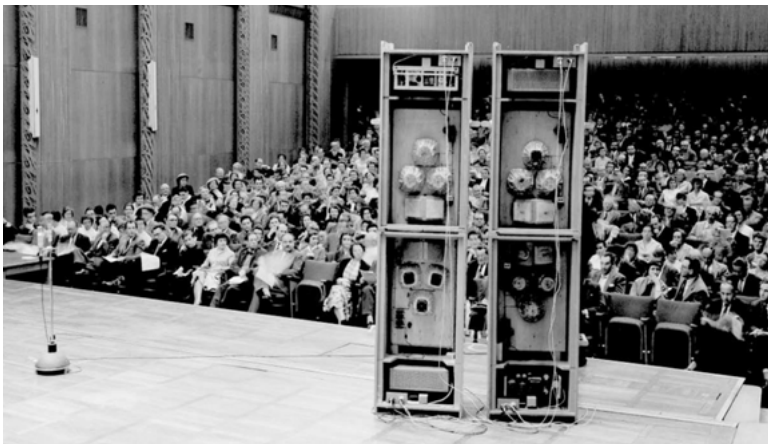


ELEKTRONISCHE EKLATANZ (*Durchführung #2*)

Die im Kapiteltitel gesetzte Formel einer ›Elektronischen Eklatanz‹ verweist sinnfällig auf die besondere Spezifik des Gegenstandes, wie er im Folgenden fokussiert wird: Wie der Skandal bezeichnet der Eklat etwas, das Anstoß und Aufsehen hervorruft, fügt dem aber akustische Bedeutungszuschreibungen wie Sprengung oder Knall hinzu. In seiner französischen Ausprägung wurde der *éclat* darüber hinaus als affektive Vortragsbezeichnung für einen plötzlich auftretenden Klang verwendet. Und eben diese Komponente trifft die besondere Spezifik der elektronischen Musik: Die seit den frühen 1950er Jahren jäh und ohne sichtbare Schallquelle aus den Lautsprechern strömenden Klänge waren im wahrsten Sinne des Wortes ›unerhört‹¹ und Aufsehen erregend – aber wenn das Publikum aufblickte: war die Bühne leer beziehungsweise von Maschinen bevölkert [Abbildung 9].

Abbildung 9 – ›Die Maschine als Hypervirtuose‹: Uraufführung von Karlheinz Stockhausens »Gesang der Jünglinge« am 30.05.1956 im großen Sendesaal des WDR



1 Die Tatsache scheint bemerkenswert, dass das skandalrelevante Wort der Empörung speziell auf den Hör-Sinn rekurriert.

Die frühe Lautsprechermusik provozierte nicht nur durch ihre Verweigerung des szenisch-visuellen Elements die Gemüter; vielmehr brach die elektronische Musik mit nahezu allen bis dato gültigen Normen des Konzertbetriebs und des musikalischen Werkbegriffs: Tradierte Paradigmen wie Komposition, Partitur, Interpret, Aufführungssituation, Geschlossenheit und Zeitlichkeit wurden mit dem Schritt in die synthetische Klangerzeugung auf den Kopf gestellt. Auf diesen Bruch der Produktions- und Darstellungskonventionen reagierten die Hörer ihrerseits mit veränderten Wahrnehmungs- und Verhaltensnormen in der Rezeption von Musik: Sie füllten die entstandene Leerstelle des Konzertzeremoniells mit eskalierenden Affekten. Die ›Elektronische Eklatanz‹ beschreibt also sowohl die Skandalträchtigkeit, als auch die spezifische materielle Ästhetik der elektronischen Musik, die mehr als alle anderen ästhetischen Ausdrucksformen Musik ihrer Zeit war: Die doppeldeutig ›unerhörten‹ Klänge illustrieren das Dämmern des Medienzeitalters auf sinnliche Weise, während ihre Skandale auf die veränderte Rezeptionsästhetik sowie die Pressetechniken der Kulturindustrie und der Massenkultur verweisen.

Die Geschichte der elektronischen Musik ist nicht zu trennen von der allgemeinen Historie der musikalischen Nachkriegsavantgarde – und doch besaß und entwickelte die Medienmusik eine Eigendynamik, die über die Zentren der Neuen Musik in Donaueschingen und Darmstadt hinausreicht. Auch unterscheidet sich die Elektroakustik von der instrumentalen Konzertmusik durch ihre Materialität auf Basis der medientechnischen Möglichkeiten jener Zeit. In dieser Eigenschaft war sie untrennbar mit der Entwicklung des Radios verbunden, das in den 1950er Jahren ebenso zum *medium* wie zur *message* der Musikavantgarde avancierte: Die aktive Beteiligung des in Deutschland bis heute staatsnahen Rundfunks an der Förderung und Produktion der Neuen Musik spricht dafür, dass sie (kultur-)politisch gewollt war. Wenn die entsprechenden Sendungen auch überwiegend in den anspruchsvollen Nachtprogrammen der dritten Sender liefen, agierten die mit einem Bildungsauftrag versehenen öffentlich-rechtlichen Rundfunkstationen doch explizit »im Interesse einer radikalen, autonomen und von äußeren funktionellen Zwängen so weit wie möglich abgelösten Ästhetik der Avantgardemusik«².

Darüber hinaus veränderten die neuen medientechnischen Möglichkeiten von Aufnahme, Speicherung und massenhafter Distribution die Hör- und Rezeptionsweisen genauso wie die Produktions- und Darstellungskonventionen von Musik in eklatanter Weise: seit den 1950er Jahren, dem »Radiojahrzehnt der Bundesrepublik«³, wurde die Reproduktion von Musik, die in vergangener Zeit für Konzertsaal und Opernhaus geschrieben worden war, selbstverständlich. Obgleich nun der Rundfunk zu einer solchen musikalischen Konservenfabrik wurde, geschah gerade hier etwas Unerwartetes: Elektroakustische Hörkunst kam ins Spiel – eine Musik die ganz funktionell aus den spezifischen technischen und institutionellen Gegebenheiten des Radios hervorging.

- 2 Rudolf Frisius: Unsichtbare Musik – Akustische Kunst – Veränderungen des Hörens, online abrufbar unter URL: <http://www.frisius.de/rudolf/texte/tx348.htm> [Zugriff: 31.8.2017].
- 3 Monika Boll: Nachprogramm. Intellektuelle Gründungsdebatten in der frühen Bundesrepublik, Münster 2004, S. 51.

Der Schritt in die musikalische Synthetik veränderte die Paradigmen und Rituale des Musikmachens und -hörens grundlegend unter den Bedingungen des Medienzeitalters. Die elektronische Musik wurde zum Ausdruck einer kulturellen und gehaltsästhetischen Wende unter dem technizistischen Signum der Moderne. Damit eröffnet sie spezifische analytische Zugriffsmöglichkeiten aus dem Bereich der medienwissenschaftlich inspirierten Kulturwissenschaften: Die Genese der Medienmusik war nicht nur begleitet von einem beständigen Rauschen aus Technologiekritik, wie einleitend skizziert wird; nach 1945 wurde die Lautsprechermusik auch zum medientechnischen *state of the art* und zum klingenden Zeichen eines historisch, ästhetisch und medial grundierten Umbruchs, der mit dem Fokus auf drei exemplarische Fallbeispiele der Jahre 1953/54 ins analytische Blickfeld gerückt wird: diese manifestieren sich als verdichteter Dreh- und zeithistorischer Angelpunkt der ›Elektronischen Eklatanz‹ und weisen auf die Paradigmen der Mensch-Maschine-Dichotomie zwischen Utopie und Dystopie.

MENSCH VS. MASCHINE: GRUNDLAGEN DER TECHNOLOGIEKRITIK

Wenn auch die Eklatanz der elektronischen Musik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine neue Qualität erreichte, ist doch die Kritik am technischen Fortschritt sehr viel älter und war immer mit der Angst verbunden, dass Maschinen den Menschen ersetzbar machen und damit die Kunst ›entmenslichen‹ und ›dehumanisieren‹. In seinem Grundlagenwerk zur frühen Lautsprechermusik, *Musica ex Machina*, bemerkte Fred Prieberg bereits 1960 mit Verweis auf Jonathan Swift und Jean Paul, dass die »Beseelung der Maschine [...] die Voraussetzung dafür [war], daß die Kunst sich ihrer bemächtigte, um eine völlig neue Region künstlerischer Wirksamkeit aufzudecken.«⁴ Diese neue Welt der Klangerzeugung und -wahrnehmung allerdings beschwor auch Ängste und Widerstand, wie sie das ›Andere‹ auf allen sozialen Feldern hervorruft. Insbesondere technischen Errungenschaften wurden zunächst selten freudig besungen; vielmehr schlug ihnen oft erbitterte Abwehr von den Bewahrern der Tradition entgegen. Die Kritikpunkte waren dabei stets mehr oder weniger die Gleichen, wie Kathrin Passig in ihrem Aufsatz zu *Standardsituationen der Technologiekritik* verdeutlichte: Immer seien technische Neuerungen in der Kulturkritikbranche auf Widerwillen gestoßen und mit öffentlich geäußertem Missmut über das Neue einhergegangen.⁵ Diese historische Kontinuität ist sowohl als Ausdruck des Spannungsverhältnisses zwischen Tradition und Innovation, als auch als Beleg für Generationenkonflikte lesbar und gibt damit Hinweise auf Epochenschwellen. Musikästhetik, Aufführungspraxis und Instrumentenbau sind nicht erst seit der Industrialisierung an die Fortschreibung der technischen Mittel gekoppelt, die stets in einer Mischung aus Neugier, Ignoranz und Angst begrüßt wurden.

4 Fred Prieberg: *Musica ex Machina. Über das Verhältnis von Musik und Technik*, Berlin 1960, S. 10.

5 Kathrin Passig: *Standardsituationen der Technologiekritik*, in: *Merkur* (12/2009), online abrufbar unter URL: <http://www.eurozine.com/articles/2009-12-01-passig-de.html> [Zugriff: 31.8.2017].

Der Möglichkeitsraum der elektronischen Klangerzeugung beginnt bereits um 1750, als experimentierende Visionäre im Zuge der Industrialisierung die Erzeugung von Klängen durch mechanische Reibung entdeckten; schon im 19. Jahrhundert wäre die elektronische Tonerzeugung mithilfe eines Wechselstromdynamos technisch realisierbar gewesen; aber erst die Erfindungen von Phonograph und Grammophon in den 1890er Jahren wurden gleichermaßen zur Initialzündung der modernen Musikindustrie wie der elektronischen Musik, die im Verlauf des 20. Jahrhunderts, auch bedingt durch die weltpolitischen Fortschreibungen der Moderne, zur tönenden Realität wurde: Mechanische Schwingungen wurden nun durch Mikrophone in Wechselströme umgewandelt, durch Telefone und Lautsprecher in akustische Schwingungen transformiert und so im doppelten Wortsinn »unerhörte« Klänge zu Gehör gebracht.⁶

Seit der Jahrhundertwende und besonders im Vorfeld des Ersten Weltkrieges griff auf nahezu allen gesellschaftlichen Feldern eine bisweilen aggressive Technologiebegeisterung um sich. Auf dem Feld der historischen Avantgarden wurde insbesondere den Futuristen die Maschine zum programmatischen Symbol eines bedingungslosen Fortschrittsdenkens. Die futuristische »Ekstase der Zerstörung, von Blut und Mord«⁷, so bemerkte Fred Prieberg 1960, symbolisierte die Motivation, durch Vernichtung aller tradierten Formen einen leeren Raum für eine künftige Welt zu schaffen. Die Begeisterung der Futuristen für Maschinen und ihre ausgeprägte Kampfeslust deckte sich mit der gesellschaftlichen Stimmung und den zunehmend technischen Rüstungsanstrengungen im Vorfeld des Ersten Weltkriegs, die vor und während des Zweiten noch gesteigert werden sollten.⁸

Wenn auch bereits Heraklit von Ephesos im fünften Jahrhundert v. Chr. erkannte: »Krieg ist der Vater aller Dinge«, so werden die innovatorischen Leistungen der Kriege unter Historikern heute meist bestritten. Mit Blick auf die Regression des Kulturlebens und die kulturelle Agonie der Kriegsjahre während der nationalsozialistischen Herrschaft ist diese Skepsis einerseits angebracht – andererseits setzte gerade der kulturelle Kahlschlag nach 1945 einen ungeheuren Aufbruchswillen auf dem Feld der Kunst frei. Über das ideelle Innovationspotential hinausgehend, wurden infolge der Kriegsrüstungen auch technische Grundlagen für den künstlerischen Neuanfang geschaffen. Kaum einer hat die Bedeutung des Militärischen für das Zivile und das Ästhetische so prägnant zum Thema gemacht wie der Begründer der deutschen Medienkulturwissenschaft: Friedrich Kittler.

Wenn sich langsam auch unter Militär- und Technikhistorikern der Konsens und der Diskurs darüber mehren, dass Kriege technischen Innovationen den Boden bereiten⁹, ist Friedrich Kittlers medienarchäologische a-priori-Setzung des Technischen

6 Zur Geschichte der elektronischen Klangerzeugung siehe Elena Ungeheuer/Martin Supper: »Elektronische Musik«, in Ludwig Finscher (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), Band 2, Kassel 1995, Sp. 1717ff.

7 Prieberg: *Musica ex Machina*, S. 17f.

8 Siehe hierzu ausführlich den Abschnitt »Futuristengefahr«: *Vom Kunstkandal zur Kunst des Skandals* in der Exposition dieser Arbeit: *Referenzen und Chiffren*.

9 Darauf deutet eine zunehmende Zahl an Tagungen hin: »Zur Interdependenz von Krieg und Technik«, Würzburg (31.3.2014-1.4.2014); Aachen (14.11.2014); »Medien – Krieg – Raum« Erlangen/Nürnberg (11.7.-13.7.2014); »Krieg der Ingenieure? Der Erste Weltkrieg in Technik und Wissenschaft«.

und seine These vom bellizistischen Charakter der Medien¹⁰ in den traditionellen Geisteswissenschaften ähnlich umstritten wie die Maschinenmusik selbst: Rainer Bayreuther etwa bezweifelte »Friedrich Kittlers Bedeutung für die Musikwissenschaft«, da dessen kühne Behauptungen »an den gegenwärtigen Diskurs des Faches beim besten Willen nicht anschlussfähig«¹¹ seien. Wenn Bayreuther befürchtete, dass »im weißen Rauschen des Medienaprioris [...] jeglicher Gehalt und alle wahrheitsfähige Bedeutung«¹² verschwinde, reproduziert er damit eine Standardsituation der Technologiekritik, wie sie nicht nur der Medienmusik, sondern auch der Medientheorie vonseiten der klassischen Geisteswissenschaften kanonisch entgegenschlägt. Aus den Reihen der medienwissenschaftlich interessierten Historiker heißt es etwa, Telefon und Telegraf seien vor den Kriegen entstanden und damit – abgesehen vom Computer – unabhängig von militärischen Zäsuren zu betrachten. Die »Hypostasierung medialer Materialität zum Letztbegründungsargument«¹³ unterschlage mithin alles – so bemerkte mit Dieter Mersch auch ein Vertreter der ästhetischen Theorie – »was aus dem Maschinenmodell herausfällt, was also Medientheorie als Technikgeschichte nicht beschreiben kann.«¹⁴

Wenn demnach das Problem die Einlösung theoretischer Versprechen am konkreten Fall ist, kann die elektronische Musik ein solches Exempel statuieren: Hier ist der medienarchäologische Blickwinkel in der Lage, blinde Flecken der disziplinären Forschungstradition aufzudecken, wobei es gilt, »der Medientheorie den spezifischen theoretischen Einsatz der Geschichtswissenschaft, die historische Relativität, an die Seite zu stellen«¹⁵ und anhand musikästhetischer Beispiele zu prüfen. Fakt ist, dass die beiden Weltkriege Zäsuren darstellten, die der Neuen Musik zu einem ihrer entschiedensten Sprünge in der Moderne verhalfen: der elektronischen Klangerzeugung. Im Ersten Weltkrieg verbesserten nachrichtentechnische Innovationen wie Telefon, Telegrafie und Funk nicht nur die Kommunikation im Feld; diese Errungenschaften leiteten nach 1918 auch das Zeitalter des massenhaft verbreiteten Radios ein und schlugen sich nicht zuletzt auch musikästhetisch nieder: Die Entwicklung von Instrumenten der Nachrichtentechnik wurde in den 1920ern durch die Konstruktion neuer elektro-mechanischer Musikinstrumente wie Leon Theremins ›Ätherophon‹, Thaddeus Cahils ›Harmonium‹ oder Friedrich Trautweins ›Trautonium‹ flankiert.¹⁶

10 Vgl. hierzu insbesondere Friedrich Kittler: *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin 1986. Die Verschränkung von Kultur und Technik durchzieht sein komplettes Werk und kulminiert in dem unabgeschlossenen, als Tetralogie angelegten monumentalen Publikationsprojekt »Musik und Mathematik« (Paderborn 2009-2015).

11 Rainer Bayreuther: »Friedrich Kittlers Bedeutung für die Musikwissenschaft«, in: *Musikforschung* 65 (2/2012), S. 99-113, hier S. 99.

12 Ebd., S. 110.

13 Fabio Crivellari/Kay Kirchmann/Marcus Sandl/Rudolf Schlögl (Hg.): *Die Medien der Geschichte. Historizität und Medialität in interdisziplinärer Perspektive*, Konstanz 2004, S. 28f.

14 Dieter Mersch: *Medientheorien zur Einführung*, Hamburg 2006, S. 207.

15 Jan-Friedrich Mißfelder: *Endlich Klartext. Medientheorie und Geschichte*, in: Jens Hacke/Matthias Pohl (Hg.): *Theorie in der Geschichtswissenschaft*, Frankfurt/New York 2008, S. 181-198, hier S. 197f.

16 Siehe hierzu weiterführend Peter Donhauser: *Elektrische Klangmaschinen*, Böhlau 2007.

Zeitgleich forderte eine Vielzahl progressiver Komponisten, dass sich die Musikschaaffenden nicht mehr eskapistisch den unzeitgemäß ländlichen Klängen des 19. Jahrhunderts, sondern Formen industrieller Arbeit zuwenden sollten.¹⁷ Ernst Krenek etwa verwendete in seiner Jazz-Oper *Jonny spielt auf* (1926) Geräusche von Telefonen, Staubsaugern und Eisenbahnen. Auch der amerikanische *Bad Boy of Music*, George Antheil, baute »Instrumente« wie Propeller oder Schiffshupen in seine Kompositionen ein, denen er nicht nur technoaffine Titel – wie *Mechanismus*, *Airplane Sonata* oder *Ballet Mécanique* – gab, sondern denen er die Technisierung auch durch eine enorme dynamische Bandbreite und mechanisch hämmernde Rhythmen einschrieb [♩-4].¹⁸

Mit ihrer Konjunktur wurde die Maschine allerdings zugleich, wohl nicht zuletzt infolge der Kriegs- und Krisenerfahrungen, als Zeichen für Zerstörung ausgewiesen und kulturell verarbeitet. Fritz Lang etwa koppelte in seinem Film *Metropolis* (1927) die kulturkritische Utopie an eine weibliche Roboterfigur mit dem Aussehen Marias und visualisierte damit die Gefahrenmomente der Mensch-Maschine-Dichotomie, die im Verlauf der Moderne und nochmals verstärkt durch die Digitalisierung bis heute ein deutliches Crescendo erfahren hat. Auch die Experimente mit mechanischer und bald elektronischer Musik waren von Beginn an begleitet von negativen Stimmen, die den Klang als künstlich und »homunkulisch« charakterisierten oder von ihrem »toten Klangcharakter« sprachen.¹⁹ Hatte der erste industriell geführte Krieg die perfekte Anti-Utopie des humanistischen Fortschrittsglaubens geliefert, wurde die Maschinenmusik zum eklatanten Symbol für die Entmenschlichung von Kunst und damit zum technologiekritischen Skandalon, das in den Konzertsälen, der Presse und Kulturkritik sowie in einschlägigen Publikationsorganen wie *Melos* oder den *Musikblättern des Anbruch*²⁰ vielfach öffentlich angeprangert und verhandelt wurde.

Die Möglichkeiten der medientechnischen Nachrichtenübertragung veränderten indes nicht nur die Ästhetik, sondern im Anschluss an Philip Auslander²¹ oder Jay David Bolter und Richard Grusin²² auch die Wahrnehmungskventionen und mithin die Rezeption und Perzeption von Musik. Auf der Distributionsebene schließlich »boten sich die neuen technischen Medien Schallplatte, Radio und Tonfilm an, die musikalische Botschaft einem breiteren Zuhörerkreis zugänglich zu machen.«²³ Die-

17 Hans Joachim Braun: Themen der Technik in der Musik des 20. Jahrhunderts, in Gerhard A. Stadler/Anita Kuisle (Hg.): Technik zwischen Akzeptanz und Widerstand. Gesprächskreis Technikgeschichte 1982-1996, Münster/New York/München/Berlin 1999, S. 167-189, hier S. 168.

18 Siehe hierzu ausführlich auch das Expositions-kapitel *Referenzen und Chiffren*.

19 Wolfgang Voigt: »Zum Problem der Akzeptanz und der »natürlichen« Klangwirkung elektronischer bzw. mechanisch-elektronischer Musikinstrumente«, in: Systematische Musikwissenschaft (6/2003), S. 307-312, hier S. 307.

20 Die Gesamtausgabe der *Musikblätter des Anbruch* wurde als Faksimile herausgegeben von der Universal Edition (Hg.): Der Anbruch 1919-1937 (CD-ROM), Wien 2001.

