

QUERSTAND von KUNST und POLITIK (Durchführung #4)

Dieses Kapitel ist mit *Querstand von Kunst und Politik* überschrieben, weil der Begriff gleichermaßen Bezug nimmt auf den musiktheoretischen Terminus, wie auch auf den querständigen Geist, der durch die 1960er Jahre spukte. Auch ist damit auch die charakteristische Annäherung von Kunst und Politik im Verlauf dieser ereignisreichen und widersprüchlichen Dekade des Wandels angedeutet, in der »politische und künstlerische Avantgarde wieder vereint oder doch eng verknüpft schienen.«¹

In der Musiklehre, und konkret den Grundlagen des Kontrapunkts, gehört der Querstand zu den »Fortschreitungen« die darauf abzielen, dem mehrstimmigen Satz Harmonie in Zusammenklang und Bewegung zu verleihen sowie der Einzelstimme im Verbund mit den anderen eine größtmögliche Eigenständigkeit zu sichern. Damit ist eine soziale Implikation des Querstands angedeutet, der in die Kategorie der »verbotenen Fortschreitungen« fällt und chromatische Varianten in einer Stimme oder gegen eine andere bezeichnet, wodurch sich Reibungen in der Harmonie ergeben.² Bisweilen werden diese Regeln des Kontrapunkts im Dienste eines höheren Kunstsinns sowie des musikalischen Fortschritts wegen durchbrochen – und können so exemplarisch für den Innovationsgedanken innerhalb der (Musik-)Geschichte eingesetzt werden. Die Anwendung der kontrapunktischen Stimmführungsregeln auf die Bewegungen gesellschaftlicher Akteure versprechen systematische Anschlüsse auf die hier gestellten Fragen nach der Verknüpfung von Musik- und Sozialgeschichte und können als Allegorie für die 1960er Jahre gedeutet werden, als eine ganze Reihe an Normen und Regeln durch »verbotene Fortschreitungen« verworfen und neubewertet wurde. Diese radikale Verdichtung gesellschaftlicher und ästhetischer Neuerungsbestrebungen revitalisierte nicht nur die künstlerischen Kampfesimpulse zwischen den widerstreitenden Polen von Tradition und Innovation, sondern auch das politische Konfliktfeld zwischen progressiven und konservativen Kräften. Zu diesem charakteristischen Querstand gehörten schließlich auch die Anschlüsse und Reibungspunkte zwischen den künstlerischen und gesellschaftlichen Avantgarden, als welche sich die Protestbewegungen in den 1960er Jahre verstanden.

-
- 1 Hanns Werner Heister (Hg): Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert, Laaber 2005, S. 287.
 - 2 Ulrich Michels/Gunter Vogel: dtv-Atlas Musik, Band 1: Systematischer Teil, München 1977, S. 93.

Nach dem Kahlschlag des zweiten Weltkriegs und der Agonie der Nachkriegszeit erfuhr die gesamte westliche Gesellschaft eine Re-Politisierung, die nahezu alle Gesellschaftsbereiche erfasste und bis in Bezirke geistiger und künstlerischer Tätigkeiten vordrang: »Unter der Gunst zeitpolitischer Vermittlungen und Kontaktsprünge«, so resümierte der Musikwissenschaftler Ulrich Dibelius, »standen sich [...] plötzlich Staatsmoral [...] und Kunstmoral [...] als Exponenten eines offenen Konflikts frontal wie nie einander gegenüber.«³ Wenn Dibelius damit auch den ›Querstand‹ von Politik und Kunst treffend beschrieb, so ist doch ein durch das Wort ›plötzlich‹ suggerierter punktueller Umbruch kritisch zu hinterfragen. Dieser wird üblicherweise auf das zum Symbol gewordene Jahr 1968 datiert, das ähnlich ungenau und mythenbeladen ist, wie das zur ›Stunde Null‹ stilisierte Jahr 1945. In beiden Fällen scheint die Jahreszahl Eindeutigkeit zu signalisieren, verweist aber auf ein ganzes Spektrum von Themen innerhalb eines längeren Kulminationszeitraums.

Angesichts der Fülle an Zusammenhängen erkennt man nicht nur in den Geschichtswissenschaften die »historiographische Tücke des Objekts.«⁴ Auch in den Musikwissenschaften besteht Konsens darüber, wie etwa Jörn Peter Hiekel vor dem »kontroversen und durchaus heiklen Forschungsgegenstand«⁵ zu warnen. Die Gesamtheit historischer Wandlungsprozesse, so sein Kollege Arnold Jacobshagen, sei wesentlicher als die symbolische Jahreszahl 1968, die allerdings als »Kulminationspunkt von langfristigen politischen und soziokulturellen Veränderungsprozessen verstanden werden kann. Sie setzen um die Mitte der 1950er Jahre ein und reichten bis in die 1970er Jahre«⁶. Diese Prozesshaftigkeit ähnelt der Struktur des Phänomens Musikskandal selbst: auch dieser entwickelt sich über einen längeren Zeitpunkt mit einem Vor- und Nachspiel – seine Ereignishaftigkeit aber liegt in einem punktuell bestimmten Eskalationsmoment: jenem »Sturz ins Jetzt des Augenblicks«⁷. Auch Sabine Sanio sprach in ihrer Monographie zu *1968 und die Avantgarde* von einer »Latenzphase für einen gesellschaftlichen Umbruchprozess«, der allerdings »1968 mit Vehemenz an verschiedenen Schauplätzen der nördlichen Hemisphäre zu Tage trat« und [...] sich dauerhaft mit dem Chiffre jenes Jahres«⁸ verband. Insofern kann 1968 als verdichteter Eskalationspunkt dieses Prozesses gelten und markiert auch in der Musikgeschichte eine historische Zäsur. Dies konkretisierte Beate Kutschke in ihrer einschlägigen Monographie *Neue Linke – Neue Musik*:

-
- 3 Ulrich Dibelius: *Moderne Musik nach 1945*, München 1998, S. 436.
 - 4 Norbert Frei: *1968. Jugendrevolte und globaler Protest*, München 2008, S. 211.
 - 5 Jörn Peter Hiekel: Warum sich jetzt mit ›1968‹ befassen? – Aspekte des Widerständigen in der Musik, in Ders. (Hg.): *Die Kunst des Überwinterns. Musik und Literatur um 1968*, Köln/Weimar/Wien 2011, S. 9-21, hier S. 9.
 - 6 Arnold Jacobshagen/Markus Leniger (Hg.): *Rebellische Musik. Gesellschaftlicher Protest und kultureller Wandel um 1968*, Köln 2007, S. 9.
 - 7 Martin Thrun: Der Sturz ins Jetzt des Augenblicks. Macht und Ohnmacht ›ästhetischer Polizei‹ im Konzert nach 1900, in Sven Oliver Müller/Jürgen Osterhammel/Martin Rempe (Hg.): *Kommunikation im Musikleben. Harmonien und Dissonanzen im 20. Jahrhundert*, Göttingen 2015, S. 42-67.
 - 8 Sabine Sanio: *1968 und die Avantgarde. Politisch-ästhetische Wechselwirkungen in der westlichen Welt*, Sinzig 2008, S. 10.

»Spätestens ab 1968 war das Bedürfnis, selber am Gesellschaft verändernden Impetus zu partizipieren, allgegenwärtig; und die Mittel [...] entsprachen dabei durchaus denjenigen, der sich auch die Studenten- und Protestbewegungen bedienten: neben Demonstrieren und Lärmschlagen, Agitieren und Bloßstellen die Entwicklung alternativer musikalischer Verhaltensstile und Codes, die einen Wandel des bisherigen Musikbetriebs vorantrieben; innovative Kompositionsrichtungen, die neue Richtungen Formen des Musizierens erforderten, die Gründung von dem herkömmlichen Musikbetrieb entgegenarbeitenden, politisch positionierten und agitierenden Gegeninstitutionen, die Reflexion und Verarbeitung linksintellektuellen Wissens in musikalischen Werken.«⁹

Auch Gianmario Borio, der vor den Schwierigkeiten warnte, »die Vielfalt der unter jenem Begriff subsumierten Erscheinungsformen auf einen Nenner zu bringen«¹⁰, verstand 1968 als symbolische Jahreszahl für Transformationen im Denken sowie sozialem Handeln und wendete dieses polyvalente Gesellschaftsbild auch auf die musikalische Avantgarde an:

»In Hinblick auf die Kunstmusik der westlichen Welt stellen die Jahre vor 1968 eine Zeit dar, in der die schärfsten Angriffe gegen die traditionelle Vorstellung von Komposition, die musikalischen Institutionen und das Produktionssystem insgesamt geführt wurden.«¹¹

Wenn auch vor einer Degradierung der Künste zu Illustrationen zeitgeschichtlicher Bewegungen zu warnen ist, so ist sich die Forschung doch grundsätzlich einig über die Folgen des gesellschaftlichen Umbruchs auch für die (Hoch-)Kultur. Damals, so der weitgehende Konsens, sei es durch die Infragestellung von Institutionen, Konventionen, Konsumgewohnheiten und bürgerlichen Musik-Ritualen zu einer Verdichtung von im weiteren Sinne als politisch zu bezeichnender Konzepte gekommen. Kunst, so lautete die offen erklärte Hoffnung vieler Kulturschaffender, sollte aktiv zu gesellschaftlichen Veränderungen beitragen.

Diese implizite Politisierung im Musikbetrieb äußerte sich jedoch auf unterschiedlichste Art und Weise, so dass sich ein extrem weitgefächertes Gegenstand ergibt: Forderten einige Musiker eine leicht verständliche Musik für die Massen – die Rock- und Popmusik sowie die Konjunktur politischer Liedermacher löste diesen Anspruch partiell ein – protestierten andere gegen die traditionelle klassische Musik und ihre Aufführungspraxis, die als Ausdruck der hierarchischen Gesellschaftsverhältnisse gedeutet wurde. Innerhalb der Neuen Musik reicht das Spektrum politischer Ausdrucksformen von kompositionstechnischen und ästhetischen Konzepten über die konkrete Kritik an gesellschaftlichen Missständen und Institutionen bis hin zu performativ-aktionistischen Ausdrucksformen wie Fluxus, Aktions- und Medienkunst, welche die Praktiken der Straßenproteste – Demonstrationen, Sit-ins und Manifeste – ästhetisch nutzbar machten.

9 Beate Kutschke: *Neue Linke – Neue Musik. Kulturtheorien und künstlerische Avantgarde in den 1960er und 70er Jahren*, Köln/Weimar/Wien 2007, S. 18.

10 Gianmario Borio: *Avantgarde als pluralistisches Konzept. Musik um 1968*, in: *Jacobshagen/Leniger: Rebellenische Musik*, S. 15-33, hier S. 15.

11 Ebd., S. 17.

Viele Künstler bezogen sich auf links-intellektuelle Theorien, deren Verfasser wiederum oft explizit auf die Kunst Bezug nahmen. Geeint wurden diese sozio-ästhetischen Avantgarden laut Gianmario Borio durch die Kritik an Affirmation:

»Die Struktur der Botschaften und die Bedingungen ihrer Rezeption sind nicht nur Gegenstand der Schriften von Adorno, Marcuse, McLuhan, Abraham Moles, Max Bense, Umberto Eco, Guy Debord – von Theoretikern also, die sich mit den Avantgarden der Kunst auseinandergesetzt haben, sondern stellen den Berührungspunkt der disparaten Strömungen jener Jahre dar.«¹²

Neben den von Borio genannten Theoretikern, spiegelt insbesondere Peter Weiss' programmatische Schrift zur *Ästhetik des Widerstands* die zeittypische Dynamik der gesellschaftlichen und künstlerischen Avantgarden: der zentrale Gedanke des Roman-Essays ist eine zu erreichende Einheit zwischen der künstlerischen Moderne und der progressiven Arbeiterbewegung.¹³ Wenn die Kritik am affirmativen Charakter von Kunst auch überwiegend Bestandteil der westlichen ›Kulturrevolution‹ war, zeigt sich am Beispiel von Peter Weiss auch ihr systemüberschreitender Charakter. Dies belegt etwa die Anekdote um die Pläne in der DDR, dessen Thesen zur offiziellen Doktrin zu erheben.¹⁴ Hier könnte man pointiert bilanzieren, dass die westliche Gegenbewegung Bestandteil der ostdeutschen Herrschaftspolitik war. Aber auch und nicht zuletzt abseits der Institutionen übten sich die DDR-Künstler im ästhetischen Widerstand gegen die starren Regeln des öffentlichen Kulturbetriebs in der sozialistischen Gesellschaft. Dies betraf nicht nur politische Liedermacher wie Wolf Biermann oder die subversive Rock-, Pop- und Agitprop-Szene, sondern auch die Ost-Avantgarde: Anspielungsreiche Stücktitel und Chiffren hatten Hochkonjunktur – und das Publikum verstand es, zwischen den Notenzeilen zu lesen.¹⁵ Im Westen wiederum gab es nicht nur Risse im Adenauer-Deutschland – die Konflikte betrafen ebenso die »halbautoritär gaullistische ehemalige Kolonialmacht Frankreich und [...] die amerikanische Gesellschaft infolge der imperialistischen Ambitionen in Vietnam«¹⁶. Die Politisierung war also ein transkulturelles Phänomen, wenn auch nationale Problemlagen meist den Anstoß gaben.

12 Ebd., S. 27.

13 Peter Weiss: *Ästhetik des Widerstands*, 3 Bände, Frankfurt am Main 1975-1981.

14 Werner Mittenzwei: *Ästhetik des Widerstands. Gedanken zu dem Versuch, eine ästhetische Kategorie für die Kunstentwicklung während des Kampfes gegen den Faschismus zu entwickeln* (Sitzungsbericht der Akademie der Wissenschaften der DDR vom 7.12.1978), Berlin 1979.

15 Das belegen zahlreiche Interviews der Autorin mit DDR-Komponisten. Während die Widerständigkeit innerhalb der Unterhaltungskultur hinreichend erforscht ist, liegt im Bereich der ostdeutschen Kunstmusik ein Forschungsdesiderat vor. Siehe einführend Anna Schürmer: »Taktgeber oder Tabuisierte? Neue Musik und ihre Komponisten in Ostdeutschland – Zwischen Zwängen und Möglichkeiten«, in GEMA virtuos (9/2009), S. 10-14.

16 Hans-Klaus Jungheinrich: »1968 – Ästhetik des Aufbruchs?«, in Jörn P. Hiekel (Hg.): *Die Kunst des Überwinterns. Musik und Literatur um 1968*, Köln/Weimar/Wien 2011, S. 118-124, hier S. 118.

So wichtig der grenz- und spartenübergreifende Fokus mit Blick auf politische Musik auch ist, so müssen doch die Rock- und Popmusik, politische Lieder und Agitprop zugunsten einer Fokussierung eklatanter Ereignisse in der Neuen Musik fragmentarisch bleiben. Die Analyse der politischen Musikskandale folgt dem Konsens der Forschung, die 1960er als Latenzphase zu verstehen, deren Zusammenhänge sich allerdings seit der Mitte der Dekade verdichteten und 1968 zur Eskalation kamen. Die allgemein dem symbolischen Jahr zugeschriebenen Ereignisse werden also als länger anhaltende Entwicklung verstanden, die vom Ende der 1950er Jahre bis in die Mitte der 1970er Jahre wirksam war. Über diese historische Prozesshaftigkeit hinausgehend, folgt auch die Analyse der musikskandalösen Fallbeispiele der Struktur einer jeweils in ein Vor- und ein Nachspiel eingebetteten punktuellen und ereignishaften Eskalation.

POLITISCHE MUSIKSKANDALE IM UMFELD VON ›1968‹

Die Politisierung der 1960er Jahre besaß insgesamt ein hohes Maß an Sprengkraft; dennoch notierte die Musikwissenschaftlerin Beate Kutschke, dass sich »[d]irekter Aufruhr und Revolte [...] im Kontext der Avantgardemusikveranstaltungen [...] selten verzeichnen«¹⁷ lassen. Dem soll zumindest partiell widersprochen werden: Selbst, wenn Konzertsandale auch im Umfeld von ›1968‹ eher die Ausnahme waren, lassen diese außergewöhnlichen Ereignisse doch Rückschlüsse auf die Normen der Zeit zu – gerade weil sie nicht alltäglich waren. Zudem lässt sich in jenen konfliktreichen Jahren eine Häufung klingender Eklats feststellen. So bezeugte etwa Dieter Schnebel, der radikale Avantgardist und evangelische Pastor, dass es der »Skandale jener Jahre [...] nicht wenige gab.«¹⁸ In einem ersten Punkt werden an seiner Figur die oft skandalträchtigen Tendenzen der avantgardistischen Politisierung beispielhaft nachgezeichnet, um in einem zweiten den Blick noch einmal auf die Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik zu richten. Am Nucleus der westlichen Avantgarde kam es im ›Krisenjahr 1970‹ zu einem Aufstand der Teilnehmer, der den Umgang der Neuen Musik mit den Zeichen der bewegten Zeit beispielhaft illustriert.

Ein Überblick mit Dieter Schnebel

Wenn Dieter Schnebel im Folgenden als Beispiel für die oft skandalträchtige Politisierung einer ganzen Komponistengeneration herangezogen wird, geschieht dies aus mehreren Gründen: Erstens, weil Schnebel als prominenter Zeitzeuge unschätzbare Quellen- und Detailwissen mitbringt – was die Analyse im Stile einer ›oral history‹ stützt.¹⁹ Zweitens aus methodischen Gründen, um das komplexe Beziehungsbündel des Querstands von Kunst und Politik exemplarisch einzugrenzen. Drittens erlaubt Schnebel als damals bekennender Marxist und Befürworter der Studentenbewegung

17 Kutschke: Neue Linke – Neue Musik, S. 20.

18 Zitiert nach Gisela Nauck: Dieter Schnebel. Lesegänge durch Leben und Werk, Mainz 2001, S. 48.

19 Grundlage dieser ›oral history‹ bildet ein Interview der Autorin mit Dieter Schnebel am 4.8.2012 in Murnau.

auch durch seine künstlerischen Tätigkeiten aussagekräftige Einblicke in den klingenden Klassenkampf im Umfeld von ›1968‹. Auch Simone Heilgendorff bemerkte, dass der evangelische Theologe und radikale Avantgardist eine besonders facettenreiche Figur bei der Untersuchung von sozioästhetischen Fragestellungen sei, da er verschiedene Tätigkeiten in sich vereinte:

»Schnebel verband Zeitgenossenschaft mit der studentischen Protestbewegung der späten 1960er Jahre, insofern hier [...] ein Sinn für die insgeheim wirksamen Mechanismen gesellschaftlichen und individuellen Agierens erwachte und sich dies [...] auch in der experimentellen Kunst vielerorts manifestierte.«²⁰

Dieter Schnebel sprach mit Blick auf die Skandal- und Provokationsimpulse seiner Komponistengeneration von etwas Heroischem: »Wir waren Kämpfer für eine bessere Zeit.«²¹ Man habe damals gleichermaßen gegen musikalische wie gesellschaftliche Konflikte und Problemfelder rebelliert: Den vehementen Anti-Kommunismus und das Verbot der Kommunistischen Partei, die Wiederbewaffnung und Atomgefahr sowie die mangelnde Aufarbeitung des Nationalsozialismus in der Bundesrepublik. Viele avancierte Komponisten, so führte Schnebel aus, trieb das Bewusstsein dafür, dass ästhetische, gesellschaftliche und ökonomische Phänomene in Beziehung zueinanderstehen an. Bei den Einen mündete dieser Antrieb in konkreter politischer Agitation; bei anderen in der experimentalästhetischen Radikalität: »Der klassische Musikbetrieb mit seinen elitären Strukturen einer Oberschichtenkultur wurde ihnen zum Sinnbild der gesellschaftlichen Zustände.«²²

Wenn Dieter Mersch aus kulturphilosophischer Perspektive bemerkte, dass die Avantgarde »im Medium des Ästhetischen zugleich eine politische Revolution«²³ vollziehe so bestätigte dies Schnebel aus Komponistenperspektive: man habe etwa in »Tonika-Dominant-Verhältnissen auch die Abbildung von Herrschaftsverhältnissen«²⁴ erkannt. Schnebels Werk kann von den späten 1950er bis in die 1970er Jahre hinein vielfältigen Subversionsstrategien zugeordnet werden, die mehrere Bereiche der zunehmend pluralistischen Ausprägungen der zeitgenössischen Musik umfassen: Aus kompositionsästhetischer Sicht belegt sein Werk nicht nur die Tendenzen der radikalen Avantgarde aus dem Kreis der ›Darmstädter Schule‹, sondern auch die Hinwendung zur performativen Aktionskunst aus dem Umfeld John Cages und der Fluxus-Bewegung. Seine Stellung als Pastor gewährt darüber hinaus Einblicke in die Politisierung christlicher Kreise im Kontext der künstlerischen Avantgarde, die schließlich auch durch konkrete publizistische Stellungnahmen Dieter Schnebels dokumentiert sind.

20 Simone Heilgendorff: »Glossolalische Stimmen. Politisches Ethos, Selbsterfahrung und Spiel in Dieter Schnebels experimentellen Kompositionen der 1960er und 70er Jahre«, in: Kutschke: Musikkulturen in der Revolte, S. 127-140, hier S. 128.

21 Zitiert nach Nauck: Dieter Schnebel, S. 48.

22 Dieter Schnebel im Gespräch mit der Autorin am 4.8.2012 in Murnau.

23 Dieter Mersch: Vom Werk zum Ereignis. Philosophie der Gegenwarts Kunst, Fünf Vorlesungen, 3: Das Politische, online einsehbar unter URL: http://nyitottegyetem.phil-inst.hu/kmfil/Mersch/kunst_t.htm [Zugriff: 31.8.2017].

