



MUSIK UND GEDÄCHTNIS

STRAWINSKYS «LE SACRE DU PRINTEMPS»

von Jan Assmann

Die Musik unterhält als Zeitkunst vielfältige Beziehungen zum Gedächtnis, von denen ich in diesem Zusammenhang drei herausgreifen möchte: (1) die Rolle der Erinnerung in der Organisation des musikalischen Kunstwerks, (2) seine Formen des Verweises auf Vergangenheit außerhalb seiner und (3) sein Nachleben im kulturellen Gedächtnis.

DIE ROLLE DER ERINNERUNG

Was den ersten Aspekt angeht, entwickelt ein musikalisches Werk von einigem Umfang gewissermaßen sein eigenes Gedächtnis, indem es sich in seinem Verlauf in verschiedenen Formen wörtlicher oder variierender Wiederaufnahme «erinnert» an das, was vorherging. Die Musik konstituiert in ihrem Verlauf einen Erinnerungsraum, in dem Ereignisse Folgen haben, Motive gleichsam Schicksale durchmachen, sich etwas entwickelt und auflöst. Natürlich geht es hier immer um die Wahrnehmung und das Gedächtnis des Zuhörers und nicht der Musik selbst. Dabei handelt es sich aber um den impliziten, also dem Kunstwerk immanenten und seine Form und Struktur mitbestimmenden Zuhörer. Diese Gedächtnisbezogenheit gilt für alle Zeitkunst, für das musikalische Kunstwerk aber noch in anderem Sinne als das sprachliche, da hier die Möglichkeiten semantischer Referenz weitgehend entfallen. Daher entwickelt die Musik Formen der Selbstreferenzialität, die in diesem Umfang der Dichtung fremd sind. So wird die Gedächtnismetapher dem musikalischen Kunstwerk sowohl hinsichtlich seines Zeitaspekts als auch seiner inneren Semiose gerecht, seinen Möglichkeiten, durch Rückbezüge und interne Anspielungen Bedeutung zu erzeugen und ein Gedächtnis seiner eigenen Vergangenheit auszubilden, eine Art von Identität, sozusagen, die durch die verschiedenen Stadien seiner Entwicklung eine ästhetische Form und Einheit erzeugt.

Die Form von Erinnerung, die Strawinsky im *Sacre* bevorzugt anwendet, ist der Verweis auf Kommendes, der «annoncierte Auftritt» von Themen und Motiven. So erklingt z. B. ein Motiv, das fast die ganzen *augures printaniers* hindurch wiederholt

wird, bereits in der vorhergehenden Introduction und wird dort vorgetragen (Ziff. 12: T. 4–5, 7–9; 1. VI. pizz.), bevor es dann in dem folgenden Stück nach sechzehn Takten wieder auftritt und ostinat erscheint. In gleicher Weise hat, um ein weiteres Beispiel zu nennen, das charakteristische Thema in parallelen Terzen, das die Posaunen erstmals anstimmen (Ziff. 28: T. 5 bis Ziff. 30), erst im nächsten Stück (*rondes printanières*) seinen eigentlichen Auftritt (Ziff. 50: T. 3), der sich dann geradezu triumphal durchsetzt (Ziff. 53) und auch in dem anschließenden *jeu des cités rivales* nachklingt (Ziff. 60–62, 64–65). Auch das Thema der *cercles mystérieux* (Ziff. 91 ff.) erklingt bereits in der Introduction zum zweiten Teil (zwei Takte vor Ziff. 82, 83–84, 89). In dem Netz zahlreicher derartiger Vor- und Rückverweise konstituiert sich die Erinnerung und damit die Identität des Werks.