21 Philip Auslander: *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, London/New York 2008.

22 Jay David Bolter/Richard Grusin: *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge 2002.

23 Braun: Themen der Technik in der Musik des 20. Jahrhunderts, S. 169.

se reichweitenstarken und massenmedialen Potentiale wurden ab 1933 von der nationalsozialistischen Propaganda erkannt und ausgiebig genutzt: Mit den laut- und reichweitenstarken Klängen etwa eines ›Hellertion‹ ergaben sich, wie es exemplarisch in einer nationalsozialistischen Zeitung hieß, »ungeahnte Möglichkeiten, [...] die Menschen unwiderstehlich in ihren Bann zu zwingen.«²⁴ Die Ästhetik konnte dem »deutschen Kulturempfinden« freilich nicht genügen, wie die *Vossische Zeitung* 1931 mit Verweis auf die Neue Musik feststellte:

»Was die rein musikalische Qualität des Hellertion betrifft, ließe sich nur sagen, daß die wildeste Negermusik weich wie Samt dagegen klingt; es ist eine so aufreizende, wüste Zwischen-tonmusik, daß Schönberg und Schreker wie Schlummerlieder dagegen klingen.«²⁵

Obwohl den Nationalsozialisten also kaum an einer Entwicklungsförderung der ›entarteten‹ und ›kulturbolschewistischen‹ Musikavantgarde lag, legten ihre militärisch motivierten Forschungen auf dem Gebiet der Nachrichtentechnik einen medialen Grundstock für die elektronische Musik, die nach 1945 zu ihrem Einsatz kam. Ein markantes Beispiel für die Verknüpfung propagandistischer, militärischer und elektroakustischer Interessen im Dritten Reich ist der Elektroakustiker Oskar Vierling.²⁶ Für die Olympischen Sommerspiele 1936 in Berlin entwickelte er mit der ›Großton-Glimmlampen-Organ« – auch genannt ›KdF-Großton-Organ« – einen Vorläufer späterer Synthesizer und stattete die Reichsparteitage mit leistungsstarken Lautsprechern aus, um die Reden der NS-Größen verzerrungsfrei über das kilometerweite Zeppelfeld in Nürnberg hörbar zu machen. Forschungsaufträge der Wehrmacht veranlassten Vierling 1941 zu weiteren elektroakustischen Experimenten, die ihm den formal unzutreffenden, wenngleich griffigen Titel »Reichstoningenieur«²⁷ einbrachten.

Auch Gegner des NS-Regimes erkannten die Verbindung von militärischen und akustischen Innovationen: In den ›Goldenen Zwanzigern‹ hatte George Antheil durch den Einsatz von Pianolas in seinem *Ballet Mécanique* für Furore gesorgt; im Seekrieg brachten seine mechanischen Klaviere die Filmdiva Hedy Lamarr auf die Idee für ein ›Secret Communication System‹. Das 1941 eingetragene Patent US 2292387 A²⁸ sollte die Störanfälligkeit funkgesteuerter Torpedos minimieren, indem ein Sender und ein Empfänger eine Piano-Notenrolle nutzten, um das Signal auf unvorhersehbare Weise in einem Bereich von 88 Frequenzen zu ändern (ein Klavier hat 88 schwarze und weiße Tasten) und damit zu codieren.

24 Zitiert nach Wolf D. Kühnelt: »Elektroakustische Musikinstrumente«, in Akademie der Künste (Hg.): Für Augen und Ohren (Katalog 127), Berlin 1980, S. 68.

25 Zitiert nach Voigt: Zum Problem der Akzeptanz, hier S. 308.

26 1933 entwickelte Vierling mit dem ›Electrochord‹ einen elektronisch verstärkten Flügel (heute im Deutschen Museum in München ausgestellt) und verfasste einschlägige Aufsätze: »Das elektrische Musikinstrument. Schwingungserzeugung durch Elektronenröhren«, in: Zeitschrift des Vereins deutscher Ingenieure, Band 76 (26/1932), S. 627; Ders.: Das elektroakustische Klavier, Berlin 1936; Ders.: Eine neue elektrische Organ, Berlin 1938.

27 Diese Geschichte basiert auf einem Zufallsfund des Technik-Historikers Norbert Ryska, muss aber noch geschrieben werden. Siehe einleitend Frank Thadeusz: »Tarnname Schornsteinfeger«, in: Der Spiegel (16/2011), S. 122.

28 Das Patent findet sich bei der *United States Patent and Trademark Office* (USPTO).

Zwar kam das *Frequency-Hopping Spread Spectrum* (FHSS), zu Deutsch: Frequenzsprungverfahren, im Zweiten Weltkrieg nicht mehr zum Einsatz; heute aber findet es sich in einer Reihe drahtloser Technologien. Bekannt wurden seine Erfinder allerdings nicht durch ihr Kriegsgerät, sondern durch ästhetische Skandale: Während George Antheil dank seiner provozierenden Maschinenästhetik als *Bad Boy of Music* in die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts einging, legte die Filmdiva 1933 mit ihrem Auftritt in Gustav Machatýs Film *Ekstase* die mutmaßlich erste Nacktszene der Filmgeschichte hin.²⁹

Mit Blick auf Friedrich Kittlers These zur ästhetischen Umnutzung von Heeresgerät, belegt die Anekdote um George Antheil und Hedy Lamarr, dass nicht immer der Krieg den Anstoß zu medienmusikalischer Innovation gibt, sondern die Genese geradewegs andersherum verlaufen kann. Dass ästhetische Innovation für das Kriegerische nutzbar gemacht werden kann, zeigt etwa auch die Geschichte von Leon Theremin, der mit seinem ›Äterophon‹ nicht nur das erste und bis heute einzige berührungslos spielbare Musikinstrument erfand; das medientechnische Prinzip des Musikgeräts, also die bewegungs- und abstandssensible Abhängigkeit des Signals von seiner Position, wurde zum Vorläufer moderner Alarmanlagen.³⁰

Kittlers These darf also nicht als Einbahnstraße vom Militärischen zum Ästhetischen verstanden werden. Und doch gilt sie für die nachrichtentechnische Aufrüstung des nationalsozialistischen Regimes, wo die Forschungen auf akustischem Feld zwar vorrangig kriegerischen Zwecken dienten – und doch fast nebenbei die technischen Möglichkeiten für eine elektronisch generierte Musik schufen, die unmittelbar nach Kriegsende an den neu geschaffenen öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten entstand. Vor diesem Hintergrund lässt sich Kittlers lineare Gleichung, dass der »Mißbrauch von Heeresgerät, das für Blitzkriege aus Panzerdivisionen, Bombergeschwadern und U-Boot-Rudeln konstruiert war, zur Rock Musik«³¹ führte, am historischen Material nachvollziehen: Zweifellos machten die Kommunikationstechniken im Zweiten Weltkrieg einen Innovationsschritt und legten die Medienbasis für die Entwicklung der elektronisch verstärkten und generierten Musik. Weit mehr noch als auf die Rock Musik allerdings, wiesen die technischen Errungenschaften auf die elektroakustische Kunstmusik, die unmittelbar nach Kriegsende – oft konkret auf der Basis von ausrangierten Gerätschaften der Nachrichten- und Fernmeldetruppen der geschlagenen Wehrmacht – entstand; und zwar Jahrzehnte vor Ausbildung der elektronisch verstärkten Unterhaltungsmusik.³²

29 Die Geschichte von Hedy Lamarr und George Antheil wurde von Journalisten ausgiebig, in der Wissenschaft bislang nur ansatzweise erfasst. Siehe einführend Hans-Joachim Braun: *Advanced Weaponry of the Stars*, in: *AmericanHeritage.com* (4/1997).

30 Siehe hierzu meinen Vortrag auf der Jahrestagung der Gesellschaft für Medienwissenschaften (GfM) 2017 zum Thema ›Zugänge‹: ›Theremin: Ein alarmierender Missbrauch eines (meta)physi(kali)schen Musikgeräts‹ (Erlangen, 5. Oktober 2017).

31 Friedrich Kittler: ›Rock Musik. Ein Mißbrauch von Heeresgerät‹, in Theo Elm/Hans H. Hiebel (Hg.): *Medien und Maschinen. Literatur im technischen Zeitalter*, Freiburg 1991, S. 245-257, hier S. 252f.

32 Anna Schürmer: ›Von ›Arms‹ zu ›Arts‹. Musikalische Umnutzung von Heeresgeräten‹ (Feature), in: *Deutschlandfunk* (20.2.2016); Dies.: ›Elektronische Musik, ein Missbrauch von Heeresgerät?‹, in: *Neue Musikzeitung* (11/2014), S. 3.

Die elektronische Musik wurde zu einem paradigmatischen Skandalon der Nachkriegsavantgarde und bot sowohl den Hörern und Kritikern in den Konzertsälen wie auch den Rezipienten an den Rundfunkgeräten viele Anlässe, um »zu diskutieren, zu schimpfen oder sich zu begeistern.«³³ Diese polarisierenden Gefühlsäußerungen belegten die besondere zeithistorische und ästhetische Bedeutung der Elektroakustik, indem sie zum musikalischen Sturz in die mediale Gegenwart führten: »Der richtige Augenblick«, so stellte Herbert Eimert einer der ersten Publikationen zu elektronischer Musik voraus, »ist die Elementarform der Geschichte. Denn nur wo Zeit und Epoche sich kreuzen, haben künstlerische Entwicklungen Beweiskraft.«³⁴ Zeugen und Exempel dieser Geschichte sind drei Skandale der Schlüsseljahre 1953/54, welche die »Elektronische Eklatanz« der Medienmusik in Klang und Szene setzen.

ESKALATION 1953/54: DREI FALLBEISPIELE

Die Zeichen des Umbruchs in die Ära elektronischer Medien verdichteten sich in der Mitte des 20. Jahrhunderts. Dabei kristallisierten sich insbesondere die Jahre 1953/54 als Schlüsselmoment heraus, als unterschiedliche Spielarten der elektronischen Musikerzeugung für eklatante Furore sorgten: In Donaueschingen feierte Pierre Schaeffers *Musique concrète*, die medientechnische Bearbeitung von Alltagsklängen mittels Tonband, eklatante Premiere. In Abgrenzung zur konkreten Lautsprechermusik experimentierte zeitgleich Karlheinz Stockhausen am Elektronischen Studio des WDR auf der Basis von Sinustongeneratoren an einer »authentischen Musik« durch synthetische Klangerzeugung. Einen Mittelweg beschritt Edgard Varèse, der sich 1954 mit *Déserts* – dem ersten Werk das elektronische Klänge mit Instrumentalmusik kombinierte – in die eklatante Chronik des Pariser Théâtre des Champs-Élysées einreichte.

»Konkretes Waterloo«: Pierre Schaeffer

Der französische Nachrichteningenieur Pierre Schaeffer begann in der Résistance gegen die deutsche Besatzung seine experimentelle Radioarbeit. Nach der Befreiung von Paris 1944 trat er als Rundfunkpionier an die Öffentlichkeit und entwickelte am *Club d'Essay* der *Radiodiffusion-Télévision Française* seine »Konkrete Musik«:

»Während die bisher gebräuchliche und übliche Musik von Anfang an in eine Partitur niedergeschrieben wird und dann Note für Note von einem Instrumentalisten oder Sänger wiedergegeben werden muß, ist die »Musique Concrète« aus Tönen oder Klanggestalten komponiert, die bereits vorher mit elektro-akustischen Mitteln (Schallplatte, Tonband) festgehalten werden.«³⁵

33 Marietta Morawska-Büngeler: Schwingende Elektronen. Eine Dokumentation über das Studio für Elektronische Musik des Westdeutschen Rundfunks in Köln 1951-1986, Köln 1988, S. 23.

34 Herbert Eimert: »Gruß an Hanns Hartmann« (Vorwort), in Ders./Karlheinz Stockhausen (Hg.): Die Reihe, Band 1: Elektronische Musik, Wien 1955, S. 5.

35 Pierre Schaeffer: »Programmnotiz für die Donaueschinger Musiktage 1953«, in SWR: P/06204. Siehe auch Ders.: *Musique Concrète* – von den Pariser Anfängen um 1948 bis zur Elektroakustischen Musik heute, Stuttgart 1974.

Damit bezeichnete Schaeffer die veränderten (Re-)Produktions-, Speicherungs-, Distributions- und Rezeptionsgrundlagen dieser ›konkreten‹ Musik, die ohne aufführende Musiker auskam und Alltagsgeräusche in zeitlicher und räumlicher Entgrenzung ästhetisierte. Folgerichtig wurden die ersten Ergebnisse der phonogenen Klangexperimente 1948 unter dem Titel *Etudes de bruits* via Radio der Öffentlichkeit präsentiert. Ab 1949 kam es zur Zusammenarbeit des Ingenieurs Pierre Schaeffer mit dem Pianisten, Schlagzeuger und Komponisten Pierre Henry, die im Gemeinschaftswerk *Orphée 53* [J-12] mündete, das 1953 bei den Donaueschinger Musiktagen zum viel diskutierten Skandalon wurde.

Schon der Entschluss der beiden Urheber, mit den neuen Medientechniken den Ur-Mythos der Musik – die Legende von Orpheus und Eurydike, die 1606 in Claudio Monteverdis *L'Orfeo* zur ersten Oper der Musikgeschichte wurde – aufzugreifen, zeugte von einer sendungsbewussten Herausforderung: In Anlehnung an »Orpheus, der die wilden Tiere zähmt, der die Götter zu Tränen rührt, aber dennoch [...] einsam bleibt«, so Schaeffer in seinem Werkkommentar, entlocke die *musique concrète* »der Natur neue Klänge, sie bezwingt die Mittel der Technik, indem sie auf elektroakustischem Wege neue Bereiche [...] des künstlerischen Ausdrucks erschließt.«³⁶ Konzipiert als konkrete Kammeroper, verband das ›spectacle lyrique‹ Klänge vom Tonband mit Text, Live-Partien und szenischer Darstellung – und brachte den Donaueschinger Saal derartig ins Toben, dass »nicht mehr zu unterscheiden [war], was wütender Protest, was fanatische Zustimmung, was amüsierter Ulk, was Nervenentladung und was das Stück selber war.«³⁷

Im Verlauf des Stückes wechseln sich gesungene Passagen mit gesprochenen Rezitativen und schwelenden Interpunktionen elektroakustischer Klangsplitters ab. In der vierten Nummer ›les monstres‹ wird mittels der Tonbänder eine unheimliche und bedrohliche Programmmusik erzeugt. Insgesamt aber wirkt *Orphée* zu großen Teilen wie eine Hörspiel-Collage, die von vielen avancierten Komponisten als reaktionär und sogar dilettantisch empfunden wurde. Nur das eruptiv-kühne ›rupture finale‹, das Schaeffers Co-Autor Pierre Henry im Alleingang realisierte, provozierte qua Ästhetik heftige Reaktionen: Menschliche Stimmen werden zur Unkenntlichkeit verzerrt und also dehumanisiert. Die Schlüsselpassage ereignet sich nach etwa zehn Sekunden, wenn die elektronisch-schleifenden Katerakte donnernd detonieren.

Die elektroakustisch generierte Explosion erzeugte nicht nur schlachtenähnliche Szenen in der zum Konzertsaal umfunktionierten Donaueschinger Turnhalle, sondern war mit Blick auf die jüngste Vergangenheit auch höchst assoziationsreich. Marietta Morawska-Büngeler vermutete in den noch frischen Kriegserlebnissen einen Grund für die tumultuösen Reaktionen auf die akustischen Detonationen von Band.³⁸ Derartige Schlüsse legen auch die zahlreichen Pressestimmen nahe.³⁹ Zum überwiegenden Teil stürzten sich die Kritiker der Donaueschinger Musiktage 1953 in ihren Berichterstattungen auflagenträchtig auf die skandalöse *Orphée*-Premiere und kamen in ihren Rezensionen sehr konkret auch auf ihre Kriegsassoziationen beim Zuhören der

36 Ebd.

37 Walter Dirks: »Bericht und Reflexion über Donaueschingen«, in: Frankfurter Hefte (11/1953), S. 833-841, hier S. 840f.

38 Morawska-Büngeler: Schwingende Elektronen, S. 95.

39 Eine Sammlung der Pressestimmen findet sich in SWR: P06485.

»unerhörten« Klänge zu sprechen: die konkreten Tonbandmanipulationen wurden exemplarisch als »prasselnde Maschinengewehrshalven«⁴⁰ und »MG-Feuer«⁴¹ beschrieben. Der Journalist Walter Dirks warnte gar, man könne »mit solcher »Musik« [...] einen Krieg entfesseln«:

»Einmal kann man mit Hilfe der geduldigen Bänder und der enormen Lautsprecher quantitativ so gewaltig steigern wie man will: im Ernstfall, bis die Mauern zusammenbrechen wie in Jericho oder die Trommelfelle platzen und die Nervenfasern reißen. Zum zweiten kann man alle Assoziationen ausbeuten, welche den Menschen vertraut oder unheimlich sind [...].«⁴²

Wenn die Hörer durch die enorme Lautstärke der elektronisch verstärkten und via Lautsprechern verteilten Klänge an Kriegsgeräusche erinnert wurden, so war die Herkunft dieser Assoziationen sehr konkret: Das Magnettonband war eine Kriegserfindung, die das deutsche Oberkommando bei Versuchen über Codebrechung entwickelt hatte.⁴³ Sucht man nach weiteren Ursachen der skandalumwitterten szenischen Nachtauführung von *Orphée 53*, liefert die Interpretation des Musikpublizisten Rudolf Frisius weitere Anhaltspunkte:

»Wenn man die heftige polemische Wut, die Pierre Schaeffer in Donaueschingen provozierte verstehen will, muß man sich klar machen, wie radikal seine konkrete Musik schon in den Anfangsjahren mit allen Ritualen des Konzert- und Festivalbetriebes gebrochen hatte. Die öffentliche Aufführung dieser technisch produzierten Musik war von Anfang an ein Skandalon und ist es weithin auch bis heute geblieben.«⁴⁴

Frisius betonte also die aufführungspraktischen Ritualbrüche durch die Tonbandmusik, die erst via Lautsprecher hörbar gemacht wurde und deren Klänge den Rezipienten ungeheuerlich anmuteten. Schaeffer selbst hatte in diesem Zusammenhang schon im März 1950, nach dem ersten Konzert mit *musique concrète* in der Ecole Normale de Musique, apodiktisch bemerkt:

»Die Gäste dieses Abends waren die ersten, denen etwas für Konzertbesucher Wesentliches vorenthalten wurde: Es saßen keine Musiker auf dem Podium. Diese Gäste erlebten auch als erste eine Probe des noch Ungehörten: nicht nur bislang nie gehörte Klänge, sondern auch Klangverbindungen, von denen sich nicht sagen ließ, ob sie vorherbestimmten Gesetzen von Komponisten folgten, oder ob sie einfach dem Zufall entsprungen waren. Und wenn von dieser neuen Sprache ein Bann ausging, so war sie doch auch befremdlich, um nicht zu sagen ungehörig.«⁴⁵

40 Karlheinz Ebert: »Standort und Richtung der Neuen Musik«, in: Badische Neueste Nachrichten (17.10.1953).

41 Kurt Honolka: »Konkrete, abstrakte und andere Experimentiermusik«, in: Stuttgarter Zeitung (13.10.1953).

42 Dirks: Bericht und Reflexion über Donaueschingen, S. 840f.

43 Kittler: Mißbrauch, S. 255.

44 Rudolf Frisius: Elektronik – Live? (1997), URL: <http://www.frisius.de/rudolf/texte/tx801.htm> [Zugriff: 31.8.2017].

45 Zitiert nach ebd.

»Unerhört« waren die elektroakustischen Klänge in der ganzen Bedeutungsvielfalt des Wortes: außerordentlich, nie vernommen sowie empörend – und das Publikum benahm sich entsprechend. Nicht nur *Die Welt* titelte infolge der tumultuösen Uraufführung auflagenträchtig: »Ein ungeheurer Skandal!«⁴⁶ Weitere Schlagzeilen wie: »Die wilde Nacht von Donaueschingen«⁴⁷, »Klang, Geräusch, Beifall und Pfiffe«⁴⁸ oder »Schreckenskammer und Lachkabinett«⁴⁹ verdeutlichen die heftigen Reaktionen des Premierenpublikums auf das »konkrete Opernfiasco«⁵⁰. Die Rezensenten mokierten sich gleichermaßen über die technische Verfasstheit wie auch über die künstlerische Qualität des *Orphée*. Für die ästhetische Kritik darf der Bericht in der *Neuen Zürcher Zeitung*, welche die als exemplarisch gelten. Hier hieß es, dass das, »was die Sensation der Musiktage bilden sollte«, sich »als ein eklatanter Fehlschlag« erwies,

»dessen künstlerische Unzulänglichkeit nur noch von der Anmaßung übertroffen wird, die darin liegt, das über eindreiviertel Stunden sich hinschleppende Lamento in bewußte Parallele zu den am Anfang neuer musikalisch-theatralischer Epochen stehenden Orfeo-Werke [Claudio] Monteverdis und [Christoph Willibald] Glucks zu setzen. Der tückischste Feind der »musique concrète« hätte nicht heillosere kompromittieren können, als es deren Schöpfer mit diesem an Stil und Geschmacklosigkeit [...], an kindischen Spielereien mit Symbolen und an billigem Lyrismus (in Text und Musik) ertrinkenden Machwerk getan haben.«⁵¹

Hier wurde also nicht nur eine Verletzung musikalischer Traditionen moniert, sondern auch Dilettantismus als Grund für den »eklatanten Fehlschlag« angegeben. Aber auch die technische Verfasstheit des *Orphée* provozierte das »konkrete Opernfiasco«. Infolge der Ereignisse reflektierte Heinrich Strobel, der künstlerische Leiter der Donaueschinger Musiktage, in seinem Vortrag *Neue Musik und Humanitas* die Probleme, auf welche die Lautsprechermusik stöße:

»Man hat nicht mit Unrecht den Einwand erhoben, daß sich die neueste Musik immer mehr vom natürlichen Klang der Instrumente [...] entfernt. In der Tat nähert sie sich jenen neuen mechanischen Klangmitteln, die von kühnen Technikern, Ingenieuren und Forschern gefunden wurden [...]. Nur ist es zweckmäßig, daß die Techniker bei der Technik bleiben und nicht glauben, die Arbeit des Künstlers übernehmen zu können. Der Gedanke mag erschreckend wirken, daß der Komponist in Zukunft vielleicht wirklich nicht mehr mit Notenpapier und Bleistift, sondern mit Magnetophonstreifen und Lautsprecher arbeiten wird. [...] Die Frage ist: wird der Mensch ein Opfer der von ihm entfesselten mechanischen Klangmaterie oder wird er sie sich unterwerfen?«⁵²

46 Heinz Joachim: »Ein ungeheurer Skandal«, in: *Die Welt* (13.10.1953).

47 L. E. Reindl: »Die wilde Nacht von Donaueschingen«, in: *Südkurier* (15.5.1953).

48 Hans Heinz Stuckenschmidt: »Klang, Geräusch, Beifall und Pfiffe«, in: *Die Neue Zeitung* (14.10.1953).

49 Willy Werner Göttig: »Schreckenskammer und Lachkabinett in Donaueschingen«, in: *Frankfurter Abendpost* (14.10.1953).

50 N.N.: »Konkretes Opernfiasco in Donaueschingen«, in: *Pfälzer Abendzeitung* (14.10.1953).

51 N.N.: »Donaueschinger Musiktage 1953«, in: *Neue Zürcher Zeitung* (27.10.1953).

52 Heinrich Strobel: »Neue Musik und Humanitas«, der Vortrag wurde abgedruckt in der Beilage von *Melos* (11/1953).

Strobels publizistische Reaktion auf die skandalösen Wellen der Empörung, welche die Lautsprecheroper schlug, thematisierte nicht nur den Vorwurf, dass diese Art von Musik die Sphäre der Kunst verlasse oder zumindest transformiere; er deutete darüber hinaus einen Paradigmenwechsel im Verständnis der abendländischen Musik an. Auch thematisierte der künstlerische Leiter der Donaueschinger Musiktage den Umstand, dass die Medienmusik von Technikern praktiziert werde und deutete damit das ästhetische Unvermögen des studierten Ingenieurs Pierre Schaeffers an. Der so Geschmähte reagierte seinerseits umgehend in einem offenen Brief an die *Hessischen Nachrichten*:

