

Wolfgang Lempfrid:

Warum diese Töne? Skandal und Provokation.

Dieser Beitrag ist erstmals erschienen in: Die Befreiung der Musik. eine Einführung in die Musik des 20. Jahrhunderts. Hrsg. von F. X. Ohnesorg. Köln (Musik-Triennale/Lübbe) 1994. S. 119-131.

[Über die Notwendigkeit des Skandals](#)

[Der Skandal und seine Liebhaber](#)

[Der Skandal als l'art pour l'art](#)

[Der Skandal als Politikum](#)

[Der inszenierte Skandal](#)

[Epilog](#)

[Anmerkungen](#)

Auch der künstlerische Skandal funktioniert nach diesen Prinzipien: wenn etwa das Publikum sich über die Darstellung von Gewalt und Unterdrückung in der Kunst empört, wo doch das Leben selbst viel gewalttätiger ist; die Buh-Rufe angesichts eines nackten Menschen auf der Bühne, obwohl jede Plakatwerbung aufreizender wirkt; der Protest gegen den infernalischen Krach moderner Musik, während um uns herum der Verkehrslärm tost. Aber im Unterschied zum alttestamentarischen Sündenbock ist der Künstler nicht Opfer, sondern er provoziert den Skandal - sei es aus innerer Notwendigkeit, sei es, weil sein Ruf von einem Skandal langfristig mehr profitiert als von jedem Publikumserfolg. Seitdem um die Mitte des 19. Jahrhunderts die Dichter, Maler und Musiker ihre Aufgabe nicht mehr darin sahen, den ästhetischen Normenkatalog zu erfüllen, sondern sie diese Normen fortwährend zu sprengen versuchten, ist der Skandal Ausweis ihrer selbstgewählten Außenseiterrolle. Jedes *Buh!* im Zuschauerraum, jeder empörte Leserbrief über eine Aufführung oder Ausstellung legitimiert die Arbeit des Künstlers mehr als eine Laudatio im Feuilleton: Denn nur wer sich getroffen fühlt, schreit auf.

Ist aber deswegen schon jedes *Buh!*, jede Störung eines Konzerts ein Skandal? Als Beethoven seine *Pastorale* aufführte, soll ein Zuhörer von der Galerie gerufen haben: "Ich gäb' einen Kreuzer, wenn's aufhörte!" Und bei der Uraufführung von Ravels *Boléro* sind die Menschen angeblich aus dem Konzertsaal geflohen, weil sie Angst hatten, das Orchester-Crescendo würde sich ins Unermeßliche steigern. Ravel selbst berichtet, eine Dame habe ausgerufen: "Hilfe! ein Verrückter!" und sein Kommentar: "Sie ist die einzige, die mich verstanden hat." Studiert man allerdings die Konzertkritiken und Zeitungsberichte, so findet sich keinerlei Hinweis auf Publikumsproteste oder Chaos. Im Gegenteil - der *Boléro* war von Anbeginn ein Erfolg. Merke: Wer keinen Skandal vorweisen kann, erfindet sich einen!

Ob Verstöße gegen die sittlichen oder ästhetischen Normen als Skandal empfunden werden, hängt nicht zuletzt auch davon ab, wie verunsichert und verletzbar die Gesellschaft ist, wie sehr die bestehenden Normen auch im sonstigen politischen und Alltagsleben in Frage gestellt werden. Als Hans Werner Henzes *Floß der Medusa* 1968 noch vor der Uraufführung von linken Studentengruppen torpediert wurde (über einige denkwürdige Hintergründe weiter unten), hatte die Bundesrepublik ihre ersten

innenpolitischen Irritationen hinter sich: die Gründung der APO, Proteste gegen die Notstandsgesetze, Straßendemonstrationen und politisch motivierte Brandanschläge. Auch die Uraufführung von Bartóks *Wunderbarem Mandarin* 1926 in Köln fiel in eine Zeit politischer Instabilität, als die Weimarer Republik gleichermaßen von Kommunisten und Nationalsozialisten unter Beschuß genommen wurde. Und die Konzertaufführungen des Schönberg-Kreises, der *Pierrot lunaire* oder das *zweite Streichquartett*, führten dem Publikum vor Augen, wie brüchig die Traditionen des 19. Jahrhunderts geworden waren. Nicht die befremdlichen Klänge provozierten letztlich den Skandal, sondern die künstlerische Aussage, die hinter der Musik stand: die Radikalität, mit der die Musiker die bestehenden Normen in Frage stellten.

Der Skandal und seine Liebhaber

Die künstlerischen Skandale der Vergangenheit waren denn auch in aller Regel vorhersehbar und ereigneten sich nicht zufällig. Es waren gleichsam Inszenierungen mit klaren Rollenvorgaben: Auf der einen Seite das Publikum, das sein Recht auf ungestörten, gepflegten Kunstgenuß einfordert; auf der anderen Seite der Künstler, der eben diesen Genuß verweigert und glaubt, der Gesellschaft den Spiegel vorhalten zu dürfen. Was läge unter taktischen Gesichtspunkten näher, als den "Feind" zu ignorieren, den Künstler und seine Ideen ins Leere laufen zu lassen, anstatt durch lautstarkes Protestgeschrei für noch größere Publizität zu sorgen. Aber solche Mechanismen sind offensichtlich erst im historischen Rückblick zu durchschauen. Das Publikum jedenfalls nimmt den Fehdehandschuh immer wieder dankbar auf und veranstaltet seinerseits ein Volksfest: Distinguierte Herren in schwarzen Anzügen bewaffnen sich mit Trillerpfeifen, und Damen in Abendgarderobe, die ansonsten Wert auf gepflegte Umgangsformen legen, beginnen lauthals zu schimpfen und handgreiflich zu werden.

