

# Politisierung, Pop und postmoderne E-Musik

Timothy S. Brown, Beate Kutschke\*

## 1. Popmusik und „1968“

Die Beziehung von Popmusik und „1968“ ist durch zwei Eigentümlichkeiten geprägt, die schon auf den ersten Blick ins Auge fallen: Zum einen ist es die Rolle der Musik als Ausdruck eines neuen Lebensgefühls, das nationale Grenzen und sogar Grenzen politischer Blöcke zu überwinden vermochte und darüber hinaus eine breite kulturelle Revolution in den 1960ern und folgenden Jahrzehnten antrieb und befeuerte. Die zweite Eigenheit lässt sich in der Funktion der Popmusik als Vehikel für künstlerische Aktivitäten, die direkt verknüpft waren mit der Entwicklung neuer politischer Auffassungen, erkennen. Beide können als auffälligste Eigenschaften von „1968“ in Westdeutschland bezeichnet werden. Der politische Status der Popmusik war jedoch schon damals keinesfalls unproblematisch. Mehr als jede andere Form war Popmusik aufs innigste verknüpft mit – und vor allem auch abhängig von – kapitalistischen Produktions- und Distributionsweisen.<sup>1</sup> Zum Teil auch aus diesem Grund entwickelte sich die Beziehung zwischen Popmusik und Politik in den 1960er Jahren eher auf evolutionäre denn auf revolutionäre Art und Weise. Musik wurde zum Medium und zur Darstellung neuer Ausdrucksformen und Codes, die wiederum mit politischer Bedeutung aufgeladen wurden, um dann durch die Mechanismen des Konsumentenkapitalismus aufgenommen und weiter verbreitet zu werden. Trotz dieser Verstrickungen lassen sich jedoch einige Punkte ausmachen, an denen Popmusik um „1968“ zum originären Schauplatz politischer Auseinandersetzung wurde. Im Folgenden werden drei solche Punkte näher betrachtet: 1. Popmusik als Katalysator für den Konflikt zwischen Jugend und (staatlicher) Autorität im Großstadtmilieu; 2. Popmusik als Möglichkeit, die Ansprüche, Forderungen und Taktiken des Kapitalismus herauszufordern; und 3. Popmusik als Medium der Selbst-Politisierung „von unten“.

### 1.1 Popmusik als Katalysator des Konflikts mit den Autoritäten

Die Beat-Musik, die Mitte der 1960er Jahre Europa geradezu überrollte, forderte die symbolische Ordnung heraus, doch es bedurfte erst der Reaktion seitens der Auto-

---

\* Teil I zur Popmusik: Timothy S. Brown (Übersetzung T. Schaffrik); Teil II zur Avantgarde-musik: Beate Kutschke.

<sup>1</sup> Vgl. Detlef Siegfried, *Music and Protest in 1960s Europe*, in: Martin Klimke/Joachim Scharloth (Hgg.), *1968 in Europe. A History of Protest and Activism, 1956-1977*, New York 2008.

ritäten, um diese symbolische Herausforderung zu einer spezifisch politischen werden zu lassen.<sup>2</sup> Diese „Politisierung von oben“<sup>3</sup> war besonders in der östlichen Hälfte Deutschlands anzutreffen, wo durch den staatlich totalitären Anspruch auf Prägung von Lebensstil und Empfindungsweisen junger Menschen die Duldung anglo-amerikanischer Popmusik eine besondere Herausforderung an die in Staat und Partei führenden Autoritäten darstellte.<sup>4</sup> Nach einem „unbeabsichtigten kulturellen Tauwetter“ in den frühen 1960er Jahren, in dessen Verlauf die staatliche Jugendorganisation der DDR, die Freie Deutsche Jugend (FDJ), tatsächlich die Bildung von Gitarren-Bands förderte und unterstützte – einige sogar mit englischen Namen wie „*The Butlers*“, „*The Shatters*“, und „*The Guitarmen*“<sup>5</sup> – beschloss die sozialistische Regierung auf dem 11. Plenum des Zentralkomitees der SED im Dezember 1965 einen Richtungswechsel.<sup>6</sup> In der Folge wurden Beat-Gruppen aufgefordert, ihre englischen Namen in deutsche Äquivalente zu übersetzen, und einige Bands wurden schlichtweg verboten.<sup>7</sup> Diese Kriminalisierung von Beat-Musik führte in einen offenen Konflikt zwischen Musikfans und staatlichen Autoritäten. Bereits im Oktober 1965 hatten sich 500 junge Leute in Leipzig versammelt und bildeten damit die größte Demonstration seit dem 17. Juni 1953, was unweigerlich zum brutalen, polizeilichen Einschreiten führte und in der Verhaftung von 267 Beat-Fans kulminierte.<sup>8</sup> Weitere Unruhen ereigneten sich im folgenden Jahr in Berlin und Potsdam.<sup>9</sup> Vom Beginn der 1970er Jahre an betrachtete das Regime, vor allem durch die immer unverhohlenere Adoption des Lebensstils und Aussehens der westlichen „Hippi-Kultur“ durch die Ost-Jugend sowie der zunehmenden Relevanz der Popmusik

<sup>2</sup> Uta Poiger, *Jazz Rock and Rebels: Cold War Politics and American Culture in Divided Germany*, Berkeley 2000.

<sup>3</sup> Vgl. Detlef Siegfried, *Unsere Woodstocks: Jugendkultur, Rockmusik und gesellschaftlicher Wandel um 1968*, in: Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg.), *Rock! Jugend und Musik in Deutschland. Begleitbuch zur Ausstellung*, Berlin 1995.

<sup>4</sup> Zur Pop-Musik in der DDR vgl. Michael Rauhut, *Beat in der Grauzone: DDR-Rock 1964 bis 1972. Politik und Alltag*, Berlin 1993; sowie Timothy Ryback, *Rock around the Bloc: A History of Rock Music in Eastern Europe and the Soviet Union*, New York 1990.

<sup>5</sup> Bernd Lindner, *Steine des Anstoßes — Kunst und Jugendkultur in der DDR*, in: *Zeitgeschichtliches Forum Leipzig* (Hg.), *Einsichten. Diktatur und Widerstand in der DDR*, Leipzig 2001, 146-159, 146.

<sup>6</sup> Armin Mitter/Stefan Wölle, *Untergang auf Raten. Unbekannte Kapitel der DDR-Geschichte*, München 1993, 376.

<sup>7</sup> A. a. O., 377. Zur Rock-Musik in der DDR vgl. Michael Rauhut (s. Anm. 4); Thomas Kochan, *Den Blues haben. Momente einer jugendlichen Subkultur in der DDR*, Münster 2002; Michael Rauhut/Thomas Kochan (Hgg.), *Bye Bye, Lübben City. Bluesfreaks, Tramps und Hippies in der DDR*, Berlin 2004; Peter Wicke/Lothar Müller (Hgg.), *Rockmusik und Politik. Analysen, Interviews und Dokumente*, Berlin 1996.

<sup>8</sup> B. Lindner (s. Anm. 5), 147.

<sup>9</sup> A. Mitter/S. Wölle (s. Anm. 6), 393.

als Kristallisationspunkt für „Aussteiger-Identitäten“, die entstandene Jugendbewegung als Hauptwiderstand einer „sozialistischen Moral und Ethik.“<sup>10</sup>

### 1.2 Popmusik – um Forderungen und Taktiken des Kapitalismus zu trotzen

Eine Kerndebatte in der Beschäftigung mit Popmusik dreht sich heute das „Befreiungspotentials“ von Popmusik, beziehungsweise um die Frage, in welchem Umfang sie lediglich den standardisierten Massengeschmack zu bedienen versucht. Seit Theodor W. Adornos Überlegungen, der zu letzterer Position tendierte, ist das Pendel in neuerer Zeit wieder sehr weit in die andere Richtung geschwungen. Paradigmatisch sei hier zum Beispiel auf Detlef Siegfried hingewiesen, der kürzlich die Rolle des Konsumentenkapitalismus hervorhob, Raum für die Entwicklung oppositioneller Identitäten bereitzustellen.<sup>11</sup> Ein Großteil der Arbeit in den cultural und media-studies der vergangenen Dekade hat in ähnlicher Weise ein Modell „aktiver Rezeption“ betont, in welchem globale Trends populärer Kultur aufgenommen und auf lokaler Ebene aktiv gewendet werden, und dadurch Akteure vor Ort eher be- als entmächtigt werden.<sup>12</sup> Andererseits kann nicht darüber hinweggesehen werden, dass der Konsumentenkapitalismus sich als außerordentlich geschickt darin erwiesen hat, sub- und gegenkulturelle Rebellion – insbesondere Rebellion, die sich um Popmusik herum organisierte – in Produkte umzuwandeln und ihnen so ihr emanzipatorisches Potential zu nehmen.<sup>13</sup> Dieses Phänomen fand allerdings nicht ohne Widerstand statt, vor allem nicht in der subkulturellen Treibhaus-Atmosphäre West-Berlins Ende der 1960er Jahre. Popmusik wurde mit emanzipatorischem und revolutionärem Potential in Verbindung gebracht und wurde von Mitgliedern der Szene als „links“ betrachtet, unabhängig davon, ob die Texte explizit politisch waren oder nicht. Ausländische Bands – die *Rolling Stones*, *Frank Zappa*, *Jimi Hendrix* – wur-