24 Zitiert nach Nauck: Dieter Schnebel, S. 139.

Spätestens ab 1959 war der sozialkritische Anspruch in Dieter Schnebels Werk omnipräsent. Damals entstand die Vokalkomposition *Glossolalie* [♩-20], die zu seinem »ersten Konzertsandal«²⁵ wurde. Mit der Montage von Fragmenten aus über 30 Sprachen und Dialekten ließ Schnebel die Musiker subversiven Klang erzeugen: Altsüdarabische Gesetze werden verlesen, türkische und indonesische Zeitschriften sowie Poesie zitiert. *Glossolalie* schockte die Hörer nicht nur durch die Verweigerung konkreter Sinnzusammenhänge, sondern auch durch die Parodie des Publikums, indem Schnebel mögliche Invektiven einfach ein-komponierte, die er als Zeuge der eklatanten Neuformierung der Nachkriegsavantgarde in Donaueschingen und Darmstadt erlebte: »Ideen eines Übergeschnappten!«, »Alles nicht neu, gibt's schon bei den Dadaisten«, »Für so was gibt man gutes Geld aus!« oder mit der Zunge zwischen den Zähnen gesprochen: »Ist das noch Musik?« Dass Schnebel in der Komposition das im Ersten Korintherbrief beschriebene Phänomen des Zungenredens (*Glossolalie*) aufgriff, wurde besonders in kirchlichen Kreisen als Provokation empfunden. Weil »Pfarrer wie Gemeindeglieder [...] immer besonders konservativ« sind, informierte der Komponist 1962 seine Pfarrei vorsorglich nicht über die Liveübertragung der Ursendung im WDR. Dennoch löste sie einen kleinen Eklat aus:

»Ich war damals junger Pfarrer und hatte als Vorgesetzten einen Dekan, der ein strammer CDU-Mann war. Und dieser Dekan hörte dann also meine *Glossolalie* im Radio. Ich hatte von der Sendung extra niemanden im Pfarrkreis erzählt; aber irgendjemand hat das wohl doch weitergegeben. Und so saßen die Kollegen dann nachts am Radio. [...] Bei der nächsten Pfarrkonferenz bat mich der Dekan zu einem Gespräch und sagte: »Ich habe ihr Stück im Radio gehört und die ganze Nacht nicht mehr schlafen können [...]. Was mir nicht in den Kopf will: Wie kann ein vernünftiger Mensch so etwas machen?«²⁶

Übrigens wurde nicht nur Dieter Schnebels künstlerisches Schaffen in kirchlichen Kreisen zum Skandalon. Auch Karlheinz Stockhausen, seinerseits ein bekennender Katholik, provozierte Mitte der 1950er Jahre mit der Planung einer elektronischen Funkmesse für den Kölner Dom den Unwillen des Erzbischofs Kardinal Frings, der verordnete: »Lautsprecher gehören nicht in eine Kirche!«²⁷ Aufgrund der Aussagekraft des Beispiels sei an dieser Stelle ein kleiner Exkurs von Dieter Schnebel zu Karlheinz Stockhausen unternommen:

Nach der Ablehnung durch den Erzbischof sah sich der Kölner Komponist gezwungen, das Werkkonzept zu ändern und schuf auf der alttestamentarischen Grundlage aus dem 3. Buch Daniel mit dem *Gesang der Jünglinge* [♩-13.2] die erste elektronische Raummusik. Das Projekt barg gleich mehrere – gesellschaftlich, ästhetisch, technologisch und kirchlich konnotierte – Kritikpunkte. Erstens besaß das Sujet der singenden Juden im Feuerofen im Nachkriegsdeutschland eine mehr als aussagekräftige historische Komponente mit Blick auf den Holocaust. Zweitens spiegelte das biblische Gleichnis des babylonischen Königs Nebukadnezar den Widerstand

25 Constantin Gröhn: Dieter Schnebel und Arvo Pärt. Komponisten als Theologen, Münster 2006, S. 26.

26 Dieter Schnebel im Gespräch mit der Autorin am 4.8.2012 in Murnau.

27 Zitiert nach Michael Kurtz: Stockhausen. Eine Biographie, Kassel/Basel 1988, S. 117.

Stockhausens gegen die kircheninstitutionellen Weisungen. Schließlich und drittens provozierte der *Gesang der Jünglinge* auch durch die avancierte Kompositionstechnik und Musikästhetik: Der Komponist mischte »gesungene Töne mit elektronisch erzeugten«, die »so schnell, so lang, so laut, so leise, so dicht und verwoben, in so kleinen und großen Tonhöhenintervallen und in so differenzierten Klangfarbenunterschieden hörbar sein« sollten und »befreit von den physischen Grenzen irgendeines Sängers.«²⁸ In einem Rückblick erinnerte Stockhausen 1992 an den »Neochristianismus« jener Zeit, infolgedessen Kritiker das Werk als »Gotteslästerung im Konzertsaal« sowie als »Fratze Gottes in der Musik« bezeichneten. Tatsächlich symbolisierten die drei Jünglinge den zeittypischen Protest der Nachkriegsgeneration:

»Ich fühlte mich absolut identisch mit einem dieser Jünglinge – dagegen, dass man von uns verlangen wollte, etwas ganz Bestimmtes zu glauben. So wie Nebukadnezar verlangte, dass die Leute jetzt irgendwelche vergoldeten Götterfiguren anbeteten, und die sich weigerten, weil sie eine andere Vision Gottes hatten, und sie sollten verbrannt werden. Also das ist das Beispiel, dass jemand ganz klar seinen Weg geht, ganz egal, was die andern gegen ihn sagen.«²⁹

Diesen sozialkritischen Anspruch setzte Stockhausen mit avancierten Mitteln um: Er schuf eine sakrale Musik, die nicht an die Kirche als Aufführungsort gebunden war und dem religiös-musikalischen Erlebnis den Raum als neue Dimension erschloss. Der Skandal, den die fünfkanalige Tonbandkomposition 1956 bei ihrer Kölner Uraufführung provozierte, belegt schließlich die *Elektronische Eklatanz*³⁰ des Werks. Dieter Schnebel erlebte die Premiere von Karlheinz Stockhausens *Gesang der Jünglinge* als Zeuge und berichtet von der Schockwirkung: »Gegner und Befürworter sind wütend aufeinander losgegangen – ich natürlich auf Seiten der Progressiven.«³¹

Dieter Schnebels eigenes künstlerisches Schaffen war, wie Constantin Gröhn in seiner Monographie über *Komponisten als Theologen* herausarbeitete, gleichermaßen »Provokation gegenüber »Spießbürgertum« und Kirche.«³² In diesen Kontext sind seine Projekte mit Clythus Gottwald, dem Kantor der Stuttgarter Paulus-Kirche sowie dessen Spezialensemble, der *Schola Cantorum*, zu verstehen. War Schnebel im Fall der *Glossolalie* von seinem Dekan nur getadelt und das polarisierte Publikum skandaltypisch in Gegner und Befürworter gespalten worden, so gab es für Gottwald drastischere Folgen. In einem Brief an Schnebel vom 13. November 1965 schrieb der Kantor ahnungsvoll: »Das Gewitter, das mich meine Kirchenmusikerstelle gekostet

28 Karlheinz Stockhausen: »Gesang der Jünglinge. Elektronische Musik« (1956), in Ders.: Texte zu eigenen Werken, zur Kunst Anderer, Aktuelles, Band 2: Aufsätze 1952-1962 zur musikalischen Praxis, Köln 1988, S. 49f., S. 49.

29 Max Nyffeler: »Karlheinz Stockhausen 75. Kleiner Rückblick auf ein langes Komponistenleben« (Feature), in: Westdeutscher Rundfunk (22.8.2003), online einsehbar unter URL: www.beckmesser.de/komponisten/stockhausen75.html [Zugriff: 31.8.2017].

30 Siehe hierzu weiterführend das Kapitel *Elektronische Eklatanz* und besonders den Abschnitt *Rauschende Interferenzen: Karlheinz Stockhausen*.

31 Dieter Schnebel im Gespräch mit der Autorin am 4.8.2012 in Murnau.

32 Gröhn: *Komponisten als Theologen*, S. 22.

hätte, blieb bis jetzt aus.«³³ Aber schon Ende des Jahrzehnts donnerte und blitzte es, als Clythus Gottwald wegen seines Engagements für die Avantgarde seine Kirchenmusikerstelle an der Stuttgarter St. Paul-Gemeinde verlor.³⁴ Ein Auslöser war Schnebels zwischen 1956 und 1970 entstandener dreiteiliger Werkzyklus *Für Stimmen (...missa est)*, den Clythus Gottwald mit seiner *Schola Cantorum* realisierte:

»dt 31,6 hinterließ oft eine gewisse Ratlosigkeit, während sich das Publikum bei *AMN*, dem zweiten Satz, [...] immer tief beeindruckt zeigte. Allerdings wurde diese Wirkung durch den dritten anarchischen Satz, *! (madrasha 2)* [...] wieder aufgehoben. Der komponierte Aufruhr und die Losgelassenheit wollten, obwohl das Stück als Lobgesang gedacht wurde, Attacke sein auf die Tradition des chorischen Schöngesangs.«³⁵

In der erweiterten Fassung von *! (madrasha)* von 1967/68 wurden – gemäß der Aufforderung aus Psalm 150,6 »Alles, was Odem hat, lobe den Herrn« – Tierstimmen per Tonband eingespielt: Esel, Kröten, Hühner, Affen und Möwen stimmten in die Lobpreisung des Herrn ein und der Vorwurf der Blasphemie ließ nicht lange auf sich warten. Auch konkrete politische Agitation wird hörbar, wenn sich der Lobgesang in ein akustisches Signal von politischer Aussagekraft auflöst: »Ho-Ho-Ho...«. Weitere Silben darf der Interpret laut Anweisung *ad libitum* artikulieren, Schnebel nennt in der Partitur als Beispiel: »Tschì-minh«. Die vielzitierte Formel war nicht nur, wie Clythus Gottwald bemerkte, ein »modisches Accessoire«; sie wurde zum Klangzeichen des Zeitgeists: »die gesamte neue Musik seit 1945 kann als Antizipation der revolutionären Situation von ›1968‹ aufgefasst werden, ohne dass diese sich in solcher Funktion erschöpfen würde.«³⁶ Den Komponisten ging es laut Schnebel »gleichermaßen um gesellschaftliche Neuerungen wie um ästhetischen Fortschritt, Widerstände wurden einkalkuliert.«³⁷ Auch im wohl größten politischen Musikskandal der Dekade wurde die »Ho-Tschì-minh-Formel« zum Klangzeichen eines klingenden Ereignisses: Hans Werner Henze komponierte sie nicht nur in sein »oratorio volgare e militare« *Das Floß der Medusa* ein; protestierende Studenten skandierten die Parole während der skandalumwitterten Uraufführung 1968 beim Einmarsch der Polizei. Dieser performativ-flüchtige Moment wurde auf Tonband gebannt und legt ein sinnliches akustisches Zeugnis des Querstands von Kunst und Politik ab.³⁸

33 Brief von Clythus Gottwald an Dieter Schnebel (13.11.1965), zitiert nach Gisela Nauck, Schnebel, S. 82.

34 Dieter Schnebel im Gespräch mit der Autorin am 4.8.2012 in Murnau. Siehe auch Gröhn, Komponisten als Theologen, S. 27.

35 Clythus Gottwald: Der religiöse Aufruhr, in: Jacobshagen/ Leniger, *Rebellische Musik*, S. 291-305, hier S. 292.

36 Ebd., S. 304.

37 Dieter Schnebel im Gespräch mit der Autorin am 4.8.2012 in Murnau. Siehe auch Reinhard Oehlschlägel: *Avantgarde und Vermittlung*. Dieter Schnebel im Gespräch, in: *Musik-Texte* 57/58 (März 1995), S. 97-113, hier S. 104.

38 Siehe hierzu ausführlich den Abschnitt *Der Schiffbruch von Hans Werner Henzes ›Floß der Medusa‹* (1968) in diesem Kapitel.

Seit 1960 wendete sich Schnebel den aktionistischen Kompositionsformen der Fluxus-Bewegung zu. Damit hebt sein Werk die These von Dieter Mersch in die Mitte des 20. Jahrhunderts, der den historischen Avantgarden politische Intentionen zuschrieb: Mit performativ-ereignishaften Mitteln, so Mersch, hätten Strömungen wie der Dadaismus oder der Surrealismus den Aufstand geprobt und die Spießbürger wachgerüttelt.³⁹ 1962 entstand mit *visible music II. Nostalgie* eine stumme, nur noch szenisch nachvollziehbare Komposition, die das Konzertritual gestisch bloßstellte: Der Dirigent agiert nach einer graphischen Partitur und ist dem Publikum als imaginärem Orchester von der Bühne aus zugewandt. Das Werk wurde 1962 beim *Festum Fluxorum*, dem Gründungsereignis von Fluxus in Wiesbaden uraufgeführt. Destruktive Aktionen wie Phil Corners legendäre *Piano Activities*, bei denen ein Klavier systematisch auseinandergenommen und zerstört wurde [Abbildung 24; ♯-21], belegen den symbolischen Angriff auf die bürgerliche Hochkultur und können im Anschluss an Jacques Lacan⁴⁰ auch als ›Ent-Stellung‹ des Symbolischen und damit als subversive ›Destituierung‹ der bestehenden Ordnung interpretiert werden. Die Devise der Fluxus-Leute lautete: ›Produktion durch Destruktion‹:

Abbildung 24 – ›Produktion durch Destruktion‹: Philip Corners »Piano Activities« beim Festum Fluxorum 1962 in Wiesbaden



39 Mersch: Vom Werk zum Ereignis.

40 Jacques Lacan: »Subversion des Subjekts und Dialektik des Begehrens im Freudschen Unbewußten«, in Ders.: Schriften II, Olten 1975, S. 167-204.

Die Zerstörungswut der Fluxus-Bewegung erinnerte nicht nur an historische Vorläufer der Aktionskunst wie den Futur- und Dadaisten⁴¹; Sabine Sanio erkannte in der Ästhetisierung des Destruktiven auch Vorboten der Studentenbewegung und ihrer politischen Revolten:

»Die Kritik an der bürgerlichen Kultur prägt seit den 60er Jahren neoavantgardistische Strömungen wie Happening, Fluxus und Performance, in denen das alltägliche Leben erneut das zentrale Thema der künstlerischen Aktivitäten bildet. Happening und Performance wirken im Rückblick wie die Vorboten der Studentenrevolte mit ihren happeningartigen Aktionen, Demonstrationen und Sit-ins.«⁴²

Die Aktionskünstler nutzten die Praktiken der Straßendemonstrationen, indem sie ihre ›Anti-Kunst‹ symbolisch aufluden und performativ umsetzten. Gianmario Borio machte in diesen ästhetischen Strategien Merkmale gesellschaftlicher Kommunikationsweisen aus:

»Der ästhetische Schwerpunkt verlagerte sich vom Kunstwerk als produziertes Objekt auf die Vermittlungsweisen von Kunst als Handlung, als Motor oder Umfunktionierung der gesellschaftlichen Kommunikation, als Quelle einer ›totalen Erfahrung‹.«⁴³

Das szenisch-performative Element kann als paradigmatische künstlerische Ausdrucksform der 1960er angesehen werden, indem hier die Konventionen des traditionellen Konzertbetriebs stellvertretend für die gesellschaftlichen Normen bloßgestellt wurden. Gast beim Wiesbadener *Festum Fluxorum* war auch Dieter Schnebel. Gegen die Sprengkraft dessen szenischer Aufführungskonzepte machte 1968 der *Spiegel* in einer Konzertkritik aufschlussreiche Bemerkungen:

»[W]o Musik so offensichtlich gegen die Konsumgewohnheiten verstößt, muß es zum Skandal, zum Konflikt zwischen fortgeschrittener Musik und reaktionärer Gesellschaft kommen. Schnebel, Befürworter der Studenten-Revolte, militanter Gegner der Notstandsverfassung und verhinderter KP-Wähler, hat diese ›Réactions‹ (Titel des Stücks) [...] bereits komponiert. In diesem ›Konzert für einen Instrumentalisten und Publikum‹, [...] darf der Spieler unter anderem das Publikum so lange reizen, bis es tobt. Falls die Konzertbesucher nicht vorzeitig den Saal verlassen, muß der Instrumentalist sodann den Skandal umfunktionieren. [...] Sylvano Bussotti beispielsweise, der in Padua ›Réactions‹ provozierte, funktionierte so: Er kratzte mit Glassplittern und Metallspitzen im Flügel herum und schrieb, als das Auditorium zu meutern begann, in riesigen Lettern BAST an eine Wandtafel, hielt dann inne, blickte ins Parkett – und das Protestgeschrei ging in ein langgezogenes AAA über: BASTA – genug davon.«⁴⁴

41 Siehe hierzu im Kapitel *Referenzen und Chiffren* den Abschnitt *Die Krise der Jahrhundertwende und das Schlüsseljahr 1913*.

42 Sabine Sanio: »Aspekte einer Theorie der auditiven Kultur«, in: *kunsttexte* (4/2010), S. 5. Online abrufbar unter URL: <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2010-4/sanio-sabine-2/PDF/sanio.pdf> [Zugriff: 31.8.2017].

43 Borio: *Avantgarde als pluralistisches Konzept*, S. 30ff.

44 NN: »Ho-Ho-Ho«, in: *Der Spiegel* 45 (4.11.1968), S. 174-177, hier S. 175.

Wenn Dieter Schnebel mit avancierten ästhetischen Mitteln seiner Politisierung Ausdruck verlieh, war der musikalische Umgang mit den politischen Zeichen der Zeit doch höchst unterschiedlich und oft auch konfliktreich: »Entscheidend für die Beurteilung, ob etwas revolutionär sei oder nicht«, so Clythus Gottwald, »war [...] nicht der kompositorische Stand der Musik, sondern die Gesinnung des Komponisten.«⁴⁵ Innerhalb des linken Lagers kam es zu mitunter eklatant geführten Kontroversen: während einige Komponisten ästhetische Radikalität als Ausdruck politischer Revolte verstanden, forderten andere eine leicht verständliche Musik für die Massen. In seinem Radio-Essay *Autonome Kunst politisch* griff Dieter Schnebel 1971 diese schwelende Debatte auf:

»Also wird [...] um der gesellschaftlichen Wirkung willen und auch um die Einstimmung breiterer Massen zu erreichen [gefordert], auf autonome Gestaltung von Kunst zu verzichten; etwa indem ein Komponist statt fortgeschrittener Kompositionstechnik ältere anwendet, etwa indem er die komplexere Emotionalität neuer Kunst preisgibt und auf einfache Gefühlstönungen zurückgreift; etwa indem man Kunst, statt diffusen Strebungen nachzugeben, auf drastische politische, ja agitatorische Willensäußerungen bringt.«⁴⁶

Schnebel Fazit lautete: Musik, die zum Zweck politischer Verständlichkeit die Kompositionstechnik zurücknehme, bediene reaktionäre Denkweisen. Politisch engagierte Musik stand vielen avancierten Komponisten für ein ästhetisch retardierendes Moment und geriet deshalb an den Zentren der Neuen Musik mit ihren paradigmatischen, normativ und dogmatisch vertretenen Axiomen ›Innovation‹ und ›Fortschritt‹ unter Generalverdacht. Nichtsdestotrotz schlugen sich auch bei den Musiktagen in Donaueschingen und besonders bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik die politischen Zeichen der Zeit nieder – wenn auch mit einiger Verzögerung.

Politisierung im Elfenbeinturm: Darmstadt im ›Krisenjahr 1970‹

Bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt, so konstatierte der Musikwissenschaftler Frank Hentschel, »fürchtete man nichts so sehr wie eine Politisierung.«⁴⁷ ›Engagierte Musik‹, so lautete die verbreitete Lehrmeinung am autonomieästhetischen Nucleus der westlichen Avantgarde, schade der künstlerischen Qualität und drapiere Gedankenlosigkeit.⁴⁸ Karlheinz Stockhausens kann auch für diese Tendenz als Schlüsselfigur gelten, was sich in seiner von Pfiffen begleiteten Aussage im Rahmen einer Vollversammlung der Teilnehmer bei den Ferienkurse 1970 spiegelt:

45 Gottwald: Der religiöse Aufruhr, S. 304.

46 Dieter Schnebel: »Autonome Kunst politisch. Über einige Sprachbarrieren«, in Ders.: Denkbare Musik. Schriften 1952-72, Köln 1972, S. 474-488, hier S. 477.

47 Zitiert nach Albrecht Dümling: »Gegen die affirmative Funktion von Musik«, in: Neue Musikzeitung (7/2008).

48 Diese Meinung vertrat Carl Dahlhaus in seinem Vortrag »Politische und ästhetische Kriterien der Kompositionskritik bei den Darmstädter Ferienkursen 1972«, publiziert bei Ernst Thomas (Hg.): Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Band 13, Mainz 1972, S. 14-27.

»Ich bin gefragt worden, was ich von politisch engagierter Musik halte [...]: wenn sie gut ist, kann sie von mir aus Mao Tse Tungs kleine Zehen besingen. Aber mich interessiert überhaupt nicht, ob sie politisch engagiert ist oder nicht.«⁴⁹

Wenngleich Karlheinz Stockhausen also der autonomieästhetischen Strömung der Avantgarde entsprach, steuerte er doch mit der Affäre um sein sogenanntes *Vietnam Tamtam* eine Anekdote zur Politisierung der Musik bei. Im Juni 1968 gab der Komponist und Leiter des Elektronischen Studios am WDR im Wiener-Brahms-Saal ein Konzert, bei dem ein Tamtam – ein überdimensionierter Gong – in den Mittelpunkt der Debatten rückte. Unter dem Eindruck der weltpolitischen Ereignisse hatte Karlheinz Stockhausen in großen Kreidelettern das Wort »Vietnam« auf die Frontseite des riesigen Instruments mit einem Durchmesser von 155 cm geschrieben. Trotz der Intervention durch die veranstaltende *Gesellschaft für Musikfreunde* weigerte sich der Komponist, die politisch brisante Beschriftung zu entfernen und provozierte damit nicht nur die Wiener Presse⁵⁰, sondern auch eine Beschwerde der Musikfreunde beim WDR. Der Vorfall wurde vom Intendanten Karl Koch an den Hörfunkdirektor Dr. Brühl weitergetragen⁵¹, woraufhin dieser den Komponisten ermahnte: »Zu unserer Bestürzung haben wir [...] erfahren [...], daß Sie in ähnlicher Form schon in früheren Konzerten sich glaubten politisch engagieren zu sollen.«⁵² Karlheinz Stockhausen erwiderte:

»Was meinen Sie eigentlich mit politischer Propaganda? In Vietnam werden mehr Kinder verbrannt, verwundet, umgebracht als Soldaten [...]. Es ist wichtig, daß wir [...] unsere Mitmenschen daran erinnern. Ein »rein musikalisches Ereignis« [...] gehört nicht mehr in unsere Welt. Die Musik hat lange genug dazu gedient, ein Land der Illusionen getrennt vom Leben darstellen zu müssen.«⁵³

Zeigte der Komponist also durchaus Anzeichen der zeithistorischen Politisierung, ist sein Schaffen doch in einem autonomen Bereich singulärer Ästhetik zu verorten. Es ist daher kein Zufall, dass das Ende seiner Darmstädter Tätigkeit mit dem gesellschaftspolitischen Einbruch der Wirklichkeit bei den Ferienkursen zusammenfällt: 1970 probten politisierte Studenten in einer Vollversammlung den Aufstand, dem Karlheinz Stockhausen als »letzter König« von Darmstadt zum Opfer fiel. Wurde diese Entwicklung bereits im Kapitel *Agon und Skandal* nachgezeichnet⁵⁴, sollen im Folgenden speziell die kontroversen Debatten um politisch engagierte Musik im Darmstädter »Krisenjahrgang 1970« herausgearbeitet werden.

49 Protokoll der Vollversammlung der Ferienkursteilnehmer am 03.09.1970, in IMD: A100111-201270-14.

50 F.T.: »Tamtam«, in: Die Presse (10.6.1968); N.N.: »Vietnam-Tamtam«, in: Kurier (10.6.1968).

51 Brief des Intendanten Karl O. Koch an den Hörfunkdirektor Dr. Brühl (11.6.68), in WDR: 04060.

52 Brief von Dr. Brühl an Karlheinz Stockhausen (3.7.1968), in WDR: 04060.

53 Brief von Karlheinz Stockhausen an Dr. Brühl (8.7.1968), in WDR: 04060.

54 Siehe hier besonders den Abschnitt: *Der Absolutismus der Moderne: Die Revolution frisst ihre Kinder*.

Auf der Agenda der Vollversammlung, die am letzten Tag der Darmstädter Ferienkurse 1970 zusammenkam, standen unverkennbar von der Studentenbewegung inspirierte, und auf die Musikavantgarde übertragene Themen: Demokratisierung, Internationalisierung und Ent-Hierarchisierung. Die Transkription der Debatte⁵⁵ gibt weitere Charakteristika jener Jahre preis: Mit den vielen verzeichneten Zwischenrufen wird auf einer ersten Ebene der von den studentischen Straßenprotesten inspirierte Charakter eines ›Sit-Ins‹ sowie eine ganz spezifische Diskussionshaltung deutlich, die sich passend zu den Internationalisierungsplänen zweisprachig auf Deutsch und Englisch äußerte. Inhaltlich konkret wurde die Debatte mit der Diskussion von Alternativen zur gesellschaftlich isolierten Behandlung von Musik. Solche wurden nicht nur in politisch motivierten Kompositionen, sondern auch in der Pop-Musik vermutet und damit zwei entscheidende musikhistorische Entwicklungen der 1960er Jahre aufgegriffen.

Auch in diesem Punkt muss einmal mehr Karlheinz Stockhausen herangezogen werden, der an der Debatte teilnahm und die beiden zeithistorisch aktuellen Strömungen dem autonomieästhetischen Charakter der Avantgarde gegenüberstellte: »Es hat sich gezeigt, dass wir den Pop-Musikern [...] enorm viel zeigen können [...], aber wir passen irgendwie fachlich nicht zusammen. Dazu sind wir zu intellektualisiert.« Ähnlich verhalte es sich mit den »Free-Jazz-Leuten«, die lediglich »versuchen, die extremsten Produkte der Neuen Musik einfach zu imitieren.« Ähnlich äußerte sich Stockhausen über politisch engagierte Komponisten, gegen deren Ästhetik selbst Musik »aus dem vordritten Reich noch höchste Klasse« sei:

»Wenn Sie hier anfangen mit politischen Geschichten, dann bin ich das letzte Mal hier gewesen. [...] Ich sage Ihnen nur, wenn hier eine Umfunktionierung stattfinden soll der künstlerischen Ambitionen in politische Geschichten. Sie wollen ja Leute engagieren, nur weil sich jemand politisch festgelegt hat und nicht wegen ihrer musikalischen Qualität [...]. Wenn hier die Qualität runtergeht, und sie wählen Leute, nur weil sie gut reden können oder politisch festgelegt sind, dann habe ich hier nichts mehr zu suchen.«⁵⁶

Dieser Meinung war insbesondere der marxistische Musikkritiker Reinhard Oehlschlägel, der Stockhausen vorwarf, Musik für »reiche Kapitalisten« zu machen und monopolistisch seine Ästhetik durchsetzen zu wollen – er rüttelte also an der in den 1950er Jahren etablierten Hierarchie der ›Darmstädter Schule‹, an deren Spitze Karlheinz Stockhausen thronte. Nachdem dieser die Versammlung wegen eines Kompositionskurses verließ – und damit auch einen symbolischen Abgang hinlegte – diskutierte die Versammlung die Wahl und Ausrichtung eines Gremiums zur Vertretung der Studentenschaft, wobei zeittypische Praktiken der 68er-Bewegung aufgegriffen wurden. In seinem Wahlplädoyer bezog sich der Komponist Peter Michael Hamel explizit auf den Querstand von Kunst und Gesellschaft: »Das muss ich also ganz laut betonen. Wer meint, dass Musik und Politik nichts miteinander zu tun haben, der sollte mich nicht wählen.«

55 Protokoll der Vollversammlung der Ferienkursteilnehmer am 03.09.1970, in IMD: A100111-201270-14. Alle folgenden Zitate beziehen sich, soweit nicht anders gekennzeichnet, auf dieses Dokument.