Gerade diese gedächtnisförmige Identität hat Th. W. Adorno dem *Sacre* abgesprochen: «Solche Identität zu umgehen ist eines der primären Anliegen von Strawinskys Technik archaisch-musikalischer Bilder. Gerade weil jedoch das Motiv selber noch nicht *da* ist, werden die verschobenen Komplexe immerzu wiederholt, anstatt daß aus ihnen, wie es in Schönbergs Terminologie heißt, Konsequenzen gezogen wären. Der Begriff der dynamischen musikalischen Form, welcher die abendländische Musik von der Mannheimer bis zur gegenwärtigen Wiener Schule beherrscht, setzt eben das als identisches, geprägtes festgehaltene, ob auch unendlich kleine Motiv voraus. Seine Auflösung und Variation konstituiert sich einzig gegenüber dem in Erinnerung bleibend Bewahrten. Musik kennt nur um so viel Entwicklung,

wie sie ein Festes, Geronnenes kennt. Die Strawinskysche Regression, die dahinter zurückgreifen möchte, ersetzt eben darum den Fortgang durch die Wiederholung. [...] Strawinsky unterscheidet sich vom subjektiv-dynamischen Prinzip der Variation eines eindeutig Gesetzten durch eine Technik permanenter Ansätze, die vergeblich gleichsam nach dem tasten, was sie in Wahrheit nicht erreichen und nicht leisten können. Seine Musik weiß von keiner Erinnerung und damit von keinem Zeitkontinuum der Dauer. Sie verläuft in Reflexen.»¹

Was Adorno hier im Blick hat, ist etwas anderes als das, was ich oben als eine Form musikalischer Erinnerung beschrieben habe. Dieser Unterschied lässt sich vielleicht anhand der Begriffe «Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten» verdeutlichen, die Freud als Beitrag zur psychoanalytischen Behandlungstechnik eingeführt hat.² In Adornos Einschätzung herrscht im *Sacre* nur Wiederholen, aber kein Erinnern und Durcharbeiten. Für ihn steht «Strawinskys Schockmusik unter Wiederholungszwang».³ Zweifellos spielt im *Sacre* «Wiederholen», der erinnerungslose Puls der irregulären Rhythmen und der ständig wiederholten ostinaten «Zellen», die dominierende Rolle. Es gibt aber auch Themen, die sich über vier bis acht Takte entfalten und eine durchaus distinkte Gestalt gewinnen, echte, sangbare und durch ihr mehrfaches Auftauchen eindringliche Melodien, die sich im Gedächtnis des Hörers festsetzen können und nach dem Erlebnis des *Sacre* in Erinnerung bleiben. Doch würde Adorno auch dies unter «Wiederholen» subsumieren. Was er vermisst und dem Stück als «Erinnerungslosigkeit» vorwirft, ist offenkundig das Element «Durcharbeiten». Was man darunter verste-

THE AUGURS OF SPRING
 DANCES OF THE YOUNG GIRLS
 LES AUGURES PRINTANIERES
 DANSES DES ADOLESCENTES

13 Tempo giusto $\text{♩} = 50$

C. ing.

Fag. 1
2

1.2
3.4
5.6
7.8
Cor. in Fa

1 & 2 senza sord.
sf sempre

13 Tempo giusto $\text{♩} = 50$

arco (non div.) *sf* *sempre simile*

VI. II

Tutte (non div.) *f* *sempre stacc.*

Vle.

Tutti arco (non div.) *f* *sempre simile*

Vc.

Tutti arco (non div.) *f* *sempre stacc.*

Cb.

f *sempre stacc.*

14

C. ing.

Fag. 1
2

1.2
3.4
5.6
7.8
Cor. in Fa

Solo
mf

14

VI. II

Vle.

Vc. pizz. *meno f*

Cb.

