

AGON und SKANDAL (*Durchführung #1*)

Als Deutschland im Frühjahr 1945 die bedingungslose Kapitulation unterzeichnete, waren nicht nur viele Städte und Menschenleben zerstört, sondern ein ganzes kulturelles Wertesystem. Indem die Kunst während der NS-Diktatur dem allgemeinen Gleichschaltungsprozess unterworfen wurde und jedes Wort, jedes Bild und jeder Klang in den Dienst des totalen Krieges gestellt worden war, hatten die deutsche ›Kulturnation‹ und ihre Musiktradition einen faulen Beigeschmack bekommen. Der Musikwissenschaftler Ulrich Dibelius machte zur Situation des deutschen Musiklebens nach dem Zweiten Weltkrieg eine banal erscheinende Bemerkung, die gleichwohl analytisches Anschlusspotential besitzt: »Zwölf Jahre Nazi-Regime, davon nahezu sechs Jahre Krieg, hatten zu einer schaurigen Reduzierung aller Lebensfunktionen geführt.«¹

Die ›Kulturnation‹ Deutschland, deren bildungsbürgerliche Identität als ›Land der Dichter und Denker‹ nicht zuletzt auch durch ihre klassische Musiktradition geformt – und in den Worten des Satirikers Karl Kraus in den kriegesischen Konflikten des 20. Jahrhunderts als »Volk der Richter und Henker«² pervertiert – wurde, lag im Frühjahr 1945 also in Agonie. Ist es Zufall, dass aus diesem kulturellen Todeskampf nur zwei Buchstaben gestrichen werden müssen, um zum altgriechischen Wortstamm des Wettkampfwesens zu gelangen: *agōn* (Ἀγών)? Wenn Dibelius' Kollege Hermann Danuser im Begriffspaar von *Agon und Skandal*³ ein Paradigma für die Dynamik der Neuen Musik nach 1945 erkannte, scheint an dieser Stelle ein kleiner begriffsgeschichtlicher Exkurs geboten, der das agonale Prinzip in eine erstaunliche Nähe zur Dynamik des klingenden Eklats rückt.

Abgeleitet von der öffentlichen Versammlung (*agora*), bezeichnete der Agon in der griechischen Antike das Wettkampfprinzip, das gleichermaßen für sportliche und künstlerische Konkurrenzen wie für den demokratischen Rechtsstreit und das rhetorisch-theatrale Prinzip von Rede und Gegenrede galt.⁴ Damit ist eine erste Kongruenz

1 Ulrich Dibelius: *Moderne Musik*, München 1998, S. 23.

2 Karl Kraus kulturkritische Wendung lautete: »Die deutsche Bildung ist kein Inhalt, sondern ein Schmückedeinheim, mit dem sich das Volk der Richter und Henker seine Leere ornamentiert.« Siehe Ders.: »Die vorletzten Tage«, in: *Der Spiegel* (26/1964), S. 76.

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

4 Siehe zur Begriffsgeschichte des »Agon«: Karlheinz Barck/Martin Fontius/Dieter Schlenstedt/Burkhard Steinwachs/Friedrich Wolfzettel (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*, Band

zum modernen Skandalbegriff über die verschränkten Faktoren von öffentlicher Aufmerksamkeit und polarisierender Konkurrenz hergestellt. Aber erst an der Schwelle zum 20. Jahrhundert wurde der Agon durch Denker wie Jacob Burckhardt, Friedrich Nietzsche und Johan Huizinga zum Basisfundament der griechischen Kultur erklärt und damit zur kulturtheoretischen Formel aufgewertet, die zur Beschreibung der Eklatanz Neuer Musik nach 1945 Anschlusspotential besitzt.

Nietzsche machte das agonale Prinzip fruchtbar, indem er die Funktion des Wettstreits im Verzicht auf endgültige Hierarchien beschrieb und darin einen Zwischenraum der Kontingenz als Ort schöpferischer Potenz erkannte: »Jede Begabung muß sich kämpfend entfalten.«⁵ In eine ähnliche Richtung zielte auch Johan Huizinga, der die Nähe des Agonalen zum Spiel betonte: Der spielerische Wettstreit setze Energie und Kraft frei und erhalte damit das Potential, verfestigte Strukturen zu durchbrechen und Innovation hervorzubringen.⁶ Wenn damit ein Link zum agonalen Innovationsstreben der Avantgarden im 20. Jahrhundert gesetzt werden kann, legt der Konnex von Spiel und Öffentlichkeit auch den Charakter eines Kräfteressens nahe, das zugleich der Unterhaltung der Zuschauer diene. Auch dieser Gedanke baut eine Brücke zum ästhetischen Skandal in der Moderne, der ebenfalls Komponenten von Amüsement unter der Aushandlung künstlerischer Deutungshoheiten enthält. Die kulturelle Bedeutung des Agonalen kann schließlich in der Serialität der turnusmäßig wiederkehrenden Agone gesehen werden, die sich in der Festspielkultur der Moderne konserviert hat.

Jacob Burckhardt dagegen erkannte das agonale Prinzip als wesentlichen Integrationsfaktor der griechischen Zivilisation: Nicht nur sei der Agon ein Ventil für kulturelle Konflikte, indem er nicht der gegenseitigen Vernichtung, sondern vielmehr als Kompensation für Kriege diene und also durch Konkurrenz Gemeinsinn erzeuge; der geregelte Wettstreit sei darüber hinaus ein das griechische Leben bestimmendes und stimulierendes Grundprinzip.⁷ Nietzsche merkte in diesem Zusammenhang an, dass »der griechische Genius den einmal so furchtbar vorhandenen Trieb gelten ließ und als berechtigt erachtete«, diesem aber durch »den edelsten hellenischen Grundgedanken, den Wettkampf« eine »orphanische Wendung« einscrieb:

»[M]an beseitigt den überragenden einzelnen, damit nun wieder das Wettspiel der Kräfte erwache: ein Gedanke, der der »Exklusivität« des Genius im modernen Sinne feindlich ist, aber voraussetzt, daß in einer natürlichen Ordnung der Dinge es immer *mehrere* Genies gibt, die sich gegenseitig zur Tat reizen, wie sie sich auch gegenseitig in der Grenze des Maßes halten.«⁸

1, Stuttgart/Weimar 2000, Sp. 582f; Joachim Ritter/Karlfried Gründer/Gottfried Gabriel (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie, Band 1, Basel 1971, Sp. 112f.

5 Friedrich Nietzsche: »Homers Wettkampf« (1872), in Ders.: Werke in drei Bänden, München 1954, Band 3, S. 291-299, hier S. 295. Siehe hierzu auch Vasile Padurean: »Das Phänomen des Agon«, in Ders.: Spiel – Kunst – Schein. Nietzsche als ursprünglicher Denker, Stuttgart 2008, S. 83-107.

6 Johan Huizinga: Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel (1939), Reinbek 2009.

7 Jakob Burckhardt: »Der koloniale und agonale Mensch«, in Ders.: Griechische Kulturgeschichte, Band 4, München 1977, S. 82-117.

8 Nietzsche: Homers Wettkampf, S. 295.

Dieser orphische Gedanke des Agons wurde von 1938 bis 1945 in der gleichgeschalteten nationalsozialistischen Gesellschaft unmöglich gemacht, indem der Wettstreit zum blutigen Kampf sowie das Spiel zu tödlichem Ernst mutierte und damit gleichermaßen Agon wie Skandal als Ausdruck polarisierender Meinungen ausgeschlossen wurden. Umso wichtiger wurde das agonale Prinzip nach 1945, als nach der kulturellen Agonie der Kriegsjahre der Wettstreit um kulturelle Normen neu entfachte und sich als überaus fruchtbar für die Reorganisation des deutschen Kulturlebens und besonders die Dynamik der Neuen Musik erwies: Der Wettlauf um Innovationen mutierte zur Kerndisziplin der musikalischen Streitkultur in der Moderne und darüber hinaus: Jean-François Lyotard modifizierte das agonale Prinzip in seiner *La condition postmoderne* zu einem Phänomen der Postmoderne. Er erkannte darin eine Paralogie, also einen Möglichkeitsraum des Wandels und der Neuerung, der nicht an dauerhaften Konsens gebunden ist.⁹

Zu den bekanntesten Agonen der musikalischen Moderne avancierten nach 1945 die *Donaueschinger Musiktage* sowie die *Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik*. Als Nachfahren der antiken Festspielkultur kam beiden Festivals im doppelten Wortsinn von *agōn* sowohl Bedeutung als Versammlungs- wie als Verhandlungsorten ästhetischer Normen zu. In diesen Arenen der Neuen Musik kam es zu einem verschärften Wettstreit um Innovationen, allerdings verblasste der öffentliche Charakter der antiken Agone zunehmend zulasten einer intellektuellen Spartenbildung und Segregation. Diese Entwicklung ging einher mit einer topographischen Dezentralisierung: Waren sowohl Skandale wie auch die Avantgarden vor dem Zweiten Weltkrieg noch Sache der urbanen Zentren gewesen, wanderten diese nun in die Provinz ab. Zu dieser Entwicklung machte der Musikwissenschaftler Hartmut Krones 2008 aufschlussreiche Bemerkungen:

»Was war Donaueschingen vor der 1921 erfolgten Gründung der Musiktage [...]. Was war Darmstadt vor der Installierung von unorthodoxen, gegen den Strich bürstenden Internationalen Ferienkursen? Es waren Provinzstädte, die zumindest auf dem Gebiet der Musik kaum der Allgemeinheit bekannt waren. Zentrum waren diese beiden deutschen Orte allerdings nur für einige wenige Tage bzw. Wochen, doch Ausstrahlungskraft besaßen sie schließlich während des gesamten Jahres, und ›Darmstadt‹ wurde sogar zum Synonym für prononciertes Komponieren schlechthin. Daß der Zentrumsverdrängung auch die Hybris folgte, die allein selig machende Wahrheit bzw. Qualität ausschließlich selbst gepachtet zu haben, soll allerdings nicht verschwiegen werden. Die Intoleranz und Überheblichkeit eines Zentrums der Peripherie gegenüber hat sich auch in Darmstadt eingestellt – wie im Falle des Papstes von Avignon.«¹⁰

Der Rückzug aus den urbanen Zentren ging mit einer inneren Spartenbildung der Neuen Musik sowie der äußerlichen Segregation vom regulären Musikbetrieb und einem breiten Publikum einher. Gleichzeitig entwickelte die Szene – »wie im Falle des Papstes von Avignon« – ein starkes und zunehmend dogmatisches Sendungsbewusstsein.

9 Jean-François Lyotard: *Das postmoderne Wissen*, Wien 2012.

10 Hartmut Krones: »Multikulturelles, Internationales, Neues und ›Fremdes‹ in der Musik. Zweieinhalb Jahrtausende Ächtung des Andersartigen«, in Ders. (Hg.): *Multikulturelle und internationale Konzepte in der Neuen Musik*, Wien 2008, S. 13–30, hier S. 30.

Diese sich um 1950 herausbildenden Merkmale beeinflussten auch die Struktur klingender Eklats: Kontroversen wurden immer seltener vor und von einem konsternierten bürgerlichen Auditorium ausgetragen, sondern zunehmend polemisch und oft publizistisch im inneren Kreis der Szene. Dies stellte auch Hermann Danuser fest, der in diesem Kontext zwei verschiedene Typen des Musikskandals beschrieb:

»Eine grundsätzliche Differenz besteht [...] zwischen einem Skandal, der sich innerhalb einer Musikkultur ereignet – z.B. innerhalb der Avantgardekultur [...] – und einem Skandal, der aus einem Konflikt zwischen verschiedenen Musikkulturen – z.B. den Polemiken zwischen Avantgarde- und tradierter Konzertkultur – resultiert.«¹¹

Das Jahr 1945 markierte in diesem Zusammenhang eine Schwelle ästhetischer Erfahrung: Hatten die Provokationen der historischen Avantgarden das bürgerliche Konzertpublikum geschockt und zu Tumulten animiert, verschob sich die Skandalodynamik nun hin zu einer internen Streitkultur. Zu den wichtigsten Schauplätzen und Zentren dieser Entwicklung wurden die beiden provinziellen Pole der Neuen Musik – Donaueschingen und Darmstadt – denen jeweils eine spezifische Bedeutung zukam:

Die 1921 gegründeten Donaueschinger Musiktage besaßen bereits eine Tradition als eklatantes Zentrum der Neuen Musik, als man sie 1949 neu aufleben ließ und mit einer beispielhaften *chronique scandaleuse* die zweite Phase der musikalischen Moderne einleitete. Mit ihrer kurzen Dauer von drei hoch konzentrierten Festivals und dem (fast) ausschließlich aus Uraufführungen bestehenden Programm, erlebte Donaueschingen im Nachkriegsjahrzehnt – auch in Anlehnung an seine eklatante Gründungsgeschichte – Skandale in Serie, bei denen die Protagonisten der Neuen Musik reihenweise ebenso skandal- wie aufmerksamkeitsträchtig auf die Bühne der Musikgeschichte traten: Als zyklische Wiederholung ähnlicher Ereignisse, wurde hier der klingende Eklat zum seriellen Ordnungsprinzip der Neuen Musik und zum provokanten Signum der Nachkriegsavantgarde.

Ähnliches galt für die Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik, die allerdings einen Strukturwandel des Musikskandals prägten: Sie wurden zum Schauplatz des innerästhetischen Ringens und der selbstreferenziellen Isolierung der Avantgardekultur. Bar der Donaueschinger Tradition, war den 1946 neu begründeten Ferienkursen eine noch deutlichere Abkehr und Negation von der Tradition eingeschrieben. Als mehrwöchiges Branchentreffen stellte Darmstadt zudem ein diskursiv geprägtes Äquivalent zum Uraufführungsort Donaueschingen dar und verfügte darüber hinaus mit Theodor W. Adorno über ein prominentes Sprachrohr einer am Theorem des Fortschritts orientierten Kunstsprache. Seine musiktheoretischen Texte prägten und spiegeln bis heute intrinsisch die konfliktive Gemengelage der Neuen Musik nach 1945, indem »sie Anlaß für begeisterte Zustimmung, stillschweigende Abstandnahme und entsetzten Widerspruch wurden.«¹²

11 Danuser: Im Zenit der Moderne, Band 2, S. 375.

12 Ebd., Band 1, S. 438.

DIE DONAUESCHINGER MUSIKTAGE: CHRONIQUE SCANDALEUSE

Wenn mit Blick auf die Donaueschinger Musiktage von einer *chronique scandaleuse* die Rede ist, geschieht dies auch mit Verweis auf die Begriffsgeschichte der Wendung. In Meyers *Großem Konversationslexikon* wurde die Phrase 1906 als »(namentlich böswillig übertriebene) Geschichte von den Torheiten und Lastern einer Zeit oder eines Orts«¹³ beschrieben. Die Musiktage in der kleinen Stadt Donaueschingen im Schwarzwald wurden zu einem solchen Ort und lassen sich dementsprechend historiographisch als Skandalchronik fassen. Die inhaltliche und methodische Orientierung an den Donaueschinger Musiktagen begründet sich nicht allein durch die eklatante Häufung klingender Eklats, sondern auch durch den Umstand, dass die Geschichte des Festivals weitgehend kongruent lief mit der Etablierung der Neuen Musik als eigenständiges Kapitel der Musikgeschichte: Die Gründung 1921 fällt nicht nur mit einer ersten Hochphase sowie der Begriffsbildung der »Neuen Musik« zusammen.¹⁴ Mehr noch bot Donaueschingen der historischen Musikavantgarde in den 1920er Jahren ein erstes öffentliches Forum und so scheint es zielführend, zunächst die erste Phase des Festivals zu beleuchten, um auf Basis dieser Referenz die Entwicklungen nach 1945 analytisch in den Fokus zu rücken.

1921-1933: Die »älteste Baustelle Neuer Musik«

1909, als sich die Endzeitstimmung der Jahrhundertwende in den historischen Avantgardebewegungen verdichtete, wurde Heinrich Burkard in Donaueschingen zum Fürstlich Fürstenbergischen Musikdirektor ernannt. 1913, im Jahr der eklatanten Initiierung der musikalischen Moderne durch die legendären Premierenskandale Arnold Schönbergs und Igor Strawinskys, folgte mit der Gründung der Gesellschaft der Musikfreunde Donaueschingen eine weitere Grundsteinlegung für das weltweit älteste Festival Neuer Musik. Um 1920 reifte bei den Musikfreunden die Idee, ein Musikfest für junge aufstrebende Talente zu veranstalten, die am 31. Juli 1921 in der »1. Donaueschinger Kammermusik zur Förderung der zeitgenössischen Tonkunst« mündete. Dass Donaueschingen seine wegweisende Bedeutung als Speerspitze der Neuen Musik erlangte, lag am Engagement von Einzelpersonen (Heinrich Burkard), einem Förderkreis (den Musikfreunden) und der Unterstützung durch einen zahlungskräftigen Mäzen (Haus Fürstenberg).

Mit der Ausrufung eines ausschließlich der Avantgarde zugewandten Festivals besetzten diese verantwortlichen Akteure eine Art Marktlücke des modernistischen Zeitgeists. Die Donaueschinger Musiktage erlangten ihre Bedeutung also auch durch den Umstand, dass in der Schwarzwälder Provinzstadt diese Vakanz schlichtweg als erstes erkannt wurde.

13 Meyers Großes Konversations-Lexikon (1905-1909), Band 4, Leipzig 1906, S. 127. Online abrufbar unter URL: <http://www.zeno.org/nid/20006426557> [Zugriff: 31.8.2017].

14 Der Musikkritiker Paul Bekker prägte den Begriff 1919 in einem Vortrag und festigte ihn 1923 in seiner gleichnamigen Schrift: *Neue Musik* (Gesammelte Schriften, Band 3), Stuttgart/Berlin 1923.

Gleich in den ersten Jahren ihres Bestehens erfolgten richtungsweisende Experimente, die den Ruf und das Selbstverständnis der Donaueschinger Musiktage als »älteste Baustelle«¹⁵ begründeten. Dabei griff man nicht zuletzt auf die skandalträchtigen Machenschaften der historischen Avantgarden zurück: 1924, elf Jahre nach dem denkwürdigen »Wiener Watschenkonzert«, bot Donaueschingen der von Arnold Schönberg geprägten Dodekaphonie ein Forum, bevor ein Jahr später mit Igor Strawinsky der zweite Skandalkomponist des Schlüsseljahres 1913 aufs Programm gesetzt wurde.

Die zentrale Figur aber war Paul Hindemith, der um 1920 ein Triptychon skandalöser Opern-Einakter geschaffen hatte: In *Mörder, Hoffnung der Frauen* [J-6.1] thematisierte der Komponist mit schrillen Blechbläserdissonanzen und kantigen Schlagwerkmarkierungen einen Geschlechterkrieg und höchstes Begehren. Dagegen setzten in *Sancta Susanna* [J-6.3] sphärische Klänge und tönende Raserei die Geschichte einer Nonne in Klang, die sich ihrer Körperlichkeit bewusst wird und der Jesusfigur am Kreuze hingibt: der Vorwurf der Blasphemie zog noch 1977 nach einer Aufführung in Rom eine Strafanzeige gegen den Bürgermeister und den Opernintendanten der Stadt nach sich. Den dritten Teil des Triptychons bildet *Das Nusch Nusch* [J-6.2], ein burleskes und irrwitzig karikierendes »Spiel für burmanische Marionetten«. Als skandalös wurden nicht nur die freizügigen Liebesphantasien empfunden, sondern vor allem die Szene eines Kastrationsversuchs, der von Klängen aus einem »heiligen Gral« der Musikgeschichte untermalt wurde: Richard Wagners *Tristan und Isolde*. Diese eklatante Gemengelage provozierte nicht nur bei der Uraufführung in Stuttgart (1921) einen ausgewachsenen Skandal, sondern 1922 auch in Hamburg und Frankfurt am Main; dort wurde überdies Strafanzeige wegen Erregung öffentlichen Ärgernisses im Sinne der §§ 166 und 183 StGB gestellt.¹⁶ In einer zeitgenössischen Kritik war zu lesen, die Aufführung bedeute »eine Entweihung unserer Kunststätte. Der Inhalt ist von nicht mehr zu beschreibender Gemeinheit. Alles, was uns heilig ist, wird hier von nicht deutschem Geist in den Schlamm gezogen.«¹⁷ Wurde hier bereits die Sprache der deutschen Kunstkritik zwischen 1933 und 1945 antizipiert, so präsentierte man in Donaueschingen nach Schönberg und Strawinsky gerne das neue *enfant terrible* der Musik: zwischen Hindemith und den Musiktagen kam es zu einer glanzvollen *Doppelkarriere*¹⁸, die nicht zuletzt durch die aufmerksamkeitssträchtige Orientierung an Skandal und Progress befeuert wurde.

Nach der Unterbrechung dieser explosiven Verbindung infolge der nationalsozialistische Machtergreifung 1933 resümierte der *Spiegel* 1950 im Rückblick auf die Ereignisse, die Empörung um Hindemiths provozierende Operneinakter habe »den Na-

15 So der langjährige Leiter der Donaueschinger Musiktage, Armin Köhler (1952-2014) im »Versuch einer Standortbestimmung der Donaueschinger Musiktage«, in Ders./Rolf W. Stoll (Hg.): Die Innovation bleibt immer auf einem Fleck. Die Donaueschinger Musiktage und ihr Metier. Begleitende Texte zum Festival, Mainz 2011, S. 317-326.

16 Siehe hierzu ausführlich Siglind Bruhn: Hindemiths große Bühnenwerke, Waldkirch 2009, S. 21ff.

17 Zitiert nach Reiner Nägele/Vera Trost: Hoch Stuttgart! Hoch die Musik-Kritik! Hoch die Säue! Paul Hindemith in Stuttgart (Ausstellungskatalog), Stuttgart 1995, S. 66.

18 Andreas Jakubczik: Donaueschingen und Paul Hindemith. Stationen einer Doppelkarriere 1921-1930, Hamburg 2004.

men des Komponisten unter die Leute gebracht. Den Rest besorgte Donaueschingen.«¹⁹ Skandale bedürfen stets einer erklärenden Historisierung und im Falle Hindemiths forcierten die Veranstalter selbst die Bildung eines eklatanten Gründungsmythos. Dies belegt auch die Bemerkungen einer SWR-Dokumentation aus dem Jahr 1966:

»Die Donaueschinger Tradition avantgardistisch zu sein, geht von Hindemith aus [...]. Seine Musik der 20er Jahre hat die Faszination des Schocks, sie fegt überlebte ästhetische Wertungen hinweg, gibt sich unbekümmert bis zur Hemdsärmeligkeit. Der Foxtrott im Konzertsaal empört die Philister, ungestüme kraftmusikalische Bewegungslinien, kühle Harmonik, spiegeln das Lebensgefühl der Nachkriegszeit, die Devise: *Épater le bourgeois*.«²⁰

Zumindest rückblickend war das erklärte Ziel also – ganz im sensationslüsternen Stil der ›Goldenen Zwanziger‹ – die Bürgerlichkeit mit der avantgardistischen Erschließung ästhetischen Neulands zu schockieren. Dazu gehörte auch die künstlerische Nutzbarmachung neuer Technologien, die im Verlauf der musikalischen Moderne immer wieder die Gemüter erhitzen sollten. Nach der kriegsverherrlichenden Maschinenbegeisterung der Futuristen, machte sich 1926 erstmals auch in Donaueschingen das technizistische Signum der Epoche bemerkbar. Damals rückten »Originalkompositionen für mechanische Instrumente«²¹ nicht nur auf die Bühne, sondern auch in den Brennpunkt der Diskussion. Infolge der entrüsteten Kritikerreaktionen machten sich die Veranstalter einen Spaß daraus, die »Rosinen aus dem Kritikerkuchen« zu picken und in einem *Sonderheft des Badeblattes* zu publizieren.²² In den Debatten um die Maschinenmusik kündigten sich bereits die Konflikte um die Eklatanz der elektronischen Musik nach 1945 an.²³

Vor der Zäsur durch die nationalsozialistische Gleichschaltung des Kulturlebens erlebten die Donaueschinger Musiktage 1929 mit dem *Badener Lehrstück vom Einverständnis* – einer Gemeinschaftsproduktion von Paul Hindemith, Kurt Weill und Bertolt Brecht – einen Skandal, der auch Rückschlüsse auf den Zeitgeist der Zwischenkriegsjahre erlaubt.²⁴ Grundlage der Produktion war Brechts Hinwendung zu »Lehrstücken«²⁵, die auch Hindemiths Vorstellung einer Gemeinschaftsmusikidee entsprachen. Das gemeinsame Ziel einer Distanzaufhebung zwischen Publikum und Darstellern be-

19 NN: »Gebt mir mal ne Bratsche«, in: Spiegel (15.6.1950), S. 36-38.

20 N.N.: »Donaueschingen – Tradition der Avantgarde«, in: Südwestrundfunk (26.10.1966), einsehbar im Archiv des SWR: FS Baden-Baden, Produktionsnummer/ID: 66632.

