

Björn Heile

Auseinandersetzung mit einem Mythos

Mauricio Kagels Streichquartette

1 Der Begriff Mythos ist in diesem Zusammenhang nicht wörtlich oder philologisch zu verstehen, sondern bezeichnet das Verlassen eines rationalen Diskurses zugunsten quasi-kultischer, kunstreligiöser Momente. ↑

2 Beide Stücke sind – weil Takte wenig sinnvoll wären – in Abschnitten von je fünf Sekunden Länge notiert. ↑

3 Vgl. die Angaben in den Erläuterungen zur Partitur. ↑

4 Vgl. Dieter Schnebel, *Mauricio Kagel. Musik – Theater – Film*, DuMont, Köln 1970, S. 269. ↑

5 Vgl. Dieter Schnebel, a.a.O., S. 270. Es kann an dieser Stelle nur noch einmal betont werden, daß es einen entscheidenden Unterschied darstellt, ob die teilweise grotesken Aktionen von einem Streichquartett oder von »beliebigen« Instrumentalisten/Darstellern aufgeführt werden. ↑

6 Vgl. Paul Griffiths, *The String*

Mauricio Kagel, der Streichquartett-Komponist – vertraut klingt diese Zuschreibung nicht, obwohl Kagel sich an verschiedenen Punkten seiner kompositorischen Laufbahn mit der Gattung auseinandergesetzt hat, wovon immerhin vier – teilweise recht umfangreiche – Streichquartette Zeugnis ablegen. Von einem Komponisten, der sich eher durch den Gebrauch von ungewöhnlichen Instrumentarien sowie spektakulären Aktionen einen Namen gemacht hat, kann man dabei einige überraschende Seitenblicke auf die vielleicht klassischste – und durch die besondere historische Vorbelastung nicht unproblematische – Gattung erwarten, die dem Denken in *Gattungskonventionen* verborgen bleiben. So geht es denn auch bei Kagel von vornherein weder um die simple Fortschreibung der Gattungskonvention noch ignoriert er diese, indem er etwa kurzerhand die Streicher zu experimentellen Klangerzeugern erklärt (wiewohl dies einen Ausgangspunkt darstellt, wie noch deutlich werden wird). Vielmehr wird zu zeigen sein, daß – oder vielmehr wie – die Gattung selbst bzw. deren überhöhter, geradezu mythischer¹ Status in den Blick gerät und zum Gegenstand reflexiv-kritischer Auseinandersetzung wird.

Demontage des Mythos

Die Tatsache, daß Kagels Streichquartette I und II (1967) in einer Partitur zusammengefaßt sind und durch die Ähnlichkeit ihrer szenisch-musikalischen Substanz sowie der äußeren Charakteristika wie gleiche notierte Länge von genau zehn Minuten und weitgehend identische Notationsweise²

The image shows a page from a musical score for Mauricio Kagel's String Quartet I and II. The score is written for four staves: Violin I (Violino I), Violin II (Violino II), Viola, and Cello (Violoncello). The tempo is marked 'Andante' with a metronome marking of 54-56. The key signature is one flat (B-flat). The score includes various performance instructions and dynamics. For Violino I, there are markings like 'con sord.' and '1/2 legno tratto'. For Violino II, there is '1/2 legno tratto, fosto'. The Viola part has 'flautando' and 'pizz.'. The Cello part has 'pizz.' and 'arco, flautando'. The score is annotated with fingering and bowing techniques, and includes a note at the top right: 'minimale Tonschwankungen um das D auf der IV. Saite' (minimal pitch fluctuations around D on fourth string).

direkt aufeinander bezogen sind, läßt den Status der Stücke von Anfang an zwitterhaft erscheinen: Sie werden zwar als einzelne Quartette bezeichnet, erscheinen jedoch als Sätze *eines* Werkes; beide sollen in einem Konzert – jedoch nicht in direkter Folge (also durch ein anderes Stück oder eine Pause getrennt) – dargeboten werden, wobei die Reihenfolge beliebig ist.³ Dies kann als eine Spitze gegen den eingefahrenen Werkbegriff aufgefaßt werden, der für die traditionellen Gattungen in emphatischer Weise gilt. Dies betrifft in diesem Fall auch den Status der Werke, mit denen Kagels Quartette I und II zusammen in einem Konzert dargeboten werden, da aufgrund der »umarmenden« Stellung der Stücke in der Programmfolge der Happening-Charakter auf diese Werke übergreifen wird.

