

Zeit‘ wichtig, so wurde mit zunehmender Verdüsterung der Zeitläufe ab 1930 auch die zeitkritische Dimension Offenbachs für Kraus immer wichtiger. Hawig kann überzeugend nachweisen, dass ein Teil der Autorinszenierung von Kraus auch darin besteht, sich als Autor Kraus bei seinen öffentlichen Auftritten immer mehr zurückzunehmen, was heißt, dass die Lesungen aus eigenen Schriften (die das Publikum von ihm immer deutlicher verlangte) immer stärker zurücktraten gegenüber den Lesungen und Darstellungen der von ihm in einem durchdringenden Sinn bearbeiteten Werke von Shakespeare und Offenbach. Hawig hat eine gewisse Neigung, die Bedeutung Offenbachs gegenüber der Shakespeares für die letzten verdüsterten Jahre von Kraus höherzustufen. Demgegenüber wäre der späte Kraus zu zitieren: „Die Weltdummheit macht jede Arbeit, außer an Shakespeare, unmöglich“ – Offenbach wird da nicht erwähnt, aber die ebenso gründlichen wie gedankenreichen Darlegungen dieses Buches zeigen, dass Kraus hier neben Shakespeare auch Offenbach hätte nennen können – diese Gleichberechtigung ist durch Peter Hawig doch überzeugend hergestellt worden. Als Walter Benjamin 1928 eine Berliner Lesung von Kraus besuchte, der *Pariser Leben* vortrug, war er hingerissen: „Was auf dem Podium vorgeht, steht also völlig jenseits der verbohrten Alternative von produktiver und reproduktiver Leistung. Kraus ist als Vortragender so wenig ‚Virtuose‘ wie als Autor ein ‚Sprachbeherrscher‘. Er bleibt in beiden Fällen identisch: der Interpret, der den Schurken ertappt, indem er zwischen zwei roten Umschlagseiten ihn nachdrückt, der ein Werk wie das Offenbachs feenhaft ausstattet, indem er es spricht. Aber er spricht in Wahrheit nicht Offenbach; er (*sc. Offenbach*) spricht aus ihm heraus.“

Peter Hawig hat mit seinem bedeutenden Buch die zentrale Bedeutung von Offenbach für Kraus mit aller Deutlichkeit

umrissen und damit zweierlei erreicht: die Liebhaber Offenbachs, die meist Kraus und seinen eminenten Einsatz für diesen nicht oder zu wenig kennen, haben keine Entschuldigung mehr für ihre Unkenntnis, die Anhänger von Kraus, die sich meist für Offenbach nicht so interessieren, können ab jetzt dieses Desinteresse nicht mehr legitimieren.

(Februar 2015)

Jens Malte Fischer

*CHRISTINA RICHTER-IBÁÑEZ: Mauricio Kagels Buenos Aires (1946–1957). Kulturpolitik – Künstlernetzwerk – Kompositionen. Bielefeld: transcript Verlag 2014. 342 S., Abb., Nbsp.*

Über Mauricio Kagels Jugendzeit in Argentinien war bis vor kurzem wenig bekannt. Der Komponist selbst äußerte sich nur vereinzelt zu diesem Thema, und seine Erinnerung war häufig selektiv oder ungenau, wenn er nicht sogar einzelne Sachverhalte verfälschte. Die Kagel-Forscher der ersten und zweiten Generation waren zumeist des Spanischen nicht mächtig und waren so auf Kagels Selbstaussagen angewiesen – wenn sie überhaupt Interesse an biographischen Zusammenhängen zeigten. Weiterhin waren Kagels frühe Kompositionen verschollen. Nachdem er sich 1957 mit einem DAAD-Stipendium in Köln niedergelassen hatte, gab nur sein im selben Jahr revidiertes Streichsextett, das auf eine Komposition von 1953 zurückgeht, einigen Aufschluss auf sein Jugendwerk. Wie sehr die revidierte Fassung von der ursprünglichen abwich, ließ sich aber bestenfalls erahnen: Wie sich später herausstellte, ist die Originalfassung für ein gemischtes Sextett und in zwei Sätzen; Kagel hatte in der Revision kurze Abschnitte aus beiden Sätzen interpoliert, so dass am Ende ein einsätziges Werk stand. Erst im Jahr 1991 ließ Kagel ein weiteres Frühwerk an die Öff-

fentlichkeit: die Variationen für Quartett. Im Rückblick stellt sich heraus, dass Kagel hier noch tiefgreifender in die Originalfassung (von 1952) eingegriffen hatte.

