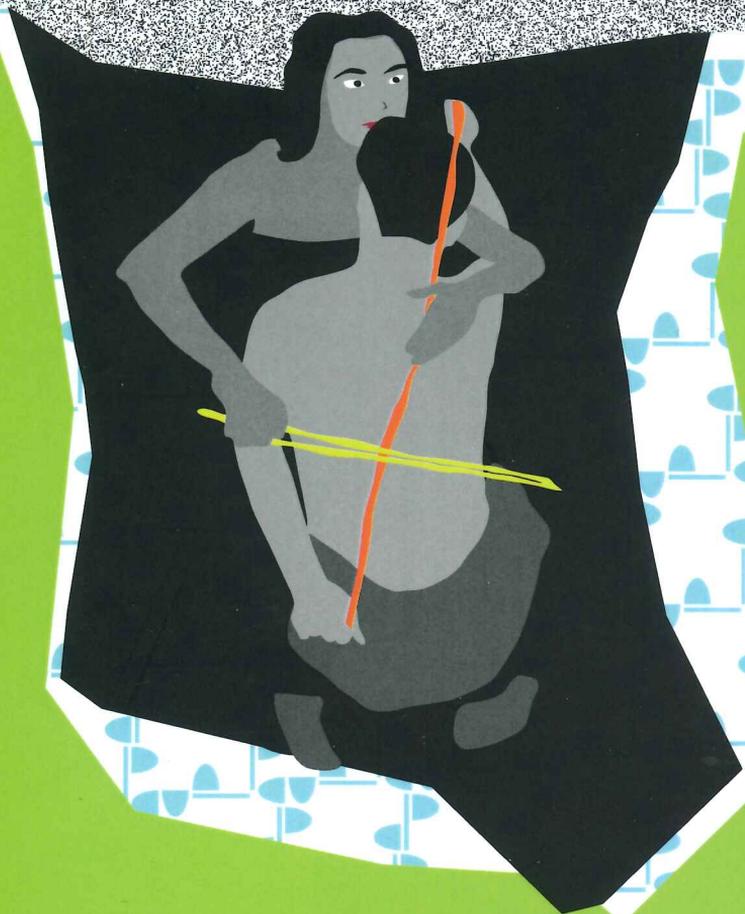


Wolf-Dieter Ernst, Nora Niethammer,
Berenika Szymanski-Düll, Anno Mungen (Hg.)

Sound und Performance

Positionen · Methoden · Analysen



Königshausen & Neumann

fimt.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2015

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Umschlaggestaltung: Michaela Bisjak, München; www.bisjak.com

Bindung: Zinn – Die Buchbinder GmbH, Kleinlöder

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-5473-0

www.koenigshausen-neumann.de

www.libri.de

www.buchhandel.de

www.buchkatalog.de

Inhalt

Danksagung	11
Inszeniertes Hören. Sound und Performance im Spiegel der Disziplinen von Wolf-Dieter Ernst, Nora Niethammer, Berenika Szymanski-Düll und Anno Mungen.....	13
I. Historische Konturen	
„Musikalische Form“ und „Organised Sound“ – Historische Transformationen des Performativen von Bettina Schlüter	37
Der Sound des tragischen Sprechens: Eugène Greens historisierende Annäherung an die Deklamation im französischen Barockdrama von Romain Jobez	53
Sound als entscheidendes Mittel der katholischen Konfessionali- sierung von Saskia Maria Woyke	63
Vom Dispositiv des Sounds von Ulrike Haß	79
Versenktes Orchester, mystischer Sound. Zur räumlichen Anordnung im Bayreuther Festspielhaus von Christina Schmidt	89
Tontechnik und Geräuschkunst. Zur Konstruktion reiner Klänge im Theater um 1900 von Ulf Otto.....	101
Theater und Phonographie um 1900 von Viktoria Tkaczyk.....	119

Martin G. Sarnecks Kulturhistorisches Archiv. Zum Verhältnis von <i>theatron</i> und <i>auditorium</i> in theaterwissenschaftlichen Sammlungen von Nora Probst.....	139
Das Echo der Gastspiele von Otojirō Kawakami, Sadayakko und ihrer Truppe in den deutschsprachigen Printmedien von Tanja Klankert.....	159
„Performance“ als technische Leistungsschau und „Sound“ als ideologiekritisches Moment: Schauspielen und Hörspielen in den Bruchzonen der 1970er Jahre von Anja Klöck.....	175
Elektronische Eklatanz. Zwischen Anti- und Hyper-Perfomanz von Anna Schürmer.....	191
Klangbewegung: frühe Experimente zu Instrument und Körper von Franz Anton Cramer	207

II. Politische Dimensionen

Der Sound des Protests – Performance, Klang und Politik in der Revolution von 1848 von Meike Wagner	217
<i>Die grüne Krähe</i> und das Unvernehmen über die Aufteilung des Sinnlichen von Berenika Szymanski-Düll	229
Von den stummen Diskursen der osteuropäischen Performance-Kunst. Die Rhetorik des Schweigens in der Zweiten Öffentlichkeit von Adam Czihak	241
Tonfilm und Spektakel. Zur Relation von Kino und nationalsozialistischem Massentheater von Evelyn Annuß	255

Der akustische Rest. Ko-Immunität zwischen ‚chora‘ und Chor von Philipp Schulte	271
Jenseits des Lärms. Die Stimme Gehörloser auf der Bühne von Rafael Ugarte Chacón.....	283
„Und die schrecklichen Minuten [...] werden mich mit Lust umklingen [...]. So im Wonne werd' ich untergehen“. Zu Stimm- und Körperspuren als akustische Gesten in Josse De Pauws Musiktheaterproduktion <i>Rube</i> von Micha Braun	299

III. Analysen

Theaterrauschen – Spielarten der performativen Hervorbringung von Geräusch von David Roesner	317
Wahrnehmen von Atmosphären. Zuhören, Stille und die Atmo-Sphäre von Aufmerksamkeit in Sound & Furys <i>Kursk</i> von George Home-Cook.....	343
BodySoundScapes des Selbst – oder ‚Vom Laut-Werden der Stimme‘ in Gisèle Viennes <i>Jerk</i> von Veronika Darian	355
Katharsis am Ende. Zur Atmosphäre des finalen ‚Sound‘ im zeitgenössischen Tanz von Christina Thurner	369
Zur Performativität des Mikrofons im zeitgenössischen Tanz von Katja Schneider.....	381
Gespentische Resonanzräume. Spektren des Akustischen bei Janet Cardiff, George Bures Miller und Susan Philipsz von Ralph Fischer.....	399