Anlässlich der Uraufführung von Arnold Schönbergs *zweitem Streichquartetts* schrieb der Wiener Musikkritiker Ludwig Karpach am 6. Januar 1909:

Ich beschränke mich auf die Konstatierung, daß es zu einem heillosen Skandal kam. Mittendrin in den einzelnen Sätzen wurde anhaltend und stürmisch gelacht, und im letzten Satz schrie man aus Leibeskräften: "Aufhören! Schluß! Wir lassen uns nicht narren!" Ich muß zu meiner Schande gestehen, daß ich mich zu ähnlichen Rufen hinreißen ließ. Gewiß, ein Kritiker hat im Konzertsaal kein Mißfallen zu äußern. Wenn ich aus meiner gewohnten Reserve trotzdem heraustrat, so will ich damit nur den Beweis liefern, daß ich physische Schmerzen ausstand und wie ein arg Gepeinigter, trotz aller guten Absicht, selbst das Schlimmste zu überwinden, nun doch aufschreien mußte. ^[1]

Daß die Mißfallensrufe nicht aus heiterem Himmel kamen und daß zu einem Konzertsandal nicht nur die pfeifenden Gegner, sondern auch eine entsprechende "Claque" gehört (und eben diese Claque die Gegenreaktionen erst provoziert), beleuchtete der Bericht der liberal eingestellten Wiener *Arbeiter-Zeitung*:

Im Konzertsaal hat es Lärm und ärgerlichen Skandal gegeben. Die Quartettvereinigung Rosé, auch die mitwirkende Sängerin Frau Gutheil-Schoder bekamen es zu fühlen, daß man nicht ungestraft ein neues Streichquartett von Arnold Schönberg aufführen dürfe. Warum? Das Konzert war auffallend gut besucht. Schätzt man die Zahl von Freunden und fanatischen Anhängern dieses Komponisten noch so hoch ein, so bestand doch die überwiegende Mehrheit des Publikums aus, sagen wir: neutralen Hörern. Man tut diesen wohl unrecht, wenn man behauptet, sie seien hauptsächlich in der Erwartung eines fröhlichen Rummels gekommen. Es bleibt aber die bedauerliche Tatsache, daß es dem Übereifer einiger grünen Jungen gelang, erwachsene und ernste Leute zu häßlichen, das Ziel der Abwehr weit überschießenden Gegendemonstrationen zu verleiten. [...] Die Schönberg-Gruppe ist das Karnickel gewesen, das angefangen hat. Ein paar Jünglinge schienen nicht für möglich zu halten, was ohne ihr täppisches Eingreifen wirklich der Fall gewesen wäre, nämlich, daß die Hörer schweigend ein Werk abgelehnt hätten, mit dem sie nichts anzufangen wußten. So erzeugten jene schon nach dem ersten Satze ein geradezu teilweise Beifallsgeschrei, das den Gegenschlag auslöste. [...] Die Szenen, die dann nicht mehr während der Pausen, sondern inmitten des Vortrages sich ab-

spielten, da ernste Künstler von Ruf und Ansehen bemüht waren, das Werk eines anderen Künstlers zu Ehren zu bringen, haben schon prinzipiellere Bedeutung. So fiel mitten in den Lärm, das Gelächter, das Stampfen und Zischen der wütende Ruf: "Nicht weiterspielen!" Das Rosé-Quartett spielte natürlich weiter, und nun konnte man hören, wie sich der Unwille vom Werk und vom Komponisten zu den Ausführenden wendete. Inzwischen hat man es ja auch zu lesen bekommen, wie töricht, ja schändlich es von Rosé und seinen Quartettgenossen sei, einen Schönberg zu Wort kommen zu lassen.^[2]

Zweifellos erfüllt mancher Konzertabend und manche Premiere auch eine therapeutisch-befreiende Funktion! Darüber hinaus aber wird die Kunst durch solchen Aktionismus wieder in ihre Schranken verwiesen: Denn aus der Sicht des Publikums soll das Kunstwerk in erster Linie der gesellschaftlichen Dekoration dienen, sie soll eine "schöne" Folie für die "Inszenierung" der eigenen Anwesenheit sein. Beansprucht Kunst jedoch Eigenständigkeit, drängt sie den Zuschauer oder Betrachter in die Rolle des Statisten, so muß sie mit entsprechend lautstarken Reaktionen rechnen, damit die ursprüngliche Hierarchie wiederhergestellt wird. Der Skandal findet denn auch meist in der Premiere statt - danach kehrt die konzertübliche Friedhofsruhe ein.

Die Geschichte des musikalischen Skandals beginnt um die Mitte des 19. Jahrhunderts mit Richard Wagner. Seine Pariser Erstaufführung des *Tannhäuser* am 13. März 1861 enthält schon alle Ingredienzen zukünftiger Skandale. Zunächst einmal werden im Vorfeld die diversen Indiskretionen an die Öffentlichkeit getragen, um das Premierenpublikum einzustimmen. So weiß der Pariser Korrespondent der *Signale für die musikalische Welt* Mitte Februar zu berichten:

Wie aus Paris verlautet, will Wagner für seinen Tannhäuser nicht die in der Großen Oper üblichen "Claqueure" engagieren. Er soll erklärt haben, er wolle nicht, daß die erste Kundgebung des Beifalls von bezahlten Händen käme. Böse Zungen aber behaupten, Herr Wagner sei nicht zufrieden mit den Leistungen der hiesigen "Claque" und bewahre die Plätze lieber für tüchtigere Leute.^[3]

Und einen Monat später, nachdem die Intendanz der Pariser Oper die Bitte Wagners abgelehnt hatte, den *Tannhäuser* selber dirigieren zu dürfen:

So wird Herr Wagner wenigstens eine Ausrede haben, wenn die Aufführungen unglücklich ausfallen. Aber wir wollen dem Machtspruch der Geschichte nicht vorgreifen und haben uns deshalb die Ohren zugehalten, um ja nichts von all den Gerüchten zu vernehmen, die aus der Generalprobe in die musikalische Welt gedrungen sind. - Der Tannhäuser macht soviel Lärm, wie es sich Herr Wagner nur wünschen kann. Noch ehe die Oper auf die Bühne gekommen, müssen sich die Pariser Gerichte mit ihr beschäftigen, weil der Komponist den französischen Übersetzern des Tannhäuser ihre Rechte streitig macht. ^[4]

Was es mit den Gerüchten auf sich hat, von denen der Pariser Korrespondent nichts nach Berlin melden wollte, schilderte Héctor Berlioz:

Wagner macht Ziegenböcke aus den Sängern. Die letzte Orchesterprobe war scheußlich anzuhören und endete erst um ein Uhr morgens. Jeder, den ich treffe, ist wütend; und selbst der Minister, der ansonsten auf der Seite Wagners steht, kam neulich in höchster Empörung aus der Probe gestürzt. In ganz Paris gilt Wagner inzwischen als Narr. ^[5]

