

Angry Young Musicians

Gibt es eine Sprache der musikalischen Avantgarde für ›1968‹?

Beate Kutschke

»Genau wie der Dirigent derjenige ist, der vorgibt, [...] was die anderen zu tun haben, genauso verhält sich auch der Komponist. Ein Komponist gibt genau die Töne vor. Und das ist nicht demokratisch genug. Und mit der politischen Bewegung, mit der antiautoritären Bewegung, mit dem Interesse, für das, was in der Nazi-Zeit passiert ist [...] mit der Veränderung all dieser musikalischen Strukturen ging auch ein Anliegen von Demokratie einher – und zwar ein tiefes Anliegen von Demokratie.«¹

Dass die Studenten- und Protestbewegungen in der damaligen Bundesrepublik die Neue-Musik-Szene tief bewegte, aufrüttelte, aufweckte, auf- und durchwühlte – wie es die Oboistin und Dirigentin Mirjam Sohar, 1968 18 Jahre alt, betont –, daran besteht kein Zweifel. Das Feld der Neuen Musik in der damaligen Bundesrepublik war spätestens ab 1968 bis in die 1970er Jahre hinein von den links orientierten, auf gesellschaftlichen und politischen Wandel ausgerichteten Ideen durchdrungen. Kein Verfechter der Avantgardemusik² konnte sich ihnen ernsthaft entziehen – zumal das politische Wertesystem, das sich in den Studenten- und Protestbewegungen um 1968 artikulierte, mit demjenigen der Komponisten prinzipiell korrespondiert haben dürfte.

Denn Neue Musik hatte schließlich bereits kurz nach ihrer Entstehung um 1910 das Image erhalten, eine radikal-revolutionäre, links orientierte, geltende Gesetze und Ordnung außer Kraft setzende, die Stabilität des Staates gefährdende, Chaos und Anarchie den Weg bereitende Instanz

zu sein.³ Dieses Image, das in den 1920er Jahren von konservativer Seite lanciert und in den 1930er Jahren von den Nationalsozialisten für ihre eigene ›kultursäubernde‹ Propaganda vernommen worden war, ließ sich nach 1945 – freilich mit inhaltlichen Modifikationen – auch mit den Zielsetzungen des Reeducation-Programms vereinbaren. Demgemäß sollte Neue Musik am demokratischen Neuaufbau Deutschlands friedfertig (keineswegs umstürzlerisch) mitwirken.⁴

Die prinzipiell kritische Haltung im Umfeld der Neuen Linken, das radikale Infragestellen bisher verfochtener Weltanschauungen und Wertvorstellungen wurde dementsprechend von Komponisten und Musikjournalisten, Musikerinnen und Musikern, Professionellen und Studierenden im Neue-Musik-Feld aufgegriffen und kreativ umgesetzt.

Eine nach innen gewendete kritische Haltung

Die Sensibilisierung für soziokulturelle Sachlagen und Missstände der damaligen Gesellschaft, die kritische, alles Bestehende und Etablierte in Zweifel ziehende, hinterfragende Haltung, die für die Protest- und Studentenbewegungen der 1960er Jahre so charakteristisch ist, artikuliert sich in der Avantgardemusikszene vor allem in einer *nach innen* gewendeten, d. h. auf das *eigene*

1 Sohar 2003.

2 Ich verwende die Termini ›Avantgardemusik‹, ›Neue Musik‹ und ›zeitgenössische Musik‹ synonym.

3 Vgl. John 1993, insbesondere S. 47, 51, 60ff, 187 und 267.

4 Vgl. Kutschke 2003.

soziokulturelle Umfeld, den Musikbetrieb, gerichteten kritischen Haltung. Hauptadressat der Unzufriedenheit, der Kritik und des Infrage-Stellens war dabei in erster Linie der etablierte, den klassisch-romantischen Kanon performierende Konzertbetrieb (also jener Bereich, zu dem die Neue-Musik-Szene als sog. Ernste Musik und in Abgrenzung gegen die Unterhaltungsmusik zwar rein formal dazu gehört, an dem sie jedoch bis auf wenige Ausnahmen in der Regel nicht partizipiert, weil die zeitgenössische Musik vom durchschnittlichen, auf das klassisch-romantische Repertoire fixierten Konzertbesucher abgelehnt und ausgegrenzt wird). Darüber hinaus richtete sich die Ablehnung der *angry young musicians*, der damals jungen Verfechter der zeitgenössischen Musik, jedoch auch auf das eigene avantgardistische Segment innerhalb der Ernsten Musik, d.h. auf den eigenen Mikrokosmos.

Mittel, um die Kritik am Musikbetrieb zum Ausdruck zu bringen, waren dabei: handfeste Eingriffe in Musikveranstaltungen, der Umbau einzelner Institutionen und/oder die Schaffung neuer kultureller Institutionen und – damit einhergehend – organisatorischer und sozialer Strukturen oder die Gestaltung von Musik, also die Aktion im symbolischen Raum. Hier sei eine Auswahl an konkreten, in diesem Zusammenhang als Paradigmen dienender Fälle vorgestellt.

Am 9. Dezember 1968, unmittelbar vor Beginn der Uraufführung von Hans Werner Henzes *Che Guevara* gewidmeten Oratorium *Das Floß der Medusa* verteilen verschiedene Studierendengruppen – der *Arbeitskreis Sozialistischer Musikstudenten* der Hamburger Musikhochschule, die Berliner Projektgruppe des SDS *Kultur und Revolution* und der ASTA der Berliner Musikhochschule – Flugblätter und montieren jeweils eine rote und eine schwarze Fahne am Dirigentenpult. Die Uraufführung kann daraufhin nicht stattfinden, weil sich der RIAS-Kammerchor weigert, unter der roten Fahne zu singen und weil der Veranstalter, der Norddeutsche Rundfunk, Polizeibeamte in Kampfanzügen aufmarschieren lässt, die wahllos Anwesende im Publikum festnehmen. Die Flugblätter reflektieren ein langes, von den Studierenden erbetenes Gespräch mit Henze im Foyer seines Hotels ein paar Tage vor der Ur-

aufführung.⁵ Sie artikulieren u.a. Unbehagen an der Henze-kritischen Position der Presse,⁶ an der gängigen, bürgerlichen Konzertform, d.h. dem »zum Ritual gewordenen Konzert [...] [das] – wie eh und je – für bourgeois Publikum zelebriert wird«⁷ sowie an der »Funktionalisierung von Kunst als Tauschobjekt«⁸. Sie fordern die Entwicklung von nicht-autoritären, ein kritisches Bewusstsein fördernden und von staatlichen Subventionen unabhängigen »Modellen der Mu-sikausübung«.⁹

Ähnlich verläuft eine Aktion der Studierenden an der Staatlichen Hochschule für Musik in Frankfurt im Sommersemester 1969. Bei einem Chorkonzert verteilen die Studierenden ein Flugblatt, das die Zuhörer über die Partizipation des Komponisten Philipp Mohler, seit 1958 Professor für Dirigieren an der Frankfurter Musikhochschule, am Nationalsozialismus aufklärt. Die Professoren sind empört und rufen die Polizei.¹⁰

Was sich in einem der Flugblätter zur Henze-Uraufführung andeutet, nämlich die Ablehnung der »autoritären Strukturen«, die im Orchester und im Musikbetrieb vorherrschen¹¹ und die der Meinung der Studierenden nach in der auf unermüdliches Üben und Disziplin ausgerichteten Musikerausbildung bereits vorweggenommen werden – Stichworte hierfür sind in den 1970er Jahren »Dressur« und »Drill«¹² –, setzen die Musi-

5 An der Diskussion nahmen u.a. Wolfgang Florey, Niels Frederick Hoffmann, Rüdiger Jansen, Dieter de la Motte, Niels Knolle, Thomas Ott und Volker Scherliess teil.