Das Murmeln bei Ruedi Häusermann. Inszenieren an den Rändern der Wahrnehmung von Matthias Rebstock	419
Fremde Sprachen, fremde Stimmen. Spielarten der Alterität von Dorothea Volz.....	427
Rhythmus und Klang auf der Spur – <i>Schwarztaxi</i> als theatrale Suchbewegung von Annika Wehrle	439
Ming Tsaos <i>Die Geisterinsel</i> als Erforschung der Grenze zwischen Formlosem und Geformtem von T. Sofie Taubert.....	455
„I am what I look <i>and sound</i> like.“ Zur Performativität von Stimme als Marker geschlechtlicher In/differenz von Ellen Koban	469
Der Sound der Übersetzung. Performativität und Ereignis im Rundfunk von Bettina Wodianka.....	481
Zwischen Speicher und Ereignis – <i>Memory Loops</i> von Michaela Melián von Stephanie Metzger.....	497
„Killing the Distance“ – Eine musikethnologische Untersuchung der Konstruktion von Nähe im Tonstudio von Martin Ringsmut	511

IV. Methoden

Music as Performance: The Disciplinary Dilemma Revisited von Philip Auslander.....	529
---	-----

„Das blinde Ohr der Oper.“ Überlegungen zum Dispositiv der auditiven Wahrnehmung von Lorenz Aggermann	543
Bodysounds. Überlegungen zur Ästhetik von Körpergeräuschen in Theater, Tanz und Performance von Jenny Schrödl	531
Hören als Methode von Christine Ehardt und Katharina Rost	577
groove feeling – Somatischer Sound und partizipative Performance von Sebastian Matthias	593
Beschreibung von Immersion. Sound in Performances von Romeo Castellucci von Denis Leifeld	611
Aurality, Gestus and the Performance of Noise von Lynne Kendrick	629
„Sound“ als Raumereignis: Zur akustischen Dimension von Szenografie von Birgit Wiens	641
Der singende Diskurs – Zur Analyse kreativer Nachahmung im Internet von Björn Dornbusch	657
Sound-Bilder. John Cages <i>Organ²/ASLSP</i> : Performativer Klang als Bildgenerator von Nadine Civilotti	679
Stille Größe: Zur Performativität des Schweigens in Ästhetiken des 18. Jahrhunderts sowie in der zeitgenössischen Performance Art von Rosemarie Brucher	695
Autorinnen und Autoren	713

Elektronische Eklatanz. Zwischen Anti- und Hyper-Performanz

Anna Schürmer

Prolog

Mit ihren charakteristischen Formen wie den Happenings, der Fluxus-Bewegung oder Aktionskunst, steht die multimediale Moderne paradigmatisch im Zeichen fortschreitender Entgrenzungstendenzen. Dagegen bildet die Elektroakustische Musik¹ eine quasi monomediale Gegenposition. Lebt die spezifische Medialität jener ‚Performing Arts‘ von der Ko-Präsenz im Verhältnis zwischen Darstellern, Zuschauern und Szene, enthalten elektroakustische Konzerte dem Auditorium nicht nur den Interpreten, sondern auch die Bühne als visuellen wie emotionalen Bezugspunkt vor. Der Zuschauer wird zum Zuhörer und muss sich gleichsam mit der Apparatur identifizieren. Während Aktionskünstler oftmals spontan improvisierte kollektive Handlungen favorisieren, vereint Computermusik alle musikalischen Parameter unter der Kontrolle des Komponisten. Jene transitorischen Aufführungskünste widerstehen jeder Art der Konserve, dagegen kann man die Idee der Wiederholung des Gleichen geradezu als Grundlage der synthetischen Klangerzeugung und -wiedergabe betrachten. Wenn dem aber so ist – was passiert im fehlenden Antlitz der unsichtbaren Lautsprechermusik mit den Konventionen von Darstellung und Wahrnehmung und was bedeutet das für die Begriffe ‚Sound und Performance‘?

Setzungen und Fragen

‚Sound und Performance‘ sind sinnvoll nur denkbar als interdisziplinäres Arbeitsfeld. Dieser Beitrag ist in diesem Sinne als Balanceakt auf einem aus kulturwissenschaftlichen Ansätzen geknüpften Seil zwischen Musik- und Geschichtswissenschaften und darüber hinaus als musik-historisch motivierter Beitrag zur allgemein feststellbaren Hinwendung der Geis-

¹ Im Folgenden werden die Begriffe Elektroakustik sowie Elektronische und Elektroakustische Musik synonym verwendet. Gemeint ist damit eine Musik, die (nicht notwendigerweise ausschließlich) mit elektronischen Geräten erzeugt oder transformiert wurde und über Lautsprecher wiedergegeben wird.

teswissenschaften zum Auditiven zu verstehen.² Wenn dabei von der ‚Eklatanz‘ der Elektronischen Musik die Rede ist, so geschieht dies in der Setzung, dass der programmatische Terminus einen Zugriffspunkt auf die spezifischen klanglichen, visuellen und szenischen Komponenten – also Sound und Performance – der Elektronischen Musik bieten kann: Begriffsgeschichtlich ist das titelgebende Substantiv eine Entlehnung des französischen *éclat* und bezeichnet etwas, das ‚Aufsehen hervorruft‘ und ‚Anstoß erregt‘, es bezieht sich also gleichermaßen auf visuelle wie szenische Ereignisse. Auch die semantisch noch weiter gefasste französische Wendung favorisiert sowohl optische Anschlüsse wie ‚Spiegelung‘ und ‚Glanz‘, fügt diesen aber akustische Bedeutungszuschreibungen wie ‚Sprengung‘ oder ‚Knall‘ hinzu und wurde außerdem als affektive Vortragsbezeichnung für einen plötzlichen auftretenden Klang verwendet. Darüber hinaus finden sich zum Begriff des Eklats auch semantische Anschlüsse: So waren die plötzlich und ohne sichtbare Schallquelle aus den Lautsprechern strömenden Elektronenklänge der 1950er Jahre im wahrsten Sinne des Wortes ‚unerhört‘ und ‚Aufsehen erregend‘ – aber wenn das Publikum aufblickte, war die Bühne leer. In ihrer Verweigerung des szenischen Elements, erregte die elektronische Musik ‚Anstoß‘ und provozierte regelmäßig eklatante Publikums- und Pressereaktionen, was auf mögliche performativitätstheoretische Anschlüsse im Zusammenhang mit der hier gestellten Thematik von ‚Sound und Performance‘ hindeutet.

Wenn also die Geschichte der elektronischen Klangerzeugung eine in diesem Sinne eklatante ist, so gilt dies insbesondere für die Mitte des 20. Jahrhunderts: Nach 1945 kam es infolge der kriegsbedingten medientechnischen Innovationen zur Geburtsstunde der elektronischen Musik an den neu entstandenen öffentlich-rechtlichen Rundfunkstationen. Viel konkreter als für die Rockmusik gilt für die elektroakustische Lautsprechermusik Friedrich Kittlers These eines ästhetischen Missbrauchs von Heeresgerät.³ Folgt man weiter den medienhistorischen Perspektiven auf das Feld der Performance, so veränderten die technischen Medien im Anschluss an Philip Auslander⁴ oder Jay David Bolter und Richard Grusin⁵

² Vgl. auch Anna Schürmer, „Acoustic Turn?!“, in: *Neue Musikzeitung* 12 (2013), S. 4 f.

