

nes utopische Vertrauen respektierend, das sie fundiert und derlei Fragwürdigkeiten trägt.

Als Glanzstück einer Analyse, die tief dringt und weitreichende Verallgemeinerungen triftig ableitet, erweist sich die den *Sieben Aspekten einer Zwölftonreihe* gewidmete. Das 1949/50 komponierte Stück, worin das Hauptthema von Rimsky-Korsakows *Scheherazade* leicht erkennbar erklingt, erweist sich in mehrerlei Hinsicht als Gegenentwurf: ebenso zu Schönbergs, auch Leibowitz' musikalischem Germanozentrismus wie – als „musique directe“ – zur sektiererischen Arroganz der späteren Schönberg-Nachfolge. Bezeichnenderweise versuchte Vogel, von der Verfasserin schlüssig überführt, den Eindruck zu erwecken, das Zitat sei versehentlich unterlaufen. Offenbar lag ihm daran, als naiv komponierender zu gelten, der er nicht war. Derlei Flunkerei mag von der Ahnung befördert sein, dass die mit einer Sache verbundenen Absichten noch nicht die Sache selbst seien und der Weg von utopischen Illusionen zu Selbstbetrug nicht weit. Seit jenen Jahren und später immer deutlicher betreibt Vogel die eigene Vereinsamung fast selbsterstörerisch, verprellt frühere Freunde und Genossen, schlägt eine ehrenvolle Einladung zu den Darmstädter Ferienkursen aus usw.

Etliche Kompositionen taugten durchaus als Exemplifizierung von Gottfried Benns Diktum, Kunst sei das Gegenteil von „gut gemeint“; zweifellos wiegt Vogels Musik symptomatisch schwerer denn künstlerisch. Diese Divergenz, bei vergleichbaren Arbeiten im Zuge engagierter Beschäftigung mit dem Gegenstand oft aus dem Blickfeld geratend, behält die Verfasserin konsequent im Auge und verhilft eben damit etlichen Aspekten zu ihrem Recht, die in Diskussionen um die Musik des 20. Jahrhunderts gern vernachlässigt werden. Darüber hinaus machen die konkret-anschauliche Diktion und methodische Transparenz die Lektüre zum reinen Vergnügen.

(September 2009)

Peter Gülke

BORIS HOFMANN: *Mitten im Klang. Die Raumkompositionen von Iannis Xenakis aus den 1960er Jahren*. Hofheim: Wolke Verlag 2008. 2 Bände, 173 S., Anhang mit 36 Tafeln (sinefo-
nia 10.)

Boris Hofmanns Dissertation unterscheidet sich wohltuend von jenen Publikationen über Iannis Xenakis, die dem komplexen Schaffen des Komponisten primär aus der Warte der Mathematik und ihrer gleichsam objektiven Gesetzmäßigkeiten auf die Spur kommen wollen. Der Autor ist vielmehr von Fragestellungen angeregt worden, die aus seiner Tätigkeit als Tonmeister und musikalischer Aufnahmeleiter resultieren. Von dieser Perspektive aus strebt er einen praxisorientierten Analyseansatz an, der in erster Linie auf eine Untersuchung der neuartigen Hörform von Xenakis' Kompositionen sowie auf den Wahrnehmungseindruck des Konzertbesuchers zielt. Ausgangspunkt ist eine überblicksartige Darstellung zentraler historischer Entwicklungen in Bezug auf Wechselwirkungen zwischen Raum und Musik, die u. a. über Giovanni Gabrieli, Hector Berlioz und den Vordenker Edgard Varèse bis hin zu den theoretisch fundierten Raum- und Zeitbegriffen in der Musik von Xenakis' Zeitgenossen Karlheinz Stockhausen und Bernd Alois Zimmermann reicht. Die Rekapitulation historischer Positionen dient der Feststellung, inwieweit Xenakis auf Vorhandenes zurückgreift oder sich innerhalb bestimmter Traditionslinien verorten lässt; ergänzt wird dies durch Details zu bestimmten mathematisch-technischen Voraussetzungen: Naturgemäß spielt hier die Tätigkeit Xenakis' als Mitarbeiter des Architekten Le Corbusier eine zentrale Rolle, insbesondere seine Gestaltung der Fensterfronten im Kloster Ste Marie de la Tourette in Eveux sur l'Arbresle westlich von Lyon sowie die Übernahme vergleichbarer Proportionierungen einerseits in den Philips-Pavillons der Weltausstellung in Brüssel (1958), andererseits in die Glissandostrukturen des Orchesterstücks *Metastaseis* (1954/55). Darüber hinaus liefern aber auch die *Polytopes*, temporäre intermediale Arbeiten unter Einbeziehung von Licht, Klang und Raum, von denen Xenakis zwischen 1967 und 1978 insgesamt fünf Stück schuf, einige wichtige Erkenntnisse zur spezifischen Ausprägung räumlicher Vorstellungen.

