Herausgegeben von
Iris Cseke, Sebastian Jung, Lars Krautschick,
Georg Schneider und Johanna Zorn

Inhaltsverzeichnis

Christopher Balme
Vorwort 3

Marie-Luise Angerer
Affekt – ein blindes Gefühl 7

Katharina Knüppel
***Mal vu mal dit*:**
Die Affizierung des Rezipienten in Samuel Becketts Spätwerk 29

Pamela Geldmacher
Reflexive Manipulation –
Strategien der Affektion bei SIGNA 57

Johanna Zorn
»Ich kann mich nicht begreifen« – Zur mediatisierten Ich-Konstruktion in den letzten Inszenierungen Christoph Schlingensiefs am Beispiel von *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* 75

Tobias Staab
Transformationen. Ereignis und Affekt in Romeo Castelluccis *Tragedia Endogonidia* 95

Anna Schürmer
Klingende Skandale –
Laute(r) Emotionen!? 113

Julian Heigel

»Es bleibt ein Affect/ nur daß die Objecta variren« – Affektion als Bedeutung im historischen Diskurs zur geistlichen Kantate im frühen 18. Jahrhundert 139

Maria Goeth

Das Publikum hat immer Recht! Überlegungen zur musikalischen Rezeption und zur Utopie ›richtigen‹ Verstehens in der Kunst 155

Martin Lau

Durch Komik entschärfte Avantgarde: Hanns von Gumppenberg und die Elf Scharfrichter 179

Tufan Acil

Affekte als Einteilungskriterium der Künste 193

Shannon Connelly

Hilde Four Times: Multiple Vision in Karl Hubbuch's *Viermal Hilde* (1929) 219

Gawan Fagard

The Future of Visual Romanticism. The Polaroids of Andrei Tarkovsky in the Age of Digital Nostalgia 245

Jule Schaffer

Die Rezeption im Bild. Semantische Verschiebung als Strategie in Robert Mapplethorpes frühen Polaroids 271

Kristin Wenzel

Die lauten Bilder der Stille. Stille, Leiblichkeit und Affizierung im Kontext der installativen Kunst Aernout Miks 297

Iris Cseke

Kommentare als Spiegel der Affektion auf YouTube – das ungarische Videoprojekt *Nem tetszik a rendszer* **315**

Christopher Kloë/Lars Robert Krautschick

Lachen bar jeder Vernunft gebiert Ungeheuer. Zur Rohkonstruktion der bipolaren Spannungsdistribution im Film **337**

Georg Schneider

Der Affekt bewegt **361**

Klingende Skandale – Laute(r) Emotionen!?

Anna Schürmer

Zusammenfassung

Die Geschichte der Neuen Musik ist auch eine Geschichte ihrer Skandale. Besondere ›Eklatanz‹[1] erfuhr das Musikleben nach 1945, als der Serialismus und die Einführung konkreter und synthetischer Geräusche das Publikum und die erstarkenden Massenmedien regelmäßig zu wahren Stürmen der Entrüstung hinrissen. Musikskandale bieten einen analytischen Schlüssel zu einer interdisziplinären Emotions- und Rezeptionsforschung an der Schnittstelle von Musik- und Geschichtswissenschaften. Mit der Fokussierung auf die tumultuöse Premiere von Edgard Varèses Komposition *Déserts* (1954) wird das analytisch-phänomenologische Brennglas auf ein Fallbeispiel gerichtet, das als Tonbanddokument – und damit als authentische akustische Quelle – erhalten ist.

[1] Mit der Wortschöpfung ›Eklatanz‹, der Substantivierung des Adjektivs ›eklatant‹, soll deutlich gemacht werden, dass der hier behandelte Zeitraum der Musikgeschichte in besonderem Maße Aufsehen erregende Vorkommnisse und skandalöse Ereignisse provozierte.

Exposition

<1>
Die Musikgeschichte, insbesondere die der Moderne, ist auch eine Historie ihrer Skandale. Ebenso könnte man anmerken, dass solche ›Klingenden Ereignisse‹[2] eine Geschichte von Affekten öffentlicher Erregung erzählen. Die doppeldeutige und titelgebende Fragestellung »Klingende Skandale – Laute(r) Emotionen!?« ist damit als Hypothese dieses Beitrages zu verstehen.

<2>
Musikskandale sind, wie Christian Kaden bemerkte, »ein quasi nichtexistenter Forschungsgegenstand«[3]. Wenn sie auch nur langsam ihre wissenschaftliche Marginalisierung abschütteln, verspricht die Kategorie ›Musikskandal‹ doch disziplinübergreifende analytische Aufschlüsse:[4] Der Eklat lauert dort, wo Grenzen des guten Tons und der Moral überschritten, wo gesellschaftspolitische und/oder ästhetische Normen angegriffen werden. In diesem Sinne besitzen Musikskandale eine Aussagekraft, die an einer interdisziplinären Schnittstelle von Musik- und Geschichtswissenschaft in ein allgemein kulturhistorisches Feld reicht. Musikskandale, wie etwa Saalschlachten, tumultuöse und gescheiterte Premieren, kontroverse und öffentlich ausgetragene ästhetische aber auch sozio-kulturelle Debatten, kommen in der Musikgeschichte oft dann zustande, wenn sich bei einem Epochenumbruch ein radikaler Wandel der Ästhetik oder anderer Normen des Musiklebens vollzieht. Sie produzieren als Phasen kommunikativer Verdich-

---

[2] So lautet der Titel meines Dissertationsprojektes zum Thema ›Skandal & Neue Musik‹, das ich seit 2011 am Graduiertenkolleg »Transnationale Medienereignisse« der Justus-Liebig-Universität Gießen verfolge.

[3] Christian Kaden: »Skandal und Ritual in der Musik«. In: *Musikgeschichte als Verstehensgeschichte. Festschrift für Gernot Gruber zum 65. Geburtstag*. Hrsg. von Joachim Brügge. Tutzing: Schneider, 2004, S. 538–597, S. 596.

[4] Lange Zeit als feuilletonistische oder (auto-)biographische Randnotiz abgehandelt, wurde die Kategorie ›Musikskandal‹ erstmals in Martin Eybls wegweisender Studie *Die Befreiung des Augenblicks: Schönbergs Skandalkonzerte 1907 und 1908* (Wien 2004) aufgegriffen. Eine generelle Annäherung an den Gegenstand fand, jenseits exemplarischer Skandalfälle wie Igor Strawinsky *Le Sacré du Printemps*, nur zögerlich statt. Ist dies sicherlich ein stückweit auf die interdisziplinären Tücken eines solchen Vorhabens zurückzuführen, fand der Musikskandal jüngst im Zuge der auditiven Ausrichtung der Geschichtswissenschaften dort verstärkte Aufmerksamkeit, wie die Berliner Tagung *Kommunikationschancen. Entstehung und Fragmentierung sozialer Beziehungen durch Musik im 20. Jahrhundert* (24.-26.1.2013) verdeutlichte.

tung nicht nur historische Quellen, sondern können auch ästhetische oder soziale Paradigmenwechsel andeuten. Stellte Kaden fest, dass Skandale »keine gesellschaftlichen Randphänomene und kulturellen Unfälle [sind], vielmehr: Schlüsselereignisse, Schlüsselerlebnisse«[5], so bemerkte Hermann Danuser, dass es »für die Musikhistorie von besonderem Interesse [sei], die Rolle des Skandals, der Invektive, des heftig ausgetragenen Disputes bei geschichtlich prägnanten Augenblicken und Umbruchphasen zu untersuchen.«[6] In diesem Sinne zog das zur ›Stunde Null‹ ausgerufene Jahr 1945 bald auch eine musikhistorische Zäsur nach sich.[7] Nach dem Zusammenbruch des kulturellen Wertesystems und der politischen Instrumentalisierung der Künste unter den faschistischen Regimes, war in der Kompositionsästhetik seit 1950 eine ›Negation der Vergangenheit‹ festzustellen, die das radikale Image wiederaufleben ließ, welche die Neue Musik zu ihrer Entstehungszeit versprüht hatte. Einher ging dieser Wandel im Zuge der weltpolitischen Verschiebungen auch mit einer transkulturellen Auflösung der europäischen Kulturhegemonie. Tendierte der europäische Serialismus zur Aufgabe jeder traditionellen Syntax und persönlichen Anteilnahme, wagte man insbesondere im US-amerikanischen Raum die Emanzipation von Alltagsgeräuschen und einen öffnenden Angriff auf die bislang geschlossene Gestalt des Kunstwerks. Schließlich rüttelten Experimente mit elektronischer und synthetischer Klangerzeugung an den Grundfesten des bis dato gültigen Musikverständnisses. Diese Aktivitäten der musikalischen Avantgarde waren begleitet von Provokationen, Polemiken und Eklats; oder, wie das einleitende Kapitel der *Dokumente der Musik des 20. Jahrhunderts* verkündete: »Manifeste – Proklamationen – Skandale«[8]. Wenn Hermann Danuser den Musikskandal als den »Pfeffer, ohne den die musikhistorische Narration trocken und fade bliebe«[9] bezeichnete, so könnte man diese Metapher problemlos auch auf die Affekte anwenden, die im Zuge musikalischer Aufführungen zum Tragen kommen. Emotionen verleihen der musikali-

[5] Ebd.

