

KLINGENDE HISTORIOGRAPHIE (*Einleitung*)

Skandal und Neue Musik

Die Musikgeschichte ist auch eine Geschichte ihrer Skandale: Türenschiagen und Buhrufe, Handgemeine und Saalschlachten, Kontroversen und Invektiven begleiten die klingende Historie nicht nur, sondern sequenzierten sie als ereignishafte Marker. War der Musikskandal bis dato Strukturmerkmal einer zwischen den Polen von Tradition und Innovation verlaufenden, normativ-linearen Fortschrittsgeschichte, bekam der klingende *éclat*¹ an der Schwelle und im Verlauf des 20. Jahrhunderts paradigmatischen Eigenwert: Die Skandalträchtigkeit der Neuen Musik² resultierte aus der Provokationslust und dem Innovationsimperativ ihrer Avantgarden. Diese erzeugten nicht nur auf musikästhetischer Ebene dissonante Reibungen, sondern brachten auch soziale Problemfelder zum Klingen. Ihre Skandale können als spezifischer Ausdruck der Moderne interpretiert werden, in welcher der Bruch mit der Vergangenheit und der Schub nach vorne zunächst extrem beschleunigt wurden, um schließlich im pluralistischen *anything goes* der Postmoderne zu versanden. Musikskandale sind, wie es in zwei der wenigen Publikationen zum Thema heißt, weit mehr als nur der »Pfeffer, ohne den [...] die musikhistorische Narration trocken und fade bliebe«³ und »keine gesellschaftlichen Randphänomene und kulturellen Unfälle, vielmehr: Schlüsselereignisse, Schlüsselerlebnisse. In ihnen öffnet Geschichte, auch Musikgeschichte, einen Spalt breit die Tür.«⁴

-
- 1 Aus Gründen der Lesbarkeit werden hier die Begriffe Musikskandal sowie Eklat weitgehend synonym verwendet. Es sei aber bereits hier darauf hingewiesen, dass der französische Terminus *éclat* besonders treffende Erklärungsmuster für die Analyse des Musikskandals bereithält. Siehe hierzu ausführlich: *Versuch einer Definition: Klingende éclats*.
 - 2 Es herrscht beträchtliche Unschärfe zwischen Begriffen wie modern, zeitgenössisch oder avantgardistisch sowie der Groß- und Kleinschreibung von »neuer« respektive »Neuer Musik«. Im Anschluss an Hermann Danuser wird sie »als eine historische Grundkategorie« verstanden, »bei der alle namhaften Innovationen der Musik des 20. Jahrhunderts [...] Berücksichtigung finden.« Ders.: Neue Musik, in Ludwig Finscher (Hg.): Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG), Band 7, Kassel 1997, Sp. 75-122, hier Sp. 77.
 - 3 Hermann Danuser: Lob des Tadels. Der Skandal in der Musikgeschichte, in: Programmbuch der Internationalen Musikfestwochen Luzern 1995, S. 115-125, hier S. 115.
 - 4 Christian Kaden: Skandal und Ritual in der Musik, in Joachim Brügge (Hg.): Musikgeschichte als Verstehensgeschichte, Tutzing 2004, S. 583-596, hier S. 596.

Im klingenden Eklat werden nicht nur die ästhetischen und moralischen Grenzen des guten Tons überschritten, sondern auch gesellschaftliche Normen auf- und angegriffen: aus dieser Verschränkung gewinnt er sein interdisziplinär wirksames analytisches Potential. In der altgriechischen Wortbedeutung σκάνδαλον (*skándalon*) kann er als »Stellhölzchen« verstanden werden das bei Berührung zeithistorischer Nervenpunkte losschnellt, indem emotionale Kontrollverluste eskalieren. Dabei sind weder die Anstoß erregenden Ereignisse noch die von ihnen provozierten Gefühle anthropologische Konstanten; sie sind vielmehr von sozial verankerten Codes abhängig, in Diskurse eingebettet und spiegeln den Wandel kultureller und ästhetischer Zustände, markieren zugleich aber auch soziale und mediale Umbruchsszenarien. Musikskandale können demnach auf dem symbolischen Feld der Kunst als Bruchstellen weiter greifender Strukturen verstanden werden: als konfliktive Seismographen gesellschaftlicher Problem- wie ästhetischer Experimentierfelder.

Aufgrund der heterogenen Disposition des Musikskandals kann das in dieser Arbeit angestrebte Ziel, klingende Eklats als gesellschaftlich wie ästhetisch relevante zeithistorische Phänomene auszuweisen und analytisch nutzbar zu machen, nur durch einen disziplinären Dreiklang bewältigt werden: So wird das zeithistorische Forschungsfeld notwendig flankiert von musikwissenschaftlichen Ansätzen, während die Medienkulturwissenschaften als verbindendes Scharnier wirken. Die Auseinandersetzung mit Medien durchzieht mittlerweile nahezu alle geisteswissenschaftlichen Disziplinen, während die Kulturwissenschaft – wie sie sich in Deutschland entwickelt hat – weniger eine Disziplin ist, als vielmehr ein offeneres Methoden-, Theorien- und Perspektivenrepertoire bereithält und sich daher als harmonisierender Kitt der interdisziplinären Reibungen anbietet, die in dieser Arbeit stets mitschwingen.

Mit dem Titel *Klingende Eklats. Skandal und Neue Musik* werden die analytischen Heb- und Angelpunkte dieser Dissertation verdichtet präsentiert: Sie ist demnach als kulturhistorisch motivierte Ereignisgeschichte im Licht – oder besser in Hörweite⁵ – des klingenden Eklats zu verstehen: Als das Außergewöhnliche durchbrechen Musikskandale die Struktur, die sie formiert, unterbricht oder birgt und ohne die sie schlicht nicht denkbar sind. Sie sind eine diskursive historische Kategorie, denn: Was kann in einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort, wie und unter welchen Bedingungen überhaupt zum Skandal werden? Im Mittelpunkt der Untersuchung stehen also diskursorientierte Fragen nach der Ereignishaftigkeit von Neuer Musik und speziell nach den kulturdiagnostischen Potentialen ihrer Skandale. Dabei interessieren sowohl spezifische Formen und Funktionen der medialen Kommunikation, als auch die politischen, kulturellen und ästhetischen Bezugnahmen und Transfers sowie die emotionstheoretischen, performativen, medialen und politischen Faktoren der Aufmerksamkeit erregenden Ereignisse, welche die Musikavantgarden nach 1945 provozierten.

5 Ohne musikalische Metaphern überstrapazieren oder inflationär als Argument einsetzen zu wollen, soll hier doch auch für die von visueller Programmatik geprägten Narrative sensibilisiert und auf akustische Analogie aufmerksam gemacht werden.

Spektakuläre Traditionsbrüche haben insbesondere in der Zeitgeschichte eine Verdichtung erfahren. Es ist weder Zufall, dass Skandale den Aufstieg der Massenmedien begleiteten und also dokumentieren⁶, noch dass ihre symbolischen Inszenierungen den modernen Künsten und theatralischen Inszenierungen nah verwandt sind.⁷ Tatsächlich machten sich insbesondere die Avantgardebewegungen des 20. Jahrhunderts das dramaturgische Moment der Skandalisierung ästhetisch zunutze. In Opposition zur Lebenspraxis und als Reaktion auf die Krise der Repräsentation wurde der Schock zum obersten Prinzip künstlerischer Intention. In Konfrontation mit dem klassischen Erbe wurden Praktiken der Subversion, Innovationskult und Fortschrittsobsession zu zentralen Kategorien der Moderne. Während Peter Bürger 1974 den künstlerischen Vorreitern in seiner *Theorie der Avantgarde* praktische Folgenlosigkeit attestierte⁸, sollen die Schrittmacher der musikalischen Moderne hier vielmehr als zeithistorische Akteure mit mehr als nur symbolischer Expression und Ausdruckskraft fokussiert werden.

Nicht nur das *Historische Wörterbuch der Rhetorik* erkennt in der »dubiose[n] Allianz aus (zeit-, gesellschafts-) diagnostischer Kraft und Hysterie [...] gute Gründe für die Re-Interpretation historischer Ereignisse im Licht des Skandalons.«⁹ Auch in der *Enzyklopädie der Neuzeit* heißt es, dass Skandale als wichtiges Moment neuzeitlicher Öffentlichkeit sowie als Indiz für die Verläufe gesellschaftlicher Grenzziehungen »die Aufmerksamkeit der Historiker verdienen.«¹⁰ Ausgehend davon hat insbesondere die sozialwissenschaftliche Skandalforschung seit den späten 1980er Jahren einen Aufschwung erfahren, der sich international in zahlreichen Publikationen nie-

6 Aus historischer Perspektive siehe insbesondere Frank Bösch: *Öffentliche Geheimnisse. Skandale, Politik und Medien in Deutschland und Großbritannien 1880-1914*, München 2009; Ders.: »Historische Skandalforschung als Schnittstelle zwischen Medien-, Kommunikations- und Geschichtswissenschaft«, in Fabio Crivellari/Kay Kirchmann/ Marcus Sandl /Rudolf Schlögl (Hg.): *Die Medien der Geschichte. Historizität und Medialität in interdisziplinärer Perspektive*, Konstanz 2004, S. 445-464.

Aus kommunikationswissenschaftlicher Sicht siehe besonders die Arbeiten von Hans Matthias Kepplinger: *Die Kunst der Skandalisierung und die Illusion der Wahrheit*, München 2001; Ders.: *Die Mechanismen der Skandalisierung. Die Macht der Medien und die Möglichkeiten der Betroffenen*, München 2005; Ders.: *Publizistische Konflikte und Skandale*, Wiesbaden 2009; Ders.: *Die Mechanismen der Skandalisierung*, München 2012.

Beachte außerdem Steffen Burkhardt: *Medienskandale. Zur moralischen Sprengkraft öffentlicher Diskurse*, Köln 2006; Larry J. Sabato/Marc Stencel/S. Robert Lichter (Hg.): *Peepshow. Media and Politics in Age of Scandal*, Lanham 2001; John B. Thompson: *Political Scandal. Power and Visibility in the Media Age*, Cambridge 2000.

7 Siehe etwa Dirk Käsler: *Der politische Skandal. Zur symbolischen und dramaturgischen Qualität von Politik*, Opladen 1991.

8 Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main 1974.

9 Cornelia Blasberg: »Skandal«, in Gerd Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Band 8, Tübingen 2007, Sp. 923-929, hier Sp. 925f.

10 Gerrit Walther: »Skandal«, in Friedrich Jaeger (Hg.): *Enzyklopädie der Neuzeit*, Band 12, Stuttgart 2010, Sp. 54-57, hier Sp. 57.

dergeschlagen hat¹¹, die sich jedoch nur bedingt für den ästhetischen Skandal nutzbar machen lassen. Denn während Skandale in Wirtschaft oder Politik meist mit schwerwiegenden Sanktionen einhergehen, erhielten sie in den Avantgardebewegungen des 20. Jahrhunderts eine explizit positive Konnotation: Es kam nicht nur zu einer Ästhetisierung von Provokationen und mithin zu einer »Kunst des Skandals«; dieser wurde mehr noch zur Währung im Feilschen um das kostbarste Gut und wirkmächtigste Instrument das die massenmediale Ökonomie zu bieten hat: Aufmerksamkeit.¹² In diesem Fokus bewegt sich die Mehrzahl entsprechender Publikationen aus den Kunst-¹³, Literatur-¹⁴ und Theaterwissenschaften¹⁵, die aber nur partiell Aufschlüsse über den Musikskandal versprechen, denn: Kunst-Skandal ≠ Kunst-Skandal.