21 So der Titel des Konzerts vom 25.7.1926, wo Werke für Welte-Mignon, elektronisches Klavier und mechanische Orgel uraufgeführt wurden.

22 Siehe hierzu ausführlich Werner Zintgraf: *Neue Musik 1921-1950. Donaueschingen, Baden-Baden, Berlin, Pfullingen, Mannheim, Horb am Neckar* 1987, S. 36.

23 Siehe hierzu ausführlich das Kapitel *Elektronische Eklatanz*.

24 Siehe hierzu Karl Laux: »Skandal in Baden-Baden. Bericht von 1929 und Kommentar von 1972«, in Hindemith-Institut (Hg.): *Hindemith-Jahrbuch*, Frankfurt am Main 1972, S.166-180.

25 Siehe hierzu etwa Klaus-Dieter Krabiel: *Brechts Lehrstücke. Entstehung und Entwicklung eines Spieltyps*, Stuttgart und Weimar 1993.

deutete für Hindemith die Einbeziehung von Laien in den musikalischen Produktionsprozess, während Brecht in Analogie zu politischer Subversion »eine Art Aufstand des Hörers, seine Aktivierung und seine Wiedereinsetzung als Produzent«²⁶ forderte. Tatsächlich probte das Publikum beim *Badener Lehrstück* den Aufstand. Der Schauspieler Theo Lingen verkörperte die Rolle des Clowns, an dem sich die Gemüter besonders erhitzten:

»Clown Schmidt war mit sich und allem unzufrieden und hatte dauernd psychische, aber auch physische Schmerzen, und seine beiden Begleiter, ebenfalls Clowns, rieten ihm, nun doch alle die Gliedmaßen, die ihn schmerzten, einfach abzuschneiden. [...] Im Laufe des Stückes wurden mir nun sämtliche Gliedmaßen kunstfertig amputiert. Mit einem Blasebalg, der Blut enthielt, mußte ich auch noch das Blut dazu spritzen: das war dem Publikum nun wirklich zu viel. Und als man mir dann noch den Kopf absägte, da ich über Kopfschmerzen klagte, brach ein Skandal aus, wie ich ihn nie wieder am Theater erlebt habe. Alles, was nicht niet- und nagelfest war, flog auf die Bühne.«²⁷

Im *Ullstein Nachrichtendienst* hieß es im Anschluss, das *Lehrstück* sei das »Höchste an unbegreiflicher Geschmacksverwirrung [...], ein Sammelsurium von Lächerlichkeiten und Rohheiten«²⁸. Dagegen riet Willi Schuh in der *Neuen Zürcher Zeitung* »zur Abkehr vom Nur-Aktuellen und zur Besinnung auf wirkliche Werte [...]«. Dann wäre dieses Experiment doch nicht ganz umsonst gewesen.«²⁹ Der von der Uraufführung verursachte Skandal war einer der Gründe, dass die Verantwortlichen der Stadt Baden-Baden das Festival zeitweilig nicht länger unterstützten, so dass es im kommenden Jahr – wenn auch nur einmalig – in Berlin stattfinden musste.

Zeitgeschichtliche Male trug das Werk nicht nur durch Brechts explizite Hinwendung zum Kommunismus. Das *Lehrstück* animierte auch das Publikum durch die Inszenierung von Gewalt und korrespondierte so mit den Unruhen am Vorabend des Totalitarismus. 1938 wurde das »Schandwerk« im programmatischen Begleitheft zur Ausstellung *Entartete Musik* mit der »Schießbudenatmosphäre eines Jahrmarkts« verglichen: »Hindemith hat sich mit diesem Opus so kompromittiert, daß jetzt hoffentlich die Reaktion gegen diese Gaukelei einsetzt. Die Inflation in der Musik muss endlich liquidiert werden.«³⁰ Diese Abrechnung war Höhepunkt und Abschluss der musikalischen Gleichschaltung, die nationalsozialistische *Claquere* nicht zuletzt auch durch Skandalisierungen als Legitimierungsstrategie bei der Machteroberung durchsetzten. Mit *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* wurde 1930 ein anderes Gemeinschaftswerk Bertolt Brechts und Kurt Weills von der NS-Propaganda als übelstes kommunistisches Machtwerk verschrien.

26 Zitiert nach Josef Häusler: *Spiegel der Neuen Musik: Donaueschingen. Chronik – Tendenzen – Werkbesprechungen*, Kassel 1996, S. 106.

27 Zitiert nach Werner Mittenzwei: *Das Leben des Bertolt Brecht oder Der Umgang mit den Welträtseln*, Band 1, Frankfurt am Main 1987, S. 315f.

28 Zitiert nach Zintgraf: *Neue Musik*, S. 40.

29 Ebd.

30 Hans Severus Ziegler: *Entartete Musik – Eine Abrechnung* (Begleitheft zur Ausstellung *Entartete Musik*), Düsseldorf 1938, S. 31f.

Es war einer der letzten Theaterskandale in der Weimarer Republik. Parallel zum Erstarken des Faschismus wurde auch bei den Donaueschinger Musiktagen die progressive Ausrichtung angefeindet und alle der Entartung verdächtigen Kompositionen aus den Programmen verbannt. Vor allem sich zurückgesetzt führende Musiker, so führte Werner Zintgraf in seiner Dokumentation der Festivalgeschichte aus, »weherten sich im Kampfbund gegen eine Verjudung des Musikbetriebes, gegen den Donaueschinger Kreis und die Internationale Gesellschaft für Neue Musik.«³¹ Zwar wurde das Festival auch nach der nationalsozialistischen Machtübernahme noch bis Kriegsbeginn fortgeführt, allerdings in einer grotesken Verstümmelung als »Neue deutsche Volksmusik Donaueschingen«: »Wo einst die atonale Musik in Reinkultur ihre letzte Hochzüchtung erlebte«, so zitierte Zintgraf den Journalisten Wilhelm Matthes, »da musizierte man in diesen Tagen neue deutsche Volksmusik mit Laute, Gitarre, Mundharmonika und zweistimmigen Kanons.«³² Und in der amtlichen badischen Zeitung *Der Führer* hieß es programmatisch:

»Eine auf Blut und Boden begründete Musik entsteht neu im Anschluss an die große kulturelle Überlieferung, Musik und Gesinnung werden wieder eins [...]. Eines steht fest: [...] Donaueschingen hat sich zurückgefunden, ist rehabilitiert und hat sich losgelöst von einer Epoche der Entartung.«³³

1936 erklang in Donaueschingen »Alte und neue Kammermusik aus dem schwäbisch-alemannischen Raum« und 1937 positionierte sich der nun federführende Peter Hermann im Programmbuch der Musiktage zugunsten einer »mitschaffenden Bejahung der nationalsozialistischen Bewegung«:

»In diesem großen Strom der Verwirklichung höchster deutscher Ideale bildet auch die neue Musik einen helfenden und erzieherischen Bestandteil. Nicht einzelne Künstler und Komponisten sind es mehr, die nach Originalität um jeden Preis haschen wollen, es sind nur ehrliche Mitarbeiter an dem Bauwerk einer neuen deutschen Kultur.«³⁴

Statt ästhetischem Fortschritt wurden nun reaktionäre Spielarten der Musik fokussiert. Experiment und Progress wurden gleichbedeutend mit Entartung und der Konflikt zwischen Tradition und Innovation zum ideologisch aufgeladenen und blutig geführten Kampf. Mit der Gleichschaltung des Musiklebens und dem Ende eines demokratischen Pluralismus wurden schließlich auch Skandale als Ausdruck polarisierender Meinungen unmöglich gemacht.³⁵ Spätestens mit dem Kriegsbeginn 1939 endete die erste Blütepphase der Neuen Musik nicht nur in Donaueschingen, sondern in ganz Deutschland und in weiten Teilen Europas. Der Zweite Weltkrieg bedeutete eine Zäsur von rund einer Dekade, nach der Deutschland vor den Ruinen einer Musikkultur stand, aus deren Trümmern – wiederum in Donaueschingen – eine neue Avantgarde auferstand.

31 Zitiert nach Zintgraf: *Neue Musik*, S. 40.

32 Ebd., S. 74.

33 Ebd.

34 Ebd., S. 90.

35 Siehe hierzu das Unterkapitel *Die Unmöglichkeit des Skandals in Zeiten der Diktatur* in der Exposition *Referenzen und Chiffren*.

Ab 1949: Die skandalumwitterte Neugeburt Donaueschingens

Als man in Donaueschingen fast unmittelbar nach dem Krieg die Tradition der Musiktage wiederaufnahm, bot die progressive und eklatante Gründergeschichte wichtige Anhaltspunkte für die Neubesinnung des Festivals im Speziellen sowie der Neukonstituierung des Musiklebens im Allgemeinen. Allerdings spiegelte das Programm der Jahre 1946 und 1947 zunächst die restaurativen Tendenzen jener ersten Konsolidierungsphase nach der Kriegskatastrophe. Der Festivalchronist Werner Zintgraf stellte fest: »Gemessen an der revolutionären Bedeutung der früheren [...] Kammermusikfeste erfüllte die ›Neue Musik 1947‹ [...] weder Bahnbrechendes noch Richtungsweisendes«³⁶. In den *Stuttgarter Nachrichten* stimmte Kurt Honolka die Nachwuchslücke bedenklich: »Mehr Chancen für die Jungen, ohne Rücksicht auf Stil und Grad der Radikalität, weniger Repräsentation – das dürfte künftig eine wichtige Aufgabe für die Programmgestalter der zeitgenössischen Musik sein.«³⁷

1948 fielen die Donaueschinger Musiktage infolge der Währungsreform aus und man nutzte diese Pause für einen wirklichen Neuanfang unter der Federführung des Musikwissenschaftlers Heinrich Strobel. Von Demagogen der nationalsozialistischen Kulturpolitik als »Avantgardist des jüdischen Musikbolschewismus«³⁸ gebrandmarkt, wurde Strobel nun Leiter des wichtigsten Festivals Neuer Musik und zugleich der Musikabteilung am neu gegründeten Südwestfunk in Baden-Baden ernannt.³⁹ Den Hauptanteil der Donaueschinger Renaissance ab 1950 hatte dieser »große Mäzen des 20. Jahrhunderts, allmächtiger Anreger und Lenker moderner Kompositionspolitik: Der Rundfunk.«⁴⁰

Damit waren die Weichen für die skandalumwitterte Neugeburt der Musiktage gestellt: In der ersten Hälfte der 1950er Jahre setzte eine beispiellose *chronique scandaleuse* ein, in deren Zug nahezu alle maßgeblichen Protagonisten der Neuen Musik mit mehr oder weniger großem Getöse auf die Bühne der Musikgeschichte traten. Zwar baute man dabei auf der Tradition des Schocks der frühen Jahre auf, doch geschah dies unter veränderten zeithistorischen Bedingungen: Während sich die Komponisten von den verdächtig gewordenen Traditionen radikal lossagten und das kreative Potential in der Negation der Vergangenheit suchten, nutzten die Rezipienten nach der »Unmöglichkeit des Skandals in Zeiten der Diktatur«⁴¹ mit Verve ihr neu gewonnenes Recht auf freie Meinungsäußerung. Der tumultuösen Dynamik der 1950er Jahre verdanken die Donaueschinger Musiktage nicht nur bis heute ihren radikalen Ruf; diese Jahre eröffnen auch einen Blick auf die wichtigsten Positionen, Akteure und Mechanismen der Nachkriegsavantgarde zwischen *Agon* und *Skandal*.

36 Zintgraf: Neue Musik, S. 124

37 Ebd., S. 143.

38 Ziegler: Entartete Musik, S. 9.

39 Siehe zu den biographischen Kontinuitäten und Brüchen des Kulturlebens vor und nach 1945 und speziell zu Heinrich Strobel Ernst Klee: Das Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945, Frankfurt am Main 2007, S. 600.

40 Zintgraf: Neue Musik, S. 149.

41 Siehe hierzu den entsprechenden Abschnitt im Expositions-Kapitel *Referenzen und Chiffren*.

Skandal in Serie (1951-1953)

Stand das Festival 1950 mit der Einladung Paul Hindemiths noch einmal ganz im Zeichen der Rückbesinnung auf die skandalumwitterte Gründerzeit, wehte ab 1951 ein neuer Wind durch Donaueschingen. Die Musikgeschichte war trotz der nationalsozialistischen Zäsur vorangeschritten und der Provokateur von einst nun Bestandteil der Restauration, die von der klingenden Reformation der jungen Komponistengeneration überholt wurde. Es waren allen voran drei Akteure, die in den Jahren 1951-1953 mit tumultuösen Auftritten ins Rampenlicht der Musikgeschichte traten: Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen und Luigi Nono. Dabei gewann insbesondere ein ästhetisches Konzept an Bedeutung: die Serie. Nicht nur machte die jungen Nachkriegsavantgarde den Serialismus, bei dem hochdifferenzierte Reihen das Kompositionsprinzip bestimmen, zum musikalischen *state of the art*; ihre Donaueschinger Auftritte produzierten auch klingende Eklats in Serie. Zwar widerspricht diese Reihung dem Charakter des Skandals als überraschendes und unvorhersehbares Ereignis, allerdings wurde durch die zyklische Wiederholung und Häufung ähnlicher Ereignisse ein neues Ordnungsprinzip der Musikavantgarde etabliert. Zufall ist das wohl kaum, denn: »Serielle Produktion, Strukturen und Ästhetiken der Serialität und serienförmige Zeit- und Verhaltensordnungen sind ein ausgezeichnetes Signum der Moderne.«⁴²

1951 trat Pierre Boulez (1925-2016) mit gerade einmal 26 Jahren ins avantgardistische Rampenlicht, als seine *Polyphonie X* [J-7.1] in Donaueschingen den ersten charakteristischen Skandal der Nachkriegsjahre lostrat. Organisiert nach rhythmischen Zellen denen alle anderen Elemente unterworfen sind, besteht das Klangergebnis aus fragmentierten, zersplitterten und scheinbar bezugsfreien Einzeltönen der 18 Instrumente. Der Komponist Dieter Schnebel verfolgte die tumultuöse Premiere 1951 am heimischen Radiogerät:

»Die Premiere von Boulez' *Polyphonie X* endete in einem Skandal. Da gab's unglaubliche Zwischenrufe: Unerhört! Schweinerei! Aufhören! Die Leute waren wirklich wütend, da hat sich eine Aggressivität aufgestaut. Meine Erinnerung war: Da kommt ja kein normaler Ton vor. Aber als ich kürzlich eine CD mit den historischen Aufnahmen hörte habe ich mir gedacht: Was ist das nur für ein schönes und zahmes Stück?«⁴³

Zehn Jahre später verwendete Schnebel die bei der Premiere der *Polyphonie X* vernommenen Publikumsreaktionen in seiner *Glossolalie* [J-20]: Mit Sprache beginnt das biblische »Zungenreden«, Ausführungen über Musik und Alltagslaute verwirren sich zu Klang und erregen ratlose Heiterkeit. Es wird auskomponiert geröchelt, gepfiffen, geschrien und die Verhaltensmuster der Hörer zum performativ-ästhetischen Bühnenergebnis. Schnebels Bemerkung gibt darüber hinaus Hinweise auf den Wandel der Hörgewohnheiten – und damit auf die Konsolidierung, ja sogar Kanonisierung ehemaliger Skandalwerke.

42 Benjamin Beil/Lorenz Engell/Jens Schröter/Herbert Schwaab/Daniela Wentz: »Die Serie. Einleitung in den Schwerpunkt«, in: Zeitschrift für Medienwissenschaft 7 (2/2012), S. 10-16, hier S. 10.

43 Dieter Schnebel im Gespräch mit der Autorin am 12.8.2012.

1951 jedoch waren die Ohren mitnichten an Werke wie jene *Polyphonie X* gewöhnt. Sie war ein erstes Manifest der jungen Nachkriegskomponisten die sich anschickten, alle Bezüge zur Vergangenheit zu negieren. Boulez' Komposition traf einen sensiblen Nerv und provozierte die für Skandale so typisch polarisierenden Reaktionen des Publikums: Störte die eine Hälfte die Aufführung mit Zwischenrufen und der Imitation von Tiergeräuschen, antwortete die andere mit Applaus und Bravos.⁴⁴ Auch die Pressevertreter übten sich in Meinungsfreiheit.⁴⁵ Der Rezensent der *Rheinischen Post* analysierte treffend den »kleinen Skandal, einem von der Art, wie sie leider selten geworden sind – zeugen sie doch von der Lebendigkeit aufeinanderprallender Meinungen«:

»Bei dieser Uraufführung gab es Lächeln, Lachen, Zwischenrufe und Trillerpfeife. Und es gab danach die hitzigsten Erörterungen um ein Etwas, das einige fälschlicherweise für Musik gehalten hatten. Und doch war dieses Etwas [...] von sehr ernst zu nehmender Art. Hier wagt mit zweifelloser Ehrlichkeit jemand die Atomisierung des Klangs, jeder Thematik, aller Melodik zum Trotz. [...] Authentischer geht es nicht.«⁴⁶

Nach der »Unmöglichkeit des Skandals in Zeiten der Diktatur« war die pluralistisch-demokratische Sprache des Skandals nicht nur in deutschen Zeitungen, sondern auch in den Auditorien wieder zu vernehmen. Die Hörer nahmen die Möglichkeiten der freien Meinungsäußerung dankbar an. Die *Baseler Nationalzeitung* etwa berichtete von einer jungen Dame, die »eine ihr vom Hals baumelnde Trillerpfeife an die Lippen«⁴⁷ setzte, die sie offenbar in einer ganz konkreten Erwartungshaltung zum Konzert mitgebracht hatte. Dagegen reagierte die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* in einem Tonfall, der die Diktion der nationalsozialistischen Kulturkritik noch einmal aufleben ließ:

»Nach welchem Konstruktionsprinzip der Totengräber der Musik Boulez vorgegangen ist, interessiert uns keineswegs. »Entartet« wäre noch ein schmeichelndes Lob für einen Fall, bei dem man nur von einem Verwesungsprozess sprechen kann.«⁴⁸

Heinz Pringsheim stellte in seinem Radiobericht einen zeithistorischen Bezug zur 1948 erfolgten Währungsreform und den Schrecken der Atombombe her:

»Polyphonie X – das erinnert an den Tag X, den Tag der Währungsreform. Eine Währungsreform, eine Umwertung aller Werte erstrebt ja offensichtlich auch der junge Komponist. Man hat ja schon wiederholt darauf hingewiesen, dass es in der Neuen Musik eine Richtung gibt, die die Elemente der Musik zu atomisieren sucht. Boulez geht einen großen Schritt weiter: er schreitet unverzag zur Atom-Zertrümmerung.«⁴⁹

44 Dominique Jameux: Pierre Boulez, Cambridge 1991, S. 47f.

45 Eine Sammlung der Pressestimmen finden sich in SWR: P06483.

46 N.N.: »An der Wiege der Neuen Musik«, in: Rheinische Post (11.10.1951).

47 N.N.: »Zeitgenössische Musik in Donaueschingen«, in: Nationalzeitung Basel (11.10.1951).

48 N.N.: »Exzeß der Zersetzung«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung (10.10.1951).

49 Das Manuskript der Sendung finden sich im SWR: P06264.

Wenn Pringsheim in Boulez' Werk mit Verweis auf die Währungsunion eine »Umwertung aller Werte« erkannte, kann die Konstruktion der *Polyphonie X* tatsächlich als kompositorische Analogie des Wiederaufbaus verstanden werden: Serielles Komponieren – die Berechnung aller musikalischen Parameter wie Höhe, Dauer und Lautstärke nach Reihen – wurde zu einem wesentlichen Charakteristikum der Nachkriegsavantgarde. Intellektuelle (De-)Konstruktion und ästhetische Negation folgten auf die emotionalen Schrecken des Krieges und die nationalsozialistische Vereinnahmung der kulturellen Traditionen. Aussagekräftig für die eklatante Konstituierung der seriellen Musik ist ein Brief, den der Reutlinger Oberbürgermeister Oskar Kalbfell nach der umstrittenen Premiere der *Polyphonie X* an Friedrich Bischoff, den Intendanten des Südwestrundfunks, schrieb. Mit Bezug auf den Boulez-Skandal kritisierte Kalbfell nicht nur die finanziellen Mittel, die der öffentlich-rechtliche Rundfunk für die Experimente eines kleinen Kreises von »Snobisten und Fanatikern« ausbebe, sondern betonte auch die emotionalen Auswirkungen der Negationsästhetik:

»Viele der Anwesenden haben sich empört und hielten das Ganze für eine Verirrung [...] und sie erklärten, daß [...] die Musik von Boulez ihre physischen und seelischen Kräfte verzehre [...]. Nicht nur ich persönlich, auch meine Freunde, die von Musik viel verstehen, haben bei der gestrigen Aufführung an vielen Stellen einen beinahe körperlichen Schmerz empfunden – es war so ohrenbetäubend, der Lärm der Instrumente derart wild durcheinander, verrückt und ohne Thema! [...] Ich bin empört und muß Ihnen das in aller Offenheit sagen [...]. Boulez, nein, das ist zu viel!«⁵⁰

Deutlich kündigte Kalbfells Brief die *Leiden der Neuen Musik*⁵¹ an, die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts chronisch werden sollten: Die Isolierung der Musikavantgarde vom bürgerlichen Konzertbetrieb, ihre Ignorierung durch die öffentlichen Rezeption sowie die Kritik an ihrer Subventionierung durch den Rundfunk: »Müssen wir [...] zusehen, wie öffentliche Gelder für derartige Experimente verwendet werden, deren negativer Wert von vornherein feststeht?«⁵² Heinrich Strobel nahm gegenüber seinem Intendanten Stellung zu diesem, wie er schrieb, »Gemisch von Unkenntnis, provinzieller Engstirnigkeit und Bössartigkeit«:

»Ich selbst habe an allen Donaueschinger Festen teilgenommen [...]. Die Werke, die damals aufgeführt wurden, stammten in der Tat von jungen Leuten. Heute ist ein großer Teil dieser jungen Leute weltberühmt geworden. Damals waren sie weit mehr umkämpft als heute das Werk von Boulez [...]. Wenn Herr Kalbfell schreibt, »es sei nichts Positives geschaffen worden, die Musik hätte ohrenbetäubend geklungen, der Lärm der Instrumente sei derartig wild durcheinander geklungen, verrückt und ohne Themen«, so sind dies Argumente, mit denen man wirklich nicht mehr aufwarten kann. Dasselbe hat man von Beethoven, von Wagner, von Richard Strauss und von Strawinsky behauptet.«⁵³

50 Brief von Oskar Kalbfell an Friedrich Bischoff (8.10.1951), SWR: P06264.

51 Ursula Petrik: *Die Leiden der Neuen Musik. Die problematische Rezeption der Musik seit etwa 1900*, Wien 2008.

52 Ebd.

53 Heinrich Strobel: »Stellungnahme zum Brief von Herrn Oberbürgermeister Oskar Kalbfell an Herrn Intendant Bischoff« (19.10.1951), in SWR: P06264.