Wie Xenakis nun die räumliche Disposition von Musikern und Publikum einsetzt, um damit die oft simultan ablaufenden rhythmischen oder zeitlichen Strukturen seiner Werke zu verdeutlichen, zeigt der Autor im analytischen Teil seiner Arbeit. Hofmann liefert erstmals ausführliche Untersuchungen der Kompositionen

Terretektorh für 88 im Raum verteilte Musiker (1965/66) und *Persephassa* für sechs (räumlich angeordnete) Perkussionisten (1969) und greift dabei auch auf das erhaltene Skizzenmaterial zurück, das zum Teil im Anhang der Arbeit abgedruckt ist. Innerhalb des Modells eines virtuellen dreidimensionalen Raumes, wie er sich in der Vorstellung des Hörers ausbilden soll, weist der Autor diverse „Raumzustände“ nach, deren Abfolgen, Varianten und Kombinationen einerseits die unterschiedlichen Formteile und Entwicklungen generieren, andererseits aber auch die Wahrnehmung des Hörers maßgeblich bestimmen. Gerade dadurch, dass er seine analytischen Untersuchungen immer wieder mit der Frage nach der Hörperspektive verknüpft, kann Hofmann verdeutlichen, wie Xenakis dem Publikum „ein neues Raumverständnis“ vermittelt, das im Grunde erst ein Bewusstsein für die „Bedeutung des Raumes und seiner Wahrnehmung“ (S. 110) ermöglicht: indem er nämlich die Wahrnehmung bewusst herausfordert und den Hörer im Sinne eines geradezu körperlichen Klangerlebens an „akustischen Grenzerfahrungen“ (S. 111) teilhaben lässt. Raum wird damit zum integralen Bestandteil der Musik, da er nicht nur als form- und strukturbildendes Element Material und Disposition der Werke maßgeblich beeinflusst, sondern auch die Hörwahrnehmung und das Musikerleben mitbestimmt. Genau dieses Element jedoch – und dies ist eine bedeutsame Feststellung – lässt sich weder durch bloßes Partiturstudium, noch anhand von Tonaufnahmen nachvollziehen, obgleich es strukturell in den Partituren verankert ist. Besonders deutlich wird dies anhand von Hofmanns Analyse der Komposition *Persephassa* (1969), die eine genau erarbeitete Abfolge einander ablösender Raumzustände und räumliche Prozesse an den Tag legt.

Es ist ein großes Verdienst des Autors, all diese Spuren nachzugehen und sowohl ihre Wahrnehmbarkeit als auch ihre strukturelle Bedeutung innerhalb der kompositorischen Kontexte zu untersuchen. Auf überzeugende Weise kann er zeigen, dass Xenakis prinzipiell den Raum mit dem Rezipienten zusammendenkt, also dessen Wirkung auf Betrachter oder Zuhörer in seine Konzeptionen einbezieht und so – durchaus entsprechend zu seinen architektonischen Arbeiten – den „Wahrnehmungsraum [...] in der Zeit moduliert“ (S. 139), indem er dem vorhan-

den architektonischen Raum eine akustisch-musikalische Wahrnehmungsebene hinzufügt. Erst die Interaktion von Realraum und musikalischer Komposition und ihre Ausrichtung auf den Rezipienten hin konstituiert daher das eigentliche Kunstwerk. Indem er schließlich auf das Nebeneinander individueller Wahrnehmungsorte aufmerksam macht, durch das jedem Zuhörer „ein ganz individuelles Klangbild der Komposition angeboten [wird], das anderen Klangbildern nicht über- oder unterlegen, sondern nur eine von vielen Möglichkeiten ist und nur einen Baustein zur Raumwahrnehmung darstellt“, und zudem darauf hinweist, dass jeder Hörer dieses individuelle Klangbild anders wahrnimmt, „weil seine persönliche Hörfähigkeit und Hörerfahrung diese Wahrnehmung entscheidend prägen“ (S. 149), führt Hofmann wichtige Variablen in die Überlegungen ein, die bei herkömmlichen musikalischen Analysen immer noch gern ausgeklammert werden. Genau darin aber liegt die Bedeutung dieser Arbeit, die einen Weg zeigen könnte, auch die Betrachtung anderer Musik an ähnlichen Prinzipien auszurichten.

(Oktober 2009)

Stefan Drees

DANIEL MUZZULINI: Genealogie der Klangfarbe. Bern u. a.: Peter Lang 2006. 598 S., Abb. (Varia musicologia. Band 5.)

Da Musikgeschichte oft als Behälter für ästhetisch relevante Objekte der Geschichte aufgefasst wird, übersieht man gerne, dass sie auch Teil der Wissenschaftsgeschichte ist. ‚Musik‘ gilt ja seit der griechischen Antike als Fach zwischen Mathematik und Physik. Die wissenschaftsgeschichtlich fassbaren Transformationen dieser Fächer im Laufe ihrer Geschichte sind nicht einfach Veränderungen irgendwelcher Theorien. Verändert haben sich damit auch die geistigen Voraussetzungen des Nachdenkens über Töne.

Neben der Vorstellung von den Kriterien hoch/tief und lang/kurz in Bezug auf Töne hantieren wir mit dem etwas ominösen Begriff ‚Klangfarbe‘ – ominös schon einfach darum, da er keinen klaren Sachverhalt meint. Daniel Muzzolini, bestens ausgebildet in Musikwissenschaft, Mathematik und Physik, hat sich der Aufgabe unterzogen, dieses vielschichtige Gebilde namens ‚Klangfarbe‘ systematisch unter wissen-