f come sopra

f come sopra

arco

f come sopra

f come sopra

B. & H. 19441

hen könnte, macht Adorno im Zusammenhang der These klar, Strawinsky würde im *Sacre* die Zeit verräumen, den «*temps espace* gegen den *temps durée* ausspielen.»⁴ Diese «Verfahrensweise [...] macht sich zum Anwalt von Rationalisierung im Sinn erinnerungsloser Meß- und Zählbarkeit.» (S. 176 f.) Musik «wird zum Parasiten der Malerei degradiert». Musik, «die Zeit in sich aufnimmt» kennt demgegenüber «den Übergang, die Steigerung, den Unterschied von Spannungs- und Auflösungs-feld, von Exposition und Fortsetzung, von Frage und Antwort» (S. 178). Das Ideal des Durcharbeitens im Sinne motivischer Arbeit und entwickelnder Variation verlegt das Fortschrittsideal in das Zeitkunstwerk selbst: es soll nicht nur über seine Vorgänger, sondern auch innerhalb seines eigenen Verlaufs über seine Anfänge, die Exposition, fortschreiten. Durcharbeiten bedeutet für Adorno die Verabsolutierung der «Durchführung», jenes Element des klassischen Sonatensatzes, das bei Beethoven «zum Zentrum der gesamten Form» wird. Bei Brahms schließlich «gibt es nichts Unthematisches mehr». Schönberg nimmt diese «Beethoven-Brahmsische Tendenz» auf und «kann das Erbe der klassischen bürgerlichen Musik beanspruchen».⁵ Darin sieht Adorno die Form, wie Musik Zeit in sich aufzunehmen hat.

Diese Form der Zeit, Entwicklungszeit, Fortschrittszeit, ist zweifellos genau das, was Strawinsky im *Sacre* destruieren und vermeiden wollte, mit derselben Konsequenz wie die avantgardistische Malerei sich von der Zentralperspektive und der avantgardistische Roman (*Petersburg, Ulysses*) von der linearen Narrative emanzipierten.⁶ Daher gibt es im *Sacre* zwar über die ostinate Wiederholung hinaus auch erinnerungsstiftende Wiederaufnahmen von Themen über größere Abstände hinweg, das muss gegen Adorno betont werden, aber, und darin wird man Adorno Recht geben, ohne variierte Entwicklung und Durchführung dieser Themen. Was Strawinsky anstrebt, ist Zeit als Gegenwart: «Die Musik», schreibt er in seinen Erinnerungen (1936), «ist der einzige Bereich, in dem der Mensch die Gegenwart realisiert. Durch die Unvollkommenheit unserer Natur unterliegen wir dem Ablauf der Zeit, den Kategorien der Zukunft und der Vergangenheit, ohne jemals die Gegenwart «wirklich» machen zu können, also die Zeit stillstehen zu lassen.»⁷ Der programmatischen Flächigkeit der modernen Malerei entspricht die «Räumlich-

keit» von Strawinskys Musik mit dem gleichen Effekt der Eskamotierung des Subjekts als dem Bezugspunkt sowohl der Perspektive als auch der Entwicklungszeit. Im *Sacre* tritt dies Prinzip so besonders deutlich hervor, weil es im Dienst der Idee steht, das Archaische so sinnfällig wie möglich zu beschwören.

ERINNERUNG AN ANDERE MUSIK

Darin liegt die zweite Form der Beziehung zwischen Musik und Zeit. Ein Musikwerk kann nicht nur an seine eigene «Vergangenheit», sondern auch an andere Musik erinnern. Hier kommt nun die Archaik ins Spiel in Form der oft nur bruchstückhaft

auf litauische und weißrussische Melodien aus der (ihm wohl von seinem Bühnenbildner und Librettisten Nikolai Roerich empfohlenen) Sammlung von Anton Juszkiewicz zurück.¹⁰ Diese Anleihen an der Folklore sind von Taruskin¹¹, Hill¹² und anderen sorgfältig identifiziert worden und müssen hier nicht noch einmal behandelt werden. Das Interessante dieser Verwendung folkloristischen Materials ist aber, dass Strawinsky in späteren Jahren, in seiner neoklassischen Periode, in der er sich von seinen russischen Werken abgewandt hat, davon nichts mehr wissen wollte und nur das Fagott-Motiv der Introdution als Anleihe an genuiner (in diesem Fall litau-



Erst die Musik, dann das heidnische Setting ...

