

testgehend unaufgeführten Oeuvre, zu dem u. a. acht Symphonien, eine Oper (*Deirdre of the Sorrows*, 1951), Liederzyklen und ein veritables opus summum, das frühere Werke wieder aufgreifende Oratorium *Der Mensch*, zählen. Aus politischen Gründen und dezidiert aus Protest gegen das NS-Regime hatte sich Rankl, der nicht jüdisch war, 1938/39 entschieden, über Stationen in der Schweiz und in Prag das nationalsozialistische Einflussgebiet zu verlassen und schließlich in England Zuflucht zu suchen. Dass in dieser Exilbiographie zumindest ein Grund für seine heutige Unbekanntheit in Musikleben und -geschichtsschreibung im deutschsprachigen Raum liegt, ist zumindest zu vermuten. Dem abzuhelpfen, Rankls Leben und sein Schaffen umfassend zu dokumentieren und damit zu würdigen, zumindest einen Über- und ersten Einblick in dessen kompositorisches Schaffen zu geben, hat sich die Autorin mit dem vorliegenden Band vorgenommen, und das leistet er zweifellos auch, nicht mehr, aber auch nicht weniger. So versucht Ristow gar nicht erst, in der zweiseitigen (!) Einleitung der knapp 500seitigen Darstellung, Anschluss zu gewinnen an aktuelle methodische Debatten etwa von Exilforschung, Zeitgeschichte, Biographieforschung, Interpretationsforschung oder was an umliegenden Forschungsgebieten noch zur Verfügung gestanden hätte. Stattdessen liefert sie einen chronologischen Durchgang durch Stationen von Rankls Leben und Schaffen als Dirigent und Komponist, wobei die Akribie der Quellenrecherche und -auswertung, die der Autorin eine derart detailvolle und materialgesättigte Darstellung überhaupt erst ermöglicht, durchaus beeindruckt. Kehrseite der Medaille: Über längere Strecken des Buches stellt sich der Leseindruck eines Lexikonartikels mit Überlänge ein, mitunter doch recht ermüdend wirkt die in vielen Passagen schematische Darstellung (Engagement/Aufführung/Dirigat Rankls, Nennung weiterer Beteiligter wie Sänger*innen etc., Auswertung der Rezensionen). Hier hätte so

manches in Anhänge, vielleicht sogar in die digitale Form überführt werden können.

Sicher, man könnte vieles bemängeln an einem solchen Band, das Fehlen von Quellenkritik etwa, die exzessiv genutzten Rezensionen beispielsweise dienen einzig als Lieferant von Fakten oder ästhetischen Werturteilen über Rankls Dirigat, kein Wort zu ihren Autor*innen, den abdruckenden Zeitungen oder dem jeweiligen diskursiven Hintergrund. Auch zeithistorische Kontexte werden allenfalls angerissen, letztlich könnte man das Fehlen einer leitenden Forschungsfrage konstatieren. Andererseits kann der Rezensent eine gewisse Sympathie für ein solches Unterfangen nicht verhehlen, schon allein, weil hier nichts vorgegeben oder künstlich methodisch aufgebläht wird, was dann später nicht eingelöst wird oder unverbunden stehen bleibt. Überaus nützlich ist darüber hinaus der im Band zusammengetragene Serviceteil: das bislang genaueste und umfangreichste Karl-Rankl-Werkverzeichnis, eine Diskographie, Quellen- wie Literaturverzeichnis sowie ein Personenregister.

Insofern kann man der Autorin nur zustimmen in ihrer abschließenden Ermunterung, künftige Forschung möge sich eingehender mit Rankls Kompositionen beschäftigen. Der Boden dafür ist mit diesem Band in jedem Fall bereitet.

(März 2018)

Matthias Pasdzierny

ANNA SCHÜRMER: Klingende Eklats. Skandal und Neue Musik. Bielefeld: transcript Verlag 2018. 356 S., Abb.

