

Aus:

Christina Richter-Ibáñez

Mauricio Kagels Buenos Aires (1946-1957)

Kulturpolitik – Künstlernetzwerk – Kompositionen

April 2014, 342 Seiten, kart., zahlr. Abb., 39,99 €, ISBN 978-3-8376-2662-9

Der Komponist Mauricio Kagel (1931-2008) lebte bis 1957 in Buenos Aires. Christina Richter-Ibáñez geht anhand seiner Biografie Aspekten der Politik unter dem Präsidentenpaar Perón/»Evita« ab 1946 sowie deren Auswirkungen auf das Musikleben nach. Neben Kagels musikalischem Engagement stehen seine Kontakte zum Film, zu bildenden Künstlern des Bauhauses, zu den Schriftstellern Jorge Luis Borges, Julio Cortázar und Witold Gombrowicz sowie zur französischen Theatergruppe Renaud-Barrault im Mittelpunkt ihrer Analysen. Sie finden sich ebenso wie die Musiker Pierre Boulez, Michael Gielen und Juan Carlos Paz als Bezugspunkt in Kagels Werken und Karriere wieder.

Christina Richter-Ibáñez ist Musikwissenschaftlerin und forscht in Tübingen und Stuttgart zum 20. Jahrhundert, zeitgenössischer sowie lateinamerikanischer Musik.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/978-3-8376-2662-9

Inhalt

Abkürzungen | 9

Vorwort | 11

Aufbruch ... | 15

... aus der Peripherie? | 19

Netzwerke | 22

Quellen und Aufbau der Arbeit | 25

»Jeder Satz ist eine Spur« | 29

Peronismus und kultureller Wandel | 33

Medienpolitik | 36

Bildungspolitik | 38

Alternative Bildungsstätte: Das Colegio Libre

de Estudios Superiores | 42

Kulturpolitik | 44

Verlagswesen und Literatur | 46

Bildende Kunst und Ausstellungsräume | 50

Filmindustrie | 57

Zusammenfassung: Intellektuelle im Peronismus | 61

Musikleben | 64

Staatliche Institutionen | 66

Unabhängige Konzertvereinigungen | 70

Publizistik und Verlage | 80

Politisches Engagement und Ausgrenzung:

Juan José Castro und Alberto Ginastera | 81

Staatliche Einflussnahme auf Musikprogramme | 86

Propagandaveranstaltungen und populäre Musik | 89

Moment I: Juli 1950. Die Compagnie Renaud-Barrault mit Pierre Boulez in Buenos Aires | 93

Mauricio Kagels Werdegang:
Neue Musik und visuelle Künste | 99
Agrupación Nueva Música (ANM) | 101
1951-1953 | 113
Bruch und Nachhall in Europa | 128
Bildende Kunst, Architektur, Fotografie | 135
Film | 140

***Moment II: Juli 1954. Zweites Zusammentreffen
mit Pierre Boulez in Buenos Aires*** | 155

Mauricio Kagels Werdegang:
Chor- / Orchesterleitung und Literatur | 163
Interpret und Organisator in verschiedenen
musikalischen Kontexten | 163
Sociedad Hebraica Argentina | 165
Collegium Musicum | 169
Pro-Música | 170
Kammeroper | 173
Teatro Colón | 178
Jeunesses Musicales, musikalischer Berater an der Universität
und Dirigent im Radio | 180
Literatur | 182
Jorge Luis Borges | 184
Daniel Devoto | 192
Julio Cortázar | 195
Witold Gombrowicz | 207
Netze, Bezüge, weitere Schriftsteller | 217
Nachklänge im Schaffen Kagels | 221

Komponieren in Buenos Aires | 231

Juan Carlos Paz | 231

Michael Gielen | 238

Francisco Kröpfl | 243

Mauricio Kagel | 248

Variaciones para cuarteto mixto (1951/52, rev. 1991) | 260

Sexteto (de cuerdas) (1953, rev. 1957) | 268

Cuatro piezas para piano (1954) | 272

Cinco canciones del Génesis (1954) | 277

»Klangstudien« und »Aphorismen« | 284

»Hin und zurück« | 290

Perspektiven | 297**Anhang** | 303

E-Mails | 303

Jorge Milchberg | 303

Alejandro Rússovich | 305

Alejandro Saderman | 305

Briefe | 307

Mauricio Kagel an Francisco Curt Lange | 307

Francisco Curt Lange an Mauricio Kagel | 312

Mauricio Kagel an Witold Gombrowicz | 313

Fotos | 314

Quellenverzeichnis | 317

Literatur | 317

Internetressourcen | 332

Periodika | 333

Daten- und Tonträger | 334

Musikalien | 335

Manuskripte | 336

Register | 337

Aufbruch ...

Mauricio Kagel, geboren 1931 in Buenos Aires, reiste im September 1957 frisch vermählt mit Ursula Burghardt auf dem argentinischen Schiff Yapeyú nach Deutschland.¹ Ein DAAD-Stipendium führte sie nach Köln, wo sie fortan lebten und Kagel als Komponist arbeitete. Geplant war das nicht, wie sich Otto Tomek erinnert: »Du erzähltest mir, daß Köln eigentlich nur als Zwischenstation nach Baden-Baden gedacht war, wo Du bei Hans Rosbaud Deine Dirigierstudien abrunden wolltest.«² Doch Kagel blieb in Köln, und Jürg Stenzl fragte vor einigen Jahren provokativ: »Ist es denn ›einfach selbstverständlich‹, dass er nicht nach Argentinien zurückgekehrt ist, und wieso ist er in Deutschland, in einer zerstörten Stadt geblieben [...]?«³ Antworten findet er in den »politischen, ökonomischen und – vor allem – ideologischen Entwicklungen«⁴ im Argentinien der vierziger und fünfziger Jahre. In dieser Zeit verließen viele talentierte, in Buenos Aires ausgebildete Musiker das Land, um in Europa oder Israel ihre Karrieren erfolgreich fortzusetzen, darunter die Pianistin Martha Argerich, die Geiger Alberto Lysy und León Spierer, der Klarinettist Giora Feidman und der Sänger Carlos Feller. Auch der junge Michael Gielen, der mit seinen Eltern seit 1940 Zuflucht in Argentinien gefunden hatte, verfolgte seine Dirigentenlaufbahn ab 1950 wieder in Europa. Viele von ihnen kehrten regelmäßig zu Gastspielen an den Rio de la Plata zurück, Kagel aber pflegte aus der Ferne wenig Kontakt in

1 Vgl. Mauricio Kagel im Gespräch mit Wolfgang Sandner, in: Hans-Klaus Jungheinrich (Hg.), *Aufgehobene Erschöpfung: der Komponist Mauricio Kagel*, Mainz 2009, S. 190.

2 Otto Tomek, »Ein Brief«, in: Werner Klüppelholz (Hg.), *Kagel / 1991*, Köln 1991, S. 84-90, hier S. 84.

3 Jürg Stenzl, »Woher – wohin? Mauricio Kagel zwischen ›Palimpsestos‹ in Buenos Aires und ›Anagrama‹ in Köln (1950-1957)«, in: Jungheinrich, *Aufgehobene Erschöpfung*, S. 19-38, hier S. 20.