³ Vgl. Friedrich Kittler, „Rock Musik. Ein Missbrauch von Heeresgerät“, in: *Medien und Maschinen. Literatur im technischen Zeitalter*, hrg. von Theo Elm und Hans H. Hiebel, Freiburg 1991, S. 245–257; vgl. auch Anna Schürmer, „Elektronische Musik, ein Missbrauch von Heeresgerät? Wie Arms & Technology zu Arts & Technology wurden“, in: *Neue Musikzeitung* 11 (2014), S. 3 f.

⁴ Philip Auslander, *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, London, New York 2008.

⁵ Jay David Bolter und Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge 2002.

auch die Wahrnehmungskonventionen und mithin die Rezeption und Perzeption von Musik.

Die Eklatanz der Elektronischen Musik bestand nicht nur in ihren synthetischen, bis dato unerhörten und deshalb die Rezipienten verstörenden Klangereignissen. Ein gewichtiger Stein des Anstoßes lag in der ‚Anti-Performativität‘ dieser ‚Unsichtbaren Musik‘,⁶ die das Auditorium ratlos sich selbst überließ, im Gegensatz dazu aber immer wieder heftige Kontroversen, teils auch regelrechte Publikumsrandale auslöste. Ausgangspunkt dieses Beitrags ist im Anschluss an diese Überlegungen die paradoxe Beobachtung, dass die Rezipienten auf die scheinbar anti-performative Mono-Medialität der frühen elektronischen Musik mit einer expressiven Emotionalität, also höchst performativ im Sinne einer affektiven Reaktion, antworteten. Das Skandalon der elektronischen Klangerzeugung bestand in ihrem Bruch der tradierten Konzertrituale, die vom bürgerlichen Musikbetrieb vehement verteidigt wurde. Die Rezipienten reagierten auf den Wandel der musikalischen Aufführungspraxis also ihrerseits mit einem Bruch der tradierten Wahrnehmungs- und Verhaltensnormen.

Ausgehend von diesen hypothetischen Setzungen soll der Frage nachgegangen werden, inwieweit die affektive Sprengkraft der Elektronischen Musik paradoxerweise an ihrer (scheinbar) Performanz entbehrenden Präsentationsform lag. Im Allgemeinen soll dabei der Begriff der Performativität in Anlehnung an Erika Fischer-Lichtes theaterwissenschaftlichen *Theorien des Performativen*⁷ aus musiktheoretischer Sicht befragt werden. Definiert sie die „Aufführung als Inbegriff des Performativen“, so muss diese Aussage mit Blick auf die Elektroakustik der 1950er Jahre hinterfragt werden. Diese stand vielmehr im Gegensatz zur flüchtigen Ereignishaftigkeit einer Performativität, die weder fixier- noch tradierbar sei. Auch die spezifische Medialität der „Ko-Präsenz im Verhältnis zwischen Darstellern, Zuschauern und Szene“⁸ ging der Elektronischen Musik, in der Produktion und Rezeption eben nicht gleichzeitig abliefen und sich somit kaum bedingten, ab. Insofern müsste der elektronisch generierten, gespeicherten und reproduzierten Lautsprechermusik jegliche

⁶ ‚Unsichtbare Musik‘ kann dann entstehen, wenn man etwas hört, aber dabei keine Interpreten sieht, die das Gehörte in Live-Aktionen hervorbringen. ‚Unsichtbare Musik‘ sind aber auch Klänge, die sich nicht in einer musikalisch ohne weiteres ‚lesbaren‘ Weise visualisieren lassen. Vgl. Rudolf Frisius, „Unsichtbare Musik – Akustische Kunst“, <http://www.frisius.de/rudolf/texte/tx348.htm> (Zugriff: Juni 2013).

⁷ Erika Fischer-Lichte und Jens Roselt, „Attraktion des Augenblicks – Aufführung, Performance, Performativ und Performativität als Theaterwissenschaftliche Begriffe“, in: *Theorien des Performativen*, hrg. von Christoph Wulf, München 2001 (*Paragana: Internationale Zeitschrift Historische Anthropologie*, Bd. 10), S. 237–254.

⁸ Vgl. ebd., S. 238.

performative Wirkung abgesprochen werden. Dies gilt im Anschluss an Sybille Krämer⁹ allerdings nur für die Kategorie einer ‚schwachen Performativität‘, verstanden als Aufführung, die in leiblicher Ko-Präsenz von Darstellern und Publikum vollzogen wird. Dagegen könnte mit dem Wandel der Präsentations- und Wahrnehmungskonventionen durch die Elektronische Musik eine Hinwendung der Cultural Performance ‚klassisches Konzert‘ ans Konzept der ‚radikalen Performativität‘ prognostiziert werden. Dies gilt umso mehr, wenn man unter „performativer Kunst“ mit Dieter Mersch eine solche versteht, die „ganz im Vollzug, dem Geschehen oder dem Ereignis aufgeht, sei es eine Aktion, ein Event, eine Inszenierung oder auch eine spontan zelebrierte ‚Performance‘.“¹⁰ Tatsache ist, dass der Einsatz von Technik die normativen Grenzen und logischen Dichotomien der Konzertsituation – wie jene von Rolle und Selbst, Kunst und Leben – außer Kraft setzte. Zwischen ‚Sound‘ und ‚Performance‘ trat eine Leerstelle, die von den Rezipienten durch Verunsicherung, Empörung und manchmal auch Begeisterung gefüllt wurde. Der anti-performative Bruch der Produktions- und Darstellungskonventionen bewirkte also gleichzeitig einen hyper-performativen Wandel der Wahrnehmungs- und Verhaltensnormen. Aus diesem Paradoxon ergeben sich nicht nur Fragen nach dem kritischen Potential von Performativität, sondern auch nach neuen Beschreibungsformeln für die Kategorie mit Blick auf die Elektroakustische Musik. Methodisch stehen beim Versuch ihrer Beantwortung exemplarische Fallbeispiele früher Lautsprechermusik im Mittelpunkt der folgenden Ausführungen. Der Beschreibung der Werke, ihrer Wirkung und kulturellen Bedeutung werden die Diskussionen und Debatten zur Seite gestellt, die sie bei ihren Zeitgenossen provozierten.