56 Ebd., S. 82f.

In der Folge erarbeitete die Delegation eine Resolution, in der es hieß, »daß die Teilnehmer eine Fortsetzung der bisherigen Programmpolitik [...] nicht länger hinnehmen werden.«⁵⁷ Hamel notierte im Anschluss euphorisch:

»Es tut sich was! Zwei mehrstündige, spontane Vollversammlungen führen zu Mitbestimmungsforderungen der Teilnehmer, zur Wahl einer Delegation von Dozenten, Komponisten, Journalisten und Studierenden (!) [...]. Es wurde ein Resümee der Veränderungs- und Konzeptionswünsche veröffentlicht, das sich [...] immer noch revolutionär und innovativ anhört: Teamwork- und Kollektivkomposition werden gewünscht, Improvisationsgruppen [...] sowie elektronische und Computer-Musik werden gefordert, Grenzgebiete sollen einbezogen werden [...], mehr Demokratisierung wird verlangt.«⁵⁸

Überprüft man die Quellenlage, scheinen Peter Michael Hamels Erinnerungen von einer gewissen Romantisierung getüncht. Er selbst gestand ein, »dass über all dem [...] damals dieses mich heute beschämende Pathos, das verbissen Besserwisserische lag.«⁵⁹ Tatsächlich musste die Delegation im Dezember 1970 bei einer Unterredung mit Ernst Thomas, dem Leiter der Darmstädter Ferienkurse, erfahren, nicht als offizielles Mitbestimmungsorgan anerkannt zu werden.⁶⁰

Auch Hans G Helms, der ideologiekritische Schriftsteller und Teilnehmer der Vollversammlung, sprach in einer WDR-Produktion 1972 also zurecht von einer »misslungenen Revolution«⁶¹ – und doch hatten die Ereignisse ein Nachspiel: Nach einer Resolution der Vollversammlung⁶² beraumte der offizielle Programmbeirat für Mai 1971 eine Sitzung an, in der auch die »angebliche Krise« auf die Tagesordnung gesetzt und auf die »Gefahr einer Aufwertung des Komitees« infolge der medialen Berichterstattung hingewiesen wurde.⁶³ Aus »Furcht vor einer unfruchtbaren Politisierung der Kurse«, so schrieb Ernst Thomas in einem Brief an den Oberbürgermeister Darmstadts, habe man »beschlossen, den Mitbestimmungsforderungen nicht zu entsprechen.«⁶⁴

57 Resolution der Vollversammlung der Teilnehmer und Dozenten der Ferienkurse 1970, in IMD: A100111-201272-12.

58 Peter Michael Hamel: »Politisches Komponieren damals und heute. Persönliche Rückblicke und Einsichten«, in Ders.: Ein neuer Ton. Ausgewählte Schriften zu einer ganzen Musik, München 2007, S. 93-105, hier S. 94.

59 Ebd., S. 99.

60 Max E. Keller: »Gedächtnisprotokoll der Unterredung vom 1. Dezember 1970 zwischen Winfried Sabais (Kulturdezernent der Stadt Darmstadt), Ernst Thomas (Leiter des IMD), den Musikkritikern Ernstalbrecht Stiebler und Reinhard Oehlschlägel sowie Beauftragten der Teilnehmerdelegation«, in: Privatarchiv von Max E. Keller.

61 Helms, Hans G: »Dokumentation einer misslungenen Revolution. Internationale Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt, 23.8.-4.9. 1970«, in: Westdeutscher Rundfunk (1972).

62 Resolution der Vollversammlung 1970, in IMD: A100111-201272-12.

63 Vorbereitende Sitzung des Programmbeirats der Ferienkurse zur Dozententagung im August 1971 am 27./28.05.1971, in IMD: A100118-201330-12.

64 Brief von Ernst Thomas an Heinz Winfried Sabais (4.6.1971), in IMD: A100062-202046-13.

Mit ästhetischem Fokus zielte der Musikwissenschaftler Carl Dahlhaus 1972 in seinen »Thesen über engagierte Musik« gegen die aufständischen Ferienkursteilnehmer:

»Der Begriff der engagierten Musik ist zwiespältig. Und wegen der trügerischen Prägnanz, durch die er besticht, [...] taugt die Vokabel zum Schlagwort, mit dem sich Gedankenlosigkeit drapiert. [...] Entweder verfällt sie, um des politischen Effekts willen, der Trivialität. Oder sie opfert der musikalischen Integrität die politische Wirkung.«⁶⁵

Zwar übertünchten die Verantwortlichen die politische Sprengkraft der Ereignisse mit ästhetischen Argumenten, doch zogen die Konflikte 1972 weitere Kreise, als verschiedene Medien publik machten, dass einige der Unruhestifter von 1970 für ihr »unseriöses berufliches Verhalten, mangelnde Objektivität, böswillige publizistische Verdrehungen, Aufwiegelei, Brunnenvergiftung, Verstöße gegen ihre berufliche Moral«⁶⁶ von den Ferienkursen ausgeschlossen worden waren. Die Betroffenen sprachen daraufhin öffentlich und zeittypisch »von Affront, von Vorenthaltung elementarer Grundrechte, von schwerem Verstoß gegen die Meinungs-, Informations- und Pressefreiheit, von Gefährdung der Demokratie.«⁶⁷ Der Schweizer Komponist Max E. Keller war einer der aus Darmstadt Verbannten, nachdem er in der *National-Zeitung Basel* seine Sicht auf die Ereignisse des Krisenjahrgangs 1970 publiziert hatte.⁶⁸ Noch aufschlussreicher sind seine »Darmstädter Geschichten«, in denen er seine Suspendierung infolge der Unterzeichnung des Forderungsblattes der Teilnehmerdelegation 1970⁶⁹ durch den Programmbeirat im typischen Jargon der Zeit skizzierte.

»Ich will nicht, da Gruppe ›Polit. Musik‹ um 12 Uhr tagt. Es sei dringend. Ich willige ein. [...] Im Büro [Ernst] Thomas am Schreibtisch. [...] Ich vor Thomas' Schreibtisch. Thomas im Verhörton: Wer hat das geschrieben? [...] Sie wollen mich mürbe machen [...]. Ich [...] beharre auf meinem demokratischen Grundrecht. [...] Nun wird es härter. In Demokratien sind sie halt eben schwach. [...] Stellen dann Alternative: a) Rückzug meiner Unterschrift, b) Ausschluss von den Kursen [...]. [Wilhelm] Schlüter gibt mir eine Stunde Zeit, das Zimmer zu räumen (immer scheiss-freundlich).«⁷⁰

65 Carl Dahlhaus: »Thesen über engagierte Musik«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* (1/1972), S. 3-8, hier S. 3.

66 N.N.: »Skandal?«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (Datum unbekannt; aus dem Privatarchiv von Max E. Keller).

67 Reinhard Oelschlägel: »Dabeisein & Dafürsein«, in: *Frankfurter Rundschau* (Datum unbekannt; aus dem Privatarchiv von Max E. Keller); Wolfgang Ignée: »Die Moral von Darmstadt. Zum Hinauswurf unliebsamer Kritiker«, in: *Stuttgarter Zeitung* (3.8.1972); N.N.: »Hausverbot für Journalisten«, in: *Darmstädter Echo* (1.8.1972); G. A. Trumpf: »Diskussion über die Ferienkurse«, in: *Darmstädter Echo* (2.8.1972).

68 Max E. Keller: »Seltsame ›Demokratien‹ in Darmstadt«, in: *National-Zeitung Basel* (16.8.1972).

69 »Brief der Teilnehmerdelegation an Ernst Thomas« (9.11.1970) und »Resumé von Wünschen und Vorschlägen der Teilnehmer«. Beide Dokumente finden sich im Privatarchiv von Max E. Keller.

70 Max E. Keller: »Darmstädter Geschichten« (30.07.1972), handschriftliche Notizen aus dem Privatarchiv des Komponisten.

Trotz solcher Maßnahmen entluden sich die Konflikte zwischen autonomer und engagierter Musikauffassung auch im Ferienkurs-Jahrgang 1974. Wieder war es Karlheinz Stockhausen, der durch die Verbannung marxistischer Studenten aus seinem Kompositionsseminar wütende Reaktionen und polemische Pamphlete provozierte. In einem Brief linksorientierter Kompositionsstudenten um Gerhard Stäbler wurde Stockhausen »faschistischer Methoden« bezichtigt. Man habe »außerordentlich reiche und tiefe Eindrücke in das reaktionäre Wesen der Avantgarde« gewonnen.⁷¹ In einem weiteren Handout bemerkten dieselben Verfasser: »Wäre Stockhausen Politiker, hätten wir einen Diktator mehr in der Welt« und zitierten Mao Tse-tungs kulturrevolutionäre These, es sei »für Künstler, die hartnäckig an ihren individualistischen und kleinbürgerlichen Positionen festhalten, unmöglich, den werktätigen Massen wirklich zu dienen.«⁷²

Der Querstand von Kunst und Politik sowie der Konflikt um autonome und engagierte Musik spaltete die Avantgardengemeinde nachhaltig.⁷³ Dennoch blieben die Darmstädter Ferienkurse in der historischen Gesamtschau weiterhin einem autonomieästhetischen Innovationsimperativ verpflichtet. Wenn man sich auch nicht gänzlich den gesellschaftlichen Tendenzen der Politisierung verschließen konnte, so waren diese doch nur ein Schatten im Vergleich zu dem, was politisierte Komponisten jenseits des Elfenbeinturms vor bildungsbürgerlichem Publikum veranstalteten. Dabei kristallisierte sich die Oper als Schlüsselmedium engagierter Musik und ihrer gesellschaftlichen Provokationskraft heraus.

DAS MUSIKTHEATER: ›BÜHNEN DER POLITIK‹

Dass das Musiktheater zum Schlüsselmedium des politischen Musikskandals der 1960er Jahre wurde, hat vielfältige und wiederum gleichermaßen ästhetisch wie gesellschaftlich konnotierte Ursachen – auch hier wird also der charakteristische Querstand von Kunst und Politik in den 1960er Jahren deutlich: Die musikalische Gattung wie auch die Institution ›Oper‹ bargen als Inbegriff des bürgerlichen Establishments und sinnbildliche Repräsentation gesellschaftlicher Hierarchisierungen beträchtliche Symbol- und Sprengkraft. Hans Werner Henze, ein Protagonist dieser Geschichte, erläuterte diesen Zusammenhang 1990 rückblickend:

»Offenbar entsprechen die hierarchische Gliederung eines Opernhauses mit den verschiedenen Logen und Rängen und dem Parkett, wo früher die Lakaien stehen durften, und das überholte Herrschaftsdenken des Opern-Establishments nicht mehr den neuesten Ideen und Vorstellungen unseres Jahrhunderts. Wir haben ja Republiken, Demokratien.«⁷⁴

71 Brief von Jürgen Lösche, Johannes Vetter und Gerhard Stäbler an das Internationale Musikinstitut Darmstadt vom (4.9.1974), in IMD: A100112-201279-18.

72 Dies.: »Verpackungskünstler Stockhausen« (1974), in IMD: A100112-201279-19.

73 Siehe weiterführend Klaus Trapp: »Darmstadt und die 68er-Bewegung«, in Internationales Musikinstitut Darmstadt (Hg.): Von Kranichstein zur Gegenwart. 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse, Darmstadt 1995, S. 369-375, hier S. 374.

74 N.N.: »Immer für die Sünder«. Neutöner Hans Werner Henze über zeitgenössisches Musiktheater, in: Der Spiegel (7.5.1990), S. 243-254, hier S. 248.

Mit seinen Möglichkeiten der multimedialen Verschmelzung von Klang, Gesang und Szene war das Musiktheater ein auch semantisch aussagekräftiges Medium: Politische Botschaften konnten hier, im Gegensatz zur absoluten Musik, mit szenischen und sprachlichen Ausdrucksformen vermittelt und Zensur durch inszenatorische Verschlüsselung umgangen werden. Aus diesen Gründen wurden Opernaufführungen, wie es Sven-Oliver Müller und Jutta Toelle so anschaulich wie treffend formulierten, zu »Bühnen der Politik«⁷⁵.

Was Müller und Toelle für die soziale Verfasstheit der Oper seit dem 19. Jahrhundert herausarbeiteten, lässt sich zum großen Teil auch auf das avantgardistische und politische Musiktheater der 1960er Jahre übertragen und analytisch nutzbar machen: Weil der Rahmen von Opern über den bloßen Kunstgenuss hinausweise, so eine ihrer Thesen, ergäben sich neben musikwissenschaftlichen auch neue historische Perspektiven. Die Oper stelle über ihre ästhetische Form hinaus »einen öffentlich wirksamen und politisierbaren Kommunikationsraum zur Verfügung« und generiere so die »Relevanz einer Untersuchung des Politischen in einer kulturgeschichtlichen Perspektive«, die sich »durch das Zusammenspiel zwischen musikalischen Reizen, kulturellen Bedingungen und der gesellschaftlichen Rezeption« ergebe. Opernaufführungen können in diesem Sinne als sensible Indikatoren für das mehrheitsfähige historische Wissen ihrer Zeit gelesen werden: »Sie sind gleichermaßen Produkte wie Momentaufnahmen der sie umfassenden gesellschaftlichen Vorgänge.«⁷⁶ Sozialhistorisch betrachtet kann man die Oper, auch in Anlehnung an die australische Kulturwissenschaftlerin Ruth Bereson⁷⁷, sowohl als Institution, als Aufführung wie auch architektonisch als Teil einer impliziten und expliziten Herrschaftsstrategie regierender Eliten begreifen:

»Das Genre Oper und der soziale Raum Opernhaus begünstigten die öffentliche Inszenierung idealer politischer Verhältnisse und Beziehungen. Das gibt Herrschenden die Möglichkeit, [...] ihre Macht zu legitimieren. [...] Auch in der Architektur eines Opernhauses wird Macht durch ihre Darstellung legitimiert. Das geschmückte Auditorium, die reich dekorierten Logen, Treppenhäuser und Foyers versinnbildlichen [...] die glänzende Welt der Mächtigen. Auch die kulturellen Rituale im Auditorium und die sozialen Trennlinien [...] können dazu beitragen, politische Gesellschaftsentwürfe zu verfestigen. [...] Der festliche öffentliche Raum der Oper versprach Herrschaft zu legitimieren, wie umgekehrt politische Phänomene einer wirkungsmächtigen Inszenierung bedurften.«⁷⁸

Allerdings gaben Opern nicht nur den Herrschaftseliten die Möglichkeit sich aufmerksamkeitswirksam in Szene zu setzen, sondern auch dem bürgerlichen Publikum. Dieses Potential zu öffentlicher Meinungsäußerung und Kritik manifestierte sich nicht selten durch Saalschlachten, die in diesem Sinne als symbolische Kulturkämpfe verstanden werden können:

75 Sven Oliver Müller/Jutta Toelle (Hg): Bühnen der Politik. Die Oper in europäischen Gesellschaften im 19. und 20. Jahrhundert, Wien/München 2008.

76 Ebd., S. 16.

77 Ruth Bereson: *The Operatic State: Cultural Policy and the Opera House*, London 2002.

78 Müller/Toelle: *Bühnen der Politik*, S. 14f.

»Die europäische Kulturgeschichte [...] kennt zahlreiche Beispiele lautstarker und zuweilen gewaltsamer politischer Demonstrationen im Zuschauerraum. [...] Da die Oper ein wichtiger und öffentlich zugänglicher Raum war, ließen sich hier politische Positionen einerseits relativ ungehindert, andererseits überaus breitenwirksam verkünden. Gerade in Zeiten politischer Spannungen und Repressionen konnten oppositionelle Gruppen im Opernhaus alternative politische Ordnungsvorstellungen demonstrieren. [...] Die Akteure in diesen vermeintlich rein ästhetischen Stellvertreterkriegen konnten hoffen, in und durch die Oper politischen Wandel zu forcieren.«⁷⁹

Dies gilt auch und gerade für das 20. Jahrhundert, als die augenscheinlich elitäre Kunstform Oper unter einen neuen demokratischen Anpassungsdruck gesetzt wurde. Hierzu lieferte Sven-Oliver Müller in seinem Aufsatz zu Saalschlachten in Londoner Opernhäusern im 19. Jahrhunderts⁸⁰ Stichpunkte, die auch mit Blick auf die 1960er Jahre relevant sind. Man dürfe das Publikumsverhalten nicht allein als Reaktion auf musikalische Reize verstehen, sondern vielmehr als Ausdruck kultureller Überzeugungen, politischer Ordnungsvorstellungen sowie als Indikator für die Verschiebung gesellschaftlicher Normen des geltenden Geschmacks und sozialer Regeln:

»Unruhen im Opernhaus [...] waren oft bewusst zur Schau gestellte Emotionen im Zuge von kulturellen Demonstrationen und politischen Deutungskämpfen. Den Raum Oper nutzten verschiedene politische, soziale und ethnische Gruppen, um ihre Interessen öffentlich zu bekunden. Vermeintlich spontan-emotionale Operntumulte und augenscheinlich rein ästhetische Angelegenheiten konnten so eine mächtige politische Sprengkraft erlangen.«⁸¹

Will man die Rezipienten sowie ihre Gefühle und performativen Praktiken thematisieren, ist die Tatsache entscheidend, dass das Publikumsverhalten keine anthropologische Konstante, sondern historischen Wandlungsprozessen unterworfen ist. So waren lebhaft und handgreifliche Anteilnahme am künstlerischen Geschehen bis Mitte des 19. Jahrhundert durchaus angemessene Verhaltensmuster. Erst um 1850 wurde die Zurückhaltung der Gefühle im abgedunkelten Saal zu einer Regel des Anstands, was der Kulturhistoriker Peter Gay als »The Art of Listening«⁸² und Elias Canetti in *Masse und Macht* als »Ritual des Stockens« bezeichneten: »Jede Bewegung ist unerwünscht, jeder Laut verpönt [...], alle äußeren Reaktionen [...] unterbleiben.«⁸³

79 Ebd., S. 18f.

80 Sven Oliver Müller: »Saalschlachten. Ausschreitungen in Londoner Opernhäusern in der Mitte des 19. Jahrhunderts«, in Müller/Toelle: *Bühnen der Politik*, S. 160-176.

81 Sven Oliver Müller: »Distinktion, Demonstration und Disziplinierung. Veränderung im Publikumsverhalten in Londoner und Berliner Opernhäusern im 19. Jahrhundert«, in: *International Review for the Aesthetics and Sociology of Music* (37/2006), S. 167-187, hier S. 171.

82 Peter Gay: »The Art of Listening«, Vorwort zu: *The Naked Heart (The Bourgeois Experience: Victoria to Freud)*, New York 1995, S. 1-25. Unter dem Titel fand 2012 in Berlin eine Tagung zu »Trends und Perspektiven des Musikhörens« statt, siehe weiterführend den Tagungsbericht unter URL: <http://www.hsozkult.de/conferencereport/id/tagungsberichte-4434> [Zugriff: 31.8.2017].

83 Elias Canetti: *Masse und Macht*, München 1994, S. 39.

Wenn James H. Johnson mit kulturhistorischem Blickwinkel auf die normativen Verhaltensweisen des Hörens die Forschungsfrage stellt: »Why did [...] audiences become silent?«⁸⁴, wurden die Auditorien im 20. Jahrhundert zumindest in Hörweite der künstlerischen Avantgarden wieder laut. Zwar blieb Schweigen die Rezeptionnorm und waren Unruhen der Sonderfall, aber gerade die Ausnahme von der Regel macht Saalschlachten historisch relevant und lässt die geltenden sozialen Regeln im Umkehrschluss umso deutlicher hervortreten.

Insbesondere im Umfeld von ›1968‹ boten Opern unterschiedlichen Akteuren, von den Komponisten bis zum Publikum, eine öffentliche Bühne um politische aber auch ästhetische Grundsatzfragen auszutragen. Während die einen das Musiktheater qua seiner performativen Kraft zur Sprengung von Ritualen und Konventionen im bürgerlichen Musikleben nutzten oder dieses vice versa verteidigten, forderten radikalere Komponisten ganz konkret die Detonation der überkommenen Institution. Zum »Leichenredner der modernen Oper« wurde Pierre Boulez, der 1967 vom *Spiegel* mit der provozierenden Forderung zitiert wurde: »Sprengt die Opernhäuser in die Luft!« Dies, so führte der Komponist aus, wäre die teuerste, aber eleganteste Lösung der musikalischen Agonie:

»Die neuen deutschen Opernhäuser sehen zwar sehr modern aus – von außen; innen sind sie äußerst altmodisch geblieben. In einem Theater, in dem vorwiegend Repertoire gespielt wird, da kann man doch nur mit größten Schwierigkeiten moderne Opern bringen – das ist unglaublich. Die [...] Oper mit ihrem traditionellen Publikum hat nichts von den Veränderungen der Zeit gespürt. Sie lebt im Getto. Die Oper ist mit einer Kirche zu vergleichen, in der man höchstens die Kantaten des 18. Jahrhunderts singt.«⁸⁵

Wenn Boulez auch die Abhandlung von Sozialproblemen als »pittoreske Nebensache« und »Banalisierung der Musik« bezeichnete, solle man doch »ruhig eine ganze Menge Rotgardisten importieren! Vergessen Sie nicht, die Französische Revolution hat auch sehr viel kaputtgemacht, und das war sehr gesund.« Kurzum: die Opernhäuser seien ›auf gut deutsch voller Staub und Scheiße« und das Publikum, »diese Operntouristen sind zum Kotzen.« Banal sei auch die kompositorische Auseinandersetzung mit dem Genre durch seine Kollegen:

»Henzes Produkte sind wahrhaft keine modernen Opern. Ich denke da immer an einen lackierten Friseur, der einem ganz oberflächlichen Modernismus huldigt. [...] Eine Beatles-Platte ist ja auch wirklich cleverer und obendrein kürzer als eine Oper von Henze. [...] Doch besonders Kagel [...] mangelt es an umfassender Theaterkenntnis. Und manchmal ist die musikalische Seite recht dünn.«⁸⁶

84 James H. Johnson: *Listening In Paris. A Cultural History*, Berkeley/Los Angeles 1995, S. 1. Siehe hierzu auch Steven Huebner: »Opera Audiences in Paris 1830-1870«, in: *Music and Letters* (70/1989), S. 206-225.

85 Felix Schmidt: »Sprengt die Opernhäuser in die Luft!« Gespräch mit Pierre Boulez, in: *Der Spiegel* (40/1967), S. 166-174, hier S. 172.

86 Ebd., S. 167.

Mit Hans Werner Henze und Maurizio Kagel brandmarkte Boulez Komponisten, die zwei der aussagekräftigsten politischen Operskandale der 1960er produzierten und als Fallbeispiele der Analyse von Luigi Nonos ›azione scenica‹ *Intolleranza* folgen. Im Winter 1968 erlitt Henzes Che Guevara gewidmetes ›oratorio volgare e militare‹ *Das Floß der Medusa* spektakulären Schiffbruch in Hamburg, während Kagel 1971 mit der ›szenischen Komposition‹ *Staatstheater* das Jahrzehnt der politischen Operskandale abschloss. Dass alle drei Komponisten genrebeschreibende Untertitel wählten, ist als Ausdruck einer kritischen Distanz zur Gattung Oper zu interpretieren, wie auch Thorsten Teubl in seiner Dissertation zum *Musiktheater in der Krise* herausarbeitete:

»Das experimentelle Kammermusiktheater entwickelt sich zu einer Art protestierenden Gegenwart gegen den bestehenden politischen, wie auch ästhetischen und kompositionstechnischen Status Quo der Nachkriegsjahre bis in die späten 60er hinein. Die Ablehnung durch die reaktionären Kräfte war vorprogrammiert.«⁸⁷

Die drei exemplarischen Fallbeispiele rahmen die politische Dekade und sind gleichermaßen Zeugen der Annäherung zwischen politischer und künstlerischer Avantgarde in einer Zeit, als sich auch Musiker als ›Kampftruppe‹ für gesellschaftlichen Fortschritt verstanden und sich in einem klingenden Klassenkampf engagierten. Nicht zufällig griffen die politisierten Komponisten auf die Gattung des Musiktheaters zurück, das nicht nur einen öffentlich wirksamen Kommunikationsraum bot, sondern in seiner charakteristischen Medienvielfalt auch ein semantisch aussagekräftiges Medium politischer Botschaften war.

Bei der folgenden Analyse wird die charakteristische Verlaufsform von Musikskandalen verdeutlicht, indem jeweils eine zeitliche Dreiteilung in ein ›Vor‹, ein ›Während‹ und ein ›Danach‹ der eklatanten Ereignisse gewählt wird. Dieser Aufbau steht auch in Analogie zu den Strukturen der Gattung Oper in ein ›Vorspiel‹, einen ›Hauptakt‹ sowie ein ›Nachspiel‹. Die Auswahl der Fallbeispiele erfolgte nach der Relevanz und Reichweite der Ereignisse, aber auch durch den quellentechischen Glücksfall, dass alle drei Premieren als Mitschnitte archiviert sind und damit eine exakte Rekonstruktion der tumultuösen Ereignisse ermöglichen.