<sup>10</sup> Paul Kaiser/Claudia Petzold, Perlen vor die Säue. Eine Boheme im Niemandsland, in: *dies.*, Boheme und Diktatur in der DDR. Gruppen, Konflikte, Quartiere, 1970-1989. Katalog zur Ausstellung des Deutschen Historischen Museums vom 4. September bis 16. Dezember 1997, Berlin 1997, 13-112, 29. In Bezug auf einen Studenten, der im Umfeld dieser Proteste im Sommer 1971 verhaftet worden war, vermerkte die Stasi, dass die „negative politisch-ideologische Orientierung“ des Beobachteten sich auch im persönlichen Lebensstil ausgedrückt habe. „Er steht unter dem Einfluss westlicher Unmoral und ist gekennzeichnet von Opposition gegenüber den geltenden Normen des gesellschaftlichen Zusammenlebens und der Ablehnung der Normen der Planung und Organisation der zwischenmenschlichen Beziehungen.“ A. Mitter/S. Wölle (s. Anm. 6), 479-480.

<sup>11</sup> Vgl. Detlef Siegfried, *Time is on my Side*. Konsum und Politik in der westdeutschen Jugendkultur der 60er Jahre, Hamburg 2006; Axel Schildt/Detlef Siegfried/Karl Christian Lammers (Hgg.), *Dynamische Zeiten. Die 60er Jahre in den beiden deutschen Gesellschaften*, Hamburg 2000; Axel Schildt/Detlef Siegfried (Hgg.), *Between Marx and Coca-Cola. Youth Cultures in Changing European Societies, 1960-1980*, New York 2005.

<sup>12</sup> Vgl. u.a. Andy Bennett, *Hip Hop am Main: The Localization of Rap Music and Hip Hop Culture*, in: *Media, Culture and Society*, Vol. 21, 1999, 77-91, 86.

<sup>13</sup> Vgl. Thomas Frank, *The Conquest of Cool: Business Culture, Counterculture, and the Rise of Hip Consumerism*, Chicago 1997.

den als oppositionell betrachtet, wie Wolfgang Seidel herausgearbeitet hat, gerade deshalb, weil sie von „außerhalb“ West-Deutschlands kamen. Nicht weniger wichtig jedoch waren auch die stilistischen Eigenheiten der Musik sowie der persönliche Stil der Musiker, die beide die symbolische Ordnung herausforderten.<sup>14</sup> Die eminent wichtige Rolle der Popmusik (und der mit ihr verbundenen subkulturellen Elemente) als Medium linker Identität sorgte für ein vitales Interesse Radikaler, die vermeintliche Integrität der Musik gegenüber kapitalistischen Einbrüchen mit allen Mitteln zu erhalten. Die Seiten der europäischen und westdeutschen Underground-Presse der späten 1960er Jahre waren übervoll mit Artikeln über Rockmusik, die in politische Kontexte gestellt wurde, ohne Rücksicht darauf, ob dies den Bands oder der Musik überhaupt angemessen war. Die amerikanische Gruppe *Grand Funk Railroad* wurde zum Beispiel als „Prototyp einer kapitalistischen Popgruppe“ verurteilt<sup>15</sup>, während andere Künstler wie *Jimi Hendrix*, *MC-5* und die deutsche Band *Ton Steine Scherben*<sup>16</sup> als verehrungswürdige Inkarnationen radikaler Kunst gepriesen wurden.<sup>17</sup> Mitglieder der Westberliner Blues-Szene – später dann Mitglieder der *Bewegung 2. Juni* – spitzten diese Kritik an der Kommerzialisierung der Gegenkultur zu und gingen einen Schritt weiter, indem sie die Berliner Premiere des Musicals „Hair“, aufgrund dessen angeblicher Wegbereitung für die Zerstörung der wahren Berliner Gegenkultur, störten und angriffen. Hier überschritten die Radikalen die „aktive Rezeption“ und richteten die Mittel exemplarischer, politischer Aktion gegen die kapitalistischen Aneignungsversuche.<sup>18</sup>

### 1.3 Popmusik als Medium der Selbst-Politisierung von unten

Diese Art der Intervention, obwohl als Produkt eines radikalen, kämpferischen lokalen Milieus untypisch, signalisierte beispielhaft den Unwillen, die kapitalistische Version der Subkultur und Popmusik, mit der sie verbunden war, widerspruchslos hinzunehmen. Stattdessen wurde die Wichtigkeit der Selbst-Definition der Szene von unten hervorgehoben. Vor diesem Hintergrund lässt sich heute ein dritter Be-

<sup>14</sup> Wolfgang Seidel, Berlin und die Linke in den 1960ern. Die Entstehung der Ton Steine Scherben, in: ders. (Hg.), *Scherben. Musik, Politik und Wirkung der Ton Steine Scherben*, Mainz 2005, 25–50.

<sup>15</sup> Fizz, Nr. 1, wiederabgedruckt in: Udo Koch (Hg.), *Fizz Re-Print 1-10*, Berlin 1989.

<sup>16</sup> Bez. der „Scherben“ vgl. Kai Sichtermann Jens Jöhler, *Keine Macht für Niemand*, Berlin 2000; *Rio Reiser*, König von Deutschland. Erinnerungen an Ton Steine Scherben und mehr. Erzählt von ihm selbst und Hannes Eyber, Berlin 2001; Wolfgang Seidel, Berlin und die Linke in den 1960ern. Die Entstehung der *Ton Steine Scherben*, in: ders. (s. Anm. 14), 48.

<sup>17</sup> Vgl. *Ton Steine Scherben*, in: 883, Nr. 73, v. 24.12.1970; *Scherben machen auch Musik*, in: 883, Nr. 83, v. 03.07.1971, wieder veröffentlicht auf CD-Rom in: *rotaprint 25* (Hg.), Agit 883. *Bewegung, Revolte, Underground in Westberlin 1969–1972*, Berlin 2006.

<sup>18</sup> „Wir wissen sogar,“ so eine damalige Stellungnahme, „daß ‘Hair’ nur unter dem Image der Subkultur auftritt, um seine kapitalistischen Bedürfnisse zu befriedigen“; *ungenannt*, Ist ‘Hair’ Subkultur?, in: *Die Umherschweifenden Haschrebellen et al.* (Hgg.), *Gefundene Fragmente 1967–1980*, Berlin 2004.

reich ausmachen, in dem sich radikale Politik und Popmusik begegneten: Die Entstehung einer alternativen Szene kultureller Produktion durch die Bands selbst.

Seit dem Ende der 1970er Jahre, durch Punk und andere alternative Bewegungen geprägt, wird heute die DIY („Do-it-yourself“)-Ethik als etwas nahezu Selbstverständliches betrachtet, die jedoch West-Deutschland betreffend im radikalen Milieu der 1960er Jahre ihre Wurzeln hatte. Mit der Entstehung und dem Erfolg explizit politischer Rock-Bands besteht für uns die Chance, Popmusik als Vehikel radikal demokratischer Selbsterfindung direkt zu untersuchen. An diesem Punkt wird es daher auch unnötig, von Popmusik im generischen Sinn zu sprechen, das heißt als einem von vielen kulturellen Produkten, das als Folge der Nachkriegs-Anglo-Amerikanisierung nun in einem neuen kulturellen Umfeld allein durch seine Neuheit mehr oder weniger viel Resonanz und Interesse zu entfachen vermochte.

