

REFERENZEN und CHIFFREN (*Exposition*)

Dieses einleitende Referenzkapitel wurde in Anlehnung an musikalische Formungsprinzipien mit ›Exposition‹ überschrieben und dient – wie in Musikwerken – der Präsentation des thematischen Materials, das in der späteren ›Durchführung‹ verarbeitet wird. Weil die Erforschung des Musikskandals als »Kategorie der Musikgeschichte [...] noch in den Anfängen«¹ steckt und das spezifische Themenfeld *Skandal* und *Neue Musik* bislang sogar ein Thema war, »das es so nicht gibt«², ist es für eine grundlegende Einordnung und Kategorisierung des Gegenstands notwendig, weiter auszuholen: Nach einem kurzen historischen Exkurs in die lange Geschichte klingender Eklats, werden auf Basis der historischen Avantgarden aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts *Referenzen und Chiffren* für die Nachkriegsavantgarde abgeleitet und eine grundlegende definitorische Beschreibung und terminologische Fassung des Gegenstandes vorgenommen.

Wenn auch die Skandale im Umfeld der Neuen Musik nach 1945 im Fokus dieser Arbeit stehen, so soll doch nicht der Eindruck erweckt werden, dass der klingende Eklat ein Phänomen der Moderne wäre. Seit dem Beginn der abendländischen Kultur war die »Ächtung des Andersartigen«³ eine Konstante der Musikgeschichte, in welcher der Skandal zum strukturellen Marker sozio-ästhetischer Umbrüche und Grenzverschiebungen wurde. Bereits im Jahr 347 vor Christi kritisierte Platon »daß immer irgend etwas Neues [...] in der gesamten musischen Kunst aufkommt und daß diese Änderungen [...] durch regellose Gelüste«⁴ veranlasst würden. Damit benannte der antike Philosoph wesentliche Bestandteile musikskandalöser Ereignisse: nicht nur die kontroverse musikhistorische Konstellation von ›Tradition versus Innovation‹, sondern auch die unkontrollierbaren und performativen Affekte, die ästhetische Neuerungen stets begleiten.

-
- 1 Gianmaria Borio/Hermann Danuser (Hg.): Im Zenit der Moderne. Die internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966. Geschichte und Dokumentation in vier Bänden, Band 2, Freiburg im Breisgau 1997, S. 374.
 - 2 Christian Kaden: »Skandal und Ritual in der Musik«, in Joachim Brüggel (Hg.): Musikgeschichte als Verstehensgeschichte, Tutzing 2004, S. 583-596, hier S. 583.
 - 3 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.
 - 4 Platon: »Nomoi II« (660b), in Guther Eigler (Hg.): Platon. Werke in acht Bänden, Band 8, Darmstadt 1990, S. 99.

Diese Dynamik erfuhr um 1300 einen frühen Höhepunkt, als mit der *Ars Nova* – deren Translation als ›neue Kunst‹ nicht zufällig Assoziationen an den Begriff der Neuen Musik aufkommen lässt – die kirchenmusikalisch tradierte Einstimmigkeit mit der Einführung der Polyphonie revolutioniert wurde. Ein historisches Zeugnis der dogmatischen Abneigung gegen diese Normverstöße ist die berühmte Bulle *Docta Sanctorum Patrum* (1324/25), in der Papst Johannes XXII unter Androhung von Sanktionen bestimmte, »daß niemand von nun an diese oder ähnliche Dinge [...] auszuführen sich anschicke.«⁵ Der Neuerungsprozess freilich war nicht aufzuhalten und wurde – ein weiteres Beispiel ist die Kritik an der hochartifizialen Kontrapunktik Johann Sebastian Bachs im 17. Jahrhundert – stets begleitet von eklatanten Kontroversen im Spannungsfeld progressiver und restaurativer Kräfte, welche die Grenzschiebungen des Sag- und Hörbaren markierten.

Über die musikästhetische Neuerungsynamik hinausgehend, wiesen die Kontroversen stets auch auf die Rolle von Kunst und mithin Musik als Ausdruck sozialer Ordnungen: Immer diente die Bewahrung ästhetischer Normen auch dem Schutz kultureller Konventionen und staatlicher Institutionen. Wenn also die offiziell geförderte Kultur herrschaftsstabilisierend wirkte, markierten Zuwiderhandlungen gegen die geltenden Normen im Umkehrschluss oft Umbruchszenarien, die nicht selten mit ästhetischen Skandalen einhergingen. Dies belegen auch die Entwicklungen infolge der europäischen Säkularisierung und Aufklärung, die nicht nur mit einem Aufschwung des Bürgertums, sondern auch mit einem Wandel auf musikästhetischem Gebiet vorstättengingen.

Die der Kunstmusik ihren alltagssprachlichen Namen gebende Klassik mit dem Wiener Dreigestirn Joseph Haydn (1732-1809), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) und Ludwig van Beethoven (1770-1827) wurde zur Epoche der Transformation vom herrschaftsdienenden zum autonomen Künstler. Insbesondere der Letztgenannte wurde nicht nur zur Schlüsselfigur an der Epochenwende zur Romantik, sondern auch auf musikskandalösem Feld. Beethovens Innovationen provozierten einen Aufschrei der Traditionalisten sowie der Kritiker und illustrieren damit den Aufschwung der meinungsbildenden Presse. Darüber hinaus wurde durch den späteren Ruhm des Bonner Meisters eine für den Musikskandal bedeutsame Narration etabliert, die in der Moderne exemplarische Bedeutung erhielt: Der Verriss von gestern, so lautete die Devise der Avantgarden, sei das ästhetische Paradigma von morgen. Diese Deutung des Kunstskandals fokussiert auch der entsprechende Eintrag in der *Enzyklopädie der Neuzeit*:

»Auf dem Feld der Ästhetik erwachsen Skandale meist aus dem Bruch der Regeln des Klassizismus. Die von ihm konstituierten Konventionen zu überbieten oder ganz zu zertrümmern, wurde seit der Romantik zum Pathos des modernen Künstlers, der sich in exzentrischen, schon durch ihre Lebensform Skandale provozierenden Persönlichkeiten [...] verkörperte.«⁶

-
- 5 Siehe hierzu Helmut Huckle: »Das Dekret ›Docta sanctorum Patrum‹ Papst Johannes' XXII«, in: *Musica Disciplina* (38/1984), S. 119-131.
- 6 Gerrit Walther: Skandal, in Friedrich Jaeger (Hg.): *Enzyklopädie der Neuzeit*, Band 12, Stuttgart 2010, Sp. 54-57, hier, Sp. 56.

Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts kam es zur Wahrnehmung einer Musikgeschichte, deren Traditions- und Innovationsbewusstsein zunehmend »als Spannungsverhältnis zwischen Geschichte und Gegenwart erlebt wurde.«⁷ Im historischen Rückblick deutet sich an, dass Skandale historische Schwellen und Umbruchphasen vom Alten zum Neuen markieren, wobei die Saalschlachten und Kontroversen als passagere Handlungsmuster interpretiert werden können: sie stellen »performative Akte dar, über die sich Ordnungen erst etablieren.«⁸ Versteht man den Musikskandal in diesem Sinne als Ausweis für Umbruch und Progress, so erhielt er an der Schwelle zur Moderne paradigmatischen Eigenwert und verdichtete sich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in den historischen Avantgardebewegungen: Futurismus und die Emanzipation der Atonalität in den 1910er Jahren schrieben ebenso ein kulturelles Skript für die Eklatanz der Neuen Musik nach 1945, wie die sensationslüsterne Bohème der ›Goldenen Zwanziger‹ und die ›Unmöglichkeit des Skandals‹ zwischen 1933 und 1945. Diese Bewegungen werden im Folgenden skizziert und die hier auftretenden Referenzen und Chiffren abschließend zum Versuch einer Definition verdichtet, die das Handwerkszeug für die ›Durchführung‹ des Themenkomplexes ›Skandal und Neue Musik‹ in den vier Hauptkapiteln der vorliegenden Arbeit stellt.

*Abbildung 1 – Eklatanter Startschuss in die musikalische Moderne:
Arnold Schönberg provoziert das ›Wiener Watschenkonzert‹ (1913)*



7 Ursula Petrik: Die Leiden der Neuen Musik. Die problematische Rezeption der Musik seit 1900, Wien 2008, S. 18.

8 Robert Stockhammer (Hg.): Grenzwerte des Ästhetischen, Frankfurt am Main 2002.

DIE KRISE DER JAHRHUNDERTWENDE

»Wir werden im 20. Jahrhundert zwischen fremden Gesichtern, neuen Bildern und unerhörten Klängen leben. Viele, die die innere Glut nicht haben, werden frieren und [...] in die Ruinen der Erinnerung flüchten.«

FRANZ MARC, 1915

Nicht nur in der Musik herrschte seit der Wende zum 20. Jahrhundert ein bipolarer Zeitgeist zwischen Endzeit- und Aufbruchsstimmung. Als paradigmatisch für dieses Prosenium an der Schwelle zur Moderne kann Oswald Spenglers geschichtsphilosophisches Hauptwerk gelten: Von den revolutionären Tendenzen und der als Krise empfundenen Gegenwart der westeuropäischen Welt inspiriert, prägte und spiegelte sein *Untergang des Abendlandes*⁹ als mentalitätsgeschichtliche Formel eine große Leserschaft. Spengler bediente sich des morphologischen Denkens Goethes und verwandter Traditionen, die sich schon im 19. Jahrhundert das Werden und Vergehen von Staat und Gesellschaft, Stil und Kunst als organischen Wachstums- und Zerfallsprozess vorgestellt hatten. Die Musik, so Wolfgang Krebs, galt Spengler dabei als symbolische Äußerung eines prozesshaften Weltgefüges:

»So wie es in den Spätzeiten der atomisierten Gesellschaft nur noch die fatale politische Alternative zwischen Diktatur und Chaos gibt, so auf der Ebene der Kunst – und zwar aus den gleichen Gründen des Kulturzerfalls – lediglich die Wahl zwischen dem Förmlich-Erstarrten und dem Formlos-Anarchischen; wollte man diese Ansicht in unsere eigene Terminologie übertragen, müssten wir sagen: die Wahl zwischen Epigonalität und Eklektizismus.«¹⁰

Diese Einschätzung ist zutreffend, blickt man auf die Exponenten der Musikavantgarde jener Zeit: Namentlich die Klassiker der Moderne, Arnold Schönberg und Igor Strawinsky sowie die futuristische Bewegung als radikaler Flügel der historischen Avantgarden, überschritten die bis dato geltenden Regeln der Ästhetik in eklatanter Weise und provozierten damit skandalträchtige Reaktionen der Rezipienten. Denn auch beim Publikum in den Konzertsälen entlud sich die Endzeit- und Aufbruchsstimmung der Jahrhundertwende in artifiziellen Gewittern, die den Aufbruch in die musikalische Moderne wetterleuchtend illuminierten. Sowohl die ästhetischen Fortschreibungen als auch die von ihnen provozierten Saalschlachten eröffnen als referentielle Muster vielfältige Deutungsangebote für eine phänomenologische Kategorisierung des Musikskandals.

9 Oswald Spengler: *Der Untergang des Abendlandes*, Band 1: *Gestalt und Wirklichkeit*, Wien 1918; Band 2: *Welthistorische Perspektiven*, München 1922.

10 Wolfgang Krebs: *Kultur, Musik und der »Untergang des Abendlandes«*. Bemerkungen zu Oswald Spenglers Geschichtsphilosophie [Antrittsvorlesung vom 3. Dezember 1996 in Frankfurt am Main, Universität], S. 8. URL: <http://www.wk-wkw.de/texte/aufs/A-Kultur-Musik-Untergang.pdf> [Zugriff: 31.8.2017].

Das Schlüsseljahr 1913

An der Schwelle zur Moderne nimmt das Jahr 1913 eine Schlüsselrolle ein: Damals provozierten das sogenannte ›Wiener Watschenkonzert‹ Arnold Schönbergs sowie der legendäre Pariser Premierenskandal um Igor Strawinskys *Le sacre du printemps* in den Worten des Musikwissenschaftlers Martin Thrun einen »Sturz ins Jetzt des Augenblicks«¹¹. In den legendären Saalschlachten gewann die schockierende Erfahrung Neuer Musik im mitteleuropäischen Raum Kontur und schrieb gewissermaßen ein kulturelles Drehbuch der musikavantgardistischen Moderne.¹²

Arnold Schönberg überschritt zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Normen musikalischer Aufführungsbedingungen durch seine rückhaltlose Emanzipation der Dissonanz. Die Einführung der Atonalen Musik in die Konzertsäle sowie in die Gehörgänge des Publikums eskalierte 1907/08 in legendären Skandalkonzerten im Wiener Musikverein, deren paradigmatische Bedeutung als Gründungsereignisse der Neuen Musik durch Martin Eybl gut dokumentiert sind.¹³ Bei den Uraufführungen von Schönbergs *Streichquartett Nr. 1* und der *Kammersymphonie op. 9* kam es am Abend des 21. Dezember 1908 zu heftigen Wortwechseln und Gelächter; die Stimmung im Auditorium war also schon polarisiert, als nach der Pause das renommierte Rosé-Quartett und die Sopranistin Marie Gutheil-Schoder im *Streichquartett Nr. 2* [♩-1.1] das eherne Gesetz der Tonalität hinter sich ließen. Schönberg selbst erinnerte sich an die Reaktionen:

»Das Publikum lauschte dem ersten Satz ohne jegliche Reaktion, weder pro noch contra. Aber sobald der zweite Satz, das Scherzo begann, fing ein Teil des Publikums über einige Figuren, die ihm seltsam erschienen, zu lachen an, und es brach weiterhin an vielen Stellen während dieses Satzes ein schallendes Gelächter aus [...]. Von jetzt ab wurde es schlimmer und schlimmer.«¹⁴

Arnold Schönbergs zweites Streichquartett wurde – in Analogie zu Ludwig van Beethovens epochemachender *Sinfonie Nr. 9* – durch die Hinzufügung einer Sopranstimme zu den vier Streichern, vor allem aber infolge einer Erweiterung der Harmonik durch den rückhaltlosen Gebrauch von Dissonanzen zu einem Schlüsselwerk der Aufbruchs- und Endzeitstimmung der Jahrhundertwende. Die berühmte Vision ferner Welten im letzten Satz ›Entrückung‹, mit Stefan Georges programmatischen Zeilen

-
- 11 Martin Thrun: »Der Sturz ins Jetzt des Augenblicks. Macht und Ohnmacht ›ästhetischer Polizei‹ im Konzert nach 1900«, in Sven Oliver Müller/Jürgen Osterhammel/Martin Rempe (Hg.): Kommunikation im Musikleben. Harmonien und Dissonanzen im 20. Jahrhundert, Göttingen 2015, S. 42-67.
 - 12 Siehe hierzu überblicksweise auch Anna Schürmer: »Der Skandal als kreativer Störfall im Sperrbezirk. Von der produktiven Eklatanz der Neuen Musik 1913|2013«, in: Neue Musikzeitung (8/2013); Dies.: »Klingende Eklats« (Feature), in: Bayerischer Rundfunk/Bayern 4 Klassik (18.8.2014).
 - 13 Martin Eybl: Die Befreiung des Augenblicks: Schönbergs Skandalkonzerte 1907 und 1908. Eine Dokumentation, Wien 2004.
 - 14 Zitiert nach Heinz Steinert: Adorno in Wien, Münster 2003, S. 60.

»Ich fühle Luft von anderem Planeten«, symbolisierte auch den Aufbruch in neue Klangwelten, der vom Wiener Konzertpublikum mit skandalösen Reaktionen beantwortet wurde.

Ausgelöst wurden die Randalen durch das provokative Klatschen junger Schönberg-Anhänger, wodurch sich die Skeptiker zu Gegenkundgebungen aufgefordert sahen. Belegt diese Beschreibung den epochenübergreifenden Konflikt von Innovation und Tradition, so offenbart sich darin auch eine charakteristische Dynamik klingender Eklats, die sich in der Regel als affektive Schneeballschlachten polarisierender Gruppierungen entladen. Martin Eybl sah die Ursache für die Tumulte weniger im Abschied von der Tonalität und keinesfalls in antisemitischen Aktionen gegen den jüdischen Komponisten; vielmehr habe ein grundsätzlicher Umsturz der Werte die Zeitgenossen entsetzt.¹⁵ Dass das hochaffektiv reagierende Publikum seinerseits die Verhaltensnormen sprengte und damit den Bruch musikästhetischer Konventionen auf rezeptionsästhetischer Ebene spiegelte, darf ebenso als Charakteristikum des Musikskandals angesehen werden.

Kann diese erste Verkündung der Atonalität als Signum der Moderne mit Martin Thrun tatsächlich als jäher »Sturz ins Jetzt des Augenblicks« beschrieben werden, so endete dieser bald auf dem Boden der Realität, denn das Skandalon der Zwölftonmusik sprach sich bald herum. Der Schock wirkte nicht mehr als unvermitteltes Ereignis, sondern wurde vielmehr vom Publikum antizipiert. Die Wiener Premierenskandale der Jahre 1907 und 1908 begründeten also eine Erwartungshaltung, die sich zunehmend verdichtete und am 31.3.1913 im berühmt-berüchtigten »Wiener Watschenkonzert« eskalierte. Auf dem Programm standen mit Arnold Schönberg und seinen Meisterschülern Anton Webern und Alban Berg die Protagonisten der Zweiten Wiener Schule. Anhand von Presseberichten lassen sich die Ereignisse rekonstruieren, wengleich bei der Analyse dem feuilletonistischen Hang zur sensationellen Schlagzeile relativierende Rechnung getragen werden muss:

»Schon während der ersten Nummer, *Sechs Orchesterstücke* von Anton Webern, wurde das Publikum unruhig; man lachte auch und zischte, während die Freunde und Anhänger Schönbergs aus Leibeskräften applaudierten. Ähnlich setzte nach Schönbergs *Kammersymphonie* die Opposition ein. Es wurde gepfiffen, gelacht und geschrien; auf der Galerie kam es zu erregten Auseinandersetzungen.«¹⁶

Aber erst bei Alban Bergs *Zwei Orchesterliedern nach Ansichtskartentexten von Peter Altenberg* [♩-1.2] musste Arnold Schönberg, der das Konzert auch dirigierte, infolge der Tumulte die Aufführung unterbrechen, um nach Wiederherstellung der Ruhe im Saal neu anzusetzen: »Aber gleich darauf brach der Skandal mit unerhörter Heftigkeit los. Pfuirufe durchbrausten den Saal, dazwischen gelten Pffiffe und Hohn-gelächter: Auf den Galerien schien es zu Handgreiflichkeiten kommen zu wollen und auch im Parterre gab es gegenseitige Bedrohungen.«¹⁷

15 Vgl. Eybl: Die Befreiung des Augenblicks [Klappentext].

16 N.N.: Große Lärmszenen im Musikvereinssaal, in: Neue Freie Presse (1.4.1913), S. 12.

17 Ebd.

Die Karikatur, die am 6. April in *Die Zeit* erschien [Abbildung 1] bildet die Ereignisse ab und wurde zur bekanntesten Visualisierung klingender Eklats, die in keiner Publikation zu Musikskandalen fehlt: Arnold Schönberg dirigiert darauf als zentrale Gestalt eine Menge aus prügelnden Konzertbesuchern, unter die sich die befrackten Musiker mit ihren Instrumenten als Schlagstöcken mischen, während im Hintergrund ein ohnmächtiger Hörer abtransportiert wird.

Höhepunkt des legendären Konzertabends war der Moment, als sich der Präsident des Akademischen Verbandes, Erhard Buschbeck, an das aufgebrachte Publikum wandte und einem randalierenden Besucher eine Ohrfeige verpasste: der Mythos des ›Wiener Watschenkonzerts‹ war geboren. Der Saal wurde anschließend abgedunkelt und durch die Polizei geräumt um zu verhindern, »daß der herrliche Musikvereinsaal durch ein solch wüstes Treiben musikalischer Leidenschaften entweiht werde.«¹⁸ Der Konzertabbruch infolge der Tumulte und der geschichtsträchtigen Ohrfeige hatte ein gerichtliches Nachspiel. Auf die Frage, ob er die Ohrfeige gehört habe, antwortete der Zeuge und Operettenkomponist Oscar Straus: »Sicher [...], denn sie war das weitaus Klangvollste des ganzen Abends!«¹⁹

Das »Wiener Watschenkonzert« offenbart nicht nur nahezu alle Ingredienzen musikalischer Skandale, sondern ging als mythenumrankter Startschuss der Moderne in die Musikgeschichte ein, flankiert vom anderen großen Skandal jenes Jahres 1913: Die Ereignisse der Pariser Premiere von Igor Strawinskys *Le sacre du printemps* [♩-2] rechtfertigen das weit verbreitete und fälschlicherweise Claude Debussy zugeschriebene Bonmot vom »massacre du printemps«²⁰. Wie wenige Wochen zuvor in Wien, verbreitete sich am 29. Mai 1913 schon während der ersten Takte von Strawinskys hochexpressiver ›Vision einer großen heidnischen Feier‹ Unruhe im Pariser Théâtre des Champs-Élysées: man hörte Gelächter, Pfiffe und Gegenkundgebungen; es wurde geschrien, getrampelt und gelärm.²¹ Eine »schön gekleidete Dame in einer Orchesterloge«, so erinnerte sich die Frau des legendären Tänzers Vaclav Nijinsky, »erhob sich und ohrfeigte einen jungen Mann, der in einer Nachbarloge zischte. Ihr Begleiter stand auf, Karten wurden ausgetauscht. Ein Duell folgte am nächsten Tag. Eine andere Dame der Gesellschaft spie einem Demonstranten ins Gesicht.«²² Jean Cocteau, der 1918 als Librettist des kubistischen Balletts *Parade* selbst Pariser Skandalgeschichte schreiben und den Dadaismus einleiten sollte²³, erlebte die Ereignisse als Zeuge:

18 N.N.: »Großer Skandal im Musikvereinsaal. Ein abgebrochenes Konzert«, in: Reichspost (1.4.1913), S. 7.

19 Zitiert nach Hartmut Krones: »31. März 1913 – Wiens größtes ›Skandalkonzert‹«, in: Magazin der Gesellschaft der Musikfreunde Wien (4/2013).

