

ANALYTISCHE KONTRAPUNKTE (*Reprise*)

Nach der ›Exposition und der ›Durchführung‹, ist die ›Reprise‹ die dritte Komponente einer Sonatenhauptsatzform, die dieser Arbeit aus mehr als nur stilistischen Gründen als Formungsprinzip gedient hat. Dieses ›mehr‹ bezog sich zum einen auf die mehrsätzige Anlage, zum anderen auf die methodische Fokussierung von zwei kontrastierenden Hauptthemen: *Skandal* und *Neue Musik*. Diese wurden in *Referenzen und Chiffren* zunächst expositioniert, um in den vier Teilen der Durchführung motivisch moduliert und variiert zu werden. Stand in diesem Hauptteil die zeithistorische Analyse von Fallbeispielen im Fokus, sollen die Motive in der folgenden und diese Studie beschließenden Reprise auf einer reflexiven Ebene noch einmal zusammengeführt und verdichtet werden. Zum Ende wird also noch einmal der diskursive Humus der Arbeit freigelegt und unters kulturtheoretische Mikroskop gelegt.

Die folgenden Ausführungen sind Ausdruck des interdisziplinären Anspruchs, der eingangs am Kreuzungspunkt zwischen Geschichts- und Musikwissenschaften verortet und das perspektivenoffenere Feld der Medienkulturwissenschaften als verbindendes Scharnier definiert wurde: Im zeitgeschichtlichen Rahmen wurde Wert auf eine intensive Material- und Quellenarbeit im Sinne einer ›Klingenden Historiographie‹ gelegt, wie sie in der Exposition vorgestellt wurde. Auf musikwissenschaftlicher Ebene spiegelten Künstlerbiographien und Werkgeschichten, aber auch gesellschaftsbezogene und rezeptionsästhetische Ansätze die potentielle Vielfalt des Fachs zwischen systematischen, kulturtheoretischen, ästhetischen sowie ideen- und geistesgeschichtlichen Fragestellungen. Unter medienkulturwissenschaftlichem Blickwinkel wurde zum einen der Einfluss der technischen Dispositive auf die Wissens- und Klanggenerierung einbezogen sowie zum anderen auf den theoretischen Gehalt der auditiven Medienkultur ausgerichtet. Schwangen abstrakte Implikationen in der zeit-historisch ausgerichteten Untersuchung eher zwischen den Zeilen mit, sollen sie als eine Art kontrapunktisches Prinzip abschließend näher bezeichnet werden: Der musikalische Kontrapunkt umspielt und begleitet das Thema, erfindet Gegenstimmen und besitzt innerhalb des mehrstimmigen Satzes eine gewisse Eigenständigkeit. Dieses Prinzip gilt auf methodischer Ebene auch für diesen reflexiven Schlusssatz.

Zunächst wird der klingende Eklat im Anschluss an differenzphilosophische und wissenschaftshistorische Ansätze skizziert, bevor seine Anatomie diskursiv durchleuchtet und der Musikskandal aus der Perspektive störungs- und ereignistheoretischer Spuren diskutiert wird, um schließlich auf klassische kulturkritische Theoreme einzugehen. In der Coda wird abschließend ein cross-musikalischer und -temporaler Transfer in die Gegenwart unternommen.

RITORNELL: Der klingende Eklat als »epistemisches Objekt«

In der Musiklehre steht die Reprise für die Wiederaufnahme von Motiven innerhalb einer Komposition und auch der Forschungsgegenstand »Musikskandal« ist eine wiederkehrende Formation. Mit Gilles Deleuze und Félix Guattari kann er als *Ritornell*, als »kleine Melodie« gedacht werden, die sich »zu einer Funktion erhebt«.¹ Mit musikhistorischem Fokus heißt das: Das Erkenntnispotential klingender Eklats verbirgt sich weniger hinter einer linearen Erzählung, als in den »Windungen, Verknotungen [...] Gebärden und verschiedene[n] Klänge[n]«², die übergeordnete Strukturen und Prozesse bezeichnen. Skandale können in diesem Sinne als »Ritornelle der Konfrontation oder des Aufbruchs« verstanden werden, als »Orte des Übergangs«, deren »innere Gliederungen, die Intervalle und die Zwischennoten«³ es analytisch zu dekodieren gilt. Diese Ereignisse werden so als »Beziehungsbündel« innerhalb eines historischen Gefüges beschreibbar, das sich um die zentralen Topoi *Skandal* und *Neue Musik* schlingt. Ein solch diskursives Feld von Zusammenhängen und -klängen bezeichneten Deleuze und Guattari als »Milieu« und verwiesen auf dessen Übergangscharakter: »Ein Milieu kommt zwar durch eine periodische Wiederholung zustande, aber diese führt nur dazu, daß eine Differenz geschaffen wird, durch die es in ein anderes Milieu übergeht.«⁴ Angewendet auf den klingenden Eklat, kann man diesen als »Wiedergänger« verstehen, der sich stets zeittypisch kleidet und wandelbar, also historisch, ist. Sein analytisches Potential liegt am Schnittpunkt von *Differenz* und *Wiederholung*⁵, das heißt: Die zeitspezifischen Unterschiede der wiederkehrenden Formation »Musikskandal« produzieren zeithistorisches Wissen.

In ihren Schriften bedachten Deleuze und Guattari auch die Rolle des Künstlers, der sich »auf ein außergewöhnliches und gefährliches Abenteuer« einlasse: »Er gliedert die Milieus, trennt und harmonisiert sie, steuert ihre Vermischung und geht von einem zum anderen über.«⁶ Im Anschluss daran ist diese Arbeit als Milieustudie der Musikavantgarde in der Mitte des 20. Jahrhunderts mit besonderem Fokus auf die Bundesrepublik Deutschland zu verstehen. Der Musikskandal erwies sich dabei als eine passagere Formation des Übergangs, der historische Umbruchprozesse markiert, die in den drei Nachkriegsdekaden gehäuft und verschärft zutage traten: Der Wandel Deutschlands von einer »Kulturnation« zur »Kulturindustrie«⁷, die Entwicklung der Massenmedien und neuer Kulturtechniken sowie die kontroversen Aushandlungen ästhetischer Paradigmen im Kontext zeit- und kulturhistorischer Gemengelage.

1 Gilles Deleuze/Félix Guattari: »1837 – Zum Ritornell«, in: Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie, Berlin 2005, S. 424-479.

2 Ebd., S. 446.

3 Ebd., S. 450.

4 Ebd., S. 428.

5 Gilles Deleuze: Differenz und Wiederholung, München 1992.

6 Deleuze/Guattari: Zum Ritornell, S. 461.

7 Die pointierte Gegenüberstellung der beiden Begriffe soll nicht verschleiern, dass sie systematisch nicht auf einer Ebene liegen: Ist die »Kulturnation« als gesellschaftliche Selbstbeschreibungsbildungsbürgerlicher Eliten zu verstehen, ist die »Kulturindustrie« ein pejorativer Kampfbegriff zur kulturkritischen Analyse von marktförmiger Massenkultur.