-
- 11 Christian Schütze: *Skandal. Eine Psychologie des Unerhörten*, Bern/München 1985; Andrei S. Markovitz/Mark Silverstein: *The Politics of Scandal. Power and Process in Liberal Democracies*, New York 1988; Rolf Ebbinghausen/Sighard Neckel (Hg.): *Anatomie des politischen Skandals*, Frankfurt am Main 1989; Louis Allen: *Political Scandals and Causes Célebres since 1945*, Chicago 1990; Julius H. Schoeps (Hg.): *Der politische Skandal*, Stuttgart 1992; Karl Otto Hondrich: *Enthüllung und Entrüstung. Eine Phänomenologie des politischen Skandals*, Frankfurt am Main 2002; Roland Reichenbach: *Skandal und politische Bildung. Aspekte zu einer Theorie des politischen Gefühls*, Berlin 2005; Andreas Mayer: *Enthüllung und Erregung. Kleine Physiologie des Skandals*, Frankfurt 2005; John Garrard/James Newell (Hg.): *Scandals in Past and Contemporary Politics*, New York 2006; Jens Bergmann/Bernhard Pörksen (Hg.): *Skandal! Die Macht öffentlicher Empörung*, Köln 2009; Bernhard Pörksen/Hanne Detel (Hg.): *Der entfesselte Skandal. Das Ende der Kontrolle im digitalen Zeitalter*, Köln 2012.
 - 12 Vgl. Georg Frank: *Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf*, München/Wien 1998.
 - 13 Die Mehrzahl der Publikationen aus dem Bereich der Kunstgeschichte sind anekdotisch gehalten: Gérard Audinet: *Les grands scandales de l'histoire de l'art*, Paris 2008; Michael G. Kammen: *Visual Shock. A History of Art Controversies in American Culture*, New York 2006; Heinz Peter Schwerfel: *Kunstskandale*, Köln 2000; Sabine Fellner: *Kunstskandal! Die besten Nestbeschmutzer der letzten 150 Jahre*, Wien 1997; Christine Resch: *Kunst als Skandal. Der steirische Herbst und die öffentliche Erregung*, Wien 1994; Georg Hensel: *Theaterskandale und andere Anlässe zum Vergnügen*, Stuttgart 1983.
 - 14 Im Bereich der Literaturwissenschaften entstanden in den vergangenen Jahren zwei Handbücher: Hans-Edwin Friedrich: *Literaturskandale*, Frankfurt am Main 2009; Stefan Neuhäus/Johann Holzner (Hg.): *Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen*, Göttingen 2007. An Monographien zu nennen sind Andrea Bartl: *Skandalautoren. Zu repräsentativen Mustern literarischer Provokation und Aufsehen erregender Autorinszenierungen*, Würzburg 2014; Oliver Bentz: *Thomas Bernhard – Dichtung als Skandal*, Würzburg 2000.
 - 15 Hervorzuheben sind hier zwei Studien aus dem anglo-amerikanischen Raum: Theodor Ziolkowski: *Scandal on Stage. European Theater as Moral Trial*, Cambridge 2013; Martin Blackadder: *Performing Opposition. Modern Theater and the Scandalized Audience*, Westport 2003. Siehe außerdem Karl Christian Führer: »Pfui, Gemeinheit, Skandal!« Bürgerlicher Kunstgeschmack und Theaterskandale in der Weimarer Republik, in: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* (57/2009), S. 389-412; Bernd Noack: *Theater Skandale. Von Aischylos bis Thomas Bernhard*, St. Pölten/Salzburg 2008; Georg Hensel: *Theaterskandale und andere Anlässe zum Vergnügen*, Stuttgart 1983.

Bei der Analyse klingender Eklat gilt es daher, die unterschiedlichen Rezeptionshaltungen und Produktionsweisen, die spezifische gesellschaftliche und kulturelle Verankerung sowie die jeweiligen ästhetischen Traditionen zu differenzieren: Auf musikwissenschaftlichem Feld stellte Hermann Danuser 1997 fest, dass eine Erforschung des Musikskandals »insgesamt [...] noch in den Anfängen« steckt¹⁶, während sein Kollege Christian Kaden 2004 bemerkte, dies sei »ein quasi nicht existenter Forschungsgegenstand.«¹⁷ Das ist nur bedingt richtig, wie ihre Aufsätze zeigen; allerdings wurde der klingende Eklat bislang überwiegend feuilletonistisch in Funk- und Printmedien behandelt. Einen wissenschaftlichen Startschuss setzte 1964 Imre Orray mit seiner Darstellung zum *Skandal in der Oper* – der Zusatz »eine anekdotische Darstellung« wies allerdings noch stark auf die Charakteristik einer Sensationsgeschichte hin.¹⁸ Aufsatzsammlungen zum Gegenstand Skandal und Neue Musik stellten im Jahr 2000 die *Neue Zeitschrift für Musik* und 2013 die *Österreichische Musikzeitschrift* in Themenheften zusammen¹⁹, bevor 2004 Martin Eybl mit seiner Dokumentation von Arnold Schönbergs Wiener Skandalkonzerten erste monographische Maßstäbe setzte.²⁰ Hervorzuheben für die Relevanz des Themas sind schließlich die »Dokumente zur Musik des 20. Jahrhunderts« im *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*, wo ein Kapitel unter der Überschrift »Manifeste – Proklamationen – Skandale« diese nicht nur als relevante Faktoren der Neuen Musik auswies, sondern auch eine erste Zusammenstellung maßgeblicher Dokumente und Quellen bereitstellte.²¹

Der Klang ist die Message

Der klingende Eklat wird in dieser Studie erstmals kartographiert: er ist ihr vorgängiges Phänomen und ihr analytisches Erkenntnisinteresse – nicht die Vorannahme. Einleitend wird daher die Idee einer Klang-Geschichte herausgearbeitet. Mit der Skizze einer solchen »Klingenden Historiographie« wird der Fokus auf die Konjunktur der interdisziplinären Klangforschung gerichtet und aus dem methodischen und theoretischen Vielerlei ein Ansatz generiert, der Musik nicht nur als historisches Phänomen und als quellenrelevantes Produkt ihrer Zeit ausweist, sondern auf klingendem Material – nämlich audiovisuellen Quellen – basiert.

16 Hermann Danuser: »Agon und Skandal«, in Gianmaria Borio/Ders. (Hg.): *Im Zenit der Moderne. Die internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966*, Band 2, Freiburg im Breisgau 1997, S. 374ff, hier S. 374.

17 Kaden: *Skandal und Ritual in der Musik*, S. 583.

18 Imre Orray: *Skandal in der Oper* [eine anekdotische Darstellung], Leipzig 1964.

19 »Skandal!«, Themenheft der *Neuen Zeitschrift für Musik* (3/2000); »1913 – Skandalkonzerte«, Themenheft der *Österreichischen Musikzeitschrift* (2/2013).

20 Martin Eybl: *Die Befreiung des Augenblicks. Schönbergs Skandalkonzerte von 1907 und 1908*, Wien 2004.

21 Helga de la Motte-Haber/Lydia Rilling/Julia H. Schröder (Hg.): »Dokumente zur Musik des 20. Jahrhunderts«, in Elmar Budde/Helga de la Motte-Haber/Siegfried Mauser/Albrecht Riethmüller/Christian Martin Schmidt (Hg.): *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert* in 14 Bänden, Band 14, Laaber 2011.

»Im Lesesaal ist es flüsterleis« heißt es in Arlette Farges *Geschmack des Archivs*²². Machte die französische Historikerin darauf aufmerksam, dass die Wissensdepots längst audiovisuelle Speicher sind, könnte man sogar postulieren, dass akustische und bildliche Artefakte spätestens seit der Mitte des vergangenen Jahrhunderts genau in das Material für Zeitgeschichte stellen. Audiovisuelle Medien übermitteln nicht lediglich Botschaften, sondern sind selbst auch »messages«: sie bezeichnen fortwährend nicht nur Abwesendes, sondern zugleich auch sich selbst. Auf medienarchäologischer Ebene kennzeichnen sie in ihrer Materialität das technische Signum der Epoche und den kulturtechnischen Wandel der Wissensgenerierung und -überlieferung; auf mediengeschichtlicher Ebene transportieren sie durch ihre Technik der identischen Aufzeichnung und Wiedergabe originäre und authentische Spuren, die – als Resultat live mitgeschnittener Zeitgeschichte – noch immer kaum beachtet werden.

Wenn bislang von audiovisuellen Artefakten die Rede war, sollen diese Überlegungen im Folgenden auf akustische Phänomene verengt und spezifiziert werden: zu einer Klanggeschichte, die nicht nur von Musik handelt, sondern diese gleichermaßen als Quelle wie als methodischen Taktgeber behandelt. Dieses Vorhaben ist angesiedelt in einem explizit disziplinärem »Dazwischen« verschiedenster Forschungstraditionen, deren Zusammenklang nicht selten dissonante Reibungen erzeugt und doch eine transdisziplinäre Harmonie auf dem weiten Feld der Zeitgeschichte anstrebt. Es ist also geboten, aus den vielen Strängen der Klang-Forschung einen roten Faden zu entwirren und mit diesem ein eigenständiges wissenschaftliches Feld zu bestellen, das die Arbeit methodisch und theoretisch grundiert.

Wenn Farge vom *Geschmack des Archivs* sprach, verwies die Schülerin Lucien Febres auch auf die mentalitäts- und wahrnehmungsorientierte Geschichtsschreibung, die unter dem übergeordneten Paradigma einer Sinnesgeschichte gefasst werden kann. Die »sensual history« ist kein per se neues Projekt: konzeptualisiert wurde sie bereits in der Tradition der französischen Annales als Historische Anthropologie der Sinneswahrnehmung.²³ Auch in der anglo-amerikanischen Forschungslandschaft bildete sich im Anschluss an die britischen *cultural studies* früh ein Bewusstsein für die sensorische Ebene der Geschichte, die auch mit Blick auf akustische Dimensionen wesentlich früher als in der deutschen kartographiert wurde.²⁴

22 Arlette Farge: *Der Geschmack des Archivs*, Göttingen 2011.

23 Lucien Febvre arbeitete bereits 1941 zu »Sensibilität und Geschichte. Zugänge zum Gefühlsleben früherer Epochen«, publiziert in Claudia Honegger (Hg.): *Schrift und Materie der Geschichte*, Frankfurt am Main 1977, S. 313-334. In dieser Tradition bewegte sich seit den 1980er Jahren besonders Alain Corbin: *Pesthauch und Blütenduft. Eine Geschichte des Geruchs*, Berlin 1984; Ders.: *Die Sprache der Glocken. Ländliche Gefühlskultur und symbolische Ordnung im Frankreich des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 1995; Ders.: »Geschichte und Anthropologie der Sinneswahrnehmung«, in Sebastian Conrad/Martina Kessel (Hg.): *Kultur & Geschichte. Neue Einblicke in eine alte Beziehung*, Stuttgart 1998, S. 121-140.