20 François Porcile: *La belle époque de la musique française 1870-1940*, Paris 1999, S. 99.

21 Siehe hierzu François Lesure: *Igor Stravinsky. Le sacre du printemps – dossier de presse*, Genf 1980.

22 Romola Nijinsky: *Nijinsky. Der Gott des Tanzes*, Berlin 2009, S. 192.

23 Am 18. Mai 1918 wurde *Parade – Ballet réaliste* nach Jean Cocteau und mit der Musik Erik Saties und einem Bühnenbild Pablo Picassos im Théâtre du Châtelet von Sergei Djagilews Ballet Russes – den Interpreten der Strawinsky-Premiere – uraufgeführt.

»Bei der Uraufführung des *Sacre* spielte der Saal die Rolle, die er spielen musste: Er revoltierte von Anfang an. Man lachte, höhnte, pfiff, ahmte Tierstimmen nach, und vielleicht wäre man dessen auf die Dauer müde geworden, wenn nicht die Menge der Ästheten und einige Musiker in ihrem übertriebenen Eifer das Logenpublikum beleidigt, ja tätlich angegriffen hätten. Der Tumult artete in ein Handgemenge aus.«²⁴

Was aber war der Stein des Anstoßes? Igor Strawinskys *Frühlingsopfer* enthielt mit seinen archaischen Rhythmen und der grellen Harmonik durchaus ästhetischen Sprengstoff; auch die von Vaclav Nijinsky verantwortete und getanzte Vergegenwärtigung primitiver Opferrituale löste Befremden aus.²⁵ Dazu kam in Paris ein weiteres wichtiges Element klingender *éclats*, der sich in Cocteaus Bemerkung offenbart, der Saal habe die Rolle gespielt »die er spielen musste«: In der internationalen Kulturhauptstadt und dem Epizentrum der *Bohème* wurde der Skandal seit der *Belle Époque* als untrügliches Signum neuer Kunst begrüßt. Spätestens im *fin de siècle* wurde Paris »zu einer regelrechten Hochburg des Bühnenskandals«²⁶ auf der *Claqueure* über Misserfolg oder eben einen *succès de scandale* entschieden. Igor Strawinsky reihte sich damit in eine illustre Chronik Pariser Skandalerefolge – wie etwa Richard Wagners *Tannhäuser* (1861) oder Alfred Jarrys absurdem Schauspiel *Ubu Roi* (1896) – ein, der im Laufe des 20. Jahrhunderts noch weitere Kapitel hinzugefügt werden sollten. Auch deshalb äußerte sich Strawinskys Choreograph Sergej Diaghilew infolge der Premierentumulte rundum zufrieden: »Genau das, was ich gewollt habe«²⁷.

Während man sich in Paris also über einen *succès de scandale* freute, zog man im konservativen Wien gegenteilige Konsequenzen. Hier ging es trotz vielfältiger Erfahrungen mit Skandalen nicht um die Provokation als solche, im Gegenteil: Arnold Schönberg gründete seinen »Verein für musikalische Privataufführungen«²⁸, um seine Werke vor den Angriffen des Publikums zu schützen. Auf den Eintrittskarten wurde vermerkt, dass diese den Inhaber nur unter der Voraussetzung berechtige dem Konzert beizuwohnen, wenn er die Aufführung in keinsten Weise störe. Damit wurden Skandale so gründlich ausgeschlossen, »daß dem Publikum nicht einmal mehr positive Reaktionen gestattet waren.«²⁹ Die beiden referentiellen Eklats des Frühjahrs 1913 unterschieden sich damit in einem wesentlichen Punkt: der Inszenierung. Abgesehen davon profitierten beide Skandalkomponisten des Schlüsseljahres 1913 von der publizistischen Aushandlung der Ereignisse, die ihr übriges zur Legendenbildung beitrug. Heute gehören beide zum musikalischen Kanon, was als erster Beleg für den Wandel musikalischer Paradigmen, auch in Folge der von ihnen provozierten Skandale, gelten kann.

24 Zitiert nach Volker Scherliess: Igor Strawinsky und seine Zeit, Laaber 1983, S. 117.

25 Kaden: Skandal und Ritual in der Musik, S. 583ff.

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

27 Hans-Jürgen Schaal: »Mord auf der Ballettbühne. Der Uraufführungsskandal um Strawinskys ›Le Sacre du Printemps‹«, in: Neue Zeitschrift für Musik (3/2000), S. 16-19, hier S. 16.

28 Siehe zur Programmatik des Vereins Alban Berg: Prospekt des »Vereins für musikalische Privataufführungen« (September 1919).

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

Begründete die Intensität der Proteste ein radikales Image der Neuen Musik, wies das gewaltige Medienecho infolge der klingenden Eklats den Skandal als ein Phänomen moderner Öffentlichkeit aus. Wenn diese Tendenz auch im Verlauf des 20. Jahrhunderts eine rasante Beschleunigung erfuhr, waren auflagenträchtige Verrisse in der Musikgeschichte nichts Neues. Davon zeugt das *Lexicon of Musical Invective*³⁰, in dem der Dirigent Nicolas Slonimsky 1953 eine Chronik von Konzertverrissen seit der Zeit Beethovens zusammenstellte und damit seine These von der ›*Non-Acceptance of the Unfamiliar*‹ auf ebenso unterhaltsame wie aufschlussreiche Weise exemplifizierte. Dass musikalische Erneuerer stets den Angriffen der Presse ausgesetzt waren, wurde im 20. Jahrhundert zu einer Legitimierungsstrategie der Neuen Musik. Schönberg etwa ging so weit, in einem Programmheft eine negative Kritik Ludwig van Beethovens abdruckten, woraufhin ein Kritiker bemerkte:

»Daraus, dass man in Wien andere Componisten nicht gleich, sondern erst später überschätzt hat, darf doch unmöglich die ständige Wiener Sorge erwachsen, Herr Schönberg könnte am Ende, ähnlich wie diese, missverstanden werden. Aus der Furcht, einem Componisten nicht gerecht zu werden, wird die Pflicht abgeleitet, ihn als Genie zu preisen, nicht trotz seiner Absurditäten, sondern gerade wegen dieser Angst, wieder einmal einen Beethoven versäumt zu haben.«³¹

Diese Legitimierungsstrategien fruchteten zumindest im Falle Arnold Schönbergs und Igor Strawinskys – den heutigen ›Klassikern der Moderne‹. Dass die Skandale des Jahres 1913 zu Ursprungsereignissen der musikalischen Moderne stilisiert wurden, belegt auch eine Aussage, die Theodor W. Adorno 1954 in seinem Aufsatz zum *Altern der Neuen Musik* gleich einem Manifest klingender Eklats formulierte:

»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. Wer dies Element abstreitet und beteuert, die neue Kunst sei doch gerade so schön wie die traditionelle, erweist ihr einen Bändendienst; er lobt an ihr, was sie selber verschmäht, solange sie unbeirrt dem eigenen Impuls nachhorcht.«³²

Adorno leitete aus den Skandalen des Jahres 1913 also referentielle und grundlegende Kriterien der Neuen Musik ab: Ihr Impuls sei nicht das Schöne, sondern das Verstörende; nicht die Tradition sei ihr Augenmerk, sondern der Auf- und Umbruch. Damit benannte er den Fortschrittsglauben, der in der Mitte des 20. Jahrhunderts zur *conditio sine qua non* der Neuen Musik avancierte.

30 Nicolas Slonimsky: *Lexicon of Musical Invective. Critical Assaults on Composers since Beethoven's Time*, New York 1953.

31 Zitiert nach Eybl: *Die Befreiung des Augenblicks*, S. 30f.

32 Theodor W. Adorno: »Das Altern der Neuen Musik« (1954), in Ders.: *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*, Göttingen 1991, S. 136-159, hier S. 136.

Insbesondere der Skandal um Igor Strawinskys *Le sacre du printemps* ging als Erfolgsmoment musikalischer Saalschlachten in die Musikgeschichte ein. Davon zeugt auch die bis heute enorme Rezeption der Ereignisse, etwa in der BBC-Produktion *Riot at the Rite* (2005). Beide Skandale fanden darüber hinaus Eingang in den Bestseller *1913*, in dem Florian Illies hundert Jahre nach den klingenden Ereignissen die Endzeitstimmung vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs nicht zufällig aus Sicht der Avantgarden beschrieb.³³ Überwiegen in der Rezeption auch feuilletonistische und prosaische Momente, so löste doch besonders Schönbergs Methode des Komponierens »mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen«³⁴ eine ästhetische Revolution aus – und als musikalisches Ordnungsprinzip die freie Atonalität ab. Wenn Jean-Francois Lyotard den Kopf der Zweiten Wiener Schule als »Luther der neuen Musik«³⁵ beschrieb, bezeichnete er damit auch einen Paradigmenwechsel, welcher der christlichen Reformation auf musikästhetischem Gebiet in nichts nachstand. Doch genauso, wie im Protestantismus die Grundlagen des christlichen Glaubens verankert blieben, agierten auch Arnold Schönberg und Igor Strawinsky innerhalb einer musikalischen Traditionslinie. Die radikale Säkularisierung der musikästhetischen und aufführungspraktischen Normen wurde von anderen Avantgarde-Gruppierungen vollzogen. Insbesondere die Futuristen machten den Progress zum ästhetischen Imperativ und aus dem ›Kunst-Skandal‹ eine ›Kunst des Skandals‹.

»Futuristengefahr«: Vom Kunst-Skandal zur Kunst des Skandals

1917 veröffentlichte der deutschnationale Komponist Hans Pfitzner eine Schrift mit dem Titel *Futuristengefahr*.³⁶ Die Polemik war eine publizistische Erwiderung auf die zweite, überarbeitete Fassung von Ferruccio Busonis 1906 entstandenem, radikal-avantgardistischem *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*.³⁷ Die daraufhin einsetzende Kontroverse verdeutlicht verschiedene für den Musikskandal relevante Faktoren: Hatte Busonis ›Entwurf‹ bei seinem Erscheinen noch wenig Resonanz erhalten, schürten wohl auch die legendären Premierenskandale des Jahres 1913 die allgemeine Sensationslust und das Interesse an der musikalischen Avantgarde. Auch spiegelte die Debatte verdichtet die politischen Zeichen der Zeit. Mit antisemitisch gefärbter Polemik sprach Pfitzner der Neuen Musik jegliche Legitimität in der Musiktradition ab und ließ 1920 eine weitere Schmähchrift mit dem aussagekräftigen Titel *Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz. Ein Verwesungssymptom?*³⁸ folgen. Darin entwarf er den später von den Nationalsozialisten aufgegriffenen Begriff des »Musikbolschewismus« und prägte terminologische Kategorien, die nur wenig später für die vom NS als ›entartet‹ gebrandmarkte Kunst gelten sollten.

33 Florian Illies: 1913. Der Sommer des Jahrhunderts, Frankfurt am Main 2012.

34 Arnold Schönberg: Stil und Gedanke, Frankfurt am Main 1995, S. 75.

35 Jean-Francois Lyotard: »Mehrfache Stille – Vielfältiges Schweigen«, in Ders.: Essays zu einer affirmativen Ästhetik, Berlin 1982, S. 95-122, hier S. 114.

36 Hans Pfitzner: »Futuristengefahr. Bei Gelegenheit von Busoni's Ästhetik«, in: Süddeutsche Monatshefte, Leipzig/München 1917.

37 Ferruccio Busoni: Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst, Wilhelmshaven 2001.

38 Hans Pfitzner: Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz: ein Verwesungssymptom?, München 1920.

Die Berufung auf das ›gesunde Gefühl‹ war im Sprachgebrauch der Zeit ein Bekenntnis zu einer sich unpolitisch gebenden, im Wesentlichen aber antidemokratischen deutschen Innerlichkeit. Im Gegensatz dazu brandmarkte der Vorwurf des ›Intellektualismus‹ eine als undeutsch geltende Neigung zum Fortschritt. Ziel von Pfitzners Bestrebungen war, wie der Komponist Klaus-Karl Hübler verdeutlichte, »die Rettung der deutschen romantischen Tradition vor dem Antideutschen, [...] in welcher Form es auch immer auftritt, als Atonalität, Internationalität, Amerikanismus.«³⁹ Schließlich illustrierte das von Busoni vertretene Ideal einer von überkommenen Konventionen und ästhetischen Dogmen befreiten Musik nicht nur die Aufbruchsstimmung jener Jahre, sondern ließ durch Pfitzners polemische Erwiderung auch den altbekannten Konflikt von ›Tradition versus Innovation‹ in einer zeittypischen Form aufflammen. Dass dabei im Titel auf die Futuristen verwiesen wurde, lag am Verstörungspotential der bis dahin radikalsten avantgardistischen Strömung der 1910er Jahre: dem Futurismus.

Mit seinem Aufsatz *Wer hören will, muß fühlen – Anti-Kunst oder Die Kunst des Skandals*⁴⁰ legte Hermann Danuser 1999 nicht nur einen der wenigen Aufsätze zum Thema Musikskandal vor, sondern auch eine aufschlussreiche Studie zu den provozierenden Aktivitäten der futuristischen Bewegung. Schon der Titel verdeutlicht nicht nur die performativ-affektive Seite klingender Eklats, sondern beschreibt auch die Ästhetisierung des Skandals, der im Futurismus konstitutiv für die Kunsterfahrung wurde: »Statt Wirkung und Folge von Kunst ist er ihr Inhalt und Zweck. Damit wird aus dem Skandal der Kunst die Kunst des Skandals.«⁴¹ Tatsächlich baute die futuristische Ästhetik auf einem Prinzip des Schocks auf, ihr Antrieb war die maschinelle Technisierung und ihr Chiffre die Zerstörung, denn man erkannte: »Nicht stillschweigend ersetzt eine neue Kunst eine ältere, lautstark geht sie aus deren Zerstörung hervor.«⁴² Also machten sich die sparten- und kulturübergreifenden Vertreter der Bewegung an die Dekonstruktion aller Bestimmungsfaktoren klassischer Kunst: Rebellion, Negation und Revolte gegen alles Bestehende wurden damit zu einem destruktiv-ästhetischem Formungsprinzip.⁴³

Dass diese Haltung dem Zeitgeist entsprach, liegt auf der Hand: Während die aggressiv zur Schau gestellte Kriegsbegeisterung der Futuristen den Ersten Weltkrieg ankündigte, entsprach die Negation der Vergangenheit dem Aufbruchgeist der Epochenchwelle. Dagegen war die Maschinenbegeisterung auf die Industrialisierung zurückzuführen, die auch in der Kunst den Umbruch zur Moderne zeitigte. Mit dem Futurismus formulierte erstmals eine Avantgardebewegung einen radikalen Innovationsimperativ, der als Anti-Kunst mit dem klassischen Erbe brach:

39 Klaus-Karl Hübler: »Futuristengefahr. Hans Pfitzners Auseinandersetzung mit Feruccio Busoni im Jahr 1917« (Feature), in: Bayerischer Rundfunk/Bayern 2 (23.9.1984).

40 Hermann Danuser: »Wer hören will, muß fühlen – Anti-Kunst oder Die Kunst des Skandals«, in Dietrich Kämper (Hg.): *Der musikalische Futurismus*, Laaber 1999, S. 95-110.

41 Ebd., S. 97.

42 Ebd., S. 98.

43 Siehe weiterführend Otto Kolleritsch: *Der musikalische Futurismus. Ästhetisches Konzept und Auswirkungen auf die Moderne* (Studien zur Wertungsforschung, Band 8), Graz 1976, S. 7.

»Während Werke klassischer Kunst, auf Dauer angelegt, ihren Sinn aufgrund einer ihnen eingeschriebenen Komplexität erst allmählich entfalten, erfüllt sich Anti-Kunst im singulären Akt der Zerstörung, in plötzlicher Negation. Wenn aber Aggression gegen frühere Kunst zur avantgardistischen Aktion selbst wird, hebt sich die Grenze zwischen Kunst und Leben auf.«⁴⁴

Damit verwies Hermann Danuser auf die Entgrenzungstendenzen, die performative Publikumsansprache und die Betonung eines augenblickszentrierten Ereignischarakters mit ungewissem Verlauf, der die Avantgarden des 20. Jahrhunderts nachhaltig prägen sollte. Dies belegt auch der Bericht von einem der ersten Mailänder Futuristenabende, in welchem Filippo Tommaso Marinetti, der Begründer der Bewegung, die Ästhetisierung und Inszenierung des Skandals als Kunstwerk per se propagierte:

»Eine riesige Menge. Logen und Parkette gestopft voll. Betäubender Lärm der Altmodischen, die das Konzert um jeden Preis stören wollen. Eine Stunde leisteten die Futuristen passiven Widerstand. Zu Anfang des vierten Stückes [...] sah man plötzlich fünf Futuristen [...] von der Bühne herabkommen. Sie [...] griffen mit Hieben, Knüppeln und Spazierstöcken die Altmodischen an, die vor Dummheit und [...] Wut wie betrunken waren. Die Schlacht im Parkett dauerte eine halbe Stunde.«⁴⁵

Der Realitätsgehalt dieser Schilderung sollte angesichts der sensationsheischenden Intention des Verfassers relativiert werden, doch deckt sich der tumultuöse Inszenierungscharakter in Marinettis Aussage mit der Einschätzung Danusers:

»Bei den ›serate futuriste‹ [...] artete die künstlerische Darbietung weniger in einem Tumult aus, als dass eine in den Manifest-Texten präfigurierte und performativ vorgestellte Aggression in handgreifliche Auseinandersetzungen zwischen den Beteiligten mündete. Um die Defizienz eines Abends auszuschließen [...] suchten die Futuristen geradezu die Auseinandersetzung, ließen im Bemühen um Provokation nicht locker und reizten bewusst zur Prügelei. [...] Das kämpferische Chaos, das den Charakter solcher Abende bestimmte, würde mißverstanden, erblickte man in ihm nur eine vorübergehende Störung einer an sich kontemplativ aufzufassenden Kunst. Angesichts der beidseitigen Gewaltbereitschaft ist es unerheblich, von welcher Seite [...] die Initialzündung zur aktionistischen Entladung erfolgte.«⁴⁶

Wenn die *serate futuriste* in der Identität von ästhetischer Kunstdarbietung und aktionistischem Tumult ihr Spezifikum hatten, beleuchtet dies nicht nur die performative Ebene klingender Eklats, sondern offenbart auch die von den Futuristen intendierte Kritik an den bürgerlichen Konzeritualen. Im Manifest der futuristischen Bühnendichter etwa wurde nicht nur »von den Autoren und den Schauspielern die Lust ausgepiffen zu werden« gefordert, sondern auch die

»Verachtung des Premierenpublikums, dessen Psychologie wir folgendermaßen zusammensetzen können: Wettbewerb der Hute und der weiblichen Garderobe, Stolz auf einen teuer bezahl-

44 Danuser: Wer hören will muss fühlen, S. 98.

45 Zitiert nach Fred K. Prieberg: »Der musikalische Futurismus«, in: Melos (25/1958), S. 124ff, hier S. 126.

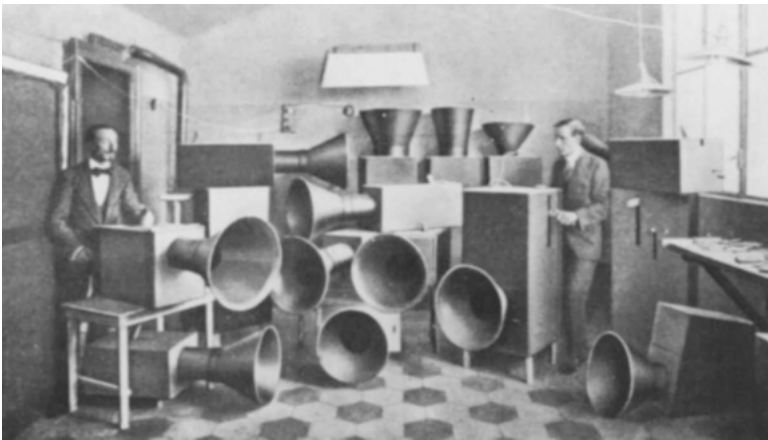
46 Danuser: Wer hören will muss fühlen, S. 102f.

ten Platz, der in intellektuellen Hochmut verwandelt wird, Parterre und Loge von satten und reichen Menschen besetzt, deren naturgemäß hochmütiges Hirn und deren rege Verdauungstätigkeit jede geistige Anstrengung verhindern.«⁴⁷

Dass die Futuristen verstärkt auf die Textgattung des Manifests zurückgriffen⁴⁸, besitzt Erkenntnispotential: Deutet die etymologische Herkunft vom lateinischen *manifestus* – handgreiflich machen – auf die körperliche und performative Dimension solcher Schriftstücke, weist das ästhetische Aufgreifen der ursprünglich politisch konnotierten Kampfschrift auf die Verschmelzung der gesellschaftlichen und künstlerischen Avantgarden in der Moderne.⁴⁹ Auch der musikalische Flügel um Francesco Balilla Pratella und Luigi Russolo verfasste 1916 mit *L'arte dei rumori* ein konzeptionelles Manifest, das sich mit der Behandlung von Alltagsgeräuschen auseinandersetzte und damit einen Fingerzeig auf spätere Tendenzen der Neuen Musik gab:

»Wir nähern uns so dem Ton-Geräusch. Diese Evolution der Musik verläuft parallel zur zunehmenden Vielfalt der Maschinen, die überall mit den Menschen zusammenarbeiten [...]. [D]ie Maschine [hat] eine so große Anzahl von Geräuschen geschaffen, dass der reine Ton [...] keine Emotionen mehr hervorruft [...]. Es ist nötig, aus diesem beschränkten Kreis auszubrechen und die Vielfalt der Geräusch-Töne zu erobern.«⁵⁰

Abbildung 2 – Luigi Russolo 1914 mit seinen »Intonarumori«



47 Filippo Tommaso Marinetti: »Manifest der futuristischen Bühnendichter«, in Wolfgang Asholt/Walter Fähnders (Hg.): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*, Stuttgart/Weimar 2005, S. 19f.