[6] Hermann Danuser: »Lob des Tadels. Der Skandal in der Musikgeschichte«. In: *Programmbuch der Internationalen Musikfestwochen Luzern 16. August – 9. September 1995* (1995), S. 115–125, S. 116.

[7] Vgl. Volker Scherliess, Hrsg.: *Stunde Null – Musik um 1945*. Kassel: Bärenreiter, 2010.

[8] Helga de la Motte-Haber, Lydia Rilling und Julia H. Schröder, Hrsg.: *Dokumente der Musik des 20. Jahrhunderts*. Bd. 1. Reihe: Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert – Band 13. Laaber: Laaber-Verl., 2011.

[9] Danuser: »Lob des Tadels. Der Skandal in der Musikgeschichte«, S. 115.

schen Aufführung eine besondere Schärfe, auch erzählen sie eine Geschichte des zeithistorischen Geschmacks. In diesem Sinne verspricht eine Analyse klingender Skandale nicht zuletzt emotionstheoretisch grundierte Aufschlüsse über Verhaltensnormen, Rezeptionsverhalten und eklatante Paradigmenwechsel des bürgerlichen Konzertzeremoniells.

Eklat um Edgard Varèses *Déserts* (1954)

<3>
Am 2. Dezember 1954 feierte Edgard Varèses *Déserts* für Bläser, Klavier, Percussion und Tape am Pariser Théâtre des Champs-Elysées unter dem Dirigat von Hermann Scherchen seine skandalöse Premiere. Als Fallbeispiel ermöglicht die tumultuöse Uraufführung einen analytischen Horizont, wie er im Folgenden eröffnet wird.

<4>
In Abgrenzung zu Skandalen in Politik oder Wirtschaft, spricht man in der Musik bereits bei Tumulten und lautstarken Unmutsäußerungen von einem Eklat. Einen solchen provozierte auch Edgard Varèses Komposition *Déserts*, die das Pariser Premierenpublikum zu Stürmen der Empörung hinriss. Der zentrale Zugriffspunkt liegt, im Zusammenhang mit dem hier gestellten Thema, bei den emotionalen Äußerungen und affektiven Reaktionen des Auditoriums. In einer noch immer von Werk- und Schöpferhoheit geprägten Musikwissenschaft will der Beitrag die Rezipienten-Position und damit die Musik als eine Form sozialen Handelns stärken. Emotionen sollen dabei – im Gegensatz zur empirischen Gefühlsforschung – phänomenologisch, also mit Blick auf das unmittelbare Ereignis des klingenden Skandals und mit Bezug auf »einen spezifischen, evaluativen Weltbezug, der vom Aspekt ihres qualitativen Erlebens untrennbar ist«[10] gefasst werden. Geht man in den Geschichtswissenschaften mit Ute Frevert davon aus, dass »alle Gefühle sozial generiert sind«[11], beschreitet die Musikwissenschaft unter den Stichworten Affektenlehre oder Wirkungsforschung das Feld gleichermaßen zögernd wie unbestimmt. Mit dem Versuch, mittels der

[10] Sabine A. Döring, Hrsg.: *Philosophie der Gefühle*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009, S. 363.

[11] Ute Frevert: »Angst vor Gefühlen? Die Geschichtsmächtigkeit von Emotionen im 20. Jahrhundert«. In: *Perspektiven der Gesellschaftsgeschichte*. Hrsg. von Paul Nolte. München: Beck, 2000, S. 95–111, S. 95.

Emotionen als systematische Kategorie, nach Zirkulationen zwischen Werk und Wirkung zu fragen und so einen Bogen zwischen Produktion, Aufführung und Rezeption zu schlagen, begibt man sich also auf ein dezidiert kulturhistorisches Feld.

<5>
Als medientechnische Sensation – es war die erste stereophonische Direktübertragung im französischen Radio – erlangte die *Déserts*-Premiere schon im Vorfeld eine beträchtliche publizistische Aufmerksamkeit. Von großer quellentechnischer Bedeutung ist der so erhaltene Mitschnitt der Aufführung samt Tumulten, die sich im Winter 1954 in Paris abspielten.[12] Die Aufnahme ermöglicht eine authentische Rekonstruktion der Ereignisse, jenseits von subjektiv geprägten Augenzeugenberichten und Pressestimmen. Diese geben ihrerseits nicht nur Aufschluss über den ästhetischen Zeitgeist, sondern auch über die Medialität von Skandalen im Allgemeinen und den Eklat um Edgard Varèses *Déserts* im Besonderen. Keineswegs zufällig flankieren Skandale die Entwicklung der Massenmedien und des Boulevards mit ihrer zunehmenden Tendenz zu sensationsheischenden und auflagenfördernden Schlagzeilen. Drohen Politikern oder Wirtschaftsbossen im Fadenkreuz des Skandals meist schwerwiegende berufliche und persönliche Konsequenzen, ist der künstlerische Eklat oftmals erwünscht oder aus Marketinggründen gar inszeniert. Man denke an die englische Phrase des ›no such thing as bad publicity‹ oder, mit Blick auf den Skandal des gebürtigen Franzosen Varèse im Pariser Théâtre des Champs-Elysées, an den französischen Ausdruck ›succès de scandale‹. In diesem Sinne stellt sich auch die Frage, inwieweit Musikskandale als inszenierte Medienereignisse zu untersuchen sind.

<6>
Musikskandale lassen sich nicht aus einer Tatsache, sondern vielmehr aus einem Bündel von ästhetischen und gesellschaftlichen Ereignissen, Zufällen und Konstellationen erklären, einer verästelten Anatomie, die jedem Skandal innewohnt. In diesem Sinne versucht sich dieser Beitrag unter den analytischen Begriffen ›Produktion – Affektion – Rezeption‹ an einer methodischen Dreiteilung des ›musik-eklatanten‹ Prozesses. Gleichzeitig wird dem Musikskandal damit eine zeitliche Struktur zwischen Inkubation, Eskalation und Wirkung zugeschrieben.

[12] Edgard Varèse: *Déserts*. Création mondiale au Théâtre des Champs-Elysées, le 2 décembre 1954 par l'Orchestre national, Hermann Scherchen (direction), INA, mémoire vive (2007), Réf.: IMV075.

Produktion & Inkubation

<7>
1833 in Paris geboren, war Edgard Varèse beeinflusst vom französischen ›Fin de Siècle‹. Prägendes Konzerterlebnis wurde für ihn Claude *Debussys Prélude à l'après d'un faune*, das 1912 in der Inszenierung von Vaslav Nijinsky einen Pariser Skandalerfolg feierte. Diesen erlebte Varèse genauso am Théâtre des Champs-Elysées wie ein Jahr später den legendären Skandal um Igor Strawinskys *Le Sacre du Printemps*. 41 Jahre später provozierte er an eben jener Stätte mit der Premiere von *Déserts* den Skandal, um den sich dieser Beitrag dreht.