Unter den explizit als politisch zu bezeichnenden westdeutschen Bands der 1960er Jahre, u.a. *Floh de Cologne* und *Checkpoint Charlie*, ist als die mit Abstand am wirkungsmächtigsten zu nennende Gruppe die Band *Ton Steine Scherben*, eine Band von immer noch anhaltender Signifikanz, nicht nur aufgrund der damals sich anschließenden Rock-Star Karriere ihres Lead-Sängers Rio Reiser, sondern vor allem aufgrund der emotionalen Kraft und Beständigkeit ihrer politischen Hymnen wie „Keine Macht für Niemand“ und „Macht kaputt was euch kaputt macht“. *Ton Steine Scherben* wird nach wie vor als die Band erinnert, die den „Soundtrack zur Revolte einer Generation“ lieferte. Jenseits solcher wortgewandten Aussagen jedoch erlaubt ein Blick auf die beginnende Karriere dieser Band zugleich einen Blick auf die intimen Verbindungen und Verflechtungen der Popmusik mit ihrem Umfeld – insbesondere wie sie nicht nur zum Ausdruck von Jugendprotest wurde, sondern diesen selbst erst aktiv mitgestaltete und formte.<sup>19</sup>

Ebenso wie die oben bereits erwähnten politischen Rock-Bands hatte *Ton Steine Scherben* seine Wurzeln im politischen Kabarett. Ihr direkter Vorläufer war „*Hoffmann's Comic Teater*“ („*Berliner Volkstheater*“).<sup>20</sup> Gegründet von den Möbius-Brüdern Gert, Peter und Ralf (letzterer der zukünftige Rio Reiser), setzte sich die Gruppe das Ziel, das Theater in ein „praktisches, nachhaltiges Instrument“ für den politischen Kampf zu transformieren. *Ton Steine Scherben*, 1970 gegründet, bewahrte sich dieses politische Bekenntnis und brachte es ein in ihr ersten Alben „Warum geht es mir so dreckig“ (1971) und „Keine Macht für Niemand“ (1972), die beim bandeigenen Label „David Volksmund“ erschienen. Diese Alben zeichneten sich nicht nur durch ihre deutschen Texte und deren lokale, proletarische Orientierung aus, sondern insbesondere durch die Art und Weise, wie sie dem radikalen politischen Milieu, dem die Band entstammte, eine Stimme verlieh. Songs wie „Macht kaputt, was euch kaputt macht!“ mit Wurzeln in den radikalen Thea-

<sup>19</sup> Zur Band *Ton, Steine, Scherben* vgl. auch Timothy S. Brown, *Music as a Weapon? Ton Steine Scherben and the Politics of Rock in Cold War Berlin*. In: *German Studies Review*, (32/1) 2009.

<sup>20</sup> W. Seidel (s. Anm. 16). Die Schreibung „Teater“ ohne h war Teil der Selbststilisierung.

termusiken und -stücken von *Hoffmann's Comic Teater*, nahmen emblematische Qualitäten in der westdeutschen radikalen Szene an. Ein Song, „Keine Macht für Niemand“, war angeblich sogar ein Auftragswerk, bestellt von einem Mitglied der militanten Szene des RAF-Umfeldes als eine Art Hymne der Bewegung. *Ton Steine Scherben* trug zur Neudefinition der Rolle von Rock-Bands bei, indem sie in ihren Texten Umgangssprache verwendete und die lokale Autonomie betonte. Tatsächlich hielt *Ton Steine Scherben* an der Autonomie des Lokalen fest, sogar noch dann, als es der Verstärkung eines bestimmten Armes des westdeutschen Linksradikalismus diente, der darauf zielte, Westdeutschland zu einem Schlachtfeld der anti-imperialistischen Befreiungskämpfe der dritten Welt zu machen. In diesem Sinne nahm die Band in ihren Texten und ihrer Musik die Straße und den Kiez in den Blick. Es gelang ihnen auf diesem Weg, einen Teil der Unabhängigkeit, der traditionell durch kapitalistische Netzwerke der Produktion und Distribution monopolisiert war, zurückzugewinnen. Der wohl bekannteste Beitrag von *Ton Steine Scherben* zu dieser (Re-)„Lokalisierung“ erfolgte im Kontext der Besetzung eines Teiles des leer stehenden Krankenhauskomplexes Bethanien – nachträglich als das *Georg von Rauch Haus* nach einem getöteten anarchistischem Militanten benannt – in Berlin-Kreuzberg im Frühjahr 1970. Der Aufruf zur Hausbesetzung ereignete sich bei einem *Ton Steine Scherben* Gig an der Technischen Universität in Berlin, und das damals besetzte Haus erlangte Unsterblichkeit durch das „Rauch Haus Lied“ der *Scherben*. Diese erste einer ganzen Reihe von Hausbesetzungen sowohl in Berlin als auch in anderen westdeutschen Großstädten mündete in einen Kampf mit den städtischen Autoritäten über den urbanen Raum und hielt bis weit in die 1980er Jahre an. Das Reklamieren von autonomem, urbanem Raum in einem von der konsumentenkapitalistischen Produktionsweise geprägtem Umfeld ermöglichte *Ton Steine Scherben*, ihre radikale Botschaft weiter auszuformulieren.<sup>21</sup>

#### 1.4 Abschluss

*Ton Steine Scherben* publizierte ihre eigene Underground-Zeitung, „Guten Morgen“, in der lyrische Texte neben Artikeln über vielfältige politische Themen abgedruckt wurden. Die kurzen Texte beinhalteten zum Beispiel ein Statement mit dem Titel „Musik als Waffe“ – auch veröffentlicht in Agit 883 –, in welchem der Autor versucht, die Produktion von Musik in essentiell politischen Begriffen und vor allem auch als Schlüsselkomponente im politischen Kampf zu denken. Doch die Geschichte der *Ton Steine Scherben* illustriert auch die Grenzen von Popmusik als mögliches Vehikel für radikalen, politischen Protest: Zum einen sahen einige Mitglieder der Band unausweichlich die geradezu unbarmherzige Politisierung ihrer

<sup>21</sup> Zu einigen der positiven Effekte der Berlin *Hausbesetzerbewegung* vgl. Hasso Spode, Zur Sozial- und Siedlungsgeschichte Kreuzbergs, in: Helmut Engel/Stefi Jersch-Wenzel/Wilhelm Treue (Hgg.), Kreuzberg, Berlin 1994, XI-XXIX, XXVII. Ein aktueller Beitrag zu *Ton Steine Scherben* mit Interviews findet sich in Martin Büsse, Vom Verfassungsfeind zum deutschen Aushängeschild, in: Testcard. Beiträge zur Popgeschichte Nr. 12, Mainz 2006.

Musik in der Szene als eine Einschränkung ihrer künstlerischen Entwicklung an, zum anderen wurde offensichtlich, dass der größtenteils unorganisierte Radikalismus, dem die *Scherben* eine Stimme gegeben hatten, nur wenige Strukturen schaffte, die der nachhaltigen Entwicklung einer kulturell-produktiven Alternative dienten.<sup>22</sup> Die Karriere von *Ton Steine Scherben* illustriert jedoch ebenso, dass die tief greifende Verbindung von Popmusik und kultureller Revolution in den 1960er und 1970er Jahren keineswegs nur eine Sache der kulturevolutionären „Aufladung“ von Rockmusik war, die als Begleitung einer radikalen Massenbewegung diente, sondern dass Popmusik in diesem Fall aktiv die politisch radikale Szene widerspiegelte und zugleich half, die Weltsicht dieser Szene zu formen und zu prägen. Mit geradezu bahnbrechender Explizitheit schuf und spiegelte Rockmusik die Ideen und Slogans, die radikale Mentalität der Bewegung – und bereitete zugleich den Weg für die größeren Themen der Protestbewegungen, welche die westdeutsche Gesellschaft in den folgenden 1960er und 1970er Jahren in den Grundfesten erschütterten. So repräsentiert *Ton Steine Scherben* auch die andere Seite der Medaille staatlicher Politisierung von Jugendmusik und -mode, die über Versuche, die Kommerzialisierung der Gegenkultur und deren Musik zu bekämpfen, hinausgeht, um einen aktiven Part in der Formierung einer alternativen Kultur zu übernehmen.

## 2. „1968“ im E-Musikbereich

Nicht nur in der Popmusik, sondern auch im so genannten E-Musikbereich, in den Sparten der klassisch-romantischen und der Avantgardemusik, manifestierte sich das linksintellektuelle Klima. Die Zusammenhänge um „1968“ sind im E-Musikbereich freilich weniger deutlich erkennbar, weil der Bezug von klassisch-romantischer und Avantgardemusik zu soziokulturellen, also außermusikalischen Veränderungen in der Regel eher unterdrückt wird. Dass und in welcher Hinsicht sich die Veränderungen im E-Musikbereich, wie zum Beispiel die Genese der „postmodernen Musik“, ab Beginn der 1970er Jahre sich dem soziokulturellen Wandel im Zuge der Studenten- und Protestbewegungen der 1960er und 70er Jahre zurechnen lassen, wird im Folgenden untersucht.

### 2.1

Die Neue-Musik-Szene in der alten Bundesrepublik ist durch einen einschneidenden kompositorischen Wandel zu Beginn der 1970er Jahre gekennzeichnet. Nach den radikal-avantgardistischen Musikstilen in den 1950er und 1960er Jahren – dem Serialismus, der Aleatorik und indeterminierten Musik sowie dem instrumentalen Theater – wandten sich zahlreiche Komponisten in den frühen 1970er Jahren vergleichsweise moderaten und rückwärtsgewandten Kompositionstechniken und Sti-

<sup>22</sup> Kritische Überlegungen zur politischen Rolle von *Ton Steine Scherben* finden sich zum Beispiel bei Ivo Bozic, Scheiß- und Scherbenhaufen, in: *Jungle World* v. 08. Januar 1998 (Nr.2).

listiken zu und leiteten damit die Ära der so genannten postmodernen Musik ein.<sup>23</sup> Postmoderne Musik zeichnet sich dabei u.a. durch folgende Merkmale aus: Pluralismus, der sich zum Beispiel in der Überschreitung der Grenzen zwischen elitärer und populärer Kunst manifestierte, ein demonstrativ neo-romantischer Ausdrucksgehalt, die Re-Integrierung der Dur-Moll-Tonalität sowie die Orientierung an stilistischen Eigenheiten früherer Kompositions- und Personalstile, bevorzugt der klassisch-romantischen Periode beziehungsweise deren Vertreter.

