

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-

onalen Symposiums „Die Klangwelt der akusmatischen Musik“ 2007. Acht der Beiträge, zu denen auch zwei Roundtables gehören, widmen sich der ästhetisch-kompositionstheoretischen Perspektive, während elf der Analyse und Betrachtung einzelner Kompositionen dienen. Hervorzuheben ist aus dieser Fülle besonders die Abteilung der komparativen Studien, in der sich sechs Autoren (Marcus Erbe, Pierre Couprie, John Dack, Rudolf Frisius, Jan Simon Grintsch und Jean-Christophe Thomas) mit jeweils eigener Perspektive der Komposition *La fleur future* beschäftigen. Die Bandbreite der Themen umfasst rein werkbezogene hermeneutisch-analytische kompositionstheoretische Fragestellungen bis hin zu solchen, die neben der reinen Werkbetrachtung auch prinzipielle analytische und technische Überlegungen angehen und daher über Bayles Produktionen hinaus auch für andere elektroakustische Kompositionen relevant sind. Damit bieten diese komparativen Studien neben allgemein fachlichen Erkenntnissen auch hervorragendes Studienmaterial etwa für musikwissenschaftliche Seminare, da sie als breite Basis zur Herausarbeitung musikalischer und analytischer Aspekte elektroakustischer und akusmatischer Musik nutzbar sind. Die weiteren elf Einzelbetrachtungen zu verschiedenen Kompositionen Bayles, verfasst von Christoph von Blumröder, Makis Solomos, Martin Kaltenecker, W. Luke Windsor, Renaud Meric, Elizabeth L. Anderson, Horacio Vaggione, Tobias Hünermann, Mario Mary, Ralph Paland und Michael N. Schott, könnten in einem solchen Seminar anschließend zur Anwendung und Erweiterung der erarbeiteten musikwissenschaftlichen Analyse Kriterien und Arbeitsweisen für elektroakustische Produktionen herangezogen und darüber hinaus natürlich auch nur als Einzelbetrachtungen zu Bayles Kompositionen gelesen werden. Zusammen mit den transkribierten Roundtables und Seminaren sowie den meist kurzen Texten Bayles zum eigenen Schaffen ist das Herzstück des Medienhybrids eine exzellente Bereicherung des musikwissenschaftlichen Schrifttums zur elektroakustischen Musik im Allgemeinen und zu Bayles Musik im Besonderen; kurzum eine sinnvolle und will-

kommene Ergänzung des ersten Kölner Bandes zu Bayles Schaffen.

Leider gibt es jedoch unter formalen Gesichtspunkten zahlreiche und teilweise gravierende Mängel, die in der Summe so bedeutend sind, dass sie die Rezeption des Bandes erheblich erschweren und teilweise sogar unmöglich machen. Gemeint ist damit weniger die dokumentarische Anlage, die mit Grußworten, Laudationes, Konzertprogrammen und Plakaten die Navigation erschweren – was durch die umfangreichen Namens- und Sachregister am Ende des Bandes jedoch teilweise aufgewogen wird. Auch die Mehrsprachigkeit der Beiträge, wie sie hier vorliegt, kommt durchaus auch sonst in wissenschaftlichen Publikationen vor, wenn auch meist nur in Form von englischen und landessprachlichen Beiträgen, während hier noch die Sprache des Komponisten, Französisch, recht häufig in Einzelbeiträgen erscheint. Sei's drum. Verwirrend erscheint jedoch, dass im Band nur einige Beiträge übersetzt und in zwei Sprachen abgedruckt sind. Und drei Sprachen in einem einzigen Beitrag, wie bei den Seminartranskriptionen, sind geradezu babylonische Verhältnisse und dem Verständnis der Sache abträglich. Ebenfalls als problematisch erweisen sich die unterschiedlichen Formate der Klangbeispiele sowie die mal farbig, mal schwarz-weiß dargestellten Klangvisualisierungen: Zwar sind auf der beiliegenden DVD einige Beiträge erneut auch in textlicher Gestalt abgebildet und die Klangbeispiele dabei zusätzlich darin eingearbeitet, doch diese sehr begrüßenswerte Präsentationsweise trifft nicht auf alle Artikel zu. Zu vielen Beiträgen finden sich auf der DVD nämlich nur die Klangbeispiele und/oder die Visualisierungen, was die Synchronisierung mit dem abgedruckten Text deutlich erschwert. Bei vergleichenden Beiträgen gibt es ohnehin nur die von Bayle stammenden Klangbeispiele. Klangbeispiele, wohl gemerkt, denn die vollständigen Stücke sucht man auf der DVD vergebens, einzig ein Hinweis auf die Bezugsquelle ist dort vermerkt. An vielen Stellen im Band und auf der begleitenden DVD sind also formale Aspekte nicht zu Ende gedacht, nicht zu Ende gebracht worden. Dies ist bedauerlich, denn mit einem kla-

ren Konzept wäre der Band insgesamt leichter rezipierbar geworden, selbst wenn vielleicht die Leser den einen oder anderen Aspekt später vermissen würden. Nun aber werden sie in einen Irrgarten entführt, in dem Kapitulation sehr häufig der einzige Ausweg zu sein scheint, sollte nicht höchstes Interesse am Thema, gepaart mit Durchhaltevermögen, dies verhindern. Allen denen, die letzteres auszeichnet, sei der Band aber wärmstens empfohlen.