<8>
Dass Varèse zu den am heftigsten skandalisierten Komponisten des 20. Jahrhunderts zählt, ist nicht zuletzt auf seine eigenwillige Klangsprache zurückzuführen. Der gebürtige Franzose, der in Italien aufwuchs und nach einem kurzen Stopp in Paris zunächst nach Deutschland emigrierte, um bald darauf die amerikanische Staatsbürgerschaft zu erwerben, war keiner Kompositionsschule zugehörig. Innerhalb der Musikgeschichte bekleidet Varèse die Stellung eines Monolithen, der sich an keinen Strömungen orientierte und unangepasst blieb. Dennoch kann ein Bogen zur futuristischen Bewegung geschlagen werden, jener Kunstrichtung, die in den 1920er-Jahren den bewusst inszenierten Skandal samt zugehöriger emotionaler Empörung zum künstlerischen Programm erhob. War die ›Zerstörung‹ oberstes Chiffre der futuristischen Manifeste, so wurde aus dem Kunst-Skandal eine Kunst des Skandals. Emotionale Empörung war nicht mehr Wirkung und Folge von Kunst, sondern wurde zu ihrem Inhalt und Zweck. Varèses Zugehörigkeit zu dieser Strömung wurde zwar stets vehement abgestritten, doch nicht nur die Ablehnung alles Klassischen, auch die musikalische Emanzipation des »bruitistischen« Geräuschs sowie die Ästhetisierung der Technik gingen Hand in Hand mit den Manifesten des musikalischen Futurismus.[13]

<9>
Sein künstlerisches Ziel, die »Befreiung des Klangs«[14], verfolgte Varèse nicht nur ästhetisch mit seiner spröd-abstrakten, prozesshaften und

[13] Vgl. Helga de la Motte-Haber: »Varèse und der Futurismus«. In: *Der musikalische Futurismus*. Hrsg. von Dietrich Kämper. Laaber: Laaber-Verl., 1999, S. 197–202.

[14] Vgl. Helga de la Motte-Haber: *Edgard Varèse: Die Befreiung des Klangs*. Symposium Edgard Varèse Hamburg 1991. Hofheim: Wolke, 1992.

melodietilgenden Klangsprache. Auch wurde er zum bewussten Zerstörer der herrschenden Vorstellungen vom Gegensatz zwischen Musik und Geräusch, in seinen eigenen Worten »eine Art teuflischer Parsifal, nicht auf der Suche nach dem heiligen Gral, sondern nach der Bombe, die das musikalische Universum sprengen könnte, um alle Klänge durch die Trümmer hereinzulassen, die man – bis heute – Geräusche genannt hat.«[15] Die Emanzipation des Geräuschs war nicht zuletzt ein amerikanisches Projekt, wo sich mit dem Ausgang des Krieges auch ein Ende der amerikanischen Idealisierung und Unterwürfigkeit gegenüber den (Hoch-)Kulturen Europas formierte. In seiner *Lecture on Nothing* hatte John Cage geschrieben: »Ich begann zu erkennen, daß die Trennung von Verstand und Ohr die Klänge verdorben hatte [...] Auch die Geräusche waren benachteiligt worden; und als Amerikaner dazu erzogen, [...] kämpfte ich für Geräusche.«[16]
Was Cage und Varèse verband, war die Überzeugung, dass jeder Klang immer schon Musik ist. Wenn die ästhetische Legitimation jeglicher Klänge damit auch als emanzipatorischer Gegenentwurf der neuen Welt zu den musikalischen Traditionen der alten gedeutet werden kann,[17] muss diese These mit Blick auf Edgard Varèse doch abgemildert werden. Wenn auch überwiegend als amerikanischer Komponist rezipiert, war Varèse kulturell und sozial in Europa sozialisiert. Die anarchischen Experimente des gebürtigen Amerikaners Cage, der nicht nur das Geräusch emanzipierte, sondern auch die Rolle von Interpreten, Zufall und Schöpfer und damit das musikalische Kunstwerk an sich neu bewertete, gingen in diesem Sinne weiter. Anders als Cage, der seit Mitte des vergangenen Jahrhunderts zu einer Art Messias der Neuen Musik stilisiert wurde, war der um knapp 20 Jahre ältere Varèse nie ›en vogue‹, wie Heinz-Klaus Metzger feststellte.[18] Varèses musikalische Visionen waren in ihrer ästhetischen Kompromisslosigkeit ihrer Zeit voraus. Die Krise der neuen Musik, so beklagte er insbesondere in seinem Vortrag *Musik auf neuen Wegen*, liege in ihrer Unfähigkeit mit der »gärenden neuen Welt« Schritt zu halten:

---

[15] Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, Hrsg.: *Edgard Varèse*. 2., erw. Aufl. Musikkonzepte 6. München: edition text + kritik, 1978, S. 3.

[16] John Cage: »Vortrag über Nichts (1959)«. In: *Silence (aus dem Amerikanischen von Ernst Jandl)*. Frankfurt am Main, 1995, S. 19.

[17] Anna Schürmer: *Black ›Magic Mountain‹. John Cage und die Neuvermessung der klingenden Welt*. München, 4. März 2013, 23.00-24.00 Uhr

[18] Gianmaria Borio: »Varèse und die Utopie der Moderne«. In: *Im Zenit der Moderne*. Hrsg. von Gianmaria Borio und Hermann Danuser. Bd. 1. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik. Darmstadt: Rombach, 1946–1966, S. 267.

> »Zwei Ursachen liegen auf dem Grund dieser Krisis. Die erste, äußere und kommerzielle, kommt aus einem Mißverständnis; [...] Wenn man den Konzertbesucher nach dem Namen seines Lieblingsmusikers fragt, wird es wahrscheinlich der eines Virtuosen [...] oder eines populären Dirigenten sein – selten aber [...] der eines Schöpfers von Musik. Dieses Mißverständnis wird geschickt aufrechterhalten [...] durch Manager, Presse-Agenten oder ähnliche Unternehmer [...]. Die andere Ursache aber ist ernster [...]. Die Musik kann nur aus sich selbst, von innen befreit werden. Sie muß sich beschränken auf die Härten der schöpferischen Unrast, [...] um so zurückzusinken in ihren normalen Zustand der Revolution [...]. Das Publikum [...] sollte seine Teilnahmslosigkeit abschütteln [...]. Dieses ›ehrfürchtige Verhalten‹ hat viel Schaden in der Musik gestiftet [...] und es hat musikliebende Zuhörer daran gehindert, mit ihrer Empfänglichkeit zu lauschen statt mit ihrem Gedächtnis. Die wahre Grundlage für jede schöpferische Arbeit ist Ehrfurchtslosigkeit [...]. Aber radikale Veränderungen [...] werden fast immer als gefährlich und zersetzend betrachtet.«[19]

Deutlich wird dabei zum einen der ungeheure ästhetische Progressionswille Varèses, zum anderen formulierte er auch eine scharfe Kritik am Publikum sowie den Mechanismen des Marktes und der erstarkenden Medien, die seine Arbeit entweder durch Nichtbeachtung oder durch polemische Angriffe straften. Jedenfalls kann in Einklang mit Hermann Danuser festgestellt werden, dass musikhistorische »Innovationen mit ihrer normstiftenden zugleich eine normsprengende Kraft offenbaren.« Und er fährt fort: »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.«[20]
So auch bei Varèse, der in seinen Versuchen, die Lethargie des Musikbetriebs zu sprengen, immer wieder auf verschlossene Türen traf.

---

[19] Edgard Varèse: »Musik auf Neuen Wegen (1950)«. In: *Im Zenit der Moderne.* Hrsg. von Gianmaria Borio und Hermann Danuser. Bd. 3. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik. Rombach, 1946–1966, S. 92–97.

[20] Hermann Danuser: »Wer hören will, muß fühlen – Anti-Kunst oder Die Kunst des Skandals«. In: *Der musikalische Futurismus.* Hrsg. von Dietrich Kämper. Laaber: Laaber-Verl., 1999, S. 93 und 95.