Was war jedoch der Grund für den beschriebenen stilistischen Wandel und was hat dieser Wandel mit den Studenten- und neuen sozialen Bewegungen der 1960er und 1970er Jahre, kurz „1968“, zu tun? Gemäß der gängigen Erklärungsmodelle recht wenig: In den 1980er und 1990er Jahren propagierten deutsche Musikwissenschaftler, dass der Wandel von der Geschichtsphilosophie inspiriert sei: Während spätestens seit der Aufklärung Geschichte vor allem als Fortschritt, als teleologisch aufwärts gerichtete Dynamik, verstanden worden war, schien es – insbesondere in Anbetracht der katastrophischen Ereignisse des 20. Jahrhunderts – immer weniger möglich, lebensweltliche und politische Veränderungen als teleologisch und sinnvoll strukturiert zu beschreiben. Das Präfix „post“, das „Postmoderne“ mit anderen in den 1980er und 1990er Jahren beliebten Termini wie „posthistoire“ und „Poststrukturalismus“ teilte, legte nahe, so argumentierten Philosophen und Zeithistoriker, dass die großen Narrative des 19. und 20. Jahrhunderts, die Narrative der Moderne, Geschichte und des Fortschritts, obsolet geworden waren.

Vor dem Hintergrund, dass Musikgeschichte in der Vergangenheit als Fortschrittsgeschichte konzipiert worden war – kompositorischer Wandel zielte auf kompositorischen Fortschritt und stilistische Verbesserung –, setzten die Musikwissenschaftler Hermann Danuser und Harry Halbreich die Entstehung der postmodernen Musik seit den frühen 1970er Jahren in Bezug zum Verlust der Idee von Geschichte als einen linearen, teleologischen Prozess.<sup>24</sup> So beschrieb zum Beispiel Danuser die „Gattungsrekurse der jüngsten Musik“ im Anschluss an *Jürgen Habermas*

„als 'Postavantgarde' bzw. 'Postmoderne' [...], als Zeit jener 'Tendenzwende', jener Krise des ökonomischen, kulturellen, auch politischen Fortschrittsdenkens in Europa gegen Mitte der siebziger Jahre, welche im Bereich von Kunst und Ästhetik die jahrzehntelange Herrschaft

<sup>23</sup> Wann die Ära der Postmodernen Musik ihr Ende gefunden hat, darüber besteht gegenwärtig kein Konsens, ja noch nicht einmal eine These. Zu beobachten ist, dass der Terminus auf Kompositionen, die ungefähr seit der Jahrtausendwende entstanden sind, nicht mehr angewandt wird.

<sup>24</sup> Andere Interpretationen zu den Eigenschaften der postmodernen Musik beschreiben die Phänomene, bieten jedoch keine Erklärungsmodelle für deren Emergenz an (siehe zum Beispiel *Jean-François Lyotards* Definition, Postmoderne zeichne sich durch prinzipielle Systemlosigkeit aus, oder *David Harveys* Definition, die Postmoderne präferiere Diskontinuität gegenüber Kontinuität und Differenz gegenüber Gleichheit). Vgl. *Hermann Danuser*, Neue Musik, in: Ludwig Finscher et al. (Hgg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Bd. 7, Kassel 1997, 75-122; *Jann Pasler*, Postmodernism, in: Stanley Sadie (Hg.), *The New Grove*. Bd. 20, London 2001, 213-217.



der Geschichtsphilosophie beendete und das Bewußtsein einer gegen die Vergangenheit uneingeschränkten offenen Subjektivität zeitigte.“<sup>25</sup>

*Halbreich* unterschied die musikhistorische Situation zu Beginn der 1990er Jahre von dem bis dahin gültigen musikhistorischen Paradigma:

„Seit Jahrhunderten gründeten sie [die Revolutionen in der Musik] auf einem festen Glauben an den dialektischen Begriff des Fortschritts, auf einer auch von den Marxisten übernommenen Überzeugung, die Geschichte vollziehe sich in einer Einbahnstraße außerhalb welcher es keine Rettung, ja keinen Lebensanspruch gebe.“<sup>26</sup>

In der Vergangenheit, so postulierten sie, hätte die Verpflichtung zum Fortschritt die Avantgardemusik vorwärts getrieben und verboten, historisch frühere, so genannte obsoleete Kompositionstechniken zu adaptieren. Die Kritik und Krise der Idee des Fortschritts jedoch<sup>27</sup> – als säkulare Denkfigur bereits im 19. Jahrhundert von Georg Wilhelm Friedrich Hegel und August Antoine Cournot<sup>28</sup> konzipiert und seit den 1980er Jahren zunehmend in intellektuellen Kreisen diskutiert – münde, so *Ulrich Dibelius*, in den „Kollaps der Avantgarde“<sup>29</sup> und führe, so *Hermann Danuser*, zur „restituierten Tradition“.<sup>30</sup> Alles in allem wurde musikalische Postmoderne als ein Effekt aus dem Verlust der aufklärerischen, fortschrittsfokussierten Geschichte begriffen.<sup>31</sup>

Es war dieser Verlust der Geschichte, so argumentierten die Musikschriftsteller, der es einer jungen Komponistengeneration gestattete, mit ihren stilistisch rückwärtsgewandten Werken bei den Darmstädter Ferienkursen Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Für die neue, das Fortschrittsparadigma überwindende Orientierung

<sup>25</sup> *Hermann Danuser*, Ein Außenhalt für den 'Weg nach Innen'? Zum Gattungsproblem der jüngsten Musik, in: Christoph-Hellmut Mahling (Hg.), Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth 1981, Kassel 1984, 184-188, 185.

<sup>26</sup> *Harry Halbreich*, Die Neubestimmung des Begriffs 'Konsonanz' jenseits des Begriffs Tonalität, in: Otto Kolleritsch (Hg.), Wiederaneignung und Neubestimmung, Wien 1993, 117-126, 119. Ähnlich legen Albrecht Riethmüller und Eberhard Klemm nahe, Postmoderne als „Zeitalter jenseits der Geschichte“ und „Kritik an der Hochmoderne“ zu begreifen (*Albrecht Riethmüller*, Theodor W. Adorno und der Fortschritt in der Musik, in: Wilfried Gruhn (Hg.), Das Projekt Moderne und die Postmoderne, Regensburg 1989, 15-34, 17; *Eberhardt Klemm*, Nichts Neues unter der Sonne: Postmoderne, in: Musik und Gesellschaft 1987, 400-403, 403).

<sup>27</sup> *Otto Kolleritsch*, Der Fall 'Postmoderne' in der Musik, in: ders. (Hg.), Wiederaneignung (a. a. O.), 176-185, 181; *H. Danuser* (s. Anm. 25), 185.

<sup>28</sup> *Georg Wilhelm Friedrich Hegel*, Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte (1822-31); *August Antoine Cournot*, Traité de l'enchaînement des idées fondamentales dans les sciences et dans l'histoire (1861) (=Oeuvres complètes, Tome 3), Paris 1982.

<sup>29</sup> *Ulrich Dibelius*, Postmoderne in der Musik, in: Neue Zeitschrift für Musik. 1989, 4-9, 6.

<sup>30</sup> *Hermann Danuser*, Innerlichkeit und Äußerlichkeit in der Musikästhetik der Gegenwart, in: Ekkehard Jost (Hg.), Die Musik der achtziger Jahre, Mainz 1990, 17-29, 27. Vgl. auch *Manfred Trojahn*, Das Überwinden von Traditionen, in: Elisabeth Haselauer/Karl-Josef Müller (Hgg.), Europäische Gegenwartsmusik – Einflüsse und Wandlungen, Mainz 1984, 31-36, 33.

<sup>31</sup> Zum Zusammenhang zwischen der Idee vom Ende der Geschichte und musikalischen Werken vgl. *Beate Kutschke*, Wildes Denken in der Neuen Musik. Die Idee vom Ende der Geschichte bei Theodor W. Adorno und Wolfgang Rihm, Würzburg 2002.

waren dabei bereits die Titel der Werke symptomatisch: *Wolfgang Rihm* zum Beispiel stellte sich als Komponist durch Titel wie „1.“, „2.“ und „3. Sinfonie“ (1969, 1975 und 1976-77) in die klassisch-romantische Gattungstradition und ließ in seinen Orchesterwerken und Streichquartetten deutliche Anspielungen auf *Schubert* und *Mahler* vernehmen. *Wolfgang von Schweinitz* und *Detlev Müller-Siemens* nahmen in den „Mozart-Variationen op. 12“ (1976) beziehungsweise den „7 Variationen über einen Ländler von Franz Schubert“ (1977-78) auf *Mozarts* „Maurische Trauermusik“ bzw. *Schuberts* „Ländler“ für Klavier in a-moll Bezug.<sup>32</sup>

Die Argumentation, dass das Auftreten der postmodernen Musik auf den Verlust der traditionellen Idee von Fortschrittsgeschichte zurückging, erklärte die Entstehung der postmodernen Musik allerdings nur partiell und ex negativo: als Wegfall von Tabus und Obsoletwerden des „Kanon des Verbotenen“<sup>33</sup>, der den Rückgriff auf frühere Idiome gestattete. Sie konnte nicht nachvollziehbar machen, warum die junge Komponistengeneration zu Beginn der 1970er Jahre nicht nur generell Idiome vergangener Stilepochen imitierte, sondern dabei auffallend häufig auch auf Personalstile zurückgriff. Was motivierte oder inspirierte den engen, eine große Vertrautheit und Nähe demonstrierenden Rekurs auf die großen Meister? Mehr noch: Verriet die Aneignung fremder Personalstile nicht, dass die großen Meister nicht mehr als unantastbar begriffen wurden; artikulierte sich in den postmodernen Werken also nicht auch eine Art von respektloser, Autorität ignorierender Einstellung? – Welche Rolle spielte diesbezüglich „1968“?