4 Ebd., S. 22.

Form von Konzerten oder Kursen mit seiner Heimatstadt. Seit seiner Abreise 1957 kehrte er äußerst selten – bis 2002 offenbar nur zweimal⁵ – nach Buenos Aires zurück: in der ersten Dekade nach seiner Abreise einmal »für einen strikt familiären Besuch«⁶ im Mai 1961, ein zweites Mal 1974 mit dem Kölner Ensemble für Neue Musik, das gefördert vom Goethe-Institut und der Asociación Amigos de la Música im Teatro Coliseo am 17. und 18. September zwei Vorstellungen gab.⁷ Umfassende Würdigung als Komponist erfuhr er erst bei seinem Besuch im Jahr 2006, bei dem einige Werke im Teatro Colón aufgeführt wurden. Mit dem Ensemble süden studierte er unter anderem *10 Märsche, um den Sieg zu verfehlen* und ...den 24.12.1931 verstümmelte Nachrichten ein; der Dokumentarfilm *süden*, der zu diesem Anlass entstand, zeigt, wie tief bewegt Kagel von der großen Aufmerksamkeit und dem Interesse der jungen Musiker war.⁸

Kagels Verhältnis zu Argentinien scheint zunächst kritisch distanziert gewesen zu sein; es veränderte sich aber mit der Zeit, denn seine Urteile über dortige Politik und Kultur fielen mit zunehmendem Alter milder aus. Während er 1967 in »Denke ich an Argentinien in der Nacht« sein Geburtsland in kein gutes Licht rückte, fasste er 2001 zusammen: »Aus Südamerika habe ich ein kulturelles Magma mitgenommen, das meine innere Welt entscheidend bereichert hat.«⁹ Welcher Art war dieses Magma und – nochmals mit Jürg Stenzl gefragt – wie war »die Metropole Buenos Aires beschaffen, in der Kagel aufgewachsen ist?«¹⁰ Kagel beschrieb sie 1999 in einer Laudatio auf Michael Gielen folgendermaßen:

»Buenos Aires war damals, gemessen an anderen Kulturhauptstädten des Exils, mit New York oder London vergleichbar. Die Vielfalt der Programme und die beachtliche Qualität

5 Wie er Björn Heile mitteilte: vgl. Björn Heile, *The Music of Mauricio Kagel*, Aldershot 2006, S. 12 und S. 175 Anm. 8.

6 Mauricio Kagel, »Denke ich an Argentinien in der Nacht« [1967], in: ders., *Tamtam. Dialoge und Monologe zur Musik*, hg. von Felix Schmidt, München/Zürich 1975, S. 11-13, hier S. 11, zur Datierung des Besuchs vgl. Kagels Brief an Witold Gombrowicz, unten S. 215 f. und 313.

7 Gespielt wurden u. a. *Con voce, Sur scène, Tactil für drei* und *Repertoire*. Vgl. Enzo Valenti Ferro, *100 años de música en Buenos Aires*, Buenos Aires 1992, S. 457 f. Konzertankündigungen in *La Nación* 17. und 18.9.1974, S. 14, abwertende Kritiken von Susana Espinosa in *BAM* 29 (1974), H. 471, S. 2 und 3.

8 Vgl. Sequenz zu Beginn des Films *süden. Gastón Solnicki on Mauricio Kagel*, Kairos 2011, 0013172KAI.

9 Mauricio Kagel, *Dialoge, Monologe*, hg. von Werner Klüppelholz, Köln 2001, S. 288.

10 Stenzl, »Woher – wohin?«, S. 19.

der Aufführungen sicherten ein glänzendes Musikleben, das paradoixerweise so europäisch war, wie ich es selbst in Europa nur an wenigen Orten erlebt habe [...].«¹¹

Das »damals« bezieht sich hier auf die Zeit, in der Michael Gielen mit seiner Familie im argentinischen Exil lebte, also auf die vierziger Jahre. Während das Musikleben in den Kriegsjahren in Europa stark eingeschränkt wurde und teils vollständig zum Erliegen kam, blühte es in Nord- und Südamerika und wurde erheblich von Exilanten aus Europa geprägt.¹² Als Interpreten fanden sie wie Vater und Sohn Gielen oft Anstellung am Teatro Colón; als Pädagogen gaben sie Privatunterricht: Winzige Musikschulen wie die von Vincenzo Scaramuzza oder Ljerkó Spiller bildeten große Talente wie Argerich, Lysy und Spierer aus und wurden so eine Alternative zu den staatlichen Konservatorien. Diese »Qualität der Aufführungen« und ausgezeichnete Lehrer sorgten für die Förderung junger Interpreten; doch ermöglichten sie neben der Reproduktion auch neue schöpferische Wege? »Als Dirigent oder Interpret hätte ich eine Karriere machen können, nicht aber als Komponist«,¹³ behauptete Kagel und wies damit auf die großen Probleme kreativer Köpfe in Lateinamerika hin. Dabei erhielt er neben seiner musikalischen Ausbildung doch in seiner Jugend umfassende Anregungen: Michael Gielen hat darauf hingewiesen, dass Kagel im Gegensatz zu ihm, der ausschließlich unter europäischen, meist deutschsprachigen Exilanten aufgewachsen war, »einen völlig anderen Bildungsweg«¹⁴ hatte: »entweder war seine Neugier größer, oder er hat andere Kontakte gehabt«. So habe sich Kagel »von Anfang an innerhalb einer Sphäre von schöpferischen Außenseitern« bewegt, von denen Gielen exemplarisch Witold Gombrowicz nannte. Eingehender daraufhin be-

11 Kagel, *Dialoge, Monologe*, S. 293 (Laudatio für Michael Gielen am 2.3.1999 in Frankfurt).

12 Vgl. z.B. Hanns-Werner Heister/Claudia Maurer-Zenck/Peter Petersen (Hg.), *Musik im Exil: Folgen des Nazismus für die internationale Musikkultur*, Frankfurt a. M. 1993, mit Beiträgen zu Fritz Busch, Hermann Geiger-Torel und Lateinamerika im Überblick sowie die Artikel in Claus-Dieter Krohn u. a. (Hg.), *Kulturelle Räume und ästhetische Universalität. Musik und Musiker im Exil* (*Exilforschung* 26), München 2008. Zum österreichischen Musikerexil in Argentinien vgl. Primavera Driessen Gruber, »Tango desperado. Musik-Exil in Argentinien«, in: *Zwischenwelt* 28 (2011), H. 3, S. 40-44.

13 Kagel im Gespräch mit Armin Köhler, »ich weiß, dass ich ein klassiker bin«, in: *NZfM* 169 (2008), H. 6, S. 10-14, hier S. 10.

14 Michael Gielen/Werner Klüppelholz, »Aus Deutschland, Argentinien. Ein Gespräch«, in: Klüppelholz, *Kagel/1991*, S. 54-60, hier S. 54, folgende Zitate ebd.

fragt, beschrieb Kagel nicht nur seine Kontakte zu den grundverschiedenen Schriftstellern Gombrowicz und Jorge Luis Borges, sondern auch Cafés, Buchhandlungen, Orchester und Konzertvereinigungen in Buenos Aires.¹⁵ Er kam, wie Helga de la Motte-Haber formulierte, »aus einem lebendigen kulturellen Kontext [...], der die Verbindung beider Amerika einschloss, europäischen Emigranten einen Platz geboten hatte und wie in Europa vor den 1930er Jahren von der Spannung von Konservativismus und progressiver Haltung geprägt war.«¹⁶ Dass Kagel diesen kulturellen Reichtum der argentinischen Hauptstadt erst seit den neunziger Jahren öffentlich würdigte, sollte nicht nur der »Altersmilde« zugeschrieben werden. Vielmehr ist nach persönlichen Erfahrungen auch vor politischen Hintergründen zu fragen.

