

die Musik gehen. Die Frage ob und in wieweit es da eine weibliche Perspektive gibt, bleibt also der weiteren Forschung gestellt, wozu Steinbeck, das ist unbestritten, mit ihrer Untersuchung der Rahmenbedingungen eine wichtige Voraussetzung geschaffen hat.

(Januar 2011)

Stephan Mösch

*Iannis Xenakis: Das elektroakustische Werk. Internationales Symposion, Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln, 11. bis 14. Oktober 2006. Tagungsbericht. Hrsg. von Ralph PALAND und Christoph von BLUMRÖDER. Wien: Verlag Der Apfel 2009. 260 S., Abb., Nbsp. (Signale aus Köln. Beiträge zur Musik der Zeit. Band 14.)*

Das elektroakustische Werk von Iannis Xenakis hinsichtlich seiner „entstehungsgeschichtlichen, kompositionstechnischen und ästhetisch-philosophischen Voraussetzungen aus vielfältigen musik-, kultur- und medienwissenschaftlichen Perspektiven umfassend zu erörtern und dabei auch bislang unerschlossenes Quellenmaterial einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen“ (S. V) ist Sinn und Zweck dieses Tagungsberichts. Dass der Blick sich dabei von der „landläufige[n] Rezeption“ und dem „zweifachen Klischee“ „einer konstruktiven Einheit von Architektur und musikalischer Komposition“ erstens und „eine[r] vorwiegend kompositionstechnologische[n] Sichtweise“ (S. 3) zweitens lösen soll, zeigt schon ein Blick in das Inhaltsverzeichnis, das sich an den thematischen Sektionen der Tagung orientiert. Nach dem Vorwort finden sich hier unter sieben Obertiteln 19 Beiträge in deutscher oder englischer Sprache. Das Buch schließt mit den Konzerteinführungen der Tagung (Jochen Graf, Gerardo Scheige, Michael Starck) und einem umfangreichen Register.

In der „Festlichen Eröffnung mit elektroakustischen Präsentationen“ umreißen und umrahmen die beiden Herausgeber das Thema des Bandes mit möglichen neuen inhaltlichen und methodischen Ansätzen in der Xenakis-Forschung (Christoph von Blumröder) und einer Werkeinführung zum ersten und zum letzten elektroakustischen Werk (*Diamorphoses* und S. 709, Ralph Paland) von Xenakis.

Unter dem Obertitel „Das elektroakustische Œuvre im Überblick“ unterscheidet James

Harley fünf Schaffensperioden mit unterschiedlichen „materials used for electroacoustic works“, in denen er bei Xenakis trotz allem „a continuity of thought, of formal conception“ (S. 27) erkennt. Daniel Teruggi fügt persönliche Erinnerungen an den Komponisten und Erfahrungen mit seinem elektroakustischen Arbeiten hinzu.

Auf „Philosophische und kompositionstechnische Prämissen“ konzentriert sich der nächste Teil, wobei mit Gerard Papes Überlegungen zu „Xenakis and Time“ die philosophisch-ästhetisch orientierten Themen wie leider so oft im Umfang gegenüber den kompositionstechnischen Aspekten etwas in den Hintergrund treten, wobei sich Martha Brech, Jan Simon Grintsch und Agostino Di Scipio auch diesen letzteren sehr eindrücklich und nachvollziehbar zuwenden.

Die Beiträge unter dem Obertitel „Intermediale Konzepte“ widmen sich den Werken, in denen der Komponist eine intermediale Verknüpfung von elektronischer Musik, Raum- und Lichtkonzepten eingeht. Anhand von *Hibiki-Hana-Ma* macht Sharon Kanach sehr einleuchtend auf die weitreichenden Bedeutungen und Verwendungsmöglichkeiten von Material des Xenakis-Archivs in der Bibliothèque nationale de France für Aufführende, Wissenschaftler und Komponisten aufmerksam. Paland stellt Xenakis' „Rhetorik der Abstraktion“ auf den Prüfstein und narrativen Strukturen gegenüber, während Makis Solomos sehr anschaulich den Weg nachzeichnet, den *Orient-Occident* „From the film version to the concert version“ genommen hat.

Aus den drei „Musikalische[n] Analyse[n]“ sei vor allem Tobias Hünermanns außerordentliche Klarheit von Gedanken, Sprache und Anschauungsmaterial in den Darstellungen zu *Bohor* hervorgehoben, neben denen die sorgfältige Betrachtung von *Diamorphoses* (Rudolf Frisius) etwas zurücktritt und Peter Hoffmanns Darstellungen der „Kompositorischen Verfahrensweisen in *GENDY3*“ leider etwas darunter leiden, dass hier offenbar die nicht umgearbeitete Vortragsversion vorliegt, in der sich u. a. Hinweise auf Klangbeispiele und live zu beobachtende Computerabläufe finden.

