

Beate Kutschke

ZUR RELEVANZ DER THEMATIK

I.

„Der Begriff der engagierten Musik ist zwiespältig. Und wegen der trügerischen Prägnanz, durch die er besticht, einer Prägnanz, die nichts als Schein ist, hinter dem sich Verworrenheit verbirgt, taugt die Vokabel zum Schlagwort, mit dem sich Gedankenlosigkeit drapiert.“¹ – Mit der Carl Dahlhaus eigenen Direktheit brachte der Musikwissenschaftler 1972 zum Ausdruck, was er für das Resultat aus der jüngsten Debatte über die Idee der ‚politisch engagierten Musik‘ hielt.

Auch wenn es der Auseinandersetzung über die politische Musik zweifelsfrei an Prägnanz und Klarheit mangelte und Dahlhaus insofern nicht zu unrecht seinen Unmut über den Verlauf der Diskussion zum Ausdruck brachte, so besaß sie jedoch zu Beginn der 1970er Jahre einen handfesten aktuellen Anknüpfungspunkt, der die Debatte herausforderte und nahezu unumgänglich machte: die Protest- und Studentenbewegungen und das linksintellektuelle Klima, das in den 1960er und 70er Jahren die westlichen Industrienationen – aber nicht nur diese – aufrüttelte, kurz ‚1968‘. Das für viele damalige Musiker attraktive Konzept der politischen und (politisch) engagierten Musik – die Idee also, dass Musik gesellschaftspolitisch von Bedeutung sein könne, indem sie politische Gehalte besäße, die auf die politische Haltung und/oder das politische Handeln der Rezipienten dieser Musik Einfluss ausüben² – reflektierte den damaligen Zeitgeist und diente Komponisten und Ausführenden als Handlungsimperativ. Im Kontext von ‚1968‘ gelangten soziale und politische Fragen in den Vordergrund und erzeugten bei den Neu-Linken – die Mehrheit der Bevölkerung blieb bekanntlich von den Ereignissen um ‚1968‘ weitgehend unbeeindruckt³ – eine Art moralische Verpflichtung zur Teilhabe am soziopolitischen Umbau der Gesellschaft. Es waren diese Forderungen, auf die die Theoriebildung zur politischen und (politisch) engagierten Musik reagierte.

1 Carl Dahlhaus, *Thesen über engagierte Musik*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 1972, S. 3–8, hier S. 3.

2 Die Idee, dass Musik politisch wirksam sei, ist in verschiedenen historischen Phasen immer wieder hervorgetreten. Die Musikpolitik des Ostblocks war bekanntlich von dieser Idee geradezu getrieben. Aber auch die Entstehung des Arbeiterliedes in den ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts dürfte darauf zurück gehen, so wie jede Herrschaft legitimierende Musik implizit von der politischen Wirksamkeit von Musik motiviert ist: die Musik an den Adelshöfen, insbesondere diejenige am Hofe Ludwig XIV. oder die so genannte Revolutionsmusik im Anschluss an 1789.

3 Vgl. Rainer Dollase, *Rezeptionseinstellungen zur Rock- und Jazzmusik in den 70er Jahren als Folge der 68er Bewegung – Ein Blick in alte Konzertumfrageergebnisse*, Vortrag beim internationalen Symposium 1968: *Musikkulturen zwischen Protest und Utopie*, Katholische Akademie Schwerte, 13. bis 15. Januar 2006.

Auch wenn – wie Dahlhaus andeutet – die Idee der politischen Musik eine Reihe von argumentativen Schwächen aufwies,⁴ so hat das linksintellektuelle Klima der 1960er und 70er Jahre dennoch deutliche, die Musikkultur der nachfolgenden Dekaden prägende Spuren hinterlassen und legt eine eingehendere Untersuchung der Zusammenhänge nahe. Die Auseinandersetzung mit den damaligen Musikkulturen im Kontext der Studenten- und Protestbewegungen zum gegenwärtigen Zeitpunkt wird dabei durch die in jüngster Zeit zu beobachtende Neuorientierung der Perspektive auf ‚1968‘ begünstigt:

Historische Erfahrungen werden gewöhnlich nach ca. 35 bis 40 Jahren vom individuellen in das kulturelle und kollektive Gedächtnis einer Nation überführt. Dieser Prozess, der damit im Zusammenhang stehen dürfte, dass die Erinnerungen einstiger Zeitzeugen zunehmend weniger verfügbar sind und das Wissen über eine Epoche daher in neuer, von der persönlichen Erfahrung und Erinnerung unabhängiger, quasi überpersonaler Form ‚gespeichert‘ werden muss, lässt sich auch bezüglich ‚1968‘ beobachten. Ging das Interesse an den Studenten- und Protestbewegungen in der Vergangenheit vor allem von den ehemaligen Aktivisten und Betroffenen aus, so sind es jetzt die jüngere und mittlere Generation – die Kinder und Kindeskiner von Achtundsechzigern⁵ –, die sich den Ereignissen und soziokulturellen Umständen der revoltierenden Jugend in den 1960er Jahren und der Ausbildung der Alternativkulturen in den 1970er Jahren zuwenden. Dieses Interesse der jüngeren Generationen spiegelt sich nicht nur in den Massenmedien wider, wo die Ereignisse im Umfeld der *revolutionary years* in Dokumentarfilmen, Interviews und Feuilletonartikeln ins Gedächtnis gerufen werden. Auch die Geschichts-, Gesellschafts- und Kulturwissenschaften setzen sich seit Mitte der 1990er Jahre verstärkt mit dieser für die Entwicklung der westlichen Gesellschaften wichtigen soziopolitischen Phase auseinander und tragen zu ihrer Historisierung bei.⁶

Für eine dem Untersuchungsgegenstand ‚1968‘ gerecht werdende Auseinandersetzung – das hat die Soziale-Bewegungen-Forschung⁷ in den vergangenen Jahren herausgearbeitet – genügt es dabei nicht, die politische Wirkung im engeren Sinn

4 Vgl. Beate Kutschke, *Im Vorfeld der neu-linken Revolution. Die Idee der politisch-engagierten Musik um 1970*, in: *Kontinuitäten - Diskontinuitäten. Untersuchungen zu Musik und Politik in Deutschland 1920–1970*, hrsg. von Heinz Geuen und Anno Mungen, Schliengen 2007, S. 163–181.

5 Vgl. z.B. den Artikel von Sophie Dannenberg zum Grips Theater, dem Berliner Jugendtheater, das in den 1970er Jahren aus den ‚reformpädagogischen‘ Zielvorstellungen der Neuen Linken hervorging (Sophie Dannenberg, *Manomann, diesmal sind die Alten dran!*, in: *Der Tagesspiegel*, Berlin, 11. Dezember 2004).

6 Dabei lässt sich eine Verschiebung der Perspektive auf die Ereignisse der 1960er und 70er Jahre beobachten, die für den vorliegenden Sammelband eine entscheidende Anregung darstellte: Spaltete sich in der Vergangenheit die Diskussion um ‚1968‘ in ein apodiktisches Für und Wider, in eine verabsolutierende Glorifizierung oder Verdammung den Leitgedanken gemäß „alles, was die Achtundsechziger vollbracht haben, war gut“ bzw. „alles, was die Achtundsechziger gemacht haben, war schlecht“, so ist mit der Historisierung und der Überführung in das kulturelle Gedächtnis das Bemühen um Differenzierung und ein ausgewogeneres Bild verbunden, das die Errungenschaften im Zuge der achtundsechziger Revolten angemessen würdigt, ohne die unglücklichen Entwicklungen und Konsequenzen von ‚1968‘ – die unreflektierte Mao-Begeisterung, die willfährige Mitgliedschaft in K-Gruppen und die Entstehung der RAF – zu beschönigen oder zu unterdrücken.

7 Maßgeblich hierfür sind Ingrid Gilcher-Holtey, das Autorenduo Ron Eyerman und Andrew Jamison, Al-

von ‚1968‘ zu untersuchen, die sich bekanntlich – anders als sich die Achtundsechziger erhofften – nicht in dem von den Akteuren angestrebten radikalen Umbau der soziopolitischen Institutionen und des politischen Systems niederschlug. (Wenn von einer politischen Wirkung die Rede sein kann, so handelt es sich um eine längerfristige.) Ein im Unterschied zu diesem rein politischen Fokus abgerundeteres Bild lässt sich demgegenüber gewinnen, wenn ‚1968‘ als soziokultureller Wandel ins Blickfeld genommen wird. Aufmerksamkeit verdienen hier u.a. die konkreten alltagspraktischen Veränderungen, die sich im Zuge und im Umfeld der Studenten- und Protestbewegungen sowie der sie vorbereitenden Jugendbewegung seit den ausgehenden 1950er Jahren vollzogen: die veränderten Lebensstile, die bisher übliche Formen des Zusammenlebens ersetzten; die neuen Einstellungen zu den Geschlechterrollen und zur Sexualität; die Entwicklung alternativer lässiger Umgangs- und Kleidungsstile; der zunehmende Fokus auf Umweltschutz und biologische Ernährung sowie generell die gesteigerte Sorge um die eigene psychische und physische Gesundheit. ‚1968‘ bezeichnet hinsichtlich dieser soziokulturellen Veränderungen nicht ein Jahr, sondern ist Chiffre für eine Epoche, die von den ausgehenden 1950er Jahren bis zur Mitte der 1970er Jahre reicht.