Kagel nahm 1980 die deutsche Staatsbürgerschaft an – zu einer Zeit, in der mit Blick auf die herrschende, brutale Militärregierung Jorge Rafael Videlas in Argentinien auf keinen Fall an Rückkehr zu denken war. 1982 las man im Kontext seines Film- und Hörspielschaffens von der »Militärdiktatur« Peróns und dem Verbot seines ersten Films.¹⁷ Hatte also auch Kagel in seiner Jugend mit Einschränkungen zu leben und Gewalt erlebt, wurde seine Ausbildung oder künstlerische Arbeit durch Regierende behindert? Der Komponist gab dazu keine detaillierten Auskünfte. Juan Domingo Peróns erste Präsidentschaft begann 1946 – Kagel war erst 14 Jahre alt und an der Wahl nicht beteiligt –, und bestand nach der Wiederwahl 1951 bis zum Sturz im September 1955. Unverkennbar ist, dass Kagel erst zwei Jahre nach dem Sturz Peróns und freiwillig zu Studienzwecken nach Deutschland reiste, also nicht vor dieser »Diktatur« flüchtete. Rückblickend äußerte er sich über Perón aber ausschließlich negativ, bezeichnete ihn als »Wüterich«, der gemeinsam mit seinen Anhängern in »Tiraden«¹⁸ gegen Kulturträger wie Borges vorgegangen sei. Damit ergriff er unmissverständlich Partei gegen den Präsidenten und seine Politik. Diesem Eindruck eines Kahlschlags stehen jedoch die Aussagen zum facettenreichen Kulturleben in Buenos Aires gegenüber,¹⁹ das Kagel vielseitige Erfahrungen ermöglichte und

15 Kagel, *Dialoge, Monologe*, passim.

16 Helga de la Motte-Haber, »Nah und fern der Gattungstraditionen«, in: Ulrich Tadday (Hg.), *Mauricio Kagel (Musik-Konzepte Neue Folge 124)*, München 2004, S. 71-82, hier S. 76.

17 Vgl. Mauricio Kagel, *Das Buch der Hörspiele*, hg. von Klaus Schöning, Frankfurt a. M. 1982, S. 316.

18 Beide Worte in Kagel, *Dialoge, Monologe*, S. 268. Dies widerlegt die Aussage von Stenzl, »Woher – wohin?«, S. 23, Kagel hätte den Namen Peróns nie erwähnt.

19 Vgl. u. a. Kagel, *Dialoge, Monologe*, S. 228, 253, 288 und 293 f.

sein Schaffen ein Leben lang inspirierte. Wie passt dies zusammen? Welchen Einfluss hatte die Regierung Perón auf das kulturelle Leben und speziell auf musikalische Institutionen? In welchen Gruppen bewegte sich Kagel? Welche Themen und künstlerischen Probleme beschäftigten ihn?

... aus der Peripherie?

Seit der Eroberung Amerikas durch Europäer befanden sich die neuen Kolonien in Abhängigkeit zu den Zentren, bildeten die wirtschaftlich und politisch unterworfenen »Peripherie«. Europäische Einflüsse prägten jahrhundertelang auch die kulturelle Produktion, die besonders in Buenos Aires von Übersetzungen und Kopien europäischer Vorbilder lebte. Erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts verstärkte sich der Kulturtransfer in die Gegenrichtung, und besonders in den zwanziger Jahren wurden Buenos Aires, Lima, Mexico, Santiago de Chile und Rio de Janeiro zu kulturellen Hochburgen, in denen eigene Originalität angestrebt wurde. Dennoch war der Dialog mit europäischen Künstlern und Wissenschaftlern zunächst weithin asymmetrisch und fand höchstens in Akademikerkreisen oder anderen Spezialisten-Bereichen in beide Richtungen statt. Nach dem Zweiten Weltkrieg trat zum ersten Mal eine neue Situation ein: Genährt von den Immigranten der Vor- und Kriegsjahre und – trotz einiger Materialversorgungsengpässe zum Beispiel in der Filmindustrie – durchgängigem Kulturbetrieb gelangte Lateinamerika auf Augenhöhe mit Europa. Kagels Aussage, das Musikleben seiner Geburtsstadt sei »so europäisch« gewesen, wie er es »in Europa nur an wenigen Orten erlebt habe«,²⁰ gibt Zeugnis von einer beinahe vollständigen Umkehrung des Zentrum-Peripherie-Verhältnisses. So zeigen autobiografische Aussagen vieler reisender Intellektueller in den Nachkriegsjahren, dass sie das traditionelle Ungleichgewicht zwischen kulturellen Zentren und marginalen Regionen in Zweifel zogen.²¹ Gleichzeitig gab es eine wichtige Veränderung in der europäischen Wahrnehmung der lateinamerikanischen Künstler: Mit dem Literaturnobelpreis für Gabriela Mistral 1945 wurde die weltweite Anerkennung der lateinamerikanischen Autoren eröffnet. Europäische Exilanten wie Roger Cail-

20 Kagel, *Dialoge, Monologe*, S. 293, vgl. vollständiges Zitat oben S. 16 f.

21 Vgl. Susanne Klengel, »Relaciones familiares, sentimientos dispares. Consideraciones autobiográficas de intelectuales latinoamericanos acerca de la Francia de la segunda posguerra«, in: Hugo Cancino Troncoso/Carmen de Sierra (Hg.), *Ideas, cultura e historia en la creación intelectual latinoamericana. Siglos XIX y XX*, Quito 1998, S. 341-361 sowie dies., *Die Rückeroberung der Kultur. Lateinamerikanische Intellektuelle und das Europa der Nachkriegsjahre*, Würzburg 2011.

lois (1939-44 in Argentinien) hatten ihre Gastländer intensiv kennen und schätzen gelernt und brachten ihre Entdeckungen in das Europa der Nachkriegsjahre mit. Caillois eröffnete 1951 die Reihe *La Croix du Sud* beim Verlag Gallimard in Paris mit Jorge Luis Borges' *Ficciones* in französischer Übersetzung, womit dessen europäischer Erfolg begann.

Viele argentinische Autoren empfanden jedoch weiterhin schon die geografische Lage des Landes als abgelegen; so schrieb der Historiker Félix Luna: »nuestro periférico país tiende a percibir en sordina el fragor de los cataclismos mundiales«.²² Die Auswirkungen des Kalten Kriegs sowie besonders die innenpolitisch nationalistische und sich nach außen abschottende Ideologie unter Perón führten zudem dazu, dass Argentinien aus der viel versprechenden Nachkriegssituation keinen Nutzen zog und sich mit einer restriktiven Kulturpolitik wieder in die Peripherie beförderte: Anfang der fünfziger Jahre wurden der internationale künstlerische Austausch nicht begünstigt, die neuesten ästhetischen Diskurse verspätet rezipiert²³ und die heute prominentesten Vertreter im eigenen Land alles andere als gefördert: Borges schrieb vor allem Erzählungen für Freunde und in unabhängigen Zeitschriften wie *Sur*; er verarbeitete darin auch ironisch die Haltung, Angst und Erstarrung der Intellektuellen gegenüber den politischen Veränderungen. Anders als der jüngere Julio Cortázar, der 1951 das Land verließ, nach Paris reiste und dort blieb, führte Borges sein zurückgezogenes Leben in Buenos Aires fort; seine beginnende internationale Reputation brachte ihm, dem für argentinische Demagogen gerade nicht »typisch argentinischen« Schriftsteller, weitere Kritik im eigenen Land ein. Hier waren die jungen Poeten zudem auf der Suche nach einer neuen literarischen Sprache und der Integration ihrer gesellschaftlichen Erfahrungen. Ein Vorbild der noch später folgenden Schriftstellergeneration wurde der Exilpole Witold Gombrowicz, der von 1939 bis 1963 in Argentinien lebte, dessen Werke dort aber bis in die sechziger Jahre hinein ebenfalls nur von seinem Freundeskreis wahrgenommen wurden. Gombrowicz stand als eigenwillige Persönlichkeit zusätzlich abseits derjenigen, die in *Sur* und anderen Zeitschriften publizierten.