## 2.2

Die 1960er und 1970er Jahre sind gekennzeichnet von einem tief greifenden soziokulturellen Wandel. Die Studenten- und Protestbewegungen in der damaligen Bundesrepublik, die so genannte Neue Linke<sup>34</sup>, forderten eine radikale Reform des – ihrer Sicht nach – verrotteten Staates und der verstaubten, verklemmten bundesdeutschen Gesellschaft. Sie trieben den gesamtgesellschaftlichen Umbau voran, indem sie nicht nur einschneidende strukturelle Veränderungen auf institutioneller und staatlicher Ebene forderten, sondern auch mit performativen Verfahrensweisen die die Kultur und Gesellschaft formenden und artikulierenden Symbol-

<sup>32</sup> Weitere typisch postmoderne Werke dieses rückwärtsgewandten Typus sind *Wilhelm Killmayers* „Brahms-Bildnis“ (1984) für Klaviertrio und „Vanitas Vanitatum, Fünf Romanzen für Violine und Klavier“ (1987/88) sowie der nicht ganz ernst gemeinte „Tango pathétique aus Schwanenröschen“ (1982) von *Peter Kiesewetter*.

<sup>33</sup> *H. Danuser* (s. Anm. 25), 185.

<sup>34</sup> Die Neue Linke entwickelt sich in den 1960er Jahren vornehmlich in Westeuropa und Nordamerika (vgl. *Dieter Rucht*, Preface, in: ders. (Hg.), *Research on social movements*. Frankfurt a. M. 1991, 9-13), wohingegen Phänomene, die unter dem Terminus „1968“ zusammengefasst werden können, in eben diesem Jahr nahezu global beobachtet werden können (vgl. *Mark Kurlansky*, 1968: *The year that rocked the world*, London 2004; *George Katsiaficas*, *The imagination of the New Left*, Boston 1987).

systeme – Umgangsformen, Kleidungs- und Lebensstile – veränderten<sup>35</sup> und damit einhergehend auch massiv das Geschlechterverhältnis, die Pädagogik und andere soziale Beziehungsfelder beeinflussten. Die revoltierenden Jugendlichen und Intellektuellen besetzten die Universitäten und öffentlichen Plätze; sie demonstrierten gegen die Verletzung von Menschenrechten, wie zum Beispiel denjenigen im Vietnamkrieg und zwangen die damalige bundesdeutsche Gesellschaft zu einer vertieften Auseinandersetzung mit ihrer nationalsozialistischen Vergangenheit, indem sie insbesondere diejenigen ehemaligen Sympathisanten und Mitläufer bloßstellten, die weiterhin verantwortungsvolle Posten bekleideten.

Der bekannte Terminus „antiautoritäre Bewegung“, der heute eher mit der Entwicklung der antiautoritären Pädagogik und antihierarchischen Verhaltensweisen assoziiert ist, ging dabei ursprünglich, das heißt in den späten 1960er Jahren, aus einer politischen, auf allgemeine staatspolitische Fragen gerichtete Theorie zurück. Der Studentenführer Rudi Dutschke, der das Konzept des Antiautoritarismus einführte, knüpfte hierzu an Max Horkheimer und Theodor W. Adorno an. Horkheimer hatte in den frühen 1940er Jahren den Begriff des „autoritären Staats“<sup>36</sup> geprägt. Der Terminus bezeichnete ein Regime, das aus den „unverschämten Bedürfnissen des Machtapparates“<sup>37</sup> entsteht und auf die „Vernichtung jeglicher Initiative der Beherrschen“ abzielt.<sup>38</sup> In indirektem Bezug zu Horkheimer entwickelte Adorno – beide konstituieren den Kern der sozialphilosophischen, kritischen und marxistisch orientierten Frankfurter Schule – mit einer Forschergruppe an der University of California, Berkeley in den 1940er Jahren die Theorie des autoritären Charakters (authoritarian personality), die 1950, fünf Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges und der öffentlichen Kenntnisnahme der nationalsozialistischen Verbrechen gegen die Menschlichkeit, publiziert wurde: Individuen entwickelten, so die Grundthese der Publikation, einen autoritären Charakter, wenn sie Objekt autoritärer und repressiver Erziehung geworden seien.<sup>39</sup> Im Erwachsenenalter sei der autoritäre Charakter<sup>40</sup> gefährdet, die in der Kindheit erfahrenen autoritären und repressiven Umgangsweisen – diesmal in der Rolle des agierenden Subjekts – gegenüber zu Objekten gemachten Individuen seinerseits auszuüben. Diese beiden Theorien Horkheimers und Adornos über die Gefahr autoritärer sozialer Zustände für eine demokratische Gesellschaft verbreiteten sich unter den Linksintellektuellen seit den

<sup>35</sup> Vgl. u.a. Joachim Scharloth, *Ritualkritik und Rituale des Protests*, in: M. Klimke/J. Scharloth (s. Anm. 1), 75-87. Und: ders., *Kommunikationsguerilla 1968 – Strategien der Subversion symbolischer Ordnung in der Studentenbewegung*, in: Beate Kutschke (Hg.), *Musikkulturen in der Revolte*, Stuttgart 2008, 187-196.

<sup>36</sup> Max Horkheimer, *Der autoritäre Staat (1940/1942)*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 5, Frankfurt a. M. 1987, 293-319.

<sup>37</sup> A. a. O., 301.

<sup>38</sup> Ebd.

<sup>39</sup> Theodor W. Adorno (1950), *The Authoritarian Personality*, New York 1969.

<sup>40</sup> Treffender und weniger missverständlich wäre er als ‚autoritätsorientierter Charakter‘ bezeichnet.

ausgehenden 1960er Jahren rasch und trieben die Akteure an, autoritäre Strukturen und Verhaltensweisen abzulehnen und auf deren Veränderungen durch die oben genannte Methode der Subversion von Symbolsystemen Einfluss zu nehmen.<sup>41</sup>

Die antiautoritären Impulse, die von den neulinken Intellektuellen popularisiert worden waren, schlugen sich auch im Musikbereich nieder. Ähnlich wie im allgemeingesellschaftlichen Feld manifestierten sie sich in einem Kampf gegen Autoritäten. Musikstudenten stellten u.a. Musiker bloß, die ehemals Anhänger des Nationalsozialismus gewesen waren, das heißt dem autoritären Unrechtsstaat willfährig gefolgt waren. Im Frühjahr 1969 zum Beispiel verteilten Studierende der Musikhochschule Frankfurt ein Flugblatt, das die Zuhörer über die nationalsozialistische Vergangenheit von *Philipp Mohler* aufklärte, der seit 1958 als Professor für Dirigieren an der Frankfurter Musikhochschule lehrte.<sup>42</sup>

Darüber hinaus klagten Musikstudierende und Musiker in ganz Westdeutschland die an den Musikhochschulen und in den Orchestern vorherrschenden Ausbildungsmethoden beziehungsweise Umgangsformen (insbesondere zwischen Dirigent und Orchestermusikern) an, weil diese, so erklärten sie, autoritär und unangemessen leistungsorientiert seien. *Konrad Boehmer* zum Beispiel beschrieb die Musikausbildung an Hochschulen als

„[...] Drill und gesellschaftlich sanktionierte[n] Zwang zur unablässigen Reproduktion der musikalischen Werte, die da, wo sie funktionslos zu werden drohen und wo das allgemeine Interesse sich von ihnen abwendet, ihre reaktionäre ideologische Basis nur umso deutlicher exponieren.“<sup>43</sup>

Solche Aussagen korrespondierten deutlich mit dem Programm der antiautoritären Bewegung, wie es *Hans-Jürgen Krahl* definierte: Das „antiautoritäre Bewusstsein“ ist weder

„[...] bereit, sich den repressiven, leistungszwingenden und disziplinierenden Sozialisationserfordernissen des politischen Kampfes zu unterwerfen, noch sich den wissenschaftstheoretischen Leistungskriterien der Reflexion zu beugen.“<sup>44</sup>

Die Zusammenarbeitsverhältnisse bei der Ausführung von Musik wurden aufgrund der hierin implementierten hierarchischen Strukturen generell als autoritär und antidemokratisch begriffen.<sup>45</sup> Überschriften wie „Von autoritärem zu gesellschaftsbe-

<sup>41</sup> Von den politischen neulinken Bewegungen aus ging der antiautoritäre Impuls in die Pädagogik über, wo er zusammen mit der aus den USA kommenden Kreativitätswelle ein stabiles Beziehungsgefüge konstituierte.