Klingender Klassenkampf: Luigi Nonos *Intolleranza* (1961)

Luigi Nono konzipierte 1960 seine ›azione scenica‹ *Intolleranza* als politisches Statement gegen Rassismus, Intoleranz und staatliche Gewalt. Damit bot er den polarisierenden Kräften im postfaschistischen Italien die Bühne für einen Konzertskanandal, bei dem am 14. April 1961 im venezianischen Teatro la Fenice Neofaschisten und Kommunisten sowie Anhänger traditioneller und avancierter Musik mit Trillerpfeifen, Stinkbomben und Flugblättern gegeneinander fochten.

87 Thorsten Teubl: *Musiktheater in der Krise. Situationsbeschreibung und Alternativen für das Musiktheater unter besonderer Berücksichtigung der Kammeroper*, Hamburg 2007, S. 182.

Vorspiel: *facismo e resistenza*

Der Skandal um *Intolleranza* war das Ergebnis einer langfristigen Politisierung Luigi Nonos, die der Komponist in seinen autobiographischen Mitteilungen gegenüber Enzo Restagno skizzierte:

»Als ich 1954 zum ersten Mal nach Turin ging, war ich seit zwei Jahren in der PCI eingeschrieben. Die Entdeckung Gramscis, des *Ordine Nuovo*, Elio Vittorinis *Il Politecnico* und der von Giulio Einaudi in Bewegung gebrachten Kultur hat ein anderes Gestern, ein anderes Heute, ein anderes Morgen umrissen.«⁸⁸

Mit dem Bezug auf Antonio Gramsci, 1921 Mitbegründer der PCI (*Partito Comunista Italiano*), der 1926 von den italienischen Faschisten zu einer 20-jährigen Gefängnisstrafe verurteilt wurde und 1937 an den Folgen der Haft starb, bewegte sich Nono in einem speziellen Gefüge Italiens. Gramsci schrieb Intellektuellen eine besondere Rolle für die Reform einer Gesellschaft zu, in der Kultur ein Gemeingut für alle sein sollte. Ihre Aufgabe sei es, der Arbeiterklasse die Kunst zu erschließen, denn nur eine von allen Klassen getragene Kultur könne zu einer Versöhnung innerhalb eines ›historischen Blocks‹ (*blocco storico*) führen.⁸⁹

Mit dem Bezug auf Gramsci war Luigi Nonos Politisierung zwar in der spezifischen Situation im Italien der Nachkriegszeit zu verorten, sie war aber auch von einer gesinnungsmäßigen Annäherung an den Osten und einer Intensivierung seiner Beziehungen mit führenden Intellektuellen und Künstlern aus den kommunistisch regierten Ländern begleitet.⁹⁰ Wenn Nono auch zu den Protagonisten der westlichen Nachkriegsavantgarde gehörte und bis heute zählt, hinterfragte er im Verlauf der 1950er Jahre doch zunehmend kritisch den elitären und künstlerisch-abstrakten Anspruch der seriellen und autonomieästhetischen Darmstädter Schule und wandte sich selbst explizit politischem Komponieren zu.

1956 entstand mit *Il canto sospeso*, der Vertonung von Abschiedsbriefen zum Tode verurteilter Widerstandskämpfer, ein erstes politisches Schlüsselwerk Nonos. Bezeichnend ist dabei auch die Kontroverse, zu der es infolge der gesellschaftskritischen und ästhetischen Werkkonzeption mit Karlheinz Stockhausen kam, die ein Schlaglicht auf die Konflikte der Nachkriegsavantgarde zwischen autonomieästhetischen und politisch engagierten Konzeptionen wirft.⁹¹ Die Spannungen innerhalb der jungen Komponistengeneration eskalierten 1959, als Luigi Nono im Rahmen der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik seinen Vortrag zu »Geschichte und Gegenwart in der Musik heute« hielt und mit einem Eklat aus der ›Darmstädter Schule«

88 Luigi Nono: »Eine Autobiographie des Komponisten. Enzo Restagni mitgeteilt«, in Andreas Wagner (Hg.): Luigi Nono. Dokumente, Materialien, Saarbrücken 2003, S. 34-138, hier S. 70.

89 Siehe hierzu weiterführend Antonio Gramsci: Gefängnishefte, 10 Bände, Hamburg 2012.

90 Siehe hierzu weiterführend Christian Storch/Birgit Wertenson (Hg.): Luigi Nono und der Osten (Musik im Metrum der Macht), Mainz 2015.

91 Kristin Peukert: Der Konflikt um Luigi Nonos »Il canto sospeso«, Berlin 2001.

ausschied.⁹² In seinem Referat forderte der Italiener die gesellschaftskritische Indienstnahme der Musik und kritisierte seine geschichts- und politikvergessenen Kollegen. Insbesondere griff er John Cage an, dessen aufsehenerregenden und folgenreichen Darmstädter Vorträge über aleatorische Kompositionsverfahren er im Jahr zuvor erlebt und vehement abgelehnt hatte. Der Amerikaner, so Nono, setze den »Zufall und seine akustischen Produkte als Erkenntnis an die eigenen Entscheidungen« und dieser Ansatz berge die Gefahr, »Komposition mit Spekulation zu verwechseln.«⁹³ Der Disput eröffnet Einblicke in die divergierenden Vorstellungen vom kulturellen Fortschritt in einer transnationalen Musikkultur und speziell zwischen der Alten und der Neuen Welt.⁹⁴ Während der Italiener den Amerikaner in seinem Darmstädter Vortrag persönlich angriff⁹⁵, kritisierte Nono implizit auch seine europäischen Komponistenkollegen und forderte diese auf, den autonomieästhetischen Elfenbeinturm zu verlassen und sich der historischen Verantwortung zu stellen:

»In selbstgefälliger, naiver Ahnungslosigkeit ist man nun dabei, das zusammengebrochene europäische Denken von seinem Katzenjammer zu erlösen, indem man ihm die resignierte Apathie des *Es ist ja alles egal* in der gefälligen Form des *ICH bin der Raum; ICH bin die Zeit* als moralische Auffrischung vorsetzt und ihm damit erspart, sich seiner geschichtlichen Verantwortung und seiner Zeit stellen zu müssen.«⁹⁶

Ganz eindeutig war diese Kritik gegen Karlheinz Stockhausen gerichtet, der die Komponenten Raum und Zeit als musikalische Parameter erschloss.⁹⁷ Luigi Nonos Vortrag war ein wohlkalkulierter Affront gegen den in Darmstadt vorherrschenden unpolitischen Experimentiergeist und ging weit über rein fachliche oder ästhetische Aspekte hinaus. In einem Brief an Wolfgang Steinecke, den Leiter der Darmstädter Ferienkurse, bezeichnete Nono sein Statement im Anschluss an die Kontroversen als das Wichtigste, was 1959 in Darmstadt gesagt worden sei; die Bedeutung lasse sich an den wütenden Reaktionen ablesen. Zu Recht, so Nono, habe sich Karlheinz Stockhausen von dem Vortrag angegriffen gefühlt und sei dementsprechend aggressiv aufgetreten⁹⁸ [Abbildung 25].

92 Luigi Nono: »Geschichte und Gegenwart in der Musik heute« (1959), in Jürg Stenzl (Hg.): Luigi Nono. Texte, Studien zu seiner Musik, Zürich 1975, S. 34–40.

93 Luigi Nono: »Gitterstäbe am Himmel der Freiheit«, in: *Melos* 27 (3/1960), S. 74f.

94 Siehe hierzu ausführlich das Kapitel *Transkulturelle Transfers*.

95 David Tudor berichtete John Cage in einem Brief vom 8. Oktober 1959 von Luigi Nonos Vortrag: »Nono was just a shadow in the corner and hoped to gain everything with violence. [...] It was all quite obvious, unfortunate and disgusting«, in: Northwestern University Music Library: John Cage Correspondence Collection.

96 Nono: *Geschichte und Gegenwart*, S. 36f.

97 1956 hatte Karlheinz Stockhausen mit der fünfkanaligen Tonbandkomposition *Gesang der Jünglinge* die erste Raummusik geschaffen. Die kompositorische Verwendung zeitlicher Dimensionen formulierte er in seinem bis heute maßgeblichen Aufsatz »...wie die Zeit vergeht...« [1957].

98 Brief von Luigi Nono an Wolfgang Steinecke (21.1.1960), zitiert nach Borio/Danuser: *Im Zenit der Moderne*, Band 2, S. 259.

Abbildung 25 –Kontroverse: Karlheinz Stockhausen und Luigi Nono 1959 bei den Darmstädter Ferienkursen



Der Affront gegen seine Kollegen bedeutete Luigi Nonos Abschied von der ›Darmstädter Schule‹ und fällt mit dem Arbeitsprozess an *Intolleranza* zusammen. Die ›azione scenica‹ markierte in den Worten des Komponisten »doch recht deutlich die Wende von einer einseitig vergangenheitsbezogenen politischen Haltung zur Ausrichtung auf Gegenwart und Zukunft.«⁹⁹ Er verortete sich, so erläuterte Nono in seinem Aufsatz »Musik und Revolution«, in einer »Position [...], die die Kultur als Moment der Bewusstwerdung, des Kampfes, der Provokation, der Diskussion, der Teilnahme versteht.«¹⁰⁰ Dieser Ansatz mündete am 13. April 1961 im venezianischen Teatro La Fenice in den Premierentumulten um *Intolleranza*. Es war nicht nur die erste Premiere Luigi Nonos in seinem Heimatland, sondern auch der erste große politische Musikskandal der Dekade.

Hauptakt: »Basta! Vogliamo Musica!« – «Viva la polizia«

Die politische Haltung, der Luigi Nono mit *Intolleranza 1960* Ausdruck verlieh, speiste sich aus verschiedenen Quellen. So verwies schon die Nennung des Entstehungsjahres 1960 im Titel auf die zeithistorische Verfasstheit der Komposition. Diese manifestierte sich auch im Libretto, das vielfältige intertextuelle Bezüge zur politischen Gesinnung des Komponisten aufweist. Das Textbuch entstand zunächst in Zusammenarbeit mit dem italienischen Dichter Angelo Maria Ripellino, der sich jedoch nach Differenzen aus dem Projekt zurückzog woraufhin Luigi Nono selbst eine

- 99 Luigi Nono: »Gespräch mit Hansjörg Pauli« (1969), in: Stenzl: Luigi Nono, S. 198-210, hier S. 201f.
 100 Luigi Nono: »Musik und Revolution« (1969), in: Stenzl: Luigi Nono, S. 107-115, hier S. 113.

Textcollage als Allegorie auf die Leiden eines namenlosen Flüchtlings und Gastarbeiters anfertigte: Gedichten von Paul Éluard, Berthold Brecht, Jean-Paul Sartre und Vladimir Majakowskij stellte der kommunistische Komponist vielsprachige politische Parolen wie »Nie wieder!« oder »Morte al fascismo! Libertá ai populi!« gegenüber. Diese lud er wiederum durch Briefe des 1943 in Berlin hingerichteten Journalisten Julius Fucik mit zeithistorischem Gehalt auf. Mit Auszügen aus Verhören algerischer Häftlinge stellte Nono schließlich einen unmittelbaren Bezug zum Algerienkrieg her, der damals Intellektuelle aus ganz Europa beschäftigte.¹⁰¹

Trotz der Verwendung programmatischer Vorlagen, vermied Luigi Nono in seiner Komposition explizit eine Textverständlichkeit der politischen Inhalte, wohl auch, um sich dem Vorwurf propagandistischer Agitation zu entziehen. Vielmehr entfaltet der Vokalpart der szenischen Aktion durch Fragmentierung eine atmosphärische Wirkung, die sich den Rezipienten als chiffrierte Botschaft mitteilen sollte.¹⁰² Dies wurde noch verstärkt durch das Bühnenbild von Emilio Vedova, einem Meister des abstrakten Informel, der dem Werkgehalt durch audiovisuelle Projektionen weitere Wahrnehmungsebenen hinzufügte. Weniger konkret steht auch Luigi Nonos experimentell gesetzte Musik für das Bestreben, mit musikalischen Normen auch gesellschaftliche Hierarchien aufzubrechen. Bettina Ehrhardt stellte in ihrer filmischen Dokumentation der Ereignisse die These auf, dass Nonos Verwendung der Allintervallreihe die Idee absoluter Gleichberechtigung imaginäre und also mit ästhetischen Mitteln eine reale Revolution darstelle.¹⁰³ Schließlich kann Nonos Konzept nicht-linearer Handlungen und das Überlagern mehrerer struktureller Schichten mit Caroline Lüderssen dahingehend verstanden werden, dass »der Gedanke der Zirkularität von Geschichte ästhetisch umgesetzt und dem Zuschauer die Möglichkeit gegeben [wird], sich in einem Kontinuum von gleichberechtigt nebeneinander stehenden Äußerungen zu positionieren.«¹⁰⁴

Es kann allerdings nicht davon ausgegangen werden, dass die Premierentumulte auf die subtilen politischen Botschaften des Werkkonzepts zurückzuführen waren. Vielmehr bot die Premiere rivalisierenden gesellschaftlichen Gruppierungen, vorrangig anti- und profaschistischen Kräften Italiens, eine Bühne. Eine gewichtige Rolle spielten dabei die Medien: Am 13. April 1961, dem Tag der Premiere, erschien ein Pamphlet in der Tageszeitung *Il Borghese*, in dem nicht nur die Mitwirkenden (Komponist und Darsteller) und das Werk (Text, Inszenierung und Musik), sondern auch die das Ereignis tragenden Institutionen (Biennale und RAI) mit faschistischem Vokabular beschimpft wurden. Auch findet sich in dem Artikel ein kaum verblühter Hinweis auf die bevorstehende Störung der Aufführung.¹⁰⁵

101 Luigi Nono: Einige genauere Hinweise zu »Intolleranza 1960« (1962), in Stenzl: Luigi Nono, S. 68-81, hier S. 68f.

102 Caroline Lüderssen: »Luigi Nonos und Giacomo Manzonis Musiktheater. Politisches Engagement im Zeichen Gramscis«, in Jacobshagen/Leniger: *Rebellische Musik*, S. 93-107, hier S. 101f.

103 Bettina Ehrhardt: »Intolleranza 2004«, Film zu Luigi Nonos Szenischer Aktion (58', bce films & more), in: Westdeutscher Rundfunk (2004).

104 Lüderssen: Luigi Nonos und Giacomo Manzonis Musiktheater, S. 100.

105 Matteo Taibon: Luigi Nono und sein Musiktheater, Wien 1993, S. 63.

Es darf also davon ausgegangen werden, dass die Sabotage der Premiere keine spontane Aktion, sondern vielmehr bewusst inszeniert war. Dafür spricht nicht nur die Tatsache, dass vorbereitete Flugblätter und Trillerpfeifen zum Einsatz kamen; auch die Erinnerungen der Sopranistin Carla Henius legen dies nahe:

»Wir Künstler waren auf alles gefasst, vorgewarnt von den Kellnern unserer Stammkneipen, die uns versprachen, ihrerseits die Faschisten zu verprügeln, weil sie uns vor denen beschützen wollten. Zusammengerottet hätten sie sich und wir sollten ja nicht alleine ins Theater oder nach Hause gehen.«¹⁰⁶

Die Kellner hatten recht, am 13.4.1961 notierte Henius in ihrem Tagebuch: »Abends Premiere. Die Faschisten machen organisierten Skandal – einige werden von der Polizei verhaftet, als sie in ihren Logen grade riefen: ›Viva la polizia!‹ Sie pfffen von Anfang an, schmissen auch Stinkbomben.«¹⁰⁷ Auch Emilio Vedova erinnerte sich, dass sich »Faschisten positioniert« und versucht hätten, »die Aufführung platzen zu lassen.«¹⁰⁸ Es kann also davon ausgegangen werden, dass die öffentlichkeitswirksame Premiere bewusst als Plattform für die Skandalisierung von Werk und Komponist genutzt wurde. War der Konflikt damit auch vorgezeichnet, so darf der Moment der Eskalation doch als Ereignis verstanden werden: Von RAI (*Radiotelevisione Italiana*) in Auftrag gegeben und als Live-Ausstrahlung zur besten Sendezeit konzipiert, wurde die Premiere inklusive Störungen aufgezeichnet und archiviert.¹⁰⁹ Der Mitschnitt [J-22] verifiziert die Aufzeichnungen des Musikpublizisten Luigi Pestalozza:

»Kaum hatte Bruno Maderna den Taktstock erhoben, fing ein Heiden-Lärm an. Ein Mordskrach, Geschrei, Flugblätter gegen Nono, gegen Intolleranza. Stinkbomben. [...] Und wir schrien natürlich vom Parkett zurück und verteidigten Nono. [...] Währenddessen dirigierte Bruno einfach weiter.«¹¹⁰

Die Analyse des Tondokuments offenbart ein stetiges Anheben und Abebben undifferenzierter Unruheherde, an mehreren Stellen wird die Musik durch Zwischenrufe und Gelächter unterbrochen. Für das eklatante Agieren des Publikums, so mutmaßte der Musikwissenschaftler Habakuk Traber, mag auch die Reihe von Lautsprechern auf der Galerie eine Rolle gespielt haben, über die vorgefertigte Choraufnahmen in die Inszenierung eingespielt wurden: »Damit entstand ein Raumklang, der die Trennung von Bühne und Auditorium überwand. Das Publikum wurde akustisch vom Geschehen umgeben und mitten in die Ereignisse geholt.«¹¹¹

106 Carla Henius: »Arbeitsnotizen und Berichte von zwei Vokalwerken Luigi Nonos: *Intolleranza 1960* und *La fabbrica illuminata*, in Stenzl: Luigi Nono, S. 329-347, hier S. 334.

107 Ebd., S. 335.

108 Zitiert nach Erhard: *Intolleranza 2004*.

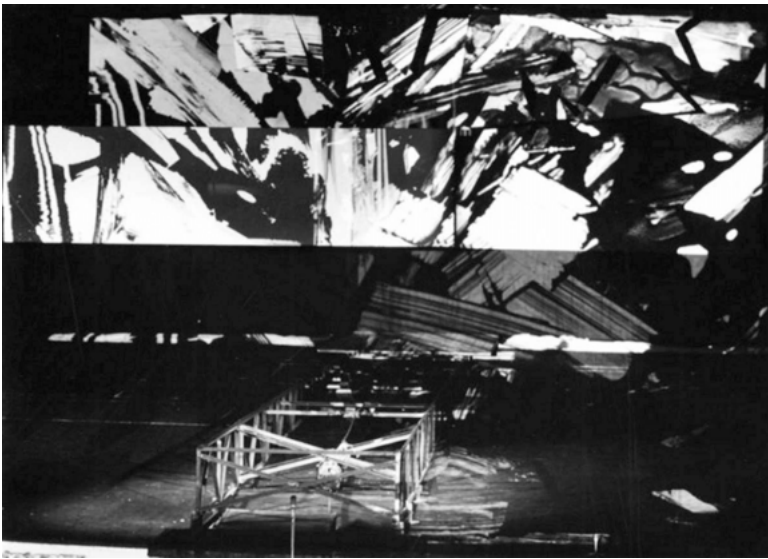
109 Der Premierenmitschnitt von *Intolleranza* befindet sich im Deutschen Rundfunkarchiv: Tondokumente 11-0104.

110 Zitiert nach Erhard: *Intolleranza 2004*.

111 Habakuk Traber: »Musik ergreift die Fahnen. Die Skandale um Henzes Floß der Medusa und Nonos *Intolleranza 1960*«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* (3/2000), S. 39-42, hier S. 39.

Diese Wirkung wurde durch Emilio Vedovas Animation einer Szene aus Stand- und Bewegtbildern auf der Basis der *Laterna magica* von Josef Svoboda und Alfréd Radok noch verstärkt [Abbildung 26].

Abbildung 26 – »Bilderflut«: Bühnenbild bei der Premiere von Luigi Nonos »Intolleranza« im Teatro La Fenice (1961)



Über diese mediale Überwältigungsthese hinausgehend, entlud sich im eskalierenden Gegeneinander polarisierender Kräfte ein explosiver Cocktail ästhetischer und politischer Grundsatzfragen. Neben dem Nachäffen der elektronischen Montage und dem Insistieren auf klangschöne Musik durch traditionelle Hörerkreise – dokumentiert durch die wiederholten Zwischenrufe »Basta! Vogliamo Musica!« – spiegeln aufgebraachte Rufe wie »Fascista!« und »Viva la polizia!« auch den polarisierenden Dualismus von *fascismo* und *resistenza* im postfaschistischen Italien.

Nachspiel: Medialisierung und Sanktionen

Neben der historischen und politischen Aussagekraft in einem »speziell italienischen Gefüge«¹¹² erlaubt der Skandal um *Intolleranza* Rückschlüsse auf die medialen Praktiken, die spätestens seit den 1960er Jahren zum »Stellhölzchen« jeder Skandalisierung wurden. Auf die zwar nicht ganz unerwartete aber doch alle Erwartungen übertreffende Sensation, so resümierte der italienische Nono-Forscher Mateo Taibon, reagierten die Medien mit großer Resonanz: »Der Opernskandal am *Teatro La Fenice* wurde zum großen Thema, dessen Aufriss zum Teil schnell, zum Teil zwielfichtig, und zu einem geringen Teil vertiefend und hinterfragend präsentiert wurde.«¹¹³

112 Lüderssen: Luigi Nonos und Giacomo Manzonis Musiktheater, S. 95.

113 Taibon: Luigi Nono und sein Musiktheater, S. 63f.

Während die Claquere im Konzertsaal nicht nur gegen die politische Gesinnung Luigi Nonos, sondern auch gegen seine moderne Kompositionstechnik protestierten, lobte die Mehrzahl der Rezensenten die innovative und radikal experimentelle Klangsprache des Komponisten. Alfred Schlee, der langjährige Leiter der Wiener Universal Edition, konstatierte nach der Uraufführung, dies sei »das bedeutendste Werk und Operneignis«, das er seit Alban Bergs *Wozzek* 1925 in Berlin miterlebt habe.¹¹⁴ Zwar forderten viele politisierte Musiker damals eine verständliche Musik für die Massen und kritisierten daher Nonos informell-komplexe Tonsprache. Allerdings ist diese der Grund dafür, dass *Intolleranza* bis in die Gegenwart zum Repertoire gehört, während die formalistischen und nur politisch engagierten Kunstkonzepte der 1960er Jahre heute weitgehend von den Spielplänen verschwunden sind.

Trotz dieser anhaltenden Wertschätzung hatte Luigi Nono im Anschluss an die skandalöse Premiere und seine unüberhörbare Politisierung mit kulturpolitischem Druck zu kämpfen. Wenn allgemein auch die öffentliche Wirkung als entscheidende Zutat von künstlerischen Skandalen gilt, muss die These mit Blick auf politische Musikskandale im Allgemeinen und Luigi Nono im Besonderen hinterfragt werden. Tatsächlich bekam der Komponist als Folge seines linkspolitischen Engagements empfindliche Sanktionen zu spüren. Der Dirigent Max Pommer erinnerte sich etwa, dass Luigi Nono vorgeworfen worden wäre, »er hätte sich im Osten »verkrümelte« [...]. Nono ist, besonders in Westdeutschland, kaum noch aufgeführt worden seit den frühen sechziger Jahren [...]«¹¹⁵. Nichtsdestotrotz muss die westliche Rezeption als entscheidend für sein Werk angesehen werden und das auch mit Blick auf die politische Sprengkraft. So bot 1964 die Mailänder Produktion von *Al gran sole carico d'amore* den antagonistischen christdemokratischen und sozialistischen Kräften Italiens abermals eine Bühne, als Abgeordnete im Mailänder Stadtrat die Aufführung als Wahlpropaganda der KPI bezeichneten:

»Sie behaupteten Unsinn wie: Das ganze Theater solle mir roten Fahnen drapiert werden [...]. Am politischen und ökonomischen Druck auf die Scala beteiligten sich auch die Kirche und die Regierung. Es gab Solidaritätserklärungen der Gewerkschaften. Belegschaften ganzer Fabriken [...] protestierten gegen die Zensurversuche der Rechtskräfte, ebenfalls die Universität. Aber auch in Rom und in anderen Städten gab es Solidaritätskundgebungen – es war keine regionale, sondern eine nationale Auseinandersetzung.«¹¹⁶

Mit *La fabbrica illuminata* für Sopran und Tonband entstand ebenfalls 1964 ein Werk, das zu einem weiteren Paradigma politischen Komponierens wurde. Entstanden aus Reflexionen über eine neue gesellschaftliche Funktion der Musik, stellte Luigi Nono die Fabrik als Symbol der Arbeiter und ihrer Unterdrückung, aber auch als musikalischen Ton- und Taktgeber ins Zentrum des Werks: Die klangliche Grundlage bilden Aufnahmen von Fabrikgeräuschen, die mit elektronischen Klängen verarbeitet und Transformationen unterworfen werden. Eine Frauenstimme singt live zu

114 Henius: Arbeitsnotizen und Berichte, S. 334.

115 Zitiert nach Andreas Wagner (Hg.): Luigi Nono. Dokumente – Materialien, Saarbrücken 2003, S. 153.

116 Luigi Nono: »Interview mit Hans Brender und Max Nyffeler«, in: Deutsche Volkszeitung (12.6.1975).

den Bandaufnahmen und nimmt unmittelbar Bezug zum Entstehungsort der Klänge, wie ihn Peter Michael Hamel definierte: »den Arbeitsprozess in einer Fabrik und die sozialen Ungerechtigkeiten, die ihn in kapitalistischen Gesellschaftsformen in Gang halten.«¹¹⁷

Im Jahr der Uraufführung von *La fabbrica illuminata* erregte auch *Intolleranza* noch einmal Empörung auf internationaler Ebene, als die amerikanische Erstaufführung 1965 in Boston wegen Luigi Nonos kommunistischen Schriften boykottiert wurde. Im selben Jahr wurde er von Paul Dessau als korrespondierendes Mitglied der Ostberliner Akademie der Künste vorgeschlagen. Die Annahme erfolgte nicht zuletzt aufgrund »seiner leidenschaftlichen Anklagen gegen Krieg, Terror und Faschismus«, wie er sie insbesondere in *Intolleranza* erhoben habe.¹¹⁸ Eine Zeitlang schien es, so konstatierte Andreas Wagner, dass Nono im Osten »eine neue geistige Heimat«¹¹⁹ würde finden können. Doch zeigte sich bald, dass Nonos individueller und intellektuell verstandener Kommunismus, genauso wie sein radikal-experimentelles musikästhetisches Verständnis, nicht konform zur formalistischen Lesart der Sowjetunion war. Luigi Nono blieb trotz seines politischen Engagements ein Komponist Neuer Musik und abstrakter Tonsprache, während andere linksorientierte Musiker eine leicht verständliche Sprache für die Massen forderten und damit auch ästhetische Angriffsflächen boten. Einen Mittelweg beschritt Hans Werner Henze, der zwar der Neuen Musik zuzuordnen ist, aber niemals die Welt der tonalen Harmonien gänzlich verließ. Er provozierte im Winter 1968 den wohl größten und aussagekräftigsten Musikskandal der Bundesrepublik, der auch die innenpolitischen Problemlagen Deutschlands paradigmatisch beleuchtet.

