

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2008)
Heft: 104

Nachruf: ... Den 18. IX. 2008 : zum Tod von Mauricio Kagel
Autor: Kassel, Matthias

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

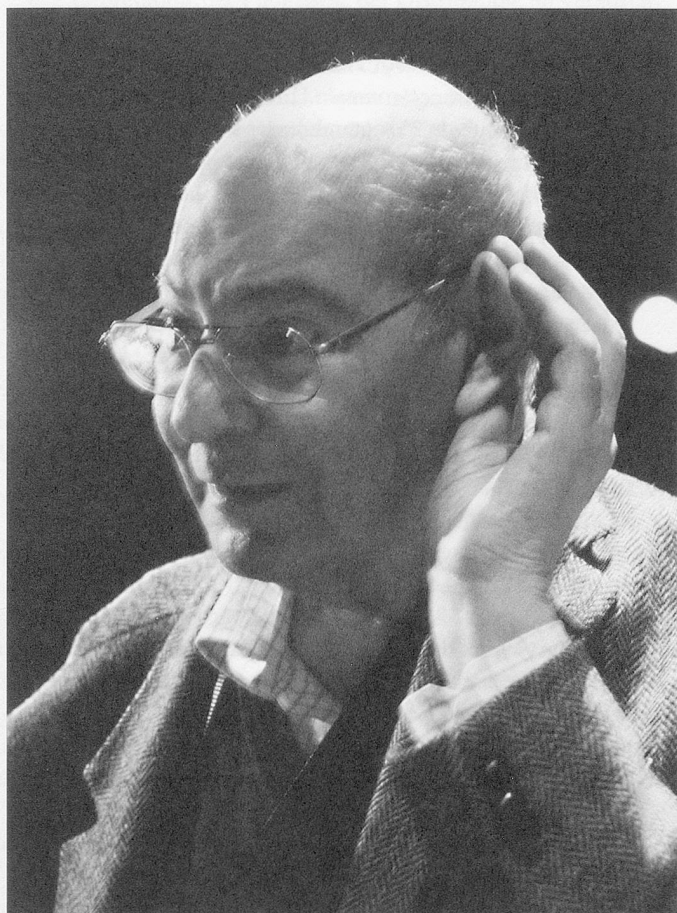
Download PDF: 12.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

... DEN 18. IX. 2008

Zum Tod von Mauricio Kagel

«Und nun, lebe wohl, und wenn ich Dir
etwas schuldig bin, so schicke mir Deine Rechnung.»
(Heinrich Heine, Nachwort zu *Romancero*)



Mauricio Kagel in Basel (Februar 2007)

Foto: Ute Schendel

«Ich betrachte mich als Komponist, der das Wort *componere* ernst nimmt, also: zusammensetzen. Wenn man das gelernt hat, kann man klingende oder nichtklingende Materialien benutzen. Sie können mit Schauspielern, mit Tassen, Omnibussen und Oboen komponieren, und schliesslich auch Filme zusammensetzen.» Diese Aussage Mauricio Kagels aus einem Gespräch über seine Filmarbeit (Programmbuch *Grenzgänge, Grenzspiele*, Frankfurt Feste 1982) enthält eine wesentliche Prämisse für das Verständnis dieses facettenreichen, komplexen, vielleicht komplizierten, manchmal schwer greifbaren Künstlers. Denn ganz selten nur hat er sich bei der Komposition eines Werkes – wie vielleicht bei den *Études* für grosses Orchester (1992–96), dem vierten (1993) und dem fünften Streichquartett (2006–07) oder manchem Klavierstück – mit dem Verbleib im Metier des musikalischen Satzes abgefunden, sich kompositorisch mit den dort für ihn virulenten Fragen nach adäquater zeitgenössischer harmonischer und rhythmischer Gestaltung auseinandergesetzt – und es dabei belassen. Den meisten

seiner Stücke ist dieser Purismus fremd. Sie sind eher angereichert und angefüllt, wenn nicht gar überfüllt mit zusätzlichen Ideen, Themensträngen und -schichten aus allen Bereichen der aussermusikalischen Welt. Oder es sind gar keine Musikstücke, sondern Hörspiele oder Filme. Oder sie verweigern sich solchen Definitionen ohnehin völlig wie das «chromatische Spiel» der *Camera obscura* (1965), wie der mit exotischen und einheimischen Vögeln bevölkerte Klangkäfig *Ornithologica multiplicata* (1968), die «Klangfabeln» der aufblasbaren Gummitiere im *Bestiarium* (1974–76) oder die «flüchtige Aktion» *Eine Brise* (1996) für 111 Radfahrer ...