Diese Themen wurden nach 1945 auch auf dem symbolischen Feld der Neuen Musik, einem spezifischen Intellektuellenmilieu der Nachkriegszeit, ausgefochten. In den exemplarisch analysierten klingenden Eklats der Avantgardebewegungen traten die Kontinuitäten und Brüche als Klangzeichen intensiviert und verdichtet in Erscheinung. Im Anschluss an Deleuze wurden sie zu »reinen Ereignissen«, die »ganz wie ein Musikstück über den Anlass, zu dem man es spielt, und die Ausführung, die es erhält, hinausreich[en].«⁸

Die assoziative und musikalisierte Sprache der französischen Philosophie offeriert Möglichkeiten, welche Begriffssprache zusätzlich angewandt, wie der Gegenstand theoretisch auch gedacht und methodisch außerdem arrangiert werden kann. Die in *Mille Plateaux* aufgeworfene Struktur eines Rhizoms, die Idee der unterirdischen Durchdringung der Wissensgenese, lassen den Skandal als diskursiven Knoten denkbar werden: Die topologische Einbettung in den dreidimensionalen Raum, in dem verschiedene Kräfte wirksam sowie Möglichkeiten und Grenzen individuellen Verhaltens oder die Herausbildung von Strukturen netzwerkanalytisch gefasst werden können.⁹ Es geht also um Diskurse, die sich um den Musikskandal als »epistemisches Objekt« gruppieren.

Hans-Jörg Rheinberger charakterisierte »epistemische Dinge« als Wissensobjekte, ausgehend von ihrer Eigenschaft, durch ein gewisses Maß an Unbestimmtheit genügend Fragen offen zu lassen, um »Orte«, »Räume« oder »Ordnungen« des Wissens zu schaffen.¹⁰ Konkret ging es in der Arbeit um die Freilegung von gesellschaftlichen, kulturellen und ästhetischen Strukturen, die von den klingenden Eklats unter den jeweils zeitspezifischen Bedingungen intoniert und freigelegt wurden. Der Musikskandal kann in diesem Sinne als historisches Brennglas, oder noch einmal in den Worten von Gilles Deleuze und Félix Guattari: als *Glass harmonica*, als »Raum-Zeit-Kristall«¹¹ verstanden werden.

Das Prisma der in dieser Arbeit vorgenommenen klingenden Historiographie reichte von einer das (Zu-)Hören fokussierenden Sinnesgeschichte, über die Betrachtung von Musik als Gegenstand und Quelle einer sozialen und ästhetischen Prozesse verschränkenden Intellektuellengeschichte bis hin zur Erforschung des Klangs als auditive Medienkultur. Diese Geschichte wurde grundiert durch politische, transkulturelle und mediale Prozesse, die sich in den Musikskandalen als klingenden Ereignissen brachen. Manchmal erfolgte ein Zoom auf konkrete Akteure oder Schlüsselwerke, ohne aber die übergeordneten historischen Strukturen aus den Augen zu verlieren: Von der Rolle der Kunst nach 1945 in dem von Kontinuitäten und Brüchen durchzogenen Wandel der Bundesrepublik Deutschland in der langen Nachkriegszeit, über das Dämmern des massenmedialen und elektronischen Zeitalters und dem endgültigen Aufstieg Amerikas zur Weltmacht, bis hin zum Querstand von Kunst und Politik um 1968.

8 Gilles Deleuze: Kritik und Klinik, Frankfurt am Main 2000, S. 22.

9 Markus Gamper/Linda Reschke/Marten Düring (Hg.): Knoten und Kanten III: Soziale Netzwerkanalyse in Geschichts- und Politikforschung, Bielefeld 2015.

10 Hans-Jörg Rheinberger: Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas, Göttingen 2002.

11 Deleuze/Guattari: Tausend Plateaux, S. 476.

DISKURSE: Zur Anatomie des Musikskandals

Klingende Eklats können nur durch das Zusammenspiel zwischen musikalischen Reizen, kulturellen Bedingungen und der gesellschaftlichen Rezeption geklärt werden. Sie sind dergestalt als diskursive Bündel zu verstehen, die eine zwar wandelbare, aber doch nachvollziehbare ›Anatomie‹ aufweisen. Der Schweizer Historiker Philipp Sarasin verwendete den medizinischen Begriff mit Blick auf Michel Foucaults historische Diskursanalyse, indem er zeigte, dass dessen »Analyse-Methode für Diskurs-›Korpus‹ topologisch der anatomischen Methode »nachgebaut« ist.¹² Ausgehend von der zentralen diskursanalytischen Fragestellung – »Wie kommt es, daß eine bestimmte Aussage erschienen ist und keine andere an ihrer Stelle?«¹³ – ging es in dieser Arbeit um die Frage, warum sich Musikskandale wann und wie, auf welche spezifische Weise und mit welchen Folgen ereigneten. Dahinter stand auch der erkenntnisleitende Gedanke, dass das, was nicht denk- und sagbar ist, manchmal doch hör- und sinnlich erfahrbar wird.

Die Bedeutung diskursanalytischer Perspektiven für eine Geschichte klingender Eklats liegt auf der Hand. Denn musikalisch motivierte Skandale verlaufen – wie die zurückliegenden Fallstudien zeigten – niemals nur linear, sondern sind eingebettet in vielschichtige Strukturen und Prozesse, Ausdrucks- und Verhaltensweisen, Konventionen und Normbrüche sowie daraus resultierender Sinnkonstruktionen. Die diskursive Verfasstheit von Musikgeschichte manifestiert sich grundsätzlich in dem ihr eigenen Spannungsverhältnis zwischen Konstanz und Kontingenz: Als Glied einer Entwicklungskette ist der jeweils zeithistorisch definierte *state of the art* stets von einer starken Bindung an die Tradition geprägt und zugleich durch die im Avantgarde-Begriff enthaltene Innovationsdynamik, also eine konstituierende Vorreiterfunktion, bestimmt. Ihre Akteure operierten am Schnittpunkt sozialer und gesellschaftlicher sowie ästhetischer und kultureller Reizpunkte und damit, pointiert ausgedrückt, am Kreuzungspunkt von Vergangenheit und Zukunft. Hinter den heterogenen Phänomenen *Skandal* und *Neue Musik* steckt also eine prozesshafte Struktur, deren Anatomie es zu sezieren galt. Dabei wurden drei übergeordnete Schichten freigelegt: Produktion (schöpferischer Prozess, historische Bedingungen) – Rezeption (Wahrnehmung, Affekte) – Reflexion (Ideen- und Mentalitätsgeschichte). In einem anderen Bild lässt sich die anatomische Verlaufsform klingender Eklats in metaphorischer Analogie zum Krankheitsverlauf veranschaulichen, denn jeder der hier exemplarisch verhandelten Musikskandale folgte einem grundsätzlichen Muster: Inkubation – Eskalation/Krise – Regeneration.

