

# Phantasie und Protest: Ernste Musik im Umfeld von „1968“

BEATE KUTSCHKE

## I.

Die Komposition *Harakiri* (1971) von Nikolaus A. Huber löste 1972 einen kleinen Skandal in der Avantgardemusikszene aus. Obwohl Clytus Gottwald, in seiner Funktion als Redakteur für Neue Musik bei Radio Stuttgart und selber aktiver Musiker und verantwortlich für zahlreiche Uraufführungen zeitgenössischer Werke<sup>01</sup>, dem damals 31jährigen, fast noch unbekannten Komponisten Huber im Sommer 1970 einen Kompositionsauftrag erteilt hatte, lehnte er es ab, das Werk vertragsgemäß uraufzuführen, als er die Partitur ein Jahr später erhielt. Der Ablehnung folgte – das ist nicht weiter verwunderlich – eine ausführliche Auseinandersetzung zwischen Huber und Gottwald über die Qualitäten und Eigenschaften dieses Werkes, eine Auseinandersetzung, die durch das Engagement von Reinhard Oehlschlägel, Redakteur für Neue Musik beim Deutschlandfunk, und den Musikstudenten Frieder Reininghaus und Habakuk Traber öffentlich gemacht wurde.

Im Kontext des der Ablehnung folgenden Disputes zwischen Gottwald und Huber über die Gründe der Ablehnung, in dessen Verlauf Gottwald versuchte, Huber seine Entscheidung nachvollziehbar zu machen, und Huber seinerseits intendierte, die Argumente Gottwalds zu entkräften, stellte Huber u. a. fest: „Mein Stück ist nun sicher kein Erfolgsstück, für Beifallsstürme oder gar Kritiker, aber es bietet erhebliches Material für *Praxis* [kursiv von mir, B. K.]“<sup>02</sup>. Mit dieser Äußerung knüpfte der Komponist, auch wenn Gottwald auf diesen von Huber als Qualitätsmerkmal intendierten Aspekt gar nicht einging, an eine damals kursierende Denkfigur aus dem Umfeld der Studenten- und

01 Clytus Gottwald gründete 1960 die Schola Cantorum Stuttgart. Unter seiner Leitung fanden bis 1990 zahlreiche Uraufführungen, u. a. von Dieter Schnebels ... *missa est* und den *Maulwerken*, György Ligetis *Lux aeterna*, Mauricio Kagels *Hallelujah*, Karlheinz Stockhausens *Aus den sieben Tagen* und Klaus Hubers *erniedrigt-geknachtet-verlassen-verachtet*, statt. Von 1967 bis 1988 leitete er die Redaktion für Neue Musik des Süddeutschen Rundfunks (heute: Südwestdeutscher Rundfunk).

02 Brief von Huber an Gottwald, 13. November 1971, in: Traber/Reininghaus 1972, S. 252.

Protestbewegungen an. Vonseiten der politisierten Studierenden und Aktivisten war wiederholt die Diskrepanz und/oder mangelnde Vermittlung zwischen Theorie und Praxis kritisiert worden.<sup>03</sup> *Theorie* bezeichnete dabei die kritische Analyse der Gesellschaft, wie sie von den Vertretern der Kritischen Theorie—u.a. Max Horkheimer, Theodor W. Adorno und Herbert Marcuse—gelehrt worden war; *Praxis* meinte die praktische Veränderung der Gesellschaft, die—so forderten die rebellierenden Studierenden, von denen viele die Lehrveranstaltungen der Vertreter der Frankfurter Schule besucht hatten oder besuchten—aus der theoretischen Analyse hervorgehen sollte oder diese eigenständig ergänzen sollte.

Der Auseinandersetzung über die Diskrepanz zwischen Theorie und Praxis lag—verkürzt formuliert—die ungelöste Frage zugrunde, welche Handlungen der Feststellung folgen sollten, dass das bundesrepublikanische demokratische Gesellschaftssystem Mängel aufwies. Wie sollte der Bedrohung der Demokratie, die viele Intellektuelle in der Auflösung einer wirksamen Opposition durch die Godesberger Programme der SPD (1959) und die Bildung der großen Koalition (1966) sowie in der Verabschiedung der Notstandsgesetze (30. Mai 1968) zu erkennen vermeinten, begegnet werden? Wie konnte in Ergänzung zur Abwendung der Gefahr für die Demokratie eine Gesellschaft auf den Weg gebracht werden, die bis jetzt—wie es damals hieß—noch gar nicht in der Demokratie wirklich angekommen war, sondern hinsichtlich seiner Umgangsformen und Denkweisen sich noch immer nicht vom diktatorischen Regime des Dritten Reichs vollständig gelöst hatte?

Ähnlich wie der Theorie-Praxis-Konflikt im soziopolitischen-philosophischen Feld den Verfechtern der Kritischen Theorie auf der einen—Adorno, Horkheimer, Marcuse—und den politisch aktiven Studierenden auf der anderen Seite innovative Lösungsmodelle abverlangte, so stellte auch im Feld der Ernsten Musik die Anforderung, praktisch zu werden, die Musiker und Kompo-

---

<sup>03</sup> Vgl. Demirovic 1989 und, die These Demirovics ergänzend, Gilcher-Holtey 1998.

nisten, die diese Forderung aus den soziopolitischen Debatten übernahmen, vor eine große Herausforderung. Und nur vor dem Hintergrund der Herausforderung zur Praxis ist der Stolz zu verstehen, mit dem Huber in der oben zitierten Äußerung auf das vorhandene Praxispotential in *Harakiri* hinweist.

Anders als in der Auseinandersetzung zwischen den führenden Köpfen des Sozialistischen Deutschen Studentenbundes (SDS) Rudi Dutschke und Hans-Jürgen Krahls<sup>04</sup> auf der einen und den Mitgliedern der Kritischen Theorie auf der anderen Seite ging es im musikalischen Bereich allerdings nicht darum, *Theorie* praktisch werden zu lassen (oder eine Theorie, die ein solches Praktischwerden nicht zuließ, – wie z.B. die Kritische Theorie, wie die politisierten Studierenden meinten – zu verwerfen<sup>05</sup>), sondern *Musik*, also kulturelle Praxis, in politische Praxis zu überführen. Beide Gruppierungen, die politischen Aktivisten wie die Musiker, standen damit vor dem Problem, Handlungsstrategien, d.h. konkrete Handlungsmodi zu entwerfen, die den keineswegs immer konkreten Zielsetzungen Rechnung tragen würden.

In Bezug auf diese Praxisforderung, die unter den politisierten Linksintellektuellen – den politischen Aktivisten wie auch den Musikern – spätestens seit den ausgehenden 1960er Jahren zunehmend laut wurde, stellte der Slogan „Die Phantasie an die Macht“, der im Mai 1968 u.a. in einer Wandzeitung<sup>06</sup> und einem Flugblatt des Revolutionären Aktionskomitees<sup>07</sup> in Paris publik gemacht wurde und sich von da aus in deutscher Übersetzung schnell verbreitete, eine Form von Handlungsanweisung dar, die den Lesern bestimmte kognitive Mittel, ja einen spezifischen intellektuellen Habitus empfahl, mit dem konkrete Aktionen als Realisierung der Praxis ersonnen werden sollten: nämlich mit Phantasie. Peter Schneider, damals einer der Wortführer und Organisatoren der Berliner Studentenbewegung, nahm z.B. 1969 den Slogan auf, um in seinem Aufsatz *Die Phantasie im Spätkapitalismus und die Kulturrevolution* seine Vorstellungen einer praxisrelevanten Phantasie zu erörtern.<sup>08</sup>

---

04 S. zur Kritik Dutschkes und Krahls bezüglich des mangelnden Praxispotentials der Kritischen Theorie: Krahls 1969 und Dutschke 1968.

05 Vgl. Gilcher-Holtey 1998.

06 Der Slogan „L’imagination prend le pouvoir“ war gemäß der Dokumentation von Julien Besançon u.a. im Treppenaufgang [escaliers] des Instituts für Sciences Po, des Institut d’Études Politiques in Paris zu lesen (Besançon 1968, S. 146–147).

07 O. A. 1968.

08 Schneider 1969.

Im Anschluss an die Darlegung von seiner Meinung nach ungeeigneten, weil Praxis fernstehenden Konzepten von Phantasie in der Tradition Freuds<sup>09</sup> propagierte Schneider einen Modus von Phantasie, der – statt lediglich auf Fiktion beschränkt zu bleiben – die Wirklichkeit durchdringe und damit der Durchsetzung der Kulturrevolution Raum schaffe: „Wir [Schneider spricht hier im pluralis auctoris] fragten, ob die Kulturrevolution aus der Welt, in der die Phantasie bisher einzig praktisch geworden ist, aus der Welt des Scheins irgendwelche konkreten Utopien für sich holen kann. Die Antwort heißt: nein.“ Im Kontrast zu diesem Modus von Phantasie, dessen kognitive Produkte lediglich also als Surrogat für die eigentliche, reale Veränderung von Welt dienen, fordert Schneider von der Phantasie, in folgender Weise wirksam zu werden: „Die Kulturrevolution ist die Eroberung der Wirklichkeit durch die Phantasie.“<sup>10</sup> Auch wenn Schneiders Ausführungen zum Praktischwerden der Phantasie weit von einer konkreten, umsetzbaren Handlungsanweisung entfernt sind, so weist Schneider jedoch explizit der Phantasie die Rolle eines Katalysators oder eines Instruments zu, mittels dessen der im Rahmen der Studenten- und Protestbewegungen angestrebte Umbau der damaligen bundesrepublikanischen Gesellschaft und des Staates verwirklicht werden soll.

