



quand un jour il perçoit un bruit insistant à l'intérieur de son terrier. La source et la cause du son mystérieux demeurent introuvables en dépit de ses explorations. Il s'agit d'un parfait exemple d'écoute acousmatique, mais le protagoniste n'arrive pas à rejoindre « a position of Husserlian detachment and eidetic perfection ». Au contraire, « Kafka deploys acousmatic sound in order to emphasize the *spacing* of source, cause, and effect, without simply permitting the separation. This spacing of source, cause and effect provokes a feeling of anxiety. The constant reappearance of the mysterious sound [...] is the motor that drives the imagination » (p. 147).

Comme le terrier de Kafka, *Sound Unseen* est un livre complexe et parfois labyrinthique, mais il tient son objectif : étudier l'écoute acousmatique comme métaphore du questionnement humain, de la quête d'absolu dans l'inconnu du sens.

Nicolò Palazzetti

Mes remerciements à Bastien Charbouillot pour son aide dans la correction de ce texte.

Le monde sonore de/The Sound World of/Die Klangwelt des François Bayle
Begegnungen an der Universität zu Köln
2005 – 2010

Internationales Musikwissenschaftliches
Symposion *Die Klangwelt der akusmatischen Musik*, 9.–12. Oktober 2007
Marcus Erbe, Christoph von Blumröder (Hrsg.)
(*Signale aus Köln. Beiträge zur Musik der Zeit*, Bd. 18)
Wien: Verlag Der Apfel 2012, 443 S.

**Karlheinz Stockhausens letzter
Kompositionszyklus:**

Klang. Die 24 Stunden des Tages
Leopoldo Siano
(*Signale aus Köln. Beiträge zur Musik der Zeit*, Bd. 19)
Wien: Verlag Der Apfel 2013, 319 S.

**Karlheinz Stockhausen: Texte zur Musik
1998 – 2007, Bände 15 – 17**

Imke Misch (Hrsg.)
Kürten: Stockhausen Verlag 2014
Bd. 15: *SONNTAG aus LICHT. Neue Einzelwerke, Stockhausen-Kurse Kürten*, 501 S.
Bd. 16: *LICHT-Reflexe. Seitenzweige. Klangproduktion/Klangprojektion*, 565 S.
Bd. 17: *KLANG-Zyklus. Geist und Musik. Ausblicke*, 545 S.

In den letzten Jahren sind verschiedene Publikationen aus dem Umfeld des Kölner Institutes für Musikwissenschaft erschienen, die es lohnt, genauer zu beleuchten.

Als der Musikwissenschaftler Christoph von Blumröder 1996 den Ruf an die Universität Köln bekam, begann er sofort aufzubauen, was heute auch in den Geisteswissenschaften fast überall gefordert wird: eine Schwerpunktbildung und Spezialisierung auf ein klar eingegrenztes Gebiet. In Köln konzentrierte man sich auf die elektroakustische Musik im engeren und auf eine Neubewertung der Musik nach 1945 im weiteren Sinne. 1996 war das musikwissenschaftliche Wertesystem noch weitgehend von Theodor W. Adorno und Carl Dahlhaus geprägt, und gerade im deutschsprachigen Raum blieben – trotz Aufbrüchen aller Art – die geschichtsphilosophischen Ideale von Fortschrittsgläubigkeit und

absolut-musikalischer Materialentwicklung erstaunlich stabil. Hier setzte Christoph von Blumröder neue Akzente: So begann man sich in Köln mit dem allgemein geächteten, ja verspotteten Spätwerk Stockhausens auseinanderzusetzen, später mit dem weitgehend vernachlässigten elektroakustischen Schaffen von Iannis Xenakis; die Geschichte der frühen elektronischen Musik wurde aufgearbeitet und in vielen Punkten differenziert. Verdrängte und vergessene Persönlichkeiten und Werke wurden rehabilitiert. Ein schönes Beispiel dafür ist François Bayle (*1932), dem jüngst eine grosse Publikation gewidmet wurde. Und viele werden fragen: Wer ist François Bayle?