48 Siehe hierzu ausführlich etwa Umbro Apollonio: *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909-1918*, Köln 1972.

49 Siehe weiterführend Wolfgang Asholt (Hg.): *Die ganze Welt ist eine Manifestation. Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste*, Darmstadt 1997; Johanna Klatt/Robert Lorenz (Hg.): *Manifeste. Geschichte und Gegenwart des politischen Appells*, Bielefeld 2011.

50 Luigi Russolo: »Die Geräuschkunst«, in Asholt/Fähnders: *Manifeste und Proklamationen*, S. 30f.

Dass den ästhetischen Errungenschaften heute wenig Stellenwert eingeräumt wird, liegt nicht zuletzt an dem Umstand, dass die Bewegung – ganz im Einklang mit der Zeit – den Krieg verherrlichte. In Marinettis *Manifest des Futurismus* hieß es:

»Wir wollen die Museen, die Bibliotheken und die Akademien jeder Art zerstören [...]. Wir wollen die Liebe zur Gefahr besingen. [...] Schönheit gibt es nur noch im Kampf. [...] Wir wollen den Krieg verherrlichen – diese einzige Hygiene der Welt.«⁵⁵

Der künstlerische Ansatz des Futurismus war also auch ein Ausdruck der wachsenden Aggressionsbereitschaft in Europa, wo der Krieg zunehmend als Katharsis gedeutet wurde. Darin erwies sich die Bewegung in den Worten Hermann Danusers »als Vorkämpferin für totalitäre Gesellschaftsformen; der italienische Futurismus für den Faschismus, der russische für den frühen Sowjet-Kommunismus, die lebensphilosophische Indifferenz von Rationalität und Irrationalität für den Nationalsozialismus.«⁵⁶

Infolge des zermürbenden und verlustreichen Ersten Weltkriegs wurde dem aggressionsbetonten futuristischen Konzept die Legitimation entzogen und die Bewegung versandete. Die Ideen ästhetischer Diskontinuität und De(kon)struktion lebten allerdings fort und bildeten einen fruchtbaren Humus für die künstlerische Moderne. Sowohl die elektronische Musik, die nach 1945 beträchtliche Eklatanz entwickelte, als auch die *Happenings* von Fluxus und Aktionskunst sind kaum denkbar ohne die von den Futuristen entwickelten Konzepte; dazu gehört die Maschinenbegeisterung ebenso wie die Betonung überraschender Ereignishaftigkeit, die radikale Negation der Tradition, die bewusste Ansprache des Publikums, die Entgrenzung von Kunst und Leben sowie die Zusammenführung verschiedener künstlerischer Disziplinen. In dieser Tradition stand auch der Dadaismus als eine Art pazifistische Variante des Futurismus. Bar des Aggressionstriebes, kann Dada mit Sabine Sanio als künstlerische Reaktion auf den Schock des Ersten Weltkrieges interpretiert werden:

»Schon der sinnlose Name war eine Verweigerungsformel, die sich gegen alle bestehende [...] Kunst und Kultur gleichermaßen stellte. Von den [...] Futuristen hatten die Dadaisten die Techniken der Inszenierung übernommen, um die untergehende bürgerliche Vorkriegsordnung, die mit bombastischem Gehabe und totalitärem Geltungsdrang inszenierten Ideologien zu verspotten. Die Haltung der Verweigerung äußerte sich als Clownerie, Maskerade, Ulk, Bluff oder reiner Unsinn und setzte jede Kontemplation und Verehrung von Kunst ihrem Gelächter aus.«⁵⁷

Tristan Tzara, ein bedeutender Dichter der Bewegung, bezeichnete »Dada selbst [als] Skandal« – und zwar nicht »als künstlerischen Vorgang«, sondern durch den essentiellen Faktor der »Überraschung, die Apollinaire als bedeutenden poetischen Faktor empfahl«⁵⁸. Für die »Goldenen Zwanziger« und ihre charakteristische Lust am Spektakel ist die provokante Anti-Kunst der Dadaisten ein idealer Stichwortgeber.

55 Filippo Tommaso Marinetti: »Manifest des Futurismus«, erschienen in: *Le Figaro* (20.2.1909).

56 Danuser: *Wer hören will muss fühlen*, S. 100.

57 Sabine Sanio: *1968 und die Avantgarde*, Sinzig 2008, S. 43f.

58 Tristan Tzara: *Sieben (7) Dada Manifeste*, Hamburg 1998, S. 13.

DIE SENSATIONSLUST DER ›GOLDENEN ZWANZIGER‹

Nach den entbehrensreichen Jahren des Ersten Weltkrieges strebte nicht nur die Gesellschaft nach einem Neuanfang; auch die Weichen der musikalischen Ästhetik standen auf Fortschritt. Zwar löste sich die gewaltverherrlichende futuristische Bewegung infolge der allgemeinen Kriegsmüdigkeit auf, doch erlebten ihre Ideale nach 1918 eine weitere Hochphase. Die Musik befreite sich, analog zu anderen bürgerlichen Normen, ein weiteres Stück aus den akademischen Zwängen der Tradition. Dabei boten die ›Goldenen Zwanziger‹ in ihrer mondän-provokativen Gesellschaftshaltung einen idealen Nährboden und die perfekte Kulisse für klingende Eklats.

Infolge des Krieges kam es zu einer medientechnischen Beschleunigung, die mit einer ausgesprochenen Konjunktur der Maschinenmusik auch künstlerische Blüten trieb. Der Ausbau des Rundfunks und der Fernmeldetechniken verlieh den Künsten erstmals eine transatlantische und kosmopolitische Note, auch wenn Europa in kulturellen Belangen vorerst federführend blieb. An den Kulturzentren der ›Alten Welt‹ gründete sich manche künstlerische Existenz vor allem darauf, dass man Tagesgespräch war und in den Klatschspalten der aufstrebenden Sensationspresse erwähnt wurde. Man wollte das Neue und begrüßte daher die provokanten Bestrebungen der Avantgarden. Das legt etwa eine Aufstellung des Musikwissenschaftlers Martin Thrun nahe: »Allein in den Grenzen des Deutschen Reiches sind zwischen 1918 und 1933 rund 50 Vereine oder freie Initiativen für Neue Musik in 27 Städten nachweisbar, von denen etliche mit Sendegesellschaften des Rundfunks kooperierten.«⁵⁹

Allen Bemühungen um die zeitgenössische Tonkunst voran, stand 1921 die Gründung der Donaueschinger Musiktage, die als ältestes und wichtigstes Festival Neuer Musik in die Geschichte eingingen: In der Schwarzwälder Provinzstadt wurde nicht nur das radikale Image der historischen Musikavantgarde begründet, sondern nach 1945 auch der Nachkriegsavantgarde zu neuer Blüte verholfen.⁶⁰ Wenn man also einerseits von einer Konjunktur der Neuen Musik in den 1920ern sprechen kann, so setzte in jenen Jahren auch die Idee der Sezession, also ihre gesellschaftliche Nischenbildung und Isolierung, ein. Ein Jahresbericht des Schott-Verlages verglich die Neue Musik 1928 mit der »Ausübung einer neuen Religion, [die] gewissermaßen in Katakomben vor sich ging.«⁶¹ Diese Abspaltung hatte Schönberg selbst durch die Gründung seines ›Verein für musikalische Privataufführungen‹ befördert, die eine ungeneigte Hörerschaft von den Konzerten ausschloss. Die aufstrebende Massenkultur tat ein Übriges zu dieser Entwicklung. Aber auch die Rezipienten hatten aus den Eklats der Gründerjahre gelernt. Das öffentliche Bild der Neuen Musik selektierte das Publikum, das die avancierte Musik entweder mied oder aber in Erwartung eines Skandals sensationslüstern aufsuchte. Dafür spricht die Tatsache, dass Feste für Neue Musik in jenen Jahren überall mit Tumulten konfrontiert waren.⁶²

59 Martin Thrun: *Neue Musik im deutschen Musikleben bis 1933*, Band 2, Bonn 1995, S. 656.

60 Siehe hierzu das Kapitel *Die Donaueschinger Musiktage: chronique scandaleuse*.

61 Schott Music (Hg.): »Jahresbericht 1928«, in: *Zeitgenössische Musik aus dem Verlag B. Schott's Söhne*, Mainz 1928, S. 3.

62 Anton Haefeli: *Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM). Ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart*, Zürich 1982, S. 148.

Wenn etwa die *B.Z. am Mittag* nach einem Berliner Konzert am 29. März 1919 titelte: »Konzertschlacht. Musikalische Expression-, Futur- und andere Isten«⁶³, verdeutlicht diese Schlagzeile auch den Bezug zu den historischen Avantgardebewegungen der 1910er Jahre. In einem Brief beschrieb Hans Jürgen von der Wense 1919 typische Merkmale solcher tumultuösen Konzertabende:

»Gestern Abend war hier ein Konzert nur mit radikaler Musik, [Arnold] Schönberg, [Hermann] Scherchen, [Alban] Berg, [Heinz] Tiessen, [Eduard] Erdmann. Ich war mit [Leo] Spies und [Edgar] Byk dort. Es kam zu absolut tollen Szenen. Einige Stücke mussten unterbrochen werden, so wurde gezischt. Ich benahm mich in höchster Leidenschaft [...]. Schrie wie am Spieß des Heiligen Geistes. Mit Donnerton: »Die Pharisäer triumphieren. Aber zum letzten Mal!« Eine Dame mir ins Gesicht brüllte: »Gehen Sie doch zum Arzt, Sie Idiot!« Ich: »Pfeifen Sie nur auf uns – wir pfeifen auf Sie!«⁶⁴

Solche oder ähnliche Szenen, welche die polarisierten Kämpfe um die Neue Musik durch das Publikum dokumentieren, kann man für die Jahre 1918-1933 an allen kulturellen Zentren Europas finden. In dem Bericht von der Wenses zeigt sich darüber hinaus auch die deutliche Lust am Skandal und seiner Inszenierung, wie wiederum Martin Thrun feststellte:

»Das teils präventiv mitgebrachte Instrumentarium verhiess eine [...] Variante des Skandals, bei der die »Kampfmittel« nicht länger mehr der spontanen Abwehr dienten, sondern im Zuge einer intendierten Gegendemonstration zum Einsatz kamen [...].«⁶⁵

Den Kritikern schien die neue Form des Protests weitaus bedenklicher als die impulsive Empörung des Publikums, weil »mehr der kalte Vorsatz zu opponieren als echte Notwehr bedrängter Gemüter«⁶⁶ ausschlaggebend war. Besonders deutlich trat dieser bewusst inszenierte Skandalimpuls im mondänen Epizentrum der *Bohème* – Paris – zutage. Die französische Hauptstadt, damals Schmelztiegel der internationalen Kunstszene, verzeichnete eine derartige Skandaldichte, dass sie als Chiffre für die zahllosen *éclats* der Dekade herangezogen werden kann. Davon zeugen nicht zuletzt international verständliche und gängige Ausdrücke wie *succès de scandale* (Skandalerfolg), *épater le bourgeois* (Nieder mit dem Spießbürgertum) sowie *enfants terribles* und *claqueur* (Randalierer), die den Skandalisierungsimpuls in den Künsten bezeichnen und die nach dem ereignisreichen Pariser *fin de siècle* in den 1920er Jahren eine weitere Konjunktur erlebten.

63 Adolf Weißmann: »Konzertschlacht. Musikalische Expression-, Futur- und andere Isten«, in: *B.Z. am Mittag* (31.3.1919).

64 Brief von Hans Jürgen von der Wense an Wilhelm und Elisabeth Mayer (29.3.1919), in Ders.: *Geschichten einer Jugend. Tagebücher und Briefe*. Ausgewählt, erläutert und mit einem Nachwort von Dieter Heim, München 1999, S. 181.

65 Thrun: *Der Sturz ins Jetzt des Augenblicks* [unveröffentlichtes Vortragsmanuskript].

66 Max Marschalk: »Kampf um Arnold Schönberg. Das vierte Philharmonische Konzert«, in: *Vossische Zeitung* (4.12.1928).

Der ›Paris-Modus‹: *succès de scandale*

Die Häufung Pariser Saalschlachten inspirierten den Musikwissenschaftler Volker Tarnow zur Rede von einer »Chronique Scandaleuse«⁶⁷ und auch Ursula Petrik bezeichnete Paris als regelrechte »Hochburg des Bühnenskandals«⁶⁸. Hermann Danuser sprach der Stadt mit Blick auf den Eklat sogar die Bedeutung eines »Modus« zu:

»Der Paris-Modus kennzeichnet eine offenere, aufgeschlosseneren Haltung, die den Skandal als ein untrügliches Signum neuer Kunst begrüßt. Sie greift überall dort, wo statt einer Werkautonomie eine publikumsbezogene Wirkungsästhetik vorausgesetzt ist [...], in deren Geschichte der *succès de scandale* sich vielfach bestätigt hat.«⁶⁹

Wenn auch die englische Phrase des »*no such thing as bad publicity*« den Skandalerfolg bezeichnet, so war Paris doch so etwas wie die europäische Kulturhauptstadt klingender *éclats*. Schon während des *Ancien Régime* waren Kabale und Intrigen in Mode gekommen: 1733 hatte Paris seinen ersten modernen Skandal, als konservative ›Lullysten‹ und progressive ›Ramisten‹ die Uraufführung von Jean-Philippe Rameaus *Hippolyte et Aricie* mit öffentlichen Schmähungen, Spottliedern und Parodien zur Arena des Kampfes ›Tradition versus Innovation‹ machten.

Bald schon folgten die Kontroversen um Christoph Willibald Gluck, dessen sogenannte »Reformoperne« zwischen 1770 und 1780 für einen heftigen Streit sorgten, indem sie die Ablösung des bis dato geltenden Stils der Barockoper begünstigten. Noch begnügte man sich mit gelehrten Disputationen in schöngeistigen Salons und nur gelegentlichen Grobheiten in den Konzertsälen. Doch spätestens mit der Durchsetzung der Französischen Revolution 1799 wurde die Provokation des bürgerlichen Musikpublikums unter der Losung »*épater le bourgeois*« konstitutiv für das Pariser Kunst- und Kulturleben. Auch Volker Tarnow führte die eklatante Dynamik auf sozial- und strukturhistorische Wandlungsprozesse zurück:

»Die Chronik der Skandale verzeichnet ein bemerkenswertes Crescendo im 19. Jahrhundert. Soziologisch betrachtet war das wahnwitzige Tempo, mit dem Paris von Skandal zu Skandal eilte, eine Folge der Französischen Revolution. Dritter und vierter Stand wollten nicht nur in Wirtschaft und Nationalversammlung mitmischen, sondern auch im Theater. Die Romantik kannte noch den Salon als gesellschaftliches Korrektiv. Hier entschied die Oberschicht über Aufstieg oder Untergang; Liszt, Chopin und Paganini gingen diesen Weg, Berlioz nutzte schon stärker plebiszitäre Elemente. Doch der Strukturwandel der Öffentlichkeit schuf bald ein neues, allmächtiges Forum: das Theater selbst. Hier herrschte die Kanaille in geradezu absolutistischer Weise.«⁷⁰

67 Volker Tarnow: »Chronique scandaleuse. Spucken, Beißen, Stühle schmeißen«, in: Partituren (12/2007), online abrufbar unter URL: <http://www.kultiversum.de/Musik-Partituren/Paris-Musikleben-Skandal.html> [Zugriff: 31.8.2017].

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

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

70 Tarnow: Chronique scandaleuse.

Nicht nur Tarnow führte die Zuspitzung des Kunstlebens in Anlehnung an Jürgen Habermas' auf den *Strukturwandel der Öffentlichkeit*⁷¹ zurück und zeichnete den Konzertsaal als sozialen Versammlungs- und Verhandlungsraum aus. Auch die Musikhistoriker Sven Oliver Müller und Jutta Toelle sprachen in ihrem gemeinsamen Band zur europäischen Oper im 19. und 20. Jahrhundert von *Bühnen der Politik*, die »einen öffentlich wirksamen und politisierbaren Kommunikationsraum zur Verfügung« stellten, der sich »durch das Zusammenspiel zwischen musikalischen Reizen, kulturellen Bedingungen und der gesellschaftlichen Rezeption« ergab.⁷²

Diese Darstellung trifft etwa auf die Premiere von Richard Wagners *Tannhäuser* zu, die 1861 ein bekanntes Kapitel Pariser Skandalgeschichte schrieb: In Deutschland wegen revolutionärer Umtriebe per Steckbrief gesucht, schaffte es Wagner in Paris, seine Oper am ersten Haus der Stadt unterzubringen: der Grand Opéra. Der Abend endete in einem Tumult, bei dem die Ästhetik allerdings nur eine untergeordnete Rolle spielte. Zwar reagierte das Publikum erbost auf die Verweigerung der üblichen Ballettmusik zu Beginn des zweiten Aktes; der eigentliche Skandal aber war eine politische Hofintrige gegen Wagner als Schützling Louis Napoleons. Mit den Krawallen wurden also soziale Konflikte um den Status der französischen Aristokratie ausgetragen. Julia Haungs skizzierte die eklatanten Ereignisse, die auch allgemein gültige Rückschlüsse auf das Pariser Rezeptionsverhalten zulassen:

»Nachdem der erste Teil glatt über die Bühne gegangen war, hofften die Sänger schon, der Eklat bleibe aus. Doch dann [...] veranstalteten die Herren des Jockeyclubs infernalischen Lärm. Mit lautem Lachen und Zwischenrufen übertönten sie die zarten Klänge [...]. Minutenlang mussten die Sänger unterbrechen. In der zweiten und dritten Aufführung steigerte sich der Lärm bis zum Tumult. Die Protestler hatten ihre Störungen mittlerweile professionalisiert und mit silbernen Jagdpfeifen aufgerüstet. Damit piffen sie jeden aufkommenden Applaus nieder.«⁷³

Charles Baudelaire soll im Anschluss an die Ereignisse befürchtet haben: »Was wird Europa von uns denken, und was wird man in Deutschland von Paris sagen? Diese Handvoll Rüpel bringt uns alle miteinander in Verruf!«⁷⁴ – Diese »Herren des Jockeyclubs« waren bezahlte Claqueure, die gegen Geld Aufführungen zu Erfolg oder Skandal verhalfen und deren Praktiken eine Erklärung für die Häufung klingender *eclâts* im Pariser Musikleben liefern: 1896 musste Alfred Jarrys surrealistisches Theater *Ubu Roi* bei seiner Premiere im Théâtre de L'Œuvre aufgrund von Tumulten unterbrochen werden und 1902 machte die von Gelächter und Störungen begleitete Uraufführung von *Pelleas et Melisande* Claude Debussy zu einer Berühmtheit. Spätestens aber mit Strawinskys (*mas*) *sacre du printemps* wurde Paris 1913 zur Hochburg des intendierten Bühnenskandals. Vier Jahre später feierte das »Ballet réaliste« *Para-*

71 Jürgen Habermas: *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft, Frankfurt am Main 1990.

72 Sven Oliver Müller/Jutta Toelle (Hg.): *Bühnen der Politik*. Die Oper in europäischen Gesellschaften im 19. und 20. Jahrhundert, München 2008, S. 16.

73 Julia Haungs: »13.03.1861 – Die Pariser Premiere von Wagners »Tannhäuser« gerät zum Skandal«, in: Südwestrundfunk/SWR2 (13.03.2013).

74 Ebd.

de unter der Regie von Jean Cocteau am Théâtre du Châtelet einen *succès de scandale*. Wie bei Strawinskys *Frühlingsopfer*, tanzte Sergej Diaghilevs *Ballets Russes*, Erik Satie steuerte die Musik sowie Pablo Picasso das Bühnenbild bei. Ein Kritiker von *La Grimace* schrieb daraufhin, der »unharmonische Clown Satie« habe seine Musik aus Schreibmaschinen und Rasseln komponiert und sein Komplize, der »Stümper Picasso«, spekuliere auf die »nie endende Dummheit der Menschen«. Guillaume Apollinaire schließlich, »dem Dichter und naiven Visionär«, gelinge es, »alle Kritiker, alle Stammgäste der Pariser Premieren, alle Lumpen aus der Butte und die Trunkenbolde vom Montparnasse zu Zeugen des extravagantesten und sinnlosesten aller verhängnisvollen Produkte des Kubismus zu machen.«⁷⁵ Der sowjetische Schriftsteller Ilja Ehrenburg erlebte und beschrieb die spektakuläre Premiere:

»Die Musik gab sich modern, das Bühnenbild war halb kubistisch [...]. Die Parterregäste ranneten zur Bühne und schrien markdurchdringend: ›Vorhang!‹ [...] Und als ein Pferd mit kubistischer Schnauze eine Zirkusnummer vorführte, verloren sie endgültig die Geduld: ›Tod den Russen! Picasso ist ein Boche! Die Russen sind Boches!‹ Picassos Freunde jedoch waren begeistert.«⁷⁶

Deuten die Beschimpfungsformeln »Tod den Russen!« und »Boches« im Jahr 1917 auf die Konflikte der Kriegsgegner hin, so bargen die Verschmelzung der Künste und ihre avantgardistischen Spielformen auch Anlass für ästhetische Kritik. Das Engagement von Sergej Diaghilevs *Ballets Russes* lässt schließlich vermuten, dass Cocteau einen *succès de scandale* nach dem Vorbild Strawinskys anstrebte. Laut Zeugenberichten kam es im Nachgang zu einem heftigen Streit zwischen Erik Satie und dem Musikkritiker Jean Poueigh, der im *Carnet de la Semaine* einen Verriss publiziert hatte. Daraufhin schrieb Satie eine Postkarte mit dem Wortlaut: »*Monsieur et cher ami – vous êtes un cul, un cul sans musique! Signé Erik Satie*«. Der Kritiker verklagte den Komponisten und so kam es zu einem gerichtlichen Nachspiel, bei dem Satie zu acht Tagen Gefängnis verurteilt wurde.⁷⁷

Die heute legendären Saalschlachten und Skandalerefolge schufen eine Erwartungshaltung, die bis weit ins 20. Jahrhundert hinein Bestand haben sollte. Noch 1954 sprach Edgard Varèse infolge der tumultuösen Premiere seiner Komposition *Déserts* von einem »regular Parisian scandale.«⁷⁸ Doch je mehr dieser Impuls um sich griff, umso seltener wurden »echte« Skandale, die sich als überraschende Ereignisse *ex nihilo* entladen. Vielmehr erfuhr der *succès de scandale* eine Professionalisierung, nicht zuletzt durch Claqueure, die seit 1820 eine »*Assurance de succès dra-*

75 Zitiert nach Grete Wehmeyer: Erik Satie, Regensburg 1974, S. 209.

76 Zitiert nach Wilfried Wiegand: Picasso, Reinbek 2002, S. 93 f.

77 Siehe weiterführend Andreas Münzmay: »›That Mysterious Rag‹. Wie Erik Satie in ›Parade‹ das merkwürdige Verhältnis zwischen Theater und Wirklichkeit komponiert«, in Sidonie Kellerer/Astrid Nierhoff-Fassbender/Fabien Theofilakis (Hg.): Missverständnis – Malentendu: Kultur zwischen Kommunikation und Störung (Studien zur Moderneforschung, Band 4), Würzburg 2008, S. 225-241.