Als der lang verfolgte Aufbau eines Zentrums für elektroakustische Experimente scheiterte, stürzte der Komponist 1936 in eine zehn Jahre andauernde Schaffenskrise. Neue Inspiration bekam Varèse erst 1953 durch das Geschenk eines transportablen AMPEX-Tonbandes. ›Elektrisiert‹ von den damit verbundenen Möglichkeiten, schuf er im reifen Alter von 70 Jahren mit *Déserts* eines der ersten Werke, die eine instrumentale Komposition mit Einspielung von vorproduziertem Klangmaterial kombinierte.[21] Durch Experimente entstand das Material für die Interpolationen, drei zweikanaligen Tonbandspuren. Durch diesen »organized sound«[22] von 10'08" Minuten Dauer wird der gut dreizehnminütige Instrumentalteil an drei Stellen unterbrochen. Beruht die erste Interpolation auf manipulierten Fabrikgeräuschen, so ist das Rohmaterial der zweiten von Schlagzeug eingespielt, die dritte fasst konkrete und instrumentale Geräusche in einem Klangpool zusammen. Der Gesamteindruck und die Expression von *Déserts* changieren zwischen aggressiven, hochdifferenzierten Schlagwerkpassagen und aufreizend sparsamen Instrumentalpassagen, zusammengesetzt aus ausgehaltenen Einzeltönen und fanfarenartigen Attacken in extremen Lagen. So entstand eine karg wirkende Klanglandschaft, die Varèses Biograph Fernand Oulette als eine Musik interpretierte, »die ihren Ursprung in den Archetypen des Schreckens und des Schmerzes hat.«[23] Wenn Varèse auch der Meinung war, dass die Kräfte, die die Imagination des Künstlers stimulieren, keinen unmittelbaren emotionalen Ausdruck in der Musik finden sollten, so reagierte das Publikum doch ausgesprochen affektiv.

---

[21] Arbeitsmanuskripte sowie die Partitur von *Déserts* finden sich in der Paul Sacher Stiftung (PPS) Basel, Sammlung Edgard Varèse, Mikrofilm (MF 557).

[22] Gegen die Verwendung des Begriffes durch John Cage wehrte sich Edgard Varèse per Eilbrief: »Please desist using my expression Organized Sound as title for your series. I'm using it in my own activities which don't want confused with any others. Object your borrowing it for publicity. Shall consider unfriendly further use. Feel sure you have acted thoughtlessly and knowing objection will find another title.« Vgl. Paul Sacher Stiftung: Edgard Varèse: Korrespondenz (Mikrofilm, MF 300.1), John Cage (0720ff), Blatt 723.

[23] Zit. nach Helga de la Motte-Haber: *Die Musik von Edgard Varèse*. Erstausg. Fulda: Wolke-Verl., 1993, S. 38.

Affektion & Eskalation

<10>
Der Mitschnitt der Uraufführung[24] verifiziert den Bericht des Malers Lewin Alcopley, der die Pariser Premiere 1954 als Augen- und Ohrenzeuge erlebte:

> »Some of the antagonists sat next to each other in the same row and in the rows in front and back of each other. At the top of their voices they shot insults at each other, intermingled with gallic obscenities. [...] Everybody stood up – some standing on their seats – and insulted the neighbors. Some tried in vain to dislodge or break up the seats and use them as weapons. There was manhandling and fistfights and, above all, deafening yelling and angry sounds which, unfortunately, drowned *Déserts*.«[25]

Tatsächlich offenbart der Mitschnitt eine Vielzahl von ebenso authentischen wie aufschlussreichen emotionalen Reaktionen des Premierenpublikums: Nach etwa fünf Minuten kam es im Auditorium zu ersten Zwischenrufen und Störungen, die sich im Laufe der Aufführung steigerten und teilweise zu handfesten Störungen des Konzertes auswuchsen. Deutlich wird an diesem Beispiel als allgemeines Charakteristikum musikalischer Skandale, dass das Publikum als aktiver Rezipient in das musikalische Ereignis eingreift. Indem es den reibungslosen Ablauf der Aufführung durch Unmutsbekundungen störte und einen deutlichen, emotional generierten Kontrollverlust seiner aufführungsbezogenen Affekte zeigte, wurde das Auditorium zum aktiven Akteurs-Kollektiv innerhalb der musikalischen Aufführung. Spielte der Komponist in abstrakter Weise auf der Klaviatur der Emotionen, fand der eigentliche Skandal beim emotional randalierenden Publikum statt. Nirgends lässt sich das affektive Wechselspiel im Zuge von Musikskandalen unmittelbarer und besser nachvollziehen als in der Aufführungssituation, die alle Akteure in einer Art Emotionsraum vereint: Werk und Komponist auf der Produktionsseite, die hybrid zwischen Produktion und Rezeption geschalteten Interpreten sowie das Publikum und die Rezensenten auf Seiten der Rezeption.

---

[24] Varèse: *Déserts*.

[25] Lewin Alcopley: »Deserts at Paris (1977) unpublizierte Erinnerungen«. In: *Paul Sacher Stiftung (PSS)*. Sammlung Edgard Varèse, KAT. 155, S. 1–2.

<11>
Warum aber empfand und äußerte das Pariser Premierenpublikum am 2. Dezember 1954 eine derartig emotional generierte Empörung? Eine Erklärungsgrundlage kann hier das Schlagwort der ›Elektronischen Eklatanz‹[26] liefern. Ist die elektronische Klangerzeugung heute ebenso stilübergreifend wie allgegenwärtig, so war sie Mitte des vergangenen Jahrhunderts ein Stein des Anstoßes, der erbitterte und emotional geführte Diskussionen um die Konfliktfelder ›Mensch vs. Maschine‹ und ›Kunst vs. Technik‹ ins Rollen brachte. Als beispielhaft für die provokative Kraft der elektroakustischen Klänge kann die Rede *Was ist Musik* von Friedrich Blume, Begründer der Enzyklopädie *Musik in Geschichte und Gegenwart*, verstanden werden:

> »Die elektronische Musik verlässt grundsätzlich den Naturklang [...]. Zum ersten Mal seit es Musik gibt, wird versucht, den Naturklang durch Denaturierung abzutöten [...]. Das Ergebnis [wirkt] auf den Hörer anstrengend, teuflisch oder gelegentlich auch komisch [...] es ist nicht mehr einzusehen, warum das Gestöhn eine Rangierlokomotive [...] nicht auch ›Musik‹ genannt werden soll [...]. Es mag wohl sein, dass diese nur durch Apparate produzierbare und reproduzierende Schallgeneration etwas ist, was unser Zeitalter der Atomzertrümmerung und der Vollautomation spiegelt. Mit Musik aber [...] hat dieses volldenaturierte Produkt [...] nichts mehr zu tun [...]. Nicht mehr der Geist, sondern nur noch die Maschine, nicht mehr das Ethos der Selbstverantwortlichkeit, sondern der Logos der Formeln [vermag] dieses Reich zu beherrschen.«[27]

Derartige Kritik an einer unmenschlich-technifizierten Kunst traf auch Edgard Varèse, der 1950 ebenso apologetisch wie provozierend geschrieben hatte, der Interpret werde in der Musik der Zukunft verschwinden, denn es sei »logisch, einen Apparat vorauszuahnen, auf

[26] Vgl. Anna Schürmer: *Elektronische Eklatanz. Zwischen Anti- und Hyper-Performanz*, Vortrag im Rahmen von Sound & Performance, Jahrestagung der Gesellschaft für Theaterwissenschaften 2012 (Bayreuth 5.9.2012), publ. im Kongressband *Sound und Performance* in der Reihe Thurnauer Schriften des Verlags Königshausen & Neumann (2014).

[27] Friedrich Blume: »Was ist Musik?« Rede bei den Kasseler Musiktagen 1958, publiziert im Sonderdruck der vom DMR herausgegebenen Schriftenreihe Musikalische Zeitfragen sowie ausschnittweise veröffentlicht in: *Melos* 26 (3/1959), S. 66–68.

dem jede beliebige Kombination von Rhythmen und Intervallen herzustellen ist [...]. Zwischen Komponist und Hörer wird kein verzerrendes Prisma stehen.«[28] Nicht ganz zu Unrecht wurde er dafür »des Wunsches der Zerstörung aller Musikinstrumente und sogar der Abschaffung aller Ausführenden angeklagt.«[29] Tatsächlich war die besondere Eklatanz der elektronischen Musik auf ihren Angriff auf das bürgerliche Konzertzeremoniell zurückzuführen. Seit dem späten 19. Jahrhundert war die Zurückhaltung der Gefühle im abgedunkelten stillen Saal zu einer Regel des Anstands geworden.[30] Elias Canetti sprach in diesem Zusammenhang von einem ›Ritual des Stockens‹, bei dem »jede Bewegung [...] unerwünscht, jeder Laut verpönt [ist]. Alle äußeren Reaktionen auf Affekte haben zu unterbleiben.«[31] Dabei verstörten die elektroakustischen Konzerte insbesondere durch den gleichsam magischen Effekt der körperlos klingenden Maschinen, wie Klaus-Heinz Metzger analysierte:

> »Ich glaube, das ist dem Ritual des bürgerlichen Musiklebens an den Lebensnerv gegangen [...]. Der Wegfall des Ritus bei dieser grundsätzlich akusmatischen Musik, wo es nichts zu sehen gibt, weil sie aus dem Lautsprecher kommt, zeitigt Probleme [...]. Es ist schwer, ohne einen agierenden Aufführenden den Anfang und das Ende zu markieren. Hier merkt man plötzlich: es fehlt das Ritual.«[32]

Der Bruch der bürgerlichen Konzertkonventionen machte nicht halt beim Angriff auf den Interpreten. Im Zuge der elektronischen Klangerzeugung wurden Toningenieure zu Musikern und das alte Aufschreibesystem[33] der Notenzeichen zur grafischen Partitur, die statt musika-

---

[28] Varèse: »Musik auf Neuen Wegen (1950)«, S. 97.