Ähnlich begreifen im direkten Umfeld der Studentenbewegung Jürgen Habermas, Peter Brückner und Marcuse die Funktion von Phantasie. Sie verwenden den Begriff freilich eher beiläufig. Phantasie soll als Gegenmittel gegen die und „Korrektur“ der damaligen, ihrer Diagnose nach totalitaristische Tendenzen aufweisenden Gesellschaft operieren (Reiche<sup>11</sup>). Phantasie ist Metapher für das Andere der bürgerlichen Gesellschaft, der es eben an solcher mangle (Habermas<sup>12</sup>). Indem Peter Brückner auf die herkömmlichen Konnotationen der Phantasie mit Kreativität im künstlerischen Sinn und Assoziationen mit der künstlerischen Sphäre rekurriert, operiert der Phantasiebegriff als Gegenbegriff zur bürgerlichen Gesellschaft.<sup>13</sup>

<sup>09</sup> Schneider 1969, S. 16/17.

<sup>10</sup> Schneider 1969, S. 27.

<sup>11</sup> „Unsere Aufgabe ist Aufklärung, aber Aufklärung in einem neuen Sinn. Als Verbindung von Theorie und Praxis, und zwar politischer Praxis, ist Erziehung heute mehr als Diskussion, mehr als bloßes Lehren und Lernen und Schreiben. Erziehung muss heute Geist *und* Körper, Vernunft *und* Phantasie, die Bedürfnisse des Intellekts und der Triebe einbegreifen; denn unsere gesamte Existenz ist zum Subjekt/Objekt der Politik, der Sozialtechnik geworden“ (Marcuse 1967, S. 197). Vgl. auch Reiche 1968, S. 438.

<sup>12</sup> Habermas 1967, S. 247.

<sup>13</sup> Brückner 1968, S. 431.

Mehr noch: Phantasie wird als Attribut der Studentenbewegung begriffen. Das deutet sich z. B. in der oben genannten Proklamation des Pariser Revolutionären Aktionskomitees an. Der Titel des kurzen Aufrufs „Die Phantasie übernimmt die Macht“ dient im eigentlichen Text des Aufrufs als Metapher für den „revolutionären Kampf der Arbeiter und Studenten“, wie es in der Proklamation heißt.<sup>14</sup> Damit operiert der Phantasiebegriff jedoch auch als Metapher für die Studenten- und Protestbewegung selber, die in Frankreich im Mai 1968 kurzzeitig die französische Regierung ins Wanken brachte.

Unabhängig von dieser Selbststilisierung, die mit dem Phantasiebegriff im o.g. Slogan erfolgte, stehen auch die von den studentischen Aktivisten vorgeschlagenen Handlungsmodi – hier knüpfe ich an Jochen Schulte-Sasse<sup>15</sup> an – in direktem Zusammenhang mit Phantasie als Leitkategorie. Das zeigt sich z. B. im Organisationsreferat von Dutschke und Krahle 1967. Das darin formulierte Programm stützte sich implizit auf Phantasie. Der Anspruch, mittels Agitation und sichtbar *irregulären* Aktionen einen „Bewusstseinsprozess für agierende Minderheiten innerhalb der passiven und leidenden Massen“ in Gang zu setzen, der die abstrakte Gewalt zur *sinnlichen* Gewissheit werden lässt,<sup>16</sup> rekurrierte implizit auf Phantasie im Sinne eines Vermögens, das Abweichende, Ungewohnte und Unerwartete zu denken. Die studentischen Aktivisten legten offenbar also bezüglich des Phantasiebegriffs den Akzent auf das freie Erfinden und Einfallsreichtum, deren Produkte bekanntlich das *Neue*, neue Ideen oder neue Handlungsweisen sind.<sup>17</sup>

Mit dieser Stoßrichtung auf das Abweichende, Ungewohnte, und Unerwartete, kurz das Neue mussten die Studierenden aber auch eine Eigenschaft von Phantasie mit in Kauf nehmen, die als Hindernis für die Entwicklung von Praxis begriffen werden kann: nämlich die Tatsache, dass sich die Genese von Neuem, d.h. also der kreative Akt, nicht kontrollieren und vorhersagen lässt. Die Kontrolle und Steuerung kreativer Prozesse stellt dementspre-

14 Unter der Überschrift „Die Phantasie übernimmt die Macht“ heißt es: „Der revolutionäre Kampf der Arbeiter und Studenten, der auf der Straße ausgebrochen ist, dehnt sich jetzt auf die Arbeitsstätten und die Pseudo-Werte der Konsumgesellschaft aus“ (o.A. 1968).

15 Schulte-Sasse 2002, S. 794 f.

16 Organisationsreferat von Rudi Dutschke und Hans-Jürgen Krahle, 22. Delegiertenkonferenz des SDS (Frankfurt/M., 4.–8. September 1967), zitiert in Kraushaar 1987, S. 22.

17 Der Imaginationsbegriff bezeichnet demgegenüber, gemäß dem *Duden Fremdwörterbuch* von 1974, stärker „bildhaft, anschauliches Denken“. Vgl. auch R. Wi. 1995.

chend ein in der Kulturgeschichte weit zurückzuverfolgendes Handlungsimperativ dar, das sich u.a. in der *ars inveniendi* des Mittelalters manifestierte.

Die bestehende Unkontrollierbarkeit von kreativen Prozessen, d.h. der phantasievollen Leistung, dürfte auch eine der Ursachen für die Angriffe gewesen sein, die die Studierenden bezüglich des ungeklärten Theorie-Praxis-Verhältnisses zunehmend gegen Adorno und seine Kollegen von der Frankfurter Schule ausführten und die 1969 zum Bruch mit dem philosophischen Lehrer führten. Auf solche Zusammenhänge lässt sich z.B. anhand eines Flugblatts schließen, das am 7. Juli 1967 vor einem Vortrag Adornos an der Freien Universität Berlin verteilt wurde und das – vorausgesetzt, die Tagespresse zitierte hier wortgetreu – dem Philosophen zum Vorwurf machte, dass er die Studierenden nicht im ausreichenden Maße mit innovativen Ideen für zukünftige Praxis versorge. In dem Flugblatt heißt es: „Was soll uns der alte Adorno und seine Theorie, die uns anwidert, weil sie nicht sagt, wie wir diese Scheiß-Uni am besten anzünden und einige Amerikahäuser dazu – für jeden Terrorangriff auf Vietnam eines.“<sup>18</sup>

## II.

Die Forderung von Neuheit und Kreativität, die im soziopolitischen Feld den Theorie-Praxis-Konflikt begleitete, artikulierte sich gleichermaßen im Bereich der Ernsten Musik. Dass die Kategorie der Neuheit für die Verfechter der politisch engagierten Musik, d.h. für die Zielsetzung, mit Musik soziopolitisch tätig zu werden, eine wichtige Rolle spielte, artikulierte Christian Wolff z.B. 1974 bei einem Vortrag im Rahmen der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt: „Und die *Neue Musik*“, so legte er seine Vision dar, „sollte in diesem Sinn eigentlich eine Musik sein, die sich für eine neue Gesellschaft eignet. Darin würde ihre Neuheit liegen, und mit ‚neu‘ meine ich etwas, das durchaus sozialisiert und demokratisiert ist.“<sup>19</sup> In welchem Verhältnis zur Forderung nach Praxis und zur im Slogan gepriesenen Phantasie

<sup>18</sup> Zitiert nach Demirovic 1989, S. 84.

<sup>19</sup> Wolff 1975, S. 10.

standen dabei die Handlungsmodi im E-Musik-Bereich, in der Klassik und der Avantgardemusik, von ‚1968‘ inspiriert wurden?

