

und neurotischen Züge des Komponisten konsequent offengelegt werden – insbesondere seine Neigung, den Charme seiner Persönlichkeit einzusetzen, um materielle Unterstützung von Freund\*innen zu erhalten und so seinen verschwenderischen Lebensstil eines Fin-de-siècle-Dandy auch unter den deutlich ungünstigeren ökonomischen Bedingungen der Zwischenkriegszeit weiterzuführen. Dass der frühzeitige Tod des Komponisten und das Erlahmen seiner Kreativität vor allem seiner eigenen mangelnden Professionalität zuzuschreiben sind, ist freilich schon lange bekannt. In welchem Umfang er – entgegen seinen ständigen Klagen – private ebenso wie staatliche Unterstützung erhielt, wurde jedoch noch nie so klar herausgearbeitet. Besondere Schwerpunkte legt die Autorin dabei auf Szymanowskis aus ihrer Sicht taktisch motivierte Wandlung zu einem polnischen Nationalkomponisten in den 1920er Jahren und auf sein zwiespältiges Verhältnis zu Frauen, deren Bewunderung er sich trotz seiner Homosexualität gern zunutze machte. Wer Szymanowski eine Verschwendung seines Talents vorwirft, sollte jedoch bedenken, dass sein opulenter, zunehmend von Alkohol und Promiskuität überschatteter Lebensstil aus derselben Sozialisation resultierte wie seine spezifische Kreativität, die als antiakademisch und zugleich elitär oder auch als dilettantisch im besten, ursprünglichen Sinne des Wortes bezeichnet werden kann.

Zwischen die beiden der Persönlichkeit und ihrem Umfeld gewidmeten Rahmenteile des Buchs ist – wie bei einer A-B-A-Form – ein kurzer Überblick über das Œuvre Szymanowskis eingeschoben. Der Akzent liegt auf vokalen und programmatisch-instrumentalen Werken sowie auf entstehungs- und wirkungsgeschichtlichen Aspekten. Angaben zur Werkstruktur haben konzertführerartigen oder aphoristischen Charakter und fehlen oft ganz. Die Periodisierung der Schaffensphasen anhand der diversen deutlichen Stilwechsel (die man in jener Zeit auch bei vielen anderen Komponisten beobachten kann) folgt

im Wesentlichen dem bekannten Muster, wobei ein vermeintlicher Wiener Expressionismus überbetont wird, während die starke Verwurzelung in der deutschen Instrumentalmusiktradition ebenso wie die Parallelen zum Neoklassizismus der 1920er Jahre kaum deutlich werden. Gwizdalanka hebt vor allem die klang sinnlichen Qualitäten von Szymanowskis Musik hervor, in denen sie eine Parallele zu seinem verführerischen Charakter zu erkennen glaubt. Kaum zur Sprache kommen hingegen die intellektuellen Züge, die kontrapunktische Komplexität dieser Musik, auf die es vor allem zurückzuführen ist, dass sie trotz ihres unbestrittenen Klangreizes nie ein großes Publikum gefunden hat. Das Besondere dieser Musik liegt jedoch gerade in ihrer eigentümlichen Mischung nicht nur von verschiedenen Stilelementen, sondern auch von Sensibilität und Konstruktivismus, aus der eine Reihe hochbedeutender Werke hervorgegangen ist.

Einen neuen Zugang zu diesen Werken wird Gwizdalankas Monographie deutschen und anderen Lesern eher nicht eröffnen. Ihr Verdienst liegt vielmehr darin, dass sie eine kritische Alternative zu den bisherigen Szymanowski-Biographien bietet. Dem Heine zitierenden Fazit der Autorin, die Feder eines Genius sei stets größer als er selbst, kann man nur zustimmen.

(Januar 2019)

Stefan Keym

*MATTHIAS KASSEL: Das Auge hört mit. Mauricio Kagels Instrumententheater von „Der Schall“ bis „Zwei-Mann-Orchester“. Schliengen: Edition Argus 2018. 269 S., Abb. (Forum Musikwissenschaft. Band 11.)*