Diese fünfziger Jahre waren von den Reisen (junger) Intellektueller nach Europa geprägt, die häufig dauerhaft übersiedelten: Neben den schon erwähnten Interpreten und Cortázar seien noch der Musiker, Poet und Wissenschaftler Daniel

22 Felix Luna, *Perón y su tiempo. II. La comunidad organizada*, Buenos Aires 1986, S. 75 im Kontext des Korea-Kriegs: »unser peripheres Land tendiert dazu, das Getöse der Katastrophen in der Welt gedämpft wahrzunehmen«. Wenn nicht anders angegeben sind alle Übersetzungen von d. Verf.

23 Vgl. ebd., S. 337.

Devoto sowie der bildende Künstler Tomás Maldonado genannt. Viele reisten wie Kagel mit Hilfe von Stipendien, andere traten wie Maldonado an der Hochschule für Gestaltung in Ulm gleich eine Stelle an. Ihnen gelang das, was für (lateinamerikanische) Künstler stets die größte Aufgabe darstellt: originell zu sein, ohne die Entwicklung der europäischen Avantgarde zu ignorieren – mehr noch, gerade mit diesen Vorbildern Neues zu kreieren. Maldonado beschrieb die Situation des Lateinamerikaners noch 2010 folgendermaßen:

»The demand to establish our own cultural contribution was implicit – that is, to underline our autonomy. In fact, this meant questioning any form, overtly declared or unspoken, of subalterity. In sum: not to admit the dichotomy between center and periphery in the cultural field. Of course, it would be absurd, and overly politically incorrect, to deny that such a dichotomy has existed, and that it still exists, but it's clear that today, in the age of the internet, it's losing many of its most traditionally hateful features. On the other hand, in the field of art, the relationship between center and periphery has never been univocal, but is rather biunivocal.«²⁴

Obwohl die Entwicklung in den Künsten also von wechselseitigen Einflüssen lebte, blieben europäisches Zentrum und lateinamerikanische Peripherie als Gegensätze erhalten. Die politischen Entwicklungen in ganz Lateinamerika und auch in Argentinien bestärkten zudem den (musikalischen) Nationalismus, der bis in die fünfziger Jahre dominierte und nur in seinem Schatten avantgardistische Strömungen gedeihen ließ. Für die musikalischen Institutionen symptomatisch ist beispielsweise, dass im Präsidium der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik erst seit 1985 ein Lateinamerikaner sitzt.²⁵ Hinzu kommt das räumliche und strukturelle Problem auf dem Kontinent – die Wege zwischen musikalischen Leuchttürmen sind weit, die Aufführungsorte weniger zahlreich als in Europa und speziell in Deutschland – mit Folgen für Kagels Karriere: »Ich wusste, dass ich als Komponist in Argentinien nicht überleben konnte. [...] Dort liegen die Städte sehr weit auseinander.«²⁶ Sie waren und sind zudem infrastrukturell weniger gut vernetzt. Dagegen sei die »Dichte der autonomen Kulturstzentren« in Europa gerade für Komponisten »außerordentlich günstig«. Da er als

24 [Tomás Maldonado/María Amalia García], *Tomás Maldonado in Conversation with María Amalia García*, Introductory Essay by Alejandro Crispiani, New York 2010, S. 42.

25 Vgl. Monika Fürst-Heidtmann, »Nueva Música de Arte. Neue Musik in Lateinamerika«, in: *NZfM* 158 (1997), H. 6, S. 9-15, hier S. 15.

26 Kagel/Köhler, »ich weiß, dass ich ein klassiker bin«, S. 10, die folgenden Zitate ebd.

Dirigent und Interpret nicht nur neue, sondern auch alte Musik und das »klassische« Konzertrepertoire aus dem 19. Jahrhundert aufführen konnte, boten sich ihm Arbeitsmöglichkeiten in Argentinien, die er sich – wie gezeigt werden wird – zwischen 1952 und 1957 konsequent erarbeitete. Dass Kagel, wie eingangs erwähnt, auch mit dem Ziel nach Europa kam, seine Dirigierstudien bei Hans Rosbaud, den er möglicherweise einige Jahre zuvor bei dessen Gastspiel in Buenos Aires erlebt hatte, zu erweitern, ist daher gut vorstellbar. Dagegen steht jedoch Kagels Erinnerung, nach der er mit dem Wunsch nach Deutschland gekommen sei, »ohne weitere Verpflichtungen komponieren zu können.«²⁷

Netzwerke

Obwohl musikalische Werke oft am Schreibtisch oder am Instrument in individueller Arbeit entstehen, sind ihre Produktion und Verbreitung wie jedes Kunstwerk das Ergebnis der Interaktion von Menschen und damit vom sozialen Umfeld abhängig.²⁸ Lehrer und aktuelle Ästhetik an Ausbildungsstätten, deren Antipoden und freie Kritiker sowie die zur Verfügung stehenden Aufführungsmöglichkeiten haben besonderen Einfluss auf junge Komponisten. Für Kagels erste Kompositionen ist die Bedeutung des Kontakts mit der Agrupación Nueva Música (ANM) offenbar: Viele von ihnen entstanden für Besetzungen, die in der ANM möglich und üblich waren. In dieser Gruppe um den Komponisten Juan Carlos Paz sammelten sich junge Tonsetzer wie Michael Gielen, Francisco Kröpfl und Mauricio Kagel sowie andere Künstler, Journalisten und Architekten, die sich für die neuesten musikalischen Strömungen interessierten. Die ANM existierte abseits der etablierten musikalischen Institutionen und kann mit Künstlergruppen verglichen werden, für deren Bildung Niklas Luhmann eine Theorie anbietet:

»[...] erst wenn weder die Tradition noch ein Patron noch der Markt und nicht einmal die Kunstabakademien dem einzelnen Künstler genügend Hinweise für seine Arbeit geben, bilden sich innerhalb des Kunstsystems neuartige Gruppierungen, in denen Gleichgesinnte sich zusammenfinden und fehlenden Außenhalt durch Selbstbestätigung in der Gruppeersetzen. Man denke an die Prä-Raphaeliten, an den Blauen Reiter, an das Bauhaus, an die Gruppe 47, an die Gruppe language art und zahllose ähnliche Formationen. Es handelt sich nicht um formale Organisationen, aber auch nicht nur um verdichtete Interaktionen

27 Mauricio Kagel in MusikTriennale Köln/Franz Xaver Ohnesorg (Hg.), *Erinnerungen. Neue Musik in Köln 1945-1971. Materialien zur Ausstellung*, Köln 1994, S. 22.

28 Vgl. Howard S. Becker, *Art Worlds*, Berkeley u. a. 1982, *passim*.

wie häufige Zusammenkünfte. Gerade die Lockerheit der Gruppierung erleichtert es dem Einzelnen, sich dazuzurechnen und sich vorzubehalten, wie stark und wie lange er sich dadurch gebunden fühlt.«²⁹

Die Künstler erhalten Anregung und Selbstbestätigung in der Gruppe, die ihnen das Kulturleben im Umfeld verwehrt. Tatsächlich hatte die ANM seit ihrer Gründung 1944 keine formale Organisation und existierte abseits von Markt und Konservatorien um ihren Initiator Juan Carlos Paz, der zudem in Zeitschriften gegen das ihn umgebende Musikleben polemisierte. Viele Gruppenmitglieder erhielten zeitweise Unterricht von Paz, sie trafen sich zum Essen und Musikhören. Die regelmäßigen Konzerte und Treffen verdichteten sich besonders während Kagels Mitwirkung 1952/53; die ANM bekam eine Struktur mit Mitgliedsbeiträgen und Sekretariat, so dass aus der lockeren Gruppe ein Verein wurde.