Der Nährboden für einen Skandal war längst vorbereitet, zumal Wagner sich geweigert hatte, in den zweiten Akt des *Tannhäuser* ein Ballett einzuschieben. Und ein Ballett im zweiten Akt galt als unabdingbare Voraussetzung für den Erfolg einer jeden Oper in Paris. Denn die meisten Logen der Grand Opéra waren von den Pariser Salon-Löwen angemietet, den Mitgliedern des sogenannten Jockey-Clubs, über die die Wagner-Verehrerin Malvida von Meysenbug voller Entrüstung schrieb:

Diese jungen Herren pflegten erst nach beendigtem Diner in die Oper zu gehen, nicht um Musik zu hören, sondern um die unnatürlichste und scheußlichste Ausgeburt der modernen Kunst, das Ballett, zu sehen, nach dessen Beendigung sie sich hinter die Kulissen zu näherem Verkehr mit den springenden Nymphen begaben. Was lag diesen lüsternen Jünglingen an der

Aufführung eines so keuschen Kunstwerkes, wie es der Tannhäuser ist, welches den Sieg der reinen Liebe über den Sinnenrausch feiert. ^[6]

Der Eklat am Premierenabend war also vorauszusehen:

Die Ouvertüre und der erste Aufzug verliefen ohne Störung. Aber bei der Wandlung der Szene, bei dem hinreißend poetischen Wechsel aus dem wüsten Bacchanal der Venusgrotte in die reine Morgenstille des Thüringer Waldtals, bei den Klängen der Schalmei und des Hirtenliedes, brach plötzlich der lang vorbereitete Angriff aus, und ein gewaltiges Pfeifen und Lärmen unterbrach die Musik. Die Herren des Jockey-Clubs betrieben ihre boshafte Störungen wegen des fehlenden Balletts nicht einmal im Verborgenen, sondern saßen, recht geflissentlich sichtbar, in ihren mit Glacéhandschuhen bedeckten Händen die kleine Trillerpfeife haltend. So ging es die ganze Aufführung weiter. Die Sänger benahmen sich dabei wirklich heldenmütig. Oft mußten sie 15 Minuten und noch länger anhalten, um den Sturm, der im Publikum tobte, vorüberzulassen. [...] ^[7]

Drei Aufführungen lang währte die Schlacht um den *Tannhäuser*. Die Oper war Tagesgespräch in Paris, und jeder, der auf sich hielt, bemühte sich, eine der raren Eintrittskarten zu ergattern. Der Jockey-Club, der den Skandal initiiert hatte, ließ sogar silberne Trillerpfeifen verteilen mit der Garvur: "Pour Tannhäuser". Auch die Pariser Presse goß Hohn und Spott über Wagner aus; nur der liberale *Constitutionnel* konnte sich zu einer differenzierteren Betrachtung überwinden:

Wir hätten gerne gewünscht, daß das Publikum mit mehr Würde und Anstand zu Werke gegangen wäre, aber es darf nicht vergessen werden, daß es auch zu der Strategie der Wagner-Gemeinde gehört, durch ihr Auftreten Lärm zu verursachen und Skandal herbeizuführen. So sehr die Herren auch über die Kabalen ihrer Gegner klagen mögen, so sollten sie doch innerlich froh sein, daß der Tannhäuser nicht, wie es der Gerechtigkeit halber hätte geschehen müssen, mit Ruhe und Gleichmut abgewiesen wurde, sondern unter Pauken und Trompeten ins Grab fuhr. So ist das Begräbnis des Tannhäuser trotz

allem ein ganz splendides und glänzendes gewesen, denn es hat die Intendanz nicht mehr als 300.000 Francs gekostet, und die Plätze sind mit ganz enormen Preisen bezahlt worden. ^[8]

Paris wurde fortan zur Hochburg des musikalischen Skandals, so daß es für einen Komponisten beinahe gleichviel Wert hatte, hier zu reüssieren oder mit lautem Getöse durchzufallen. Sicherlich mögen auch künstlerische Momente eine Rolle gespielt haben, wenn ein Werk ausgepiffen wurde, aber die Begeisterung, mit der das Publikum bisweilen dem Tumult entgegenfieberte und während der Konzerte randalierte, läßt den Eindruck entstehen, als sei der Eklat den Pariser Musikfreunden wichtiger gewesen als die Musik selbst.

Die Uraufführung von Strawinskys *Sacre du Printemps* am 28. Mai 1913 ist wohl der bekannteste Skandal der Musikgeschichte. Zur Generalprobe hatte der Impresario der *Ballets Russes* Sergej Diaghilew die gesamte Pariser Presse eingeladen, so daß das Premierenpublikum darauf vorbereitet war, was kommen würde. Schon vor Beginn der Aufführung herrschte im Auditorium eine regelrechte Jahrmarktstimmung: Man trieb allen möglichen Klamauk und rief ironische Bravos in Erwartung des Ungeheuerlichen, das da kommen sollte. In seinem Manifest *Le coq et l'arlequin*, das der modernen französischen Musikästhetik entscheidende Impulse gab, beschreibt Jean Cocteau den Verlauf des Abends so:

Bei der Uraufführung des Sacre spielte das Publikum die Rolle, die ihm zugedacht war: Es 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 Musiker in ihrem übertriebenen Eifer das Logenpublikum beleidigt, ja tätlich angegriffen hätte. Der Tumult artete in einem Handgemenge aus. Mit schiefgerutschtem Diadem in ihrer Loge stehend, schwang die alte Comtesse de Pourtalès ihren Fächer und schrie mit hochrotem Gesicht: "Zum ersten mal seit sechzig Jahren wagt man es, sich über mich lustig zu machen!" Die gute Dame meinte es aufrichtig; sie glaubte an eine Fopperei. ^[9]

Die archaischen Klänge und Rhythmen übten auf das Pariser Publikum offensichtlich eine magische Kraft aus - oder sollte man nicht eher annehmen, daß die Augen- und Ohrenzeugen dieses "Jahrhundertskandals" in der rückblickenden Betrachtung Manches überzeichnet und dazuerfunden wurde? Claude Debussy prägte das Bonmot vom "Massacre du Printemps", und der Musikkritiker Carl van Vechten berichtet, daß das Publikum den *Sacre* als einen gotteslästerlichen Versuch betrachtet habe, Musik als Kunst zu zerstören:^[10]

Schon bald nach dem Aufgehen des Vorhangs begann man zu miauen und laut Vorschläge für den Fortgang der Vorstellung zu machen. Das Orchester spielte, ohne daß man es hörte, außer wenn zufällig ein wenig Ruhe eintrat. Ein junger Mann, der hinter mir in der Loge saß, stand während des Balletts auf, um besser zu sehen. Die starke Erregung, unter der er litt, verriet sich darin, daß er regelmäßig mit seinen Fäusten auf meinen Kopf trommelte. Meine Aufregung war so groß, daß ich die Schläge eine Zeit lang gar nicht spürte.