In Deutschland ist Bayle nahezu unbekannt und auch in Frankreich als *bricoleur* – so Bayles Selbstdefinition – weitgehend vergessen. Seine Idee einer streng akusmatischen Musik, die im Studio entsteht und die auf Interpreten ausdrücklich verzichtet, um eine neue Form des Hörens zu ermöglichen, hat im Zeitalter einer allumfassenden und überall zugänglichen Multimedialität an Aktualität eingebüsst. Fast schon anachronistisch nimmt sich Bayles Idee einer akusmatischen Konzertmusik aus, für die er 1974 eigens das *Acousmonium* entwickelte, ein Orchester von 40 bis 100 Lautsprechern, das ideale Wiedergaben elektroakustischer Musik im Konzertsaal ermöglichen sollte! In der Publikation zu François Bayle, die verschiedene Auftritte, Anlässe und ein Symposion zu François Bayle in Köln dokumentiert, spielen diese technologischen Fantasien der 70er Jahre eine untergeordnete Rolle. Zentral sind die Analysen von Bayles Kompositionen und dessen Hör- und Zeichenkonzepten, die stark von Charles Sanders Peirce (1839 – 1914) beeinflusst sind. Unzufrieden mit dem einfachen «objet sonore» in Pierre Schaeffers Prägung entwickelte Bayle den *i-son*,



François Bayle 1974 im «Prepared studio» des von Pierre Schaeffer 1958 gegründeten Groupe de recherches Musicales (GRM). © GRM

den *image-son*, der nicht bloss Geräusch, sondern ein semiotisches Zeichen ist, das Bildhaftes, Metaphorisches und Archetypisches ausdrücken und mit andern *i-sons* kommunizieren kann.

Insbesondere lesenswert sind die in der Publikation dokumentierten Diskussionen, in denen François Bayle auch aus seinem Leben erzählt und seine Rolle als Nachfolger von Pierre Schaeffer problematisiert. In seinen eigenen Beiträgen insistiert Bayle auf seiner dreistufigen Hörtheorie mit den Verben *ouïr*, *écouter* und *entendre* (im Deutschen würde man alle drei Verben mit *hören* übersetzen; annähernd könnte man sagen, dass *ouïr* für das Wahrnehmen im Sinne der Hörfähigkeit steht, *écouter* mit dem Horchen zu vergleichen ist und Bayle unter *entendre* bzw. *comprendre* ein aktives «Verstehen» des Gehörten begreift). Auch hinter diesen drei Verben steht die kategoriale Zeichenlehre von Peirce, nämlich die passive Firstness, bei dem das Subjekt von den Klängen einfach umhüllt wird, die präsentische Secondness, bei der Hörer und Klänge sich gleichwertig gegenüber stehen, und die Thirdness, bei der sich die Hörer aus den Klängen bewusst ein Werk schaffen

können, weil sie dessen Grammatik verstehen. Auf dieser Stufe kann dann ein Werk so gehört werden, wie ein Roman von einem der jeweiligen Sprache Mächtigen gelesen werden kann.

Bei der Analyse der elektroakustischen Werke von Bayle zeigt sich innerhalb der Publikation ein auffälliger Generationenunterschied. Die jüngere Generation analysiert mit bildgebenden Analyseverfahren und kann Formverläufe sehr genau beschreiben, während die ältere Generation, darunter Rudolf Frisius, der als Zeitzeuge die gesamte Karriere von Bayle verfolgt und begleitet hat, die elektroakustischen Werke in Form verbaler Höranalysen beschreibt und gerne mal ins Metaphorische, manchmal auch Philosophische ausschweift. Für die assoziationsreiche Musik von Bayle, die programmatisch ähnlich saturiert ist wie jene von Liszt, ist dieser doppelte Zugang des Kölner Symposions äusserst fruchtbar, weil damit Bayles Schaffen nicht abschliessend abgehandelt, sondern mit vielen spannenden Fragen für weiterführende Forschungen geöffnet wurde.