Zudem war die ANM in ein Intellektuellennetzwerk mit bildenden Künstlern, Architekten und Literaten eingebunden. Kagels Berichte über seine Bekanntschaft mit Borges und Gombrowicz passen in vielerlei Hinsicht zu den Aktivitäten der ANM und dem Aktionsradius ihres Leiters Paz. Viele dieser Vorbilder und Weggefährten Kagels in Buenos Aires hatten bewusst oder unfreiwillig eine politische oder ästhetische Außenseiterrolle eingenommen und bewegten sich vornehmlich in kleineren, untereinander aber durchaus verbundenen Freundschaftskreisen. Auf sie trifft oft Jürgen Freses Theorie zu, in der die Marginalisierung »häufige, aber nicht notwendige« Grundlage, »Begleitprozeß oder [...] Resultat von Gruppierungs-Prozessen« ist:

»[I]m Verlauf institutionalisierter Ausleseprozesse [werden] regelmäßig einzelne Intellektuelle aus den (definierenden, qualifizierenden und normalisierenden) Biographie- (und Karriere-)Mustern der (hegemonialen) Institutionen (Kirchen, Universitäten, Staatsparteien) von diesen (explizit) ins sozial Unbestimmte entlassen. Das trifft wie jede Selektion meist unfreiwillig, wird aber oft auch (durchaus in Kenntnis der erwartbaren Folgen) durch ›eigene‹ Akte der von Ausgliederung Betroffenen provoziert.«³⁰

Der Komponist Juan Carlos Paz wurde laut Michael Gielen »in Argentinien wegen seiner strengen Zwölf-Ton-Observanz als Sektierer angesehen und hatte sich

29 Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt 1995, S. 270 f.

30 Jürgen Frese, »Intellektuellen-Assoziationen«, in: Richard Faber/Christine Holste (Hg.), *Kreise – Gruppen – Bünde. Zur Soziologie moderner Intellektuellenassoziationen*, Würzburg 2000, S. 441–462, hier S. 451.

deshalb mit der ›Nueva Música‹ eine Plattform geschaffen.³¹ Gielen selbst berichtete von Ausgrenzung in seiner Schulzeit;³² als Exilant und Jude sowie politisch aktiver Student um 1945 war er einerseits in Buenos Aires unangepasst, andererseits schon in den späten vierziger Jahren durchaus mit seiner Arbeit als Korrepetitor am Teatro Colón anerkannt. Von Mauricio Kagel ist bekannt, dass er an der Aufnahmeprüfung für das Konservatorium scheiterte.³³ Derlei Ausgrenzungsprozesse einzelner Personen sind laut Frese zwar in hochkulturellen Gesellschaften immer vorhanden, führten aber nur unter besonderen zeitlichen und räumlichen Bedingungen zur Gruppenbildung der Stigmatisierten. Dabei gäbe es auffällige lokale Verdichtungen »in schnell wachsenden Metropolen und in Universitätsstädten – das heißt, in Orten mit ohnehin starken Zu- und Abwanderungsbewegungen und abgeschwächter sozialer, politischer und religiöser Kontrolle«.³⁴ Die politischen Ereignisse vor und nach der Wahl Peróns zum Präsidenten 1946 und die damit einhergehende Ausgrenzung von Intellektuellen aus öffentlichen Ämtern können als zeitliche Verdichtung angesehen werden. Unter den Schriftstellern war Borges 1946 aus politischen Gründen von seinem Posten in der Bibliothek entlassen und zum Geflügelinspektor »befördert« worden. Er wurde erst nach Peróns Sturz 1955 rehabilitiert. Wie er verloren zahlreiche Intellektuelle, die der Regierung Perón kritisch gegenüberstanden, öffentliche Posten in Hochschulen, Museen usw. und suchten sich alternative Arbeitsfelder in privaten Initiativen wie dem Colegio Libre de Estudios Superiores (CLES). Gombrowicz, als polnischer Exilant in diesem Milieu ohnehin nur langsam Fuß fassend, marginalisierte sich nach dem ausbleibenden Erfolg seiner ersten spanischen Übersetzungen ab 1948 in wachsendem Maße, indem er seine argentinischen Kollegen schockierte oder sie mied;³⁵ stattdessen sammelte sich um ihn eine junge Anhängerschar. Die Marginalisierten bildeten immer neue (interdisziplinäre) Gruppen – meist nur von kurzer Dauer – um Zeitschriften (Borges, Devoto, Cortázar, Paz und Kagel publizierten z. B. in *Buenos Aires Literaria*), Verlage (z. B. *nueva visión*) oder andere Treffpunkte wie bestimmte Cafés (z. B. Gombrowicz-Kreis) und alternative Aufführungs- oder Bildungsstätten. Diese

31 Michael Gielen, *Unbedingt Musik*, Frankfurt a. M./Leipzig 2005, S. 61.

32 Vgl. ebd., S. 45.

33 Vgl. Kagel, *Dialoge, Monologe*, S. 252 f. sowie *Collage* (1964), H. 3/4, S. 42. Kagel gibt kein Jahr an, vgl. unten S. 103, zieht aber den Vergleich zur Biografie Verdins.

34 Vgl. Frese, »Intellektuellen-Assoziationen«, S. 452 f.

35 Vgl. Juan Allende-Blin, »Mauricio Kagel und ›Anagrama‹«, in: Klüppelholz, *Kagel / 1991*, S. 61-72, hier S. 61.

»Konjunktur von Gruppen«³⁶ weist auf den Charakter dieser bewegten Jahre hin – einer Umbruchzeit von damals noch nicht zu erahnenden Ausmaßen, die auch im Musikleben ihren Niederschlag fanden: Die Neugründung staatlicher und privater Orchester und Vereinigungen führte in den späten vierziger Jahren zu einer Ausdifferenzierung im kulturellen Leben und somit zu einem vielseitigen Angebot in Theatern, Kinosälen, Bildungseinrichtungen usw. Zwischen bestimmten Institutionen gab es personelle Überschneidungen; dass Gielen in den vierziger Jahren und Kagel in den fünfziger Jahren neben der ANM gleichzeitig in der hebräischen Gemeinschaft und im Collegium Musicum, nicht aber im Konservatorium auftraten, ist dafür typisch. Kagel eignete sich zwar schon in Buenos Aires durch vielfältige Kontakte ein umfangreiches Wissen an, als Musiker blieb er jedoch eine Randerscheinung: bis zum Ende des Peronismus nur mit Auftrittsmöglichkeiten in kleinen privaten Organisationen, danach zwar auch in Teatro Colón, Radio und Universität, aber kaum in großen Produktionen und nicht als Komponist. Die Reise nach Köln stellte für Kagel daher einen biografischen Glücksfall dar: Zum besten Zeitpunkt verließ er seine Position in der doppelten – geografischen und institutionellen – Peripherie, gelangte in Köln im Umfeld des WDR in das aktuelle Zentrum der zeitgenössischen Musik, damit an alle technischen Möglichkeiten zur Umsetzung seiner Ideen und nach der Begegnung mit John Cage 1958 zu seiner eigenen Sprache im Instrumentalen Theater.³⁷

Quellen und Aufbau der Arbeit

Im Mittelpunkt dieser Arbeit stehen Kagels Werdegang in Buenos Aires als Interpret, Autor und Komponist sowie seine Kontakte zu Musikern, bildenden Künstlern, Architekten, Filmschaffenden und Literaten. Ausgewertet werden konnten dazu von ihm gesammelte und nun in der Paul Sacher Stiftung Basel (PSS) aufbewahrte Dokumente seines öffentlichen Auftrittens wie Konzertprogramme und -kritiken, Tonaufnahmen sowie Kompositionen in Form von Skizzen, Partiturentwürfen und -abschriften. Andere Materialien, wie Teile seiner großen Bibliothek, wurden nach Kagels Tod nicht nur dorthin übergeben,

36 Wolfgang Eßbach, *Die Junghegelianer. Soziologie einer Intellektuellengruppe*, München 1988, S. 43. Dort und in den Anmerkungen auch weitere Hinweise zur Gruppensoziologie.