Synthetische und konkrete Klänge: Lautsprechermusik der 1950er Jahre

Noch während der Résistance gegen die deutsche Besatzung Frankreichs begann der Nachrichteningenieur Pierre Schaeffer seine experimentelle Radio- und Hörspielarbeit, die er nach der Befreiung von Paris am Club d'Essai der Radiodiffusion-Télévision Française (RTF) fortsetzte. Als 1951 das erste Tonbandgerät zeitgleich mit der geschlossenen Rille auf Wachsschallplatten auf den Markt kam, waren die Aufnahme und Speicherung realer Klänge, ihre Bearbeitung durch Montage- und Verfremdungstechniken sowie die Wiedergabe via Lautsprecher möglich. Auf der

⁹ Sybille Krämer, „Das Performative als Thema der Sprach- und Kulturphilosophie“, in: *Theorien des Performativen* (s. Anm. 7), S. 25–64.

¹⁰ Dieter Mersch, „Der versteinerte Augenblick. Zum Verhältnis von Kunst und Ereignis zwischen Barock und Moderne“, http://www.momo-berlin.de/Mersch_Augenblick.html (Zugriff: Juli 2013).

Basis dieser medientechnischen Innovationen entwickelte Schaeffer die sogenannte *musique concrète*. Anlässlich der Premiere seiner gemeinsam mit Pierre Henry realisierten ‚konkreten‘ Oper *Orphée 53* beschrieb Schaeffer seine Methode in Abgrenzung zur komponierten und damit abstrakten Musik. Während diese in Partituren niedergeschrieben und dann Note für Note wiedergegeben würde, sei die

‚Musique Concrète‘ aus Tönen oder Klanggestalten komponiert, die bereits vorher mit elektro-akustischen Mitteln (Schallplatte, Tonband) festgehalten werden. Diese [...] werden dann heute vor allem mittels des Magnettonbandes gemischt und in einer Art Montage vereinigt. Ihre Wiedergabe erfolgt dann ebenfalls auf elektro-akustischem Wege durch Lautsprecher.¹¹

Bei der Premiere am 10. Oktober 1953 im Rahmen der Donaueschinger Musiktage geriet das Auditorium derartig ins Toben, dass „nicht mehr zu unterscheiden [war], was wütender Protest, was fanatische Zustimmung, was amüsiertes Ulk, was Nervenentladung und was das Stück selber war.“¹² Ähnlich heftige Reaktionen erntete fast zeitgleich Karlheinz Stockhausen für seine Experimente am Kölner Studio für Elektronische Musik des Westdeutschen Rundfunks. Mit der Entwicklung einer synthetisch erzeugten Musik auf der Basis von Geräten der Messtechnik und Maschinen der Nachrichtenübertragung radikalisierte Stockhausen das Konzept seriellen Komponierens, das heißt: Alle musikalischen Parameter wie Tonhöhe, Tondauer und Artikulation wurden nach einheitlichen kompositorischen Prinzipien organisiert, der Klang bis in seinen spektralen Aufbau hinein kontrolliert.¹³

Näherten sich diese beiden Formen der Lautsprechermusik auch auf unterschiedliche Weise den neuen technischen Dispositiven an, so änderten doch beide die bislang geltenden Normen musikalischer Produktions-, Präsentations- und Wahrnehmungsbedingungen auf fundamentale Weise. Unter musikästhetischem Fokus wurden mit dem Schritt in die elektronisch generierte Musik nahezu alle tradierten Paradigmen auf den Kopf gestellt. Neben den Folgen von technischer Produktion und Distribution sowie Ästhetik und Rezeption, erfuhr auch das Aufschreibesystem von Musik einen eklatanten Wandel: Es entstanden die ersten Partituren, die statt Harmonie, Dynamik und Instrumentation nun Frequenzen, Pegel und Schaltkreise beschrieben.

¹¹ Programmnotiz für die *Donaueschinger Musiktage* 1953, in: Archiv des SWR, Ordner P/06204.

¹² So berichtete der Kritiker Walter Dirks für die *Frankfurter Hefte* 11 (1953).

¹³ Dies gilt insbesondere für *Studie I* (1953), *Studie II* (1954) sowie den *Gesang der Jünglinge* (1956).

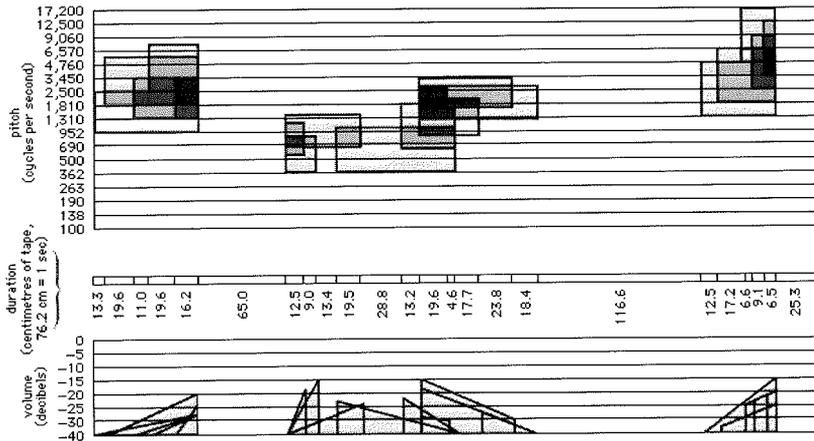


Abb. 1¹⁴. Partiturseite der *Studie II*, Stockhausen-Verlag; Werk Nr. 3/II (1954). Mit freundlicher Genehmigung des Stockhausen-Verlag, 51515 Kürten.

Damit zusammenhängend musste auch die allgemeine Sprache und Terminologie über Musik geändert werden. Beim Baseler Kongress für konkrete und elektronische Musik notierte Werner Meyer-Eppler 1955, es sei von nun an „erforderlich, auf die Terminologie der Akustik zurückzugreifen“¹⁵. Die neue Ästhetik sprengte die Möglichkeiten der traditionellen Instrumente, Klänge wurden nun von Sinustongeneratoren, Schwebungssummern und Ringmodulatoren erzeugt, Magnettonbänder und Lautsprecher übernahmen ihre Präsentation. Das Streben nach einer möglichst vollständigen Kontrolle über das Klanggeschehen führte zwangsläufig zu einer Degradierung der Interpreten als Medium der notierten Klänge, die durch die „Maschine als Hypervirtuose“¹⁶ ersetzt wurden. Die Bühne blieb nun dunkel oder wurde durch Lautsprecher bevölkert.

¹⁴ Am 16. Mai 1956 meldete die Universal Edition, dass „mit der Partitur zur ‚Studie II‘ [...] soeben die erste elektronische Partitur erschienen“ sei, in: Historisches Archiv des WDR, Ordner 5769.

¹⁵ Das Vortragsmanuskript findet sich im Nachlass von Werner Meyer-Eppler im Archiv der Akademie der Künste Berlin.