24 Insbesondere die Arbeiten von Mark M. Smith belegen die im anglo-amerikanischen Raum weitaus frühere und intensivere Beschäftigung mit dem Klang als Teil einer »sensual history«: Ders.: »Making Sense of Social History«, in: *Journal of Social History* (37/2003), S. 165-186; Ders.: *Listening to Nineteenth-Century America*, Chapel Hill 2001; Ders. (Hg.): *Hearing History. A Reader*, Athens u.a. 2004; Ders. (Hg.): *Sensing the Past. Seeing, Hear-*

Dieser Versuch einer klingenden Historiographie ist also in den größeren Rahmen einer Geschichte der Sinne einzuordnen, die zuletzt auch in Deutschland zunehmende Beachtung erfuhr.²⁵ Zeithistoriker, die sich der Wahrnehmung als relevanter Ebene der Wissensgenerierung zuwandten, erkannten zwar den Wert von erlebter Geschichte in der ›oral history‹ an, betonten jedoch meist das visuelle Primat in der Moderne und schlossen die auditive Ebene weitgehend aus ihren Forschungen aus. Und das, obwohl die Forderung nach einer stärkeren Beachtung akustischer Artefakte in etwa so alt ist, wie die systematische Beschäftigung mit Quellen selbst. Johann Gustav Droysen etwa bemerkte schon 1857, dass »namentlich vor der Zeit des Bucherdrucks historische Lieder recht eigentlich die historische Meinung vertraten.«²⁶ Damit gab bereits er einen Hinweis auf die kulturtechnische Verfasstheit des historischen Materials: Das Primat der mündlichen Überlieferung wurde seit dem 15. Jahrhundert sowohl in der Schrift- wie auch in der Musikkultur nach und nach ins typographische Zeitalter der *Gutenberg-Galaxis* überführt, an deren Stelle – wie Marshall McLuhan bereits 1962 herausarbeitete – um 1900 das elektronische Zeitalter trat: Jede dieser Epochen sei durch das jeweils bestimmende Kommunikationsmedium (prä-)formiert, figuriert und strukturiert. Dieses mediale Rohmaterial forme nicht nur die persönlichen Sinnesverhältnisse, sondern auch die Muster gemeinschaftlicher Wechselwirkung.²⁷ Wies McLuhan damit Medienwechsel als gesellschafts- wie forschungsrelevante Umbrüche aus, vertraten audiovisuelle *Aufschreibesysteme* als »Netzwerk von Techniken und Institutionen [...], die einer gegebenen Kultur die Adressierung, Speicherung und Verarbeitung relevanter Daten erlauben«²⁸, auch in

ing, Smelling, Tasting, and Touching in History, Berkeley/Los Angeles 2007. Siehe auch Constanze Classen: *Worlds of Sense. Exploring the Senses in History and Across Cultures*, London 1993; James H. Johnson: *Listening in Paris. A Cultural History*, Berkeley/Los Angeles 1995; Leigh Eric Schmidt: *Hearing Things. Religion, Illusion and the American Enlightenment*, Chicago 1999; David Howes: *Sensual Relations. Engaging the Senses in Culture and Social Theory*, Ann Arbor 2003; Ders. (Hg.): *Empire of the Senses. The sensual Culture Reader*, Oxford 2005; Emily Thompson: *The Soundscape of Modernity*, Cambridge 2004; Veit Erlmann (Hg.): *Hearing Cultures. Essays on Sound, Listening, and Modernity*, Oxford 2005; Brandon Labelle: *Acoustic Territories. Sound Culture and Everyday Life*, New York 2010.

- 25 Eine frühe sozio-historische Auseinandersetzung mit der Sinnlichkeit war das Handbuch von Dietmar Kamper/Christoph Wulf (Hg.): *Das Schwinden der Sinne*, Frankfurt am Main 1984. Später folgten etwa Jochen Hörisch: *Der Sinn und die Sinne. Eine Geschichte der Medien*, Frankfurt am Main 2001; Jan-Friedrich Missfelder: »Ganzkörpergeschichte. Sinne, Sinn und Sinnlichkeit für eine historische Anthropologie«, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, Band 39 (2/2014), S. 457–475; Robert Jütte: *Geschichte der Sinne. Von der Antike bis zum Cyberspace*. München 2000.
- 26 Johann Gustav Droysen: *Historik*, Band 1: *Rekonstruktion der ersten und vollständigen Fassung der Vorlesungen* (1857), Stuttgart/Bad Cannstatt 1977, S. 91.
- 27 Marshall McLuhan: *The Gutenberg Galaxy*, London 1962; Ders.: *Die magischen Kanäle – Understanding Media*, Dresden/Basel 1994; Ders.: *Das Medium ist die Massage. Ein Inventar medialer Effekte*, Stuttgart 2011.
- 28 Friedrich Kittler: *Aufschreibesysteme 1800/1900*, München 1985.

der Lesart Friedrich Kittlers spätestens seit der Mitte des 20. Jahrhunderts und in der Diktion Droysens »recht eigentlich die historische Meinung«. Die Möglichkeiten der elektronischen und später digitalen Medien formen im Anschluss an Walter Benjamin nicht nur *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*²⁹, sondern prägen auch die Gesellschaft und das Wissen von ihr.

In der Zeitgeschichte fanden solche Ansätze zunächst allerdings nur wenig Wiederhall. Der Grundsatz *veritas in actis* blieb in der historischen Praxis lange bestimmend: Was in den Akten steht, ist wirklich. Angesichts der Bedeutung audiovisueller Medien aber, so konstatierte Thomas Lindenberger 2004 in seiner Pionierstudie über »Das vergangene Hören und Sehen«, kann die weitgehende Ausklammerung der »Mitsehenden« und »Mithörenden« aus einer die »Mitlebenden« adressierenden Zeitgeschichte nur als Anachronismus bezeichnet werden.³⁰ Wenn es auf dem historischen Feld der Sinne im Zuge der medienwissenschaftlichen Durchdringung der Geistes- und Kulturwissenschaften auch zu einem gesteigerten Interesse an »Audiovisionen als Amalgam für eine Vielzahl medialer Kommunikationsformen«³¹ kam, wurde doch in der Regel das Primat des Visuellen in der Moderne betont.

Die Ansätze der »visual history«³² – Bilder sowohl als Quellen wie auch als eigenständige Gegenstände der historischen Forschung zu betrachten – lieferten denn auch erste methodische Anschlüsse für eine »auditive history«: Gerhard Paul, der bedeutendste deutsche Vertreter eines »pictorial turn« in den Geschichtswissenschaften, publizierte im Anschluss an seine bildwissenschaftlichen Studien 2013 auch einen Band zum *Sound des Jahrhunderts*.³³ Meist wurde das Präfix »audio« jedoch aus den zeithistorischen Forschungen ausgeschlossen, in denen noch immer eine Nachrangigkeit von Audiovisionen als Gegenstand und Quelle feststellbar ist. Von einem *Acoustic Turn*, wie ihn Petra Maria Meyer 2008 zur Diskussion stellte³⁴, kann – und muss – also keinesfalls die Rede sein. Es geht nicht um die Verkündung eines neuen Paradigmas, sondern um die Stärkung der akustischen Ebene und auditiver Komponenten als gleichberechtigten Bestandteilen einer die Wahrnehmung reflektierenden Zeitgeschichte.

Erste Kritik am visuellen Primat wurde in den 1980er Jahren im Bereich der Historischen Anthropologie laut, wo erste Monographien entstanden, die sich mit den

29 Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in Ders.: *Gesammelte Schriften*, Band 1, Frankfurt am Main 1980, S. 471–508.

30 Thomas Lindenberger: »Das vergangene Hören und Sehen. Zeitgeschichte und ihre Herausforderung durch die audiovisuellen Medien«, in: *Zeithistorische Forschungen* (1/2004). Online unter URL: <http://www.zeithistorische-forschungen.de/1-2004/id%3D4586> [Zugriff: 31.8.2017].

31 So Siegfried Zielinkis Bestimmung, die er seinem Entwurf einer »integrierten Mediengeschichte« zugrunde legt: *Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele der Geschichte*, Reinbek bei Hamburg 1989, S. 11.

32 Gerhard Paul: *Visual History. Ein Studienbuch*, Göttingen 2006; Ders.: *Das historische Auge. Kunstwerken als Zeugen ihrer Zeit von der Renaissance zur Revolution*, Göttingen 2004. Siehe auch Martin Sabrow (Hrsg.): *Die Macht der Bilder*, Radebeul 2013.

33 Gerhard Paul: *Sound des Jahrhunderts. Geräusche, Töne, Stimmen 1889 bis heute*, Bonn 2013.

34 Petra Maria Meyer (Hg.): *Acoustic Turn*, München 2008.

kulturhistorischen Implikationen des Hörens beschäftigten.³⁵ 1993 widmete die Zeitschrift *Paragrana* dem »Ohr als Erkenntnisorgan« eine zweibändige Ausgabe. Darin betonte der Anthropologe Christoph Wulf, dass »Laute, Töne, Klänge [...] eine größere Verbreitung und Bedeutung als im Allgemeinen angenommen wird« haben:

»Große Teile der uns umgebenden Geräusch-, Ton- und Klangwelt unterliegen dem historisch-gesellschaftlichen und geographischen Wandel. [...] Mit der industriellen, der elektromechanischen und der elektronischen Revolution entstehen bis dahin unbekannte Geräusche. [...] Der Hörsinn ist der soziale Sinn. [...] Über die Wahrnehmung von Geräuschen, Lauten, Tönen und Wörtern wachsen wir in eine Kultur hinein.«³⁶

Manfred Mixner reflektierte im gleichen Band von einem »Aufstand des Ohrs« und stellte nicht nur fest: »Am Ohr haben die meisten Forscher und Theoretiker [...] kein Interesse«, sondern auch: »Es gibt viele Indizien, daß sich das Ohr wieder Gehör verschaffen will, daß es aufsteht gegen seine Mißachtung und Unterdrückung, daß es so etwas wie eine Tendenz zur Enthierarchisierung der Sinne gibt.«³⁷ Auch Wolfgang Welsch erwartete im philosophischen Kontext den »Weg zu einer Kultur des Hörens« und das »Großprogramm einer auditiven Kulturrevolution«. Insbesondere die neuere französische Philosophie schenke dem »Ton einer Rede, [...] dem Rhythmus eines Schreibens Aufmerksamkeit und wendet sich Unerhörtem zu.«³⁸ Welsch verwies also insbesondere auf die poststrukturalistische Theorietradition, die sich nicht nur auf das Hören, sondern oft auch konkret auf die Musikavantgarde bezog. Allen voran nutzten Gilles Deleuze und Félix Guattari musikalische Begriffe wie etwa das »Ritornell« zu ihrer Theoriebildung des Rhizomatischen:

»Die Musik hört nicht auf, ihre Fluchtlinien ziehen zu lassen, gleichsam als »Transformations-Vielheiten«, und kehrt dabei sogar ihre eigenen Codes um, die sie abrufizieren und strukturieren; die musikalische Form ist so bis in ihre Brüche und Wucherungen hinein dem Unkraut vergleichbar, ein Rhizom.«³⁹

Ihre Ideen von der unterirdischen Durchdringung und Enthierarchisierung der Wissensorganisation (wie auch der Sinne) exemplifizierten Deleuze und Guattari insbe-

35 Richard Murray Schafer: *Klang und Krach. Eine Kulturgeschichte des Hörens*, Frankfurt am Main 1988; Joachim-Ernst Berendt: *Nada Brahma. Die Welt ist Klang*, Reinbek bei Hamburg 1986; Ders.: *Das Dritte Ohr. Vom Hören der Welt*, Reinbek bei Hamburg 1990; Robert Kuhn/Bernd Kreutz (Hg.): *Das Buch vom Hören*, Freiburg im Breisgau 1991; Thomas Vogel (Hg.): *Über das Hören. Einem Phänomen auf der Spur*, Tübingen 1996; Daniel Schmickling: *Hören und Klang. Empirisch-phänomenologische Untersuchungen*, Würzburg 2003; David Espinet: *Phänomenologie des Hörens. Eine Untersuchung im Ausgang von Martin Heidegger*, Tübingen 2009.

