

trischen Grundpuls eine notwendige Bedingung für die Wiedergabe der rhythmisch von diesem Grundpuls abweichenden Figuren darstellt (S. 469).

Die Diskussion der aus diesem Versuchsaufbau abgeleiteten empirischen Daten weist problematische Aspekte auf: So berücksichtigt Saier das etablierte Konzept der rhythmischen Dissonanz nicht, obgleich sein Begriff rhythmischer Komplexität eben dieses Konzept implizit beständig umstreift. Die auf S. 166 abgebildete Grafik zeigt entgegen der Grundhypothese Saiers zunächst eine Präferenz „konsonanter“ rhythmischer Figuren, solange diese noch als reines Tonmaterial und nicht als ästhetische Ausformung wahrgenommen werden. Die negative Klassifikation der Triolenfigur in derselben Beispielgrafik wiederum könnte auch die einfache Erklärung besitzen, dass diese eine Auftaktwirkung des Gesamtrhythmus erzeugt, der das Exzerpt unvollständig erscheinen lässt. Vor allem jedoch vermeidet Saier nicht immer die Gefahr, dass seine Hauptthese von der höheren Attraktionskraft rhythmischer Komplexität zur terminologischen „self fulfilling prophecy“ wird: Der qualitativ-ästhetisch verstandene Begriff der Komplexität bleibt zugleich methodisch rein quantitativ als Hinzutreten von Ablaufschichten bestimmt; in den von Saier als komplex bezeichneten Varianten jedoch wird durch das Hinzutreten einer den metrischen Grundpuls nachzeichnenden ostinaten Ablaufschicht der Gesamtverlauf für den Rezipienten qualitativ weniger komplex (S. 210). Besonders werthaltig erscheint dagegen Saiers empirische Bestätigung intuitiv schlüssiger Varianten rhythmischer Memorierbarkeit: Synkopen werden melodieunabhängig primär durch eine metrische Rasterung kontextualisiert, bei anderen Rhythmusfiguren wie Quintolen dagegen ist diese kognitive Kontextualisierung eher melodieabhängig und vom Metrum stärker unabhängig.

Insgesamt ist Saier dafür Respekt zu zollen, eine perspektivische Erweiterung der empirischen Rhythmusforschung in einer über einige Jahre verfolgten und zum Teil mit unglücklichen Bedingungen wie Datenverlusten

etc. einhergehenden Arbeit in Angriff genommen zu haben. Es dürfte allerdings auch aufgrund der beschriebenen methodischen Inkonsistenzen leider ein wenig guten Willens benötigen, Saiers Ergebnisse von ihrem spezifischen Methodengerüst abzutrennen und so für zukünftige Forschungen verfügbar zu halten.

(Juli 2012)

Julian Caskel

*KNUTHOLTSTRÄTTER: Mauricio Kagels musikalisches Werk. Der Komponist als Erzähler, Medienarrangeur und Sammler. Weimar u. a. Böhlau Verlag 2010. 322 S., Abb., Nbsp. (Schriftenreihe der Hochschule für Musik Franz Liszt. Band 5.)*

Gemessen an seiner künstlerischen und pädagogischen Bedeutung für die Neue Musik gebührte dem argentinischen Wahlkölner Mauricio Kagel zweifellos große Aufmerksamkeit. Doch vergleicht man die tatsächliche Beachtung, die ihm und seiner Arbeit bislang entgegengebracht wurde, mit der publizistischen Präsenz etwa seines Kölner Kollegen Karlheinz Stockhausen, so liegt das Entwicklungspotenzial der Kagel-Forschung auf der Hand. An diesem Punkt setzt Knut Holtsträter mit seiner bei Albrecht von Massow entstandenen Dissertation an und es ist ihm – um den Gesamteindruck vorweg zu benennen – ein wichtiges und gutes Buch gelungen. Dem Anspruch nach möchte die Arbeit nicht nur werkanalytisch Forschungslücken schließen helfen, sondern – wie bereits der Titel verrät – mit Hilfe der Stichworte „Erzählen“, „Intermedialität“ und „Sammeln“ Charakteristika von Kagels Personalstil herausarbeiten und mit aktuellen kulturwissenschaftlichen Diskursen in Beziehung setzen. Entsprechend sind die ersten drei von insgesamt fünf Hauptkapiteln diesen drei Begriffen gewidmet, die zunächst im Hinblick auf Kagel theoretisch etabliert und anschließend an verschiedenen Werken exemplifiziert werden. Im darauf folgenden Kapitel dringt der Autor zum Kern der kompositorischen Ästhetik vor, dem Konzept der Seriellen Tonalität, leitet dieses aus

Kagels Auseinandersetzung mit der Zweiten Wiener Schule sowie dem argentinischen Frühwerk her und folgt den Spuren bis in die 1980er Jahre innerhalb des kammermusikalischen Zyklus *Die Stücke der Windrose*. Das letzte Kapitel, programmatisch überschrieben mit dem Werktitel *Les Idées fixes*, widmet sich den Konsequenzen der Seriellen Tonalität für das orchestrale Spätwerk.

