



Anna Schürmer
KLINGENDE EKLATS
Skandal und Neue Musik
transcript, Bielefeld 2017,
356 Seiten, 39,99 Euro

Anna Schürmer folgt in ihrer Publikation einer ebenso zwingenden wie verführerischen These zur Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts: Die Skandalträchtigkeit der Neuen Musik, so die Autorin, resultiere aus der Provokationslust und dem Innovationsimperativ der Avantgarden, die nicht nur auf musikästhetischer Ebene «dissonante Reibungen» erzeugten, sondern auch als «konfliktive Seismographen» gesellschaftlicher Problemfelder wirkten, weshalb Musikskandale auf dem «symbolischen Feld der Kunst» als «Bruchstellen weiter greifender Strukturen» mit kulturdiagnostischem Potenzial verstanden werden könnten. Unter musikwissenschaftlichen und medienkulturwissenschaftlichen Perspektiven untersucht die Autorin entsprechende Zusammenhänge, indem sie den performativen und ereignishaften Charakter von Musik in den Mittelpunkt rückt und, im Sinn einer «klingenden Historiographie», als zentrale Quellen seine akustischen Artefakte – unter Berücksichtigung der jeweiligen Produktionsbedingungen – einbezieht.

Anhand der inzwischen «klassisch» gewordenen Skandale aus dem ersten Drittel des 20. Jahrhunderts – der Ereignisse in Wien und Paris im Schlüsseljahr 1913, der Aktivitäten der Futuristen und der Inszenierungen George Antheils in den 1920er Jahren – erläutert Schürmer zunächst ihr Methodenrepertoire, um schließlich, nach einem gerade heute wieder aktuellen Schlenker zur «Unmöglichkeit des Skandals in Zeiten der Diktatur», mit der «Stunde Null» ihren eigentlichen Ausgangspunkt zu erreichen. Der für den weiteren Ver-

lauf der Untersuchung ausgewählte Korpus von Ereignissen entstammt überwiegend der bundesrepublikanischen Geschichte zwischen 1945 und 1970. Diese Fokussierung einer nationalen Szenerie macht insofern Sinn, als dadurch einerseits die BRD als für die westliche Kunstmusik topografisch wie diskursiv wichtiges Zentrum in den Blick genommen wird, andererseits aber auch die Möglichkeit besteht, langfristige Entwicklungen und Veränderungen in einem identischen geografisch-kulturellen Raum herausarbeiten zu können. Dies bedeutet jedoch nicht, dass die Autorin auf eine Diskussion zentraler transatlantischer Einflüsse – etwa die Auswirkung von Cages Auftritten oder der Konflikt zwischen Stockhausen und der US-amerikanischen Fluxusbewegung – und der damit zusammenhängenden differenten kulturellen Diskurse verzichtet.

Dass Schürmer dem Aufbau des Buches die Anatomie einer klassischen Sonatenhauptsatzform zugrunde legt, um dadurch die dialektische Spannung der beiden dem übergeordneten Motiv «Klingende Eklats» zugehörigen Hauptstränge «Skandal» und «Neue Musik» zu unterstreichen, wirkt allerdings, obgleich von der Autorin ausführlich begründet, weniger überzeugend und stellenweise – etwa dort, wo sie die Zusammenfassung ihrer Erkenntnisse als «Reprise» bezeichnet – sogar völlig verfehlt. In dieser Hinsicht erscheint Schürmers ansonsten (und sieht man von einigen falschen Namensschreibungen einmal ab) voller wertvoller Erkenntnisse steckende Studie doch etwas gekünstelt.

Stefan Drees



Christoph von Blumröder
Die elektroakustische Musik
Eine kompositorische Revolution
und ihre Folgen
Verlag der Apfel, Wien 2017,
298 Seiten, 58 Euro

In Deutschland, aber auch weltweit, schossen in den vergangenen Jahren neue Konzerthäuser wie Pilze aus dem Boden; nimmt man die geplanten, aber nicht realisierten Vorhaben hinzu, wächst die Zahl noch einmal an. Vergessen wird bei all dem die elektroakustische Musik, die man früher gern auch elektronische oder Tonbandmusik nannte. Da sie über Lautsprecher wiedergegeben wird, verdiente auch sie adäquate Aufführungsräume. Die müssten aber mindestens eine umlaufende Anordnung von Lautsprechern bieten – eine Anforderung, der kaum ein konventionelles Konzerthaus genügt.

Von «erheblichem Nachholbedarf» spricht denn auch Christoph von Blumröder, Professor für Musik der Gegenwart an der Universität Köln, am Schluss seines Buchs *Die elektroakustische Musik. Eine kompositorische Revolution und ihre Folgen*. Er plädiert dafür, «spezielle Auditorien» zu bauen, um «Oasen des freien Hörens» anzubieten. Vergleichbar den Museen für Bildende Kunst und unter der «Obhut relativ kleiner Gruppen kompetenter Klangregisseure» könnten hier sogar permanente Aufführungen gewährleistet werden. Blumröder spricht von einer «historischen Verantwortung», die elektroakustische Musik einem breiteren Publikum zugänglich zu machen. Denn erst die habe «in unserer Epoche wirklich eine neue Dimension eröffnet», zitiert er Olivier Messiaen.