»Ich bin nicht der Ansicht Doktor Strobels. [...] Das Finale von ›Orphée‹ [...] verdient nicht das Gelächter der Snobs, den provinziellen Wirbel und die doktrinen Zurechtweisungen von Donaueschingen. Erst ein wirkliches Publikum wird über unsere Arbeit entscheiden. [...] Was aber nun die Techniker betrifft, so erlaube ich mir in aller Bescheidenheit Herrn Dr. Strobel entgegenzuhalten, daß zur Zeit, da sich diese Musik im Entwicklungsstadium befindet, ein Techniker (der ich ja bin) förderlicher ist als etwa ein genialer Komponist. [...] Was nun die Kritiker betrifft – wie kann man ihre schlechte Laune ernst nehmen? Sie müßten sich ihrerseits mit einer neuen Materie vertraut machen! Die Dilettanten – das sind zur Zeit sie!«⁵³

Pierre Schaeffer ätzte also gegen die provinzielle Lage Donaueschings und das absolutistische Gebaren der deutschen Nachkriegsavantgarde. Auch kritisierte er die Unkenntnis der Kritiker in technischen Belangen. Der offene Brief wurde auch in der Zeitschrift *Melos* abgedruckt und dort unmittelbar der scharfen Reaktion des Kritikers Heinz Joachim gegenübergestellt:

»Der Duktus des offenen Briefes von Pierre Schaeffer spielt das alte leidige Lied, der abgedroschene Klagegesang der Uneinsichtigen und Unbelehrbaren, die sich so in ihre Ideen verrannt haben, daß ihre Urteilskraft getrübt scheint. [...] Und schließlich: ein lahmer Gaul wird ja nicht dadurch zum Derby-Sieger, daß man den Arzt, der ihn röntgt, moralisch disqualifiziert oder zum – Beckmesser stempelt.«⁵⁴

Mit der Allegorie des Beckmessers, dem pedantischen Kritiker aus Richard Wagners *Meistersingern von Nürnberg*, wurde dem Schöpfer der *musique concrète* ein wenig schmeichelhaftes Gesicht gegeben: Wagner hatte Beckmesser als streng regelkonformen, akademisch konservativen und an den Vorschriften klebenden Charakter gezeichnet, der zu eigener künstlerischer Leistung und Kreativität nicht fähig ist. Diese Typisierung wurde nun auf Pierre Schaeffer zurückgeworfen und blieb an ihm haften. Trotz der publizistischen Verbreitung der Donaueschinger Konflikte wurde *Orphée* 53 für ihn alles andere als ein *succès de scandale*, ganz im Gegenteil: Zwei Jahre nach den eklatanten Ereignissen fragte der französische Musikkritiker Antoine Golea bei Heinrich Strobel nach einer erneuten Vorführung der *musique concrète* in Donaueschingen an und distanzierte sich dabei explizit von Pierre Schaeffer:

53 Pierre Schaeffer: »Offener Brief an die Hessischen Nachrichten«, in: *Melos* (21/1954), S. 138f.

54 Heinz Joachim: »Das Mißverständnis von Pierre Schaeffer«, in: *Melos* (21/1954), S. 140f.

»Wie steht es mit der experimentellen Musik? Ich habe mit Pierre Henry, dem alleinigen Oberleiter der Pariser Musique concrète, seitdem Schaeffer praktisch, wenn nicht theoretisch, zurückgetreten ist, darüber [...] ein entscheidendes Gespräch gehabt. Er weiss ganz genau, dass die Katastrophe des letzten Jahres einer Einstellung zuzuschreiben ist, die vor allem durch das Amateurhafte in Schaeffers Wollen und Gebaren hervorgerufen wurde. Er hat auch der ganzen Arbeit des Studios eine entschieden seriösere und wissenschaftlichere Richtung gegeben. Er wäre gewillt, Ihnen ein Werk eigener Komposition [...] zu liefern, bittet Sie aber, um jede Komplikation mit Schaeffer [...] zu vermeiden, mit Ihrem Vorschlag an ihn persönlich heranzutreten, als jetzigen Exponenten des Pariser Studios.«⁵⁵

Der Vorfall beendete nicht nur die Zusammenarbeit zwischen den beiden Co-Autoren des *Orpheé*, sondern besiegelte gewissermaßen auch die Ära der *musique concrète*. 1996 schrieb Josef Häusler im Rückblick, dass »trotz mancher Anstrengung kein Werk der Musique concrète von absolut musikalischem Rang entstanden«⁵⁶ sei. Auch Schaeffers Landsmann Pierre Boulez wetterte in der *Enzyklopédie de la musique* unter dem Stichwort:

»Maschinen, die nie in Ordnung sind, und ein angenehmer Schlendrian haben aus dem Studio der »musique concrète« einen Flohmarkt der Klänge gemacht, auf dem sich, Gott sei's geklagt, nicht ein verborgener Schatz aufstöbern läßt.«⁵⁷

In eine ähnliche Kerbe schlug Karlheinz Stockhausen, der zwar 1952 bei einer Hospitanz im Pariser *Club d'Essay* von Pierre Schaeffer erste Erfahrungen mit elektronischer Klangerzeugung gesammelt hatte, sich aber bald deutlich von den Verfahrensweisen der *musique concrète* distanzierte: diese sei »nichts als die Kapitulation vor dem Unbestimmten« und ein »arg dilettantisches Glücksspiel«.⁵⁸

»Rauschende Interferenzen«: Karlheinz Stockhausen

Karlheinz Stockhausen selbst wurde am Studio für Elektronische Musik des Westdeutschen Rundfunks zum Antriebsmotor einer »authentischen« elektronischen Musik, die auf Basis von Instrumenten der Nachrichten- und Kommunikationstechnik wie Schwebungssummern, Ringmodulatoren und Sinustongeneratoren geschaffen wurde – und damit ganz konkret auf ausrangiertem Heeresgerät; mehr noch können seine »rauschenden Interferenzen« als kunstimmanenter Ausdruck des Zeitalters elektronischer Medien gelten kann.

55 Brief von Antoine Golea an Heinrich Strobel (29.3.1955), in SWR: Ordner 1955 – P 06260.

56 Rudolf Frisius: Elektronik – Live?.

57 Pierre Boulez: »Musique Concrète«, in Francois Michel (Hg.): Enzyklopédie de la musique, Band 2, Paris 1959, S. 179f. 1977 gründete Boulez am Pariser Centre Pompidou das IRCAM (*Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique*) als bis heute maßgebliches Forschungsinstitut »für die Forschung in allen Bereichen, die das Gebiet der Musik und Akustik betreffen.« Vgl. Pierre Boulez: Wille und Zufall, Stuttgart 1977, S. 25.

58 Karlheinz Stockhausen: »...wie die Zeit vergeht...«, in: Musik-Konzepte (19/1981), S. 38–49, hier S. 42.

Zeitgleich zur Entwicklung der Pariser *musique concrète* beschäftigte sich der Bonner Akustiker Werner Meyer-Eppler mit den technologischen Grundlagen einer elektronischen Musik, die sich aus »authentischem« Tonmaterial generieren sollte. Als er nach einem Vortrag vor der Detmolder Tonmeisterkonferenz 1949 Herbert Eimert, den Rundfunkredakteur des (N)WDR traf, wurden die personellen und programmatischen Grundlagen für die Gründung des weltweit ersten Studios für Elektronische Musik 1951 am Westdeutschen Rundfunk gelegt.⁵⁹ Die Institutionalisierung der Pionierleistung sowie die Zusammenarbeit von Schlüsselpersonen wie dem Physiker Meyer-Eppler, dem Tontechniker Robert Beyer und dem Redakteur Herbert Eimert machten den (N)WDR zum zentralen Ort der elektronischen Musik, die mit Karlheinz Stockhausen ihren künstlerischen Mastermind fand.

Auch Stockhausens Werdegang ist ohne die Kriegssereignisse nicht denkbar, wenngleich der 1928 in Mödrath bei Köln geborene Komponist nicht der Generation von Männern angehörte, die aktiv in Kriegshandlungen verwickelt waren. Gleichwohl prägten die Erlebnisse vor 1945 seine Arbeit ebenso ideell wie materiell: Bereits früh trat sein Vater Simon der NDSAP bei und opferte 1932 Stockhausens unter Depressionen leidende Mutter Gertrud dem NS-Euthanasieprogramm⁶⁰, bevor er selbst an der Ostfront fiel. Sein Sohn erlebte das letzte Kriegsjahr als jugendlicher Einsatz Helfer in einem mobilen Lazarett hinter der Westfront. Diese Erfahrungen dürften ein Grund für den künstlerischen Werdegang, aber auch die ästhetischen Mittel Karlheinz Stockhausens gewesen sein, der zu einem herausragenden Vertreter der musikalischen Nachkriegsavantgarde wurde. Mit der visionären Bejahung eines bedingungslosen Schritts nach vorne wurde den jungen Komponisten nach 1945 die radikale Negation der Vergangenheit zum wichtigen künstlerischen Ausdrucksmittel.⁶¹ Dass sich diese Ästhetik im Schatten und infolge des Kriegs konstituierte, wird deutlich, folgt man den Ausführungen, in denen Stockhausen 1953 den musikalischen Aufbruch seiner Generation in Relation zu den Zerstörungen des Krieges setzte:

»Vergesse man aber nicht, dass selten eine Komponistengeneration so viele Chancen hatte und zu solch glücklichem Augenblick geboren wurde, wie die jetzige: Die Städte sind radiert – und man kann von Grund auf neu anfangen, ohne Rücksicht auf Ruinen und geschmacklose Überreste.«⁶²

Auf materieller Ebene manifestierte sich der fundamentale Neubeginn im Schatten des Krieges in einer der ersten Amtshandlungen, die Karlheinz Stockhausen 1953 am Elektronischen Studio des WDR ausführte: Der 25jährige Komponist musterte mechanische Musikinstrumente wie Mono- und Melochord aus und bat Fritz Enkel, den Leiter der Messabteilung, um Instrumente der Nachrichtentechnik, die aus alten Beständen der Nachrichtentrupps der Wehrmacht bestanden [Abbildung 10].

59 Dokumente zur Geschichte des Kölner Studio für Elektronische Musik finden sich im historischen Archiv des WDR: 10802.

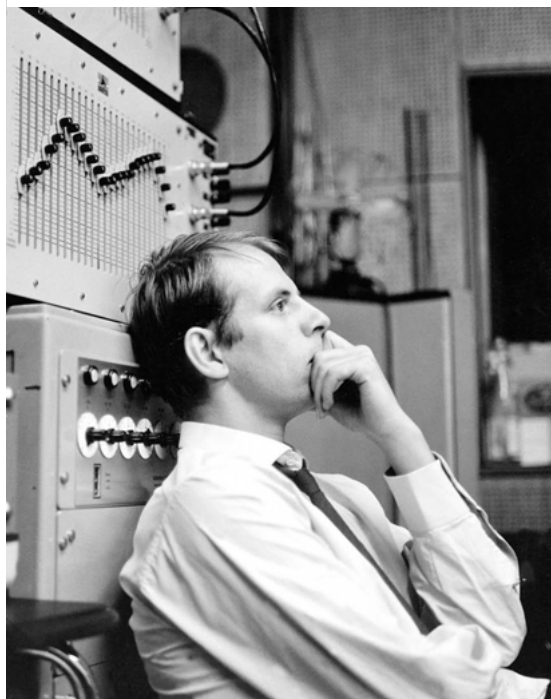
60 Gedenkbuch und Datenbank der Gedenkstätte Hadamar: Gertrud Stockhausen 30.11.1900 - 27.05.1941, URL: <http://www.gedenkstaette-hadamar.de> (Zugriff 31.8.2017).

61 Siehe hierzu ausführlich das Kapitel *Agon und Skandal*.

62 Karlheinz Stockhausen: »Zur Situation des Metiers« (1953), in Ders.: *Texte zur Musik*, Band 1, Köln 1963, S. 45-61, hier S. 48.

Zur Beschreibung der ›Elektronischen Eklatanzen‹ Stockhausenscher Prägung bietet sich der Begriff der ›Interferenzen‹ an: Der physikalische Terminus bezeichnet die Überlagerung von Schallwellen zu einem neuen Klang interferierender Frequenzen (Sinustöne); mit kulturwissenschaftlicher Fokussierung bietet sich für das Phänomen der Begriff der Störung an.⁶³ Beide Lesarten charakterisieren die synthetische Lautsprechermusik: Bemühten sich Akustiker durch destruktive Interferenz um eine Reduktion von Störgeräuschen, so wurden diese in Köln konstruktiv und produktiv für eine neue Ästhetik genutzt.

Abbildung 10 – ›Deus ex Machina‹: Karlheinz Stockhausen mit elektronischem Instrumentarium



Am Elektronischen Studio des Westdeutschen Rundfunks wurde aus Weißem Rauschen – also *Noise* – Musik generiert. Auch dieser physikalische Begriff fand Eingang in die Kultur- und Medientheorie: Aus dem Bereich der Sound Studies wurde die ästhetische Komponente des Rauschens im künstlerischen Kurzschluss von Entropie und Information, Oberfläche und Hintergrund, Störung und Metaphysik sowie als Differenzraum für Fortschritt beschrieben.⁶⁴ All diese im Begriffspaar der rauschenden Interferenzen angedeuteten Sinnzusammenhänge offerieren Anschlüsse an die elektronische Musik wie sie Stockhausen prägte: Mit der synthetischen Erzeugung von Musik auf der Basis von Geräten der Messtechnik und Maschinen der Nachrichtenübertragung radikalisierten die Experimentalkomponisten am Kölner WDR-Studio mit den avanciertesten Medientechniken ihrer Zeit das serielle Ideal der Nachkriegsavantgarde, das heißt: Alle musikalischen Parameter wie Tonhöhe, Tondauer, Artikulation und Klangfarbe wurden nach einheitlichen kompositorischen Prinzipien organisiert, der Klang bis in seinen spektralen Aufbau hinein kontrolliert.

63 Siehe zur Indienstnahme des Störungsbegriffs die Arbeit des ERC-Projekts »The Principle of Disruption« an der Technischen Universität Dresden (www.theprincipleofdisruption.eu).

64 Vgl. Sabine Sanio/Christian Scheib (Hg.): *Das Rauschen*, Hofheim 1995; Andreas Hieppo/Katja Stopka (Hg.): *Rauschen. Seine Phänomenologie und Semantik zwischen Sinn und Störung*, Würzburg 2001; Caspar Borkowsky: *Produktivität der Störung – Über Information, Unfälle und weißes Rauschen*, München 2004; Heike Pieler: »Weißes Rauschen«, 1. Ästhetik-Festival der Universität Bielefeld. Eine Dokumentation, Bielefeld 2006.

Am 19. Oktober 1954 kam es im kleinen Sendesaal des Westdeutschen Rundfunks zu einem historischen Konzertereignis: Nach »Neuer Klaviermusik aus Amerika« – es war die zweite Aufführung von John Cage in Europa, nur wenige Tage nach der verachteten Premiere bei den Donaueschinger Musiktagen⁶⁵ – kam es nach der Pause zur ersten Vorführung der sieben ersten am Kölner Experimentalstudio entstandenen Kompositionen und damit zur »Geburtsstunde der elektronischen Musik«, wie sie Herbert Eimert definierte:

»Die elektronische Musik beruht auf der kompositorischen Verarbeitung von elektrisch erzeugten Tönen. Diese Töne werden nicht auf Instrumenten gespielt, sondern von einem Tongenerator unmittelbar auf das Tonband aufgenommen. [...] Die elektronische Musik ist also keine gespielte Musik und demnach auch keine Musik, die einen vorhandenen Musikstil imitiert.«⁶⁶

Die elektronische Musik aus dem Kölner Experimentalstudio provozierte kein konkretes Fiasko wie ein Jahr zuvor Pierre Schaeffers *Orphée* in Donaueschingen, erregte aber immer wieder Emotionen zwischen »Hilflosigkeit, Ablehnung, Angst, Verblüffung, Unsicherheit und Distanz«⁶⁷ – und das auf allen Rezeptionsebenen: Beim Publikum und den Kritikern konzertanter Aufführungen, bei den Hörern an ihren Radiogeräten sowie in den Fachkreisen der Avantgarde selbst. In der Presse hieß es infolge der ersten Präsentationen der elektronisch generierten Lautsprechermusik vielschichtig so oder ähnlich: »Das kann sich doch kein vernünftiger Mensch anhören!«⁶⁸ Andere stellten fest, man müsse nicht nur das Hören neu lernen; auch »wer darüber berichten oder mitteilen will, muss sich eine neue Terminologie schaffen.«⁶⁹ Auch Werner Meyer-Eppler bemerkte 1955 beim Baseler Kongress für konkrete und elektronische Musik: »Von nun an ist es erforderlich, auf die Terminologie der Akustik zurückzugreifen.«⁷⁰ Während der musiksprachliche Fachwortschatz um physikalische und elektroakustische Terminologie erweitert werden musste, wurde auch die Notation von Musik einem radikalen Wandel unterzogen:

Nach der jahrtausendlangen unmittelbaren Überlieferung von Musik, avancierte die Notenschrift im Schulterschluss mit dem Buchdruck seit dem 15. Jahrhundert zur führenden Kulturtechnik bei der Aufzeichnung von Klängen; im Zuge der Entwicklung elektronischer Musik wurde das tradierte »Aufschreibesystem« der klassischen Musik Mitte des 20. Jahrhunderts von einem weiteren Medienumbbruch in Frage und auf die Probe gestellt, indem audiovisuelle Speicher- und Reproduktionsmedien die Notation überflüssig machten, indem sie Klänge originalgetreu aufzeichnen.

65 Siehe hierzu den Abschnitt *John Cage und die transatlantische Neuvermessung der klingenden Welt* im Kapitel *Transkulturelle Transfers*.

66 »Musik der Zeit« (1.-6. Konzert 1954/55), Programmnotiz, in WDR: 2240.

67 Marietta Morawska-Büngeler: »Zukunftsmusik? 1954: Das Zweite Konzert des Studios für Elektronische Musik des WDR in Köln im Spiegel der Kritik«, in Gerhard Kilger (Hg.): *Musik als Glück und Nutzen für das Leben. Macht Musik*, Köln 2005, S. 66-75, hier S. 67.

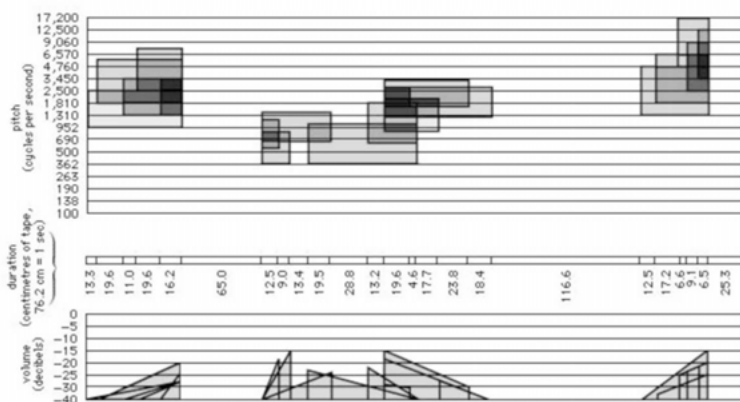
68 N.N., in: *Mannheimer Morgen* (2.6.1956).

69 N.N., in: *Aachener Nachrichten* (23.10.1954).

70 Das Manuskript findet sich im Nachlass von Werner Meyer-Eppler im Archiv der Akademie der Künste Berlin.

In Reaktion auf diese Herausforderung meldete die *Universal Edition* am 16. Mai 1956, dass mit der Partitur zu Karlheinz Stockhausens *Studie II* [J-13.1] »soeben die erste elektronische Partitur erschienen«⁷¹ sei [Abbildung 11]:

Abbildung 11 – »Eklatanter Wandel des Aufschreibesystems von Klang«:
Partiturseite von Karlheinz Stockhausens ›Studie II‹ (1954).



Diese elektronische Partitur notierte anstatt Harmonie, Dynamik und Instrumentation nun Frequenzen, Pegel und Schaltkreise. Diese Verschiebung bedeute, so bemerkte 1955 der Komponist Paul Gredinger, einen »eklatante[n] Wandel des Aufschreibesystems von Klang.«⁷² Damit legte er eine Spur zu Friedrich Kittler, der *Aufschreibesysteme* als »das Netzwerk von Techniken und Institutionen« beschrieb, »die einer gegebenen Kultur die Adressierung, Speicherung und Verarbeitung relevanter Daten erlauben.«⁷³

Dieser medienarchäologische Zugang schärft den Blick auf die technischen Bedingungen, die das Entstehen gesellschaftlicher Diskurse sowohl ermöglichen als auch verursachen: »Die Rahmung, die man [...] mit dem Objekt der Partitur einst gefunden hatte«, so bemerkte Norbert Schläpitz 2003 aus dem Bereich der Sound Studies, wurde »instabil, als grenzerweiternd das Rauschen der Welt erforscht wurde, das sich in Partituren nicht mehr symbolisch festhalten ließ.«⁷⁴ Die Möglichkeiten nicht nur der Speicherung und Reproduktion, sondern auch der synthetischen Generierung von Klang ging also mit einer kulturtechnischen Krise der Sprach- und Schriftlichkeit einher.

71 Universal Edition: »Pressemeldung zur Partitur Karlheinz Stockhausens Studie II«, in WDR: 5769.

72 Paul Gredinger: »Das Serielle«, in Herbert Eimert/Karlheinz Stockhausen (Hg.): Die Reihe, Band 1: Elektronische Musik, Wien 1955, S. 34-41, hier S. 34.

73 Friedrich Kittler: *Aufschreibesysteme 1800/1900*, München 1985, S. 519.

74 Norbert Schläpitz: »Wie sich alles erhellt und erhält. Von der Musik der tausend Plateaus oder ihrem Bau«, in Marcus S. Kleiner/Achim Szepanski (Hg.): *Soundcultures. Über elektronische und digitale Musik*, Frankfurt am Main 2003, S. 107-136, hier S. 107.