Im Vergleich mit dem – ohnehin in argumentatorische Aporien führenden – Konzept der ‚politischen Musik‘⁸ erweitert sich mit der Perspektive auf ‚1968‘ als einem gesamtgesellschaftlichen soziokulturellen Veränderungsprozess das Spektrum an Gesichtspunkten, die es in Bezug auf die Zusammenhänge zwischen ‚1968‘ und Musik zu untersuchen gilt: In das Blickfeld geraten nicht nur wie bisher Werke und Stile, die eindeutig auf politische Sachverhalte Bezug nehmen, sondern jede Musik, die auf die eine oder andere Weise im Zusammenhang mit dem gesellschaftlichen Wandel steht, sei es aufgrund ihrer – musikakzidentiellen – Texte und Inhalte, sei es aufgrund der gewählten musiksprachlichen Mittel. Das Vorhandensein eines politischen Impetus ist demgegenüber unerheblich.

Vor dem Hintergrund dieser Fokusverlagerung vom Politischen zum Lebensweltlichen, Weltanschaulichen und Kulturellen zeigt sich – und das ist der musikhistorische Ertrag dieses Sammelbands –, dass ‚1968‘ die westliche Musikkulturlandschaft spartenübergreifend entscheidend geprägt hat. ‚1968‘ war u.a. Vorbereitung für die so genannte postmoderne Stilrichtung im Bereich der Neuen Musik; es trug zur Entwicklung der historischen Aufführungspraxis bei und es brachte eine noch heute gültige Inszenierungspraxis im Musiktheater mit auf den Weg; in der Rockmusik beförderte es nicht nur die Kommerzialisierung; es gab ebenfalls Impulse für deren Profilierung und Identitätsbildung und stimulierte eine innerhalb des Genres ausgetragene kritische Auseinandersetzung mit den eigenen Werten.

Die Beiträge des vorliegenden Sammelbandes beschränken sich jedoch nicht allein darauf, die Bedeutung sichtbar zu machen, die der gesamtgesellschaftliche Wandel *für* den Musikbereich besaß. Sie zeigen darüber hinaus – und das ist der kulturwissenschaftliche und interdisziplinäre Ertrag in Ergänzung zum musikhisto-

berto Melucci, Wolfgang Kraushaar sowie das von Martin Klimke und Joachim Scharloth initiierte Interdisziplinäre Forschungskolloquium Protestbewegungen.

8 S. Anmerkung 4.

rischen Ertrag – das gegenseitige Einflussverhältnis, die gegenseitige Verstärkung und Resonanz zwischen dem linksintellektuellen Klima und Phänomenen im Musikbereich. Das soziokritische Engagement mancher Komponisten und der Einsatz subversiver Kompositionstechniken ist in diesem Sinn nicht nur Reflex auf die Studenten- und Protestbewegungen, sondern ist eigendynamischer Faktor, der zur Ausformung der achtundsechziger Kultur beisteuerte.

II.

Erfuhr bislang im großen und ganzen nur die Populärmusik im Umfeld der gesellschaftlichen Umbrüche der 1960er und 70er Jahre einige Aufmerksamkeit,⁹ so präsentiert der vorliegende Band ein sparten- und gattungsübergreifendes Spektrum.

Die Bandbreite an Musikrichtungen, Denkfiguren, Theorien und Ereignissen, die für die politisierten Musikstudenten damals eine Rolle spielte, entfaltet Frieder Reininghaus (1.): Der heute als Kulturkorrespondent und Publizist bekannte Autor war in den ausgehenden 1960er und 70er Jahren an verschiedenen, zu ‚1968‘ zu rechnenden Ereignissen im Musikbereich maßgeblich beteiligt. Zusammen mit Kommilitonen, vor allem Habakuk Traber (heute Musikjournalist in Berlin) rief er zu Beginn der 1970er Jahre eine den soziopolitischen Gehalt von Musik untersuchende studentische Arbeitsgruppe, das ‚Theorieplenum‘ ins Leben. Die studentische Initiative vermochte auch etablierte Musikwissenschaftler zu begeistern, so dass unter der offiziellen Leitung von Peter Rummenhölter, damals Professor an der Musikhochschule Stuttgart, 1971 der *1. Internationale Kongress für Musiktheorie* zum selben Thema organisiert werden konnte.¹⁰ Trabers und Reininghaus’ Engagement verdankt sich ebenfalls, dass die Debatte zwischen Nicolaus A. Huber und Clytus Gottwald, damals Redakteur für Neue Musik beim Süddeutschen Rundfunk, gut dokumentiert ist. Auf Anregung Reinhard Oehlschlägels veröffentlichten sie Ausschnitte aus dem Briefverkehr zwischen beiden Kontrahenten in der Musikzeitschrift *Melos*. Der Streit zwischen Gottwald und Huber entzündete sich an Hubers provozierender und radikal politisch konzipierter Komposition *Harakiri* (1971) – einer Komposition, die Gottwald zwar durch seinen Kompositionsauftrag veranlasst hatte, die er jedoch anschließend, nach der Fertigstellung des Werkes, nicht gewillt war, vertragsgemäß uraufzuführen. Die Debatte stellt heute eine unschätzbare Quelle dar, anhand derer sich die Ästhetik der Avantgardemusik im Umfeld des linksintellektuellen Klimas rekonstruieren lässt.¹¹

9 Vgl. Ron Eyerman und Andrew Jamison, *Music and Social Movements*, Cambridge 1998.

10 Der Kongressbericht ist publiziert als *Bericht über den 1. Internationalen Kongress für Musiktheorie Stuttgart 1971*, hrsg. von Peter Rummenhölter, Friedrich Christoph Reininghaus und Jürgen Habakuk Traber, Stuttgart 1972.

11 S. weiteres hierzu Beate Kutschke, *Die Huber-Gottwald-Kontroverse – Die Inszenierung der Neuen Musik als politische Manifestation*, in: *Die Macht der Töne. Musik als Mittel politischer Identitätsstiftung im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Tillmann Bendikowski, Sabine Gillmann, Christian Jansen, Markus Leniger, Dirk Pöppmann, Münster 2003, S. 147–169 und Beate Kutschke, *Aesthetic Theories and Revolutionary Prac-*

Im vorliegenden Beitrag vergegenwärtigt Reininghaus ein vielfältiges Spektrum an Namen und Genres, von der US-amerikanischen und deutschen Rockmusik über das kirchliche Protestlied und das Revival des Arbeiterkampfliedes zur internationalen Neue Musik Szene und der Theoriebildung um Theodor W. Adorno. Entscheidend für letztere, so Reininghaus, war dabei die – nicht immer unbedingt einlösbare – Erwartung, dass zwischen den politischen und künstlerischen Avantgarden eine gewisse Kongruenz und Korrespondenz bestünde.

III.

Die den gesamtgesellschaftlichen Wandel im Umfeld von ‚1968‘ maßgeblich motivierende revolutionär-reformistische Orientierung der Achtundsechziger veränderte sowohl das private Leben als auch gesellschaftliche und kulturelle Institutionen (obgleich einschneidende politisch-institutionelle Veränderungen auf der Ebene des Staates weitgehend ausblieben). Die von den Neulinken propagierten Ideale der Mitbestimmung und ‚Basisdemokratie‘ sowie, damit verbunden, die Abschaffung autoritärer und hierarchischer Strukturen, die soziale Unterschiede zementierten, schlugen sich nicht nur in den Umgangsformen innerhalb der Familie und der Erziehung nieder, sondern hatten bekanntlich auch Einfluss auf die Strukturen pädagogischer und wissenschaftlicher Einrichtungen.¹²

Dass die studentischen Proteste durch die Aufmerksamkeit der Medien eine größere Breitenwirkung erzielen konnten und dass die Medien wiederum die Protestaktionen der Studenten gerne als ‚Stoff‘ für publikumswirksame Berichte verwendeten, hatten die Akteure der Studenten- und Protestbewegungen schnell begriffen und sich zu Nutze gemacht, um ihren Anliegen durch die gesamtgesellschaftliche Bedeutung, die ihre Aktionen durch die Medienberichte gewannen, mehr Nachdruck zu verleihen.¹³ Die Revolten gegen die Institutionen, insbesondere die Institution ‚Universität‘, hatten dabei zweifellos auch Vorbildcharakter für die politisierten Musiker und Musikstudierenden. Die Kritik an den Institutionen des Musikbereichs ließ sich besonders wirksam gestalten, indem große, etablierte Institutionen – das Opernhaus in Zürich und der Hessische Rundfunk z.B. – als Orte und Zielscheiben für die Aktionen ausgewählt wurden.¹⁴

tice: Nicolaus A. Huber and Clytus Gottwald in dissent, in: *Otherwise Engaged*, hrsg. von Robert Adlington, Oxford 2008 (Druck in Vorbereitung).