Fünf Kapitel zeichnen die Entwicklung der elektroakustischen Musik nach. Das erste trägt die Über-

schrift «Musikhistorische Anfänge», die der Autor in den drei Brennpunkten Paris (Musique concrète), New York (Tape music) und Köln (Elektronische Musik) in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg verortet. Blumröder widmet sich mit stupender Detailkenntnis dem Schaffen von Elektronikpionieren wie Schaefer, Henry, Ussachevsky, Cage, Stockhausen oder Eimert. Im Kapitel «Internationale Verbreitung» geht er der weltweit betriebenen Erforschung der neuen Klangwelten in Studios etwa in Mailand, Stockholm oder Tokio nach.

François Bayle, der die französische «Groupe de Recherches Musicales» von 1966 bis 1997 leitete, etablierte den Begriff der «akusmatischen Musik» und füllte ihn mit philosophischem und spekulativem Gehalt. Im dritten Kapitel, das den emphatischen Titel «Triumph der Akusmatik» trägt, geht Blumröder ausführlich auf diese Überlegungen und das Werk von Bayle ein, daneben aber auch auf das Schaffen von Bernard Parmegiani oder Francis Dhomont. Überhaupt ist es ein Vorzug des Buches, auch weniger prominente, aber nicht minder interessante Komponisten zu beleuchten.

Das vierte Kapitel verfolgt unter dem Titel «Kompositorische Synthesen» den «stilistischen Pluralismus» ab den 1970er Jahren, das fünfte feiert das «befreite Hören», das ein «schöpferisches Hören» ist, «realer als die Realität». Blumröder scheut sich nicht, der elektroakustischen Musik «existenzielle Bedeutung» zu zuweisen, von der auch das «allgemeine gesellschaftliche Handeln» profitiere. Ein überaus anregendes Buch, dessen einzige Schwäche die mitunter ausgesprochen langatmigen Satzkonstruktionen sind.

Matthias Nofze



Sara Beimdike
**„DER GROSSE REIZ
DES KAMERA-MEDIUMS“**
Ernst Kreneks Fernsehoper
«Ausgerechnet und verspielt»
(= Si! Kollektion Musikwissenschaft,
Band 2)
universi, Siegen 2017, 400 Seiten,
18,50 Euro

Sara Beimdikes lesenswerte Dissertation widmet sich einer in der Forschung bisher kaum beachteten, gescheiterten Gattung: der Fernsehoper. Das Buch ist der zweite Band der neuen «Si! Kollektion Musikwissenschaft» der Universität Siegen, herausgegeben von Matthias Henke.

Der Fernsehoper war keine lange Dauer beschieden: Ihren Anfang nahm sie in den 1950er Jahren, ihren Höhepunkt erreichte sie in den 60er und 70er Jahren. Beimdike schlägt vor, von «massenmedial vermitteltem Musiktheater» zu sprechen. So bedeutende Komponisten wie Benjamin Britten, Hans Werner Henze, Bohuslav Martinů oder Igor Strawinsky widmeten sich ihr. Insgesamt entstanden mehr als 140 Fernsehoper, von denen einzig Gian Carlo Menottis Weihnachts-F Fernsehoper *Amahl and the Night Visitors* (1951) als ein wirklicher Erfolg zu bezeichnen ist. Mit mehr als 49 Sendungen – eine einzige Ausstrahlung an Heiligabend erreichte zum Teil über 20 Millionen Zuschauer – kann man sie als «die am meisten rezipierte Oper des 20. Jahrhunderts» bezeichnen.

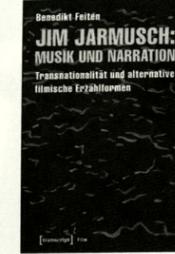
Laut der häufig zitierten Helga Bertz-Dostal wurden 95 Prozent aller Fernsehoper jedoch nur ein einziges Mal ausgestrahlt. Fast alle Fernsehoper sind heute also nahezu vergessen, auch wenn es gelegentlich einmal Neuinszenierungen auf Opernbühnen gibt. Zu diesen nahezu vergessenen Werken gehört auch Ernst Kreneks 1960 bis 1962 für den ORF entstandene Oper *Ausgerechnet und verspielt*, die im Zentrum von Beim-

dikes Untersuchung steht. Die Autorin verschafft dem Leser zunächst einen Überblick über Entstehung und Theoriebildung der Gattung und betont dabei die wichtige Rolle des Salzburger Fernsehoperpreis (1959–89), in dessen Rahmen auch Kreneks Werk entstand. Krenek hat sich, wie Beimdike zeigt, zeitlebens wie kaum ein anderer Komponist auch theoretisch mit den medialen Phänomenen des 20. Jahrhunderts beschäftigt.