78 Brief von Edgard Varèse an Carlos Chavez (24.6.1960), in Paul-Sacher-Stiftung (PSS): Sammlung Edgard Varèse, Korrespondenzen, S. 985. Siehe hierzu ausführlich den Abschnitt *Organisierte Interpolationen: Edgard Varèse* im Kapitel *Elektronische Eklatsanz*.

matique«, also eine Sicherstellung des dramaturgischen Erfolges durch Applaus gegen Entgelt anboten. Das Epizentrum der inszenierten Krawalle war nicht nur wegen seiner eklatanten Geschichte das Théâtre des Champs-Élysées. Auch seine Architektur nach italienischem Vorbild begünstigte das soziale Interagieren während der Vorstellung.⁷⁹ Wer etwas Geld und bestimmte Interessen hatte, mochten sie politischer oder privater Natur sein, konnte mithilfe der bezahlten Unruhestifter alles erreichen: Triumph wie Misserfolg. Man kann die Angebote der *Claque* in diesem Sinne als frühes Marketinginstrument verstehen, das erst nach und nach von den massenmedialen Praktiken abgelöst wurde. 1960 berichtete der amerikanische Pianist und Komponist George Antheil im Rückblick von der Dynamik der Pariser Auditorien in den ›Goldenen Zwanzigern‹:

»[Z]um Beispiel konnte man hier für bloße dreitausend Francs [...] ein ›Genie‹ sein, für zweitausend ein ›großes Talent‹ und für lumpige tausend ›eine hoffnungsvolle Begabung‹. Natürlich zahlten nur unerfahrene Ausländer, [...] da es überall Claque gab und jedermann genau wusste, dass anhaltender, ohrenbetäubender Beifall bei einem Konzert eher einer dicken Brieftasche [...] zuzuschreiben war.«⁸⁰

Wenn George Antheil auch über die Pariser Mechanismen der Skandalisierung spotete, verstand der selbst ernannte *Bad Boy of Music* dieses Geschäft doch wie kaum ein anderer seiner Zeit.

George Antheil: *Bad Boy of Music*

Am 30. Mai 1922 segelte der 21jährige Komponist George Antheil von New York nach Europa, um sich einen Namen als »a new ultra-modern pianist composer«⁸¹ und »futurist terrible«⁸² zu machen. Er hielt Wort und so bietet er heute referentielle Anschlusspunkte für eine Kategorisierung des Musikskandals: Antheil darf 1) als herausragender Vertreter der transnationalen *Bohème* gelten, die mit Lust am *éclat* dem Skandalimpuls im Paris der 20er Jahre zu einer Blütephase verhalf. Seine exemplarische Bedeutung generiert sich 2) aus dem Umstand, dass er als Exponent der frühen US-amerikanischen Moderne dies und jenseits des Atlantiks Skandale generierte und so Anhaltspunkte für die transkulturellen Transfers zwischen der ›Alten‹ und der ›Neuen‹ Welt bietet. Seine Inszenierungsstrategien im Verbund mit den aufstrebenden Massenmedien können 3) als wegweisend für die Rolle von Musikskandalen in der Moderne gelten. Schließlich und 4) offenbart der Fall Antheil wertvolles Quellenmaterial: Nicht nur gewährt seine Autobiographie *Bad Boy of Music* Einblicke in die Intentionen (s)einer Perspektive als Skandalkomponist; durch einen glücklichen Zufall ist zudem eine sehr frühe filmische Quelle von Publikumstumulten erhalten.

79 Katharine Ellis: »Who Cares if You Listen? Audience Behaviour(s) in Nineteenth-Century Paris«. Vortrag auf der Tagung: »The Art of Listening – Trends und Perspektiven einer Geschichte des Musikhörens« in Berlin (12-14.7.2012).

80 George Antheil: *Bad Boy of Music*, Berlin 1960, S. 130.

81 Robert Morse Crunden: *Body & Soul. The Making of American Modernism*, New York 2000, S. 315.

82 Carol J. Oja: *Making Music Modern. New York in the 1920s*, New York 2000, S. 75.

Antheils erste europäische Station war Berlin, von wo aus er 1922 zu den schon damals berühmt-berüchtigten Musiktagen nach Donaueschingen reiste. Hier lernte er sein Vorbild Igor Strawinsky kennen, der den provokanten Jungkomponisten dazu ermutigte, sein Künstlerglück in Paris zu suchen. In der französischen Hauptstadt klingender *éclats* mit dem besonderen Rezeptionsverhalten des dortigen Publikums, fand der Amerikaner die idealen Bedingungen, um sich als »futurist terrible« einen Namen zu machen:

»Ich hatte Skandale in Deutschland erlebt, aber dies hier versprach wirklich etwas Ordentliches zu werden. Die Franzosen sind eine andere, leidenschaftlichere Rasse, Abkömmlinge jenes Mobs, der den Karren zur Guillotine folgte! Die Katastrophe blies mir ihren Atem in den Nacken.«⁸³

Inspiriert von diesem Klima, erhielt George Antheil schon 1923 die Möglichkeit, sein Pariser Debüt im legendären Théâtre des Champs-Élysées zu geben, wo er seine vom technischen Fortschritt inspirierten Klavierstücke *Airplane Sonata* und *Death of Machines* aufführte [J-4.1]. Der geräuschhafte »Bruitismus«, die ostinaten Wiederholungen und die extreme Dynamik seiner Musik erzeugten bei den Hörern Ängste vor einer entfesselten Maschinerie, wie sie im Laufe des Jahrhunderts immer wieder manifest werden sollten. Hatte seine antiromantisch-mechanistische Ästhetik schon in Berlin für Aufsehen gesorgt, provozierte sie in Paris für einen echten *succès de scandale*. Sein erstes Konzert am 4. Oktober 1923 bescherte dem Theater einen weiteren geschichtsmächtigen Eintrag in seinem Skandalregister, den der Komponist selbst in Worte fasste:

»Das berühmte Theater auf dem Champs-Élysées war gefüllt mit Berühmtheiten des Tages – unter andern Pablo Picasso, Igor Strawinsky, Georges Auric, Darius Milhaud, James Joyce, Erik Satie, Man Ray, Diaghilev, Miró, Artur Rubinstein, Ford Maddox Ford und unzähligen andern [...]. Mein Flügel wurde an die Rampe geschoben, vor den ungeheuren kubistischen Vorhang von Fernand Léger, und ich fing an zu spielen. Fast unverzüglich begann der Lärm. Ich erinnere mich noch, daß Man Ray jemand in der ersten Reihe eine Ohrfeige versetzte. Marcel Duchamp stritt laut mit einem andern in der zweiten Reihe. In einer Loge in der Nähe schrie Erik Satie: »Welche Präzision! Welche Präzision!« und klatschte Beifall. Irgendein Spaßvogel unter den Technikern richtete die Scheinwerfer ins Publikum. Einer traf James Joyce ins Gesicht und tat seinen empfindlichen Augen weh. In einer der Logen stand ein stämmiger Dichter auf und schrie: »Ihr seid alle Schweine!« Auf dem Rang erschien die Polizei und verhaftete die Surrealisten, die, weil ihnen meine Musik gefiel, alle verprügelten, die etwas dagegen einzuwenden hatten. Erst volle zwanzig Minuten nachdem ich mit meinem Programm fertig war, wurde die Ruhe wiederhergestellt [...]. Doch seit dem 4. Oktober 1923 wußte in Paris jeder, wer ich war [...]. Am nächsten Morgen erschienen Karikaturen von mir auf den Titelseiten der Pariser Zeitungen [...]. Von diesem Augenblick an wußte ich, dass ich der neue Liebling von Paris war.«⁸⁴

83 Antheil: *Bad Boy of Music*, S. 139.

84 Ebd., S. 146.

Dieser Ausschnitt aus Antheils Autobiographie birgt eine Vielzahl an Hinweisen auf die Dynamik musiksandalöser Ereignisse: Die letzte Bemerkung – er sei nun der »neue Liebling von Paris« – ist charakteristisch für die Pariser Begeisterung für jeden *succès de scandale*. Für diesen Erfolg inszenierte und vermarktete sich Antheil also bewusst als *enfant terrible*. Auch verdeutlicht der Textausschnitt die Dichte des Pariser Kulturlebens, wo sich zu jener Zeit spartenübergreifend die internationale Avantgarde versammelte. Schließlich birgt Antheils Bemerkung, »irgendein Spaßvogel unter den Technikern richtete die Scheinwerfer ins Publikum«, einen quellenrelevanten Hinweis. Der Beleuchter handelte im Auftrag des Experimentalfilmers Marcel L’Herbier, der für eine Szene seines Stummfilms *L’Inhumaine* (F 1924) eine passende Kulisse für einen Massentumult suchte, die das Skript vorsah: Georgette LeBlanc spielt darin die gefeierte Sängerin Claire Lescot. Als diese einen mächtigen russischen Galan verschmäht, inszeniert dieser während eines Konzerts im Théâtre des Champs-Élysées mithilfe von Claquieren eine Saalschlacht, die – noch bevor Claire zu singen beginnt – das komplette Auditorium ergreift. L’Herbier wusste um die aufsehenerregenden Konzerte des amerikanischen *enfant terrible* und bemerkte in einem späteren Interview: »Antheil hat seine absolut revolutionäre Musik gespielt, die ein großes Pfeifkonzert verursachte, die den Saal genau in die Stimmung brachte, die ich für den Auftritt der Sängerin [...] gebraucht hatte.«⁸⁵

Tatsächlich setzte also nicht nur die futuristisch anmutende Klangsprache George Antheils die tumultuöse Kulisse in Szene, sondern auch die dramaturgischen Bemühungen des Regisseurs. Margaret Anderson, Herausgeberin der Zeitschrift *Little Review*, verhalf Marcel L’Herbiers Intentionen durch eine Zeitungsannonce zu ihrer Realisierung und dem Publikum in einer frühen Form von Öffentlichkeitsarbeit auf die Barrikaden:

»Es waren zweitausend Leute, sie waren ganz besondere Leute, es handelte sich sozusagen um ›Tout-Paris‹. Sie waren (alle) aus Neugier gekommen, weil Film immer noch etwas Zweifelhafte, Mysteriöses an sich hatte und sie waren alle in Abendkleidung gekommen [...]. Man musste ihnen eine Vorstellung bieten, also hatte man mir Jean Börlin und sein schwedisches Ballett angeboten. Georges Antheil, ein amerikanischer Pianist, spielte auch ein Stück, um die Leute zu unterhalten, während wir die Filmaufnahmen vorbereiteten.«⁸⁶

Es richtete also nicht – wie Antheil geglaubt hatte – »irgendein Spaßvogel unter den Technikern [...] die Scheinwerfer ins Publikum«. Vielmehr benötigte der Kameramann für die Aufnahme der Publikumstumulte einen ausgeleuchteten Zuschauerraum. Was sich dort abspielte, zeigen die Originalszenen in L’Herbiers Film [J-4.2]: In den Reihen des Auditoriums eskalieren laute(r) Emotionen: Leute stehen auf und schütteln die Fäuste, in den Gesichtern spiegelt sich Erregung, Empörung und Ratlosigkeit, aber auch Belustigung und Begeisterung. Das Publikum verhielt sich also antinormativ gegenüber dem bürgerlichen Konzertzereemoniell und geradezu sinnbildlich für einen klingenden Eklat.

85 Zitiert nach Jean-André Fieschi: »Autour du Cinématographe. Entretien avec Marcel L’Herbier«, in: Cahiers du Cinéma (202/1968), 26-43, hier S. 34.

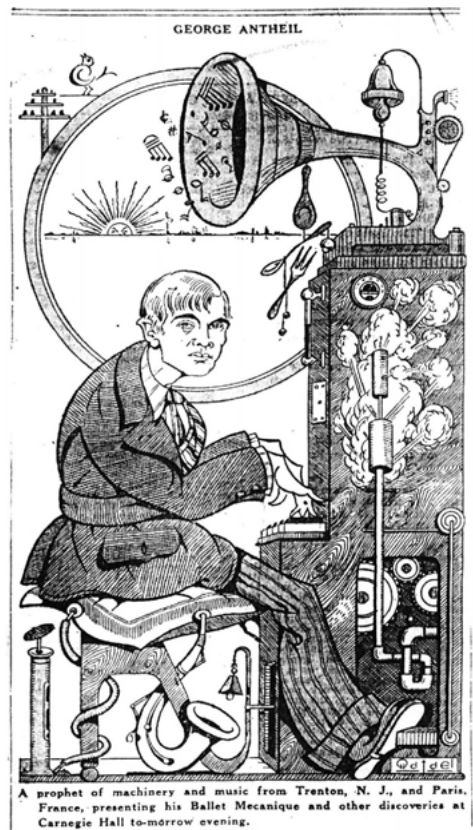
86 Ebd.

Nicht nur die visuellen Szenen dieser frühen und wertvollen filmischen Quelle unterstützen die analytische Vorstellungskraft mit Blick auf das Phänomen Musikskandal. Aussagekräftig ist auch die Untertitelung des Stummfilms, wo es an jener Stelle eskalierender Affekte heißt: »*toute la salle fiévreuse se passionne pour ou contre cette femme »inhumaine«*. Hier wird das antagonistische Gegeneinander polarisierender Reaktionen deutlich, die als symptomatisch für Saalschlachten gelten können; genauso wie die phänomenologische Beschreibung, dass sich der Tumult wie ein Brand auf das ganze Publikum ausdehnt und die Affekte also ansteckend sind. Schließlich wird auch der Inszenierungscharakter klingender *éclats* an diesem Beispiel deutlich: Von Seiten des Komponisten und Regisseurs genauso, wie durch das sensationslüsterne Publikum und die Medien, die den Skandalerfolg bis nach New York kabelten. George Antheil berichtete, dass ihm sein amerikanischer Agent im Anschluss Glückwünsche telegraphiert habe.

Angetrieben vom Skandalerfolg seiner mechanistischen Ästhetik schrieb Antheil infolge der Pariser Ereignisse sein bekanntestes Werk: *Ballet Mécanique* (1926). Auch dieses entstand im Verbund mit dem frühen Experimentalfilm, diesmal in Zusammenarbeit mit dem abstrakt-kubistischen Regisseur Fernand Léger, was die Nähe der Neuen (Medien-)Musik und der jungen Filmkunst illustriert. Sowohl Légers filmische [J-4.3], als auch Antheils kompositorische [J-4.4] Interpretation eines »Balletts der Maschinen« zeigen sich inspiriert von einer entfesselten Maschinerie und entwickeln ihre Logik aus der Kommunikation zwischen Natürlichem und Künstlichem, von Mensch und Maschine: Tanzen bei Léger automatisierte Motoren und sich wiederholende Kreise und Dreiecke in unmenschlicher Präzision, trieb Antheil seine mechanistische Ästhetik kompositorisch auf die Spitze: In der bekanntesten Fassung seines *Ballet Mécanique* verwendete er 16 Pianolas, also mechanische Klavie-

re als perkussives Triebwerk: Harte Dissonanzen, ausgedehnte Cluster, Akkordballungen mit über 30 gleichzeitig angeschlagenen Tönen, etwa 600 Wechsel in 1240 Takten sowie synkopierten Sequenzen unterstreichen – unterstützt durch vier Xylophone, zwei elektrische Klingeln, zwei Flugzeugpropeller, Tamtam, vier große Trommeln und Sirenen – eine schockartige Maschinenästhetik.

Abbildung 4 – George Antheil:
»Prophet der Maschinenmusik«



Sowohl die Pariser Uraufführung am 19. Juni 1926 als auch die amerikanische Premiere am 10. April 1927 wurden denkwürdige Skandale – allerdings auf unterschiedliche Art, wodurch sich transkulturelle Vergleichsmöglichkeiten eröffnen: Während Antheil in Paris einen weiteren *succès du scandale* feiern konnte, wurde das Konzert in der New Yorker Carnegie Hall zu einem Skandal der desaströsen Art: Amerika liebte Show und Spektakel und so bewarb der Produzent Donald Friede das Gastspiel des *Bad Boy of Music* in seinem Heimatland übertrieben als Sensation und rührte kräftig die Werbetrommel für den Skandalkomponisten und seine mechanistische Ästhetik [Abbildung 4]. Dieser maßlos geschürten Erwartungshaltung konnte das Werk nicht standhalten, zumal die sensationsheischende Inszenierung mit einer »doppelten Anzahl von Klavieren, einem phantastisch geschmacklosen Vorhang und Flugzeugpropeller«⁸⁷ den musikalischen *effet* zugunsten eines reißerischen Effekts verdrängte. Auch besaß das amerikanische Publikum nicht die Offenheit des europäischen und besonders des Pariser Kulturlebens gegenüber der Avantgardekunst. In der Folge verglich Antheil die unterschiedlichen nationalen Proszenien:

»Der Ruhm sucht einen in Paris, London, New York oder Berlin auf völlig verschiedene Weise heim. In Paris lautet die allgemeine Reaktion auf einen sogenannten *succès du scandale*: »Das wollen wir uns doch mal ansehen; wo Rauch ist, könnte auch Feuer sein«. In New York heißt es dagegen allzuoft: »Hier ist zuviel Rauch; gehen wir lieber raus, es riecht schlecht.«⁸⁸

Nicht nur finanziell wurde das Gastspiel des *Bad Boy of Music* in seinem Heimatland zum Desaster. Auch der Tenor der amerikanischen Kritiken war überwiegend abwertend und zielte auffallend in Richtung der französischen Hauptstadt, wie George Antheil treffend zusammenfasste: »Na, gestern Abend hat es New York aber sogar Paris einmal gezeigt!«⁸⁹ Hier findet sich ein Hinweis auf das zunehmende Selbstbewusstsein der USA gegenüber der eurozentrischen Kulturhegemonie, das allerdings erst nach dem Zweiten Weltkrieg zu einer transatlantischen Neuvermessung der klingenden Welt führen sollte.⁹⁰ Dazwischen lagen Jahre, die als eine Art Anti-Chiffre klingender Eklats gelten können.

DIE UNMÖGLICHKEIT DES SKANDALS IN ZEITEN DER DIKTATUR

Will man eine Geschichte musikalischer Skandale im 20. Jahrhundert schreiben, so gäbe es gute Gründe, die Jahre zwischen 1933 und 1945 auszuklammern. Denn während die klingenden Eklats der 1910er und 1920er Jahre als Blaupause für die Zeit nach 1945 herangezogen werden können, markieren die Jahre der nationalsozialistischen Herrschaft eine Leerstelle, im Rahmen derer der Skandalimpuls insbesondere

87 Antheil: *Bad Boy of Music*, S. 210.

88 Ebd., S. 147.

89 Ebd., S. 213.

90 Siehe hierzu ausführlich das Kapitel *Transkulturelle Transfers* und darin besonders den Abschnitt *Das Ende der Eurozentrischen Kulturhegemonie*.

in Deutschland immer weiter zurückgedrängt wurde. Während des ›Dritten Reiches‹ verlernte die gleichgeschaltete Gesellschaft den Impuls zu Aufruhr und Skandal – sind diese doch Ausdruck freier und demokratischer Meinungsäußerung.

Der Mangel klingender Ereignisse zwischen 1933 und 1945 eröffnet im Anschluss an die demokratietheoretische Skandalforschung allerdings auch spezifische Ansätze für eine sozialhistorisch grundierte Theorie des ästhetischen Skandals. Stellte der Geschichts- und Politikwissenschaftler Julius H. Schoeps in seiner Erforschung des politischen Skandals fest, dass »ein Mindestmaß an Meinungs- und Pressefreiheit notwendig [ist], damit der Skandal öffentlich diskutiert werden kann«⁹¹, brachte der Publizist Christian Schütze die Grundthese seiner Studie zur *Psychologie des Unerhörten* aphoristisch auf den Punkt: »Wo es Skandale gibt, ist einiges faul, wo sie fehlen, alles.«⁹² Kurzum: auch der ästhetische Skandal wurde in den Zeiten der Diktatur gleichsam unmöglich gemacht.

Eine ausführliche Aufnahme jener Jahre in eine Chronologie klingender Eklats vor 1945 grenzt schon mangels Beispielen an ein Ding der Unmöglichkeit, denn: wo kein Aufeinanderprallen divergierender Ansichten stattfinden kann – da ist auch kein Skandal möglich. Allerdings eröffnet diese Annahme ex negativo eine weitere analytische Eingrenzung des Phänomens Musikskandal. Der Mangel klingender Eklats im Dritten Reich weist die Kulturpolitik als integralen Bestandteil der gleichgeschalteten nationalsozialistischen Gesellschaft aus und belegt im Umkehrschluss gleichermaßen die Bedeutung des Skandals als Instrument demokratischer Herrschaftskontrolle. Schließlich spielen die Jahre zwischen 1933 und 1945 für den weiteren Verlauf der Neuen Musik im 20. Jahrhundert eine maßgebliche Rolle: Sie prägten die Kulturtechniken und Strukturen sowie die Klänge und Themen der Nachkriegsavantgarde, aber auch ihre gesellschaftliche Bedeutung und Rezeption der Neuen Musik nach Kriegsende.