Der Schiffbruch von Hans Werner Henzes *Floß der Medusa* (1968)

Anfang des bewegten Jahres 1968 fand in Berlin der Internationale Vietnamkongress mit etwa 5000 Teilnehmern und 44 Delegationen aus 14 Staaten statt. Auf der Straße marschierte der Komponist Hans Werner Henze »Arm in Arm mit Luigi Nono«¹²⁰, der sich später erinnerte:

»Am Sonntag, den 18. Februar, füllten etwa 20 000 Demonstranten die Straßen des Westberliner Zentrums. Studenten aus verschiedenen Ländern, evangelische, christliche Vereinigungen, Arbeiter, Intellektuelle. [...] Vier Stunden dauert dieser Strom von roten und vietnamesischen Fahnen, Gesängen, Begeisterung, eine Explosion politischen Lebens in den großen Straßen Westberlins.«¹²¹

117 Peter Michael Hamel: »Politisches Komponieren damals und heute. Persönliche Rückblicke und Einsichten«, in Ders.: Ein neuer Ton. Ausgewählte Schriften zu einer ganzen Musik, München 2007, S. 93-105, hier S. 96.

118 Archiv der Akademie der Künste: Sektion Musik, Korrespondenz mit und über Luigi Nono 1965-1966.

119 Wagner: Luigi Nono, S. 149.

120 Hans Werner Henze: Reiselieder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen. 1926-1995, Frankfurt am Main 1996, S. 291.

121 Luigi Nono: »Vietnam in Berlin« (1968), in Stenzl: Luigi Nono, S. 155-158, hier S. 158.

Mit den beiden Komponisten demonstrierte nicht zufällig auch Peter Weiss, der in seiner *Ästhetik des Widerstands* dafür plädiert hatte, die Kunst der Revolution und die Revolution der Kunst als gesellschaftliche Avantgarden (wieder) zusammenzudenken.¹²² Damit verdeutlichte Weiss den Querstand von Kunst und Politik als ein wesentliches musikgeschichtliches Merkmal von 1968, als »politische und künstlerische Avantgarde wieder vereint oder doch eng verknüpft schienen«¹²³. In Abgrenzung zur seriellen Darmstädter Schule hatte Henze als Gegenentwurf das Konzept einer ›Musica impura‹ entwickelt, die seinem 1969 formulierten Diktum »Musik ist nolens volens politisch« entsprach: »Wenn wir statt Waffe Musik sagen, dann ist sehr viel darüber gesagt, was Musik in der Revolution sein könnte oder vielmehr ist.«¹²⁴ Henze artikulierte diesen Satz ein Jahr nach dem wohl größten und aussagekräftigsten politischen Musikskandal der Dekade: dem Schiffbruch seines ›oratorio volgare e militare‹ *Das Floß der Medusa*. Die Saalschlacht in Halle B des Hamburger Konzertsaal Planten und Bloomen wurde zu einem der wenigen echten Medienereignisse innerhalb der Neuen Musik, dessen paradigmatische Bedeutung sich aus den unmittelbaren innenpolitischen Problemlagen der BRD im Schlüsseljahr 1968 ableitet.

Vorspiel: Ästhetischer Sonderweg und Studentenbewegung

Ähnlich wie bei Luigi Nono, dessen Politisierung mit dem Kompositionsprozess an *Intolleranza* zusammenfiel, markierte Hans Werner Henzes Arbeit am *Floß der Medusa* seine künstlerische Wendung hin zu einer explizit politisch motivierten Musik, die ihren Ursprung in den Erfahrungen und dem Ende der nationalsozialistischen Herrschaft nahm und in den 1960er Jahren virulent wurde:

»Dies war ein von Neubeginn [...] erfüllter Zustand [...]. Zu sehen, dass wenige Jahre nach der Diktatur [...] Regungen wach geworden sind [...] bedeutet eine Enttäuschung, die [...] wächst und sich mit Zorn und Scham verbindet. Sie bringt mich dazu, in meiner Arbeit bewusster als bisher gegen den Strom zu schwimmen, und mit ihr [...] für ein Leben zu plädieren, in dem Vernachlässigung der Nächstenliebe, Brutalität und Bevormundung gedanklicher und gesellschaftlicher Freiheit ausgeschlossen sind.«¹²⁵

War Nonos Politisierung in einem speziell italienischen Gefüge verortet, so betraf Henzes Engagement die spezifischen Bedingungen der Bundesrepublik und konkret die mangelnde Aufarbeitung der NS-Vergangenheit. Was Antonio Gramsci für Luigi Nono war, war für Henze die Studentenbewegung und speziell Rudi Dutschke: Der Komponist war nicht nur bekannt mit dem Kopf der Außerparlamentarischen Opposition (APO), sondern bot Dutschke nach dem Attentat vom 11. April 1968 Zuflucht auf seinem Anwesen in Italien. Hier beherbergte der Komponist außerdem Ulrike

122 Peter Weiss: *Ästhetik des Widerstands*, 3 Bände, Frankfurt am Main 1975-1981.

123 Heister, *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert*, Band 3, S. 287.

124 Hans Werner Henze: »Musik ist nolens volens politisch« (1969), in Ders.: *Musik und Politik. Gespräche 1955-1975*, München 1976, S. 136-143, hier S. 143.

125 Hans Werner Henze: »Musik als Resistenzverhalten« [1964], in Ders.: *Schriften und Gespräche 1955-1979*, Berlin 1981, S. 85-91, hier S. 86.

Meinhof, Gudrun Ensslin, Andreas Baader und andere RAF-Prominente, bevor sie in Kriminalität und Illegalität abtauchten.¹²⁶

Eröffnen sich damit Anschlussfelder über das ambivalente Verhältnis zwischen künstlerischer und politischer ›Avantgarde‹, spielten bei Henzes Politisierung nicht nur das Trauma des Zweiten Weltkriegs, sondern auch persönliche Aspekte wie die Diskriminierung als Homosexueller und sein ästhetischer Sonderweg innerhalb der musikalischen Nachkriegsavantgarde eine Rolle. Als sich ab 1948 die Darmstädter Ferienkurse zum Nucleus der Neuen Musik entwickelten, nahm Hans Werner Henze neben Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen und Luigi Nono zunächst eine wichtige Rolle unter den Vertretern der jungen Generation ein, wurde mit der dogmatischen Durchsetzung des Serialismus jedoch bald an den Rand gedrängt. Während Nono erst 1959 mit seinem politischen Bekenntnis »Geschichte und Gegenwart in der Musik heute« mit einem Eklat aus dem seriellen Zirkel ausschied, kam es im Fall Henzes schon zu Beginn der 1950er Jahre zum Bruch. Während seine Kollegen einen bedingungslosen Innovationsimperativ auf der Basis seriellen Komponierens formulierten, war Henze nicht bereit, die Welt der Harmonien gänzlich aufzugeben. Damit wurde er zur Zielscheibe seiner radikaleren Altersgenossen, die Henze als rückständigen Ästheten brandmarkten und boykottierten.¹²⁷ Hans-Klaus Jungheinrich etwa bemerkte, dass der Komponist »deutlich traumatisiert von seiner Ungleichzeitigkeit, seiner Nichtintegriertheit in die strenge Gemeinschaft der Darmstädter Serialisten«¹²⁸ und dem Verlust seiner repräsentativen Funktion unter den jungen Komponisten gewesen sei. Dafür spricht auch die Erklärung, die Henze als Grund für seine Auswanderung 1953 nach Italien angab:

»Hier ruhen keine skandaltrunkenen Augen auf mir, [...] ich bin verschont von Gerüchten [...]. Hier lebend habe ich keine Veranlassung, mich an dem Wettstreit der Künstler zu beteiligen.«¹²⁹

Als Mitglied der ›seriellen Troika‹ gehörte Luigi Nono zu den ästhetischen Kritikern Hans Werner Henzes: als Repräsentant des radikalen Avantgarde-Flügels brachte der Italiener sowohl bei den Donaueschinger Musiktagen, als auch bei den Darmstädter Ferienkursen mit Pfiffen seine Verachtung für die traditionsorientierte Kompositionsweise Henzes zum Ausdruck. Politisch aber verband die beiden Komponisten eine Freundschaft. Auch Henze wurde nach seinem Umzug nach Italien Mitglied der *Partito Comunista Italiano* (PCI) und knüpfte darüber hinaus enge Verbindungen zur westdeutschen Studentenbewegung, die auch sein künstlerisches Schaffen nachhaltig prägte.

126 Jungheinrich: 1968 *Ästhetik des Aufbruchs?*, S. 121. Weitere Bezüge der Musikavantgarde zur RAF finden sich bei Helmut Lachenmann. Den Komponisten verbindet mit Gudrun Ensslin eine Jugendfreundschaft, die er 1997 in seiner Oper *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* künstlerisch verarbeitete.

127 Siehe hierzu ausführlich das Kapitel *Agon und Skandal* und darin besonders den Abschnitt *Der Absolutismus der Moderne*.

128 Jungheinrich: *Ästhetik des Aufbruchs?*, S. 121.

129 Hans Werner Henze: »Die Bundesrepublik Deutschland und die Musik« (1967/68), in Ders.: *Schriften und Gespräche 1955-1979*, Berlin 1981, S. 115-122, hier S. 120.

»Mit einem Mal«, so erinnerte sich Henze später, »hatte ich den Eindruck, nichts mehr zu verstehen, nichts mehr zu haben, abgeschnitten zu sein. [...] Und das war vielleicht der Anfang meiner Bewusstwerdung.«¹³⁰ Diese Politisierung spiegelte sich wie bei Luigi Nono nicht nur in theoretischen Schriften, sondern auch in seinem kompositorischen Schaffen. Anders als der Italiener setzte Hans Werner Henze allerdings weniger auf avancierte Mittel, als auf politische Werkkonzepte in einer verständlichen Tonsprache. Waren frühe Werke wie die Dritte Symphonie 1952 noch wegen ihres Avantgardismus ausgepiffen worden¹³¹, wurde 1953 sein erstes Musiktheater *Boulevard Solitude* von der Presse als »provinziell, altmodisch, ja als gymnasiastenhaft unreif«¹³² kritisiert. Nach störungsfreien Aufführungen in Hannover, Düsseldorf und Neapel provozierte das Werk im Römischen Teatro Reale einen Skandal, der einige Aussagekraft besitzt: Ausgelöst wurden die Tumulte diesmal weniger durch ästhetische Grundsatzfragen, wie Hubert Lengauer aufzeigte, sondern vielmehr durch moralische Vorwürfe – nämlich die Homosexualität des Komponisten:

»Skandal lag hier auf zwei Ebenen vor: auf der einen Öffentlichkeit, die sich an der sexuellen Orientierung erregt, und auf einer zweiten [...], welche Kunst als Leiden an der Gesellschaft, als Antagonismus zur Normalität schlechthin bestimmt. Das coming out [...] ist skandalös.«¹³³

Kurz nach den Ereignissen schrieb Hans Werner Henze an Ingeborg Bachmann, mit der ihn eine enge private und auch künstlerisch ergiebige Freundschaft verband (und die während der Aufführung von *Boulevard Solitude* in Ohnmacht fiel), der Skandal wäre bezeichnend für die »schande meiner existenz«.¹³⁴

Neben dieser Deutung lässt am Beispiel von *Boulevard Solitude* eine weitere eklatante Anekdote aufhorchen: Igor Strawinsky war bei der Premiere von den Türstehern abgewiesen worden, weil er ohne Smoking erschienen war. Henze soll über so viel Formalismus außer sich gewesen sein, vor allem aber eröffnet der Zwischenfall Einblicke in die bürgerlichen Normen des Opernbetriebs, gegen die zunehmend rebelliert wurde. Der Musikpublizist Hans Heinz Stuckenschmidt schrieb in der Folge spitzfindig, dass es zwar offenbar verboten sei ohne Smoking eine Opernpremiere zu betreten, nicht aber, diese Premiere durch Trillerpfeifen zu stören:

130 Hans Werner Henze: »Die Krise des bürgerlichen Künstlers – Politisierung – Nutzbarmachung der Kunst für die Revolution« (1971), in Ders., Musik und Politik, S. 149-155, hier S. 150.

131 Über die umkämpfte Uraufführung im Rahmen der Münchner Neue-Musik-Reihe »Musica Viva« berichteten: *Die Südpost* (7.4.1952), *Münchner Merkur* (7.4.1952), *Süddeutsche Zeitung* (7.4.1952), *Mannheimer Morgen* (8.4.1952).

132 Siehe hierzu »Opernskandal in Rom. Hans Werner Henzes »Boulevard Solitude« ausgepiffen / Wortwechsel mit Strawinsky« (Hamburger Anzeiger), »Großer Opernskandal in Rom« (Niederdeutsche Zeitung), »Der römische Skandal um Henze« (Allgemeine Zeitung), gesammelt in IMD: Komponisten, Hans Werner Henze 1948-1959, A 294.

133 Hubert Lengauer: »Nachgelassener (oder nachlassender) Skandal?«, in Neuhaus: Literatur als Skandal, S. 491-502.

134 Hans Höller (Hg.): Ingeborg Bachmann/Hans Werner Henze. Briefe einer Freundschaft, München 2004, S. 32f.

»Die Habitués nehmen es a priori übel, dass nicht Wagner oder Verdi gespielt wurde, und versuchten lachend, pfeifend, »Basta«-rufend einen Skandal zu provozieren. [...] Es muss vermerkt werden, dass irgendjemand für die Premiere eine bezahlte Claque bestellt hatte, mit Trillerpfeifen die Aufführung zu stören.«¹³⁵

Der römische Tumult war also organisiert und spiegelte nach Meinung Karl Heinz Ruppels die Verfassung des italienischen (Musik-)Lebens wider. Zum einen thematisierte der Kritiker den nur scheinbaren Postfaschismus, denn bezeichnenderweise habe der Skandal in einem Theater stattgefunden, über dessen Bühnenportal man noch lesen könne, dass es vom »Duce Benito Mussolini« erneuert worden sei. Zum anderen sei Italien rezeptionsästhetisch traditionell reaktionär:

»Gehören Hausschlüssel und Trillerpfeifen zum »Abito da sera« wie die Nelke im Knopfloch oder das goldene Zigarettenetui? [...] Dass in Italienischen Opernhäusern bei modernen Werken gepfiffen wird, wird niemanden verwundern, der um die unerschütterliche Vorherrschaft des Belcanto-Ideals im Lande Verdis und Puccinis weiß. [...] Sie empfanden ein modernes Werk in ihrem traditionsgeheiligten Theater einfach als Provokation und demonstrierten – wie unbewusst doch sinnbildlich auch jener Türhüter, der Strawinsky zurückgewiesen hatte – gegen eine Kunstanschauung, die den Primat des Smokings, d.h. des Gesellschaftlichen, im Theater zu bedrohen scheint.«¹³⁶

Schließlich wurden bereits bei *Boulevard Solitude* die medialen Zusammenhänge offensichtlich, die beim *Floß der Medusa* signifikant werden sollten: Henzes Mainzer Musikverlag Schott bezog in seinen Nachrichten vom 29.4.1954 Stellung zu den abwertenden Meldungen vieler deutscher Zeitungen, in denen »durch Nachdruck einer dpa-Meldung Besprechungen veröffentlicht« worden seien, deren Urteile jedoch in keiner Weise den Tatsachen entsprechen würden. Man habe daher »eine Reihe von authentischen Urteilen [...] über die schmachvollen Ereignisse zusammengestellt« und erwarte zur Ehrenrettung von den Zeitungen eine Richtigstellung.¹³⁷ Dennoch haftete Hans Werner Henze von nun an die Erwartungshaltung des Skandals an. Das stellte auch die *Westfalen Zeitung* fest, als kurz nach dem römischen Skandal von *Boulevard Solitude* auch in Bielefeld Pfiffe gegen Henze und sein Cellokonzert *Ode an den Westwind* laut wurden:

»Die Pfeiffer hatten wohl davon gehört, dass man in Rom [...] Trillerpfeifen mitgebracht hatte. Und so durfte man natürlich in der Heimatstadt des Komponisten nicht zurückstehen. Wir haben nichts [...] gegen einen tapferen und spontanen Pfiff. Da man aber schon einige Tage vorher in Bielefeld wusste: »Bei Henze wird gepfiffen« konnte man sich des Eindrucks einer »Organisation« nicht erwehren.«¹³⁸

135 N.N., in: Die Neue Zeitung (16.4.1954), in IMD: Komponisten, Hans Werner Henze 1948-1959, A 294.

136 Karl-Heinz Ruppel, in: Das Musikleben (5/1954), in: Ebd.

137 Schott: Verlagsnachrichten, Mainz 29.4.1954, in: Ebd.

138 N.N., in: Westfalen Zeitung (7.5.1954), in: Ebd.

In Bielefeld fand 1968 auch der Skandal um *Das Floß der Medusa* seinen Auftakt. In den 14 Jahren zwischen hatte die Ausrichtung der Skandalisierung Hans Werner Henzes einen musik- und zeithistorischen Wandel erfahren: Stritt man in den 1950er Jahren insbesondere gegen seine Ästhetik – die von der Avantgarde als zu regressiv, vom bürgerlichen Publikum als zu progressiv gewertet wurde – bekamen die Proteste im Verlauf der 1960er eine immer deutlichere politische Färbung.

Zum Auslöser wurden nur wenige Tage vor der Premiere von *Das Floß der Medusa* die eklatanten Ereignisse rund um die Uraufführung von Hans Werner Henzes *Klavierkonzert Nr. 2*. Der Komponist hatte von Rudolf August Oetker einen Kompositionsauftrag zur Einweihungsfeier der neuen Bielefelder Kunsthalle erhalten, die den Namen seines Stiefvaters tragen sollte: Die Benennung der Kunsthalle nach Richard Kaselowsky – seit 1933 Mitglied der NSDAP, später SS-Gruppenführer sowie Mitglied des »Freundeskreises Reichsführer SS« und 1944 bei einem Luftangriff getötet¹³⁹ – war in Bielefeld bereits stark umstritten; Henze aber erfuhr erst nach Fertigstellung seiner Komposition, dass der Namensgeber der Kunsthalle aus dem »Freundeskreis Himmler«¹⁴⁰ stamme, woraufhin er sich in einem offenen Brief an die *Freie Presse* zur »Weltrevolution« bekannte:

»Unsere Gesellschaft lebt im Wohlstand. Schnelle Autos, gut funktionierende Kucheneinrichtungen und wirtschaftliche Beziehungen, Schickeria und ›Bild-Zeitung«, die für sie denkt, lassen jede Äußerung von Zweifel an diesem Zustand als Unvernunft, Kriminalität oder ›von Osten‹ inspirierte Intrige erscheinen. [...] Musik kann unter den bestehenden Verhältnissen nur noch als Akt der Verzweigung gesehen werden, als Verneinung. [...] Wo immer Kunst noch sich positivistisch geben will, verhält sie sich als lügenhaftes Abziehbild von Kultur. Notwendig sind nicht neue Museen, Opernhäuser und Uraufführungen. Notwendig ist, die Verwirklichung der Träume in Angriff zu nehmen. Notwendig ist die große Abschaffung der Herrschaft des Menschen über den Menschen [...], und das heißt: Notwendig ist die Schaffung des größten Kunstwerks der Menschheit: die Weltrevolution.«¹⁴¹

Indem Henze die Weltrevolution als größtes Kunstwerk der Menschheit bezeichnete, gab er selbst den medialen Auftakt zum Skandal um sein ›oratorio volgare e militare‹ *Das Floß der Medusa*. Denn eine solche Aussage konnte in dieser politisch bewegten Zeit nur als Akt der Provokation verstanden werden. Postwendend wurde vom *Spiegel* eine polemische Replik veröffentlicht, in der Felix Schmidt den Komponisten als Epigonen und ›Champagner-Linken‹ bezeichnete; darüber hinaus wagte der Kritiker eine musikalische Vorabkritik von Hans Werner Henzes Oratorium nur aufgrund eines Klavierauszugs, die den Komponisten auch künstlerischer Rückständigkeit bezichtigte:

139 Siehe weiterführend Rüdiger Jungbluth: *Die Oetkers. Geschäfte und Geheimnisse der bekanntesten Wirtschaftsdynastie Deutschlands*, Frankfurt am Main 2004.

140 So wurde der Komponist vom *Mannheimer Morgen* (1.10.1968), der *Frankfurter Allgemeinen* (2.10.1968) und in *Die Zeit* (4.10.1968) zitiert, in IMD: *Komponisten, Hans Werner Henze 1964-1970*, A 296.

141 Hans Werner Henze: »Musik als Akt der Verzweigung«, publiziert in Ders.: *Schriften und Gespräche*, S. 122f.

»Das ist Henzes große Revolution: Sie reproduziert das bourgeoise Musikideal. Dabei will er doch, wie er sagt, bestimmte Zustände von Unterdrückung aufheben, eine bestimmte Bewußtwerdung mittels Musik erreichen. Denn Henze komponiert fürs Volk. [...] Sein Publikum aber kommt in Smoking und Nerz [...]. Es knabbert nicht an den Fingernägeln, es riecht nicht nach Acht-Stunden-Tag. [...] Mögen auch Che Guevaras Verdammte dieser Erde auf die Revolution warten – Professor Henze schaut auf zu den Sternen. Er ist der Privatier der Modernen Musik.«¹⁴²

Wird hier die Vermengung ästhetischer und politischer Grundsatzfragen deutlich, so trat diese Vorabkritik eine Flut von publizistischen Gegenreaktionen los. Ein Teil der Kommentare richtete sich gegen die unangemessene Form der Kritik. Beispielhaft wurde dem Kritiker in einem Leserbrief polemisch zu seinem »außerordentlich gründlichen Verfahren, eine Premiere [...] bereits eine Woche vor der Premiere zu beurteilen«¹⁴³ gratuliert. Die Redaktion konterte in der *Süddeutschen Zeitung* mit einer nicht minder bissigen Stellungnahme, in der es hieß, man glaube »immerhin einen Klavierauszug [...] lesen zu können, wenn er in Henzes konventioneller Sprache notiert ist.«¹⁴⁴ Damit weitete sich die Affäre schon vor der Premiere zu einer prominent geführten Mediendebatte aus, die öffentlichkeitswirksam am Köcheln gehalten wurde. Am Tag der *Medusa*-Premiere veröffentlichte der *Spiegel* einen Brief von Rudi Dutschke, der ausgehend von den Angriffen auf Henze feststellte: »Es kracht an allen Ecken und Enden«. Anschließend nutzte der APO-Anführer den Anlass, um gegen die »Herren der anderen Seite« in Medien und Politik zu polemisieren:

»Der Fall Hans Werner Henze zeigt die sich permanent wendende Form der Lüge und Halbwahrheiten der SPIEGEL-Maschinerie, die der ›neo-liberale‹ Bestandteil der Erhaltungsstrategie des Spätkapitalismus darstellt. Warum berichtet der SPIEGEL nicht über die neuen Erschießungsformen des Schahs in diesen Tagen? Über Hans Werner Henzes Musik können der praktische Revolutionär und Kommunist Luigi Nono und andere mehr sich äußern. [...] Warum habe ich eigentlich dem SPIEGEL diesen Brief gegeben? [...] Zur rechten Zeit [...] versuche ich politisch anzugreifen. Sehe darin die Rolle dieser einen Integrationsmöglichkeit über die Medien der Lüge. [...] Es kracht an allen Ecken und Enden. [...] Wir warten nicht auf die Revolution, der Aufstand wird vielmehr systematisch vorbereitet.«¹⁴⁵

Dutschke nahm also den Fall Henze als Anstoß, um »gegen den US-Imperialismus, Spätkapitalismus und autoritären Staatssozialismus« sowie die Praktiken der Medien zu protestieren. Die Debatten Pro und Contra Henze wurden auch in Künstlerkreisen aufgegriffen und kontrovers diskutiert, was die These eines Querstands von Kunst und Politik im Umfeld von ›1968‹ noch einmal bekräftigt. Das Aufeinanderprallen der beiden gesellschaftlichen Sphären bildete die Kulisse der Ereignisse, die sich am 9. Dezember 1968 im Hamburger Konzertsaal Planten und Bloomen abspielten, als Hans Werner Henzes *Floß der Medusa* eklatanten Schiffbruch erlitt.