6 SDS-Projektgruppe »Kultur und Revolution« 1968.

7 SDS-Projektgruppe »Kultur und Revolution« 1968.

8 SDS-Projektgruppe »Kultur und Revolution« 1968.

9 Arbeitskreis sozialistischer Musikstudenten Hamburg 1968a. Ein Flugblatt, das nach dem Konzert verfasst wird, greift diese Gedanken noch einmal auf. Musik werde als Ware missbraucht (Arbeitskreis sozialistischer Musikstudenten Hamburg 1968b).

10 Sohar 2003.

11 Als Paradigma für die autoritäre, diktatorische Führung des Orchesters gilt Arturo Toscanini, der die Orchestermusiker angebrüllt und Taktstöcke zerbrochen haben soll.

12 »Drill und gesellschaftlich sanktionierter Zwang zur unablässigen Reproduktion der musikalischen Werte, die da, wo sie funktionslos zu werden drohen und wo das allgemeine Interesse sich von ihnen ab-

ker in der Neue-Musik-Szene um, indem sie Ensemblestrukturen und Aufführungspraktiken entwickeln, die auf Hierarchisierung (mit all seinen Begleiterscheinungen von autoritärem Druck, Zwang und Disziplin) verzichten. Dafür werden eigens neue Musikensembles geschaffen wie das von Frédéric Rzewski, Alvin Curran und Richard Teitelbaum 1966 in Rom gegründete Ensemble *Musica Elettronica Viva*, ein Musikkollektiv, das Jazzmusiker und Interpreten der Neuen Musik zur gemeinsamen Improvisation zusammenführte und – sehr früh in der Geschichte der elektronischen Musik – Live-Elektronik¹³, also eine Form der Improvisation mit elektronischen Mitteln, einsetzte, sowie das von Cornelius Cardew, Howard Skempton und Michael Parsons 1969 in London gegründete *Scratch Orchestra*, in dem u.a. Ausführende ohne musikalische Ausbildung mitspielten.¹⁴

Die antihierarchischen Musikensembles streben ein antiautoritäres, basisdemokratisches, auf die Mitspielerinnen und Mitspieler reagierendes Spiel, ein anarchistisches (im etymologischen Sinn des Wortes also herrschaftsloses, Herrschaftsstrukturen überwindendes) Musizieren oder eine ideale Form der »universellen Kommunikation«¹⁵ an und verzichten dementsprechend nicht nur auf einen Leiter, sondern auch auf Noten, die die Musiker zu blinden und geistlosen Ausführenden – so die damalige Überzeugung – herabstufen.

Die Improvisationstechniken, die ab Mitte der 1960er Jahre in zahlreichen Ensembles praktiziert werden – jede Kleinstadt hatte zu Beginn der 1970er Jahre eine Gruppe für freie Improvisation¹⁶ –, stimulieren darüber hinaus zum eigenen spontanen Erfinden, also zu kreativen Produktions, wie sie bisher dem Komponisten vorbehalt-

wendet, ihre reaktionäre ideologische Basis nur umso deutlicher exponieren, reichen unmittelbar«, so resümiert Konrad Boehmer, »bis in die Praxis der Musikhochschule hinein« (Boehmer 1970, S. 71).

13 Oehlschlägel 1985, S. 28.

14 Das *Scratch Orchestra* führte u.a. die Uraufführung von Cardews *The Great Learning* (1968–1970), ein gelenkt improvisiertes Werk für Laien, aus.

15 Rzewski rückblickend in Rzewski 2000, S. 43.

16 So Wolfgang Rihm in einem SFB-Porträtkonzert 1992.

ten blieben. Galt Improvisation in der klassischen Form der Solokadenz im Konzert oder im Jazz als ein auf Stereotypien zurückgreifendes, also *keineswegs* innovatives Musizieren, so soll sie jetzt, etwa dem Wunsch Karlheinz Stockhausens gemäß¹⁷, Innovationen garantieren, die seit den ausgehenden 1950er Jahren aufgrund der allumfassenden Ausschöpfung innovatorischer Potentiale zunehmend schwerer fallen.¹⁸

Mit der Zielsetzung der freien Improvisation konstituiert sich 1969 auch das Hamburger Ensemble *Hinz und Kunst*¹⁹, bekannt durch seine *Titelmusik zur ZDF-Kindersendung Rappelkiste*. Nach einer kurzen Phase der freien Improvisation kehrt es jedoch rasch und mit einer Pause von ca. zwei Jahren 1972 wieder zum Spiel nach Noten zurück, konzentriert seine Arbeit dabei jedoch – um die soziokritische Musizierhaltung aufrechtzuerhalten – auf Kollektivkompositionen²⁰.

Inwiefern artikulierten sich die Weltanschauung und Wertvorstellungen der Neuen Linken aber im Gegenstand der Musik selbst, d.h. in den Kompositionen? Einer der profiliertesten Hinterfrager unter den avantgardistischen Komponisten in den 1960er und 1970er Jahren ist Mauricio Kagel, dessen Werke häufig eine visuelle Dimension haben, die Kagel selber im Video ausformu-

17 »In intuitiver Musik«, so Stockhausens Terminus für seine improvisierte Musik, »versuche ich von allem wegzukommen, was sich musikalisch als Stil etabliert hat« (Stockhausen 1978 [1974], S. 135).