Romola Pulsky, die spätere Frau Nijinskys, erinnert sich an "eine schön gekleidete Dame in einer Seitenloge, die einen jungen Mann ohrfeigte, der sich in die nächste Loge hinüberschwang. Ihr Gefolge stand auf, und Visitenkarten wurden zwischen den Männern ausgetauscht." Als der Körper der auserwählten Jungfrau gegen Ende des Stückes in krampfhaft Zuckungen überzugehen begann, hörte man von der Galerie das Publikum rufen: "Ein Arzt ... ein Zahnarzt ... zwei Ärzte ...!"

Aufschlußreicher als die vielzitierten Skandalberichte ist jedoch Cocteaus scharfsichtige Analyse der Vorfälle. Er kommt zu dem Schluß, daß nicht der Musik die Schuld zu geben ist für den Aufruhr, sondern jenem Teil des Publikums, das nur um der Sensation willen das Konzert besucht hat:

*Ich glaube nicht, daß der *Sacre* in einem weniger bombastischen Theater angemessener aufgenommen worden wäre, aber dieser luxuriöse Saal [das Théâtre des Champs Élysées; Anm. d. Verf.] symbolisierte vom ersten Augenblick an jenen entscheidenden Irrtum, der darin bestand, daß man ein kräftiges und jugendliches Werk mit einem dekadenten Publikum konfrontierte,*

[...] das sich in den Girlanden im Stil Ludwig XVI., in den venezianischen Gondeln und in den weichen Diwans und Kissen des Orientalismus wohl fühlte, für die man sonst Diaghilews Russisches Ballett tadeln muß. [...] Zudem war seit 1912 eine falsche Kühnheit über eine sehr große Zahl von mondänen Ästheten hereingebrochen, die [...] mit der wahren Kühnheit der Kunst verwechselt wurde. Dilettanten und Präziose glaubten damals, "mit der Mode" gehen zu müssen. Dabei kam eine Klasse ans Licht, die angesiedelt war zwischen dem schlechten, braven Geschmack, der zu ihr paßte, und den neuen Gesetzestafeln, die außerhalb ihrer Reichweite lagen: ein Provinzialismus schlimmer als in der Provinz, und das im Herzen von Paris. ^[11]

Ein Aufruhr wie derjenige anlässlich des *Sacre* bietet indes nicht nur eine treffliche Schlagzeile, sondern erleichtert den Musikkritikern auch die Arbeit: Entweder beklagen sie, wenn sie dem Werk wohlgesonnen sind, die Intoleranz des Auditoriums gegenüber der zeitgenössischen Kunst, oder aber sie führen das "gesunde Volksempfinden" ins Feld, das sich gegen den "Moloch der kakophonischen modernen Musik zur Wehr setzt." In jedem Falle aber lassen sich die exaltierten Publikumsreaktionen als Qualitätskriterium verwenden, ohne daß der Kritiker sich intensiver mit der kompositorischen Struktur der Musik auseinandersetzen muß. In diesem Sinne ließ sich auch Max Chop 1924 über die Aufführung des *Sacre* mit den Berliner Philharmonikern unter der Leitung von Wilhelm Furtwängler aus:

Die Musik "lärmte und miaute eine halbe Stunde hindurch und amüsierte oder langweilte - je nach persönlicher Disposition - die Hörer als klingliches Produkt einer modernen Seele, die so gern "Epoche machen" möchte, dabei aber nicht das Geringste zu sagen hat. So kam es, daß nach der Vorführung über eine peinliche Pause hinweg ein kleiner Skandal ausbrach, bei dem ein paar wütende Applaudierende (meist ausländische Jünglinge) durch energisches Zischen und Pfeifen von ihrem Wahne, dem deutschen Volke das Machwerk als Kunst aufzudrängen, gründlich geheilt wurden. Auf diesen Radau scheinen es die "agents provocateurs" solcher Veranstaltungen abgesehen zu haben. Da sie künstlerisch nichts erreichen und schweigende Ablehnung ein peinliches Ding ist, suchen sie nach irgendwelcher Sensation, um mit ihr die Menschheit zu

kitzeln, zugleich auch ihrem "Meister" die Dornenkrone des Märtyrers aufzusetzen. Das ist das konsequente Prinzip dieser Clique geworden, die mit ihrer Propaganda für den modernen Atonalismus nicht den geringsten Erfolg beim Publikum hat. Erinnert sei nur an des "unsterblichen" Arnold Schönbergs Kammer-Symphonie und Pierrot Lunaire, nach dem kein Hahn mehr krähen würde, wenn man nicht irgend eine kleine Sensation inszenierte. [...]^[12]

Der Skandal als l'art pour l'art

Die zwanziger Jahre, die "Roaring Twenties", waren ein idealer Nährboden für Skandale - in Paris, Berlin und anderswo. Und manche künstlerische Existenz gründete sich vor allem darauf, daß man Tagesgespräch war und in den Klatschspalten der Sensationspresse erwähnt wurde. Will man dem amerikanischen Komponisten George Antheil Glauben schenken (was jedoch nicht unbedingt ratam ist), war dies auch sein Anliegen, als er nach Europa kam. Nicht um die Musik ging es ihm, sondern darum, bekannt zu werden:

Ich war nicht nach Europa gekommen, um Konzertpianist zu werden, ich war herübergekommen um ein Mädchen namens Anne Williams zu suchen. [...] Kurz nachdem wir uns das erstmalig gesehen hatten, verliebten wir uns und wollten heiraten. Als Annes Mutter das erfuhr, [...] verschwand Anne. Ihre Mutter auch [...], vermutlich nach Deutschland. [...] Ich wollte als Konzertpianist nach Europa gehen. Das war - wenigstens für mich - der bequemste Weg. Ich hoffte, irgendwann würde Anne von mir Kenntnis nehmen.
[13]