Auch der Dirigent Hans Rosbaud legitimierte die schockhaft empfundene Ästhetik mit Verweis auf die turbulenten Gründerjahre der musikalischen Moderne:

»Ich nahm selbst am Musikfest des Jahres 1921 teil und habe heute noch die tumultartigen Szenen in Erinnerung, die bei der Aufführung von Werken Hindemiths, Kreneks u.a. vor sich gingen. Nur wenige Jahre später fragten sich nicht nur die Fachleute [...], was wohl jene ersten Zuhörer dieser neuen Musik veranlasst haben mochte, in so handgreiflicher Weise zu protestieren. Die damals angefochtene und leidenschaftlich abgelehnte Musik wird von uns heute fast der Klassik zugezählt.«⁵⁴

Rosbaud verwies darüber hinaus auf die Jahre der NS-Herrschaft, »als reaktionäre Dilettanten sich anmaßten, von Staatswegen der Kunst eine Entwicklungslinie vorzuschreiben« und setzte also die Kunstfreiheit in pars pro toto für die Demokratiefähigkeit der Gesellschaft ein. Abschließend hob der Dirigent den Rundfunk als »Mäzen der Geistesfreiheit« heraus, der seine geschichtliche Verpflichtung erkannt habe, »bewusst und mit Überzeugung für das Neue in der Musik einzutreten.«⁵⁵ Dass man sich außerdem in der Rolle der radikalen Neuerer gefiel, belegt anekdotisch ein Geschenk, das Heinrich Strobel im Anschluss an das Festival 1951 von der Gesellschaft der Musikfreunde im Namen des Fürsten zu Fürstenberg überreicht wurde. Der Festivalleiter bekam einen Spazierstock, auf dem aphoristisch zu lesen stand:

»Schwenk ihn, wenn fürder wieder Boulez-Klänge
Aufmuntern wollen keck zum Handgemenge.«⁵⁶

Ein solches Handgemenge provozierte in Donaueschingen ein Jahr später auch der damals 24jährige Karlheinz Stockhausen (1927-2007), dessen *Spiel für Orchester* [♩-8.1] – so hieß es in der *Badischen Zeitung* – »die Ehre widerfuhr ausgepiffen zu werden.«⁵⁷ Die Werkkonzeption beruht auf einem Punktualismus, dem eine radikale Abkehr von allen melodischen und harmonischen Verbindungen eingeschrieben ist. Das Klangergebnis ist eine kontrastreiche Musik, erhellt von leuchtenden Blitzen des Schlagwerks und dem gedämpften Schein der übrigen Instrumente, was Robin Maconie von einer »Nocturne mit explodierenden Granaten«⁵⁸ sinnieren ließ. Für Aufregung sorgten nicht nur die durch das expressive Schlagwerk ausgelösten Kriegsassoziationen, sondern auch eine ganze Reihe von unkonventionellen Instrumenten, darunter ein großes Trinkglas: Bei der Premiere sollte dieses in einer Generalpause zum Klingen gebracht werden – der Perkussionist aber traf das Glas so hart, dass es zersplitterte und auch in den Erinnerungen des Komponisten den klirrenden Startpunkt für »einen der legendär gewordenen Skandale«⁵⁹ setzte.

54 Hans Rosbaud: »Pflege zeitgenössischer Musik im Allgemeinen; Donaueschinger Musiktage im Besonderen« (5.11.1951), in SWR: P06264.

55 Ebd.

56 Brief von Max Rieple an Heinrich Strobel (20.12.1951), in SWR: P06264.

57 N.N.: »Donaueschinger Bilanz«, in: *Badische Zeitung* (16.10.1952), in: Ebda.

58 Robin Maconie: *Other Planets. The Music of Karlheinz Stockhausen*, Oxford 2005, S. 85.

59 Karlheinz Stockhausen: *SPIEL* (1952) für Orchester (Booklet), in: Stockhausen-Edition Nr. 2 (1991), S. 13.

Wie schon ein Jahr zuvor, war eine Vielzahl in- und ausländischer Pressevertreter nach Donaueschingen gereist, die den Musiktagen vielstimmige Aufmerksamkeit zollten.⁶⁰ Die Berichte der Rezensenten belegen auch in diesem Fall, dass sich die Proteste in dem für Musikskandale charakteristischen Gegeneinander polarisierender Affekte entluden. Das *Offenburger Tageblatt* etwa titelte: »Wütende Pfiffe und demonstrativer Beifall« und bezeichnete Stockhausen als »Bürgerschreck«, der »mit allen Traditionen bricht«⁶¹. Dass der Skandal mittlerweile zur erwarteten Ingredienz der Donaueschinger Musiktage geworden war belegen die Stimmen in der *Frankfurter Allgemeinen* und der *Süddeutschen Zeitung*. Stellte die FAZ fest, »ohne ein Enfant terrible [...] geht es hier offenbar nie ab«⁶², hieß es in der SZ: »Strobel hat Jahr für Jahr sein Enfant terrible, dem er ans Licht hilft.«⁶³

Auch der Briefwechsel zwischen Heinrich Strobel und Karlheinz Stockhausen belegt, dass eine skandalträchtige Provokation durchaus erwünscht war. So schrieb der Festivalleiter, er wolle Stockhausen »als neuen deutschen Boulez sozusagen zum ersten Mal in Donaueschingen herausstellen.«⁶⁴ An anderer Stelle heißt es, von dem Stück erhoffe er »die Sensation in Donaueschingen«⁶⁵. Als Stockhausen berichtete, andernorts sein *Kreuzspiel* [J-8.2] dirigieren zu wollen⁶⁶, war Strobel von dieser Idee wenig erfreut: »denn Sie wissen ja, dass ich Sie in Donaueschingen als neuen Namen herausstellen wollte.«⁶⁷

Die Medien reagierten wie gewünscht: Dem *Schwarzwälder Boten* erschienen die »scharfen Pfiffe der Ablehnung [...] so berechtigt wie milde, verglichen mit den Kennzeichnungen, die von Mund zu Mund gingen.«⁶⁸ Allerdings unterschlugen die Pressevertreter ihren eigenen Anteil an der eklatanten Inszenierung der seriellen Musik, denn die Kritiker konzentrierten sich fast ausschließlich auf die »Problemstücke« und offenbarten damit auch die aufkeimende Sensationslust der Massenmedien. Schließlich waren die Rezensenten – wie eine Bemerkung im *Münchener Merkur* nahelegt – auch verunsichert durch die historisch überlieferte Narration, gemäß der avantgardistische Wegbereiter und ihre Meisterwerke zunächst oftmals auf Ignoranz und Ablehnung stoßen, um nur wenig später zu Klassikern erklärt zu werden:

»Fast keiner der zahlreichen Experten wagte es, sich bei dieser Musik zu einem rückhaltlosen Ja oder Nein aufzuraffen. Nahezu alle versteckten sich [...] hinter der Angst, man könne ein auftauchendes Genie verkennen, wie man früher die Bedeutung Richard Wagners und anderer Großer nicht rechtzeitig erkannte.«⁶⁹

60 Eine Sammlung der Pressestimmen findet sich in SWR: P 06263.

61 N.N.: »Wütende Pfiffe und demonstrativer Beifall«, in: *Offenburger Tageblatt* (13.10.1952), in: Ebd.

62 *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (15.10.1952), in: Ebd.

63 *Süddeutsche Zeitung* (15.10.1952), in: Ebd.

64 Brief von Heinrich Strobel an Karlheinz Stockhausen (24.1.1952), in SWR: P 06262.

65 Brief von Heinrich Strobel an Karlheinz Stockhausen (13.5.1952), in: Ebd.

66 Brief von Karlheinz Stockhausen an Heinrich Strobel (5.3.1952), in: Ebd.

67 Brief von Heinrich Strobel an Karlheinz Stockhausen (18.3.1952), in Ebd.

68 *Schwarzwälder Bote* (14.10.1952), in SWR: P 06263.

69 *Münchener Merkur* (15.10.1952), in: Ebd.

Die *Neue Zeitung Berlin* bekannte: »Alles ist Neuland. Die Orientierung fällt schwer. Ist es Vision oder Spekulation?«⁷⁰ Trotz dieser für Schwellenzeiten charakteristischen Unsicherheiten wurde das Wirken der jungen Generation doch allgemein mit einem radikalen Aufbruch verbunden. Einige Kritiker erwiesen sich dabei als hellsichtig: In der *Neuen Zürcher Zeitung* hieß es, dass sich »solch abwegiges Tönespiel [...] elektrischer Tonerzeuger bedienen«⁷¹ müsse und in den *Badischen Neuesten Nachrichten* stand geschrieben, diese »Musik hätte eigentlich der neuen elektroakustischen Instrumente bedurft, denn sie ist ein Laboratoriumsprodukt.«⁷² Tatsächlich residierte Stockhausen zu jener Zeit in Paris, wo er am *Studio d'Essay*, der Forschungsstelle des französischen Rundfunks für *musique concrète*, seine Experimente im Bereiche der elektronischen Klangmittel und der Bandschnittkomposition kultivierte. Seine Lautsprechermusik erregte ein Jahr später in Köln ihre tumultuöse Geburt und bildet ein Herzstück der *Elektronischen Eklatanz*.⁷³

In Donaueschingen wurde jene *musique concrète* 1953 zum nächsten großen Skandalon der Musiktage, als die Franzosen Pierre Schaeffer und Pierre Henry mit der »konkreten« Lautsprecheroper *Orphée 53* [J-12] in die Skandalchronik des Festivals einging.⁷⁴ In der stürmischen Empörung über die Tonbandmusik ging damals ein weiterer Skandal fast unter: Auch *Due espressioni per orchestra* [J-9.1] des jungen Italieners Luigi Nono (1924-1990) evozierte die für Musikskandale typische Dynamik. In der zeitgenössischen Presse⁷⁵ kann man nachlesen, dass Nono »neben einiger Zustimmung auf entschiedene Ablehnung«⁷⁶ gestoßen und »das Publikum in zwei Lager« geteilt worden sei.⁷⁷ Wichtiger noch war der Umstand, dass mit den Donaueschinger Skandal(erfolg)en der Jahre 1951-53 nicht nur die Protagonisten der Nachkriegsavantgarde – Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen und Luigi Nono – der Reihe nach auftraten, sondern dass ihre Skandale die serielle Negationsästhetik erst relevant machten.

1954 reihte sich auf Empfehlung Stockhausens⁷⁸ ein weiterer Protagonist der Neuen Musik in die Skandalchronik der Donaueschinger Musiktage ein und durchbrach zugleich das von der seriellen Troika etablierte Ordnungsschema: John Cages von Gelächter und Protesten begleitete Europapremiere in Donaueschingen [J-15.2] sowie sein eklatanter Auftritt bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik 1958 [J-15.3] veränderten die Paradigmen der Neuen Musik ein weiteres Mal und setzten eine transkulturelle Neuvermessung der klingenden Welt in Gang und Klang.⁷⁹

70 *Neue Zeitung Berlin* (17.10.1952), in: Ebd.

71 *Neue Zürcher Zeitung* (24.4.1952), in: Ebd.

72 *Badische Neueste Nachrichten* (13.10.1952), in: Ebd.

73 Siehe hierzu das Kapitel *Rauschende Interferenzen: Karlheinz Stockhausen*.

74 Siehe hierzu das Kapitel *Konkretes Waterloo: Pierre Schaeffer*.

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

76 N.N.: Donaueschinger Musiktage 1953, in: Schwäbisches Tagblatt (17.10.1953).

77 N.N.: »Konkrete Musik in Donaueschingen. Ein Rückblick auf die Tage«, in: Schwäbische Zeitung (17.10.1953).

78 Stockhausen berichtete Heinrich Strobel am 5.3.1952 in einem Brief von »hochinteressanten amerikanischen Versuche (prepared piano etc.)«, in SWR: P 06262.

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

Fortschrittsglaube und -kritik: »Neue Musik und Humanitas«

Bei den Rezipienten provozierten die serielle Negationsästhetik und die Skandale in Serie nicht nur Empörung, sondern leiteten auch die charakteristische Sezession der Avantgarde vom bürgerlichen Kulturbetrieb ein, die Michael Custodis als *Soziale Isolation*⁸⁰ und Ursula Petrik als *Leiden der Neuen Musik*⁸¹ bezeichneten. Beide Autoren referierten damit auf die Entfremdung der von einem breiten Publikum, das zunächst tumultuös reagierte, um schließlich den Konzerten fernzublichen. 1952 aber war die Aufmerksamkeit durch die Medien und insbesondere die Protektion des bildungsbeauftragten Rundfunks noch sichergestellt. Die schockierende Ästhetik wurde mehr noch als konstituierendes Merkmal der Neuen Musik sowie als normale und sogar willkommene Begleiterscheinung im Progress der Musikästhetik begriffen.

Dennoch nahmen die Verantwortlichen das sich abzeichnende Dilemma ernst, nachdem mehrere Berichtstatter des Donaueschinger Jahrgangs 1953 eine »Entmenschlichung« der Musik befürchtet hatten und damit ein Schlagwort der Avantgardekritik kreierten. So sprach etwa die *Neue Zürcher Zeitung* von einer »Denaturierung« infolge der »klanglichen und rhythmischen Spielereien, als deren bezeichnendster Zug die Aufspaltung in ausgetüftelte Einzelercheinungen von rein strukturellem Interesse erscheint.«⁸² Die *Badischen Neuesten Nachrichten* ergänzten, dass die »intellektuelle Organisation als leitendes Kompositionsprinzip folgerichtig zur Mißachtung des Menschen«⁸³ führe. In diesem Kontext erscheint der Vortrag »Neue Musik und Humanitas«⁸⁴, den Heinrich Strobel 1953 bei den Donaueschinger Musiktagen hielt, als unmittelbare Reaktion auf diese Vorwürfe. Auch der Festivalleiter erkannte, dass die serielle Negationsästhetik der jungen Komponistengeneration »enthumanisiert« wirke, aber »immerhin die Möglichkeit habe, die Tonsprache einer neuen, in steigendem Maß von der Technik beeinflussten Epoche« und damit »der wahrhaft klingende Ausdruck der Moderne« zu werden. Diese Aussage begründete Strobel mit psychologischen sowie explizit zeithistorischen Bezugnahmen:

»Wollen die jüngsten Komponisten eine Verbindlichkeit [...] dadurch erreichen, daß sie unter Negierung aller bisherigen Konventionen [...] die ganze seelische Gespanntheit des modernen Menschen zum Ausdruck zu bringen versuchen? [...] Ist die Musik unserer Jüngsten, der seit langer Zeit [...] wieder eine europäische Gemeinschaft zukommt, ein Widerhall der modernen Seele, die zwischen den dunklen Träumen Kafkas und der schauernden Angst vor neuen atomistischen Gewalten verzweifeln hin und her gerissen wird?«⁸⁵

80 Michael Custodis: Die soziale Isolation der neuen Musik. Zum Kölner Musikleben nach 1945, Stuttgart 2004.

81 Petrik: Die Leiden der Neuen Musik.

82 N.N.: »Donaueschinger Musiktage 1953«, in: Neue Zürcher Zeitung (27.10.1953), in SWR: P06485.

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

84 Heinrich Strobel: »Neue Musik und Humanitas«, Vortrag bei den Donaueschinger Musiktagen am 11. Oktober 1953, publiziert in der Hefteilage von Melos (11/1953).

85 Ebd.

Die serielle Negationsästhetik verschreckte nicht nur Hörer, sondern riss auch eine Kluft innerhalb der Komponistenszene. Der 1896 geborene Hugo Herrmann etwa hielt Strobels Vortrag für »sehr notwendig [...], die mehr oder weniger verwirrten Geister [der jungen Generation] zur Besinnung anzuregen«:

»Ist denn der anfängliche Fortschrittsglaube [...] nicht nur mehr Fortschritt um des Fortschrittes willen? [...] Die Musik als allein physikalisches Phänomen ergründen zu wollen, ist wohl [...] nur eben eine Teillösung. [...] Die Säkularisation hat den Schaffenden [...] in die weite Dürre der künstlerischen Freiheit und des progressiven Fortschrittsglaubens geschickt.«⁸⁶

Die Kluft zwischen Fortschritts- und Traditionsglaube vertiefte sich in den kommenden Jahren. Als der Mäzen Max zu Fürstenberg 1955 Intentionen äußerte, »das Musikfest abzuschliessen bzw. nur noch 2jährig durchzuführen«⁸⁷, initiierte Strobel 1956 eine weitere Diskussionsrunde unter dem Motto »Wie soll das weitergehen«? In seinem *Vorspruch zur Disputation* thematisierte er die sektiererischen Tendenzen:

»Niemand kann leugnen, dass die seit langem bestehende Kluft zwischen der zeitgenössischen Musik und dem Publikum sich neuerdings zu einer Riesenschlucht erweitert hat. [...] Als ich ein Knabe war, gelangten die ersten Opern von Richard Strauss zur Uraufführung. Ihre stofflichen und musikalischen Kühnheiten erregten die Hörer. Die gesamte gebildete Welt diskutierte diese Ereignisse. [...] Wie aber steht es mit den Jüngsten? [...] Willi Schuh hat darauf hingewiesen, dass ihre Werke nur noch in den Studios der Rundfunkanstalten, den »Brutöfen des Avantgardismus« aufgeführt werden. [...] Das Musikleben [...] nimmt von der neuesten Entwicklung überhaupt keine Notiz [...]. Seien wir ehrlich: auch die beispielgebende Generation der Zwölftonmusik [...] ist nicht in das öffentliche Musikleben gedrungen.«⁸⁸

Diese Isolation kommentierte Strobel mit einem Zitat der *Weltwoche* zu religiösen Problemfragen, das ohne weiteres auch auf die jüngsten Musiker übertragbar sei:

»Die normalen Sterblichen, so sagt man, interessieren sich für nichts als ihr Motorrad, ihr Vergnügen, ihren Kitsch. Sie sind die Masse, die anderen die Auserwählten der Elite. Doch anstatt das Salz der Erde zu sein, das den Teig schmackhaft macht, frönen sie in erhabener Absonderung als blutlose »reine Geister« einem intellektuellen Narzißmus.«⁸⁹

Strobel führte die Ablehnung nicht nur auf die intellektuelle Hermetik der jungen Komponisten, sondern auch auf die »Kulturindustrie« zurück, die Theodor W. Adorno und Max Horkheimer zwischen 1933 und 1944 in ihrer *Dialektik der Aufklärung* beschrieben: »Kultur heute schlägt alles mit Ähnlichkeit.«⁹⁰ Neue Musik wurde in dieser Gesellschaft zum zunächst befehdeten und dann ignorierten Anderen.

86 Brief von Hugo Herrmann an Strobel (20.11.1953), in SWR: P06261.

87 Ebd.

88 Heinrich Strobel: *Vorspruch zur Disputation*, in SWR: P06260. Text und Diskussionsrunde fanden einen publizistischen Nachhall in: *Melos* (23/1956).

89 Ebd.

90 Horkheimer/Adorno: *Kulturindustrie*, S. 129.

Dogmatismus und Segregation

Einen gewichtigen Anteil an dieser Entwicklung trug die zunehmend absolutistisch agierende ›serielle Troika‹ der jungen Generation: Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen und Luigi Nono [Abbildung 6]⁹¹.

Abbildung 6 – Die ›serielle Troika‹ (v.l.n.r.): Luigi Nono, Pierre Boulez und Karlheinz Stockhausen bei den Donaueschinger Musiktagen 1957



Hermann Danuser bezeichnete die drei Komponisten als »Klub der seriellen Musik« und vermutete dahinter eine »Mythogenese«, die auf eine

»Analogie zur ›Wiener Schule‹ (mit Schönberg, Berg, Webern) und gar zur ›Wiener Klassik‹ (mit Haydn, Mozart, Beethoven) abzielte – und in diesem Vergleich zudem unmittelbar die Internationalität [...] gegenüber den beiden anderen Konstellationen zum Ausdruck bringt [...], stand doch im Hintergrund der Mythogenese auch die historische Versöhnung Italiens, Frankreichs und Deutschlands in einer transnationalen Musikkultur eines neuen Europas.«⁹²

Das zunehmend dogmatische Gebaren dieses paneuropäischen »Klub der seriellen Musik« kritisierte auch der griechische Komponist und Architekt Iannis Xenakis – der 1955 mit seiner individualästhetischen und stochastischen Komposition *Metastaseis* [♩-10] einen veritablen Skandalerfolg erzielt hatte – und führte dies auf zeithistorische Konflikte zurück:

91 Siehe hierzu ausführlich den folgenden Abschnitt dieses Kapitels: *Die Darmstädter Ferienkurse als agonale Ereignisgeschichte*.

92 Borio/ Danuser: Im Zenit der Moderne, Band 2, S. 378f.

»Die Neue Musik befand sich fest in den Händen der Serialisten [...]. Die Programmleiter der deutschen Rundfunkanstalten standen hinter der seriellen Musik, um nicht zuletzt auch sich selbst zu beweisen, dass die deutsche Musik noch etwas zu sagen habe. Dann gab es Komponisten wie Boulez, die glaubten, die absolute Musik gefunden zu haben. Alles, was davon abwich, zählte nicht. Die Franzosen, Deutschen und Italiener bildeten einen exklusiven, einflußreichen Klub der seriellen Musik.«⁹³

Der polemisch vertretene Dogmatismus der seriellen Troika richtete sich nicht nur gegen die ältere Generation, sondern auch gegen traditionsbewusstere Altersgenossen wie Hans Werner Henze. Von diesem zeigte sich Karlheinz Stockhausen schon 1952 in einem Brief an Heinrich Strobel »maßlos enttäuscht«⁹⁴ und initiierte einen offenen Konflikt, der als ein Grund für die Auswanderung Hans Werner Henzes 1953 nach Italien gelten kann.⁹⁵ In Donaueschingen markierte 1957 der Boykott von Henzes hymnisch-schönen *Nachtstücken und Arien* nach Gedichten von Ingeborg Bachmann [J-11] den Bruch innerhalb der jungen Komponistengeneration.

In einem Brief an Strobel bemerkte Henze im Vorfeld der Aufführung, seine Komposition sei »ein schlussstück, ein antimodernes, eines gegen die modernität die einen ja nun doch wirklich nur noch aus allen 12 loechern anoedet.«⁹⁶ Im Gegenzug wurde sein Werk von den Exegeten der seriellen Negationsästhetik boykottiert: »Von meinem Platz im Saal konnte ich sehen«, so erinnerte sich Henze später bitter, »wie bereits nach den ersten Takten Boulez, Stockhausen und mein Freund Nono [...] den Saal verließen, ganz demonstrativ, jeder konnte und sollte es sehen.«⁹⁷ Dieter Schnebel verkehrte damals im Lager der radikalen Komponisten und bestätigte, dass die Nichtbeachtung der seriellen Prinzipien zur »Exkommunikation« Henzes geführt habe: »Indem er richtig in Dur komponierte – war er für uns einfach abgemeldet.«⁹⁸ Jahre später thematisierte Henze in einer filmischen Dokumentation der Ereignisse nicht nur die ästhetischen Grabenkämpfe, sondern auch die Hörerreaktionen:

»Mit den Nachtstücken hatte ich wohl die extremste Gegenposition zum kalten, seelenlosen Unmenschlichkeitslook erreicht [...] und so nimmt es nicht Wunder, dass bei der UA [...] drei Vertreter des anderen Extrems: Boulez, Nono, Stockhausen, demonstrativ schon nach den ersten Takten aufsprangen und den Saal verließen. Das Kopfschütteln wollte an diesem Abend gar kein Ende mehr nehmen. Ingeborg und ich waren plötzlich Luft für die Leute. Es herrschte im Überbau eine gewisse Form von Verärgerung. Wohl auch, weil das Publikum unser Stück lebhaft gefeiert hatte. Und es trat so eine Art Bann in Kraft.«⁹⁹

93 Andréas Varga Bálint: Gespräche mit Iannis Xenakis, Zürich/Mainz 1995, S. 38.

94 Brief von Karlheinz Stockhausen an Heinrich Strobel (5.3.1952), in SWR: P 06262.

95 Siehe hierzu ausführlich den Abschnitt *Der Absolutismus der Moderne* im folgende Kapitel: *Die Darmstädter Ferienkurse als agonale Ereignisgeschichte*.