- 12 Der – heute freilich zunehmend wieder abgebaute – Schlüssel für eine tendenziell paritätische Verteilung der verschiedenen Universitätsangehörigen in den Hochschulgremien (Studierende – Mittelbau – Professorenschaft) geht genauso auf den achtundsechziger Zeitgeist zurück wie die Einrichtung von Integrationsklassen und die Reduzierung lehrerzentrierten Unterrichts.
- 13 Die medienwirksame Inszenierung von Protesten war damals in dieser Form neu und entwickelte sich erst im Zusammenhang mit den Studenten- und Protestbewegungen. Vgl. Kathrin Fahlenbrach, *Protestinszenierungen*, Opladen 2002.
- 14 Bei der Premiere von *Il Re Cervo* am 31. Mai 1969 im Züricher Opernhaus verteilten Studierende, die Herausgeber der Musikzeitschrift *Dissonanz* (1969–1971), eine Ausgabe der Zeitschrift, in dem unter anderem auch ein Beitrag von Heinz-Klaus Metzger abgedruckt war. Metzgers Beitrag, der – ohne dass die Herausgeber hierüber informiert worden waren – bereits im *Spiegel* anlässlich der verhinderten Pre-

Ähnliche Mechanismen dürften auch gegriffen haben, als die von zahlreichen Journalisten frequentierten Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt 1970 in die Kritik gerieten. Welche einschneidenden Konsequenzen dabei die von den überwiegend jungen Teilnehmern artikulierte Institutionenkritik nicht nur für die organisatorische Verfassung der Ferienkurse, sondern auch für die generelle Entwicklung der Neuen Musik in den folgenden ein bis zwei Dekaden hatte, arbeitet Frank Hentschel (2.) heraus. Das Mitbestimmungsrecht, die Demokratisierung, Pluralisierung, Entdogmatisierung und Internationalisierung, die die im September 1970 gewählte neulinke ‚Delegation zu Festivalstruktur und -programm‘ forderte, mündeten in eine musikstilistische Öffnung, die sich sowohl in einem genrefremden Popkonzert bei den Wittener Tagen für neue Kammermusik 1975 niederschlug als auch der Genese der postmodernen Musik ab 1974 den Weg bereitete.

Die Vorgänge bei den Darmstädter Ferienkursen sind gleichermaßen der Untersuchungsgegenstand von Martin Iddons Beitrag (3.). Er begreift, ähnlich wie Hentschel, die Ereignisse im Zuge von ‚1968‘ zu Beginn der 1970er Jahre in Darmstadt als Vorbereitung für den tief greifenden musikstilistischen Wandel zur Postmoderne, der viele der bisher gültigen, zentralen ästhetischen Prämissen, wie z.B. das Fortschrittsparadigma und die Idee einer linearen, teleologischen musikgeschichtlichen Entwicklung, verabschiedete. Im Unterschied zu Hentschel widmet sich Iddon weniger der argumentativen Auseinandersetzung zwischen den Veranstaltern und den politisierten, revoltierenden Teilnehmern, sondern untersucht die privatpolitischen ‚Kriege‘ von Komponistenkollegen gegen Karlheinz Stockhausen. Für ihre Attacken bedienten sich die Komponisten, so zeigt Iddon, der ‚diskursiven‘ Waffen, die die achtundsechziger Ideologie ihnen zur Verfügung stellte. Mit den von ihr verfochtenen Werten der Basisdemokratie und Pluralisierung erschien die Enthronisierung Stockhausens, der in den vergangenen Jahren bei den Ferienkursen eine nahezu autokratische Position erlangt hatte, als notwendiges Vorgehen, das den neulinken Wertvorstellungen Rechnung trug. Die Initiative von Gerhard Stäbler, Johannes Vetter und Jürgen Lösche führte, so zeigt Iddon anhand der Quellen, zu einem indirekten Ausschluss Stockhausens von den Darmstädter Ferienkursen, ein Ausschluss, der wiederum – im Sinne der Pluralisierung – einer neuen Komponistengeneration um Brian Ferneyhough, Gérard Grisey, Helmut Lachenmann und Wolfgang Rihm den Raum gab, um neue kompositorische Ästhetiken einzuführen.

Nicht nur in der Neue-Musik-Szene, auch im Bereich der so genannten ‚klassischen Musik‘, also in einem Bereich, der herkömmlich als etabliert, stabil und insofern als gegen Reform und Protest ‚von Links‘ vergleichsweise immun gilt, setzte sich die soziopolitische, die Institution angreifende Kritik rasch durch. Martin Elste (4.) erörtert anhand von ausgewählten Schallplattenkritiken aus den Jahren

miere von Henzes Oratorium *Das Floß der Medusa* im Dezember 1968 erschienen war, zielte mit scharfer Rhetorik darauf ab, Henze als inkonsequenten, reaktionären, „inauthentischen“ und „affirmativen“ Komponisten bloßzustellen. (Vgl. hierzu die Email von Max Nyffeler an die Herausgeberin, 16. Mai 2003; Hans Werner Henze, *Reiselieder mit böhmischen Quinten*, Frankfurt am Main 1996, S. 322; Heinz-Klaus Metzger, *Mit roter Fahne*, in: *Spiegel*, Nr. 51, 1968, abgedruckt in *Dissonanz*, Nr. 2, 26. Mai 1969.) Zu den Interventionen bei einem Konzert des Hessischen Rundfunks: s. Dieter Kühn, *Musik und Revolution*, in: *Melos* 1970, S. 394–401.

1969 bis 1976 die „vulgär-soziologische“ Terminologie (Elste), die den besprochenen Werken – meist des klassisch-romantischen Kanons – mehr oder weniger willkürlich aufgepfropft wurde. Anhand von Rezensionen zu Einspielungen unter dem Dirigat von Herbert von Karajan arbeitet der Musikologe heraus, wie die neu linke, im Kern oftmals sachfremde Kritik mittelbar zu einer Wende hinsichtlich der Aufführungsästhetik beitrug. Indem in einem homologischen Schluss vom moralischen Image des Dirigenten, insbesondere seiner zweifelhaften Rolle im Dritten Reich, ästhetische Werturteile über dessen Klangprodukte abgeleitet wurden, leistete die achtundsechziger Kritik einer gegen die spätromantische Klangästhetik gerichteten Aufführungspraxis Vorschub, die sich heute in der Klassik weitgehend durchgesetzt hat und tendenziell mit der so genannten historischen Aufführungspraxis korreliert ist.

Die soziopolitische Kritik an den etablierten Institutionen wurde des weiteren durch Kritik innerhalb der etablierten Institutionen selber ergänzt. Die Opernhäuser z.B., d.h. die Intendanten und jeweiligen Produktionsteams, machten sich den soziokritischen Impetus zueigen und brachten ihn in ihren Musiktheater-Produktionen in die Öffentlichkeit. Die Inszenierungspraxis von Ludwig van Beethovens *Fidelio* – so führt Glenn Stanley (5.) vor Augen – veränderte sich dementsprechend deutlich ab 1968. Im Kontrast zur bisherigen Inszenierungstradition, der gemäß *Fidelio* als staatsaffirmierendes Werk präsentiert wurde – das politische Spektrum reichte hier bemerkenswerterweise vom äußersten rechten (NSDAP) bis zum ganz linken Rand (Sowjetkommunismus) –, zeichneten sich die Produktionen von Beethovens einziger Oper ab 1968 in kulturpolitisch progressiv orientierten deutschen Städten dadurch aus, dass sie jegliches Vertrauen auf einen humanen Staat und humane Politiker als Täuschung entlarvten. Mit dieser Interpretation verbunden waren signifikante Eingriffe in die Struktur und Komposition der Oper. Für die Bedeutung der soziokritischen, politisierten *Fidelio*-Inszenierungen im Zeitgeist von ‚1968‘ ist dabei zentral – und das ist der Kern von Stanleys Beitrag –, dass sie eine Inszenierungstradition konstituierten oder zumindest zur Konstituierung einer solchen Tradition beitrugen, die bis heute fortwirkt.

IV.