¹⁶ Torbjörn Ericson, „Die Maschine in der Musikpraxis“, in: *Musik und Maschine*, hrg. vom Forschungszentrum Populäre Musik der Humboldt-Universität zu Berlin, Berlin 2002 (*PopScriptum*, Bd. 7), http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscritp/themen/pst07/pst07_ericson.htm (Zugriff: Juli 2013).

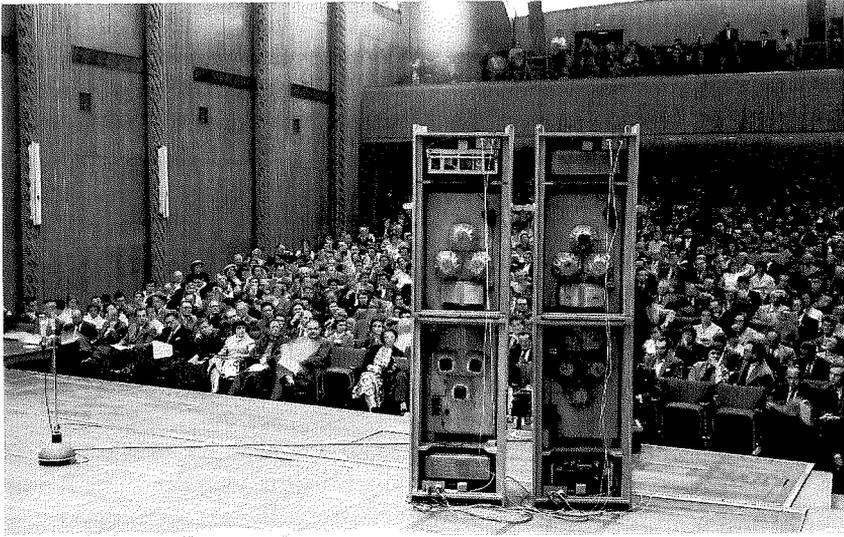


Abb. 2. Uraufführung von Karlheinz Stockhausens *Gesang der Jünglinge* am 30.05.1956 im Kölner Sendesaal des WDR. Quelle: Historisches Archiv des WDR, Bildnummer 1426933.

Musikästhetisch wurden figurative Elemente vermieden, dagegen regierten Zahlenreihen und Codes das musikalische Geschehen. Dem „Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“¹⁷ drohte mehr denn je der Verlust seiner ‚Aura‘, vor dem Walter Benjamin schon 1935 gewarnt hatte.

Reaktionen, Debatten, Kontroversen

Sowohl die Hörer im Konzertsaal und an den Rundfunkgeräten, als auch die Kritiker nutzten die „vielen Anlässe in diesen Jahren, über elektronische Musik zu diskutieren, zu schimpfen oder sich zu begeistern“¹⁸: „Ein ungeheurer Skandal!“¹⁹ – So und ähnlich titelte die Kritik infolge der tumultuösen Donaueschinger Uraufführung der konkreten Oper *Orphée*

¹⁷ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt/Main 1966.

¹⁸ Marietta Morawska-Büngeler, *Schwingende Elektronen. Eine Dokumentation über das Studio für Elektronische Musik des Westdeutschen Rundfunks in Köln 1951–1986*, Köln 1988, S. 23.

¹⁹ *Die Welt*, 13.10.1953.

53 auflagenträchtig.²⁰ Schlagzeilen wie „Die wilde Nacht von Donau- eschingen“²¹ oder „Schreckenskammer und Lachkabinett“²² verdeutlichen außerdem die heftigen Reaktionen des Premierenpublikums. Auch die Lautsprechermusik aus Köln provozierte immer wieder Emotionen zwischen „Hilflosigkeit, Ablehnung, Angst, Verblüffung, Unsicherheit und Distanz“²³: „Das kann sich doch kein vernünftiger Mensch anhören!“²⁴ schimpften die einen, andere stellten fest, man müsse nicht nur das Hören neu lernen; auch, „wer darüber berichten oder mitteilen will, muss sich eine neue Terminologie schaffen.“²⁵ In der Zwischenzeit behalf man sich mit einer an Metaphern reichen Metasprache. Da diese Musik nicht von dieser Welt zu sein schien, knüpften viele Rezensenten Assoziationen zur Unterwasserwelt oder dem Weltraum. Zu *Orphée 53* schrieb der *Südkurier* von „Unterweltvisionen, Tiefseemärchen, Unterseebootstragödien“²⁶, der *Kölner Stadtanzeiger* bemerkte mit Blick auf 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.“²⁷ Dagegen meinte man in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* „Schwingungen aus dem All zu spüren, als ob wir die Sprache des Kosmos vernähmen“.²⁸ Auch Hörer assoziierten die elektronischen Klänge in Zuschriften an den WDR als „phantastische Sternenmusik“, die sich dem Raketenzeitalter anpasse.²⁹ Die Metasprache der Kritiker deutet das Moment der Immersion, des Eintauchens in eine künstliche, posthumane Welt an, das die raumklangliche Kulisse der elektronischen Klänge ihren Rezipienten suggerierte. Bei anderen Hörern rief der Assoziationsraum Kriegserinnerungen wach, worin Marietta Morawska-Büngeler zu Recht einen wichtigen Grund für die Proteste vermutete.³⁰ Auch von der Presse wurden die Tonbandmani-

²⁰ Eine Sammlung aller Pressestimmen findet sich bei den Materialien der Donaueschinger Musiktage im Archiv des SWR, Zentralarchiv Musikkritiken, Ordner 1953 – P 06485.

²¹ *Südkurier*, 15.05.1953.

²² *Frankfurter Abendpost*, 14.10.1953.

²³ Marietta Morawska-Büngeler, „Zukunftsmusik? 1954: Das Zweite Konzert des Studios für Elektronische Musik des WDR in Köln im Spiegel der Kritik“, in: *Musik als Glück und Nutzen für das Leben. Macht Musik*, hrsg. von Gerhard Kilger, Köln 2005, S. 66–75, S. 67.

²⁴ *Mannheimer Morgen*, 02.06.1956.

²⁵ *Aachener Nachrichten*, 23.10.1954.

²⁶ *Südkurier*, 15.05.1953.

²⁷ *Kölner Stadtanzeiger*, 21.10.1954.

²⁸ *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 15.10.1953.

²⁹ Aus der Akte „Hörerzuschriften zu den Sendungen der Abteilung Neue Musik“ 1960–1978, in: Historisches Archiv des WDR, Ordner 10868.