zitierten Volksmelodien und Motive, die Strawinsky verwendet, um das «heidnische Russland» musikalisch erstehen zu lassen. Strawinsky verwendete sie aber nicht als Zitate, sondern nach Kräften und bis zur Unkenntlichkeit anverwandelt und integriert in seine durchaus neue Musik, eine Art imaginäre Volksmusik.⁸ Das oben als Beispiel für Wiederholung erwähnte «ostinate Motiv», das in den *augurs printaniers* über hundertmal auftritt und schon in der Introdution anklingt, geht offensichtlich, wie Roman Vlad gezeigt hat, auf das *Lied der Wolgaschiffer* zurück, das Strawinsky dem postzaristisch-präbolschewistischen Russland als Staatshymne vorschlug.⁹

Zur Evokation des Archaischen greift Strawinsky neben russischen Volksliedern, die er vermutlich im Kopf hatte, vor allem

schers) Volksmusik gelten ließ.¹³ Offenbar lag ihm daran, jede Assoziation mit dem russischen Neopaganismus und Neonationalismus zu vermeiden wie auch mit der spätromantischen russischen Musik und ihrer exzessiven Verwendung volkstümlicher Motive.

Dass das «russische Heidentum» irgendetwas mit der ursprünglichen Idee des *Sacre* zu tun haben könnte, wurde von Strawinsky seit 1920 heftig abgestritten.¹⁴ Die Musik sei zuerst dagewesen; das heidnische setting sekundär. In Wahrheit ist im 20. Jahrhundert kaum eine andere Musik, es sei denn von Strawinsky selbst (*Les Noces*) geschrieben worden, die stärker und eindeutiger vom Geist der urtümlich russischen Musik geprägt ist. Etwas Entsprechendes, ihre Sättigung, sozusagen, mit dem Gedächtnis der

verschiedensten Musiktraditionen, gilt für das gesamte Œuvre Igor Strawinskys und verbindet seine russische mit seiner neoklassischen und allen späteren Perioden seines Schaffens. Nie ist eine gedächtnisgesättigtere Musik geschrieben worden.

Strawinsky, überliefert Pierre Boulez, habe immer gesagt, dass für ihn die Tradition das Entscheidende sei und dass er die Tradition fortführe.¹⁵ Tradition ist hier nicht im akademischen Sinne und nicht im Sinne einer bestimmten Tradition, z. B. der Wiener Schule, verstanden, sondern im Sinne eines umfassenden musikalischen Kulturgedächtnisses, das in jedem neuen Werk in neuer Beleuchtung aktiviert wird. Das erinnert an Verfahren des russischen Akmeismus, wie sie Renate Lachmann beschreibt: «Die fremden Texte, sofern sie durch Strategien des Zitats, der Allusion, der Syllepse, des Anagramms etc. in den gegebenen Text eingebracht werden, begründen die Heterogenität des akmeistischen Textes. Die Heterogenität, die zugleich die Vorstellung der Kopräsenz der Texte abbildet, bricht nun aber den Einzeltext auf. Das heißt, im Verweis auf die fremden Texte überschreitet der Text seine eigenen Grenzen und öffnet sich in den Text der Kultur, den Makrotext. [...] So entwickelt der akmeistische Text einen eigenen «Chronotop», der die geschichtliche Zeit und ihre Markierungen dementiert.»¹⁶ Schon 1910 schrieb Andrej Belyj: «Das Neue an der Gegenwartskunst besteht lediglich in der erdrückenden Masse alles Vergangenen, das auf einmal vor uns hochgeschwemmt wird; wir erleben im Augenblick alle Jahrhunderte und alle Nationen; das Leben der Vergangenheit zieht an uns vorüber.»¹⁷

So wie Ossip Mandelštam von «Sehnsucht nach der Weltkultur» (toska po mirovoj kul'ture) spricht,¹⁸ war Strawinsky vom Wunsch getrieben, «alles was er liebt, sich zu eigen zu machen».¹⁹ Es ist vollkommen evident und gegen Strawinskys eigenes Urteil zu betonen, dass die Werke von *Le Sacre* bis *Les Noces* einen von der musikalischen russischen Volkskunst bestimmten Gedächtnisraum realisieren. Sein Sohn, der Maler Theodore Strawinsky, bringt diesen Zug mit der Erfahrung des Exils (ab 1914) in Verbindung: «Ein verständliches Heimweh erklärt wohl hinlänglich, warum Strawinsky damals so sehr für die russische Volkskunst schwärmte, deren unerschöpflichen Reichtum er liebevoll erforschte und auswertete. Diese Volkskunst lag ihm wahrhaft am Herzen.»²⁰