Konkret fehlte es den Hörern und Kritikern an diskursiven Beschreibungskategorien dieser Klangsprache und so behalf man sich mit einer an Metaphern reichen Metasprache. Da diese Musik nicht von dieser Welt zu sein schien, knüpften viele Rezensenten Assoziationen zu unerforschten Räumen: Hatte der *Südkurier* nach der Donaueschinger Premiere von Pierre Schaeffers *Orphée 53* von »Unterweltvisionen, Tiefseemärchen, Unterseebootstragödien«⁷⁵ sinniert, bemerkte der *Kölner Stadtanzeiger* mit Blick auf Karlheinz Stockhausen, man würde »an eine Taucherkugel erinnert, und ein wenig ähnelt ja auch der kühle Klangraum [...] einer unerforschten Unterwasserwelt, gleichen die neuen Klänge irgendwelchen seltsamen [...] Tiefseewesen.«⁷⁶ In der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* meinte man dagegen, »Schwingungen aus dem All zu spüren, als ob wir die Sprache des Kosmos vernähmen.«⁷⁷ Auch Hörer beschrieben die elektronischen Klänge in Zuschriften an den WDR als »phantastische Sternenmusik«, die sich dem Raketenzeitalter anpasse.⁷⁸ Der einflussreiche Musikpublizist Hans Heinz Stuckenschmidt erklärte diesen Assoziationsreichtum 1955 nach dem konzertanten Erleben der ersten Experimente aus dem Kölner Studio damit, dass die »Elektronenmusik kein natürliches Analogon im Bereich der Musik« kenne:

»Denn an einer vom Menschen total prädestinierten Musik [...] prallen die gewohnten Hörarten ohnmächtig ab. Und so wuchert die synästhetische Metapher. Das gehörte Tongemisch wird umgesetzt in die bekannten Phänomene, die jeder phantasiebegabte Hörer schildert: tönende Projektile aus dem Reich des Mineralischen; singende Metalle, Klang von Spiralen (ich zitiere, pars pro toto, einige meiner eigenen Notizen).«⁷⁹

Offenbar eröffnete gerade die scheinbar bezugsfreie und bis dato ungehörte Elektronenmusik eine Projektionsfläche, die bei den Hörern einen starken und beunruhigenden Assoziationsraum hervorrief. Dieser rekurrierte nicht nur auf utopische Zukunftsszenarien und unerforschte Räume, sondern griff auch auf Anleihen aus der jüngsten Vergangenheit – den Kriegserlebnissen – zurück, wie ein Hörerbrief belegt:

»Erinnerungen steigen auf, Verdrängtes aus wohlbekannten Kellernächten der Luftangriffe, Bombenteppiche werden gelegt. Keller, Schächte, unterirdische Gänge, schäbig beleuchtet und nass. [...] Wozu der Schreck, Angst, Grauen? Warum sich beengen, einengen lassen. Dabei wirkt diese Musik auf den ganzen Körper, mehr noch als andere.«⁸⁰

Wie im Fall der konkreten Musik bezogen sich viele Assoziationen auf den Krieg, der diese Klänge technologisch erst mitermöglichte hatte und beschrieben deren starke affektive und sensorische Wirkmächtigkeit. Ein Kritiker vernahm in den dröhnen-

75 L. E. Reindl: »Die wilde Nacht von Donaueschingen«, in: *Südkurier* (15.5.1953).

76 N.N., in: *Kölner Stadtanzeiger* (21.10.1954).

77 N.N., in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (15.10.1953).

78 Hörerzuschriften zu Sendungen Neuer Musik (1960-1978) finden sich in WDR: 10868.

79 Hans Heinz Stuckenschmidt: »Die dritte Epoche. Bemerkungen zur Ästhetik der Elektronenmusik«, in: Herbert Eimert/Karlheinz Stockhausen (Hg.): *Die Reihe*, Band 1: *Elektronische Musik*, Wien 1955, S. 17-19, hier S. 17.

80 Hörerbrief von Heddi Souchon (10.1.1964), in WDR: 10868.

den, signalhaften und wummernden Artefakten aus dem Kölner Experimentalstudio »Maschinengewehrknattern«⁸¹. Die rund um den Saal postierten Lautsprechergruppen lösen, so befürchtete ein anderer, »bei dem sozusagen elektroakustisch umzingelten Publikum eine bedrängende Schockwirkung aus, die bei einer noch stärkeren Überziehung des Dynamischen ins Panische ausarten könnte.«⁸²

Noch eine Dekade später beschwerten sich Hörer mit Verweis auf ihre Kriegserlebnisse über Karlheinz Stockhausens »Musik die man nur am Lautsprecher hören kann«⁸³. Ein Erich Seemann schrieb im Juni 1965 erbittert von einem »Skandal«: Der Lärm habe »mit Musik faktisch ebenso viel gemeinsam wie ein Bombeneinschlag einer berstenden Granate – er erinnerte mich liebenswürdig an die schönen Zeiten an der Front im Trommelfeuer.«⁸⁴ Inmitten der entbehrungsreichen Nachkriegszeit sollte das Radio nach Meinung vieler Hörer der unterhaltenden Zerstreuung nach einem schweren Arbeitstag dienen. Damit eröffnen sich Anschlüsse an die Kulturkritik Theodor W. Adornos.⁸⁵ Obwohl er in seiner *Ästhetischen Theorie* einen avancierten Stand des Materials predigte⁸⁶, bemerkte der Philosoph 1954 in seinem Essay zum »Altern der Neuen Musik«, die elektronisch erzeugten Klänge hören sich an, »als trüge man [Anton] Webern auf einer Wurlitzerorgel vor« und bettete den Tadel in seine sozialwissenschaftliche Gesellschaftskritik ein:

»[D]ie elektronische Musik dementiert bis heute jedenfalls dadurch die eigene Idee, daß [...] in ihrer Praxis – analog dem vom Radio her bekannten Phänomen des musikalischen Konservenbüchsegeschmacks, nur weit extremer – die neu erworbenen Klangfarben untereinander monoton sich ähneln, sei es durch ihre gleichsam chemische Reinheit, sei es, daß jeder Ton durch die dazwischengeschaltete Apparatur geprägt ward. [...] Freilich steht dahin, ob dafür nicht die Beschränktheit und Einsinnigkeit der technischen Entwicklung in der gegenwärtigen Gesellschaft verantwortlicher ist als die Technik selbst.«⁸⁷

Die Kritik an der elektronischen Musik verband Adorno also unmittelbar mit der *Kulturindustrie*, die in ihrer »Reproduktion des Immergleichen«⁸⁸ zu ästhetischer Differenz, der Grundlage großer Kunstwerke, nicht mehr fähig sei: »Kunst schlägt heute alles mit Ähnlichkeit.«⁸⁹

81 Egon Treppmann: »Das kann sich doch kein vernünftiger Mensch anhören«, in: Mannheimer Morgen (2.6.1956).

82 Wolfgang Steinecke: »Höllengelächter und Gesang der Jünglinge«, in: Der Mittag (2./3.6.1956).

83 Zwischen 1964-1966 lief am WDR eine von Karlheinz Stockhausen verantwortete Sendereihe mit dem Titel »Kennen Sie Musik, die man nur am Lautsprecher hören kann?«

84 Hörerbrief von Erich Seemann (25.6.1965), in WDR: 10868.

85 Siehe hierzu weiterführend Anna Schürmer: »Interferences. Posthuman Perspectives on Early Loudspeaker Music«, in Lars Koch/Tobias Nanz/Johannes Pause (Hg.): *Disruption in the Arts* (erscheint 2017 in der Reihe *Culture & Conflict* bei De Gruyter, Berlin)..

86 Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie* (Gesammelte Schriften, Band 7), Frankfurt am Main 1996.

87 Adorno: *Das Altern der Neuen Musik*, S. 160.

88 Horkheimer/Adorno: *Kulturindustrie* S. 142.

89 Ebd., S. 128.

Tatsächlich war Adornos Kritik auch dem frühen Entwicklungsstadium der Experimente geschuldet: Die elektronische Musik steckte zu diesem Zeitpunkt in den Kinderschuhen – es waren gerade einmal sieben Stücke produziert – und Pionierstücke wie Stockhausens *Studie I* und *Studie II* [♯-13.1] sind zwar aus medientechnischer Perspektive Pionierleistungen der elektronischen Musikproduktion, ästhetisch aber eher Etüden, also ein Übungsstück im Prozess der Systematisierung synthetischer Klangfarbenkompositionen. Darüber hinaus sollte die von Adorno gefürchtete massenhafte Vervielfältigung – die Auslöschung jeglicher Differenz zwischen Original und Kopie, Einmaligkeit und Ware – die Musikkultur grundlegend verändern. Dies arbeitete auch Walter Benjamin mit seiner These vom Verlust der Aura des *Kunstwerks im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*⁹⁰ heraus. Tatsächlich hat – so konstatierte Thomas Macho – »einzig die Geschichte der Musik [...] Benjamins These bestätigt. Der Verlust jener auratischen Einmaligkeit und Originalität, die sich einer bestimmten und nicht wiederholbaren musikalischen Aufführung verdankte.«⁹¹

Allerdings übersah Adorno in seiner Kritik, dass die elektronische Musik geradezu der Versuch war, mit den Medien der Zeit eine ästhetische Differenz zum gleichförmigen Rauschen der Massenkultur zu erzeugen. »Ein zeitdiagnostisch und gesellschaftskritisch ambitionierter Avantgardismus«, so fügte Macho an, »mußte in dieser Situation vor allem versuchen, den selbstreferenziellen Charakter des akustischen Expansionsgeschehens anzugreifen.«⁹² Die Pioniere der elektronischen Klangerzeugung taten dies selbst um den Preis einer radikalen Auflösung der geltenden musikalischen Konstitutionsprinzipien sowie ihrer kulturellen Isolierung. Sie nahmen in Kauf, von der »Kulturindustrie« entweder ignoriert oder abgelehnt zu werden – und zwar nicht als »Warenmarke [...], an deren Ton die Hellhörigen [...] schon die Prominenz witterten«⁹³. Statt zur Währung im Dienste einer »Ökonomie der Aufmerksamkeit«, wurde die Empörung gegen die frühe Lautsprechermusik zum Ausdruck der nivellierten Massenkultur gegen die intellektuell-sperrige Kunstmusik. Beispielhaft wünschte sich 1956 ein Hörer, »den bisherigen Einfluss der Intellektuellen-schichten auf den Westdeutschen Rundfunk zu brechen.«⁹⁴ Mit ähnlicher Stoßrichtung schrieb bereits 1954 ein Kritiker von *Die Tat*:

»Die Menschen wollen Dinge hören, von denen sie glauben können, daß es Musik ist [...], der ganze Zauber der seriellen, punktuellen und elektronischen Musik [wäre] längst verfliegen, wenn nicht gewisse Radiostationen durch Bereitstellung von Laboratorien und Erteilung von Aufträgen dieser totgeborenen Sache immer wieder Leben einzuhauchen versuchten.«⁹⁵

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

91 Thomas Macho: »Weltenlärm, Schweigen, Stille«, in: *Österreichische Musikzeitschrift* (7-8/1994), S. 440-445, hier 442f.

92 Ebd., S. 443.

93 Horkheimer/Adorno: *Kulturindustrie*, S. 140.

94 Hörzuschrift von Willi Ullrich an den Intendanten des Westdeutschen Rundfunks (2.4.1956), in WDR: *Ordner 05769*.

95 Karlheinz Ebert: »Elektronische Musik«, in: *Die Tat* (1954), zitiert nach Morawskabüngeler, *Zukunftsmusik*, S. 72.

Empörten sich Anhänger der Unterhaltungsmusik gegen die doppeldeutig unerhörten Klänge, sprengte die elektronische Musik auch für Hörer klassischer Kunstmusik die heile Welt der Tonalität sowie das bürgerliche Konzertzeremoniell. Denn mit den neuen Möglichkeiten der Speicherung und Distribution von Musik machte das Radio den Konzertbesuch und damit das direkte Musik-Erleben obsolet: durch Sendungen von Mitschnitten und Live-Übertragungen wurden die heimischen Wohnzimmer zu Konzertsälen. Herbert Eimert erkannte im Faktor der Entgrenzung die spezifische mediale Zeitgebundenheit der elektronischen Lautsprechermusik:

»Denn in fast beängstigender Weise wird in dieser die Frequenzen einschmelzenden Musik die Atonalität amortisiert [...]; der Schock scheint wie auf weite, ferne Strecken verteilt. Das ist ein neuer Zustand, der [...] landläufig [...] nicht bekannt ist. [...] Die elektronische Musik gehört in der epochalen Begegnung von akustischer und kompositorischer Situation ganz und nur zu uns. [...] Ihre reproduktive Gebundenheit an den Lautsprecher [...] läßt zuletzt den Gedanken wagen, es könne die auf Band und Platte gebannte Sinfonie das Surrogat und die elektronische Musik das Echte sein.«⁹⁶

Der musikalische Einsatz von Reproduktions- und Verstärkungstechnologien verwischte nicht nur die Grenzen zwischen Studio und Bühne, sondern auch die korrespondierenden Funktionsweisen von Autorschaft und Aufführung; das ›Lautsprecherdispositiv‹ bedeutete, gesprochen mit Kim Cascone, einen »Verstoß gegen die Regeln musikalischer Performance.«⁹⁷ Es kam zu einer paradigmatischen Entgrenzung, in deren Zuge die polarisierten Debatten, die bis dahin in den Auditorien ausgefochten worden waren, in die Haushalte mit Radiogeräten wanderten und sich statt in Saalschlachten in empörten Hörerbriefen äußerten. 1965 etwa bat der Westdeutsche Rundfunk explizit um Meinungen zur Sendereihe »Kennen Sie Musik, die man nur am Radio hören kann?«⁹⁸ Wenn dieser Titel das ›Unsichtbar-werden‹ der Musik im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit illustriert, belegen die zahlreichen und teils hochaffektiven Zuschriften auch eine Entgrenzung der Gefühle des Hörers.

Zwar gab es live immer seltener Einspruch, da das bürgerliche Publikum den Veranstaltungen Neuer Musik immer öfter fernblieb. Dagegen schalteten sich im Radio – zumal vor seiner Privatisierung und dem Siegeszug des Fernsehens – auch »normale« Hörer in Sendungen von und über die Musikavantgarde ein. Wie in den Konzertsälen, waren ihre nun nachrichtentechnisch delokalisierten Reaktionen sehr gespalten. Die Kritik spiegelte neben der regelmäßigen und bis heute virulenten Klage über die Rundfunkgebühren auch reichlich Polemik gegen die synthetischen und unerhörten Klänge. So hieß es etwa: »Man kann doch so etwas ganz unmöglich Musik nennen. Jedenfalls kein Mensch mit normalem Verstand. [...] Damit könnten Sie

96 Herbert Eimert: »Die sieben Stücke«, in Ders./Stockhausen: Elektronische Musik, S. 8-13, hier S. 11f.

97 Kim Cascone: »Deterritorialisierung, historisches Bewusstsein, System. Die Rezeption der Performance von Laptop-Musik«, in Kleiner/Szepanski: Soundcultures, S. 101-106, hier S. 101.

98 Hörerzuschriften zur Sendung »Kennen Sie Musik, die man nur am Lautsprecher hören kann?«, in WDR: 10868.

höchstens Tiere im Urwald zum Selbstmord verleiten.«⁹⁹ Ein anderer Hörer klagte über das »unglaubliche Gewimmer, dann wieder wahnsinniges Geplärre [...]. Ja, hätte meine Vernunft nicht über Gefühl und Empfindung gestanden, ich hätte mein Gerät in Stücke geschlagen.«¹⁰⁰ Neben Wut kam auch diskreditierende Komik zum Vorschein, wenn es etwa hieß: »Sämtliche kalt und heiß Wasserhähne haben wir laufen lassen, doch gegen diese ›herrlichen Kompositionen‹ kamen wir nicht an. Am Schluß der Sendung lagen wir alle vor Lachen auf dem Fußboden.«¹⁰¹ Die Reaktionen an den Radioapparaten waren also den performativen Tumulten bei Live-Aufführungen durchaus vergleichbar.

Aber auch in den Konzertsälen kochten die Gemüter immer wieder über. Bezeichnenderweise fühlten sich auch die physisch anwesenden Hörer provoziert durch die unsichtbaren Klänge aus den Lautsprechern. Besonders deutlich wurde dies am 30. Mai 1956 anlässlich der Kölner Uraufführung von Karlheinz Stockhausens frühem Meisterwerk der elektronischen Musik: dem *Gesang der Jünglinge* [J-13.2]. Ursprünglich als ›Funkmesse‹ für den Kölner Dom konzipiert, aber vom Erzbischof Kardinal Frings als unpassend abgelehnt, schuf der Komponist auf der alttestamentarischen Textgrundlage vom »Gesang der Jünglinge im Feuerofen« das erste Werk elektronischer Raummusik. Nicht nur die religiöse Thematik und die zeithistorisch brisante Konnotation der jüdischen Jünglinge im Feuerofen barg Konfliktpotential¹⁰², sondern auch die elektronische Konzeption: »Befreit von den physischen Grenzen irgendeines Sängers« wollte der Komponist »gesungene Töne mit elektronisch erzeugten in Einklang [...] bringen: sie sollten so schnell, so lang, so laut, so leise, so dicht und verwoben, in so kleinen und großen Tonhöhenintervallen und in so differenzierten Klangfarbenunterschieden hörbar sein, wie die Phantasie es wollte.«¹⁰³ Rezensenten der Uraufführung am 30.05.1956 im großen Sendesaal des WDR [Abbildung 9] kombinierten daraufhin in ihren Kritiken den Vorwurf der Blasphemie mit einer grundsätzlichen Technologiekritik:

»Der Eindruck ist niederschmetternd. Die Knabenstimme wird ›manipuliert‹. Eine *vox humana*, das edelste Geschenk der Gottheit an den Menschen, wird wie Dreck behandelt, den perversen Möglichkeiten der Apparatur ausgeliefert [...] und fetzenweise in dem höllischen Klangbrei verkocht.«¹⁰⁴

Stockhausen hatte sein Stück zu einer Zeit für fünf Kanäle konzipiert, als Rundfunk und Schallplatte noch einkanalig (mono) ausgelegt waren: Erstmals wurden mit dieser Komposition »Schallrichtung und die Bewegung der Klänge im Raum [...] vom Musiker gestaltet« und mittels der fünf Lautsprechergruppen »eine neue Dimension

99 Brief von [Unleserlich] (23.7.1965), in: Ebd.

100 Brief von Marta Kamphausen (7.8.1965), in: Ebd.

101 Brief von [Unleserlich] (7.2.1963), in: Ebd.

102 Weitere Anmerkungen zu Karlheinz Stockhausens *Gesang der Jünglinge* finden sich im Abschnitt *Passagen ins Medienalter*.

103 Karlheinz Stockhausen: *Gesang der Jünglinge* (1956), in Ders., *Texte zu eigenen Werken*, S. 49–68, hier S. 49.

104 Alfons Neukirchen: »Und es rauschten weiß die Sinus-Töne«, in: *Düsseldorfer Nachrichten* (2.6.1956).

für das musikalische Erlebnis erschlossen.«¹⁰⁵ Bei der Aufführung wurde das Publikum von den im Raum verteilten Lautsprechern quasi akustisch umzingelt. Eine Fotografie der Premiere zeigt, wie die Hörer gebannt auf die Bühne blicken – auf der sich lediglich ein Lautsprecherpaar befindet [Abbildung 9]. Und eben hier lag das Skandalon begründet: In einer Rezension mit dem Titel »Entmaterialisierte Musik für fünf Lautsprecher« hieß es, Stockhausens *Gesang der Jünglinge* verunsichere und erzeuge »durch den gleichsam magischen Effekt der körperlos klingenden Maschinen.«¹⁰⁶ Andere berichteten irritiert von einer Musik »Ohne Musiker und ohne Instrumente«¹⁰⁷ und kritisierten die Degradierung der Interpreten:

»Diese Musik existiert nur auf dem Tonband, auf dem der Komponist die von einem Generator erzeugten elektrischen Töne nach einem genau festgelegten akustischen Diagramm montiert [...]. Der Konzertbesucher sitzt im Saal keinem Podium mit spielenden Menschen und gespielten Instrumenten gegenüber, sondern lediglich an mehreren Stellen des Raums postierten Apparaten, aus denen die Töne ans Ohr dringen [...]. Der Konzertsaal ist bar jener Atmosphäre, die seit je das Fluidum künstlerischer Darbietungen bestimmt.«¹⁰⁸

Diese Kritik gründete auf dem Verlust der »Aura« und insbesondere im fundamentalen Angriff der Elektroakustik auf das musikalische Kunstwerk: Bis dato hatte das Werkkonzept ein künstlerisches Konstrukt mit einem Anfang und einem Ende umfasst, geschaffen von einem Komponisten und notiert in einer Partitur, die von Musikern vor einem räumlich versammelten Auditorium interpretiert und aufgeführt wurde. Die elektronische Musik brach mit nahezu allen dieser Regeln: Musikästhetisch wurden figurative Elemente wie Themen und Motive vermieden, dagegen regierten Zahlenreihen und Codes das musikalische Geschehen. Statt ästhetischer Differenz wurde die Wiederholung des Immergleichen zur Definitionsgrundlage der synthetischen Klangerzeugung und -wiedergabe. Anstelle von Partituren entstanden Schaltkreise und die »Maschine als Hypervirtuose«¹⁰⁹ ersetzte nicht nur die Interpreten als menschliche Mittler, sondern machte auch die herkömmlichen Musikinstrumente obsolet. Der Komponist – dessen Handwerk immer mehr der Arbeit von Toningenieuren glich – wurde zum Gebieter aller Klänge und wortwörtlich *Noise* – das weiße Rauschen – zu Musik. Was aus den Lautsprechern strömte war also im wahrsten Sinne des Wortes »unerhört«: nie vernommen und Anstoß erregend.

105 Stockhausen: »Gesang der Jünglinge«, S. 49 f.

106 Alfred Brasch: »Entmaterialisierte Musik für fünf Lautsprecher«, in: Westfalenpost (9.6.1956).

107 Max K. Feiden: »Musik der reinen Töne im Kölner Funkhaus«, in: Weser-Kurier (29.5.1956).

108 N.N.: »Musik aus schwingenden Elektronen«, in: Wuppertaler General-Anzeiger (2.6.1956). Auch andere Zeitungen hoben die konzertierenden Lautsprecher in ihre Schlagzeilen, so Günter Schab in der Neuen Rhein Zeitung: »Es konzertierten: die Lautsprecher des Funks« (2./3.6. 1956) und derselbe im Hamburger Echo: »Es konzertierten: Vier Lautsprecher« (2.6.1956). Eine Pressesammlung findet sich in WDR: 11613.