96 Brief von Hans Werner Henze an Heinrich Strobel (1.8.1957), in SWR: P 06258.

97 Hans Werner Henze: »Die Schwierigkeit, ein bundesdeutscher Komponist zu sein. Neue Musik zwischen Isolierung und Engagement«, in Hanns-Werner Heister/Dietrich Stern (Hg.): *Musik 50er Jahre*, Berlin 1980, S. 50-77, hier S. 64.

98 Dieter Schnebel im Gespräch mit der Autorin am 12.8.2012.

99 Harold Woetzel: 75 Jahre Donaueschinger Musiktage: Das Ende der Musik (Dokumentarfilm), in: SWF (1969).

Im gleichen Film gab Pierre Boulez mit Blick auf die ungleich verteilte Publikumsgunst zu Protokoll: »In uns herrschte Feindseligkeit aus verschiedenen Gründen, zugegeben: wir waren ziemlich aggressiv. Aber anders hätten wir nicht überlebt und wären vollständig untergegangen.«¹⁰⁰ Tatsächlich feierten Publikum und Presse¹⁰¹ die *Nachtstücke und Arien* als das überragende Werk des Donaueschinger Festivaljahrgangs 1957: Schätzte ein Rezensent, dass sich der »31-jährige Komponist [...] in diesem [...] Werk ganz vom papierenen Zwölfton-Spekulationen gelöst und [...] einen glutvollen aussagekräftigen Stil zugelegt«¹⁰² habe, lobte ein anderer Kritiker, dass Henze in seinem italienischen Domizil »das A und O aller Musik, die Melodie für sich entdeckt«¹⁰³ habe. Im Gegensatz dazu erreichte Heinrich Strobel im selben Jahr ein offener Brief, der die Ablehnung der seriellen Avantgarde durch das bürgerliche Publikum anekdotisch beleuchtet. In dem »Über 12-Ton-Lyrik«¹⁰⁴ betitelten Schriftstück hieß es voll triefender Polemik:

»Bei dem diesjährigen Donaueschinger Dichtertreffen machten neuartige Versuche experimentierfreudiger jungdeutscher Dichter grosses Aufsehen. Man verzichtet nunmehr völlig auf den Sinngehalt der Worte in seiner uns Heutigen nichts mehr bedeutenden, abgegriffenen Banalität. Vielmehr entwickelte einer der führenden Köpfe der jungen Lyrik, Arnold Schöntal, eine revolutionierende Methode sprachlich-lyrischer Enttäusserung [...] Wir bringen nachstehend einige der bedeutendsten lyrischen Versuche dieser Art [...]:

Laz misehm tol
La ! Zmis ehmt olla
Z – mis e' ...hm ... Tol !«

Polemiken wie diese bezeugen die Abwehr der Neuen Musik durch das Bildungsbürgertum, die den Skandalimpuls in der Nachkriegszeit befeuerte. Als der Eklat allerdings zunehmend zur erwartbaren Ingredienz bei Aufführungen neuer Musik wurde und seine Ereignishaftigkeit verlor, wurde der Skandal zunehmend zum Ritual innerhalb einer segregierten Musikkultur.

Endzeitsonate: Der Skandal als Ritual

Je öfter das bildungsbürgerliche Publikum den Avantgarde-Veranstaltungen fernblieb, umso seltener kam es zum Eklat. Spezialauditorien und die serielle Autonomieästhetik tilgten nicht nur die öffentliche Aufmerksamkeit und Vielfalt der Neuen Musik, sondern damit auch wichtige Zutaten erfolgreicher Skandalisierungen. Das zunehmende Ausbleiben eklatanter Ereignisse war aber auch Zeichen der Konsolidierung einer neuen Ordnung. Obschon immer wieder kleinere Pfeifkonzerte und Provokationsversuche den klingenden Eklat beschworen, verkam der Skandal in den Worten des Musiksoziologen Christian Kaden zum »Statt-Ritual, Ersatz-Ritual, dort Platz greifend,

100 Ebd.

101 Eine Sammlung der Pressestimmen findet sich in SWR: P06167.

102 N.N., in: Backnanger Kreiszeitung (23.10.1957), in: Ebd.

103 Heinz Pringsheim, in: Deutsche Woche (30.10.1957), in: Ebd.

104 Offener Brief von Prof. Dr. med. K. Konrad an den Südwestdeutschen Rundfunk (31.10.1957), in SWR: P06258.

wo Kult und Ritus als solche bereits ins Abseits verbannt wurden.«¹⁰⁵ Diese ritualisierten Pfeiffe nahm Erich Dorflein 1957 in einer Rezension für *Melos* »als Stichwort für Zeitfragen«:

»Nach der Aufführung der ›Structures‹ von Pierre Boulez ertönten einige Pfeiffe. Sofort entstand die Atmosphäre für erregte Debatten. Ein Grauhaariger stürzte sogar auf einen Studenten zu, um ihm den Mund zuzuhalten. In einer anderen Ecke des Saales aber ermunterte ein anderer die Jugend, ihrer Opposition freien Lauf zu lassen. Ihm gefiel offenbar die Erregung. [...] Ein anderer sagte: »Wie ich Leute begeistert klatschen sah, die bestimmt nichts von dem Gehörten verstehen, mußte ich eben pfeifen.« Das ist vielleicht überheblich, verrät aber die typisch jugendliche Opposition gegen die Snobs. Den jungen Menschen stört das Arrangierte des Avantgardismus.«¹⁰⁶

Der Skandal wurde zum Ritual, das belegt auch das Foto eines Claquers [Abbildung 7], das der *Südkurier* 1959 mit der Bildunterschrift abdruckte: »Pfeifen ist hier nicht verboten [...] Als anregen-

des Nebengeräusch für den Beifall ist es jenen Neutönern ein süßer Ton im Ohr die ein Erstarren des Kampfgeistes von einst befürchten.«¹⁰⁷ Der Kritiker der *Bonner Nachrichten* meldete »Nichts Neues in Donaueschingen« und polemisierte gegen die »Sensationslüsternen [...], für die neu gleichbedeutend mit skandalisierend ist«:

»Provinz, der vergeistigte und pseudovergeistigte Musikertyp; fraglos viel Müßiggänger, geistige und seelische Abenteurer, Neugierige [...], Clochardtypen. [...] Pfeiffe und Buhrufe [wurden] nachdrücklich laut [...]. Für und Wider aber stand ohne Fanatismus in Front, eher als sogenannte Gaudi [...]. Revolutionen und Revolutionchen (in Permanenz) hatten von jeher ihr Fleckchen Raum [...]. Und schließlich hat Auflehnung als Grundsatz und Gewohnheit über Jahrzehnte hin etwas erfrischend Konservatives.«¹⁰⁸

Abbildung 7 – »Pfeifen ist hier nicht verboten«: Der Skandal als Ritual



PFEIFEN ist hier nicht verboten... Als anregendes Nebengeräusch für den Beifall ist es sogar jenen Neutönern ein süßer Ton im Ohr, die ein Erstarren des Kampfgeistes von einst befürchten.
Fotos: Finke

105 Kaden: Skandal und Ritual, S. 595.

106 Erich Dorflein: »Pfeiffe als Stichwort für Zeitfragen«, in: *Melos* (24/1957), S. 103f.

107 C. Reindl: »Das Bild der Musiktage in Donaueschingen«, in: *Südkurier* (20.10.1959).

108 Kurt Scheid: Donaueschinger Konzert am Rande. Alt- und Neo-Orthodoxe, in: *Bonner Nachrichten* (21.10.1959).

Berichtete 1960 der Kritiker Antoine Goléa von Besuchern, die »kaltblütig den Skandal vorausplanen«¹⁰⁹, fasste 1964 ein Rezensent von *Die Zeit* das Ende der Donaueschinger Skandalchronik in Worte: »Die leidenschaftliche Reaktion, das Auf-die-Barrikaden-Gehen, das Zeter und Mordio gibt es nicht mehr.«¹¹⁰ Tatsächlich ereigneten sich Skandale, wie sie in der Nachkriegszeit an der Tagesordnung waren, nach 1970 kaum noch. Schalten Diktaturen den Skandal mit der pluralistisch-demokratischen Öffentlichkeit aus, hat paradoxerweise das postmoderne *Anything goes* mit den Tabus auch echte Skandalisierungen beseitigt. Dennoch prägt das kontroverse Kunst-Verständnis die Rezeption der Donaueschinger Musiktage bis in die Gegenwart, wie eine ironische Schrift des italienischen Komponisten Hubert Stuppner mit dem Titel *Endzeit-Sonate*¹¹¹ aus dem Jahr 1999 beispielhaft verdeutlicht:

»Dieses Jahr einmal nicht nach Donaueschingen, sagte ich mir, als ich vergangenen Herbst [...] von der Eröffnung eines modernen »Kur- und Krankheitszentrums für leidende zeitgenössische Komponisten« las. Dieses Sanatorium sei, so der Chronist, am Ende eines unglücklichen musikalischen Jahrhunderts in bezeichnender Weise vis-à-vis zum exzessivsten musikalischen Dionysos-Fest der Neuzeit, eben jenen Donaueschinger Musiktagen [...], die aus der musikalischen Krankheit dieses Jahrhunderts, der Neurose eines kontroversen und schockierenden Kunst-Verständnisses nicht mehr ein und aus wußten und physisch wie musikalisch dem Wahnsinn verfielen.«¹¹²

Im Anschluss thematisierte Stuppner eine neuerliche Endzeitstimmung an der Wende zum dritten Jahrtausend durch die »Verdrängung jedweden Tabus von Schock und Skandal« und beschwor den innovativen Widerstandsgeist der historischen Avantgarden in seiner kulturkritischen Funktion:

»Die vollkommen genormte, von der Staatsräson gelenkte und auf absolute Sicherheit bedachte internationale Gemeinschaft hätte Grund genug, die radikale utopische Zukunftsmusik als Manifest einer vollständig emanzipierten Menschheit zu fürchten. [...] Der moderne Konsum- und Dienstleistungsstaat, in dem schon lange nicht mehr Philosophen und Künstler das Rückgrat der Gesellschaft bilden, sondern die Staatsanwälte des genormten »Common Sense«, erschrickt vor den Exzessen des sogenannten musikalischen Unnatürlichen, er haßt die Manifestation des Abnormen, die Installation des Absurden, die Gegenlogik des Paradoxen, die Frostschauder, die Schweißausbrüche, die Phantasmagorien.«¹¹³

Abschließend fragte Stuppner, »warum [...] die so gedemütigten Komponisten nicht den Aufstand« proben und wo »die streitbaren Apologeten des Neuen« geblieben seien. Ganz ausgestorben sind sie nicht; bei der heute jungen Komponistengeneration mehren sich die Zeichen eines Aufbruchs – wenn auch meist ohne Tumulte des verstummten

109 Antoine Goléa: »Olivier Messiaens *Chronochromie*«, in: *Melos* (29/1962), S. 10f.

110 Heinz José Herbort: »Nicht jedes Jahr eine Handvoll Genies und Meisterwerke«, in: *Die Zeit* (30.10.1964).

111 Hubert Stuppner: *Endzeit-Sonate. Frankenstein oder Die Minnesänger des Untergangs. Eine Satire, ein Totentanz, eine Parabel*, Regensburg 1999.

112 Ebd., S. 5ff.

113 Ebd., S. 219ff.

Publikums mit seinen tiefgefrorenen Ritualen. Das prominenteste der aktuellen *enfants terribles* ist der Konzeptkomponist Johannes Kreidler, der weiß: »Widerstände konstituieren Kunst, denn Kunst muss verdächtig sein.«¹¹⁴ 2012 störte Kreidler das Eröffnungskonzert der Donaueschinger Musiktage im Protest gegen die Fusion der SWR-Orchester Baden-Baden und Freiburg und knüpfte damit an die lange Skandaltradition des Festivals an. Er trat auf die Bühne, band eine Geige und ein Cello an ihren Saiten zusammen und verkündete:

»Komponieren bedeutet ein Instrument bauen [...]. Aber Institutionen müssen die Mittel zur Verfügung stellen. Wenn sie selbst Hand anlegen – nimmt die Kunst Schaden [...]. Dies hier ist kein Kunstwerk – so sieht die Fusion zweier gewachsener Klangkörper aus [...]. Wollen Sie auf diesen Instrumenten spielen? – Sie müssen [...]. Und wo der Damm schon einmal gebrochen ist – können wir ja auch gleich die ARD-Sendeanstalten fusionieren.«¹¹⁵

Abbildung 8 – Das »unspielbare Instrument«: Johannes Kreidler protestiert 2012 in Donaueschingen gegen die Fusion der SWR-Klangkörper



Anschließend zertrümmerte der Komponist das unspielbare Instrument [Abbildung 8], während – begleitet von Buhrufen und Applaus – Flugblätter von den Rängen ins Parkett der Donauhalle segelten. Kreidler weiß, dass er durch seine provokanten Aktionen in der kostbarsten Währung des Medienzeitalters profitiert – Aufmerksamkeit:

»Marketing ist nicht die Intention, aber eine willkommene Begleiterscheinung – für die Sache. Meine Aktionen sind politische Kunst und sollen im Scheinwerferlicht stehen und gezielt medial verbreitet werden. Im Wortsinn der Avantgarde geht es darum, mit einer signifikanten Aktion vorzustoßen und von da aus auch ästhetisch verkrustete Strukturen aufzubrechen. Wir leben in einer Zeit von einiger Dynamik – unvermeidlich sind dann aber auch Kontroversen. Es bewegt sich wieder etwas in der Kunstmusik. Auf diesen Wandel darf man aber als Künstler nicht nur reagieren, sondern muss ihn auch antizipieren.«¹¹⁶

114 Johannes Kreidler im Gespräch mit der Autorin am 20. Juni 2014.

115 Kreidlers Aktion zur Fusion der SWR-Sinfonieorchester ist einsehbar unter URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QRMrujtd8CM> [Zugriff: 31.8.2017].

116 Johannes Kreidler im Gespräch mit der Autorin am 20.7.2014.

Mit provokanten Konzepten und zeitgemäßen Themen verortet sich Kreidler in der Gegenwart: Für *Fremdarbeit* (2009) lagerte er den Produktionsprozess der Werkgenese – wie ein global aufgestellter Konzern – an Komponisten in Indien und China aus und betrieb damit eine Art klingender Kapitalismus- und Globalisierungskritik. Auch mit dieser Aktion traf er einen Nerv:

»Es kam damals ein Feature über *Fremdarbeit* im Deutschlandradio Kultur. Danach erreichte die Redaktion ein Brief, in dem ein Hörer schrieb: ›Ich würde Ihnen empfehlen, dem ‚Komponisten‘, der sich in Indien und China für 15 Euro zuarbeiten lässt, in meinem Namen eins in die Fresse zu hauen. Solchen sogenannten Kreativen und Selbstdarstellern muss man nicht auch noch ein Podium bieten.« – Mich freut diese Reaktion natürlich, denn sie zeigt: Meine Arbeit bewegt.«¹¹⁷

Mit *Product Placements* rief er 2008 eine Diskussion über Schöpfungshoheit hervor: Für die elektronische Komposition von 33 Sekunden entnahm er aus rund 70.000 Werken kleinste Teile und füllte für jeden eine GEMA-Meldung aus, die er mit einem Lastwagen zur Generaldirektion der Verwertungsgesellschaft transportierte und damit eine öffentliche Diskussion über das geltende deutsche Urheberrecht anfannte.¹¹⁸ 2010 lieferte sich Kreidler mit dem Komponisten Claus-Steffen Mahnkopf und dem Musikphilosophen Harry Lehmann eine publizistische Kontroverse um die Digitalisierung der Musik, die einen auch ästhetisch grundierten Generationenkonflikt offenlegte.¹¹⁹ 2017 folgte mit *Earjobs* ein weiteres kulturkritisches Stück, in dem er die ökonomischen Begleitumstände der Musikproduktion zum Thema machte: darin bezahlte er sein Publikum fürs Hören von Muzak und Neuer Musik – unter Berücksichtigung des gesetzlichen Mindestlohns.¹²⁰

Sind dies auch avantgardistische Randnotizen in der pluralistischen Musikkultur der Gegenwart, zeigen sie doch: Johannes Kridlers Konzepte sind kontrovers, weil sie durch aktuelle Themen wie Digitalisierung und Medialität, Kapitalismus- und Institutionenkritik, Globalisierung und Nationalisierung bewegen. Im Gegensatz zum Gros seiner Kollegen beherrscht er die Ökonomie der Aufmerksamkeit und erreicht mit seinen Aktionen eine breite Öffentlichkeit. Er schafft es so nicht nur seine Produkte auf dem Markt zu platzieren, sondern erzeugt auch einen Querstand von Kunst und Leben, wie ihn die historischen Avantgarden provozierten und lässt damit ein stückweit auch deren Abwehr des Affirmativen wiederaufleben: Die provokative und produktive Widerständigkeit der zur Legende gewordenen klingenden Eklats, die nach 1945 neben den Donaueschinger Musiktagen insbesondere bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik kultiviert wurden.

117 Ebd. Eine Dokumentation findet sich auf der Homepage des Komponisten, URL: <http://www.kreidler-net.de/fremdarbeit.html> [Zugriff: 31.8.2017].

118 Die Dokumentation der Aktion findet sich unter URL: <http://www.kreidler-net.de/productplacements.html> [Zugriff: 31.8.2017].

119 Siehe hierzu ausführlicher den Abschnitt *Kontroversen um die digitale Revolution der Musik* im Kapitel *Elektronische Eklatanz*.

120 Eine Dokumentation der Aktion im Berliner Haus der Kulturen der Welt findet sich unter URL: <http://www.kreidler-net.de/werke/earjobs.htm> [Zugriff: 31.8.2017].

DIE DARMSTÄDTER FERIENKURSE ALS AGONALE EREIGNISGESCHICHTE

»Zur Historie der Ferienkurse gehören auch ihre Skandale.«¹²¹ – Wenn Hermann Danuser den klingenden Eklat als konstitutiv für die Geschichte der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik erklärte, stand dies nach der deutschen Kapitulation kaum zu vermuten. Als der Musikjournalist Wolfgang Steinecke 1946 zum Kulturreferenten ernannt wurde und im Jagdschloss Kranichstein die ersten Ferienkurse initiierte, besaß Darmstadt – anders als Donaueschingen – keinerlei musikavantgardistische Traditionen. Zwar kann die im Jugendstil gehaltene Künstlerkolonie auf der Mathildenhöhe als architektonischer Kristallisationsort der Moderne bezeichnet werden, doch schien 1945 der äußere Zustand gegen jedes kulturelle Programm zu sprechen. Das legt auch eine Beschreibung Erich Kästners nahe, der die Stadt 1946 besuchte:

»Darmstadt existiert im Grunde nicht mehr. Es wurde in einem zwanzig-Minuten-Angriff aus der Welt geschafft. Die Einwohnerzahl sank in dieser maßlosen Drittelstunde von 120 auf 80 tausend Menschen, und an Bewohnbarem blieb keine Hundehütte übrig. Heute sind die Straßen sauber geräumt, »peinlich« sauber, ist man versucht zu denken. Die vernichtete Stadt liegt da wie ein totes Schmuckkästchen. Die Trambahn fährt von einem zum anderen Stadtende wie über einen feierlich geharkten Friedhof.«¹²²

Nicht nur sämtliche Konzertsäle waren vernichtet; Darmstadt musste infolge der Zerstörung auch seinen Status als hessische Landeshauptstadt an Wiesbaden abgeben. Allerdings barg eine engagierte Kulturpolitik in dieser Situation auch die Möglichkeit eines Neuanfangs, wie ihn Karlheinz Stockhausen 1953 in Worte fasste: »Die Städte sind radiert – und man kann von Grund auf neu anfangen, ohne Rücksicht auf Ruinen und geschmacklose Überreste.«¹²³ Im Programmheft der ersten Ferienkurse formulierte auch Wolfgang Steinecke ein Manifest des musikalischen Neubeginns:

»[Z]wölf Jahre lang hat eine verbrecherische Kulturpolitik das deutsche Musikleben seiner führenden Persönlichkeiten und seines Zusammenhanges mit der Welt beraubt. Der Niedergang der deutschen Musikkultur, über den man mit Kulturbetrieb und K.d.F.-Opium hinwegzutäuschen suchte, wirkte sich am verhängnisvollsten bei der inzwischen herangewachsenen deutschen Musikergeneration aus. [...] Heute sind die engen Grenzen [...] gefallen. Möglichkeiten freier Entfaltung sind uns wiedergegeben. Aber diese Möglichkeiten können nur ausgeschöpft werden, wenn sie erkannt, wenn sie, zumal von der jungen Generation, freudig bejaht und mit eigener Initiative ergriffen werden.«¹²⁴

121 Borio/Danuser: Im Zenit der Moderne, Band 2, S. 374f.

122 »Erich Kästner über das kriegszerstörte Darmstadt« (1946), in: Zeitgeschichte in Hessen, URL: <http://www.lagis-hessen.de/de/subjects/idrec/sn/edb/id/1845> [Zugriff: 31.8.2017].

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

124 Zitiert nach Rudolf Stephan: »Kranichstein. Vom Anfang und über einige Voraussetzungen«, in Ders. (Hg.): Von Kranichstein zur Gegenwart. 50 Jahre Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Stuttgart 1996, S. 21-27, hier S. 21.

Steinecke hatte für die Darmstädter Ferienkurse also schon 1946 eine progressive und internationale junge Komponistengeneration im Blick. Allerdings spiegelte das Programm zunächst die restaurativen Tendenzen der ersten Nachkriegszeit: »Auf die erste Phase der Orientierung der jungen Deutschen«, so rekapitulierte Steinecke 1952, sei eine zweite Phase gefolgt, »in der das Werk Arnold Schönbergs wieder Verbreitung gefunden habe.«¹²⁵ Fast unmerklich kam es erst im dritten Schritt zu einer Akzentverschiebung auf die junge Generation. Dies legen auch die Worte nahe, die Herbert Eimert der ersten Ausgabe der programmatischen Zeitschrift *Die Reihe* voranstellte:

»Eingeschliffene Denkgewohnheiten hatten sich ausgerechnet, es müsse nach dem zweiten Weltkrieg in der Musik etwas Ähnliches geschehen wie nach dem ersten; aber der Aufbruch hat sich nicht wiederholt. Heute haben sich die Jungen [...] von Schönberg und Strawinsky gelöst, nicht geräuschvoll und protestierend, auch nicht in Gruppen und mit programmatischen Bekenntnissen, sondern unbemerkt, vereinzelt, sich allmählich vortastend und endlich doch so etwas wie eine Bewegung auslösend.«¹²⁶

Die Neue Musik aus der Feder der jungen Nachkriegsgeneration nahm auch in Darmstadt erst mit dem Beginn der 1950er Jahre richtig Fahrt auf – und zwar nicht mehr stillschweigend, sondern mit einer zunehmend eklatanten Eigendynamik. In diesem Zusammenhang sprach Hermann Danuser im Anschluss an Reinhart Koselleck von einer »agonalen Ereignisgeschichte der Ferienkurse«¹²⁷, die weniger durch Einmaligkeit, als durch eine semantische Schicht im Kreuzungspunkt von Vergangenheit und Zukunft bestimmt sei.¹²⁸

Wenn Musikskandale also in ereignishaften Momentaufnahmen die Geschichte der Internationalen Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik schichteten, so unterschieden sich diese in ihrer Struktur von den klingenden Eklats der Vergangenheit: Hatten jene meist aus einem Konflikt zwischen verschiedenen Musikkulturen und Ästhetiken am Kreuzungspunkt von ›Tradition versus Innovation‹ resultiert, zog sich der Musikskandal nach 1945 ins Innere der Avantgardekultur zurück. Mehr noch als für das konzentrierte Uraufführungsfestival in Donaueschingen, galt dies für die als mehrwöchiges Branchentreffen konzipierten Ferienkurse in Darmstadt. Diese wurden zum Treffpunkt einer radikalen jungen Generation von Komponisten, die als ›Darmstädter Schule‹ in die Geschichte der Neuen Musik einging und zum Synonym für prononciertes Komponieren schlechthin wurde. Statt auf die Gunst des Publikums zu setzen, reformulierten und verschärften ihre Protagonisten das avantgardistische Fortschrittstheorem zu einem mitunter dogmatisch betriebenen Innovationsimperativ, der von nun an den musischen Agon bestimmte und schließlich in einem ›Absolutismus der Moderne‹ mündete.