18 Vgl. Kutschke 1999.

19 Kontinuierliche Mitglieder waren Wolfgang Florey (Violoncello) und Bernhard Asche (Klarinette, Saxophon).

20 Eine der wichtigsten und bekanntesten Kompositionen von *Hinz und Kunst* ist diesbezüglich sicherlich die szenische Kantate *Streik bei Mannesmann* (1973) – auch wenn sie gar keine Kollektivkomposition im strengen Sinn ist, sondern deren einzelne Abschnitte von einzelnen Komponisten (Dietrich Boekle, Niels Frederick Hoffmann, Thomas Jahn, Luca Lombardi, Wilfried Steinbrenner und Hans Werner Henze) und unter der künstlerischen Leitung von Hans Werner Henze komponiert wurden. Gegen Ende der 1980er Jahre wurde dann das 1987 gegründete Freiburger Barockorchester dafür berühmt, dass es – ehemalige Sitten des Musizierens aus dem 18. Jahrhundert aufgreifend – ohne Dirigenten musiziert.

liert. Kagels Film *Ludwig van*, den er zum 200. Geburtstag Ludwig van Beethovens 1970 produzierte, ironisiert die Fetischisierung der großen Meister durch die bürgerliche Musikkultur. Den posthumen Starkult, der in der abendländischen Kultur zu runden Geburtstagen durchgeführt wird, führt Kagel plastisch mittels einer Filmlandschaft vor Augen und Ohren, die nur noch aus Beethoven-Ikonen – Beethoven-Büsten (in einer Badewanne), Beethoven-Noten als Tapete und natürlich, quasi als Soundtrack, Bruchstücke aus Beethovens Werken – besteht. Kagels Komposition *Staatstheater* (1967/70) ist eine Parodie auf die traditionelle Oper. Bekannte Accessoires oder Charakteristika aus dem Opernrepertoire – seien es typische Requisiten, wie das von einem Schwan gezogene Boot Lohengrins²¹, seien es die Stimmfächer, die überhaupt erst durch bestimmte, für den Opernkanon zentrale Rollen geprägt wurden, wie der jugendlich-dramatische Sopran und der Heldentenor (in den Musikdramen Wagners) oder die parlierende Souprette, das »Rollenfach schelmischer Kammermädchen«²² – werden in ridikulisierender Weise auf die Bühne gebracht.

Die im Kontext der Protestbewegungen konfigurierte kritische Haltung, die den Musikbetrieb sowohl hinsichtlich seiner Funktionsweise als auch hinsichtlich des Ethos seiner Protagonisten (zum Teil einstige engagierte Nationalsozialisten) hinterfragt, minimiert zum einen die Ehrfurcht vor der musikalischen Tradition und ihren Institutionen²³. Zum anderen stimuliert sie zu einer Ästhetik der Verweigerung, zu einer Ästhetik der Negativität (in Anlehnung an Adornos *Negative Dialektik*), wie sie Helmut Lachenmann und Nikolaus A. Huber als kompositorisches Programm für sich entwickelten.

Indem sich Lachenmanns *Guero* (1969) für Klavier auf glissandierend-schrabartige Spiel-

techniken auf der Tastatur, den Stimmwirbeln und den Saiten nahe am Sattel beschränkt, ohne dass jemals eine Taste in herkömmlicher Spielweise niedergedrückt wird, suspendiert das Stück gezielt das dem Klavier eigene Klangspektrum und das (klassisch-)romantische Schönheitsideal, die Klangsinlichkeit des grundtönigen, periodisch schwingenden Klavierklangs der bürgerlichen Musikkultur.

Gegenüber dieser vornehmlich negativen und ablehnenden Haltung stimuliert das linksintellektuelle Klima von ‚1968‘ aber auch die Entwicklung positiver kompositorischer Poetiken. Parallel zu den Alternativkulturen, die, anknüpfend an Adornos Kritik an der omnipräsenen Rationalisierung und der instrumentellen Vernunft, erste Natur und Subjektivität aufwerten, setzen auch die Avantgardekomponesten Natürlichkeit und Kreatürlichkeit wieder in ihr Recht. Symptomatisch dafür ist nicht nur die freie Improvisation, die Emotionalität, Spontaneität und Intuition als Gegenpole von Rationalität befördert. Der Ablehnung der zunehmenden lebensweltlichen Entnaturalisierung, des Zivilisierten und Anerzogenen korrespondiert die Überwindung des Artifiziellen und Überformten in der Avantgardenmusik.

Das leidende Subjekt artikuliert sich musikalisch nicht mehr mittels artifizieller Seufzerfiguren (Diaden im Halbtorschritt abwärts und auf schwerer Zahlzeit beginnend), sondern mittels ‚normalen‘, d.h. naturbelassenen Seufzens. Stilrichtungen wie Sprachkompositionen, instrumentales Theater und sichtbare Musik stellen dementsprechend die unüberformten menschlichen Lautäußerungen und Exklamationen – Schreie, Seufzen, Stöhnen, wie in Schnebels *Maulwerke* (1968–1974)²⁴ und in Gerhard Stäblers *driüber ...* (1972/73) – und den Leib des Musikerinterpreten – seine Gesten, d.h. seine Körperbewegungen nicht als Nebenprodukt, als Mit-

²¹ Vgl. den Abschnitt »Ensemble« bzw. »Saison« aus *Staatstheater*.

²² Jeitteles 1839, S. 339

²³ Die Respektreduktion vor den großen Meistern mündet in die sog. postmoderne Musik, in der Stilmerkmale und Zitate eben dieser Meister in Kompositionen jüngerer Kollegen unbedarfst verarbeitet werden, etwa in Luciano Berios *Sinfonia* (1969).

²⁴ *Maulwerke* ist »für Artikulationsorgane und Reproduktionsgeräte« komponiert. Die Laute, die erzeugt werden sollen, sind u.a. Pusten, Blasen, Brrrr-Schnarren, Schnalzen, Wimmen, Stöhnen, Schlucken, Wispern, Schlürfen, Schnattern, Atmen, Hecheln, Plappern, Schlottern, Schnattern, aber auch Singen und Summen.

tel zum Zweck der Klangproduktion, sondern als Selbstzweck, als konzeptionellen Ausgangspunkt und als Ziel des Komponierens – in den Mittelpunkt.²⁵

All diese Tendenzen werden selbstverständlich – parallel zum Fokus auf eine ausdifferenzierte kognitive Orientierung und auf Theoriebildung innerhalb der Neuen Linken – theoretisch reflektiert. Wie in der Studentenbewegung generell organisieren sich die Musikstudierenden ab 1968 in Arbeitsgruppen (wie der *Initiativgruppe der Musikhochschule Frankfurt/Main*, an der Mirjam Sohar und Bell Imhoff teilnahmen), um gemeinsam vor allem die soziologischen und philosophischen Schriften Adornos zu studieren. Aufgrund des Eindrucks, dass Adorno zu wenig handlungseitend sei, wenden sich die jungen Studierenden dann anschließend Marx und Engels zu.