Musikhistoriographie oszilliert bekanntlich zwischen der Rückführung musikstilistischer Wandlungen auf musikimmanente Entwicklungsbedingungen, wie z.B. zu lösender kompositionstechnischer Probleme,¹⁵ und der Zurechnung soziokultureller, also außermusikalischer Faktoren. Die Auseinandersetzung mit avantgardemusikalischen Werken im Kontext der Studenten- und Protestbewegungen lenkt die Aufmerksamkeit insbesondere auf kontextuelle Faktoren und zeigt dabei, dass die neu linke Politisierung und die Auseinandersetzung mit soziokritischen Themenfeldern auf der einen und die kompositionstechnische Spezifizierung oder Radika-

15 Carl Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln 1977.

lisierung auf der anderen Seite nicht unbedingt immer zeitlich Hand in Hand gehen mussten.

Luc Ferraris elektroakustische Komposition *Presque rien* aus dem Jahre 1970 steht nicht nur – das wäre die traditionelle musikimmanente Perspektive – in der Tradition der zu diesem Zeitpunkt gerade dreißig Jahre alten *musique concrète*. Sondern die radikale Anlage der Komposition – es handelt sich um eine Art *sound scape*, d.h. einen auf 21 Minuten gestauchten Mitschnitt der täglichen Geräusche am Strand des kroatischen Fischerdorfes Vela Luka – geht in erster Linie, so zeigt Eric Drott (6.), auf die in der Soziologie und Philosophie (u.a. Susanne Langer und Pierre Bourdieu) vorangetriebene Diskussion um die Amateurphotographie zurück, die in den 1960er Jahren von linksintellektuellen Theorien, insbesondere den darin in den Vordergrund gerückten Klassenerwägungen, entscheidende Impulse erhielt. Mit *Presque rien* kreierte Ferrari eine *musique concrète* für Amateure, das Modell einer betont anti-elitären Avantgardemusik, an deren Produktion der komponierende Amateur in Form von akustischen ‚Schnappschüssen‘ teilhaben sollte.

Robert Adlington (7.) legt in seinem Beitrag über die Situation in den Niederlanden dar, dass Peter Schat zwar bereits seit Mitte der 1960er Jahre von den Aktionen der Provos tief beeindruckt war und diese zum Teil sogar indirekt unterstützte. Ein unmittelbarer Effekt der soziopolitischen und -kulturellen Veränderungen in den Niederlanden der 1960er Jahre manifestierte sich in der Kompositionsweise Schats und seines Komponistenkollegen Louis Andriessen jedoch erst 1968. Schat und Andriessen ersetzten im Anschluss an den Besuch des Kulturkongresses in Havanna ihre bisherige polystilistische, dabei aber zugleich radikal avantgardistische und hermetische Kompositionsweise, die traditionelle avantgardemusikalische Wertvorstellungen von ‚high (Avantgarde) and low (U-Musik)‘ prolongierte, durch Werkkonzeptionen, die die traditionelle Rollenverteilung zwischen Komponist, Ausführenden und Zuhörern revidierte sowie eine Annäherung an von der niederländischen Avantgarde eher mit Misstrauen begegneten Genres wie Straßenmusik und Arbeiterliedern, Minimal Music, Big Band Jazz und Populärmusik vollzog. Während in der politischen Szene Hollands ab Beginn der 1970er Jahre eine zunehmend auf Gewalt abzielende Radikalisierung zu beobachten ist, legte die Avantgardemusikszene durch ihre aufführungspraktisch orientierten Reformen den Grundstein für die heute viel gerühmte niederländische Ensemblekultur.

Nicht nur in Frankreich und den Niederlanden, auch in Deutschland reagierte die Mehrheit der Avantgardekomponisten auf die Impulse aus der Studenten- und Protestbewegung erst nach dem Höhepunkt der Proteste im Jahre 1968.¹⁶ Eine der wenigen Ausnahme stellt diesbezüglich Hans Werner Henze dar. Der Komponist war bereits früh politisiert, obschon er erst seit der im Dezember 1968 verhinderten Uraufführung des Che Guevara gewidmeten Oratoriums *Das Floß der Medusa* von der breiteren Öffentlichkeit als politisch engagierter Komponist wahrgenommen wurde. Bisher keine angemessene Beachtung fand demgegenüber, dass Henzes

16 Das Jahr 1968 ist bezüglich der Studentenproteste in Westdeutschland durch zwei Schlüsselereignisse bestimmt: das Attentat auf Rudi Dutschke am 10. April und die Schlacht am Tegeler Weg am 4. November.

soziopolitisches Engagement, das sich ab Mitte der 1960er Jahre in konkreten politischen Aktionen manifestierte, zu diesem Zeitpunkt auch bereits in seinen Werken nachweisbar ist – und zwar nicht durch die Wahl vordergründig politischer Themen, sondern durch die Auseinandersetzung mit soziokulturell brisanten Fragen: Die *Bassariden*, ein Werk, dessen Libretto W. H. Auden und Chester Kallman Anfang der 1960er Jahre anfertigten und das Henze in den Folgejahren vertonte, erörtern mit künstlerischen Mitteln, so legt Antje Tumat (8.) dar, u.a. die Idee gelungener sexueller Befreiung und thematisieren in diesem Zusammenhang auch nicht-heterosexuelle Orientierungen, Themen also, die in der breiten Öffentlichkeit erst ab den ausgehenden 1960er Jahren und im Zuge der neuen sozialen Bewegungen diskutiert wurden.

In den *Bassariden* (Uraufführung 1966) zeichnet sich damit eine Radikalisierung hinsichtlich der Themenwahl ab, die jedoch erst ein paar Jahre später, zu Beginn der 1970er Jahre, zu einer eigenen musikalischen Sprache in Henzes Werken fand – und zwar im Zuge der von linksintellektuellen Komponisten beförderten Eisler-Renaissance und der damit verbundenen Veränderungen des avantgardemusikalischen Umfeldes. Die Musik der *Bassariden* ist demgegenüber mit musikalisch vergleichsweise moderaten, konservativen Mitteln gestaltet. (Eben diese von den Medien 1968 bemängelte Diskrepanz zwischen politischem Habitus und kompositionstechnischen Mitteln dürfte Henze motiviert haben, nach 1968 seinen Kompositionsstil partiell radikal zu ändern.)

Ähnlich wie Henzes reicht auch Dieter Schnebels soziopolitisches Engagement weiter als bis 1968 zurück. Vor dem Hintergrund der damals von den Linksintellektuellen in der Tradition der Frankfurter Schule, insbesondere Adornos, beobachteten allgegenwärtigen Entfremdung sahen in den ausgehenden 1950er Jahren der Avantgardekomponist Schnebel und der Soziopsychologe Alfred Lorenzer die Notwendigkeit, mit den Mitteln ihres jeweiligen Metiers – Musik bzw. Psychologie – gegen die „kollektiven psychischen Deformationen“ (Simone Heilgendorff, 9.) vorzugehen. Schnebel und Lorenzer entwickelten bezeichnenderweise ähnliche Strategien: in einer den Alltagszwängen enthobenen spielerischen Atmosphäre – Therapiesitzung und Musizieren – sollen, so Heilgendorff, neue Perspektiven auf die soziokulturelle Umwelt und unbekanntes, zu alternativem Handeln einladende Wahrnehmungsweisen stimuliert werden. Schnebel erreicht dies, indem er die traditionellen ästhetischen Mittel so radikal entgrenzt, dass die Ausführung des Kunstwerks – hier *Glossolalie* (1959–1961) und *Maulwerke* (1968–1974) – nicht mehr als rein ästhetisch, ‚aus der lebensweltlichen Sphäre herausgehoben‘ erfahren werden kann, sondern stattdessen mit elementaren lebensweltlichen Bedeutungen vom Ausführenden und vom Zuhörenden aufgeladen wird. Schnebels soziokritisches, in musikalischen Werken artikuliertes Engagement, und Lorenzers soziopsychologische Orientierung wurden im Verlauf der 1960er Jahre mit dem reformerisch-revolutionären Impuls der Studenten- und Protestbewegungen deckungsgleich.

Die Beispiele Henzes und Schnebels machen deutlich, dass ‚1968‘ nicht nur auf die Musikkultur der westlichen Industrieländer einwirkte, sondern dass Komponisten und Musiker bereits in der konstitutiven Phase der Studenten- und Protestbewegung an deren politischen Aktivitäten teilnahmen, politische Zielvorstellungen

artikulierten, und auf diese Weise selber zum historischen Erscheinungsbild von ‚1968‘ beitragen. Schnebel und Henze sind insofern also zu den zahlreichen anonymen Akteuren zu zählen, die ‚1968‘ und die dafür spezifische intellektuelle Orientierung, die soziokritische Haltung und den kulturreformerischen Impetus mit auf den Weg brachten. Das linksintellektuelle Klima im Umfeld der Studentenrevolten stellte für die musikalische Avantgarde in diesem Sinne eine Form von Rückhalt bezüglich ihrer verfolgten Anliegen und der damit verbundenen kompositorischen Verfahren dar.