Vorherrschend war vor allem eine kritische Haltung, die sich sowohl gegen generelle gesellschaftspolitische Sachverhalte, als auch spezifische Verhältnisse im Feld der Musik selber richtete:

Das soziale Umfeld, insbesondere die ältere Generation, wurde auf seine nationalsozialistische Vergangenheit hin befragt und geprüft. Die Studierenden der Frankfurter Musikhochschule z. B. stellten im Sommersemester 1969 im Rahmen eines Chorkonzertes den dort lehrenden Komponisten Philipp Mohler mittels eines über seine opportunistische Haltung im Dritten Reich informierenden Flugblattes bloß.<sup>20</sup> Mit der Prüfung der Integrität der Vorbilder und Lehrenden war eine feindliche Haltung gegen jede Form von Autorität verbunden. Die Ablehnung von Autorität wiederum hatte ihre theoretischen Wurzeln in den Analysen Adornos und Horkheimers, die zum einen gezeigt hatten, dass ein prinzipieller Zusammenhang zwischen Autoritätshörigkeit und der Empfänglichkeit für den Nationalsozialismus bestand,<sup>21</sup> und zum anderen Autorität nicht nur als eine Eigenschaft eines Individuums oder einer Gruppe, sondern als Charakteristikum eines repressiven, jegliche individuelle Initiative unterbindenden Staatssystems definiert hatten.<sup>22</sup>

Im Feld der Musik äußerte sich die Skepsis gegenüber Autoritäten u. a. in einer Kritik an der an den Musikhochschulen vorherrschenden Lehre. Sie wurde als autoritärer Drill und Dressur gebrandmarkt, die auf den gleichermaßen autoritären klassischen Musikbetrieb, hier vor allem die Sozialstrukturen, die im Orchester und zwischen dem Orchester und Dirigenten bestanden, vorbereitete. Autoritär waren nicht nur die im Musikbetrieb

20 „Mit den Ansätzen, sich politisch zu engagieren, hat man einfach gekramt: Was hat eigentlich Philipp Mohler in der NS-Zeit gemacht? Man kramte dann so ein paar Sachen heraus. So ein paar Lieder hat er komponiert mit belanglosen Texten [...] aber ganz traditionelle, sehr harmonische Musik, die [...] im Dienste der Herrschenden war. [...] Das wurde hektographiert und ans Publikum verteilt. Das war der erste Affront. [...] Die Professoren waren empört. Sie wollten das den Leuten aus der Hand reißen. [...] Dann kam Hans Imhoff in die Veranstaltung und wir hatten verabredet: Wir führen das [Chorkonzert] weiter auf und führen das ad absurdum [...]. Und dann kam er herein und fragte: ‚Haben Sie schon das Flugblatt gelesen?‘ Er hat die Leute angesprochen. Er ging so rum, guckte sich an, was auf der Bühne passierte, stellte sich vor das Publikum. [...] Die Professoren sind rot angelaufen. Sie haben die Polizei gerufen. [...] ‚Sie verlassen den Saal!‘, ‚Warum denn? Mir gefällt’s g’rad so gut. Und außerdem möchte ich auch mit ihnen darüber sprechen, was Philipp Mohler in der NS-Zeit gemacht hat.‘“ (Sohar 2003). Mirjam Sohar war damals Studentin im Fach Oboe an der Frankfurter Musikhochschule, heute ist sie künstlerische Lehrkraft für Chor- und Ensembleleitung an der Universität der Künste in Berlin.

21 Adorno 1950; Horkheimer 1940/1942.

22 Horkheimer 1940/1942, S. 301.

handelnden Personen, sondern auch das klassisch-romantische Repertoire, der klassische Kanon, dessen Verbindlichkeit durch wiederholte Aufführungen in Abonnementkonzerten konsolidiert und affirmiert wurde. Eben diese Sichtweise artikuliert Konrad Boehmer (hier in einer von der Redaktion der *Sozialistischen Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft* erstellten Zusammenfassung seines Aufsatzes zu *Musikhochschule und Gesellschaft*<sup>23</sup>): „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 abwendet, ihre reaktionäre ideologische Basis nur umso deutlicher exponieren, reichen unmittelbar“, so resümiert Boehmer, „bis in die Praxis der Musikhochschule hinein.“<sup>24</sup> Als Konsequenz aus dieser Diagnose weigerten sich Avantgardekomponisten, am Musikbetrieb in der herkömmlichen Form zu partizipieren.

Die Beiträge von Mauricio Kagel, Karlheinz Stockhausen und Wilhelm Dieter Siebert zur Feier des 200jährigen Geburtstags von Beethoven im Jahre 1970 artikulierten z.B. — ganz im Sinne der omnipräsenten Autoritätskritik — eine Absage an jegliche Laudatio des großen Meisters. Kagels *Ludwig van*<sup>25</sup>, Stockhausens *Kurzwellen für Beethoven*<sup>26</sup> und Sieberts *Unser Ludwig*<sup>27</sup> (alle drei wurden 1970 uraufgeführt) verfahren mit dem ‚Erbe‘ Beethovens recht frech und grob. Die Verfahrensweisen der Komponisten wurden dabei aus der Diagnose abgeleitet, dass eine angemessene Beethoven-Interpretation im damaligen musikhistorischen Stadium nicht möglich sei. Die Avantgardekomponisten reduzierten daher die musikalische Gestaltung auf Techniken der Collage und Persiflage und zielten damit darauf ab, so formulierte dies der Musikjournalist Gerhard R. Koch anlässlich der Uraufführung von *Ludwig van*, „an Gips und Lack zu kratzen, [um] die Schmutzschicht geheiligter Konventionen abzuwaschen“.<sup>28</sup> Auch die Wahl der Titel *Ludwig van* und *Unser Ludwig* stellte bereits eine Autorität ignorierende Vertrautheit mit dem Meister zur Schau.

<sup>23</sup> Boehmer 1970.

<sup>24</sup> Boehmer 1970, S. 71.

<sup>25</sup> Kagel 1970.

<sup>26</sup> Stockhausen hat dieses Werk mittlerweile aus seinem Werkkatalog gestrichen. Eine Einspielung ist bei der Deutschen Grammophon unter dem Titel *Beethoven – op. 1970* aus dem Jahr der Uraufführung in verschiedenen Bibliotheken Deutschlands verfügbar.

<sup>27</sup> Siebert, Wilhelm Dieter: *Unser Ludwig*, Komposition 1970 (unveröffentlicht).

<sup>28</sup> Koch 1970, S. 124.



Die Unzufriedenheit, die Kritik und das Infrage-Stellen des den klassisch-romantischen Kanon konsolidierenden konventionellen Konzertbetriebs manifestierte sich auch in der Musikkritik, in der damals zahlreiche junge, politisierte Nachwuchsmusikwissenschaftler tätig waren. Die Musikkritik um ‚1968‘ war, wie Martin Elste herausgearbeitet hat,<sup>29</sup> geradezu von einer soziopolitischen und pseudo-soziopolitischen Rhetorik durchdrungen. Im Zuge dessen wurde das klassisch-romantische Konzertrepertoire in Konzertbesprechungen und Schallplattenkritiken auf dessen offene oder versteckte politische Implikationen hin geprüft und bewertet. Maßgeblich für die soziopolitische Qualität einer Komposition war dabei neben der musikalischen Gestaltung, die – nach dem Vorbild von Adornos musiksoziologischen Arbeiten – in Analogie zu gesellschaftlichen Systemen oder Konfigurationen gesetzt und bewertet wurde,<sup>30</sup> auch die ethische Unbedenklichkeit der Schöpfer der Werke, die wiederum mit der Ästhetik der Kompositionen kurzgeschlossen wurde. Herbert von Karajans bekannte nationalsozialistische Vergangenheit führte z.B. dazu, dass auch der für Karajans Interpretationen charakteristische sonore ‚Karajan-Sound‘ des Berliner Philharmonischen Orchesters auf Ablehnung stieß. D.h. die Klangästhetik Karajans verfiel, wie Elste gezeigt hat, gleichermaßen dem Verdikt faschistoid zu sein, wie ihr Verfechter selber.<sup>31</sup>

Die geschilderten Formen der Kritik im musikalischen Feld wurden durch die Zielsetzung ergänzt, eine für politische Praxis geeignete Avantgardemusik, so genannte ‚politisch engagierte oder politische Musik‘ zu komponieren. Im Vergleich mit der analysierenden Kritik und Verweigerung, wie sie die vorhergehenden Beispiele anführen, erforderte die Vision der politisch engagierten Avantgardemusik zu einem nicht unerheblichen Maße die Phantasie der Komponisten – als Vermögen, geltende Schranken zu überwinden und Neues zu erfinden –, auch wenn die Verfechter der Idee der „politischen Musik“ die Rolle, die Phantasie hier spielte, nicht eigens reflektierten.

<sup>29</sup> Elste 2008.

<sup>30</sup> Adorno hatte argumentiert, dass das musikalische „Material“ selber sedimentierter Geist sei, ein gesellschaftlich, durch Bewusstsein von Menschen hindurch Präformiertes ist. Als ihrer selbst vergessene, vormalige Subjektivität hat solcher objektive Geist des Materials seine eigenen Bewegungsgesetze. Desselben Ursprungs wie der gesellschaftliche Prozess und stets wieder von dessen Spuren durchsetzt, verläuft, was bloße Selbstbewegung des Materials dünkt, im gleichen Sinne wie die reale Gesellschaft, noch wo beide nichts mehr voneinander wissen und sich gegenseitig befehlen. Daher ist die Auseinandersetzung des Komponisten mit dem Material die mit der Gesellschaft, gerade soweit diese ins Werk eingewandert ist und nicht als bloß Äußerliches, Heteronomes, als Konsument oder Opponent der Produktion gegenübersteht“ (Adorno 1958, S. 36).

<sup>31</sup> Elste 2008, S. 67.