Es sind im wesentlichen zwei Merkmale, die die Apperzeption beider Stücke als Kompositionen, die in der Tradition

Quartet – A History, Thames & Hudson, London 1983, 197 f. ↑

7 Einen ähnlichen Fall stellt die Bratschen-Kantilene zu Anfang des dritten Satzes dar, die von Akkorden und Figurationen unterschiedlicher harmonischer Natur in Quintolen und Sextolen gleichzeitig begleitet wird, die sich gegenüber der Melodie vollkommen verselbständigen. ↑

8 Leider ist hier nicht genug Platz, die Analyse genauer auszuführen. ↑

9 Ich möchte an dieser Stelle der Edition Peters für die freundliche Übersendung einer Aufnahme des Werks danken, von dem noch keine Einspielung veröffentlicht ist. ↑

des Streichquartetts stehen, unmöglich machen: Zum einen die Präparierung der Instrumente (dieser Begriff kann hier ohne weiteres vom Klavier auf die Streicher übertragen werden) und die unter anderem damit erreichte »Beschädigung« des Klanges, zum anderen die szenischen Aktionen der Musiker/Darsteller. Die Präparierung der Instrumente durch Stricknadeln, Büroklammern (die auf die Saiten gesteckt werden), Streichhölzer, Papier und Klebestreifen dienen hierbei weniger einer Erweiterung der klanglichen Möglichkeiten des Streichquartetts (wiewohl auch das zum Tragen kommt), sind also nicht dem klassischen Modell des »musikalischen Fortschritts« innerhalb der Gattung verpflichtet, sondern erscheinen eher als mutwillige Deformierung des überlieferten »hehren« Klangideals. Ähnlich verhält es sich mit den verwendeten Spieltechniken: der »sauber« gegriffene und gestrichene Ton erscheint (zumal im ersten der beiden Quartette) als die große Ausnahme; die Töne und Geräusche klingen meist recht kläglich und muten somit eher wie ein Zerrbild des unverfälschten Streichquartetts-Klangles an denn als dessen zeitgenössische Erweiterung. Kagel verwendet hier die Streicher eher als experimentelle Klangerzeuger, im vorliegenden Fall ist jedoch der Kontrast zwischen der historisch-assoziativen Besetzung der Instrumente und dem tatsächlich hervorgebrachten Klang besonders hart. Gleichzeitig sind die Präparationen (die auch während des Spielens vorzunehmen sind) und Spieltechniken als Klangaktionen im Sinne des von Kagel so bezeichneten Instrumentalen Theaters aufzufassen, bei denen vom szenisch-visuellen Anteil nicht – wie dies unbewußt traditionellerweise geschieht – zugunsten des klanglichen Ergebnisses abstrahierend abgesehen werden darf. Klang*produktion* und Klang*produkt* bilden eine szenisch-musikalische Einheit, bei der sich beide Elemente gegenseitig bedingen, jedoch keines als bloße Folge des anderen aufzufassen ist.

Szenische Momente spielen jedoch insbesondere auch im 1. Quartett eine tragende Rolle: Die Spieler treten nicht gemeinsam, sondern nacheinander – dabei möglichst aus verschiedenen Türen kommend – auf und nehmen nicht alle auf ihren angestammten Plätzen in der Mitte des Podiums, sondern teilweise zunächst am Bühnenrand Platz. Es herrscht somit ständige Bewegung und die übliche Sitzordnung wird nie erreicht. Weiterhin spielen die Geiger vor ihrem Auftritt hinter der Bühne, während der Cellist – offenbar seine Kollegen erwartend – allein auf der Bühne sein Instrument bearbeitet, indem er an einer zwischen die Saiten gezogenen Stricknadel zupft (der Anfang ist wohl der effektivste Moment des Stücks, weil hier auf unnachahmliche Weise die durch das konventionelle Konzertrituum als selbstverständlich erachtete Erwartung des Auftritts der Musiker und des ersten Tones unterlaufen wird).