«LE SACRE DU PRINTEMPS» UND DAS KULTURELLE GEDÄCHTNIS

Drittens nun – und diese Gedächtnis-Beziehung hat das musikalische Kunstwerk mit allen anderen Arten von Kunst gemeinsam – hat ein Musikwerk die Chance, in das kulturelle Gedächtnis eines Landes, einer Kultur oder gar einer globalisierten Kulturgemeinschaft einzugehen. Was die Bedeutung eines Musikstücks im kulturellen Gedächtnis angeht, muss man zwischen «Kanon» und «Repertoire» unterscheiden. Zum Repertoire gehört ein Stück aufgrund seiner Beliebtheit, in den Kanon dagegen gelangt es durch intertextuelle Bezugnahmen in anderen Musikstücken und vor allem einen kritischen, kommentierenden und didaktischen Diskurs, der sich um es herum entfaltet. Kaum ein Musikwerk des 20. Jahrhunderts ist intensiver diskutiert und kommentiert worden als *Le sacre du printemps*, kaum ein Werk hat einen größeren Einfluss auf andere Komponisten ausgeübt, kaum einem anderen Werk wird seit langem und bis heute ein vergleichbarer Rang eines musikgeschichtlichen Meilensteins zuerkannt.

In seiner Bedeutung als Wendepunkt der Kunst und Meilenstein der Moderne ist Strawinskys Ballett nur mit Picassos *Demiselles d'Avignon* (1907) zu vergleichen. Beiden Werken gemeinsam ist der Primitivismus: die Verwendung archaischer Urformen, bei Picasso die afrikanischen Masken anstelle der Gesichter bei einigen Figuren, bei Strawinsky die Dominanz stampfender irregulärer Rhythmen und der Wiederholung «rudimentärer Tonfolgen» (Adorno). Gemeinsam ist beiden auch der lange, sich in zahllosen Skizzen niederschlagende Anlauf, den beide zu ihren Werken genommen haben (zu Picassos Bild existieren ca. 800 Vorstudien,²¹ zu Strawinskys Partitur die unschätzbaren Skizzen). Schon dieser lange Anlauf zeigt, dass beide es auf einen weiten Sprung, einen revolutionierenden Durchbruch in künstlerisches Neuland angelegt haben.

Entscheidend für die Kanonisierung des *Sacre* ist vor allem die Privilegierung des Neuen, Zukunftsweisenden, Epochemachenden, die ein Element des modernen Zeitbewusstseins, des «Zeitregimes der Moderne»²² ist. Im Horizont dieses spezifisch modernen Paradigmas sind es die Vorläufer, Wegbereiter, Bahnbrecher, denen das Interesse gilt; anders ausgedrückt, sind es gerade diese Aspekte der kanonisierten Werke, denen sie ihre Aufnahme in den Kanon ver-

danken. In dieser Perspektive ist es gerade der Skandal, den der *Sacre* bei seiner Uraufführung am 29. Mai 1913 im Théâtre des Champs-Élysées auslöste, der diesem Stück den Stempel revolutionärer Neuheit aufdrückte und es sofort als epochemachend heraus hob, während normalerweise der Rang des Epochemachenden einem Werk erst im Nachhinein, im Rahmen des sich erst nach einigen Dezennien konstituierenden kulturellen Gedächtnisses zuwächst.

