

*DANIEL HENSEL: Beiträge zur Musikinformatik. Modus, Klang- und Zeitgestaltung in Lassus- und Palestrina-Motetten. Stuttgart: J. B. Metzler 2017. XIV, 541 S., Abb., Nbsp., Tab.*

Begriffe wie „Digital Humanities“, „eHumanities“ oder konkret in der Musikwissenschaft und auch im Titel des vorliegenden Bandes „Musikinformatik“ sind allgegenwärtig. Man mag diesen Begriffen aus höchst unterschiedlichen Gründen kritisch gegenüberstehen: Wer den Einfluss und die Möglichkeiten der Informatik in unserer heutigen Welt, in den Naturwissenschaften und eben auch in den Geisteswissenschaften verkennt, hat die Zeichen der Zeit nicht verstanden. Das heißt keineswegs, dass nun alles, was sich im Umfeld der obengenannten Begriffe verortet, allein deshalb schon als ein Fortschritt zu würdigen sei. Wer immer sich – mit welcher Methodik auch immer – mit Kunstwerken beschäftigt, kommt um die Frage, was seine Arbeit denn nun zum Verstehen dieser Werke beiträgt, nicht herum. Konkret auf musikalische Werke und ihre Analyse bezogen, heißt das: Kein Analyseverfahren, ob mit oder ohne Computer, ist in der „Natur der Dinge“ begründet, sondern dient bestenfalls der Darstellung und damit dem Verstehen von Sinnzusammenhängen, die der Komponist in der Regel bewusst, vielleicht aber auch unbewusst, in seiner Komposition geschaffen hat.

Wie der Untertitel des vorliegenden Bandes deutlich macht, widmet sich Daniel Hensel in seiner umfangreichen Studie Fragen von „Modus, Klang- und Zeitgestaltung in Lassus- und Palestrina-Motetten“. In diesem Titel zeigen sich gewisse Spannungen: Während „Modus“ ein historischer Begriff ist, dessen Bedeutung Gegenstand zahlreicher kontroverser Arbeiten war und ist, sind „Klang- und Zeitgestaltung“ abstrakte Begriffe der verstehenden Annäherung an Werke der Vergangenheit, von denen mit den Motetten von Orlando di Lasso und

Giovanni Pierluigi da Palestrina zugleich zwei bedeutende Werkgruppen angesprochen sind.

Das Verdienst der Arbeit liegt zunächst einmal in der Erstellung (gemeinsam mit dem Softwareentwickler Ingo Jache) eines Programms, das eine automatisierte Analyse von „Musikdaten“ im Hinblick auf mehrere Parameter wie „Klangdichte“, „Pausendichte“ und „Satzdichte“ erlaubt. Dies ist keineswegs banal. Immerhin handelt es sich um ein Korpus von mehr als 200 Motetten. Der Hauptteil der Arbeit (S. 143–528) besteht dann auch in einer nach Komponisten – zunächst Lasso, dann Palestrina – und innerhalb dieser nach Modi getrennten Beschreibung der durchgeführten Analysen. Hierzu legt der Autor eine Vielzahl von informativen Tabellen, Diagrammen und statistischen Auswertungen vor. Dass solche notwendigerweise sehr detaillierten Darstellungen nicht immer leicht lesbar sind, ist selbstverständlich. Es wäre aber vielleicht für das Verständnis förderlich gewesen, wenn Hensel sich im laufenden Text auf einige wenige charakteristische Beispiele beschränkt und die zahlreichen übrigen Tabellen und Diagramme in einen Anhang verbannt hätte.

Was nun den eigentlichen Erkenntniszugewinn der Arbeit ausmacht, so nennt Hensel gleich mehrere Aspekte. Eine der Hypothesen ist, dass die Motetten Palestrinas mehr Dissonanzen enthalten als diejenigen Lassos (S. 135f.). Die Bestätigung dieser Hypothese sieht der Autor in seiner Übersicht über das prozentuale Auftreten von Dissonanzen innerhalb einzelner Modi bei Lasso und Palestrina (S. 381): „Wir stellen an dieser Liste fest, dass Palestrina insgesamt viel dissonanter ist als Lasso.“ Die vorangestellte Tabelle lässt jedoch eine Reihe von Fragen offen: So weisen einzelne Modi durchaus bei Palestrina nicht mehr, sondern weniger Dissonanzen auf als bei Lasso. Vor allem aber hätte dieser rein statistische Befund einer exemplarischen Analyse einer oder mehrerer in dieser Hinsicht besonders signifikanter

Motetten Lassos und Palestrinas bedurft. Welche Qualität haben die jeweiligen Dissonanzen, und woraus ergibt sich das in einzelnen Modi ja durchaus umgekehrte Ergebnis? Das, was Hensel als Ergebnis präsentiert, wäre eigentlich der Ausgangspunkt für eine eingehende Diskussion gewesen, bei der die Ergebnisse der computergestützten Analyse mit historisch-hermeneutischen Verfahren hätten verbunden werden können.