Viele der soeben beschriebenen Aktionen – wobei hier noch das Stimmen der zweiten Geige während des Stückes erwähnt werden muß – erinnern ihrem Wesen nach eher an eine Probe als an eine tatsächliche Aufführung (wiewohl die Aktionen ebenso wie die Musik in einem solchen Handlungsablauf nicht aufgehen, das grotesk-anarchische Moment der Stücke sperrt sich gegen eine eindeutige semantisch-didaktische Auslegung). Die beiden in der abendländischen Tradition aufs strengste voneinander getrennten und einander ausschließenden Ebenen – Musik in der Lebensrealität einerseits und Musik in der Konzertdarbietung andererseits, die von allen äußeren Umständen des Musizierens abstrahiert – werden satirisch miteinander vermengt, was die Absurdität vieler Konzertrituale offenbart. Dies zeigt sich auch im 2. Quartett, in dem der ausgesprochen umständlich und übertrieben dargestellte, aber ansonsten traditionsgemäße Auftritt der Musiker wiederum choreographiert wird, wodurch in diesem Fall die reale Aufführungssituation im Mittelpunkt steht (hier ist, wie im 1. Quartett, die Enttäuschung der Erwartungshaltung von großer Bedeutung; nach dem umständlichen Auftreten und Ansetzen der Musiker hört man einen Klang, den man nur als jämmerlich bezeichnen kann). Auch im weiteren Verlauf des Stückes sind praktisch nur Gesten vorgeschrieben, die in ähnlicher Weise, jedoch eher unbemerkt, auch bei einem konventionellen Auftritt tatsächlich vorkommen können wie z. B. Verständigung der Spieler durch Kopfnicken u. ä. Das Instrumentale Theater führt hier weniger eine neue szenische Ebene ein, sondern kehrt vielmehr den theatralischen Anteil an Musikaufführungen erst hervor.⁴ Indem normalerweise als akzidentiell erachtete Momente (die aber durch die Tradition durchaus recht eindeutig kodifiziert sind) notiert und damit vom Rand ins Zentrum des Werks geraten, wird der Werkbegriff gesprengt.

Wichtig ist in diesem Zusammenhang auch die Frage nach dem Wesensgehalt bzw. der Abbildhaftigkeit des Dargebotenen: Man weiß nie, ob es sich dabei um eine *reale* Musikaufführung oder aber um die *Darstellung* einer solchen handelt. Dadurch erhalten beide Quartette auch jenen etwas unwirklichen, teilweise an Traumscenen erinnernden Charakter, der sich am deutlichsten in denjenigen Passagen manifestiert, in denen szenische Handlung und Musik auf überraschende Weise korreliert sind, etwa wenn der Bratscher und der Cellist mit einzelnen Pizzicato-Tönen bewirken, daß der zweite Geiger losgeht bzw. stehenbleibt (1. Quartett, Ziffer 7, 3'15") oder wenn das Fallenlassen eines Tuches durch den zweiten Geiger die wilden Figurationen der anderen Spieler abrupt abrechnen läßt (2. Quartett, Ziffer 14, 7'20"). Das Oszillieren zwischen Realität und Traum einerseits sowie realer Musikaufführung und Darstellung einer solchen andererseits macht – neben der Groteske – viel vom Reiz der Stücke aus.

Beide Kompositionen zeichnen sich also durch die radikale Vermeidung alles dessen aus, was man von einem »anständigen« Streichquartettt erwartet: Die szenischen Aktionen lassen die Darbietung zur Groteske werden, die Musik selbst erscheint vor allem durch die klangliche Verfremdung entstellt, noch nicht einmal die Identität des

Stückes bzw. der Stücke ist gesichert. Durch das Zerrbild scheint jedoch immer wieder das reale Vorbild, das klassisch-romantische Streichquartett, durch.⁵ Für den Gattungsbegriff ist hierbei entscheidend, daß die »Fallhöhe« zwischen der Erhabenheit des konventionellen Streichquartetts und seiner entstellten Darstellung durch Kagel besonders groß ist, was diese Stücke zu den boshaftesten des Instrumentalen Theaters werden läßt.⁶

Spiel mit dem Mythos

Destruktion ist notwendigerweise ein einmaliger Akt. Kagels Quartette von 1967 sind darin in ihrer Radikalität sicherlich nur schwer zu übertreffen und eröffnen daher auch kaum neue Perspektiven. Als sich Kagel dem Genre 1986, also nach fast zwanzig Jahren, wieder zuwandte, geschah dies somit unter vollkommen gewandelten Vorzeichen. Die reflexive Auseinandersetzung mit dieser großen Tradition spielt indessen in seinem *III. Streichquartett in vier Sätzen* eine mindestens ebenso wichtige Rolle wie in den vorangegangenen, wird hier jedoch ungleich differenzierter umgesetzt. Die radikale Negation stellt eine wichtige Voraussetzung für diesen *neuen* Blick auf Vergangenes dar, will man der Gefahr einer allzu unreflektierten »Aneignung« entgehen. Angriffspunkt der Bearbeitung ist indes weniger die klangliche Gestalt des Streichquartetts und die Inszenierung des Prestiges der Gattung, sondern die mit ihm assoziativ verbundene Musik selbst in ihrem konkreten Niederschlag im Tonsatz.