Der Vergleich verschiedener engagierter Komponisten im Umfeld von ‚1968‘ macht des weiteren auf eine dem Konzept der ‚politischen Musik‘ inhärente Schwierigkeit aufmerksam, die Dahlaus’ eingangs aufgegriffene Kritik ergänzt. Versteht man ‚politische Musik‘ wie im Umfeld der neulinken Debatten vor allem als eine *linkspolitisch* orientierte Musik, so legt das Label Klassifizierungen von Komponisten und ihren Werken nahe, die hinsichtlich der politikhistorischen als auch der musikstilistischen Sachverhalte zu kurz greifen. Die Idee der politischen Musik bietet z.B. an, Hanns Eisler, Luigi Nono und Hans Werner Henze als Komponisten mit vergleichbarem musikpolitischem Impetus zu begreifen. Dass diese drei Künstler jedoch sowohl in Hinsicht auf ihre politischen Überzeugungen als auch deren Artikulation in musikalischen Werken durchaus in entgegengesetzten Lagern verortet werden müssen, zeigt ein Vergleich zwischen Henzes und Nonos Umgang mit den Ereignissen der Studenten- und Protestbewegung in ihren Kompositionen.

Als Mitglied der kommunistischen Partei Italiens, also der Alten Linken, konnte Nono – anders als Henze – mit der Neuen Linken nicht ungebrochen sympathisieren. Genauso gespalten war Nonos Verhältnis zu der sich in der ersten Hälfte der 1970er Jahre formierenden neuen Frauenbewegung, einem dezisionistischen Strang der Neuen Linken. Beate Kutschke (10.) zeigt anhand Nonos *azione scenica Al gran sole carico d’amore*, dass der italienische Komponist in seinem Musiktheaterwerk sowohl mittels der Rollenkonstellation als auch mittels seiner kompositorischen Verfahrensweisen die sozialen Rollen, wie sie Frauen vonseiten der Alten Linken zugewiesen worden waren, revitalisiert und – bewusst oder unbewusst – die aktuellen soziokulturellen Veränderungen bezüglich der Geschlechterverhältnisse konsequent ausblendet.

V.

Wenn ein Zusammenhang zwischen Musik und ‚1968‘ hergestellt wird, so beschränkt sich dieser in der Regel auf die populäre Musik, auf die Genese der Rockmusik und des Protestliedes sowie auf das Folkmusic Revival. Die Soziologen Ron Eyerman und Andrew Jamison haben dementsprechend, vom Leitbegriff der „kognitiven Praxis“¹⁷ ausgehend, für den US-amerikanischen Raum argumentiert, dass Rock- und Folkmusic einen entscheidenden Anteil an dem Erfolg der Bewegungen hatten, indem sie deren

17 Ron Eyerman und Andrew Jamison, *Music and Social Movements*, Cambridge 1998.

Gedankengut und Ideen – direkte Demokratie, personalisierte Politik, Rassengleichheit¹⁸ – in die breite Bevölkerung diffundierten und auf diese Weise zu einem langfristigen Wandel von Werten und Lebensweisen beitrugen. Die Musik dieses Genres – der betont schlichte Gestus und der an das einfache und ehrliche Gefühl¹⁹ gerichtete Appell der Folkmusic sowie der betont antibürgerliche, umstürzlerische Charakter der Rockmusik, der aus der gezielt produzierten Geräuschhaftigkeit und der Ästhetik des Häßlichen hervorgeht – stiftete eine Identität unter den Rezipienten, die sich deutlich im Mythos ‚Woodstock‘ artikuliert. Inwieweit die populäre Musik umgekehrt von dem politisierten Klima profitierte, arbeiten Magali Laure Nieradka und Timothy Brown heraus.

Dass sich die Identitätsstiftung nicht nur in eine Richtung – von ‚1968‘ zur Musik – vollzog, sondern dass die Rockmusik selber aus der Neuen Linken Impulse zur Profilierung ihrer eigenen Identität erhielt, führt Nieradka (11.) aus literaturwissenschaftlicher Perspektive anhand der Bedeutung Hermann Hesses in den 1960er und 70er Jahren plastisch vor Augen: Der überragende Erfolg Hesses im Kontext der Studenten- und Protestbewegungen, insbesondere der Hippiebewegung, beruhte im Grunde auf einem dramatischen Missverständnis. Statt die Charaktere seiner Romane und Erzählungen so wahrzunehmen, wie sie Hesse selber aus seiner eigenen Zeit heraus, d.h. den ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts, konzipiert hatte, dienten sie der jungen, revoltierenden Generation als eine leere Projektionsfläche, auf die sich alle möglichen zeitgeistigen Befindlichkeiten und Typen – der Umweltschützer, der Pazifist, der Sucher des höchsten Bewusstseins sowie der Außenseiter und Nonkonformist – projizieren ließen, und anhand der sich eigene linksintellektuelle Identität festigen ließ. Dieses verquere Funktionsverhältnis, das u.a. auch durch den Buchmarkt noch zusätzlich befördert wurde, ist für die Rockmusik jener Epoche, insbesondere den Progressive Rock, von Bedeutung, weil Bands wie Santana, The Doors und Steppenwolf sich an das Image der Figuren Hesses, wie sie von den Linksromantikern interpretiert wurden, hinsichtlich ihrer musikalischen Stilistik als auch ihres äußeren Erscheinungsbildes anlehnten.

Wie es den Produzenten damals gelang, das Image von populärer Musik als bloßer Unterhaltungsmusik gegen dasjenige von ‚Kunst als Politik und Revolution‘ auszutauschen, führt Timothy Brown (12.) anhand der Essener Songtage vor. Deren Organisatoren ‚designten‘ in ihren Pressemitteilungen das Festival, das im September 1968 stattfand, als eine politische, soziokritische Veranstaltung mit seriösem Kunstanpruch. Das gelang ihnen, indem sie musikalisches Experimentieren mit kulturpolitischem Fortschrittsgeist gleichsetzten. Die Widersprüche, die in der populären Musik durch ihre Kommerzialisierung damit angelegt waren – die Spannung zwischen Kunst als Unterhaltung und Kunst als Revolution, zwischen passivem Konsum und aktiver Selbst-Erfindung, d.h. zwischen Mainstream und Underground – thematisiert Sebastian Werr in seinem Beitrag.

18 Eyerman/Jamison, *Music and Social Movements*, S. 2.

19 Seit spätestens dem 18. Jahrhundert ist ein semantischer Zusammenhang zwischen den Begriffsfeldern ‚Aufrichtigkeit/Ehrlichkeit‘ und ‚Einfachheit/Schlichtheit/Simplizität‘ im westlich-abendländischen Denken nachweisbar.

Werr (13.) knüpft an den Topos, Rock- und Folkmusic sei politische Musik, an und fragt nach der Bedeutung von Rockmusik als Stimulans direkter soziopolitischer Praxis ihrer Konsumenten. In dieser Hinsicht kommt Werr zu dem Schluss, dass die Rockmusik letztlich als eine Form des „mentalen ‚Urlaub[s]‘ vom kapitalistischen System“ sowie als Möglichkeit, „sich der Illusion hinzugeben, in die weltweite Aufbruchstimmung der 1968er eingebunden zu sein und an der Utopie der Hippies zu partizipieren“, zu begreifen sei. (Rock-)Musik in diesem Sinn ist Alibi, fiktionales Realm, das einen Handlungsersatz darstellt – ähnlich wie der Held im Western oder der Fußballstar, mit dessen Erfolg sich der Fernsehzuschauer identifiziert, ohne das heimische Sofa verlassen zu müssen.

VI.

Die soziokulturelle Epoche der 1960er und 70er Jahre, die heute das Label ‚1968‘ trägt, ist nicht nur aufgrund des gesamtgesellschaftlichen Wandels jener Dekaden von Interesse. Neben den eigentlichen lebensweltlichen und weltanschaulichen Veränderungen ist es die Art und Weise ihrer Durchsetzung, deren Bedeutung sich an ihrem Erfolg ermessen lässt, die für den Historiker besonders aufschlussreich ist. Schließlich gelang es den Achtundsechzigern, ihre gegen die damalige ‚Normalität‘²⁰ gerichteten Wert- und Lebensvorstellungen, die zunächst nur von einem vergleichsweise kleinen Teil der westeuropäischen und nordamerikanischen Bevölkerung übernommen wurden, so zu popularisieren, dass sie heute – auch wenn sie nicht von allen Teilen der Gesamtpopulation gelebt werden – zu einem allgemein akzeptierten Standard, zur ‚neuen Normalität‘ gehören.