Freilich sind die zwölf Jahre der nationalsozialistischen Herrschaft kein völlig losgelöster Raum aus dem (musik-)skandalösen Vor- und Nachher: Waren Skandale in der Weimarer Republik auch Ausdruck der pluralistischen Demokratie, entdeckte die faschistische Bewegung gegen Ende der 1920er Jahre die Skandalisierung unerwünschter Personen und Ausdrucksformen als Instrument der Herrschaftskontrolle. Randalierende Braunhemden, eine faschistische Variante der Pariser *Claqueure*, waren keine Seltenheit auf den Bühnen der Weimarer Republik; statt gegen Bezahlung, machten diese Musikaufführungen und Konzerte zu Podien der eigenen kulturpolitischen Ziele: Mit der Ausrufung der Gleichschaltung 1933 wurden Skandalisierungen zu einer Strategie der nationalsozialistischen Machteroberungsphase bis 1938. Diese Jahre sind als Schwellenphase zu verstehen, bei der die Diffamierung missliebiger Personen zum Instrument bei der Errichtung und Legitimierung des totalitären Herrschaftssystems wurde.

Auf politischem Feld etwa wurde 1934 die Ausschaltung der SA nicht nur durch Berichte über einen geplanten Putschversuch, sondern auch durch pikante Gerüchte über die homosexuellen Neigungen ihres Anführers Ernst Röhm gerechtfertigt. Diese galten durch den § 175 nicht nur als Straftatbestand, sondern auch als peinlicher Makel. Die skandalisierende Kommunikation der NS-Propaganda darf im Anschluss da-

91 Julius H. Schoeps: *Der politische Skandal*, Stuttgart/Bonn 1992, S. 8.

92 Christian Schütze: *Skandal. Eine Psychologie des Unerhörten*, Bern/München 1985, S. 24.

ran als Legitimierungsstrategie für die rigiden Maßnahmen bei der Niederschlagung der paramilitärischen Sturmabteilung der NSDAP gelten.⁹³ Und auch in der Kunst kam es nach Gründung der NS-Reichskulturkammer am 13. März 1933 zu Störmanövern, die den Skandal als Instrument der faschistischen Konsolidierung ausweisen. Dabei wurden nicht nur Konzertsäle zu Bühnen der faschistischen Politik gemacht, sondern – wie Kai Nowak in seiner Dissertation *Projektionen der Moral* zu Filmskandalen in der Weimarer Republik darstellte – auch das aufstrebende Kino.⁹⁴

Innerhalb der Musikkultur trafen die Störmanöver der nationalsozialistischen Claqueure parteigemäß insbesondere jüdische und linkspolitische Musiker, aber auch »entartete« Stilrichtungen wie den Jazz oder eben die Neue Musik. Als Beispiel und Platzhalter für ähnlich gelagerte Fälle und Folgen der faschistischen Politisierung der Musik⁹⁵ in der auch skandalanalytisch relevanten Epochenschwelle um 1933, kann Ernst Kréneks Oper *Jonny spielt auf* [J-5] gelten, die bei ihrer Premiere 1927 einen Skandalerfolg erzielte und bis heute als Vorzeigebeispiel für die Freiheit der Künste in der Weimarer Republik gilt. Der schwarze Jazz-Geiger *Jonny* wurde zur Ikone einer traditionszersetzenden Musikkultur, die dem europäischen Künstlertum mittels »amerikanophiler« Musik eine Auffrischung verpasste.

In der Dekade der inszenierten Sensationen wurde die eifrig befehdete Jazz-Oper auch durch die aufstrebenden Massenmedien zum Selbstläufer: In der ersten Spielzeit feierte *Jonny* mit 421 Aufführungen weltweit Erfolge, bevor viele Konzerte ab 1929 von faschistisch konnotierten Unruhen begleitet wurden.

Abbildung 5 – Ernst Kréneks »Jonny« wird zum Symbol »Entarteter Musik« (1938)



93 Siehe hierzu weiterführend Heinz Höhne: *Mordsache Röhm. Hitlers Durchbruch zur Alleinherrschaft, 1933-1934*, Reinbek bei Hamburg 1984; Friedrich Koch: *Sexuelle Denunziation. Die Sexualität in der politischen Auseinandersetzung*, Hamburg 1995.

94 Kai Nowak: *Projektionen der Moral. Filmskandale in der Weimarer Republik*, Göttingen 2015.

95 Eckhard John: *Musikbolschewismus. Die Politisierung der Musik in Deutschland 1918-1938*, Stuttgart 1994.

Bei der österreichischen Premiere in Wien wurde auf Flugblättern hetzerisch gereimt: »Jonny spielt auf und Jazz ist Trumpf. Die Kunst versinkt im Judensumpf.«⁹⁶ Ab 1933 wurde die Oper in bitterer Umkehrung ihrer Popularität als »entartete Musik« und der Komponist als »Kulturbolschewist« gebrandmarkt. Die bekannte Abbildung des schwarzen Musikers *Jonny*, das Titelbild von Ernst Kréneks Klavierauszug, wurde zum Symbol für die Gleichschaltung von Kunst im Dritten Reich: Bei den Reichsmusiktagen in Düsseldorf wurde nach dem Vorbild der Münchner Ausstellung *Entartete Kunst* am 24. Mai 1938 *Entartete Musik* ausgestellt. Das Titelbild zierte, genauso wie das Begleitheft der Ausstellung – die *Abrechnung von Staatsrat Dr. H.S. Ziegler*⁹⁷ – eine zeittypische Karikatur von *Jonny*, die alle Züge der nationalsozialistisch diffamierenden Rassenlehre zeigt [Abbildung 5]. Die Ausführungen Zieglers veranschaulichen treffend die Stoßrichtung der nationalsozialistischen Publizistik gegen den »Musikbolschewismus«. Parteigetreu wetterte der Generalintendant des Deutschen Nationaltheaters in Weimar gegen das Judentum – den »Vergewaltiger« des »Deutschen Kulturgutes« – das alle Abarten der Musik verantwortete:

»Jeder einigermaßen Klardenkende muß heute nachgerade wissen, daß das Judentum [...] als Ferment der Dekomposition und als Verspottter aller deutschen Tugenden und Charaktergrundwerte gewirkt und [...] gerade mit den Mitteln des Schrifttums, der Scheinwissenschaft, der Künste und der Presse geleitet worden ist [...]. Denn schließlich ist ja gerade die Musik, die hier in Frage steht, einer der heiligsten Bezirke unseres ganzen inneren Daseins.«⁹⁸

Wenn Ziegler forderte, die Musik müsse von allen Faktoren bereinigt werden die dem deutschen Gefühl entgegenstünden, dann betraf dies nicht nur Schlager, Operetten und den Jazz. Erstaunlich ausführlich und kenntnisreich war Zieglers Diffamierung der Neuen Musik als »Gegenstand snobistischer Verhimmelung« und »intellektuell-dekadenter Betrachtungen«:

»[W]enn die größten Meister der Musik in der Tonalität und aus dem ganz offenbar germanischen Element des Dreiklangs empfunden und geschaffen haben, dann haben wir ein Recht, diejenigen als Dilettanten und Scharlatane zu brandmarken, die diese Klanggrundgesetze über den Haufen schmeißen und [...] entwerten wollen. [...] Ich bekenne mich [...] zu der Anschauung, daß die Atonalität als Ergebnis der Zerstörung der Tonalität Entartung und Kunstbolschewismus bedeutet.«⁹⁹

Zur Veranschaulichung wurden Portraits von Komponisten wie Arnold Schönberg und Anton Webern, Ernst Toch und Franz Schreker, Kurt Weill und Ernst Krének, Darius Milhaud und George Antheil gedruckt. Auch die einschlägigen Avantgarde-Magazine *Melos* sowie die *Musikblätter des Anbruch* wurden abgebildet und mit folgender Unterschrift versehen: »In diesen Blättern wurde der Musikbolschewismus

96 Das Faksimile des Flugblatts wurde als Exponat der Wanderausstellung »Das verdächtige Saxophon – »Entartete Musik« im NS-Staat« erstmals in der Tonhalle Düsseldorf (25.1.-10.3.2008) präsentiert.

97 Hans Severus Ziegler: *Entartete Musik – Eine Abrechnung*, Düsseldorf 1938.

98 Ebd., S. 6f.

99 Ebd., S. 16, 22f.

hochgezüchtet!«¹⁰⁰ Auf einer weiteren Seite wurde in Bild und Wort gegen führende Musikpublizisten gewettert: Adolf Weißmann, ein Kritiker des *Anbruch*, wurde als »Verfasser der ›Musik in der Weltkrise« titulierte und gegen Heinrich Strobel, den Leiter der Donaueschinger Musiktage und Herausgeber von *Melos*, nicht minder boshaft polemisiert: Unter einer boshaft karikierenden Zeichnung wurde er als »Avantgardist des jüdischen Kulturbolschewismus« diffamiert und angefügt, er mache die Zeitschrift »zum Tummelplatz aller Dolchstoße gegen das Deutsche in der Musik.«¹⁰¹ Zieglers ausführliche Beachtung der Neuen Musik spiegelt ihr offensichtlich von der NS-Kulturpolitik erkanntes Gefahrenpotential als freiheitlich-avancierte Kulturform. Man könnte die Angriffe der faschistischen Polemik selbst als Skandal oder Skandalisierung werten; allerdings deutete die Schrift mehr noch die Unmöglichkeit des Skandals im Zeichen einer Diktatur an, die ganz bewusst mit dem Pluralismus der Weimarer Republik brach:

»Der Nationalsozialismus hat [...] seine Totalitätsansprüche für alle Gebiete des deutschen Lebens angemeldet [...]. Der hat von Aufgabe und Umfang des Nationalsozialismus keine rechte Vorstellung, der da meint, daß der für das ganze Volksleben ausgeschaltete Überindividualismus der liberalistischen Vergangenheit für die Gebiete der Kunst bestehen bleiben dürfe.«¹⁰²

Keiner der in Düsseldorf diffamierten Musiker konnte seiner beruflichen Tätigkeit im Dritten Reich weiter nachgehen. Aufführungs- und Berufsverbot waren der Anfang, Verfolgung und Deportation bis hin zur Ermordung das Ende der Pluralität. Wenn Amaury du Closel ihre Monographie zur »entarteten Musik« mit *Erstickte Stimmen*¹⁰³ betitelte, wird auch deutlich, dass die Gleichschaltung der Gesellschaft mit der Möglichkeit abweichender Meinungen auch Skandale im Ansatz vereitelte. Charakterisiert man klingende Eklats durch ihre Spezifik polarisierender Meinungsbekundungen und damit als Instrument demokratischer Herrschaftsausübung, so wurden solche Mechanismen nach der Errichtung des totalitären Regimes spätestens ab 1938 unmöglich gemacht. Anders herum gesagt: Ein Austragen und Aufeinanderprallen divergierender Ansichten und Auffassungen kann sich nur unter den Bedingungen einer kulturräsonierenden Gesellschaft ereignen. Wenn auch musikhistorische Arbeiten zu diesem Gegenstand bislang fehlen, so darf Hans-Edwin Friedrichs Bemerkung zu Literaturskandalen allgemein für die Künste gelten:

»Paradoxerweise sind Demokratien aufgrund ihres erhöhten Freiheitsgrades extrem skandalträchtige Gesellschaften, während totalitäre Systeme weitgehend skandalfrei bleiben. Deren Skandalfreiheit verdankt sich einer aktiven Unterdrückung von Skandalen und dient dem Bestreben, sich als störungsfrei funktionierende Gesellschaft zu präsentieren.«¹⁰⁴

100 Ebd., S. 7.

101 Ebd., S. 9.

102 Ebd., S. 3ff.

103 Amaury du Closel: *Erstickte Stimmen. »Entartete Musik« im Dritten Reich*, Wien/Köln 2010.

104 Hans-Edwin Friedrich: »Literaturskandale. Ein Problemaufriss«, in Ders. (Hg): *Literaturskandale*, Frankfurt am Main 2009, S. 7-28, hier S. 11.

»Autoritäre Systeme«, so schloss Friedrich seine Überlegungen ab, »verhindern die Entstehung des Skandals, eines Instruments, das in der freien Gesellschaft den Mißstand gleichzeitig anzeigt und aus der Welt schafft.«¹⁰⁵ Wo also der Staat die Kontrolle über die Massenmedien und öffentliche Versammlungen ausübt, kann es nur schwerlich zu einer polarisierenden Erregung innerhalb der Gesellschaft kommen. Das Ausbleiben von (Kunst-)Skandalen zeigt sich in allen diktatorischen Systemen; Martin Sabrow beschrieb sie daher als Korrektiv der Macht:

»Doch so stark die strukturelle Skandalaffinität von Diktaturen in der Moderne auch sein mag, so gebricht es ihnen doch an dem entscheidenden Resonanzraum, in dem die Trias von Mißstand, Aufsehen und Empörung sich entfaltet und ihre machtbedrohende Kraft gewinnt: nämlich einer autonomen Öffentlichkeit, die ihre Entrüstung gegen die Macht in Stellung zu bringen in der Lage ist.«¹⁰⁶

Wenn Sabrow also »Skandale ohne Öffentlichkeit« als »einen begrifflichen Widersinn« darstellte, schrieb er diesen eine systemstabilisierende Kraft zu und wies genauso wie Rolf Ebbinghausen und Sighard Neckel »die Existenz einer freien Öffentlichkeit«¹⁰⁷ innerhalb einer kulturräsonierenden Öffentlichkeit als konstituierendes Moment für ihre Entstehung aus. Damit eröffnen sich auch Anschlüsse an Jürgen Habermas, der die bürgerliche Publizität in seiner Studie zum *Strukturwandel der Öffentlichkeit* als »Sphäre der zum Publikum versammelten Privatleute« beschrieb.¹⁰⁸ Stellt diese Öffentlichkeit der Macht also das Prinzip der Kontrolle entgegen, schlug Habermas mit der Bezeichnung der Öffentlichkeit als Publikum außerdem einen terminologischen Bogen zu theatralen Ereignissen; andersherum kann ein Konzertpublikum als Teil der Öffentlichkeit ein Indikator für das bürgerliche Mitspracherecht innerhalb eines staatlichen Systems sein. Im Nationalsozialismus verstummten die Auditorien sowohl vor der großen politischen Bühne, als auch den Konzertpodien und belegen damit die These von der Unmöglichkeit des Skandals in Zeiten der Diktatur. Für die weitere definitorische Eingrenzung des Phänomens »Musikskandal« soll daher der Sonderfall totalitärer Skandalisierungen als Mittel diktatorischer Machtergreifung weitgehend ausgeklammert werden, während die Verdichtung klingender Eklats nach 1945 den Skandal als Bestandteil demokratischer Erneuerung ausweist.

DIE LANGE ›STUNDE NULL‹

Nach der Zäsur durch die nationalsozialistische Diktatur, stand Deutschland vor einer Wegmarke, die gemeinhin als ›Stunde Null‹ bezeichnet wird. Wenn diese Kategorisierung auch umstritten ist – angeführt werden meist gesellschaftliche Kontinuitäten

105 Ebd., S. 19.

106 Martin Sabrow: »Politischer Skandal und moderne Diktatur«, in Ders. (Hg.): Skandal und Diktatur. Formen öffentlicher Empörung im NS-Staat und der DDR, Göttingen 2004, S. 7-32, hier S. 17.

107 Rolf Ebbinghausen/Sighard Neckel (Hg.): Anatomie des politischen Skandals, Frankfurt am Main 1989, S. 19.

108 Habermas: Strukturwandel der Öffentlichkeit, S. 42f.

vor und nach 1945¹⁰⁹ – ist der jahresgenaue Schnitt doch eine genau fixierte Zeitmarke, an der sich der Aggregatzustand der deutschen Musiktradition veränderte und klingende Eklats nach ihrer diktatorischen Verhinderung wieder zu einem Teil der sich neuformierenden demokratischen Gesellschaft wurden. Dies geschah allerdings nicht schlagartig, sondern in mehreren Etappen und Umbruchsituationen. Im Anschluss an die Begriffsbildung einer »langen Stunde Null«¹¹⁰, werden die Jahre von 1945-48 im Folgenden als Konglomerat kleinerer Epochenschwellen verstanden, die zeitversetzt einen größeren Umbruch markierten und die sich in einem analytischen und terminologischen Dreischritt von »Restauration«, »Reformation« und »Negation« fassen lassen.

»Restauration«: Kulturelle Katharsis

Unmittelbar nach der deutschen Kapitulation bezog man sich einmal mehr auf Oswald Spenglers kulturpessimistische Analyse vom *Untergang des Abendlandes* und ließ damit die Endzeitstimmung der Jahrhundertwende und dem Ende des Ersten Weltkriegs wiederaufleben. In *Die Zeit* hieß es etwa im Mai 1946:

»Heute befinden wir uns in einer ähnlichen verzweifelten Stimmung wie 1919 [...]. Wieder herrscht die Auffassung vor, daß Europa aus eigener Schuld sein großes geschichtliches Erbe vertan und verspielt hat, daß seine Zeit vorüber ist. [...] Zunächst müssen wir dem Philosophen [Oswald Spengler] Gerechtigkeit zugestehen, daß er mit dem Worte »Untergang« nicht die äußere Zerstörung, nicht die Vernichtung der Städte und der alten Kulturstätten gemeint hat, sondern den inneren, unaufhaltsamen Niedergang [...], als die innere Kraft versiegte, die Kraft zu schöpferischen Leistungen von Kunst, Wissenschaft und Politik.«¹¹¹

In diesen allgemein grassierenden Kulturpessimismus mischte sich zugleich die Hoffnung auf das kreative Potential der Niederlage als »kulturelle Katharsis«¹¹², welche die schlechte Gegenwart enden und eine bessere, in die Vergangenheit zurückverweisende Zukunft beginnen lasse:

109 Die Komplexität der Diskussion um »Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit« wäre projektfüllend. Daher sei hier auf das gleichnamige DFG-Projekt an der Universität der Künste in Berlin verwiesen.

110 Hans Braun/Ute Gerhard/Everhard Holtmann: *Die lange Stunde Null. Gelenkter sozialer Wandel in Westdeutschland nach 1945*, Baden-Baden 2007.

111 Ernst Samhaber: »Vom Untergang des Abendlandes«, in: *Die Zeit* (16.5.1946).

112 Der Gedanke der kathartischen Kraft des Krieges grassierte vor allem nach dem Ersten Weltkrieg und wurde etwa bearbeitet von Helmut Fries: *Die große Katharsis. Der Erste Weltkrieg in der Sicht deutscher Dichter und Gelehrter*, Konstanz 1995; Petra Ernst/Sabine A. Haring/Werner Suppanz (Hg.): *Aggression und Katharsis. Der Erste Weltkrieg im Diskurs der Moderne*, Wien 2004; Lars Koch: »Der Erste Weltkrieg als kulturelle Katharsis und literarisches Ereignis«, in Ders./Stefan Kaufmann/Niels Werber (Hg.): *Der Erste Weltkrieg. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart/Weimar 2013, S. 97-142.

»Eines lehrt uns die Geschichte [...]: Nicht der Frieden und das Wohlleben, nicht äußere Güter oder irdische Macht geben den Menschen die Kraft zu schöpferischen Leistungen, sondern der Geist allein, und er kann sich inmitten von Not und Elend, nach verheerenden Kriegen und inmitten großer Gefahren manchmal freier entfalten, als nach einem Sieg, der nur auf roher Gewalt beruht.«¹¹³

Auch der Musikkritiker Hans Heinz Stuckenschmidt machte in dieser Situation zwei Möglichkeiten aus: »Man kann Oswald Spenglers Pessimismus aufwärmen [...]. Oder man kann vermuten, die Menschheit stehe am Beginn einer neuen Kulturepoche.«¹¹⁴ Während er damit die Idee einer ›Stunde Null‹ aufgriff, äußerte sich sein jüngerer Kollege Heinz-Klaus Metzger, der zu einem wichtigen Sprachrohr der jungen Nachkriegsavantgarde avancieren sollte, rückblickend skeptischer:

»Zunächst einmal gab es nach der Befreiung, die von den meisten Deutschen als Zusammenbruch erlebt worden ist, was hätte es auch sonst geben sollen, das Bedürfnis nach einem Neuanfang. [...] Und dann entstand dieser Mythos der Stunde Null. Man sah immerhin noch die Chance eines Neuanfangs, nachdem ja alles, was vorher herrschte, zu Bruch gegangen war. Die Stunde Null war fast so eine Idee eines Neuanfangs aus dem Nichts. Damit ist es natürlich faktisch nichts gewesen. Die alten Kontinuitäten gingen weiter. Immerhin empfinde ich die paar Jahre zwischen 1945 und 1949, also [...] diese Besatzungszeit, als die freieste Zeit, die ich in Deutschland erlebt habe.«¹¹⁵

Nach der Agonie der Kriegsjahre kam es jedoch zunächst zu einer Rückbesinnung auf das kulturelle Erbe. Dabei wurden zur symbolisch-identitätsstiftenden Sinnerzeugung zum einen das normative Konzept einer ›deutschen Kulturnation‹ bemüht sowie zum anderen an die unterbrochenen Entwicklungslinien der historischen Avantgarden angeknüpft. »Weil man die nachhinkenden Gespenster der jüngsten Vergangenheit vertreiben wollte«, so bemerkte der Musikwissenschaftler Ulrich Dibelius, »bot sich der Rückgriff auf die Vorvergangenheit an«:

»Da alles Handeln im Bewusstsein eines Neuanfangs stand, erinnerte man sich daran, wie es denn nach dem Ersten Weltkrieg angefangen habe. Auch damals hatte man auf einem Nullstand begonnen, hatte aus zerschlagenen Voraussetzungen und erwachenden Hoffnungen Prinzipien einer neuen Kunst entwickeln müssen. [...] Allein, so begierig sich die Älteren nach 1945 umsahen, [...] nirgendwo entdeckten sie den Elan, die genialische Gipfelstürmerei von damals. Wo war überhaupt die Jugend?«¹¹⁶

Die jugendlichen Gipfelstürmer ließen zunächst auf sich warten; zu tiefgreifend war die Zäsur infolge der Gleichschaltung und Isolierung durch die nationalsozialistische Diktatur. Zunächst musste erst einmal das Feld bereitet werden, auf dem eine neue Künstlergeneration wachsen und Blüten treiben konnte.