<sup>42</sup> *Miriam Sohar/Beate Kutschke*, Interview der Autorin mit Miriam Sohar am 12. März 2003 in der Universität der Künste Berlin, unveröffentlichtes Manuskript.

<sup>43</sup> *Konrad Boehmer*, *Musikhochschule und Gesellschaft* (inhaltliche Zusammenfassung der Redaktion), in: *Sozialistische Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft*, 1970 (4): 68-72, 71.

<sup>44</sup> *Hans-Jürgen Krahl*, *Zur Dialektik des antiautoritären Bewusstseins* (1969), in: *ders.*, *Konstitution und Klassenkampf*, Frankfurt a. M. 1971, 303-310, 305.

<sup>45</sup> *Miriam Sohar* erklärte zum Beispiel rückblickend: „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 Nazizeit passiert ist, [...] mit der Veränderung all dieser musikalischen Strukturen ging auch

ußtem Musikmachen“ von *Martin Geck* explizierten demgegenüber das Ziel, im Sinne der antiautoritären Bewegung autoritären Zügen im Musikbetrieb entgegenzusteuern.<sup>46</sup>

### 2.3

Nicht nur Musiker, sondern auch der klassische Kanon und das klassisch-romantische Repertoire als solches wurden Gegenstand harscher, antiautoritär orientierter Kritik. Dies zeigte sich am deutlichsten im so genannten Beethovenjahr, dem 200. Geburtstag Ludwig van Beethovens, 1970. In Ergänzung zu den üblichen Formen von Zelebrierung – die intensivierte Aufführung von Beethovens Werken, zahlreiche Symposien und Publikationen, die Beethovens Musik gewidmet waren – beauftragten Konzertveranstalter und Rundfunkredakteure<sup>47</sup> zeitgenössische Komponisten, insbesondere Vertreter der radikalen Avantgardemusik, die sich in den 1950er und 1960er Jahren in der bundesdeutschen Avantgardemusik etabliert hatten, zur Gedenkfeier von Beethoven eigene Werke beizutragen. Viele der Komponisten kamen dieser Aufgabe nach, indem sie interessanterweise keine individuellen, ihren persönlichen Kompositionsstil aufweisende Werke, sondern stattdessen vorwiegend Collagen schufen, die Fragmente aus Beethovens Stücken verwandten.

Mauricio Kagel zum Beispiel kreierte gleich zwei, aufeinander aufbauende Werke: einen Film und eine Komposition. Beide Werke tragen den Titel „Ludwig van“ und wurden 1970 fertig gestellt.<sup>48</sup> Der Film simulierte den Besuch Beethovens der Stadt Bonn im Beethovenjahr – ab und an erkennt man die Schnallenschuhe und das historische Kostüm des Kameramanns, der filmend durch die Stadt spaziert – und thematisierte die verschiedenen Rezeptions- und Distributionsorte von Beethovens Werken: Schallplattenproduktion und deren Vermarktung, Rundfunk, Fernsehen und Konzert. Er warf Licht auf die Verschaltung von Mensch und Maschine bei der Aufführung von Musik und assoziierte allerhand Situationen, die herkömmlich nicht als in einem Zusammenhang mit Beethoven stehend begriffen wurden, wie Zootiere, spielende Kinder oder den Rinnstein entlang gespülte Zigarettenskippen.

Die gleichnamige Komposition griff auf Material zurück, das für eine Szene des Films entwickelt worden war: eine Art Gartenlaube, dessen Wände, Fußboden, Möbelstücke etc. vollständig mit Beethovennoten ‚tapeziert‘ worden waren (siehe Abbildung 1).

---

ein Anliegen von Demokratie einher – und zwar ein tiefes Anliegen von Demokratie“ *M. Sohar/B. Kutschke* (s. Anm. 42).

<sup>46</sup> *Martin Geck*, Musiktherapie zwischen Heilpädagogik und Sozialpsychiatrie. In: ders. (Hg.), *Musiktherapie als Problem der Gesellschaft*. Stuttgart 1973, 9-39, 32.

<sup>47</sup> Siehe Anmerkungen 29 und 32.

<sup>48</sup> Die Komposition „Ludwig van“ wurde vom Madrider Studio für elektronische Musik *Laboratorio Alea*, der Film vom WDR und dem Dritten Fernsehprogramm in Auftrag gegeben (vgl. *Tomás Marco*, Bericht aus dem Ausland, in: *Melos* 1970: 197-198, 197).



Abbildung 1: Eine mit Beethovennoten beklebte Gartenlaube, abgefilmt in Mauricio Kagels „Ludwig van“<sup>49</sup>

Die Partitur der Komposition bestand, daran angelehnt, aus Fotografien, die von der Ausstattung dieser Szene hergestellt worden waren. Die Großaufnahmen zeigten Details der mit Notenblättern von Beethoven beklebten und umwickelten Einrichtungs- und Ausstattungsgegenständen (siehe Abbildung 2). Wie soll diese ungewöhnliche Partitur den Vorstellungen Kagels nach in Klang umgesetzt werden? Gemäß den Instruktionen zu Beginn der Partitur wählen die Ausführenden – eine beliebige Anzahl von Spielern und eine beliebige Besetzung – ein beliebiges Blatt<sup>50</sup> aus der halb graphischen, halb konventionellen Partitur und spielen dasjenige, was sie auf dem Blatt erkennen und wiedergeben können. Diejenigen Passagen, die optisch unklar oder verzerrt sind – Falten, die beim Umwickeln entstanden waren, oder Unschärfen, die aus fototechnischen Gründen einzelne Segmente der Aufnahme betreffen –, sollen durch eine verfremdete Spielweise akustisch umgesetzt werden. Der Beginn der Instruktionsliste lautet:

- „1. Die Reihenfolge der Seiten ist ad libitum. Das Orchestermaterial besteht aus losen Seiten.
- 1.1 Jede Seite kann als ein in sich geschlossenes Musikstück wie auch als Teil eines umfangreicheren Ablaufs aufgefaßt werden.

<sup>49</sup> Mauricio Kagel „Ludwig van“ © Mit freundlicher Genehmigung der Universal Edition A.G., Wien/UE 14931.

<sup>50</sup> Die Radikalität dieser Indeterminiertheit ist nicht unähnlich zu den Partituren Cages aus den frühen 1960er Jahren (zum Beispiel „Variations IV“ von 1963).

1.2 Die Spieler können gemeinsam die gleiche Seite oder gleichzeitig verschiedene Seiten interpretieren.

1.3 Jede der vier Kanten eines Notenblattes kann als Unterkante gelten“<sup>51</sup>

Die polyphone Struktur resultiert aus der zufälligen Kombination von den verschiedenen, von den Ausführenden gewählten Notenblättern.

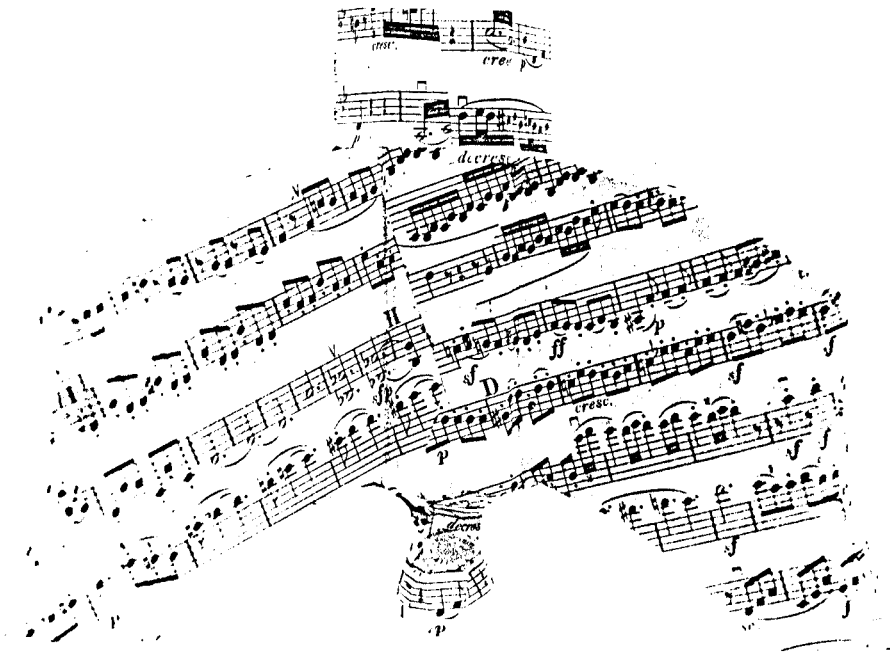


Abbildung 2: Detailaufnahme eines Einrichtungsgegenstands der Gartenlaube, zugleich eine Seite der Partitur von Mauricio Kagels „Ludwig van“<sup>52</sup>

Ein weiteres Stück, dessen Auftrag im Zusammenhang mit dem Beethovenjahr erteilt worden war, ist *Karlheinz Stockhausens* „Kurzwellen mit Beethoven“.<sup>53</sup> Da die Partitur nicht veröffentlicht wurde und Stockhausen das Stück mittlerweile von seiner Werkliste gestrichen hat, lässt sich die Struktur der Komposition nur von der Plattenaufnahme, die 1970 vertrieben wurde, rekonstruieren. Stockhausen und sein Improvisationsensemble – Aloys Kontarsky (Klavier), Harald Bojé (Elektronium), Johannes G. Fritsch (elektronische Bratsche), Rolf Gehlhaar (Tamtam) und Karl-

<sup>51</sup> Mauricio Kagel, *Ludwig van* (Partitur), Wien 1970, V.