[29] Edgard Varèse: »Rhythmus, Form und Inhalt (Vortrag an der Princeton University 1959)«. In: *Edgard Varèse*. Hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn. 2., erw. Aufl. Musikkonzepte 6. edition text + kritik, 1978, S. 17.

[30] Vgl. James H Johnson: *Listening in Paris. A Cultural History*. Berkeley (Calif.): University of California Press, 1995.

[31] Elias Canetti: *Mass und Macht*. Frankfurt am Main, 1995, S. 39.

[32] Heinz-Klaus Metzger: »Rituelle Aspekte bürgerlichen Musiklebens«. In: *Musik und Ritual*. Hrsg. von Barbara Barthelmes und Helga de la Motte-Haber. Mainz: Schott, 1999, S. 18–30, S. 22 ff.

[33] Als Aufschreibesystem bezeichnet Friedrich Kittler in seiner Medientheorie »das Netzwerk von Techniken und Institutionen [...], die einer gegebenen Kultur die Adressierung, Speicherung und Verarbeitung relevanter Daten erlauben«, vgl. Friedrich A. Kittler: *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München: Fink, 1985, S. 519.

lischer Vortragsbezeichnungen nun Frequenzen und Schaltpegel beschrieb. Das Publikum reagierte auf diese Angriffe auf die tradierte Musikkultur seinerseits mit einem Normbruch, als es in eskalierenden Emotionen aus dieser Ordnung ausbrach. Empörung und Ärger über die Angriffe auf die bürgerliche Musikkultur schlugen sich also nicht nur in einschlägigen Fachzeitschriften, sondern auch in heftigen Unmutsbekundungen und Störungen der Aufführungen durch das Auditorium nieder. Von der provozierenden Sprengkraft der elektronischen Musik erzählt vergleichs- und beispielsweise die von Pierre Schaeffer und Pierre Henry gemeinschaftlich produzierte ›konkrete‹ Lautsprecher-Oper *Orphée 53*, die nur ein Jahr vor dem Premierenskandal von *Déserts* den Saal bei den Donaueschinger Musiktagen derart zum Toben brachte, dass nicht zu unterscheiden war, »was wütender Protest, was fanatische Zustimmung, was amüsierter Ulk, was Nervenentladung – und was das Stück selber war.«[34] Demnach verschwammen nach Kritikermeinung die Grenzen zwischen Produktions- und Rezeptionsebene, was als Hinweis auf die emotional grundierten Zirkulationen zwischen einem Werk und seiner Wirkung gelten mag.

<12>
Die Sprengkraft der technisch generierten und produzierten Klänge bestätigte sich auch im Fall der *Déserts*-Premiere. Tatsächlich sind die ersten heftigen Manifestationen von Unruhe gegen Ende der ersten Interpolation auszumachen, was sich während der beiden anderen Tonbandeinschübe wiederholte. Um das Getöse im Saal zu übertönen, schob Pierre Henry am Mischpult die Regler auf größte Lautstärke. Ganz offensichtlich entlud sich hier Befremden, Ärger und Irritation des Auditoriums. Allerdings reagierte ein Teil des Publikums auch erheitert, so bereicherte ein Hörer das Klangmosaik noch um die Imitation von Hundegebell. Neben zornigen Ausrufen und anschwellendem Lärm der Empörung, findet sich also auch Komik im emotionalen Haushalt des skandalisierten Auditoriums. »Dass die unbestreitbar bildstarken ›Plopp‹-Geräusche der Tempelblocks aus dem Lautsprecher als witzig, in den instrumentalen Partien aber durchwegs als akzeptabel empfunden wurden«, so resümiert Dieter Nanz, »weist das Gelächter als Resultat einer klassischen Konstellation der Komik aus, nämlich der unerwarteten Verbindung zweier nicht korrelierter Ebenen.«[35]

[34] Walter Dirks: »Bericht und Reflexion über Donaueschingen. Zur Problematik zeitgenössischer Kunst«. In: *Frankfurter Hefte* 11.11/1953 (1953), S. 833–843, S. 840 f.

[35] Dieter A. Nanz: *Edgard Varèse. Die Orchesterwerke*. Berlin: Lukas-Verl., 2003, S. 558.

Zwar wird damit die provozierende Wirkung der elektronischen Klänge bezeugt, allerdings belegt die Inventarisierung der Proteste, dass nicht nur die unvertrauten elektroakustischen Geräusche das Konzertpublikum erregten. Vielmehr stießen einige leise, sparsame, in kleine Fragmente aufgesplitterte instrumentale Passagen auf Unverständnis. Nanz folgert daraus, dass sich ein Teil der Zuhörer nicht so sehr über angeblich skandalöse Geräusche empörte, sondern sich bei Varèses nichts mehr repräsentierenden Musik schlicht und einfach langweilte.[36] Mitverantwortlich für den Skandal wird schließlich auch die Programmgestaltung Hermann Scherchens gemacht, der *Déserts* flankiert von Peter Tschaikowskys *Symphonie Pathétique* und einer Ouvertüre von Mozart zur Uraufführung brachte. Der Verdacht liegt nahe, dass der ästhetische Kontrast des Repertoires seinen Teil zu den empörten Reaktionen beitrug. Dafür spricht auch, dass die Folgeaufführung am 8. Dezember in Hamburg wesentlich ruhiger verlief, als Bruno Maderna *Déserts* gemeinsam mit *Kontra-Punkte* von Karlheinz Stockhausen aufführte, der auch die Interpolationen aussteuerte. Nicht nur war diese Programmgestaltung homogener; auch ist davon auszugehen, dass das durchgängig avantgardistische Programm ein spezialisiertes Publikum anzog. Beigetragen zum Pariser Premierenskandal hat vermutlich auch die öffentliche Aufmerksamkeit für dieses Konzert, das erstmals mit stereophonischer Technik vom Rundfunk live übertragen wurde und als technische Sensation bereits im Vorfeld für Aufregung und gespannte Erwartungen gesorgt hatte.[37] Schließlich generieren Premieren im allgemeinen eine besondere mediale Aufmerksamkeit, 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.«[38]

<13>
Unabhängig von den ästhetischen und sozialen Gründen, welche sich als Erklärungen für die emotionalen Reaktionen des Pariser Premierenpublikum heranziehen lassen: Als das Auditorium lautstark seine affektive Empörung äußerte und darin entgegen der Benimmregeln des klassischen Konzertbetriebs randalierte, stand sein Verhalten der

[36] Ebd.

[37] Vgl. das Interview von Hermann Scherchen (Paris 20.4.1966) in Luc Ferrari und Gérard Patris: »Hommage à Varèse«. In: *Les Grandes Répétitions*. K-Films, 2011.

[38] Thomas Forrest Kelly: *First Nights. Five Musical Premieres*. Yale: Yale Univ. Press, 2000, S. XII.