113 Samhaber: Untergang des Abendlandes.

114 Hans Heinz Stuckenschmidt: »Entwicklung oder Experiment?«, in: *Melos* (3/1955), S. 65-67.

115 Klaus Heinz Metzger: »Veränderte Situation«, in: *MusikTexte* (22/1987), S. 25.

116 Ulrich Dibelius: *Moderne Musik nach 1945*, München 1998, S. 30f.

In der traditionsreichen Avantgardezeitschrift *Melos*, die unmittelbar nach Kriegsende wieder ins Leben gerufen wurde, hieß es 1946 in Auswertung einer Umfrage:

»Zu den traurigsten Erkenntnissen der 12 Hitlerjahre gehört für unsere Musikwelt die völlige Fremdheit der Jugend gegenüber der neueren Musik. Heute zeigt sich die Jugend vielfach genauso prüde und beengt gegenüber ungewohnten Klängen und Gebilden wie vor 40 Jahren jene Greise [...] des Epigonentums, denen schon Richard Strauss (wenn nicht gar Wagner) als Ende der Musik erschien.«¹¹⁷

Zunächst gaben also die Väter den Ton an, angetrieben von den Fragen: »Wie eigentlich sollte man nach all der Zeit des Zwangs und der Unfreiheit komponieren, wie anfangen, wie einen Faden der Entwicklung, der zerrissen war, wiederaufnehmen? Wo sollte man anknüpfen, wo sich angleichen und wo unterscheiden?«¹¹⁸

In dieser Situation bekam die Rückbesinnung auf das klassische Erbe einen zentralen Stellenwert in allen kulturellen Bemühungen. Im Ringen um kulturelle Orientierung bot die ideelle Anlehnung an das Konzept der ›deutschen Kulturrotation‹ Anhaltspunkte für die Kompensation des politischen Bedeutungsverlustes. 1946 etwa schrieb der Komponist Kurt von Wolfurt an den Musikwissenschaftler und Kritiker Wolfgang Steinecke:

»Ich bin der Meinung, daß wir Deutschen, wie wir politisch wohl für immer ausgespielt haben, nun erst recht zeigen müssen, daß wir trotz allem das Volk der Denker, Dichter, Musiker und Wissenschaftler geblieben sind, wie etwa zur Zeit Goethes.«¹¹⁹

Die kulturelle Lage war also weniger von einem tiefgreifenden Bewusstseinswandel geprägt, als vielmehr von »einem geschmeidigen Anpassungsprozess an neue politische Gegebenheiten bei geringst möglichem Identitätsverlust.«¹²⁰ Dies war auch notwendig, so verdeutlichte Ulrich Dibelius, da damals selbst die Musik aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhundert

»auf den Hörer derart außergewöhnlich und überraschend [wirkte], daß er es ohne das Gefühl einer zeitlichen Diskrepanz aufnahm. Für ihn war es Gegenwart. Nur ein kleiner Kreis hatte vermocht, während der Jahre des Verbots neue Werke von Hindemith oder von Strawinsky insgeheim kennenzulernen. Von Schönberg dagegen wussten eigentlich nur seine Freunde und Schüler.«¹²¹

In dieser Situation kam es – um eine Formulierung von Ernst Bloch aus dem Jahr 1935 aufzugreifen – zu einer »Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen«, also einem Aufeinandertreffen ungleicher historischer Wertigkeiten als Ausdruck für Krisen-

117 Heinz Thiessen: »Wie sollen wir aufbauen?«, in: *Melos* (14/1946), S. 16.

118 Dibelius: *Moderne Musik*, S. 24.

119 Brief Kurt von Wolfurts an Wolfgang Steinecke (27.8.1946), zitiert nach Borio/Danuser: *Im Zenit der Moderne*, Band 1, S. 66.

120 Monika Boll: *Nachprogramm. Intellektuelle Gründungsdebatten in der frühen Bundesrepublik*, Münster 2004, S. 30.

121 Dibelius: *Moderne Musik*, S. 26.

und Umbruchsituationen.¹²² Reinhart Koselleck beschrieb dieses Topos später als paradigmatische Erfahrung einer ›Sattelzeit‹, in der historische Erfahrungsschichten sowie in die Zukunft weisende Erfahrungshorizonte aufeinandertreffen.¹²³ Im 20. Jahrhundert, so interpretierte Michael Makropoulos dieses modernitätstheoretische Motiv, komme die Offenheit der Zukunft in ihrer ganzen Ambivalenz und Kontingenz zum Tragen: »als Möglichkeitsbedingung von Innovation« sowie zugleich »als Quelle fundamentaler Verunsicherung.«¹²⁴

Die Jahre von 1945 bis 1948 können als eine solche liminale Zwischenphase verstanden werden: Mit einem rückwärtsgerichteten Halt in der Tradition und einer Art nachholender Bewegung wurde eine Brücke über die mehrjährige Zäsur der NS-Diktatur geschlagen. Auf der Suche nach Kontinuitätslinien wandten sich einstige Skandalkomponisten wie Igor Strawinsky oder Paul Hindemith dem Neoklassizismus zu, der im Vakuum der Schwellenphase eine gleichsam autoritative Selbstbestätigung versprach. Doch langsam aber sicher regten sich »Unbehagen an der deutschen Kulturempfase«¹²⁵ und Kräfte die darauf drängten das Leck der historischen Ungleichzeitigkeit zu schließen und den radikalen Sprung nach vorne zu wagen. In Theodor W. Adorno fand die junge und progressive Nachkriegsavantgarde einen wirkmächtigen Sprecher, der die theoretische Einbettung der Neuen Musik publizistisch vorantrieb und begleitete. Die Währungsreform am 21. Juni 1948 markierte in den Westzonen das Ende der restaurativen Phase und leitete eine ›klingende Reformation‹ ein.

›Reformation‹: Die Renaissance der Atonalität

Mit der Währungsreform wurden nicht nur politisch und ökonomisch die Weichen auf Fortschritt gestellt. Auch Theodor W. Adorno verabschiedete die Phase der musikalischen Restauration: »Der Nachkriegsgeist, in allem Rausch des Wiederentdeckens, sucht Schutz beim Herkömmlichen und Gewesenen. Aber es ist in der Tat gewesen.«¹²⁶ 1949 legte der bis heute bedeutsamste Theoretiker Neuer Musik mit seiner ersten Buchveröffentlichung in Deutschland nach dem Krieg zugleich sein musikphilosophisches Hauptwerk vor, in dem er den Fortschrittsgedanken zur *Philosophie der Neuen Musik*¹²⁷ erhob. Darin thematisierte er eine radikale Autonomieästhetik und eröffnete das dialektische Wettkampfszenario ›Tradition versus Innovation‹ unter zeitgenössischen Vorzeichen. Seine Überlegung exemplifizierte er in den zwei Teilen seines Buches: »Schönberg und der Fortschritt« sowie »Strawinsky und die Restauration«.

122 Ernst Bloch: Erbschaft dieser Zeit, Frankfurt am Main 1985.

123 Vgl. Reinhart Koselleck: Vergangene Zukunft, Frankfurt am Main 1988.

124 Michael Makropoulos: »Historische Semantik und Positivität der Kontingenz. Modernitätstheoretische Motive bei Reinhart Koselleck«, in Hans Joas/Peter Vogt (Hg.): Begriffene Geschichte. Beiträge zum Werk Reinhart Kosellecks. Frankfurt am Main 2011, S. 481-513, hier S. 501.

125 Boll: Nachtprogramm, S. 33.

126 Theodor W. Adorno: »Die auferstandene Kultur«, in: Frankfurter Hefte (5/1950), S. 469-477, hier S. 469f.

127 Theodor W. Adorno: Philosophie der neuen Musik, Tübingen 1949.

In seiner Schrift trug Adorno also den sich dem Neoklassizismus zuwendenden Igor Strawinsky zu Grabe, hob stattdessen den progressiveren Arnold Schönberg auf den Thron und erklärte die Atonalität als alleinigen *state of the art* der Musikavantgarde. Den Progress erklärte Adorno zur ultimativen Wertungskategorie für den musischen Agon der Moderne, indem er einen »Kanon des Verbotenen« ausformulierte:

»Wenn nicht alles trügt, schließt er heute bereits die Mittel der Tonalität, also die der gesamten traditionellen Musik, aus. Nicht bloß, daß jene Klänge veraltet und unzeitgemäß wären. Sie sind falsch. Sie erfüllen ihre Funktion nicht mehr. Der fortgeschrittenste Stand der technischen Verfahrungsweise zeichnet Aufgaben vor, denen gegenüber die traditionellen Klänge als ohnmächtige Clichés sich erweisen. Es gibt moderne Kompositionen, die in ihrem Zusammenhang gelegentlich tonale Klänge einstreuen. Kakophonisch sind solche Dreiklänge und nicht Dissonanzen [...].«¹²⁸

Die Zwölftontechnik Arnold Schönbergs versprach in der Nachkriegssituation nicht nur ein Ende musikalischer Klischees, sondern bot inmitten der Verunsicherungen auch ein Regelwerk an. Die Tatsache, dass Schönberg nicht nur ein ästhetischer Visionär, sondern auch Jude war, mag die Konjunktur der von den Nationalsozialisten verfeimten Avantgardeästhetik verstärkt haben. Nicht wenige Komponisten orientierten sich dabei an Adornos berühmtem kulturkritischen Diktum: »Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch«¹²⁹. Die musikalische Interpretation dieser Aussage lautete mit Blick auf Adornos ehemaligen Lehrer Arnold Schönberg oft: Nach Auschwitz lässt sich authentisch nur noch in einer atonalen Sprache schreiben.

Zur Renaissance der Atonalität trug nicht nur das publizistische Bemühen Theodor W. Adornos sondern auch die Haltung der Alliierten bei, welche »die Restitution des Kulturlebens zum Neuaufbau einer demokratischen Gesellschaft unterstützten, sofern die jeweiligen Indikatoren als politisch unbedenklich erachtet wurden.«¹³⁰ In diesem Kontext löste Arnold Schönbergs »Methode des Komponierens mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen«¹³¹ nach 1948 – gleich einem historischen Loop wie schon nach dem legendären »Wiener Watschenkonzert« 1913 – eine ästhetische Revolution, oder besser noch: Reformation aus. Wenn Jean-Francois Lyotard Arnold Schönberg als den »Luther der neuen Musik«¹³² bezeichnete, beschrieb er damit einen Paradigmenwechsel, welcher der protestantischen Reformation auf ästhetischem Gebiet kaum nachstand. Dabei profitierte die Nachkriegsavantgarde nicht zuletzt vom Erstarken eines immens wichtigen Akteurs: dem Rundfunk. Explizit mit einem Bildungsauftrag ausgestattet, wurden die öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten zu einer geistigen »Oase der Marktenthobenheit« jenseits des ökonomischen Prinzips.¹³³

128 Adorno: Philosophie der Neuen Musik, S. 40.

129 Theodor W. Adorno: »Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft«, in Ders.: Kulturkritik und Gesellschaft I, Darmstadt 1998, S. 9-30, hier S. 30.

130 Petrik: Die Leiden der Neuen Musik, S. 123.

131 Schönberg: Stil und Gedanke, S. 75.

132 Jean-Francois Lyotard: Mehrfache Stille – Vielfältiges Schweigen. Essays zu einer affirmativen Ästhetik, Berlin 1982, S. 95-122, hier S. 114.

133 Martin Walser: »Geburtstag einer Oase«, in Gerd Haedeke (Hg.): Kulturradio. Erinnerungen und Erwartungen, Köln 1996, S. 75f.

Insbesondere die anspruchsvollen Nachtprogramme der dritten Sender boten der Neuen Musik auf institutioneller Ebene ein intellektuelles Forum und wurden – wie Gutenbergs Buchdruck bei der christlichen Reformation – zum Verbreitungsmedium der Kulturreneuerung. Dabei wurde zunehmend ein radikaler Fortschrittsgedanke bestimmend, wie ihn 1952 der Musikkritiker Hans Heinz Stuckenschmidt im Avantgardemagazin *Melos* thematisierte:

»Deshalb muss das Prinzip der unablässigen Innovation durch die junge Generation fortbestehen, denn die abendländische Musik [...] hat ihren unvergleichlichen geistigen Höhenflug nur erreichen können, als sie [...] sich dem Gesetz unablässiger Wandlung und Entwicklung überantwortete.«¹³⁴

Allerdings entstammte Hans Heinz Stuckenschmidt, wie Arnold Schönberg und Theodor W. Adorno, der Väter-Generation, die schlussendlich von ihrem eigenen Fortschrittsverdikt eingeholt wurde. In ihrem Windschatten formierten sich junge Komponisten, die auf eine Fortsetzung der musikalischen Innovationsgeschichte und den nächsten radikalen Schnitt drängten: War Schönberg der Luther der Neuen Musik, so wurde der Serialismus der Nachkriegsavantgarde zu ihrer reformierten Kirche. Das Credo ihrer Anhänger war – anstelle eines konfessionellen Bekenntnisses zur deutsche Kulturtradition – die Negation der Vergangenheit und ein kompromisslos vertretener Innovationsimperativ.

›Negation‹: »ohne Rücksicht auf Ruinen«

Die Währungsreform markierte nicht nur eine Renaissance der historischen Avantgarden, sondern wurde auch den jungen Komponisten zum Symbol. Dieter Schnebel, evangelischer Pfarrer und progressiver Nachkriegskomponist, bemerkte eine Parallele zwischen dem Wiederaufbau und der Neuen Musik: »In Frankfurt entstanden damals reihenweise die wenig schmeichelnden Neubauten – aber wir fanden sie schön. Man hätte im alten Stil wiederaufbauen können – aber man wollte nicht. Ähnlich war das in der Musik.«¹³⁵ Nach Restauration und Reformation bekundete also nicht nur das Publikum – wie exemplarisch ein Leser von *Melos* – seinen »Hunger nach neuer Musik.«¹³⁶ Im Windschatten der historischen Vorreiter reformulierte eine junge Generation von Komponisten das Konzept einer fortschreitenden ›Avant-garde‹ als normatives kunsthistorisches Konzept. Infolge der Zäsur durch Faschismus und Krieg waren die Protagonisten dieser Entwicklung in der Regel nicht nur zu jung, um die erste Blütezeit der Neuen Musik bewusst erlebt zu haben; auch hatten sie jahrelang eher mit Bomben als mit Tönen hantiert: Hans Werner Henze (1926-2012) etwa war als Funker für Panzerverbände ausgebildet worden und Karlheinz Stockhausen (1928-2007), dessen Vater an der Ostfront und dessen psychisch labile Mutter dem Euthanasieprogramm zum Opfer fielen, half als 16jähriger in einem mobilen Lazarett hinter der Westfront. Viele europäische Intellektuelle und Künstler hatten sich, wie

134 Hans Heinz Stuckenschmidt: »Die unbedeutende Minderheit«, in *Melos* (5/1952), S. 129-134.

135 Dieter Schnebel im Gespräch mit der Autorin am 12.8.2012.

136 N.N.: »Hunger nach neuer Musik«, Leserschrift in: *Melos* (3/1951), S. 92.

etwa der italienische Komponist Luigi Nono (1924-1990), in den Widerstandsbewegungen engagiert, während andere aus der Emigration die Entgrenzung und Neuordnung der klingenden Welt einleiteten. Diese Generation war es, die der Kunstmusik nach 1945 mit einer bedingungslosen Negation der Vergangenheit ihren zeithistorisch geprägten Stempel aufdrückte. Ihre Vertreter, so zeigt exemplarisch eine Bemerkung Stockhausens, interpretierten die Nachkriegssituation nicht kulturpessimistisch; vielmehr wollte man die einmalige historische Chance nutzen:

»Vergesse man aber nicht, dass selten eine Komponistengeneration so viele Chancen hatte und zu solch glücklichem Augenblick geboren wurde, wie die jetzige: Die Städte sind radiert – und man kann von Grund auf neu anfangen, ohne Rücksicht auf Ruinen und geschmacklose Überreste.«¹³⁷

Die junge Komponistengeneration nahm das von Adorno formulierte Fortschrittstheorem wörtlich: ihre Protagonisten wollten nicht nur das Leck der historischen Ungleichzeitigkeit schließen und den Anschluss zur Gegenwart herstellen, sondern vielmehr den radikalen Sprung in die Zukunft wagen. Dabei offenbarten sich Parallelen zur Nachkriegsliteratur aus dem Umfeld der *Gruppe 47*, das zeigt eine programmatische Bemerkung von Hans Werner Richter anno 1946:

»Der moralische, geistige und sittliche Trümmerhaufen, den eine verlorene Generation zurückgelassen hat, wächst ins Unermessliche [...]. Vor dem rauchgeschwärzten Bild dieser abendländischen Ruinenlandschaft [...] verlassen alle Wertmaßstäbe der Vergangenheit. [...] Aus der Verschiebung des Lebensgefühls, aus der Gewalt der Erlebnisse, die der jungen Generation zuteil wurden und die sie erschütterten, erscheint ihr heute die einzige Ausgangsmöglichkeit einer geistigen Wiedergeburt in dem absoluten und radikalen Beginn von vorne zu liegen.«¹³⁸

In diesem Geiste, so bemerkte Martin Thrun, wurde »manchen Künstlerästhetiken die Negation von Ausdruck zum Gebot.«¹³⁹ Diese negative Ästhetik entsprang nicht nur historischen Konstellationen, sondern eröffnet auch Anschlüsse an ein konfliktives Generationenkonzept¹⁴⁰, das in der »langen Nachkriegszeit« eine Verschärfung erfuhr. Soziologisch lässt sich diese Dynamik mit Pierre Bourdieus Feld-Theorie denken: Demnach ergeben sich mit dem »Eindringen von Neulingen, die einfach schon aufgrund ihrer [...] sozialen Zusammensetzung Neuerungen bei Produkten oder Produktionstechniken«¹⁴¹ anstreben, große Umwälzungen und dies nicht zuletzt deshalb, weil es der jüngeren Generation stets wesentlich um »Diskontinuität, Bruch, Differenz, Revolution«¹⁴² gehe.

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

138 Hans Werner Richter: »Warum schweigt die junge Generation?«, in: Der Ruf (2/1946), S. 55.

139 Thrun: Der Sturz ins Jetzt des Augenblicks (Vortragsmanuskript).

140 Siehe hierzu weiterführend den kanonischen Text von Karl Mannheim: »Das Problem der Generationen«, in: Kölner Vierteljahreshefte für Soziologie 7 (1928/29), S. 157-184.

141 Pierre Bourdieu: Die Regeln der Kunst, Frankfurt am Main 2001, S. 357.

142 Ebd., S. 253.

Die jungen Komponisten wollten also Epoche machen und wurden zu Statthaltern einer markanten Epochenschwelle, wie sie Reinhart Koselleck definiert hat: Die bestürzende Erfahrung der »Dynamisierung und Verzeitlichung der Erfahrungswelt« und der »offenen Zukunft mit einer Vielfalt der Perspektiven« schuf das Bewusstsein, in einer Übergangsphase zu leben, »in der es immer schwerer wird, die überkommenen Traditionen mit den notwendigen Neuerungen zu vermitteln.«¹⁴³ Der zunehmend eklatante und agonale Wettstreit um Innovation wurde dabei zur liminalen Kategorie der sich nach 1945 häufenden Schwellenphasen und Umbruchszenerien.

VERSUCH EINER DEFINITION: KLINGENDE ÉKLATS

Will man aus den oben vorgestellten Referenzen und Chiffren der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine Definition des Musikskandals nach 1945 zu destillieren, so muss grundlegend festgehalten werden, dass der klingende Eklat von anderen Formen der Skandalisierung zu unterscheiden ist. Diese Feststellung gilt zunächst einmal für die Differenzierung politisch oder wirtschaftlich motivierter sowie ästhetisch begründeter skandalöser Ereignisse. Denn während Betroffene der ersten Kategorie meist mit schweren Sanktionen zu rechnen haben, schlagen öffentliche Kritik und Anfeindungen in der Kunst oft in Achtung und Ruhm um.¹⁴⁴ Haben Skandalisierte auf sozialen Feldern also fast immer mit negativen Folgen zu rechnen, ist der Kunstskandal für die Betroffenen oft positiv konnotiert und also erstrebenswert. Nicht nur erhalten Skandalkünstler ein hohes Maß an öffentlicher Aufmerksamkeit, die im Verlauf des 20. Jahrhunderts zu einer immer kostbareren Währung avancierte; auch gelten skandalisierte Kunstwerke als wegweisender Ausweis für ästhetischen Fortschritt sowie als Metaerzählung der künstlerischen Moderne. Einen Sonderfall markieren hier nur die Jahre des Dritten Reichs, als auch künstlerische Pluralität und Innovation ernsthaft bekämpft und sanktioniert wurden. Ist dieser Sonderfall eher im Feld des Polit- anstatt des Kunstskandals einzuordnen, so gilt das Gebot der differenzierten Betrachtung auch innerhalb der Künste, denn: Kunst-Skandal ≠ Kunst-Skandal.

