

auch dodekaphone Techniken aus. Tatsächlich liegt auf dem Orchesterwerk (auch den zahlreichen Ballettmusiken) Riisagers das besondere Augenmerk des Autors – zumal der Komponist vor allem als virtuoser Instrumentator berühmt wurde; Røllum-Larsen setzt für seine Ausführungen ungewöhnlich viele, auch großformatige Notenbeispiele ein.

Von besonderem Interesse ist die Arbeit aufgrund der ihr zugrundeliegenden Quellenarbeit; so vermag Røllum-Larsen etwa das nicht unproblematische Bild in der dänischen wie europäischen Presse, das vom Konservatoriumsdirektor Riisager im Kontext des Abgangs seines Komponistenkollegen Per Nørgård an das Schwesterkonservatorium in Aarhus entworfen wurde und nur bedingt der Realität entsprach, zu dokumentieren und zu korrigieren.

Zusätzlich aufgewertet wird die Monographie durch zwei beiliegende CDs, auf denen ein guter Querschnitt der kompositorischen Sprache Riisagers vorliegt – angefangen mit der frühen *Romance* für Violine und Klavier (1914) über die berühmt gewordene Ballettmusik *Slaraffenland* (1936) und die in Riisagers Schaffen omnipräsente Musik für Kinder bis hin zu Riisagers Oper *Susanne* aus dem Jahr 1950, die auf der CD-Beilage mit einer historischen Aufnahme der Uraufführung dokumentiert ist. Damit kann sich jede/r Interessierte auch einen klanglichen Eindruck dieser vielseitigen Persönlichkeit verschaffen, deren Schaffen der (Wieder-)Entdeckung harret.

(Juli 2017)

Birger Petersen

MARTIN ZINGSHEIM: *Karlheinz Stockhausens Intuitive Musik*. Wien: Verlag Der Apfel 2015. X, 310 S., Abb., Nbsp. (Signale aus Köln. Beiträge zur Musik der Zeit. Band 21.)

Mit hyperbolischer Ironie – etwa dem Bonmot vom „Yoga am Notenpult“ – kom-

pensierte das deutsche Feuilleton Ende der 1960er Jahre seine Verwunderung über eine Reihe von Kompositionen Karlheinz Stockhausens, die sich unter dem Neologismus der „Intuitiven Musik“ durch ihre extreme spirituelle Überformung im Geist des New Age auszeichnen. Gänzlich ohne den Rekurs auf die rhetorische Figur der *eirōneía* kommt nunmehr eine Monographie aus, die sich Stockhausens intuitiven Werkzyklen *Aus den sieben Tagen* (1968) und *Für kommende Zeiten* (1968–70) aus musikwissenschaftlicher Perspektive widmet. Martin Zingsheim nähert sich mit der gebotenen Distanz insgesamt 32 Einzelkompositionen, die das Musikalische holistisch-esoterisch überfrachten. In der Tat zeichnet sich Stockhausens intuitive Musik weniger durch ihre musikalischen als durch ihre weltanschaulichen Konturen aus. Unter Verzicht auf traditionelle Notation, im Rückgriff auf das geschriebene Wort, kreisen die Partituren implizit um das Nicht-Klingende der „ewigen“ Musik. Die Interpreten sollen mithilfe einer verbalen „Aktionschrift“ (S. 23), die Anleitungen wie die folgende umfasst, in Einklang mit dem Kosmos zu Selbst- und Welterkenntnis gleichermaßen gelangen: „Spiele einen Ton/ Spiele ihn so lange/ bis du spürst/ daß Du aufhören sollst“. Mit der Ansicht, dass eine solche Spielanweisung anstelle von technischen Fertigkeiten eher eine „mentale Disposition“ (S. 66) von den ausübenden Musikern einfordere, führt der Autor die Leser seines Buches ganz nahe an den ideellen (und vielleicht auch ideologischen) Kern von Stockhausens intuitiver Musik heran.

