

tion – alles natürlich zweisprachig, auf Deutsch und Englisch. Auch der biografische Kontext sowie die Rezeptionsgeschichte gehören selbstverständlich zur musikhistorisch vollendeten Ausstattung der Reihe. Allein der Kritische Bericht umfasst einsprachige 20 Seiten. Eine Besonderheit ist die dem Band beigelegte DVD mit Quellen- und Archivmaterial. Großzügig und hochprofessionell werden auf der DVD Materialien aus dem Max-Reger-Institut und einigen anderen Archiven dem neugierigen Benutzer verfügbar gemacht. Etwas zu aufwendig gestaltet sich allerdings die Installation der gigantischen Datenmenge (6GB!), so dass es in der Zukunft wohl eher zu überlegen wäre, derartig umfangreiche Materialien im Internet verfügbar zu machen, gerne mit Hilfe einer Art Schlüssel-CD, die mit dem jeweiligen Band geliefert wird. Diese Technik würde auch Updates nach der Veröffentlichung des Notensatzes ermöglichen, denn auch wenn das Material im Falle Regers ohnehin oft umfangreich ist, gibt es immer noch die Möglichkeit der Erweiterung. Das betrifft natürlich auch Details im Kritischen Bericht, die selten im Moment des Erscheinens ganz und gar „fix u. fertig“ bzw. endgültig ausdiskutiert sind. Aber dennoch: Hier liegt eine geradezu fulminante Herausgeberleistung vor, die eine sehr schöne, große „Regerarbeit“, eine fabelhafte neue Reihe, ankündigt. Der Notensatz ist ungewöhnlich gut lesbar, was gerade bei Reger wichtig ist.

(Mai 2014)

Tommi Mäkelä

OLIVER HUCK: *Das musikalische Drama im ‚Stummfilm‘. Oper, Tonbild und Musik im Film d’Art. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2012. 338 S., Abb., Nbsp.*

Endlich steht „Stummfilm“ in Anführungszeichen. Denn stumm war und ist ein Film schließlich nur solange, wie er zusammengerollt in einer Blechdose darauf wartet, vorgeführt zu werden – und das geschieht dann, natürlich, mit Musik. Dass die Geschichte des

frühen Films (Kap. 1) auch ein Stück Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte von (Musik aus) Opern ist, weist Oliver Huck in seiner akribisch recherchierten Studie eindrücklich nach. Während ganz zu Anfang noch leibhaftige Opernsänger live zu einer Filmprojektion sangen, ermöglichten verschiedene Varianten des Nadeltonverfahrens bereits um die Jahrhundertwende die synchronisierte Vorführung von Bild und Ton, die „auf verschiedenen Medien gespeichert“ waren (S. 20 f.). Das Tonbild, eine einzige Szene von wenigen Minuten Dauer, wurde noch vor dem Ersten Weltkrieg vom ‚langen‘, anfänglich zehnminütigen Film abgelöst, mit dem man nun Kurzfassungen von Opern präsentieren konnte. Wenig später war der Weg für den – jetzt bereits ein- bis zweistündigen – Musikstummfilm und die Lichtspieloper frei, bei deren Aufführung die großen Filmtheater mit „Live-Darbietungen von Musik“ aufwarteten (S. 39 f.). Wie mit den neuen filmtechnischen Möglichkeiten in Deutschland, Frankreich und Italien in der Folge umgegangen wurde und wie groß der Einfluss nationaler (Opern-)Diskurse jeweils war, arbeitet Huck anhand von sechs präzise ausgeleuchteten Fallstudien heraus.

Im Deutschland des frühen 20. Jahrhunderts schien das Musikdrama Richard Wagners der zentrale Referenzpunkt für Filmschaffende zu sein (Kap. 2) – wäre da nicht die Problematik des Urheberrechts gewesen, die beispielsweise dazu führte, dass Oskar Messters Filmbiografie von 1913 gänzlich auf Wagners Musik verzichtete (S. 73 f.) oder dass andernorts, „eben weil Bild und Ton [...] nicht zusammen aufgezeichnet und vertrieben werden konnten“, ein „explizit auf Wagner verweisender Film wie Mario Caserinis *Siegfried* (1912)“ mit frei gewählter Unterhaltungsmusik präsentiert wurde (S. 76). Hans Erdmann, so fasst Huck zusammen, ging in seinem *Allgemeinen Handbuch der Filmmusik* (1927) „von dem Grundsatz aus, dass allzu bekannte Musik [...] aufgrund der Konnotationen mit ihrem ursprünglichen Kontext gerade nicht zur Illustration von Filmen herangezogen werden solle. Dieser Theorie stand jedoch offensichtlich eine Praxis entgegen, die die Musik für die Kompilation

von Filmmusiken gerade auch aufgrund ihrer Popularität auswählte“ (S. 82).

