

lichen Verzeichnis der verwendeten Literatur, Noten und Tonträger kein Personenregister folgt. Zusammenfassend ist Knut Holtsträters Versuch, das kompositorische Subjekt in Kagels Schaffen aufzuspüren und dabei dessen Vorliebe für ironische Stilmittel angemessen zu berücksichtigen, aber sehr gelungen und von hohem Informationsgehalt.

(Juli 2012)

Michael Custodis

*MICHAEL MOWITZ: Die Form der Klänge. Stockhausens „Konzeption einer einheitlichen musikalischen Zeit“ am Beispiel der Komposition „Kontakte“. Osnabrück: Electronic Publishing Osnabrück 2010. IX, 301 S., CD, Nbsp., (Osnabrücker Beiträge zur systematischen Musikwissenschaft. Band 17.)*

Der Instrumentalpädagoge, Musikwissenschaftler, Komponist und Musiker (Stefan) Michael Mowitz hat sich mit Stockhausens elektronischer Komposition *Kontakte* bereits in seiner Diplomarbeit beschäftigt, die 2002 im Verlag Die blaue Eule (Essen) unter dem Titel *Die Form der Unendlichkeit. Aspekte der Momentform und der seriellen Struktur in Karlheinz Stockhausens „Kontakte“* erschienen ist. In seiner Dissertation, die 2008 von der Philosophischen Fakultät II der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg angenommen wurde, hat Mowitz die Studien erweitert und den Schwerpunkt von der Form auf die Zeitstruktur verlagert. Die Arbeit gliedert sich somit in Kapitel zu entstehungsgeschichtlichen Kontexten (Einflüsse auf Stockhausens Schaffen, Weiterentwicklung der seriellen Technik, Entwicklung der elektronischen Musik), zur Zeitkonzeption Stockhausens und deren Niederschlag in *Kontakte* sowie zur Analyse des Klangmaterials und der Werkstruktur. Die beiliegende CD enthält eine elektronische Version des Buches mit eingebauten Links von Klangbeispielen des von Mowitz digital rekonstruierten Klangmaterials von Stockhausen. Letzterer konnte offenbar noch bestätigen, dass die Klangbeispiele das Originalmaterial „zumindest sehr genau illustrieren“ (S. 115).

Bekanntlich hat sich Stockhausen in seinem Aufsatz „... Wie die Zeit vergeht ...“ (1956) mit der Frage befasst, „ob der seriellen Höhenstruktur [Tonhöhen] eine serielle Dauernstruktur zugeordnet werden kann, ohne dass sich diese widersprechen“ (Stockhausen, *Texte*, Bd. 1, S. 112). Diese Frage habe Stockhausen positiv beantwortet und gleichzeitig die damit zusammenhängende Problematik der zeitlichen Gestaltung von Klangfarben (als rhythmische Impulsstrukturen) gelöst, so dass sich daraus die „Konzeption einer einheitlichen musikalischen Zeit“ entwickelt habe. Auf dieser Grundlage entstand Mowitz zufolge die elektronische Komposition *Kontakte*: „Mit seiner ‚Konzeption einer einheitlichen musikalischen Zeit‘ überwindet Stockhausen erstmals – zumindest theoretisch – diese Schwierigkeiten, indem er die Klangfarbe auf zeitlich bestimmbare Eigenschaften zurückführt und das zu verarbeitende Klangmaterial aus der übergeordneten Werkstruktur ableitet.“ (S. 103) Bei der Analyse des elektronischen Stücks, die durch erläuternde Tabellen und durch Abbildungen von Skizzen Stockhausens ergänzt wird, ging Mowitz dem entsprechend von der Annahme aus, dass sich das Modell einer einheitlichen Zeitstruktur (einem „berechneten“ beziehungsweise konstruierten Zusammenhang von Makro- und Mikrostrukturen) in dem Werk finden lassen könne. Diese Erwartung hat sich jedoch nicht bestätigt. „Die Untersuchung der Materialgestaltung zeigt, dass Stockhausen bei der Herstellung des Klangmaterials stark von seiner zuvor postulierten Verfahrensweise abwich. [...] Obgleich Stockhausen bei der Materialgestaltung und -verarbeitung auch unabhängig von den Defiziten seiner klangfarblichen Gestaltungsmethode darum bemüht war, Merkmale der Struktur zu verarbeiten, verdeutlichen die Ergebnisse der vorliegenden Arbeit, dass es Stockhausen in ‚Kontakte‘ nicht gelungen ist, die Klangfarbe mittels des von ihm beschriebenen Verfahrens umfassend zu gestalten. So gesehen haben sich Stockhausens Erwartungen an die ‚Konzeption einer einheitlichen musikalischen Zeit‘ nicht verbindlich in der Komposition ‚Kontakte‘ manifestieren können“ (S. 231). Al-

lerdings waren Abweichungen von vorkonzipierten Verläufen bei Stockhausen damals bereits üblich, nicht nur aus pragmatischen Gründen, sondern auch deshalb, weil er bereits eine „statistische Zeitwahrnehmung“ in seine Überlegungen einbezogen hat (vgl. Stockhausen, *Texte*, Bd. 1, S. 129).