<sup>52</sup> Mauricio Kagel „Ludwig van“ © Mit freundlicher Genehmigung der Universal Edition A.G., Wien/UE 14931.

<sup>53</sup> Stockhausen hat das Werk, das von der Düsseldorfer Arbeitsgemeinschaft kultureller Organisationen in Auftrag gegeben wurde, mittlerweile von seiner Werkliste gestrichen (*Gerhard R. Koch*, *Beethoven – Stockhausen*, in: *Neue Musikzeitung*, Juni/Juli 1970: 14).

heinz Stockhausen (Klangregie) – spielen auf der vorliegenden Aufnahme zu Tonbändern, die aus verschiedenen, zum Teil verfremdeten Beethovenstücken zusammengestellt worden waren. Formal basiert das Werk auf *Stockhausens* Komposition „Kurzwellen“ (1968). Ein weiterer Kompositionsauftrag ging an *Wilhelm Siebert*, der aus Teilen von Beethovens Konversationsbüchern, wissenschaftlichen Kommentaren und Reklameschriften die Persiflage „Unser Beethoven“ (für Chor, Klavier und Sprecher) schuf.<sup>54</sup>

Die Gründe für die Wahl der Collagetechnik lagen dabei offensichtlich in einem allgemeinen Missbehagen bezüglich der mit Beethovens Werken verbundenen Aufführungstradition und -konventionen sowie der Aufführung der klassisch-romantischen, kanonischen Werke im Allgemeinen. Der damals 31 Jahre alte Komponist *Nicolaus A. Huber* zum Beispiel erklärte in einem Kommentar, den er in Verbindung mit einem vom Hessischen Rundfunk gesendeten Zyklus von sämtlichen Sinfonien Beethovens verfasste:

„Beethovens Edelmut, Kampfgeist, erhabenes Ringen, unerbittlicher Idealismus wurden [in der Vergangenheit, B.K.] mißbraucht als Reklame für eben die Werte, die längst zum bloßen dumpfen Gefühl einer wohligh-etablierten Klasse herabgesunken waren. Was tun gegen hymnischen Leerlauf? Zerstörung des Absolutheitsanspruchs [...] Beethoven gegen 'Beethoven heute' zu Hilfe rufen.“<sup>55</sup>

Noch deutlicher brachte der Musikkritiker *Gerhard R. Koch* zum Ausdruck, dass seiner Meinung nach Beethoven „gerettet“ werden müsse. An Brecht anknüpfend kritisierte er, dass Tradition den Zugang zu den großen Werken

„[...] verstelle, wie ein dicker Firnis das originale Bild überlagere. Der Vergleich mit den durch den musealen Galerieton eingedunkelten und dadurch manchmal fast bis zur Unkenntlichkeit entstellten Bildern Rembrandts drängt sich auf. Auch sinnvolle musikalische Interpretation müsste erst einmal daran gehen, an Gips und Lack zu kratzen, die Schmutzschicht geheiligter Konventionen abzuwaschen.“<sup>56</sup>

*Kagel* selber kommentierte sein Vorgehen in Bezug auf „Ludwig van“:

„Unsere Auffassung von Werktreue – vor allem bei der Musik des 18. und 19. Jahrhunderts ist erholungsbedürftig. Die krankhaften Anstrengungen, bekannte Musikstücke der Vergangenheit noch bekannter zu machen, hat in der Interpretation klassischer Musik eine Tendenz zur Mäßigung und Salonfähigkeit entwickelt. Statt einzelner Werke sollte heute die Essenz der Meister interpretiert werden.“<sup>57</sup>

Er intendierte, dies

<sup>54</sup> Weitere zeitgenössische Werke, die im Umfeld des Beethovenjahres und mit eindeutigem Bezug zu Beethoven komponiert wurden, waren „Hommage à Beethoven“ (1969) von *Ján Cikker*, „Al chiaro di luna die Beethoven“ (1970) von *Giuseppe Chiari* und „Dithyrambus über ein Thema von Beethoven“ (1969) von *Friedrich Voss*.

<sup>55</sup> *Nicolaus A. Huber*, Soll man heute noch Beethoven spielen? (1970), in: Josef Häusler (Hg.), Durchleuchtungen. Texte zur Musik 1964-1999, Wiesbaden 2000, 39.

<sup>56</sup> *Gerhard R. Koch*, Beethoven a tempo, in: *Musica* 1970, 124-125, 124.

<sup>57</sup> *Mauricio Kagel/Karl Faust*, Über die Komposition ‚Ludwig van‘. Karl Faust im Gespräch mit Mauricio Kagel, in: *Musik und Bildung* 1971, 555-556, 555.



„[...] durch eine gesteigerte Subjektivität des Musikers [zu erreichen], durch Einbeziehung von Spiel- und Kompositionstechniken, die anscheinend der auszuführenden Musik nicht gerecht werden.“<sup>58</sup>

Die indeterminierte, einen fragmenthaften Charakter erzeugende Collagetechnik, die Kagel auf Beethovens Musik anwandte, stellt insofern solch eine Spiel- und Kompositionstechnik dar, die Beethovens ausgewogenen und abgeschlossenen Werken ganz offensichtlich nicht gerecht wird. Mit den Collagetechniken bedienten sich Kagel, Stockhausen und Siebert also einer Präsentationsform des alten Meisters, die seine Werke in so ungewohnter Gestalt hören ließ, dass der Zuhörer – aufgrund von Neugierde oder Irritation – dazu stimuliert wurde, genauer zuzuhören und insofern Beethovens Musik neu – und authentischer – zu erfahren.

In welcher Weise stehen Beethovens zweihundertjähriger Geburtstag 1970 und die hier geschilderten kompositorischen Verfahren von Kagel, Stockhausen und Siebert jedoch in einem Bezug zur antiautoritären Bewegung, die sich im Zuge der Studenten- und Protestbewegungen formierte, sowie zu dem Abschied von der Idee des originalen und daher unkopierbaren Meisterkomponisten? – Obwohl die Avantgardekomponisten selber Fragen der Autoritätskritik im Kontext von Beethovens zweihundertjährigem Geburtstag *nicht* erörterten, manifestierte sich der antiautoritäre Impetus bereits deutlich in den Titeln zu ihren Beethoven zelebrierenden Werken: *Kagels* „Ludwig van“ und *Sieberts* „Unser Ludwig“ nehmen auf Beethoven mit dem Vornamen Bezug, das heißt sie duzen quasi den klassischen Komponisten und zeigen damit, dass Fragen des Respekts und der Ehrerbietung, wie sie einer Autorität gebühren, für die genannten Komponisten keine Rolle spielen.

Es ist daher nicht überraschend, dass verschiedene Rezensenten, die den mit der Komposition von Kagel gleichnamigen Film besprachen, explizit einen Bezug zwischen Kagels Beethoven-Werken und der politischen antiautoritären Bewegung herstellten. *Gerhard Brunner* zum Beispiel, damals freischaffender Journalist, begriff die entrüsteten Reaktionen aus dem Publikum – einige Stimmen riefen „Schweinerei“ und „hirnlose Scheiße“ – als Symptome eines unterwürfigen Glaubens an die „heilige Tradition“ und die „ewig gültigen Werte“.<sup>59</sup> Der Unwillen einiger Zuschauer, die kreative Weiterverarbeitung von Beethovens Werken in avantgardemusikalischen Werken anzuerkennen und wertzuschätzen, wurde als Hinweis auf Autoritätshörigkeit interpretiert.

<sup>58</sup> Ebd.<sup>59</sup> Die vollständige Textstelle lautet: „Mehrere tausend Jahre abendländischer Geistesgeschichte seien in diesen hundert Minuten verächtlich gemacht, heilige Traditionen beschmutzt, ewig gültige Werte besudelt worden. ‚Schweinerei‘ und ‚hirnlose Scheiße‘ tönte es Kagel aus vielen Kehlen entgegen“ (*Gerhard Brunner*, Mauricio Kagel – ein Wiener Störenfried, in: *Melos* 1970: 367-368, 368).