Die untersuchten Arbeiten – *Südosten* und *Osten* aus den *Windrose*-Salonstücken, *Exotica*, *Anagrama*, das frühe *Sexteto de cuerdas* aus der argentinischen Zeit sowie die berühmte filmische Komponistenstudie *Ludwig van* – dienen als eine Art roter Faden und stehen in jeweils einem Kapitel im Zentrum, um an anderen Stellen wieder aufgegriffen und um neue Aspekte ergänzt zu werden (insbesondere der Beethoven-Film). Dies mag durch die analytischen Absichten der jeweiligen Passagen motiviert sein, führt gelegentlich aber zu Redundanzen und behindert die Übersichtlichkeit, so dass man sich verschiedentlich die Fülle der klugen Bemerkungen und kompositionsästhetischen Details an einem Ort versammelt wünscht, ohne im Text springen zu müssen. Zu diskutieren wäre ebenso, ob die vom Autor gesuchte enge Anbindung des Themas an aktuelle Diskurse über literaturwissenschaftliche Erzähltheorien, Intermedialitätsforschung und kulturanthropologische Theoriebildung unverzichtbar ist oder ob die entsprechenden Inhalte nicht vielleicht in einem Kapitel hätten gebündelt werden können.

Diese Bemerkung sollte keinesfalls als versteckte Kritik missverstanden werden, da die ersten drei Kapitel solide ausgeführt, gut recherchiert und mit wichtiger Sekundärlektüre flankiert wurden. Vielmehr ist sie der Beobachtung geschuldet, dass mit dem Blickwechsel auf die Geschichte und die werkästhetischen Konsequenzen des Konzepts der Seriellen Theorie im vierten Kapitel der Schreibstil der Arbeit noch souveräner wirkt und den Eindruck weckt, dass der Autor nun bei seinem eigentlichen Thema angekommen ist, wenn er eindrucksvoll aus der Musik heraus eigene Kategorien entwirft. Besonders hoch

ist ihm anzurechnen, dass er für seine Dissertation umfangreiche Recherchen in der Kagel-Sammlung der Paul-Sacher-Stiftung unternahm und die präzise dokumentierte Materialfülle viele neue Erkenntnisse zu den genannten Werken eröffnet. So erfährt man beispielsweise zahlreiche Details über das Drehbuch von *Ludwig van* und dessen Überarbeitungen, über Kulissen, künstlerische Mitstreiter, Skizzen und Textgrundlagen, das kompositorische Material, die Dreharbeiten, die Nachsynchronisation sowie die drei autorisierten Fassungen des Films. Als charakteristischster Zug des Kagel'schen Personalstils wird in diesem Kapitel auch die Entstehung der Seriellen Tonalität überzeugend nicht erst aus dem merklichen Stilwechsel Ende der 1960er Jahre und der Retablierung der Konsonanz hergeleitet, sondern zehn Jahre früher datiert, als der Komponist mit *Anagrama* (1957–58) sein erstes in Deutschland vollendetes Werk vorlegte. Passend kontextualisiert werden auch die damaligen Debatten über Zufallsoperationen und alternative automatisierte Verfahren, kontrastiert durch Bemerkungen zum provokativen Potenzial, als Kagel das Tabu tonaler Klanglichkeit schließlich wirkungsvoll brach. Gern hätte man dabei mehr etwa über seine Auseinandersetzung mit Henry Cowells Rhythmuskonzepten erfahren, die leider nur in wenigen Fußnoten abgehandelt wird. Auch hätte man sich bei nicht immer ganz präzisen Seitenblicken auf Zeitgenossen mehr Informationen beispielsweise über sein Verhältnis zu Kölner Kollegen wie Karlheinz Stockhausen, Herbert Eimert und Gottfried Michael Koenig gewünscht. Auch den terminologischen und musikhistorischen Pointen – wenn etwa Kagel ein Schlüsselwerk der 1980er Jahre *Les Idées fixes* nennt – wird leider nicht weiter nachgegangen (für Berlioz ist kaum mehr als eine Fußnote Platz). Mehr als aufgewogen werden solche kleinen Desiderata aber durch den mehr als dreißig Seiten umfassenden dokumentarischen Anhang der in der Sacher-Stiftung eingesehenen Materialien, der ein reiner Gewinn für alle weiteren Forschungen über Kagel sein dürfte. Bedauerlich wiederum ist, dass nach einem ausführ-

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-