12 Philipp Sarasin: »Un analyse structurale du signifié«. Zur Genealogie der Foucault'schen Diskursanalyse«, in Franz X. Eder (Hg.): Historische Diskursanalysen. Genealogie, Theorie, Anwendungen, Wiesbaden 2006, S. 115-129. Siehe weiterführend Ders.: Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse, Frankfurt am Main 2003; Siegfried Jäger: »Diskurs und Wissen. Theoretische und methodische Aspekte einer Kritischen Diskurs- und Dispositivanalyse«, in Reiner Keller/Andreas Hirsland/Werner Schneider/Willy Viehöver (Hg.): Handbuch der Sozialwissenschaftlichen Diskursanalyse, Band 1: Theorien und Methoden, Opladen 2001, S. 81-112, hier S. 82.

13 Michel Foucault: Archäologie des Wissens, Frankfurt am Main 1981, S. 42.

In *Kritik und Klinik* charakterisierte Deleuze die Literatur als »Zustand der Gesundheit« und auch die Diagnose der Musikgeschichte als eklatant zwischen Tradition und Progress verlaufende Historie kann als »klinischer Befund« verstanden werden, den es also zu »behandeln« gilt. Konkret heißt das: In der Inkubationsphase die Symptome erkennen, Diagnosen stellen und Verläufe dokumentieren. Manche »Erreger« in dieser Geschichte klingender Eklats waren akut virulent (Stunde Null, 1968), andere chronisch (Tradition versus Innovation, Medienumbrüche). Die Fälle verliefen wechselseitig anfallsartig, zyklisch oder latent fortschreitend. Je nach Ansteckungsgrad und äußeren Faktoren kam es zur Eskalation oder Krise. Als eine solche wird laut medizinischer Terminologie die entscheidende Phase im Verlauf einer Krankheit bezeichnet in der eine Veränderung zur Besserung oder aber eine Verschlechterung eintreten kann: Der Ausgang der Krise besitzt also eine offene Dramaturgie.¹⁴

Legt man dieses metaphorische Negativ auf das Phänomen Musikskandal, kann man dessen Anatomie als zyklischen Prozess verstehen, der Umbruchszenarien begleitet und mit Arnold van Gennep als *rites de passage*, als Übergangsrituale, begreifbar wird.¹⁵ Aufschlussreich sind dabei besonders die Differenzen zwischen den Fallbeispielen: unter dem jeweiligen historischen Klima bildet sich ein je zeitspezifischer Nährboden für klingende klats, die als Störungen der gewohnten Ordnung auftreten und damit erst klinisch manifest und somit kulturdiagnostisch und zeithistorisch aussagekräftig werden.

Inkubation und Regeneration, die rahmenden Phasen des musikskandalösen Prozesses, zeigen im analytischen Anschluss an Philipp Sarasins anatomische Deutung der Diskursanalyse die jeweiligen historischen Singularitäten und diskursiven Konstellationen sowie ihre stetige Transformierbarkeit.¹⁶ Der klingende Eklat kann innerhalb dieses Feldes als Ort der Verdichtung und als analytisches Brennglas verstanden werden, das die Diskurse im Umfeld der Musikavantgarde sichtbar macht. Auch Deleuze beschrieb den Mehrwert einer für historische Fragestellungen sensibilisierten Diskursforschung im Anschluss an Michel Foucault: Dieser verortete die »Bestimmung des Sichtbaren und des Sagbaren in jeder Epoche« dort, wo es »die Verhaltensweisen und die Mentalitäten, die Ideen überschreitet.«¹⁷ Gleiches, so ist hinzuzufügen, gilt für das Hörbare.

Unter ereignisgeschichtlicher Fragestellung galt das besondere Augenmerk der zweiten Phase in der zyklischen Anatomie des Musikskandals: Der »krisenhaften Eskalation« also, wenn die Symptome akut werden und zum Ausbruch kommen. Hier fand der eigentliche *éclat* statt: punktuell, transitorisch und vergänglich. An dieser Stelle wurden aus dem Musikskandal ein klingendes Ereignis und ein ästhetischer Störfall.

14 Siehe hierzu etwa Reinhart Koselleck: »Krise«, in: *Geschichtliche Grundbegriffe*, Band 3, Stuttgart 1982, S. 617–650; Manfred Pfister (Hg.): *Krisis! Krisenszenarien, Diagnosen und Diskursstrategien*, München 2007.

15 Arnold van Gennep: *Les rites de passage*, Paris 1909; deutsch: *Übergangsriten*, Frankfurt am Main 2005.

16 Philipp Sarasin: »Wie weiter mit Foucault?«, in: *Hamburger Institut für Sozialforschung* (Hg.): »Wie weiter mit...?«, Hamburg 2008, S. 1–48, hier S. 18f.

17 Gilles Deleuze: *Foucault*, Frankfurt am Main 1992, S. 71.

INTERMEZZO: Klingende Ereignisse und ästhetische Störfälle

Wenn von Musikskandalen als ›klingenden Ereignissen‹ die Rede ist, betrifft dies besonders die Eskalationsphase, wenn der rollende Stein des Anstoßes in der Zeitgeschichte aufschlägt: Nur in den Konzertsälen wird das Ereignis punktuell manifest. Das *a priori* und *a posteriori*, also ›Inkubation‹ und ›Regeneration‹ des musikskandalösen Prozesses, sind stets diskursiv verfasst und weisen den Musikskandal als kontingentes Konstrukt kommunikativen oder rituellen Handelns aus. Aus ereignisanalytischer Sicht aber folgte die Arbeit der erkenntnisleitenden Idee eines bestimmten Moments, wenn das Pendel kurz stillsteht und in dem die Zeit wie eingefroren ist: dieses *Intermezzo* galt es historisch dingfest zu machen.

Die analytische Ergreifung des eklatanten Moments geschah methodisch durch die Fokussierung von audiovisuellen Quellen und besonders Live-Mitschnitten, aber auch Augenzeugenberichten sowie Zeitzeugengesprächen im Sinne der ›oral history‹. Aber auch ereignis- und störungstheoretische Konzepte formten – im direkten Zusammenhang mit der institutionellen Entstehungsgeschichte dieser Arbeit¹⁸ – das Denken über Klingende Eklats. Beide Denkmodelle fokussieren im Anschluss an Reinhart Koselleck die ›Antithese‹ zwischen Ereignis und Struktur¹⁹ – also das Außergewöhnliche im Kontext eines allgemeinen Gefüges.