Was damals in den 1960er und 70er Jahren durch die Initiative der protestierenden Studierenden ins Werk gesetzt wurde, lässt sich aus der heutigen, vom *semiotic turn* inspirierten Perspektive als einen radikalen und provozierenden Eingriff in die bestehenden Kommunikationsformen und gesellschaftlich anerkannten Codes beschreiben. Das heißt: Anders als historisch frühere soziopolitische Bewegungen, wie die Arbeiterbewegung etwa, d.h. die Alte Linke, nahm die Neue Linke im Umfeld von ‚1968‘ weniger durch konkrete Kämpfe, als vielmehr durch die Veränderung von Symbolsystemen Einfluss. Ihr Protest artikulierte sich dementsprechend vor allem im semiotischen Raum.²¹ Vor dem Hintergrund der Ablehnung traditioneller Rituale z.B. entwickelten die Achtundsechziger neue Formen performativer öffentlicher Handlungsweisen wie Sit-ins, Go-ins, Teach-ins und andere so genannte direkte Aktionen. Die betont lässige Kleidung und Körperhaltung sowie der ungezwungene Sprachgebrauch demonstrierten die rigorose Abkehr von traditionellen Werten, wie Autoritätshörigkeit, Respekt und Anstand. Formen des Zusammenlebens, die die als Modell vorherrschende Kleinfamilie verabschiedeten, artikulierten

20 Vgl. zu den Zusammenhängen zwischen ‚1968‘ und Normalität die Untersuchungen von Jürgen Link (Jürgen Link, *Versuch über den Normalismus*, Opladen 1999, S. 26–33).

21 Vgl. hierzu die Forschungen von Ingrid Gilcher-Holtey, *Die 68er Bewegung*, München 2001; Ron Eyerman and Andrew Jamison, *Social Movements. A Cognitive Approach*, University Park/Pennsylvania 1991 und Alberto Melucci, *Challenging Codes*, Cambridge 1996.

und performierten die veränderte Einstellung zu den Geschlechterrollen und zur Sexualität.

Wie dieser Veränderungsprozess im Bereich der alltagspraktischen Codes vorzustellen ist, legt Joachim Scharloth (14.) dar. Der Linguist zeigt anhand zahlreicher Beispiele – den zu Ikonen des Mythos ‚1968‘ verfestigten Anekdoten der Studentenbewegung, wie dem Puddingattentat und dem Verfahren gegen Rainer Langhans und Fritz Teufel vor dem Landgericht Berlin-Moabit (beide im Jahr 1967) –, wie die protestierenden Studierenden konventionelle Kommunikationspraktiken unterliefen und subvertierten – und damit eine Veränderung der vorherrschenden Kommunikationspraktiken und Zeichensysteme einleiteten.

Die gegen traditionelle Codes gerichteten Subversionsverfahren lassen sich auch deutlich im Musikbereich beobachten – sowohl im Bezug auf die hier zur Anwendung gebrachten Demonstrationspraktiken als auch hinsichtlich der verwendeten musikalischen und kompositorischen Mittel. Die ‚Aktionisten‘²², die das vom Hessischen Rundfunk veranstaltete *Musica-viva-Konzert* am 27. Januar 1969 ‚störten‘, verteilten nicht nur Flugblätter; sie drangen außerdem mit performativen Mitteln auf Partizipation, d.h. auf eine Reform der traditionellen Rollenverteilung zwischen Komponist, Interpret und Zuhörer. Als konsequente Reaktion auf die Beobachtung, dass „die Weise der Vermittlung eine selbstständige Rezeption“²³ verhindere, veränderten die Protestler in Eigeninitiative die Vermittlungsformen bezüglich der Avantgardemusik, indem sie selber in das Konzert (elektronische Kompositionen für Tonband und akustische Instrumente) eingriffen.²⁴ Ähnlich verfuhr die Studierenden, die vor der Uraufführung von Henzes *Floß der Medusa* agitierten. Sie trachteten danach, das bürgerliche Konzert, gekennzeichnet durch ein bürgerliches Publikum und durch im bürgerlichen Konzertbetrieb beheimatete Interpreten,²⁵ zu einer politischen Veranstaltung umzufunktionieren – und zwar mit rein symbolischen Mitteln: ein Che Guevara-Poster sowie eine rote und eine schwarze Fahne, die am Podium angebracht wurden. Dass diese friedliche Ausstellung von Symbolen in der Tat als eine ein- und angreifende Handlung empfunden wurde, manifestierte sich darin, dass der West-Berliner RIAS Kammerchor auf die rote Fahne wie auf ein rotes Tuch reagierte und sich weigerte zu singen.²⁶

Neben der Subversion der Codes des Konzertbetriebes ist die Musik selber Gegenstand subversiver Veränderungen, indem traditionelle musikalische Symbol-

22 Die Teilnehmer der Störung – Schüler und Studierende gemäß Zeitungsberichten – ließen sich bisher nicht identifizieren (vgl. o.A., *Rundfunk-Konzert abgebrochen*, in: *Frankfurter Neue Presse*, 28. Januar 1969; R[einhard] O[ehlschlägel], *Nicht ganz reibungslos*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 24, 29. Januar 1969; AP, *Musica-viva-Konzert in Frankfurt abgebrochen*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 29. Januar 1969; kl., *Musik außer Programm. Ein Konzert mit nicht voraussehbaren Einlagen*, in: *Frankfurter Neue Presse*, 29. Januar 1969; Karlheinz Ludwig Funk, *Gestörte Elektronik*, in: *Frankfurter Rundschau*, 29. Januar 1969.

23 Dieter Kühn, *Musik und Revolution*, in: *Melos* 1970, S. 394–401, hier S. 394–395.

24 Was genau bei dieser Konzertstörung geschah, ließ sich bisher nicht rekonstruieren. Die Zeitungsberichte sind diesbezüglich widersprüchlich.

25 Die Solisten waren Edda Moser, Dietrich Fischer-Dieskau und Charles Regnier.

26 Wolfram Schwinger, *Neue Beweggründe, andere Träume. Hans Werner Henzes Weg zum Floß der Medusa*, in: *Die Befreiung der Musik*, hrsg. von Franz Xaver Ohnesorg, Bergisch Gladbach 1994, 132–139.

systeme²⁷ gezielt modifiziert werden. Dies erörtert Steffen A. Schmidt (15.) anhand der künstlerischen, politische Implikationen mit sich führenden Strategien Frank Zappas und der Tanztheaterproduktion *Susi Cremecheese* von Hans Kresnik, die Zappas Musik verarbeitet. Zappa bringt, so zeigt Schmidt, den subversiven Duktus, der für die achtundsechziger Bewegung so charakteristisch ist, auch in der Musik zur Geltung, indem er *mit der* Popmusik, d.h. *im Rahmen* der Popmusik *gegen* die Popmusik vorgeht und sie, ganz im Sinn der Frankfurter Schule und ihrer ablehnenden Haltung gegenüber der ‚Kulturindustrie‘, „als schönen Schein, als Verblendung und Reduktion“ (Schmidt) entlarvt – ohne dabei jedoch eine deutliche Position für die Protestjugend zu beziehen. Ganz im Gegenteil wird auch diese Objekt seiner Kritik. Es ist diese Vieldeutigkeit der Haltung Zappas, die dazu beigetragen haben dürfte, dass Kresniks Produktion von 1969, in der sich Zappas Unentschiedenheit reflektiert, von der Presse verhalten aufgenommen wurde. „Kresniks *Susi Cremecheese* war ein interessantes Projekt, das im Kreuzfeuer ideologischer Grabenkämpfe – zwischen Pop als Befreiung und Marktstrategie, zwischen Tanz und Tanztheater, zwischen Neuer Musik und musikalischer Subkultur – unterging“ (Schmidt).

Das offensichtliche Scheitern von Kresniks Projekt macht auf ein Charakteristikum subversiver Verfahren aufmerksam, auf das auch Scharloth (bezüglich des Puddingattentats) sowie Adlington (bezüglich der *Notenkrakersactie*) in ihren Beiträgen hinweisen: Subversive, traditionelle Codes infrage stellende Aktionen sind ihrem Wesen nach gefährdet, weil deren mit der Subversion einhergehender spielerischer Charakter das ernsthafte politische Anliegen zu überdecken droht und die Aktionen selber daher von den Perzipienten als bloße Spielerei oder gar Unsinn missverstanden werden können.²⁸

27 Jede Stilrichtung bildet ein eigenes Zeichensystem aus. Darüber hinaus ist zwischen dem akustischen und dem notationalen Zeichensystem von Musik zu unterscheiden.

