

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

1970, als der Komponist Konrad Boehmer seine Streitschrift *Revolution der Musik* publizierte, war das intellektuelle Klima in der damaligen Bundesrepublik, wie in der westlichen Welt generell, geprägt von den Nachbeben der Studentenrevolte. Die kritische Überprüfung aller kulturellen Phänomene und Bereiche hinsichtlich ihres Gesellschaftsneuernden Potentials gehörte 1970, zwei Jahre nach dem Höhepunkt der Studenten- und Protestbewegungen 1967/68, zu den Grundanliegen linksintellektueller Künstler und Autoren in der damaligen Bundesrepublik. Der Titel des Aufsatzes – »Revolution der Musik« – stellt ihn somit in den Kontext von »1968«,¹ auch wenn er keine klare Position oder Stoßrichtung formuliert. Der Text selber ist im Kern eine soziokritische Diagnose der Situation der Neuen Musik um 1970, die – das entsprach dem damaligen gesellschaftsverändernden Impetus – keineswegs optimistisch ausfiel: »Die in der neuen Musik vollzogene Revolution hat, weil sie nur sich selbst sah, sich in die gesellschaftliche Verfassung integrieren lassen [kursiv B.K.], deren Charakter Paralysierung von Revolution ist und die alles in sich saugt, um ihr Bestehen zu sichern.² Diese Feststellung, Neue Musik sei integriert, sie sei also – dem herkömmlichen Sprachgebrauch gemäß – gesellschaftlich anerkannt und in der Kulturlandschaft der damaligen Bundesrepublik fest verankert und gehöre somit zu jenen soziokulturellen Kräften, die die von den damaligen Neulinken angestrebte Weltrevolution hemmen, greift Boehmer noch einmal an anderem Ort im Aufsatz auf, indem er – diesmal noch deutlicher – von der »Integration neuer Musik in das bestehende Gesellschaftssystem« spricht.³ Boehmers Urteil und der darin implizierte Vorwurf, Neue Musik partizipiere an einem der Auf-

1 »1968« ist im vorliegenden Kontext Chiffre für die zeitgeschichtliche Periode der Studenten- und Protestbewegungen, die in etwa von den ausgehenden 1950er Jahren bis in die zweite Hälfte der 1970er Jahre reichte.

2 Konrad Boehmer: *Revolution der Musik*, in: *The World of Music* 12/1 (1970), S. 19–33, hier S. 20.

3 Ebd., S. 21.

fassung der Neulinken nach abzuschaffenden Gesellschaftssystem, ist wenig überraschend; sein Urteil korrespondiert mit dem generellen Habitus linksintellektueller Kritik um 1970. Alle kulturellen Institutionen – Theater, klassische Musik, Unterhaltungsmusik und eben auch zeitgenössische ernste Musik – verfielen tendenziell dem Verdikt, von der »Kulturindustrie« vereinnahmt zu sein und einen Staat zu stabilisieren, auf deren Abschaffung die Linke drängte.

Wenige Sätze später schließt Boehmer jedoch mit Überlegungen an, die seiner vorhergehenden Diagnose zu widersprechen scheinen: »Musik hat es akzeptiert, ihre Revolution im Getto zu vollziehen und damit der bürgerlichen Ideologie von der Entfremdung neuer Kunst von den Menschen ihre Reverenz erwiesen.«⁴ Boehmer konstatiert weiterhin, dass »Kunstformen, die auf der Emanzipation beharrten, [eben Neue Musik] in eine Art Getto der Isolation« zurückgedrängt worden seien.⁵ – Wie passt das zusammen? Auf der einen Seite beobachtet Boehmer mit Unwillen, dass Neue Musik gesellschaftlich integriert sei; auf der anderen Seite und quasi in einem Atemzug behauptet er, dass die gleiche Stilrichtung getoisiert, also gesellschaftlich ausgegrenzt, und isoliert sei. Wie ist es vorstellbar, dass Neue Musik – oder jedes andere soziokulturelle Phänomen – zugleich integriert *und* getoisiert ist? Ist solch ein Doppelcharakter überhaupt logisch möglich? Und wenn nicht, bedeutet dies, dass Boehmer hier etwa ein Denkfehler unterlaufen ist?

Keineswegs. Ich werde im Folgenden zeigen, dass die scheinbar widersprüchliche Analyse Boehmers Grundzüge der kulturellen und soziopolitischen Situation der Neuen Musik um 1970 auf den Punkt bringt, deren Genese sich wiederum auf eine in den 1940er Jahren vollzogene Weichenstellung zurückführen lässt. In meine – lediglich skizzenhafte – Rekonstruktion der Faktoren, die den institutionellen und ideologischen Status der Neuen Musik um 1970 bedingten, sind u.a. neuere Forschungsergebnisse eingeflossen, die 2002/03, als die erste, eigentliche Fassung des vorliegenden Aufsatzes entstand,⁶ noch nicht publiziert waren.

I. Zwischen Integration und Getoisation

Wie ist also Boehmers paradoxe Charakterisierung des soziokulturellen Status der Neuen Musik zwischen Integration und Getoisation aufzulösen? – Pierre Bourdieu hat ein Denkmodell angeboten, das beide sich auf den ersten Blick gegenseitig ausschließenden Charakterisierungen als zwei Seiten derselben Sache denken lässt. Dem Soziologen nach können Getoisation, Isolation und Ausgrenzung als notwendige Elemente eines als positiv zu begreifenden sozialen Mechanismus fungieren – und

⁴ Ebd.

⁵ Ebd., S. 19.