Warum gängige Vorstellungen überwindende Phantasie für die Realisierung des Konzeptes der „politischen Musik“ notwendig war, erklärt sich aus den damaligen vorherrschenden Auffassungen zur Ästhetik Neuer Musik: : Der geltenden avantgardistischen Ästhetik um 1970 gemäß waren zwei Wesensmerkmale für die Stilrichtung besonders charakteristisch: Atonalität—Tonalität galt als historisch obsolet—und eine alle Parameter umfassende erhebliche Komplexität. Generell war das Ziel des zeitgenössischen Komponierens—so jedenfalls, wie es in Darmstadt und Donaueschingen propagiert wurde—eine Musik, die intellektuell erhebliche Anforderungen an die Zuhörer stellte. Neue Musik durfte u.a. auch Spaß machen, sie durfte jedoch nicht in einem populistischen Sinn unterhaltend sein. Eine solche Ästhetik korrespondierte mit Adornos Forderung, dass Neue Musik nicht affirmativ, sondern verstörend wirken müsse, um auf diese Weise, so hatte er u.a. 1954 in dem Aufsatz *Vom Altern der Neuen Musik* wieder einmal dargelegt, den antidemokratischen, autoritären Tendenzen in der Gesellschaft entgegenzuwirken. „Der Schock, den diese [die Neue] Musik in ihren heroischen Zeiten, etwa bei der Wiener Uraufführung der Altenberg-Lieder von Alban Berg oder der Pariser des *Sacre du Printemps* von Strawinsky [beide 1913 uraufgeführt] dem Publikum versetzte, ist nicht bloß, wie die gutartige Apologie es möchte, dem Ungewohnten und Befremdenden als solchem zuzuschreiben, sondern einem Aufstörenden und selber Verstörten. Wer dies Element abstreitet und beteuert, die neue Kunst sei doch gerade so schön wie die traditionelle, erweist ihr einen Bärendienst; er lobt an ihr, was sie selber verschmäht, solange sie unbeirrt dem eigenen Impuls nachhört.“<sup>32</sup>

Die avantgardistische Ästhetik formulierte damit also Eigenschaften, die ein verstehendes Nachvollziehen und Reproduzieren der Musik nur dem „geübten Hörer“ erlaubte. Für politisch engagierte Zwecke war Avantgardemusik damit jedoch wenig geeignet, setzte sie doch eine Hörerkompetenz voraus, die nur wenige besaßen. Dementsprechend ist es auch nicht verwunderlich, dass Avantgardemusik bei der Bevölkerungsmehrheit,

---

<sup>32</sup> Adorno 1954, S. 143.

insbesondere den unteren sozialen Schichten, den Arbeitern, mit denen die Studentenbewegung anstrebte, sich zu solidarisieren, auf Ablehnung stieß oder gar Aversionen auslöste. Die Präsentation von Neuer Musik im Rahmen politischer Veranstaltungen wäre also wenig produktiv gewesen.

In dieser dilemmatischen Situation stellte Hanns Eislers Kompositionsstil aus den späten 1920er und 30er Jahren für viele politisierte Musiker eine Alternative dar. Seine Kompositionsprinzipien galten als beispielgebend, weil Eisler der Meinung vieler linksintellektueller Komponisten nach, eine Gratwanderung zwischen dem ästhetischen Anspruch der Komplexität und einer dennoch leicht eingänglichen und damit für die Massen konsumierbaren Oberfläche gelungen war. Der Komponist erreichte dies, indem er vergleichsweise ungewöhnliche harmonische Mittel verwendete sowie subtile rhythmische und melodische Abweichungen in eine traditionelle Melodik und reguläre Rhythmik einbettete.<sup>33</sup> Die Eisler-Renaissance, die sich Anfang der 1970er Jahre entwickelte und in deren Rahmen auch zwei Eisler Chöre in Essen und Berlin – der Eisler-Chor (1970) und der Hanns Eisler Chor (1973) – gegründet wurden, ging Hand in Hand mit einem Revival der Agitprop-Ästhetik, die von verschiedenen linkspolitischen Ensembles in den 1970er Jahren verfochten wurde. Zu nennen ist hier insbesondere die Gruppe *Hinz und Kunst*<sup>34</sup> (ab 1972), die sich auf Kollektivkompositionen, wie z. B. die Kantate *Streik bei Mannesmann*<sup>35</sup> (1973), zusammen mit Hans Werner Henze, spezialisierte.

Auch wenn die Eisler-Renaissance also einen Musikstil anbot, der die Forderung nach einer zeitgenössischen politisch-engagierten Musik zu erfüllen vermochte, so stellte sie letztlich jedoch selbstverständlich keine genuin zeitgenössische Musikrichtung dar, sondern revitalisierte lediglich ein musikalisches Idiom, das vierzig Jahre zuvor Aktualität besessen hatte. Insofern diente die Orientierung hin zu Eisler als Vorbild und Lehrer<sup>36</sup> eher zur

33 Im *Solidaritätslied* (1941) z. B. liegt die modale Melodie (phrygisch auf a) über Harmonien in g- und e-moll. Die marschhafte punktierte Rhythmik wird durch metrische Unregelmäßigkeiten (Taktwechsel) aufgebrochen.

34 *Hinz und Kunst* widmete sich seit seiner Gründung 1969 für kurze Zeit der freien Improvisation, löste sich rasch jedoch wieder auf. Seine Wiedergründung 1972 war mit der musikalischen Umorientierung auf Kollektivkompositionen verbunden.

35 Die einzelnen Abschnitte der Komposition wurden von Dietrich Bockle, Niels Frederick Hoffmann, Thomas Jahn, Luca Lombardi, Wilfried Steinbrenner und Hans Werner Henze komponiert.

36 „Was können wir aus Eisler lernen?“, so fragte der ungenannte Autor in der *Sozialistischen Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft* 1973 (o. A. 1973).

Ablenkung vom eigentlichen Kernproblem. Für die Autoren, die Eislers Biographie, seine Musik und sein politisches Engagement diskutierten, schien sich die Frage nach einer *aktuellen* politischen Musik gar nicht mehr zu stellen. Aus dem großen Engagement, mit dem die Eisler-Renaissance von ihren Verfechtern betrieben wurde, lässt sich in jedem Fall aber ablesen, wie sehr die Anverwandlung von Eislers Stil als Ausweg aus dem o.g. Dilemma, der Forderung nach der Entwicklung einer neuartigen, politisch engagierten Avantgardemusik, erschien.

Die zwar epigonale, aber zweifellos positive, nicht lediglich kritisierende Setzung der Eisler-Renaissance wurde durch musikalische Werke von zeitgenössischen Komponisten ergänzt, die hinsichtlich ihrer musikalischen Mittel eine radikalere Ästhetik verfolgten. Diese Ästhetik ging dabei daraus hervor, dass sie der bürgerlichen Musikästhetik gezielt entgegengesetzt sein sollte. Die oben geschilderte verbalsprachliche Kritik am bürgerlichen Musikbetrieb, wie sie in der Musikkritik und an den Musikhochschulen geübt wurde, wurde also durch nonverbale, musikalische Formen der Kritik ergänzt. Hierfür konnten die Komponisten an das Image anknüpfen, das Neuer Musik seit ihrer Entstehung um 1910 von Musikkritikern und Musikschriftstellern in der Weimarer Republik und im Dritten Reich hindurch immer wieder zugeschrieben worden war: nämlich eine revolutionäre, umstürzlerische Haltung zu artikulieren und die Stabilität des Staates zu gefährden.<sup>37</sup> Galt Avantgardemusik also zwischen 1910 und 1945 als eine — mit symbolischen Mitteln operierende — Gefahr für den Staat, so manifestierte sich nun das revolutionäre, geltende Verhältnisse in Frage stellende Image der Neuen Musik in seiner ablehnenden Haltung gegenüber der „bürgerlichen“, d.h. klassisch-romantischen Ästhetik.