In der französischen Ereignisphilosophie besteht Konsens über den liminalen, außergewöhnlichen und einmaligen Charakter des Ereignisses: nicht nur für Jacques Derrida muss es »per se als absolute Überraschung [...] hereinbrechen.«²⁰ Der Spur, die das Ereignis als antistrukturale Kategorie ausweist, folgt auch Jean Baudrillard, laut dem das wirkliche Ereignis *ex nihilo* stattfindet: »Es wird immer eine Chance für die beunruhigende Fremdheit des Ereignisses, des Ereignishaften gegen die beunruhigende Monotonie der Weltordnung, der virtuellen Ordnung geben.«²¹ Allerdings, so zitiert Josef Vogl Gilles Deleuze: »Das Ereignis ist auch Erwartungshaltung« und fügt an, es existiere nur in einer »spezifischen Zwischen-Zeit, in einem spezifischen Zwischenraum.«²² Eben jenem *Intermezzo*, in dem das zeithistorische Pendel kurz stillsteht. Gerade, weil Ereignisse »flüchtig und wolkig«²³ sowie in einem Netz aus gesellschaftlichen Erwartungen, kulturellen Konventionen und medialen Bedingungen eingebettet sind, ist es reizvoll, jenen Umbruchsmoment im ereignishaften Zentrum des musikskandalösen Prozesses zu fassen.

18 Die Arbeit wurde zunächst inspiriert und unterstützt von einem DFG-Stipendium beim Graduiertenkolleg »Transnationale Medienereignisse« an der Justus-Liebig Universität Gießen (2011-14). Seit 2014 wurde sie im Rahmen der vom European Research Council geförderten interdisziplinären Forschergruppe »The Principle of Disruption« am Lehrstuhl für Medien- und Literaturwissenschaft der Technischen Universität Dresden beendet.

19 Reinhart Koselleck: »Darstellung, Ereignis, Struktur«, in Ders.: *Vergangene Zukunft*, Frankfurt 1979, S. 144-157.

20 Derrida: *Eine gewisse unmögliche Möglichkeit*, S. 35.

21 Jean Baudrillard: *Das Ereignis*, Weimar 2007, S. 16.

22 Josef Vogl: »Was ist ein Ereignis?«, in Peter Gente/Peter Weibel (Hg.): *Gilles Deleuze und die Künste*, Frankfurt am Main 2007, S. 67-83, hier S. 75.

23 Ebd., S. 69.

Dieter Mersch nennt seine kunstphilosophische Schrift zum Verhältnis und Kunst und Ereignis nicht zufällig *Der versteinerte Augenblick* und bezeichnet diesen als »Epiphanie, die plötzlich und wie der ›Blitz‹ einfällt und die gewohnten Beziehungen zur Wirklichkeit untergräbt.«²⁴ »Ohne diesen Blitz«, so zitiert er Jean-François Lyotard, »gäbe es nichts«²⁵. Die »experimentelle Ästhetik der Avantgarde«, so Mersch weiter, strebe nach einem »Umsturz der Kunstauffassung« und verweise auf die »Maßlosigkeit des ›dionysischen Rausches‹, die für einen Großteil der Avantgardkunst des 20. Jahrhunderts zum ästhetischen Ideal [...], zum ästhetisch sublimierten Schock« avancierte: »Ästhetische Erfahrung ist dann Differenzerfahrung; sie gehorcht dem Bruch, der Revolte.« Diese Performativität habe moderne Kunst »in den Rang eines Ereignisses« gehoben.²⁶

Es ist auch kein Zufall, dass die sogenannte performative und also ereignishaft Kunst kongruent mit den Fortentwicklungen der Medientechniken entstand. Schon die Neue Musik als Klangkunst im engeren Sinne entwickelte Verfahren – wie Aleatorik oder Improvisation – mit denen kompositorische Verläufe jenseits zielgerichteter Linearität organisiert und damit ereignishaft wurden. Besonders deutlich wurde dieses Moment in den Aktionskünsten der 1960er Jahre, denen es nicht mehr um dauerhafte Werke, sondern um singuläre Ereignisse ging: Immer einzigartig und der technischen Reproduzierbarkeit wie zum Trotz nicht wiederholbar. Wenn Mersch die Frage nach der Dokumentierbarkeit stellte – »denn was sich lediglich als Handlung in der Zeit vollzieht duldet [...] keine Abbildung« – so führten die medientechnischen Möglichkeiten der Aufnahme, Speicherung und Distribution zu einem »Paradox des Archivs«, also der »Präsentation von etwas, das sich jeder Präsentierbarkeit entzieht.«²⁷ Wenn audiovisuelle Zeugnisse auch die Wirklichkeit nicht abbilden können, so wird hier doch zumindest eine »Spurensammlung« des versteinerten Augenblicks akustisch und bildlich transportiert, und zwar als:

»Differenz zwischen Ereignis und Erinnerung, zwischen einmaligem Geschehen und dessen historischer Aufzeichnung [...]. Anders ausgedrückt, sie [die Reproduktion] bildet als Spur keine Repräsentation, keine Verkörperung, sondern nurmehr Marke, Signifikant ohne verbindliches Signifikat oder bestimmbare Semantik.«²⁸

Der Verweis auf die Semiotik verdeutlicht den Zusammenhang zwischen der materiellen Form und der Bedeutung von Zeichen – wie etwa Mitschnitten von Musik – der als arbiträr und durch Konvention geprägt definiert wird. Wenn in audiovisuellen Quellen Signifikant und Signifikat auch nicht zusammentreten können, so sind sie doch eine Art analytisches Fernglas in den versteinerten Augenblick der klingenden Ereignisse.

24 Dieter Mersch: »Der versteinerte Augenblick: Zum Verhältnis von Kunst und Ereignis zwischen Barock und Moderne« (24.3.2011), online unter URL: www.momo-berlin.de/mersch_augenblick.html (Zugriff: 31.8.2017), S. 11.

25 Jean-François Lyotard: »Der Augenblick, Newman«, in Ders.: Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens, Berlin 1986, S. 7-23, hier S. 13.

26 Mersch: *Der versteinerte Augenblick*, S. 7ff.

27 Ebd., S. 12.

28 Ebd., S. 14.

Die unmittelbare Präsenz von Musikskandalen manifestiert sich besonders in den affektiven Kontrollverlusten des Publikums im Moment der Aufführung. Wenn ästhetische Normen und Wahrnehmungskonventionen durchbrochen werden, zeigt sich der klingende Eklat als ästhetischer ›Störfall‹: als Werkzeug einer »funktionalen Kulturkritik« sowie als »Metakategorie der kulturwissenschaftlichen Beschäftigung mit den politisch-sozialen, epistemischen und medialen Konstitutionsbedingungen von Wirklichkeits- und Gesellschaftsbildern.«²⁹

In ihrem Aufsatz »Zur Ereignishaftigkeit und Funktion von Störungen in den Künsten« sprechen Lars Koch und Tobias Nanz von »Ästhetiken der Verunsicherung« und machen die avantgardistische Erzeugung von Provokation als reflexiven Experimentalraum nutzbar. Die Skandale der Neuen Musik können im Anschluss daran als Störungsprinzip innerhalb eines diskursiven und symbolischen Voraussetzungs- und Wahrnehmungsraums sowie als »ereignis- oder prozesshafte Perturbation von Bedeutungs- und Sichtbarkeitsordnungen« verstanden werden. Als Störung unterbrechen sie »den gewöhnlichen Gang der Geschichte« und legen damit die »Produktionsdynamik kultureller Schemata«³⁰ offen. Der Musikskandal kann in diesem Sinne als Negativ einer jeweils formulierten ›Ordnung der Dinge‹ und als punktueller Einbruch des ›Anderen‹ gelten. Auch Koch und Nanz betonen, dass im avantgardistischen Störmoment »in konstitutiver Weise Ästhetik und Epistemologie« verklammert werden und bezeichnen solche epistemologischen Ereignisse als kulturdiagnostischen »Erkenntnisoperator«, indem sie »auf der Inhalts- und/oder Formseite Irritationsmomente und Unterbrechungen implementieren und damit Erwartungshaltungen, Aufmerksamkeitskonventionen und Verhaltensroutinen reflexiv ausstellen.«³¹