109 Torbjörn Ericson: Die Maschine in der Musikpraxis, in Humboldt-Universität zu Berlin (Hg.): Musik und Maschine (PopScriptum, Band 7), Berlin 2002, URL: http://www2.huberlin.de/fpm/popscrip/themen/pst07/pst07_ericson.htm [Zugriff: 31.8.2017].

Das Publikum der Medienmusik quittierte diesen fundamentalen Angriff auf das musikalische Kunstwerk seinerseits mit einem Bruch der Verhaltensnormen – und zwar unabhängig davon, ob die elektronische Musik in den Konzertsälen oder an den Radioapparaten aufgeführt oder besser gesagt: abgespielt wurde. Sabine Sanio erkannte als ästhetische Strategie hinter dem Einsatz von Medientechnologien ein rezeptions-ästhetisches Moment der performativen Selbstreflexion: In der Konfrontation von Geräusch und Rauschen verliere die musikalische Rezeption ihren »Charakter der Andacht und der kontemplativen Versenkung [...], angefangen mit einer Phase der Verständnislosigkeit, wenn alle Hinweise, wie das Geschehen überhaupt aufzunehmen sei, fehlen.«¹¹⁰ Auch Klaus-Heinz Metzger, der Chronist der Nachkriegsavantgarde, bemerkte rückblickend, die »unsichtbare Stimme« wäre ein Schock gewesen und zeige, in welche Probleme das bürgerliche Konzertleben gerät, wenn die rituellen Aspekte ausfallen:

»Der Wegfall des Ritus bei dieser grundsätzlich akusmatischen Musik, wo es nichts zu sehen gibt, weil sie aus dem Lautsprecher kommt, zeitigt Probleme [...]. Es ist schwer, ohne einen agierenden Aufführenden den Anfang und das Ende zu markieren. Hier merkt man plötzlich: es fehlt das Ritual.«¹¹¹

Die Hörer füllten die entstandene Leerstelle innerhalb des Konzertzeremoniells mit eskalierenden und polarisierten Emotionen. Als die elektronische Musik die Ordnung der Klänge genauso wie die der Aufführungspraxis generalüberholte, brachen auch die Rezipienten aus ihren gewohnten Verhaltenskonventionen aus: in Form klingender Eklat.

»Organisierte Interpolationen«: Edgar Varèse

Einen emotional grundierten Eklat verursachte am 2. Dezember 1954 auch die Pariser Premiere von Edgar Varèses Komposition *Déserts*. Der Maler Lewin Alcopley erlebte den Skandal am legendären Théâtre des Champs-Élysées, das 1913 schon Schauplatz des berühmtesten Skandals der modernen Musikgeschichte – Igor Strawinskys *Le (ma)sacre du printemps* – war, als Augen- und Ohrenzeuge:

»Some of the antagonists sat next to each other in the same row and in the rows in front and back of each other. At the top of their voices they shot insults at each other, intermingled with gallic obscenities. [...] Everybody stood up – some standing on their seats – and insulted the neighbors. Some tried in vain to dislodge or break up the seats and use them as weapons. There was manhandling and fistfights and, above all, deafening yelling and angry sounds which, unfortunately, drowned *Déserts*.«¹¹²

110 Sabine Sanio: »Rauschen – Klangtotal und Repertoire. Zur Selbstreflexivität der ästhetischen Erfahrung«, in Hiepko/Stopka: Rauschen, S. 207–224, hier S. 224.

111 Heinz-Klaus Metzger: »Rituelle Aspekte bürgerlichen Musiklebens«, in Barbara Barthelmes/Helga de la Motte-Haber (Hg): Musik und Ritual, Mainz 1999, S. 18–30, hier S. 22f.

112 Lewin Alcopley: »Deserts at Paris«, in Paul-Sacher-Stiftung (PSS): »Sammlung Edgar Varèse« (KAT. 155), S. 1–2

Wenn sich an dieser Schilderung auch die charakteristisch polarisierenden Affekte der Konzertbesucher spiegeln und die Ereignisse historisch in unmittelbarer Nähe zu den Skandalen der ›konkreten‹ und ›authentischen‹ Elektronenmusik abspielten, eröffnet Edgard Varèse in Hinsicht auf die ›Elektronische Eklatanz‹ noch weitere Anschlussfelder. Allem voran ist die Uraufführung von *Déserts* in quellentechnischer Hinsicht ein Glücksfall: Als erste radiophone Übertragung wurde erstmals ein Konzert – und in diesem Fall auch der Skandal – vom Ort seiner Aufführung entgrenzt, via Rundfunk live in die Haushalte übertragen und anschließend archiviert. Die Aufnahme ist damit eine der frühesten akustischen Quellen, welche die Schilderungen Lewin Alcopleys verifiziert, wenn auch Tontechniker die Aufnahme von vielen der aufschlussreichen Störgeräusche reinigten [J-14.1]. Zum anderen war *Déserts* eine der ersten Kompositionen, die instrumentale Musik mit vorproduziertem Klangmaterial vom Tonband – den ›Interpolations‹ – kombinierte. Mit diesem vielschichtigen Terminus lassen sich wichtige Schlaglichter auf das Fallbeispiel werfen:

Hergeleitet vom lateinischen *interpolare* (umgestalten, verfälschen, entstellen) beschreibt der mathematische Begriff das Errechnen von Werten, die zwischen zwei bekannten Zuständen liegen – was im übertragenen Sinn geradezu paradigmatisch für eine musikhistorisch Verortung von Edgard Varèse gelten kann: Räumlich wie zeitlich stand der 1883 in Paris als Europäer geborene und 1965 in New York als Amerikaner gestorbene Komponist zwischen den Dispositiven, innerhalb derer sich die musik-historischen Diskurse um sein Werk entfalteten. Und gerade aufgrund dieser Außenseiterstellung zwischen den Generationen sowie zwischen ›Alter‹ und ›Neuer‹ Welt eignet sich Varèse als Mittler zwischen Raum und Zeit.

Wenn der Begriff der Interpolation aus der Mathematik stammt, verdeutlicht dies auch Varèses Ansatz, innovatorische Impulse aus Wissenschaft und Technik für ein physikalisch-objektives Ideal der Musikästhetik nutzbar zu machen. Dem entspricht auch sein Verständnis von Musik als *son organisé* – also ›organisierter Klang‹ – womit der Komponist die bislang streng befolgte Trennung zwischen Ton und Geräusch auszulöschen trachtete und seine monolithische Stellung festigte. Dieses Selbstverständnis zeigt ein Telegramm, in dem sich Varèse 1941 gegen die Verwendung des Begriffes durch John Cage verwehrt:

»Please desist using my expression Organized Sound as title for your series. I'm using it in my own activities, which I don't want confused with any others. Object your borrowing it for publicity. Shall consider unfriendly further use.«¹¹³

Steht die Interpolation in den Naturwissenschaften für eine Klasse von Verfahren und Problemen, denen sich Varèse als Pionier ausgesetzt sah, wird der Begriff in der Literaturwissenschaft im Sinne von Erweiterung, Umgestaltung oder Verfälschung verwendet. In der Musik schließlich wird damit ein unvorhergesehener Einschub bezeichnet – also ein *éclat* im Sinne eines plötzlich und unerwartet auftretenden Klangs: der Kernkomponente der ›Elektronischen Eklatanz‹.¹¹⁴

113 Telegramm von Edgard Varèse an John Cage (5.7.1941), in Paul-Sacher-Stiftung (PSS): »Sammlung Edgard Varèse«, Korrespondenz (Mikrofilm, MF 300.1), S. 0720ff.

114 Die Bedeutungsvielfalt des Terminus inspirierte mich zur Benennung meiner Website www.interpolationen.de, wo meine Forschungen laufend aktualisiert werden.

Nicht zuletzt um solche ›unerhörten‹ Geräusche ging es Varèse, wie das folgende und viel bemühte Zitat Varèses zeigt:

»Ich wurde eine Art teuflischer Parsifal, nicht auf der Suche nach dem heiligen Gral, sondern nach der Bombe, die das musikalische Universum sprengen könnte, um alle Klänge durch die Trümmer hereinzulassen, die man – bis heute – Geräusche genannt hat.«¹¹⁵

Sein künstlerisches Ziel – die ›Befreiung des Klangs‹ – verfolgte der Komponist mit seiner spröde-abstrakten, prozesshaft-melodietilgenden Klangsprache sowie einem visionären Glauben an die Technik. Bereits seit 1920 setzte er sich für akustische Forschungen ein – also bevor es überhaupt die Mittel für elektronische Musik gab. Hier wird eine weitere Differenz zur jungen Generation um Karlheinz Stockhausen deutlich, welche die technischen Medien ihrer Zeit nutzbar machte, während Varèse im französischen *Fin de Siècle* und durch die historischen Avantgardebewegungen nach der Jahrhundertwende sozialisiert worden war. Gerade aber diese zeitliche Verschiebung macht Varèse als eine Art ›Transmitter‹ zwischen den Phasen der Neuen Musik so aufschlussreich. An seinem Beispiel lassen sich die Kontinuitäten und Brüche zwischen der Vor- und Nachkriegsavantgarde sowie die transatlantischen Transfers auf dem Feld der Kunstmusik im Verlauf der Moderne nachzeichnen. Varèses Schilderung der umkämpften *Déserts*-Premiere liefert hier weitere Anschlüsse:

»The premiere of *Déserts* at the Champs Elysees in Dec. 1954, conducted by Scherchen, took place in the midst of such an uproar that it cannot be said that Paris has yet hear it. It [...] pretended to an audience for the most part completely ›uninitiated‹ and outnumbering the ›initiated‹ who did their best to out-brace the boos – in short a regular Parisian scandale.«¹¹⁶

Mit seiner Beschreibung der Ereignisse als ›regelrechtem Pariser Skandal‹, gab Varèse selbst das Stichwort für die spezifische Ortsgebundenheit der tumultuösen *Déserts*-Premiere im legendären Théâtre des Champs-Élysées, der auf die historisch-charakteristische Skandallust der Pariser Auditorien verweist: Seit der *Belle Époque* hatte sich die Stadt »zu einer regelrechten Hochburg des Bühnenskandals«¹¹⁷ entwickelt und dem *éclat* zu einem Aufstieg vom Störfall zum Erfolgsmodell verholfen. Zur Jahrhundertwende nahm diese Entwicklung Fahrt auf und muss den jungen Edgar Varèse geprägt haben, der nicht nur 1912 den *succès de scandale* von Claude Debussys *Prélude à l'après d'un faune* erlebte, sondern ein Jahr später auch den wohl bekanntesten Skandal der Musikgeschichte: Igor Strawinskys *Le (mas)sacre du Printemps* am Théâtre des Champs-Élysées, eben jener legendären Stätte, an der 1926 auch George Antheil seinen größten Skandalerfolg feierte.¹¹⁸

115 Edgar Varèse: »Die Befreiung des Klangs«, in Heinz-Klaus Metzger/Rainer Riehnen (Hg.): Edgar Varèse. Rückblick auf die Zukunft (Musik-Konzepte, Band 6), München 1983, S. 3-25, hier S. 3.

116 Brief von Edgar Varèse an Carlos Chavez (24.6.1960), in Paul-Sacher-Stiftung (PSS): »Sammlung Edgar Varèse«, Korrespondenzen, S. 985.

117 Petrik: Die Leiden der Neuen Musik, S. 26.

118 Siehe hierzu ausführlich die Exposition *Referenzen und Chiffren*.

1954 provozierte hier Varèse 1954 mit *Déserts* den Eklat, um den es im Folgenden exemplarisch geht. Es wurde einer der letzten echten Premierenskandale in Paris und markierte darin einen Umbruch in der Typologie klingender Eklats. Wenn schon der von Hermann Danuser analytisch erfasste »Paris-Modus«¹¹⁹ auf die skandalrelevante Komponente der Erwartungshaltung verweist, so wird dies noch deutlicher auf Seiten der Rezeption, wie Dieter Nanz in seiner Monographie über Varèse verdeutlichte:

»Daß ›Varèse‹ und ›Skandal‹ in der allgemeinen Rezeption bis heute eng zusammengehören, hängt zuerst mit den Mechanismen der amerikanischen Medien zusammen, dann aber auch mit dem Skandalbedürfnis der späteren Varèse-Rezeption, die in diesem Topos ein ebenso einfaches wie interessantes Identifikationsmuster fand.«¹²⁰

Der Zusammenhang der Topoi ›Varèse‹ und ›Skandal‹ lässt sich in der Tat mit der medialen Berichterstattung – und nicht nur der amerikanischen – in Zusammenhang bringen: In Nicolas Slonimskys *Lexicon of Musical Invective*¹²¹ wird deutlich, dass sich Skandalisierungen durch Varèses kompletten Werdegang ziehen, wobei die kritischen Stimmen auch die historische Kontinuität von Vorbehalten gegen Neue Musik im 20. Jahrhundert dokumentieren.

Ganz oben auf der Liste der Varèseschen-Verriss-Prosa stehen animalische Vergleiche: War in Bezug auf sein erstes Skandalwerk *Bourgogne* (1910) von »Katzenmusik«¹²² die Rede, erinnerte *Intégrales* (1925) einen Rezensenten an »dog's cry of pain or a cat's yell of midnight rage [...]«¹²³ und *Hyperprism* (1924) genauso wie wenig später *Amériques* (1926) an die Folgen eines Feueralarms in einem Zoo.¹²⁴ Ebenso beständig wurde von Lärm gesprochen, den Varèse schließlich als Geräuschkunst musikalisieren wollte: *Octandre* (1924) wurde als »just a ribald outbreak of noise«¹²⁵ und *Ionisation* (1933) schlicht als »Symphonie of noises«¹²⁶ bezeichnet. Wie schon bei der konkreten und elektronischen Musik grassierten auch Assoziationen mit Kriegsgeräuschen: Bei *Arcana* (1927) hörte ein Rezensent »Schlachtenlärm, Schreie von Verwundeten«¹²⁷ und ein anderer »series of gunpowder explosions.«¹²⁸ Die Beschreibung von *Hyperprism* (1924) als »a catastrophe in a boiler factory«¹²⁹ weist dagegen eine Gedankenverbindung an den Lärm der fortschreitenden Industrialisierung auf. Vergleiche mit ehemals heftig skandalisierten Komponisten wie Arnold Schönberg (»impotent follower of that eminent Viennese Juggler«¹³⁰) belegen darüber hin-

119 Danuser: Wer hören will, muß fühlen, S. 96.

120 Dieter Nanz: Edgard Varèse. Die Orchesterwerke, Berlin 2003, S. 58.

121 Nicolas Slonimsky: *Lexicon of musical invective*, New York 1953.

122 Bruno Schrader, in: *Zeit am Montag* (19.12.1910), zitiert nach: Ebd., S. 213.

123 W. J. Henderson, in: *New York Sun* (2.3.1925), zitiert nach: Ebd., S. 214.

124 E. Newman, in: *New York Evening Post* (17.12.1924), zitiert nach: Ebd., S. 214; S. Chotzinoff, in: *New York World* (14.4.1926), zitiert nach: Ebd., S. 214f.

125 W. J. Henderson, in: *New York Herald* (14.1.1924), zitiert nach: Ebd., S. 213.

126 N.N., in: *Havana Evening Telegram* (3.5.1933), zitiert nach: Ebd., S. 217.

127 F. Brust, in: *Germania* (16.3.1932), zitiert nach: Ebd., S. 215.

128 O. Thompson, in: *Musical America*, (23.4.1927), zitiert nach: Ebd., S. 215.

129 O. Downes, in: *New York Times* (17.12.1924), zitiert nach: Ebd., S. 213.

130 W. J. Henderson, in: *New York Sun* (17.12.1924), zitiert nach: Ebd., S. 214.

aus die Historisierung ästhetischer Provokationen. Im programmatischen Blatt *Germania* hieß es 1932 aus dem vorfaschistischen Deutschland zu *Arcana*: »Straussens Electra und der ganze Strawinsky sind Choräle gegenüber [dieser] Ausgeburt tönenden Wahnsinns.«¹³¹ Selbst Heinrich Strobel, der spätere Festivalleiter der Donaueschinger Musiktage, konstatierte: »Kein Ohr hält diese Musik auf Dauer aus [...]. Sie chockiert nicht und amüsiert nicht. Sie ist einfach sinnlos.«¹³² Schließlich spiegelt sich in den Kritiken auch die affektiv-performative Komponente musikskandalöser Ereignisse: Varèse brächte »peaceful lovers of music to scream out their agony, to arouse angry emotions and tempt men to retire to the back of the theater and perform tympanal concertos on each other's faces«¹³³; seine Musik lasse »friedsame Konzertbesucher zu Hyänen werden«¹³⁴. Auch die komische Komponente der affektiven Publikumsäußerungen wurden erwähnt, wenn es etwa hieß: »Some people laughed because they could find no other outlet for their feelings.«¹³⁵

Blickt man auf diese Chronik der Eklatanz muss streng genommen die komplette Karriere Edgard Varèses unter skandalanalytischer Sicht betrachtet werden. Und tatsächlich lassen sich weitere Angelpunkte bei den historischen Avantgarden finden: Im Paris der 1910er Jahre pflegte Varèse Bekanntschaft mit Künstlern des Kubismus und suchte nach seinem Umzug 1907 nach Berlin den Kontakt zu Ferruccio Busoni, in dessen kühnem *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* er seine eigenen Vorstellungen von der Befreiung des Klangs wiedererkannte.¹³⁶ Besonders augenfällig sind Anschlüsse an die Futuristen, die Maschinen und das Geräusch verherrlichten und den bewusst inszenierten Skandal samt zugehöriger emotionaler Empörung zum künstlerischen Programm erhoben.¹³⁷ Dieser Eindruck verfestigt sich, liest man Passagen aus Varèses Werkbeschreibung des unvollendeten Werks *Espace*, die wie ein futuristisches Manifest anmuten:

»Welt erwache. Die Menschheit auf dem Vormarsch. Nichts kann sie aufhalten. [...] Veränderte Rhythmen. Schnell, Langsam. Staccato, Schleppend, Stampfend, Hämmern, Schreitend [...]. Das abschließende Crescendo macht den Eindruck, dass zuversichtlich, mitleidlos die Bewegung nie aufhören wird... [...] Stimmen im Himmel, als ob magische unsichtbare Hände die Knöpfe phantastischer Radios an- und ausschalten, den ganzen Raum erfüllen, sich überschneidend, ineinander übergreifend, einander durchdringend, sich spaltend, sich überlagernd, einander abstoßend, kollidierend, sich zertrümmernd.«¹³⁸

131 F. Brust, in: *Germania* (16.3.1932), zitiert nach: Ebd., S. 215.

132 Heinrich Strobel, in: *Börsen-Courier* (1.3.1932), zitiert nach: Ebd., S. 217.

133 W. J. Henderson, in: *New York Herald* (5.3.1923), zitiert nach: Ebd., S. 215.

134 Paul Schwers, in: *Allgemeine Musikzeitung* (18.3.1932), zitiert nach: Ebd., S. 217.

135 W. J. Henderson, in: *New York Herald* (14.1.1924), zitiert nach: Ebd., S. 113.

136 Dolors Sabaté Planes: *Apropos Avantgarde. Neue Einblicke nach einhundert Jahren*, Berlin 2012, S. 238.

137 Siehe hierzu den Abschnitt »Futuristengefahr« in der Exposition: *Referenzen und Chiffren*. Weiterführend siehe Jean-Yves Bosseur: »Der Futurismus und das Werk von Edgard Varèse«, in: Otto Koleritsch (Hg.): *Der musikalische Futurismus. Ästhetisches Konzept und Auswirkungen auf die Moderne*, Graz 1976, S. 37-49.

138 Rudolf Frisius: »Edgard Varèse. Ein Audio-Portrait« (Feature, WDR 1999), URL: www.frisius.de/rudolf/texte/tx963.htm [Zugriff: 31.8.2017].

Wenn das Werk Edgard Varèse auf die spezifische performative Ansprache der Futuristen verzichtet, so war es zweifelsfrei geprägt von den frühen europäischen Avantgardbewegungen. Andererseits schrieb er, der 1915 wie viele andere Pariser Künstler im Zuge des Ersten Weltkriegs nach New York aufgebrochen war, diese Zeilen 1947 als Amerikaner. Hier pflegte er Kontakte mit den Dadaisten und Marcel Duchamp und nahm schließlich 1927 die amerikanische Staatsbürgerschaft an. Varèse kann also nicht nur als Bindeglied der Vor- und der Nachkriegsavantgarde, sondern auch für die transkulturellen Transfers zwischen ›Alter‹ und ›Neuer‹ Welt herangezogen werden und engagierte sich darüber hinaus als Pionier einer eigenständigen amerikanischen Musikavantgarde.¹³⁹ Als eine verbindende musikalische Kategorie erwies sich dabei das Geräusch – also der Klang – den Varèse zu befreien trachtete.

War *L'arte dei Rumori* zunächst ein Hauptanliegen der Futuristen, gewann das *Rauschen*, wie Sabine Sanio bemerkte, »seit den zwanziger Jahren enorme Bedeutung für die gesamte amerikanische Kunst.«¹⁴⁰ Nach 1945 wurde das Geräusch zu einem überwiegend amerikanischen Projekt, als sich die USA im Zuge der weltpolitischen Verschiebungen zunehmend vom hegemonialen Einfluss der europäischen Hochkultur emanzipierte, um eine originäre künstlerische Identität auszubilden.¹⁴¹ Zwar muss dabei allen voran John Cage als anarchische Lichtgestalt der spartenübergreifenden Avantgardebewegungen genannt werden, doch war der um knapp 20 Jahre ältere Varèse auch hier ein Pionier und Mittler.

1950 hielt der 67jährige Komponist bei den Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik seinen Vortrag *Musik auf neuen Wegen*¹⁴² und beschrieb darin die »Krise« der zeitgenössischen Musik, die von allen Künste allein gewillt scheine, »sich von dieser gärenden neuen Welt fernzuhalten.« Kann diese Aussage sowohl auf die »sintflutartigen Ereignisse unseres Zeitalters« als auch als Anspielung auf die künstlerischen Errungenschaften und Möglichkeiten in der Neuen Welt gedeutet werden, benannte Varèse konkret zwei Ursachen als »Grund dieser Krisis«: Die »Mittelsmänner des Musikgeschäfts« – Manager und Presse-Agenten – sowie vor allem die Routine und das Sicherheitsverlangen der Musik selbst:

»Die Musik kann nur aus sich selbst, von innen befreit werden. Sie muß sich beschränken auf die Härten der schöpferischen Unrast, auf die Disziplin der beständigen Spannung, um so zurückzusinken in ihren normalen Zustand der Revolution [...], das wichtigste Element in einem Kunstwerk [ist] seine Neuheit.«¹⁴³

Wenn Varèse damit das avantgardistische Innovationsparadigma befeuerte, sah er den aktuellen Progress besonders in der elektronischen Erweiterung des musikalischen Materials:

139 Lange vor dem Aufbau von Institutionen zur Förderung der amerikanischen Avantgarde war Edgard Varèse Gründungsmitglied der »International Composers Guild« (1921) sowie der »Pan American Association of Composers« (1928).