Bereits durch die – im Titel erwähnte – Viersätzigkeit des Werks wird ein Bezug zur klassisch-romantischen Quartett-Tradition hergestellt, wobei auch die traditionellen Satzcharaktere durchscheinen, die durch prägnante Anfangsthemen (der Begriff des Themas erscheint hier – freilich in etwas abstrahierter Form - durchaus angebracht) von übertriebener Stilisierung hervorgerufen werden: Der erste Satz zeigt etwa deutlich die Züge eines Kopfsatzes, wie dessen erstes Thema, eine sehnsuchtsvoll-süßliche Melodie in Form einer sechzehntaktigen Periode, klarstellt; selbst leichte Anklänge an die Sonatenform sind zu erkennen. Der zweite Satz hingegen – ein nach »Bauern-Art« gefiedelter Tanzsatz, der alle klassischen Anleihen an Volksmusik durch seine Derbheit ad absurdum führt – erfüllt vor allem durch das vollkommen überspitzt-rustikale Anfangsthema die Scherzo-Funktion, wogegen der dritte Satz – verdeutlicht durch die übermäßig geschwungene Bratschen-Kantilene des Anfangs – den langsamen Mittelsatz lyrischen Charakters darstellt. Der vierte Satz schließlich fungiert als burschikos-furioses Finale, wobei auch hier – vergleichbar mit dem Sonatenschema im ersten Satz – Rudimente der Rondo-Form zu identifizieren sind. Im Verlauf der Sätze schwimmt jedoch mit dem stets seltener werdenden Auftreten von Material aus dem jeweiligen Anfangsthema auch der Satzcharakter, die Musik befindet sich in ständiger Metamorphose. Es bedarf hier – wie auch in den anderen Aspekten der Satztechnik wie Melodik, Harmonik oder Satzstruktur – nur eines subtilen Hinweises auf klassische Vorlagen, um vermittels einer Art assoziativen Rückkopplung einen Bezug herzustellen. Die in jedem erfahrenen Hörer klassisch-romantischer Streichquartette abgespeicherten Satztypen werden abgerufen, die so erzeugte Hörerwartung jedoch nie eingelöst, sondern konterkariert. Die extreme Stilisierung und Typisierung der Themen, die in ihrer Übersteigerung eher als Zerrbilder klassisch-romantischer Themenbildung denn als deren Abkömmlinge erscheinen (sie mit den Originalen zu verwechseln, liegt ungefähr ebenso fern, wie Kagels *Zehn Märsche um den Sieg zu verfehlen* für echte Militärmärsche zu halten) verdeutlichen dabei bereits, daß es sich eben nicht um ein Werk *in* klassisch-romantischer Tradition handelt, sondern um eines, das *auf* diese Bezug nimmt. Wie im Instrumentalen Theater besteht hier eine Diskrepanz zwischen den Ebenen der *realen* Musik und der *dargestellten* Musik, auf die durch die Bezugnahmen verwiesen wird.

Kagel bedient sich also bei der Wahl seiner Themen – wie so häufig – Klischees. Der Reiz des Klischees aber liegt darin, daß es sich zwischen Vorstellung und Realität legt und somit sowohl etwas darüber aussagt, *wie* wir Dinge wahrnehmen – nämlich stereotypisiert – als auch über die Dinge selbst, deren eher latente Eigenschaften in der Übersteigerung durch das Klischee offenbar werden (auch hier liegt eine Parallele zum Instrumentalen Theater vor, wo – wie dargelegt – die übersteigerte Gestik die latente Dramatik konventioneller Bühnendarbietung erst offenlegt). Im *III. Streichquartett* stellt also die Arbeit mit Klischees eines der wichtigsten Elemente des Spiels mit Anspielungen auf die Tradition dar, wobei diese Anspielungen stets im Ungefähren bleiben; es gibt weder wörtliche Zitate noch sogenannte Stilzitate, man hat es also mit einer etwas verwaschenen, anonymen Vorlage zu tun, die dennoch immer durchschimmert.