³⁰ Morawska-Büngeler, *Schwingende Elektronen* (s. Anm. 18), S. 95.

pulationen der ‚musique concrète‘ als „prasselnde Maschinengewehrsalven“³¹ und „MG-Feuer“³² beschrieben. Der linkskatholische Journalist Walter Dirks befürchtete gar, man könne mit einer solchen Musik einen Krieg entfesseln und warnte konkret vor den Wirkungen:

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 [...].³³

Offenbar eröffnete gerade die scheinbar bezugsfreie Elektronenmusik eine Projektionsfläche, die beim Hörer einen starken und beunruhigenden Assoziationsraum eröffnete. Auch die dröhnenden, signalhaften und wummernden Artefakte aus dem Kölner Experimentalstudio riefen Kriegserinnerungen hervor. Ein Rezensent vernahm „Gewitterdonnern und Maschinengewehrknattern“³⁴. Die rund um den Saal postierten Lautsprechergruppen würden, so befürchtete ein anderer, „bei dem sozusagen elektroakustisch umzingelten Publikum eine bedrängende Schockwirkung aus[lösen], die bei einer noch stärkeren Überziehung des Dynamischen ins Panische ausarten könnte.“³⁵ Noch eine Dekade später beschwerten sich Hörer mit Verweis auf ihre Kriegserlebnisse über die elektronische Musik. Ein Erich Seemann schrieb im Juni 1965 erbittert von einem „Skandal“: Stockhausens 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.“³⁶ Inmitten der Entbehrungen der Nachkriegszeit sollte das Radio einer unterhaltenden Zerstreuung nach einem schweren Arbeitstag dienen, wie viele Hörerzuschriften aus jenen Jahren belegen.³⁷

Die Elektronische Musik drohte die heile Welt der Tonalität mit ihrem bürgerlichen Konzertzeremoniell zu sprengen. Die tradierten Wahrnehmungskonventionen der Hörer wurden dabei nicht nur durch die raumklanglich umzingelnde Wirkung der elektroakustischen Kulisse bedroht, sondern auch durch die fehlenden visuellen und szenischen Elemente ihrer Darbietung. Die „Entmaterialisierte Musik für fünf Lautspre-

³¹ *Badische Neueste Nachrichten*, 17.10.1953.

³² *Stuttgarter Zeitung*, 13.10.1953.

³³ *Frankfurter Hefte* 11 (1953).

³⁴ *Mannheimer Morgen*, 02.06.1956.

³⁵ *Mittag*, 02./03.06.1956.

³⁶ Erich Seeman (25.06.1965), in: Historisches Archiv des WDR, Ordner 10868.

³⁷ Vgl. „Hörerzuschriften zu den Sendungen der Abteilung Neue Musik“ (s. Anm. 29).

cher³⁸, so hieß es in einer Rezension zu Stockhausens *Gesang der Jünglinge*, verunsicherte und erregte durch den „gleichsam magischen Effekt der körperlos klingenden Maschinen“³⁹. Der *Weser-Kurier* berichtete irritiert von einer Musik „[o]hne Musiker und ohne Instrumente“⁴⁰, während der *Wuppertaler General-Anzeiger* kritisierte, die Elektronische Musik würde

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.⁴¹

Es darf also davon ausgegangen werden, dass insbesondere die scheinbar anti-performativen Elemente der elektronisch generierten Musik die Gemüter erregten. Weil dem Publikum Bühne und Interpreten als emotionaler Bezugspunkt ihrer Affekte genommen wurden, griffen auch die bürgerlichen Wahrnehmungs- und Verhaltensnormen nicht mehr. Der für die Nachkriegs-Avantgarde maßgebende Musikkritiker und -theoretiker Klaus-Heinz Metzger bemerkte später rückblickend, die ‚unsichtbare Stimme‘ wäre ein Schock gewesen. Dies zeige, in welche Probleme das bürgerliche Konzertleben gerät, wenn die rituellen Aspekte ausfallen:

Ich glaube, das ist dem Ritual des bürgerlichen Musiklebens an den Lebensnerv gegangen [...]. 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.⁴²

Das Publikum füllte die entstandene Leerstelle innerhalb des Konzertzeremoniells mit eskalierenden Affekten. Zwar waren lautstarke Meinungsäußerungen des Auditoriums bis etwa 1750 normaler Bestandteil musikalischer Aufführungen gewesen, doch mit dem Aufkommen einer bür-

³⁸ *Westfalenpost*, 09.06.1956.

³⁹ Ebd. Auch andere Zeitungen hoben die konzertierenden Lautsprecher in ihre Schlagzeilen: Die *Neue Rhein Zeitung* titelte „Es konzertierten: die Lautsprecher des Funks“ (02./03.06.1956) und das *Hamburger Echo*: „Es konzertierten: Vier Lautsprecher“ (02.06.1956).

⁴⁰ *Weser-Kurier*, 29.05.1956.

⁴¹ *Wuppertaler General-Anzeiger*, 02.06.1956.

⁴² Heinz-Klaus Metzger, „Rituelle Aspekte bürgerlichen Musiklebens“, in: *Musik und Ritual*, hrg. von Barbara Barthelmes und Helga de la Motte-Haber, Mainz 1999, S. 18–30, S. 22 ff.

gerlichen Musikkultur hatte sich eine passive Rezeptionshaltung etabliert. Seit dem späten 19. Jahrhundert wurde die Zurückhaltung der Gefühle im abgedunkelten Saal zu einer Regel des Anstandes. Elias Canetti sprach in diesem Zusammenhang von einem „Ritual des Stockens“, bei dem „jede Bewegung [...] unerwünscht, jeder Laut verpönt [ist]. Alle äußeren Reaktionen auf Affekte haben zu unterbleiben“.⁴³ Als die Elektronische Musik die Ordnung der Klänge genauso wie die der Aufführungspraxis generalüberholte, brachen auch die Rezipienten aus ihren gewohnten Wahrnehmungs- und Verhaltenskonventionen aus.

Mehr noch, selbst an den heimischen Radioapparaten erregte die Elektronenmusik die Gemüter. Davon zeugen Hörerzuschriften, die noch 1965 infolge der Sendereihe *Kennen Sie Musik, die man nur am Lautsprecher hören kann?* zuhauf eingingen und einen unmittelbaren Zugriff auf die nicht erlahmenden Reaktionen der Zuhörer erlauben.⁴⁴ Dabei bestätigt sich die eingangs vermutete Paradoxie, dass gerade die „entmaterialisierte“ Lautsprechermusik performative Reaktionen auslöste – und zwar selbst ohne Bühne und leiblich präsenste Akteure, ja sogar ohne einen materiell und visuell existenten Aufführungsraum. Die optische Szenerie trat zugunsten eines assoziativ ent-grenzten Klangraums in den Hintergrund. Während die Rezipienten, Kritiker und Hörer gegen diesen eklatanten Bruch der Darstellungskonventionen protestierten, lösten diese auch innerhalb des Musikbetriebs teils erbitterte geführte Kontroversen aus. Beispielhaft für die heftig eskalierenden Debatten rund um die elektronische Klangerzeugung stand Friedrich Blumes Eröffnungsreferat der Kasseler Musiktage 1958. In seinem Vortrag *Was ist Musik?* wettete Blume, die elektronische Musik versuche den Naturklang durch Denaturierung abzutöten. Das Ergebnis wirke auf den Hörer anstrengend, teuflisch oder gelegentlich auch komisch:

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 volldenaturierte 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.⁴⁵

⁴³ Elias Canetti, *Masse und Macht*, München 1994, S. 39. Vgl. auch Peter Gay, *The Naked Heart*, New York 1995 und James H. Johnson, *Listening In Paris*, Berkeley 1995.