Matthias Kassel ist als Mitarbeiter der Paul Sacher Stiftung in Basel so intensiv mit Mauricio Kagels Nachlass beschäftigt wie kaum jemand sonst. Von Beginn an war er an der Inventarisierung beteiligt und zugegen, als Kagels umfangreiche Instrumentensammlung 2004/2005 nach Basel gelangte, wo sie

heute als Depositum der Paul Sacher Stiftung im Museum für Musik des Historischen Museums Basel aufbewahrt wird. Kassels nun erschienene Dissertation ist, wie er darlegt, vom direkten Kontakt mit den Sammlungsstücken inspiriert, denn schon „die erste, grobe Inventarisierung des erhaltenen Instrumentenbestandes rückte durch die häufige Wiederkehr einzelner Werktitel die entsprechenden Partituren ins Rampenlicht“ (S. 98). Die genaue Kenntnis der Sammlung – nicht nur der Instrumente, sondern auch der Manuskripte, sonstiger Arbeitsmaterialien, (audio-) visueller Dokumente usw. – zeigt sich in einer geschickten und umfangreichen Präsentation der Quellen, insbesondere durch diverse, teils mehrfarbige Abbildungen und Beispiele oder Verweise auf Filmfassungen. Der Autor verfolgt dennoch einen primär textbezogenen Ansatz, der den schriftlich festgehaltenen Aufführungsanweisungen in den Partituren vorrangige Bedeutung beimisst und nur die nächstliegenden Paratexte vor allem in Form von Werkkommentaren konsequent einbezieht.

Kassel wirft bereits im Vorwort die provokante Frage auf, ob es sich bei Kagels Instrumententheater „überhaupt um Theater in irgendeiner Form oder eher um kuriose Instrumentalmusik, instrumentalen Zirkus, klingende Objektkunst oder um Bühnenwirksam eingerichtete Experimente an den Rändern des musikalisch Üblichen“ (S. 7) handle. Zur methodischen Rahmung bezieht sich der Autor sodann auf die einschlägigen Arbeiten von Björn Heile und Matthias Rebstock zum Instrumentalen Theater und klopft Konzepte der Performancetheorie nach deren Brauchbarkeit für seine Untersuchung ab. Insbesondere Richard Schechners Bezugsebenen von Performance und Erving Goffmans Rahmen-Analyse macht Kassel für seine Analyse des Instrumententheaters fruchtbar.

Im Mittelpunkt der Arbeit stehen zwar Werke der Jahre 1968 bis 1973, doch zeigt Kassel, dass es schon vor diesem Zeitraum zahlreiche Kompositionen gab, die Instru-

mente in den Mittelpunkt rückten: Von *Transición II* und der ungewöhnlichen Orchesterbesetzung und -aufstellung in *Heterophonie* über die Orgelwerke bis hin zu *Tactil* untersucht Kassel Aspekte der Sichtbarkeit und Momente des Scheiterns, in denen die Beschaffenheit der Instrumente eine besondere Rolle spielt. Diese Werke waren grundsätzlich in den Rahmen des öffentlichen, zeitgenössischen Konzerts eingebettet, in dem sie mit den Konventionen brachen und in ihren künstlerischen Dimensionen wahrgenommen werden konnten, wobei theatralische Assoziationen häufig durch Titel und Werkeinführungen transportiert wurden (S. 87). Auch die Frage, „welches Instrumentarium zur Darbietung neuer Musik überhaupt statthaft sei“ (S. 91), verbinde diese Werke mit denjenigen des Instrumententheaters. Die „intensive und vielfältige Auseinandersetzung Kagels mit dem Thema der Instrumente“ habe darum bereits vor dem Zeitraum 1968 bis 1973 eingesetzt (S. 97).

Zu den Werken des Instrumententheaters im engeren Sinne zählt Kassel *Der Schall*, *Acustica* sowie *Zwei-Mann-Orchester*. Die ersten beiden beschreibt er unter jeweils vier Gesichtspunkten: 1. Instrumentarium, 2. Musikalische Faktur und Form, 3. Thematische Konzeption und Rahmung, 4. Theatralische Ausprägungen. Bei der Auswertung der thematischen Konzeption unterscheidet Kassel die Informationen für das Publikum zum Beispiel in Programmhefttexten und für die Interpreten in der Partitur, die deutlich differieren können. Häufig werde das Publikum auf ganz andere Aspekte der Kompositionen hingewiesen als die Interpreten (zu *Acustica* z. B. S. 119 und 129), wodurch die Wahrnehmung des Instrumentariums und der musikalischen Faktur und Form geleitet wird. Dadurch, dass die Interpreten gerade nicht theatralisch agieren sollen, entsteht für das Publikum erst das Theater der Instrumente: Zum Beispiel habe *Der Schall* „keine äußerlichen Anzeichen einer theatralischen Situation“ (S. 111), die Theatralität entstehe