Trotzdem war Kagel kein komponierender Bastler und kein bastelnder Komponist, wie man mit Daniel Weissberg (*Dissonanz* Nr. 98, Juni 2007) nachdrücklich betonen sollte, um manchem Vorurteil zu begegnen, das Kagels Schaffen anhaftet. Kagel ist zweifellos immer der komponierende Meister seines Materials geblieben, hat die Geister, die er rief, stets beherrscht. Es gibt wohl nur wenige Komponisten, deren Arbeitsmaterial so komplex und gleichzeitig so wohlgeordnet, so heterogen und gleichzeitig so systematisch kategorisiert erscheint wie seines, und es kann kein Zweifel daran bestehen, wer den Überblick besass in diesem wuchernden «Theatrum compositorum», dessen Teilansicht selbst wohlgesonnene und gleichgesinnte Kollegen wie Dieter Schnebel zu erschrecken vermochte: «Es macht einen verwirrenden Eindruck. Die alten Räume eines Hinterhauses in der Genter Strasse zu Köln wirken mit ihrem Inhalt teils wie industrielles Materiallager, teils wie Rumpelkammer oder Schrottplatz, teils wie Requisitenkammer eines Theaters.» (Dieter Schnebel, *Mauricio Kagel. Musik, Theater, Film*, Köln: DuMont Schauberg 1970, S. 242.) Diese Beschreibung stammt aus der Hochphase der Kagelschen Material-Stücke, die in *Acustica* und *Staatstheater* gipfelten und in der künstlerisch gestalteten Ausbreitung klingender wie nichtklingender Materialien bis heute ihresgleichen suchen. Mag sein, dass für manchen die Vorstellung des Komponisten Kagel zu sehr und allein hiervon geprägt ist, was angesichts des unmittelbar überwältigenden Eindrucks solcher Stücke verständlich, dem gesamten Schaffen gegenüber allerdings nicht einmal in Annäherung gerecht wird.

Der am 24. Dezember 1931 geborene Argentinier war, als er 1957 knapp 26-jährig mit einem Stipendium des DAAD nach Köln kam, bereits ein ausgereifter Komponist – trotz seiner kompositorischen Autodidaktik, zu der ihn die Ablehnung seitens des Konservatoriums gezwungen hatte und aus der er nie einen Hehl machte. Das mitgereiste *Sexteto de cuerdas*, das 1953 in Argentinien begonnen, in Deutschland fertigkomponiert und 1958 in Darmstadt uraufgeführt wurde, zeigt ihn auf der Höhe der damaligen seriellen Haupt-Musiksprache, die er nicht gläubig abspulte, sondern in der er variantenreich zu parlieren verstand. Und spätestens in *Anagrama* (1957–58), das mit dem Zürcher Kammerchor am IGNM-Fest 1960 in Köln uraufgeführt wurde, warf Kagel alle einengenden seriellen Fesseln ab. Die für ihn weiterhin, ja zeitlebens wichtig bleibenden reihentechnischen Arbeitsverfahren verband er hier mit sprachgenerierenden, collagierenden und schichtenden Verfahren zu einem komplexen Fünfsätzer, dessen Faktur sich bis heute analytischer Durchdringung versperrt. Aufgrund des

kompromisslosen Anspruchs, den dieses und andere Stücke Kagels an die Interpreten stellen, zählt *Anagrama* zu den allzu selten aufgeführten Meisterwerken des 20. Jahrhunderts. Die Zeitgenossen erkannten die Qualität unmittelbar und man diskutierte das Stück nach der Uraufführung weit ausführlicher als die im selben Programm uraufgeführten *Kontakte* Karlheinz Stockhausens. Dieser nahm es sogleich persönlich, was zu einem ersten Riss im anfänglich freundschaftlichen Verhältnis der beiden Kölner Kollegen führte.

Auf Protektion und Abhängigkeiten gab Kugel aber ohnehin nicht viel. Im Gegenteil suchte er stets die Unabhängigkeit und die Souveränität, bis hin zur Inanspruchnahme der Entscheidungsmacht in allen Produktionsbereichen seiner Werke, von der Materialvorbereitung über die Komposition, am liebsten auch in der Drucklegung der Partitur, der Aufführung und der Einspielung auf Tonträger. Und dabei dilettierte er nicht, sondern schöpfte aus breit gefächerten Interessensgebieten, in denen er bereits im kulturell sprudelnden Buenos Aires tätig gewesen war: Korrepetition am Theater, Dirigieren, Arbeit an und mit Film, Philosophie und Literatur mitsamt Drucktechnik zählten zu seinen Grundfähigkeiten, die er durch anhaltende Neugier und unstillbaren Lesehunger zeitlebens erweiterte. Sie führten rasch zu technischer Souveränität im elektronischen Studio des WDR (*Transición I*, 1958–60, und *Transición II*, 1958–59), zu kenntnisreichen Experimenten im musikalischen Theater, für das er mit dem «Instrumentalen Theater» eine eigene Untergattung prägte (*Sur scène*, 1959–60), und zu einer im Bereich der neuen Musik bis anhin unbekannten Beherrschung des Mediums Film (*Match* und *Antithese*, beide 1966).