Anna Schürmers zwischen Musik-, Kultur- und Medienwissenschaft angesiedelte Dissertation über den Skandal in der Neuen Musik der „lange[n] Nachkriegszeit“ (S. 28) zwischen 1945 und den frühen 1970er Jahren bietet reichhaltige Funde und originelle Ideen, mutige Zugriffe und neue Perspekti-

ven. Die Autorin ist für ihre Studie – wovon umfangreiche Lektüren auch weit jenseits des Kernbereichs ihres Themas zeugen – tief eingetaucht in die Kulturgeschichte des Skandals im 20. Jahrhundert. Entstanden ist die Arbeit im Rahmen zweier größerer Forschungskollegs: „Transnationale Medienergebnisse“ (Universität Gießen, 2011–2014) und „The Principle of Disruption“ (TU Dresden, 2014–2017). Dass die Untersuchung sich nicht auf eine Disziplin festlegen lässt, wird ihrem Gegenstand mehr als gerecht, denn bei Musikskandalen handele es sich, so Schürmer, um „konfliktive Seismographen gesellschaftlicher Problem- wie ästhetischer Experimentierfelder“ (S. 8). Stets verweise der Eklat, bei dem es sich um ein „Ereignis“ im emphatischen Sinne handelt, auf „historische Schwellenphasen wie ästhetische Paradigmenwechsel“ gleichermaßen (S. 28). Diese werden in der Studie, die rhetorisch analog einer Sonatenhauptsatzform (allerdings mit gleich vier Durchführungen) aufgebaut ist, anhand von mehreren Beispielen unter die Lupe genommen: Nach der „Exposition“ – dem Blick auf Musikskandale vor 1945, aufschlussreichen Definitionsansätzen und der Herleitung der Begriffe „Eklat“ und „Skandal“ – geht es zunächst um die Skandalgeschichte der beiden zentralen westdeutschen Musikfestivals in Donaueschingen und Darmstadt, anschließend – konkreter – um den Skandal der elektronischen Musik der 1950er Jahre, um „transkulturelle Transfers“ (S. 183ff.) zwischen Europa und den USA mit Cage und Stockhausen als wichtigsten Protagonisten und schließlich um Musikskandale im Schnittfeld von Kunst und Politik im Umfeld von 1968. Eine „Reprise“ führt die Fäden kulturtheoretisch anspruchsvoll zusammen; aktuelle medien- und kulturwissenschaftliche sowie philosophische Ansätze insbesondere poststrukturalistischer Provenienz werden hier fruchtbar gemacht.

Erklärtes Ziel der Untersuchung ist es, die Skandalgeschichte als klingende Ereignisge-

schichte nachzuvollziehen. Schürmer greift entsprechend – da die Musikgeschichtsschreibung immer noch „Berge von akustischen Quellen“ (S. 22) ignoriere – insbesondere auf Audio- bzw. audiovisuelle Quellen zurück, die u. a. in den Rundfunkarchiven lagern. Auch die Methoden der Oral History spielen bei diesem Ansatz eine wesentliche Rolle: Die Autorin hat mit neun für die Geschichte des musikalischen Eklat zentralen Gewährspersonen Zeitzeugeninterviews geführt. All dies sowie das umfangreiche, bislang von der Musikwissenschaft kaum zur Kenntnis genommene, von der Autorin ausgewertete Archivmaterial (neben den Archiven der Sendeanstalten sind Privatarchive u. a. von Mary Bauermeister und Philip Corner zu nennen) aus Deutschland und den USA, dazu die systematische Auswertung der Tagespresse im Umfeld bzw. als Bestandteil musikalischer Skandale, tragen zur Anschaulichkeit der Ausführungen bei. Die Lektüre wird hierdurch über weite Strecken überaus kurzweilig, neues Licht fällt auf altbekannte Protagonisten der Musikgeschichte. Insbesondere die Bemerkungen zum (vermeintlichen) „Ende der eurozentrischen Kulturhegemonie“ (S. 210ff.), das in der skandalumwobenen Aufführung von Stockhausens *Originale* in New York 1964 kulminierte, aber auch die diskursgeschichtlich prägnante Schilderung des Skandals um „the topless cellist“ Charlotte Moorman (1967) bilden ein Glanzstück des Buches. Schürmers prinzipielle Bemerkungen zum agonalen Prinzip, das den Avantgarden – und damit auch dem Skandal – des 20. Jahrhundert zugrunde liegt (S. 81ff.), erweitern die Perspektiven auf vermeintlich erschöpfend Erforschtes. Den engen Verflechtungen zwischen U und E im Umfeld von 1968, die das Buch andeutet (S. 177ff.), ist bislang viel zu selten nachgegangen worden, und auch, dass die Autorin immer wieder auf aktuelle ästhetische, grundsätzliche gesellschaftlich-kulturelle Verschiebungen anzeigende Debatten – etwa jene um die Digitalisierung,

die 2010 von Johannes Kreidler, Harry Lehmann und Claus-Steffen Mahnkopf publizistisch geführt wurde (S. 182) – verweist, vermag im Zusammenhang mit ihrer Fragestellung zu überzeugen. Die These von der „Unmöglichkeit des Skandals in Zeiten der Diktatur“ (S. 55ff.) hingegen leuchtet zwar zunächst ein, könnte aber durch eine noch zu schreibende Skandalgeschichte der sozialistischen Staaten während des Kalten Krieges widerlegt (oder zumindest differenziert) werden.