So reiste denn Antheil durch Europa, konzertierend und skandalheischend in der Hoffnung, seine Jugendliebe werde sich bei ihm melden. Der Skandal wurde zu Antheils Lebensinhalt, und entsprechend betitelte er seine Autobiographie mit *The bad boy of music*. Dichtung und Wahrheit, Unwahrscheinliches und Überprüfbares fließen hier derart ineinander, daß die Grenzen kaum mehr auszumachen sind. So

reichert er die Schilderung seiner Auftritte als Konzertpianist mit folgender Anekdote an:

[...] Außerdem kaufte ich mir eine kleine automatische Pistole, und als ich in Berlin ankam, ging ich sofort zum Schneider und legte ihm die Skizze eines seidenen Halfters vor, das bequem in die Achselhöhle passen sollte. [...] Von diesem Tage an begleitete mich die Pistole überallhin, besonders zu jedem Konzert. [...] Anfang 1923 spielte ich zum zweiten Mal in Budapest. Einige Wochen zuvor hatte ich bereits in einem Konzert der Budapester Philharmonie gespielt, und es war zu lärmenden Szenen gekommen. [...] Deshalb trat ich nach der Pause an die Rampe des Podiums, verbeugte mich und sagte deutlich: "Türschließer, machen Sie bitte die Türen zu und schließen sie ab!" Als das geschehen war, griff ich nach bewährter amerikanischer Gangsterweise unter meine linke Achsel und holte die häßliche kleine Pistole hervor. Ohne ein weiteres Wort legte ich sie auf meinen Steinway und begann mit dem Konzert. Jeder Ton war zu hören [...]^[14]

Während über diese Pistolen-Geschichte niemand sonst, kein Kritiker und kein Konzertbesucher, ein Wort verliert, ist die skurril-chaotische Uraufführung des "Ballet Mécanique" in der Pariser Wohnung einer reichen Amerikanerin von mehreren Seiten belegt:

Nach meiner Erinnerung war das große Haus nicht nur mit weiß behandschuhten Dienern, mit Gästen, Speisen und herrlichem Champagner gefüllt, sondern zudem noch mit Konzertflügeln; die Flügel hingen buchstäblich an der Decke. Das Ballet Mécanique ist nämlich für acht Klavier instrumentiert - von den Xylophonen, dem Schlagzeug und allem übrigen ganz zu schweigen. [...] Natürlich blieb bei einem solchen Orchester kaum noch Raum für die Gäste - das war ein Versehen unsererseits. Die acht Flügel füllten den riesigen Wohnraum völlig aus und ließen nicht einen Daumen breit Platz. Deshalb wurden Xylophon und sonstige Schlaginstrumente im Nebenzimmer und auf der ungeheuren Treppe aufgebaut. Wladimir Golschmann, der dirigierte, stand auf dem mittelsten Flügel. Und nun stellen Sie sich in diesem absolut überfüllten

Haus noch zweihundert Gäste vor! In jedem Loch und Eckchen zwischen den Flügeln stand ein Gast. Ich glaube, mehrere hingen sogar an den Kronleuchtern - darunter aller Wahrscheinlichkeit nach auch die Herzogin von Clermont-Tonnerre; sie war ja eine solche Kunstschwärmerin! Ach so, und dazu kommt noch, daß es Sommer und ultraheiß war. [...] Beim ersten Akkord des Ballet mécanique flog beinahe das Dach vom Haus! Und bei der gigantischen Erschütterung fiel eine Unzahl von Personen um! Die übrigen Gäste wanden sich wie lebendige Sardinen in einer Büchse; die Klaviere unter, über oder neben ihren Ohren dröhnten mächtig und in einer fremdartigen Synchronisierung. Am Ende dieses überaus schweißtreibenden Konzerts wurde Champagner in großen Mengen serviert; die Leute waren sehr durstig, wenn nicht zu sagen: erschüttert und zerrüttet. ^[15]

Die Buchhändlerin (und Verlegerin von James Joyces *Ulysses*) Sylvia Beach schreibt in ihren Erinnerungen über jenes Konzert:

Die Wirkung des Ballet Mécanique auf das Publikum war merkwürdig. In dem Geschrei, das sich im ganzen Haus auf allen Seiten erhob, ging die Musik völlig unter. Gegnern im Parkett antworteten Verteidiger von oben, man hörte Ezras [der Schriftsteller Ezra Pound; Anm. d. Verf.] Stimme sich über alle anderen erheben, und jemand erzählte, daß man ihn mit dem Kopf nach unten von der vierten Galerie hatte hängen sehen. Man sah auch Leute, die einander ins Gesicht boxten, man hörte das Gejohle, aber nicht einen Ton vom Ballet Mécanique, das, nach den Bewegungen der Ausführenden zu schließen, die ganze Zeit über weiterging. Aber die Wut der Leute legte sich, plötzlich, als die in der Partitur vorgeschriebenen Flugzeugpropeller zu surren begannen und ein Luftzug entstand, der, wie Stuart Gilbert erzählte, dem Mann neben ihm die Perücke vom Kopf blies und sie bis in die hinterste Reihe wirbelte. Die Männer stellten ihre Rockkrügen auf, und die Frauen wickelten sich in ihre Hüllen, es war richtig kalt. ^[16]

Mittlerweile wirkt das *Ballet Mécanique* mit seinen zehn Klavieren, mit Schlagzeug, Flugzeugpropellern und elektrischen Türklingeln vergleichsweise harmlos. Damals

hingegen, in den Jahren 1923/24, mag der maschinenhafte "Bruitismus", die ostinatohafte Wiederholung und dynamische Aufdringlichkeit noch Angst und Schrecken erzeugt haben. Aber schon Ravels *Boléro*, der mit ähnlichen konstruktiven Mitteln gearbeitet ist, wurde 1928 vom Publikum begeistert aufgenommen. So schnell ändert sich der Geschmack!