Auch innerhalb der rein musikalischen Welt gelangte er – in produktiver Auseinandersetzung mit der musikalischen Tradition – einerseits zu äusserlich effektvollen Konfrontationen (*Ludwig van*, 1969–70; *Sankt-Bach-Passion*, 1981–85), andererseits zu einer individuellen Musiksprache, die über das Verfahren «nicht-linearer Transposition», das er in der Auseinandersetzung mit der Harmonik Brahms' (*Variationen ohne Fuge*, 1971–72) und Bachs (*Chorbuch*, 1975–78) entwickelte, zur «seriellen Tonalität» ausreifte. Selbstverständlich konnte dies nur zur weiteren Individualisierung von Kagels Schaffen führen, eingespannt zwischen der Ablehnung durch allein fortschrittsorientierte Kollegen, die solcherlei Ideen per definitionem als Verrat und Kompromiss verstehen mussten, und dem anhaltenden Unverständnis ausserhalb der Neue-Musik-Welt, wo seine Kompositionen nach wie vor als avantgardistisch und damit unverständlich klassifiziert wurden. Die allein übriggebliebene Positionierung zwischen allen Stühlen dürfte ihm nicht einmal unangemessen erschienen sein.

Das solcherart aufgefächerte, heterogene Schaffen Kagels, das sich kaum als Einheit verstehen lässt, vielmehr – je näher betrachtet, desto mehr – in tausenderlei Facetten zersplittert, lässt eine eindeutige Einordnung bis heute nicht zu. Einzig die Vielfalt der Sujets und Ideen, der Gattungen, ja selbst der Künste, die darin erscheinen, ist bisher als sichere Konstante manifestierbar. Der Rest bleibt zukünftiger Beurteilung in Aufführungen und Forschung vorbehalten. Auf diesem Weg hat Kugel noch einige Meilensteine und Schlaglöcher, Pfade und Sackgassen platziert, auf dass wir uns darin verirren. Seiner Krankheit, die er bis zuletzt selbst vor dem engsten Kreis verborgen hat, stellte Kugel Arbeit entgegen, so

lange er konnte. Am 18. September 2008 ist er in Köln gestorben. Sein letztes vollendetes Werk, *In der Matratzengruft* (2007–08), vermittelt die Konfrontation mit dem Sterben über Heinrich Heines *Romancero*-Sammlung. Sein letzter Gruss – ein memento mori.

MATTHIAS KASSEL

UN PLASMA SONORE PURIFICATEUR

Décès du compositeur Horatiu Radulescu

Le compositeur franco-roumain Horatiu Radulescu s'est éteint à Paris, dans la nuit du 25 septembre, des suites d'une grave maladie. Il avait 66 ans. Radulescu était une figure polarisante, à la fois innovante et provocante, de la musique contemporaine. Son œuvre *Inner Time II* (1993) pour sept clarinettes (une distribution typique du compositeur) se caractérise par des pulsations qui se superposent dans un volume sonore considérable et avec des micro-intervalles, le tout pendant une petite heure et presque exclusivement dans le registre élevé de la cinquième octave. Le résultat est un plasma sonore riche d'oscillations superposées et de sons différentiels, à la fois douloureusement intense et puissant – mais celui qui résiste auditivement à une telle exécution atteint un état nouveau et véritablement cathartique. On comprend mieux dès lors pourquoi Olivier Messiaen déclara, en 1972, que Radulescu était l'un des compositeurs contemporains les plus originaux à avoir contribué au renouvellement du langage musical.

Né le 7 janvier 1942, Radulescu a d'abord étudié la composition à Bucarest auprès de Stefan Niculescu. En 1969, il émigre en France, pays dont il obtiendra la nationalité en 1974. C'est à la fin des années 60 déjà – dans sa pièce *Credo* pour neuf violoncelles – qu'il commence à développer une « musique spectrale » originale et très différente de celles des futurs spectralistes. Dans un texte théorique du milieu des années 70, il annonce que les concepts musicaux de monodie, d'homophonie, de polyphonie et d'hétérophonie sont caducs. Il développe alors sa théorie du « sound plasma ». Son étude des harmoniques le conduit à de nouveaux projets dans ce domaine, si bien qu'il parvient à renouveler considérablement le contenu de la forme sonate traditionnelle dans sa *Lao tzu Sonata* pour piano. Son but fut toujours de composer une musique « cosmique », une musique spirituelle oscillant de façon surprenante entre le catholicisme et le taoïsme. Radulescu passa les dernières années de sa vie en Suisse, en particulier à Vevey. Il était avant tout connu et reconnu en France. A Zurich, sa musique s'est notamment fait entendre en 2005 et 2007 lors du Festival Religio Musica Nova. ALFRED ZIMMERLIN

(Article paru dans la « Neue Zürcher Zeitung », le 30 septembre 2008 — Traduction française: Yaël Hêche)