In Frankreich kreiste das von Opern inspirierte Filmschaffen freilich um andere Personen und Inhalte (Kap. 3). Es waren Charles Gounods *Faust* und Georges Bizets *Carmen*, die mit großem Abstand am häufigsten im frühen Film aufgegriffen wurden – Huck hat hier eine beeindruckend lange Liste von Adaptionen dieser beiden Stoffe vorgelegt, die vom Tonbild mit Phonographenbegleitung bis hin zu Filmen mit synchronisiertem Ton reicht. Er zeigt plausibel auf, wie eng einerseits die Bezüge zwischen filmischer Mise-en-scène und zeitgenössischen Bühnenszenierungen des Gounod'schen *Faust* mitunter waren und wie undogmatisch andererseits mit der Chronologie der Opernmusik in ihrer Umgestaltung zur Filmbegleitmusik verfahren wurde. Aus den zahlreichen *Carmen*-Filmen greift Huck Cecil B. DeMilles Verarbeitung des Stoffes heraus, in der mit Geraldine Farrar eine echte Carmen-Sängerin die Hauptrolle spielte und dafür „ihren Darstellungsstil dem neuen Medium“ anpasste (S. 125). Bizets Musik wird hier zur rein instrumentalen Filmmusik, zur Opernparaphrase, die sich der Chronologie der Filmhandlung unterordnen muss und dort (nicht nur tonartlich) verändert wird, „wo der neue Zusammenhang in der Filmmusik dies nahe legt“ (S. 137).

Mit den Riproduzioni cinematografiche habe sich zeitgleich in Italien ein eigenes Filmgenre entwickelt, das eine besonders augenscheinliche dramaturgische Verwandtschaft mit der zeitgenössischen italienischen Oper aufweise (Kap. 4). So habe der seinerzeit geförderte veristische Einakter „in besonderer Weise der Spieldauer und den Möglichkeiten des Films“ entsprochen (S. 139). Anders als im Falle von „*Carmen*, wo die Filme teilweise an der Oper vorbei auf die Novelle zurückgreifen und Georges Bizets Musik damit im Film eine neue Anordnung erfährt“, konnte wie etwa in Pietro Mascagnis „*Cavalleria rusticana*“ entweder die komplette einaktige, durchkomponierte Oper verfilmt werden, „oder die Musik spielte im Film keine Rolle mehr“ (S. 145). Die erste komplett verfilmte Oper ist dann auch im Jahre 1913 eine italienische: Ruggero Leonca-

vallos *Pagliacci*, 1931 ebenfalls Vorlage für den ersten Tonfilm, „der eine komplette Oper bietet“ (S. 148). In Italien entdeckten derweil Verlagshäuser wie Ricordi und Sonzogno das neue Medium und druckten „die für das Kino eingerichteten Fassungen der Musik von Opern“ (S. 152). Kurios nimmt sich die von Huck dokumentierte Verfahrensweise mit Puccini-Opern im Film aus: Durch Opern bekannte Stoffe wurden vorgeblich auf der Basis der literarischen Vorlage derselben verfilmt, um keine Rechte an den Opern abgelden zu müssen – bei der Filmvorführung griff man dann aber doch auf die Musik aus den Opern zurück „und erreichte damit genau den beabsichtigten und bereits mit dem Titel kalkulierten Effekt“ (S. 166 f.).

Der französische Film d'Art (Kap. 5) sei dagegen mit hehren künstlerischen Bestrebungen angetreten, um ein „zahlungskräftiges bürgerliches Publikum [...] für das neue Medium“ zu gewinnen (S. 169). In feinen Soiréen wurden dem theaterverwöhnten Publikum von den Bühnengattungen Ballett und Pantomime, Drama und Epos inspirierte Filme gezeigt – die Oper fehlt in dieser Reihe. Huck mutmaßt hierzu, dass sie „in diesem Spektrum nicht enthalten war“, weil „lediglich die visuelle und die dramaturgische, nicht jedoch die musikalische Parallele zwischen Film und Bühne erwogen wurde“ (S. 170). Zu den beispielhaft angesprochenen Verfilmungen der Bühnenwerke *Le Secret de Myrto* (1907) und *Terpsichore* (1909) wäre allerdings – trotz der äußerst dünnen Quellenlage – mehr zu sagen gewesen; Huck liefert hier gerade einmal eine knappe Seite der Beschreibung (S. 174 f.). Unklar bleibt, wieso er das erstgenannte Stück als Ballett betrachtet: Der Film selbst ist nicht erhalten; sowohl im Klavierauszug als auch in dem vom Autor zitierten Aufführungsbericht aus dem Jahre 1908 ist es eindeutig als „Poème musical“ ausgewiesen. Die darin enthaltenen „Danses grecques réglées par Mme Mariquita“ (so der Titel einer Publikation von Raymond Lécuyer aus dem Jahre 1907) wurden zwar auf der Bühne ausgeführt, von der Primaballerina Régina Badet. Das erhaltene Fotomaterial legt jedoch nahe, dass dies wohl kaum im klassischen Stil