⁶ Der vorliegende Aufsatz entstand als Vortrag für die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung in Lübeck vom 24.–27. September 2003.

zwar dann, wenn sie die Distinktion, also das Herausstechen des Individuums aus der gesichtslosen Masse, befördern. Diese Zusammenhänge hat Bourdieu in seinen *Regeln der Kunst*, einer Untersuchung zur Genese der französischen modernen Literatur im 19. Jahrhundert, 1992 dargestellt. Er buchstabiert hier anhand der charismatischen Person Gustave Flauberts die soziokulturellen Mechanismen aus, die zur Konstituierung der literarischen Avantgarde im 19. Jahrhundert führten. Der Soziologe analysiert im Detail, wie Flaubert eine, wie Bourdieu formuliert, »unmöglichliche Position« aufbaut, indem er – statt sich mit vorherrschenden gesellschaftlichen und literaturästhetischen Gruppierungen zu solidarisieren – auf allen kulturellen und sozialen Ebenen Konfrontationslinien aufbaut oder genauer gesagt: rhetorisch inszeniert. Er verfeindet sich mit Schriftstellerkollegen, mit der Bourgeoisie und mit den Inhabern der politischen Macht.⁷

Eigentlich »unmöglich« ist diese Position dabei insofern, als Flaubert sich – so könnte man meinen – durch seine gnadenlose Kritik an Anderen ästhetisch und sozial isoliert.⁸ Das Gegenteil ist jedoch der Fall: Entgegen den herkömmlichen Vorstellungen, dass Ausgrenzung und Isolation den sozialen und wirtschaftlichen Misserfolg bereiten, führt Bourdieu vor Augen, dass Flaubert *gerade* durch diese Strategien der totalen und universellen Distinktion eine einmalige künstlerische Identität, eine »radikale Besonderheit« – wie Bourdieu formuliert – gewinnt.⁹ Denn:

»Jede [...] Positionierung definiert sich [...] durch ihren Bezug auf das Universum der Positionierungen und ihren Bezug auf die dort als Raum des Möglichen indizierte oder suggerierte Problematik; sie erhält ihren distinktiven Wert von ihrer negativen Beziehung zu gleichzeitig bestehenden Positionierungen, auf die sie objektiv bezogen ist und die sie durch Begrenzung bestimmen.«¹⁰

Die These Bourdieus – Abgrenzung produziert Einzigartigkeit und Identität – korrespondiert dabei im Großen und Ganzen mit epistemologisch-gestalttheoretischen und systemtheoretischen Theorien. Für das Erkennen der Welt ist eine Differenzierung zwischen der ›Figur‹, d.h. dem fokussierten, erkannten Objekt, und dem ›Grund‹, d.h. dem Umfeld, konstitutiv, genauso wie die Differenz zwischen Essentialiem und Marginalem für die Generierung von Sinn und Ordnung unhintergehbar ist.¹¹ Bourdieus These geht allerdings über die epistemologisch-systemtheoretischen Beobachtungen hinaus. Er hebt darauf ab, dass mit der gezielt betriebenen Eigenisolation – als Voraussetzung für die Wahrnehmbarkeit und Erkennbarkeit vonseiten der Künstlerkollegen und Rezipienten sowie für die Produktion einer künstlerisch singulären und autono-

7 Pierre Bourdieu: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt/M. [1992] 1999, S. 88 f.

8 Ebd., S. 152.

9 Ebd., S. 163.

10 Ebd., S. 368.

11 Vgl. Edgar Rubin: *Visuell wahrgenommene Figuren. Studien in psychologischer Analyse*, Kobenhavn 1921 – Rubin ist einer der ersten Psychologen, die sich eingehend mit dem Thema ›Figur und Grund‹ auseinandergesetzt haben – und Niklas Luhmann: *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt/M. 1984, hier insbesondere S. 112.

men Identität – zugleich soziokulturelle *Anerkennung* und *Aufwertung*, d. h. der Gewinn an symbolischem Kapital verbunden ist; letzteres werfe wiederum »langfristig ökonomische Profite« ab.¹² Isolation und Gettoisierung wären in diesem Sinn also ein Instrument für gelingende Selbstprofilierung. Sie wären die *conditio sine qua non* für eine gelungene Integrationsleistung – Integration im Sinne von distinkter soziokultureller Positionierung.¹³

Überträgt man dieses Modell auf die Prozesse, die den *status quo* der Neuen Musik um 1970 bedingten, so lässt sich hypothetisch formulieren: Für die Neue Musik des 20. Jahrhunderts (wie für andere avantgardistische Kunstformen, z.B. die französische moderne Literatur in der Mitte des 19. Jahrhunderts) sind Abgrenzung und Isolation notwendige Schritte, um vor dem Hintergrund unzähliger anderer konkurrierender Kunststile sichtbar zu sein und, daraus folgend, eine gesicherte soziokulturelle und ökonomische Position zu besetzen. – Wie weit ist dieses Modell mit den tatsächlichen historischen Vorgängen im Kontext der Konstituierung der Neuen Musik-Szene vor 1970 kohärent? Lassen sich mit Bourdieus Theorie die widersprüchlichen Ausführungen Boehmers zur Neuen Musik, d.h. der behauptete paradoxe Doppelcharakter aus Integration und Gettoisierung, erklären? – Dass Boehmer die Gettoisierung der Neuen Musik keineswegs als positives Distinktionsmittel begriff, ist offensichtlich. Gleichermaßen ist auch evident, dass es der Neuen Musik-Szene nie an Distinktheit in Abgrenzung von anderen Musikstilen mangelte. Auf welche Form der Ausgrenzung bezog sich Boehmer also, als er die Neue Musik als getoisiert und isoliert charakterisierte? Darüber gibt eine Rekapitulation der Genese des soziokulturellen Status der Neuen Musik in der alten Bundesrepublik um 1970 Aufschluss.