Daß die Musik dabei nicht zur bloßen Karikatur gerät, sondern sich ein feinsinniges Wechselspiel zwischen Ironisierung und Nostalgie entspinnt (die dennoch nie dahingehend verfällt, verlorengegangene, teilweise so verführerisch dargestellte Harmonie wiederherstellen zu wollen), mag der Vielschichtigkeit der musikalischen Struktur zu verdanken sein, die musikalische Gestalten mehrdeutig werden läßt. So wird z. B. die Anfangsmelodie im 2/4-Takt des 1. Satzes, die in ihrer schlichten diatonischen Gesanglichkeit durchaus an Schubert denken läßt, von Cello und Bratsche mit Baßtönen und Nachschlägen im 6/8-Takt »begleitet«, die eher an Tango oder einen ähnlichen Tanz erinnern und sich harmonisch weder der Melodie noch einander anpassen.

30" 35" 40" 45"

* Flageolettöne: (lang!) Griff 2

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

(ppp) *simile* nicht aufhören zu spielen

(mf)

AUFTRITT: der Bratschist setzt sich auf Platz (E) wenn er links (vom Publikum aus gesehen) erscheint. Wenn er von rechts kommt, setzt er sich auf Platz (D). Langsam gehen! GEHEN.

* Bei Code nos. 1, 2 vor jedem Zapfen der Nadel einen kurzen Ruck (mit LH) zum Schlag hin geben.

Synchron mit beiden Geigen die Nadelbewegung stoppen und wieder einsetzen. (Stoppen: durch Dämpfen der Saiten II bis IV unmittelbar vor der Stricknadel.)

Die romantische Note, die das Thema anschlägt, wird hier ebenso beschädigt wie der Streicherklang durch die Präparationen in den früheren Quartetten.⁷ Die Irritation, die durch das Aufeinandertreffen solcherlei disparaten Materials entsteht, lassen die Musik – gerade in der Allusion zu älterer Stilidiomatik – wie von einem Schleier verhüllt erscheinen, gleichzeitig wirkt sie gefährdet und zerbrechlich.

Die vertikale Kombination verschiedener Texturschichten hat neben der Erzeugung von Mehrdeutigkeit auch eine formkonstituierende Funktion: Die einzelnen Sätze sind in viele, sehr deutlich voneinander abgesetzte Abschnitte unterschiedlicher Länge (für den ersten Satz, in dem die Abschnittsbildung besonders augenfällig ist, kann man eine durchschnittliche Länge von ungefähr zehn Takten pro Abschnitt veranschlagen) unterteilt, die eben durch die Kombination der verschiedenen Texturschichten charakterisiert sind. Die Anzahl der *unterschiedlichen* Texturschichten (zwischen 1 und 4, also in allen Stimmen das gleiche Strukturmodell bzw. jeweils unterschiedliche Strukturmodelle) sind für einen Abschnitt ebenso kennzeichnend wie der Kontrast zwischen den Schichten (hinsichtlich Harmonik, Rhythmik, Melodik, Phrasierung, Dynamik u. ä.) sowie die Charakteristik der einzelnen Strukturmodelle selbst. Die Abfolge der Abschnitte ist dabei durch Prinzipien der Neukombination bereits eingeführter Strukturmodelle bzw. des Kontrasts geregelt. Es bilden sich eine Vielzahl von Korrespondenzbeziehungen zwischen den einzelnen Abschnitten, die sich nach Verwandtschaftsgraden von variiertem Wiederholung einerseits und grober Ähnlichkeit oder Wiederaufnahme nur eines isolierten Strukturmodells andererseits abtufen lassen.