140 Sanio: *Rauschen – Klangtotal und Repertoire*, S. 224.

141 Siehe hierzu ausführlich das Kapitel *Transkulturelle Transfers*.

142 Edgard Varèse: »Musik auf Neuen Wegen« (1950), in Borio/Danuser (Hg.): *Im Zenit der Moderne*, Band 3, S. 92–97.

143 Ebd., S. 93.

»Wir finden es nötig, veraltete Werkzeuge durch andere zu ersetzen, [...] aber wir fahren fort, in einen veralteten und komplizierten Mechanismus von Röhren zu blasen [...]. Aber das auf Menschenkraft beruhende Orchester wird ohne Zweifel einmal für die Musik dasselbe sein wie das Museum für die bildende Kunst. [...] Die elektrischen Instrumente sind der bedeutungsvollste erste Schritt zur Befreiung der Musik. Was die Zukunft betrifft [...], so wird der Interpret verschwinden [...]. Denn es ist logisch einen Apparat vorauszuahnen, auf dem jede beliebige Kombination von Rhythmen und Intervallen herzustellen ist [...]. Zwischen Komponist und Hörer wird kein verzerrendes Prisma stehen.«¹⁴⁴

Zweifellos waren Varèses Visionen von der Abschaffung der Instrumente und Interpreten revolutionär und rührten an der Urbeschaffenheit der tradierten Kunstmusik. Auch seine Einschätzung, dass radikale Veränderungen »fast immer als gefährlich und zersetzend betrachtet«¹⁴⁵ werden, bestätigte sich 1954 bei der Pariser *Déserts*-Premiere, als das randalierende Publikum seine Teilnahmslosigkeit abschüttelte.

Wenn Varèse 1950 in »Musik auf neuen Wegen« die Krise der neuen Musik beklagte, befand er sich damals selbst in einer musikalischen Krise: Seit 1936 – also fast 20 Jahre – hatte der Komponist kein einziges Werk vollendet, wohl auch wegen der technischen Unumsetzbarkeit seiner Visionen. Erst 1953 bekam er durch das Geschenk eines transportablen Ampex-Tonbandes neue Inspiration. Auch hier spielte der Zweite Weltkrieg die Rolle des technischen Innovators: Ein Soldat der US-Army Signal Corps hörte im deutschen Kriegsfunk eine Sendung klassischer Musik von frappierender Qualität; nach der Kapitulation entdeckte er die AEG-Magnetophone (Modell K4), die ab 1948 in den amerikanischen Ampex-Werken zunächst eins zu eins nachgebaut und dann weiterentwickelt wurden.¹⁴⁶ Elektrisiert von den technischen Möglichkeiten des Ampex Tonbandes, schuf Edgard Varèse im reifen Alter von 70 Jahren mit *Déserts* eines der ersten mit Tonbandeinspielungen (*Interpolations*) kombinierten Instrumentalwerke und fügte der langen Skandalchronik des Pariser Théâtre des Champs-Élysées, rund 40 Jahre nach Igor Strawinskys legendärerem *Le (mas)sacre du printemps* und rund 30 nach George Antheils von Maschinenästhetik befeuerten *Ballet Mécanique*, einen weiteren Eintrag hinzu.

An drei Stellen unterbrechen die »Interpolationen«, drei zweikanalige Tonbandspuren von 10'08" Minuten Dauer, den gut dreizehnminütigen Instrumentalteil. Beruht die erste auf manipulierten Fabrikgeräuschen, ist das Rohmaterial der zweiten von Schlagzeug eingespielt, während die dritte konkrete und instrumentale Geräusche in einem Klangpool zusammenfasst. Ein- und Ausdruck von *Déserts* changieren zwischen aggressiven und hochdifferenzierten Schlagwerk- sowie aufreizend sparsamen Instrumentalpassagen, zusammengesetzt aus orgelpunktartigen Einzeltönen und fanfarenartigen Attacken in extremen Lagen. So entstand eine karg wirkende Klanglandschaft, die Varèses Biograph Fernand Oulette als eine Musik interpretierte, »die ihren Ursprung in den Archetypen des Schreckens und des Schmerzes hat.«¹⁴⁷

144 Ebd., S. 95ff.

145 Ebd., S. 94.

146 Siehe hierzu NN: »Aus dem AEG K4 wird 1948 das AMPEX 200A«, online abrufbar unter URL: <http://www.tonbandmuseum.info/ampex-200a.html> [Zugriff: 31.8.2017].

147 Zitiert nach Helga de La Motte- Haber: Die Musik von Edgard Varèse. Studien zu seinen nach 1918 entstandenen Werken, Fulda 1993, S. 38

Zwar war Varèse der Meinung war, dass die Imagination des Künstlers keinen unmittelbaren emotionalen Ausdruck finden, doch reagierte das Premierenpublikum ausgesprochen affektiv – das belegt auch der Mitschnitt der Premiere [J-14.1]: Nach etwa fünf Minuten kam es zu ersten Zwischenrufen die sich im Laufe der Aufführung teilweise zu handfesten Störungen des Konzertes auswuchsen. Mit Blick auf die ›Elektronische Eklatanz‹ sind die ersten heftigen Manifestationen von Unruhe tatsächlich im Verlauf der ersten Interpolation auszumachen, was sich während der beiden anderen Tonbandeinschübe wiederholt. Um das Getöse im Saal zu übertönen, schob Pierre Henry am Mischpult die Regler auf höchste Lautstärke. Ganz offensichtlich entlud sich hier Befremden, Ärger und Irritation des Publikums, von dem ein Teil auch erheitert reagierte: ein Hörer bereicherte das Klangmosaik etwa um die Imitation von Hundegebell. Neben zornigen Ausrufen und einem anschwellenden Lärm der Empörung fand sich also auch Komik im Gefühlshaushalt des skandalisierten Auditoriums. Deutlich wird an diesem Beispiel, dass das Publikum als aktiver Rezipient in das musikalische Ereignis eingriff: Indem es den reibungslosen Ablauf der Aufführung durch Unmutsbekundungen störte und einen deutlichen Kontrollverlust seiner Affekte zeigte, wurde es zum aktiven Akteur innerhalb der musikalischen Aufführung. Spielte der Komponist in abstrakter Weise auf der Klaviatur der Gefühle, fand der eigentliche Skandal beim emotional randalierenden Publikum statt.

Warum aber war das Pariser Premierenpublikum 1954 derartig empört? – Es waren die üblichen Vorwürfe der Rezipienten gegen die ›Entmenschlichung‹ und ›Dehumanisierung‹ der Elektronischen Musik sowie die Veränderung der bürgerlichen Konzertrituale. Wenn Edgard Varèse 1950 in seinem Vortrag *Musik auf neuen Wegen* ebenso apologetisch wie provozierend geschrieben hatte, der Interpret werde in der Musik der Zukunft verschwinden – »zwischen Komponist und Hörer wird kein verzerrendes Prisma stehen«¹⁴⁸ – wurde er nicht ganz zu Unrecht »des Wunsches der Zerstörung aller Musikinstrumente und sogar der Abschaffung aller Ausführenden angeklagt.«¹⁴⁹ Ein Grund für die Tumulte war also nicht zuletzt auf den Angriff der elektronischen Musik auf das bürgerliche Konzertzeremoniell zurückzuführen.

Dies zeigte sich bei Edgard Varèse noch deutlicher als bei der *musique concrète* in Donaueschingen oder Karlheinz Stockhausens ›authentischer‹ Musik, denn die Premiere von *Déserts* fand nicht vor einem Spezialpublikum, sondern innerhalb des regulären Konzertbetriebs statt. Noch dazu brachte der Dirigent, Hermann Scherchen, *Déserts* in einem Programm mit Pjotr Iljitsch Tschaikowskys *Symphonie Pathétique* und einer Ouvertüre Wolfgang Amadeus Mozarts zur Uraufführung. Der Verdacht liegt nahe, dass der ästhetische Kontrast des Repertoires seinen Teil zu den empörten Reaktionen der Konzertbesucher beitrug. Dafür spricht auch die Tatsache, dass die Folgeaufführung am 8. Dezember in Hamburg wesentlich ruhiger verlief, als Bruno Maderna *Déserts* gemeinsam mit *Kontra-Punkte* von Karlheinz Stockhausen aufführte, der auch die Interpolationen aussteuerte. Es darf also davon ausgegangen werden, dass diese homogene avantgardistische Programmgestaltung ein spezialisiertes Publikum anzog, während bei der Pariser Premiere ein bürgerliches Auditorium verstört auf die unerhörten Klänge reagierte. Daraus resümierte Dieter Nanz:

148 Varèse: *Musik auf neuen Wegen*, S. 97

149 Varèse: »Rhythmus, Form und Inhalt« (Vorlesung an der Universität Princeton 1959), in Metzger/Riehn (Hg.), Edgard Varèse. Rückblick auf die Zukunft, S. 17.

»Dass die unbestreitbar bildstarken ›Plopp‹-Geräusche der Tempelblocks aus dem Lautsprecher als witzig, in den instrumentalten Partien aber durchwegs als akzeptabel empfunden wurden, weist das Gelächter als Resultat einer klassischen Konstellation der Komik aus, nämlich der unerwarteten Verbindung zweier nicht korrelierter Ebenen.«¹⁵⁰

Zwar bezeugt dies die provozierende Wirkung der elektronischen Klänge, allerdings belegt die Inventarisierung der Proteste, dass nicht nur die unvertrauten elektroakustischen Geräusche das Auditorium erregten. Vielmehr stießen einige leise, in kleine Fragmente aufgesplitterte Instrumentalpassagen auf Unverständnis. Nanz folgerte, dass sich ein Teil der Zuhörer nicht so sehr über angeblich skandalöse Geräusche empörte, sondern bei dieser nichts mehr repräsentierenden Musik schlichtweg langweilte. Mitverantwortlich für den Skandal dürfte auch die eklatante Geschichte des Théâtre des Champs-Élysée und eine damit zusammenhängende Erwartungshaltung gewesen sein. Die besondere Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit schließlich wurde nicht zuletzt deshalb erregt, weil hier erstmals ein Konzert mit stereophonischer Technik vom Rundfunk live übertragen wurde und als technische Sensation bereits im Vorfeld für Aufregung und gespannte Erwartungen gesorgt hatte.¹⁵¹

Parallel zu den unmittelbaren Reaktionen des Pariser Auditoriums kam es infolge der Live-Übertragung zu einer medial grundierten und erweiterten Rezeption: Noch während der Sendung beschwerten sich Rundfunkhörer an höchster Stelle – im Büro des Premierministers Pierre Mendès-France – über die verstörende Geräuschkulisse im Radio. *Radiodiffusion-Télévision Française* (RTF) wurde daraufhin angewiesen, die Übertragung zu beenden.¹⁵² Im Anschluss trugen internationale Pressevertreter die Berichte über die Tumulte in eine breite Öffentlichkeit. Das *Journal du Dimanche* war nach der Premiere überzeugt, dass das Théâtre des Champs-Élysée »seit 1913, als Strawinskys *Sacré du Printemps* aufgeführt wurde, keine dermaßen stürmische Stimmung erlebt«¹⁵³ habe und verwies damit auf einen der legendären und referenziellen Musikskandale aus den Gründerzeiten der Neuen Musik. In Deutschland schrieb die *Rhein-Neckar-Zeitung* von der »nervenanspannenden Wirkung dieser neuartigen Musik – einige Zuhörer hielten sich die Ohren zu, als die Industrieklänge [...] wie donnernde Katarakte mit Heul- und Schleiftönen durch Großlautsprecher ins Publikum geschleudert wurden.«¹⁵⁴

Die Kritiker der Déserts-Premiere bauten in ihren skandalisierenden Berichterstattungen auf lange etablierten narrativen Mustern auf, welche die Topoi ›Varèse‹ und ›Skandal‹ in einen unmittelbaren Zusammenhang stellten. Dieter Nanz vermutete in diesem Zusammenhang, dass im »Skandaltopos auch ein Aspekt von Varèses aktiver Selbstmythologisierung«¹⁵⁵ zu finden sei. Zum *Mythos Varèse* bemerkte schließlich auch Hermann Danuser:

150 Nanz: Edgard Varèse, S. 558.

151 Vgl. das Interview von Hermann Scherchen (Paris 20.4.1966), in: Luc Ferrari/Gérard Patris: »Hommage à Varèse« (Film), ORTF 1965.

152 Felix Meyer: Edgard Varèse. Komponist, Klangforscher, Visionär, Mainz 2006, S. 335.

153 Zitiert nach Helga de la Motte-Haber: Edgard Varèse (1883-1965). Dokumente zu Leben und Werk, Frankfurt am Main 1990, S. 70ff

154 Zitiert nach Ebd.

155 Nanz: Edgard Varèse, S. 61.

»Die Öffnung der Varèseschen Musik zur Sphäre der Geräusche [...] verbündet sich mit einer Rebellion gegen das allzu fein Domestizierte und entfesselt uralte barbarische Sitten [...]. Darum begründen den Mythos [...] auch all jene Elemente, die seine Musik im Zeichen der Provokations- und Skandalästhetik der Moderne festschreiben.«¹⁵⁶

Nanz allerdings erhob Einspruch gegen eine Gleichsetzung von Varèses Karriere mit dem Skandaltopos: »Die Mythologisierung von Varèses Œuvre tabuisiert eine realistische und differenzierte Kritik und zieht ihr eine polemische Polarisierung in Befürworter und Gegner vor.«¹⁵⁷ Wenn auch Hermann Danuser davon sprach, dass sich im Mythos Varèse »Faktum und Fiktum«¹⁵⁸ verschränken, so bleibt als Fakt festzuhalten: Edgard Varèses musikhistorische Fabel wurde als Skandalgeschichte geschrieben – und erlebte als solche ein Happy End:

Bei der Weltausstellung 1958 in Brüssel entwarf der Architekt Le Corbusier den Philips Pavillon, den der griechische Komponist und Architekt Iannis Xenakis nach mathematischen Funktionen gestaltete¹⁵⁹, während Edgard Varèse eine Mischung aus konkreter und vokaler Musik zu den dynamischen Licht- und Bildprojektionen komponierte: Sein *Poème électronique* [J-14.2] ist das erste elektronisch-räumliche Environment, das Architektur, Film und Musik zu einem Raum und Zeit fusionierenden multimedialen Gesamterlebnis verband. Die visuelle Komponente lieferte eine »collageartige Litanei zur Abhängigkeit des Menschen im 20. Jahrhundert von der Elektrizität statt von Tageslicht, von virtuellen Perspektiven statt von Aussichten auf die Erde.«¹⁶⁰ Akustisch begleiteten diese Vision hunderte von an den Wänden befestigte Lautsprecher, die Klänge durch den Raum jagten. Kurzum: Varèse realisierte seinen Traum von der Befreiung des Klangs.

UTOPIE UND DYSTOPIE: PARADIGMEN DER MENSCH-MASCHINE-DICHOTOMIE

Wenn die Geschichte der elektronischen Eklatanz auch eine vielgestaltige ist, lassen sich aus den angeführten Fallbeispielen doch historische Kontinuitäten und analytische Paradigmen herausfiltern, die nicht nur zurück-, sondern auch nach vorne weisen und zum Teil bis in die Gegenwart reichen. Diese lassen sich mit dem dialektisch und diskursiven Gegensatzpaar von Utopie und Dystopie in einem griffigen Bild fassen, denn: technische Neuerungen waren, nicht nur aber besonders auf dem Feld der Kunstmusik, stets begleitet von einer charakteristischen Dichotomie schwärmerischer und entgegengesetzt apokalyptischer Zukunftsvisionen.

156 Hermann Danuser: »Mythos Varèse«, in Heidy Zimmermann/Felix Meyer (Hg.): Edgard Varèse. Komponist-Klangforscher-Visionär, Basel 2006, S. 418-425, hier S. 424.

157 Nanz: Edgard Varèse, S. 61.

158 Danuser: Mythos Varèse, S. 418.

159 Vgl. hierzu weiterführend Richard Jarvis: Music to my Eyes: The design of the Philips Pavilion by Iannis Xenakis, Boston 2002; »The Architectural Design of Le Corbusier and Xenakis«, in: Philips Technical Review 20 (1958/1959), S. 2-8.

160 Marc Treib: Space Calculated in Seconds, Princeton 1996, S. 3

Das Kreuzfeuer der Kritik speiste sich auch im Fall der elektronischen Musik aus den alten Ängsten vor allem Neuen und insbesondere aus dem Konfliktfeld Mensch versus Maschine. Die Eliminierung der klassischen Instrumente und ihrer Interpreten sowie die leeren oder nur durch Lautsprecher bevölkerten Bühnen beschworen bei den einen die Furcht vor einer ›Entmenschlichung‹ und ›Denaturierung‹ von Musik herauf, während andere die perfekte Kontrollierbarkeit der elektronischen (und später digitalen) Klangkunst rühmten. Die synthetischen, aus Algorithmen und Rauschgeneratoren geschaffenen Töne ließen Visionäre von der Befreiung des Klangs schwärmen, während Kulturpessimisten das Ende der westlichen Kunstmusik und damit zum wiederholten Male den *Untergang des Abendlandes*¹⁶¹ heraufziehen sahen.

Die Elektronische Musik stellte die Paradigmen des Musikmachens auf den Kopf und damit das musikalische Kunstwerk selbst in Frage. Die kritischen, belustigten und auch begeisterten Affektäußerungen von Kritikern wie Hörern wurden in dieser Situation zum Ausdruck einer für Umbruchphasen charakteristischen Unsicherheit. Diese Gefühle können als liminale Phänomene an der Schwelle zum Zeitalter elektronischer Medien verstanden werden, das von vielen zu einer neuen Epoche der Musikgeschichte stilisiert wurde – nur war man sich uneins, ob diese ein utopisches oder ein dystopisches Zukunftsszenarium bieten würde. Die Kontinuität der Mensch-Maschine-Dichotomie zeigt sich schließlich auch im Ausblick: So, wie die Mechanik in den 1920er und die Elektronik in den 1950er Jahren die Rezipienten polarisierten, beschwört heute die Digitalisierung gleichermaßen positive Visionen wie pessimistische Fiktionen von einem posthumanen Zeitalter der Musik herauf.

Entmenschlichung und Denaturierung: »Was ist Musik?«

Technische Innovationen haben von jeher die Angst vor der Maschine heraufbeschworen, die im Zusammenhang mit der elektronischen Musik unter den Schlagwörtern einer ›Entmenschlichung‹ und ›Denaturierung‹ von Kunst grassierte. Nach einer ersten Konjunktur während der Industrialisierung, erlebte die kritische Reflexion der Maschinenmusik in der Mitte des 20. Jahrhunderts einen vorläufigen Höhepunkt, der erst mit der digitalen Revolution um die Jahrtausendwende wieder annähernd die Heftigkeit jener Jahre erreichen sollte. Schon 1952 – also kurz vor den Schlüsseljahren der ›Elektronischen Eklatanz‹ 1953/54 – wurde in der *Neuen Zeitschrift für Musik* die Thematik ›Musik und Technik‹ auf- und von einem Pionier der Elektronischen Datenverarbeitung, Hans W. Ulbricht, angegriffen:

»[D]ie moderne Forschung kann niemals das erreichen, was für die wirklichen Meister des Instrumentenbaues die Hauptsache war: dem Instrument eine Seele geben! [...] Dieses unbestimmbare Etwas [...] ist aber das Element der Kunst [...]. Über die Zweckmäßigkeit einer Rationalisierung aller technischen Vorgänge braucht man nicht die geringsten Zweifel hegen. Eine Rationalisierung in der Kunst ist aber ein Totschlag an der Seele!«¹⁶²

161 Oswald Spenglers »Der Untergang des Abendlandes« (Wien 1918/München 1922) erlebte in den beiden Nachkriegsdekaden eine deutliche Konjunktur und belegt so die Kontinuität dystopischer Zukunftsszenarien in historischen Umbruchphasen.

162 Hans W. Ulbricht: »Akustische Artistik oder elektrische Musik«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* (2/1952), S. 69-74, hier 73f.

Walter Benjamins 1935 geäußerte These vom *Aura-Verlust des Kunstwerks im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* hatte also knapp 20 Jahre später nichts von ihrem Erschütterungspotential verloren. In eine ähnliche Richtung zielte der Musikwissenschaftler Prof. Walter Riezler, der im November 1953 auf Einladung der Münchner Akademie der Schönen Künste mit einer illustren und interdisziplinären Runde über »Die Künste im technischen Zeitalter«¹⁶³ diskutierte. Nach Martin Heidegger, der die philosophische »Frage nach der Technik«¹⁶⁴ stellte, sprach Werner Heisenberg aus Sicht der Quantenmechanik über »Das Naturbild der heutigen Physik«¹⁶⁵. Es ist nur folgerichtig, dass man den Geisteswissenschaftlern bei dieser Frage einen Naturwissenschaftler zur Seite stellte, denn die technischen Entwicklungen rückten nicht zuletzt die Musik wieder in Richtung der altgriechischen *téchne* – dem umfassenden Verständnis der antiken Philosophie von Kunst, Wissenschaft und Technik als Verbund. Während Komponisten wie Edgard Varèse daraus eine utopische Vision von der »Befreiung des Klangs« ableiteten, fürchtete Riezler, dass die neuen Techniken mit der Entgrenzung von Zeit- und Räumlichkeit auch das Kunstwerk Musik auflösen würden:

»Die Schallplatte (und deren unvollkommene Vorstufe, der Phonograph) ermöglicht die Konservierung von Musik, und wird damit Herr über die Vergänglichkeit, der jede Aufführung eines Werkes bisher anheimfiel. Und wie die Zeit wird auch der Raum vernichtet, indem das Radio über alle Ferne weg die eben irgendwo erklingende Musik hörbar macht.«¹⁶⁶

Im Zuge der neuen Möglichkeiten von Speicherung und Distribution stand also auch für Riezler der auratische Aufführungscharakter von Musik auf dem Spiel. Selbst die Komponisten reflektierten die Folgen des Medienwandels kritisch – und zwar sowohl publizistisch wie auch ästhetisch. John Cage etwa schrieb 1950 in einem Brief an Pierre Boulez, er habe eine Gesellschaft gegründet, die sich »Capitalist Inc.« nennt: »Jeder der ihr beitreten will, muß beweisen, daß er mindestens 100 Schallplattenaufnahmen mit Musikaufnahmen zerstört hat oder ein Aufnahmegerät.«¹⁶⁷ 1958 bemerkte der Amerikaner, ebenfalls mit Blick auf Schallplatten:

»Es wäre ein Akt der Nächsten- und sogar Selbstliebe, sie zu zerschmeißen, wo immer sie zum Vorschein kommen. Sie sind zwecklos außer für diesen Zweck und für die Urheberrechte, die der Komponist, tot seit nunmehr soundsovieltreißig Jahren, nicht mehr kassieren kann.«¹⁶⁸

163 Bayerische Akademie der Schönen Künste (Hg.): *Die Künste im technischen Zeitalter*, München 1954.

164 Martin Heidegger: »Die Frage nach der Technik« (1953), in: Ebd., S. 70-192. Siehe auch Ders.: *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen 1954, S. 13-44.