37 Dies hat Matthias Rebstock, *Komposition zwischen Musik und Theater. Das instrumentale Theater von Mauricio Kagel zwischen 1959 und 1965 (sinfonia 6)*, Hofheim 2007, S. 94 ff. ausführlich dargestellt.

sondern auch der Bibliothek des Ibero-Amerikanischen Instituts in Berlin (IAI) und der Universitäts- und Landesbibliothek Bonn (ULB) geschenkt; diese Bestände konnten eingesehen werden. Darüber hinaus wurden in Buenos Aires Nachlässe von Juan Carlos Paz, Guillermo (Wilhelm) Graetzer und Ljerkko Spiller mit Programmheften und Manuskripten sowie bei Paz auch Korrespondenz und Tagebuchaufzeichnungen in Auszügen gesichtet. Eine Bekräftigung der daraus gezogenen Erkenntnisse gerade im Hinblick auf Kagels musikalische Betätigungen und ein revidiertes Verzeichnis der Jugendwerke gelang durch den im Anhang reproduzierten Brief an den deutschstämmigen, damals in Mendoza/Argentinien lebenden Musikwissenschaftler Francisco Curt Lange vom 3. September 1956.³⁸

Kagel hat sein Leben und sein Komponieren unzählige Male in Werkkommentaren und Interviews gedeutet. Über seine Kindheit und Jugend in Buenos Aires berichtete er verstärkt seit 1991 in Gesprächen mit Werner Klüppelholz, am ausführlichsten im 2001 erschienenen Band *Dialoge, Monologe*, sowie in der Folge in zahlreichen Interviews zum Beispiel mit Armin Köhler.³⁹ Die meist deutschsprachigen Kagel-Forscher vertrauten den Aussagen des Komponisten bisher weitgehend blind: Seine Angaben zu den kulturellen und politischen Rahmenbedingungen besonders in Argentinien wurden regelmäßig reproduziert, ohne sie historisch zu überprüfen und die Problematik dieser Erinnerungen mit großem zeitlichen Abstand überhaupt zu thematisieren. Seit einiger Zeit wird aber gefordert, die Herkunft von Kagels autobiografischen Aussagen und »das ganze Konglomerat aus Musik, Literatur, Architektur, Film, Fotografie beim jungen Kagel in Buenos Aires«⁴⁰ genauer zu untersuchen. Grundlage dessen muss zweifellos das Wissen um die politischen und künstlerischen Diskurse sein, die vor Ort geführt wurden. Das erste Kapitel fasst darum die Grundzüge des Pe-

38 Daniela Fugellie stieß bei ihrem Forschungsaufenthalt in Belo Horizonte auf diesen Brief, über den sie mich informierte. Ihr sowie dem Acervo Curt Lange und Pamela Kagel danke ich für die Erlaubnis, den Brief zu lesen und zu reproduzieren.

39 Vgl. Interview mit Mauricio Kagel, »..../1991«, in: Klüppelholz, *Kagel/1991*, S. 11-53; Kagel, *Dialoge, Monologe*, passim; Kagel im Gespräch mit Armin Köhler, »Der Fleischwolf Gottes« oder: Von der Moral beim Komponieren, in: DVD *Erlebte Geschichte. Aufbrüche, rückblicke, zeitläufte. Sendungen + Texte*, Baden-Baden/Mainz 2009, NZ 5019, o. S.

40 Werner Klüppelholz in »Statt eines Vorworts. Stefan Fricke und Werner Klüppelholz im Chatroom«, in: Werner Klüppelholz, *Über Mauricio Kagel*, Saarbrücken 2003, S. 7-18, hier S. 17. Vgl. auch die Schlussdiskussion in: Jungheinrich, *Aufgehobene Er schöpfung*, S. 205-209, besonders S. 206 f.

ronismus und der staatlichen Kulturpolitik sowie deren Auswirkungen auf die Kreise der Intellektuellen, auf Verlagswesen und Literatur, bildende Kunst und Filmproduktion zusammen. Es folgt der Versuch, das Musikleben der Nachkriegsjahre am Rio de la Plata an einigen Beispielen zu beschreiben – gerade weil und obwohl die musikwissenschaftliche Forschung bisher nur wenige Beiträge dazu geliefert hat – und Kagel darin bis zu seiner Reise nach Europa 1957 zu verorten: Neben den großen staatlichen Institutionen wie dem Teatro Colón und diversen Orchestern wird auf Musik im Dienst der Propaganda und die Quotengesetzgebung für Konzerte eingegangen. Besondere Aufmerksamkeit verdienen jedoch die privaten Initiativen wie die Asociación Amigos de la Música und das Collegium Musicum sowie kleinere Verlage und Konzertveranstalter, mit denen Kagel verbunden war.

Kagels Mitwirkung in der ANM von 1950 bis 1954 steht im Mittelpunkt des zweiten Abschnitts: Kagel interpretierte dort als Pianist und Dirigent Kammermusik, beteiligte sich an der Organisation der Konzertreihe und erlebte 1952 die Uraufführung seiner *Variaciones para cuarteto mixto*. Sein größtes Engagement fiel 1953 mit der intensiven Webern-Rezeption in Buenos Aires – zeitgleich zu Europa – zusammen. Die Vernetzung der ANM mit bildenden Künstlern und Architekten förderte zweifellos Kagels interdisziplinäre Interessen, denen ebenso nachgegangen wird. Auch seine Beschäftigung mit Filmmusik erreichte ihren Höhepunkt um das Jahr 1953 und ist den Filmliebhabervereinigungen sowie einem frankophilen Ambiente eingeschrieben.

Als bedeutenden Ereignissen im Kulturleben von Buenos Aires und – zufällige? – Klammer um Kagels Zeit in der ANM sind den beiden Besuchen der Compagnie Madeleine Renaud und Jean-Louis Barrault mit ihrem musikalischen Leiter Pierre Boulez im Juli 1950 bzw. 1954 eigene Kapitel gewidmet. Kagel hat darauf hingewiesen, dass er in den Produktionen als Statist mitwirkte; auf Boulez' Rat im Jahr 1954 hin habe er sogar erst das DAAD-Stipendium beantragt, das ihn drei Jahre später nach Deutschland führte.⁴¹ Während dieses zweiten Datum und Boulez' Wirkung als musikalischer »Wegweiser« 1954 – nicht nur für Kagel, sondern für die Musikwelt allgemein – unbestritten ist, war Boulez 1950 noch weitgehend unbekannt; das erste Gastspiel der Compagnie fand aber vor allem wegen der Aufführung von *Le Procès* nach Franz Kafka große Aufmerksamkeit.

41 Vgl. Kagel, *Dialoge, Monologe*, S. 38 ff. sowie Gespräch mit Wulf Herzogenrath und Gabriele Lueg, »Was ist an diesem Handwerk noch wert, in Frage gestellt zu werden?« [1986], in: Mauricio Kagel, *Worte über Musik. Gespräche – Aufsätze – Reden – Hörspiele*, München 1991, S. 70-84, hier S. 70.