36 Christoph Wulf: »Das mimetische Ohr«, in Ders./Dietmar Kamper/Jürgen Trabant: *Das Ohr als Erkenntnisorgan*, in: *Paragrana* (1-2/1993), S. 9-14, hier S. 9f.

37 Manfred Mixner: »Der Aufstand des Ohrs«, in: Ebd., S. 29-39, hier S. 29/36.

38 Wolfgang Welsch: »Auf dem Weg zu einer Kultur des Hörens?«, in: Ebd., S. 87-103.

39 Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Tausend Plateaus, Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin 2005, S. 20.

sondere mit Blick auf Pierre Boulez. Auch Michel Foucault sprach mit explizitem Verweis auf den Komponisten davon, seinen »ersten großen kulturellen Choc durch französische Vertreter der seriellen und Zwölftonmusik« erfahren zu haben und dadurch aus dem dialektischen Universum herausgerissen worden zu sein.⁴⁰ Erst so, könnte man pointiert ergänzen, kam Foucault zur diskursanalytischen *Ordnung der Dinge* und seiner ideengeschichtlich inspirierten *Archäologie des Wissens*.⁴¹

Jean-François Lyotard wiederum bezog sich konkret auf die Musikausübung und Kunstauffassung John Cages »als Mittel zum argumentativen Ausbau seiner Philosophie«⁴². Vice versa bedienten sich viele zeitgenössische Komponisten intensiv bei der französischen Kulturtheorie.⁴³ Roland Barthes widmete speziell dem *Zuhören* einen Aufsatz⁴⁴, während Wolfgang Iser auf die ereignisgeschichtliche Verfasstheit von Klängen verwies: »Das Sichtbare verharrt in der Zeit, das Hörbare hingegen vergeht [...]. Sehen hat mit Beständigem, dauerhaft Seiendem zu tun, Hören hingegen mit Flüchtigem, Vergänglichem, Ereignishaftem.«⁴⁵ Diese Einschätzung betrifft insbesondere die Aufführungskunst Musik, deren englische Entsprechung *performance* nicht zufällig dem Performativen nahesteht.⁴⁶

40 Michel Foucault: Interview mit P. Caruso (1967), in Ders.: Schriften, Band 1, Frankfurt am Main 2014, S. 770-793, hier S. 185.

41 Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt am Main 1971; Ders.: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt am Main 1973. Philipp Sarasin bezeichnete das »Echo« des surrealistischen Autors Raymond Roussel in Foucaults Werk »als die Geburtsstunde der foucaultschen Diskursanalyse«, in Ders.: *Michel Foucault zur Einführung*, Hamburg 2005, S. 41.

42 Hans-Joachim Heßler: *Philosophie der postmodernen Musik*. Jean-François Lyotard, Dortmund 2001, S. 92.

43 Ohne hier näher darauf eingehen zu können, bleibt die organische Verbundenheit von post-strukturalistischer Philosophie und den musikalischen Avantgarden als Desiderat festzuhalten. Eine Ausnahme bildet die intensive Auseinandersetzung der experimentellen Elektronik mit Gilles Deleuze und Félix Guattari; davon zeugt etwa die Benennung eines einschlägigen Labels nach deren Hauptwerk: *Mille Plateaux*.

44 Roland Barthes: *Zuhören*, in Ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt am Main 1990, S. 249-263, hier S. 262.

45 Iser: *Auf dem Weg zu einer Kultur des Hörens*, S. 94.

46 Siehe hierzu insbesondere die theaterwissenschaftlichen Arbeiten zum Performativen von Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2004; Dies./Christoph Wulf (Hg.): *Theorien des Performativen*, Berlin 2001; Dies./Doris Kolesch (Hg.): *Kulturen des Performativen*, Berlin 1998; Dies.: »Performance as Art – Art as Performance«, in Ulla-Britta Lagerroth/Hans Lund/Erik Hedling: *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media*, Amsterdam/Atlanta 1997, S. 69-84. Geschichtswissenschaftliche Perspektiven zum Performativen entwickelte etwa Jürgen Martschukat/Steffen Patzold (Hg.): *Geschichtswissenschaft und »performative turn«*. Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit, Köln 2003. Zur weiteren Orientierung siehe das Handbuch von Uwe Wirth (Hg.): *Performanz – Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main 2008.

Bei den Avantgarden erfuhr der performative und damit ereignishaft Charakter von Musik, der Reproduzierbarkeit wie zum Trotz, eine deutliche Aufwertung.⁴⁷ Weil diese spezifische Ereignishaftigkeit der Musikavantgarden oft an die einmalige Ausführung gebunden war und sich nicht zuletzt in den Reaktionen ihrer Rezipienten spiegelte, bieten sich audiovisuelle Artefakte und insbesondere Live-Mitschnitte als Instrumentarium an, um eine Geschichte klingender Eklats im Sinne einer kulturtheoretisch inspirierten Ereignisgeschichte in Angriff zu nehmen.

Wichtige Impulse für diese ›klingende Historiographie‹ kamen aus den Kulturwissenschaften, bei denen die technischen Dispositive früh ins Zentrum des theoretischen, methodischen und phänomenologischen Interesses rückten.⁴⁸ Dagegen öffneten sich die Geschichtswissenschaften nur langsam medialen Implikationen; erst seit den späten 1990ern kam es auch in den historischen Kerndisziplinen zu einer verstärkten Auseinandersetzung mit den sensorischen Einflüssen der technischen Medien auf die zeithistorische Wissensgenese.⁴⁹ Von hier aus war der Schritt, Klang auch als Medium des Wissenstransfers zu verstehen, nicht mehr weit. Doch weder die medienwissenschaftlich inspirierten Geschichtswissenschaften noch die historisch arbeitenden Medienwissenschaften schenkten dem Auditiven zunächst mehr als punktuelle Aufmerksamkeit. Zwar wurden mediale Artefakte – vom Grammophon und Telefon über Radio und Fernsehen bis hin zum Internet – mit Blick auf die technikhistorischen Bedingungen und ihre Wirkungsweisen reflektiert; allerdings geschah dies nur selten auf einer akustischen Ebene, während sich die Musikwissenschaften, ausgehend von ihrem autonomieästhetischen Grundverständnis und der Fokussierung auf Werk und Schöpfer, vom methodischen und theoretischen Kanon der kulturwissenschaftlich inspirierten Fächer weitgehend abschotteten und damit freiwillig den Weg in die disziplinäre Isolation gehen.

Als Sonderfall sind die Sound Studies als interdisziplinäres Forschungsfeld kulturwissenschaftlicher Klangforschung und auditiver Medienkulturen zu nennen. Hier bedient man sich explizit einer Methoden- und Theorievielfalt, die von den Science and Technology Studies, über die Kulturtechnik-Forschung bis hin zur Kulturgeschichte und der historischen Anthropologie entlehnt werden. Ihre Gegenstände entstammen überwiegend der Alltags- und Popkultur, der Wissenschafts- und Technik-

47 Dieter Mersch: Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen, Frankfurt am Main 2002.

48 Ein enzyklopädischer Überblick über ›Mediale Historiographien‹ finden sich bei Friedrich Balke/Bernhard Siegert/Joseph Vogl (Hg.): Archiv für Mediengeschichte, Paderborn 2001ff.

49 Siehe etwa Gebhard Rusch (Hg.): Einführung in die Medienwissenschaft. Konzeptionen, Theorien, Methoden, Anwendungen, Wiesbaden 2002; Fabio Crivellari/Kay Kirchmann/Marcus Sandl/Rudolf Schlögl (Hg.): Die Medien der Geschichte. Historizität und Medialität in interdisziplinärer Perspektive, Konstanz 2004; Irmela Schneider/Torsten Hahn/Christina Bartz (Hg.): Diskursgeschichte der Medien, 3 Bände, Wiesbaden 2003; Frank Bösch/Annette Vowinckel: Mediengeschichte, Version 2.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte (29.10.2012), URL: http://docupedia.de/zg/Mediengeschichte_Version_2.0_Frank_B.C3.B6sch_Annette_Vowinckel?oldid=97423 [Zugriff: 31.8.2017].

geschichte sowie der Klangkunst.⁵⁰ Ein Vorteil der Sound Studies sind damit ihr transdisziplinäres und internationales Diskursfeld, das allerdings von den Kernfächern nur partiell beachtet wird und eher eine eigenständige junge Forschungsdisziplin darstellt.⁵¹ Dennoch verweist diese Entwicklung auf die wachsende Relevanz einer Auseinandersetzung mit Aspekten einer auditiven Kultur. Beschränkt sich die Öffnung der traditionellen Musikwissenschaften gegenüber den Anliegen der Sound Studies bislang noch auf wenige Ausnahmen⁵², ist in den kulturwissenschaftlich orientierten Medienwissenschaften ein Anwachsen derartiger Forschungsaktivitäten festzustellen.⁵³ Auch in den Geschichtswissenschaften wird seit einigen Jahren ein dezidiert historisches Interesse am *Klang der Zeitgeschichte*⁵⁴ laut. Dies belegt die vermehrte Gründung von Forschungsnetzwerken und -gruppen⁵⁵ sowie eine steigende Zahl von Publikationen⁵⁶, die sich in doppelt gemünztem Erkenntnisinteresse mit dem Wissen vom Hören respektive dem Hören als Wissen beschäftigen.

-
- 50 Holger Schulze (Hg.): *Sound Studies. Traditionen – Methoden – Desiderate*. Eine Einführung, Bielefeld 2008; Gisela Nauck (Hg.): *Sound Studies* (Themenheft), in: *Positionen* (86/2011). Aus dem angloamerikanischen Raum siehe etwa Michael Bull/Les Back (Hg.): *The Auditory Culture Reader*, Oxford 2003; Michele Hilmes: »Is There a Field Called Sound Culture Studies? And Does It Matter?«, in: *American Quarterly* (57/2005), S. 249-259; Trevor Pinch/Karin Bijsterveld (Hg.): *The Oxford Handbook of Sound Studies*, New York 2011; Jonathan Sterne (Hg.): *The Sound Studies Reader*, London 2012; Ders.: *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham 2003.
- 51 Eine transnationale Einrichtung ist die »European Sound Studies Association« (ESSA) der Københavns Universitet. An der Berliner Universität der Künste wird ein Masterstudiengang *Sound Studies* angeboten und die Humboldt-Universität zu Berlin beherbergt das *Sound Studies Lab*.
- 52 Zu nennen ist hier insbesondere Elena Ungeheuer: *Ist Klang das Medium von Musik? Zur Medialität und Unmittelbarkeit von Klang in Musik*, in Schulze: *Sound Studies*, S. 57-76. Erst in jüngster Zeit kommt es zur vermehrten Ausrichtung von Studiengängen in der Musikwissenschaft, die sich der »Klangforschung« widmen.
- 53 Harro Segeberg/Frank Schätzlein (Hg.): *Sound. Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien*, Marburg 2005. Die Gesellschaft für Medienwissenschaften hat mit der *AG Auditive Kultur* Interesse an akustischen Medienkulturen hinterlegt.
- 54 Daniel Morat: »Der Klang der Zeitgeschichte«, in: *Zeithistorischen Forschungen* (2/2011), S. 172-177. Ders.: »Sound Studies – Sound Histories. Zur Frage nach dem Klang in der Geschichtswissenschaft und der Geschichte in der Klangwissenschaft«, in: *KunstTexte* (4/2010), S. 1-8.
- 55 Zu nennen sind hier das von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderte Forschernetzwerk »Hörwissen im Wandel« sowie die am Berliner Max-Planck-Institut angesiedelte Forschergruppe »Gefühlte Gemeinschaften. Emotionen im Musikleben Europas«. Auch das von der Fritz-Thyssen-Stiftung geförderte und an der Freien Universität Berlin durchgeführte Forschungsprojekt »Die Klanglandschaft der Großstadt. Kulturen des Auditiven in Berlin und New York 1880-1930« ist hier zu nennen.
- 56 Siehe etwa Christoph Kleßmann (Hg.): »Politik und Kultur des Klangs im 20. Jahrhundert«, Themenheft in: *Zeithistorische Forschungen* (8/2011); Jan-Friedrich Mißfelder: »Period Ear. Perspektiven einer Klanggeschichte der Neuzeit«, in: *Geschichte und Gesellschaft* (37/2011), S. 21-47.