165 Werner Heisenberg: *Das Naturbild der heutigen Physik*, in: Ebd., S. 43-69.

166 Walter Riezler: *Die Musik*, in: Ebd., S. 160-69, hier S. 162.

167 Brief von John Cage an Pierre Boulez (17.1.1950), in Nattiez: *Dear Pierre – Cher John*, S. 53-57, hier S. 55. Die Phrase entnahm Cage seiner »Lecture on Nothing« (1949), publiziert in Ders.: *Silence. Lectures and Writings*, Middletown 1961, S. 109-127.

168 John Cage: »Erik Satie« (1958), in Heinz-Klaus Metzger/Rainer Riehn (Hg.): *Musik-Konzepte* (11/1988): Erik Satie, München, S. 29-36, hier S. 30.

Ungeachtet dieser Kritik erkannte Cage in Anlehnung an die Medientheorien Marshall McLuhans einen »profund change, greater even than that from the Middle Ages into the Renaissance.«¹⁶⁹ Seine Ausführungen zeigen die frühe Anlehnung amerikanischer Komponisten an die Medientheorien McLuhanscher Prägung, während in Europa die kritische Theorie Adornos bestimmend für die Neue und mithin auch die elektronische Musik blieb. Trotz oder wegen seiner kritischen Haltung zum Medienwandel trat Cage als prägende Gestalt der amerikanischen Tape Music und Schöpfer zahlreicher Medienkompositionen in Erscheinung. Diese scheinbar paradoxe Haltung löste der Amerikaner konzeptuell, indem er technische Medien nicht als Mittel musealer Reproduktion, sondern als variable und performative Instrumente einsetzte. Exemplarisch steht dafür eine Reihe von Live-Performance-Werken mit dem Titel *Imaginary Landscape*: Wurde in *No. 1* (1939) eine Schallplatte via Kupplung quasi live-elektronisch verwendet, funktionierte *No. 4* 1951 das Radio zum live bespielbaren Musikinstrument um. Konzipiert für 12 Rundfunkgeräte, sind diese jeweils von zwei Musikern zu bedienen, von denen der eine den Sender und der zweite die Lautstärke reguliert. Damit wappnete Cage sein Werk gegen »jede Art der Konserve, der Idee der Wiederholung des Gleichen.«¹⁷⁰ Anstatt technischer Musealisierung setzte er Medientechniken ein, um den Aufführungscharakter und die Ereignishaftigkeit von Musik im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit regelrecht zu betonen.¹⁷¹

Es ist allerdings kaum anzunehmen, dass Walter Riezler 1953 bei seiner Kritik an der elektronischen Musik und den Reproduktionsmedien die Arbeiten des amerikanischen Komponisten kannte, der erst 1954 bei den Donaueschinger Musiktagen seine verachtete Europapremiere feierte und nach seinen Auftritten 1958 in Darmstadt eine transatlantische Neuvermessung der klingenden Welt einleitete.¹⁷² Vielmehr fürchtete der deutsche Musikwissenschaftler in Verteidigung der abendländischen Musikkultur eine »Vernichtung ihrer inneren Würde« durch das technische Zeitalter und bediente dabei Standardpositionen der Technologiekritik:

»Was aber die Elektronenmusik anlangt, die anstelle der Töne unheimliche Geräusche rätselhafter Herkunft aus dem Bereiche der Physik setzt, [...] – sie kommen aus einer Welt, in dem es den Menschen nicht gibt, nur teuflische Wesen, denen der Mensch als seelisches Wesen wahrscheinlich nicht gewachsen ist, die ihn vernichten oder in den Wahnsinn treiben. Sollte hier wirklich mit den Mitteln der modernen Physik ein Einbruch in die Sphäre des letzten Urgrunds der physischen Welt gelungen sein, so würde das eine Gefährdung der Menschlichkeit bedeuten, die nicht geringer ist, als die durch die Atombombe.«¹⁷³

169 John Cage: »McLuhan's Influence« (1967), in Richard Kostelanetz (Hg.): John Cage. An Anthology, New York 1991, S. 170f.

170 Stefan Heyer: »Zwischen Eins und Null. Versuch über John Cage«, in Kleiner/Szepansky: Soundcultures, S. 152-161, hier S. 155.

171 Anna Schürmer: »...es wäre ein Akt der Nächstenliebe, sie zu zerschmeißen...«. John Cage und technische Medien: Random zwischen Differenz und Wiederholung, in: kunsttexte (4/2012), online unter URL: <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2012-4/schuermer-anna-3/PDF/schuermer.pdf> [Zugriff: 31.8.2017].

172 Siehe hierzu das Kapitel *Transkulturelle Transfers* und darin besonders den Abschnitt *John Cage und die transatlantische Neuvermessung der klingenden Welt*.

173 Walter Riezler: Die Musik, S. 163.

Wenn Riezler mit dem Verweis auf die Atombombe zeithistorische Krisenszenarien anklingen ließ, schloss er mit dystopischem Blick auf die Zukunft der Musik, diese würde durch den Einsatz von Elektronik »in einer erschreckenden Weise entmenslicht und enteelt.«¹⁷⁴ Damit setzte und rekurrierte er auf vorgeprägte Topoi kunst-immanenter Technologiekritik. Die Schlagwörter der ›Denaturierung‹ und ›Enthumanisierung‹ der Musik durch Maschinen wurde zum Standardvorwurf gegen die elektronische Musik und auch innerhalb der Szene aufgegriffen und befeuert.

1956 etwa meldete sich der Komponist Luigi Rognoni bei den Darmstädter Ferienkursen in einer Podiumsdiskussion über »Kompositorische Möglichkeiten der elektronischen Musik«¹⁷⁵ zu Wort, die infolge von Störungen während eines elektroakustischen Konzerts anberaumt worden war. Beunruhigt stellte Rognoni fest, man spreche schon »von dem Tod der Kunst, von dem im Netze der Technik verstrickten und vernichteten Menschen.«¹⁷⁶ Die Kritik an der Denaturierung wurde zum ständigen nationen-, zeiten- und spartenübergreifenden Hintergrundrauschen der elektronisch generierten Lautsprechermusik. So fürchteten auch Kritiker aus der Sowjetunion 1956, dass das Spiel elektronischer Musikinstrumente zu einer »Entpersönlichung der Musikausübung«¹⁷⁷ führe und in Ostdeutschland wurde elektronische Musikerzeugung pauschal als dekadenter Auswuchs bürgerlich-kapitalistischer Musikkultur bewertet. 1954 bemerkte der Musikwissenschaftler Werner Wolf im führenden Fachblatt der DDR, *Musik und Gesellschaft*, »noch nie etwas Irrsinnigeres und Dekadenteres als diese [...] zusammengemixten Kombinationen von Klängen und Geräuschen gehört zu haben.«¹⁷⁸ Im wichtigen Publikationsorgan der westlichen Avantgardekultur, der *Neuen Zeitschrift für Musik*, warnte 1952 auch Ernst Krenek vor »apokalyptischen Visionen«¹⁷⁹ in Anbetracht der fundamentalen Umwälzungen von Form und Material der Musik durch die elektronischen Mittel. Die wirkmächtigste Fundamentalkritik an der elektronischen Musikerzeugung aber übte 1958 Friedrich Blume, Herausgeber der Enzyklopädie *Musik in Geschichte und Gegenwart*, als er bei den Kasseler Musiktagen die polemische Sinnfrage stellte: *Was ist Musik?*

»Die elektronische Musik verlässt grundsätzlich den Naturklang [...]. Zum ersten Mal seit es Musik gibt wird versucht den Naturklang durch Denaturierung abzutöten [...]. Das Ergebnis [wirkt] auf den Hörer anstrengend, teuflisch oder gelegentlich auch komisch.«¹⁸⁰

174 Ebd., S. 164.

175 Die Diskussion wurde transkribiert und publiziert in Heinz Klaus Metzger/Rainer Riehn (Hg.): »Kompositorische Möglichkeiten der elektronischen Musik. Eine Diskussion zwischen Ernst Krenek, Luigi Rognoni, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Hermann Heiß, Bruno Maderna, Alois Hába, Stefan Wolpe« [1956], in: Musik-Konzepte (Sonderband: Darmstadt-Dokumente), München 1999, S. 80-105.

176 Ebd., S. 101.

177 Fred Prieberg: Musik des technischen Zeitalters, Zürich 1956, S. 45.

178 Werner Wolf: »Die Entwicklung und Verwendung elektroakustischer Musikinstrumente«, in: Musik und Gesellschaft (4/1954), S. 17-19, hier S. 17.

179 Ernst Krenek: »Den Jüngeren über die Schulter geschaut«, in: Neue Zeitschrift für Musik (2/1952), S. 31-33, hier S. 33.

180 Friedrich Blume: »Was ist Musik?«, Vortrag bei den Kasseler Musiktagen 1958, publiziert in: Musikalische Zeitfragen (Band 5), Kassel 1960, S. 66-68, hier S. 67.

Thematisierte Blume hier die Unnatürlichkeit der elektronischen Klangerzeugung, prangerte er sie im Anschluss als ›unmenschlich‹ im doppelten Wortsinn an:

»Es mag wohl sein, dass diese nur durch Apparate produzierbare und reproduzierende Schallgeneration etwas ist, was unser Zeitalter der Atomzertrümmerung und der Vollautomation spiegelt. Mit Musik aber [...] hat dieses vollidenaturierte Produkt [...] nichts mehr zu tun. [...] Nicht mehr der Geist, sondern nur noch die Maschine, nicht mehr das Ethos der Selbstverantwortlichkeit, sondern der Logos der Formeln [vermag] dieses Reich zu beherrschen.«¹⁸¹

Blumes Ausführungen – die als ›Kasseler Axt‹ in die Musikgeschichte eingingen – erzielten eine beträchtliche Breitenwirkung und provozierten vielfältige Reaktionen. Die medial verhandelte Kontroverse offenbart die Polarität zweier Weltanschauungen und Generationen, die sich in der Mitte des 20. Jahrhunderts an den Schnittstellen von Neuer Musik und Technik, Mensch und Maschine entluden.

Passagen ins Medienzeitalter: »Die dritte Epoche«

Zielscheibe von Friedrich Blumes Polemik gegenüber der elektronischen Musik als »Axt an den Wurzeln einer der vollkommensten Schöpfungen Gottes«¹⁸² war insbesondere Karlheinz Stockhausens *Gesang der Jünglinge* [J-13.2]. Die zwei Jahre zuvor uraufgeführte, auf dem gleichnamigen Bibeltext aus dem dritten Buch Daniel basierende elektroakustische Komposition, konnte in den Augen Blumes offenbar nichts als Blasphemie sein. Wenn sich dabei ein über die reine Musikästhetik hinausgehender Generationenkonflikt andeutet, bestätigt sich der Eindruck in den Repliken der jungen Generation, die Heinrich Strobel – Leiter der Donaueschinger Musiktage und Herausgeber von *Melos* – 1959 in einer Ausgabe der Avantgardezeitschrift zur Gegenrede kommen ließ. Viele der Beiträger nutzten das Forum, um je nach Temperament leidenschaftlich oder gemessen, aggressiv oder reflektierend einen Epochenwechsel der Musik zu verkünden.

Pierre Boulez polemisierte gegen die »engstirnige Konzeption der ehrenwerten Doktoren« sowie deren »panische Angst vor dem Neuen« und schlussfolgerte mit Verweis auf Paul Valéry's *La Crise de l'Esprit*: »Kulturen sind sterblich.«¹⁸³ Klaus Wagner fügte an, dass das Abendland nicht die Welt sei und kritisierte den kulturhegemonialen Anspruch der europäischen Musiktradition.¹⁸⁴ Wurden hier die sich durch den Krieg verschiebenden Kräfteverhältnisse zwischen der Alten und Neuen Welt thematisiert, sah der französische Kritiker Antoine Goléa in Blumes Verriss, mit Verweis auf die historische Beethoven-Rezeption, den Beweis für die Innovationskraft der Elektroakustik: »Es ist in der *Leipziger Allgemeinen Zeitung* nachzulesen, deren Musikkritiker genauso wenig in ihrer Zeit apperzipten wie Professor Blume in der unsrigen.«¹⁸⁵ Bernd Aloys Zimmermann schließlich bot in seinem Beitrag eine Definition ästhetischer Umbruchphasen an:

181 Ebd.

182 Ebd., S. 68.

183 Pierre Boulez: »Kulturen sind sterblich«, in: *Melos* (3/1959), S. 69f.

184 Klaus Wagner: »Das Abendland ist nicht die Welt«, in: Ebd., S. 85f.

185 Antoine Goléa: »Genug der Wiegenlieder«, in: Ebd., S. 74f.

»[E]s muß eine gewisse Zeit vergehen, um einen Stil fest werden zu lassen. Während dies noch geschieht, tauchen zu allen Zeiten just dann, wenn [...] eine Konvention sich herausgebildet hat, Vorboten stilistisch anderer Denkweisen auf, beunruhigende Protagonisten eines Kommenden, welche das soeben Gewonnene und Gesicherte fortzuschwemmen drohen.«¹⁸⁶

Hans Curjel warnte dagegen mit Verweis auf die jüngere deutsche Geschichte, als »Hüter ewiger Gesetze [...] vor dem Verfall, vor Entartung, die man gelegentlich in wissenschaftlicher Verbrämung Denaturierung nennt«¹⁸⁷ wetteten. Damit verwies der Kritiker auf Friedrich Blumes fragwürdige Rolle im Nationalsozialismus und Herbert Eimert erinnerte das »formtheoretische Vokabular daran, daß auch die Definitionen ihre Stile haben. Sie färben von der Zeit ab, aus der sie stammen.«¹⁸⁸ Auch dem Kritiker Heinz Joachim schienen Blumes Ausführungen »eher weltanschaulich als wissenschaftlich gestützt«¹⁸⁹, die nach Ansicht des Komponisten Giselher Klebe ausschließlich »demagogischen Zwecken«¹⁹⁰ dienten. Jaques Wildberger schließlich verwies konkret auf Friedrich Blumes 1939 entstandene Schrift *Das Rasseproblem in der Musik*¹⁹¹ und damit auf eine Kongruenz musik- und zeithistorischer Konfliktfelder an der Schwelle zu den 1960er Jahren.

An der Beurteilung von Friedrich Blumes Rolle während der NS-Zeit scheiden sich bis heute die Geister: Während Fred Prieberg als kritischer Zeitzeuge anmerkte, dass Blume die NS-Rassenlehre als unwissenschaftlich brandmarkte¹⁹², bemerkte der Musikwissenschaftler Michael Custodis jüngst, dass sich Blumes Schrift zum *Rasseproblem* »mit wenigen Blicken [...] als NS-Propaganda überführen lässt.«¹⁹³ Damit offenbarte die Kontroverse auch die konfliktive Aufarbeitung des Dritten Reichs im nur vermeintlich unpolitischen Bereich des Musiklebens.¹⁹⁴ Wie in allen Gesellschaftsbereichen mobilisierte auch die junge Komponistengeneration seit dem Ende der 1950er Jahre gegen die Verdrängung der NS-Verbrechen: auch im Musikleben verlief ein Riss zwischen den Musikern der Vor- und der Nachkriegszeit. Historische Kontinuitäten und Personalien wie Friedrich Blume wurden in Frage gestellt und oft auch zur eigenen Profilierung instrumentalisiert. Die jungen Komponisten, so bemerkte Blume in einer späteren Replik bitter, hätten ihn »ohne viele Umstände als seniles Petrefakt in den Mülleimer«¹⁹⁵ verfrachtet.

186 Bernd Aloys Zimmermann: »Komponisten bestimmen die Grenzen der Musik«, in: Ebd., S. 89f.

187 Hans Curjel: »Der Brandmeister«, in: Ebd., S. 70f.

188 Herbert Eimert: »Die Kasseler Axt«, in: Ebd., S. 71-73.

189 Heinz Joachim: »Kein Platz für Pessimismus«, in: Ebd., S. 77-79.

190 Giselher Klebe: »Getarnte Demagogie«, in: Ebd., S. 77f.

191 Friedrich Blume: *Das Rasseproblem in der Musik: Entwurf zu einer Methodologie musikwissenschaftlicher Rasseforschung*, Wolfenbüttel/Berlin 1939.

192 Fred Prieberg: *Handbuch Deutsche Musiker 1933-1945*, Kiel 2004, S. 509.

193 Michael Custodis: *Traditionen – Koalitionen – Visionen. Wolfgang Steinecke und die Internationalen Ferienkurse in Darmstadt, Saarbrücken 2010*, S. 59.

194 Siehe hierzu weiterführend Michael Custodis/Friedrich Geiger: *Netzwerke der Entnazifizierung. Kontinuitäten im deutschen Musikleben*, Münster 2013.

195 »Professor Blume antwortet«, in: *Melos* (3/1959), S. 148f.

Einige der älteren Komponisten teilten seine Kritik an der elektronischen Zukunftsmusik. So glaubte Andreas Razumowsky nicht, »daß jemals den kybernetischen Rechenmaschinen das Komponieren überlassen werden wird«¹⁹⁶ und Gerhard Wimberger war sicher, dass »ein Oberton immer wertvoller sein wird als ein ›farbiges Rauschen‹.«¹⁹⁷ Bernd Aloys Zimmermann schließlich bezweifelte,

»daß Elektronengehirne [...] eine Komposition im musikalischen Sinne in des Wortes wahrster Bedeutung wird komponieren können, da eben der Faktor der Phantasie, das Unwägbar, fehlt, das der menschliche schöpferische Geist in jeder Phase des Schöpfungsprozesses frei entscheidend gestaltet und in dessen Dienst Einfall und Zufall, Inspiration und Aleatorik gleichermaßen stehen.«¹⁹⁸

In der kommenden Ausgabe von *Melos* berichtete Heinrich Strobel, dass »diese Auseinandersetzung mannigfache Reaktionen unserer Leser hervorgerufen [hat], verständnisvolle und aggressive.«¹⁹⁹ Darin sah er die »Auseinandersetzung von zwei Weltanschauungen eingeleitet« und erkannte als tieferen Sinn hinter den kontrovers geführten Debatten die Zeichen eines Umbruchs. Einen solchen hatte Robert Beyer, ein Mitarbeiter am Elektronischen Studio des Westdeutschen Rundfunks, schon 1951 in euphorischer Endzeitstimmung formuliert:

»Die Musik steht heute in einer tiefer greifenden Umwälzung, als dies ihre augenscheinliche Lage dartut. Ihre Entwicklung ist aus dem Zeichen der Evolution in das der Revolution getreten [...]. Die Musik ist am Ende einer tausendjährigen Entwicklung angelangt. Der [...] Beweis hierfür ist ihre letzte Revolution.«²⁰⁰

Auch der einflussreiche Musikkritiker Hans Heinz Stuckenschmidt formulierte eine Zeitenwende: Zwar gab auch er im Anschluss an den technologiekritischen Topos der »Entmenschlichung« zu bedenken, dass »diese Perfektion, diese störungs- und trübungsfreie Reproduktion und nun auch schon Produktion von Kunst Dehumanisation« bedeute.²⁰¹ Tatsächlich war ja Musik bis dato an die Materialität Körper – nun wurde der Interpret als menschlicher Mittler ausgeschlossen und die Musik damit in gewisser Hinsicht tatsächlich »post-human«. Allerdings, so erkannte Stuckenschmidt, sei diese menschenferne Musik in einem früher unbekannten Maß vom Geist des Menschen durchformt – und bilde daher *Die Dritte Epoche* einer auf Ausweitung und Extension der Mittel grundierenden Musikgeschichte:

196 Andreas Razumowsky: »Auch Musik ist Menschenwerk«, in: Ebd., S. 81f.

197 Gerhard Wimberger: »Webern kann nicht widersprechen«, in: Ebd., S. 86f.

198 Bernd Aloys Zimmermann: »Komponisten bestimmen die Grenzen der Musik«, in: *Melos* (3/1959), S. 89f.

199 Heinrich Strobel: »Wer zertrampelt wen?«, in: *Melos*, Nr. 27, 4/1959, S. 148.

200 Robert Beyer: »Musik und Technik« (1951), in: Heinz-Klaus Metzger/Rainer Riehn (Hg.): *Musik-Konzepte*, Sonderband: Darmstadt-Dokumente, München 1999, S. 45–48, hier S. 46.

201 Hans Heinz Stuckenschmidt: »Musik und Technik«, in: Fritz Winkler (Hg.): *Klangstruktur der Musik*, Berlin 1955, S. 209–216, hier S. 213.

»Die erste war eng und innig an den Menschen selbst als ausführendes Organ gebunden; begrenzt wie der Umfang der Stimme, wie ihre Möglichkeiten der schnellen und lauten Intonation, wie ihre Farbmodulationen war auch die Technik des vokalen Satzes [...]. Die zweite eroberte sich das Tonwerkzeug als Mittel; auch hier noch war die Bindung an den Menschen als notwendigen Bediener des Tonwerkzeugs gegeben, [...] während virtuose Geläufigkeit, Differenzierung und Farben, rhythmische Komplikationen und extreme Grade der Lautstärke vom Menschen wegführten. Die dritte, eben die elektronische Epoche, stellt den Menschen nur noch an den Beginn des Kompositionsprozesses, schaltet ihn aber als Mittler aus. Ihre »dehumanisierte« Musik ist in der Domäne des reinen Geistes entstanden. Sie bedient sich zwar der Verfahrensweisen [...] aus der Tradition [...], wendet sie aber auf eine radikal neue Materie an.«²⁰²

Mittels der fortschreitenden Kulturtechniken, so führte Stuckenschmidt weiter aus, sei die medientechnisch generierte Musik dem subjektiven Gefühlsbereich der Hörer entrückt worden, was sich in der »Diskrepanz von Sendung und Empfang« sowie in der »Ratlosigkeit« des Publikums äußere – eben jenen passageren und oft eklatanten Handlungsmustern an der Epochenschwelle zum Zeitalter elektronischer Medien.