Wie ist eine in Bezug auf die „bürgerliche“ Musikästhetik Anti- oder Gegenästhetik verfasst? Mit welchen musikalischen Mitteln operieren die Werke, die eine solche Ästhetik verfechten? — Die

---

<sup>37</sup> John 1994, Kutschke 2007b.

eingangs erwähnte Komposition *Harakiri* von Huber, die die Antiästhetik so radikal verfocht, dass sich selbst Gottwald, ein Spezialist auf dem Gebiet der Neuen Musik, von ihr provoziert fühlte, intendiert, die traditionellen musikalischen Mittel als Träger außermusikalischer, soziopolitischer Bedeutungen sichtbar zu machen. Huber exponiert im Zentrum des Werkes ein Crescendo, das, der Meinung Hubers nach, soziopolitische Bedeutungsschichten besitzt. Es würde „Innerliches noch innerlicher machen“, „verbinden“, „Übergänge“ schaffen, „den Aufbruch“—hier muss ergänzt werden: zur politischen Aktivität—ankündigen und zur Auseinandersetzung rüsten. Crescendopraxis stecke „in Krieg und Frieden, in Arbeit und Erholung, im Morden und Schonen [...] in Unterdrückung [...] im Zugrunderichten“.<sup>38</sup>

Zweifellos ist diese Aufzählung wenig plausibel, weil Spannungsbewegungen eine Grundkategorie unserer zeitlichen Strukturierung und Orientierung in der Welt darstellen—vergleichbar mit Gegensatzpaaren wie „früher vs. später“ oder „Entwicklung vs. Stagnation oder Zyklichkeit“. Spannung und Entspannung können insofern zwar ein Modus aggressiver, gewalthafter soziopolitischer Handlungen sein; sie sind jedoch hierfür keineswegs spezifisch. Was Huber mit seiner Aufzählung sichtbar machen wollte, war offenbar auch weniger der Sachverhalt, dass Gewalt mit Spannungsbewegungen und Entspannungsdynamiken einhergehen kann, als vielmehr die Tatsache, dass Musik, indem sie ebenfalls mit solchen Kategorien operiert, in Analogie zu anderen Phänomenen oder Sachverhalten gerät, in denen dieselben Kategorien eine wichtige Rolle spielen. Doch selbst von dieser Perspektive aus hinkt weiterhin die Konzeption des Werkes: Denn indem Analogien nicht auf kausalen Zusammenhängen, sondern auf Ähnlichkeiten beruhen, die auch zwischen Dingen oder Sachverhalten bestehen können, die nichts miteinander zu tun haben,<sup>39</sup> fehlt es dem kompositorischen Programm, den angeblichen politischen Gehalt des Crescendos sichtbar zu machen, an zwingender Plausibilität.

38 Die gesamte Deklaration am Ende von *Harakiri* lautet: „Crescendo- und Decrescendo-Praxis steckt in Krieg und Frieden, in Arbeit und Erholung, in Alltag und Feiertag, im Morden und Schonen, im Sonnenaufgang und Sonnenuntergang, in Unterdrückung, in Stimmungen, in Freude, im Zugrunderichten ... Crescendi sind nicht wertfrei/ Musik verheimlicht ihre Gefährlichkeit,/ mystifiziert ihren Gebrauch. Unter dem Schutz von Struktur sollte man mit Crescendi, die nur sie selbst sind, keinen Staat mehr machen!“

39 Wie zufällig und absurd von Analogiebildungen basierende Kausalverhältnisse sein können, demonstriert die Behauptung von Crollius aus dem Jahre 1623, dass Walnüsse Gehirne heilen würden, weil beide eine vergleichbare Oberflächenstruktur besäßen (vgl. Foucault 1966, Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt/M. 1989, S. 58).

Diese konzeptionelle Schwäche bedeutet jedoch keineswegs, dass das Werk als solches verunglückt ist. Seine eigentliche Qualität besteht in seinem konsequenten Einsatz der musikalischen Mittel, die das kompositorische Element des Crescendos aus seinem musikalischen Zusammenhang herauslösen und als Manifestation der Kategorie des Spannungsaufbaus sichtbar machen. Huber erwirkt dies, indem er musikalische Struktur sowie Referenzverhältnisse zwischen verschiedenen musikalischen Konfigurationen, also kognitive Prozesse, wie sie für das Hören und Verstehen von Musik herkömmlich konstitutiv sind, verhindert und das musikalische Geschehen auf die bloße Abfolge—Haltetón-Crescendo—beschränkt. Statt eines Klangs vernimmt der Hörer ein schubberndes Rauschen, das dreizehn Violinen auf einer verhältnismäßig tief gestimmten und damit annähernd ungespannten Saite erzeugen. Der Abschluss der Komposition—vom Band eingespielte Naturgeräusche (Donner und Regen) und eine finale, vorzutragende verbalsprachliche Proklamation<sup>40</sup>—tritt aus der Musik im engeren Sinn heraus. Huber reduziert die musikalischen Mittel also auf das äußerste; er entkernt die Musik. Es sind diese Verfahrensweisen, die *Harakiri* als Exemplar der neulinken Antiästhetik kennzeichnen.

Ähnlich reduktionistisch verfuhr Helmut Lachenmann. Sein Stück *Guero*<sup>41</sup> für Klavier von 1969 verweigert das zum Klavier, d.h. dem bürgerlichen Musikinstrument schlechthin, gehörige Spiel auf den Klaviertasten und schreibt stattdessen dem Hörer vor, ausschließlich Resonanzgeräusche des Korpus, des Klavierdeckels und der Tasten selber zu erzeugen. Die in diesen Verfahren artikulierten Verweigerungshaltung bewog Hermann Danuser—Verweigerung als generell negatives oder besser: negierendes Verhalten begreifend—Lachenmanns Verfahren in Anlehnung an Adorno als „Ästhetik der Negativität“ zu bezeichnen.<sup>42</sup> Er fokussierte damit Lachenmanns Ästhetik als eine Ästhetik, die nicht in Eigeninitiative Positives setzt, indem sie neue und/oder individuelle kompositorische Verfahren, Stilmittel oder musikalische Konfigurationen verwendet bzw.

40 s. Fußnote 37.

41 Lachenmann 1972.

42 Danuser 1984, S. 400.

gestaltet, sondern indem sie auf das Bestehende durch Negation reagiert und z.B. harmonische oder im traditionellen Sinn schöne Musik vermeidet oder subvertiert. Ähnlich lassen sich *Air* (1968/1969) für großes Orchester mit Schlagzeug-Solo und *Pression* (1969/1970) für einen Cellisten begreifen. Die für beide Stücke typische Klangästhetik (erstickte, gepresste und tonlose geräuschhafte Schallereignisse) provoziert kalkuliert<sup>43</sup>, indem sie die mit Bürgerlichkeit assoziierte Klangschönheit verweigert.

Dass die Idee der Negation unter den Verfechtern der linksintellektuellen Avantgarde eine zentrale Rolle spielte, manifestiert sich auch im Namen des 1969 von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn gegründeten Ensembles *Musica Negativa*, das sich, so geben die Initiatoren an, der Aufführung „radikaler Musik“ widmete und mit seinem Titel auf Adornos *Negative Dialektik* Bezug nahm. Begreift man die negative Dialektik als ein methodisches Vorgehen, das durch dialektisches Denken der totalitären Identifizierungslogik und der prognostizierten Entwicklung zu einer anti-demokratischen, anti-freiheitlichen und anti-individualistischen Gesellschaftsform entgegenarbeitet und sie in diesem Sinn negiert, dann erweist sich der Name des Ensembles als programmatisch. Er verspricht die Aufführung von Musik, die mittels ihrer musikalischen Mittel dem totalitären Identifizierungszwang entgegenwirkt und für Demokratie, Freiheit und Individualität wirbt. Musikalische Mittel hierzu waren—orientiert man sich an den Konzertprogrammen der *Musica Negativa*—Analogien, die sich zwischen den Strukturen und Musizierungsweisen einer musikalischen Komposition auf der einen und außermusikalischen sozialen oder auch politischen Verhältnissen auf der anderen Seite herstellen lassen. Eine Musik, die Repetitionen vermeidet, konnte z.B. als Ausstellung von Individualität in Analogie zu – mangelnder, aber erwünschter—soziopolitischer (und psychischer) Individualität interpretiert werden.

---

<sup>43</sup> Dass Lachenmann die Provokation und die Entrüstung des Publikums nahezu einkalkulierte, lässt sich aus seinen eigenen Werkbeschreibungen entnehmen (vgl. Lachenmann 1969).

### III.

Wieweit schließen die hier geschilderten Entwicklungen im Feld der Ernsten Musik—die Autoritätskritik und Vergangenheitsbewältigung und die Verfechtung der Ästhetik der Negativität—den Einsatz von Phantasie mit ein? Inwiefern stehen die Verfahrensweisen der Musiker und Komponisten, die wie gezeigt vorrangig ablehnend und verweigernd, also negativ waren, in einem Zusammenhang mit der Schaffung von Neuem, wie sie der Phantasiebegriff implizit voraussetzt?—Neuerungen im emphatischen Sinn wurden bis auf die noch zu besprechenden Improvisationspraktiken nicht vorgenommen. Vorherrschend waren demgegenüber negierende, ablehnende und verweigernde Verfahrensweisen der Musiker und Komponisten sowie eine permanente Kritik. Trotz alledem—und das ist für die Bedeutung der Phantasie für die E-Musik um 1968 bedeutsam—erfolgte, angeregt durch das linksintellektuelle Klima, eine deutliche Veränderung des Musikbetriebes.

Die Kritik an autoritären, auf ein bis zwei Machtzentren—den Dirigenten und das Werk des Komponisten—ausgerichteten Musikensembles stimulierte die Entwicklung von dirigenten- und kompositionslosen Musizierweisen: die freie oder geleitete Improvisation, die die Autorität des Werkes gänzlich verabschiedete beziehungsweise soweit zurücknahm, das den ausführenden Musikern ein größeres Maß an Freiraum zur Umsetzung eigener kreativer Ideen gewährt wurde. In Kohärenz damit definierte der Komponist und Improvisationsmusiker Max E. Keller 1973: „Improvisation [...] hebt die Arbeitsteilung Komponist—Interpret, die immer ein Herrschaftsverhältnis impliziert, tendenziell auf. Nicht mehr hat ein Interpret nachzuspielen, was ein Komponist ihm vorschreibt, sondern der Improvisator ist zugleich der Schöpfer und Spieler des Erklingenden. Innerhalb eines Kollektivs versucht der einzelne Spieler, sich musikalisch zu verwirklichen, sich frei zu entfalten in der dialektischen Beziehung zu seinen Mitspielern“.<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> Keller 1973, S. 199.