Hans-Edwin Friedrich gab mit Blick auf den Literaturskandal an: »zwischen den einzelnen Künsten besteht in Bezug auf ihre Skandalträchtigkeit kein prinzipieller Unterschied.«¹⁴⁵ Dieser Einschätzung ist entschieden zu widersprechen. Besonders zwei Faktoren sind für eine Differenzierung ästhetischer Skandale aufschlussreich: Der spezifische Ausdruck der Kunstsparten (Materialität/Medialität) sowie die besonderen Merkmale ihrer jeweiligen Rezeptionsbedingungen. Funktionieren etwa Literatur und Bildende Kunst als materiell verfasste Objekte in Zwiesprache mit einem mehr oder weniger isolierten Betrachter, sind Theater, Opern und Konzerte von transitorischer Flüchtigkeit geprägt, an das raumzeitliche Setting der Aufführung gebunden und entfalten ihre spezifische performative Ästhetik in der »Ko-Präsenz im Ver-

143 Reinhart Koselleck: »Das 18. Jahrhundert als Beginn der Neuzeit«, in Ders. (Hg.): Epochenschwellen und Epochenbewusstsein (Poetik und Hermeneutik, Band 12), München 1987, S. 269-282, hier S. 278f.

144 Lydia Jeschke: »Hören, fühlen, denken. Über Lust und Frust des Musikerlebens«, Teil 3: »Aufbruch im Konzertsaal«, in: Südwestrundfunk/SWR2 (1.7.2009).

145 Friedrich: Literaturskandale S. 16.

hältnis zwischen Darstellern, Zuschauern und Szene.«¹⁴⁶ Martin Eybl, der Chronist der referentiellen Schönberg-Skandale, gab zu bedenken, dass Musik innerhalb der Künste als Sonderfall zu gelten habe: Im Gegensatz zu sprachbasierten Ausdrucksformen wie der Literatur oder dem Theater seien hier vorrangig ästhetische Gewohnheiten und deren Störung ausschlaggebend für skandalöse Reaktionen.¹⁴⁷ Diese Einschätzung gilt besonders für die Instrumentalmusik, während das Musiktheater in seiner multimedialen Anlage wiederum als Sonderfall zu behandeln ist. Wenn Eybl eine Typologie musikalischer Skandalformen als offene Aufgabe bezeichnete, wird diese Vakanz im Folgenden mit dem Versuch einer Definition des Musikskandals auf Basis des oben aufgeworfenen Referenzrahmens angegangen. Zuvor sind ein paar grundlegende Worte zur Terminologie des Gegenstands geboten.

Der etymologische Ahne des modernen Skandals liegt im altgriechischen σκάνδαλον (*skándalon*) womit zunächst die Auslösevorrichtung einer Tierfalle und somit ein losschnellendes Gerät bezeichnet wurde. Liegt bereits hier die Sprengkraft des neuzeitlichen Skandals begründet, wurde dieser im lateinischen *scandalum* zum biblischen ›Stein des Anstoßes‹. Im 17. Jahrhundert wurde der *scandale* in Frankreich zum Synonym für negatives öffentliches Aufsehen und in dieser Bedeutung ab dem 18. Jahrhundert in ganz Europa übernommen. Seitdem bezeichnet der Skandal ein aufsehenerregendes Ereignis sowie auch den Diskurs darüber – er wurde also um eine mediale Komponente erweitert.¹⁴⁸ In diesem Sinne gelten in dieser Arbeit gleichermaßen Saalschlachten wie auch ihre publizistische Ausbreitung und die öffentlich geführten Kontroversen als Musikskandal. Steckt im französischen *scandale* außerdem die Bedeutungskomponente von Lärm, so ist damit ein weiterer Schritt hin zur Eingrenzung des klingenden Eklat gemacht. Apropos: Der dem Skandal verwandte und oft synonym verwendete Begriff scheint insbesondere in seiner französischen Diktion – *éclat* – in vieler Hinsicht geeignet für eine Differenzierung des Musikskandals von den anderen Formen der Skandalisierung.

Beschreibt der Skandal eine zeitlich längere Folge von Ereignissen und ist in die zeitliche Struktur eines Vor- und Nachher eingebettet, steht der Eklat tendenziell für ein einmaliges und punktuelles Geschehen oder den Höhepunkt skandalöser Ereignisse. Der Begriff scheint damit geeignet, den Moment der Eskalation zu fassen, der sich auf musikalischem Feld meist innerhalb eines konzentrierten Konzertsettings entlädt. In seiner weiter gefassten französischen Ausprägung wird der *éclat* unter anderem als musikalische Vortragsbezeichnung für einen plötzlich aufscheinenden Klang verwendet wird. Mit seinen Bedeutungskomponenten wie ›Splitter‹, ›Spre-

146 Erika Fischer-Lichte/Jens Roselt: »Attraktion des Augenblicks – Aufführung, Performance, Performativ und Performativität als Theaterwissenschaftliche Begriffe«, in Dies./Christoph Wulf (Hg.): Theorien des Performativen, in: Paragrana 10 (1/2001), S. 237-254, hier S. 238.

147 So Martin Eybl in seinem Beitrag »Skandal als Phänomen moderner Öffentlichkeit« auf dem Workshop des DFG-Sonderforschungsbereichs »Moderne«: »Wien und Zentraleuropa um 1900: Die ›unscharfen Ränder‹ Zentraleuropas« (Budapest, Oktober 1998).

148 Siehe hierzu Gerrit Walther: »Skandal«, in Friedrich Jaeger (Hg.): Enzyklopädie der Neuzeit, Band 12, Stuttgart 2010, Sp. 54-57; Cornelia Blasberg: »Skandal«, in Gerd Ueding (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Band 8, Tübingen 2007, Sp. 923-929.

gung« und »Knall«, aber auch »Spiegelung« und »Schein« ist er zudem sinnlich breiter aufgestellt und damit in der Lage, performative Sensationen und audio-visuelle Ereignisse zu erfassen, wie sie in der Neuen Musik bedeutsam wurden. Schließlich besitzt der *éclat* im Vergleich zum überwiegend pejorativ besetzten Skandalbegriff eine »heroische« Bedeutungskomponente. Beim Sonderforschungsbereich *Helden* der Universität Freiburg und insbesondere im Teilprojekt »Der *éclat* des Helden – Formen auratischer Repräsentation«¹⁴⁹ findet der Begriff prominente Verwendung. Hier wird der eklatante Sinngehalt von Glanz und Ausstrahlung(skraft) fokussiert und damit als konzeptualisierte Artikulationsform zur Beschreibung des Heroischen an den Topos des Heldenglanzes angeschlossen.

Der so verstandene *éclat* beschreibt also nicht nur seine Wirkung auf und die Wahrnehmung durch die Gesellschaft, sondern auch eine wesentliche Qualität für den Begriff des Heroischen als Epiphanie. Dieser steht in einem grundsätzlichen Spannungsverhältnis zwischen der unmittelbaren Präsenz der Heldentat und der Notwendigkeit, diese ihrer gesellschaftlichen Wirksamkeit wegen zu kommunizieren, das heißt zu semantisieren und zu medialisieren. In seiner Vieldeutigkeit zwischen Krise und Strahlkraft ist der Begriff des *éclat* also prädestiniert für die analytische Beschreibung von den Skandalen der Musikavantgardisten, die sich in ihrer Vorreiterrolle konstitutiv zwischen aufsehenerregendem Ärgernis und heldenhafter Neuerschließung der klingenden Welt bewegten. Es ist somit sicher kein Zufall, dass Pierre Boulez – ein wichtiger »Skandalierer« der Nachkriegsavantgarde – 1965 eine Komposition mit *Éclat* betitelte und das Stuttgarter Festival für Neue Musik den vielschichtigen Begriff als Namen wählte.

Wenn im Folgenden die Begriffe Skandal, Eklat und *éclat* aus Gründen der Lesbarkeit synonym verwendet werden, sind diese Überlegungen doch als grundlegend für den Musikskandal zu verstehen, der im Folgenden mittels einer Typisierung und Kategorisierung der vorangegangenen *Referenzen und Chiffren* definitorisch verdichtet und damit das analytische Handwerkszeug dieser Dissertation vorgestellt wird.

Avant-Garde: »Tradition versus Innovation«

Die einfachste weil allgemein verbindliche Kategorie des Phänomens Musikskandal findet sich im aufgeladenen Widerspruchspaar von »Tradition versus Innovation«. Der Kampf zwischen Progress und Bewahrung ist so alt wie die Musik selbst und konstituierender Bestandteil ihrer Geschichte, die einem wiederkehrendem Muster folgte: Etablierte Normen und Regeln wurden hinterfragt und angegriffen, bevor die Neuerungen ihrerseits eine Konsolidierung und Etablierung erfuhren, um schließlich wiederum aufgebrochen zu werden. Wenn das dialektische Begriffspaar von Tradition und Innovation damit ein historisches und zeitenübergreifendes Phänomen ist, so erfuhr die Einstellung zur Geschichte – als Punkt der Abstoßung oder Anknüpfung – seit dem 19. Jahrhundert einen aufschlussreichen Wandel:

149 »Der »*éclat*« des Helden – Formen auratischer Repräsentation des Helden in Frankreich vom 17. bis zum 19. Jahrhundert«, Teilprojekt des Sonderforschungsbereichs 948 »Helden – Heroisierungen – Heroismen. Transformationen und Konjunkturen von der Antike bis zur Moderne«.

»Erst mit den Idealen der Aufklärung hielt der Gedanke Einzug, im Fortschreiten der Zeitläufe eine Progression der Menschheit zu erkennen, wodurch die Gleichzeitigkeit traditioneller und innovativer Praktiken nicht mehr wertneutral verstanden wurde.«¹⁵⁰

Im frühen 20. Jahrhundert entwickelte sich der Fortschrittsgedanke zu einem Credo in der Selbstzuschreibung der Avantgardenkünstler und muss mit Blick auf die *Avant-Garde* wörtlich verstanden werden, die dem Wortverständnis nach eine prozesshafte, eindeutig nach vorne gerichtete Erscheinung ist. Dass der Begriff der französischen Militärsprache entstammt und eine kriegerische Vorhut bezeichnet, ist für die Avantgardebewegungen des 20. Jahrhunderts wörtlich zu verstehen: So evozierten die ästhetischen Vorreiter immer wieder Feindberührungen, während das *Peloton*, das gesellschaftliche Hauptfeld, meist erst in ihrem Windschatten das ausgekundschafte Terrain betrat. Avantgarde wird in diesem Sinne nicht als Bezeichnung einer zeitlichen Strömung verwendet, sondern als Konzept. Diese Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen ist den Avantgarden intrinsisch implementiert: schon die semantische Wortbedeutung setzt ein Verständnis der Differenz von Vorhut, Gros und Nachhut voraus: Vorläufer und Nachzügler sind demnach in der Gegenwart gleichzeitig anwesend. Kann dieser Gedanke als historiographisches Organum der Arbeit mitgedacht werden, entwickelte das Spannungsverhältnis von Tradition und Innovation im Verlauf des 20. Jahrhundert eine ungeheure Eigendynamik. Dafür sprechen nicht zuletzt die polarisierenden Reaktionen in den Konzertsälen, in denen dieser Konflikt lautstark zum Ausdruck und zum Tragen kam.

Der Fortschrittsgedanke avancierte nach den legendären Saalschlachten des Jahres 1913 zu einem grundlegenden Theorem der Moderne, mit dem die Kategorie des Skandals als Motor für Progress und Beweis für ästhetische Innovation etabliert wurde. Ein ideologiegeschichtliches Konzept wurde dabei ebenso wichtig wie problematisch: Der Glaube an die normative Kraft einer linearen Fortschrittsgeschichte. Beschrieb Walter Benjamin den Fortschritt 1940 unter dem Eindruck der weltpolitischen Ereignisse als ›Sturm‹ in den Flügeln des ›Engels der Geschichte‹¹⁵¹, bezeichnete ihn Frank Hentschel im Anschluss an postmoderne Theoriebildungen¹⁵² 2006 als ein »geschichtsphilosophisches Axiom, [das] fast zwangsläufig einen teleologischen Geschichtspotential«¹⁵³ erzeuge. Eben dieser Fortschrittsglaube erfuhr nach 1945 eine eklatante Beschleunigung und wurde zu einem Leitprinzip der Musikavantgarde. Es gilt die These, dass die referentiellen Skandale einen Bruch der bis dato geltenden Normen und also einen Paradigmenwechsel innerhalb eines jeweils spezifischen kulturhistorischen Settings markierten. Wenn der Kulturhistoriker Georg Bollenbeck für die Moderne vor 1945 herausarbeitete, diese sei »kein Zustand, sondern ein Pro-

150 Michael Custodis: Die soziale Isolation der neuen Musik. Zum Kölner Musikleben nach 1945, Stuttgart 2004, S. 150.

151 Walter Benjamin: »Über den Begriff der Geschichte« [1940], in Ders.: Gesammelte Werke, Band I, Frankfurt am Main 1991, S. 690-708 und besonders S. 697f.

152 Siehe Jean-François Lyotard: Das postmoderne Wissen, Wien 2012; Ders.: Der Widerstreit, München 1989; Wolfgang Iser: Unsere postmoderne Moderne, Berlin 2002.

153 Frank Hentschel: Bürgerliche Ideologie und Musik, Frankfurt am Main/New York 2006, S. 161.

zess«¹⁵⁴, gilt dies ebenso für die Nachkriegsavantgarde, deren Skandale die progressiven Schwellen dieses Prozesses markierten. Es scheint daher fruchtbar, die Avantgarde »als wiederkehrendes Ergebnis historischer Umbruchsituationen, als Antwort auf das für Epochenschwellen charakteristische Auseinanderklaffen von Erfahrung und Erwartung«¹⁵⁵ zu verstehen.

Rites de Passage: Paradigmenwechsel und Schwellenphasen

Musikskandale deuten auf Paradigmenwechsel hin – das spiegelt sich auch in den als referentiell vorgestellten Fallbeispielen. Deren Auswahl erfolgte keineswegs willkürlich, sondern trägt vielmehr den Wandlungsprozessen im Umfeld des Ersten Weltkriegs als einschneidender Zäsur Rechnung: Sowohl in den Jahren vor 1914, als auch nach 1918 kam es zu einer Häufung von klingenden Eklats. Es gilt hier die Hypothese, dass diese Ereignisse keineswegs zufällig zustande kamen, sondern vielmehr Ausdruck historischer Schwellenphasen waren. Sie weisen auf eine Verdichtung der Zeit-Zeichen hin, die in den Konzertsälen als sozialen Versammlung- und Verhandlungsorten eskalierten und eine öffentliche Bühne fanden.

Vor 1914 waren solche Zeichen etwa der unverkennbare Aggressionstrieb und die Kriegsbegeisterung der Futuristen, die – indem sie Kampfhandlungen geradezu provozierten – symbolisch auf den Ersten Weltkrieg wiesen und Konzerte zu performativen Schlachtfeldern ästhetischer Erfahrung machten. Weniger offensichtlich ist der Kampfesimpuls im Falle der tumultuösen und referenziellen Premieren Igor Strawinskys und Arnold Schönbergs im Schlüsseljahr 1913. Aber auch diese Ereignisse fanden in einem Klima des Auf- und Umbruchs statt, wenn dabei auch keine besonders ausgeprägte Aggressionsbereitschaft – zumindest seitens der Künstler – festzustellen war. Hier lag der Sprengstoff in der Ästhetik selbst, die das Ende des tonalen Zeitalters und den Beginn der abstrakten Moderne markierte. Die Skandale schrieben gewissermaßen ein Drehbuch für die späteren Avantgarden, wie Jennifer Schuessler 2012 in der *New York Times* ausführte:

»The premieres helped write a modern cultural script. Artists have been trying to provoke audiences ever since, elevating shock to an artistic value, a sign that they are fighting the good fight against oppressive tradition and bourgeois morality.«¹⁵⁶

Auch die Musikskandale des Schlüsseljahres 1913 gingen mit einer ebenso künstlerisch wie sozial konnotierten Umbruchphase einher, die vom Kampf zwischen Tradition und Innovation, Bürgerlichkeit und Progressivität, Restauration und Reformation geprägt war; mit ästhetischen Mitteln wurden hier die Zeichen der Zeit in Klang gesetzt. Ähnliches gilt für die Jahre der Weimarer Republik, als sich in der Folge des Ersten Weltkriegs zwischen 1918 und 1933 eine weitere Schwellenphase auftat, die

154 Georg Bollenbeck: *Tradition, Avantgarde, Reaktion. Deutsche Kontroversen um die kulturelle Moderne 1880-1945*, Frankfurt am Main 1999, S. 29.

155 Dolores Sabaté Planes/Jaime Feijóo: *1910-2010: Hundert Jahre Avantgarde. Ein Vorwort*, in dies. (Hg.): *Apropos Avantgarde. Neue Einblicke nach Einhundert Jahren*, Berlin 2012, S. 9-12, hier: S. 9.

156 Jennifer Schuessler: »Shock Me if You Can«, in: *New York Times* (14.9.2012).

vielfältige paradigmatische Veränderungen nicht nur in der Gesellschaft, sondern auch in den Künsten und ihrer Wahrnehmung zeitigte. Hans Robert Jauß bemerkte in seiner *Theorie der Rezeption*, dass

»der Umbruch vom Alten zum Neuen erst an der [...] sich abzeichnenden Grenzlinie von ›Epochenschwellen‹ erkennbar [wird]: an der Umbesetzung von Funktionen [...] des bisherigen Weltmodells.«¹⁵⁷

Jauss verwies damit auf Hans Blumenberg, der solche Epochenschwellen als ›unmerklichen Limes‹ bezeichnete.¹⁵⁸ Werden Skandale in einem größeren historischen Rahmen der Erneuerung von Normen und sozialen Ordnungen verortet, so können sie als Kategorie herangezogen werden, die den flüchtigen Augenblick des Umbruchs – den Moment, wenn das Pendel kurz stillsteht bevor es die Richtung ändert – bezeichnet. Zum Ereignis wurden die klingenden *éclats* im Moment ihrer Eskalation: wenn sie sich unvorhergesehen und überraschend innerhalb eines repräsentativen Settings entluden. Dafür spricht auch die Tatsache, dass insbesondere Uraufführungen den Rahmen für die bedeutendsten Musikskandale lieferten, wie Thomas F. Kelly in seiner Diskussion musikalischer Premieren verdeutlichte:

»Each great work has its infancy, when it is new and fresh, when tradition, admiration, and history have not yet affected its shape, when its audience is unencumbered by previous expectations.«¹⁵⁹

Mit dem Überraschungsmoment unvoreingenommener Erwartungshaltung nannte Kelly zwei wichtige Faktoren für das Zustandekommen klingender Eklats. Mit Blick auf Epochenschwellen können diese auch mit Hermann Danuser als eine Art ästhetischer Grenzmarkierung verstanden werden:

»Am Ausgang der historischen Entwicklung neuer Kunstarten, Gattungen, Stile, Ästhetiken stehen meist Konflikte, Auseinandersetzungen, Kämpfe. Denn zunächst stößt alles, was außerhalb der etablierten [...] Grenzen einer Kunsttradition liegt, rezeptionsästhetisch auf eine Verweigerung der Akzeptanz, die nur durch den Austrag eines Konflikts überwunden werden kann.«¹⁶⁰

Ästhetische Kontroversen traten insbesondere in historischen Umbruchsituationen auf und bezeichneten über künstlerische Belange hinausgehend den Wandel sozialer und kultureller Normen. Sie waren passagere Ereignisse im Rahmen gesellschaftlicher Wandlungsprozesse und mithin Bestandteil von Übergangsriten – jenen *Rites de passage*, die der französische Ethnologe Arnold van Gennep bereits 1909 analytisch beschrieb: Auf Trennungsriten (*rites de separation*) folgen Schwellenriten (*rites de marge*), die letztlich in abschließenden Angliederungsriten (*rites d'agrégation*) mün-

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

158 Hans Blumenberg: *Aspekte der Epochenschwelle*, Frankfurt am Main 1976.

159 Thomas Forrest Kelly: *First Nights. Five Musical Premieres*, New Haven 2000, S. 12.

160 Danuser: *Wer hören will, muß fühlen*, S. 95.

den.¹⁶¹ Der Musikskandal wird in diesem Sinne als eine liminale Kategorie des Übergangs verstanden, in der sich kulturelle Bruchstellen künstlerisch und performativ offenbaren – und zwar gleichermaßen auf Produktionsebene (Ästhetik, Inszenierung, Medien) wie auch in den Verhaltens- und Funktionsweisen der Rezeptionsseite (Publikum, Presse). Nicht zuletzt in dieser Verklammerung verschiedener gesellschaftlicher Akteure und Gruppierungen liegt das kulturdiagnostische Potential klingender Eklats.

Produktion: Inszenierungsstrategien

Der Wandel, den ästhetische Skandale bezeichnen, betrifft also gleichermaßen die Produktion wie auch die Rezeption der jeweils zeitgenössischen Kunst. Ursula Petrik beschrieb mit Blick auf die referentiellen Musikskandale Arnold Schönbergs beide Seiten, wenn sie den »Bruch mit der Tonalität [...] als das wohl radikalste Phänomen innerhalb der Neuen Musik und gleichzeitig als ein erhebliches Motiv für deren vielfache Ablehnung«¹⁶² bezeichnete. Ausgehend von den eklatanten Gründungsereignissen der musikalischen Moderne etablierte sich auf Produktionsseite ein ästhetischer Fortschrittsglaube, der konstituierend für das Selbstverständnis der Neuen Musik wurde. Die Negation der tradierten Normen entsprach einem Innovationsimperativ, der im 20. Jahrhundert als »Absolutismus der Moderne« eine paradigmatische und dogmatische Eigendynamik entwickelte und Affirmation zum ebenso ästhetisch wie politisch konnotierten Schimpfwort machte.