Der Skandal als Politikum

Wie leicht sich der Publikumsprotest als Politikum ausnutzen läßt, zeigt die Kölner Uraufführung von Bartóks Pantomime *Der wunderbare Mandarin* am 27. November 1926.^[17] Die Handlung der Pantomime faßte Béla Bartók in folgenden Sätzen zusammen:

In ihrem Unterschlupf zwingen drei Zuhälter ein schönes junges Mädchen, Männer zu sich auf die Stube zu locken, die dann die drei vereint ausrauben. Der erste ist ein armer Bursche, der zweite auch nicht viel besser, jedoch der dritte, ein reicher Chinese, verspricht einen guten Fang. Das Mädchen tanzt für den Mandarin und erweckt seine heftige Begierde. Er ist in Liebe entbrannt, dem Mädchen graut es jedoch vor ihm. Die Zuhälter überfallen den Chinesen, rauben ihn aus, ersticken ihn in den Kissen, durchstechen ihn mit dem Degen, können aber nicht mit ihm fertig werden: er wendet die sehnsuchtsvoll verliebten Augen nicht von dem Mädchen. Endlich folgt das Mädchen seinen weiblichen Instinkten, ist ihm zu Willen, und der Mandarin sinkt leblos zu Boden.^[18]

Bei der Uraufführung empörten sich Publikum und Kritiker denn auch in erster Linie über die anrühige Handlung: Die Beschreibungen gipfelten in Formulierungen wie "Kaschemmenstück niedrigster Art", "Dirnenstück voll der rohesten und brutalsten Instinkte", "ekelhaft im Stofflichen" und "minderwertiges Objekt". Entsprechend wurde auch Bartóks Musik abqualifiziert: als "das Entsetzlichste, was einem menschlichen Ohr zugemutet werden kann", als "reicher kakophoner Segen", "Dokument geistiger Pervertierung" und "Hottentottenkralsmusik, die uns Bartók als

die Ausgeburt eines entarteten Musiksinns bescherte." Im Kölner Tageblatt heißt es anlässlich der Premierenbesprechung:

Die Kölner sind im Allgemeinen im Theater sehr geduldig. Den reichen kaphonen Segen ließen sie widerstandslos über sich ergehen. Als aber [...] gewürgt und gestochen wurde, als der nichtumzubringende Wundermann minutenlang in den Schlingen hängen mußte [...], da meldete sich starker Protest. Einige Besucher verließen, ostentativ die Türe werfend, das Theater. Und nach dem Fallen des Vorhanges erhob sich ein wütender, zehn Minuten währender Kampf, es wurde gellend gepfiffen und Pfui gerufen, während andererseits in der Mitte des ersten Ranges eine kleine Rote grüner Jungen sich die Hände kaputtschlagend, ihre anscheinend bestellte Beifallsarbeit verrichtete und partout den telegraphierten "großen Erfolg" machen wollte. Wenn man so will, gab es also einen regelrechten Theaterskandal.^[19]

Und in der an Skandalen sicherlich nicht armen Hauptstadt Berlin konnte der musikinteressierte Leser erfahren:

Nun hat auch die rheinische Metropole einmal wieder einen Theaterskandal gehabt. Der wunderbare Mandarin ist bei seiner Uraufführung im Kölner Opernhaus in Anwesenheit des Komponisten Béla Bartók gründlich ausgemischt worden. Daß man es gewagt hat, im "heiligen" Köln ein derartiges Machwerk aufzuführen, hat allgemeines Befremden hervorgerufen. Vor dem Kriege hätte es die Intendanz nicht gewagt, ein solches Schmutzwerk zu geben. Aber heute scheint auf dem Gebiet in Köln alles möglich zu sein. Es ist bezeichnend, daß Bartók sich an einem nicht zu übertrumpfenden perversen, blutrünstigen Stoff gemacht hat. Und die Musik? Nun, pervers, trivial, krankhaft im höchsten Grade. Schon während der Aufführung verließen viele Theaterbesucher, angeekelt durch Handlung und Musik, das Haus. Am Schluß wurde laut gebuht und gepfiffen. [...] ^[20]

Der Musikkritiker Hermann Unger vermutete - wohl nicht ganz zu Unrecht - hinter diesem Pfeifkonzert, das diesmal nicht wie üblich von der Galerie, sondern von den

Logen ausging,^[21] einen von langer Hand vorbereiteten Komplott. Immerhin stand damals im Reichstag das sogenannte "Schmutz- und Schundgesetz" zu Debatte, das am 4. Dezember unter dem frischen Eindruck der Kölner Vorfälle mit großer Mehrheit verabschiedet wurde.

Ob wohlwollend oder ablehnend - befriedigt wurde in allen Kritiken vor allem die Sensationslust der Leser: Den meisten Raum nahmen die Beschreibungen der Publikumsreaktionen ein; die Musik und Aspekte der Inszenierung wurden nur am Rande abgehandelt, gleichsam als Begründung für die Publikumsreaktionen.

Die Diffamierung des *Wunderbaren Mandarin* reichte vom übersteigerten Nationalismus bis zum offenen Antisemitismus. In einem Protestschreiben an die Intendanz des Opernhauses heißt es:

Abonnenten des Opernhauses legen gegen den Spielplan schärfsten Einspruch ein. Wenn Herr Szenkar [Generalmusikdirektor in Köln und Dirigent der Uraufführung; Anm. d. Verf.] als geborener ungarischer Jude nur ausländische Componisten duldet, so kehre er in seine Heimat zurück. Wir sind hier in einer deutschen Stadt und verlangen deutsche Opernwerke.

Die konservativen und klerikalen Kreise in Köln reagierten denn auch prompt. Bevor es zu einer zweiten Aufführung kommen konnte, veranlaßte der damalige Kölner Oberbürgermeister Conrad Adenauer, daß das Stück vom Spielplan abgesetzt wurde. Die Stadtverwaltung und der Theaterausschuß ließen sich von den Protesten jedoch nicht beeindrucken und gaben der Theaterleitung Rückendeckung. Am 22. Dezember 1926 erschien im Kölner Tageblatt folgende Pressenotiz:

Keine Vertrauenskrise bei den städtischen Bühnen

Aus dem Rathaus schreibt man uns:

Ueber die Kölner städtischen Bühnen sind im Zusammenhang mit den Vorgängen, die sich an die Aufführung des Wunderbaren Mandarin im Opernhause knüpften, in einem Teil der auswärtigen Blätter Berichte erschienen, die teils ein schiefes Bild der tatsächlichen Vorkommnisse ergaben, teils auch völlig unrichtig waren. Es erscheint notwendig, die Dinge zurechtzurücken, zumal durch eine falsche Berichterstattung der Ruf unserer Stadt beeinträchtigt werden könnte. Daher sei festgestellt, daß von einer Erschütterung des Vertrauens zu den verantwortlichen Leitern der städtischen Bühnen nicht die Rede sein kann. [...] ^[22]