In diesem Zusammenhang ist nun das Urteil eines Kenners wie Adorno umso merkwürdiger, der gerade den *Sacre*, diesen Inbegriff des Unerhörten, schockierend Neuen in der Musikgeschichte, als «Regression» und «Infantilismus» abkanzelte.²³ Der Fall Adorno beleuchtet beispielhaft die normativen Ansprüche der ästhetischen Modernisierungstheorie, ihres Fortschrittsglaubens und ihres absoluten Innovationsgebots. Seine *Philosophie der neuen Musik* gliedert sich in die beiden Teile «Schönberg und der Fortschritt» und «Strawinsky und die Restauration» – eine Antithese, von der Schönberg selbst bekanntlich nichts wissen wollte.

Das Prinzip des musikalischen Fortschritts definiert Adorno vollkommen überzeugend negativ: als einen «Kanon des Verbotenen»; musikalischer Fortschritt manifestiert sich in der Inkriminierung des Überholten. «Wenn nicht alles trügt», schrieb Adorno in der Vorrede 1948, «schließt er [der Kanon des Verbotenen] heute bereits die Mittel der Tonalität, also die der gesamten traditionellen Musik, aus.»²⁴ Das Überholte wird nicht nur normativ ausgeschlossen, es wird geradezu zum Gegenstand des Abscheus, der Abjektion im Sinne Julia Kristevas,²⁵ wie es etwa Thomas Mann in seinen Josephsromanen als das religiös «Überständige» beschrieben hat.²⁶ Adornos Verdikt des in seinen Augen musikalisch Überholten erinnert in seiner persekutorischen Schärfe an das biblische Bilderverbot. Im Licht dieser normativen Kunstreligion und ihrer Verbote erscheint der *Sacre* und vor allem Strawinskys neoklassisches Œuvre als Regression in den Götzendienst, als Tanz um das Goldene Kalb.²⁷

Das Großartige von Strawinskys Musik liegt darin, ihre Neuheit nicht mit den Dogmen und Verboten eines normativen Modernismus umstellt, sondern sich Freiheiten genommen zu haben, die auch diese Verbote über den Haufen warfen. Heute, wo dieser «Kanon des Verbotenen» längst verblasst ist, hat Strawinskys *Sacre* einen

zentralen, bleibenden und vollkommen unbezweifelten Platz im kulturellen Gedächtnis als das vielleicht berühmteste Werk der musikalischen Moderne. ■