Die Neue Musik nach 1945 vertrat das Störungsmoment durch das selbst auferlegte Fortschrittstheorem auf paradigmatische Weise: Die Avantgarden spielten mit gesellschaftlichen, wahrnehmungsbezogenen und ästhetischen Erwartungshorizonten und produzierten durch die Verschmelzung von performativen und repräsentativen Verfahren Widerstände und Kontroversen. Neue Musik war antiaffirmativ und damit auch eine Form von ›Kulturkritik‹ am warenförmigen und marktorientierten Charakter der aufstrebenden Unterhaltungs- und Massenkultur.

DISSONANZEN: Kulturindustrie vs. Kulturräsonnement

Die avantgardistischen Unruhestifter umgab ein Glanz – wörtlich *éclat* – der über den Moment und das Produkt hinausging und sich aus einer grundsätzlich kulturkritischen Haltung speiste. »Die großen Werke der Avantgarde«, so betont der Komponist und Zeitzeuge Dieter Schnebel, »waren nie affirmativ« und fügt hinzu: »Die historischen Saalschlachten wurden stets in einem Geist der Widerständigkeit geboren.«³² Schnebel spielt damit auf einen besonders für die Neue Musik bedeutsamen Diskurs an: jenen um die Kulturindustrie im massenmedialen Dispositiv der Moderne.

29 Lars Koch/Tobias Nanz: »Ästhetische Experimente. Zur Ereignishaftigkeit und Funktion von Störungen in den Künsten«, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik (173/2014): Krisen, Katastrophen, Störungen, S. 94-115, hier S. 94.

30 Ebd., S. 95.

31 Ebd., S. 96.

32 Dieter Schnebel im Gespräch mit der Autorin am 12.8.2012.

Es ist kein Zufall, dass Theodor W. Adorno, der bis heute wichtigste Theoretiker und Philosoph der Neuen Musik, zugleich ein Protagonist der Kritischen Theorie war. Seine musiktheoretischen Schriften können als Quellen zur Entwicklung der Nachkriegsavantgarde gelesen werden und besitzen auch inhaltlich noch immer gültiges Erkenntnispotential. Das von Adorno forcierte avancierte Materialdenken, sein Kanon des Verbotenen und die in seinem Fortschrittstheorem enthaltene Innovationsdynamik beschreiben die Entfremdung der Kunstmusik von der Kulturindustrie, zu deren Negativabbild die Neue Musik nach 1945 wurde.

In seinem »Résumé über die Kulturindustrie« beschrieb Adorno die gesellschaftliche Implikation von kulturellen Ereignissen und künstlerischen Erzeugnissen und kritisierte die Anwendung des kapitalistischen Verwertungsprinzips auf die Kunst: »Geistige Gebilde kulturindustriellen Stils sind nicht länger auch Waren, sondern sind es durch und durch.«³³ Die Neue Musik bekam in diesem Denken die Rolle des »Aufstörenden und selber Verstörten«³⁴ und wurde der systemfördernden Kulturindustrie als systemsprengende Kraft gegenübergestellt. In dieser folgenreichen Dialektik zwischen »Kulturware« und »authentischen Kunstwerken« liegt der Ursprung der bis heute gültigen Spartenrennung in eine »Unterhaltungs-« und eine »Ernst« Musik. Ungeachtet der vielfältigen Schattierungen der zeitgenössischen Musikkultur, stand von nun an eine am geistigen Gehalt orientierte Kunstmusik einer am aufmerksamkeitsoökonomischen Gehalt interessierten Popkultur gegenüber. In dem Maße, wie hier Aufmerksamkeit zu blanker Währung wurde, berief sich die Neue Musik nach 1945 auf autonomieästhetische Prinzipien und den Bildungsauftrag. Diese Entwicklung hing nicht zuletzt mit den öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten zusammen, mit denen die Nachkriegskomponisten eine intrinsische Genese verband. Paradoxe Weise wurde das Radio zum Gegenbeispiel der kulturkritischen These vom Kulturzerfall durch die massenmediale Warenlogik. Mit dem Siegeszug des Fernsehens in den 1960er Jahren und der Dualisierung des Rundfunks in den 1980ern wurde aber schließlich auch diese öffentlich-rechtliche Oase der Konkurrenzlosigkeit von der Marktwirtschaft eingeholt. Neue Musik rutschte in dem Moment in eine Nische, als Kulturräsonnement in dominanter Weise vom Kulturkonsum abgelöst wurde.

Diese Begriffe wurden zu Schlüsselwörtern im *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, den Jürgen Habermas 1962 im Anschluss an Adornos Thesen insbesondere im zentralen Kapitel »Vom kulturräsonierenden zum kulturkonsumierenden Publikum« beschrieb: Durch die marktförmige Organisation und massenmediale Verbreitung käme es zu einem aktiven Rückgang der Kulturaneignung und die Öffentlichkeit zerfalle in einzelne, passiv konsumierende Rezipienten: »Mit der privaten Form der Aneignung entfällt auch die öffentliche Kommunikation über das Angeeignete.«³⁵ Wenn Habermas die literarische Öffentlichkeit als politische Gruppierung ausmachte, gilt dies

33 Theodor W. Adorno: »Résumé über Kulturindustrie«, in Ders.: Ohne Leitbild. Parva Aesthetica, Frankfurt am Main 1967, S. 60-70, hier S. 62.

34 Theodor W. Adorno: Das Altern der Neuen Musik, in Ders.: Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt, Göttingen 1991, S. 136-159, hier S. 143.