Mit der Zielsetzung, das »kritische Bewusstsein«, wie es eines der o. g. Hamburger Flugblätter formulierte, das – so die Auffassung der jungen Revoltierenden im Musikbereich – vor allem ausführenden Musikern fehlt, zu verbreiten und zu substantiierten, gründen und leiten Studierende der Musikhochschule Stuttgart, Frieder Reininghaus und Habakuk Traber, 1969 ein Theorieplenum, d. h. eine formal gesehen inoffizielle Arbeitsgruppe zur theoretischen Reflexion über Musik, aus der 1971 unter der Leitung von Peter Rummenhöller und in Zusammenarbeit mit Traber und Reininghaus ein internationaler Kongress zur Musiktheorie hervorgeht.²⁶

Besondere Aufmerksamkeit erfährt die Idee der politisch engagierten Musik. Kontrovers erörtert wurde von ca. 1968 bis in die beginnenden 1970er Jahre immer wieder die Frage, ob – und wenn unter welchen Bedingungen und von welcher Perspektive aus – es »politisch wirksame Musik« überhaupt gebe und wie sie funktioniere. Strittig war dabei, wie die nicht zu hintergehende Sachlage zu bewerten sei, dass Musik nur dann als Musik, d. h. als nonverbales akustisches Beziehungsgefüge, als politisch wirksam zu bezeichnen wäre, wenn sie eben durch ihre klanglichen Konfigurationen – und nicht etwa durch die mit

der Musik transportierten verbalsprachlichen Texte und sie begleitenden Titel – politische Veränderungen erziele. Darüber hinaus war an der Idee einer politischen Wirkung von Musik – falls diese denn möglich sei – prinzipiell suspekt, dass sie auf emotionalen Effekten beruhen müsse und Emotionen jedoch in der Politik nichts zu suchen hätten.²⁷

Eine nach außen gewendete kritische Haltung der sog. politisch engagierten Musik

Fasst man die oben aufgezeigten Manifestationen von ›1968‹ in der Avantgardemusik zusammen, so zeigt sich, dass sich die kritische, alles hinterfragende Haltung offenbar vornehmlich als Autoaggression, als Kritik am Eigenen, am Musikbetrieb und dessen Verfechtern, artikuliert. Gleichwohl diese auf das Selbst, auf den Musikbetrieb gerichtete Tendenz zweifellos sehr dominant ist, wird die kritische Haltung jedoch gleichermaßen auch *nach außen*, auf die Gesellschaft jenseits des Musikbetriebes, auf den politischen Feind – die ›bürgerliche Klasse‹, die ›konservativen Politiker‹ etc. – gerichtet. Die Avantgardemusik erhält mit dieser Zielsetzung die Aufgabe, eine politische Botschaft zu vermitteln.

Lachenmanns und Hubers Ästhetik der Negativität meint dementsprechend mehr als, wie oben dargelegt, die Verweigerung bürgerlicher ästhetischer Idealvorstellungen. Sie postulieren, durch ihre Musik eine Bewusstseinsänderung zu stimulieren, die sich – obwohl im musikalischen Realm vollzogen, u. a. in politischer Aktion realisieren solle: »Musik als Niederschlag kritischen Denkens wird und soll«, so Lachenmann, »ihrerseits kritisches Denken provozieren. Darüber hinaus wird und soll sie die kritische Auseinandersetzung des Denkens mit sich selbst provozie-

25 Vgl. Schnebels *Körper-Sprache* (1979–1980).

26 Vgl. Rummenhöller/Reiningshaus/Traber 1972.

27 Dies ist der Tenor von Carl Dahlhaus' Analyse der Idee der engagierten Musik (vgl. Dahlhaus 1973, S. 15).

ren.«²⁸ Das auf einer schlaffen G-Saite zu realisierende Crescendo in Hubers *Harakiri* (1971) sollte z. B. der Vorstellung Hubers gemäß das Bewusstsein schaffen, dass auch Crescendi – so heißt es im vorgetragenen Manifest am Ende des Werkes – »nicht wertfrei«, sondern Markenzeichen der bürgerlichen Musikkultur seien.²⁹

Dem Programm der Bewusstseinsveränderung zugrunde lag implizit die bis zu Platons Ethoslehre zurückgehende Überzeugung, dass ein (wie immer gearteter) Zusammenhang zwischen Musik und Politik besteht, sowie die Vorstellung, dass Musik in Analogie zu gesellschaftlichen Sachverhalten steht und die Widersprüche in der Gesellschaft – die Resultate aus »den herrschenden Produktionsverhältnissen« – qua Mimesis zum Ausdruck bringt.³⁰

Problematisch am Konzept der Widerspiegelung und der darauf aufbauenden Bewusstseinsbildung war dabei allerdings, dass Musik, wenn sie eine politische Botschaft vermitteln sollte, diese eindeutig sein musste. D.h. es musste für den Rezipienten entscheidbar sein, ob eine klangliche Konfiguration, wie die Darstellung eines Crescendos in Hubers *Harakiri* z. B., kritisch oder affirmativ gemeint war. Und genau diese Eindeutigkeit blieb Musik schuldig, weil sie eben lediglich vorführen und zeigen kann, ohne dabei kennzeichnen zu können, ob das Vorgeführte affirmativ oder kritisch gemeint ist.³¹

28 Lachenmann 1971, S. 34.

29 Inwiefern diese Erkenntnis beim Zuhörer politisches Handeln hervorrufen könnte, blieb dabei freilich offen.

30 Ausgangspunkt für diese Überzeugung ist die klassische, von Adorno ausdifferenzierte Mimesistheorie, die dem musikalischen Werk ein spezifisches Verhältnis zur Außenwelt zuschreibt. (Vgl. Adorno 1969, S. 60 und 58). Dementsprechend äußerte Huber z. B. 1970 in einem Kommentar zu seiner Komposition *Epigenesis III*: »Alle verwendeten Kompositionsmittel und Materialien lassen sich in direkte Beziehung zu sozialen Prinzipien setzen. Kann Musik also gefährlich sein?« (Huber 1970).

31 Vgl. Kutschke 2003. Die semiotische Sachlage, nämlich dass Musik aufgrund ihrer Funktionsweise als Zeichensystem, weder argumentieren, noch negieren, sondern lediglich zeigen und vorführen kann und dass generell die Bedeutung eines Zeichens oder einer Zeichenkette sich erst aus ihrem Kontext,

Des weiteren kam noch hinzu, dass die musikalische Botschaft, die in der Avantgardemusik, also einer ausgesprochen komplexen und damit auch schwer zugänglichen Musik vermittelt wurde, generell kaum auf Gehör und weite Resonanz hoffen konnte, weil sie von denjenigen, von denen sie vernommen werden sollte, von den ›abhängigen Lohnarbeitern‹, ohnehin nicht zur Kenntnis genommen, ja geradezu gemieden wurde.

Die Konsequenz aus diesen zwei Dilemmata war, eine Musik zu schreiben, deren Botschaft – sowohl in musikalischer als auch in politischer Hinsicht – eindeutig war. Dafür brauchte sie zum einen einen klar verständlichen Text, der den musiksprachlichen Eigenschaften – quasi per Nähe, per ›magischer Kontamination‹ – eine Bedeutung zuwies, die sie zuvor in dieser Weise noch nicht besaßen. Zum anderen musste die Musik selber leicht und eingängig sein, ohne freilich seicht zu wirken und damit von der Kulturindustrie verbraucht werden zu können.

Solche programmatisch-pragmatischen Überlegungen führten relativ schnell zu einer Abkehr von radikal-avantgardistischen Prinzipien im Kontext von ›1968‹. Verschiedene Komponisten kürten bereits ab ca. 1969³² Hanns Eisler zum Vorbild, dem – so die Meinung der politisch engagierten Komponisten – in seinen sozialistisch-kommunistischen Kampfliedern ab Mitte der 1920er Jahre (Agitprop) die Gratwanderung zwischen Scylla und Charybdis, zwischen Überforderung und sich anbiedernder, kitschiger Simplizität gelungen war.³³ Symptomatisch für dieses

d. h. durch die Eigenleistung des Zeichen Interpretierenden – der Gadamer'schen Rezeptionsästhetik gemäß seines Horizonts – erschließt, blieb außerhalb des Blickfeldes.