II. Das Reeducation-Programm der Alliierten und die Genese der bundesdeutschen Neuen Musik-Szene¹⁴

In Gegenbewegung zur Situation in den 1920er und 30er Jahren, als atonale Musik ausgegrenzt und als bolschewistisch diffamiert wurde,¹⁵ setzten 1945, nach der bedingungslosen Kapitulation Deutschlands, die Siegermächte die Generierung eines respektvollen Images und gefestigten soziopolitischen Status der Neuen Musik in Gang.¹⁶

12 Bourdieu, *Die Regeln der Kunst* (wie Anm. 7), S. 228.

13 »Integration« meint in diesem Zusammenhang nicht die Realisierung gemeinsamer kulturspezifischer Wertvorstellungen und sozialer Normen, also Denotationen, auf die der Begriff im soziologischen Fachjargon verweist. »Integration« meint demgegenüber das Vermögen, einen stabilen und relativ sicheren Platz im soziokulturellen Gefüge, eben eine mit symbolischer und ökonomischer Macht ausgestattete Position, wie Bourdieu es formuliert, einnehmen zu können.

14 Vgl. diesbezüglich auch die Arbeiten von Amy C. Beal: *Negotiating Cultural Allies: American Music in Darmstadt, 1946–1956*, in: *Journal of the American Musicological Society* 2000, S. 105–139; *New Music, New Allies*, Berkeley 2006.

15 Vgl. hierzu Eckhard John: *Musikkommunismus*, Stuttgart 1994.

16 Für Details hierzu: mit einem Fokus auf die Aktivitäten der Alliierten vgl. Toby Thacker: *Music*

Alle Musik, die Neue Musik mit eingeschlossen, war, wie Toby Thacker auf den Punkt gebracht hat, »politically controlled in Germany after 1945«.¹⁷ Das Reeducation-Programm, deren Grundzüge die Alliierten bereits seit ca. 1943 ausgearbeitet hatten¹⁸ und das sie nach der absoluten Kapitulation in Deutschland unverzüglich umsetzten, hatte einen klar definierten soziopolitischen und ethischen Impetus: Es zielte auf die Einübung von Demokratie und Toleranz sowie die Entwicklung politischen Verantwortungsbewusstseins. Diese Leitlinien prägten auch die von den Alliierten nach 1945 implantierte Kulturpolitik. Kulturelle Bildung hatte dieser Auffassung gemäß einen humanisierenden und demokratisierenden Effekt; denn das Verständnis für andere, nichtdeutsche Kunstile und Ausdrucksformen baute der Ausbildung chauvinistischer Positionen vor.

Der »aufklärerische« Impetus manifestierte sich in den Aktivitäten aller Kulturstitutionen, insbesondere im Rundfunk.¹⁹ Aufgrund seiner besonderen Reichweite

after Hitler, 1945–1955, Aldershot 2007; mit einem Fokus auf die Bedeutung des Rundfunks für die Neue Musik vgl. Gisela Nauck: *Risiko des kühnen Experiments. Der Rundfunk als Impulsgeber und Macht*, Saarbrücken 2004; mit einem Fokus auf das Phänomen der Isolation der Neuen Musik vgl. Michael Custodis: *Die soziale Isolation der neuen Musik*, Stuttgart 2004.

¹⁷ Thacker, *Music after Hitler* (wie Anm. 16), S. 1. Vgl. zum Zusammenhang zwischen der Abwertung und Diskriminierung atonaler Musik in der Weimarer Republik und während des Dritten Reichs auf der einen und dem Image, das Neuer Musik im Zuge der Implantierung des Reeducation-Programms zugeschrieben wurde, auf der anderen Seite Beate Kutschke: *Politische Avantgardenmusik – Kontinuität und Diskontinuität einer Idee*, in: *Kontinuitäten – Diskontinuitäten. Untersuchungen zu Musik und Politik in Deutschland 1920–1970*, hg. von Heinz Geuen und Anno Mungen, Schleingen 2006, S. 163–181.

¹⁸ Vgl. für die Bemühungen der Briten Gabriele Clemens: *Britische Kulturpolitik in Deutschland 1945–1949*, Stuttgart 1997, insbesondere S. 57.

¹⁹ In Anbetracht des beträchtlichen Stellenwertes, den Film, Rundfunk, die Printmedien wie Presse und Buchdruck, sowie Theater und Musik für den Propaganda-Apparat des Dritten Reiches gehabt hatten, bedurften die kulturellen und Massenmedien nach Auffassung der Besatzungsmächte einer besonderen Einflussnahme und Überwachung. Indem die Alliierten den Rundfunk als gesamtdemisches Informationsmedium definierten, knüpften sie an die Rolle für die Meinungsbildung an, die er bereits im Nationalsozialismus gespielt hatte. (Der einflussreiche Charakter des Rundfunks resultierte dabei u. a. auch daraus, dass er in der Vergangenheit, d. h. bis 1945 als Medium der Front-Berichterstattungen und Übermittler von Warnungen vor drohenden Luftangriffen der Alliierten von existentieller Bedeutung für die deutschen Hörerinnen und Hörer gewesen war. Vgl. dazu u. a. Manfred Jenke: *Radiodiskurs in den 50er Jahren*, in: *Medienkultur der 50er Jahre*, hg. von Irmela Schneider und Peter M. Spangenberg, Wiesbaden 2002, S. 191–204, hier S. 191.) Die Alliierten machten sich somit etablierte Wirkmechanismen des Rundfunks zunutze; sie gingen davon aus, dass das Radio auch nach der Kapitulation wie während des Zweiten Weltkrieges als offizielles Verlautbarungsorgan von seinen Hörern zur Kenntnis genommen werden würde (ebd., S. 192). Über den Rundfunk hinaus war allerdings auch aufgrund rein technischer Gegebenheiten kein alternatives Medium zur nationalen Informationsverbreitung verfügbar. Das Fernsehen erlangte bekanntlich erst gegen Mitte der 1950er Jahre eine größere Verbreitung und mittels der Printmedien ließen sich aufgrund des Papiermangels nach 1945 ohnehin keine größeren Bevölkerungskreise erreichen (ebd., S. 191 und 193). Darüber, dass der Rundfunk seine erzieherischen und sozialen Aufgaben wahrnahm, wachte beim Südwestfunk z. B. der Rundfunkrat (Alfred Kutsch: *Rundfunk unter alliierter Besetzung*, in: *Mediengeschichte der Bundesrepublik Deutschland*, hg. von Jürgen Wilke, Köln 1999, S. 59–90, hier S. 83).