35 Jürgen Habermas: »Vom kulturräsonierenden zum kulturkonsumierenden Publikum«, in Ders.: Strukturwandel der Öffentlichkeit, Frankfurt am Main 1990, S. 248-266, hier S. 251f.

auch für die musikalischen – wie alle aktiv rezipierenden – Publika, deren kommunikative Bedeutung Habermas unter den massenmedialen Dispositiven in Gefahr sah:

»Die neuen, elektronischen Medien beschneiden, im Vergleich zu gedruckten Mitteilungen eigentümlich die Reaktionen des Empfängers. Sie ziehen das Publikum als Hörende und Sehende in ihren Bann, nehmen ihm aber zugleich die Distanz der ›Mündigkeit‹, die Chance nämlich, sprechen und widersprechen zu können.«³⁶

Dieser Punkt ist entscheidend auch für den Musikskandal, der einer öffentlichen Resonanz bedarf und sich aus polarisierenden Meinungen konstituiert. Der musikhistorische Kommunikationsprozess fand bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts insbesondere in Konzertsälen und Opernhäusern statt, für deren soziokulturelle Funktion sich Habermas' »architektonische Metaphern des umbauten Raumes« wie »Foren, Bühnen, Arenen« – also allgemein zugängliche Versammlungsorte, anbieten.³⁷ Hier hat die Öffentlichkeit, die ›Sphäre der zum Publikum versammelten Privatläute‹, die Chance unmittelbar ›sprechen und widersprechen zu können‹. Diese Eigenschaft ging durch die Entgrenzung infolge der medialen Übertragungstechniken verloren und so kann Habermas entgegnet werden, dass mit den Nachrichten auch die affektive Anteilnahme entgrenzt wurde, wie etwa die in den Rundfunkarchiven dokumentierten Höreranrufe und -briefe belegen. Auch schloss Habermas kulturräsonierende Teil-Öffentlichkeiten aus seinen Überlegungen aus und vertrat eine Vereinheitlichungsthese, die spätestens nach 1968 und der Pluralisierung der Lebenswelt durch die postmodernen Fliehkräfte nicht mehr gelten kann.

Erst spät, in der Neuausgabe des *Strukturwandels* von 1990, gestand Habermas dem von Massenmedien umgebenen Publikum ein eigenständiges Medienhandeln zu und konstatierte mit Verweis auf die *cultural studies*, dass sich die »Maßstäbe der Beurteilung selber verändern.«³⁸ Darüber besteht heute Konsens in den medienwissenschaftlich arbeitenden Disziplinen. Entgegen der medienkritischen Großnarration einer ›Disziplinierung der Gefühle‹ schrieben etwa Frank Bösch und Daniel Borutta 2006, dass Gefühle in der Moderne maßgeblich durch die Medien beeinflusst werden: »sie veränderten die Ausdrucksformen und [...] sie produzierten Diskurse«, welche – so der Titel des Sammelbands: *Die Massen bewegen*.³⁹

1962 bemerkte Jürgen Habermas in der Erstausgabe des *Strukturwandels*, nur eine Aufhebung der Trennung von Sender und Empfänger könne die massenmedialen Wirkungen der Entfremdung, der Manipulation, der Überwältigung und der dumpfen Zerstreuung des Publikums überwinden. Angesichts der Neuen Medien scheint sich diese Hoffnung ein Stückweit zu erfüllen: Im Internet werden Medienkonsumenten wieder zu Medienproduzenten und idealtypische Kriterien der Öffentlichkeit – wie Zugänglichkeit, gleichwertige Kommunikation, offene Themenwahl und ein unbegrenzter Teilnehmerkreis – erfüllt. Allerdings ohne kulturräsonierende Kontrol-

36 Ebd., S. 188f.

37 Jürgen Habermas: Faktizität und Geltung. Beiträge zur Diskurstheorie des Rechts und des demokratischen Rechtsstaats, Frankfurt am Main 1992, S. 437.

38 Habermas: Strukturwandel der Öffentlichkeit, S. 30.

39 Frank Bösch/ Borutta, Daniel (Hg.): Die Massen bewegen. Medien und Emotionen in der Moderne, Frankfurt am Main/New York 2006, S. 9.

linstanz, ohne die »funktionalen Eliten«, die Habermas 1958 in seiner Schrift »Zum Begriff der Politischen Beteiligung« zu Schlüsselakteuren einer Revitalisierung des soziopolitischen Bereichs erklärt hatte.⁴⁰ Der entscheidende Punkt für einen neuerlichen Strukturwandel der Öffentlichkeit infolge der Digitalisierung, ist die Frage nach ihrer Nutzung. Die Diskussionen um die Bedeutung und die Folgen der digitalen Revolution für die (Neue) Musik sind bereits im vollen Gange.⁴¹

Im hier behandelten Zeitraum, den drei Dekaden der langen Nachkriegszeit nach 1945, bildeten die künstlerischen und mithin auch die musikalischen Avantgarden durchaus eine »repolitisierte« Sozialsphäre: sie reflektierten und hinterfragten nicht nur ästhetische und kulturelle, sondern auch gesellschaftliche Normen und mediale Konventionen – wenn auch zunehmend abseits des grellen Scheinwerferlichts der massenmedialen Öffentlichkeit. Dies gilt besonders für die kommunistischen Komponisten und die performativen Aktionskünste im Umfeld von 1968, die im Anschluss an Hans-Thies Lehmanns Begriffsbildung zum Postdramatischen Theater statt Affirmation »Afformativität« betrieben: Momente nicht konsumierbarer Opazität, die statt durch Inhalte, mit performativen Darstellungsweisen politisch wurden.⁴² Aber auch die autonomieästhetischen Neuerer der Musik und ihre Kompositionskonzepte wie Atonalität, Serialismus oder Aleatorik können als subversive Praktiken im Boykott gegen die Kulturindustrie verstanden werden: *Neue Linke* und *Neue Musik* teilten linksintellektuelles Wissen, Theorien und Diskurse, die nicht zuletzt die Musikavantgarde kulturalisierte und damit gewissermaßen konservierte.⁴³

CODA: »Skandal Im Sperrbezirk« oder: »Nicht-Ereignisse«

Die *éclats* der historischen- und der Nachkriegsavantgarden waren beseelt von einem Geist der Widerständigkeit gegen ästhetische, politische oder institutionelle Obrigkeiten. Ob mit performativ-subversiven Praktiken oder autonomieästhetischen Vorstößen auf schockierendes und wortwörtlich »unerhörtes« Neuland, forderten die Avantgarden der Neuen Musik geltende Konventionen heraus und machten so auch Weltbilder ex negativo sichtbar. Allerdings, so bemerkte Wolfgang Iser aus postmoderner Perspektive, enthielt auch die auf dem von Theodor W. Adorno geprägten Fortschrittstheorem gründende avantgardistische Dauerinnovation eine kulturindustrielle Dynamik:

40 Jürgen Habermas: »Zum Begriff der politischen Beteiligung« (1958), in Ders./Ludwig von Friedeburg/Christoph Oehler/Friedrich Wetz (Hg.): Student und Politik, Berlin 1961, S. 13-55, hier S. 51.

41 Sie hierzu die hitzigen und öffentlich ausgetragenen Debatten um Harry Lehman: Die digitale Revolution der Neuen Musik. Eine Musikphilosophie, Mainz 2013. Die Kontroverse findet sich gesammelt publiziert in Johannes Kreidler/Harry Lehmann/Claus-Steffen Mahnkopf (Hg.): Musik-Ästhetik-Digitalisierung. Eine Kontroverse, Hofheim 2010.

42 Hans-Thies Lehmann: Das Postdramatische Theater, Frankfurt am Main 2005.

43 Siehe zu den Verbindungen politischer Theorien und musikalischer Avantgarden ausführlich Beate Kutschke: Neue Linke – Neue Musik. Kulturtheorien und künstlerische Avantgarde in den 1960er und 70er Jahren, Köln/Weimar/Wien 2007.