⁴⁴ Vgl. „Hörerzuschriften zu den Sendungen der Abteilung Neue Musik“ (s. Anm. 29).

⁴⁵ Friedrich Blume, *Was ist Musik?*, Vortrag vom 3. Oktober 1958 im Rahmen der Kasseler Musiktage, Kassel, Basel 1959 (*Musikalische Zeitfragen*, Bd. 5).

Diese Attacken provozierten vielfältige Reaktionen von Komponisten und Musikschriftstellern, die gemeinsam mit Blumes Vortrag in einer Ausgabe des Fachmagazins *Melos* abgedruckt wurden.⁴⁶ Auch der einflussreiche Musikwissenschaftler und -kritiker Hans Heinz Stuckenschmidt gab zu bedenken, dass gerade „diese Perfektion, diese störungs- und trübungsfreie Reproduktion und nun auch schon Produktion von Kunst Dehumanisation“⁴⁷ bedeute. An anderer Stelle charakterisierte er die Ästhetik der Elektronischen Musik als „Dritte Epoche“⁴⁸ nach der Vokal- und der Instrumentalmusik: wären Kompositionen in der ersten noch eng an den „menschlichen Körper als ausführendes Organ“ gebunden und habe sich die Betonung in der zweiten Epoche auf die Funktion des „Menschen als Bediener des Tonwerkzeugs“ verschoben, so sei die „dehumanisierte Musik“ der dritten Epoche „in der Domäne des reinen Geistes entstanden.“ Damit sei sie allerdings dem subjektiven Gefühlsbereich entrückt“ worden, was sich in der „Diskrepanz von Sendung und Empfang“ und in der „Ratlosigkeit“ des Hörers äußert.⁴⁹ Damit beschrieb Stuckenschmidt auch die Anti-Performativität einer Musik, die nicht mehr von Interpreten und Instrumenten hergestellt und vermittelt, sondern intellektuell konzipiert und von Maschinen produziert wurde. Aber gerade die ‚unmenschliche‘ Musik aus Elektronenröhren, so betonte der Musikpublizist Fred Prieberg, würde das Nervensystem fast unerträglich belasten:

Alle Wirkung sammelt sich im Unterbewusstsein. Das ist etwas Außerordentliches, mit der herkömmlichen Musik nichts Vergleichbares. Ein künstlerischer ‚Genuß‘ findet nicht mehr statt, und doch ‚hat‘ der Hörer etwas vom Anhören elektronischer Kompositionen. Es erregt ihn, läßt ihm keine Ruhe, stört ihn auf [...].⁵⁰

Auch Prieberg beschrieb damit das Phänomen der Immersion, des Eintauchens in die elektroakustische Kulisse, welche den Wandel des Zuschauers zum Zuhörer beschrieb und die auch mit einer Veränderung der tradierten Verhaltensmuster einherging. So machte sich das Publikum infolge der starken Wirkmächtigkeit der elektronischen Klänge durch emotionale Reaktionen immer wieder zu einem Teil der Aufführungen. Im Zusammenhang mit der *Orphée*-Premiere hieß es etwa, die Elektro-

⁴⁶ *Melos*, Nr. 26, 3 (1959).

⁴⁷ Hans Heinz Stuckenschmidt, „Musik und Technik“, in: *Klangstruktur der Musik*, hrsg. von F. Winkler, Berlin 1955, S. 209–216.

⁴⁸ Hans Heinz Stuckenschmidt, „Die dritte Epoche. Bemerkungen zur Ästhetik der Elektronenmusik“, in: *Die Reihe*, 8 Bde., hrsg. von Herbert Eimert, Wien 1955, Bd. I: *Elektronische Musik*, S. 17–19, S. 18 f.

⁴⁹ Ebd., S. 17–19.

⁵⁰ Fred K. Prieberg, *Musica ex machina – über das Verhältnis von Musik und Technik*, Berlin 1960, S. 165 f.

nenklänge „fast zu mächtig für unsere Aufnahmezentren, versetzten uns [...] in eine Ekstase, die von uns selbst und in unserem eigenen Inneren noch nicht geboren wurde [...]“⁵¹ Auch im Zusammenhang mit den Kölner Experimenten betonten verschiedene Rezensenten die Wirkung auf die Nerven der Zuhörer. So argumentierte Karlheinz Ebert in *Die Tat*, die synthetischen Klänge seien eher neuro-physiologische Phänomene,

von denen man sich durchaus denken kann, daß sie früher oder später einmal in der elektroakustischen Folterkammer anwendbar werden, um einen Menschen um seinen Verstand zu bringen.⁵²

Der ungeheure Assoziationsraum der unsichtbaren Musik verstörte das zeitgenössische Publikum also ebenso wie der damit zusammenhängende Bruch des bürgerlichen Konzertzeremoniells und der tradierten Wahrnehmungs- und Verhaltenskonventionen.

Einordnung und Ausblick

Im Anschluss an die nun zurückliegenden Ausführungen beschreibt die Rede von der ‚Elektronischen Eklatanz‘ den fundamentalen Wandel von musikalischer Produktion, Präsentation und Perzeption infolge der elektroakustischen Experimente. Tatsächlich scheint die Lautsprechermusik der 1950er Jahre eine paradoxe Bruchstelle zwischen anti-performativer Form und hyper-performativer Wirkung markiert zu haben, die in ihrer Widersprüchlichkeit Anschlüsse an das Konzept der ‚radikalen Performance‘ birgt. Mit dem musikästhetischen Einsatz von Technik wurden die normativen Grenzen und logischen Dichotomien der Konzertsituation angegriffen, aufgebrochen und verwischt. Die Eklatanz der Elektronischen Musik speiste sich nicht nur aus den alten Ängsten vor allem Neuen und war mehr als bloße Maschinismus- und Technologiekritik, wie sie zu allen Zeiten existierte. Vielmehr verschob sich mit der Ausschaltung des Interpreten als Intermedium und der stattdessen unsichtbaren, aber vielkanaligen Raum-Klang-Kulisse der elektroakustischen Präsentation die Vermittlungsebene zwischen dem Klang (Sound) und seiner Wahrnehmung (Performance). Elektronische Musik war also anti-performativ, weil sie nicht ‚performt‘ wurde; sie nahm dem Publikum den visuellen Bezugspunkt der Klangerzeugung und sprengte damit die Aufführungsrituale sowie die Wahrnehmungskonventionen von Musik. Dabei eröffnete gerade die Einverleibung der technisch generierten und vielkanalig ausgesendeten Klänge einen unbewussten Assoziationsraum, den die Zuschauer

⁵¹ *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 15.10.1953.