28 Die Uneindeutigkeit der Intentionen einer Aktion spiegeln sich auch in den genannten Berichten über die Störungen des Musica-viva-Konzertes in Frankfurt wider (s. Anmerkung 23). Reportierte AP in der *Süddeutschen Zeitung*, dass die Störer das Podium besetzt hätten, so interpretierte kl. die Aktion der Studierenden als performativen und partizipatorischen Akt: „Ein junger Mann aus dem Publikum erklimmte plötzlich mitten im Musica-viva-Konzert im vollbesetzten Sendesaal des Hessischen Rundfunks die Bühne, griff sich ein Schlaginstrument und steuerte, nicht ohne originelle Einfälle, seine eigenen Akzente zu John Cage’s Weltraummusik bei. Schließlich aber war es nicht mehr zu übersehen: Einige Frankfurter Schüler hatten sich vorgenommen, die elektronische Musik mit konkreter Aktion zu würzen. Und während eine Gruppe Jugendlicher dem mitten im Saal postierten Klangregisseur auf die Pelle rückten, belagerte ein ganzer Pulk den Orgelspieltisch. Von dort aus boten, nach dem Abzug des engagierten Künstlers, quäkende Glissandi den Tonbandprodukten Widerpart. In rasendem Tempo jagten zwei weitere Störer mit dem Flügel aus den Kulissen mitten aufs Podium, wirbelten ihn im Kreis, um sich schließlich zu vierhändigen Improvisationen niederzulassen. Der Initiator errang ein Mikrophon. Er sei wohl der einzige, meinte er, vom Publikum enttäuscht, der sich mit dieser ‚Sch...musik nicht vera.....‘ lasse“ (kl., *Musik außer Programm*).

VII.

Welche Länder und Nationen ein ‚1968‘ besaßen, darüber besteht in den Geschichts- und Sozialwissenschaften zurzeit kein absoluter Konsens. Galt noch vor wenigen Jahren die These, dass ‚1968‘ ein Phänomen der westlichen Industriegesellschaften – insbesondere Frankreichs, den USA und Westdeutschlands – gewesen sei,²⁹ eine Jugendrevolte, die in der nach dem zweiten Weltkrieg entstandenen Wohlstandsgesellschaft ihren Nährboden gefunden hatte, so setzt sich zunehmend die Überzeugung durch, dass auch die Länder, in denen die bestehenden Einkommens- und Konsumverhältnisse nie eine Wohlstandsgesellschaft und damit die ausreichende Basis für einen ‚Protest aus Überfluss‘ schufen, ihr eigenes, spezifisches ‚1968‘ hatten.³⁰

Im ehemaligen Ostblock ist es der Einmarsch der Warschauer-Pakt-Staaten in die ČSSR, der einen – mit den Entwicklungen im Westen vergleichbaren – Wandel der Gesellschaft auslöste. Problematisch an einem solch weiten Verständnis von ‚1968‘, das zur Subsummierung der vielfältigen und heterogenen Ereignisse in den verschiedenen Ländern unter ein gemeinsames Chiffre ermutigt, ist allerdings die definitorische Unschärfe, die mit der Begriffserweiterung einhergeht. Timothy Brown hat implizit eine Lösung für das definitorische Dilemma nahe gelegt, indem er zwischen einem „small“ und einem „big 1968“ unterscheidet, wobei ersteres regionale Phänomene bezeichnet und letzteres überregionale, internationale Gemeinsamkeiten von ‚1968‘ umfasst.³¹ Dass diese Doppelstruktur aus „small“ und „big 1968“ auch bezüglich der Musik und deren Rolle, die sie im Kontext der Protest- und Studentenbewegungen in den damaligen Ostblockstaaten spielte, gilt, zeigen Rüdiger Ritter und Bogumila Mika.

Auf beiden Seiten des eisernen Vorhanges lässt sich ein enger Zusammenhang zwischen der Genese der Rockmusik und den Protestbewegungen nachweisen. Hinsichtlich des Stellenwertes, den Rockmusik in den jeweiligen Gesellschaften um ‚1968‘ inne hatte, bestehen jedoch merkliche Unterschiede, wie Rüdiger Ritter (16.) anhand von vier ausgewählten Ländern des ehemaligen Ostblocks (Polen, DDR, ČSSR und Ungarn) vor Augen führt: Während in den westlichen Industrieländern Musik – Rockmusik und Protestsongs – eine „Schlüsselstellung“ (Ritter) in der Protestkultur einnahm, war der Einfluss von Musik im Kontext von ‚1968 im Ostblock‘ eher ein indirekter. Aufgrund der in Diktaturen bestehenden Tendenz, alles auf seine staatsfeindliche oder -freundliche Ideologie hin zu überprüfen, konnte Musik, wenn sie die Aufmerksamkeit des Kulturministeriums auf sich zog, ver-

29 Vgl. Ingrid Gilcher-Holtey, *1968 – Vom Ereignis zum Gegenstand der Geschichtswissenschaft*, in: dies., *1968 – Vom Ereignis zum Gegenstand der Geschichtswissenschaft*, Göttingen 1998, S. 7–10, hier S. 7.

30 Vgl. hierzu u.a. Publikationen wie Ehrhart Neubert und Thomas Auerbach, *„Es kann anders werden.“ Opposition und Widerstand in Thüringen 1945–1989*, Köln et al. 2005; *Volkspolizei: Herrschaftspraxis und öffentliche Ordnung im SED-Staat 1952 – 1968*, hrsg. von Thomas Lindenberger, Köln et al. 2003; sowie die Themenstellung und Referate der Tagung *Between the ‚Prague Spring‘ and the ‚French May‘: Transnational Exchange and National Recontextualization of Protest Cultures in 1960/70s Europe* an der Universität Heidelberg, 25.-27. August 2006.

31 Vgl. Timothy S. Brown, *„1968“ in Divided Germany*.

gleichsweise rasch und dominant vonseiten des Staates als Politikum stigmatisiert werden. Diese allseitige Politisierung von Musik stellte wiederum für (eher im Verborgenen) rebellierende Jugendliche sowie auch die komponierenden Kulturschaffenden die Basis dar, umso wirksamer Musik, nämlich jene Musik, die als staatsfeindlich deklariert worden war, für ihre subtilen Proteste einzusetzen.³²

Von den individuellen nationalen Reaktionen auf den Einmarsch in die ČSSR fokussiert Bogumila Mika (17.) diejenigen der zeitgenössischen Kunstmusikszene Polens. Den polnischen Musikern, Musikveranstaltern und Musikschriftstellern diente der Warschauer Herbst, eines der wichtigsten Neue-Musik-Ereignisse im Ostblock, als Forum für ihren Protest gegen den Einmarsch, an dem auch polnische Soldaten beteiligt waren. Die Proteste, die sie gemeinsam mit Kollegen aus dem Westen artikulierten, reichten von einer offenen Verurteilung der polnischen Regierung bis zur Verweigerung, am Warschauer Herbst teilzunehmen. In der Musik selber manifestierte sich die Erfahrung des ostblock-spezifischen ‚1968‘ in einem radikalen stilistischen Wandel, von einer experimentalistischen, technizistischen, also radikal-avantgardistischen Orientierung zu einer neo-romantischen und religiösen Haltung (Henryk Mikołaj Górecki, Krzysztof Penderecki, Wojciech Kilar), die sich musikalisch u.a. durch die Zelebrierung massiver Klangblöcke artikuliert. ‚1968‘ stellte somit nicht nur im Westen (vgl. die Beiträge von Frank Hentschel und Martin Iddon), sondern auch im Osten einen wesentlichen Faktor für die Entwicklung von Stilmerkmalen dar, die der so genannten postmodernen Musik zugeschlagen werden können.

VIII.

Die Fallbeispiele dieses Bandes werfen Licht auf die Musik der 1960er und 70er Jahre und die Bedeutung, die ‚1968‘ für die Geschichte der Musik hat (ihrer Stile, Persönlichkeiten und Institutionen). Die Beiträge des Bandes machen aber auch sichtbar, dass es noch einiger weiter gehender, vertiefender Auseinandersetzung bedarf, bevor von einer erfolgreichen Aufarbeitung und der Verfügbarkeit der Musikgeschichte jener Protestjahre im kulturellen Gedächtnis die Rede sein kann. Das individuelle Gedächtnis der Zeitzeugen und Betroffenen ist vorerst unverzichtbar.

Angesichts des Ertrags des vorliegenden Bandes – die Einsicht, dass ‚1968‘ aus der Musikgeschichte nicht wegzudenken ist – gilt es jetzt, die Zusammenhänge im Detail zu untersuchen: Der Effekt von ‚1968‘ im so genannten klassischen Musikbetrieb ist weitgehend ungeklärt. Wenn musikalische Produktionen, d.h. Klangqualitäten und -eindrücke, von Rezensentenseite mit soziokritischen und politischen Termini belegt wurden und ‚Stars‘ des klassisch-romantischen Repertoires hinsichtlich ihrer soziopolitischen Integrität beurteilt wurden (4.), so wäre nun konkret zu zeigen, inwieweit die soziokritische Haltung im Geiste von ‚1968‘ auch zu einer

32 Im Westen musste der Protestcharakter von Musik demgegenüber durch provozierende Texte oder radikale Ästhetiken zunächst erst erzeugt werden, bevor die Musik für die Protestkultur ‚brauchbar‘ wurde. Vgl. diesbezüglich die radikale, zum Teil in schlichten Lärm umschlagende Ästhetik des Frankfurter Linksradikalen Bläserorchesters.