Stattdessen hält sich der Autor gleich zu Beginn des Bandes mit langen Ausführungen zur „Musiktheorie in der Renaissance“ (S. 25–113) auf, die nicht nur – wie ausdrücklich eingeräumt – notwendigerweise „keinen Anspruch auf Vollständigkeit“ erheben können (S. 25), sondern leider auch zu stark vereinfachen. Grundsätzlich orientiert sich Hensel an der Position Bernhard Meiers (*Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht 1974). Dies wäre als Arbeitshypothese im Rahmen einer Arbeit zur Musikinformatik durchaus legitim. Hensel will aber mehr. Andere Positionen werden gewissermaßen „en passant“ abgefertigt: „Nach dem Studium Powers' wurde dem Autor der vorliegenden Studie, der als Komponist bereits in jungen Jahren erstklassigen Kontrapunktunterricht bei Gerhard Schedl genoss, zudem klar, dass man nach dem Verständnis der ‚tonal types‘ nicht sinnvoll komponieren kann, zu viele Fragen blieben offen.“ (S. 14) Entsprechend kann auch eine nähere Beschäftigung mit der Arbeit von Frans Wiering, *The Language of the Modes: Studies in the History of Polyphonic Modality* (New York und London 2001) unterbleiben: „Just nach Abgabe der Habilitationsschrift [also wohl 2015], wurde der Autor auf Frans Wersings [sic] Buch *The Language of the Modes* aufmerksam gemacht. Wenngleich das Buch eine zunächst begrüßenswerte Aufarbeitung der Modus-Lehre darstellt, geht es mit Powers zu nachsichtig um, indem es die offenkundigen Mängel und Irrungen der ‚tonal types‘ oder ‚Dispositiones modorum‘ nicht freilegt und sie unreflektiert akzeptiert. Da-

mit aber war das Buch per se für die Studie nicht von großer Bedeutung.“ (S. 14) Die Auseinandersetzung mit Carl Dahlhaus erfolgt auf der Grundlage eines Kleinen Beitrags von Dahlhaus zu dieser Zeitschrift (*Zur Tonartenlehre des 16. Jahrhunderts. Eine Duplik*, Mf 29 (1976), S. 300–303 [in Hensels Literaturverzeichnis fehlen bei Buch- und Zeitschriftenbeiträgen konsequent die Seitenangaben]). Wenn Hensel die Kontroverse zwischen Dahlhaus und Meier aufgreifen wollte, dann hätte er auf die Habilitationsschrift von Dahlhaus zurückgreifen müssen (*Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel u. a. 1968 [Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 2]). Sie ist zwar im Literaturverzeichnis aufgeführt, wird im Band jedoch allem Anschein nach kein einziges Mal erwähnt. Dabei hätte gerade diese Arbeit von Dahlhaus fruchtbar sein können für Hensels Anliegen, das er in der Einleitung wie folgt umreißt: „Diese Studie will daher diesen Zusammenhang [zwischen Klang und Modus] empirisch untersuchen und darüber hinaus erforschen, ob es unter der kompositorischen Oberfläche nicht zudem Dinge gibt, die den Zeitgenossen nicht bekannt, bzw. nicht bewusst waren, später aber im Generalbasszeitalter zum musikalisch-harmonischen Gemeingut wurden.“ (S. 20)

Wer erwartet, dass diese Fragen am Schluss des Bandes auf der Grundlage der computergestützten Analysen diskutiert würden, sieht sich getäuscht: Das „Fazit“ (S. 528) der Analysen und die „Schlussbetrachtung“ (S. 528–530) füllen zusammen nicht einmal drei Seiten. Die einleitenden Ausführungen zur „Musiktheorie in der Renaissance“ und die Analysen stehen letztlich unvermittelt nebeneinander. Dies können auch die zahllosen Ausrufezeichen im Text, mit denen der Autor anscheinend ständig auf Wichtiges hinweisen will, nicht verschleiern.