Wichtig ist am Kölner Institut für Musikwissenschaft auch die kontinuierliche

Erforschung von Stockhausens Spätwerk, bereits 2007 lag eine Dissertation zu *MITTWOCH aus Licht* vor, also noch vor der szenischen Uraufführung der Oper in Birmingham, und kürzlich hat der aus Italien stammende Leopoldo Siano eine wichtige Arbeit zum letzten Werkzyklus *KLANG* vorgelegt. Siano, der zu Stockhausens gesamtem Skizzenmaterial Zugang hatte, zeigt die prekäre Genese dieses unvollendet gebliebenen letzten Grossprojektes von Stockhausen. Aus dem Vorbereitungs- und Skizzenmaterial geht hervor, dass *KLANG* ursprünglich in der Komplexität intermedialer Verbindungen dem Opernzyklus *LICHT* hätte ebenbürtig werden sollen. Aber häufige Todesahnungen führten zu einer immer radikaleren Reduktion des formalen Gesamtkonzeptes. Schliesslich kehrte Stockhausen dahin zurück, wo sein grosser Entdeckungsweg 1951 begonnen hatte, zur Zwölftontechnik, und zwar zu einem Reihenmaterial, das er schon in den 50er Jahren in fünf verschiedenen Kompositionen verwendet hatte.

Siano legt überzeugend dar, wie sehr Stockhausen die Freiheit genoss, die er dank seines Verzichts auf eine übergeordnete Formel im Stile von *LICHT* zurückgewonnen hatte. Sie ermöglichte einen neuen Ton, und die ersten zwölf Stunden von *KLANG* erweisen sich als äusserst bunter musikalischer Garten. Mit der dreizehnten Stunde – den *COSMIC PULSES* – kehrte Stockhausen zur Elektronik zurück und schuf ein kongeniales Werk, gerade weil es quasi im Denken der 1950er Jahre realisiert ist und ganz ohne Schnickschnack der Sounddesigner-Branche auskommt. Noch einmal wird hier die Komposition des Raumes gefeiert und der Freude am Spiel mit Überlagerungen gefrönt. Siano merkt zurecht an, dass *COSMIC PULSES* im Grunde Stockhausens letzte Komposition war. Denn später musste es noch sehr viel schneller gehen, um gegen die schwin-

denden Kräfte anzukämpfen. Stockhausen entschied sich nämlich, aus den 24 Schichten von COSMIC PULSES acht weitere Stunden abzuleiten, bei denen jeweils drei Schichten das kompositorische Hauptmaterial darstellen.

Weniger geglückt sind Sianos Anmerkungen zum religiösen Hintergrund der Stunden; die theologischen Ausführungen wirken neben den guten Analysen aufgesetzt und lenken teilweise vom Sensationellen des Werkes ab, zum Beispiel bei FREUDE, der zweiten Stunde, wo Siano über die Bedeutung von Pfingsten gestern, heute und in der ganzen Welt schreibt. Dabei handelt es sich um eine madrigalistisch exakte Vertonung des katholischen Pfingsthymnus; Stockhausen übernimmt hier sogar ein ausdeutendes Verhältnis zum Text, etwas, das er sonst immer verweigert hatte; und konfessionell findet er zur katholischen Kirche zurück, die in seiner Jugend eine überaus prägende Rolle gespielt hatte.

Aus der Kölner Schule stammt auch Imke Misch, die Herausgeberin der letzten drei Textbände von Kartheinz Stockhausen. Sie hat mit einer ausführlichen Arbeit zu GRUPPEN promoviert und arbeitet heute in der Stockhausen-Stiftung Kürten. Diese Bände umfassen fast 1500 Seiten Texte, die in Stockhausens letztem Lebensjahrzehnt entstanden sind. Sie zeigen Stockhausens internationalen Wirkungskreis. Reziprok zur schwindenden Präsenz in Deutschland wuchs das Interesse für ihn vor allem im englischen und amerikanischen Sprachraum. So sind denn viele wichtige Interviews in englischer Sprache abgedruckt.