125 Zitiert nach Borio/Danuser: Im Zenit der Moderne, Band 1, S. 90.

126 Herbert Eimert: Vorwort, in Ders./Karlheinz Stockhausen (Hg.): Die Reihe, Band 1: Elektronische Musik, Wien/Zürich/London 1955, S. 7.

127 Borio/Danuser: Im Zenit der Moderne, Band 2, S. 374.

128 Ebd., Band 1, S. 213. Die entsprechende Argumentation Reinhart Kosellecks findet sich in Ders.: Vergangene Zukunft, Frankfurt am Main 1988, S. 145.

Vom Fortschrittsoptimismus zum Innovationsimperativ

Mit dem Verweis auf die »agonale Ereignisgeschichte« gab Hermann Danuser gleichermaßen eine Charakteristik der Darmstädter Ferienkurse, wie auch eine Methodik für ihre Untersuchung an die Hand. Hatte das altgriechische *Agón* in seiner Urform den Schauplatz eines Kräftemessens bezeichnet, so galt dies in geradezu sinnfälliger Weise für die Ferienkurse:

»Insgesamt also besaß Darmstadt den Charakter eines Schauplatzes, bei dem der agonale Disput, der Kampf um die musikalische Vorherrschaft, das Ringen um das Preislied sich zutrug – nicht immer offen, meist eher latent, immer wieder aber explosionsartig aufbrechend. Darmstadt hatte stets seine ›Opfer‹. Kein Sieger konnte sicher sein, nicht morgen als Verlierer vom Platz zu gehen und durch die nächste oder übernächste Woge im Prozeß der Avantgarde zum Opfer stigmatisiert zu werden.«¹²⁹

Der Wettlauf um unerhörte Innovationen wurde der jungen Komponistengeneration zur künstlerischen Meisterprüfung. Kritische Distanz des Publikums wurde zum Qualitätsmerkmal und der musikhistorische Revisionsprozess im Konflikt zwischen Traditionsbewahrung und Fortschrittsstreben um ein Vielfaches beschleunigt. In seiner kurzen Schrift zum »Lob des Tadels« exemplifizierte Hermann Danuser seine Gedanken zur Rolle des Skandals in der Musikgeschichte mit Verweis auf die *Map of Misreading* des amerikanischen Literaturwissenschaftler Harold Bloom und paraphrasierte die »Topographie des Fehllesens« mit Blick auf die eklatante Musikentwicklung nach 1945:

»Statt eines Verstehens früherer Kunstleistungen sei in der Moderne ein missverstehendes Verlesen für einen Autor notwendig, um durch solchen geistigen Vaternord zu eigenständigem künstlerischen Schaffen zu gelangen.«¹³⁰

Dieses Prinzip wurde in Darmstadt exzessiv verfolgt: Indem der anfängliche Innovationsoptimismus zunehmend als normativer Imperativ gedeutet wurde, kann die Geschichte der Ferienkurse strukturell als ein rasches Aufeinanderfolgen verschiedener rebellischer Richtungen beschrieben werden. Pointiert ausgedrückt entwickelte sich Darmstadt zur Bastion einer permanenten Revolution, die immer wieder dazu verdammt war, ihre Kinder zu fressen. Das Haltbarkeitsdatum neuer Regeln verkürzte sich exponentiell und eine Entwicklung löste die andere in immer kürzeren Schritten ab. Diese Struktur war begleitet von Polemiken und Kontroversen, Skandalen und Eklats. Insbesondere zwischen 1948 und 1958 ertönte in regelmäßigen Abständen die französische Heroldsformel: »Der König ist tot – lang lebe der König.«¹³¹

129 Borio/Danuser: Im Zenit der Moderne, Band 2, S. 376.

130 Hermann Danuser: »Lob des Tadels. Der Skandal in der Musikgeschichte«, in: Programmbuch der Internationalen Musikfestwochen Luzern 1995, S. 115-125, hier S. 122.

131 Siehe hierzu Anna Schürmer: »Darmstadt hatte stets seine Opfer, oder: Die Revolution frisst ihre Kinder«, in: Neue Musikzeitung (2/2014), S. 4. Online abrufbar unter URL: <http://www.nmz.de/artikel/die-revolution-frisst-ihre-kinder> [Zugriff: 31.8.2017].

»Strawinsky c'est la misère«

Theodor W. Adorno erhob 1948 das Innovationsparadigma zur *Philosophie der Neuen Musik*¹³². Unter den Überschriften »Schönberg und der Fortschritt« sowie »Strawinsky und die Restauration« trug er den mit dem Neoklassizismus liebäugelnden Igor Strawinsky als restaurativ zu Grabe und hob stattdessen den progressiveren Arnold Schönberg auf den Thron. Damit gab Adorno der schwelenden Konkurrenz zwischen einer klassizistisch-akademischen Auffassung der Neuen Musik und einer fortschrittsgläubigen atonalen Avantgarde ein kontroverses Motto. Dies stellte auch Heinz-Klaus Metzger heraus, der bald zum wichtigsten musiktheoretischen Nachfolger Adornos in Darmstadt avancieren sollte. Die *Philosophie der Neuen Musik*, so Metzger,

»wurde als Pamphlet verkannt, und eben auf die Provokation dieses Mißverständnisses hin war sie strategisch zweifellos berechnet: ein einziger dialektischer Blitz sollte die Finsternis durchfahren und, vielzackig gebrochen, Schönberg beleuchten und Strawinsky erschlagen.«¹³³

Dieser dialektische Blitz hielt den Streit über die Ausrichtung der Neuen Musik über mehr als eine Dekade am Köcheln und wurde schon im Erscheinungsjahr von Adornos Musikphilosophie bei den Ferienkursen durchgesetzt. Wenn der Blick in die Programme von 1948 auch einen ästhetisch breiteren Zugang suggeriert, bemerkte Wolfgang Steinecke doch, dass sich die Kursteilnehmer »in einer zunächst einseitigen und heftigen Reaktion Schönberg auf ihr Panier schrieben und Hindemith für reaktionär erklärten.«¹³⁴ Ein Jahr später beklagte ein Rezensent des Fachblattes *Melos* ein »Übergewicht der Zwölftöner unter den Darmstädter Dozenten«, was zu einer »Tendenz zur Diffamierung von Vertretern der nichtatonalen Moderne«¹³⁵ führe. Dies traf insbesondere Igor Strawinsky, der – wie Hans Ulrich Engelmann in seiner *Genesis der Darmstädter Schule* bemerkte – von den »elitär gewordenen Sektierern der nunmehr so genannten »Darmstädter Schule« belächelt«¹³⁶ wurde. Als Engelmann 1949 als junger Komponist den Schönberg-Kurs bei René Leibowitz besuchte, hätte dieser unter dem Motto »Strawinsky c'est la misère«¹³⁷ gestanden. In diesem Sinne berichtete auch der *Spiegel*:

»Strawinsky rangiert sehr zuunterst auf dieser Jakobsleiter. Er ist bei ihnen gefürchtet und gemieden wie der leibhaftige Gottseibeius, vor dem sie sich bekreuzigen und schleunigst Reißaus nehmen, wo sie seiner Musik ungewollt in den Weg laufen.«¹³⁸

132 Theodor W. Adorno: *Philosophie der Neuen Musik*, Tübingen 1949.

133 Heinz-Klaus Metzger: »Erinnerung nicht nur an die Vorfreude«, in Stefan Müller-Doohm (Hg.): *Adorno-Portraits. Erinnerungen von Zeitgenossen*, Frankfurt am Main 2007, S. 164–174, hier S. 165.

134 Wolfgang Steinecke: »Drei Jahre Kranichstein«, in: *Hessische Nachrichten* (24.12.1948).

135 Paul Waltner: »Internationale Ferienkurse in der Krise«, in: *Melos* (16/1949), S. 242–245.

136 Hans Ulrich Engelmann: »Zur Genesis der Darmstädter Schule« (1946), in Rudolph Stephan (Hg.): *Von Kranichstein zur Gegenwart. 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse*, Stuttgart 1996, S. 50–54, hier S. 52.

137 Ebd.

138 N.N.: »Marsch der alten Karbonaden«, in: *Der Spiegel* (29/1949), S. 32f.

Spätestens 1950, mit dem Beginn von Theodor W. Adornos Lehrtätigkeit in Darmstadt, waren die Weichen endgültig auf eine atonale Fortschreibung der Musikgeschichte gestellt. In jenem Jahr sprang der Philosoph für den erkrankten Arnold Schönberg ein, dessen musikalisches Melodram *Der Überlebende aus Warschau* auf dem Programm stand. Nach der Uraufführung 1948 in Alberquerque hatte das *Time Magazine* vor »grausamen Dissonanzen« gewarnt.¹³⁹ Bei der deutschen Erstaufführung zwei Jahre später in Darmstadt wurden weniger die abstrakten Klänge zum Skandalon, als vielmehr die zeithistorisch problematische Thematik. Dieter Schnebel sang damals als junger Komponist im Chor der Ferienkursteilnehmer und erinnerte sich, dass nur der sensible Gegenstand einen Aufstand im Auditorium verhindert habe. Allerdings hätte die Rezeption von Schönbergs Kriegs-Oratoriums den kontroversen Umgang mit dem nationalsozialistischen Erbe sinnfällig illustriert.¹⁴⁰ Schon im Vorfeld war es zu einer seltsamen Mischung politischer und ästhetischer Zeit- und Streitfragen gekommen, die der Musikwissenschaftler Friedrich Hommel 1992 rückblickend skizzierte:

»Es gab eine Anfrage in der Stadtverordnetenversammlung, ob die Aufführung nicht zu untersagen wäre. [...] Es wäre doch wohl das beste, wenn man unter Neuanfang verstünde, den ganzen Streit, der zum Krieg und all dem geführt hat in der Nazi-Zeit – aus, Schluß, vergessen, laßt die alten Dinge ruhen! [...] Das weiß man doch, daß die Leute das nicht hören! Nur eine Minorität! – Und im Handumdrehen ist wieder dasselbe: [...] Also die Neigung zu sagen, ach laß – bis zu der Einstellung [...]: Irgendwie hat die Kriegskatastrophe ja eine Klärung gebracht. [...] Schließlich hat es doch zum Staate Israel geführt! Und die sitzen doch heute in Kalifornien und Hollywood oder sonst wo! Das ist der zentrale Gegensatz gewesen. Wir haben doch im eigenen Land noch genug!«¹⁴¹

Deutlich wird in Friedrich Hommels Erinnerungen die Verschränkung ästhetischer und zeithistorischer Vorbehalte gegen Arnold Schönbergs hochpolitisches Oratorium *Der Überlebende aus Warschau*. Heinz-Klaus Metzger sang damals gemeinsam mit Dieter Schnebel im Chor der Ferienkurse und erkannte in den Konflikten außerdem die über 1945 hinausgehenden Kontinuitäten der NS-Diktatur, die sich selbst innerhalb der progressiven Avantgardekultur manifestierten:

»Man kann sich heute nicht mehr vorstellen, was das trotzdem für Nazis waren, und was da für Widerstände [...] bestanden. Der Männerchor [...] war objektiv viel zu schwach besetzt, weil sich nicht mehr Kursteilnehmer fanden, die bereit waren, da mitzusingen – und das offen aus politischen Gründen. Da hörte man dann solche Sätze wie [...]: ›Das sollen die Juden selber singen‹. Das Stück war selbst in diesen Kreisen gegen die deutsche Ehre. [...] Es gab Widerstände im Orchester [...], daß es da nicht einen jüdischen Text begleiten muß, der etwas für Gojim Unzumutbares enthält.«¹⁴²

139 N.N., in: Time Magazin (15. 11.1948).

140 Dieter Schnebel im Gespräch mit der Autorin am 12.8.2012.

141 Bernd Leukert: »Musik aus Trümmern. Darmstadt 1949«, in: MusikTexte (45/1992), S. 20-27, hier S. 24f.

142 Ebd., S. 25.

1956 gab es ein weiteres Nachspiel dieser Kontroverse, das die Kontinuitäten im deutschen Kulturleben vor und nach 1945 illustriert. Damals bezeichnete der Kritiker Hans Schnoor das Werk als »jenes widerwärtige Stück, das auf jeden anständigen Deutschen wie eine Verhöhnung wirken muss.«¹⁴³ Zehn Jahre nach Kriegsende löste Schnoors nationalistisch und antisemitisch versetzte Konzertkritik einen auch medial ausgetragenen Schlagabtausch aus, der die gesellschaftlichen Widersprüche der Nachkriegsdekade paradigmatisch illustriert: Auf einer Tagung der Evangelischen Akademie für Rundfunk und Fernsehen eskalierte der Konflikt, als mehrere Teilnehmer die Diskussion mit Schnoor verweigerten. Daraufhin veröffentlichte der Journalist Walter Dierks in der *FAZ* einen »Bericht über das Scherbengericht«, der auch im Fachblatt *Melos* abgedruckt wurde:

»Was Schnoor betreibt, die Verbindung seiner Art von Kritik an Neuer Musik und am gegenwärtigen Musikbetrieb mit einem antisemitischen Grundaffekt ist nicht nur ein nationalsozialistisches Phänomen, sondern es ist eine nationalsozialistische Aktion.«¹⁴⁴

Der Artikel heizte eine Mediendebatte an, in die sich unter anderem Theodor W. Adorno einschaltete, den Schnoor in mehreren Kritiken als Verursacher der »Frankfurter Vergiftung« des WDR bezeichnete und dabei ausschließlich mit dem im Exil abgelegten jüdischen Namen Wiesengrund apostrophierte. Auf die sich häufenden Vorwürfe, er schreibe Kritiken »mit antisemitischem Unterton und dem Vokabular des NS-Journalismus von ehemals«¹⁴⁵, konterte Schnoor mit einer Privatklage gegen die »Wellenruhmörderischen Aktionen.«¹⁴⁶ Wurde Schönberg in dieser Affäre¹⁴⁷ zum Symbol der innerdeutschen Nachkriegskonflikte, so neigte sich seine Verehrung in den Kreisen der Musikavantgarde gemäß dem beschleunigten Innovationsparadigma der Darmstädter Ferienkurse schon 1951 wieder ihrem Ende.

»Schoenberg est mort!«

Als Arnold Schönberg im Juli 1951 starb, manifestierte sich das wachsende Selbstbewusstsein der jungen Generation auch durch symbolischen Vatermord. Nur wenige Wochen nach Schönbergs Tod verkündete der gerade einmal 26jährige Pierre Boulez in einem gezielt platzierten Aufsatz: »*Schoenberg est mort!*« Der in der Wir-Form verfasste Text war ein pointiert formuliertes Verdikt der jungen Komponisten:

»Paradoxerweise besteht die wesentliche Erfahrung, die sein Werk bietet, darin, daß es verfrüht ist, verfrüht insofern, als es ihm an bewußtem Wagemut fehlt. [...] Wir wollen keine lächerliche Verteufelung betreiben, sondern den einfachsten Sinn für Realität sprechen lassen, wenn wir sagen, daß nach den Entdeckungen der Wiener Schule jeder Komponist *unnütz* ist, der sich außer-

143 Hans Schnoor, in: Westfalen-Blatt (16.6.1956).

144 Walter Dirks: »Bericht über ein Scherbengericht«, in: *Melos* (7-8/1956), S. 233f.

145 Fred K. Prieberg: *Musik im NS-Staat*, Frankfurt am Main 1982, S. 22.

146 Hans Schnoor: *Harmonie und Chaos. Musik der Gegenwart*, München 1962, S. 235–241, hier S. 240.

147 Minutiös aufgelistet wurde die Affäre in Boll: *Nachtprogramm*, S. 213–221.

halb der seriellen Bestrebungen stellt [...]. Hüten wir uns, Schönberg als eine Art Moses anzusehen, der im Angesicht des Gelobten Landes stirbt [...]; es ist an der Zeit, den Fehlschlag zu neutralisieren. [...] Wir haben nicht das geringste Interesse an einem törichten Skandal [...], wenn wir jetzt ohne Zögern sagen: Schönberg ist tot.«¹⁴⁸

Diese Polemik lässt sich mit Pierre Bourdieus konfliktivem Generationenkonzept erklären, demnach es den Jüngeren stets wesentlich um »Diskontinuität, Bruch, Differenz, Revolution«¹⁴⁹ gehe. Dieses erfuhr bei den Ferienkursen seit 1950 nicht nur eine Verschärfung, sondern machte: »(Darmstädter) Schule«. Die junge Komponistengeneration nahm Adornos Fortschrittstheorem wörtlich und machte die Ferienkurse zur Arena eines agonalen Wettkampfs um Innovationen. Der rituelle Opfertod der antiken Agone wurde dabei zum seriell wiederkehrenden symbolischen Vaternord: Waren die neoklassizistisch orientierten Paul Hindemith und Igor Strawinsky mit der ausschließlichen Hinwendung zur Dodekaphonie in Ugnade gefallen, markierte die physische und symbolische Grablegung Schönbergs einen neuerlichen Umbruch durch die *Jungen Komponisten*, wie ihn Herbert Eimert 1952 in einer gleichnamigen Sendung für den WDR in Worte fasste:

»Kaum hat sich die Zwölftonmusik einige Sympathien verschafft, kaum sind ihre konstruktiven Grundsätze aus den Nebeln der Geheimwissenschaft herausgetreten und tonsetzerisch fassbar geworden [...], kaum hat sich die Situation der Zwölftonmusik ein wenig gefestigt, da treten nun diese jungen Komponisten auf, denen das Non plus ultra der Zwölftonreihentechnik nicht mehr genügt. Wir beginnen zu begreifen, daß dieses vermeintliche Ende der Musik zugleich ein Anfang ist.«¹⁵⁰

Boulez hatte in seinem programmatischen Aufsatz »die Reihe eine logische geschichtliche Konsequenz«¹⁵¹ genannt und damit dem angestrebten Paradigmenwechsel ein ästhetisches Motiv gegeben. Der Serialismus war dominiert vom Gedanken einer *musique pure*: die kompositorische Kontrolle aller klingenden Parameter wie Tonhöhe, Metrik, Dynamik und Klangfarbe sollte Musik von allen Trübungen wie Redundanz und Wiederholungen, Spekulation und Geschmacksfragen befreien. Durch die objektiv-kalkulatorische Ordnung und die integrale Rationalisierung der Musik hoffte man nicht nur dem »Romantico-Klassizismus« zu entgehen, mit dem Pierre Boulez Arnold Schönbergs Dodekaphonie als reaktionär gebrandmarkt hatte. Der Serialismus kann darüber hinaus mit seiner programmatischen Vermeidung hierarchischer Strukturen auch als politische Angelegenheit und originärer Ausdruck der Nachkriegszeit gedeutet werden: Ein unromantischer, intellektuell konstruierter Neuaufbau, der die Negation einer verdächtig gewordenen Vergangenheit und die Dynamik des Wiederaufbaus und eines nach vorne gerichteten Vergessens ästhetisierte.¹⁵²

148 Pierre Boulez: »Schönberg ist tot«, in: *Melos* (2/1974), S. 62-64, hier S. 63f.

149 Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*, S. 253.

150 Herbert Eimert: »Junge Komponisten 1952«, in: *Musikalisches Nachtprogramm des Nordwestdeutschen Rundfunks* vom 29.5.1952.

151 Boulez: *Schönberg ist tot*, S. 62.

152 Die Positionen der seriellen Musik lassen sich nachvollziehen anhand der programmatischen Zeitschrift *Die Reihe*, die von 1955-1962 herausgegeben wurde.

Die von Boulez publizistisch eingeleitete Wende zum Serialismus wurde in Darmstadt ab 1952 auch aufführungspraktisch vollzogen: Im sogenannten »Wunderkonzert« kam es mit Pierre Boulez' 2. *Klaviersonate* [♯-7.2], Karlheinz Stockhausens *Kreuzspiel* [♯-8.2] und Luigi Nonos *Lorca-Epítaphé* [♯-9.2] erstmals zu einer gemeinsamen Manifestation der jungen Generation in einem Konzert, das skandaltypisch von Pfiffen und Beifall begleitet wurde. Im Anschluss schrieb Stockhausen an Wolfgang Steinecke, er bewundere dessen Mut bei der Programmgestaltung: »Neben Dr. Eimert sind Sie der einzige Mensch in Deutschland, der die Konsequenz aus den letzten paar Jahrzehnten zieht und mit uns wenigen geht, die man normaler Weise ins Irrenhaus wünscht.«¹⁵³ Zu einem weiteren Schlüsselereignis wurde am 23. Juli 1953 eine Veranstaltung zum 70. Geburtstag des Schönbergsschülers Anton Webern, die es laut Hermann Danuser verdienen würde, »in eine noch zu schreibende Ereignisgeschichte der Neuen Musik einzugehen.«¹⁵⁴ In provozierenden Stellungnahmen traten an jenem Abend die Protagonisten der jungen Generation für den seriellen Fortschritt ein, den sie in Weberns Werk als stilbildend identifizierten. Das vehemente Auftreten der Jungkomponisten provozierte noch in der Nacht ihrer Manifestation einen Eklat, den Stockhausen seinem Kollegen Karel Goeyvaerts schilderte:

»Die Zusammenfassung Deiner Worte, des Boulez-Artikels und meiner Analyse hat einen Bienen-schwarm entfacht! Herr Schibler hat noch in der Nacht eine sehr dumme Streitschrift gegen uns geschrieben und an alle verteilt. Es ist bis zum Minister gegangen. Wir wären eine Gruppe, die die Humanität liquidierte etc. Und endlich hat man gesagt, wir wären Kommunisten und wieso man uns so herausstellen könnte.«¹⁵⁵

In seinem »Rundschreiben« kritisierte der Schweizer Komponist Armin Schibler, dass der Serialismus »die Schärfe eines weltanschaulichen Bekenntnisses angenommen« habe und wettete gegen die »beispielhaft snobistische Gesinnung« und »gewaltsamer Erzwungung von Konzertsandalen und Polemiken«:

»Die junge Komponistengruppe hat diese bedauerliche, unter Schicksalszwang vollzogene und darum tieftragische Entwicklung auf den Kopf gestellt, indem sie daraus eine Vorbereitung der von ihnen erstrebten Elimination des Humanen aus der Kunst herausdeuten möchte [...]. Ihre mögliche Wahrhaftigkeit sehe ich darin, daß sie dem »Kaputt« ehrlich in die Augen sehen, was nach dem Kriegsende historischen Stellenwert gehabt hätte. Aus der Situation des Ruinenschuttes aber eine neue Weltanschauung mörteln zu wollen, die das Versagen europäischen Geistes in den letzten hundert Jahren als zukünftige Dauererscheinung sanktioniert, hieße, bewußte Regression in die anonyme Kollektivität der auf die Betätigung der dringendsten Lebensbedürfnisse abgesunkenen Massengesellschaft der Gegenwart zu fördern.«¹⁵⁶

153 Brief von Karlheinz Stockhausen an Wolfgang Steinecke (21.7.1952), zitiert nach Imke Misch/Markus Bandur: Karlheinz Stockhausen bei den Internationalen Ferienkursen in Darmstadt 1951-1996. Dokumente und Briefe, Kürten 2001, S. 34.

154 Borio/Danuser: Im Zenit der Moderne, Band 1, S. 213.

155 Brief von Karlheinz Stockhausen an Karel Goeyvaerts (23.8.1953), zitiert nach Misch/Bandur: Karlheinz Stockhausen, S. 69.