geschah – Badet trug ein bodenlanges, griechisch anmutendes Gewand. Die Tanzszenen sind sicherlich keine „griechischen Tänze“ (S. 175) gewesen, sondern allenfalls antikisierende ‚griechische‘ Tänze (der Klavierauszug nennt eine *Danse du voile*, eine *Danse des crotales* und eine *Danse du glaive*) zwischen statischen, pathetischen Posen (*Introduction, Éveil de Myrto, Réponse d'Apollon*). Sie waren damit Teil einer tänzerischen Mode, die sich explizit vom klassischen Ballett abwandte – man denke etwa an zeitgenössische Bühnenkünstlerinnen wie Isadora Duncan oder Olga Desmond. Musik mit Tanzcharakter reflexartig als Ballettmusik zu identifizieren (s. auch S. 228), ist eine allzu oberflächliche Gleichung.

Als italienisches und deutsches Äquivalent des künstlerisch ambitionierten Films stellt Huck in der Folge das Poema sinfonico cinematografico (Kap. 6) und den deutschen Autorenfilm (Kap. 7) anhand weiterer exemplarischer Fallstudien vor, die die enge Anbindung an die jeweiligen nationalen Diskurse verdeutlichen: In Italien galten der Kunstfilm und seine Musik mal als „Sinfonia“, „Poema sinfonico“ oder „Poema sinfonico e vocale“ (S. 232), als Musik mit Film also, dessen Funktion mithin darauf reduziert ist, „eine in der Symphonischen Dichtung sonst anhand eines literarischen Programms zu imaginierende Bilderfolge zu explizieren“ (S. 210); in Deutschland habe sich die ‚Kino-Oper‘ vor allem mit Wagner’scher Leitmotivik zu beglaubigen versucht. Josef Weiss’ Musik zu *Der Student von Prag* (1913) etwa, die „erste Originalkomposition zu einem fiktionalen Film in Deutschland“ (S. 241), beinhaltete zwar keinen Vokalpart, wurde aber durch einen bei den Vorstellungen ausgegebenen „Führer mit Angabe der Leitomotive“ in eindeutige Rezeptionsbahnen gelenkt.

Für „Wagners Erben“ schließlich (Kap. 8), so führt Huck aus, waren die Bedingungen des Filmmusikschaffens günstiger, wurde doch nach dem Ersten Weltkrieg der Film zunehmend „als eine direkte Konkurrenz zur Oper gesehen“ (S. 270). Leitmotive blieben auch da relevant, wo man bereits das „Altern des Opernrepertoires“ (ebd.) – was Wagner mit einschloss – bemängelte und Neues forderte.

Wie Huck am Beispiel des *Rosenkavalier*-Films belegt, musste Richard Strauss als auch für den Film tätiger Opernkomponist hier „nicht die Musik der Oper dem fertigen Film“ anpassen, sondern es wurde vielmehr „auf der Grundlage des Drehbuchs ein fertiges Arrangement der Musik erstellt, das dann für die Produktion des Films weitgehend verbindlich blieb“ (S. 281).

Auch wenn das Fehlen einer abschließenden Zusammenfassung der historischen Entwicklungslinien und Analyseergebnisse zu bedauern ist: Die vorliegende Studie ist eine insgesamt sehr überzeugende Arbeit, die eine große Forschungslücke schließt und Nachfolgestudien auch für andere Filmnationen finden möge.

(Mai 2014)

Hanna Walsdorf

*Die Klangwelt des François Bayle. Begegnungen an der Universität zu Köln 2005 bis 2010. Internationales Musikwissenschaftliches Symposium Die Klangwelt der akusmatischen Musik. 9. bis 12. Oktober 2007. Hrsg. von Marcus ERBE und Christoph von BLUMRÖDER. Wien: Verlag Der Apfel 2012. 443 S., Abb., DVD, Nbsp. (Signale aus Köln. Beiträge zur Musik der Zeit. Band 18.)*

Nach dem ersten, sehr erfolgreichen Band über François Bayle 2003 (Signale aus Köln. Band 8.) legte das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Köln mit ihrem 18. Band pünktlich zum 80. Geburtstag des Komponisten 2012 (und ein wenig verspätet ausgeliefert) einen umfangreichen Fortsetzungsband vor. Er enthält, chronologisch geordnet, die Belege für die seither am Institut veranstalteten Aktivitäten zu Bayle und seiner Musik: Vorträge, Konzerte mit Programmheftbeiträgen, transkribierte Seminare, je ein Festakt und ein Symposium sowie am Ende des Bandes einige Datenlisten zu seinem Werk und eine DVD mit interaktiv zu betrachtenden Musik-, Text- und Klanggrafikbeispielen. Ein umfangreicher Medienhybrid ist so entstanden, dessen dokumentarische Anlage das eigentliche Herzstück der Sammlung umwuchert: Die 21 Vorträge und Roundtables zu Bayles Werk des internati-