»Das Innovations-Theorem reflektiert eigentlich eine ökonomische, nicht eine künstlerische Logik. Es trifft Kunst nicht als Kunst, sondern als Ware und Investitionsobjekt. Daher hat es im Kunstmarkt nicht nur seine beredtesten Apologeten, sondern auch seinen eigentlichen Ort und Sinn. Der doxa-einschlägige Innovationstyp [...] ist die Leitform marktökonomischer Dynamik. Eine Konsequenz davon ist: Wer wissenschaftlich dieses Theorem propagiert, spricht in der Bahn der Marktperzeption von Kunst und ist de facto ein wissenschaftlicher Zuarbeiter der tendenziellen Vereinnahmung und potentiellen Vernichtung der Kunst durch den Markt.«⁴⁴

Ein stückweit zimmerten die musikalischen Avantgarden also selbst die Nische – den vielbeschworenen Elfenbeinturm – in den sie sich nach und nach zurückzogen: Das Spiel mit den massenmedialen Funktionsweisen einer *Ökonomie der Aufmerksamkeit*⁴⁵ beherrschte die aufstrebende Popkultur besser, weil sie überwiegend unabhängig von ästhetischen Komplexitätsansprüchen agierte. Im grellen Scheinwerferlicht der Unterhaltungsindustrie und dem postmodernen *anything goes* implodierte die avantgardistische Überbietungstendenz in der sensationsorientierten Inszenierungslogik einer *Gesellschaft des Spektakels*⁴⁶, in der künstlerische Provokation nahezu unmöglich und die Kunstmusik als hochkulturelle *subaltern culture* von der Popindustrie als Leitkultur abgelöst wurde.

Diese Entwicklung ist nicht zuletzt auf die von Kulturkritikern und insbesondere Adorno mitgestaltete Sezession der Musik in einen U- und einen E-Sektor zurückzuführen. Die nun als ›ernst‹ deklarierte Neue Musik zog sich in einem letzten Akt von Radikalität, selbst zum Preis ihrer Marginalisierung, vom Markt und der Kulturindustrie zurück und ihre Skandale, so könnte man pointiert ausdrücken, verhallten im isolierten Sperrbezirk der Neuen Musik. Die aufstrebende Unterhaltungsmusik wiederum bediente sich zwar kaum ästhetischer Vorbilder, übernahm aber den avantgardistisch erprobten Provokationscharakter und die von Adorno deklarierte Funktion des ›Aufstörens‹ unter aufmerksamkeitsökonomischen Vorzeichen. Zwar haben sich in der Popkultur Überreste der avantgardistischen Skandallust erhalten, doch die hier provozierten Eklats verloren ihren ereignishaften Charakter und wurden vielmehr zum: Nicht-Ereignis.

1977 leiteten die Sex Pistols mit »God save the Queen« die Ära des Punks ein, der mit den Relikten der Musik als Kunst radikaler brach, als es die avantgardistische Kunstmusik durch ihren handwerklichen Anspruch je gekonnt hätte. Auf Elvis Presleys eindeutig zweideutige Hüftschwünge folgte mit Madonna eine Ikone der Provokation, die in den 1980ern eine beispiellose Skandalserie hinlegte: Auf Masturbationsszenen 1984 in *Like a Virgin* folgten 1989 Anzüglichkeiten gegenüber einer schwarzen Jesusgestalt (*Like a Prayer*) und ein Jahr später sadomasochistische Anspielungen (*Justify my love*), bevor die ›Queen of Pop‹ 2003 mit einer Skandalnudel der 1990er – Britney Spears – bei den MTV Video Music Awards einen Zungenkuss tauschte und damit wieder einmal Schlagzeilen machte. Wenn Miley Cyrus 2013 nackt auf einer Kanonenkugel reitet und damit *Wrecking Ball* zum meistgeclickten Video des Jahres macht oder wenn Justin Bieber seinen Affen am Münchner Flughafen vergisst, ohne Fahrerlaubnis illegale Autorennen fährt und mit Drogen auffällig

44 Wolfgang Welsch: Unsere postmoderne Moderne, Berlin 2002, S. 94.

45 Georg Frank: Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf, München/Wien 1998.

46 Guy Debord: Gesellschaft des Spektakels, Berlin 1996.

wird, ist den Ikonen der heutigen Popindustrie die Aufmerksamkeit der Illustrierten und die ersehnten Klicks auf den Videoportalen sicher. Mit ihrer Kunst oder *éclats* im Sinne der Avantgarden haben solche massenhaft rezipierten Vorkommnisse freilich kaum mehr zu tun. Mit einer engagierten Musik für die Massen, wie sie um 1968 die linkspolitischen Komponisten diskutierten, erst recht nicht.

Natürlich gibt es in der Vielfalt der zeitgenössischen Ausdrucksformen auch subtilere Arten der Provokation: die Pluralisierung der Sparten bietet Nischen für nahezu jeden Anspruch. Aber die massenhafte Aufspaltung macht übergreifende Störungsprozesse aus den Reihen der Kunst nahezu unmöglich. Reibt sich die Neue-Musik-Szene in ihrer weitgehend institutionalisierten Marktnische höchstens unter- und aneinander, kann der Begriff einer ›Leitkultur‹ am ehesten noch für die global wirk-same ›warenförmige‹ Popkultur des angloamerikanischen Raums gelten. Hier allerdings steht das Marketing meist vor dem Produkt, während es in der Kunstmusik geradewegs umgekehrt ist. Der Siegener Medienwissenschaftler Jochen Venus beschrieb die basale Funktionsweise der Populärkultur anhand der Merkmale von Serialität und spektakulärer Selbstreferenz:

»Wann immer populäre Kulturen einen Aufmerksamkeitserfolg erzielen, kristallisiert an diesem Erfolg sofort ein Konvolut ähnlicher Produkte. Jedes Faszinosum geht unmittelbar in Serie, strahlt aus, metastasiert und bezieht immer mehr Rezipienten in die spezifische Form spektakulärer Selbstreferenz ein. Auf diese Weise emergieren Stilgemeinschaften normalisierten Spektakels.«⁴⁷

Innerhalb dieses ›normalisierten Spektakels‹ wird der Musikskandal, um noch einmal in das metaphorische Bild eines Krankenverlaufs zurückzukehren, zum Ausdruck einer massenmedialen Hypochondrie. Zwar grassiert das eklatante Fieber, doch ist dem nur noch mit medialem Placebo beizukommen und bezeichnet statt klingender Eklats nun vielmehr: ›Nicht-Ereignisse‹.