Den Startschuss zu einer historisch motivierten Klanggeschichte markierte 2004 Thomas Lindenberger, der den audiovisuellen Umbruch in seinem Aufsatz über *Das vergangene Hören und Sehen* reflektierte:

»Eine Dimension dieses Wandels ist die sich über mehrere Jahrzehnte hinziehende Etablierung der Audiovision als eine alle Lebensbereiche durchdringende Praxis des Realitätsbezugs, der Kommunikation und der Reproduktion sozialer Beziehungen.«⁵⁷

Damit wurde freilich nur ein halber Schritt zu einer klingenden Zeitgeschichte getan; Sehen und Hören werden ungeachtet der produktions- und rezeptionsästhetischen Differenzen weiterhin meist im Verbund betrachtet. Wird doch einmal die akustische Dimension fokussiert, beziehen sich die Forschungen überwiegend auf massenkulturelle Ausformungen (wie Parteitage und politischen Kundgebungen) und beiläufige Hörpraktiken (wie Radiohören oder Alltagsgeräusche). Die Beschäftigung mit semantisch aussagekräftigen Klangspuren bestimmt den Diskurs, während Musik und Klang höchstens als Instrument akustischer Mobilisierung, etwa im Kontext von Nationalisierungsprozessen, untersucht werden.⁵⁸ Konzertbesuche sowie Musikhören und kompositorisches Schaffen werden mit Verweis auf die Spezifik des Gegenstands meist nicht nur ausgespart, sondern sogar abgelehnt. Alexa Geisthövel etwa wies 2003 auf das Problem hin, musikalischen Klang einen spezifischen Sinn abzu-lauschen: Er sei »semantisch informationsarm« und »meist bis zur Unkenntlichkeit deutungsoffen«, da Klänge sich nur bedingt in zitierfähigen Text umsetzen lassen würden.⁵⁹ Aus dem Feld der *Sound Studies* tönte es im gleichen Jahr fragenreich:

»Kann man Musik erzählen? Ist Musik selbst ein *erzählender* Diskurs? Muss eine Reflexion über Musik musikalisch sein? Oder verweigert sich Musik gerade ihrer Verschriftlichung und deren diskursiven Ordnungsversuchen, Text seiner Musikalisierung und Auflösung in asignifikante Intensitäten? Welche Rolle spielen die neuen Medientechnologien in diesem Kontext?«⁶⁰

57 Lindenberger: *Das vergangene Hören und Sehen*.

58 Siehe etwa Celia Applegate/Pamela Potter (Hg.): *Music and German National Identity*, Chicago 2002; Tillmann Bendikowski (Hg.): *Die Macht der Töne. Musik als Mittel politischer Identitätsstiftung im 20. Jahrhundert*, Münster 2003; Annemarie Firme/Ramona Hocker (Hg.): *Von Schlachthymnen und Protestsongs. Zur Kulturgeschichte des Verhältnisses von Musik und Krieg*, Bielefeld 2006; Sven Oliver Müller/Jutta Toelle (Hg.): *Bühnen der Politik. Die Oper in europäischen Gesellschaften im 19. und 20. Jahrhundert*, Wien 2008; Hansjakob Ziemer: *Die Moderne hören. Das Konzert als urbanes Forum 1890-1940*, Frankfurt am Main/New York 2008; Peter Stachel/Philipp Ther (Hg.): *Wie europäisch ist die Oper? Die Geschichte des Musiktheaters als Zugang zu einer kulturellen Topographie Europas*, Wien/Köln/Weimar 2009; Jann Pasler: *Composing the Citizen. Music as Public Utility in Third Republic France*, Berkeley 2009.

59 Alexa Geisthövel: »Auf der Tonspur. Musik als zeitgeschichtliche Quelle«, in Martin Baumeister/Moritz Föllmer/Philipp Müller (Hg.): *Die Kunst der Geschichte. Historiographie, Ästhetik, Erzählung*, Göttingen 2009, S. 157-168, hier S. 158f.

60 Marcus S. Kleiner/Achim Szepansky: *Soundcultures. Über elektronische und digitale Musik* (Klappentext), Frankfurt am Main 2003.

Natürlich ist die semantische Unschärfe von Klang nicht von der Hand zu weisen. Gleichwohl war Musik immer schon mehr als autonomieästhetische Kompositionsgeschichte: Lebensweltliche Bezüge und ästhetische Erfahrungshorizonte, also Werk und Kontext, sind nicht zu trennen und eröffnen damit auch sozialhistorische Forschungsperspektiven. Diese Meinung vertrat allen voran Theodor W. Adorno, der bis heute wichtigste Theoretiker sowie Sprachrohr und Zeitzeuge der Neuen Musik nach 1945. In seiner *Musiksoziologie* skizzierte er das Projekt einer sozialen Dechiffrierung von Musik »bis in die kleinsten technischen Zellen hinein.«⁶¹ Noch deutlicher formulierte er diesen Ansatz 1949 in seiner ersten musiktheoretischen Schrift überhaupt, der *Philosophie der Neuen Musik*, in der er das musikalische Material als »Chiffre oder Symptom für die gesellschaftliche oder politische Situation, in der sie entsteht« beschrieb:

»Nicht nur verengt und erweitert es sich mit dem Gang der Geschichte. Alle seine spezifischen Züge sind Male des geschichtlichen Prozesses. [...] Die Forderungen, die vom Material ans Subjekt ergehen, rühren vielmehr davon her, daß das Material selber sedimentierter Geist, ein gesellschaftlich, durchs Bewußtsein von Menschen hindurch Präformiertes ist. [...] Desselben Ursprungs wie der gesellschaftliche Prozeß und stets wieder von dessen Spuren durchsetzt [...], noch wo beide nichts mehr voneinander wissen und sich gegenseitig befehden.«⁶²

Nicht zuletzt dieses »Befehden« kann mit Blick auf die Skandale der von der breiten Öffentlichkeit weitgehend isolierten Neuen Musik als geschichtsmächtig gelten. Wenn musiksoziologische Versuche mit ästhetischem wie gesellschaftlichem Erkenntnisinteresse auch immer wieder als »vage und rudimentär [...], methodisch unseriös und instabil«⁶³ bezeichnet wurden, erfahren sie in den aktuellen kulturwissenschaftlichen Debatten doch eine neue Legitimation. In ihrer Auseinandersetzung mit »Aspekten einer Theorie der auditiven Kultur« bemerkte 2010 etwa Sabine Sanio:

»Kunstwerke gelten, im Anschluss an Hegels Ästhetik, als spezifische Darstellung ihrer Epoche, ihre Interpretation und historische Einordnung gilt deshalb als Beitrag zur allgemeinen Geschichtsschreibung. Die bürgerliche Kultur manifestiert sich in herausragenden Kunstwerken, die in Museen und Bibliotheken gesammelt oder in Konzertsälen, Theater- und Opernhäusern zur Aufführung gebracht werden.«⁶⁴

Wenn man die Geschichte der Künste auch als Geschichte der Erkundung ihrer Voraussetzungen begreift, kommt es also fast zwangsläufig zur Erforschung der empirischen Realität. Auch die Musikwissenschaftlerin Beate Kutschke plädierte dafür, den Fokus von »Musik als Ausdruck« hin zu »Musik als Erkenntnis« zu verschieben:

61 Theodor W. Adorno: Ideen zur Musiksoziologie, in Ders.: Musikalische Schriften, Band 1: Klangfiguren, Frankfurt am Main 1959, S. 9-31, hier S. 11.

62 Theodor W. Adorno: Philosophie der Neuen Musik, Tübingen 1949, S. 21f.

63 Siehe etwa Carl Dahlhaus: »Das musikalische Kunstwerk als Gegenstand der Soziologie«, in: IRASM (5/1974), S. 24.

64 Sabine Sanio: »Aspekte einer Theorie der auditiven Kultur«, in: Kunsttexte (4/2010), S. 5.

»Avantgardemusik operiert [...] als eine Instanz, die weniger eine emotionale auf kollektive Erfahrungen zurückgehende, sondern vor allem eine *kognitive* Identität stiftet, indem sie mit musikalischen Mitteln, mit den Mitteln der musikalischen Sprachbildung und Symbolisierung auf [...] Wissen [...] Bezug nimmt und im musikalischen Vollzug dieses Wissen oder neu geschaffene Varianten des Wissens vorführt, performiert und distribuiert.«⁶⁵

Musik kann dementsprechend als diskursives Zeichensystem verstanden werden und verdankt ihre historische Aussagekraft einer dreifachen Sinnhaftigkeit zwischen Werk, Kontext und Materialität, die auch in der Medialität ihrer akustischen Überlieferung auf außermusikalische Kontexte verweist. Auch Laurenz Lütteken beschrieb Musik als keineswegs abgeschlossen von anderen semiotischen Systemen:

»Begreift man komponierte Artefakte als historisch determinierte Gegenstände, als Ergebnis konkreter Entscheidungen handelnder Menschen [...], dann lassen sich diese Artefakte keineswegs mit jener Schärfe isolieren, wie es die Betrachtung als autonomes Abstraktum nahelegt. Jedes Musikwerk ist Bestandteil einer komplexen Wirklichkeit, durch die keine schroffe Trennung von Text und Kontext verläuft.«⁶⁶

Die Neue Musik verifiziert diese Erwägungen gerade in ihrer Abkehr vom bürgerliche Kulturverständnis sowie *vice versa* ihrer Abwehr durch das bürgerliche Musikpublikum. Ihre zentralen Anliegen – Schock und Provokation, Subversion und Innovation, Dogma und Absolutismus – wurden auch zu zentralen Kategorien der Moderne selbst: Das 20. Jahrhundert und seine künstlerischen Avantgarden weisen Parallelen auf, indem sie Axiome wie Ent-Subjektivierung und Prinzipien der Dekonstruktion teilen. Die Nachkriegsavantgarde wurde zum Negativabbild eines gesellschaftlichen Umbruchs, der in den Worten Adornos zur »Kulturindustrie«⁶⁷ oder nach Jürgen Habermas zu einem *Strukturwandel der Öffentlichkeit* und »vom kulturräsonnierenden zum kulturkonsumierenden Publikum«⁶⁸ führte. Damit ist diese Arbeit auch als Beitrag zu einer »intellectual history« zu verstehen, wie sie Monika Boll definierte: Als »eine systematische Analyse theoretischer Stellungnahmen mit dem Ziel, deren Bindung, Valenz und Einfluss innerhalb einer konkreten politisch-historischen Konstellation zu ermitteln und die sich für die biographisch-ideelle Verwobenheit ihrer Akteure ins Zeitgeschehen interessiert.«⁶⁹

65 Beate Kutschke: *Neue Linke – Neue Musik. Kulturtheorien und künstlerische Avantgarde in den 1960er und 70er Jahren*, Köln/Weimar/Wien 2007, S. 22.