Unkonventionalität der Komposition in nichts nach. Wenn Edgard Varèse selbst bemerkte, dass »über einen bestimmten Intensitätsgrad hinaus, [...] alle unsere Leidenschaften im selben Dynamismus«[39] aufgehen, so verfestigten sich auch bei der Premiere von *Déserts* die wechselseitigen Emotionen zwischen Werk und Rezipienten. Nicht nur der Komponist ging in seiner Ästhetik an die Grenzen der musikalischen Tradition, auch sprengte das Publikum den Verhaltenskodex der bürgerlichen Konzertkultur durch emotionale Kontrollverluste. Im Vergleich mit anderen Skandalkonzerten lässt sich mehr noch eine allgemeine Dynamik des Störverhaltens ausmachen: Für alle gilt, dass textbezogenes Störverhalten nur an wenigen Stellen nachweisbar ist, vielmehr ereignet sich ein An- und Abebben undifferenzierter Unruheherde. Diese wurden dabei meist durch Zwischenrufe oder Aktionen eingeleitet, die wiederum Gegenreaktionen provozierten. Polarisierende, emotional vorgetragene Meinungen können damit – in Abgrenzung zu Skandalen in Wirtschaft oder Politik, die meist eine allgemeine Ablehnung widerspiegeln – als grundsätzliches Merkmal von Kunstskandalen verstanden werden. Auch Neil Blackadder spricht in seiner Schrift *Modern Theatre and the scandalized audience* von einer Sprengung der tradierten Verhaltensregeln (»primarly disorderly«) in einer durch Gefühle, Emphase und Kontrollverluste geprägten Polarität von Aktionen und Reaktionen. Der Widerstand gegen Werk und/oder Schöpfer drücke sich in Dupliken, physischen Gesten oder auch organisierten Gruppendemonstrationen aus, verbunden mit Lärmproduktion in Form von Rufen, Pfiffen, Trampeln und ausgelöst durch negative, manchmal auch kreative Energien.[40] Damit lässt sich die titelgebende Hypothese von Musikskandalen als geprägt durch ›Laute(r) Emotionen‹ verifizieren.

<14>
Musikskandale sind komplexe soziale Phänomene mit einem Vor- und Nachspiel, ereignishaftes Kernstück ist jedoch der punktuelle Moment ihrer Eskalation. Wenn bei der Analyse auch Parameter wie gesellschaftliche und zeithistorische Ursachen, politische Gründe, die Zusammensetzung des Publikums, Inszenierungscharakter und mediale Öffentlichkeit etc. als grundlegende Faktoren beachtet werden müssen: erst im Augenblick der Aufführung materialisiert sich der Musiks-

[39] Metzger und Riehn: *Edgard Varèse*, S. 5.
[40] Vgl. Neil Martin Blackadder, Hrsg.: *Modern Theater and the Scandalized Audience*. 1. publ. Westport, (Conn.): Praeger, 2003, S. X ff.

kandal als leiblich-mediales Ereignis in Raum und Zeit. Die Ko-Präsenz im Verhältnis zwischen Werk, Interpreten und Publikum steht dabei als spezifische Medialität im Mittelpunkt; Produktion und Rezeption laufen gleichzeitig ab und bedingen einander. Im Konzert offenbart nicht nur die Musik ihren theatral-performativen Charakter, sondern auch die sich gegenseitig aufschaukelnden Reaktionen und Emotionen des Publikums. So könnte man von einer affektiven Schneeball-Dynamik im Zuge musikalischer Skandale sprechen. Systemtheoretisch resultiert daraus, wie bei einer Luftschaukel, ein Überschwingverhalten.[41] Ist damit das phänomenologische Kernstück klingender Eklats im Moment ihrer Eskalation auszumachen, sind sie doch auch zwingend definiert über ihren öffentlichkeitswirksamen Charakter. Eine breite Aufmerksamkeit und die Intensivierung der Kommunikationsprozesse infolge der Tumulte machen den Skandal zu einem Medien-Ereignis, das unmittelbar mit der (massen-) medialen Vermittlung und kommunikativen (Re-)Produktion zusammenhängt.[42] Ohne öffentlich und kontrovers verhandelte Meinungen, verflacht der Skandal zu einer musikhistorischen Anekdote, der kaum weiterreichende Aufschlüsse über die Wechselwirkungen von Gesellschaft und Ästhetik abzugewinnen sind.

Rezeption & Wirkung

<15>
Am 24.6.1960 schrieb Varèse an den mexikanischen Dirigenten Carlos Chavez, er sei:

> »[...] happy, that you plan to do a work of mine in Paris. [...] Let me explain why I should like you to do ›Déserts‹ rather than any other work in Paris, and why it would be practically a first performance – or at least a first hearing. The premiere of ›Déserts‹ at the Champs Elysees in Dec. 1954 conducted by Scherchen, took place in the midst of such an aproar that it cannot be said that Paris has yet he-

[41] Vgl. Paul Watzlawick, Don D. Jackson und Janet H. Beavin, Hrsg.: *Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien.* Bern, Stuttgart und Wien: Huber, 1971.

[42] Daniel Dayan und Elihu Katz: »Medienereignisse«. In: *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse.* Hrsg. von Ralf Adelmann und Jan O. Hesse. Konstanz: UVK-Verl.-Ges., 2002, S. 412–453.

> ar it. It was on a program with Tchaikovsky and Mozart, pretended to an audience for the most part completely ›uninitiated‹ and outnumbering the ›initiated‹ who did their best to out-brace the boos – in short a regular Parisian ›scandale‹ [...].«[43]

Dem Schriftstück kann man nicht nur entnehmen, dass Varèse den Pariser Skandal auf ästhetische Unzulänglichkeiten von Aufführung, Programmgestaltung und Publikum der Premiere zurückführte. Mit der Umschreibung als eines »regular Parisian scandale« verweist Varèse außerdem auf die besondere Eklatanz des Pariser Musiklebens, für die Hermann Danuser ein regelrechtes »Paris-Chiffre«[44] feststellte und das im Zusammenhang mit dem Terminus ›succès de scandale‹ einen stehenden Begriff im Duden hinterlassen hat. Insbesondere das Théâtre des Champs-Elysées nimmt dabei Legenden-Status ein, jene Aufführungsstätte, in der schon Richard Wagner 1860 durch den Tannhäuser-Skandal seine Reputation festigte und das 1913 mit der Premiere von Igor Strawinskys *Le Sacré du Printemps* den vielleicht größten und am breitesten rezipierten Skandal der Musikgeschichte erlebte. 1926 setzte George Antheils *Ballet Mécanique* die Liste der tumultuösen Uraufführungen mit dem ersten amerikanischen Skandalerfolg fort, bevor 1954 Edgard Varèse mit *Déserts* in diese eklatante Ahnenhalle aufgenommen wurde.

<16>
Parallel zu den unmittelbaren Reaktionen des Pariser Auditoriums kam es infolge der skandalösen Ereignisse zu einer weiteren, medial grundierten Rezeption der *Déserts*-Premiere. Noch während der Übertragung beschwerten sich Rundfunkhörer an höchster Stelle – im Büro des Premierministers Pierre Mendès-France – über die verstörende Geräusch- und Lärmkulisse im Radio. RTF wurde daraufhin offenbar angewiesen, die Übertragung zu beenden.[45] Im Anschluss daran trugen internationale Pressevertreter die Berichte über die Tumulte in eine breite Öffentlichkeit. Beispielhaft schrieb das *Journal du Dimanche*, dass die

---

[43] Paul Sacher Stiftung (PSS): *Edgard Varèse: Korrespondenz* (Mikrofilm, MF 300.1), S. 985.

[44] Vgl. Danuser: »Wer hören will, muß fühlen – Anti-Kunst oder Die Kunst des Skandals«, S. 96.

[45] Felix Meyer und Heidy Zimmermann, Hrsg.: *Edgard Varèse: Komponist – Klangforscher – Visionär*. Mainz: Schott, 2006, S. 335.

> »musique concrète und die elektronische Musik, die seit einigen Jahren ihren geräuschvollen Weg gehen, [...] in Edgard Varèse einen ihrer erstaunlichsten und gegenwärtig einen ihrer wildesten Anhänger [haben]. Die Zuhörer seines neuesten Werkes [...] konnten sich anlässlich eines Konzerts im Théâtre des Champs-Elysée [...] davon überzeugen. Dieser Saal hat seit 1913, als Strawinskys Sacré du Printemps aufgeführt wurde, keine dermaßen stürmische Stimmung erlebt.«[46]

In Deutschland schrieb die *Rhein-Neckar-Zeitung*, ebenfalls mit Blick auf die elektronische Eklatanz des Werkes, von der

> »nervenanspannenden Wirkung dieser neuartigen Musik – einige Zuhörer hielten sich die Ohren zu, als die Industrie-Klänge [...] wie donnernde Katarakte mit Heul- und Schleiftönen durch Großlautsprecher ins Publikum geschleudert wurden.«[47]

In ihren Reaktionen griffen die Kritiker auf Erfahrungs- und Erwartungshaltungen zurück, die sich in Form etablierter Narrationen im Bereich von Konzert-Verrissen herausgebildet hatten. Mit Nicholas Slonimskys *Lexicon of Musical Invective*[48] lassen sich solche Lesarten auch im Fall Varèses verifizieren. Ihrem Ärger über mangelnden Wohlklang und dissonante Tonsprache verliehen die Kritiker immer wieder mit animalischen Vergleichen Ausdruck. War in Bezug auf Varèses erstes Skandalwerk *Bourgogne* (1910) von »Katzenmusik«[49] die Rede, erinnerte *Intégrales* (1925) die Rezensenten an »dog's cry of pain or a cat's yell of midnight rage [...]«[50]. *Hyperprism* (1924) gemahnte genauso wie *Amériques* (1926) an die Folgen eines Feueralarms in einem Zoo.[51]

---

[46] Zit. nach Helga de la Motte-Haber und Klaus Angermann, Hrsg.: *Edgard Varèse (1883-1965). Dokumente zu Leben und Werk*. Frankfurt am Main [u.a.]: Lang, 1990, S. 70 ff.