142 Felix Schmidt: »Kindliches Entzücken«, in: *Der Spiegel* (49/1968), S. 182.

143 Leserbrief, in: *Der Spiegel* (1968), Nr. 51.

144 N.N., in: *Süddeutsche Zeitung* (11./12.01.1969).

145 Rudi Dutschke: »Es kracht an allen Ecken und Enden«, in: *Der Spiegel* (50/1968), S. 185.

Hauptakt: Die Rote Fahne im Konzertsaal

Mit dem ›oratorio volgare e militare‹ *Das Floß der Medusa* kam Hans Werner Henze seinem Berufsverständnis – »Wahrheiten ihrer Explosion näherzubringen«¹⁴⁶ – so nahe wie nie. Die detonationsähnlichen Hamburger Ereignisse im Dezember 1968 wurden nicht nur medial befeuert, sondern auch inhaltlich durch die Wahl des Stoffes lanciert: Hatte Luigi Nono 1961 in *Intolleranza* die gesellschaftlichen Vorurteile am Schicksal eines namenlosen Gastarbeiters thematisiert, stellte Henze das Werk durch die Widmung, dies sei »als ein Requiem für den Comandante Ernesto Guevara zu betrachten, der im Oktober 1967 in Bolivien fiel«¹⁴⁷, in einen explizit zeithistorischen Kontext. Konkreter noch als bei Nono finden sich bei Henze intermediale Anknüpfungspunkte zur Überlieferung des politischen Werkkonzeptes.

Abbildung 27 – Théodore Géricault: »Das Floß der Medusa« (1819)



Das Sujet des Henze-Oratoriums geht auf die realen Ereignisse um die französische Fregatte *Medusa* zurück, die 1816 Schiffbruch erlitt. Von den Offizieren zurückgelassen, trieb ein Teil der Passagiere und der Mannschaft vier Wochen auf einem Floß auf dem Atlantik. Im Überlebenskampf kam es zu Kannibalismus; nur eine Handvoll Schiffbrüchiger konnte gerettet werden. Ausgehend von den Augenzeugenberichten, wurde das Thema in der Folge von Künstlern aufgegriffen und als Allegorie auf den Missbrauch von Herrschaft gedeutet: über die bildsprachliche Übersetzung 1819 in Théodore Géricaults *Le radeau de la Méduse* [Abbildung 27] und die narrative Reflexion des Gemäldes in Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands* bis hin zum Libretto Ernst Schnabels und seiner musikalischen Ausdeutung durch Hans Werner Henze.

146 Henze: Die Bundesrepublik Deutschland und die Musik, S. 116.

147 Hans Werner Henze: »Das Floß der Medusa (1975). Eine Einführung in das Oratorium«, in Ders.: Schriften und Gespräche, S. 214-215, hier S. 214f.

Der Komponist gab später an, er habe beim Kompositionsprozess Gericaults Gemälde deutlich vor Augen gehabt: »Die Menschenpyramide [...], an deren Spitze unser Held [...] erkennbar ist, wie er den roten Fetzen [...] schwenkt [...] ist gleich zu Anfang unseres Stückes präsent¹⁴⁸ – und auch in den Ereignissen der Hamburger Premiere sollte die rote Fahne eine sehr konkrete Rolle spielen.

Besonders deutlich wird der politische Gehalt der Partitur in der Schlussequenz, wo es heißt: »[...] belehrt von der Wirklichkeit, fiebernd, sie umzustürzen [...]«. Dazu pocht ein allbekannter Rhythmus untergründig und widerständig gegen das Metrum der Komposition: lang – lang – kurz – kurz – lang. Hatte das rhythmische Signal zunächst der Anfeuerung auf Fußballplätzen gegolten, verliehen die »Meister des Umfunktionierens«, so Habakuk Traber in seiner Reflexion der Ereignisse, »diesem Klatschsymbol für die Wunscheinheit en masse einen neuen Sinn: »Ho-Ho-Ho-Tschi-Minh.«¹⁴⁹ Jenseits der Partituranweisung kam es bei der *Medusa*-Premiere zu einer weiteren Verwendung des akustischen Zeitzeichens: weil es durch den Abbruch des Konzerts nicht zur Aufführung des Oratoriums kam, fand es beim Einmarsch der Polizei seinen performativen Ausdruck, als Studenten im Saal klatschend das rhythmische Signal anstimmten und damit die Partitur in eine symbolische Ordnung überführten. Da das Konzert zur Live-Ausstrahlung im Norddeutschen Rundfunk bestimmt war ist dieser Moment aufgezeichnet und archiviert worden.¹⁵⁰ Sowohl diese akustische Quelle [J-23], als auch visuelle Zeugnisse [Abbildungen 28 und 29] belegen Hans Werner Henzes briefliche Schilderung der eklatanten Ereignisse:

»Der Anlass zum Tumult war folgender: Ein junger Hamburger hat, bevor die Solisten und ich rauskamen, ein Bild von Guevara an das Podium geheftet. O.K. er hätte es auch lassen können, aber immerhin ist die »Medusa« diesem Mann gewidmet. Da hat der Programmleiter des N.D.R. [...] den blödsinnigen Fehler gemacht, das Bild abzureissen und zu zerstückeln. Erst daraufhin wurde ein neuer »Che« angeklebt, und obendrein die rote Fahne (später auch die schwarze Fahne der Anarchisten). Dies war noch im Gange, als wir auftraten. Dann verlangte der RIAS-Chor die Entfernung der Fahne, und als ich nichts dergleichen tat, verließ er das Podium. [...] Dann versuchten einige Genossen, mit dem RIAS-Chor zu diskutieren (ich auch) und das war noch im Gange als die Polente erschien. So sah das aus.«¹⁵¹

Der Mitschnitt der Ereignisse zeichnet ein deutliches akustisches Bild der heftig eskalierenden Randalen, mit denen die Studentenschaft symbolisch den Kurzschluss zur Politik herstellte. Neben dem Konterfei Che Guevaras besaß auch die rote Fahne symbolische Signalmacht: insbesondere für die Sänger des Westberliner RIAS-Kammerchores, die sich weigerten unter dem Symbol des Kommunismus zu singen

148 Henze: Reiselieder mit böhmischen Quinten, S. 283.

149 Traber: Musik ergreift die Fahnen, S. 34-41.

150 »Uraufführung des Oratoriums »Das Floß der Medusa«. Mitschnitt der gestörten Uraufführung, die abgebrochen wird«, in Archiv des Norddeutschen Rundfunk: Wortarchiv F802037 (HF802037).

151 Brief von Hans Werner Henze an Bernhard Conz (2.1.1969). Der Brief ist verzeichnet und einsehbar im Katalog der Autographenhandlung J. A. Stargardt: www.stargardt.de/download/file/kataloge/695/IV_Musik.pdf [Zugriff: 31.8.2017].

und deutlich vernehmbar skandierten: »Fahne weg!« Unmittelbar vor Abbruch der Premiere verkündete der Programmdirektor des NDR, Franz Reinholz:

»Meine Damen und Herren. Sie sind Zeuge, dass diese Aufführung nicht ordnungsgemäß beginnen kann, weil eine Handvoll junger Leute [...] den Beginn der Aufführung verzögert haben. Sie haben Transparente und rote Fahnen angebracht und Chor und Orchester weigern sich zu spielen [...] Der Norddeutsche Rundfunk ist nicht bereit, die Veranstaltung durchzuführen. Die Fahne wird hiermit entfernt.«¹⁵²

Danach eskalierten die Ereignisse gut hör- und nachvollziehbar, untermalt von einem von Teilen des Publikums geklatschten Ho-Ho-Ho-Chi-Minh-Rhythmus. Der Einmarsch der Polizei wurde von Henze kommentiert, der den Musikern den Rücken und sich stattdessen dem Saalgeschehen zuwandte. In diesem Moment wurde das Dirigentenpodest zur politischen Bühne umfunktioniert: »Lassen Sie die Leute in Ruhe. Die Polizei verhindert bewusst die Diskussion. [...] Ich distanziere mich von den Brutalitäten der Polizei!«

Abbildung 28 – Symbolische Wendung: Hans Werner Henze nutzt das Dirigentenpodest als politischen Bühne



Danach endet der Mitschnitt. Während die Diskussionen im Saal weitergingen und in Handgreiflichkeiten zwischen den studentischen Unruhestiftern und der Polizei eskalierten [Abbildung 29], beendete der NDR die Übertragung und sendete stattdessen einen Mitschnitt der Generalprobe.

152 Mitschnitt der gestörten Uraufführung, ab 19'30".

Abbildung 29 – *Querstand von Kunst und Politik: Polizisten bringen das »Floß der Medusa« bei seiner Jungfernfahrt zum Kentern*



Durch den Abbruch der Live-Übertragung und die Sendung des Probenmitschnitts kam es am 9. Dezember 1968 zu einer paradoxen Dopplung der Ereignisse und zu einer medial herbeigeführten Spaltung des Auditoriums. Wurde das Hamburger Premierenpublikum zu Zeugen des Skandals im Konzertsaal, erlebten die Hörer an den Radiogeräten »die Komposition in Form eines Generalprobenmitschnitts [...], als ob nichts geschehen wäre.«¹⁵³ Diese Teilung geschah allerdings nicht ohne Einsprüche: der NDR berichtete später »von zahlreichen Höreranrufen, die die Diskussion im Saale hören wollten.«¹⁵⁴

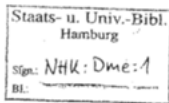
Aus den gut 20 Minuten des Mitschnitts werden verschiedene charakteristische Faktoren des politischen Musikskandals der 1960er Jahre deutlich: Wie bei der Uraufführung von Luigi Nono's *Intolleranza*, entlud sich im eskalierenden Gegeneinander antagonistischer gesellschaftlicher Kräfte auch bei der tumultuösen *Medusa*-Premiere ein explosiver Cocktail ästhetischer und politischer Grundsatzfragen. Beide Aufführungen waren Momentaufnahmen und Produkte der sie umfassenden gesellschaftlichen Vorgänge: Beteiligten sich bei Nono überwiegend die pro- und antifaschistischen Kräfte Italiens, stimmte im Fall Henze ein äußerst heterogenes Netz von Akteuren die wesentlich komplexeren Debatten um den »Schiffbruch« seines *Floß der Medusa* ein. Die Streitpunkte lassen sich klar im aufgeheizten Klima der Bundesrepublik im Schlüsseljahr 1968 verorten: Die Saalschlacht wurde beeinflusst von den Kontroversen um die Aufarbeitung des Zweiten Weltkriegs sowie die Teilung Deutschlands im Zuge des Kalten Kriegs. Dies geschah vor der Folie der Studentenunruhen, die durch sozialistische Musikstudenten aus Hamburg und Berlin in den Konzertsaal getragen wurden. Die Studenten gaben durch das Hissen der roten Fahne nicht nur den unmittelbaren Auftakt für die Randalen, sondern reflektierten auf Flug-

153 N.N., in: Süddeutsche Zeitung (11.12.1968) in IMD: Komponisten, Hans Werner Henze 1964-1970, A 296.

154 N.N., in: Hamburger Abendblatt (10.12.1968), in: Ebd.

blättern auch den charakteristischen Querstand von Kunst und Politik.¹⁵⁵ Bei der Lektüre des Schriftstücks *In Sachen Henze*, das die Berliner SDS-Gruppe »Kultur und Revolution« verteilte, wird nicht nur der Widerstand gegen die »bürgerliche Presse« und die »kapitalistische Kulturindustrie« deutlich, sondern auch die Instrumentalisierung der Musikavantgarde in der politischen Praxis reflektiert [Abbildung 30].

Abbildung 30a – Spaltung der Studentenschaft »In Sachen Henze«



JN SACHEN HENZE

Das organisierte Kesseltreiben, das die bürgerliche Presse in jüngster Zeit gegen den Komponisten Hans Werner Henze entfacht hat, verfolgt die Absicht, revolutionäre Tendenzen, die sich bislang so entschlossen verteidigten Kultraum der Musik einzu-schleichen und ihn zu durchbrechen dachten, im Keim zu ersticken. Um diese Vernichtungsaktionen wirkungsvoll zu gestalten hat sich das bürgerliche Lager eine besonders abgefeimte Strategie ausgedacht:

Ein restaurativer Liberalismus gibt vor, er verteidige die Revolution sowohl in der Kunst wie in der politischen Praxis. Der Komponist Henze, so befand man, handle "konterrevolutionär", da er bourgeoise Musik für ein bourgeois Publikum komponiere.

- Plötzlich entdecken die, die sich nie gescheut haben, den Linken eins auszuwischen, ihr Herz für die Revolution.

- Plötzlich propagieren die, die bislang immer die fortschrittliche bürgerliche Kunst unter Kontrolle gehalten haben, das Neue, das Avantgardistische, weil sie es gegen die "Eingängigkeit" des Komponisten Henze ausspielen können, von der sie fürchten, auch die lohnabhängigen Massen könnten bald ihre revolutionären Absichten erkennen.

DAZU WÄRE ZUNÄCHST FESTZUSTELLEN:

Unter dem Einfluß der kapitalistischen Kulturindustrie ist die Kunst zum Tauschobjekt geworden, das nur noch dazu dient, Profit zu machen. Die Kunst als unschuldig autonomes Produkt kritischen Bewusstseins hat ihr unabhängiges "asein aufgeben müssen. Die Intentionen von Künstlern sind irrelevant geworden. Der Mechanismus der Verkaufstrategie bestimmt die Kultur.

Kategorien wie bourgeois oder revolutionär sind "ertarnten geworden, die den einzelnen Kunstwerken, die als Waren unterm Aspekt ihrer ökonomischen Verwertbarkeit gesehen werden, nach Belieben aufgeklebt werden können. Unter den Bedingungen der kapitalistischen Kultur kann revolutionäre Kunst nicht revolutionär wirken. Die Verteilung von Kunst, die kritische Inhalte in unverbindliche Reizwerte umwandelt, die gesteuerte Rezeption, die diese Reizwerte auf Kommando verspeist, verhindern eine adäquate Realisierung revolutionärer Gehalte. Der Begriff REVOLUTIONÄRE KUNST ist zum Spielball eines auf Profit hin orientierten Distributionsapparates geworden.

Wenn die bürgerliche Presse die "revolutionäre" Kunst gegen die "bourgeoise Kunst in Schutz nimmt, so kann sie sich darauf verlassen, daß beides Phantome sind, daß also die gepriesene revolutionäre Kunst, solange sie sich dem kapitalistischen Apparat ausliefern muß, nie gefährlich werden kann.

b. w.

155 SDS-Projektgruppe Kultur und Revolution/AStA der Hochschule für Musik Berlin: »In Sachen Henze« (Flugblatt), in Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg: NHK:Dme:1; Siehe weiterführend auch das Flugblatt des Arbeitskreis Sozialistischer Musikstudenten Hamburg: »In Sachen Medusa«, in: Ebd.

In der Folge setzt das Flugblatt diese allgemeinen und offensichtlich von Theodor W. Adorno inspirierten doch radikalisierten Reflexionen über den »Einfluss der kapitalistischen Kulturindustrie« fort: Kunst verkomme zum »Tauschobjekt« und verliere damit ihre subversive Kraft gegen das Affirmative. Hans Werner Henze habe eingesehen, dass die »bürgerliche Klasse wahrhaft avantgardistische Kunst ebenso wie die gesamte revolutionäre Befreiungsbewegung unschädlich machen will«:

Abbildung 30b – Spaltung der Studentenschaft »In Sachen Henze«

-2-

Henze, der in seine komposit-rischen Überlegungen die Rezeption mit einbezieht, ist den professionellen Kulturverwaltern verdächtig geworden, die mit dem Fortschritt der Kunst einen Fortschritt der entfremdeten Arbeit und damit die zunehmende Distanz der Kunst von gesellschaftlicher Kommunikation propagieren. In der Verselbständigung ästhetischer Technik, in ihrer Unverständlichkeit für die Ungebildeten haben sie ein willkommenes Mittel zur Einschüchterung der Massen entdeckt. Wenn sie nun einen Kunstproduzenten dafür schelten, daß er sich dieser Strategie entzieht, dann können sie darauf bauen, daß jeder Einbruch konkret gesellschaftlicher Implikate in die Tempel der Kunst von den Nutznießern der Kultur sowohl als künstlerisches wie als gesellschaftliches Delikt geahndet wird.

Die subjektiven revolutionären Intentionen Henzes gehen nicht bruchlos in der ästhetischen Objektivierung seiner Werke auf. Im Gegensatz aber zu seinen bürgerlichen Gegnern, die ihn nun wegen des Verrats an ihrer Klasse attackieren, hat er eingesehen, daß eben diese Klasse wahrhaft avantgardistische Kunst ebenso wie gesamte revolutionäre Befreiungsbewegung unschädlich machen will.

MAN SCHLÄGT DEN SACK UND MEINT DEN ESEL : DIE KAMPAGNE GILT NICHT DEM KOMPONISTEN HENZE SONDERN SEINEM EINSATZ FÜR DIE POLITISCHE BEFREIUNG !

Wenn heute abend ein "Publikum in Smoking und Herz" erscheint, so ist das nicht Henze anzulasten. Das Konzert sollte vor Arbeitern stattfinden, jetzt ist die Bourgeoisie zu Gast. Die Sachwalter der Klassenkultur haben zu verhindern gewußt, daß die Kunst ihr Ziel erreicht. Die Bürger klatschen der Revolution Beifall. Das Konzert wird aufs neue für die Festigung des herrschenden Systems sorgen.

Noch darf das erlesene bürgerliche Publikum, das die Musik Henzes zwar als die seine okkupiert hat, aber in Wahrheit nicht begreift, ungestört von den lohnabhängigen Massen seine teure Garderobe zeigen.

Henze aber wird in Zukunft revolutionäre Musik schreiben und dafür sorgen, daß sie auch von denen, für die sie gemacht ist, gehört und verstanden wird.

SDS-Projektgruppe
"Kultur und Revolution"
Berlin

ASTa der Hochschule
für Musik Berlin

Nachspiel: Der ›Champagner-Linke‹

Wurde der Eklat durch gesellschaftspolitische Problemlagen und mediale Inszenierungsstrategien vorbereitet und eskalierte im Moment der Aufführung durch die polarisierenden Praktiken der revoltierenden Studenten und der Polizei, so stießen die Ereignisse in der Folge weitreichende und wiederum medial verhandelte Debatten an. Nach der gescheiterten Premiere zählte der Librettist Ernst Schnabel in seinem *Postscriptum* »ehundertzwei Zeitungsartikel, Kritiken, Pressemeldungen und Offene Briefe«¹⁵⁶, die sich mit den Ereignissen um Hans Werner Henzes *Floß der Medusa* beschäftigten. Beispielhaft sprach Klaus Geitel in *Die Welt* von einer »Karawane der in- und ausländischen Musikkritik.«¹⁵⁷

Der Großteil der Beiträge setzte mithilfe sensationsheischender Schlagzeilen auf große Auflagen. Wurde die Aufmerksamkeit der Leser im Fall von Nonos *Intolleranza* durch Überschriften wie »Skandal in Fenice«¹⁵⁸ mit direktem Bezug auf die tumultuösen Ereignisse erzeugt, bezogen sich die Schlagzeilen zu Henzes *Medusa*-Premiere insbesondere auf deren politische Motiviertheit. Häufig wählten die Zeitungen feuilletonistische Wortspielereien mit dem Werktitel. Im *Hamburger Abendblatt* etwa hieß es: »Henzes Floß der Medusa in den APO-Wogen untergegangen.«¹⁵⁹ Ähnliche Überschriften fanden sich in nahezu allen großen deutschen Zeitungen. Schrieb die *Hamburger Morgenpost* von einem »Krawall nach Noten. Henzes Floß der Medusa ist zerschellt«¹⁶⁰, sprach die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* von der »Hamburger Strandung von Henzes Floß der Medusa.«¹⁶¹ Auch *Die Welt* und die *Süddeutsche Zeitung* beriefen sich auf das »gekenkerte« beziehungsweise »gestrandete« Floß.¹⁶²

Dagegen berichtete *Die Presse*, Henze habe »einen von Millionen Radiohörer verfolgt, spektakulären Theaterskandal«¹⁶³ ausgelöst und thematisierte damit die enorme Reichweite der Ereignisse. Tatsächlich war das Auditorium durch die Rundfunkübertragung schlagartig um ein Vielfaches erweitert worden: zusätzlich zu den etwa 1.000 Zuhörern im Konzertsaal konnte jeder Besitzer eines Radios die Aufführung live miterleben. Nicht nur die zahlreichen Pressestimmen und die enorme nachrichtentechnisch generierte Reichweite der Geschehnisse machten den Skandal um Hans Werner Henzes *Floß der Medusa* zu einem transnationalen Medienereignis; Auch die Prominenz der Wortführer trug dazu bei, denn in der Folge schalteten sich nahezu alle namhaften deutschen Kulturredakteure in die Debatten ein.

156 Ernst Schnabel: Das Floß der Medusa. Text zum Oratorium von H. W. Henze. Zum Untergang einer Uraufführung. Postscriptum, München 1969, S. 65.

157 Klaus Geitel, in: *Die Welt* (11.12.1968), in: Ebd.

158 N.N., in: *Cannstädter Zeitung* (20.4.1961), in: Ebd.

159 N.N., in: *Hamburger Abendblatt* (10.12.1968), in: Ebd.

160 N.N.: »Krawall nach Noten. Henzes Floß der Medusa ist zerschellt«, in: *Hamburger Morgenpost* (10.12.1968), in: Ebd.

161 N.N.: »Requiem auf ein Requiem. Zur Hamburger Strandung von Henzes ›Floß der Medusa«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (10.12.1968), in: Ebd.

162 N.N.: »Das gekenkerte Floß«, in: *Die Welt*: (11.12.1968). N.N.: Das Floß der Medusa gestrandet, in: *Süddeutsche Zeitung* (11.12.1968), in: Ebd.

163 N.N., in: *Die Presse* (11.12.1968), in: Ebd.

Der *Spiegel*-Herausgeber Rudolf Augstein bezog persönlich Stellung gegen Henze, den er als »objektiv reaktionären Komponisten« bezeichnete. Dazu wurde ein APO-Plakat abgebildet, auf dem es hieß: »Auf Stern-Schwänze und SPIEGEL-Votzen kann Henze musikalisch kotzen.«¹⁶⁴ In den folgenden Ausgaben veröffentlichte das Magazin eine Reihe von Leserbriefen prominenter Künstler und Intellektueller: von Karlheinz Stockhausen, über Peter Weiss bis hin zu Hans Werner Henze selbst.¹⁶⁵ Die *Frankfurter Rundschau* veröffentlichte ein Solidaritätstelegramm italienischer Künstler unter Federführung des Regisseurs Luccino Visconti, in dem es hieß:

»In einer Periode revolutionärer Aktion wird den Kritikern das Recht bestritten, den revolutionären Charakter des Kunstwerks nach sprachlichen Kategorien zu bestimmen. [...] Das soziale und politische Engagement von Hans Werner Henze kann nicht in Zweifel gestellt werden. Wir protestieren gegen den Versuch, ihn von seinem Werk getrennt zu beurteilen.«¹⁶⁶

In derselben Ausgabe erschien Luigi Nonos »Gruß an Henze«, der die Verantwortlichkeit der Musiker an einer sozialrevolutionären Menschlichkeit betonte: »Kommunist ist man nicht, Kommunist wird man«. Dies gelte auch für Komponisten:

»Jemand wählt USA (mit allen ästhetischen und ökonomischen Bequemlichkeiten), aber der bewußte Musiker in Westdeutschland wählt ApO und SDS. Was in Hamburg mit ›Floß der Medusa‹ und Hans Werner Henze [...] passiert ist, zeigt das als klares Beispiel. Von einer Seite Bürokraten und Manipulateure des Rundfunks [...] zusammen mit der Brutalität der Polizei, von anderer Seite neue Ideen, Menschen, Musik, die für die Veränderung [...] der Gesellschaft in Westeuropa arbeiten. Zu diesen gehöre ich, und ich will öffentlich meine Solidarität meinem Freund Hans Werner Henze und den Studenten von Hamburg [...] ausdrücken.«¹⁶⁷

Die Berliner SDS-Projektgruppe »Kultur und Revolution« freute das »brutale Eingreifen der Polizei, das ganze Spektakel hat unserer Sache einen unschätzbaren Dienst erwiesen.«¹⁶⁸ Dagegen bedauerten konservative Kräfte den »vorschnellen Ruf nach der Polizei«, denn »so schafft man Märtyrer«¹⁶⁹. Das harte Durchgreifen der Polizei erfuhr auch Ernst Schnabel, der in seinem »Postscriptum« zu Protokoll gab:

»Der Student, den ich gerade ansah wurde an beiden Armen gepackt, obwohl er nur dagestanden hatte [...]. Ich [...] rief den Polizisten zu: ›Lassen Sie den Mann los!‹ [...] Dann ergriffen auch mich zwei Polizisten [...]. Ich kann sagen, dass keine Gefahr bestand, für niemanden. Trotzdem hatten es die Polizisten sehr eilig, die große Tür aus Riffelglas zu erreichen, und obwohl sie nicht abgeschlossen war, traten wir durch eine der beiden Glasscheiben hindurch ein [...]. In Halle B ist das Glas dick, so dass man mich zweimal hineinstoßen musste.«¹⁷⁰

164 Rudolf Augstein: »Apropos Henze«, in: *Der Spiegel* (51/1968), S. 154.

165 *Der Spiegel* (1968), Nr. 50 und 51.