32 Die Hamburger Studierenden lernen Eislers Musik 1969 in Darmstadt kennen.

33 Bei Eislers Musik – ähnliches gilt für Kurt Weill und (freilich weniger) für Paul Dessau – steht die Rhythmisierung im Vordergrund. Seine Musik ist durch einen deutlichen, taktgebenden, häufig marschartigen Puls und isorhythmische Modelle gekennzeichnet, die zusammen mit dem schneidenden Vortrag der Stimme und der sperrigen, spröden, anti-expresiven Artikulation (häufige Staccati) der zum Teil am Jazz orientierten Instrumentierung einen ge-

neue Heldenbild der politisch engagierten zeitgenössischen Musikszene war die Gründung von zwei *Hanns Eisler Chören*, einem in Berlin (seit 1972) und einem in Essen (von 1970 bis in die zweite Hälfte der 1970er Jahre), sowie des *Linksradikalen Blasorchesters*³⁴ (*ab 1976 fester Bestandteil der Frankfurter Spontiszene*) und die Neugründung des bereits erwähnten Ensembles *Hinz und Kunst* nach 1972.

Darüber hinaus wurden die traditionellen bürgerlichen Aufführungsorte für Musik (Konzert- und Opernhäuser) durch neue Aufführungsstätten ersetzt, die von einem alternativen Publikum – der sog. »ausgebeuteten Arbeiterklasse oder Unterschicht«, Parteigenossen (auf DKP-Parteitagen), dem Durchschnittsbürger (in Einkaufszonen), Alternativen und Bürgerbewegten (bei Stadtteilfesten u. ä.) frequentiert wurden.³⁵

Viele der bereits genannten musikavantgardistisch-linksintellektuellen Akteure bezogen ab 1968 eine eindeutige politische Position, indem sie u. a. in Parteien eintraten. Prinzipiell spaltete sich die Neue-Musik-Szene dabei unter den aktiven Politisch-Engagierten – genauso wie in der Neuen Linken generell – in die Mitglieder und Sympathisanten mit der DKP bzw. der DDR und diejenigen, die sich links von der DKP, d. h. näher zur eigentlichen Lehre von Marx und Engels und/oder bei Mao verorteten und die die DKPler als Revisionisten und Sektierer kritisierten. Diese Zwei-Lager-Situation spiegelte sich dabei – freilich in verquerer Form – in der stilistisch-ästhetischen Ausrichtung der Neuen Musik wider. Die – aus der Perspektive der Nicht-Revisionisten ge-

mäßigten – DKPler vertraten in Bezug auf Musik zum Teil wesentlich liberalere und d. h. auch radikalere, avantgardistischere ästhetische Ansichten als diejenigen Musiker, die sich links von der DKP verorteten und den Revisionisten aufgrund ihrer größeren Offenheit gegenüber avantgardistischen Stilmitteln vorwurfen, »im Grunde genommen doch mit dem bürgerlichen Musikbetrieb [zu] paktieren«.³⁶

Achtundsechziger Diskurse und Avantgardenmusik³⁷

Die Neue Linke zeichnet sich nicht nur durch ihre Kritik an bestehenden gesellschaftlichen und politischen Praktiken aus; mittels dieser Kritik stimulierte sie darüber hinaus Diskussionen – und hierin, in ihrem diskursiv-intellektuellen Vermögen liegt ihre spezifische Qualität. Sie fordert die Auseinandersetzung mit bisher un hinterfragten Meinungen und Praktiken in den verschiedensten geistes- und naturwissenschaftlichen Feldern. Sie lädt ein zu Debatten und generiert Diskurse. Es sind diese Diskurse, die auch in der Avantgardenmusikszene auf lebhaftes Interesse stießen und zeitgenössische Komponisten zu Werken inspirierten, in denen sie den jeweiligen Diskurs, die Thematik, die Argumente dafür und dagegen, in musikalischer Form verarbeiten.

Kagels Komposition *Dressur* (1977) rekurriert z.B. auf die Debatte über die Ursachen – Anlage oder Umwelt – von Aggression, die in den 1960er und 1970er Jahren zwischen Konrad Lorenz und seinen Schülern auf der einen und linksintellektuellen Anthropologen und Psychologen auf der anderen Seite in den USA und im deutschsprachigen Raum ausgetragen wurde. Die drei Perkussionisten in *Dressur*, insbesondere deren aggressive Verhaltensweisen beim Musizieren, stellen ein Beziehungsgefüge zwischen Dressur (als Metapher für autoritäre und repressive Musikausbildungsmethoden), Zirkus (als paradigmatische

spannten, einen geradezu drahtig-energetischen Gestus erzeugen. Die zum Teil (volks-)liedhafte Melodik ist simpel – sie basiert häufig auf Sequenzen – und die Harmonik dreiklangsgebunden, mit hinzugefügten Dissonanzen.

34 Mitglieder waren u.a. Christoph Anders, Klaus Becker, Johannes Eisenberg, Heiner Goebbels, Volker Haas, Alfred Harth, Herwig Heise, Michael Höhler, Thomas Jahn, Peter Lieser, Günther Lohr, Barbara Müller-Rendtorff, Rolf Riehm, Gudrun Stocker, Uwe Schriever, Ernst Stötzner, Jörn Stückrath, Henning Wiese und Walter Ybema.

35 Cardews »Bethanien Song« z. B. wurde im Rahmen der Kampagne zur Rettung der Kinderklinik Bethanien (in Berlin-Kreuzberg) 1974 aufgeführt.

36 Traber 2003.

37 Vgl. ausführlicher Kutschke i. Vorb.

tische Institution für dressurartige Ausbildungsmethoden), dem Musikbetrieb als solchem, aggressiven Verhaltensweisen (als Resultat von Dressur und Drill) und perkussiven, d.h. schlagenden, knallenden Spielmethoden her. Zimmermanns *Requiem* (1967–69), Kagels *Hallelujah* (1969) sowie Schnebels *dt 31,6* (1956–1958) rekurrieren auf die sog. Institutionenkritik, d.h. Kritik an der staatlichen christlichen Kirche beider Konfessionen im Kontext der Vergangenheitsbewältigung von Judenvernichtung und Drittem Reich, sowie auf die – ebenfalls damit im Zusammenhang stehende – Kirchenmusikreform. Pauline Oliveros – hier einmal eine Komponistin aus dem nicht-deutschsprachigen Raum – nimmt durch Stücktitel wie *To Valerie Solanas and Marilyn Monroe. In Recognition of Their Desperation* – – – (1970) auf radikal-feministische Theorien von Androgynität Bezug. Improvisationstechniken rekurrieren – wie bereits erwähnt – auf die Ergebnisse zur Funktionsweise und Nutzbarkeit von Kreativität, wie sie die Kreativitätsforschung um Joy Paul Guilford zur Verfügung gestellt hat.