[47] Zit. nach Ebd.

[48] Nicolas Slonimsky: *Lexicon of Musical Invective. Critical Assaults on Composers since Beethoven's Time*. 1. publ. as Norton paperback. New York: Norton, 1953.

[49] Bruno Schrader, in: *Zeit am Montag* (19.12.1910), zit. nach Ebd., S. 213.

[50] W. J. Henderson, in: *New York Sun* (2.3.1925), zit. nach Ebd., S. 214.

[51] E. Newman, in: *NY Evening Post* (17.12.1924), zit. nach Ebd.; S. Chotzinoff, in: *New York World* (14.4.1926), zit. nach Ebd., S. 214 f.

Fast immer wurde Varèses musikalischer Ausdruck mit Lärm gleichgesetzt. Stand im *New York Herald* mit Blick auf *Octandre* (1924) zu lesen, die Aufführung war »just a ribald outbreak of noise«[52], wurde *Ionisation* (1933) schlicht als »Symphonie of noises«[53] bezeichnet. Bei *Arcana* (1927) gebe es »no mercy in its disharmony, no pity in its successions of screaming, clashing, plangourus discords [...]. A series of gunpowder explosions mights similary overawe the ear [...].«[54] Wenn *Hyperprism* weniger Assoziation von Kriegslärm, als vielmehr die Erinnerung an »a catastrophe in a boiler factory«[55] weckte, lassen sich in beiden Fällen metaphorische Bezüge zu zeithistorischen Problemlagen assoziieren. Vergleiche mit Werken ehemals heftig skandalisierter Komponisten belegen die ästhetischen Provokationen aus musikhistorischer Perspektive: Bezeichnete die *New York Sun* Varèse mit Seitenblick auf Arnold Schönberg als »impotent follower of that eminent Viennese Juggler«[56], schrieb man in Deutschland des aufkeimenden Nationalsozialismus »Straussens Electra und der ganze Strawinsky sind Choräle gegenüber [dieser] Ausgeburt tönenden Wahnsinns.«[57] Schließlich, mit Blick auf das hier gestellte Thema besonders interessant, konstatierten Kritiker immer wieder auch durch die Musik ausgelöste Emotionen beim Publikum, wenn es beispielsweise hieß:

> »It remained for Edgard Varèse [...] to shatter the calm of a Sabbath night, to cause peaceful lovers of music to scream out their agony, to arouse angry emotions and tempt men to retire to the back of the theater and perform tympanal concertos on each other's faces [...].«[58]

Löste demnach die Fremdheit der Tonsprache ein ebenso wildes Verhalten des Publikums aus, sprach die *Allgemeine Musikzeitung* mit Blick auf *Arcana* von einem »Tonscheusal, das [...] friedsame Konzertbesucher zu Hyänen werden lässt.« Diese Berichte bezeugen eben jene emotionalen Kontrollverluste beim Publikum, die sich im Zuge musikalischer Skandale grundsätzlich feststellen lassen. Der *Brooklyn Daily Eagle* warnte gar, »[w]e should indeed fear to meet him on

[52] W. J. Henderson, in: *New York Herald* (14.1.1924), zit. nach Ebd., S. 213.
[53] N.N., in: *Havana Evening Telegram* (3.5.1933), zit. nach Ebd., S. 217.
[54] O. Thompson, in: *Musical America* (23.4.1927), zit. nach Ebd., S. 215.
[55] O. Downes, in: *NY Times* (17.12.1924), zit. nach Ebd., S. 213.
[56] W. J. Henderson, in: *NY Sun* (17.12.1924), zit. nach Ebd., S. 214.
[57] F. Brust, in: *Germania* (16.3.1932), zit. nach Ebd., S. 215.
[58] W. J. Henderson, in: *NY Herald* (5.3.1923), zit. nach Ebd.

a dark night if he is liable frequently to emotional states of the sort articulated in his music [...]«[59] und sprach damit dem Komponisten eine pathologische Psyche zu. Schließlich wurde auch eine komische Komponente der emotionalen Äußerungen erwähnt, wenn es heißt: »Some people laughed because they could find no other outlet for their feelings.«[60] Damit bauten die Kritiker der *Déserts*-Premiere in ihren Berichterstattungen auf lange etablierten Erwartungshaltungen auf und bedienten sich in ihren Besprechungen einer allgemeinen Rezeption, welche die Topoi ›Varèse‹ und ›Skandal‹ in einen unmittelbaren Zusammenhang stellte. Dabei fanden die Mechanismen der Massenmedien, wie auch die spätere Varèse-Rezeption, ein ebenso einfaches wie aufmerksamkeitserregendes Identifikationsmuster.

<17>
Wenn sich Edgard Varèse auch wiederholt über die abschätzigen Meinungen seiner Rezipienten beklagte, so war für ihn die größte Strafe nicht eine vernichtende Kritik, sondern Missachtung. Im Sinne einer *Ökonomie der Aufmerksamkeit*, wie sie Georg Franck in seinem gleichnamigen Buch entwirft,[61] sorgt die Empörung infolge eines Skandals oft für ein Interesse, das kein noch so gelungener künstlerischer Ausdruck garantieren kann. So sind auch Ärger und Irritation des Publikums nicht selten ein bewusst provoziertes Marketinginstrument. Ob Edgard Varèse einen ›succès de scandale‹ provozieren wollte, lässt sich allerdings eher bezweifeln. Schon im Oktober 1926 schrieb er an seine Frau Louise »Ich schreibe, wie ich fühle. Ob ich gespielt werde oder nicht [...] das interessiert mich nicht.«[62] Sicher ist, dass er sein Publikum zumindest ästhetisch bewusst provozierte. Auf die Frage eines amerikanischen Journalisten, warum er mit seiner Musik den Hörer immer wieder vor den Kopf schlage, antwortete Varèse: »Because I want to.«[63] Dieter Nanz vermutete in diesem Zusammenhang, dass im »Skandaltopos auch ein Aspekt von Varèses aktiver Selbstmythologisierung« zu finden sei. Dabei wären die Tumulte einerseits Beweis für den Erfolg von Varèses Anspruch, sein Publikum aufzurütteln, andererseits Beleg für dessen geistigen Rückstand. Allerdings warnte Nanz

[59] E. Cushing, in: *Brooklyn Daily Eagle* (13.4.1927), zit. nach Ebd.
[60] W. J. Henderson, in: *NY Herald* (14.1.1924), zit. nach Ebd., S. 113.
[61] Georg Franck: *Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf*. München: Hanser, 1998.
[62] Zit. nach Motte-Haber: *Edgard Varèse*, S. 41.
[63] Publiziert in Christine Flechtner: *Die Schriften von Edgard Varése*. Freiburg, 1983, S. 177.

vor einer »Gleichsetzung Varèses Karriere mit Skandalen«, was insgesamt »als Mythos bezeichnet werden muss. Die Mythologisierung von Varèses Œuvre tabuisiert eine realistische und differenzierte Kritik und zieht ihr eine polemische Polarisierung in Befürworter und Gegner vor.«[64] Auch Hermann Danuser sprach davon, dass sich im Mythos Varèse »Faktum und Fiktum«[65] verschränken. Fakt ist: Die skandalöse Lesart Varèses musikalischer Karriere besteht in der medialen wie auch der musikwissenschaftlichen Rezeption – und sie wurde als Skandalgeschichte geschrieben. Fakt ist auch, dass die Premiere von *Déserts* am 2. Dezember 1954 im Pariser Théâtre des Champs-Elysées ein Ereignis war, bei dem sich die Emotionen des Publikums überschlugen.