Durch diese Korrespondenzbeziehungen zwischen den Abschnitten werden sowohl die Großform als großangelegte variierte Wiederholungsstruktur mit dem Wiederaufgreifen des ersten Themas in Takt 88 als Hauptachse als auch viele Binnenbeziehungen (die übrigens häufig palindromartig oder symmetrisch um die Haupteinschnitte der Großform angelegt sind) markiert.⁸ Aufmerksamkeit verdient hierbei die Tatsache, daß die formkonstituierenden Hauptabschnitte, die stets musikalisch durch harten Kontrast deutlich gekennzeichnet sind, zueinander häufig im Zeitverhältnis des goldenen Schnitts stehen (berechnet in Realzeit nach den Metronomangaben der Partitur), wobei die stetige Teilung hier bis in recht kleine Glieder nachzuvollziehen ist (d. h. der gesamte Satz wird ebenso nach dem goldenen Schnitt geteilt, wie die aus dem ersten Schnitt resultierenden Glieder usw., wobei häufig auch beide Richtungen – d. h. längeres bzw. kürzeres Teiglied zuerst – mitgedacht sind). Die Interpretation dieses Sachverhalts ist nicht einfach; die Tatsache, daß die Metronomangaben in der Partitur Spielräume aufweisen und vielfältige Temposchwankungen (wie *ritardando* oder *accelerando*) sowie Fermaten vorgesehen sind, weist jedoch darauf hin, daß der goldene Schnitt nur idealiter und nicht als Wahrnehmungsphänomen (was auch problematisch wäre) angelegt ist, also nur eine von vielen möglichen, letztlich willkürlichen Vorordnungen des Satzes darstellt. Gleichzeitig wäre vorstellbar, daß hier die Illusion (dieser Begriff ist keineswegs negativ zu verstehen, gehört Illusion doch zu den Grundmodi von Kunst) einer Überzeitlichkeit (qua »Enthistorisierung«) angestrebt ist, auf die auch die Anspielungen auf historische Vorbilder hindeuten, die ja eine Distanzierung vom eigenen geschichtlichen Standpunkt bewirken. Deutlich wird in jedem Fall, daß Kagel einen ähnlich hohen Organisationsgrad der musikalischen Struktur anstrebt, wie er seiner Vorlage immanent ist.

Das IV. Streichquartett⁹ (1993) schließlich setzt im wesentlichen die Tendenzen fort, die hier anhand des III. aufgezeigt wurden, wobei die Abschnitte nicht immer so deutlich markiert sind und (insbesondere im ersten der zwei Sätze) viele Entwicklungsteile häufig auf Ostinatobasis eingefügt sind, wodurch die Musik fließender wird. Auch im Hinblick auf den Umgang mit historischem Material kann man hier von einer radikalisierten Fortsetzung der aus dem vorangegangenen Quartett bekannten Techniken sprechen: Harmlose und süßliche Melodien werden gnadenlos zerlegt. Dies geschieht etwa mit der simplen, frisch-fröhlichen, zwischen Tonika und Dominante in a-moll pendelnden Dreiklangsmelodie zu Beginn des zweiten Satzes, die bei der Wiederholung neben der Originalgestalt gleichzeitig in des-moll, d-moll und es-moll, also als Cluster, und zwar betont »häßlich« (Kagel schlägt hier u. a. übertriebenen Bogendruck und unsaubere Intonation vor) zu spielen ist. Die Konterkarierung der durch die historische Allusion hervorgerufenen Erwartungshaltung erfolgt hier also nicht zeitgleich, sondern verzögert (im Tonsatz nicht vertikal, sondern horizontal), wodurch der Sarkasmus beißender wirkt. Am grundsätzlichen Verhältnis zur historischen Vorlage – dem klassisch-romantischen Streichquartett im allgemeinen bzw. (und dies vielleicht viel zutreffender) dessen Klischeevorstellung – sowie an den generellen Techniken der Bezugnahme auf dieses Vorbild ändert dies hingegen recht wenig.

Ob nun die Konventionen des Streichquartetts erbarmungslos ad absurdum geführt (wie in den ersten beiden Quartetten) oder aber auf eher liebevoll-ironische Art heraufbesworen werden (wie in den letzten beiden) – immer erscheint die Tradition der Gattung selbst als Ausgangs- und Zielpunkt der Konzeption; dies vereint die Werke, die sich klanglich so deutlich voneinander unterscheiden. Der Mythos Streichquartett, der in den früheren Stücken mit einigem Pomp beerdigt wird, lebt in den späteren in gewandelter Form wieder auf; er kann hier wie von Ferne, durch eine Art Schleier hindurch noch einmal betrachtet werden. Der Klang ist dabei ähnlich verwaschen wie Noten auf allzu vergilbtem Papier, und auch eine dicke Staubschicht meint man zu hören. Paradoxiertweise kann dieser zuweilen nostalgische Abgesang auf unwiederbringlich verlorenen Glanz auch als zeitgemäße Form der Neuanknüpfung gesehen werden, denn um Streichquartette »im eigenen Recht« handelt es sich auch bei Kagels Stücken gewiß.