Es sind Gespräche, Interviews, Einführungstexte, ausführliche Berichte zur Führungspraxis mit den für Stockhausen typischen detaillierten Auflistungen, Anfragen von Zeitungen, Glückwunsch- oder Kondolenzschreiben, auch Berichte zur

Freizeit im Garten und zu Stockhausens Krokusse-Zucht, Privates, darunter viele Bilder eines glücklich wirkenden Mannes mit seinen zwei Partnerinnen, aber – wie könnte es bei Stockhausen anders sein! – auch viel Provozierendes, d. h. das Faszinierende, aber eben auch die erschreckenden Grenzen eines Menschen, der zwar enorm viel von Musik verstand, der aber die Welt auch nur mit und durch seine Musik erklären konnte oder wollte.

Sein gesamtes Werk ist Zeugnis für das positive kreative Potential, das in diesem exklusiven Willen zur Musik steckt; das in Band 17 peinlich genau edierte Pressegespräch vom 16. September 2001 in Hamburg präsentiert aber auch die durchaus tragische Komponente dieses die Welt nur mit Musik Erklären-Wollens. Zwar kommt unmissverständlich zum Ausdruck, dass Stockhausen die Attentate vom 11. September 2001 in New York mit einem Teufelswerk verglich und dass sich mithin die meisten der damaligen Vorwürfe gegen ihn erübrigen, aber ebenso deutlich wird eben auch, dass er die Durchführung und Ausföhrung dieser Attentate mit der für ihn durchaus typischen Art überraschenden Provozierens, nämlich genau das nicht zu sagen, was die öffentliche Meinung von ihm erwartete, sofort mit einer musikalischen Performance verglich, mit der er selber nicht mithalten könne.

Roman Brotbeck



Edition Musikfabrik 09 – Scherben
Ensemble Musikfabrik mit Werken von Jonathan Harvey, Enno Poppe, Kaija Saariaho, Emmanuel Nunes
Wergo WER 6862 2

Scherben, unter diesem Titel steht die neunte Ausgabe der CD-Reihe, die das Kölner Ensemble Musikfabrik bei Wergo herausbringt, und die Stücke zu diesem «Scherbenhäufen» lieferten diesmal keine geringeren als Jonathan Harvey, Enno Poppe, Kaija Saariaho und Emmanuel Nunes. Scherben – worauf will dieses trockene Wort hinweisen, welche Ganzheit mag hier in die Brüche gegangen, welcher Krug, ja welches Glashaus zer schlagen worden sein?

Scherben ist zunächst einmal der Titel eines Ensemblestücks von Enno Poppe, das die Musikfabrik in genau jener Transparenz und Plastizität darbietet, nach der Poppes Musik verlangt: Eine Musik, welche sich mit der grundsätzlichen Frage auseinandersetzt, wie aus einzelnen Tonelementen, aus kurzen, wiedererkennbaren Motiven ein musikalischer Zusammenhang entstehen kann – und wie dieser wieder zerfällt. Poppe zählt seine Tonscherben ab und ordnet sie gemäß einer einfachen, völlig äusserlichen Systematik, die keinen Bezug nimmt auf das, was klingt. Doch genau diese Gleichgültigkeit gegenüber dem zu ordnenden Material verleiht dieser klingenden Kombinatorik jene Unverkrampftheit, jenes Spielerische oder, nach Poppes eigenem Ausdruck, «Bunte», das seine Musik charakterisiert. Das Bruchstück stellt den Zusammenhang nicht in Frage, im Gegenteil; die zufällig zusammengesetzten Scherben fügen sich zu einer erstaunlich wohlgestalteten Dramaturgie, mit Momenten schönster Verlorenheit, gewitzter Brüche und seltsamster Entrückungen.

Doch die Scherbe ist auch eine theologische Metapher. Das Fragment, die Ruine, das Bruchstück – sie alle verweisen