Mit Blick auf eine Studie, die, wie die vorliegende, im Dienste neuer Perspektiven disziplinäre Grenzbereiche beschreitet, den verbreiteten Impuls einzelner Fächer zur Besitzstandswahrung also auf erfrischende Weise ignoriert, sind die folgenden Anmerkungen Marginalien: Dass, wie Schürmer bemerkt, zentrale Anliegen der Neuen Musik in „Schock und Provokation, Subversion und Innovation, Dogma und Absolutismus“ (S. 21) bestehen, kann derart pauschal wohl kaum so stehenbleiben und bedient eher die üblichen Klischees. Auch, dass sich die „Isolation der Neuen Musik von der Kulturindustrie“ erst nach 1945 vollzogen habe (S. 29), deutet auf ein Missverständnis. Die Hinweise zur *Ars Nova* (S. 32), die Datierung von Johann Sebastian Bachs Kontrapunktik (S. 32) oder der Einführung der Notenschrift (S. 151) wären im Rahmen einer Zweitauflage zu korrigieren. Und nicht erst nach 1913 wurde der „Fortschrittsgedanke“ (S. 71) musikgeschichtlich relevant. Doch auch an die Kultur- und Medienwissenschaftlerin ist die Frage zu richten, ob audiovisuelle Medien „durch ihre Technik der identischen Aufzeichnung und Wiedergabe“ tatsächlich, wie Schürmer notiert, „originäre und authentische Spuren“ transportieren (S. 12). Die Ausführungen zum „enfant terrible“ (S. 104) Johannes Kreidler schließlich geben lediglich das publizistisch gespiegelte Bild wieder; dass etwa die Aufsehen erregende Aktion während des Eröffnungskonzerts der Donaueschinger Musiktage 2012 im

Auftrag der Gesellschaft für Neue Musik geschah, wird an keiner Stelle erwähnt.

Dies sind, wie gesagt, im Rahmen einer wichtigen und erkenntnisreichen Untersuchung nur Randbemerkungen. Mitunter erinnert die Studie daran, dass die Balance zwischen allgemeinverständlich-journalistischer und Wissenschaftssprache stets eine Gratwanderung ist – Anlass für die Musik- und Kulturwissenschaften, sich noch einmal grundsätzliche Gedanken über die potentielle Leserschaft und ein entsprechend geeignetes Sprachniveau zu machen. Ein sorgfältiges Lektorat seitens des Verlages wäre schön gewesen; dass Stockhausens siebenteiliger Opern-Zyklus *LICHT* zwischen 1077 und 2003 entstanden sein soll (S. 236), birgt aber vielleicht eine tiefere Wahrheit.

(März 2018)

Nina Noeske

Übergänge: Neues Musiktheater – Stimmkunst – Inszenierte Musik. Hrsg. von Andreas MEYER und Christina RICHTER-IBÁÑEZ. Mainz: Schott Music 2016. 200 S., Abb., Nbsp., Tab. (Stuttgarter Musikwissenschaftliche Schriften. Band 4.)

Die Bandbreite des Kongresses „Lost & Found“, der im Juni 2014 an der Stuttgarter Hochschule für Musik und Darstellende Kunst stattfand, wird in der vorliegenden Publikation nur angeschnitten, da sie sich auf die Vorträge des darin implementierten Symposiums über „Stimme – Musik – Szene“ fokussiert. Dennoch zeigt sich an mehreren Stellen, wie dieses mit diversen Performances, Meisterkursen, Workshops, öffentlichen Gesprächen und dem Festival „Der Sommer in Stuttgart“ eng verwoben war. „Lost & Found“ sollte darauf verweisen, wie die Oper einerseits bereits als totgesagt galt und sich andererseits zugleich zahlreiche musiktheatrale Spielarten sowie Szenen in medialen Zwischenräumen herausbildeten. Demnach eröffnet der Band mit einer Diskussion des Begriffes „neues Musiktheater“,