⁵² Karlheinz Ebert, „Elektronische Musik“, in: *Die Tat*, 1954. Zitiert nach Morawska-Büngeler, „Zukunftsmusik?“ (s. Anm. 23), S. 72.

nicht selten durch heftige Emotionen und Reaktionen füllten. Performance war fortan nicht mehr zwingend an eine visuelle Komponente gebunden, wurde doch die ‚Unsichtbare Musik‘ sogar von Hörern an den heimischen Radiogeräten als leiblich-mediale Erfahrung wahrgenommen. Und doch war die Elektroakustik mehr als ein subjektiv körperliches Erleben. Der Widerspruch zwischen den eklatanten weil scheinbar bezugsfreien, unmittelbar aufscheinenden und doch reproduzierten elektronischen Klängen verwies auf ihren kulturtechnischen Kontext und legte eine radikale Neuvermessung der Sphären von Sound und Performance nahe. Die Präsentation elektronisch generierter Musik wurde zum kritischen Aufführungskonzept und zu einer medientechnisch generierten Variation der Cultural Performance ‚klassisches Konzert‘.

Erst nach und nach legte sich der Protest gegen die paradoxe Eklatanz der Elektronischen Musik, damit schwand aber auch die passionierte Teilnahme, wie Carl Dahlhaus 1978 bemerkte:

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.⁵³

Die Deeskalation der ‚Elektronischen Eklatanz‘ war auf einen Gewöhnungseffekt, insbesondere aber auch auf die Nischenbildung der Neuen Musik zurückzuführen, deren Konzerte immer mehr zu Veranstaltungen für ein vorgebildetes Spezialpublikum wurden. Gleichzeitig setzte noch in den 1950er Jahren ein ‚pro-performativer‘ Wandel ein, der sicherlich ein Stückweit auf die kritischen Debatten und Publikumsrandale zurückzuführen war, welche die unsichtbare Lautsprechermusik provoziert hatte. War diese in ihrer synthetischen Mono-Medialität tatsächlich ein Stückweit anti-performativ, so markierte die seriell durchkonstruierte Lautsprechermusik eine konsequente, letztlich allerdings nur für kurze Zeit gehaltene Position. Die Kontroversen schärfte den Blick, dass zur symbolischen Darstellung notwendig die Formulierung einer musikalischen Eigenschaft als Differenzfigur hinzutreten muss. Bald kam es zur Rückkehr von Interpreten auf die Bühne. Live-Elektronik und neue Synthesen zwischen Klang und Wort sowie die Öffnung zum Visuellen und zur szenischen Darstellung simulierten und betonten den Aspekt der konzertanten Aufführung genauso wie die neuen Gattungen der Performance- und Aktionskunst. Auch die bewusste Einbeziehung von Raum und Licht als musikalische Parameter waren Lösungsversuche für das Vermittlungspro-

⁵³ Carl Dahlhaus, „Ästhetische Probleme der elektronischen Musik“, in ders.: *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*, Mainz 1978, S. 234–244, S. 234.

blem, das bei der rein elektronischen Musik den Austausch der Medienverbände Mensch und Maschine verhindert hatte. Erst die multimediale Verschmelzung von synthetischem Klang und szenischer Aussteuerung ließen die von der Technologie entgrenzte Aufführungssituation und ihre Wahrnehmung durch die Rezipienten wieder in einen optischen und klanglichen, zeitlichen und räumlichen Einklang treten. Die Performance von elektronischen Klängen verlor mit der Rückkehr zu tradierten Aufführungskonzepten allerdings auch ihre paradoxe Widersprüchlichkeit und damit ihr kritisches Potential.

Epilog

Dass technische Medien die Konventionen musikalischer Herstellung, Darstellung und Wahrnehmung in paradigmatischer und eklatanter Weise verändern, zeigte sich erst jüngst wieder, als der Musikphilosoph Harry Lehmann 2009 die „Grenzfolgenabschätzung einer technischen Innovation“ unternahm:

Evolutionäre Prozesse greifen erst, [...] wenn diese auch von einem sozialen Kontext selektiert und restabilisiert [werden]. Ein solcher Kontext, so die These, bildet sich jetzt in Bezug auf die Digitalisierung der Neuen Musik aus, insofern sie alle Bereiche der musikalischen Produktion, Rezeption und Distribution zu erfassen beginnt.⁵⁴

Damit stieß Lehmann eine Debatte an, in deren Zuge der Neue-Medien-affine Komponist Johannes Kreidler die musikalischen Synthese-, Verarbeitungs-, Speicher- und Übertragungsmöglichkeiten sowie die Veränderung von musikästhetischer Wahrnehmung und Wirkung infolge der Digitalen Revolution beschrieb:

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.⁵⁵

Dagegen warnte der Komponist Claus-Steffen Mahnkopf in einer Replik vor einem Verlust der Authentizität des Kunstwerks. Er selbst setze den

⁵⁴ Harry Lehmann, „Die Digitalisierung der Neuen Musik – ein Gedankenexperiment“, in: *Musik, Ästhetik, Digitalisierung. Eine Kontroverse*, hrg. von dems. und Johannes Kreidler, Hofheim 2010, S. 10–20, S. 10.

⁵⁵ Johannes Kreidler, „Zum Materialstand der Gegenwartsmusik“, in: *Musik, Ästhetik, Digitalisierung* (s. Anm. 54), S. 21–36, S. 36.

Computer allenfalls als Symbol der Entmenschlichung künstlerisch ins Werk. Mahnkopf kritisierte die digitale Musik, die

mittels stromversorgter Geräte [...] künstlich erzeugt, auf Tonträgern [...] gespeichert und über Lautsprecher zum Erklingen gebracht [...] wird. Solche Musik basiert nicht auf Schrift, wird nicht interpretiert [und] ist stets mit sich selbst identisch. [...] Umgekehrt ist die performative Musik diejenige, die schriftlich fixiert ist (oder improvisiert wird), von Menschen aufgeführt wird und jedes Mal (leicht) anders klingt.⁵⁶

In dieser Kontroverse deutet sich eine ‚Digitale Eklatanz‘ an, die im Zusammenhang mit den neuen Medien ein erneutes Überdenken der Kategorien von ‚Sound und Performance‘ nahelegt.

⁵⁶ Claus-Steffen Mahnkopf, „Neue Technikgläubigkeit? Computer und Musik“, in: *Musik, Ästhetik, Digitalisierung* (s. Anm. 54), S. 37–54, S. 39.