Die Improvisationstechniken in der Avantgardemusik erhielten u. a. wichtige Anregungen von der Kreativitätspädagogik, die – aus den USA kommend – in den ausgehenden 1960er Jahren zahlreiche neue Impulse in die deutsche Musikpädagogik wie die Pädagogik generell einbrachte. Der auf die Stimulierung von Kreativität ausgerichtete Impetus der Kreativitätspädagogik wurde dabei von den Linksintellektuellen in Deutschland – deutlich intensiver als in den USA – umkonfiguriert und auf die Einübung von kreativen Handlungsweisen ausgerichtet, offenbar in der explizit freilich nie reflektierten Annahme, dass die Reform der Gesellschaft mittels sozialen Handelns Kreativität, also die phantasievolle Entwicklung neuer, noch nicht erprobter Handlungsmodi voraussetze.<sup>45</sup> Dieses Denkmodell lässt sich ebenfalls in der Avantgardemusik ausmachen. Indem in den frei-improvisatorischen Stücken, insbesondere denjenigen von Christian Wolff, phantasievolles musikalisches und soziales Handeln geübt wurde, sollte freie Improvisation, ähnlich wie die Aufführungen des Ensembles Musica Negativa, sowohl den von der Frankfurter Schule entworfenen Horrorszenarien eines totalitären Gesellschaftssystems entgegensteuern, als auch eine bessere Gesellschaft hervorbringen.

Der gezielte Ausschluss von als Autoritäten operierenden Instanzen schlug sich nicht nur in der Avantgardemusik nieder, sondern auch in der sich zunehmend ausbreitenden Alte-Musik-Bewegung. Hier koinzidierte die Idee des dirigentenlosen Musizierens mit dem historischen Wissen, dass der Leiter eines Ensembles in der bestehenden Form, d. h. in der klaren, hierarchischen und professionellen Abgrenzung gegenüber den spielenden Musikern, eine vergleichsweise späte musikhistorische Entwicklung, nämlich eine des frühen 19. Jahrhunderts, ist.<sup>46</sup>

Die Ästhetik der Negativität schloss, auch wenn sie im Grunde lediglich Verweigerung und Ablehnung sein wollte, auf dem Gebiet der Komposition neue positive Setzungen mit ein. Denn die Verabschiedung oder Zurücknahme traditioneller musikalischer

---

<sup>45</sup> Kutschke 2007a, Kapitel 3.

<sup>46</sup> Dreyfus 1983.

Parameter, kompositorischer Mittel oder Spielweisen brachte als Nebeneffekt andere Klangmerkmale und formkonstituierende Elemente in den Vordergrund: bei *Guero* und *Pression* die Klangfarbenvielfalt aller übrigen Elemente des Klaviers bzw. Cellos z. B. und eine betont zurückgenommene, subtile Klangästhetik, die – stärker noch als die kammermusikalische Instrumentierung der Neuen Wiener Schule und in Ergänzung zur Klangästhetik Cages – unbekannte Klänge verfügbar macht und im deutlichen Kontrast zum traditionellen Ideal eines ausbalancierten und grundtönig orientierten Timbres steht; sowie bei *Harakiri* die Erweiterung des musikalischen Materials durch die Verwendung von Verbalsprache und Umweltgeräuschen und die damit verbundene Verschmelzung mit anderen Kunstgattungen wie dem Hörspiel und dem experimentellen Musiktheater. Die Ästhetik der Negativität korrespondierte insofern mit derjenigen des – so hat Peter Niklas Wilson verschiedene Strömungen der Avantgardemusik seit den 1950er Jahren zusammengefasst – Reduktionismus.<sup>47</sup>

Der Protest gegen bürgerliche Konventionen und das „comme il faut“ der Ausführung klassisch-romantischer Musik, die eine dezidiert selbstkontrollierte Haltung erfordert, der Protest gegen den so genannten bürgerlichen Geschmack, und der Wunsch zu provozieren und zu schockieren, schlugen sich zusammen mit der Erweiterung des musikalischen Materials u. a. in der Komposition und Vorführung so genannter naturbelassener Ausdrucksformen nieder. Statt eines Seufzermotivs wurden richtige Seufzer vorgetragen, statt Singen wurden Atem- und Kehlkopfgeräusche exponiert oder es wurde geschrien.

Die Ausrichtung dieser musikalischen Neuerungen lässt sich wiederum auf den Phantasie-Diskurs um 1968 zurückbeziehen. Schneider hatte in seinem oben erwähnten Aufsatz zur „Phantasie im Spätkapitalismus und die Kulturrevolution“ sein individuelles Konzept von Phantasie profiliert, indem er es von dem Freudschen Konzept der progredienten Phantasie absetzte.

<sup>47</sup> Die Komponisten, die Wilson zu den Vertretern einer reduktionistischen Ästhetik zählt, sind u. a. Morton Feldman, Karel Goeyvaerts, LaMonte Young, Giacinto Scelsi, James Tenney, Alvin Lucier, Ernstalbrecht Stiebler und Thomas Brinkmann (Wilson 2003).

Progrediente Phantasien sind, nach Freud, private Phantasien, die mit dem gesellschaftlichen Rahmen korrespondieren, d.h. die Konformität des Individuums mit der Gesellschaft unterstützen. Der Freudsche Phantasiebegriff zielte also, wie seine psychologische Theorie generell, letztlich auf gesellschaftliche Anpassung. Avantgardemusikkonzepte hingegen, insbesondere diejenigen von Dieter Schnebel, Gerhard Stäbler, Vinko Globokar und Karlheinz Stockhausen, schienen von Phantasien geleitet, die gerade auf die Überwindung gesellschaftlicher Zwänge und Erwartungen abzielten. Sie ermutigten zu soziokulturell unüberformten, stark emotionalen, „unschönen“ Ausdrucksweisen, wie Weinen oder Schreien (vgl. Schnebels *Maulwerke* (1968–1974)<sup>48</sup>, *Körper-Sprache* (1979–1980) und *Laut-Gesten-Laute* (1983–85), Stäblers *drüber...* (1972/1973), Globokars *Corporel* (1985) und Stockhausens *Alphabet* (1972))<sup>49</sup>. Die Herausstellung von Körpergeräuschen korrespondierte darüber hinaus mit einem größeren kulturhistorischen Paradigmenwechsel: Die Wiederentdeckung des Körpers, die wiederum zu Beginn der 1970er Jahre im Anschluss an die Erfahrung der politischen Wirkungslosigkeit der Studentenbewegung und im Zuge eines Rückzugs ins Private und der Konsolidierung der ökologischen Bewegungen unter vielen Linksintellektuellen erfolgte.

Die Identifizierung und öffentliche Kritik von Persönlichkeiten des Musiklebens, die im Dritten Reich eine Mitläuferrolle angenommen hatten, und die damit verbundene Ablehnung der von diesen Personen vertretenen Klangästhetik, wie anhand des Beispiels von Karajan gezeigt, machte auch im Bereich der Klassik den Weg frei für die Etablierung einer neuen, durchsichtigeren und schwereloseren Klangästhetik. Deutlich artikulierten sich dies im Wechsel zwischen Karajan und Abbado als Chefdirigenten des Berliner Philharmonischen Orchesters und in der zunehmenden Verbreitung und Akzeptanz der Alte-Musik-Bewegung.<sup>50</sup> Auch diese Entwicklung war selbstverständlich keine isolierte und kann nicht allein auf die politisierte Musikkritik der linksintellektuellen Rezensenten zurückgeführt werden, sondern

---

<sup>48</sup> Schnebel 1971.

<sup>49</sup> Stäbler 1972/1973, Globokar 1989, Stockhausen 1978.

<sup>50</sup> Vgl. Rubinoff 2006.

koinzierte mit musikwissenschaftlichen und -historiographischen Entwicklungen, die bereits im ausgehenden 19. Jahrhundert (mit der Rekonstruktion alter Musikinstrumente und dem generellen Versuch, Tradition nicht nur zu bewahren, sondern vergessene Traditionen auch wiederzubeleben) eingesetzt hatten.

Ähnlich wie die Alte-Musik-Bewegung ohne die neuen sozialen Bewegungen kaum das geworden wäre, was sie heute ist,—nicht zufällig besteht das Image, dass die Verfechter der historischen Aufführungspraxis Müsliesser und Jesussandalenträger seien<sup>51</sup>—verdankt auch die Postmoderne Musik viel dem Umstand, dass das linksintellektuelle Klima alle Bereiche der Ersten Musik erfasste. Die Kritik, die sich gegen „große Interpreten“, den klassischen Kanon und die „großen Meister“ richtete, stellte den Geltungsanspruch ihrer Autorität und Aura infrage und machte die vergangene Musik somit—quasi als Nebeneffekt—für den „Wiedergebrauch“ vonseiten zeitgenössischer Komponisten verfügbar. Das Material wurde sozusagen aus der Autorität des Meisters und der Tradition herausgelöst. Dieser Prozess lässt sich deutlich anhand der Feierlichkeiten von Beethovens 200jährigem Geburtstag 1970 beobachten.