Veränderung der generellen Umgangsformen im Musikbereich beigetragen hat – Umgangsformen, die die sozialen Rollen des (über-)fordernden, dressierenden Musikpädagogen und des autoritär-aggressiven Dirigenten obsolet werden ließen. Neben den *Fidelio*-Produktionen (5.) wären weitere Inszenierungen zu untersuchen und eine Geschichte der Musiktheaterinszenierungen im Kontext von ‚1968‘ zu schreiben.³³

Unaufgearbeitet ist weitgehend die – gerade im Umfeld von ‚1968‘ besonders lebendige – Wechselwirkung zwischen der zeitgenössischen E- und U-Musik, zwischen Avantgarde und Pop, die sich bei den Wittener Tagen für neue Kammermusik (2.) und Frank Zappa (15.), aber auch den E- und U-überbrückenden Konzerten des Ensembles Musica Elettronica Viva (MEV) andeutet. Vor dem Hintergrund, dass die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt um 1970 in eine u.a. durch die Teilnehmerproteste herbeigeführte Krise gerieten und einen anschließenden Reformprozess durchliefen (2.), stellt sich die Frage, wie die ‚Konkurrenzinstitution‘, die Donaueschinger Musiktage, auf das linksintellektuelle Klima und die Studenten- und Protestbewegungen reagierte. Welche Rolle spielten bezüglich dieser institutionellen und musikästhetischen Kämpfe einzelne Personen, wie Heinz-Klaus Metzger und Reinhard Oehlschlägel z.B.? Dass Metzger an den musikästhetischen Debatten der 1960er und 70er Jahre entscheidenden Anteil hatte und an den Protesten der Musikstudenten implizit beteiligt war, zeigt u.a. jener im *Spiegel* und in der *Dissonanz* veröffentlichte Essay.³⁴ Wie lässt sich das über die Medien verbreitete musikphilosophische Gedankengut aber den musikinstitutionellen Wandlungen zurechnen?

Es gilt, die internationale Verflechtung in Bezug auf die zeitgenössische Kompositionspraxis weiterzuverfolgen, weil es jene war, die die ungewöhnliche zeitliche Koordination der Studenten- und Protestbewegungen ermöglichte und dazu führte, dass der Höhepunkt der Proteste in vielen Ländern Europas und Nordamerikas mehr oder weniger zeitgleich (eben in den ausgehenden 1960er Jahren) stattfand. Welche Rolle spielte z.B. der Kulturkongress in Havanna, der offensichtlich für die Entwicklungen in der niederländischen Avantgardemusikszene eine wichtige Rolle spielte (7.), für am Kongress teilnehmende Komponisten anderer Nationen? Aber auch eine Reihe von Fakten sind noch nicht rekonstruiert: Wer – um nur ein Beispiel zu nennen – waren die Autoren jenes erwähnten Flugblattes,³⁵ das im Januar 1969 bei dem Musica-viva-Konzert verteilt wurde und das so weitsichtig die Problematik artikuliert, die mit dem soziokulturellen Status der Neuen Musik in der alten Bundesrepublik verknüpft ist?³⁶

33 Dorothea Kraus, *Theater-Proteste*, Frankfurt am Main 2007 bietet eine achtundsechziger Geschichte zum Theater.

34 Vgl. Anmerkung 14.

35 Vgl. Anmerkung 23.

36 Vgl. hierzu Beate Kutschke, „Wir sollen erzogen werden zu neuer Musik, zu politischem Denken, zu Erkenntnissen über Amerika...“ *Der soziokulturelle Status Neuer Musik in der alten Bundesrepublik – 1945 und 1970*, in: *Stunde Null – Zur Situation der Musik nach 1945*, hrsg. von Volker Scherliess, Kassel, Druck in Vorbereitung.

‚1968‘ in der Musik ist ein interdisziplinäres Phänomen. Subversive Kompositionstechniken entstehen nicht aus einer musikimmanenten Entwicklung heraus, sondern werden u.a. von nicht-musikalischen Praktiken und Ideen inspiriert (6., 9. und 11.). Diesbezüglich wäre der Austausch zwischen den verschiedenen Kunstsparten weiter zu verfolgen. Wünschenswert wäre hier eine verstärkte Zusammenarbeit zwischen Musikwissenschaftlern und Kultur- und Geisteswissenschaftlern anderer Disziplinen, insbesondere der Literatur-, Kunst- und Medienwissenschaft sowie auch der Geschichte und Semiotik. Weitgehend ungeklärt ist die zeitliche Ordnung bezüglich der soziopolitischen und musikalischen Wandlungen: Ist die Musik, wie Nietzsche formulierte, auch hinsichtlich ‚1968‘ ein „Spätling jeder Kultur“³⁷ oder besaßen Avantgardekomponisten eine ausgezeichnete Sensibilität für das vorherrschende und aufkommende soziokulturelle Klima, wie sich dies bei Henze und Schnebel andeutet (8. und 9.)? Bis zu welchem Grad lässt sich die Kategorisierung Nonos als ‚politisch engagierter Komponist‘ anhand seiner politischen Orientierung präzisieren (10.): war Nono ein Alt- oder ein Neu-Linker und inwieweit manifestiert sich dies in seinen Werken? – Generell wäre zu überprüfen, inwieweit die in den Fallbeispielen erörterten Ereignisse und Sachlagen als typisch zu begreifen wären oder ob es sich lediglich um Einzelfälle handelt.

Die Rockmusik jener Protest-Jahre ist längst wieder ‚in aller Ohren‘, auch der Nachgeborenen. Von einem differenzierten Bild der Verflechtung von Musik, Gesellschaft, Politik und Wirtschaft ist die Geschichtsschreibung jedoch größtenteils noch weit entfernt, weil immer noch die Extrempositionen ‚Mythos Woodstock‘ und ‚Rock als Kommerz‘ als Leitlinien wirksam sind. Weitgehend ungeschrieben ist die Geschichte des Protestliedes und der linkspolitischen Ensembles sowie deren Bedeutung für die Bürgerbewegungen der 1960er und 70er Jahre. Selbst so zentrale Ereignisse wie die Proteste in Marckolsheim und Why! 1974 und die wichtige Rolle, die hier Walter Mossmann als Songwriter spielte, haben vonseiten der Forschung so gut wie keine Beachtung gefunden.

Die in diesem Band gegebenen Einblicke in die Avantgardeszene in Polen machen deutlich, dass vergleichbare Studien bezüglich der zeitgenössischen Komponisten in den anderen Warschauer-Pakt-Staaten, wie der DDR z.B., weitgehend fehlen. Anders als westdeutsche Komponisten, die – bittet man sie zum Gespräch – gerne und ausführlich von ihren Erfahrungen und Erlebnissen erzählen, sind ihre ostdeutschen Kollegen meist eher zurückhaltend. Gerade diese regionalen Differenzen, die auf verschiedene durch die politischen Systeme geprägte Mentalitäten schließen lassen, müssten für weitere Forschungen berücksichtigt werden.

Das Fazit ist insofern denkbar simpel: ‚1968 und Musik‘ steht trotz inzwischen respektabler Arbeitsergebnisse als Forschungsthema noch am Anfang.

37 Friedrich Nietzsche, *Menschliches Allzumenschliches* (1879), Erste Abteilung, Nr. 171.

Dank

Ohne die Unterstützung von und die Kooperation mit Kolleginnen und Kollegen und fördernden Institutionen hätte dieser Band nicht entstehen können. Entscheidender Anstoß war eine zweiteilige Tagung zum Thema, die die Herausgeberin zusammen mit Arnold Jacobshagen (damals Privatdozent am Forschungsinstitut für Musiktheater/Universität Bayreuth) in Kooperation mit der Katholischen Akademie Schwerte 2005 und 2006 ausgerichtet hat. Die Katholische Akademie Schwerte stellte großzügig für beide Tagungen einen idyllisch gelegenen und inspirierenden Tagungsort am Rand des Schwerter Waldes sowie die organisatorischen Ressourcen, die Unterkunft und die Verpflegung für die Teilnehmerinnen und Teilnehmer zur Verfügung. Ein ganz besonderer Dank ergeht hier an Markus Leniger, den Studienleiter der Katholischen Akademie Schwerte. Die Reisekosten für alle Vortragenden wurden durch Zuwendungen der Fritz Thyssen Stiftung finanziert. Der Fritz Thyssen Stiftung danken die Organisatoren der Tagungen darüber hinaus auch die Übernahme der Druckkosten für die beiden ‚Kongressberichte‘, den vorliegenden Band (Teil I) sowie den Band (Teil II der Tagung), der von Arnold Jacobshagen und Markus Leniger herausgegeben wurde und 2007 unter dem Titel *Rebellische Musik. Gesellschaftlicher Protest und kultureller Wandel um 1968* erschienen ist.