Nach einem Bruch mit der ANM, der ihm auch das vorerst einzige Podium zur Aufführung seiner weiteren zwölftönigen Werke nahm, setzte Kagel auf eine Tätigkeit als Dirigent und musikalischer Berater in anderen Organisationen: In der hebräischen Gemeinschaft SHA übernahm er die Leitung des Chors von dem seit 1937 in Argentinien lebenden deutschen Exilanten Teodoro (Theodor) Fuchs, 1954 gründete Kagel das Kammerorchester Pro-Música, ab 1956 korrepetierte und dirigierte er in der Kammeroper und im Teatro Colón. Gerade sein Engagement am größten Opernhaus aber fiel in die Zeiten eines Orchesterstreiks, so dass er nur wenige Dirigiererfahrungen im großen Haus sammeln konnte. Gezeigt werden kann, wie sehr Kagel von Engagements der jüdischen Gemeinschaft profitierte und dass er nach dem Sturz Peróns auch in staatliche Positionen gelangte.

Im Hinblick auf Freundschaften mit Schriftstellern können sowohl die bestehenden Verbindungen über die ANM als auch familiäre Verknüpfungen betrachtet werden. Konkrete Datierungen sind für Buenos Aires nicht immer möglich, darum werden die Netzwerke und persönlichen Freundschaften schlechthin untersucht und für Kagel die »Nachwirkungen« in Europa zusätzlich ins Auge gefasst: Vor allem die Kontakte seiner großen Schwester Guida sind von Interesse; sie traf Cortázar wiederholt – auch noch in Europa – und suchte sogar Gombrowicz 1963 in Berlin auf, bevor Mauricio ihm kurz darauf schrieb. Sein Brief an Gombrowicz, die frühere Zusammenarbeit mit Borges, die Bekanntschaften mit Devoto, Cortázar und anderen stehen im Fokus des Literatur-Kapitels.

Eigentlich habe er in Argentinien »nur sporadisch komponiert«, mit seinen Tätigkeiten in »Cinémathèque und Kammeroper genügend Ventile« für seine »visuellen und theatralischen Neigungen« gehabt und erst in Deutschland begonnen »hauptamtlich Musik zu schreiben«.⁴² Über die »sporadischen« Kompositionen, die in Argentinien entstanden, berichtete Kagel vor allem selbst. Die Werkkataloge stützten sich lange Zeit auf diese Aussagen, ohne dass – mit Ausnahme der in Europa revidierten und publizierten *Variaciones para cuarteto mixto* (1951/52, rev. 1991) und des *Sexteto de cuerdas* (1953, rev. 1957) – ein Blick in Partituren oder gar Skizzen möglich war. Selbst Dieter Schnebel, der 1970 zum ersten Mal einen Überblick über Kagels Schaffen gab, stützte sich auf Gespräche mit dem Komponistenkollegen;⁴³ Manuskripte der frühen Werke konnte auch er damals nicht einsehen. Diese Situation änderte sich, als Kagels

42 Alle Zitate von Mauricio Kagel im Gespräch mit Hansjörg Pauli, *Für wen komponieren Sie eigentlich?*, Frankfurt a. M. 1971, S. 83-105, hier S. 88.

43 So die Aussage von Dieter Schnebel in einer E-Mail an d. Verf. am 1.11.2010, vgl. Dieter Schnebel, *Mauricio Kagel. Musik – Theater – Film*, Köln 1970.

umfangreicher Nachlass ab 2009 in der Paul Sacher Stiftung aus den Kisten ge- packt wurde: Zutage traten Skizzen, Manuskripte, teilweise mit Eintragungen, die auf Aufführungen weisen, und Programmzettel, die ausgewertet und mit dem bereits Bekannten verglichen werden konnten und so zu einem aktualisierten chronologischen Werkverzeichnis führten. Die *Cuatro piezas para piano* sowie deren Fassung für Streichorchester, die *Cinco canciones del Génesis*, Klarinettenminiaturen und das *Preludio No. 1* für Bandoneon sind inzwischen bei der Edition Peters verlegt und in Europa ur- bzw. erstaufgeführt worden. Die Materialien zu einem Chorstück nach einem Gedicht von Lorca sowie zur *Música para una torre*, einer Beleuchtungs- und Beschallungskonzeption für einen Turm, sind dagegen lückenhaft und können auch hier nur in Ansätzen ausgewertet werden. Im Vergleich mit zeitnah in Buenos Aires entstandenen und aufgeführten Werken von Paz, Gielen und Kröpfl wagt das Kapitel zum Komponieren in Buenos Aires die Darstellung einiger Entwicklungslinien, Kagels grundlegender Interessen (Zwölftontechnik sowie Spiegelung und Variation anderer Parameter als der Tonhöhe: Dauern, Beleuchtungsfolgen, Klangfarben; Vokalkompositionen; Klangstudien) sowie seiner späteren Haltung dazu.

»Jeder Satz ist eine Spur«⁴⁴

Wer oft nach seinem Leben und seinem Blick auf die (Musik-)Geschichte befragt wird, übt sein Gedächtnis⁴⁵ und sortiert die Erinnerungen, erzählt die gleichen Episoden – manchmal jedoch mit minimalen Abweichungen im Detail. Die zeitliche Distanz, spätere Erfahrungen und aktuelle Bezugnahmen verstärken dabei oft die faktische Ungenauigkeit der ohnehin subjektiven Wahrnehmung des ursprünglichen Geschehens. Auffällig ist beispielsweise an Kagels Äußerungen über die Regierung Peróns, dass er 1982, als in Argentinien die Militärregierung Videlas seit Jahren ihr Unwesen trieb, auch die peronistische Regierung als eine »Militärdiktatur«⁴⁶ bezeichnete. Mehr als zwanzig Jahre später wählte er jedoch den Begriff »Demokratur«⁴⁷ als Mischung aus Diktatur und Demokratie und einem zwar vorhandenen, aber bevormundeten Parlament. Es lohnt sich daher, Kagels Aussagen über die Jahre hinweg zu vergleichen und bestimmte Erzähl-

44 Werner Klüppelholz im Vorwort zu Kagel, *Dialoge, Monologe*, S. 7-10, hier S. 8.

45 Wie der Proband in Lothar Steinbach, »Lebenslauf, Sozialisation und >erinnerte Geschichte<«, in: Lutz Niethammer (Hg.), *Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis. Die Praxis der »Oral History«*, Frankfurt a. M. 1980, S. 291-322, hier S. 292.

46 Kagel, *Das Buch der Hörspiele*, S. 316.

47 Kagel/Köhler, »Der Fleischwolf Gottes«, o. S.

stränge zu analysieren, die immer wiederkehren. Neben Kagels Erinnerungen werden die publizierten – und ebenso »geübten« – von Zeitgenossen wie Juan Allende-Blin und Michael Gielen zum Vergleich herangezogen. Für diese Studie geführte Gespräche und Korrespondenz mit Odile Baron Supervielle, Pierre Boulez, Victor Chab, Giora Feidman, Carlos Feller, Michael Gielen, Francisco Kröpfl, Tomás Maldonado, Lucía Maranca, María Adela Palcos, Felisa Pinto und León Spierer dienten vor allem der Suche nach Dokumenten und Hintergrundinformationen. Auf eine vollständige Transkription wurde aufgrund ihrer Heterogenität und des großen Umfangs der Materialien verzichtet,⁴⁸ vereinzelt wird jedoch auf die Herkunft von Informationen aus diesen Interviews, die anderweitig nicht belegt werden konnten, für weitere Recherchen verwiesen. Kürzere, für bildende Kunst, Film und den Gombrowicz-Kreis besonders relevante E-Mails von Jorge Milchberg, Alejandro Rússovich und Alejandro Saderman, die zuvor noch nicht öffentlich zu Kagel Auskunft gaben, sind im Anhang in Auszügen wiedergegeben.