Indem Kagel, Stockhausen und Siebert Beethovens Musik mittels Collagetechniken in *Ludwig van, Kurzwellen für Beethoven* und *Unser Ludwig 1970* einschmolzen, bedienten sie sich Verarbeitungstechniken, die anschließend, d.h. ab den frühen 1970er Jahren auch bei der Herstellung postmoderner, neotonaler und neoexpressiver Verfahrensweisen eine gewisse Rolle spielten, indem in postmodernen Werken häufig ältere Stilelemente in den zeitgenössischen Kontext eingeschmolzen wurden. Verschieden war freilich der Impetus, mit dem die rückgriffigen kompositorischen Verfahren ausgeführt wurden. Zielten die jungen postmodernen Komponisten, die ab den frühen 1970er Jahre mit ihren Werken zunehmend hervortraten—insbesondere Wolfgang Rihm<sup>52</sup>, Wolfgang von Schweinitz<sup>53</sup>, Wilhelm Killmayer<sup>54</sup> und Detlev Müller-Siemens<sup>55</sup>—, auf eine kreative Wiederaneignung

51 Haskell 1988.

52 Rihms Orchesterwerk *Morphonie* (1972) und sein drittes Streichquartett *Im Innersten* (1976) imitieren für kurze Passagen das stilistische Idiom von Mahler, Beethoven und Schubert.

53 Von Schweinitz' *Variationen über ein Thema von Mozart* für großes Orchester, op. 12, (1976), rekurrieren deutlich auf Mozarts *Maurische Trauermusik*.

54 Killmayers *Brahms-Bildnis* (1984) und *Vanitas Vanitatum, Five Romances* (1987/1988) exponieren einen spätromantischen Gestus.

55 Müller-Siemens' *7 Variationen über einen Ländler von Franz Schubert* (1977–1978) verarbeiten, wie der Titel anzeigt, Schuberts Ländler für Klavier in a-moll.

des von den Alten Meistern konstituierten und somit fremden kompositorischen Materials, so lag den Collageverfahren bei den Vertretern der Avantgarde der 1950er und 60er Jahre, Kagel und Stockhausen, — Siebert trat vergleichsweise spät, ab Mitte der 1960er Jahre und bereits über dreißigjährig, als Komponist hervor — eine Autorität in Frage stellende Ironisierung zugrunde, die sich musikalisch als fürsorgliche, liebevolle Zerstückelung von Beethovens Werken artikuliert. Ebenfalls dürfte die Eisler-Renaissance an der Durchsetzung der postmodernen Musik nicht unbeteiligt gewesen sein, indem sie tonales Komponieren innerhalb der zeitgenössischen Musik wieder aufwertete und in der deutschen Neue-Musik-Szene möglich machte.

Phantasie spielte bei all diesen Verfahren eine indirekte Rolle. Aus der ursprünglich soziopolitischen auf den Musikbereich übertragenen Kritik leiteten die Musiker und Komponisten Handlungsweisen ab, die eine performative Unterstützung und Konsolidierung der bestehenden, abzulehnenden institutionellen Strukturen und Ästhetiken verweigerten. Mit dieser Verweigerung gingen jeweils alternative Handlungsweisen einher, die wiederum dazu beitrugen, dass sich neue institutionelle Strukturen und Ästhetiken konstituierten.

Die Entwicklung im Musikbereich korrespondiert damit weitgehend mit denjenigen Mechanismen, die Wolfgang Kraushaar den Handlungsmodi der politischen Bewegung zugrunde gelegt hat. Kraushaar erklärt das als ziellos zu bewertende Handeln der Studierenden aus einem Dilemma, das darin bestünde, dass „die Befreiung einen Vorgriff auf die künftige Gesellschaft darstellt [und sie daher] keiner Logik des Bestehenden mehr folgen [kann] und [stattdessen], alles Abbildhafte abstreifend, ihre eigene entwickeln“<sup>56</sup> müsse — diese Logik jedoch zum Zeitpunkt des Handelns notwendigerweise noch unbekannt sei. Gleiches gilt auch für den Musikbereich. Die neuen zukünftigen, von den Studierenden und Musikern angestrebten Gesellschafts- und Musikformen konnten nicht *gezielt* hergestellt werden. Aus den

---

56 Kraushaar 1987, S. 29.

ablehnenden, verweigernden und kritisierenden Handlungen emergierten jedoch neue Musizierformen, Institutionen und Ästhetiken oder – mit einer Formulierung Kraushaars in Bezug auf die Studentenbewegung – „bildeten“ sich „prozessual heraus“.<sup>57</sup>

Entscheidend ist jedoch – und damit kann über die Interpretation von Kraushaar hinausgegangen werden –, dass die Handlungen, auch wenn sie keinem konkret bezeichneten Ziel folgten, keineswegs vollständig ungerichtet und zufällig waren. Indem die Ablehnung, Verweigerung und Kritik, d.h. die eigentlichen Handlungsimperative, auf das Abzulehnende, zu Verweigernde und Kritikwürdige Bezug nahmen, operierten die neulinken Musiker und Komponisten in einer Weise, die mit dem Handlungsmodus verwandt ist, den Adorno mit dem Begriff der „exakten Phantasie“<sup>58</sup> belegt hat – einem Begriff, der im Vergleich zum vorherrschenden emphatischen Konzept von Phantasie bescheiden angelegt ist. Im Gegensatz zur Vorstellung von Phantasie als Vermögen zur *creatio ex nihilo*, d.h. zum Neuen, und als freiem Spiel der Imagination reduziert Adorno die Phantasietätigkeit auf ein konstruktives Verfahren, d.h. das Umordnen von Konstellationen. „Die Leistung der Phantasie ist“, so Adorno, „weniger die *creatio ex nihilo*, an welche die kunstfremde Kunstreligion glaubt, als die Imagination authentischer Lösungen inmitten des gleichsam prä-existenten Zusammenhangs der Werke.“<sup>59</sup> Phantasie „rückt [...], was immer die Kunstwerke an Daseiendem absorbieren, in Konstellationen, durch welche sie zum Anderen des Daseins werden, sei es auch allein durch dessen *bestimmte Negation* [kursiv von mir, B.K.].“<sup>60</sup>

Dass Adorno dieses Konzept von Phantasie in seiner *Ästhetischen Theorie* gerade zu einem Zeitpunkt formulierte, zu dem die Auseinandersetzung über den Theorie-Praxis-Konflikt tobte und die Kritische Theorie unter dem Druck stand, konkrete Handlungsimperative anzubieten, dürfte kein Zufall sein. Jedenfalls bot der Philosoph damit ein Beschreibungsmodell an, mit dem sich Veränderungen im E-Musikbereich im Anschluss an

57 Der vollständige Ausdruck lautet: „Modus des erst prozessual sich Herausbildenden“ (Kraushaar 1987, S. 29).

58 Adorno verwendet die Bezeichnung „exakte Phantasie“ für seinen individuellen Phantasiebegriff in dieser Form nur in der *Negativen Dialektik* (Adorno 1967, S. 56); aus seiner Beschreibung der Phantasie in der *Ästhetischen Theorie* (s. nachfolgende Fußnote) lässt sich jedoch schließen, dass beiden Monographien ein ähnlicher Phantasiebegriff zugrunde liegt und somit die Bezeichnung aus der *Negativen Dialektik* auch für seinen Phantasiebegriff in der *Ästhetischen Theorie* verwendet werden kann.

59 Adorno 1970, S. 256.

60 Adorno 1970, S. 259.

„1968“ auf den Punkt lassen. Wenn Kritik am Bestehenden über sinnloses Kaputtmachen hinausgehen sollte, waren die Akteure im E-Musikbereich zur Entwicklung alternativer Musizierformen aufgefordert. Mit der „bestimmten Negation“, die sich im E-Musikbereich in der linksintellektuell geleiteten Kritik und der theoretischen und praktischen Ästhetik der Negativität artikuliert, ging somit – quasi automatisch – der Einsatz „exakter Phantasie“ einher und stimulierte jene Veränderungen, die den E-Musikbereich heute kennzeichnen.