66 Laurenz Lütteken: »Wie autonom kann Musikgeschichte sein? Perspektiven eines methodischen Wandels«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* (57/2000), S. 31-39, hier S. 36.

67 Theodor W. Adorno: »Résumé über Kulturindustrie«, in Lorenz Engell/Oliver Fahlke/Britta Neitzel/Claus Pias/Joseph Vogl (Hg.): *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, Stuttgart 2002, S. 202-208.

68 Jürgen Habermas: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1990, S. 248-266.

69 Monika Boll: *Nachprogramm. Intellektuelle Gründungsdebatten in der frühen Bundesrepublik*, Münster 2004, S. 7/10.

Wenn sich in den letzten Jahren also eine Konjunktur der interdisziplinären Klang-Forschung feststellen lässt, so sind Musik und akustische Quellen trotz ihres fächer-übergreifenden Potentials bislang nicht ins Zentrum des Interesses gerückt. Dabei können Klänge und auditive Spuren für die kulturwissenschaftlich orientierten Medienwissenschaften nach den umfangreichen Forschungen zu Kino oder TV-Serien einen Gegenstand stellen, der deutlich über die bereits geleisteten Arbeiten im Bereich der filmischen Soundebene hinausgeht.⁷⁰

Aber auch für die Geschichtswissenschaften versprechen akustische Artefakte als originäre Zeitzeichen unmittelbaren und authentischen Aufschluss über historische Ereignisse, indem sie nicht nur vom technischen Wandel und ästhetischen Umbrüchen erzählen, sondern auch das Rezeptionsverhalten und damit affektive Sinnesäußerungen abbilden können. Quellenarbeit jedoch basiert, auch 150 Jahre nach Thomas Alva Edisons Erfindung des Phonographen und den damit verbundenen Möglichkeiten der Speicherung und Reproduktion von Daten noch immer zum überwiegenden Teil auf Schriftstücken, während Berge von akustischen Quellen übergangen werden.⁷¹ Dies liegt nur zum Teil an der unübersichtlichen Archivlandschaft, an rechtlichen Fragestellungen besonders in Hinsicht auf das Urheberrecht oder einer latenten Unsicherheit bezüglich eines angemessenen Umgangs mit dem Material. Noch auf dem Historikertag 2006 in Konstanz stimmte eine Mehrheit der Mitglieder des Historikerverbandes gegen eine Resolution, die darauf abzielte, einen verbesserten Zugang zu audiovisuellen Quellen zu ermöglichen.⁷²

Insofern verwundert es nicht, dass die historische Auseinandersetzung mit konkreten audiovisuellen Quellen bislang fragmentarisch und größtenteils wenig überzeugend ist. Eine Ausnahmeerscheinung ist Bodo Mrozek, der 2011 in seinem Aufsatz »Geschichte in Scheiben« über LPs als zeithistorische Quellen reflektierte.⁷³ Darin plädierte er dafür, »den mehrdimensionalen Quellenwert von Schallplatten als Ton-, Text- und Bildspeichern auszuschöpfen« und betonte den erkenntnisleitenden Mehrwehrt durch die akustische Ebene des Materials: »Intonation, Rhythmik und Aussprache sind nach rhetorischen Kriterien, beispielsweise in einer politischen Rede, mindestens ebenso wichtig wie die rein kognitiven Informationen.«⁷⁴ Zugleich übte er eine differenzierte Quellenkritik akustischer Abbildungen:

70 Siehe hierzu einführend Silke Martin: *Die Sichtbarkeit des Tons im Film. Akustische Modernisierungen des Films seit den 1920er Jahren*, Marburg 2010; Joachim Polzer (Hg.): *Sound – Der Ton im Kino*, Berlin 1996.

71 Zu nennen sind in Deutschland das *Deutsche Musikarchiv* in Leipzig sowie die Bestände der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten. International vergleichbar sind in den USA das *National Recording Registry* sowie das *Sound Archive* der British Library.

72 Siehe hierzu ausführlich Christoph Classen/Thomas Großmann/Leif Kramp: »Zeitgeschichte ohne Bild und Ton? Probleme der Rundfunk-Überlieferung und die Initiative ›Audiovisuelles Erbe‹«, in: *Zeithistorische Forschungen* (8/2011), S. 130-140. Siehe auch den Tagungsbericht von Kirsten Moritz: »Zeitgeschichte ohne Ressourcen? Probleme der Nutzung audiovisueller Quellen« (Mainz 2012), in: *H-Soz-Kult* vom 18.10.2012, URL: <http://www.hsozkult.de/conferencereport/id/tagungsberichte-4417> [Zugriff: 31.8.2017].

73 Bodo Mrozek: »Geschichte in Scheiben. Schallplatten als zeithistorische Quellen«, in: *Zeithistorische Forschungen* (8/2011), S. 295-304.

74 Ebd., S. 297.

»Eine Schallplatte kann vielleicht den Klang, nicht aber das Hörerlebnis ihrer Epoche unmittelbar überliefern. Selbst wenn eine Aufnahme das Verklungene identisch wiedergeben sollte, so bleibt doch die Praxis des Hörens zeit-, raum- und gruppenspezifisch: Die auditive Wahrnehmung des Historikers ist eine andere als diejenige der historischen Subjekte.«⁷⁵

Mag diese Einlassung für industrielle Produkte wie Schallplatten oder CDs gelten, deren Status als Massenprodukte in der Tat Konsequenzen für ihren Gebrauch als Quellen erfordert, sparte Mrozek die historisch aussagekräftigsten akustischen Artefakte aus: Live-Mitschnitte historischer Ereignisse, die zuhauf und oft unberührt in den Klangarchiven lagern. Auf diesem unbearbeiteten Rohmaterial kann man nicht nur die Begebenheiten selbst, sondern auch die affektiven Gefühlsäußerungen der zeithistorisch Mitlebenden quasi unmittelbar erleben und gewinnt die Sinnesgeschichte eine wahrhaft sinnliche Ebene hinzu. Einschränkend gilt es aus medientechnischer Perspektive aufnahmetechnische Dispositionen wie etwa die Stellung der Mikrophone zu beachten und auf die besondere Verfasstheit des »Zuhören« im Sinne von Roland Barthes hinzuweisen. Der französische Kulturphilosoph machte darauf aufmerksam, dass »das Ohr, das die Informationen lesbar machen soll, immer schon imprägniert« ist nach bestimmten Codes. Zuhören gelte der Dechiffrierung der Wirklichkeit, um das »Dahinter des Sinns« und sei damit der Hermeneutik verbunden. Es gehe darum, wer spricht und wer sendet, also um die allgemeine Signifikanz:

»Das Zuhören schließt heute nicht nur das Unbewusste, im topischen Sinne des Wortes, in sein Feld ein, sondern sozusagen auch dessen weltliche Formen: das Implizite, das Indirekte, das Zusätzliche, das Hinausgezögerte. Es gibt eine Öffnung des Zuhörens auf alle Formen der Polysemie, der Überdeterminierung und der Überlagerungen, es gibt ein Abbröckeln des Gesetzes, das ein geradliniges, einmaliges Zuhören vorschreibt.«⁷⁶

Der Vorteil eines solchen Zuhörens liegt, insbesondere für Ereignisgeschichte und speziell einen Gegenstand wie den Musikskandal, auf der Hand: im Außergewöhnlichen werden nicht nur vermehrt Quellen produziert; diese geben auch Aufschluss über den Wandel ästhetischer Normen und erlauben eine akustische Bewertung der zeitgenössischen (Re-)Produktions- und Rezeptionsbedingungen im unmittelbaren Moment der klingenden Eklats. Damit ist der Anschluss an Musikskandale als wechselseitig zwischen Produktion und Rezeption zu fassenden Ereignissen hergestellt: Die Produktionsseite umfasst die Herstellung musikalischer Kunstwerke durch Komponisten und Interpreten, aber auch die jeweils geltenden technischen Bedingungen der Aufnahmen. Dazu gehört auch die Entscheidung, welche Ereignisse auf Band gebannt und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden – oder eben nicht.

Die Produktionsebene berührt also auch die Inszenierung von historischen Begebenheiten als Medienereignis beziehungsweise die Verhinderung eines solchen aufmerksamkeitsökonomischen Vorgangs durch Veranstalter, verantwortliche Institutionen oder die Presse. Rezeption auf der anderen Seite lenkt den Blick auf die Hörer und Rezipienten, zu denen mit Rezensenten und Kritikern wiederum mediale Akteure zählen, welche die Wahrnehmung der Ereignisse durch die Öffentlichkeit prägen und

⁷⁵ Ebd., S. 298.

⁷⁶ Barthes: Zuhören, S. 262.

steuern. Insbesondere das bürgerliche Konzertpublikum in den Auditorien ist eine bislang oft vernachlässigte Akteursgruppe, wird doch Musik meist überwiegend vom Schöpfer und Werk aus betrachtet und ist die unmittelbare Rezeption klingender Ereignisse bar audiovisueller Artefakte nur schwer nachvollziehbar. Dieses Manko kann durch den Einsatz von Live-Mitschnitten behoben werden. Fraglos können audiovisuelle Quellen die Klang- und Rezeptionsnormen ihrer Epoche authentisch übermitteln und subjektiv gefärbten Schriftstücken – wie Kritiken, Briefen oder Augenzeugenberichten – eine weitere, eine sinnliche Ebene hinzufügen. Umberto Eco entwarf bereits 1962 seine Theorie einer *Opera aperta*⁷⁷, nach der das Kunstwerk als offene Struktur die aktive Koproduktion der Rezipienten benötige und darin eine geschichtliche Vielfalt von Konkretisationen zeitige. Im Anschluss daran entwickelte Hans Robert Jauß 1987 seine *Theorie der Rezeption*⁷⁸ und forderte,

»die Geschichte [...] der Künste nunmehr als einen Prozess ästhetischer Kommunikation zu begreifen, an dem die drei Instanzen von Autor, Werk und Rezipient [...] gleichermaßen beteiligt sind. Das schloss ein, den Rezipienten als Empfänger und Vermittler, mithin als Träger aller ästhetischen Kultur endlich in sein historisches Recht einzusetzen, das ihm in der Geschichte der Künste vorenthalten blieb, solange sie im Banne der traditionellen Werk- und Darstellungsethik stand.«⁷⁹

In Anlehnung und Abgrenzung dazu soll hier eine spezifisch musikalische Rezeptionsästhetik formuliert werden: Während Literatur in der Regel von einem Leser reflektiert wird und als Werk unverändert bleibt, wird konzertante Musik im unmittelbaren Augenblick der Aufführung von einem Publikumskollektiv rezipiert. Wenn Jauß die Historizität in der nachträglichen sich wandelnden Rezeption der Werke stark machte, so interessiert in dieser Arbeit besonders der unmittelbare Augenblick der klingenden Ereignisse, der sich nicht zuletzt in den emotionalen Reaktionen des Auditoriums spiegelt. Denn eines ist den Phänomenen Musik und Affekt gemeinsam: Sie sind flüchtig; nur auf der Ebene ihrer unmittelbaren Artikulation sind sie kulturell kodiert, diskursiv eingebettet und damit kontextualisierbar.