Jean Baudrillard konstatiert, dass ein Ereignis per se ein überraschendes und spontanes Element enthalten müsse. Er grenzt es explizit von ›Nicht-Ereignissen‹ ab, die im Gegensatz den Eintritt von etwas Vorhergesehenem und Vorausberechneten bezeichnen und also geradewegs in umgekehrter Richtung verlaufen. Die »beunruhigende Befremdung« des Ereignisses wird von der nur scheinbar beruhigenden »Vertrautheit« des Nicht-Ereignisses abgelöst.⁴⁸ Zu greifen ist diese widerstreitende Logik in der griffigen These, die Tobias Nanz und Johannes Pause in ihrer Einleitung des Sammelbandes *Politiken des Ereignisses* mit Blick auf ›echte‹ Ereignisse formulieren: »Zuerst ereignen sie sich, und dann erst werden sie möglich gewesen sein.«⁴⁹

In diesem Zusammenhang deutet sich ein Wandel der Definition des Skandals selber an: Während dieser vormals im Sinne eines ereignishaften *pars pro toto* das Außergewöhnliche bezeichnete, sind Skandale heute geradewegs zur Struktur selbst

47 Jochen Venus: Die Erfahrung des Populären. Perspektiven einer kritischen Phänomenologie, in Marcus S. Kleiner/Thomas Wilke (Hg.): Performativität und Medialität Populärer Kulturen. Theorien, Ästhetiken, Praktiken, Wiesbaden 2013, S. 49–73, hier S. 67.

48 Jean Baudrillard: Das Ereignis, Weimar 2007, S. 12/7.

49 Tobias Nanz/Johannes Pause (Hg.): Politiken des Ereignisses. Mediale Formierungen von Vergangenheit und Zukunft, Bielefeld 2015, S. 18.

geworden: Zum ursprünglichen Wortsinn eines allgemeinen Ärgernisses kam erst im 19. Jahrhundert öffentliches Aufsehen, also der mediale Faktor, zur enzyklopädischen Definition hinzu. Parallel zum Aufstieg der Massenmedien – so die Hypothese – hat dieser Aspekt im Verlauf des 20. Jahrhunderts nahezu alle anderen Bedeutungskomponenten verdrängt und damit den Skandal zu einer bloßen Form degradiert: Ist das Ereignis vorprogrammiert und vorhersehbar, verflacht es in der Retextualisierung durch die Medien unvermeidlich zum Spektakel, zum ›Nicht-Ereignis‹. Heißt dies im Umkehrschluss, dass Musikskandale als ereignishaft Stürze in das Jetzt des Augenblicks heute ausgestorben sind? Nicht unbedingt: Klingende Eklats wurden in dieser Arbeit als prozesshaft und wandelbar charakterisiert und insbesondere an historischen Schwellenphasen und in medialen Umbruchsszenarien ausgemacht, die spezifische Ermöglichungsräume für Skandalisierungen eröffnen. In diesem Kontext kam es 2016 zu einem Eklat, in dem die Nerven- und Reizpunkte der aktuellen deutschen Gesellschaft einmal mehr in einem Konzertsaal als ›Bühne der Politik‹ verhandelt wurden und der als aktualisierender Exkurs diese Arbeit beschließen soll:

Am 29. Februar veranstaltete die Kölner Philharmonie ein Konzert des iranischen Cembalist Mahan Esfahani, der mit Steve Reichs *Piano Phase* aus dem Jahr 1967 eine Komposition aus dem für diese Arbeit maßgeblichen Zeitraum auf das Programm setzte. Es war allerdings weniger die repetitive Ästhetik der ›minimal music‹, welche die Störungen durch das Publikum provozierten; vielmehr bot das Konzert gesellschaftlichen Debatten eine Bühne, indem sich in den Ereignissen aktuelle Problemlagen verdichteten und brachen: In diesem Falle die Flüchtlingskrise sowie die national-populistischen Strömungen in Deutschland, Europa und der Welt. Es ist kein Zufall, dass sich der Skandal am 29. Februar gerade in Köln ereignete – das wenige Wochen zuvor beim Jahreswechsel 2015/16 in den Fokus der Debatten geriet, die als ›Kölner Silvesternacht‹ bereits in den festen Sprachgebrauch eingegangen sind: für ›jagdartige Szenen südländischer Männer auf deutsche Frauen‹ – was die Stimmung in der Region und im Land umschlagen ließ von einer Willkommenskultur in eine Kultur der Angst vor dem Anderen. In der Kölner Philharmonie entluden sich die Ressentiments während der englischen Werkeinführung des iranischen Solisten, als ›besorgte Bürger‹ im Auditorium forderten: »Sprechen Sie gefälligst Deutsch!« – unmittelbar gefolgt von zustimmenden Reaktionen und empörten Buhrufen, während sich die lokale, überregionale und sogar die internationale Presse in den kommenden Tagen ausgiebig dem Eklat widmete. Die Musik wurde also einmal mehr zu einem symbolischen Verhandlungsort und zum kulturellen ›Schlacht‹-Feld der aktuellen Krise, die sich auf politischem Feld in mittlerweile flächendeckenden Wahlerfolgen rechtspopulistischer Parteien in Europa und darüber hinaus niederschlagen.

Inwieweit die weiteren politischen Entwicklungen auch Auswirkungen auf die Kunstmusik zeitigen und ob solche Wandlungsprozesse die Neue Musik in ihrem hochkulturellen Elfenbeinturm ergreifen und ästhetisch zu transformieren vermögen, bleibt abzuwarten und ist angesichts der Aktualität der Ereignisse vorerst Zukunftsmusik. Ähnliches gilt für den Einfluss der Neuen Medien in Hinblick auf die Herausbildung einer kultur- und medienkritischen Öffentlichkeit vonseiten der Künste, wenngleich sich hier auf ästhetischem Gebiet bereits eine Revitalisierung des zeitgenössischen Musiklebens andeutet.

Derzeit hat es den Anschein, als ob infolge der digitalen Revolution die längst überfällige Spartenteilung der Musik endlich untergraben wird. Es entsteht ein hybrider Raum, der weder den Paradigmen von Populär- noch denen der Hochkultur folgt und für den sich infolge der Frontstellung zeitgenössischer Musikkultur zwischen ›U‹ und ›E‹ niemand zuständig zu fühlen scheint. Will man sich diesem bislang unerforschten Feld einer ›Ü-Musik‹ nähern, bedarf es jedoch einer nicht nur diskursiven Neuordnung musikkultureller Paradigmen.⁵⁰ Bis die zeitgenössische Musikkultur die im Umlaut von ›U‹ und ›E‹ enthaltene Überraschung als ereignishaftes Moment entdeckt und gegen die Musealisierung der Kunstmusik in Stellung bringt, verbleibt die avancierte Klangkultur der Gegenwart in ihrer Nische und sind mithin auch ihre *éclats* nicht mehr als: ›Skandale im Sperrbezirk‹.

50 Siehe hierzu erste Vorlegungen in Anna Schürmer: »Ü-Musik entsteht in den Grenzbereichen. Ein Gedankenmodell zur Überwindung einer belastenden Sezession«, in: Neue Musikzeitung (12/2016), online unter URL: <https://www.nmz.de/artikel/ue-musik-entsteht-in-den-grenzbereichen> (Zugriff: 31.8.2017).