Neue kulturelle Codes in der musikalischen Avantgarde im Kontext von ›1968‹?

Andrew Jamison und Ron Eyerman, Alberto Melucci sowie im Anschluss daran Ingrid Gilcher-Holtey³⁸ haben die These vertreten, dass die Protest- und Studentenbewegungen der 1960er Jahre sowie die sich daran anschließenden neuen sozialen Bewegungen der 1970er Jahre sich im Unterschied zu vorhergehenden sozialen Bewegungen, wie der Arbeiterbewegung z.B., dadurch auszeichnen, dass die soziopolitischen Veränderungen weniger durch konkrete Kämpfe und Aktionen als vielmehr durch kognitiv-symbolische Praxis, d.h. durch die performative Veränderung

von Symbolsystemen³⁹ und kognitiven Mustern erzielt wurden⁴⁰. Die Bewegungen der 1960er und 1970er Jahre artikulierten sich – den o.g. Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern gemäß – im semiotischen Raum, in der Form symbolisch-kognitiver Praxis eben, und erzielten hier ihre größte Wirkkraft.

Greift man diese These auf, so drängt sich die Frage auf, in welchem Verhältnis die musikalischen Sprachen, die Symbolsysteme, die in der Avantgardenmusik der 1960er und 1970er Jahre Verwendung finden, zu ›1968‹ stehen. Welche musiksprachlichen, kompositionstechnischen Verfahrensweisen setzen die Komponisten für Werke im Kontext von ›1968‹, im Kontext von soziopolitischer Kritik oder der Rezeption von linksintellektuellen Theorien ein? Inwiefern trägt die Avantgardenmusik (als Sprache, Code oder Symbolsystem) im Umfeld von ›1968‹ selber zur kognitiv-symbolischen Praxis der Protestbewegungen bei?

(1) Die oben erwähnten *Improvisationstechniken* ab Mitte der 1960er Jahre, die mit einem geradezu verhaltenstherapeutischen Impetus darauf abzielen, sozialere und basisdemokratische Kommunikationsformen einzubüren und auf diese Weise zu einem Wandel der Gesellschaft auch im außermusikalischen Bereich beizutragen, schlagen sich letztlich auch im Stilistischen nieder: Das typische Avantgarde-Idiom – Zerrissenheit, Fragmentierung, Dissoziation, Brüchigkeit gemäß Adorno⁴¹ –, das sich im großen und ganzen eigentlich schon bis Mahler zurückverfolgen lässt, wird durch die Improvisationstechniken mittelbar – quasi als Nebeneffekt – aufgeweicht. Denn Gruppen-Improvisation stellt die Reaktion auf die Mitspieler und Kommunikation mit den Mitspielern in den Vordergrund. Reaktion und Kommunikation artikulieren sich stilistisch aber als Bezugnahme und Beziehungsbildung zwischen zwei Klangkonfigurationen: mittels Identität (d.h. in der Musik Wiederholung),

³⁸ Ich verwende die Wörter ›Symbol‹ und ›Zeichensystem‹ synonym.

⁴⁰ Vgl. Melucci 1988, S. 249, und Eyerman/Jamison 1991, S. 44.

⁴¹ Adorno 1960, VII. Kapitel: »Zerfall und Affirmation«, S. 161 ff.

38 »Was die intellektuelle Neue Linke in Bewegung setzte, waren Ideen« (Gilcher-Holtey 2001, S. 17).

mittels Kontrast oder Variante – und restituiert damit ein stückweit ein antiavantgardistisches, Beziehungsgefüge inszenierendes Klang- und Formideal (vgl. diesbezüglich den 8. Abschnitt von Wolffs *Burdocks*).

(2) Indem im musikalischen Bereich mittels der Improvisationstechniken »eingeübt« wird, was im alltäglichen Lebensvollzug als Standard ersehnt ist – nämlich sensible antiautoritäre, anti-hierarchische Verhaltens- und Kommunikationsweisen –, fußt die linksintellektuelle musikalische Avantgarde auf *performativen Strategien* – performativ in dem Sinne, dass die »symbolische Praxis« (Melucci), die in der Kunst z. B., also einem der Lebensrealität eigentlich enthobenen Bereich vollzogen wird, so konsolidiert werden soll, dass sie in der Folge auch im lebensweltlichen Bereich – quasi subversiv – Anwendung findet und damit Lebenswirklichkeit verändert. Konkret heißt das: Soziale Umgangsformen, die im Realm der Musik eingeübt werden, realisieren sich auch im lebensweltlichen Alltag.⁴²

(3) Ein musikalischer Bezug zu den Diskursen und Debatten um ›1968‹ wird durch *musiksemiotische Techniken* unterstützt, die einen Bezug auf Außer-musikalische forcieren. Die Schlagzeugtimbres (und die Verfahren ihrer Erzeugung) in Kagels *Dressur* – ein energiegeladener, ruckartiger Impuls, ein kurzer, explosionsartiger Einschwingvorgang – nehmen mit der Terminologie Nelson Goodmans⁴³ beschrieben per Exemplifikation, d. h. aufgrund rein phänomenaler Identität, auf ähnliche Timbres im lebensweltlichen Bereich und deren zur Gewalt tendierenden Erzeugungsmodi wie Schlagen, Kratzen, Schraben, Knacken, Brechen Bezug. Diese Referenz auf Außer-musikalisch-Lebensweltliches (eben Dressur, Zirkus, Musikbetrieb, Aggression, Gewalt etc.) unterstützt Kagel noch darüber hinaus durch die Verwendung von Alltagsgegenständen: die knallende, schmerzhafte Hiebe versetzende Peitsche, einen knirschenden, weil harte Schalen brechenden, aufbrechenden, zermalmenden Nussknacker, einen Teppichklopfer, d. h. ein Werkzeug

zur Purifikation von Kleidungs- und Möbelstücken sowie von schuldhaften Kinderseelen.

(4) Die *Aufwertung und Fokussierung des Leibes* in der Avantgardemusik bedeutet in semiotischer Hinsicht – greift man Überlegungen Dieter Merschs und Sybille Krämers auf⁴⁴ – den Rückgewinn des Zeichenträgers, d. h. der »Materialität des Zeichens« (Mersch) und seines unmittelbaren Sinngehalts. Der komponierte Körper in Schnebels *Maulwerke* z. B. oder die unartikulierten, nonverbalen Schreie in Stäblers *drüber...* bringen den Leib und das Schallereignis, d.h. die Vehikel des musikalisch Signifizierten, der musikalisch sinnvollen Strukturen in die Wahrnehmung unverstellt zurück.

(5) Die erwähnte Eisler-Renaissance bedeutet – wie oben bereits angedeutet – eine *Rückkehr zu prä-avantgardistischen Stilmitteln*.

Alles in allem dienten die beschriebenen semiotischen Verfahrensweisen – auf Außer-musikalisch Bezug nehmende Exemplifikation (3), Performanz sozialer Verhaltensweisen (2), Fokussierung der ›Materialität des Zeichens‹ (4) und, zum Teil als Folge davon, die Aufweichung radikal-avantgardistischer Sprachlichkeit (d. h. Zerrissenheit etc.) (1 und 5) – dazu, Musikalisches und Außer-musikalisches, verbalsprachliches und musikalisches Wissen in Beziehung zueinander zu setzen, d. h. ineinander zu übersetzen.