Erst in den letzten Jahren lichtet sich der Nebel. Autoren wie Matthias Rebstock und Björn Heile begannen, sich auf Spurensuche nach Buenos Aires zu begeben und Kontakt mit Kagels argentinischen Weggefährten und Zeitgenossen sowie dortigen Experten aufzunehmen. So stellte sich etwa heraus, dass Kagels Diktum, er sei „durch Kontakt mit ungenügenden Lehren zum Autodidakten ausgebildet“ (Kagel, *Tamtam. Monologe und Dialoge zur Musik*, München u. a. 1975, S. 7) worden, so wohl kaum zutreffend war. Nicht nur hatte er hervorragende Privatlehrer in Klavier, Dirigieren und Musiktheorie, sondern er war auch stark von Juan Carlos Paz geprägt, einem der einflussreichsten südamerikanischen Komponisten und Leiter der Agrupación Nueva Música, der Kagel bereits als Achtzehnjähriger beitrug (wenn er auch offenbar nie formal Kompositionsunterricht bei Paz hatte). Nur hatte er sich aus nach wie vor nicht ganz geklärten Gründen 1953 mit Paz überworfen, was dazu führte, dass er dessen Bedeutung für seine künstlerische Entwicklung ganz verschwiegen oder zumindest untertrieben.

Mit der Einrichtung der Mauricio-Kagel-Sammlung an der Paul Sacher Stiftung in Basel in den 1990er Jahren gelangten weitere Dokumente an das Licht der Öffentlichkeit, die Einblick in Kagels argentinische Phase erlaubten. So waren nun etwa die Skizzen und Manuskripte des Sextetts und der Variationen einsehbar. Paradoxiertweise sind detaillierte Forschungen zu Kagels Frühwerk und Lehrjahren aber erst seit seinem Tod 2008 möglich: Damit gelangte nämlich sein gesamter Nachlass in die Paul Sacher Stiftung, und, obwohl Kagel zwischenzeitlich behauptet hatte, dass sein Frühwerk in Argentinien verblieben sei, fanden sich hier viele Kompositionen, die

man nur dem Namen nach kannte und weitere, die zuvor nie erwähnt wurden.

Hier setzt Christina Richter-Ibáñez' Dissertation an. Sie beruht auf einer gründlichen Auswertung der in der Paul Sacher Stiftung befindlichen Quellen, die durch weitere Archive, wie etwa das von Juan Carlos Paz, und Nachforschungen vor Ort, intensivem Presse-Studium sowie Interviews mit Informanten ergänzt wurden. Das Buch basiert auf einer profunden Kenntnis der argentinischen Musik, Geschichte und Kultur und ist insgesamt hervorragend recherchiert. In ihrer Detektivarbeit ist der Autorin auch vom Glück geholfen worden, so ist etwa ein Brief Kagels an den Musikwissenschaftler Francisco Curt Lange, in dem Kagel letzterem Auskünfte über seine Biographie und seine Kompositionen erteilte, nur durch Zufall in ihren Besitz geraten. Aber das Glück hilft bekanntlich dem oder der Tüchtigen.

So finden sich auf fast jeder Seite neue Einsichten in Kagels Leben und Werk. So wird etwa seine Mitarbeit in der Agrupación Nueva Música und sein Verhältnis zu seinen Mitstreitern und seine Karriere als Chorleiter und Dirigent erhellt oder die Umstände von Pierre Boulez' Besuchen in Buenos Aires erzählt, der zu Kagels Mentor wurde. Dabei stellt sich unter anderem auch heraus, dass Kagel um 1954 offenbar das Komponieren weitgehend aufgegeben hatte, um sich auf das Dirigieren zu konzentrieren. Zwischen 1955 und seiner Übersiedelung nach Deutschland 1957 entstanden nur einige Übungen, Entwürfe und kurze Gelegenheitskompositionen. Unklar bleibt dabei, warum zwischen dem von Boulez vermittelten Stipendiums-Antrag beim DAAD und Kagels Ausreise drei ganze Jahre vergangen sind (Kagel hatte Boulez zuletzt 1954 getroffen). Auch die Liste der prominenten Persönlichkeiten, mit denen Kagel Kontakt hatte, muss gründlich revidiert werden. So war das Verhältnis zu Jorge Luis Borges offenbar denkbar einseitig:

Zwar war Kagel von seinem Dozenten zutiefst beeindruckt, ob der aber umgekehrt den Studenten besonders wahrgenommen hat, ist zumindest fraglich. Dafür hatte Kagel aber mit einem weiteren großen argentinischen Schriftsteller der Zeit Kontakt, den er zeit seines Lebens kaum erwähnt hatte, nämlich Julio Cortázar.