## Literatur

- Adorno 1950** Theodor W. Adorno: *The Authoritarian Personality* (1950), New York: Norton 1969.
- Adorno 1954** Theodor W. Adorno: *Das Altern der Neuen Musik* (1954), in: ders.: *Dissonanzen, Einleitung in die Musiksoziologie* (= Schriften, Bd. 14), Frankfurt/M.: Suhrkamp 1980, S. 143–167.
- Adorno 1958** Theodor W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1958.
- Adorno 1967** Theodor W. Adorno: *Negative Dialektik*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1967.
- Adorno 1970** Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie* (1970), Frankfurt/M.: Suhrkamp 1993.
- Besançon 1968** *Les murs ont la parole. Journal mural* mai 1968. Sorbonne – Odéon – Nanterre etc. Citations recueillis par Julien Besançon, Paris: Claude Tchou 1968.
- Boehmer 1970** Konrad Boehmer: Musikhochschule und Gesellschaft (inhaltliche Zusammenfassung der Redaktion), in: *Sozialistische Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft*, Heft 4, 1970, S. 68–72.
- Brückner 1968** Peter Brückner: Die Geburt der Kritik aus dem Geiste des Gerüchts, in: *Die Linke antwortet Jürgen Habermas*, hrsg. von Wolfgang Abendroth und Peter Brückner, Frankfurt/M.: Europäische Verlags-Anstalt 1968, S. 90–103, wiederabgedruckt in: *Frankfurter Schule und Studentenbewegung: von der Flaschenpost zum Molotowcocktail*, Bd. 2, hrsg. von Wolfgang Kraushaar, Hamburg: Rogner & Bernhard bei Zweitausendeins 1998, S. 425–433.
- Danuser 1984** Hermann Danuser: *Die Musik des 20. Jahrhunderts* (1984), Laaber: Laaber 1996.
- Demirovic 1989** Alex Demirovic: Bodenlose Politik – Dialoge über Theorie und Praxis (1989), in: *Frankfurter Schule und Studentenbewegung: von der Flaschenpost zum Molotowcocktail*, Bd. 3, hrsg. von Wolfgang Kraushaar, Hamburg: Rogner & Bernhard bei Zweitausendeins 1998, S. 71–98.
- Dreyfus 1983** Laurence Dreyfus: Early music defended against its devotees: a theory of historical performance in the twentieth century, in: *The musical quarterly*, Heft 3, 1983, S. 297–322.
- Dutschke 1968** Rudi Dutschke: Die Widersprüche des Spätkapitalismus, die antiautoritären Studenten und ihr Verhältnis zur Dritten Welt, in: *Rebellion der Studenten oder die neue Opposition*, hrsg. von Uwe Bergmann et al., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1968, S. 33–57.
- Elste 2008** Martin Elste: Die Politisierung von Sprache und Kriterien der Musikkritik nach 1968, in: *Musikkulturen in der Revolte*, hrsg. von Beate Kutschke, Stuttgart: Franz Steiner 2008, S. 65–73.
- Foucault 1966** Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge* (1966), Frankfurt/M.: Suhrkamp 1989.
- Gilcher-Holtey 1998** Ingrid Gilcher-Holtey: Kritische Theorie und Neue Linke, in: Ingrid Gilcher-Holtey: *1968 – Vom Ereignis zum Gegenstand der Geschichtswissenschaft*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1998, S. 168–187.
- Globokar 1989** Vinko Globokar: *Corporel*, Frankfurt/M.: Litolf/Peters 1989.
- Habermas 1967** Jürgen Habermas: Rede über die politische Rolle der Studentenschaft in der Bundesrepublik, Referat auf dem Kongress Bedingungen und Organisation des Widerstandes (Hannover, 9. Juni 1967), in: *Der Politologe – Berliner Zeitschrift für politische Wissenschaft*, 8. Jg., Nr. 23, Juli 1967, S. 2 ff., wiederabgedruckt in: *Frankfurter Schule und Studentenbewegung: von der Flaschenpost zum Molotowcocktail*, Bd. 2, hrsg. von Wolfgang Kraushaar, Hamburg: Rogner & Bernhard bei Zweitausendeins 1998, S. 246–249.
- Haskell 1996** Harry Haskell: *The early music revival: A history*, London: Thames and Hudson 1988.
- Horkheimer 1940/1942** Max Horkheimer: Der autoritäre Staat (1940/1942), in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 5, hrsg. von Gunzelin Schmid Noerr, Frankfurt/M.: S. Fischer 1987, S. 293–319.
- John 1994** Eckhard John: *Musikbolschewismus*, Stuttgart: Metzler 1994.

- Kagel 1970** Mauricio Kagel: *Ludwig van* (Partitur), London: Universal Edition 1970.
- Koch 1970** Gerhard R. Koch: *Beethoven a tempo*, in: *Musica* 1970, S. 124–125.
- Krahl 1969** Hans-Jürgen Krahl: Fünf Thesen zu „Herbert Marcuse als kritischer Theoretiker der Emanzipation“, in: ders.: *Konstitution und Klassenkampf*, Frankfurt/M.: Neue Kritik 1971, S. 198–302.
- Kraushaar 1987** Wolfgang Kraushaar: *Autoritärer Staat und Antiautoritäre Bewegung* (1987), in: *Frankfurter Schule und Studentenbewegung: von der Flaschenpost zum Molotowcocktail*, Bd. 3, hrsg. von Wolfgang Kraushaar, Hamburg: Rogner & Bernhard bei Zweitausendeins 1998, S. 15–33.
- Kutschke 2007a** Beate Kutschke: *Neue Linke/ Neue Musik*, Köln und Weimar: Böhlau 2007.
- Kutschke 2007b** Beate Kutschke: Im Vorfeld der neu-linken Revolution. Die Idee der politisch-engagierten Musik um 1970, in: *Kontinuitäten – Diskontinuitäten. Untersuchungen zu Musik und Politik in Deutschland 1920–1970*, ed. by Heinz Geuen and Anno Mungen, Schliengen: Edition Argus 2007, S. 163–182.
- Lachenmann 1969** Helmut Lachenmann: Einführung zu *Air: Musik für großes Orchester mit Schlagzeug-Solo* (1968/69) (1969), in: ders.: *Musik als experimentelle Erfahrung*, hrsg. von Josef Häußler, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel und Insel 1996, S. 380.
- Lachenmann 1972** Helmut Lachenmann: *Guero* (Partitur) (1972), Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1988.
- Marcuse 1967** Herbert Marcuse: Befreiung von der Überflusgesellschaft, Referat auf dem Kongreß *The Dialectics of Liberation* (London, 28. Juli 1967), abgedruckt in: *Kursbuch*, 5. Jg., Nr. 16, März 1969, S. 196–198.
- o.A. 1968** o.A.: Die Phantasie übernimmt die Macht (15. Mai 1968), in: *Chienlit*, hrsg. von Jean-Jacques Lebel, Darmstadt: Melzer 1969, S. 183.
- o.A. 1973** o.A.: *Was können wir aus Eisler lernen*, in: *Sozialistische Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft* 1973, S. 15–28.
- R. Wi., Art.: Phantasie, in: *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*, Bd. 3, hrsg. von Jürgen Mittelstraß, Stuttgart: Metzler 1995, S. 123.
- Reiche 1968** Reimut Reiche: Verteidigung der neuen Senibilität, in: *Die Linke antwortet Jürgen Habermas*, hrsg. von Wolfgang Abendroth und Peter Brückner, Frankfurt/M.: Europäische Verlags-Anstalt 1968, S. 90–103, wiedergedruckt in: *Frankfurter Schule und Studentenbewegung: von der Flaschenpost zum Molotowcocktail*, Bd. 2, hrsg. von Wolfgang Kraushaar, Hamburg: Rogner & Bernhard bei Zweitausendeins 1998, S. 433–440.
- Rubinoff 2006** Kailan R. Rubinoff: *The Early Music Movement in the Netherlands: History, Pedagogy and Ethnography* (Dissertation, University of Alberta), Ann Arbor, Michigan: UMI 2006.
- Schnebel 1971** Dieter Schnebel: *Maulwerke* (Partitur), Mainz: Schott 1971.
- Schneider 1969** Peter Schneider: *Die Phantasie im Spätkapitalismus und die Kulturrevolution*, in: *Kursbuch*, März 1969, S. 1–37.
- Schulte-Sasse 2002** Jochen Schulte-Sasse: Art.: *Phantasie*, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 4, hrsg. von Karlheinz Barck, Stuttgart: Metzler 2002, S. 778–798.
- Siebert 1970** Wilhelm Dieter Siebert: *Unser Ludwig*, 1970 (unveröffentlicht).
- Sohar 2003** Interview der Autorin mit Miriam Sohar am 12. März 2003 in der Universität der Künste Berlin.
- Stäbler 1972/1973** Gerhard Stäbler: *drüber ...* (1972/1973) (Partitur), o.O.: o.V. o.J.
- Stockhausen 1978** Karlheinz Stockhausen: *Alphabet für Lüge*, in: ders.: *Texte*, Bd. 4 (Köln: DuMont 1978, S. 193–197).
- Traber/Reininghaus 1972** Habakuk Traber und Friedrich Christian Reininghaus: Chronologie eines Kompositionsauftrages, in: *Melos*, Heft 4, 1972, S. 252–25.
- Wolff 1975** Christian Wolff: *Zur Situation*, in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik XIV*, hrsg. von Ernst Thomas, Mainz: Schott 1975, S. 9–11.
- Wilson 2003** Peter Niklas Wilson: *Reduktion. Zur Aktualität einer musikalischen Strategie*, Mainz, Schott 2003.