Coda

<18>
Musikskandale sind komplexe soziale Phänomene. Will man sich ihnen analytisch nähern, müssen gesellschaftliche Ursachen und historische Problemlagen genauso beachtet werden, wie die mediale und inszenatorische Grundierung der klingenden Ereignisse. Auch eine systematische und chronologische Rahmung der Verlaufsform kann bei einer umfassenden Untersuchung des Gegenstandes nicht ausbleiben. Mit der Engführung des Gegenstands unter dem analytischen Mantel von Emotionen kann der Musikskandal als eine besondere Form der Rezeption verstanden werden. Wurden Emotionen bislang – wenn überhaupt – fast immer in Bezug auf die vom Komponisten intendierte Wirkungsästhetik untersucht, sind im Musikskandal die Rezipienten die entscheidenden Akteure und weisen Musik als eine Form sozialen Handelns aus. Anders und mit Christian Kaden gesagt: »Der Skandal entfaltet sich gleich einem Ritual.«[66] Sind die Inkubationszeit wie auch die Nachwirkungen musikalischer Skandale medial grundiert, besteht das Skandalon unabhängig von seinen Auslösern in der emotionalen Sprengung des bürgerlichen Konzertereignisses durch das Publikum. Wenn das Auditorium gegen jene Verhaltensregeln des klassischen

[64] Nanz: *Edgard Varèse. Die Orchesterwerke*, S. 61.
[65] Hermann Danuser: »Mythos Varèse«. In: *Edgard Varèse: Komponist – Klangforscher – Visionär*. Hrsg. von Felix Meyer und Heidy Zimmermann. Mainz: Schott, 2006, S. 418–425, S. 418.
[66] Kaden: »Skandal und Ritual in der Musik«, S. 584.

Musikbetriebs randaliert und im eskalierenden Gegeneinander negativer Kräfte aus seinem ritualisierten Handlungskorsett ausbricht, getrieben von unkontrollierbaren Gefühlen wie Empörung, Ärger, Zorn, manchmal auch hilfloser Komik, ist der Musikskandal perfekt.

Literatur

Alcopley, Lewin: »Deserts at Paris (1977) unpublizierte Erinnerungen«. In: *Paul Sacher Stiftung (PSS)*. Sammlung Edgard Varèse, KAT. 155, S. 1–2.

Blackadder, Neil Martin, Hrsg.: *Modern Theater and the Scandalized Audience*. Westport, (Conn.): Praeger, 2003.

Borio, Gianmaria: »Varèse und die Utopie der Moderne«. In: *Im Zenit der Moderne*. Hrsg. von Gianmaria Borio und Hermann Danuser. Bd. 1. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik. Darmstadt: Rombach, 1946–1966.

Cage, John: »Vortrag über Nichts (1959)«. In: *Silence (aus dem Amerikanischen von Ernst Jandl)*. Frankfurt am Main, 1995.

Canetti, Elias: *Mass und Macht*. Frankfurt am Main, 1995.

Danuser, Hermann: »Lob des Tadels. Der Skandal in der Musikgeschichte«. In: *Programmbuch der Internationalen Musikfestwochen Luzern 16. August – 9. September 1995* (1995), S. 115–125.

— »Wer hören will, muß fühlen – Anti-Kunst oder Die Kunst des Skandals«. In: *Der musikalische Futurismus*. Hrsg. von Dietrich Kämper. Laaber: Laaber-Verl., 1999.

— »Mythos Varèse«. In: *Edgard Varèse: Komponist – Klangforscher – Visionär*. Hrsg. von Felix Meyer und Heidy Zimmermann. Mainz: Schott, 2006, S. 418–425.

Dayan, Daniel und Elihu Katz: »Medienereignisse«. In: *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse*. Hrsg. von Ralf Adelmann und Jan O. Hesse. Konstanz: UVK-Verl.-Ges., 2002, S. 412–453.

Dirks, Walter: »Bericht und Reflexion über Donaueschingen. Zur Problematik zeitgenössischer Kunst«. In: *Frankfurter Hefte* 11.11/1953 (1953), S. 833–843.

Döring, Sabine A., Hrsg.: *Philosophie der Gefühle*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009.

Ferrari, Luc und Gérard Patris: »Hommage à Varèse«. In: *Les Grandes Répétitions*. K-Films, 2011.

Flechtner, Christine: *Die Schriften von Edgard Varése*. Freiburg, 1983.

Franck, Georg: *Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf*. München: Hanser, 1998.

Frevert, Ute: »Angst vor Gefühlen? Die Geschichtsmächtigkeit von Emotionen im 20. Jahrhundert«. In: *Perspektiven der Gesell-*

schaftsgeschichte. Hrsg. von Paul Nolte. München: Beck, 2000, S. 95–111.

Johnson, James H: *Listening in Paris. A Cultural History*. Berkeley (Calif.): University of California Press, 1995.

Kaden, Christian: »Skandal und Ritual in der Musik«. In: *Musikgeschichte als Verstehensgeschichte. Festschrift für Gernot Gruber zum 65. Geburtstag*. Hrsg. von Joachim Brügge. Tutzing: Schneider, 2004, S. 538–597.

Kelly, Thomas Forrest: *First Nights. Five Musical Premieres*. Yale: Yale Univ. Press, 2000.

Kittler, Friedrich A.: *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München: Fink, 1985.

Metzger, Heinz-Klaus: »Rituelle Aspekte bürgerlichen Musiklebens«. In: *Musik und Ritual*. Hrsg. von Barbara Barthelmes und Helga de la Motte-Haber. Mainz: Schott, 1999, S. 18–30.

Metzger, Heinz-Klaus und Rainer Riehn, Hrsg.: *Edgard Varèse*. Musikkonzepte 6. München: edition text + kritik, 1978.

Meyer, Felix und Heidy Zimmermann, Hrsg.: *Edgard Varèse: Komponist – Klangforscher – Visionär*. Mainz: Schott, 2006.

Motte-Haber, Helga de la: *Edgard Varèse: Die Befreiung des Klangs*. Symposium Edgard Varèse Hamburg 1991. Hofheim: Wolke, 1992.

— *Die Musik von Edgard Varèse*. Fulda: Wolke-Verl., 1993.

— »Varèse und der Futurismus«. In: *Der musikalische Futurismus*. Hrsg. von Dietrich Kämper. Laaber: Laaber-Verl., 1999, S. 197–202.

Motte-Haber, Helga de la und Klaus Angermann, Hrsg.: *Edgard Varèse (1883-1965). Dokumente zu Leben und Werk*. Frankfurt am Main [u.a.]: Lang, 1990.

Motte-Haber, Helga de la, Lydia Rilling und Julia H. Schröder, Hrsg.: *Dokumente der Musik des 20. Jahrhunderts*. Bd. 1. Reihe: Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert – Band 13. Laaber: Laaber-Verl., 2011.

Nanz, Dieter A.: *Edgard Varèse. Die Orchesterwerke*. Berlin: Lukas-Verl., 2003.

Scherliess, Volker, Hrsg.: *Stunde Null – Musik um 1945*. Kassel: Bärenreiter, 2010.

Schürmer, Anna: *Black ›Magic Mountain‹. John Cage und die Neuvermessung der klingenden Welt*. München, 4. März 2013, 23.00-24.00 Uhr.

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

Varèse, Edgard: *Déserts*. Création mondiale au Théâtre des Champs-Elysées, le 2 décembre 1954 par l'Orchestre national, Hermann Scherchen (direction), INA, mémoire vive (2007), Réf.: IMV075.

— »Musik auf Neuen Wegen (1950)«. In: *Im Zenit der Moderne*. Hrsg. von Gianmaria Borio und Hermann Danuser. Bd. 3. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik. Rombach, 1946–1966, S. 92–97.

— »Rhythmus, Form und Inhalt (Vortrag an der Princeton University 1959)«. In: *Edgard Varèse*. Hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn. Musikkonzepte 6. edition text + kritik, 1978.

Watzlawick, Paul, Don D. Jackson und Janet H. Beavin, Hrsg.: *Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien*. Bern, Stuttgart und Wien: Huber, 1971.