166 N.N., in: *Frankfurter Rundschau* (16.12.1969).

167 Ebd.

168 Ebd.

169 N.N., in: *Hamburger Abendblatt* (10.12.1968).

170 Schnabel: *Postscriptum*, S. 59f.

Schnabels Verhaftung folgte eine Anklage wegen Widerstands gegen Vollstreckungsbeamte und versuchte Gefangenenbefreiung. Die Polizei sah sich in der Folge mit Vorwürfen des Missbrauches von Staatsgewalt und Vergleichen mit den Praktiken während der NS-Zeit konfrontiert.¹⁷¹

Neben diesem Arsenal sozial- und medienkritischer Themen wurden die Premierenrandale auch immer wieder in ästhetische Zusammenhänge gestellt. Dabei wurde Henze der pseudo-revolutionären Agitation beschuldigt, da er durch seine rückwärts-gewandte Ästhetik dem Establishment verpflichtet sei. So kritisierte *Die Zeit*, dass der Komponist »Sozialkritik in der Verpackung des Schönen und Artifiziiellen«¹⁷² übe. Auch in Ernst Schnabels Libretto – so ergänzte *Die Welt* – würde »für Gutgebildete gestorben, in geschmackvoller Sprache, auf Deutsch und Italienisch.«¹⁷³ Zudem sollte »die Formgattung Oratorium, die konzertante Zelebration, die obsolete Hierarchie Chor-Orchester-(Kollektiv)-Solisten-Dompteur, in der sich immer noch Herrschaftssysteme spiegeln, gegen revolutionäres Denken allergisch sein.«¹⁷⁴ Wolle Henze wahrhaft revolutionäre Musik machen, müsse er »lernen von der wahrhaft revolutionären Musik im China nach der Kulturrevolution«¹⁷⁵ denn »musikalisch wird man heute für die Masse nur verständlich, wenn man einen Fastnachtsschlagler zu kreieren versteht.«¹⁷⁶

Weitere ästhetische Kritik bezog sich auf Hans Werner Henzes ästhetische Abkehr von den aktuellen Entwicklungen der Musikavantgarde. Dabei wurde insbesondere der Vergleich zu Luigi Nono gezogen, der als »Revolutionär unter den Komponisten der Henze-Generation wie kein zweiter immer bestrebt ist, seine politische Überzeugung [...] mit einer qualitätsstarken Musik zu vereinen«¹⁷⁷ und der »ähnliche, politisch brisante Themen mit musikalischem Dynamit geladen«¹⁷⁸ habe. War Nono beim Premierenkandal der »azione scenica« *Intolleranza* gerade wegen seiner avancierten Tonsprache angegriffen worden, war es bei Hans Werner Henze genau anders herum: sein inhaltlich provozierendes, in der musikalischen Grundhaltung aber lyrisches »oratorio volgare e militare« wurde als rückwärts-gewandt gebrandmarkt und führte nach einhelliger Pressemeinung zum musikalischen Schiffbruch seines *Floß der Medusa*.

Zum großen und auch mit analytischem Blick auf das Phänomen Musikskandal relevanten Thema wurde der Inszenierungscharakter der Ereignisse. Dieser wurde nahezu allen beteiligten Akteuren wechselseitig und je nach Standpunkt vorgeworfen. Ernst Schnabel bemerkte in seinem »Postscriptum«, dass vor dem Konzert ein Mitarbeiter des *Spiegels* beim Hamburger SDS erschienen sei und zur Sabotage aufgefordert habe: »Das war Masche. Allenfalls ein Triumph der Musikredaktion des Spiegels.«¹⁷⁹ Dagegen berichtete das *Hamburger Abendblatt*, dass »der Staatsschutz-

171 Ebd., S. 65.

172 N.N., in: *Die Zeit*, (13.12.1968).

173 N.N., in: *Die Welt* (11.12.1968).

174 N.N., in: *Der Spiegel* (1/2 1969).

175 N.N., in: *Süddeutsche Zeitung* (11.12.1968).

176 N.N., in: *Christ und Welt* (20.12.68).

177 Ebd.

178 N.N., in: *Rheinische Post* (11.12.1968).

179 Schnabel: *Postscriptum*, S. 48f.

Abteilung der Hamburger Kriminalpolizei [...] gemeldet worden [sei], dass Henze vor der Veranstaltung ein Gespräch mit dem SDS hatte, in dem er gefragt haben soll, ob die vereinbarten Störungen auch wirklich stattfinden würden.«¹⁸⁰ Allerdings, so bemerkte Schnabel, habe der Komponist kein anderes Interesse gehabt, als das Oratorium aufzuführen. Er wendete den Vorwurf der öffentlichkeitswirksamen Inszenierung gegen den Norddeutschen Rundfunk: der stellvertretende Intendant habe ihm am Vorabend der Premiere gesagt »er habe Vorkehrungen getroffen. Im Falle einer Störung des Konzerts werde anstatt der Uraufführung ein Mitschnitt der Generalprobe auf der Mittelwelle des NDR und WDR gesendet werden. Er habe Anweisung gegeben, etwa demonstrierende Studenten gewähren zu lassen.«¹⁸¹ Schließlich darf auch von Seiten der Randalierer davon ausgegangen werden, dass die Sabotage der Premiere keine spontane Aktion war. Dafür spricht nicht nur der Einsatz von Flugblättern und Trillerpfeifen, sondern auch die Tatsache, dass – wie *Die Welt* berichtete – einige Musiker außer ihren Instrumenten auch Fotoapparate mitbrachten und Erinnerungsbilder schossen.¹⁸²

Es kann also davon ausgegangen werden, dass die breitenwirksame und als Live-Mitschnitt zur besten Sendezeit konzipierte Premiere bewusst als Plattform für die Skandalisierung von Werk und Komponist genutzt wurde. Mit Blick auf die Inszenierungsstrategien der verschiedenen Akteure lässt sich zusammenfassen, dass die Randalierer im Publikum politisch motiviert handelten, dagegen dürften die Presseberichte nicht zuletzt mit Blick auf die Auflage zu bewerten sein. Die öffentliche Aufmerksamkeit war aber auch im Interesse der Veranstalter und nicht zuletzt des Komponisten selbst. Darauf weist ein Leserbrief hin, in dem der italienische Komponist Renato de Grandis den *Medusa*-Skandal mit Blick auf die gesellschaftliche Isolation der Neuen Musik reflektierte und in Bezug auf Strategien im Sinne einer Ökonomie der Aufmerksamkeit setzte:

»Heute leidet die Avantgarde unter Altersbeschwerden. [...] Das Interesse des Publikums ist erlahmt. Deshalb verschieben wir Musiker den Rahmen des Spiels von der Musik auf andere Probleme, um das Interesse des Publikums wieder auf uns zu lenken.«¹⁸³

Überblickt man das gewaltige Medienecho auf die skandalumwitterte Premiere von Hans Werner Henzes *Floß der Medusa*, lässt sich konstatieren, dass die Aufführung ein hohes und im Bereich der Neuen Musik sogar außergewöhnliches Maß an öffentlicher Aufmerksamkeit erhielt. Dennoch darf der Nutzen des Skandals für den Komponisten bezweifelt werden. In dem schon zitierten Brief an den Dirigenten Bernhard Conz bemerkte Henze, die »Konsequenzen, z.B. den vorauszusehenden Boykott, scheue ich nicht.«¹⁸⁴ Deutlich bitterer klingen dagegen die Erinnerungen, die er 1986 in einem Interview zu Protokoll gab:

180 N.N., in: Hamburger Abendblatt (12.12.1968).

181 Schnabel, Postscriptum, S. 48.

182 N.N., in: Die Welt (10.12.1968).

183 N.N., in: Der Spiegel (1969), Nr. 1.

184 Brief von Hans Werner Henze an Bernhard Conz (2.1.1969), in: Autographenhandlung J. A. Stargardt.

»Das habe ich sehr bitter erfahren in den Jahren nach dem ›Medusa‹-Skandal von 1968, als plötzlich die Werke nicht mehr gespielt wurden, die Theater die Stücke absetzten und die Verträge rückgängig machten. [...] Wie oft bin ich dort ausgebuht worden, verhöhnt worden, wie oft habe ich Schiffbruch erlitten! Als er Stücke von mir dirigierte, wurde selbst Karajan ausgebuht, als ob ich es selber sei.«¹⁸⁵

Diese Aussage ist belegbar: Kuriosestes Beispiel ist der Münchner König-Ludwig-Club, der in einem Brief an den damaligen Intendanten der Bayerischen Staatsoper Bedenken gegen einen Kompositionsauftrag anmeldete, den Henze anlässlich der Olympischen Spiele 1972 erhalten hatte: Es bestehe »bei der augenblicklichen Haltung Henzes, auf Bühnen rote Fahnen zu hissen, für Bayern keinen Anlass, ihn noch zu honorieren. Vor allem liegt es nicht in der bayerischen Art, Edelkommunismus zu züchten.«¹⁸⁶ Tatsächlich zog die Bayerische Staatsoper, und das ist nur ein Beispiel, den Auftrag zurück. Er habe damals, so führte der Komponist später aus, »vorgeschlagen, Peter Weiss' frühes Anarcho-Stück ›Die Versicherung‹ [...] als Libretto zu verwenden. [...] Aber das hat man in der Staatskanzlei wohl nicht für einen olympiageeigneten Stoff gehalten.«¹⁸⁷ »Politisches Handeln«, so schlussfolgerte der Komponist Peter Michael Hamel, »hatte damit [...] das politische Komponieren verhindert, seiner Rezeption beraubt.«¹⁸⁸ Der Boykott gegen Hans Werner Henze traf nicht zuletzt *Das Floß der Medusa* selbst, und zwar grenz- und ideologieübergreifend: Nach seinem Austritt aus der Westberliner Akademie der Künste 1968 wurde Henze als korrespondierendes Mitglied ihres Ostberliner Pendant vorgeschlagen. Dort plante man zunächst eine Aufführung des Oratoriums, allerdings wurde der Plan aus ideologischen Gründen verworfen. Diese Entscheidung bedauerte der Präsident der Akademie, Konrad Wolf, im Januar 1969 in einem Brief an den Ministerrat der DDR:

»Die Sache ist für uns darum so kompliziert, weil Hans Werner Henze nun einerseits der Hamburger Affäre und zum anderen unserer Absage gegenübersteht. Feindlich gesinnte Kräfte können also die Möglichkeit haben, tendenziöse Parallelen zu ziehen.«¹⁸⁹

Erst 1974 realisierte Herbert Kegel, Chefdirigent des Leipziger Rundfunk-Sinfonieorchesters, die Erstaufführung des Oratoriums in Ostdeutschland und auch hier provozierte *Das Floß der Medusa* einen politisch motivierten Eklat: Infolge harter Kritik seitens der ostdeutschen Kulturfunktionäre an der Che-Guevara-Darstellung sowie Henzes Kompositionsstil trat Kegel in der Folge im Protest aus dem Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR aus.¹⁹⁰

185 Hans Werner Henze: »Die Unruhe mobilisieren«, in: Die Zeit (27.6.1986).

186 N.N., in: Die Presse (28./29.12.1968).

187 N.N.: »Immer für die Sünder«. Hans Werner Henze über zeitgenössisches Musiktheater«, in: Der Spiegel (7.5.1990), S. 243-254, hier S. 251.

188 Hamel: Politisches Komponieren damals und heute, S. 93.

189 Brief von Konrad Wolf an Alexander Abusch (31.1.1969), in Archiv der Akademie der Künste Ost: Sektion Musik, Korrespondenz mit und über Hans Werner Henze 1968-69.

190 Gerhard Müller: »Musik wird politisch – Politik wird musikalisch«, in: Booklet der CD Politische Oratorien (RCA 2005).

Im Westen dagegen blieb das Stigma des ›Champagner-Linken‹ an Hans Werner Henze haften. 1971 etwa wurde in Berlin *Der langwierige Weg in die Wohnung der Natascha Ungeheuer*¹⁹¹ aufgeführt und provozierte die *Bild-Zeitung* zu einem Beitrag über die »Uraufführung eines tönenden kommunistischen Manifests«. Darin mokierte sich der Chefredakteur Peter Boenisch über die Textvorlage von Gastón Salvatore, der 1969 infolge seiner Teilnahme an den 68er-Protesten verurteilt worden war:

»Der Komponist ist der Salon-Kommunist Hans Werner Henze. Der Textdichter ein Überzeugungstäter, ehemaliger Berliner Soziologiestudent. Vorbestraft. Wegen schwerem Landfriedensbruch. Neun Monate Gefängnis. (Bedauerlicherweise musste er sie nie absitzen.) Die Stadt, der er die Fensterscheiben einwarf, gibt nun Steuergelder dafür aus, dass sein Revolutionsgeschrei statt auf der Straße auf der Bühne stattfindet. Musische Resozialisierung. Durch seine Taten gehen nicht mehr die Scheiben entzwei, sondern nur noch die Ohren.«¹⁹²

Ein Artikel zur Neuen Musik in der *Bild*, noch dazu aus der Feder des Chefredakteurs, war fraglos ein seltenes Ereignis. Die pointierte Kritik liefert heute mit Stichpunkten wie ›akustischer Landfriedensbruch‹ oder ›musische Resozialisierung‹ von ›Salonkomponisten‹ ein terminologisches Panorama zur Beschreibung des explosiven Querstands von Musik und Politik im Umfeld von 1968. Allerdings wies das Bühnenwerk trotz des direkten Bezugs zur Studentenbewegung in der Interpretation Arnold Jacobshagen zugleich auf die Postmoderne hin:

»Es kommt hier zur Entgrenzung traditioneller Gattungen, stilistischer Codes, performativer Praktiken und [...] des musikalischen Materials. Avancierte Stilmerkmale wie die Theatralisierung der Musiker oder die Einbeziehung von elektronisch erzeugten Klängen [...] sind keineswegs bloß Vehikel einer musikalischen Ästhetik, die politischen Fortschrittsdrang und avancierte Materialbehandlung möglichst schlüssig zu vereinen suchte, sondern vielmehr zugleich Mittel der Ironie, der Parodie und Persiflage. Musikhistorisch und phänomenologisch kann Henzes Auseinandersetzung mit der Studentenbewegung somit am Übergang von der informellen Musik der 1960er Jahre zur Polystilistik der Postmoderne verortet werden.«¹⁹³

Noch deutlicher als Hans Werner Henze setzte 1971 Maurizio Kagel mit seiner klingenden Institutionenkritik *Staatstheater* die öffentliche Performanz der politischen Bewegungen in Szene und verkündete dabei zugleich auch das musikalische Ende der politischen Dekade. Mit dadaistischem Aktionismus komponierte er eine multimediale Überleitung in die Postmoderne und beendete den für die 1960er charakteristischen Querstand von Kunst und Politik.

191 In dem Bühnenwerk thematisierte Henze die reale Figur der Malerin Ursula Rosa (Natascha) Ungeheuer, deren Wohnung in Berlin-Kreuzberg als eine Art 68er-Salon Bekanntheit erlangte.

192 Peter Boenisch: »Meine Meinung. Die Knaben zwischen Marx und Mao stehen in Berlin auf der Bühne«, in: *Bild-Zeitung* (4.10.1971).

193 Arnold Jacobshagen: »Musica impura. Der langwierige Weg in die Wohnung der Natascha Ungeheuer von Hans Werner Henze und die Berliner Studentenbewegung«, in: Jacobshagen/Leniger (Hg.): *Rebellische Musik*, S. 109-124, hier S. 123.

Eine Oper »to end all operas«: Mauricio Kagels *Staatstheater* (1971)

War die politische Ausrichtung Luigi Nonos im Gefüge Italiens verortet und spiegelte der Fall Henze das gesellschaftliche Klima der Bundesrepublik Deutschland, so agierte auch Mauricio Kagel aus einer spezifischen Herkunftssituation heraus: Der gebürtige Argentinier und in Köln musikalisch sozialisierte Komponist, so arbeitete Thorsten Teubl in seiner Dissertation zum *Musiktheater in der Krise* heraus, »formulierte einen interdisziplinären Ansatz, welcher im Gegensatz zur kulturellen Haltung Argentiniens und dessen ununterbrochenen politischen Katastrophe steht«¹⁹⁴: hierarchische Ordnungen stellte Kagel als künstlerische Reaktion auf eine Tradition politischer Gewalt grundsätzlich infrage. Als Land europäischer Zuwanderer war zwar auch Argentinien künstlerisch der westlichen Welt zuzuordnen, doch fand hier – so stellte Marco Bosshard fest – »die Überwindung der Trennung von Kunst und Leben [...] auf eine sehr viel erfolgreichere Weise statt«. Ihre Produkte seien »poéticas de la era postcolonial«¹⁹⁵ und weisen damit auch auf die transkulturellen Transfers, die Mitte des 20. Jahrhunderts zu einem Ende der eurozentrischen Kulturhegemonie und zu einer Neuvermessung der klingenden Welt führten.¹⁹⁶ Dank der räumlichen Deplatzierung führte die Transformation der nichteuropäischen künstlerischen Avantgarden im Anschluss an Hans Ulrich Gumbrechts »Kaskaden der Modernisierung«¹⁹⁷ zu einem »Akt des Bruches mit der Repräsentation«, der bei Kagel exemplarisch in Formen der De-Temporalisierung, De-Subjektivierung und De-Referentialisierung mündete – also charakteristischen Momenten der Postmoderne.

Vorspiel: *Composition und Decomposition*

Hatten Luigi Nono und Hans Werner Henze das Musiktheater als Symbol des bürgerlichen Establishments sowie als multimediale und auch semantisch aussagekräftige Gattung zum Leitmedium des politischen Musikskandals erhoben, höhnte Mauricio Kagel die Institution im Sinne der aufstrebenden und performativ wirksamen Fluxus- und Aktionskunst aus. Diese Entwicklung gipfelte am 25. April 1971 in der Premiere der szenischen Komposition *Staatstheater*, deren Konzept Kagel im Programmheft der Hamburgischen Staatsoper folgendermaßen skizzierte:

»Dieses Stück hat zum Thema, dass die übliche Oper nicht mehr geht [...]. Wir haben nun [...] ihren präzise durchkomponierten Unsinn [...]. Im Übrigen ist Staatstheater eine Oper »to end all operas.«¹⁹⁸

194 Thorsten Teubl: *Musiktheater in der Krise*, Hamburg 2008, S. 188.

195 Marco Bosshard: *La reterritorialización de lo humano. Una teoría de las vanguardias americanas*, Pittsburgh 2012, S. 40f.

196 Siehe hierzu ausführlich das Kapitel *Transkulturelle Transfers*.

197 Hans Ulrich Gumbrecht: »Kaskaden der Modernisierung«, in Johannes Weiß (Hg.): *Mehrdeutigkeit der Moderne*, Kassel 1998, S. 17-41.

198 Marianne Kesting: *Instrumentales Theater und Anti-Oper*, in: *Programm der Hamburgischen Staatsoper (1970/71)*, S. 90-94, hier S. 92f.

Mit dem titelgebenden Zitat zu diesem Vorspiel der Ereignisse – einem Werktitel aus dem Jahr 1964 – wird Mauricio Kagels Verweigerung einer affirmativen Kunstauffassung und Musikpraxis deutlich: »Komposition ist die Dekomposition einer Vorstellung.«¹⁹⁹ Sein Werk hat wenig Drang zum Positiven und pflegt eine Affinität zum Geräuschhaft-Szenischen; performative Aktionen und unreine Klänge sind wesentlicher Bestandteil seiner Ästhetik. Kagels »negative«²⁰⁰ Kunstauffassung schürte bei vielen politischen Komponisten die Hoffnung auf eine gesellschaftsrelevante wie ästhetische Erneuerung der Neuen Musik und besonders des zeitgenössischen Musiktheaters. Mit der Dekonstruktion der Institution Kunst, so bemerkte etwa Dieter Schnebel 1970, zielte Kagel auf die Herstellung einer »Metonymie zwischen dem Subsystem Kunst und der gesamtgesellschaftlichen Realität.«²⁰⁰ Diese kritische Kunstauffassung äußerte sich seit Kagels Übersiedlung 1957 nach Europa und steigerte sich beständig bis zum Skandal um sein *Staatstheater* 1971.

Bereits in *Anagrama* (1958) für Sprechchor, Vokalsolisten und Instrumentalensemble gibt sich der Argentinier lustvoll dem Konventionsbruch hin: Grunzen, Zischen und Nonsens-Gebrabbel des Sprechchors lassen sich als Befreiung des Individuums von gesellschaftlichen Zwängen verstehen. Gleiches gilt mit Blick auf die »Darmstädter Schule«, dem Zentrum seriellen Avantgarde: Zwar besitzt das Werk eine Reihenstruktur; diese wurde aber, wie Björn Heile feststellte, bewusst gegen die mit der seriellen Technik verbundenen ästhetischen Dogmen verwendet:

»*Anagrama* [...] macht sich zunutze, dass serielle Permutationen grundsätzlich unabschließbar sind, das heißt, dass das Produkt jeder Permutation wiederum ein Ausgangspunkt einer weiteren Permutation sein kann. Auf diese Weise scheint sich das Stück rhizomatisch in alle Richtungen auszubreiten; [...] in jedem Augenblick [wird] deutlich, dass Grenzen willkürlich gesetzt sind [...] Es geht ihm [...] um das Element der Abstrusität und Irrationalität, das jedem System [...] innewohnt.«²⁰¹

Auch *Transición II* (1958) kann als Parodie des zeitgenössischen Materialdenkens sowie als Kritik am Autonomiegedanken der Neuen Musik interpretiert werden: Serielle Verordnungen, Aleatorik, graphische Notation, Live-Elektronik, Clusterbildung, Klavierpräparation (in Echtzeit) stellen die Möglichkeit von musikalischem Sinn in Frage, das Fortschrittsdenken und der Materialfetischismus der westlichen Avantgarden werden ad absurdum geführt. Ähnliches gilt für *Sur scène* (1962), einem kammersmusikalischen Theaterstück in einem Akt für Sprecher, das als eines der ersten Werke von Kagels »instrumentalem Theater«²⁰² gilt. Die Komposition steht einer im klassischen Sinne verstandenen Oper entgegen und scheint dem Musikbetrieb einen Spiegel vorzuhalten: Ein Mime, der als Allegorie des Publikums agiert, folgt dem Treiben der drei Instrumentalisten und des Baritons mit wachsendem Befremden, begleitet durch die szenische Personifizierung der Musikkritik durch einen Sprecher abstruser Weisheiten.

199 Mauricio Kagel über *Composition und Decomposition* (1964), zitiert nach Dieter Schnebel: Mauricio Kagel. Musik – Theater – Film, Köln 1970, S. 141.

200 Dieter Schnebel: Mauricio Kagel: Musik – Theater – Film, Köln 1970, S. 22.

201 Björn Heile: *The Music of Mauricio Kagel*, Aldershot 2006, S. 83.

Diese Unterminierung der Aufführungssituation wurde konstitutiv für Kagels musiktheatrales Schaffen, das Thorsten Teubl als Grundsatzkritik am Institutionscharakter von zeitgenössischer Kunst deutete.²⁰² Brisant wurde dies besonders bei der Premiere 1963 im Rahmen der Darmstädter Ferienkurse, wo *Sur scène* zurecht als erfrischende Parodie auf die Hermetik der Institution wahrgenommen wurde.