(Januar 2014)

Martha Brech

*ALAN FABIAN: Eine Archäologie der Computermusik. Wissen über Musik und zum Computer im angehenden Informationszeitalter. Berlin: Kulturverlag Kadmos 2013. 372 S., Abb., Nbsp. (Berliner {Programm} einer Medienwissenschaft 12.0. Band 9.)*

Nach rund sieben Jahrzehnten Computermusikgeschichte könnte man mit Fug und Recht behaupten, dass eben dieses musikhistorische Feld keinesfalls zu den schlechtesten beackerten der vergangenen und ebenso der gegenwärtigen Forschungsarbeit gehört. Insbesondere die Frühzeit und ihre verhältnismäßig strengen musiktheoretischen Ansätze sind als Gegenstand des wissenschaftlichen Diskurses durchaus präsent. Insofern reiht sich die beim Kadmos-Verlag erschienene und an der Musikhochschule Köln als Dissertation angenommene Arbeit von Alan Fabian ein in eine durchaus ausgewogene Forschungstradition. „Eine Archäologie der Computermusik“ will der Autor präsentieren und setzt sich erklärtermaßen mit Wissen und Wissensentstehung „zur Computermusik im angehenden Informationszeitalter“ auseinander. Ein per se hoch gesteckter Anspruch, impliziert er doch auf der Basis diverser terminologischer Reize, dass in dieser Arbeit sehr unterschiedliche Erkenntnisbereiche zusammenfließen.

Der Flut theoretischer Diskurse kommt Fabian durch eine strenge Reduktion und Auswahl seines Corpus bei. Die Entscheidung, seine Analyse auf eine Gegenüberstellung der

Ansätze von Lejaren Hiller, Herbert Brün und Iannis Xenakis zu gründen, erscheint bei profunder Geschichtskennntnis durchaus nachvollziehbar, wenn sie auch in ihrem Erkenntnisinteresse durch den Autor eher andeutungsweise begründet wird. Insofern bleibt als eine zentrale Größe die Suche nach dem jeweilig sich manifestierenden „Musikwesen“, in dem die unterschiedlichen diskursorischen Befunde im Sinne einer übergeordneten Instanz kumulieren. Allein schon hier resultiert in der Dispersität der zugrunde gelegten Texte ein recht inhomogenes Bild. Hinzu kommt, dass die Mischung aus fast schon protokollarischer Darstellung von Forschungsschritten, Befunden, aber auch Kausalzusammenhängen, die einem recht komplexen und sehr eigenwilligen Stil gegenüberstehen, nicht unbedingt immer förderlich für Lesefluss und Verständnis ist. Gewinnbringend sind vor allem die ausführlichen Beleg-sammlungen in Zitatform.

Ein zentraler, ebenso spannender wie nicht unproblematischer Punkt in Fabians Arbeit ist die Lösung der diskursiven Grundstrukturen von den genaueren technischen Gegebenheiten, die Suche nach zeitübergreifenden Kopplungen der Musikübertragung. Insofern reiht er im ausführlichsten Teil seiner Arbeit die Befunde seiner Computermusiktheorieanalyse ein in einen auf wiederkehrenden Grundmechanismen basierenden Verlauf der Musiktheorie- und Musikphilosophieentwicklung von der Antike bis zur Geburt der Computermusik. Der gewaltige Ehrgeiz und Anspruch dieses Projektes reduziert die notwendige Erklärung manchen Zusammenhanges aber lediglich auf seine Feststellung.

Alan Fabian stützt sich in seiner umfassenden Textanalyse auf die Diskursanalyse nach Michel Foucault. So erscheint es bei Lektüre der Bibliografie nicht allein verwunderlich, dass entscheidende Autoren und Titel aus dem auf dem Gebiet der Computermusiktheorie längst maßgeblichen englischsprachigen Diskurs (beispielsweise Barry Truax, Leigh Landy oder John Chowning) weitgehend außen vor bleiben; sondern vor allem auch der von Elena Ungeheuer herausgegebene Band zur elektroakustischen Musik der Handbücher der Musik