diente er – so formulierte Peter von Zahn, der Mitbegründer des Nordwestdeutschen Rundfunks nach dem Ende des Krieges – als »ein Instrument der politischen und kulturellen Erziehung zu liberaler Demokratie, Toleranz und Kompromiss«²⁰. Für die Programmstruktur bedeutete die Ausrichtung auf Bildung und (Um-)Erziehung, dass Unterhaltung anspruchsvollen Sendungen und Sendeformaten im Rundfunk nachgeordnet war.²¹ Sendungen zur Neuen Musik mit ihrem hohen intellektuellen Anspruch harmonisierten somit prinzipiell mit den Zielsetzungen des Rundfunks.

Neue Musik passte in das neue Programmschema jedoch auch noch in anderer Hinsicht: Ein wichtiges Element des Bildungsauftrages des Rundfunks bestand darin, Wissen über im Dritten Reich diskriminierte kulturelle Werke und deren Schöpfer zu vermitteln. Zu diesem Werkekörper gehörte insbesondere auch die in zweifacher Hinsicht verfeindete zeitgenössische Musik: erstens war sie aufgrund ihrer außergewöhnlichen Klangsprache und Ästhetik als »entartet« klassifiziert worden; zweitens waren ihre Schöpfer oftmals jüdische Komponisten.²² Indem das im Dritten Reich Verbotene sichtbar – bzw. hörbar – gemacht wurde, sollte dem Wiederaufleben ästhetisch-ideologischer Engstirnigkeit vorgebaut und eine neue, repräsentative Stilvielfalt instanziert werden.²³ Im Verlauf der 1950er Jahre – das ist ein dritter Grund für die Förderung der Neuen Musik in den Westzonen und der späteren Bundesrepublik – ließ sich außerdem mittels der Aufgeschlossenheit gegenüber Neuer Musik eine Gegenposition gegenüber dem im Ostblock verfochtenen Sozialistischen Realismus und der dortigen damit verbundenen Repression anderer Kunststile (sowie Denkrichtungen) zum Ausdruck bringen. In der Förderung Neuer Musik artikulierte sich somit ein Standpunkt gegen

20 Michael Tracey: *Das unerreichbare Wunschnetz. Ein Versuch über Hugh Greene und die Neugründung des Rundfunks in Westdeutschland nach 1945*, Köln [u.a.] 1982, S. 57.

21 Trotzdem stand der Bildungsanspruch mit dem Unterhaltungsanspruch selbstverständlich immer im Konflikt. Dementsprechend postulierte bereits der anonyme Artikel *Programmstruktur und Hörermeinung* von 1955 gegenüber seinen Lesern: »Das beste Rundfunkprogramm ist wertlos, wenn es beim Hörer nicht ankommt« (o. A.: *Programmstruktur und Hörermeinung*, in: *Der Rundfunk in der Bundesrepublik und West-Berlin*, hg. von Kurt Magnus, Frankfurt/M. 1955, S. 98–101, hier S. 98). Vgl. zum Konflikt zwischen Bildung und Unterhaltung auch Nauck, *Risiko des kühnen Experiments* (wie Anm. 16), S. 33.

22 Viele der von den Nazis verfeindeten Künstler, die nach 1945 einem größeren Publikum bekannt gemacht werden sollten, waren Vertreter der musikalischen Moderne gewesen (ebd., S. 25). Vgl. zur Präferenz der Alliierten für die musikalische Hochkultur sowie die Musik deutscher Exilmusiker: Thacker, *Music after Hitler* (wie Anm. 16), S. 19 f.

23 Wie im Rundfunk wirkten auch im Konzertbereich die Alliierten auf die Programmminhalte von Veranstaltungen ein. Den Forschungen von Gabriele Clemens nach wurde den Inhabern von Lizzenzen im Konzert- und Unterhaltungsbereich, die die britische Militärregierung ab Herbst 1945 an Deutsche vergab, »zur Auflage gemacht, ein ausgewogenes musikalisches Programm darzubieten, in dem klassische und moderne Werke aller Nationen neben den Werken zeitgenössischer deutscher Komponisten, vor allem der im Dritten Reich verbotenen Komponisten, gespielt werden sollten« (Clemens, *Britische Kulturpolitik* [wie Anm. 18], S. 249). Clemens verweist hierfür auf das Dokument PRO,FO 1056/8, Military Government-Germany: *Instructions to Persons Who Hold a Conditional Licence to Present Concerts*; sowie PRO,FO 1056/8, Military Government-Germany: *Instructions to Persons Who Hold a Conditional Licence to Present Entertainments and Concerts*, December 1946).