Das zentrale Anliegen der Publikation ist offensichtlich die analytische Erschließung der (kunst-)religiös motivierten Poetologie des Musikalisch-Intuitiven vor dem Hintergrund des Gesamtwerks und der Biographie des Komponisten Stockhausen. Als äußerst gewinnbringend, wenn auch als methodisch riskant, erweist sich dabei die Lesart des Verfassers, die Textkompositionen zugleich als Fortführung von Stockhausens früherem Se-

rialismus und Antizipation seiner kompositorischen Entwicklung in den 1970er Jahren zu sehen. Obwohl die Zyklen *Aus den sieben Tagen* und *Für kommende Zeiten* dem intuitiven Moment der Musikausübung eindeutig den Vorrang vor der rationalen Kontrolle des Erklingenden geben, die für Stockhausens Kompositionsästhetik der 1950er und 60er Jahre überaus bestimmend war, entdeckt Zingsheim dennoch eine „lineage“ zwischen den Schaffensphasen. Seine Suche nach der verborgenen Verwandtschaftslinie, die die intuitive Musik mit Stockhausens serieller Musik verbindet, führt für ihn zu einem klaren Befund: Die mit dem Potential intuitiven Agierens „kalkulierenden“ Textkompositionen verkörpern Stockhausens „entschiedene Inangriffnahme der vollständigen Kontrolle des musikalischen Materials“ (S. 49) und sind somit nur scheinbar post-seriell. Zweifelsohne handelt es sich bei dieser These einer dialektischen Verschränkung von interpretatorischer Freiheit und „totaler“ kompositorischer Kontrolle um die stärkste des gesamten Buches, die im Gefolge der Kulturkritik der *Dialektik der Aufklärung* das ideologisch Fadenscheinige der intuitiven Musik freizulegen vermag. Dem in der Forschungsliteratur zum Gemeinplatz avancierten stilistischen „Bruch“, den die intuitive Musik im Œuvre Stockhausens hinterlassen habe, erteilt Zingsheim unterdessen – mithilfe einer anachronistischen Re-Lektüre von Stockhausens Schriften „Musik und Graphik“ (1959) und „Erfindung und Entdeckung“ (1961) – eine deutliche Absage. Die überraschende „Wiederauferstehung“ des Notentextes in den letzten beiden intuitiven Textkompositionen *Japan* und *Ceylon* aus dem Zyklus *Für kommende Zeiten* schließlich deutet der Autor als Beleg für Stockhausens Syntheseleistung, „das mit der intuitiven Musik neu Erforschte zu integrieren [...] in den gleichsam globalen Kontext seiner kompositorischen Sprache“ (S. 235). Stockhausens „Sprache“ tendierte bereits während der Entstehungszeit der intuitiven Kompositionen, wie Zingsheim

bemerkt, zum Prinzip der „Formel“, zu seriell durchgebildeten Melodien als Keimzellen ganzer Kompositionen. Eine eingehende Auseinandersetzung mit den wechselseitigen strukturellen Verweisen zwischen der Melodie von *Japan*, die „dodekaphone beziehungsweise serielle Kompositionsverfahren“ (S. 237) zitiert, und der dreizehntönigen „Formel“ von *MANTRA* (1970), mit der Stockhausen seine bis zur Fertigstellung von *LICHT* dominierende melodisch-serielle Formeltechnik entwickelte, bleibt im Rahmen der Monographie allerdings nichtsdestoweniger Desiderat.

Problematischer noch ist allerdings der naive Biographismus, der für die Methodik der Studie maßgeblich war. Freilich geht der Zyklus *Aus den sieben Tagen* auf ein einschneidendes biographisches Erlebnis zurück und wurde nachweislich während jenes legendären Hungerstreiks im Mai 1968 komponiert, mit dem Stockhausen das Scheitern seiner Beziehung zur Bildenden Künstlerin Mary Bauermeister verarbeitete. Biographisch zweifelsfrei verbürgt ist auch seine intensive Auseinandersetzung mit Sri Aurobindos Philosophie des integralen Yoga zu jener Zeit. Zingsheim verfolgt diese biographischen Fährten mit beachtlicher Sorgfalt und bringt auf diese Weise interessante Fakten ans Tageslicht. Durch die Aufarbeitung bislang unveröffentlichter Briefe Stockhausens an Mary Bauermeister werden ungekannte Details zum Hergang der Trennung sowie seiner persönlichen wie künstlerischen Abhängigkeit von seiner einstigen Lebensgefährtin publik; durch Zingsheims wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Sri Aurobindos Yoga-Philosophie wiederum wird deren Einfluss auf Stockhausens Konzept einer zwischen Kosmos und Mensch vermittelnden Intuition offenbar. Unversucht lässt der Autor unterdessen allerdings eine musik- und ideengeschichtliche Kontextualisierung der intuitiven Musik, die von den Aussagen des Komponisten über die Hintergründe der Entstehung seiner Text-