Den Film selber begriff Brunner als einen höchst willkommenen und gebilligten Angriff auf die Klassikkonsumenten generell, den Rezensenten mit eingeschlossen, das heißt auf

„[...] die aktiven oder passiven Teilhaber an einer gigantischen Verbindung von Kultur und Kommerz, der wir all die schönen Jubeljahre und Festspiele zu danken haben: als die sichtbarsten Zeichen unseres Autoritätsglaubens, der sich an das Unverlierbare und Unzerstörbare der klassischen Überlieferung hält.“ [kursiv von mir, B.K.]<sup>60</sup>

Kagels Umgang mit Beethovens Werken signalisierte somit aus Brunners Perspektive – für die sich entrüstenden Zuschauer wie auch generell – die Ablehnung von Autorität, das heißt einer Haltung, die mit derjenigen der antiautoritär orientierten Studentenbewegung korrespondierte.

Das Beziehungsgefüge zwischen der weiterverarbeitenden Adaption von Werken des klassisch-romantischen Kanons (hier Beethoven) und einer antiautoritären Orientierung artikuliert sich auch in Überlegungen, die Koch in dem oben zitierten Essay zu den Veranstaltungen im Beethovenjahr anstellte. Koch empfahl für die Zukunft einen neuen, antiautoritären Zugang zum Komponisten, der u.a. darin bestehen sollte, dass ein „lebendiges, *engagiert-kritisches* Verhältnis zu den Werken [und] der Mut, Beethoven nicht mehr heuchlerisch als heilige Kuh zu betrachten [kursiv von mir, B.K.]“ entwickelt werde. Koch setzte hinzu: „Der *autoritäre* Anspruch der Klassikerkultur muss abgebaut werden [kursiv von mir, B.K.]“<sup>61</sup> Die autoritätskritische Haltung, die Kegel in seinen Werken zum Beethovenjahr artikuliert hatte, wurde somit also als Leitprinzip zukünftigen Komponierens empfohlen.

### Fazit

Kehren wir zu der anfangs gemachten Beobachtung zurück, dass sich die betonte Anlehnung postmoderner Komponisten an die ‚alten Meister‘ zu Beginn der 1970er Jahre nicht befriedigend erklären lässt, wenn sie allein auf das Obsolete werden der Idee von ‚Geschichte als Fortschritt‘ zurückgeführt wird. Die Untersuchung der Art und Weise, wie etablierte Avantgardekomponisten 1970 mit Kompositionsaufträgen anlässlich von Beethovens zweihundertjährigem Geburtstag umgingen, hat gezeigt, dass der damalige E-Musikbereich – Klassik und Avantgarde – offensichtlich von den antiautoritär orientierten Ideen und Wertvorstellungen der Studenten- und Protestbewegungen der 1960er Jahre beeinflusst waren.<sup>62</sup> Es dürfte dieser antiautoritäre Impuls gewesen sein, der nicht nur die etablierten Avantgardisten dazu inspirierte, die Werke Beethovens mit dem Habitus des Vertrauten gegen den Strich zu bürsten,

<sup>60</sup> Ebd.

<sup>61</sup> G. Koch (s. Anm. 56), 124.

<sup>62</sup> Dieses Erklärungsmodell korrespondiert im Übrigen auch mit Fredric Jamesons Definition, dass die Postmoderne eine Krise der kulturellen Autorität und einen Wandel von Weltanschauungen reflektieren würde (vgl. *Fredric Jameson, Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, London 1991).

sondern auch ihren jüngeren Kollegen, wie *Wolfgang Rihm*, *Detlev Müller-Siemens* und *Wolfgang von Schweinitz*, erlaubte, auf die großen Meister Bezug zu nehmen.<sup>63</sup>

Die vergleichsweise große Aufmerksamkeit, die den großen Meistern im Zuge des Beethoven-Jahres gewidmet wurde, schlug sich nicht nur in postmodernen Werken nieder, sondern mündete bei den Vertretern der radikalen Avantgarde – offenbar angeregt durch die persiflierenden Collagen – in einen neuen kompositorischen Themenkomplex, der um ausgewählte große Meister kreiste. *Kagels* „Variationen ohne Fuge“ (1971/1972)<sup>64</sup>, „Fürst Igor, Strawinsky“ (1982), „2 Balladen von Guillaume de Machault“ (1983) und „Sankt-Bach-Passion“ (1985) sowie *Dieter Schnebels* „Re-Visionen“-Zyklus, den er seit 1972 kontinuierlich fortschreibt<sup>65</sup>, sind hierfür paradigmatisch. Der Umschlag von der Moderne zur Postmoderne im E-Musikbereich stellt sich, so gesehen, weniger als ein radikaler Bruch, wie herkömmlich beschrieben, sondern vielmehr als ein Übergang dar.<sup>66</sup>

Im E-Musikbereich manifestierte sich der Geist von „1968“, die antiautoritäre Bewegung, freilich nicht nur in der Genese der postmodernen Musik der jungen Komponistengeneration und einer stilistischen Veränderung und Moderierung der Kompositionen von einigen, nicht allen, etablierten radikalen Avantgardekomponisten. „1968“, das heißt das linksintellektuelle Klima sowie die Ideen, Haltungen und Einstellungen, die durch die Studenten- und Protestbewegungen der 1960er und 1970er Jahre initiiert wurden, hinterließen ebenfalls in der Orchesterkultur und der Alte-Musik-Bewegung ihre Spuren.

Dass autoritäre Umgangsformen von den linksintellektuellen Musikern entschieden abgelehnt wurden und im Anschluss an die antiautoritäre Bewegung nicht mehr praktiziert werden konnten, darauf wurde bereits weiter oben hingewiesen. Dirigentenpersönlichkeiten wie *Toscanini* oder *Karajan* – *Toscanini* soll seine Musiker angeschrien haben und in der Wut Taktstöcke zerbrochen haben – sind daher im Zuge von „1968“ zunehmend seltener geworden und heute unmöglich. Die Ablehnung autoritärer, hierarchischer Umgangsformen artikulierte sich darüber hinaus auch in den Bestrebungen der historischen Aufführungspraxis. Das Bedürfnis, musikalische Interpretationen in einem kommunikativen Prozess gemeinsam und un-

<sup>63</sup> Roland Barthes' Postulat vom „Tod des Autors“ aus dem Jahre 1968 ist zwar insofern mit dem antiautoritären Impuls verwandt, als die Bedeutung des Autors für das Werk herabgestuft wird; letztlich bezeichnet es jedoch einen vollkommen anderen Sachverhalt, nämlich die semiotische Überlegung, dass der Sinn eines Textes nicht vom Autor gänzlich gesteuert und festgeschrieben werden kann, sondern aus dem Text als Zeichensystem quasi eigendynamisch emergiert und/oder vom Perzipienten erzeugt wird.

<sup>64</sup> Sie nehmen auf die „Variationen und Fuge über ein Thema von Händel“ für Klavier (1861/1862, op. 24) von *Johannes Brahms* Bezug.

<sup>65</sup> Vgl. „Schubert-Phantasie“ (= Re-Visionen I,5) (1978, revidiert 1989), „Webern-Variationen“ (= Re-Visionen Nr. 3) (1972), „Re-Visionen II“ mit den Sätzen „Verdi – Moment“, „Mahler – Moment“, „Mozart – Moment“, „Schumann – Moment“ und „Janacek – Moment“ (1986-1992), sowie auch „Beethoven – Symphonie“ (1985).

<sup>66</sup> Dies zeigt sich auch deutlich anhand *Luciano Berios* „Sinfonia“ (1968), die mal als modernes, avantgardistisches, mal als postmodernes Werk kategorisiert wird.

abhängig von den verbindlichen Vorgaben eines Dirigenten zu entwickeln, fanden die Verfechter des Originalklangs in der musikhistorischen Theorie unterstützt, dass Musikensembles bis zum 19. Jahrhundert ohne einen Dirigenten (als ausschließliches Tätigkeitsfeld eines Musikers) ausgekommen waren.<sup>67</sup> Mit der impliziten Entnazifizierung im musikalischen Bereich ging weiter einher, dass nicht nur die Dirigenten selber, die eine nationalsozialistische Vergangenheit besaßen, sondern die von dieser Musikergeneration vertretenen Klangideale in Misskredit gerieten.<sup>68</sup> Der typische gewichtige, sonore Karajan-Sound wurde, auch unter dem Einfluss der Alte-Musik-Bewegung, durch eine leichtere, durchsichtigere Klangästhetik ersetzt.

---

<sup>67</sup> Vgl. *Kailan R. Rubinoff*, *The Early Music Movement in the Netherlands: History, Pedagogy and Ethnography* (Dissertation, University of Alberta), Ann Arbor (Michigan) 2006.

<sup>68</sup> Vgl. *Martin Elste*, *Die Politisierung von Sprache und Kriterien der Musikkritik nach 1968*, in: *B. Kutschke* (s. Anm. 35), 65-73.