

*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-

schaftsgeschichtlichen Gesichtspunkten zu erforschen. Die Arbeit versteht sich als Beitrag zur „theoriegeschichtliche[n] Grundlagenforschung der abendländischen Musik“ (S. 13). Entstanden ist ein faszinierendes Buch, beginnend mit einer Untersuchung der Beiträge des zeitweise mit Descartes befreundeten holländischen Philosophen und Wissenschaftlers Isaac Beeckman (1588–1637) zum Thema. Sie kommt zu ihrem Ende in der Darstellung der mannigfachen Überlegungen zur Spektralanalyse im 19. und 20. Jahrhundert. Dabei geht es immer wieder um Begriffe wie ‚Resonanz‘, ‚Obertöne‘, ‚Klangqualität‘, ‚Superposition‘, ‚Timbre‘, ‚Tonfarbe‘, ‚Klangfarbenraum‘ und ‚Spektrum‘.

Wie gliedert der Autor sein Vorhaben? Nach einer Übersicht schaffenden Einleitung, die auch in den Stand der Forschung einführt, vermittelt das erste Kapitel die Grundlagen, um das Buch für geisteswissenschaftliche Leser ohne Hochschulausbildung in Mathematik und Physik lesbar zu machen. Der Weg der Darstellung geht im ganzen Buch einer Serie von geschickt gewählten Zitaten entlang, mit denen die verschiedenen Themen zur Sprache gebracht werden. Fremdsprachige Zitate sind immer ins Deutsche übersetzt; der Stoff wird immer wieder durch insgesamt 134 Abbildungen anschaulich. Viele stammen vom Verfasser, dessen großes Geschick im Visualisieren komplizierter Sachverhalte ich bewundere.

Bereits Einleitung und erstes Kapitel machen deutlich, dass Tontheorien ganz unterschiedlichen Ansätzen geschuldet sind: Neben philosophischen und ästhetischen Grundlagen geht es vor allem um mathematische Ansätze, genauer: um die Frage, wie mithilfe mathematischer Überlegungen physikalische Sachverhalte aufgenommen werden können. Dabei werden im 17. Jahrhundert „die verschiedenen Ansätze ebenso wenig zu einer geschlossenen Theorie integriert, wie auch die gehörphysiologischen und physikalisch-akustischen Erkenntnisse nicht zu einer umfassenden Theorie des Klangs führen“ (S. 53). Der Verfasser spricht denn auch von einer diskontinuierlichen Theoriendynamik, deren Verfolg die Einsicht zeitigt, dass als Errungenschaften des 19. Jahrhunderts aufgefasste Konzeptionen und Theorien allesamt bereits früher vor- bzw. ausgebildet sind.

Daraus ergibt sich die Stoffgliederung der restlichen Kapitel. Die verschiedenen, nach ei-

ner materialreichen Sondage im 17. Jahrhundert sich ergebenden Ansätze werden weiter verfolgt und gelegentlich wieder aufgenommen, wobei sich Schwerpunkte für das 17., das 18. und dann für die Zeit bis 1850 ergeben.

Da ich mich immer nur ‚nebenbei‘ mit Mathematik und Physik befasste, wurde die Lektüre gelegentlich schwierig, obgleich der Autor jede pädagogisch sinnvolle Möglichkeit der Verständigung zwischen Natur- und Geisteswissenschaften nutzt. Damit sei das Buch aber nicht in die Ecke anderer Fächer geschoben! Mit zunehmend roten Ohren habe ich bei der Lektüre lernen müssen, mit wie vielen unerträglichen Vereinfachungen wir als gelernte Musikhistoriker uns wesentliche mathematische und physikalische Vorstellungen aneignen. Offensichtlich halten wir die trivialen Bemerkungen zur Akustik in einer Allgemeinen Musiklehre oft genug für ausreichend, um den naturwissenschaftlichen Wissensbedarf zu decken, bevor wir uns ‚der Sache selber‘, der Musik, nähern. Muzzolini plädiert nicht für eine Reform; doch werden Leserinnen und Leser seines Buches nach eingehender Lektüre sich sehr reformgestimmt fühlen. Hier wird nicht für eine Aufhebung des Gegensatzes von Geistes- und Naturwissenschaft geworben. Der Autor führt vor, wie eine solche Aufhebung funktioniert.

Aber auch jenseits dieser Fachlichkeit ist das Buch eine schwierige Lektüre. Muzzolini hat, wie bereits angedeutet, eine große Sammlung von Texten zusammengetragen, die als Grundgerüst der Darstellung dienen. Dadurch wird der Stoff enzyklopädisch umgesetzt. Diese Anlage des Buches möchte man nicht missen; doch wünschte man sich einen zweiten Band zum vorliegenden. Denn erstens macht es die Vielzahl der Quellen nicht möglich, die geistigen Voraussetzungen der einzelnen Zugangsweisen aufzuzeigen. Zu lesen sind Überlegungen eines Beeckman oder eines Helmholtz eher im Sinne von Ergebnissen als im Sinne von Prozessen, die unter ganz bestimmten Umständen möglich waren. Und zweitens erschließen sich die verschiedenen literarischen Gattungen zu wenig, wenn nachzuvollziehen ist, aus welchen Positionen ein Wackenroder oder ein Jean Paul Klangfarbe behandeln. Wäre der Autor dem nachgegangen, worauf ich hinweise, hätte er allerdings den Bauplan seines Werkes ändern müssen, und wir hätten sein Buch nicht. Seien wir also froh,

dass der enzyklopädische Teil vorliegt, und hoffen wir, dass andere ebenso begabte Fachleute sich um weitere Aspekte des Themas im Sinne einer Verständigung zwischen den Disziplinen kümmern.