Es ist kein Zufall, dass affektgeladene Musikskandale sich meist bei Premieren als außergewöhnlichen und singulären Veranstaltungen mit erhöhtem Aufmerksamkeitspotential ereignen. Hier eröffnen sich nicht nur Anschlüsse an kulturelle Verhaltensroutinen sowie die Funktionsweisen der massenmedialen Aufmerksamkeitsökonomie, sondern auch an die französische Ereignisphilosophie. Gilles Deleuze etwa antwortete auf die Frage »Was ist ein Ereignis?«: »Heute Abend findet ein Konzert statt, das ist ein Ereignis.«⁸⁰ Das Beispiel ist gut gewählt, denn ungeachtet der Reproduktionstechnologien ist Konzertmusik und ihre Rezeption weiterhin an den Moment der Aufführung gebunden. Im unvorhersehbaren Erwartungsraum einer Premie-

77 Umberto Eco: Das offene Kunstwerk, Frankfurt am Main 1973.

78 Hans Robert Jauß: Die Theorie der Rezeption – Rückschau auf ihre unerkannte Vorgeschichte, Konstanz 1987.

79 Hans Robert Jauß: »Rezeption, Rezeptionsästhetik«, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Band 8, Basel 1992, S. 996-1004, hier S. 996.

80 Gilles Deleuze: »Was ist ein Ereignis?«, in Ders.: Die Falte. Leibniz und der Barock, Frankfurt am Main 2000, S. 126-136, hier S. 133.

re können »Dissonanzen zwischen unterschiedlichen Welten [...] selbst um den Preis der Verdammnis«⁸¹ anklingen. Solche Konzertereignisse bilden ein Proszenium, das allem voran einen Erfahrungsraum bezeichnet: »In ihrer ganzen unbegriffenen Dichte bringen sie etwas Unerhörtes, nie Gesehenes, Unglaubliches zur Geltung, quasi eine Andersheit, die nur vorläufig und auf Kosten dogmatischer Vorverständnisse verdrängt werden konnte.«⁸² Ohne weiter auf die komplexe Vielfalt der französischen Ereignisphilosophie eingehen zu können, wird in diesem Exkurs doch vor allem und in den Worten Laurenz Lüttekens eines deutlich: »Musik ist stets an ihre zeitliche Verlaufsform gebunden, erst im Vollzug, im performativen Akt der Aufführung, entfaltet sich ihre prinzipielle Ereignishaftigkeit«⁸³ – immer einzigartig und der technischen Reproduzierbarkeit wie zum Trotz nicht wiederholbar.

Bei den musikalischen Nachkriegsavantgarden erfuhr diese Ereignishaftigkeit eine Zuspitzung, indem es zur Aufhebung der tradierten Grenzen zwischen Kunst und Nicht-Kunst sowie zu einer eklatanten Ästhetisierung der Lebenswelt kam. In den Momenten, wenn sich die Empörung der Hörer über den Bruch der Kunstgesetze in performativen Ausbrüchen entlud, wird die von Jaques Derrida formulierte *unmögliche Möglichkeit vom Ereignis zu sprechen*⁸⁴ möglich: dann ist das Ereignis historisch kontextualisierbar und bezeichnet sich zugleich selbstreferenziell im akustischen Artefakt. Um diese orts- und zeitgebundene Präsenz musikalischer Aufführungen dokumentieren zu können, sind Mitschnitte ungemein wertvolle Quellen: Sie können die emotionalen Kontrollverluste der Rezipienten abbilden, die Musikaufführungen erst zu eklatanten Ereignissen machen, indem sie die ritualisierten Verhaltenskodizes unterlaufen. Im Kontext von Aufführungssituationen, speziell bei Premieren, kann sich eine Art emotionaler Raum bilden, in dem verschiedene und in der Regel widerstreitende *Gefühlte Gemeinschaften*⁸⁵ in polarisierenden Affekten aufeinanderstoßen. Solche unmittelbar ausbrechenden Gefühle sind – wie Lucien Febvre bereits 1941 bemerkte – »ansteckend«⁸⁶ und im Anschluss an Ute Frevert eine Form sozialen Handelns und damit geschichtsmächtig.⁸⁷ Erst das Quellenmaterial von Live-Mitschnitten macht einen sinnlichen Zugriff auf den unmittelbaren Moment ihres Ereignens überhaupt erst möglich.

81 Ebd., S. 135.

82 Marc Röllli (Hg.): Ereignis auf Französisch. Von Bergson bis Deleuze, München 2004, S. 12. Der Band reflektiert die ganze Dichte französischer Ereignisphilosophie, die hier nur angedeutet werden kann.

83 Laurenz Lütteken: »Komponieren am Ende der Zeit. Überlegungen zum musikalischen Ereignis-Begriff am Beispiel von Bernd Alois Zimmermanns Ekklesiastischer Aktion«, in Thomas Rathmann (Hg.): Ereignis. Konzeptionen eines Begriffs in Geschichte, Kunst und Literatur, Köln/Weimar/Wien 2003, S. 119-136, hier S. 120.

84 Jaques Derrida: Eine gewisse unmögliche Möglichkeit vom Ereignis zu sprechen, Berlin 2003.

85 Diese Formulierung wurde gewählt in Anlehnung an die »Forschungsgruppe Gefühlte Gemeinschaften. Emotionen im Musikleben Europas« des Max-Planck-Institut für Bildungsforschung in Berlin.

86 Febvre: Sensibilität und Geschichte, S. 316.

87 Ute Frevert: »Was haben Gefühle in der Geschichte zu suchen?«, in: Geschichte und Gesellschaft (35/2009), S. 183-208, hier S. 202.

Audiovisuelle Medien bilden Gefühle also nicht bloß ab; vielmehr verändern und kreieren sie selbst Deutungen und Praktiken des Fühlens und geben Hinweise auf die soziale Normierung und Herstellung von Gefühlen im Zeitalter der Massenmedien.⁸⁸ Kulturwissenschaftlich als genuin soziale Phänomene gedacht und performativ im Moment ihres Vollzugs, ihrer Artikulation und Wahrnehmung, sind Affekte im Umfeld des musikalischen Skandals nicht nur sozial und kulturell modelliert, sondern auch politisch und medial instrumentalisiert und choreographiert.

Will man an die tieferliegenden Wirkungszusammenhänge der diskursiv durchsetzten Strukturen und Prozesse im Umfeld des Musikskandals gelangen, bedarf es eines Zusammenspiels unterschiedlicher Quellenformate: Auf auditiver Ebene sind dies Hörbeispiele von Schlüsselwerken dieser klingenden Ereignisgeschichte, die in der Arbeit mit dem Symbol [J-x] bedacht und im bibliographischen Anhang als »Audiovisionen« kenntlich gemacht werden. Von besonderer Bedeutung sind dabei Live-Mitschnitte als medientechnische Abbilder der vergangenen klingenden Ereignisse. Freilich müssen die von den Aufnahmen suggerierten Erkenntnisse durch konventionelle Quellenformen kontextualisiert werden, insbesondere Presseerzeugnissen wie Konzertkritiken und Mediendebatten, die durch eine systematische Auswertung einschlägiger Periodika sowie archivarischer Sammlungen gewonnen wurden.⁸⁹ Diese eröffnen durch ihr zeittypisch wandelbares Vokabular sowohl mentalitätsgeschichtliche Kontexte, wie auch Rückschlüsse auf zeitspezifische Erwartungs-, Rezeptions- und Affekträume. Dazu kommt seit der zweiten Hälfte der 1940er-Jahre einschlägiges Archivmaterial wie Hörerzuschriften an die öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten, die eine Einschätzung gesellschaftlicher Diskursfelder ermöglichen, während autobiographische Zeugnisse wie Tagebuchaufzeichnungen und Briefe eine Innenschau auf die Handelnden und Hörenden (be-)greifbar machen. Erst in der Konfrontation solcher Verbalisierungen lassen sich die (Hör-)Erfahrungen in ihrem zeitgebundenen Kontext analysieren und kulturhistorisch nutzbar machen. Eine wichtige Materialgrundlage für die hier skizzierten erfahrungsgeschichtlichen Fragestellungen ist schließlich die »oral history« als Medium der erzählten Lebensgeschichte: Die zeithistorisch Mitlebenden werden dabei nicht nur als Mithörende und Mitsehende, sondern auch als Sprechende sowie speziell in dieser Arbeit als Klanggebende konzipiert. Es geht im Folgenden also nicht zuletzt um eine Rekonstruktion der jeweils zeitspezifischen Kontexte im Sinne einer *Erlebten Geschichte*⁹⁰, in der akustische Quellen durch Schriftstücke und Erinnerungen von Taktgebern dieser »klingenden Historiographie« flankiert werden.

88 Siehe hierzu etwa Frank Bösch/Daniel Borutta (Hg.): *Die Massen bewegen. Medien und Emotionen in der Moderne*, Frankfurt am Main/New York 2006; Patrick Schmidt (Hg.): *Medialisierte Ereignisse. Performanz, Inszenierung und Medien*, Frankfurt 2010; Sybille Krämer (Hg.): *Performativität und Medialität*, München 2004.

89 Systematisch ausgewertet wurden: *Die Zeit*, *Der Spiegel*, *Süddeutsche Zeitung*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, *New York Times* sowie die einschlägigen Musikzeitschriften *Melos*, *Neue Zeitschrift für Musik*, [Musikblätter des] *Anbruch*.

90 Armin Köhler/Rolf W. Stoll (Hg.): *Erlebte Geschichte. Aufbrüche, Rückblicke, Zeitläufte* (DVD), Mainz 2009.

Anatomie im Stil einer Sonatensatzform

Der Aufbau dieser Studie, ihre Anatomie, folgt einem klassischen musikalischen Formungsprinzip: der Sonatenhauptsatzform. In der Formenlehre bezeichnet der Begriff insbesondere das Modell und Gestaltungsprinzip einer Sinfonie – also eines größeren Werks mit mehreren Sätzen, das strengen Regeln folgt und doch mit Rücksicht auf das thematische und motivische Material flexibel anwendbar ist. Werden in der *Exposition* die Themen vorgeführt, wird das thematische und motivische Material in der *Durchführung* sequenziert, moduliert und variiert, bevor es in der *Reprise* wieder zusammengeführt und auf den Prüfstand gestellt wird. Eine Anlehnung an dieses Prinzip ist bei einer wissenschaftlichen Arbeit, die sich Musik und Klang zum Gegenstand nimmt, naheliegend: Sätze werden zu Kapiteln, in denen unterschiedliche Themenkomplexe in den Fokus rücken, die jeweils einem spezifischen Spannungsbogen folgen.

Die anatomische Anlehnung an das musikalische Formungsprinzip geht über rein stilistische Gründe hinaus und folgt ebenso methodischen Anliegen: Eines der wichtigsten Elemente einer gelungenen Sonatensatzform ist die Verwendung zweier gegensätzlicher Themen. Aus der Spannung dieses dialektischen Gegensatzpaares gewinnt das Werk seine Charakteristik und Spannung. Deshalb ist nicht nur die Aussagekraft der einzelnen musikalischen Themen wichtig, sondern auch ihre Beziehung zueinander. Diesem Prinzip folgt auch die vorliegende Arbeit. Die beiden spannungsgeladenen Hauptthemen, die sich unter dem übergeordneten Motiv *Klingende Eklats* dialogisieren, profilieren und kontrastieren, sind: *Skandal und Neue Musik*. Diesem reibungsintensiven Verhältnis wird in mehreren Sätzen respektive Kapiteln nachgegangen, in denen jeweils spezifische Varianten und Modulationen des Themen-Doppels verhandelt und in den Fokus gerückt werden. Es geht dabei weniger um eine fortlaufende Geschichte; vielmehr werden Musikskandale exemplarisch ins Scheinwerferlicht gerückt um auf ihr kulturdiagnostisches Potential und tieferliegende Strukturen zu verweisen. Der Aufbau folgt dabei keiner streng chronologischen Ordnung um thematische Querverbindungen zu ermöglichen; innerhalb der Sätze aber gibt die Chronologie den verhandelten Ereignissen ihren Takt.