In *Ausgerechnet und verspielt* erzählt Krenek die Geschichte des Mathematikers Fernando, der von der Vorstellung besessen ist, den Lauf einer Roulettekugel vorauszuberechnen und so den Zufall zu enträtseln. Der Komponist verarbeitet in dieser überwiegend seriell gearbeiteten Oper auf durchaus humorvolle Weise seinen ambivalenten Umgang mit dem Serialismus: «Diese eigentümliche Verknüpfung von totaler Vorausbestimmung und scheinbar totem Zufall ist ein für das Wesen des Serialismus charakteristisches Paradoxon», meint Krenek.

Zu loben sind die ansprechende Aufmachung der neuen Schriftenreihe und ihr erstaunlich günstiger Preis. Im ausführlichen Anhang fasziniert vor allem Kreneks 1950 in der *Neuen Zürcher Zeitung* erschienener Aufsatz über die Fernsehoper. Darin schreibt er prophetisch: «Genau wie seinerzeit das Radio, wird heute der Fernsehapparat von jedem halbwegs anspruchsvollen Menschen als eine Plage empfunden, [...] weil die meisten Darbietungen armselig und stumpfsinnig sind.» Wahre Worte aus dem Jahre 1950 ...

Christian Münch-Cordellier



Benedikt Feiten
**JIM JARMUSCH:
MUSIK UND NARRATION**
Transnationalität und alternative
filmische Erzählformen
transcript, Bielefeld 2017,
208 Seiten, 32,99 Euro

Auf innovative und vielschichtige Art stellt Jim Jarmusch – einer der bekanntesten Vertreter des US-amerikanischen Independentfilms – den Einsatz von Musik ins Zentrum der erzählerischen Struktur seiner Filme. Musik dient dem Regisseur nicht nur als maßgebliches Mittel, um die fiktionale Realität der filmischen Welten klanglich auszustatten, sondern er setzt sie zusammen mit zahlreichen Anspielungen zugleich als Bestandteil eines umfassenden intertextuellen Zitat- und Anspielungsgeflechts ein.

Benedikt Feiten untersucht in seiner Studie die Voraussetzungen und Konsequenzen dieses Verfahrens: Er zeigt dabei, wie sich Jarmusch musikalische Konventionen des Mainstreamkinos (beispielsweise die Arbeit mit Leitmotiven oder die Tendenz zur Emotionalisierung von Filmbildern) aneignet, um sie im Sinn einer reflexiven Erzählweise umzufunktionalisieren und die Musik damit zu einem gleichberechtigten Partner des Bildes zu machen. Dadurch wertet Jarmusch den Musikeinsatz auf und stellt ihn in den Dienst zirkulärer Inszenierungen, die auf allen Ebenen des Films greifen und gerade nicht auf der Idee von Entwicklung, sondern – rhythmisierte musikalische, visuelle und thematische Motive umfassend – auf den Prinzipien von Wiederholung und Variation aufbauen.

Gestützt auf grafische Übersichten legt Feiten dar, dass nicht nur Kamerabewegungen, Bildausschnitte, Dialoge und Handlungsteile diesem Prinzip unterliegen, sondern auch die Musik unter Berücksichtigung entsprechender Strategien eingesetzt wird und daher eine strukturelle Funktion

für das Filmganze gewinnt. Dabei ist es gleichgültig, ob es sich um originale Filmmusik wie jene von John Lurie für *Down by Law* (1986) handelt oder ob Jarmusch auf Klangmaterial von unterschiedlicher kultureller Herkunft – beispielsweise Gamelanmusik in *Permanent Vacation* (1980) oder den Jazz des äthiopischen Musikers Mulatu Astatqé in *Broken Flowers* (2005) – zurückgreift.

Dass Musik jedoch nicht als nur zentraler Antrieb der «zirkulären Narrationen» (S. 38), sondern darüber hinaus auch als sorgfältig ausgearbeiteter «intertextueller Zitaterraum» (ebd.) fungiert, zeigt Feiten bei seiner Analyse des Films *Ghost Dog* (1999): Hier dient die Sampler-Ästhetik des Hip-Hop, manifest in den vom Protagonisten abgespielten Musiktiteln des Rappers RZA, geradezu als Chiffre für jenes «zirkuläre Verständnis von Kultur» (S. 160), das auf visueller und narrativer Ebene den gesamten Film durchdringt und bis in den Einsatz literarischer Zitate und unterschiedlicher Sprachen reicht.

In ihrer Summe erweist sich Feiten's Untersuchung als große Bereicherung der bislang eher spärlichen Literatur zur Musik in Jarmuschs Filmen. Ihre besondere Bedeutung liegt darin, dass sie alternative Wege zu einer ganzheitlichen, nicht nur auf gängige filmmusikalische Funktionen und Klassifizierungen zielende, sondern auch soziokulturelle Kontexte, Genre-Bezüge und kommunikative Funktionen berücksichtigende Betrachtung von Filmmusik aufzeigt. Dies dürfte sich auch für das Schaffen anderer Autorenfilmer fruchtbar machen lassen.

Stefan Drees