Auch Karlheinz Stockhausen proklamierte den Übergang in eine neue, vom Geist durchformte Ära der Musikgeschichte. 1972, bei seiner Lecture »Four Criteria of Electronic Music« an der Oxford Union²⁰³, bezog sich eine Wortmeldung explizit auf die »dehumanization in electronic music«; der Sprecher äußerte die Frage: »Has this art the potential to touching human concerns [...], is it really valid art?« In seiner Antwort verwies der Komponist auf einen »flash of intelligence« infolge der medientechnischen Neuerungen. Der Begriff der »dehumanization« bezeichne die Angst der Mehrheit: »but what they really mean is [...] supra-humanization.« Dies sei nicht das Ende der musizierenden Menschheit, sondern vielmehr ein evolutionärer Entwicklungssprung: »Everything switches in new level and the next step is a sign of rebirth of humanity.« Der Komponist imaginierte also die vermeintlich »dehumanisierte« Elektroakustik als neue Stufe einer – posthumanen – Menschlichkeit in der Musik.

Tatsächlich häuften sich im Verlauf der 1950er Jahre die Indizien eines paradigmatischen Umbruchs: Existentielle Verunsicherungen und empfindliche Empörungen gegenüber dem Neuen sowie Polemiken gegen das reaktionäre Alte mehrten sich in allen gesellschaftlichen Bereichen und entluden sich schließlich in den Revolten der Studentenbewegung mit ihrem Höhepunkt im Jahr 1968. Natürlich war dieser soziale Wandel auch kulturell, medial und ästhetisch grundiert: in Form einer zunehmenden Institutionenkritik und der Bildung neuer Einrichtungen sowie im künstlerischen Willen zur Neuordnung und der forcierten Suche nach neuen Ausdrucksmitteln und Materialien, also ganz konkret: Medien. Die frühe Lautsprechermusik der 1950er Jahre kann dementsprechend als Ausdruck und passagerer Begleiter ins Medienzeitalter verstanden werden; die Skandale und Kontroversen um die »Elektronische Eklatanz« belegen ihre Rolle am Nerv der Zeit.

202 Hans Heinz Stuckenschmidt: »Die dritte Epoche. Bemerkungen zur Ästhetik der Elektronenmusik«, in Herbert Eimert /Karlheinz Stockhausen(Hg.): Die Reihe, Band I: Elektronische Musik, Wien 1955, S. 17-19, hier S. 18f.

203 Die Lecture ist inklusive der anschließenden Diskussion, auf die sich die folgenden Zitate beziehen, abrufbar unter URL: <https://www.youtube.com/watch?v=SgQmGu93-F4&list=PLCqtKpAgznS7uIRaCVGpbO0ToEAJB18EJ&index=13> [Zugriff: 31.8.2017].

Ausblick: Elektropop und die digitale Eklatanz

Nach den turbulenten und eklatanten Ereignissen um die elektronische Musik in den 1950er Jahren legten sich die Proteststürme seit 1960 und kam es zu einer Konsolidierung der Medienmusik, wie auch Carl Dahlhaus anmerkte:

»Sie ist, nachdem sie zunächst von einer aufgestörten Publizistik ins Zentrum der Neuen Musik gerückt worden war, zu einem Randphänomen verblaßt. Und es fällt bereits schwer, sich die Bestürzung ins Gedächtnis zu rufen, die von den frühesten elektronischen Kompositionen ausging.«²⁰⁴

Diese Konsolidierung lässt sich im Anschluss an das klassische Muster Arnold van Genneps *Les rites de passage*²⁰⁵ im Dreischritt von Verdichtung, Fraktion und De-Eskalation exemplarisch nachvollziehen: Die Skandale der elektronischen Musik waren gleichermaßen Trennung- wie Übergangsriten (*rites de separation/de marge*), die schließlich in Angliederungsriten (*rites d'agrégation*) und Konsolidierung mündeten. Irgendwann war die synthetischen Klänge nicht mehr »unerhört« und die Rezipienten gewöhnten an die charakteristischen Klänge des Medienzeitalters. Die Deeskalation war aber auch die Folge einer Trennung (*rites de separation*), die das westliche Musikleben seit der Mitte des vergangenen Jahrhunderts nachhaltig spaltete.

In ihrer Radikalität waren die elektronischen Klangexperimente Mitauslöser der bis heute charakteristischen Segregation von Neuer-, Klassischer- und Populärer Musik. Und auch die Elektroakustik selbst erlebte eine Spaltung: Seit den 1970ern wurde Elektropop durch Pioniere wie Kraftwerk in der Clubkultur salonfähig gemacht und die elektronische Kunstmusik geriet zunehmend in Vergessenheit. In den Anfangsjahren der Pop-Ära aber bezog sich eine Vielzahl von Musikern auf »ernste« Komponisten und ganz besonders Karlheinz Stockhausen: Verwiesen Frank Zappa, Pink Floyd und David Bowie explizit auf die Vorbildfunktion des Kölner Visionärs, besuchten Mitglieder von The Grateful Dead, Jefferson Airplane, Yello, Can und Kraftwerk sogar Seminare des Komponisten. Die *Beatles* dagegen verewigten ihn auf dem Cover ihres legendären Albums *Sergeant Peppers Lonely Hearts Club Band* [Abbildung 12]. Auch jüngere Vertreter der Pop-Avantgarde wie Sonic Youth, Björk und verschiedene Produzenten elektronischer Clubmusik beziehen sich bis heute auf den »Papa des Techno«²⁰⁶. Es ist also mehr Wahrheit als Eitelkeit, wenn Karlheinz Stockhausen 1998 in einem Interview zu Protokoll gab, er habe den Techno erfunden.²⁰⁷ – auch wenn in der aktuellen Technokultur nur noch wenige an den Mann erinnern, der elektronische Klänge in die Musik eingeführt hat.

204 Carl Dahlhaus: »Ästhetische Probleme der elektronischen Musik«, in Ders.: Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik, Mainz 1978, S. 234-244, hier S. 234.

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

206 So betitelte Eleonore Büning 2007 ihren Nachruf auf den Komponisten in der Frankfurter Allgemeine Zeitung (8.12.2007).

207 Karlheinz Stockhausen, in: *De-Bug. Elektronische Lebensaspekte* (26.1.2000), URL: <http://de-bug.de/mag/haben-sie-techno-erfunden-stockhausen-ja/> [Zugriff: 31.8.2017].

Abbildung 12 – »Popmusikalische Verewigung«: Karlheinz Stockhausen auf dem Cover von »Sergeant Peppers Lonely Hearts Club Band«



Die dialektischen Ordnungsmuster zeitgenössischer Musik zwischen elitärer Avantgarde und den massenkompatiblen Produkten der Unterhaltungskultur wurden erst mit den Zeichen eines neuerlichen Medienumbruchs seit 1989 und verstärkt seit der Jahrtausendwende auf die Probe gestellt. Wie zur elektronischen Zeitenwende nach 1945 mehren sich infolge der Digitalisierung kritische Stimmen gegen die Computermusik. 1991 etwa erschien ein technologiekritischer Aufsatz des Komponisten Konrad Boehmer, der auf die Kritikpunkte der 1950er rekurrierte und auch im Duktus stark an die Kontroversen jener Jahre erinnerte. Nachdem der Autor die totale Prädetermination der Computer-Komposition aus der seriellen Tradition kritisierte und die seitdem grassierende Rezeption der Thesen Marshall McLuhans von den technischen Ausweitungen des Zentralnervensystems in Form elektrischer Medien infrage stellte, fuhr er fort:

»Inzwischen hat die Info-Technologie die abenteuerlichsten Formen angenommen. [...] Es scheint, als ob diese Schritte es darauf abgesehen hätten, ästhetisches Denken gezielt zu liquidieren. [...] Das katastrophale Ende des bürgerlichen Traums ungebrochener Naturbeherrschung hat nicht nur das aller Natur beraubte, nackte Subjekt hinterlassen, sondern auch die Frage nach dem ästhetischen Sinn künstlerischer Materialbeherrschung.«²⁰⁸

208 Konrad Boehmer: »Ausgerechnet! ... Computermusik«, in Ders.: Das böse Ohr. Texte zur Musik 1961-1991, Köln 1993, S. 241-255, hier S. 245f.

Weiter äußerte Boehmer i »sehr ernsthafte Zweifel [...] wo der Computer – oder besser der Kaaba: der Algorithmus – zum Surrogat kompositorischen Denkens selbst erhoben wird«. Methodologisch gesprochen leugne Computermusik all das, was er ästhetische Differenz nenne: »Ohne diese aber ist keine Kunst [...] weil die sinnliche Implikation solcher Phänomene a priori nicht programmierbar ist.«²⁰⁹ Auch hier scheinen die Motive des Aura-Verlusts sowie der »Entmenschlichung« von Kunst im Zeitalter ihrer technischen (Re-)Produktion auf. Am Ende des Artikels entwarf der Autor das Bild einer »kybernetische Motte, der die Regelkreise durcheinander geraten sind.«²¹⁰ Auch der Vorwurf der Entgrenzung und Unsichtbarkeit elektronischer Musik reicht bis in die Gegenwart, weil sich die alten Aufführungsrituale trotz der weltweiten Verbreitung von Musik über Rundfunk, Tonträger und nun auch das Internet weitgehend erhalten haben. Kim Cascone wies 2003 auf die Auswirkungen der aufführungspraktischen Differenzen in instrumentaler und elektronischer Musik hin:

»Die Aufführung von Musik garantiert Präsenz und Authentizität, wohingegen die Laptop-Performance Kunstgriffe und Abwesenheit sowie Verfremdung und Verlagerung von Präsenz repräsentiert. [...] Historisch betrachtet, halten die ungewohnten Regeln, die bei der Performance elektronischer Musik benutzt werden, die Hörer davon ab, dem Performer Präsenz und Authentizität zuzuschreiben. Der Performer elektronischer Musik, der eher als Techniker denn als Musiker wahrgenommen wird, schwebt über einem Gewirr von Kabeln, Griffen und blinkenden Lichtern, während elektronische Schaltkreise den Raum durch einen artifiziellen Prozess mit Klang füllen.«²¹¹

Das Spiel mit Präsenz und Authentizität wurde für die Elektroakustik avantgardistischer Prägung zum Problem, weil sie dem romantischen Genius verhaftet blieb, während allen anderen Kraftwerk explizit die »Aura des Nicht-Hintergehbaren, des Nicht-Zerlegbaren«²¹² in der Maschinenmusik ästhetisieren. Nicht nur mit Titeln wie »Wir sind die Roboter« und Albumtiteln wie *Radio-Aktivität* (1975), *Die Mensch Maschine* (1978) oder *Computerwelt* (1981) spielen die Elektropop-Pioniere mit den Paradigmen der Mensch-Maschine-Dichotomie; auch aufführungspraktisch lassen sie ganz bewusst die Grenzen zwischen Realem und Imaginärem verschwimmen: Wenn sie an unsichtbaren Knöpfen der technologischen »Wunschmaschinen«²¹³ – Computern und Synthesizern – drehen und von Robotern mit ihrem Antlitz vertreten lassen [Abbildung 13] bleibt immer eine generelle Unsicherheit bestehen, die Elena Ungeheuer treffend beschrieb:

209 Ebd., S. 243/258f

210 Ebd., S. 255.

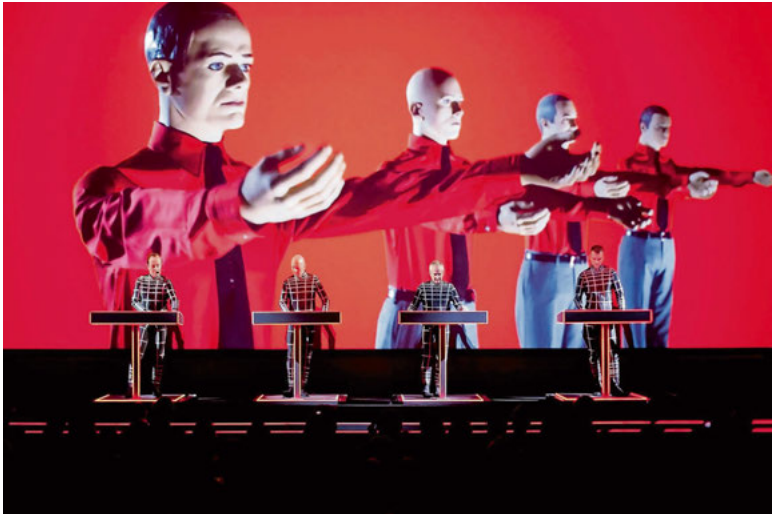
211 Kim Cascone: »Deterritorialisierung, historisches Bewusstsein, System. Die Rezeption der Performance von Laptop-Musik«, in Kleiner/Szepansky: Soundcultures, S. 101-106, hier S. 101f.

212 Elena Ungeheuer: »Ist Klang das Medium von Musik? Zur Medialität und Unmittelbarkeit von Klang in Musik«, in Holger Schulze (Hg.): Sound Studies: Traditionen – Methoden – Desiderate, Bielefeld 2008, S. 57-76, hier S. 73.

213 Mit ihrer »machine désirante« entwarfen Gilles Deleuze und Félix Guattari das Konzept eines produktiven maschinellen Unbewussten, in: Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I, Frankfurt am Main 1974.

»Der [...] Klang wirkt unmittelbar, und zwar nicht auf der Basis konzeptueller Arbeit, sondern als Ausdruck und Zeichen der Maschinenmagie, die nicht verrät, wie sie gemacht ist, sondern nur anzeigt, wie sie macht.«²¹⁴

Abbildung 13 – »Musikalische Cyborgs«: Kraftwerk bei ihrer Tour 2014



Kraftwerk verschleiern also die musikalische Materialität sowie die ästhetischen und kompositorischen Struktur- und Formbildungsprozesse durch ein schöpferisches Subjekt und setzten dies auch semantisch um, wenn sich etwa bei *Radio-Aktivität* die »Stimme der Energie« zu Wort meldet:

»Hier spricht die Stimme der Energie. Ich bin ein riesiger elektrischer Generator. Ich liefere Ihnen Licht und Kraft und ermögliche es Ihnen, Sprache Musik und Bilder durch den Äther auszusenden und zu empfangen. Ich bin Ihr Diener und Ihr Herr zugleich. Deshalb hütet mich gut. Mich, den Deus der Energie.«

Während also in der elektronischen Popkultur die »Maschinenmagie« ästhetisch eingesetzt und nutzbar gemacht wird, ist die »unsichtbare Stimme« in der kunstmusikalischen Elektroakustik zum Vermittlungsproblem der Aufführungskunst Musik geworden, deren englisches Pendant nicht zufällig *Performance Art* lautet. Weiterhin ist die Bühne ein Ort der Repräsentation von menschlichem Schöpfungstum und – gesprochen mit Hans Ulrich Gumbrecht: eine »Präsenzdimension des ästhetischen Erlebens«.²¹⁵

214 Ungeheuer: Ist Klang das Medium von Musik, S. 73. Siehe weiterführend auch Christoph Cox: »Wie wird Musik zu einem organlosen Körper? Gilles Deleuze und die experimentellen Elektronika«, in Kleiner/Szepanski, Soundcultures, S. 162-193.

215 Hans Ulrich Gumbrecht: Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz, Frankfurt am Main 2004.

Das musikalisch-performative Ereignis ist also weiterhin dem Konzept der Aura im Sinne Walter Benjamins als einmaliges und nicht reproduzierbares Ereignis verbunden; dagegen wird die Epiphanie, das wundersam-übernatürliche Erscheinen der gestaltlosen, weil vom Interpreten entgrenzten und massenhaft reproduzierbaren Elektronenklänge als anti-performativ kritisiert.²¹⁶ Heute wird elektroakustische und akusmatische Musik aufgrund ihres anhaltenden Vermittlungsproblems meist im traditionellen Proszenium von Konzertsälen gespielt und damit im Sinne Gumbrechts das unvermittelte Erleben sinnlicher ›Präsenzeffekte‹ gegen ihre Repräsentation in Stellung gebracht. Dieser Kontext, so bemerkte Kim Cascone, beschwöre die übliche Polarität zwischen dem Publikum und dem Interpreten als einer kulturellen Autorität herauf:

»Während einer Laptop-Performance lösen sich die üblichen visuellen Codes [...] auf und lassen so die Erwartungen des Mainstreampublikums unerfüllt [...]. Der Ursprung der Partitur [wird] nie preisgegeben [...]. Kennzeichnend für diesen Präsentationsstil ist, dass der Komponist zwischen den Hörern sitzt, ein Mischpult [...] bedient und seine Aufführung besteht darin, dass er seine bereits aufgezeichnete Komposition abspielt. Die Hörer sitzen in der Regel auf der Bühne oder den Lautsprechern gegenüber [...]. Dabei ist es schwierig für die Hörer, den Wert einer Performance zu begreifen, bei der der Künstler z.B. lediglich Soundfiles auf einem Gerät abspielt, das eher auf einen Büroschreibtisch passen würde als auf eine Bühne. Es wird also gegen die gängigen Codes musikalischer Performance verstoßen.«²¹⁷

Dass der Verstoß gegen die Paradigmen der Musikkultur auch im digitalen Zeitalter provoziert, wurde 2009 bei Harry Lehmanns Thesen zur *Digitalisierung der Neuen Musik* deutlich: Der Musikphilosoph stellte »nichts anderes als einen epochenmachenden Medienwechsel« und eine »gehaltsästhetische Wende«²¹⁸ fest. Anschließend entspann sich eine öffentliche Kontroverse, die unmittelbar an die Debatten der 1950er Jahre anschloss. Digitalaffin reagierte der Komponist Johannes Kreidler, der das Thema Speichermedien und musikalische Reproduktion als »Brachland« bezeichnete und die Neuen Medien zum Anlass für eine weit gefasste Institutionenkritik nutzte: »Die institutionelle Konsolidierung [...] hat wie von unsichtbarer Hand das Grundniveau der Neuen Musik eingependelt.«²¹⁹ In einer weiteren Schrift konstatierte er, dass sich der von Theodor W. Adorno lancierte Materialbegriff unter digitalen Vorzeichen zum Medienbau ausweite:

216 Siehe hierzu ausführlicher Anna Schürmer: »Elektronische Eklatanz. Zwischen Anti- und Hyper-Performanz«, in Wolf-Dieter Ernst/Anno Mungen/Nora Niethammer/ Berenika Szymanski-Düll (Hg.): *Sound und Performance. Positionen – Methoden – Analysen* (Thurnauer Schriften zum Musiktheater, Band 27), Würzburg 2015, S. 191-205.

217 Cascone: *Deterritorialisierung*, S. 102f.

218 Harry Lehmann: »Die Digitalisierung der Neuen Musik – ein Gedankenexperiment«, in Jörn P. Hiekel (Hg.): *Vernetzungen. Neue Musik im Spannungsfeld von Wissenschaft und Technik*, Mainz 2009, S. 33-43, hier S. 34. Seine Thesen arbeitete Lehmann aus in: *Die digitale Revolution der Musik. Eine Musikphilosophie*, Mainz 2012.

219 Johannes Kreidler: »Zum Materialstand der Gegenwartsmusik«, in: *Musik & Ästhetik* 52 (Oktober 2009), S. 24-37, hier S. 28.

»Hier verhilft die neue Technisierung: Synthese-, Verarbeitungs-, Speicher- und Übertragungsmedien der Digitalen Revolution zu einer konstruktiven Position, während sich das Bild des individuellen Materials zugunsten des Konzepts und Gehalts verschiebt. Dank all dieser Optionen kann Neue Musik viel mehr am Maßstab lebensweltlicher Relevanz komponiert und verbreitet werden. Der unbestreitbar tiefgreifende technologische Wandel, die gesamte Gesellschaft innervierend, weil er Kommunikation extensiviert, zeitigt auch eine neue ästhetische Situation, um nicht zu sagen: erzwingt sie.«²²⁰

Gegen diese Positionen platzierte der Komponist Claus-Steffen Mahnkopf eine Replik und warnte vor Technikgläubigkeit: »Rechner mögen schneller werden [...]. Intelligenz [...] liegt indes nicht in der Hardware, sondern in der Software. Dieser entscheidende Denkfehler scheint bis heute unausrottbar.«²²¹ Daraufhin bestritt er die Stilisierung der Digitalisierung als Revolution; eine solche habe – wenn überhaupt – in der Mitte des 20. Jahrhunderts stattgefunden, als »mittels stromversorgter Geräte Musik künstlich erzeugt, auf Tonträger [...] gespeichert und über Lautsprecher zum Erklingen gebracht wurde.«²²² Grundsätzlich versage Computermusik bei allen relevanten Dimensionen der musikalischen Schöpfung und Reproduktion:

Lehmanns systematischer Fehler besteht in der Verwechslung von [...] Lautsprechermusik und performativer [...]. Das Barbarische an Lehmanns Argumentation ist, daß die Kastrierung des Musikers und damit auch des Komponisten durch eine aufgezwungene [...] Hybrid-Form von Mensch und Maschine positiv bewertet wird [...]. Musik ist eben nicht nur (mathematisch konstruierbare) Materie, sondern auch und wesentlich Geist [...]. Computer beherrschen das Verallgemeinerbare, Kunst geht auf das Nicht-Verallgemeinerbare. Dazwischen ist eine »Versöhnung« platterdings unmöglich.«²²³

Auch Mahnkopf beschwor also die Aura und befürchtete ihren Verlust beim Kunstwerk im Zeitalter seiner Digitalisierung. Auf seine Replik hin entspann sich eine publizistisch geführte und öffentlich ausgetragene Debatte, die beweist: Medienmusik und mediale Umbrüche haben bis heute nichts von ihrer Eklatanz verloren.²²⁴ Die Maschine bleibt auch im dritten Jahrtausend Symbol der ästhetischen Kontroversen um die Zukunft der Musik. Die Konflikte der Mensch-Maschine-Dichotomie entzünden auch im Dämmern der »posthumanen Ära«²²⁵ gleichermaßen utopische wie auch dystopische Zukunftsszenarien.

220 Johannes Kreidler: »Urheberrecht kontra Kreativität. Partitur eines Musiktheaters für Komponisten«, in: Positionen (77/2008), S. 2-7, hier S. 6.

221 Claus-Steffen Mahnkopf: »Neue Technikgläubigkeit? Computer und Musik«, in Musik-Texte 124 (2010), S. 21-29, hier S. 38.

222 Ebd., S. 39.

223 Ebd., S. 47ff.

224 Die Kontroverse wurde publiziert in Johannes Kreidler/Harry Lehmann/Claus-Steffen Mahnkopf (Hg.): Musik-Ästhetik-Digitalisierung. Eine Kontroverse, Hofheim 2010.

225 Die Begriffsbildung zielt auf mein aktuelles Forschungsprojekt mit dem Arbeitstitel *Posthumane Sinfonien*, das sich für die Grenzbereiche digitaler Musik und für die klingenden Poetiken des Anthropozäns interessiert.