156 Armin Schibler: Rundschreiben [1953], zitiert nach Borio/Danuser: Im Zenit der Moderne, Band 3, S. 66-68.

Schibler setzte die serielle Negationsästhetik in Relation zum Zeitgeist und schloss: »[D]ie abstrakte, scheinbar progressive Sozialidee, die der *conditio humana* nicht mehr Rechnung trägt, schlägt um in bitterste Reaktion gegen Menschlichkeit.«¹⁵⁷ Damit rekurrierte er zum einen auf das Schlagwort der »Dehumanisierung«, das zu einem nachhaltigen Kritikpunkt an der Neuen- und insbesondere der elektronischen Musik wurde.¹⁵⁸ Wenn sich in seiner Argumentation zum anderen eine Anlehnung an Adornos sozio-ästhetische Musikphilosophie ausmachen lässt, so wurde mit der Ablösung Schönbergs auch die Bedeutung seines Propheten relativiert. Herbert Eimert verwies nicht nur auf den Willen der jungen Generation, »eine musikalische Ordnung zu errichten, die ständig in Frage gestellt wird«, sondern stigmatisierte nun auch den Philosophen des Fortschrittstheorems als restaurativ:

»Ich verrate kein Geheimnis: die Kritik an Webern ist heute im Wesentlichen die in der Schönbergschen Dialektik befangene Kritik Adornos, der die Situation dieser jungen Komponisten als eine »Situation des Kaputt« bezeichnet hat. Richtig ist daran genau so viel, wie vor etwa 30 Jahren an der ganz ähnlich argumentierenden Kritik Hans Pfitzners an der damals jungen Musik richtig gewesen ist.«¹⁵⁹

Brisanz erhielt diese Bemerkung durch die Gleichsetzung Adornos mit dem deutsch-nationalen Komponisten, der 1917 in seiner Schmähschrift vor *Futuristengefahr* warnte und die Avantgarde mit faschistischem Vokabular diffamierte.¹⁶⁰

Das Altern der [Philosophie der] Neue[ste]n Musik

Mit dem Aufstieg der seriellen »Darmstädter Schule« sah sich Theodor W. Adorno, der einstige Philosoph des musikalischen Progresses, plötzlich mit dem Vorwurf der Restauration konfrontiert. Er reagierte unverzüglich und hielt 1954 seinen berühmten Rundfunkvortrag zum *Altern der Neuen Musik*¹⁶¹, der die Diskussionen nachhaltig befeuerte. Einleitend rekurrierte er auf die »heroischen Zeiten« der Neuen Musik und benannte den Skandal als ein konstituierendes Moment der Moderne:

»Als Musik zum ersten Male an alledem gründlich irre ward, wurde sie zur Neuen. Der Schock, den diese Musik in ihren heroischen Zeiten, etwa bei der Wiener Uraufführung der Altenberg-Lieder von Alban Berg oder der Pariser des »Sacre du printemps« von Strawinsky dem Publikum versetzte, ist nicht bloß, wie die gutartige Apologie es möchte, dem Ungewohnten und Befremdenden als solchem zuzuschreiben, sondern einem Aufstörenden und selber Verstörten.«¹⁶²

157 Ebd.

158 Siehe hierzu ausführlich das Kapitel *Elektronische Eklatanz*.

159 Herbert Eimert: »Junge Komponisten bekennen sich zu Anton Webern«, in Borio /Danuser: Im Zenit der Moderne, Band 2, S. 58-65, hier S. 59.

160 Siehe hierzu im Kapitel *Referenzen und Chiffren* den Abschnitt *Futuristengefahr*.

161 Theodor W. Adorno: Das Altern der Neuen Musik, in Ders.: Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt, Frankfurt am Main 1980 (Gesammelte Schriften, Band 14), S. 143-167.

162 Ebd., S. 143.

Adorno erkannte also den eklatanten Fortschritts- und Widerstandsgeist als *conditio sine qua non* der Avantgarde. Mit dem Altern der Neuen Musik, so führte er weiter aus, sei nichts Anderes gemeint, als dass dieser Impuls in ihr verebbe und kritisierte die »Unverbindlichkeit eines Radikalismus, der nichts mehr kostet« sowie eine »Gefahr des Gefährlosen«.¹⁶³ Der Serialismus opfere die integrale Einheit des Kunstwerks, indem der Kompositionsvorgang gänzlich in der konstruktivistischen und mechanistischen Generierung des Reihenmaterials aufgehe. Diese Negationsästhetik deutete er im soziologischen Geist der kritischen Theorie: Durch die Austreibung des künstlerischen Subjekts sei die serielle Musik »in hoffnungsloser Vereinzelung [...] als Spiegelung des hilflos Einsamen« befangen.¹⁶⁴ Damit gerate sie »in Widerspruch zu ihrer Idee« und mutiere zu einer »Höllenmaschine [...], die gnadenlos abläuft, bis das Schicksal sich erfüllt hat und er [der Hörer] aufatmen darf.«¹⁶⁵ Eine Antwort aus dem seriellen Lager auf diese Grundsatzkritik ließ nicht lange auf sich warten. In seiner berühmten Replik vom *Altern der Philosophie der Neuen Musik* vollzog Heinz-Klaus Metzger die Wachablösung von der Schönberg-Schule auch publizistisch:

»Es ließe übers Altern der Neuen Musik sich reden, wenn mit dieser, wie es legitim wäre, die Musik der Schönberg-Nachfolge gemeint würde, von welcher die neueste Musik entschiedener sich absetzt als selbst jene von einer tonalen Ära. [...] Man darf wohl [...] von der Philosophie des ›Alterns der Neuen Musik‹ sagen, daß sie ihrer inneren Zusammensetzung nach das Altern eben der Musik, für die ihr Autor einsteht, widerspiegelt. Dies ist gemeint mit dem Altern der Philosophie der Neuen Musik.«¹⁶⁶

Indem Metzger Adorno »des Vorurteils gegen die heutige Produktion« überführte, übernahm er auch die Rolle des Sprachrohrs der jungen Komponisten, zu deren Theoretisierung und Kanonisierung er nun seinerseits maßgeblich beitrug. Metzger machte klar, dass die soziologische Perspektive für die Beurteilung der Musik aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht ausreichen könne. Noch vor dem Erscheinen von Adornos *Negativer Dialektik*¹⁶⁷ proklamierte er das Ideal einer »Musica negativa«, in der es weniger darauf ankomme was geschaffen, als darauf was abgeschafft werde. Ernst Krenek, einer der als veraltet abqualifizierten Komponisten, sprang daraufhin Adorno gegen die »avantgardistischen Snobs« bei:

»Das Bewußtsein, daß wir in einer Welt beständigen Wechsels leben, steigert sich zu einer Art Besessenheit, die in den Schrittmachern der Moderne [...] die heillose Angst erzeugt, daß, wenn sie nicht erbarmungslos die Arterienverkalkung des Gestrigen anprangern, sie hinter dem heutigen Schwung des sausenenden Webstuhls der Zeit zurückbleiben könnten.«¹⁶⁸

163 Ebd.

164 Ebd., S. 159.

165 Ebd., S. 152.

166 Heinz-Klaus Metzger: »Das Altern der Philosophie der Neuen Musik«, in Herbert Eimert/Karlheinz Stockhausen (Hg.): *Die Reihe*, Band 4: *Junge Komponisten*, Wien 1958, S. 64-80, hier S. 78.

167 Theodor W. Adorno: *Negative Dialektik*, Frankfurt am Main 1966.

168 Ernst Krenek: »Vom Altern und Veralten der Musik«, in Ders.: *Zur Sprache gebracht. Essays über Musik*, München 1958, S. 371-378, hier S. 317.

Mit diesem Bild beschrieb Krenek »den kinetischen Charakter unserer Zivilisation« und bezeichnete damit gleichermaßen den dogmatischen Gestus, der bewirke, dass »jeder ihrer Phasen ein starr in sich abgeschlossenes Ausdrucks-Modell zugeordnet sei, das beim Eintritt der nächsten Phase sinnlos wird.«¹⁶⁹ Wenn der Komponist damit den ästhetischen Absolutismus der seriellen Jungkomponisten anprangerte, radikalisierte und aktualisierte Metzger mit seiner theoretischen Replik letztlich lediglich das von Theodor W. Adorno entworfene Fortschrittstheorem. Auch deshalb ist es bezeichnend, dass er wenig später vom Adorno-Verächter zu einem Verfechter mutierte. 1962 modifizierte und steigerte Metzger Adornos für die Kritik am Serialismus zentralen Aufsatz zum *Altern der jüngsten Musik*¹⁷⁰ und machte den Philosophen zudem zum Widmungsträger. Auch unter dem Eindruck der aleatorischen und anarchischen Experimente John Cages, der 1958 in Darmstadt seinen europäischen Durchbruch erlebte¹⁷¹, erklärte Metzger das Ende der seriellen Phase und damit auch das »Altern« seiner nun etablierten Protagonisten, der »seriellen Troika« Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen und Luigi Nono.

Die Kontroverse zwischen Theodor W. Adorno und Heinz-Klaus Metzger um *Das Altern der [Philosophie der] Neuen [jüngsten] Musik*¹⁷² spiegelt mehr als nur das Spannungsverhältnis zwischen zwei Generationen: Sie ist Ausweis für die ungeheure Dynamik der Neuen Musik nach 1945 und die Re-Formulierung ihres anfänglichen Fortschrittsoptimismus zu einem Innovationsimperativ als einem charakteristischen Signum der musikalischen Moderne. Bereits 1954 hatte Adorno unter dem Eindruck des dogmatischen Gebarens der jungen Serialisten der »Darmstädter Schule« und unter Relativierung seines eigenen Fortschrittstheorems gewarnt:

»Der Begriff des Fortschritts verliert sein Recht, wo Komponieren zur Bastelei, wo das Subjekt, dessen Freiheit die Bedingung avancierter Kunst ist, ausgetrieben wird; wo eine gewalttätige und äußerliche Totalität, gar nicht so unähnlich den politischen totalitären Systemen, die Macht ergreift.«¹⁷³

Adornos Warnung zielte auf den sich verschärfenden agonalen Wettstreit um künstlerische Vormachtstellung und die ästhetische Deutungshoheit innerhalb der Neuen Musikkultur. Wenn auch das Bild von Darmstadt als autoritär regiertem Elfenbeinturm etwas »klischee- wenn nicht gar zwanghaftes«¹⁷⁴ hat, können die Ferienkurse von totalitären Komponenten doch nicht freigesprochen werden, die Anschlüsse an den post-modernen Diskurs zum »Absolutismus der Moderne« nahelegen.

169 Ebd.

170 Heinz-Klaus Metzger: »Das Altern der jüngsten Musik« (1962), in Ders.: Musik wozu, Frankfurt am Main 1980, S. 113-128.

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

172 Siehe weiterführend auch Wulf Konold: »Adorno – Metzger. Überblick zu einer Kontroverse«, in Heinz-Klaus Jungheinrich (Hg.): Nicht versöhnt. Musikästhetik nach Adorno, Kassel 1987.

173 Adorno: Das Altern der Neuen Musik, S. 161.

174 Borio/Danuser: Im Zenit der Moderne, Band 2, S. 13.

Der Absolutismus der Moderne

Führende postmoderne Theoretiker erkannten in der Moderne ein totalitäres Prinzip und führten dieses auf das gesteigerte Innovationsstreben zurück. Dazu gehört mit Jean-François Lyotard ein ausgewiesener Musik-Denker, der den Niedergang »universalistischer Diskurse [...] der Moderne: der Erzählungen [récits] vom Fortschritt«¹⁷⁵ verkündete und das von einem normativen Fortschrittsgedanken aufgeladene Projekt der Moderne für gescheitert erklärte.¹⁷⁶ Die konstitutive Vorreiterfunktion der Avantgarde bezeichnete er als automatisiert: diese bescheinige der Moderne das Vorherrschen eines totalitären Prinzips, das auch auf gesellschaftlicher Ebene Züge von Despotismus in sich trage.¹⁷⁷ Noch deutlicher brachte diesen Gedanken Wolfgang Welsch in *Unsere postmoderne Moderne*¹⁷⁸ zum Ausdruck. In der habituellen Vorreiterfunktion der Avantgardisten erkannte er ein Topos der Aufklärung, deren rigider Rationalismus in Deutschland eine »terminologische Ausdrücklichkeit« entwickelt habe. Dabei sei das »progressive Moment [...] in den Rang einer absoluten Verheißung auf[gerückt] und wurde mit Erlöserfunktionen betraut.«¹⁷⁹ In diesem Umschlag emanzipatorischer Bemühungen in diktatorische Realitäten erkannte Welsch die moderne Dialektik von »Traditionsbruch und Innovationsschritt« sowie die restriktive Kehrseite des Fortschritts – den »Absolutismus der Moderne«:

»Es ist evident, daß die ästhetische Moderne des 20. Jahrhunderts insgesamt und in jeder ihrer Gattungen einen eklatanten Bruch mit der Tradition vollzogen hat. Sie hat sich je durch einen radikalen Innovationsschritt konstituiert. [...] Tradition stand insgesamt nicht auf dem Prüfstand, sondern am Schafott. [...] Nun hat allerdings genau diese – nicht moderate, sondern radikale und unerbittliche – Negation von Tradition [...] diese andererseits mit einem schweren Folgeproblem belastet. Je radikaler die Abstoßung allem Vorgegebenen ist, um so ausschließlicher und verbindlicher muß der neue, durch den radikalen Innovationsschritt gesetzte Boden werden. Indem man alle Brücken zur Tradition abbricht und alle Alternativen zur Moderne negiert, wird diese Moderne selbst tendenziell absolut. Man befreit sich zwar vom Zwang traditioneller Vorgegebenheiten, tauscht dafür aber einen neuen Zwang ein: den der Ausschließlichkeit des jetzt geltenden Bodens. [...] Das [...] Paradigma wurde auf Jahrzehnte hinaus verbindlich, und seine Vertreter verstanden sich sehr erfolgreich darauf, Abweichler zu diskriminieren und wirkliche Innovationen auszuschließen.«¹⁸⁰

Wenn Welsch seine Überlegungen auch mit Blick auf die funktionalistische Architektur der Nachkriegszeit anstellte, so bietet seine Theorie doch Anschlüsse an den musischen Agon, wie er bei den Darmstädter Ferienkursen bestritten wurde und der den Absolutismus der musikalischen Moderne exemplarisch illustriert.

175 Jean-François Lyotard: Der Widerstreit, München 1989, S. 12.

176 Jean-François Lyotard: Das postmoderne Wissen, Wien 2012.

177 Siehe weiterführend Susanne Kogler: Adorno versus Lyotard. Moderne und postmoderne Ästhetik, Freiburg 2014; Hans-Joachim Heßler: Philosophie der postmodernen Musik: Jean-François Lyotard, Duisburg 2001.

178 Wolfgang Welsch: Unsere postmoderne Moderne, Berlin 2002.

179 Ebd., S. 88.

180 Ebd., S. 92ff.

»Darmstadt hatte stets seine Opfer«

Die absolutistische Kehrseite des Fortschrittsgedankens, der bei den Serialisten der Nachkriegsavantgarde in einem Imperativ mündete, bietet Muster für die Erklärung der dogmatischen Tendenzen innerhalb der »Darmstädter Schule« im agonalen Wettstreit um Innovationen: Indem sich die Exegeten vom Zwang traditioneller Gegebenheiten befreiten, wurde die Ausschließlichkeit des jetzt geltenden Bodens zu einem neuen Zwang. Aus diesem permanenten Kampf um ästhetische Vorherrschaft folgte Hermann Danuser:

»Darmstadt hatte stets seine Opfer. Kein Sieger konnte sicher sein, nicht morgen als Verlierer vom Platz zu gehen, durch die nächste oder übernächste Woge im Prozeß der Avantgarde zum Opfer stigmatisiert zu werden.«¹⁸¹

Mit dem Übergang in die serielle Phase der Neuen Musik wurden Vertreter nicht-atonaler Richtungen zunehmend polemisch diskriminiert. Als etwa Hermann Scherchen 1954 Arnold Schönbergs Orchestertranskription von Johann Sebastian Bachs *Präludium und Fuge BWV 552* dirigierte, ertönte ein schriller Pfiff, der zur Unterbrechung der Aufführung führte. Die Störung wurde Ernst Krenek zufolge von Luigi Nono verursacht, der »als Repräsentant des radikalen Flügels der damaligen Avantgarde [...] seine Verachtung für solch altmodisches Zeug zum Ausdruck brachte.«¹⁸² Adorno schrieb daraufhin an den Geiger Rudolf Kolisch: »Du wirst bemerken, daß die Opposition in Kranichstein weniger von den reaktionären, als von den Zwölf-Töne-Wüterichen im Stile von Boulez ausgeht.«¹⁸³ Der Skandal war also ins Innere der Avantgarde gewandert.

Die Verachtung der Serialisten traf nicht nur ältere Komponisten, sondern auch Altersgenossen. Zum prominentesten Opfer wurde Hans Werner Henze, der nicht gänzlich auf harmonische Anklänge an die Tradition verzichten wollte. Henze war, gerade einmal 20jährig, bereits 1946 auf Vermittlung seines Lehrers Wolfgang Fortner zu den Ferienkursen nach Darmstadt gekommen. Gemäß der allgemeinen Entwicklung tastete er sich über neoklassizistische Stücke im Stile der Hindemith-Rezeption zur Zwölftontechnik vor und trat zunächst als Wortführer seiner Generation in Erscheinung. Doch anders als seine Altersgenossen Boulez, Stockhausen und Nono, sah er die Entwicklung einer aktuellen Musiksprache nicht an einen Bruch, sondern eine sorgsame Fortentwicklung der Traditionen gebunden. Obwohl sich Henze selbst in der Rolle des fortschrittlichen Provokateurs gefiel, gehörte er mit dem seriellen Paradigmenwechsel und der Profilierung seiner herausragenden Repräsentanten plötzlich zum alten Eisen. Ein Schlüsselerlebnis wurde 1950, im Jahr der Schönberg-Renaissance, die Aufführung seiner *Zweiten Sinfonie*, die Dieter Schnebel als Zeuge und als »tödliche Kränkung« für Henze erlebte:

181 Borio/Danuser: Im Zenit der Moderne, Band 2, S. 376.

182 Brief von Ernst Krenek an Hans Moldenhauer, zitiert nach Hans und Rosaleen Moldenhauer: Anton Webern. Chronik seines Lebens und Werkes, Zürich 1980, S. 620.

183 Zitiert nach Rolf Tiedemann: »Nur ein Gast in der Tafelrunde. Theodor W. Adorno: kritisch und kritisiert«, in: Stephan: Von Kranichstein zur Gegenwart, S. 149-155, hier S. 151.

»Bei der zweiten Sinfonie gibt es am Schluss den prächtig instrumentierten Choral *Wie prächtig leuchtet der Morgenstern* – und er ist daraufhin ausgepiffen worden. Danach ist Henze nie mehr nach Darmstadt und ist ausgewandert nach Italien.«¹⁸⁴

Als Hans Werner Henze Johann Sebastian Bach zitierte, unterschrieb er symbolisch die Scheidung von seinen der seriellen Negationsästhetik verpflichteten Altersgenossen. Zwar wird seine Auswanderung »in erster Linie mit seinem Faschismustrauma sowie sozialen Repressionen, zumal in Zusammenhang mit seiner Homosexualität, begründet«¹⁸⁵; doch muss sie auch mit dem Verlust seiner repräsentativen Funktion innerhalb der »Darmstädter Schule« gesehen werden. Diese entwickelte sich für Henze zum Inbegriff der musikpolitisch gegen ihn gerichteten Tendenzen – darauf deuten auch seine teils von bitterer Polemik durchzogenen Erinnerungen hin: »In Italien«, so erklärte er, »ruhen keine skandaltrunkenen Augen auf mir. Hier lebend habe ich keine Veranlassung, mich an dem Wettstreit der Künstler zu beteiligen.«¹⁸⁶ Weiter wettete er gegen »Schmalspur-Diaghilews [die] erwachsene Autoren mahnen, mehr dissonant zu schreiben oder weniger, Beschlüsse verkünden darüber, was in ist und was out, wissen, was man heute noch schreiben kann.«¹⁸⁷ Besondere Aussagekraft besitzen schließlich folgende Zeilen:

»Abgesondert wie immer schon, glaubte ich damals, in der Allianz mit gleichaltrigen Komponisten weiterzukommen [...] Im Allgemeinen existierte damals Solidarität zwischen den jungen Autoren, man lernte voneinander [...]. Dann bildeten sich kleine Gruppen, die einander beföhden, Intoleranz machte sich breit, Positionen wurden bezogen und verteidigt [...]; das geht bis zum offenen Kampf, geführt unter Mitwirkung von gruppeneigenen Presse-Ideologen, unter rücksichtsloser Benützung von Schlüsselpositionen, Einflussphären, mit der Strategie von Wirtschaftskapitänen.«¹⁸⁸

In diesem Zitat offenbart sich nicht nur die Paradoxie des Absolutismus der musikalischen Moderne: War die serielle Negationsästhetik der »Darmstädter Schule« einerseits als Reaktion auf die faschistische Instrumentalisierung der Künste zu verstehen, pflegten ihre Vertreter doch zugleich selbst einen totalitären Führungsstil. Entstand die Nachkriegsavantgarde außerdem in expliziter Ablehnung der Kulturindustrie, war sie zugleich ihr negatives Abbild. Darüber hinaus finden sich in dem Zitat Henzes auch Hinweise auf seine Politisierung, die im Schlüsseljahr 1968 mit dem Schiffbruch seines »oratorio volgare e militare« *Das Floß der Medusa* in einem der größten Skandale der modernen Musikgeschichte mündete, der den *Querstand von Kunst und Politik* in den 1960er Jahren exemplarisch illustriert.¹⁸⁹

184 Dieter Schnebel im Gespräch mit der Autorin am 4.8.2012.

185 Borio/Danuser: Im Zenit der Moderne, Band 2, S. 17.

186 Hans Werner Henze: »Die Bundesrepublik Deutschland und die Musik« (1967/68), in Ders.: Schriften und Gespräche 1955-1979, Berlin 1981, S. 115-122, hier S. 120.

187 Ebd.

188 Ebd.

189 Siehe hierzu das Kapitel *Querstand von Kunst und Politik* und besonders den Abschnitt *Der Schiffbruch von Hans Werner Henzes »Floß der Medusa«* (1968).

Die absolutistische Kehrseite des Fortschrittsgedankens bekam auch Bernd Alois Zimmermann (1918-1970) zu spüren, der trotz zahlreicher Aufführungen und Würdigungen als Komponist zeitlebens isoliert blieb. Zum Schlüsselerlebnis wurde auch ihm das sogenannte ›Wunderkonzert‹ 1952, als seine *Exerzitien* neben den radikalen seriellen Arbeiten von Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen und Luigi Nono erklangen [J 7.2/8.2/9.2]. Klaus Ebbeke vermutete, dass die »Darmstädter Uraufführung für Zimmermann einen veritablen Schock bedeutet haben muss. [...] Plötzlich sah sich Zimmermann im Lager der Konservativen, im Lager der Väter.«¹⁹⁰ Unter dem Eindruck dieser Erfahrung entstanden 1953 seine *Unzeitgemäße Betrachtungen zur Musik der jungen Generation*, in denen Zimmermann die »Anwendung von Mitteln um ihrer selbst willen« kritisierte: »Man kann beispielsweise hören, daß dieser oder jener Komponist Wert auf die Feststellung legt, daß er ›echte‹ Zwölftonmusik schreibe.«¹⁹¹

Auch im Fall von Ernst Alois Zimmermann erfolgte die Isolierung von der ›Darmstädter Schule‹ durch seine Weigerung, deren streng serielle Kompositionsästhetik zu bedienen. Dies lag nicht nur an seinem Alter zwischen den Generationen – Zimmermann war rund zehn Jahre älter als Boulez, Stockhausen und Nono – und seinem partiellen Festhalten an Harmonie und Tonalität, sondern auch an seinem Wohnort Köln. Die Domstadt war fest in serieller Hand, repräsentiert durch den progressiven Westdeutschen Rundfunk mit seiner Gallionsfigur Karlheinz Stockhausen und dem Studio für elektronische Musik. Dieses individuelle Spannungsfeld sprengte den Rahmen einer persönlichen Auseinandersetzung und spiegelte nach Michael Custodis *Die soziale Isolation der Neuen Musik*:

»Das allgemeine Musikleben wird [...] mit großem Interesse verfolgt und von einer spezialisierten Tages- und Sensationspresse begleitet, gespeist und beeinflusst, die von der Publikation interner Fehden, Allianzen und Skandale lebt. Durch ihre begrenzte soziale Ausdehnung fehlen der neuen Musik aber diese verästelten musikindustriell tief durchdrungenen Mechanismen und Instrumente. Das Beispiel dieses biographisch relevanten Konflikts [...] zeigt, wie sehr die gesellschaftliche Randständigkeit der neuen Musik die Abgrenzung solcher Auseinandersetzungen in äußere und innere Kreise verstärkte, so dass Außenstehende, die keinen Anteil an diesen Informationsströmen haben, kaum die vielen Nuancen und stillen Zeichen in der Interaktion der Szene deuten oder gar die zugrundeliegenden Ursachen und Hintergründe rekonstruieren können.«¹⁹²

Custodis beschrieb am Beispiel Bernd Alois Zimmermanns also die fehlende Verankerung der Avantgarde im Bewusstsein der breiten Öffentlichkeit, die vice versa durch den ungleich größeren kommerziellen Erfolg Zimmermanns und auch Hans Werner Henzes im allgemeinen Musikleben veranschaulicht wird. Seine Überlegungen eröffnen darüber hinaus Anschlüsse an den in Darmstadt vollzogenen Wandel des Skandaltypus: Statt im Konflikt zwischen verschiedenen Musikkulturen zu eskalieren, zog sich der klingende *éclat* ins Innere der Avantgardekreise zurück.