Das Buch ist sorgfältig hergestellt und in sehr angenehmer Weise frei von Druckfehlern. Eine 30 Seiten starke Bibliographie hilft weiter, und sorgfältig erarbeitete Indices wie auch die feinnervige Kapitelgliederung garantieren eine gute Übersicht.

(August 2009)

Max Haas

*CHRISTIANE HAUSMANN: Zwischen Avantgarde und Kommerz. Die Kompositionen Ennio Morricones. Hofheim: Wolke Verlag 2008. 345 S., Nbsp. (sinefonia 8.)*

Christiane Hausmanns Studie ist der erste umfassende Versuch, das filmmusikalische Schaffen Ennio Morricones mit seinem Komponieren für den Konzertsaal in Beziehung zu setzen. Letzteres untersucht die Autorin, indem sie zehn ausgewählte Werke aus der Zeit zwischen 1957 bis 2001 im Kontext von Nachkriegs-avantgarde und spezifisch italienischem Konzertleben betrachtet. Die Ausführungen sollen einerseits veranschaulichen, wie sich Morricone vor diesem Hintergrund ästhetisch positionierte, andererseits aber auch den Blick für verschiedene Entwicklungsstadien seines konzertmusikalischen Schaffens und den kompositorischen Umgang mit verschiedenen Genres schärfen. Die Analysen selbst, als Zusammenfassung zentraler Aspekte in den laufenden Text eingebunden und in ausführlicher Gestalt im Anhang des Bandes abgedruckt, dienen dem Nachweis struktureller und kompositionstechnischer Details und arbeiten eine Reihe charakteristischer Verfahren und Tendenzen heraus. Dass die Präsentation manchmal nicht so recht überzeugt, hängt mit Hausmanns Sprache zusammen, die gelegentlich der notwendigen Präzision entbehrt und eine Reihe von terminologischen Schwächen aufweist. So spricht die Autorin gern von „Floskeln“ oder von der „Ausdifferenzierung von Klangeffekten“ (S. 23), wodurch sie – im Gegensatz zu ihrer eigentlichen Intention – die beschriebenen Phänomene sprachlich eher als Marginalien markiert. Formulierungen wie der Satz, Morricone experimentiere „mit verschiedenen Formen sowohl se-

rieller als auch nicht-serieller (vor allem in Form horizontaler ebenso wie vertikaler Symmetrien) Natur“ (S. 23), offenbart eine Unschärfe in Bezug auf den undifferenziert angewandten Begriff ‚Form‘, und auch historisch fragwürdige (und zudem wenig hilfreiche) Verweise sind zu finden, bezogen etwa auf die Kompositionen *Musica per 11 violini* und *Totem secondo*, die der Autorin gemäß als monochromatisch angelegte Werke „sich hinsichtlich der beteiligten Instrumente auf eine Gruppe“ beschränken und „darin an der Tradition der Kompositionen für Consort-Ensembles der Renaissance“ (S. 25) orientieren.

Bedeutsam ist der theoretische Ansatz, den Hausmann im zweiten Teil mit Blick auf die Analyse von Morricones Filmmusik verfolgt: Ausgehend von dem Gedanken, dass Filmmusik immer in engem Zusammenhang mit ihrer narrativen Funktionalität gesehen werden muss, welche ihrerseits einer Analyse von visueller und auditiver Ebene bedarf, entwickelt sie, die Nähe des Mediums Film zur Narrativität der Literatur betonend, ein „neoformalistisches Modell filmischer Narrativität“ (S. 48) in Anlehnung an das narratologische Modell der Gegenüberstellung von Fabel (als abstrakter formaler Struktur) und Sujet (als dramaturgischer Präsentation der Fabel auf visueller wie auditiver Ebene). Indem sie in der Folge mit Syntax und Semantik lediglich zwei grundlegende Dimensionen filmmusikalischer Narrativität und damit „zwei elementare und diskrete Kategorien filmmusikalischer Funktionen“ (S. 50) unterscheidet, vermeidet sie die Probleme, die bei anderen Autoren bezüglich einer Systematisierung der Funktionen von Filmmusik auftauchen. Von dieser Warte aus kann die Autorin, „die Bedeutung der mitschaffenden Wahrnehmungstätigkeit des Rezipienten bei der Konstruktion der filmischen Narration“ (S. 57) einbeziehend, unabhängig von Stilmerkmalen „Annahmen über die Struktur und das Funktionieren von Filmen und Filmmusiken“ (S. 56) liefern und von einer genaueren Bestimmung, wie diese Elemente in einer bestimmten Filmmusik stilistisch konkretisiert werden, absehen. Ausgangspunkt ist also der „konkrete ästhetisch-technische Gegenstand“, der – trotz aller möglichen Individualität einzelner Arbeiten – auf verschiedenen Ebenen eine Vergleichbarkeit von Filmen gewährleistet. Zugleich führt Hausmann aber mit dem Begriff des „Verfrem-