Die „landläufige Rezeption“ hinter sich lassen insbesondere die drei Beiträge zum Themenbereich „Diskurse – Rezeptionen“. Xena-

kis' „Positionierung in der Szene der Neuen Musik“ unternimmt Frank Hentschel anhand der zwei Schlagworte „Innovation“ und „Hochkultur“, wobei letzteres sich auf die Bedeutung von „Antike“, „Philosophie“ sowie „Mathematik und Naturwissenschaft“ in Xenakis' Schaffen konzentriert. Hentschels durchaus auch kritische Enthüllung des Komponisten endet jedoch mit der versöhnenden Beobachtung, Xenakis habe „während der 1980er Jahre“ immer wieder „selbstironisch“ und in der „Modalität des feinen Spottes“ auf verschiedene Aspekte seiner Werke reagiert und damit den Absolutheitsanspruch des Gesagten subtil“ (S. 198) zurückgenommen. In seinen „Vorüberlegungen“ (S. 200) zum Thema „Xenakis und die Geschichte der Eigeninterpretation“ weist Wolfgang Grätzer anhand allgemeiner wie auch Xenakis-spezifischer Beobachtungen zur Werkkommentierung auf die Forschungsdesiderate und die Wichtigkeit der weitergehenden Untersuchung in dieser Richtung hin. Friedrich Geiger gibt mit sehr anschaulichen Beispielen eine Einschätzung zu „Iannis Xenakis' elektroakustischer Musik im Spiegel der Kritik“ und arbeitet sich deutlich abzeichnende Vorwurfsmuster heraus.

„Hörweisen – Lesarten – Horizonte[n]“ widmet sich der letzte thematische Block. Während Simon Emmerson die von Solomos auf Xenakis' Konzeption und Inspiration angewandten Aspekte des Dionysischen und des Apollinischen auf das klangliche Erleben erweitert, schlägt Roman Brotbeck mit einem einleuchtenden „rezeptionsästhetischen Selbstversuch“ (S. 221) eine Hörerlebnis-Beschreibung vor, die sich an den „Kategorien der Firstness und der Secondness“ (S. 222) von Charles S. Peirce orientiert.

Eine Vielzahl der Aufsätze kommt der von Blumröder im ersten Beitrag ersehnten Öffnung der „methodische[n] Perspektiven“ (S. 7) nach. So gibt der Band ein umfangreiches Bild der bislang weniger erforschten elektroakustischen Kompositionen von Xenakis. Vor allem die Aspekte zur Rezeption und zu neuen Hörweisen werden auch in anderen Bereichen der Xenakis-Forschung weitreichende und dankbare Anwendung finden können.

(Oktober 2010) Marie Louise Herzfeld-Schild

*Experimentelles Musik- und Tanztheater.* Hrsg. von Frieder REININGHAUS und Katja SCHNEIDER. Laaber: Laaber-Verlag 2004. 391 S., Abb. (Hanbuch der Musik im 20. Jahrhundert. Band 7.)

ERIC SALZMAN, THOMAS DESI: *The New Music Theater. Seeing the Voice, Hearing the Body.* Oxford/New York: Oxford University Press 2008, 408 S., Nbsp.

Zweifellos geht es in beiden Publikationen um „Musiktheater“ – doch welches „Musiktheater“ hiermit jeweils gemeint ist, lassen die Titel auf den programmatisch unkonventionellen Coverillustrationen der vorliegenden Bände zunächst nur erahnen: Einerseits wird ein „experimentelles“ Musiktheater proklamiert, das sich – vielleicht gerade durch seine kühne Experimentierfreudigkeit? – nun wieder dezidiert in die Nähe eines ebenso „experimentellen“ Tanztheaters positioniert (auf die sehr wechsellvollen Beziehungen zwischen dem Musik- und Tanztheater soll an dieser Stelle nicht eingegangen werden); andererseits wird ein „neues“ Musiktheater ausgerufen, in dem allseits gewohntes Hören von Stimmen und Sehen von Körpern durch ungewohnte Hör- und Seherfahrungen abgelöst wird (wie wörtlich der Titel letztlich zu verstehen ist, sei dem Leser selbst überlassen).

In einer betont knappen Einleitung – um ohne langatmig definitorische Umschweife gleich ‚in medias res‘ der Bühnenpraxis gehen zu können – wird in der Publikation von Reininghaus/Schneider als markanter Wesenszug eines „experimentellen“ Musiktheaters hervorgehoben, dass hiermit – weitgehend unabhängig von spezifischen ästhetischen Kriterien – vor allem ungesichertes Terrain aufgesucht wurde: Im „experimentellen“ Musiktheater sei gerade das Nicht-Selbstverständliche zur Selbstverständlichkeit erhoben worden. Insofern ging es auch den Autoren weniger um ein Aufzeigen von „Kontinuitäten und Entwicklungen“ als vielmehr von Brüchen mit Gewohntem und Bekanntem (S. 11). Doch wo genau diese „Bruchlinien“ verlaufen, sei nicht immer eindeutig festzustellen gewesen, liest man weiter, zumal die „Grenzlinien“ zwischen dem „Experiment“ und dem, was zu einem bestimmten Zeitpunkt „als konventionell gilt“, selten so scharf gezogen seien, „wie auf dem ersten Blick vermutet werden könnte“ (ebd.).