Den vielen ästhetischen und kulturpolitischen Aussagen in Interviews steht Kagels Verschwiegenheit zum Privatleben gegenüber, wie Hans-Peter Jahn in einem Nachruf formulierte: »Über die Privatbefindlichkeiten von Mauricio Kagel war Zeit seines Lebens nicht viel herauszubekommen. Ein beredter Schweiger, der allen verriet, wie er dachte, der nur nicht laut dachte, wie es um ihn persönlich stand.«⁴⁹ So erfahren wir wenig Konkretes über seine Kindheit und Familie: Sein Vater, dessen Namen und Geschäft er jedoch verschweigt, sei Buchdrucker und passionierter Leser gewesen.⁵⁰ Die Mutter sorgte – offenbar außerordentlich – für die musikalische Ausbildung: »Man hört häufig köstliche Witze über jüdische Mütter. Ich hatte eine solche. Da sie selbst Harfe und Klavier spie-

48 Die Verschriftlichung wäre zudem in vielfacher Hinsicht unzureichend, vgl. Matthias Tischer, »Erfragte Geschichte. Praktisches zu einer Theorie der Oral History«, in: Niña Noeske/Matthias Tischer (Hg.), *Musikwissenschaft und Kalter Krieg. Das Beispiel DDR (Klangzeiten. Musik, Politik und Gesellschaft 7)*, Köln u. a. 2010, S. 179–192, hier S. 185 f. Die Analyse und Veröffentlichung der vorhandenen Audio-Daten im Sinne einer Oral History würden den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen und zu weit von Kagel weg führen. Sie wären mit Blick auf das Musikleben in Buenos Aires am besten mit argentinischen Partnern zu realisieren.

49 Hans-Peter Jahn, »Seine Domäne war die Vieldeutigkeit. Nachrede auf Mauricio Kagel«, in: *NZfM* 169 (2008), H. 6, S. 15.

50 Vgl. Kagel/Klüppelholz, »..../1991«, S. 39 f. Vgl. zum Vater unten S. 183 Anm. 77.

len wollte, wurden mir beide Instrumente schon früh angeboten.«⁵¹ Der vier Jahre ältere Bruder und die acht Jahre ältere Schwester werden zwar mit ihren Berufen erwähnt, aber wir erfahren keine Namen.⁵² An ihren Betätigungen zeigte der kleine Bruder jedoch früh lebhaftes Interesse: Als seine zwölfjährige Schwester Klavierunterricht bekam, hörte der vierjährige Mauricio zu.⁵³ Von ihr berichtet er zudem, sie sei während ihres Studiums an der Universität in der Studentenbewegung aktiv gewesen und darum im Peronismus verhaftet worden.⁵⁴ Dass ihre Tätigkeit als Psychologin in Paris, in Genf bei Jean Piaget und bei der Weiterentwicklung des Rorschach-Tests den jüngsten Bruder anregte, ist seinen Schildderungen zu entnehmen. Vom älteren Bruder berichtete Kagel nur, er sei Informatiker gewesen und habe in den USA gelebt; Briefkontakte mit ihm über technische Inhalte sind aus Kagels früher Zeit in Deutschland auch dokumentiert.⁵⁵

Das Privatleben blieb immer geschützt: Seine spätere Frau Ursula Burghardt habe er schon als Kind in einem Sommerlager bei Córdoba kennen gelernt,⁵⁶ wann sie sich als Partner fanden und wer gemeinsame Freunde waren, ist jedoch nicht überliefert. Die Überfahrt nach Europa stellte offenbar eine Hochzeitsreise dar, nachdem die beiden am 14. Juli 1957⁵⁷ getraut worden waren. Von den Fei-

51 Kagel / Köhler, »Der Fleischwolf Gottes«, o. S. Er nannte den Namen seiner Mutter nicht; Matthias Kassel teilte d. Verf. mit, ihr Name sei Ana Roitman gewesen.

52 Vgl. Kagel, *Dialoge, Monologe*, S. 227.

53 Vgl. ebd., S. 231.

54 Vgl. Kagel / Köhler, »Der Fleischwolf Gottes«, o. S.

55 Vgl. Björn Heile / Martin Iddon (Hg.), *Mauricio Kagel bei den internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt*, Hofheim 2009, S. 13. Ein Brief von Isaac »Iyi« Kagel aus Pasadena vom 20.6.1958 mit dem Hinweis »carta No. 2« findet sich bei den Manuskripten in PSS SMK.

56 Vgl. Kagel, *Dialoge, Monologe*, S. 25.

57 Vgl. die Eintragung in Mauricio Kagel, *Hochzeitstagebuch für Ursula*, Hofheim 2008, o. S.: »para mi amor y el 14 de julio Mauro« – »für meinen Schatz und den 14. Juli Mauro«. Anders als der Titel des Buchs vermuten lässt, enthält es keine schriftlichen Zeugnisse, sondern ausschließlich Zeichnungen aus Mauricio Kagels Hand. Zum Jahr der Hochzeit existieren auch abweichende Angaben wie 1956 im Nachruf auf Ursula Burghardt in *MusikTexte* 120 (2009), S. 75, oder 1955 auf: <http://www.konferenzkultur.de/veranstaltung.php?id=1399> (5.10.2010). Alejandro Saderman, Jorge Milchberg und Victor Chab berichteten d. Verf., sie seien bei der Feier zugegen gewesen. Diese Angaben sowie Jahr und Ort der Trauung (Montevideo oder Vicente López) konnten nicht überprüft werden.

erlichkeiten sind einige Fotos des Brautpaares erhalten, eines davon mit Mauricos Schwester Guida (vgl. Anhang S. 314).

Wie von seinen Geschwistern sprach Kagel im Rückblick auch meist namenlos von argentinischen Freunden oder Bekannten, mit denen er zusammenarbeitete. Einige werden in der vorliegenden Arbeit beim Namen genannt; die vielen weiteren biografischen Lücken füllen zu wollen ist bei der aktuellen Quellenlage jedoch ein aussichtsloses Unterfangen: Kagels gesamter Nachlass ist zwar nach seinem Tod in die Paul Sacher Stiftung überführt worden, die darin befindliche Korrespondenz und private Dokumente sind jedoch bis 2033 für die Nutzung gesperrt.

Kagel äußerte in den siebziger Jahren in der Auseinandersetzung mit der Musikkritik seine Ansprüche an die Forschung: »Das mindeste, was ich von einem Musikwissenschaftler erwarte, ist die Durchführung genauer Recherchen.«⁵⁸ Nun hat er einerseits durch den Verschluss seiner Korrespondenz eine wichtige Zugangsmöglichkeit der Forschung verhindert, andererseits aber dadurch die Suche nach anderen, abgelegenen Quellen herausgefordert. Immer heißt es, Kagels Angaben als Näherungswerte zu nehmen und im Umfeld zu forschen, um Fakten zu prüfen und zu fundieren und dabei seinem Hinweis zu folgen: »Zeitungarchive sind nicht umsonst da, sondern um das kollektive Gedächtnis zu stützen. Dort kann man alles über damals nachlesen.«⁵⁹ Bewusst verfolgt die vorliegende Arbeit den Ansatz, die aufgefundenen Dokumente ausführlich zu zitieren und in eine chronologische Ordnung zu bringen, um den bisherigen eklatanten Mangel an zeitnahen schriftlichen Quellen zur frühen Biografie auszugleichen.

58 Mauricio Kagel, »J'accuse II« [1973], in: ders., *Tamtam. Monologe und Dialoge zur Musik*, hg. von Felix Schmidt, München/Zürich 1975, S. 14-40, hier S. 35.

59 Kagel / Köhler, »Der Fleischwolf Gottes«, o. S.