190 Klaus Ebbeke (Hg.): Bernd Alois Zimmermann. Dokumente zu Leben und Werk, Berlin 1989, S. 42.

191 Bernd Alois Zimmermann: »Unzeitgemäßen Betrachtungen zur Musik der jungen Generation«, in: Melos (11/1952), S. 305-307.

192 Custodis: Soziale Isolation, S. 99f.

Skandal im Elfenbeinturm

Bei der ›Darmstädter Schule‹ ging die zweite und ursprüngliche Wortbedeutung von Agon, die einer öffentlichen Versammlung, verloren; stattdessen wurde das Wettkampfprinzip übersteigert. Dies belegt etwa eine Anekdote von den Ferienkursen des Jahres 1955. Nachdem der Pianist Marcel Mercenier Karlheinz Stockhausens *Klavierstücke VI-VIII* hatte abbrechen müssen, schilderte der Komponist die Ereignisse in einem Brief an seinen Kollegen Karel Goeyvaerts. Eine Grille hatte das Publikum durch Zirpen »bei den vielen und manchmal ganz langen Pausen« erheitert. Davon animiert eskalierten nach dem zweiten Satz im Auditorium die Affekte:

»Schreien, Lachen, Pfiffe, jeder *fff*-Ton mit einer Lachsalve beantwortet, und dann das immer lauter werdende Sprechen im Hintergrund des Saales, viele geräuschhafte Laute [...]. Boulez schrie einmal laut: *silence s'il vous plait!* Und noch ein paar grobe Schimpfworte [...]. Aber das alles half nichts: eine Atmosphäre, in der man deutlich spürt, daß Unheil auf einen zukommt. Als es zu laut wurde [...], sprang ich auf [...] klappte die Noten zusammen und ging gemächlich aber festen Schrittes aus dem Saal [...]. Hinterher Gepfeife, Geschreie etc.«¹⁹³

Der Mitschnitt der Aufnahme¹⁹⁴ belegt Stockhausens Aussage, die neben der Schilderung der eskalierenden Affekte auch eine Innenschau auf die Unabhängigkeit der Komponisten von ihrem Publikum eröffnet: »Ein paar Snobisten sind mit uns. Man kann die an einer Hand aufzählen, die wirklich verstehen, was man will. Machen wir uns darauf gefasst, noch lange lange Geduld zu haben«¹⁹⁵. Trotz oder wegen ihrer Skandale und der absolutistischen Allüren übernahmen die Serialisten in Darmstadt das Steuer. Angesichts ihres dogmatischen Führungsstils im Zeichen des Fortschrittsparadigmas klagte Ernst Krenek 1956 in einem Brief an Wolfgang Steinecke:

»Es wird eine gewisse rein äußerliche Radikalisierung der ›neuen‹ Musik begünstigt, indem besonders die Konzerte der jungen Generation zu rein internen Angelegenheiten werden, bei welchen die jungen Herrschaften instinktiv das irgendwie Sensationelle bejubeln, während sie das ›Neue‹ des vorigen Jahres schon als ›traditionell‹ ablehnen, ohne sich über eine solidere Wertsetzung recht klar zu werden.«¹⁹⁶

Krenek beschrieb damit nicht nur die radikal beschleunigte Innovationsdynamik der Darmstädter Ferienkurse, sondern illustrierte auch den Umstand, dass nicht nur die Neue Musik selbst, sondern auch ihre Kontroversen zu rein internen Angelegenheiten wurden.

193 Brief von Karlheinz Stockhausen an Karel Goeyvaerts (15.06.1955), zitiert nach Misch/Bandur: Karlheinz Stockhausen bei den Internationalen Ferienkursen, S. 112.

194 Karlheinz Stockhausen: *Klavierstücke V-X* (1955), in: Schallarchiv des Internationalen Musikinstituts Darmstadt (IMD): B006367838 / DVD 6b

195 Ebd.

196 Brief von Ernst Krenek an Wolfgang Steinecke (20.8.1956), zitiert nach Claudia Maurer Zencka: Und dann ins Eck gestellt. Ernst Krenek als vermittlungswillige (und geschmähte) Vaterfigur, in: Stephan, Von Kranichstein zur Gegenwart, S. 157-163, hier S. 160.

Diesen Wandel der *Widerstände gegen die Neue Musik* diskutierte Karlheinz Stockhausen 1960 in einer Radiodebatte im WDR mit Theodor W. Adorno, der einen »Mangel an affektiver Besetzung« diagnostizierte:

»Heute ist es ja so, dass sich die Leute gar nicht mehr aufregen über die moderne Musik, dass sie sie nicht schroff ablehnen [...]. Sondern es wird [...] betrachtet als eine Spezialität für Spezialisten zwischen verschiedenen Kulturgütern, die einen selber nichts rechtes angeht [...]. Und dieser Mangel an affektiver Besetzung, dieser Mangel an Leidenschaft [...] der ist die Form, unter der die Ablehnung heute geschieht [...]. Diese Gelassenheit und Neutralität ist eigentlich nur die Maske, die sich der Widerstand anlegt, während dahinter doch eine Feindseligkeit sich versteckt.«¹⁹⁷

Die teils selbst gewählte Isolation einer Kunst aus dem Elfenbeinturm haftete der Neuen Musik von nun an als Stigma an. Den Wandel der avantgardistischen Rezeptions- und Skandaltypologie kommentierte auch *Die Welt* 1957 wie folgt:

»Die Extremisten haben die Überhand gewonnen, und die Avantgarde ist so weit vorgeprescht, daß sie die Verbindung mit dem Gros zu verlieren droht und Gefahr läuft, abgeschnitten zu werden. Ja, es fehlt nicht an Draufgängern, die bewußt die Brücken hinter sich abbrechen und sich in ihrer Isolierung häuslich einrichten wollen – gleichsam als begänne mit ihnen nicht ein neues musikalisches Zeitalter, sondern die Musik überhaupt.«¹⁹⁸

Die breite Öffentlichkeit wandte sich von der Neuen Musik ab und nahm von ihren ästhetischen Richtungskämpfen kaum mehr Notiz. Zum öffentlichen Skandal wurden allenthalben außermusikalische Ärgernisse, wie etwa 1960 die *Kantata Opus 34* von Giseler Klebe nach vier Gedichten von Hans Magnus Enzensberger.¹⁹⁹ In kirchlichen Kreisen mokierte man sich über diese »Kunst des Ekels – oder Ekel der Kunst«: Es ginge weniger um eine Musik, »die für die meisten nicht einmal Tongedudel« sei, sondern vielmehr um »diese physischen Ekel erregenden Verse mit ihrer ordinären Diktion«, gegen die man »flammend Protest als Christen, als Deutsche« erhebe.²⁰⁰ Wolfgang Steinecke vermutete hinter »diesen Polemiken in den meisten Fällen zugleich einen Generalangriff auf die Internationalen Ferienkurse und die Neue Musik überhaupt.«²⁰¹ Die kollektive Ablehnung führte besagter Artikel in *Die Welt* nicht zuletzt auf die selbstreferenzielle Skandaldynamik der Darmstädter Avantgarde zurück:

197 Das Gespräch wurde publiziert bei Karlheinz Stockhausen: »Der Widerstand gegen die Neue Musik. Diskussion mit Theodor W. Adorno«, in: *Texte zur Musik*, Band 6, Köln 1989, S. 458-483. Die Tonbandaufzeichnung ist zudem online abrufbar unter URL: http://ubumexico.centro.org.mx/sound/adorno_theodor/radio/Adorno-Theodor_Radio_Stockhausen-Karlheinz.mp3 [Zugriff: 31.8.2017].

198 Heinz Joachim, in: *Die Welt* (29.7.1957).

199 Bei den vier Gedichten Enzensberger handelte es sich um Utopia, Geburtsanzeige, Prozession, Verteidigung der Wölfe.

200 Peter Heinemann: »Kunst des Ekels – oder Ekel der Kunst«, in: *St. Thomasbote* (September 1960), IMD: A100108-201242-12.

201 Siehe hier die Signaturen im Archiv des IMD: A100108-201242; IMD-A100108-201243.

»Es gehört zu diesem Bild, daß Sprecher des Darmstädter Kreises mehr oder minder unverblümt die ganze musikalische Entwicklung seit Bach als Irrweg bezeichnen [...]. Es war Prof. Theodor W. Adorno vorbehalten, die These aufzustellen, daß eine Musik, die keine Schockwirkungen auslöse, nicht als wesensvolle »neue« Musik gelten könne [...]. Vieles [...] nahm er freilich zurück durch die Warnung vor der Gefahr permanenter Infantilität [...]. Diese Warnung richtete sich unüberhörbar an den »linken Flügel« der Avantgardisten, wo man es offenbar darauf anlegt, die Schockwirkung in Permanenz zu erklären.«²⁰²

Auch Karlheinz Stockhausen nahm in der Radiodebatte mit Adorno 1960 Bezug auf das »Argument, dass es Zeit wird, mit der permanenten Revolution Schluss zu machen.« Man wolle sich nicht explizit vom großen Hörerkreis abwenden, denn »damit würden wir den Prozess der Spezialisierung selber unterschreiben.« Allerdings habe man kein Recht dazu, Menschen dazu zu bringen, sich für etwas zu interessieren: »Das wären diktatoriale Gelüste, die uns gar nicht anstünden.«²⁰³ Der Musikwissenschaftler Ulrich Dibelius erkannte im hermetisch betriebenen autonomieästhetischen Innovationsparadigma der Darmstädter Schule zugleich konservative Momente:

»Jede Neuerung enthält einen Doppelaspekt: Sie muss sich vom bisher Existenten erkennbar unterscheiden, und dies bedeutet zugleich, daß sie den herausgehobenen Rang der Novität nur erlangen kann, wenn das schon Gewohnte, Alte seinen Entwicklungsstand beibehält, indirekt stützt sie es also auch, ist progressiv und konservativ im selben Moment.«²⁰⁴

Indem man Schockwirkung in Permanenz erzeugte, wurde das Erregungspotential ritualisiert. Das von Adorno prononcierte »Aufstörende und selber Verstörte« ließ die Neue Musik nicht nur altern; isoliert von der Öffentlichkeit verlor sie auch ihre gesellschaftliche Wirkung.²⁰⁵ Mit dem Abschied des bürgerlichen Publikums übernahmen die Avantgardisten den Tumult selbst – freilich zum Preis ästhetischer Unschärfe:

»Das latente Erregungspotential, wenn überhaupt noch vorhanden und nicht zur »Indifferenz« (Dahlhaus) verkommen, hatte sich auf die Sache selbst zurückgezogen: gelegentlich anhebende Auseinandersetzungen, Polemiken, Diskussionen drehten sich um das Auseinanderklaffen kompositorischer Standpunkte, Überzeugungen oder Stilrichtungen, die Diskrepanz in der Auslegung identischer ästhetischer Begriffe.«²⁰⁶

Die selbstreferentielle Skandallust der Darmstädter Kreise erfuhr etwa 1961 Ernst Krenek, der schon 1956 die »rein äußerliche Radikalisierung« der Neuen Musik durch »sensationsbegierige junge Herrschaften« kritisiert hatte.²⁰⁷ Fünf Jahre später kam deren Antwort bei der Aufführung seiner »Grand opéra« *Das Leben des Orest*.

202 Heinz Joachim, in: Die Welt (29.7.1957).

203 Stockhausen: Der Widerstand gegen die Neue Musik.

204 Ulrich Dibelius/Frank Schneider: Neue Musik im geteilten Deutschland, Band 4, Berlin 1999, S. 420.

205 Adorno: Das Altern der Neuen Musik, S. 143.

206 Dibelius/Schneider: Neue Musik im geteilten Deutschland, S. 421.

207 Brief von Ernst Krenek an Wolfgang Steinecke (20.8.1956), zitiert nach Stephan: Von Kranichstein zur Gegenwart, S. 160.

Die Premiere wurde, wie sich der Intendant des hessischen Landestheaters Gerhard F. Hering echauffierte, von »demonstrativen Störungen durch einen jugendlichen Kreis von Kranichsteinern« sowie »Chöre schallenden Gelächters und die nicht minder geistvollen Argumente trampelnder Füße« torpediert. Er verwehre sich gegen Proteste, die in »rüden und permanenten Terror« ausarten und »auf andere Besucher wie eine Halbstarcken-Kundgebung wirken mussten.«²⁰⁸ In seiner Antwort betonte Steinecke die besonderen Eigenschaften der »Kranichsteiner als Publikum« und verteidigte die berüchtigte »Streitkultur der Darmstädter« im Dienste der Kunst: »Bei der Konfrontierung Kunstwerk – Publikum sprühen Funken; auch einige Fehlzündungen muss man in Kauf nehmen können.«²⁰⁹ Der Intendant des Landestheaters verwehrte sich gegen diese »schmückenden Beiworte« für ein »mehrstündiges Gelächter und Getrappel«:

»Sie sprechen von »Residenz der kritischen Geister«, von »freier und lebendiger Diskussion«. Wunderbar! Aber: Diskutiert man mit den Füßen? Sind Gelächter und Lärm Argumente? Das Wort Kritik kommt von »krino« = ich unterscheide. Im Lärm läßt sich nichts mehr unterscheiden. Urteil setzt Artikulation voraus, Toleranz gute Manieren.«²¹⁰

Steinecke habe dieses »*sacrificium intellectus* wie der Pionier die kalkulable Explosion einer Sprengladung« inszeniert. Dies sei nicht nur unfair, sondern gefährlich:

»Wenn Sie sich erinnern mögen: die unselige Zeit der Geistesächtung, der Gewissensknebelung hat [...] scheinbar harmlos damit begonnen, daß junge Menschen in Konzert- und Theatersälen durch Lärm und Gelächter ihre Mitbürger daran hinderten [...] zu hören. [...] Nicht lange danach mussten tausende von Künstlern dieses Land verlassen, ihr Werk wurde verboten, verbannt, verbrannt. Unter ihnen war Ernst Krenek.«²¹¹

Bei Ernst Krenek kreuzten sich die politischen und ästhetischen Absolutismen der Moderne: War die Darmstädter Streitkultur einerseits eine kunstfreiheitliche Reaktion auf die NS-Gleichschaltung, so agierte die Nachkriegsavantgarde andererseits selbst autoritär – gerade weil sie aus einer totalitär geprägten Gesellschaft erwuchs. Unter dem Eindruck der Erlebnisse im hessischen Landestheater diagnostizierte Bernd Alois Zimmermann »angesichts so gezielter und wohlvorbereiteter Demonstrationen« einen »kalten Krieg zwischen den Kontrahenten verschiedener stilistischer Richtungen, um nicht zu sagen: Marschrichtungen!«²¹² In Darmstadt, so schrieb er an anderer Stelle, wüte eine »Revolution, [die] wie Saturn, ihre eigenen Kinder verschlingt.«²¹³

208 Brief von Gerhard F. Hering an Wolfgang Steinecke (7.9.1961), in IMD: A100072-202254-18.

209 Offener Brief von Wolfgang Steinecke an Gerhard F. Hering (13.9.1961), in IMD: A100072-202254-17.

210 Offener Brief von Gerhard F. Hering an Wolfgang Steinecke (25.9.1961), in IMD: A100072-202254-14.

211 Ebd.

212 Brief von Bernd Alois Zimmermann an Wolfgang Steinecke (19.7.1962), in IMD: A100072-202254-14.

213 Ebd.

Die Revolution frisst ihre Kinder

Mit der Propagierung eines radikalen Fortschrittsimperativs hatten die Revolutionsführer der jungen Generation die Innovationsdynamik der Darmstädter Ferienkurse befeuert. Damit besiegelten sie aber nicht nur die gesellschaftliche Isolierung der Neuen Musik, sondern schrieben gewissermaßen auch das Drehbuch ihrer eigenen Wachablösung. Hatten Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen und Pierre Boulez einst symbol- und skandalträchtig Arnold Schönberg und Theodor W. Adorno, Hans Werner Henze und Bernd Alois Zimmermann für veraltet erklärt, so geschah ihnen dies bald selbst: kaum etabliert, wurden sie die Gejagten.

Zum ereignishaften Umbruchsmoment wurde der legendäre Auftritt John Cages bei den Darmstädter Ferienkursen im ›Schlüsseljahr 1958‹. Bei seiner europäischen Erstaufführung 1954 im Rahmen der Donaueschinger Musiktage noch belächelt, leitete der Amerikaner vier Jahre später eine »Epochenzäsur«²¹⁴ ein, indem er den seriellen Dogmatismus ad absurdum führte. In seinen Vorträgen »Changes«, »Communication« und »Indeterminacy« erhob er Zufallsprozesse und Alltagsgeräusche, Entgrenzung und Theatralität zu kompositorischen Prinzipien.²¹⁵ Damit stellte er dem vermeintlich sinnvollen Avantgarde-Diskurs einen scheinbaren Unsinn entgegen – und deckte damit auch einen »Prozeß der Selbsthistorisierung«²¹⁶ bei den Exponenten der ›Darmstädter Schule‹ auf. Sein Durchbruch symbolisierte mehr als nur eine gehaltsästhetische Wende, sondern war auch Ausdruck für die künstlerischen und kulturellen Wandlungsprozesse infolge der weltpolitischen Kräfteverschiebungen.²¹⁷

Die junge Komponistengeneration der Nachkriegsavantgarde alterte und die Kontroversen um Cage stehen sinnbildlich für den Zerfall der seriellen Troika: »Zwischen Stockhausen und Boulez entstanden zunehmend Spannungen und Rivalitäten, und Nono kehrte nach einer Kontroverse [...] Darmstadt den Rücken.«²¹⁸ Boulez und Stockhausen überwarfen sich in der Beurteilung der aleatorischen Experimente John Cages. Zeigte sich Stockhausen grundsätzlich interessiert und nahm die Zufallsverfahren teilweise in seine Arbeit auf, bezog Boulez mit Cages Hinwendung zu aleatorischen Experimenten entschiedene Stellung gegen den Amerikaner. Der zwischen 1949 und 1962 dokumentierte Briefwechsel²¹⁹ spiegelt den Umschlag von freundschaftlich-künstlerischem Austausch zu einem offenen Konflikt. 1957 formulierte Boulez mit *Alea* eine flammende Polemik gegen die Willkür des Zufalls.²²⁰

214 Heinz-Klaus Metzger: Fragment zum Thema Komet (Erinnerungen an Cage), in Stephan: Von Kranichstein zur Gegenwart, S. 250f, hier S. 251.

215 Die Vorträge wurden veröffentlicht in John Cage: Silence. Lectures and Writings, Middletown 1961. Communication ist außerdem als Tondokument überliefert, in: Darmstadt Aural Documents, Box 2, NEOS Music GmbH 2012.

216 Borio/Danuser, Im Zenit der Moderne, Band 1, S. 91.

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

218 Petrik: Die Leiden der Neuen Musik, S. 139.

219 Jean-Jaques Nattiez (Hg.): ›Dear Pierre‹, ›Cher John‹. Der Briefwechsel zwischen Pierre Boulez und John Cage, Hamburg 1997.

220 Pierre Boulez: »Alea« (1957), in Ders.: Werkstatt-Texte, Berlin 1972, S. 100-113, hier S. 100/102.

Dass John Cage im folgenden Jahr bei den Ferienkursen ausgerechnet den Platz des kurzfristig verhinderten Boulez einnahm, ist eine augenzwinkernde Randnotiz mit Symbolcharakter: Es war der Moment, in der die transkulturelle und pluralistische Moderne das abendländische Musikverständnis auf den Prüfstand stellte, wenn auch nicht ohne Gegenwehr. Hatte Boulez ästhetisch gegen die Willkür des Zufalls argumentiert, kritisierte Luigi Nono die aleatorische Verweigerung politischer und historischer Verantwortung. Sein Vortrag *Geschichte und Gegenwart in der Musik heute*²²¹ markierte 1959 gleichermaßen den Moment seiner Politisierung wie auch der Abspaltung von der ›Darmstädter Schule‹, den Heinz-Klaus Metzger publizistisch vollzog:

»Der Komponist scheint immer noch weiter jenes starre, [...] serielle Verfahren festhalten zu wollen, das 1952 ein wichtiges methodisches Stadium der Entwicklung des Komponierens war, heute aber nicht mehr gemeint werden kann, wenn man ernsthaft von ›serieller‹ Musik spricht. [...] So erklärt sich vielleicht die Gereiztheit [...]. Er hielt einen unverantwortlichen Vortrag, in dem viel von der Verantwortung des Komponisten die Rede war: man verstand, daß er positiv nur sich selbst meinte. Allerdings sprang er mit anderen Erscheinungen der gegenwärtigen Musik in einer Weise um, die an ihrer Kenntnis zweifeln ließ. Besonders peinlich berührte es, daß er gegen Abwesende namentlich [John Cage], gegen Anwesende [Karlheinz Stockhausen] hingegen anonym polemisierte.«²²²

Damit schied Luigi Nono 1959, so bemerkte der Regisseur Peter Konwitschny, mit einem »Eklat aus dem Kreis der elitären Elfenbeinturmbewohner aus.«²²³ Während der kommunistische Komponist 1961 mit seinem Musiktheater *Intolleranza* die Dekade der politischen Musikskandale einleitete²²⁴, rang man bei den Ferienkursen um die Einheit der ›Darmstädter Schule‹. Stockhausen etwa bemerkte 1960 in seinem Vortrag *Vieldeutige Form*, dass »die Musiker wieder einmal ins polemische Stadium gekommen« seien. Darin erkannte er auch Abnutzungserscheinungen der Schule machenden Nachkriegsavantgarde Darmstädter Prägung und warnte vor deren Zerfall:

»Das macht das Alter, Berühmtheit verdirbt den Charakter. Nur so lange man kämpfen muss, ist jeder dem andern am nächsten. Der Widergeist will Zerstörung und manch einer der sogenannten Kritiker würde mit größtem Vergnügen zusehen, wenn einer gegen den anderen stünde. [...] Wer hat nicht alles die Götter abgeschafft, um sich an Ihre Stelle setzen zu können. Machen Sie mich fertig.«²²⁵

221 Luigi Nono: »Geschichte und Gegenwart in der Musik heute«, in Jürg Stenzl: (Hg.): Luigi Nono. Texte, Studien zu seiner Musik, Zürich 1975, S. 34–40.

222 Heinz-Klaus Metzger: »Kranichsteiner Musiktreffen beendet«, in: Der Mittag (11.9.1959). Siehe auch Borio/Danuser: Im Zenit der Moderne, Band 2, S. 259–263.

223 Arbeitsgespräch zwischen Peter Konwitschny, Peter Rundel, Hans-Joachim Schlieker und Werner Hintze, in: Programmheft zur Inszenierung von Luigi Nonos Musiktheater *Intolleranza* an der Deutschen Oper Berlin (2001).

224 Siehe hierzu ausführlich das Kapitel *Querstand von Kunst und Politik* sowie insbesondere den Abschnitt *Klingender Klassenkampf: Luigi Nonos ›Intolleranza‹ (1961)*.