Bevor der konkrete Aufbau skizziert wird, soll zunächst die Auswahl des Korpus begründet werden: Wenn hier überwiegend die bundesrepublikanische Geschichte im »langen Zyklus der Nachkriegszeit«⁹¹ von 1945 bis in die Mitte der 1970er Jahre im Fokus steht, so hat das verschiedene Gründe. Zum einen war (und ist) Deutschland für die westliche Kunstmusik ein topographisches und diskursives Zentrum; das gilt auch und besonders für die Neue Musik. Gewählt wurde die Fokussierung einer nationalen Szenerie auch deshalb, um in einem klar umrissenen Raum an konkreten Beispielen in ihrem zeitlichen Verlauf die Entwicklungen und Veränderungen sowie die Netzwerke, Strukturen und Diskurse herausarbeiten zu können und einer analytischen Diskussion zu erschließen. Der gewählte Zeitrahmen umfasst zudem einen für diese Arbeit relevanten und von Jürgen Habermas bezeichneten Wandlungsprozess:

91 Stephan Schulmeister: »Die große Krise im Kontext des »langen Zyklus« der Nachkriegszeit«, in Manfred Oberlechner/Gerhard Hettfleisch (Hg.): *Integration, Rassismen und Weltwirtschaftliche Krise*, Wien 2010, S. 1-34.

*Vom kulturräsonierenden zum kulturkonsumierenden Publikum*⁹². Erlebte die Neue Musik nach 1945 – geprägt von der Aufbruchsstimmung nach der deutschen Kapitulation sowie als vormals »entartet« gebrandmarkt und nun von den alliierten Besatzungsmächten explizit geförderte Kunst – zunächst eine Blütephase, rutschte sie seit den 1960er Jahren zugunsten der aufstrebenden Unterhaltungs- und Popkultur in eine Nische und damit ihre Skandale in einen intellektuellen und von der breiten Öffentlichkeit isolierten Sperrbezirk. Schließlich ist die lange Nachkriegszeit durch Umbrüche sequenziert, die ein analytisches Einhängen ermöglichen. Konkret wirft die Arbeit einen Blick auf historische Knotenpunkte, an denen jeweils ein Querstand gesellschaftlicher, ästhetischer und medialer Wandlungsprozesse festzustellen ist.

Der Musikwissenschaftler Hermann Danuser bemerkte, es sei »für die Musikhistorie von besonderem Interesse, die Rolle des Skandals, der Invektive, des heftig ausgetragenen Disputes bei geschichtlich prägnanten Augenblicken und Umbruchphasen zu untersuchen.«⁹³ Im Anschluss daran folgt diese Arbeit der Hypothese dass Musikskandale als liminale und inkommensurable Kategorie des Übergangs zu verstehen sind.⁹⁴ Der klingende Eklat, so die Schlussfolgerung, bezeichnet als Ereignis gleichermaßen historische Schwellenphasen wie ästhetische Paradigmenwechsel. Es ist jedenfalls kaum ein Zufall, dass sich Saalschlachten und ästhetische Kontroversen gebündelt und verdichtet in Umbruchsituationen ereigneten, die in der Mitte des 20. Jahrhunderts besonders deutlich zutage traten und die These stützen, dass ästhetische und gesellschaftliche Entwicklungen sich bedingen.

Wenn hier auch die klingende Ereignisgeschichte der Bundesrepublik Deutschland in den ersten drei Nachkriegsdekaden im Mittelpunkt des Interesses steht so ist diese Setzung doch keinesfalls statisch zu verstehen. Im Sinne »zirkulierender Referenzen«⁹⁵ werden jeweils Rück- und Vorgriffe sowie Exkurse eingeflochten, soweit das historisch-thematische Material diese nahelegt oder sogar erfordert. Dies betrifft nicht nur die Resonanzen politischer und medialer Prozesse in Kunst und Kultur, sondern auch die verbindenden und trennenden Strukturen zwischen den exemplarisch ausgewählten Fallbeispielen. Diese erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern wurden nach Bedeutung, Reichweite und Resonanz ausgewählt. Strukturieren also aussagekräftige Exempel die Kapitel in sich, wurden diese äußerlich nach dem Prinzip der Sonatenhauptsatzform und nicht zuletzt in Hinblick auf das Material geformt und kulturhistorisch nutzbar gemacht.

92 Habermas: Strukturwandel der Öffentlichkeit, S. 248-266.

93 Danuser: Lob des Tadels, S. 116.

94 Anhaltspunkte zu solchen ästhetischen Revolutionen liefert zum einen Thomas S. Kuhns Modell von Scientific Revolutions, in denen theoretische und historische Wandlungsprozesse »in Bezug auf Begriffsbildung, Beobachtung und Apparaturen« einen nachhaltigen Wandel erfahren«, vgl. Ders.: Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen, Frankfurt am Main 1976, S. 57. Ein anderes Grundlagenmodell bietet das 1909 vom französischen Ethnologen Arnold van Gennep entwickelte Konzept der Übergangsriten (*rites de passage*), mit dem Wandlungsprozesse als rituelle Abläufe gefasst werden können, vgl. Ders.: Übergangsriten, Frankfurt am Main/New York 2005.

95 Der Begriff wurde im Kontext der Akteurs-Netzwerk-Theorie von Bruno Latour geprägt: »Zirkulierende Referenz. Bodenstichproben aus dem Urwald am Amazonas«, in Ders. (Hg.): Die Hoffnung der Pandora, Frankfurt am Main, S. 36-95.

In der ›Exposition‹ werden auf der Basis wissenschaftlicher Vorarbeiten und analytischer Vorannahmen zum Musikskandal *Referenzen und Chiffren* aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts extrahiert und zum Versuch einer Definition verdichtet. Musiktheoretisch gesprochen bietet diese ›Exposition‹ das Material und Handwerkszeug für den Hauptteil der Arbeit – die ›Durchführung‹ des zentralen Themen-Doppels *Skandal und Neue Musik* in den vier Hauptkapiteln, in denen das thematische und motivische Material diskursiv diskutiert, methodisch moduliert und vergleichend variiert:

In *Agon und Skandal* werden die allgemeinen Entwicklungstendenzen der musikalischen Nachkriegsavantgarde an ihren westdeutschen Zentren – den Donaueschinger Musiktagen und den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik⁹⁶ – als agonale Ereignisgeschichte skizziert. Ausgehend von einer radikalen Negation der Vergangenheit formulierte die junge Komponistengeneration nach 1945 einen Innovationsimperativ, der sich in schockartiger Ästhetik sowie Skandalen in Serie äußerte und zu einem Absolutismus der Moderne verdichtete. Folgen dieser Entwicklung waren die Isolation der Neuen Musik von der Kulturindustrie und die Segregation der Musikkultur in eine E(rnste)- und eine U(nterhaltungs)-Sparte.

In der Folge rückt die *Elektronische Eklatanz* der Medienmusik der Schlüsseljahre 1953/54 in den Fokus, die anhand dreier Fallbeispiele vergleichend untersucht wird. Die nachrichtentechnischen Innovationen des Krieges begünstigten das musikalische Dämmern des Medienzeitalters, in dem Instrumente und Interpreten von der Maschine als Hypervirtuose abgelöst wurden und das Konfliktfeld Mensch versus Maschine eine Konjunktur erfuhr.⁹⁷ Die neuen Medientechniken bereiteten in Verschränkung mit den weltpolitischen Ereignissen auch einer topologischen Verschiebung des kulturhistorischen Raums den Weg, die im folgenden Kapitel in den Fokus rückt.

Der analytische Fokus auf der Bundesrepublik muss, gerade auch wegen ihrer globalen Bedeutung für die Kunstmusik, Seitenblicke auf andere Kulturkreise einschließen um ex negativo sichtbar werden. Insbesondere die zunehmenden *Transkulturellen Transfers* mit den USA flankierten die Neue Musik in Deutschland nicht nur, sondern akzentuierten die westliche Avantgarde innerhalb eines konfliktiven transatlantischen Bündnisses. Dabei wurde eine Neuvermessung der klingenden Welt eingeleitet sowie die ›eurozentrische Kulturhegemonie‹ unter dem Einfluss der zeithistorischen Entwicklungen auf den Prüfstand gestellt.⁹⁸

96 Ausgiebige Besuche in den Sammlungen der Donaueschinger Musiktage im *Historischen Archiv des Südwestrundfunks* (SWR) sowie im *Archiv des Internationalen Musikinstituts Darmstadt* (IMD) lieferten vielfältiges, größtenteils nicht publiziertes Quellenmaterial.

97 Wichtige Materialien zur Geschichte der Elektronischen Musik finden sich im *Historischen Archiv des Westdeutschen Rundfunks* (WDR) sowie dem *Deutschen Rundfunkarchiv* (DRA).

98 Wertvolles Quellenmaterial lieferte 2012 eine Archivreise in die USA: Allgemeine Materialien zur amerikanischen Avantgarde fanden sich in den Beständen der *New York Public Library For The Performing Arts* (NYPL) und dem Archiv des *Museum of Modern Art* (MOMA). An den *North Carolina States Archives* (NCSA) lagern reichhaltige und wenig beachtete Quellen zur Geschichte des *Black Mountain College*, während in Hinsicht auf die Schlüsselfigur der amerikanischen Avantgarde, John Cage, die Sammlungen am Bard Col-

Im abschließenden Kapitel *Querstand von Kunst und Politik* wird die charakteristische Engführung künstlerischer und gesellschaftlicher Protestbewegungen im Umfeld von 1968 fokussiert. Parallel zur Politisierung der Lebenswelt führten viele linkspolitische Komponisten einen musikalischen Klassenkampf, der auf die Entgrenzung von Kunst und Leben zielte und Konzertsäle zu Bühnen der Politik machte. Als Schlüsselmedium des politischen Musikskandals wird dabei das Musiktheater herausgehoben, das in drei legendären – die Dekade der 1960er rahmenden – Fallbeispielen untersucht wird.⁹⁹

Die »Reprise« schließlich führt zum Abschluss noch einmal das thematische und motivische Material diskursiv zusammen. Dabei wird die in der Exposition erarbeitete und in der Durchführung analytisch erschlossene Definition des Musikskandals auf den Prüfstand gestellt, der Gegenstand in die Gegenwart transferiert und von hier auch ein Ohrenmerk auf die Klänge von morgen geworfen: Zukunftsmusik.

lege (John Cage Trust), der Northwestern University Music Library (*John Cage Correspondence Collection*) sowie die *Cage Papers* der Wesleyan University konsultiert wurden.

- 99 Liefern hier die Archive des *Internationalen Musikinstitut Darmstadt* (IMD) sowie der *Akademie der Künste* (AdK) allgemeines Material, wird dieses durch personenbezogene Sammlungen zu Luigi Nono (*Archivio Luigi Nono*), Hans Werner Henze und Mauricio Kagel (*Paul-Sacher-Stiftung*, PSS) und Privatarchive beteiligter Akteure wie Max E. Keller (MK) und Mary Bauermeister (MB) spezifiziert.