Für die damaligen politischen Verhältnisse zweifellos ein mutiges Communiqué! - Bartók selbst war von den Publikumsreaktionen und dem Skandal, den er ausgelöst hatte, überrascht, zumal er die Pantomime nicht als Pornographie, sondern als Parabel des 20. Jahrhunderts hatte verstanden wissen wollen: Wie das Mädchen durch die Großstadt (in Gestalt der Zuhälter) gefühllos geworden ist, so der Mandarin durch seinen Reichtum. Erst wenn der Mandarin (durch seinen Tod) vom irdischen Besitz abläßt, erst wenn das Mädchen ihren Abscheu überwindet und zum Mitleiden und zur Hingabe bereit ist, ist durch den gemeinsamen Tod eine Erlösung möglich. - Die Musik zum *Wunderbaren Mandarin* hat Bartók zeitlebens für eine seiner besten Kompositionen gehalten. Immer wieder bemühte er sich um Aufführungen gerade dieses Stückes, aber die politischen Zeitläufte sprachen dagegen.

Der inszenierte Skandal

Ohne Skandal keine Presse - ohne Presse keinen Skandal: Daß die Presse den Eklat allerdings schon im Vorfeld inszeniert und mithilft vorzubereiten, um für die Premiere eine passende Schlagzeile zu haben, ist wohl eher die unrühmliche

Ausnahme. Die journalistischen Mißgriffe anlässlich der gescheiterten Hamburger Uraufführung von Hans Werner Henzes Oratorium *Das Floß der Medusa* am 9. Dezember 1968 lassen sich jedenfalls nur mit der damaligen innenpolitischen Hysterie erklären. Was war vorgefallen? Seit längerem schon hatte Henze öffentlich seine Sympathie für die linken Studentengruppen und deren Kampf gegen das Establishment bekundet:

Unsere Gesellschaft lebt im Wohlstand. Schnelle Autos, gut funktionierende Kücheneinrichtungen und wirtschaftliche Beziehungen, Schickeria und "Bild-Zeitung", die für sie denkt, lassen jede Äußerung von Zweifel an diesem Zustand als Unvernunft, Kriminalität oder "von Osten" inspirierte Intrige erscheinen. [...] Musik kann unter den bestehenden Verhältnissen nur noch als Akt der Verzweiflung gesehen werden, als Verneinung. [...] Wo immer Kunst noch sich positivistisch geben will, verhält sie sich als lügenhaftes Abziehbild von Kultur. Notwendig sind nicht neue Museen, Opernhäuser und Uraufführungen. Notwendig ist, die Verwirklichung der Träume in Angriff zu nehmen. Notwendig ist die große Abschaffung der Herrschaft des Menschen über den Menschen [...], und das heißt: Notwendig ist die Schaffung des größten Kunstwerks der Menschheit: die Weltrevolution. [23]

Solche Äußerungen wurden zu der damaligen Zeit als unmißverständliche Kampfansage interpretiert. Und so erschien wenige Wochen vor der Hamburger Premiere im SPIEGEL ein Artikel, der versuchte, Henzes Musikästhetik und politisches Engagement ad absurdum zu führen:

Während sich Luigi Nono, Luciano Berio und Pierre Boulez seit annähernd 20 Jahren durch Serien, Aleatorik und elektronik zur neuesten Musik vortasten, ist Henze der alte Ästhet, der gepflegte Epigone, der geschmäcklerische Eklektizist geblieben. Seine Avantgarde-Kollegen tut er, der mit Geld und forschen Worten für APO und SDS streitet und der auch gerne auf die Barrikaden gegangen wäre, wenn er nicht "eine Generation zu spät" wäre, ohnedies als "kleine Bürger" ab. Ihre Experimente sind für ihn zu "bourgeois" und "ohne jede Courage". So was macht Henze nicht. Ihm geht es um schönere Dinge.

*[...] Aus Schönbergs ehrwürdigen Zwölfton-Reihen macht er artistisch zise-
liertes Dur und Moll. [...] Seine virtuose Musik, voller Esoterik und kalku-
lierter Effekte, bietet eine irrationale Mischung aus erlesenen Fin-de-siècle-
Räuschen, monotoner Hämmerrhythmik und süßer Italianità. [...] Das ist
Henzes große Revolution: Sie reproduziert das bourgeoise Musikideal. Dabei
will er doch, wie er sagt, "bestimmte Zustände von Unterdrückung aufheben,
eine bestimmte Bewußtwerdung mittels Musik erreichen. Denn Henze
komponiert fürs Volk. [...] Sein Publikum aber kommt in Smoking und Nerz,
ins teure Salzburg und Edinburgh, in die Berliner Philharmonie und ins
Amsterdamer Concertgebouw. Es knabbert nicht an den Fingernägeln, es
riecht nicht nach Acht-Stunden-Tag. [...] Mögen auch Che Guevaras
Verdammte dieser Erde [dem Revolutionsführer Che Guevara hat Henze das
"Floß der Medusa" gewidmet; Anm. d. Verf.] auf die Revolution warten -
Professor Henze schaut auf zu den Sternen. Er ist der Privatier der Modernen
Musik. ^[24]*

Der Hamburger SDS reagierte denn auch prompt auf diesen Verrat am Klassenkampf. Die Studenten besetzten vor der Aufführung die Bühne, pflanzten Spruchbänder, eine rote Fahne und ein Bildnis Che Guevaras auf, um den Abbruch der Veranstaltung oder (nach anderen Lesarten) eine Grundsatzdiskussion mit dem Premierenpublikum zu erzwingen. Der Intendant des Norddeutschen Rundfunks, der das Konzert veranstaltete und live übertragen wollte, sah sich schließlich genötigt, die Polizei zu rufen und den Saal stürmen zu lassen. Während Hans Werner Henze sich mit den Podiumsbesetzern solidarisierte und in die "Ho Chi Minh"-Rufe einstimmte, wurde der Librettist des "Oratorio volgare" Ernst Schnabel irrtümlicherweise von der Polizei verhaftet. Die Veranstaltung mußte schließlich abgebrochen werden, und der NDR sendete stattdessen einen Mitschnitt der Generalprobe.