Abschließend seien noch zwei grundlegende Probleme der Analysen angesprochen:

Hensel ist bei der Beschreibung der Daten, die die Grundlage seiner Untersuchungen bilden, erstaunlich lakonisch. Sämtliche Motetten werden nach Modi geordnet, ohne dass dies jeweils erläutert oder gar diskutiert würde. Dabei räumt Hensel bei der Beschreibung seines Verfahrens (Kapitel 3: Die Software Palestrinizer) offen ein, dass dies keineswegs unproblematisch ist: „Ein interessanter Unterschied in der Bestimmung der Modi in Motetten Palestrinas und Lassos zeigte sich sogleich: es war oft viel einfacher, Modi bei Lasso eindeutig zu bestimmen; bei Palestrinas Offertorien hingegen war es oft weitaus schwerer, auch herrschte bei Palestrina oft mehr modale Unordnung. Nicht berücksichtigt werden konnte in den Analysen der eigentliche Moduswechsel, hier hätte man Abschnitte extrahieren müssen, was den Aufwand erheblich gesteigert und im großen Zusammenhang zu nicht wesentlich differenzierteren Werten geführt hätte“ (S. 116). Wenn aber schon – ganz unabhängig von den oben erwähnten Diskussionen – die Zuordnung zu einzelnen Modi zumindest partiell unsicher ist, wie verlässlich sind dann automatisierte Analysen, deren statistische Auswertung gerade darauf basiert, dass alle analysierten Motetten tatsächlich diesem Modus zugehören?

Auch die Erstellung des Notentextes wirft Fragen auf. In der Liste der „Quellen“ (S. 531–537) bezieht sich Hensel bei den Motetten Lassos zunächst auf den Stimmendruck des *Magnum Opus Musicum* von 1604, ohne dass ein konkretes Exemplar angegeben wäre. Dann ist bei den fünfstimmigen Motetten plötzlich die Ausgabe von Wolfgang Boetticher genannt (Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke. Neue Reihe*, Bd. 1, Kassel und Basel 1956). Bei Palestrina wiederum sollen die Daten auf von Peter Ackermann freundlicherweise zur Verfügung gestellten Dateien basieren, darüber hinaus sind einzelne Drucke des 16. Jahrhunderts genannt. Den Analysen von Motetten Lassos gehen dann einige Bemerkungen voran

(S. 143), die nicht ohne weiteres verständlich sind. Zunächst räumt Hensel ein, dass es bei der Auswahl der Motetten darum ging, „effizient zu MIDI-Material zu gelangen“. Die meisten Motetten seien nach dem Druck des *Magnum Opus Musicum* neu eingegeben worden. In welchem Programm dies geschah, bleibt offen. Dann erfahren wir: „Um Zeit zu sparen wurde zudem auf erhältliche Lilypond-Dateien auf der Seite Choral-Wiki zurückgegriffen. Alle Werke wurden mit der alten Haberl-Ausgabe verglichen, die dem Autor wegen der Akzidentien-Frage besser geeignet zu sein scheint. Das Gleiche gilt auch für die später benutzten Palestrina-Offertorien.“ Warum Hensel dann nicht bei jeder einzelnen Motette die Herkunft des Notentextes und eventuelle eigene editorische Entscheidungen offenlegt, ist nicht nachvollziehbar. Mit der „Akzidentien-Frage“ ist zudem ein grundlegendes Problem angesprochen, das ansonsten in der gesamten Arbeit vollkommen außen vor bleibt: das der „Musica ficta“. Bei einer Beschäftigung mit Zusammenklängen in Motetten des 16. Jahrhunderts kann diese Praxis eigentlich nicht unberücksichtigt bleiben. Wie verlässlich sind schließlich Auswertungen von Daten, deren Herkunft und Zuverlässigkeit unklar sind? Vielleicht wäre eine zunächst eher experimentell angelegte Beschränkung auf weniger, aber konsistente Daten besser gewesen.

Unabhängig von den genannten Punkten ist die vorliegende Arbeit ein wichtiger Beitrag zu einer auf computergestützten Verfahren beruhenden Beschäftigung mit Musik des 16. Jahrhunderts und darüber hinaus. Hensel betritt Neuland und regt in vielfacher Hinsicht zu weiteren Forschungen an. Es bleibt zu hoffen, dass er und andere die von ihm eröffneten Möglichkeiten bald weiterführen.

(Juli 2019)

Rainer Kleinertz