die ›Kommunismusgefahr‹. Viertens wurde die eingehende Behandlung Neuer Musik davon getragen, dass sich der Nachkriegsrundfunk als Integrationsrundfunk verstand, d.h. dessen Intendanten und Redakteure sich zum Ziel gesetzt hatten, ein Programm anzubieten, das im großen und ganzen jedes Hörerinteresse, auch das noch so kleiner Minderheiten, integrierte und befriedigte.²⁴

Aus den genannten drei Faktoren resultierte eine Situation, die Gisela Nauck als mäzenatisch charakterisiert hat.²⁵ Sie erstreckte sich weitgehend auf die gesamte Neue Musik-Szene in der damaligen Bundesrepublik, weil es so gut wie kein Neue Musik-Festival, keine zeitgenössische Konzertreihe gab, die nicht vom Rundfunk und den dort vorherrschenden Leitvorstellungen zur Förderung Neuer Musik geprägt waren.²⁶ Die Neuordnung der Rundfunklandschaft beschied der Neuen Musik nach 1945 eine prominente Position, d.h. in erster Linie viel Sendezeit, einen guten Sendeplatz und relativ umfangreiche finanzielle Mittel. *Neue Wege in der Tonkunst* wurde von Radio Stuttgart 1946 montags um 19.00 Uhr, also zur besten Sendezeit ausgestrahlt und durch das *Studioconcert*, donnerstags um dieselbe Zeit, ergänzt.²⁷ 1,32 Prozent des Programmangebots von Radio Stuttgart bestand somit 1946 aus zeitgenössischer Musik.²⁸ Die starke Position, die Neue Musik innerhalb des Rundfunkprogramms innehatte, lässt sich nicht nur anhand der Sendezeit, sondern auch der Aufträge für neue Werke ablesen, die nach 1948 an zeitgenössische Komponisten vergeben wurden. Zwischen 1948 und 1959 wurden durchschnittlich mehr als dreizehn Komponisten pro Jahr durch Kompositionsaufträge gefördert; die Tendenz war bis 1975 steigend.²⁹

III. Akzeptanzprobleme

Das günstige Klima für Neue Musik, wie es in den Programmschemata der verschiedenen Rundfunkanstalten nach 1945 dokumentiert ist, bestand jedoch von Anfang an kaum ungebrochen. In einem zwischen Sommer 1945 und Frühjahr 1946 verfassten Brief an Radio Stuttgart beklagte ein Hörer:

24 Der Integrationsrundfunk sollte »die kulturellen Interessen aller Mehr- und Minderheiten [...] integrieren« (Nauck, *Risiko des kühnen Experiments* [wie Ann. 16], S. 22).

25 Ebd., S. 19. Ähnliches beobachtete 1992 auch Günter Wand (vgl. Custodis: *Die soziale Isolation* [wie Ann. 16], S. 52).

26 Nauck nennt die Kranichsteiner (später Darmstädter) Ferienkurse für Neue Musik als einzige Ausnahme (Nauck, *Risiko des kühnen Experiments* [wie Ann. 16], S. 28).

27 Edgar Lersch: *Rundfunk in Stuttgart 1934–49* (*Südfunk-Hefte*, H. 17), hg. vom Süddeutschen Rundfunk Stuttgart, Stuttgart 1990, S. 86.

28 Ebd., S. 144. Der Anteil an Sendungen zur Neuen Musik ging in den 1950er Jahren zurück, stieg jedoch offenbar im Zusammenhang mit der Einführung zusätzlicher, auf Spartensedungen ausgerichteter Wellen um 1970 wieder an.

29 Vgl. die Auflistung bis 1975 in: Anneliese Betz: *Auftragskompositionen im Rundfunk 1946–1975*, hg. vom Deutschen Rundfunkarchiv, Frankfurt/M. 1977, S. 154–186.

»Der Hörer muss erzogen werden. Wir sollen erzogen werden zu neuer Musik, zu politischem Denken, zu Erkenntnissen über Amerika, zu einer festen Meinung über den Expressionismus in der Malerei, zu demokratischen Anschauungen, zu einer Stellungnahme zum Nürnberger Prozess – und noch zu viel mehr. Dies alles ist am zweckmäßigsten abends zwischen 8 und 10 Uhr, wenn wir müde zuhause am Lautsprecher sitzen und uns ein bisschen gehen lassen wollen.«³⁰

Dass die Vermittlungs- und Bildungsimperative von der Mehrheit der Hörer keineswegs begrüßt wurden, stellte auch Martin Bruch, »Programmberater der ersten Stunde« bei Radio Stuttgart,³¹ im April 1946 fest:

»Man muss sich vergegenwärtigen, dass der deutsche Hörer zur Zeit besonders kritisch eingestellt ist und er annimmt, dass man ihm seine ganze Tradition zerschlagen möchte. Ich höre diese falsche Meinung aus vielen Kreisen. So versteht es sich, dass der deutsche Hörer gegenüber allem, was mit dem Wort *neu* eingeleitet wird, besonders skeptisch eingestellt ist. [...] Jedenfalls sollte man das *Wort* neu dem deutschen Hörer nicht vorsagen, um nicht gleich auf eine Abneigung zu stoßen.«³²

Fritz Eberhard, ebenfalls Programmberater bei Radio Stuttgart, schlug daher bereits im selben Monat vor, Konsequenzen aus dieser Situation zu ziehen: »Eine Stunde atonaler Musik scheint mir zu viel. Wenn man Verständnis für neue Wege in der Tonkunst erzielen will, darf man erstens nicht bereits durch den Titel einen weiten Kreis von Hörern abschrecken und darf zweitens nicht durch ein zu viel ermüden.«³³ Die Programmverantwortlichen von Radio Stuttgart reagierten darauf, indem sie bereits im Juni 1946 das Angebot an Neuer Musik auf die Hälfte der ursprünglichen Sendezzeit verkürzten und auf den Freitag nachmittag verlegten.³⁴ Ähnliches wiederholte sich beim Nordwestdeutschen Rundfunk etwa zehn Jahre später. Die Ergebnisse aus der Hörerforschung bewogen die Programmleiter zwischen 1954 und 1956, die Sendezzeit moderner E-Musik zu reduzieren.³⁵