Die verhinderte Premiere wurde von der bürgerlichen Presse genüßlich ausgewalzt: "Skandal im Konzertsaal", "Das Floß der Medusa - gestrandet", "Die Revolution fand im Saale statt" lauteten die gängigen Schlagzeilen. Der Tenor der Berichterstattung war überall der gleiche: Die Linken stören die Aufführung eines Werkes, dessen politische Tendenz ihnen eigentlich genehm sein müßte und verraten mit dieser

Aktion einen der ihren. In gewohnter Manier besetzen sie die Bühne, bilden Sprechchöre und legen eine bürgerliche Institution lahm, ohne strategischen Nutzen daraus zu ziehen. Kurzum: ein Haufen von Chaoten, und der Komponist Hans Werner Henze ist naiv genug, sich vor ihren ideologischen Karren spannen zu lassen.

Damit war das Feindbild, das 1968 die Bundesrepublik überschattete, wieder einmal bestätigt. An den Hintergründen und den Drahtziehern schien niemand interessiert. Daß die Linken keine homogene Gruppierung waren, sondern sich in verschiedene Fraktionen aufsplittete, die sich gegenseitig bekriegten - dies war für einen Außenstehenden damals schwer nachzuvollziehen. Und so wurde auch die folgende Begebenheit von niemandem so recht zur Kenntnis genommen: Als Anhang zum Textbuch veröffentlichte der Librettist Ernst Schnabel seine Erlebnisse im Zusammenhang mit der gescheiterten Uraufführung. Unter anderem schreibt er, er sei schon im Vorfeld von verschiedenen Seiten gewarnt worden,

der Artikel im SPIEGEL werde von der [Hamburger] Studentenschaft als Aufruf verstanden, die Uraufführung der Medusa zu stören. Dieser Warnung habe ich nicht geglaubt. Sie war mir zu phantastisch, denn meine Phantasie hat Grenzen. Tatsächlich aber ist zwei Stunden vor dem Konzert ein Mitarbeiter des SPIEGELS beim Hamburger SDS erschienen und hat zur Sabotage aufgefordert. [...] In dem erwähnten "Mitarbeiter" keinen Postillon der Musikredaktion des SPIEGELS zu vermuten, wäre bis zum Beweis des Gegenteils idiotisch. ^[25]

Epilog

Und heutzutage? Es dürfte deutlich geworden sein, daß die sogenannten Musikskandale mehr über die Befindlichkeit der jeweiligen Zeit aussagen, als über die Qualität der aufgeführten Musik. Zwar werden im Nachhinein immer wieder ästhetische Kriterien herangezogen, um die Empörung zu erklären oder gar zu rechtfertigen - aber für das Phänomen des Skandals, für den Prozeß der Eskalation, sind solche ästhetischen Erklärungsmodelle wenig tauglich. Die "echten" Skandal, die nicht aus der bloßen Freude am Krawall provoziert werden, gründen letztlich auf der

Verletzung von gesellschaftlichen Normen, auf der Mißachtung von Gruppeninteressen: Ob der Pariser Jockey-Club sich beim *Tannhäuser* um den Ballettauftritt gebracht fühlte, ob das Publikum der Bartók-Premiere sich unter dem *Wunderbaren Mandarin* etwas Unterhaltamerer vorgestellt hatte oder die Studenten des Hamburger SDS den Komponisten Henze als Verräter ihrer Sache sahen, ist dabei unerheblich.

Vielleicht fällt es deswegen so schwer, in unserer Zeit noch einen Kunstskandal zu provozieren, weil der allgemeingültige Normenkanon einem nebulösen Pluralismus gewichen sind. Wo es keine Normen gibt, ist dem Skandal der Boden entzogen. Allenfalls die "Gralshüter" der der tradierten Normen, die Kirchen und ähnliche Gruppierungen bringen gelegentlich noch die Energie zum lautstarken Protest auf - aber wogegen? Gott, der den Menschen nackt erschaffen hat, ist an unseren Theatern mittlerweile ein gern gesehener Gast - als Kostümbildner. Und selbst wer heutzutage auf offener Bühne Hühner schlachtet oder den Kadaver einer Hirschkuh zur musikalischen Inszenierung einsetzt, hat allenfalls den Staatsanwalt, aber kaum mehr die Empörung des Publikums zu fürchten ...

Anmerkungen:

- [1] Ludwig Karpath; in: Signale für die musikalische Welt, Berlin, 6. Januar 1909.
- [2] Arbeiter-Zeitung, Wien, 2. Januar 1909.
- [3] Signale für die musikalische Welt, Berlin, 14. Februar 1861.
- [4] Signale für die musikalische Welt, Berlin, 3. März 1861.
- [5] Zit. nach Carl Fr. Glasenapp: Das Leben Richard Wagners, Leipzig 4/1905, Bd. 3, S. 304.
- [6] Malvida von Meysenbug: Memoiren einer Idealistin, o.J., Bd. 1, S. 287.
- [7] ebd., S. 289.
- [8] Le Constitutionnel, Paris, 18. März 1861.
- [9] Jean Cocteau: Hahn und Harlekin. München o.J., S. 50.

- [10] Die folgenden Zitate nach: Theo Hirsbrunner, Igor Strawinsky in Paris. Laaber 1982. S. 17.
- [11] Jean Cocteau, a.a.O.
- [12] Max Chop; in: Signale für die musikalische Welt, Berlin, 16. Januar 1924.
- [13] George Antheil: *Enfant terrible der Musik*. Berlin 1960. S. 15.
- [14] ebd. S. 11f.
- [15] ebd. S. 200f.
- [16] Sylvia Beach: *Shakespeare and Company*. Frankfurt/Main 1982, S. 141.
- [17] Vgl. zum Folgenden Annette Wangenheim: *Béla Bartók. Der Wunderbare Mandarin. Von der Pantomime zum Tanztheater*. Köln 1985, S. 79-102.
- [18] zit. nach György Kroó: *Bartok Handbuch*, Wien 1974, S. 98.
- [19] Kölner Tageblatt, 29. November 1926.
- [20] Berliner Lokalanzeiger, 30. November 1926.
- [21] Rheinisch-Westfälische Zeitung, 29. November 1926.
- [22] Kölner Tageblatt, 22. Dezember 1926.
- [23] Hans Werner Henze: *Musik als Akt der Verzweiflung* (1968); in: Hans Werner Henze: *Schriften und Gespräche 1955-1979*, Berlin 1981, S. 122f.
- [24] SPIEGEL, 9. Dezember 1968, S. 182.
- [25] Ernst Schnabel: *Das Floß der Medusa*. München 1969. S. 48.