Welche Bedeutung hat nun aber die Avantgardemusik der 1960er und 1970er Jahre mit ihren musiksprachlichen Eigenheiten, die sich im Umfeld von ›1968‹ herauskristallisiert haben, für die Protest-, Studenten- und neuen sozialen Bewegungen?

⁴² Zur Performativität des Protests vgl. den Beitrag von Joachim Scharloth in diesem Band.

⁴³ Goodman 1976.

⁴⁴ Vgl. Mersch 2002 und Krämer 2003.

Effekt der musikalischen Avantgarde in Bezug auf die Protestbewegungen – Diffusionsschwäche

Die Protestbewegungen haben – dessen sind sich Protestforscher einig – eine soziokulturelle Transformation in der Bundesrepublik (wie auch in anderen Industrieländern Westeuropas und Nordamerikas) ausgelöst. Für solch eine gesamtgesellschaftliche Reform bedarf es der Verbreitung von Gedankengut und Handlungsimperativen von einer Quelle (oder mehreren Quellen) aus – einem *creator spiritor* – in alle soziokulturellen Bereiche. Einer dieser Bereiche war, wie gezeigt, zweifellos die Avantgardemusikszene. Und diese wiederum trug ihrerseits zur Diffusion des Gedankenguts bei, indem sie in ihren Werken, in der formalen und stilistischen Gestaltung der Werke, die linksintellektuellen Wertvorstellungen und Visionen verarbeitete. Freilich meint Diffusion in Bezug auf den Verdienst der Avantgardemusik anderes als herkömmlich: nicht die ›Verbreitung‹ und ›Streuung‹ im Sinne von Popularisierung von Gedankengut, sondern – das ist gleichermaßen im Sinne der Etymologie – ›Vor- und Eindringen‹ in die entlegesten kulturellen Winkel.⁴⁵

Denn Avantgardemusik wirkte nur in sehr beschränktem Maß als Multiplikator. Als hyperspezialisiertes, von Nonkonformisten getragenes kulturelles Segment hatte die Neue Musik keinerlei populäre Breitenwirkung. Der Adressatenkreis, bestehend aus den Schöpfern und den Musikern, ein paar Musikschriftstellern und Hörern war (und ist weiterhin) gemessen am prozentualen Anteil der Hörer der Popmusik und selbst der Klassik verschwindend gering. Selbst von den eigentlichen Akteuren der Neuen Linken, die sich hinsichtlich ihrer Ideologie in der linksintellektuellen Avantgardemusik hätten wiederfinden können, wurde sie nicht rezipiert.⁴⁶

45 ›Diffundieren‹ heißt u. a. Eindringen, Verschmelzen und Zerstreuen (vgl. *Fremdwörterduden* 1974).

46 Wenn überhaupt etwas aus dem kulturellen Bereich von den Akteuren als Quelle von kulturellem Wissen betrachtet wurde, dann war es die Literatur, *nicht* die Musik.

Die Ausrichtung der kognitiven Orientierung der Avantgardeverfechter an derjenigen der Neuen Linken zeitigte demgegenüber innerhalb ihres eigenen Feldes eine Reihe von Effekten, die eine Diffusion im alternativen Sinn (im Sinn von ›Vor- und Eindringen‹) darstellen: Indem das Feld der Neuen Musik, wie andere kulturelle Produkte auch, am ›Zeitgeist‹ von 1968 partizipierte und die linksintellektuellen Ideen und Wertvorstellungen in das nonverbale musikalische Zeichensystem transformierte, stiftete es in seinem eigenen kleinen, abgeschlossenen Feld politische Identität (zumal Neue Musik, wie gesagt, seit ihrer Entstehung ein latent linkspolitisches Image besaß). Diese Identität stiftende Funktion ist dabei – das lässt sich insbesondere anhand der Debatten und Gefechte zwischen Gottwald auf der einen und Huber bzw. Steve Reich auf der anderen Seite zeigen – gerade um 1970 nicht hoch genug einzuschätzen, führt man sich vor Augen, dass sich die Neue Musik um 1970 in der Tat in einer Identitäts- und Sinnkrise befand.⁴⁷

Die Kontroversen um eine ideologisch adäquate Avantgardemusik fungierten insofern in der Neue-Musik-Szene als ›Nebenkriegsschauplätze‹ zu den eigentlichen politischen Debatten der Studenten- und Protestbewegungen. Sie verliehen den Verfechtern der Neuen Musik das Gefühl, trotz ihrer professionellen Passion für so etwas Lebensfernes wie abstrakte Klangkonfigurationen, am Umbau der bundesrepublikanischen Gesellschaft mitzuwirken, eben indem sie eine Musik konzipierten, die zur Bewusstseinsveränderung beitragen sollte.⁴⁸ Wie gravierend für die Identität der damaligen jungen Musikergeneration das Problem war, dass Musik für die politischen Zwecke der Achtundsechziger vergleichsweise wenig nutzbar gemacht werden konnte, lässt sich am Lebensweg von Frank Wolff ablesen. Eben weil sich das lebensferne Musikmachen angesichts der von Studenten geübten soziopoliti-

47 Vgl. Kutschke 2003 und Kutschke 2004.

48 Schnabel erklärte z. B. in einem Interview 1971: »Ich sehe als nicht sehr sinnvoll an, was ich da treibe. Sicher wäre es sinnvoller, in Cuba, China oder woanders am Aufbau einer neuen Gesellschaft mitzuarbeiten. Aber es ist, glaube ich, doch auch berechtigt etwas Ästhetisches zu machen« (Pauli 1971, S. 36).

tischen Kritik für ihn nicht mehr rechtfertigen ließ, brach er 1966 sein Cellostudium ab, um in Frankfurt bei Adorno Philosophie und Soziologie zu studieren, und nahm erst 1970 wieder das intensive Cellospiel auf.⁴⁹

Die Rezeption und Manifestation von ›1968‹ im Neue-Musik-Bereich ist darüber hinaus auch für den gesellschaftlichen Stellenwert der Protestbewegungen von Bedeutung, offenbart sich doch anhand des Umstandes, dass selbst ein so abgelegener Bereich wie die Avantgardemusik vom linksintellektuellen ›Zeitgeist‹ durchdrungen wurde, die Durchsetzungskraft der Neuen Linken. Die Infizierung der Neue-Musik-Szene von ›1968‹, die sich-selbst-vergewissernde Manifestation seines Ideenguts in den musikalischen Werken und Aufführungsmodi vervollständigte und stabilisierte die generelle deutschlandweite kulturelle Transformation in den 1960er und 1970er Jahren. Das linksintellektuelle Klima erweist sich insofern als ein omnipräsentes und omnipotentes Phänomen, dem sich kein kultureller Bereich zu entziehen vermochte.