Die Unterscheidung zwischen verschiedenen Hörergruppen – der Mehrheit mit einem standardisierten Tagesablauf auf der einen und einer kleinen Gruppe an zeitlich eher ungebundenen Intellektuellen auf der anderen Seite – bot eine weitere Möglichkeit den Konflikt zwischen Hörerpräferenzen und Bildungsanspruch abzumildern. Der anonyme Autor des Beitrages *Programmstruktur und Hörermeinung* zum Sammelband

³⁰ Keine Quellenangabe, zit. nach Lersch, *Rundfunk in Stuttgart* (wie Anm. 27), S. 91.

³¹ Ebd., S. 90.

³² Programmkritik vom 11. 4. 1946, Nachlass Eberhard, IfZ-ED 117 / Bd. 57, zit. nach Lersch, *Rundfunk in Stuttgart* (wie Anm. 27), S. 90.

³³ Programmkritik am 1. 4. 1946, Nachlass Eberhard, IfZ-ED 117 / Bd. 57, zit. nach Lersch, *Rundfunk in Stuttgart* (wie Anm. 27), S. 86.

³⁴ Vgl. ebd., S. 86f.

³⁵ Horst O. Halefeldt: *Programmgeschichte des Hörfunks*, in: *Mediengeschichte der Bundesrepublik Deutschland*, hg. von Jürgen Wilke, Köln [u.a.] 1999, S. 211–230, hier S. 214.

Der Rundfunk in der Bundesrepublik und West-Berlin von 1955 erklärte dementsprechend seiner Leserschaft:

»Die Möglichkeit, geistig besonders anspruchsvolle Sendungen oder auch solche experimentell-avantgardistischer Natur zu senden, hat der Rundfunk durch die Einrichtung seiner Nachtstudios geschaffen. Diese werden meist in die Zeit nach den Abendnachrichten gelegt, da dann die Mehrzahl der Hörer bereits abgeschaltet hat, während die ausgesprochen geistig Tätigen um diese Zeit durchaus noch aufnahmefähig sind.«³⁶

Die hier beschriebene Praxis setzte sich im Lauf der 1950er Jahre durch. Gegen Ende der Dekade wurde die Neue Musik generell aus der *besten* Sendezeit in die hörerarme Sendezeit nach 22.00 Uhr verlegt.³⁷ Auf diese Weise wurde Neue Musik in der Tat isoliert oder getoisiert. Sie wurde zwar gesendet, jedoch zu einer Tageszeit, zu der nur ein sehr beschränkter, interessierter Hörerkreis mit ihr in Berührung kam.

In Hinblick auf den soziokulturellen Status der Neuen Musik ist dabei signifikant, dass die Schwierigkeiten, die bezüglich der Akzeptanz der Neuen Musik bei den Hörern beobachtet wurden, keineswegs zu der Schlussfolgerung führten, dass die damals als essentiell begriffenen Merkmale Neuer Musik – Atonalität und Komplexität – mit dem Bestreben, größere Hörerschaften zu erreichen, prinzipiell unvereinbar waren. Ganz im Gegensatz hierzu herrschte bis in die 1960er Jahre die Auffassung vor, dass das Problem allein auf der Seite der Hörer läge. Es fehle den Zuhörern an der angemessenen Haltung, dem sog. *guten Willen*, der für ein Verstehen der Neuen Musik unabdingbar sei. Diese Meinung formulierte bereits der Intendant des Südwestfunks, Friedrich Bischoff, 1946: »Wir wollen [...] [der Neuen Musik] wieder zur Geltung verhelfen und, ohne didaktisch zu sein, dem Hörer, der *guten Willen* ist, und auf ihn kommt es immer wieder an, ihr Wesen verständlich machen.«³⁸ Dass auch noch um die Wende zu den 1960er Jahren die Ursache für die mangelnde gesellschaftliche Akzeptanz der Neuen Musik auf eine mangelnde Bereitschaft zurückgeführt wurde, sich auf sie einzulassen, demonstriert ein 1960 im Hessischen Rundfunk ausgestrahltes Gespräch zwischen Adorno und Stockhausen. Unter der Überschrift »Widerstand gegen die Neue Musik« identifizierten beide Gesprächspartner Widerstand aufseiten der Hörer, der Kritiker und der ausführenden Musiker.³⁹

36 O. A.: *Programmstruktur und Hörermeinung* (wie Anm. 21), S. 100.

37 Helmut Schanze: *Handbuch der Mediengeschichte*, Stuttgart 2001, S. 477.

38 Ansprache des SWF-Intendanten Bischoff vor Pressejournalisten am 9.9.1946 (SWF Mediendokumentation: Biographisches Archiv, Dossier Friedrich Bischoff), zit. nach *Quellen zur Programmgeschichte des deutschen Hörfunks und Fernsehens*, hg. von Konrad Dussel und Edgar Lersch, Göttingen/Zürich 1999, S. 249 f., hier S. 250.

39 Theodor W. Adorno und Karlheinz Stockhausen: *Der Widerstand gegen die Neue Musik*, in: Karlheinz Stockhausen: *Texte zur Musik 1977–1984*, Bd. 6, hg. von Christoph von Blumröder, Köln 1989, S. 458–483, insbesondere S. 458, 462, 471, 477 und 483.