225 Karlheinz Stockhausen: »Vieldeutige Form« (1960), in Ders.: Texte, Köln 1964, S. 245–251, hier S. 248. Ein von Zwischenrufen durchzogener akustischer Mitschnitt der Lesung findet sich im Schallarchiv des IMD: B006491334/17b.

Dies übernahm ausgerechnet Heinz-Klaus Metzger, der den Text bei den Ferienkursen für den abwesenden Stockhausen vortrug – versehen mit gereizten Kommentaren »à la Adorno«. Auf dessen Warnung vorm *Altern der Neuen Musik* 1954 bezog sich Metzger 1962 mit seinem Aufsatz zum *Altern der jüngsten Musik*²²⁶, in dem er den fortschrittverpflichteten Richtspruch über die serielle Troika sprach und bei ihren Protagonisten mit Verweis auf John Cage veraltetes europäisches Denken diagnostizierte. Er kritisierte die »Stabilisierung der Musik« und ätzte, dass »Komponisten, deren Namen eben noch Fanale der musikalischen Subversivität waren, an deren Sinn irre geworden zu sein« scheinen: Pierre Boulez, der vormals »einzige sichtbare Repräsentant des musikalischen Fortschritts«, hätte den »Verrat, die Rückkehr zu positiven Werten« vollzogen. Luigi Nono fertigte er als »seriellen Pfitzner« ab und Stockhausen, dem »technisch alles zu danken« sei, wäre die Schöpfung des integralen Kunstwerks misslungen:

»Es gibt im zwanzigsten Jahrhundert keine Reife der Künstler mehr. Ist Kunst ihrem einzigen noch möglichen Sinn nach heute subversiv, so ist die Subversivität nicht mehr durchzuhalten: [...] Niemand scheint mehr imstande, bis an seinen Tod immer neue Abnormitäten zu erzeugen: der Umschlag in Norm, Konvention, Affirmation, schließlich Apologie des herrschenden Zustands droht allen, und manchmal fallen die Spätwerke heut außerordentlich früh an.«²²⁷

Mit der Kritik am Darmstädter Fortschrittsparadigma wurde ein Paradigmenwechsel angezeigt, zumal die Ferienkurse nach dem plötzlichen Tod Wolfgang Steineckes 1961 ihre prägende Figur verloren. Unter seinem Nachfolger Ernst Thomas entstand ein Machtvakuum, in der verschiedene Richtungen miteinander konkurrierten. Die amerikanische Avantgarde markierte eine radikale Gegenbewegung zur offiziellen Linie Darmstadts, wo man an der abendländischen Idee des Meisterwerks festhielt:

»Die Zeit von Fluxus und Aktionskunst brach an, aber diese Avantgarde wurde in Darmstadt ausgeschlossen. Denn während Fluxus in Düsseldorf, Wiesbaden, Wuppertal und andernorts sein nicht nur fröhliches Treiben veranstaltete und nach dem Sinn von Kunst fragte [...], stabilisierte sich in Darmstadt eine selbstzufriedene und unantastbare Moderne.«²²⁸

Auf die selbstreferenzielle Konsolidierung der Darmstädter Ferienkurse deutet auch das veränderte Rezeptionsverhalten hin, dem sich 1961 der Kritiker von *Der Mittag* »als einem immerhin wesentlichen Konzertfaktor« widmete:

»Pfeifen bedeutet nach altem Brauch Widerspruch [...]. Dennoch aber erhob sich nach den Darbietungen ein fast selbstverständlicher Beifall [...]. Merkwürdig aber blieb, daß das Publikum seine Skepsis entweder unter Beifall verbarg oder sich [...] nur schweigend verhielt. Die leidenschaftlichen Auseinandersetzungen, die das Musikleben [...] so befruchtet und gesteuert haben, sind entschwunden.«²²⁹

226 Heinz-Klaus Metzger: »Das Altern der jüngsten Musik« (1962), in Ders.: Musik wozu, Frankfurt am Main 1980, S. 113-128.

227 Ebd., S. 128.

228 Pascal Decroupet: »Tudors letzter Auftritt in Darmstadt«, in Borio/Danuser: Im Zenit der Moderne, Band 2, S. 273-275, hier S. 275.

229 N.N., in: Der Mittag (8.12.1961).

Nach den Jahren aktiver Teilnahme beruhigte sich die von Wolfgang Steinecke apostrophierte »Streitkultur der Darmstädter«²³⁰. Die Demokratisierung des avantgardistischen Absolutismus wurde illustriert durch den endgültigen Zerfall der seriellen Troika: Der ehemals revoluzzerhafte Pierre Boulez führte 1976 mit der Leitung des »Jahrhundertrings« bei den Bayreuther Festspielen seinen 1968 getätigten Aufruf »Sprengt die Opernhäuser in die Luft«²³¹ ad absurdum und Luigi Nono besetzte das politische Feld, während an Karlheinz Stockhausen 1974 der letzte symbolische Vätermord der Darmstädter Revolution verübt wurde.

Der Sturz des letzten Königs

John Cage wurde bis 1990 nicht mehr zu den Ferienkursen eingeladenen, und doch leiteten seine provozierenden Auftritte 1958 das Ende verbindlicher Normen ein und mündeten Mitte der Siebziger Jahre im postmodernen *anything goes*. Die Zwischenzeit kann als Latenzphase verstanden werden, in der sich in Darmstadt die zeithistorischen Tendenzen der Politisierung verdichteten und zum Sturz des letzten Königs führten: Karlheinz Stockhausen.

Zwar hielt man nach dem Abschied von Luigi Nono und Pierre Boulez zunächst an Karlheinz Stockhausen als nun alleinigem Vordenker Darmstadts fest, doch erfuhr die serielle Ästhetik eine Ent-Dogmatisierung und evozierte die Begriffsbildung einer »Postseriellen Musik«²³²: es mehrten sich die Forderungen nach einer Aufweichung der hierarchischen Strukturen und einer Vielseitigkeit in Form und Ausdruck. Im Anschluss an die Ferienkurse 1968, als Stockhausens *Musik für ein Haus* den unumstrittenen Schwerpunkt bildete, erreichten die Leitung Beschwerdebriefe über den autoritären Führungsstil des Komponisten. Ein Jahr später kritisierte der linkspolitische Musikjournalist und Ferienkursteilnehmer Reinhard Oehlschlägel in mehreren Berichten die Institutionalisierung Stockhausens, die dem Innovationsparadigma Darmstadts zuwiderlaufe.²³³

Wiederum ein Jahr später wurden die von den Studentenunruhen und Straßenprotesten im Umfeld von 1968 adaptierten Praktiken von den Ferienkursteilnehmern in einer Vollversammlung erprobt. Die Ereignisse des »Krisenjahres 1970« stehen paradigmatisch für die Politisierung der Neuen Musik, die im Kapitel *Querstand von Kunst und Politik* fokussiert nachgezeichnet und mit Blick auf ihre Skandalträchtigkeit analysiert wird. Hier soll dagegen der Schwerpunkt auf den Sturz des letzten Königs von Darmstadt gelegt und so der Endpunkt der permanenten Revolution bei den Ferienkursen für Neue Musik beleuchtet werden.

Es ist bezeichnend, dass im Sammelband *Musikkulturen in der Revolte* Karlheinz Stockhausens Ende in Darmstadt 1974 mit der Vollversammlung der Teilnehmer 1970

230 Brief von Wolfgang Steinecke an Gerhard F. Hering (13.09.1961), in IMD: A100072-202254-17.

231 Pierre Boulez: »Sprengt die Opernhäuser in die Luft«, in: Der Spiegel (40/1967), S. 166-174.

232 Siehe hierzu den letzten (sic!) Eintrag in Ulrich Michels/Gunter Vogel: dtv-Atlas Musik, Band 2: Musikgeschichte vom Barock bis zur Gegenwart, München 2013, Sp. 558f.

233 Reinhard Oehlschlägels Berichte über die Darmstädter Ferienkurse 1969 finden sich in IMD: A100110-201261-02.

in Relation gesetzt wird.²³⁴ Die am Archiv des *Internationalen Musikinstituts Darmstadt* (IMD) bewahrten Protokolle²³⁵ belegen, dass die hitzigen Debatten um Mitspracherecht, Internationalisierung, Demokratisierung und eine Enthierarchisierung der Ferienkurse dem Führungsanspruch Stockhausens zuwiderliefen. Gleichwohl nahm der Komponist zunächst aktiv als Wortführer an der Versammlung teil, bevor er sie wegen einer Probe verlassen musste und damit ein Stückweit seine eigene Demontage begünstigte.

Die in der Transkription des Mitschnitts verzeichneten Zwischenrufe verraten nicht nur den von der Studentenbewegung inspirierten Charakter eines ›Sit-Ins‹, sondern von Beginn an auch eine gereizte Stimmung gegenüber Stockhausen, der sich über den »Polizei-Ton« beschwerte und mit Blick auf die Zusammenstellung einer Mitgliederdelegation seinen Standpunkt klarmachte: »Wir sind hier kein Diskutierklub. Ich möchte als Künstler Berater haben, die auch ein künstlerisches Urteil fällen können.« Die daraufhin folgenden Einwände, »dass hier tatsächlich von unten eine Initiative der jungen Leuten emporgekommen ist«, belegen sowohl den Generationenkonflikt, als auch den wachsenden Widerspruchsgeist gegen die Darmstädter Gallionsfigur. Bevor sich diese Zeichen der Revolte in Abwesenheit Stockhausens verdichteten, wurde zunächst die gesellschaftliche Isolation von Neuer Musik thematisiert. Die studentischen Teilnehmer sahen Alternativen in der Pop- sowie der politisch engagierten Musik; beide Spielarten lehnte Karlheinz Stockhausen mit Verweis auf die Autonomieästhetik der Neuen Musik ab. Ihm seien mehrere große Pop-Anthologien gewidmet worden und dabei habe sich herausgestellt,

»dass wir den Pop-Musikern enorm viel zeigen können, [...] wir passen [aber] irgendwie fachlich nicht zusammen. Dazu sind wir zu intellektualisiert [...]. Genau so wie die Free Jazz-Leute [...], die versuchen die extremsten Produkte der Neuen Musik einfach zu imitieren.«²³⁶

Stockhausens Aussage illustriert den Bedeutungszuwachs der Popkultur und verdeutlicht die charakteristische Mischung aus Arroganz und Furcht, wie ihn die Vertreter der Hochkultur gegenüber der aufstrebenden Unterhaltungsmusik kultivierten.²³⁷ Nirgends geschah dies deutlicher als in Deutschland und konkret in Darmstadt, wo die Sezession von E(rnster)- und U(nterhaltungs)-Musik zementiert wurde. Auch in der Diskussion über politisch engagierte Musik beharrte Stockhausen auf ästhetischer Autonomie und erklärte: »Wenn sie gut ist, kann sie von mir aus Mao Tse Tungs kleine Zehen besingen.«

234 Martin Iddon: »Pamphlets and Protests: The End of Stockhausen's Darmstadt«, in Beate Kutschke (Hg.): *Musikkulturen in der Revolte. Studien zu Rock, Avantgarde, Klassik im Umfeld von ›1968‹*, Stuttgart 2008, S. 55-63.

235 Die Zitate beziehen sich, sofern nicht anders vermerkt, auf das »Protokoll der Vollversammlung der Ferienkursteilnehmer am 03.09.1970«, in IMD: A100111-201270-14.

236 Ebd., S. 80f. Tatsächlich bezogen sich Popgruppen wie Jefferson Airplane, The Greatful Dead oder die Beatles sowie aktueller die isländische Pop-Avantgardistin Björk explizit auf Karlheinz Stockhausen.

237 Siehe hierzu weiterführend Hans-Peter Reinecke: »Populärmusik und geängstigte Musikologen«, in Helmut Rösing (Hg.): *Rock, Pop, Jazz im musikwissenschaftlichen Diskurs*, Hamburg 1992, S. 5-14.

Damit traf er den Widerspruchsgeist einer gegen die Autoritäten aufbegehrenden Generation. Beispielhaft warf der linke Musikkritiker Reinhard Oehlschlägel Stockhausen vor: »Sie wollen doch nur monopolistisch Ihre Ästhetik durchsetzen!« Noch deutlicher wurde der Aufstand gegen die Lichtgestalt der Neuen Musik in der englischen Simultanübersetzung durch den US-amerikanischen Komponisten Warren Burt:

»I think, his narrow view was one of the things that is killing Darmstadt. That he is here in his royal kingdom, and that he is afraid that some of us rock the show, bringing the pop musician in and might make it a primary focus that one might make Karlheinz Stockhausen a little less known, a little less shining light [...] He is afraid that someone might overshadow him, regardless artistic merit [...]. The festival topped by him [...] by a one-man-festival.«²³⁸

Als Stockhausen die Versammlung wegen einer Probe verlies, formulierte die Opposition noch deutlicher eine Debatte für und wider der Kölner Gallionsfigur Neuer Musik. Der damalige Kompositionsstudent Peter Michael Hamel bemerkte, man könne »doch nicht warten, bis Herr Stockhausen tot ist, um weiterzumachen.« Während auch der Schweizer Komponist und Journalist Max E. Keller den Darmstädter »Monotheismus« verurteilte, versuchte Stockhausens damalige Frau Mary Bauermeister zu schlichten: »not as his wife«, sondern weil man die künstlerischen Anliegen durch »fights which are internally« schwächen würde. Wenn Oehlschlägel Stockhausen Monopolismus vorwerfe, liege er allerdings richtig: »because Karlheinz is a strong personality.« Trotz dieses Schlichtungsversuches standen die Weichen auf Veränderung.

Wenn eine tiefere Bedeutung der Vollversammlung von der Forschung auch meist bestritten wurde und etwa der Avantgarde-Dichter Hans G Helms in einer WDR-Fernsehdokumentation von einer »Misslungenen Revolution«²³⁹ sprach, zeitigten die Ereignisse doch Folgen: Dass die Ferienkurse seitdem im 2jährigen Turnus als Biennale stattfinden, mag Zufall sein; wahrscheinlicher aber ist, dass man zunächst einmal Gras über den Aufstand der Teilnehmer wachsen lassen wollte. Die musikalische Stilistik erfuhr nach dem vielfach geäußerten Unbehagen an der »monotheistisch« vertretenen seriellen Ästhetik eine größere Bandbreite. Auch und konkret – so formulierte es Reinhard Oehlschlägel – zur »Abwehr von ästhetischen Monopolbestrebungen Karlheinz Stockhausens.«²⁴⁰ Die Vollversammlung brachte also nicht nur die gesellschaftliche Politisierung in den avantgardistischen Elfenbeinturm, sondern kündigte auch den Sturz des letzten »Darmstädter Königs« an, der sich vier Jahre nach den Ereignissen des Krisenjahrgangs 1970 vollzog. Der Ausschluss mehrerer marxistischer Teilnehmer aus Stockhausens Kompositionskurs provozierte eine Flut wütender Reaktionen: In einem Brief hieß es, der Komponist greife »zu faschistischen Methoden«²⁴¹ und das Manifest einer »Initiative zur Gründung einer Vereinigung sozialistischer Kulturschaffender« parodierte die Machtallüren Stockhausens:

238 Ebd., S. 87.

239 Hans G Helms: »Dokumentation einer misslungenen Revolution. Internationale Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt, 23. August bis 4. September 1970«, in: WDR 1972.

240 Reinhard Oehlschlägel: »Vorbericht über die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik 1972 in Darmstadt«, in: Deutschlandfunk (24.07.1972).

241 Brief von Jürgen Lösche, Johannes Vetter und Gerhard Stäbler (04.09.1974), in: IMD: A100112-201279-18.

»Den Kursteilnehmern [...] zu Darmstadt widerfährt die Gnade, in stiller Andacht heilige Weihen höherer Weisheit aus dem Munde St. Stockhausens zu empfangen. Um den ungehemmten Fluß seines göttlichen Geistes zu gewährleisten fordert St. Stockhausen uneingeschränkte Unterordnung [...]. Sämtliche selbst mikrominimale Regungen werden mit Disziplinierungsmaßnahmen bestraft. [...] Wäre Stockhausen Politiker, hätten wir einen Diktator mehr in der Welt.«²⁴²

Der letzte König von Darmstadt wurde vom Volk gestürzt und die Degradierung 1975 auch offiziell vollzogen. Am 23. November schrieb Ernst Thomas, der Leiter der Darmstädter Ferienkurse, dem Komponisten:

»Die Ferienkurse werden 1976 nun 30 Jahre alt, und dies entspricht zwei Künstlergenerationen, auf die nun eine dritte folgen sollte. Dazu müssen wir mehr und mehr Versuche mit jüngeren Begabungen anstellen. Das bedeutet nun beileibe nicht, daß ich auf die Meister verzichten wollte [...]; sie bleiben ein unentbehrliches Rückgrat der Kurse. [...] Mit anderen dürrn Worten: ich kann künftig auch die Meister nur im Wechsel von Kursen zu Kursen einladen.«²⁴³

Als der Komponist Zugeständnisse andeutete – »Auf Konzerten bestehe ich nicht. Als Honorare können Sie vorschlagen, was Sie wollen«²⁴⁴ – wurde Thomas noch deutlicher.²⁴⁵ Karlheinz Stockhausen prognostizierte daraufhin, diese Briefe wären »historische Dokumente, über die zukünftige Generationen sich ganz bestimmt mit sehr viel Interesse unterhalten werden.«²⁴⁶ Tatsächlich können diese Schriftstücke als Belege für einen Umschlag in ein »post-serielles« Zeitalter verstehen, der bereits mit dem Aufstieg John Cages und dem Zerfall der »seriellen Troika« eingeleitet worden war. Dem Ende ästhetischer Absolutismen folgte allerdings eine gewisse Beliebigkeit, die sich als dauerhaft stabile Unterlage für viele musikalische Techniken und Einflüsse erwies, allerdings ohne die Vielfalt der musikalischen Richtungen und einem Nenner fassen zu können. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang der entsprechende Eintrag des dtv-Atlas Musik:

»In den 1970er Jahren verlieren Material, Technik und Ratio an Reiz. Fortschritts- und Wachstumsglaube werden erschüttert (68er Unruhen), auch der Drang in Kunst und Musik zu absoluter Neuheit. Die Avantgarde-Haltung gerät in eine Krise: man sucht wieder die Gemeinschaft und den Hörer.«²⁴⁷

242 Handout von Jürgen Lösche, Johannes Vetter und Gerhard Stäbler: Verpackungskünstler Stockhausen, 1974, IMD-A100112-201279-19.

243 Brief von Ernst Thomas an Karlheinz Stockhausen (23.10.1975), in IMD: A100052-201069-08.

244 Brief von Karlheinz Stockhausen an Ernst Thomas (01.11.1975), in IMD: A100052-201069-06.

245 Brief von Ernst Thomas an Karlheinz Stockhausen (01.11.1975), in IMD: A100052-201069-07.

246 Brief von Karlheinz Stockhausen an Ernst Thomas (02.12.1975), in IMD: A100052-201069-05.

247 Michels/Vogel: dtv-Atlas Musik, Band 2, Sp. 559.

Spätestens mit dem Abschied Karlheinz Stockhausen aus Darmstadt endete die Ära ästhetischer Absolutismen, die Denker wie Jean-François Lyotard und Wolfgang Iser als Merkmal der Moderne ausmachten, kurz: die Postmoderne dämmerte. Auch Hermann Danuser sah diese als das Ergebnis einer Wechselwirkung von historischen Ereignissen und dem Ende des Fortschrittsdenkens, welches die Avantgarde ihres Wortsinnes beraubte:

»Seit Mitte der siebziger Jahre, ausgelöst zumal durch die Ölkrise 1973/74, als das ökonomische, politische und kulturelle Fortschrittsdenken in Europa in tiefe Zweifel gestürzt wurde, ist gleichzeitig im Bereich der Kunst und Ästhetik die jahrzehntelange (freilich niemals unangefochtene) Vorherrschaft der Geschichtsphilosophie ›Moderne‹ in eine Krise geraten, in deren Verlauf der Grundsatz, Kunst müsse neu sein, um als authentisch gelten zu können, aufgelöst oder gar in sein Gegenteil verkehrt wurde.«²⁴⁸

Danuser datierte den »Postmodernen Exitus« in Darmstadt auf »jenen denkwürdigen Sommer 1976«, den er als »Kampf um das Ende der Avantgarde« beschrieb:

»Wir befinden uns [...] bei den Darmstädter Ferienkursen, der einst berühmten Hochburg der Neuen Musik [...]. Mit immer neuen Kühnheiten kann [...] immer weniger Aufsehen erweckt werden. Aber siehe, plötzlich ereignet sich Unerwartetes: Der Geiger Sascha Gawriloff bringt die Violin-Sonate eines jungen deutschen Komponisten, Hans-Jürgen von Bose, zur Uraufführung, nein: er will sie zur Uraufführung bringen. Denn ein rasch zum Tumult anwachsender Lärm einer Gruppe von ›Zuhörern‹ macht es dem Geiger unmöglich, das Werk zu Ende zu spielen. Was ist der Stein des Anstoßes? – Die Einfachheit dieser Musik, ihre tonale Disposition, die Selbstverständlichkeit, mit der hier dem avantgardistischen ›Kanon des Verbotenen‹ (in dessen Servitut sich die Neue Musik begeben hat) Hohn gesprochen wird [...]. Die Provokateure von einst erscheinen unvermutet als Provozierte. Der Spieß hat sich umgedreht!«²⁴⁹

Spätestens seit der Epochenäsur von der Moderne zur Postmoderne folgte die Musikgeschichte keinem linearen Fortschrittsgedanken mehr, sondern wurde zu einer pragmatisch-funktionalen Kategorie. Wenn Stockhausen seine Demontage in Darmstadt als »historische Dokumente« bezeichnete, kann man ihm also ein Stück weit recht geben. Er selbst zeigte noch rund 25 Jahre später Interesse an den Vorgängen und bat das Internationale Musikinstitut Darmstadt in einem Brief um Klärung. Im Antwortschreiben rekonstruierte Wilhelm Schlüter die Ereignisse:

»In einer Sitzung am 9. August 1974 hat der damalige Programmbeirat für die Ferienkurse 1976 einen ›totalen Wechsel‹ (Punkt 1 des Protokolls) [...] vorgeschlagen. [...] Was Sie betrifft, reagierte er vor allem auf den Misserfolg der Seminare [...], nachdem Sie drei marxistisch orientierte Komponisten – darunter Gerhard Stäbler – zum Verlassen des Raumes aufgefordert hatten [...]. Auch Ihre Programmbeiträge [...] wurden damals programmpolitisch [...] eher rückläufig eingeschätzt.«²⁵⁰

248 Hermann Danuser: Die Musik des 20. Jahrhunderts, Laaber 1992, S. 400.

249 Danuser: Lob des Tadels, S. 125.

250 Brief von Wilhelm Schlüter an Karlheinz Stockhausen (23.2.2000), in IMD: A100052-201069-05.

Erst 1996 kam Karlheinz Stockhausen noch einmal zu den Ferienkursen nach Darmstadt. Als der Komponist seine Bereitschaft für ein weiteres Engagement suggerierte, wurde ihm geantwortet, man wolle »aus künstlerischen und ästhetischen Gründen [...] alle zwei Jahre die Komponistendozenten komplett austauschen.«²⁵¹ Daraufhin erwiderte Stockhausen: »Sie wollen also Komponisten als Schnittblumen offerieren und keine Bäume mehr pflanzen. Nichts im Universum kann nach diesem Muster überleben.«²⁵² Als die Darmstädter Revolution das letzte ihrer Kinder fraß, folgte dem Heroldsruf »Der König ist tot« keine Ausrufung eines neuen Oberhauptes. Im postmodernen *anything goes* wurden Führungsfiguren überflüssig. Stockhausens Abschied markierte endgültig das Ende ästhetischer Absolutismen und den Beginn der pluralistischen Postmoderne. Aber mit den Königen, wurden auch die Revolutionen aus der Kunstmusik vertrieben.

251 Brief von Solf Schaefer an Karlheinz Stockhausen, 9.1.1997, zitiert nach Misch/Bandur: Stockhausen, S. 566.

252 Ebd.