Insgesamt gelingt es der Autorin hervorragend, Kagels Werdegang und Schaffen im Musik- und Kulturleben der argentinischen Metropole zu verorten. Dabei geht es nicht nur um einige biographische Details: Wie sich immer wieder herausstellt, blieb Kagel seinen argentinischen Vorbildern und den dort gefassten Idealen sein Leben lang verpflichtet, ist also mindestens ebenso ein Produkt der Moderne von Buenos Aires wie der europäischen Nachkriegs-Avantgarde – und letztere stellt sich im Rückblick als heterogener und kulturell hybrider dar als man es bis vor kurzem wahrhaben wollte und vielleicht auch konnte.

Kagels Kompositionen selbst sind von deutlich über 300 Seiten nicht einmal 50 gewidmet (von denen ein Großteil von großzügigen Notenbeispielen und Faksimiles eingenommen wird). Demensprechend sind die Analysen nicht sehr detailliert. Dennoch ist die Arbeit auch in diesem Bereich sehr sorgfältig und aufschlussreich. Richter-Ibáñez stellt etwa die Zwölftontechniken und -strukturen sehr klar dar und setzt sie überzeugend mit den Werken von Kagels älteren und gleichaltrigen Zeitgenossen, wie etwa Paz, Michael Gielen und Francisco Kröpfl, in Beziehung. Insbesondere gelingt es ihr, viele Umstände und Details des wohl verheißungsvollsten von Kagels Frühwerken, der *Música para una torre* („Turmmusik“, 1954), zu rekonstruieren, wenn auch die konkrete Gestalt des Werkes nach wie vor weitgehend im Dunkeln bleibt und wohl auch bleiben wird.

Wie nebenbei stellt Richter-Ibáñez auch Kagels Werkverzeichnis auf eine solide Grundlage. Hier müssen an den in frühe-

ren Studien erschienenen Verzeichnissen grundlegende Korrekturen vorgenommen werden. Viele dort genannte Werke sind entweder verschollen oder (was wahrscheinlicher ist) haben nie existiert, andere hatten einen anderen Titel als den offenbar durch Kagels Erinnerung überlieferten und wieder andere müssen ergänzt werden. Dennoch muss die Autorin feststellen, dass in den frühen Werken vor ihrer Entdeckung „mehr Potenzial vermutet“ wurde (S. 283, Anmerkung 105 – die Aussage bezieht sich konkret auf die Textumsetzung in Kagels frühen Vokalwerken, kann aber wohl verallgemeinert werden). Viele der Kompositionen, wie etwa die *Vier Klavierstücke* und die *Cinco Canciones del Genesis*, beide 1954 entstanden, sind durchaus interessant und vielversprechend und erlauben darüber hinaus Einblick in Kagels Kompositionsweise, aber bisher unbekannte Meisterwerke findet man hier nicht. Warum Kagel jedoch in Deutschland dem Sextett und den Variationen den Vorzug über die eben genannten Werke gegeben hat, ist nicht ganz klar, handelt es sich bei letzteren doch ziemlich eindeutig um reifere Kompositionen. Hierfür gibt es wahrscheinlich pragmatische Erklärungen. Das Sextett ist allem Anschein nach nicht in Argentinien zur Aufführung gekommen: Zwar war eine Aufführung durch die Agrupación Nueva Música geplant, diese ist aber offenbar dem Streit zwischen Kagel und Paz zum Opfer gefallen. Somit liegt es nahe, dass Kagel gerade dieses Werk der Öffentlichkeit präsentieren wollte. Warum er Jahrzehnte später ausgerechnet seine erste vollständige Komposition, nämlich die Variationen für Quartett, ausgegraben hat, ist schwerer nachzuvollziehen. Womöglich konnte so ein Programm vervollständigt werden (wie es häufig bei Kagels Gelegenheitskompositionen der Fall ist). Dennoch ist es im Nachhinein erstaunlich, dass Kagel seine reiferen frühen Kompositionen sein Leben lang zwar gut gelagert, aber unter Verschluss gehalten hat.