IV. Das neue rebellische Profil der Neuen Musik um 1970

Kehren wir zu Bourdieus Theorie zurück. Der kurze Überblick über die Mechanismen, die nach 1945 die Etablierung des auch heute noch im Großen und Ganzen bestehenden soziokulturellen Status der Neuen Musik in Westdeutschland herbeiführten, macht deutlich, dass es sich bei der Implantierung der zeitgenössischen Musik in den Kulturinstitutionen nach dem zweiten Weltkrieg zweifellos nicht um einen Prozess der Selbstpositionierung eines Künstlers oder einer Kunstrichtung innerhalb eines bestehenden sozialen und künstlerischen Umfeldes handelt, wie sie Bourdieu in Bezug auf Flaubert und die französische Literatur des 19. Jahrhunderts beschrieben hat. Im Unterschied zur französischen literarischen Avantgarde trug die westdeutsche Musik-Avantgarde nach 1945 keine »symbolischen Kämpfe«⁴⁰ aus, d.h. die mit rhetorischen Mitteln vollzogene Abgrenzung und ›Selbstisolierung gegenüber anderen konkurrierenden Stilen und Kollegen zum Zwecke der Selbstprofilierung und Konstituierung einer eigenen unverwechselbaren Identität. Darin unterschied sich die Situation der zeitgenössischen E-Musik in der alten Bundesrepublik auch signifikant von derjenigen der klassischen Musikavantgarden Europas vor dem Zweiten Weltkrieg. Im Unterschied zu den konfrontations- und kollisionsfreudigen avantgardistischen Bewegungen in Paris, Berlin, Mailand und Wien der 1910er und 20er Jahre, wo ein aufreibender Skandal den anderen jagte, vollzog sich die Implantierung der Neuen Musik nach 1945 friedlich und harmonisch. Bestimmend für diesen unauffälligen, blassen Vorgang soziokultureller Positionierung ist dabei, dass die Akteure der Etablierung mit den Produzenten der Neuen Musik (Komponisten und Ausführenden) nicht identisch waren, sondern die Verankerung der Neuen Musik in die deutsche Nachkriegskultur von *aussen* und von *oben*, d.h. in einem geradezu *artifiziellen* Verfahren erfolgte. Für die Komponisten erübrigte es sich dadurch, ihre spezifisch avantgardistische Ästhetik und Programmatik durch Abgrenzung von Kollegen zu legitimieren oder zu profilieren. Neue Musik war bereits durch ihre Diskriminierung in den Vorkriegsjahren ausgezeichnet und legitimiert. Und insofern konnte die mangelnde Hörerakzeptanz, die für die Rezeption der Neuen Musik nach 1945 so typisch ist, im Großen und Ganzen von den zeitgenössischen Komponisten auch ignoriert werden.

Die Isolation und Gettoisierung, die Boehmer bezüglich der Neuen Musik 1970 beobachtet, ist somit – das bedarf kaum noch der Erwähnung – von derjenigen, die Bourdieu beschreibt, zu unterscheiden. Letztere dient dem *Zweck gelingender* Positionierung; erstere ist der *Effekt misslungener* Positionierung. Im Fall der im Vergleich zu historischen ›klassischen‹ oder aktuellen populären Klangsprachen äußerst distinkten Neuen Musik dürften soziokulturelle Isolation und Gettoisierung jedoch kaum einem Mangel an Abgrenzung und Selbstprofilierung geschuldet sein, also denjenigen Faktoren, die Bourdieu nach zum Erfolg der soziokulturellen Positionierung beitra-

⁴⁰ Bourdieu, *Die Regeln der Kunst* (wie Anm. 7), S. 150.

gen. Boehmer führt dementsprechend den seiner Auffassung nach unbefriedigenden soziokulturellen Status der Neuen Musik auf andere Ursachen als einen Mangel an Abgrenzung und Selbstprofilierung zurück:

»Die Institutionalisierung und Monopolisierung der neuen Musik vor allem durch große Rundfunkanstalten und von ihnen periodisch veranstaltete Festivals für geschlossene Zuhörergruppen hat das Gegenteil der ehedem vielleicht integren Intentionen bewerkstelligt: Die Absorption der Musik, wie sie sich durch jene Anpassung vollzogen hat, bewirkt deren Isolation, weil sie ihr die Notwendigkeit nimmt, sich allerorten und unter schwierigen Bedingungen gegen die überkommenen ritualisierten Formen des bürgerlichen Musikbetriebes *durchsetzen* zu müssen [kursiv B.K.].«⁴¹

In Boehmers Diagnose des Doppelcharakters der Neuen Musik aus Integration und Getoisisierung artikuliert sich eine starke sozialdarwinistische Position (die in Bourdies späterem Plädoyer von Abgrenzung und Selbstprofilierung ebenfalls anklingt). Mit der Forderung, dass sich Neue Musik gegen »die überkommenen ritualisierten Formen des bürgerlichen Musikbetriebes *durchsetzen*« müsse, geht Boehmer implizit davon aus, dass eine künstlerische Avantgarde wie die Neue Musik sich langfristig eine stabile Position in der Gesellschaft nur dadurch erwirbt, d. h. »sich durchsetzt«, indem sie kontinuierlich um ihren Erhalt kämpfen muss. Boehmers Argumentation suggeriert: Wer auf einem existentiell gesicherten, geschützten Terrain agiert, wie demjenigen, das durch die mäzenatische Haltung der Kulturinstitutionen gegenüber der Neuen Musik geschaffen wurde, verweichlicht.