allein durch die „ernsthafte Gleichberechtigung aller Klangerzeuger“, „die gleich-gültige Aufmerksamkeit der Spieler“ gegenüber jedem Einzelgegenstand, die „Aufladung des Spielvorgangs durch die hohe Konzentration“ und unter- sowie überfordernde Spielvorgänge (S. 112). Aufgrund der geforderten „szenischen Enthaltensamkeit der Spieler“, die die Instrumente allerdings durch Atem- und Stimmeinsatz „vermenschlicht[en]“, würden diese klanglich beseelt zu theatralen Objekten, „das immanente Theater der Spieler zu einem Theater der Instrumente“ (S. 113), so Kassels zentrale Aussage. Endet *Der Schall* allerdings noch mit einer expliziten theatralischen Aktion, wird eine solche in *Acustica* ganz vermieden: Hier beherrschen einzig die Instrumente die Szene, sie sind auch diejenigen, die sich bewegen und zu den eigentlichen Agenten des Theaters werden (S. 137). Einigen der angesprochenen Aspekte geht Kassel auch in den Werken *Unter Strom*, *Repertoire* und *Spielplan* aus *Staatstheater* sowie *Exotica* nach, bevor er sich ausgiebig dem *Zwei-Mann-Orchester* widmet. Ausführlicher als bei den anderen Kompositionen gibt Kassel nun den Inhalt der Konzeptpartitur wieder, liefert eine Analyse der darin festgehaltenen musikalischen Modelle für Melodik, Harmonik, Rhythmik und Körperbewegungen – die im Anhang (S. 224–236) mit Blick auf die Skizzen vertieft wird – und hebt die Mitarbeit von Kagels Frau Ursula Burghardt an der bildhaften bzw. skulpturalen Erstellung des *Zwei-Mann-Orchesters* im Rahmen der Uraufführung hervor. Im Bau einer Orchestermaschine, die auch als künstlerisches Objekt im Museum konserviert wurde, kulminiert Kagels Instrumententheater, das sich, so Kassel, vom Instrumentalen Theater in der „aufführungspraktische[n] Grundaufgabe“ unterscheidet: In allen Werken werde gefordert, „eine Sammlung von Klangerzeugern und Instrumenten eigens zusammenzustellen, zuweilen auch selbst zu konstruieren“; diese „Anzahl und Vielfältigkeit der Objekte sind die maßgeblichen Grundlagen für die

Ausarbeitung komplexer akustisch-visueller Verläufe“ (S. 211). Das Auftreten der Instrumente als visuelles Ereignis werde so zum theatralen Mittelpunkt, besonders deutlich sichtbar an den überdimensionalen Objekten von *Spielplan* aus *Staatstheater*. Kassel hebt zusammenfassend hervor, dass Kassel nach *Der Schall* und *Unter Strom* auf das Auskomponieren des zeitlichen Verlaufs in einer Partitur zugunsten flexiblerer Kartensysteme, die von den Interpreten ausgearbeitet werden müssen, verzichtete, somit den Prozess des Sammelns mit demjenigen des musikalischen Gestaltens eng verknüpfte und den Interpreten übertrug.

Der Nähe zu Kagels Nachlass ist möglicherweise geschuldet, dass Kassel gelegentlich die vom Komponisten gesammelten und verbreiteten Dokumente und Fakten nicht hinterfragt, sie hinsichtlich ihrer Ungenauigkeit beispielsweise nicht kommentiert, dazu gehören Jahresangaben (S. 47) oder Kagels eigene Werkkommentare (S. 55). Wie Kagels Schriften ist übrigens auch Kassels Text von großer sprachlicher Dichte, wobei mancherorts in Verbindung mit der geschickten Einbindung von Zitaten sprachliche Kleinode entstehen (so die Passage zur Wirkung der Orgel in *Improvisation ajoutée*, S. 68).

In Verbindung mit dem 2011 bei Schwabe in Basel erschienenen, ebenfalls von Matthias Kassel herausgegebenen Essay- und Dokumentenband zum *Zwei-Mann-Orchester* bildet die nun erschienene Dissertation die Standardlektüre zu dem besprochenen Repertoire und ist ein wichtiger Beitrag zur Aufführungspraxis dieser historischen Werke. Darüber hinaus zeigt sie insbesondere im Quellenverzeichnis, wie reich Kagels Nachlass in Basel ist und welche zukünftigen Forschungsperspektiven sich – zum Beispiel in Bezug auf Kagels Tonstudioarbeit (S. 122, Anm. 58) – dadurch eröffnen. Dies ist insofern von Bedeutung, da ein Inventar der Sammlung bisher nicht greifbar ist.

(Februar 2019) *Christina Richter-Ibáñez*