- 1 Th. W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt am Main 1978, S. 131.
- 2 Sigmund Freud: «Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten. Weitere Ratschläge zur Technik der Psychoanalyse II» (1914), in ders.: *Studienausgabe, Ergänzungsband – Schriften zur Behandlungstechnik*, hg. von A. Mitscherlich, A. Richards und J. Strachey, Frankfurt am Main 1982, S. 207–215.
- 3 Adorno, a. a. O., S. 163.
- 4 ebd., S. 176.
- 5 ebd., S. 57–59.
- 6 vgl. aber Roman Vlad: «Reihenstrukturen im *Sacre du Printemps*», in: Heinz-Klaus Metzger, Rainer Riehn (Hg.): *Igor Strawinsky (= Musik-Konzepte 34/35)*, München 1984, S. 4–64; der Autor erklärt das gesamte Werk als Entfaltung jener Keimzelle des «ostinaten» Motivs *des-b-es-b*.
- 7 Igor Strawinsky: *Leben und Werk*, hg. von R. Tüngel, H. Strobel und M. Gräter, Zürich/Mainz 1957, S. 59.
- 8 Peter Hill: *Stravinsky – The Rite of Spring*, Cambridge, S. 114.
- 9 Vlad, a. a. O., S. 16–18. Vlad zitiert das Lied in einem eigenen Klavierauszug nach Strawinskys Arrangement für Bläser und Schlagzeug (1917).
- 10 Antanas Juška / Oskar Kolberg / Zygmunt Noskowski / Jan Baudouin de Courtenay (Hg.): *Melodje ludowe litewskie*, Krakau 1900.
- 11 Richard Taruskin: *Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works through Mavra*, 2 Bde, Berkeley 1996, Bd. 1, S. 891–966.
- 12 Hill, a. a. O., S. 35–39.
- 13 Nr. 157 der Sammlung von A. Juszkiewicz.
- 14 siehe die Beiträge von Stephen Walsh und Paul und Edmund Griffiths in: H. Danuser / H. Zimmermann (Hg.): *Avatar of Modernity. The Rite of Spring Reconsidered*, London 2013.
- 15 Pierre Boulez / Paul Sacher / Oskar Fritz Schuh: «Persönlichkeit und Erscheinung. Gesprächsrunde zum 80. Geburtstag», in Heinrich Lindlar (Hg.): *Igor Strawinsky*, Frankfurt am Main 1982, S. 155–164, hier: S. 159.
- 16 Renate Lachmann: «Text und Gedächtnis. Bemerkungen zur Kulturosoophie des Akmeismus», in H. U. Gumbrecht / U. Link-Heer: *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte*, Frankfurt am Main 1985, S. 283–299, hier: S. 287. Der Akmeismus entsteht um 1910 und endet 1966 mit dem Tod von Anna Achmatowa.
- 17 Andrej Belyj: *Simvolizm*, Moskau 1910; zit. nach Renate Lachmann: *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt am Main, 1990, S. 87, Anm. 57.
- 18 Renate Lachmann: «Text und Gedächtnis», a. a. O., S. 286.
- 19 Pierre Boulez, a. a. O.
- 20 Theodore Strawinsky: «Von Kindheit und Kriegszeit», in Lindlar: *Igor Strawinsky*, a. a. O., S. 49–54, hier: S. 53.
- 21 Bärbel Küster: *Die Skizzenbücher zu den «Demoiselles d'Avignon» und Picassos Auseinandersetzung mit prähistorischer Kunst*, Hamburg 1993.
- 22 s. hierzu Aleida Assmann: *Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne*, München 2013, besonders S. 132–183.
- 23 Allerdings gehörte Infantilismus, wie Ph. F. Ingold betont, zum Programm des russischen Neoprimativismus: «Die *Jugendlichkeit* der archaisierenden Neuerer, ihr Bestehen auf kindlicher Frische und Unvoreingenommenheit, aber auch ihre gewollt kindischen Ausdrucks- und Verhaltensformen gehören zur Gruppenästhetik des Neoprimativismus, der in Russland um 1913 den Höhepunkt seiner künstlerischen Entwicklung erreichte.» Philipp Felix Ingold: *Der große Bruch. Rußland im Epochenjahr 1913. Kultur, Gesellschaft, Politik*. München 2000, S. 181.
- 24 Adorno, a. a. O., S. 40; vgl. Thomas Mann: *Doktor Faustus*, S. 349: «Jeder Bessere trägt in sich einen Kanon des Verbotenen, des Sich-verbietenden, der nachgerade die Mittel der Tonalität, also aller traditionellen Musik umfasst.»
- 25 Julia Kristeva: *Les pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris 1980.
- 26 «Gewisse Dinge», erklärt Thomas Mann in einem Brief diese Konzeption, «waren einmal ganz richtig und vernünftig, hören aber auf, es zu sein und werden zur .Gottesdummheit. Religiosität besteht wesentlich darin, hierauf, auf Veränderungen im Bilde der Wahrheit und des Rechten achtzugeben.» (an Anni Loewenstein vom 27. Oktober 1945, Thomas Mann – Selbstkommentare: «Joseph und seine Brüder», hg. von Hans Wysling und Marianne Eich-Fischer, Frankfurt am Main 1999, S. 292 f.). Dasselbe Prinzip illustriert Adorno am Beispiel des verminderten Septimakkords: Er «ist richtig und allen Ausdrucks voll am Beginn von Beethovens Sonate op. 111» und «klingt falsch in den Salonpiècen» (S. 40 f.), d. h. ist zum Inbegriff musikalischen Kitschs geworden.
- 27 Schönbergs Komposition dieses Tanzes in seiner Oper *Moses und Aron* – auch eine musikalische Vergegenwärtigung des Heidentums – spielt denn auch unüberhörbar auf den *Sacre* an.