Literatur

Forschungsbericht: Das Thema ›Avantgardemusik und 1968‹ ist umfassend in der Musikwissenschaft noch nicht behandelt worden. Der vorliegende Artikel ist eine Vorschau auf die Ergebnisse meiner eigenen Forschungsarbeit (Kutschke i.Vorb.). *Einzelne Aspekte zum Thema ›1968‹ und Avantgardemusik* behandeln: Schwinger (1994) (zu Henze), Schmidt (1996) (zu Christian Wolff), Trapp (1996a und 1996b) und Caskel (zu den Ferienkursen für Neue Musik), Kutschke (1999, 2003 und 2004) (zur Kreativitätswelle in der Neuen Musik, zu Huber bzw. der deutschen Rezeption von Reichs Minimal Music). Weitere Bezüge der Avantgardemusik zu ›1968‹ erwähnt verstreut Danuser (1996). Eyerman/Jamison (1998) untersuchen die US-amerikanische Unterhaltungsmusik im Umfeld von ›1968‹. Den *methodischen Ansatz* der politischen Praxis als symbolisch-kognitive Praxis im Umfeld der Studenten- und Pro-

testbewegungen entwickeln am ausführlichsten Eyerman/Jamison (1991).

- Adorno, Theodor W. (1960): Mahler. Frankfurt/Main
- Adorno, Theodor W. (1969): Ästhetische Theorie. Frankfurt/Main 1993
- Arbeitskreis sozialistischer Musikstudenten Hamburg (1968a): o.T. (Flugblatt). Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Osietzky, Nachlass von Hedwig Florey.
- Arbeitskreis sozialistischer Musikstudenten Hamburg (1968b): »In Sachen Medusa« (Flugblatt). Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Osietzky, Nachlass von Hedwig Florey.
- Boehmer, Konrad (1970): Musikhochschule und Gesellschaft (inhaltliche Zusammenfassung der Redaktion). In: Sozialistische Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft, Heft 4, S. 68–72.
- Caskel, Christoph (1996): Die Arbeit des Programmbeirats. Rudolf Stephan u.a. (Hrsg.): Von Krauchstein zur Gegenwart. Stuttgart, S. 411–414.
- Dahlhaus, Carl (1973): Politische und ästhetische Kriterien der Kompositionskritik. In: Ferienkurse '72. Mainz, S. 14–27. (= Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik)
- Danuser, Hermann (1984): Die Musik des 20. Jahrhunderts. Laaber.
- Eyerman, Ron/Andrew Jamison (1991): Social Movements. A Cognitive Approach. University Park/Pennsylvania.
- Eyerman, Ron/Andrew Jamison (1998): Music and Social Movements. Cambridge/Mass.
- Gilcher-Holtey, Ingrid (2001): Die 68er Bewegung. München.
- Goodman, Nelson (1976): Languages of Art. Indianapolis, Cambridge.
- Huber, Nicolaus A. (1970): Einführung zu Epigenesis III (Erstveröffentlichung im Programmheft Allgemeines Deutsches Musikfest Hannover 1970). In: Josef Häusler (Hrsg.): Nicolaus A. Huber. Durchleuchtungen. Wiesbaden, S. 344.
- Jeitteles, Ignaz (1839): Aesthetisches Lexikon. Hildesheim.
- John, Eckhard (1993): Musikbolschewismus. Stuttgart.
- Krämer, Sybille (2003): Negative Semiologye der Stimme. In: Cornelia Epping-Jäger/Erika Linz (Hrsg.): Medien/Stimmen. Köln, S. 65–85.
- Kutschke, Beate (1999 (=2001)): Improvisation: An Always-Accessible Instrument of Innovation. In: Perspectives of New Music. Heft 3, S. 147–162.
- Kutschke, Beate (2003): Die Huber-Gottwald-Kontroverse – Die Inszenierung der Neuen Musik als politische Manifestation. In: Tillmann Bendikow-

⁴⁹ Wolff wurde im September 1967 zum 2. Bundesvorsitzenden des SDS gewählt. Heute ist er hauptberuflich als Cellist tätig.

- ski u.a. (Hrsg.): *Die Macht der Töne. Musik als Mittel politischer Identitätsstiftung im 20. Jahrhundert*. Münster, S. 147–169
- Kutschke, Beate (2004): Amerikanische Avantgarde-Musik aus deutscher Sicht um 1970 – Personalism versus Subjektphilosophie. In: Archiv für Musikwissenschaft, Dezember 2004, S. 275–299.
- Kutschke, Beate (i.Vorb.): Neue Linke und Neue Musik. Zur kognitiven Praxis der musikalischen Avantgarde der 1960er und 70er Jahre in den USA und der Bundesrepublik Deutschland.
- Melucci, Alberto (1988): Social movements and the democratization of everyday life. In: John Keane (Hrsg.): *Civil Society and the State*. London, S. 245–260.
- Mersch, Dieter (2002): Was sich zeigt. München.
- Oehlschlägel, Reinhard (1985): Ein Anti-Kriegsstück. In: *Musiktexte*, S. 28–31.
- Schwinger, Wolfram (1994): Neue Beweggründe, andere Träume. Hans Werner Henzes Weg zum Floß der Medusa. In: Franz Xaver Ohnsorg, (Hrsg.): *Die Befreiung der Musik*. Köln, Bergisch Gladbach, S. 132–139.
- Pauli, Hansjörg (1971): Für wen komponieren Sie eigentlich? Frankfurt/Main.
- Rummenhöller, Peter / Friedrich Christoph Reininghaus / Jürgen Habakuk Traber (Hrsg.) (1972): Bericht über den 1. Internationalen Kongress für Musiktheorie Stuttgart 1971. Stuttgart.
- SDS-Projektgruppe »Kultur und Revolution« Berlin und AStA der Hochschule für Musik Berlin (1968): In Sachen Henze (Flugblatt). Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Osietzky. Nachlass von Hedwig Florey.
- Rzewski, Frederic (2000): Autonomie des Augenblicks. In: *Musiktexte*, S. 41–45.
- Schmidt, Dörte (1996): »Music before Revolution«. Christian Wolff als Dozent und Programmbeirat. Stephan, Rudolf u.a. (Hrsg.): Von Kranichstein zur Gegenwart. Stuttgart, S. 425–431.
- Sohar, Miriam (2003): Interview der Autorin mit Mirjam Sohar am 12. März 2003 in der Universität der Künste Berlin.
- Stockhausen, Karlheinz (1978 [1974]): Fragen und Antworten zur Intuitiven Musik (Interview aus dem Jahr 1974). In: *Texte IV*. Köln, S. 130–144.
- Traber, Habakuk (2003): Interview der Autorin mit Habakuk Traber am 28. Februar 2003 in Berlin-Charlottenburg.
- Trapp, Klaus (1996a): Darmstadt und die 68er-Bewegung. Rudolf Stephan u.a. (Hrsg.): Von Kranichstein zur Gegenwart. Stuttgart, S. 369–375.
- Trapp, Klaus (1996b): Die siebziger Jahre. Rudolf Stephan u.a. (Hrsg.): Von Kranichstein zur Gegenwart. Stuttgart, S. 403–408.