kompositionen wegführt. Wie gedanklich erregend wäre es gewesen, von jenem Netz aus Intertexten zu erfahren, das die Musikgeschichte zwischen Stockhausens *Für kommende Zeiten* und Carl Philipp Emanuel Bachs intuitivem Konzept der musikalischen „Mit-Empfindung“ spannte? Die Hoffnung auf eine breitere ideengeschichtliche Vernetzung des Gegenstandes erfüllte sich am Ende des Buches allerdings doch noch ansatzweise. Der Autor führt die mit Stockhausens intuitiver Musik explizit verknüpfte Weisung, das Dasein als musikalisch-spiritueller Exerziti-um zu begreifen, äußerst schlüssig mit der von Peter Sloterdijk beschriebenen Anthropotechnik des „ewigen Übens“ eng. Mehr solcher „quellenfremder“ Bezüge, nicht nur philosophischer und kulturanthropologischer Provenienz, sondern vor allem auch theologischer und musikgeschichtlicher, hätten den bisweilen biographistischen und deskriptiven Charakter dieser Einführung in Stockhausens intuitive Musik wettgemacht. So jedoch bleibt nach der Lektüre eine leise Enttäuschung angesichts des mangelnden Quäntchens an Mut, die größtenteils auf die Wahrung der Intentionen des Komponisten bedachte Stockhausen-Forschung zu erneuern.

(Mai 2016)

Magdalena Zorn

NOTENEDITIONEN

The Music of the Beneventan Rite. Hrsg. von Thomas Forrest KELLY und Matthew PEATTIE. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2016. XV, 568 S., Abb. (Monumenta Monodica Medii Aevi. Band 9.)

Mit dem sogenannten beneventanischen Gesang beschäftigen sich Thomas Forrest Kelly und Matthew Peattie seit vielen Jahren, sie preisen ihn als „unique Latin liturgy of southern Italy and its music“ (S. 9). Nach zahlreichen Publikationen und Arbeiten zu diesem Gegenstand haben sie nun die Er-

gebnisse ihrer gründlichen Forschungen in einer sehr nützlichen Veröffentlichung zusammengetragen, die geeignet ist, den beneventanischen Gesang auch denjenigen zugänglich zu machen, die nicht auf den mittelalterlichen Kirchengesang in Südtalien spezialisiert sind.

Das als neunter Band der Reihe *Monumenta Monodica Medii Aevi* erschienene Buch enthält eine ausführliche Einleitung mit allgemeinen Überlegungen zum beneventanischen Repertoire und Stil, zu Problemen der Tonhöhe, zu den methodischen Grundlagen der Transkription, auch die Charakteristika der beneventanischen Notation werden erläutert. Vor allem aber präsentiert der Band das gesamte erhaltene und wiederherstellbare Repertoire des beneventanischen Gesangs. Dazu kommen fünf hilfreiche Anhänge mit melodischen Figuren für Vergleiche, Zusammenstellungen von Messen und englischen Übersetzungen der lateinischen Texte. Abgerundet wird der Band durch einen Kritischen Bericht.

Der beneventanische Gesang und verwandte Gesänge im beneventanischen Stil existieren in wenigen unvollständigen Handschriften und in mehreren Fragmenten. Die Edition basiert auf einzelnen Lesarten aus den Handschriften. Die Mehrheit der Propriumsgesänge gibt die Lesart der Biblioteca capitolare in Benevento (MS 40/Ben. 40) wieder. Falls mehrere Quellen für bestimmte Gesänge vorhanden sind, werden diese im Kritischen Bericht erläutert, der auch die Begründungen der konkreten Transkriptionsentscheidungen enthält.

Der Vorgang der Transkriptionen im Allgemeinen in dieser Edition, von Neumen in campo aperto in Neumen auf Linien, basiert auf einer Auseinandersetzung mit verschiedenen melodischen Formeln und ist mit reichlichen notierten Beispielen versehen. Die Begründungen der Transkriptionen beziehen sich auf Studien von Kelly und Peattie, vor allem auf Peatties „Transcribing the Beneventan Chant“ (in: *Plainsong and Medieval*