Warum wird der von den Alliierten hervorgebrachte soziokulturelle Status der Neuen Musik in der alten Bundesrepublik jedoch erst 1970 zum Problem und inspirierte Boehmer zu seinem Aufsatz? Ein Set an Faktoren dürfte hierfür verantwortlich gewesen sein. Ausschlaggebend war sicherlich das sich in den Studenten- und Protestbewegungen entladende politisierte, linksintellektuelle Klima, das Musik sowie Kunst im Allgemeinen dem Zweck unterstellte, zur radikalen Veränderung von Gesellschaft und Staat – sowohl auf nationaler als auch internationaler Ebene – beizutragen. Die Isolation und Getoisisierung, die in den 1950er und 60er Jahren keine größere Bedeutung gehabt hatte, wurde nun, um 1970, als Hindernis für die politische, Gesellschaft verändernde Funktionalisierung der Neuen Musik sichtbar und prägte die Wahrnehmung der Neuen Musik. Gleichzeitig war die von den Alliierten der Neuen Musik zugeschriebene Funktion, den Deutschen Demokratie und Toleranz zu bringen, mit der 68er-Bewegung im Großen und Ganzen obsolet geworden. Denn das mit den Studenten- und Protestbewegungen verbundene innovative intellektuelle und soziokulturelle Klima hatte Veränderungen in der Lebensführung und Meinungsbildung angesrieben, die sich zwar in den ausgehenden 1960er Jahren im Leben und Denken nur eines sehr geringen Teils der Bevölkerung Deutschlands (sowie vieler anderer Völker)⁴²

41 Boehmer, *Revolution der Musik* (wie Anm. 2), S. 26f.

42 Vgl. hierzu: *Music and Protest in 1968*, hg. von Beate Kutschke und Barley Norton, Cambridge 2013 (im Druck).

manifestierten, in den Folgejahren und -jahrzehnten jedoch immer weiter verbreiten sollten. Diese Veränderungen schlossen eine Radikalisierung der Vorstellungen zu Demokratie und Toleranz – im positiven sowie negativen Sinn – mit ein. Außerdem dürfte die Erwartungshaltung, dass sich der Hörer mit ausreichend gutem Willen über kurz oder lang mit der Neuen Musik anfreunden würde, nach mehr als zwei Jahrzehnten der »Höreraufklärung« als eine utopische Hoffnung sichtbar geworden sein.⁴³

Musiker und Musikmanager begegneten der Kluft zwischen mangelnder Hörerakzeptanz auf der einen und staatlicher Subventionierung, Institutionalisierung und Integration auf der anderen Seite nicht nur dadurch, dass sie die Anstrengungen, das Publikum zu gewinnen, intensivierten – es wurde verstärkt auf Werkeinführungen gesetzt⁴⁴ – und diese etablierten Verfahren durch neue Formate, wie z.B. dasjenige des Publikumsgesprächs über eine zeitgenössische Komposition zwischen dem Komponisten und Laien, ergänzten.⁴⁵ Der *politisch radikale* Flügel der linksintellektuellen Verfechter der Neuen Musik verfolgte darüber hinaus eine Erhöhung der Hörerakzeptanz mittels einer veränderten, *weniger radikalen* Avantgardeästhetik, die sich am Stil des engagierten Hanns Eisler um 1930 orientierte. Die linke, amerikafeindliche Wende der Neuen Musik-Szene trug dabei zur von Boehmer geforderten Desintegration der Neuen Musik bei, weil diese Wende die Neue Musik-Szene mit den konservativen und/oder kapitalismus- und amerikafreundlichen Werten der Mehrheiten in Deutschland inkompatisch werden ließ. Von dieser Perspektive aus gesehen, kann die Politisierung der Neuen Musik-Szene seit den späten 1960er Jahren als Beitrag zur längst überfälligen Loslösung der Neuen Musik von dem von den Alliierten verordneten Reeducation-Image, also als Manifestation einer humanen, anti-barbarischen, demokratischen Gesinnung, begriffen werden. Diese Unternehmungen wurden freilich rasch von neuen ästhetischen Strömungen überlagert: zunächst von der Minimal Music, später, seit den frühen 1970er Jahren, von Stilrichtungen, die im Nachhinein als postmodern klassifiziert wurden.

⁴³ Ökonomische Interessen, die einen größeren Anteil an unterhaltenden Sendungen nach sich gezogen hätten, spielten demgegenüber Ende der 1960er Jahre nur eine geringe Rolle. So erklärte Klaus von Bismarck, Intendant des Westdeutschen Rundfunks, 1967: »Der Auftrag der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten in der Bundesrepublik orientiert sich nicht an kommerziellen Gesichtspunkten, nicht an den Wünschen der Mehrheit, sondern am Bewusstsein einer politischen und kulturellen Verantwortung im Blick auf die Gesamtbevölkerung des Ausstrahlungsbereichs« (Klaus von Bismarck: *Der Rundfunk als Kulturfaktor*, Köln o.D. [1968], S. 10).

⁴⁴ Das Konzept, das Verstehen von Musik durch verbalsprachliche Einführungen zu unterstützen, spielte bereits in den Reeducationplänen der französischen Alliierten eine wichtige Rolle (Andreas Lisenmann: *Musik als politischer Faktor*, Tübingen 2010, S. 103).

⁴⁵ In diesem Format, das beim WDR 3 ab 1973 eingeführt wurde, diskutierte eine Gruppe von Nicht-Fachleuten mit dem Komponisten über eines seiner Werke, das zuvor im Studio vorgestellt worden war (vgl. Robert von Zahn: *Die Musikprogramme*, in: *Am Puls der Zeit*, hg. von Klaus Katz u.a., Köln 2006, S. 122–147, hier S. 134).