Das Buch ist klar geschrieben und gut redigiert, gestaltet und verarbeitet, und präsentiert eine Reihe von bisher unbekanntem Fotos und Originaldokumenten in Faksimile. Ein guter Apparat mit einem gründlichen Index erleichtert die Lektüre. Insgesamt setzt der Band neue Maßstäbe in der Kagal-Forschung; niemand, der an Kagels Werk interessiert ist, wird an ihm vorbeikommen.

(Februar 2015)

Björn Heile

*VOLKMAR KRAMARZ: Warum Hits Hits werden. Erfolgsfaktoren der Popmusik. Eine Untersuchung erfolgreicher Songs und exemplarischer Eigenproduktionen. Bielefeld: transcript Verlag 2014. 390 S., Abb., Nbsp. (Studien zur Populärmusik.)*

Volkmar Kramarz untersucht in seinem Buch „Warum Hits Hits werden“ in fünf Abteilungen „Popmusik und Erfolg“, stellt dem Leser seine „Kategorien und Parameter der Analyse“ vor, unterbreitet seine „Parameter-Auswertung erfolgreicher Songs“, erläutert „eigene Experimente und Untersuchungen“ und schließt mit „Fazit und Diskussion“. Der Autor manövriert im Dienste seiner titelgebenden Ausgangsfrage sicher zwischen der Pophistorie und ihrem Repertoire, den Ratgeberbüchern aus der Praxis, vielfältigen musikanalytischen Herangehensweisen und empirischen Verfahren zwischen Konsumentenbefragung und der Messung von Hirnaktivitäten. Die polystilistische Sprache seines Buches lässt sich als Indikator des (eingelösten) Anspruchs lesen, sich gleichermaßen an „Kenner und Liebhaber“ zu richten, wobei es ebenso positiv auffällt, dass seine überreichen Kenntnisse und Insiderinformationen zuweilen die strenge Gliederung überspülen.

Nach den Jahrzehnten der Popsoziologie kann Kramarz' popmusikwissenschaftlicher Ansatz nicht genug gewürdigt werden:

„Die besonders in der europäischen, soziologisch motivierten Populärmusik-Forschung lange Zeit vorhandene Ansicht, dass Popmusik vorrangig als nicht transzendierende, eher funktional-nützliche Musik zu untersuchen sei und sie daher überwiegend als ein politisches und soziologisches, weniger als ein kulturell-musikalisches Phänomen gesehen werden müsse, rückte zuletzt, im Zuge einer nach und nach einsetzenden Emanzipation der musikalischen Elemente, in ein zumindest ungefähres Gleichgewicht und Nebeneinander.“ (S. 22) Bei solchen prinzipiellen Weichenstellungen fallen gelegentliche unkommentierte Übernahmen von fragwürdigen Behauptungen kaum ins Gewicht: „Die bürgerliche Musikkultur ist nach 1945 weitgehend erstarrt, während die industrielle Musikkultur sich in einer Gärungsphase befindet, deren weiteren Verlauf man noch gar nicht voraussehen kann.“ (Reinhard Flender, S. 15) Bringt doch Kramarz den Anspruch seiner Analysen folgendermaßen auf den Punkt: „Eine Popmusik-Analyse würde dann eine Lesart bilden, bei der das wissenschaftliche Ethos darin besteht, ihre Prämissen und Verfahren aufzudecken.“ (S. 22) In akribischer Detailarbeit dekliniert Kramarz die einzelnen Parameter populärer Musik durch, vom Großformalen bis in die kleinsten melodischen und harmonischen Details – ohne allerdings dem zentralen Phänomen von Pop – dem Sound – bei allen höchst lesenswerten Umkreisungen, tatsächlich zu Leibe zu rücken: letztlich wohl weniger ein Beleg des Scheiterns, als eine Frage der Machbarkeit. Mit seinem Streben nach Anschaulichkeit mittels zahlreicher Abbildungen und Notenbeispiele erreicht er mangels Legenden und Erklärungen manchmal eher das Gegenteil, was angesichts des Geleisteten allenfalls eine Randbemerkung bleiben muss. Kramarz wertet Handreichungen zum Songwriting bzw. Produzieren aus, analysiert erfolgreiche Songs und wertet klinische und umfrage-