Den Schöpfern der Neuen Musik wurden die performativen Ausbrüche des Publikums zum Beweis ihrer Fortschrittlichkeit. Die Komponisten agierten zunehmend unabhängig vom Hörergeschmack und rebellierten damit gleichermaßen gegen die bürgerlichen Verhaltensnormen der »Kulturindustrie«, deren Charakteristik Theodor W. Adorno ebenso polemisch wie treffend auf den Punkt brachte: »Kunst schlägt heute alles mit Ähnlichkeit.«¹⁶³ Die Avantgarde wurde zu einem kritischen Konzept mit dem versucht wurde, der »Reproduktion des Immergleichen«¹⁶⁴ ästhetische Differenz entgegenzustellen und damit die Aura des *Kunstwerks im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*¹⁶⁵ zu schützen. Der Skandal war dabei nicht nur zum Ausweis zukunftsweisender Innovation, sondern gewann an der Schwelle zum Zeitalter der Massenmedien noch eine weitere Bedeutungsebene hinzu: ohne die Aufmerksamkeit der Presse wären die Kontroversen in den Konzertsälen verhallt. Wenn Arnold Schönberg und Igor Strawinsky von der öffentlichen Aufmerksamkeit infolge der Saalschlachten profitierten, so erkannte Martin Eybl darin ein Tauschgeschäft zwischen Künstlern und Medien, von dem beide Seiten profitieren:

161 Arnold van Gennep: Rites de passage, Paris 1909; Übergangsriten, Frankfurt am Main/New York 2005.

162 Petrik: Die Leiden der Neuen Musik, S. 7.

163 Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: »Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug«, in Ders.: Dialektik der Aufklärung, Frankfurt am Main 1987, S. 128-176, hier S. 128.

164 Ebd., S. 142.

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

»Der Skandal ist für die Medien eine leicht verkäufliche Ware und zugleich das prestigeträchtige Wundmal des wahren Künstlers. Immer mehr junge Tonkünstler erlebten das Ausgepfiffenwerden [...], weil es Richard Wagner, weil es Bruckner und Hugo Wolf so sehr förderte.«¹⁶⁶

Schon in der Weimarer Republik und im Paris der ›Goldenen Zwanziger‹ häuften sich Inszenierungsstrategien von Künstlern wie dem *Bad Boy of Music* – George Antheil – welche die öffentliche Wirkmächtigkeit klingender *éclats* erkannten. Es ist also kein Zufall, dass Skandale die Entwicklung der Presse zum Massenmedium begleiteten und dokumentierten. Auch die Ereignishaftigkeit von Musikskandalen hängt unmittelbar mit ihrer medialen und kommunikativen Vermittlung sowie ihrer (Re-)Produktion innerhalb einer demokratischen Öffentlichkeit zusammen. Wenn 2012 etwa Vallejo Gantner, der künstlerische Direktor des New Yorker *Performance Space 122* mit Blick auf die Strawinskys (*mas*)*sacre du printemps* feststellte: »a Rite of Spring-style riot is every presenter's dream«¹⁶⁷, deutet dies auf eine *Ökonomie der Aufmerksamkeit*¹⁶⁸ hin, die Georg Frank in seiner gleichnamigen Monographie für die Moderne herausarbeitete. Ausgehend von der Überlegung, dass gesellschaftliche Ordnungen vorrangig von medialer Wahrnehmung beherrscht werden, lassen sich seine Ergebnisse für den Wissenschaftsbetrieb mühelos auch auf den Kunst- und Kulturmarkt übertragen: Ärger und Irritation des Publikums sind nicht selten ein bewusst provoziertes Marketinginstrument – und die größte Strafe für ein Werk und seinen Schöpfer demnach keine vernichtende Kritik, sondern Missachtung. Der Kunsthistoriker Heinz Steinert fasste diesen Gedanken in einem griffigen Satz zusammen: »Am unerfreulichsten ist der Skandal der ausbleibt.«¹⁶⁹ Über dieses Bonmot hinausgehend wurde den Komponisten die Provokation des Publikums auch ästhetisch bedeutsam. Im Anschluss an die Futur- und Dadaisten kam es in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verstärkt zu Inszenierungsstrategien und performativen Aufführungskonzepten, die eine Reaktion des Publikums nicht nur evozierten, sondern geradezu sistierten. Der Ärger, die Irritation und auch die Gegenwehr des Publikums wurden zum Bestandteil des Kunstereignisses, nicht etwa dessen Störung.

Rezeption: Laute(r) Emotionen

Auf die Normbrüche der Komponisten reagierte das Publikum seinerseits mit einem Bruch der bürgerlichen Verhaltensnormen. Wer die Konzerte durch Lärm störte, negierte ihren Kunstcharakter und brachte den Willen zum Ausdruck, sich derartige Musik nicht bieten zu lassen. Waren solche Äußerungen auch oft spontane Bekundungen des Missfallens, so zeigten sich dabei doch immer wieder Inszenierungsstrategien, wovon das teils präventiv mitgebrachte Stör-Instrumentarium wie Trillerpfeifen, Röhrenschlüssel oder gar Stinkbomben zeugt. Martin Thrun erkannte darin »ein

166 Eybl: Die Befreiung des Augenblicks, S. 29f.

167 Schuessler: Shock Me if You Can.

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

169 Heinz Steinert: »Am unerfreulichsten ist der Kunstskandal der ausbleibt. Anmerkungen zu Arbeitsbündnissen in der Kunst«, in Christine Resch: *Kunst als Skandal*, Wien 1994, S. 9-35, hier S. 9.

offenkundiges Indiz für die Opposition eines enttäuschten wie konsternierten, mehrheitlich der Oberschicht angehörenden Abonnement-, Fest- oder Vereinspublikums«¹⁷⁰ und benannte damit auch die sozialen Faktoren des Musikbetriebs. Hier wurden also, wie Martin Eybl im Zusammenhang mit den Schönberg-Skandalen feststellte, die »alten Normen musikalischer Aufführungsbedingungen im Zeitalter des bürgerlichen Musikbetriebs [...] gesprengt.«¹⁷¹

Die Radikalität der ästhetischen Erfahrung beantwortete das Publikum mit nicht minder radikalen Verhaltensweisen, die als affektive Reaktionen auf die schockierende Diskrepanz von Erfahrung und Erwartung verstanden werden können. Damit rücken Gefühls- und Rezeptionstheorien in den Fokus des analytischen Interesses. Hans Robert Jauf setzte in seiner *Theorie der Rezeption* erstmals den »Rezipienten als Empfänger und Vermittler, mithin als Träger aller ästhetischen Kultur« in sein historisches Recht, »das ihm in der Geschichte der Künste vorenthalten blieb, solange sie im Banne der traditionellen Werk- und Darstellungsästhetik stand.«¹⁷² Der Schritt vom passiven Akt des Empfangens zur aktiven und produktiven Rezeption vollzog sich erst mit der Emanzipation des bürgerlichen Individuums und nahm im Verlauf der Moderne Fahrt auf. Hier kam es im Anschluss an Umberto Eco zur »Öffnung des Kunstwerks«, wobei das Konzept als Chiffre für die aktive Beteiligung des Rezipienten an der Generierung des Kunstwerks steht.¹⁷³ Beschreibt die literaturwissenschaftlich geprägte Rezeptionsästhetik eher den hermeneutischen Prozess historischer Exegese und Interpretation, ist die Wahrnehmung von Musik, die im unmittelbaren Augenblick der Aufführung von einem Publikumskollektiv rezipiert wird, etwas anders gelagert: Während Literatur in der Regel von einem Leser reflektiert wird und als Werk unverändert bleibt, ist die Aufführungskunst Musik von einer temporalen Flüchtigkeit geprägt und generiert damit viel deutlichere Anchlüsse an unmittelbare Affekte, die sich in klingenden *éclats* ereignishaft entladen.

Die Verhaltensweisen der Auditorien offenbaren als historische Zeichen Hinweise auf zeitgebundene Normen: Waren lautstarke Meinungsäußerungen des Publikums noch im 18. Jahrhundert normaler Bestandteil musikalischer Aufführungen, etablierte sich mit dem Aufkommen einer bürgerlichen Musikkultur eine passive Rezeptionshaltung.¹⁷⁴ Seit dem späten 19. Jahrhundert wurde die Zurückhaltung der Gefühle im abgedunkelten Saal zu einer Regel des Anstandes. Der Kulturhistoriker Peter Gay sprach in diesem Zusammenhang von einer »Art of Listening«¹⁷⁵ und Elias Canetti von einem »Ritual des Stockens«: »Jede Bewegung ist unerwünscht, jeder Laut ver-

170 Thrun: Der Sturz ins Jetzt des Augenblicks (Vortragsmanuskript).

171 Eybl: Die Befreiung des Augenblicks, S. 25.

172 Jauf: Theorie der Rezeption, S. 5.

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

174 James H. Johnson stellte die Frage »Why did audiences grow silent?« in den Mittelpunkt seiner Monographie *Listening in Paris* (Berkeley 1995).

175 Peter Gay: »The Art of Listening«, in Ders.: *The Naked Heart (The Bourgeois Experience: Victoria to Freud)*, New York 1995, S. 1-25. Siehe hierzu auch den Bericht zur Konferenz »The Art of Listening«, die vom 12.-17. Juli 2012 im Berliner Radialsystem stattfand, URL: <http://www.hsozkult.de/conferencereport/id/tagungsberichte-4434> [Zugriff: 31.8.2017].

pönt [...], alle äußeren Reaktionen darauf unterbleiben.«¹⁷⁶ Der Literaturnobelpreisträger konstatierte in *Masse und Macht* eine grundsätzliche Ähnlichkeit rhythmischer Massen als Erscheinungsform der Macht. Während Individuen über Distanzen bestimmt seien, könne es bei Menschenansammlungen als einem von Affekten geleiteten Gebilde zu einem Zustand der »Entladung« kommen, bei dem alle »ihre Verschiedenheiten loswerden und sich als *gleiche* fühlen.«¹⁷⁷

Wenn Canetti auch im bürgerlichen Konzertbetrieb eine ritualisierte »Stockung der Gefühle« diagnostizierte, kann der Musikskandal als Ausnahmeerscheinung gelten, der ex negativo Rückschlüsse auf soziale und anthropologische Wandlungsprozesse erlaubt. Die affektiven Entladungen in den Konzertauditorien weisen insbesondere die Avantgarden als ein Brennglas solcher Dynamiken aus. Deren Provokationen ließen die verstummten Auditorien wieder laut werden und das Publikum in polarisierenden Affekten und unkontrollierbaren Gefühlen wie Empörung und Zorn, aber auch Unsicherheit und manchmal hilfloser Komik aus dem ritualisierten Handlungskorsett ausbrechen. Der Musiksoziologe Christian Kaden beschrieb diese Dynamik mit Blick auf den Skandal um Igor Strawinskys *Le sacre du printemps*:

»Namentlich zwischen Publikum und Bühne etabliert sich ein Dialog der Verfeindungen. Von unten her röhrt man, lacht man. Von oben gibt man um kein Jota nach. Die negativen Impulse prasseln aufeinander in einer Minus-Minus-Kaskade, unversöhnlich. Aber auch zwischen den Zuschauern [...] tobt der Krieg. Der Teufel ist los auf allen verfügbaren Sozialisierungsebenen. Namentlich diese Zweidimensionalität negativer Aufladung macht es, daß der Skandal relativ rasch zur Krise kommt. Das Pulver wird nach sämtlichen Seiten verschossen.«¹⁷⁸

Derlei Gefühlsäußerungen können im Anschluss an das *Metzler Lexikon Avantgarde* verstanden werden »als Berühren der empfindlichen Stellen der moralischen, religiösen, politischen, sozialen, kulturellen »Häute« mit denen Menschen als gesellschaftliche Wesen ebenfalls umspannt sind.«¹⁷⁹ Auch aus Sicht der Musikpsychologie wurden Umbruchszenarien anhand veränderter Bewusstseinszustände und Affekte der Rezipienten beschrieben. Rudolf Brandl etwa bemerkte, dass der Konflikt zwischen dem Aufbrechen alter- und der Etablierung neuer Regeln stets einhergeht »mit Fremdheitserfahrungen, mit Verstörung, Verwirrung und einer Un- und Umordnung der Sinne. Alterierende Körper- und Bewußtseinsverfassungen paaren sich dabei gegebenenfalls mit existentiellen Empörungen oder auch Euphorien.«¹⁸⁰ Neben Unmutsäußerungen wurde nicht zuletzt Gelächter zum Gradmesser ästhetischer und sozialer Wandlungsprozesse.¹⁸¹

176 Elias Canetti: *Masse und Macht*, München 1994, S. 39.

177 Ebd., S. 14.

178 Kaden: *Skandal als Ritual*, S. 587.

179 Hubertus van den Berg/Walter Fähnders (Hg.): *Metzler Lexikon Avantgarde*, Stuttgart/Weimar 2009, S. 185f.

180 Rudolf M. Brandl: »Musik und veränderte Bewußtseinszustände«, in: Herbert Bruhn, Rolf Oerter, Helmut Rösing (Hg.): *Musikpsychologie. Ein Handbuch*, Reinbek bei Hamburg 1993, S. 599-610, hier S. 599.

181 Siehe hierzu Ludger Scherer/Rolf Lohse (Hg.): *Avantgarde und Komik*, Amsterdam 2004.

Im Anschluss daran manifestiert sich der Musikskandal auch durch die affektiven Kontrollverluste der Rezipienten, die ihrerseits Hinweise auf Paradigmenwechsel und Epochenschwellen geben können: Als passagere Handlungsmuster stellen die Affekte performative Akte dar, über die sich Ordnungen des Sicht-, Zeig- und Hörbaren erst etablieren.¹⁸² Der Konflikt von ›Tradition versus Innovation‹ eskalierte fast immer in einem paradigmatischen Gegeneinander der Gefühle als innerer Dramaturgie der klingenden Ereignisse. Neil Blackadder sprach in seiner Schrift über *Modern Theatre and the scandalized audience* von einer durch Gefühle, Emphase und Kontrollverluste geprägten Polarität von Reaktionen. Dabei offenbare sich in der Sprengung der tradierten Verhaltensregeln (»primarily disorderly«) Widerstand gegen das Werk und/oder den Schöpfer, der sich in Dupliken (»rejoinders«), physischen Gesten oder auch organisierten Gruppendemonstrationen, verbunden mit Lärmproduktion in Form von Rufen, Pfiffen oder Trampeln, ausdrücke.¹⁸³ Damit lässt sich die Hypothese von Musikskandalen als geprägt durch ›laute(r) Emotionen‹ verifizieren, die sich stets in einem polarisierten Schlagabtausch gleich einer ›affektiven Schneeballschlacht‹ entluden. Systemtheoretisch resultiert daraus, wie bei einer Luftschaukel, ein Überschwingverhalten, also eine Ereignisfolge ohne Anfang und Ende.¹⁸⁴ Der Musikwissenschaftler Martin Thrun erkannte darin eine Art allgemeingültiger Verlaufsform, die er anhand von Konzerttumulten in den Jahren der Weimarer Republik skizzierte:

»Vielfach begannen Störungen mit unwillkürlichem Gelächter, das sich wie ein Lauffeuer verbreitete. Hinzu kamen willentliche Unmutsäußerungen wie Zischen, Husten, Scharren, Türenschlagen, die unter dem Beifall der Gegenseite schlimmstenfalls zur Unterbrechung oder zum endgültigen Abbruch des Spiels führten. In den Pausen dominierte, von eventuellen Handgreiflichkeiten abgesehen, verbaler Schlagabtausch.«¹⁸⁵

Thrun erkannte in diesen Affekten einen ›Sturz ins Jetzt des Augenblicks‹. Während auf Produktionsseite ästhetische Konventionen gesprengt wurden, durchbrach auch das Publikum seine Verhaltensnormen und die von Elias Canetti diagnostizierte ›Stockung der Gefühle‹. Anstelle des tradierten Konzertzereemoniells trat in den Worten von Christian Kaden »ein Statt-Ritual, Ersatz-Ritual, dort Platz greifend, wo Kult und Ritus als solche bereits ins Abseits verbannt wurden.«¹⁸⁶

Sezession und Isolation: Die ›Leiden‹ der Neuen Musik

Während die Medien den Impuls zum Skandal publizistisch vervielfältigten und Komponisten in Anlehnung an die zu Klassikern avancierten ehemaligen Skandalierer ein radikales Image der Neuen Musik etablierten, standen die Publikumsreaktio-

182 Siehe hierzu etwa Bernhard Waldenfels: *Der Stachel des Fremden*, Frankfurt am Main 1990.

183 Neil Blackadder: *Modern Theatre and the Scandalized Audience*, Westport 2003, S. 12.

184 Siehe hierzu Paul Watzlawik: *Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien*, Bern 1971.

185 Thrun: *Der Sturz ins Jetzt des Augenblicks* [Vortragsmanuskript].

186 Kaden: *Skandal und Ritual in der Musik*, S. 595.

nen paradigmatisch für die Rezeptionsprobleme, welche die Neue Musik auch im weiteren Verlauf der Moderne aufwarf. Schon in ihren Anfängen wurde klar, dass sie im bürgerlichen Musikleben nicht annähernd jenen Stellenwert erhalten würden, die den Werken der Klassiker zukam. Ursula Petrik erkannte in dieser problematischen Rezeption *Die Leiden der Neuen Musik* und begründete ihre These mit Blick auf ökonomische, soziologische, ideologische, politische und kulturelle Kriterien:

»Faktum ist, dass sich seit dem frühen 20. Jahrhundert eine tiefgreifende Diskrepanz zwischen den ästhetischen Vorstellungen der Komponisten und den Hörerwartungen des Publikums aufgetan hat, und dass die rasant fortschreitenden ästhetischen Entwicklungen seither Musikschaffende und -rezipienten einander nach und nach entfremdet haben.«¹⁸⁷

Im Verlauf der Moderne kam es zur Sezession der Neuen Musik vom Massengeschmack, der die klingende Avantgarde zunehmend in einem intellektuellen Elfenbeinturm verortete, den ihre Protagonisten selbst aktiv miterbauten. Martin Thrun sprach in diesem Zusammenhang von einer:

»Fragmentierung kultureller Lebenswelten als die notgedrungene Aus- oder Abgrenzung moderner Künste und ihrer Schöpfer von Institutionen der sogenannten bürgerlichen Hauptkultur; im Nachhinein begriff man Sezessionen als Stadien der Sedimentierung von Kultur [...]. Selbst wenn die Ansicht zutreffen sollte, dass die Vielfalt von Szenen zum Inbegriff enthierarchisierter Musikkultur geworden ist, wird man nicht außer Acht lassen können, dass die heutzutage vielerorts präsenste Neue-Musik-Szene von eigentümlicher Abkunft ist.«¹⁸⁸

Damit beschrieb Thrun zwei schwerwiegende Folgen der referenziellen Skandale: Das Ende von Leitkulturen im zunehmenden Pluralismus Moderne sowie *Die soziale Isolation der Neuen Musik*, die Michael Custodis in seiner Studie zum Kölner Musikleben nach 1945 herausarbeitete, die über ihre raumzeitlichen Parameter hinaus Anschlusspotential besitzt.¹⁸⁹ Mit den historischen Saalschlachten begann die Metamorphose der zeitgenössischen Kunstmusik vom gesellschaftlichen Ereignis hin zur Spezielsache elitärer Kreise, deren Auswüchse bis in die oft pauschale Ablehnung Neuer Musik in der Gegenwart reichen.

Diese Abwehrhaltung wurde freilich oftmals von den Künstlern selbst intendiert, indem die kulturbürgerlichen Rituale vehement abgelehnt wurden. Zugleich kann die durch intellektuelle Komplexität provozierende Sprache der Neuen Musik als Gegengewicht zur einsetzenden »Popkulturalisierung« der Massenkultur verstanden werden. Dafür spricht nicht zuletzt die zunehmend hermetische Unterscheidung von sogenannter U(nterhaltungs)- und E(rnster)-Musik, die zu einem charakteristischen Merkmal in der (Post-)Moderne wurde: Während der Unterhaltungsmusik jeglicher Kunstcharakter abgesprochen wird, trägt die Kunstmusik seitdem den Ernst im Namen. In dieser dialektischen Sedimentierung erkannte Frank Hentschel eine Vielzahl von Ideologien,

187 Petrik: *Die Leiden der Neuen Musik*, S. 8.

188 Thrun: *Der Sturz ins Jetzt des Augenblicks* (Vortragsmanuskript).

189 Custodis: *Die soziale Isolation der neuen Musik*.

»die der Konstitution der Szene dienen und die die Hörhaltung der Szene-Mitglieder bis hin zum Verlassen des Konzertsaals beeinträchtigen [...]. So viel wird man sagen können: daß die Selbstdarstellung der Komponisten neuer Musik und die Hörhaltung ihrer Rezipienten einen sozialdistinktiven Sinn besitzen [...]. Mit Blick auf das Thema der ästhetischen Erfahrung läßt sich aber festhalten, daß Ideologie und gesellschaftliche Dynamiken das Hörverhalten von Musik offenbar tief beeinflussen können.«¹⁹⁰

Auch Hentschel betonte also die Zusammenhänge zwischen ästhetischen und gesellschaftlichen Dynamiken, die sich in einer distinktiven Haltung von Mitgliedern aus dem Kreis der Neuen Musik und ihrem Publikum manifestieren. Zwar verblieben die klingenden Eklats der Neuen Musik im Verlauf des 20. Jahrhunderts zunehmend im inneren Zirkel der Musikavantgarde und wurden damit zu ›Skandalen im Sperrbezirk‹. Dennoch muss der isolierte Bezirk der musikalischen Avantgarden als sozio-ästhetischer Faktor und ihre Vertreter als intellektuelle Akteure und Agenten der Moderne ernst genommen werden: Die Skandale der Neuen Musik verliehen dem kulturellem Störfall ›Skandal‹ eine produktive Note und wiesen den Fortschrittscharakter und das Innovationstheorem als konstituierende Kraft für die Formierung der musikalischen Moderne aus. Erst die zerrütteten Kunstwerke sind, noch einmal gesprochen mit Adorno: »Male des geschichtlichen Prozesses.«¹⁹¹

190 Frank Hentschel: »Ästhetische Erfahrung und die Ideologie der Hochkultur in der neuen Musik«, in: Paragrana 15 (2/2006), S. 121-132, S. 132.

191 Adorno: Philosophie der Neuen Musik, S. 38.