Die beiden einander ergänzenden Arbeiten (Diplomarbeit und Dissertation) von Mowitz können mit Gewinn gelesen werden, obwohl sie beide einen Hang zur Immanenz zeigen. Wer Studien erwartet, in denen sich die internationale Beschäftigung und Reflexion bzw. ein internationaler Stand der Forschung zu Form und Zeit in der Neuen Musik, zu elektronischer Musik und Stockhausen spiegeln, wird daher enttäuscht (zu nennen wären beispielsweise Publikationen von Jonathan D. Kramer oder diverse Studien von Richard Toop). Stattdessen folgt Mowitz überwiegend Stockhausens eigenen, immer überlegt auf sich selbst zulaufenden Spuren, einer eingeschränkten Auswahl von Sekundärliteratur sowie persönlichen Interessen, die sich vor allem auf einen analytischen Nachvollzug des Klangmaterials und der Werkstruktur von *Kontakte* beziehen. Sieht man also ab von solchen selbstverständlichen Erwartungen an eine aktuelle musikwissenschaftliche Dissertation, so ist die Arbeit trotzdem sehr informativ, denn gründliche Einlassungen auf die kompositorischen Ideen und die entsprechenden Resultate in Stockhausens Werken sind, insgesamt gesehen, noch immer unterrepräsentiert.

(Juni 2012)

Christa Brüstle

STEFAN DREES: *Körper Medien Musik. Körperdiskurse in der Musik nach 1950. Hofheim: Wolke Verlag 2011. 168 S., Abb., Nbsp.*

In den vergangenen zehn Jahren sind die von einer neuen Historischen Anthropologie (Christoph Wulf/Dietmar Kamper) und von theaterwissenschaftlicher Performativitätsforschung (Erika Fischer-Lichte) angestoßenen Körperdiskurse auch in den Musikwissenschaften angekommen. So kann allmählich

auch hier von „Konjunkturen des Körpers“ die Rede sein, von denen Hartmut Böhme bereits 2002 in einem gleichnamigen Aufsatz sprach, mit dem er bereits so etwas wie einen Rückblick auf einen Höhepunkt entsprechender Forschungsperspektiven markierte.

Dabei sind noch einige Herausforderungen zu lösen, die insbesondere die innermusikalischen Wirksamkeiten des Körpers betreffen. Denn für die Musikwissenschaften stellt sich, stärker als in den Theater- und Tanztheaterwissenschaften, zugleich die Frage nach einer Präsenz oder Immanenz des Körpers im nicht Sichtbaren und nicht Begreifbaren des Mediums Musik selbst. Der szenisch sichtbare bewegte Körper *zur* Musik ist noch allzu häufig alleiniger Gegenstand musikwissenschaftlicher Untersuchungen, ohne dass aber die Bedingungen seiner Gegenwart oder Materialität *in* der Musik näher bestimmt werden. Von solchen Ansätzen hebt sich Stefan Drees' Buch wohlthuend differenziert ab, wodurch es diesbezüglich eine Ausnahme darstellt.

Der Autor möchte sein Buch als einen „Versuch einer systematischen Bestandsaufnahme unterschiedlicher, teils aufeinander verweisender, teils aber auch einander ausschließender Körperkonzeptionen“ verstanden wissen. (S. 10) Angesichts einer Fülle von entsprechenden musikalischen, literarischen und ästhetischen Entwürfen der jüngeren Musikgeschichte gelingt ihm dies außerordentlich gut. Sein treffsicherer Blick für sorgsam ausgewählte exemplarische Werke und Diskurse führt zu einer ausgewogenen Darstellung der durchaus komplexen Materie. Sehr gut fügt sich der umfangreiche Fußnotenapparat in die Untersuchungen ein, der aufgrund seiner ausführlichen Verweisstruktur ein gleichsam eigenes Kompendium zum gegenwärtigen Stand der Forschung bildet – auch wenn hier noch die ein oder andere essentielle Lücke zu schließen wäre.

Insgesamt gliedert Drees seine Studie in fünf Themenbereiche, denen er nicht zuletzt durch die Bezeichnung „Problembereiche“ (S. 13) den Charakter eines offenen und un abgeschlossenen Projekts gibt und die dargestellten Diskurse zugleich in ihrer Diskursivität