1963 folgte *Antithèse* für elektronische und öffentliche Klänge, zu dem 1965 auch eine Filmfassung entstand, in der Kagel durch Verfremdungen das Verhältnis von akustischen und visuellen Ereignissen reflektierte und infrage stellte: »Der Schauspieler agiert als Hörer, der Rezipient ist eher Betrachter als Hörer, an einer Stelle hört man das Publikum eines nicht zu hörenden Konzerts.«²⁰³ Wenn die tabuisierten Aktionen der Ausführenden als Befreiung von gesellschaftlichen Zwängen und aufführungspraktischen Normen gelesen werden können, ist in Kagels Werk auch die szenische Präsentation von Machtkämpfen von Bedeutung: Das ›Sportstück‹ *Match* (1965) etwa thematisiert dies durch den Wettkampf zweier Cellisten und ihr ständiges Revoltieren gegenüber dem Schlagzeuger als ›Schiedsrichter‹. Hier vollzieht sich die vollkommene Einbeziehung des Orchesterparts in die szenische Aufführung, die Verschmelzung zwischen Klang und Szene. Im gleichen Jahr entstanden mit *Pas de cinq*, *Camera oscura* und *Himmelsmechanik* Kagels wohl radikalsten Umsetzungen im Sinne seines instrumentalen Theaters, das bald um filmische Arbeiten erweitert wurde und damit ein weiteres Medium in das zeitgenössische Musiktheater einführte.

Zwischen 1962 und 1968 entstanden Verfilmungen dreier Werke, die nicht nur optische und akustische Möglichkeiten durch multimediale Erweiterung neuartig kombinierten, sondern mit der Kirchenmusik ein weiteres Tabu ankratzen: In *Improvisation ajoutée* (1962) schlägt ein Organist vehement in die Tasten – weil aber kein Register eingeschaltet ist, erklingen nur klappernd-mechanische Geräusche. In *Phantasie für Orgel mit Obbligati* (1967) wird der Filmschnitt genutzt, indem auf das Betätigen der Klospülung nicht das bekannte Geräusch folgt – sondern die Orgel einsetzt, bevor der Organist am Ende ohne Schuhe und mit gesenktem Haupt den Mittelgang entlanggeht und einen Platz in den Reihen des Publikums einnimmt. *Halleluja für Stimmen* (1967/68) wird von 16 unabhängigen Solisten gestaltet, die Tonleitern wie Sprachstörungen wirken lassen. In einem Abschnitt des Films über Stimm Schäden wird eine Kalbszunge auf einer Glasplatte vorgeführt: Ekel angesichts dieser – durch militärische Folterpraktiken inspirierten – Verstümmelungen ist die beabsichtigte Folge. So wird Kunst in eine schockierende Realität zurückgeholt.

Im Auftrag des WDR entstand schließlich 1969/70 der Film *Ludwig Van* zum 200. Geburtstag Beethovens. Ähnlich wie John Cage, der 1948 am Black Mountain College den Einfluss Beethovens auf die Musikgeschichte aufmerksamkeitssträchtig bedauert hatte²⁰⁴, nutzte Kagel den Wiener Klassiker als Symbol, um gegen die verstaubte Hochkultur zu revoltieren: Mittels einer Filmlandschaft, die nur noch aus Beethoven-Ikonen besteht – Büsten in einer Badewanne, Partituren als Tapete und ein Soundtrack aus Bruchstücken Beethovenscher Werke – ironisiert Kagel die bil-

202 Teubl: Musiktheater in der Krise, S. 190.

203 Borio: Avantgarde als pluralistisches Konzept, S. 23f.

204 Siehe hierzu den Abschnitt *John Cage und die transkulturelle Neuvermessung der klingenden Welt* im Kapitel *Transkulturelle Transfers*.

dungsbürgerliche Tradition und die damit verbundene Musealisierung der klassischen Musik.²⁰⁵ Mit diesem Sakrileg löste der Argentinier eklatante Reaktionen aus, die sich bei der Hamburger Premiere von *Staatstheater* am 25.4.1971 noch einmal steigerten. Dabei kam es bis zu anonymen Drohungen einer Aktionsgemeinschaft junger Freunde deutscher Opernkunst:

»Wir werden uns nicht mit Stinkbomben, Pfeifkonzerten und dergleichen begnügen, sondern Bomben und gezielte Flächenbrände im Zuschauerraum, auf der Bühne und in den Garderoben einsetzen.«²⁰⁶

Die gesellschaftliche Radikalisierung der 68er-Bewegung, die in der Bundesrepublik Deutschland im Terror der RAF mündete, spiegelte sich also zumindest publizistisch auch auf musikalischem Gebiet.

Hauptakt: Eine Oper »to end all operas«

Auch der Skandal um *Staatstheater* wurde, wie in den Fallbeispielen der politischen Musikskandale um Luigi Nono und Hans Werner Henze, bereits durch die Vorberichterstattung sowie gezielt platzierte Äußerungen des Komponisten vorbereitet. Konkret reagierte Kagel auf Pierre Boulez, der ihm 1967 im berühmten Spiegel-Interview »Sprengt die Opernhäuser in die Luft!« umfassende Theaterkenntnis abgesprochen und die musikalische Seite als »recht dünn« bezeichnet hatte.²⁰⁷ Im *Kurier* konterte Mauricio Kagel den Vorwurf mit Verweis auf den »Zorn und Neid vieler Kollegen« mit ihren »mondänen kunstgriffrichen Kompositionstechniken.«²⁰⁸ In der *Düsseldorfer Zeitung* antwortete der Argentinier auf die anspielungsreiche Frage, ob er die Opernhäuser nicht verbrannt sehen wolle: »Solange ich nicht in Bayreuth dirigiere, werde ich nicht sagen, dass Opernhäuser in die Luft gejagt werden sollen.«²⁰⁹ Genau dies aber tat wenige Jahre später ausgerechnet Pierre Boulez, der seine frühere Kritik am musikalischen Establishment selbst ad absurdum führte und das endgültige Ende des Querstands von Kunst und Politik markierte: als der Franzose 1976 beim Jubiläum der Bayreuther Festspiele anlässlich ihres hundertjährigen Bestehens den sogenannten »Jahrhundert-Ring« leitete, der erst zum Skandal erklärt und wenig später zu einem Höhepunkt der Festspielgeschichte verklärt wurde.²¹⁰

205 Ludwig van wurde am 28.5.1970 bei den Wiener Festwochen uraufgeführt am 1. Juni desselben Jahres erstmals im westdeutschen Fernsehen gezeigt.

206 Zitiert nach Werner Klüppelholz: Mauricio Kagel 1970-1980, Köln 1981, S. 42.

207 Felix Schmidt: »Sprengt die Opernhäuser in die Luft!« Gespräch mit dem französischen Komponisten und Dirigenten Pierre Boulez, in: Der Spiegel (40/1967), S. 166-174.

208 Karlheinz Roschitz: »Gegen Messerstecherei«, in: Kurier (22.7.1970).

209 N.N. im Gespräch mit Mauricio Kagel: »Deshalb ein Konglomerat«, in: Düsseldorfer Zeitung (21.4.1971).

210 Der Jahrhundertring unter der Regie von Patrice Chereau und dem Dirigat von Pierre Boulez löste unter Wagnerianern einen Skandal aus, da die Handlung in die Ära der frühen Industrialisierung verlegt wurde. Es kam zu Schlägereien, Unterschriftenlisten gegen die Inszenierung, Flugblätter wurden verteilt, Stinkbomben geworfen und Morddrohungen ausgesprochen. Wenige Jahre später galt der »Jahrhundert-Ring« als Höhepunkt in

Neben dieser innermusikalischen Fehde schürte Maurizio Kagel das mediale Interesse, indem er via Presse seine provozierende Programmatik verkündete. Im Hamburger Abendblatt etwa ließ er vermelden, *Staatstheater* richte sich »gegen Opernkonvention, musikalische Konsumgewohnheit und das unsinnige Zeremoniell von Musik überhaupt.«²¹¹ Der *Spiegel* prognostizierte daraufhin in seinem Vorbericht, dass es sicher Auseinandersetzungen geben werde.²¹² Die Tumulte ereigneten sich aber nicht zuletzt durch die provozierende Konzeption und Ästhetik der ›Anti-Oper‹. *Staatstheater* erscheint als Gegenentwurf zur traditionellen Opernkultur und ihrer repräsentativen Funktion, die Kagel bereits mit der spezifischen Doppeldeutigkeit des Titels attackierte. Dazu bemerkte Dieter Schnebel: »*Staatstheater* ist möglich, weil es STAATS-Theater und Staats-THEATER gibt.«²¹³ In seiner Analyse des Werks führte Karl-Heinz Zarius aus:

»Oper, das untersuchte Objekt, [...] ist sowohl staatliche Institution als auch von eben dieser Institution [...] spezifisch repräsentierte Gattung, ein Komplex von Kräften, Interessen und Rollen, der in einer Aufführung mehr oder minder kostümiert auf beiden Seiten des Orchestergrabens sich darstellt, eine gewaltige Maschinerie mit der Tendenz, sich zwanghaft zu verselbständigen, ein musikalisches Personal, dessen Hierarchie seine Rollen prägt, ein Publikum, das mitspielt, mag es wollen oder nicht, schließlich ein breites Repertoire mit seinen offenen und verborgenen Absurditäten und ein Theaterfundus als Arsenal abgetakelter Phantasmagorien.«²¹⁴

Mit seiner szenischen Komposition kritisierte Kagel also nicht nur die architektonischen, ökonomischen und wirkungsästhetischen Konventionen der Gattung Oper als *Staatstheater*, sondern stellte auch die staatlichen und politischen Institutionen als theatralische Inszenierungen bloß. Kompositorisch löste er diesen Anspruch ein, indem er gleichsam alle Bestandteile, die gemeinhin das Opernereignis ausmachen, nicht nur verweigerte, sondern persiflierte.

Die Partitur²¹⁵ umfasst stolze 466 Seiten. Sie könnte aber ebenso aus losen Blättern bestehen, da der musikalische Zusammenhang gänzlich aufgelöst und nur durch zehn übergeordnete Anweisungen verbunden wird, die den Werkcharakter infrage stellen: *REPERTOIRE* umfasst hunderte musikalisch-szenische Einzelmomente, von denen viele »Situationen zum Gegenstand [haben], in denen die Ausführenden gefährdet, durch die Instrumente erheblich behindert oder quasi verkrüppelt erscheinen.«²¹⁶ *EINSPIELUNGEN* bezeichnet Musik für Lautsprecher, die das im Opern-

der Geschichte der Bayreuther Festspiele. Siehe etwa N.N.: »Der Ring-Kampf von Bayreuth«, in: Der Spiegel (32/1976), S. 106-107.

211 Sabine Tomzig: »Trimm dich mit Mauricio Kagel«, in: Hamburger Abendblatt (17./18.4.71).

212 N.N.: »Za Za Pum Zaza«, in: Der Spiegel (19.4.1971), S. 170-172.

213 Schnebel: Mauricio Kagel, S. 12f.

214 Karl-Heinz Zarius: Staatstheater von Mauricio Kagel. Grenze und Übergang, Wien 1977, S. 7.

215 Mauricio Kagel: Staatstheater, Auftragswerk der Hamburgischen Staatsoper AG, Universal Edition (UE) 15197.

216 Zarius: Staatstheater, S. 17.

graben versteckte Orchester und den Chor – die Stützpfeiler herkömmlicher Musikdramatik – durch Zuspierungen aus versteckten Kassettenrekordern als konservierte Rudimente bloßstellen. *ENSEMBLE* für sechzehn Stimmen beinhaltet sechzehn rein phonetischen Gesangspartien, die jeweils typische Gebärden des ihr zugeordneten Rollenfachs karikieren. *DEBÜT* für sechzig Stimmen besteht aus Gesangspartien, deren Reihenfolge und Kombination nicht festgelegt sind und die Publikumsreaktionen – erregtes Gestammel, exaltiertes Schwadronieren, Dauergeschwätz, schrille Schreie und hysterisches Gelächter – als musikalische Gesten persiflieren. *SAISON* bezeichnet ein Singspiel in 65 Bildern, die beliebig ausgewählt werden können und mit Versatzstücken verschiedenster Repertoirewerke – wie etwa den Trompeten aus *Aida* (Giuseppe Verdi) oder dem Amboss des *Siegfried* (Richard Wagner) – die klassische Opernliteratur verspotten. *SPIELPLAN* umfasst aktionistische Instrumentalmusik, während *KONTRA-DANSE* für Nicht-Tänzer Figuren des klassischen Balletts karikiert. Bei *FREIFAHRT* soll der Klang einzelner Instrumentalfamilien durch Verstimmungen denaturiert und als »böse Karikatur für integer gehaltener Refugien subtiler Geistigkeit«²¹⁷ dilettiert dargestellt werden. *PARKETT* bezeichnete Kagel als »Konzertante Massenszenen«, in denen »Orale Ereignisse« wie Husten, Zischen und Flüstern zum Einsatz kommen, die nicht zufällig auch an eklatante Publikumsreaktionen erinnern: »Dabei werden weniger die Gäste als solche aufs Korn genommen als vielmehr bestimmte Muster kollektiven Reagierens, ritualisierte Zwangshandlungen.«²¹⁸ In *AKUSTISCHE KALLISTHENIE* vereinigen sich alle Interpreten »zum wohligen Räkeln psychosomatischer Hygiene in Dur und Moll.«²¹⁹ Kurz: *Staatstheater* hinterfragte nicht nur die Oper als Gattung, Institution und Spektakel unter dem Aspekt ihrer offenen und verborgenen Defekte, sondern auch die Gesellschaft selbst. Dies verdeutlicht schließlich auch folgender Ausspruch Maurizio Kagels: »Sie wissen, daß ich unsere Gesellschaft als eine institutionalisierte Krankheit in Permanenz betrachte.«²²⁰

Der Komponist leitete die Hamburger Premiere selbst und konnte so, clownesk kostümiert mit einem grünen Frack und der Maske eines Greises, die lautstarken Reaktionen des Auditoriums entgegennehmen: Den Protesten der musikbesessenen Melomanen antwortete der jugendliche Teil des Publikums mit Begeisterung. Auch hier existiert, wie schon in den politisch motivierten Opernskandalen Hans Werner Henzes und Luigi Nonos, eine Aufnahme [J-24]. Diese reproduziert freilich nur den akustischen Teil der Ereignisse, während die für das Werk integralen visuellen Bestandteile unterschlagen werden. Einen deutlicheren Eindruck vermitteln in diesem Fall daher die Stimmen der durch den prognostizierten Skandal in Scharen angelockten Pressevertreter, deren Konzertkritiken hilfreiches Material für die Beschreibung der für Musikskandale so typischen Ereignisse bieten.²²¹

217 Ebd., 54f.

218 Ebd., S. 60.

219 Ebd.

220 Martin Geck: *Musiktherapie als Problem der Gesellschaft*, Stuttgart 1973, S. 43.

221 Die Pressesammlung befindet sich in der Paul-Sacher-Stiftung (PSS): Sammlung Maurizio Kagel. Dokumentation und Programmhefte. Nach Werken geordnet [STAATSTHEATER].

In den ersten Presseberichten am 26. April 1971, dem Tag nach der Premiere, wurden die skandalösen Ereignisse insbesondere von den Boulevardmedien öffentlichkeitswirksam aufgegriffen. Die *Bild-Zeitung* titelte: »In Hamburgs Oper brach ein Buh-Sturm los«²²², während die *Hamburger Morgenpost* unter der Schlagzeile »Opern-Premiere mit Stinkbomben« weiter ausholte:

»Die Hamburgische Staatsoper überlebte gestern Abend den größten Tumult ihrer Geschichte. Die Uraufführung [...] wurde immer wieder von entrüsteten Zwischenrufen, von Stinkbombenwürfen und lautstarken Forderungen ›Aufhören!‹ unterbrochen. Zu Anfang gab es manches amüsierte Gelächter; in das tobende Buh-Geschrei am Schluss mischte sich auch immer wieder Beifall [...]. Das Stück ist eine gezielt ätzende Veralberung der Oper als Kunstform [...] und des Publikums.«²²³

In dieser Beschreibung werden mit dem Inszenierungscharakter und dem Gegeneinander polarisierter Reaktionen einmal mehr elementare Bestandteile klingender Ekklats deutlich. In den folgenden Tagen berichteten über hundert internationale Pressevertreter ausführlich über die skandalöse Premiere. Die größte Ablehnung erzeugte demnach Mauricio Kagels »Hetze auf die traditionsgeheiligten Opernfiguren«²²⁴ wie etwa die Tattergreise, die zwei überdimensionalen *Aida*-Fanfaren folgen. Besonders aber erregte der über die Bühne schwimmende *Lohengrin*-Schwan den Zorn des Publikums, worüber die *Süddeutsche Zeitung* treffend reflektierte:

»Seit fast einem Jahrhundert witzelt man in Opernkreisen über nichts ausdauernder [...] als über Lohengrin und seinen Schwan. Hat das Publikum aber ein einziges Mal den Eindruck, dass ihm Held und Tier nicht (wie in jeder Provinzaufführung) in ein lächerliches Gralshüterland aus Pappe und Tüll, sondern [...] in einen Abgrund des Überwundenseins und der Vergessenheit zu entschwinden drohen – dann steht der Zuschauer auf und pfeift und buht, als hätte es Kagel auf sein Haus, Geld und Kind abgesehen.«²²⁵

Das Skandalon lag also im Angriff auf die geheiligten Figuren und Etikette des Opernbetriebs. Weil das »Ritual der Oper [...] gründlich zerstört« wurde, so das *Hamburger Abendblatt*, »kochte und kagelte es im Zuschauerraum.«²²⁶ Der Rezensent vom konservativen *Flensburger Tageblatt* war sich sicher, dass »Mozart, Bizet, Verdi und Wagner noch immer die Opernpläne attraktiv erhalten, wenn Kagel und Genossen längst in Orpheus Unterwelt eingegangen sind.«²²⁷ Das »Kochen und Kageln« des Hamburger Premierenpublikums nahm »stellenweise derartige Ausmaße an [...], daß einige der Bühnenaktionen im Lärm der Zuschauer untergingen.«²²⁸

222 N.N.: »In Hamburgs Oper brach ein Buh-Sturm los«, in: *Bild-Zeitung* (26.4.1971).

223 N.N.: »Opern-Premiere mit Stinkbomben«, in: *Hamburger Morgenpost* (26.4.1971).

224 Helmut Lesch: »Ki-ka-ko auf Gold-Stühlchen«, in: *Münchener Abendzeitung* (27.4.1971).

225 Ivan Nagel: »Welches Musiktheater wollt ihr?«, in: *Süddeutsche Zeitung* (28.4.1971).

226 N.N.: »Demontage der Oper«, in: *Hamburger Abendblatt* (27.4.1971).

227 Wilhelm Hambach: »Trommelfeuer auf die alte Oper«, in: *Flensburger Tageblatt* (27.4.1971).

228 N.N.: »Theater um Kagels ›Staatstheater‹«, in: *Rheinische Rundschau* (27.4.1971).

Die Publikumsreaktionen zeugten, wie der *Mannheimer Morgen* berichtete, durchaus von Phantasie: »Zwischenrufe in reicher Auswahl, von ›Wauwau‹ und ›Kölle Alaaf‹ bis zur Feststellung: ›Dann doch lieber Zirkus Krone!‹«²²⁹ Auch *Die Welt* berichtete: »Etliche Protestler in den oberen Rängen störten durch Zwischenrufe und Mißfallensbekundungen die Aufführung beträchtlich. Die jungen Besucher brüllten ›Aufhören‹ während eine junge Dame all ihren Mut zusammennahm und ›Scheisse‹ schrie.«²³⁰ Andere Stimmen fragten »Wo bleibt der Gruppensex?«²³¹ oder beklagten die Verschwendung von Steuergeldern. Dass in diesen Störmanövern viel Inszenierung steckte, erkannte die *Bild-Zeitung*: »Da [...] auch ein paar Stinkbomben fielen merkte man im Tumult auch einige Regie von außen: Man führt solche Requisiten ja normalerweise wohl nicht im Opern-Abendanzug.«²³²

Das Moment der Inszenierung lag nicht nur aufseiten des Publikums, sondern auch des Komponisten, wie Mauricio Kagel im Gespräch mit der Opernwelt später offenlegte. Zwar wolle er »auf keinen Fall partout Skandale entfachen.« Allerdings habe er schon im Vorfeld den Sängern gesagt »dass wir auf Proteste nur mit musikalischen Maßnahmen reagieren dürften, dass wir der Publikumswut nur mit Intelligenz begegnen könnten.«²³³ Dass Ritualbruch und Publikumsreaktionen geradezu intrinsisch in Kagels Musiktheater ein-komponiert waren, erkannten nur die *Frankfurter Allgemeine-* und die *Süddeutsche Zeitung*. Erstere notierte, dass – sollte Kagel die Reaktion einkalkuliert und heimlich mitkomponiert haben – die Rechnung aufgegangen sei: »Das alles hätte der Szenekomponist Kagel sich nicht besser ausdenken können.«²³⁴ Die *SZ* führte den Gedanken aus:

»Kagel parierte mit Hilfe seiner aus beweglichen, lenkbaren Teilen zusammengesetzten Komposition. Sobald von unten Buhrufe kamen, rief er bei den betörend schön singenden Damen [...] ab. Sobald es von den Rängen pffif, ließ er William Workmanns triumphalen Tenor ertönen. Die Sänger wirkten unerschütterlich [...] und spielten mit dem rebellierenden Publikum, wie es ihnen gefiel.«²³⁵

Für viele Kritiker wurde *Staatstheater* »zu einem der wichtigsten musiktheatralischen Werke der jüngsten Zeit«²³⁶ und zu einem »Theater-Ereignis«, das in seiner bewussten Unzulänglichkeit die »Hohlräume, innerhalb deren sich affirmativer Kulturkonsum ereignet«²³⁷ bloßstelle. Dagegen notierte Klaus-Henning Bachmann von

229 N.N.: »Was nach der Oper kommt, bleibt weiter offen«, in: *Mannheimer Morgen* (27.4.1971).

230 N.N.: »Puzzeln mit dem Staatstheater«, in: *Die Welt* (27.4.1971).

231 N.N.: »Aus höheren Regionen ein Krokodil«, in: *Frankfurter Rundschau* (28.4.1971).

232 Walter Schröder: »Erst Beifall, dann gab es Tumult«, in: *Bild-Zeitung* (27.4.1971).

233 N.N.: »Den Nerv der Opernillusion treffen. Ein Gespräch mit Kagel«, in: *Opernwelt* (10/1971), S. 31-36, hier S. 31.

234 Klaus Wagner: »Die Opernleute probten den Kopfstand«, in: *Frankfurter Allgemeine* (27.4.1971).

235 Ivan Nagel: »Welches Musiktheater wollt ihr?«, in: *Süddeutsche Zeitung* (28.4.1971).

236 Wolfgang Burde: »Die Oper macht sich über sich selbst lustig«, in: *Der Tagesspiegel* (27.4.1971).

237 N.N., in: *Musica* (4/1971), S. 367-70.

der *Wiener Zeitung*, dass »der sogenannte Skandal« nicht darüber hinwegtäuschen könne, dass sich die Opposition gegen den Kunst-Betrieb zwar betriebsam gebe, aber nur eine Tatsache verdecke: »der Avantgarde beginnen die Zähne auszufallen.«²³⁸

Nachspiel: Ende des Querstands und Dämmern der Postmoderne

Wenn Claus-Henning Bachmann infolge des »genußreichen Skandals« um Mauricio Kagels *Staatstheater* mutmaßte, dass die Avantgarde ihren Biss verliere, hatte der Kritiker der *Wiener Zeitung* damit nicht ganz unrecht. Denn die teils euphorischen Rezensionen der szenischen Komposition als das »vielleicht [...] wichtigste Musiktheater der Nachkriegszeit«²³⁹ und als »meistbesprochenes Ereignis des Musiktheaters in der letzten Zeit«²⁴⁰ zeugten von einer Konsolidierung der Avantgarde. Auch in der Zeitschrift *Opernwelt* wurde die Premiere als »Aufführung des Jahres« besprochen und zur »Haupt- und Staatsaktion der Hamburger Opernsaison« gekürt. In seiner Kritik formulierte Hans-Klaus Jungheinrich die Hoffnung auf eine politische Erneuerung der Musikkultur durch den »Aggressionsmobilisator Kagel«, der es vermieden habe, »die Rolle des Publikums zu mystifizieren.«²⁴¹ Nun war es allerdings gerade jener Hans-Klaus Jungheinrich, der sich nur zwei Jahre später enttäuscht von Mauricio Kagel abwendete. In einem mit »Kunst – Antikunst – Kunst« überschriebenen Artikel bemerkte der Kritiker:

»Kagels musikpädagogisches Konzept wäre schlüssig, läge ihm eine historische Theorie und relevante soziale Ethik zugrunde. Gerade das aber klammert Kagel aus. So scheint er im Augenblick an einem Punkt seiner Überlegungen angelangt, da erneut das Musikmachen als Ideologie beschreibbar wird. Wo das Machen mit politischem Inhalt zu verbinden wäre, kneift Kagel aus, diffamiert kunst-transzendierende Motivationen mit der Ängstlichkeit eines um seinen singulären Geltungsanspruch besorgten Oberverwertungsstrategen gar als Salonmarxismus.«²⁴²

Die Vehemenz Jungheinrichs richtete sich gegen Mauricio Kagels Rückzug in die Autonomieästhetik absoluter und unpolitischer Musik. Davon zeugt auch die Enttäuschung im linken Lager der gesellschaftlichen und musikalischen Avantgardebewegungen, denen Kagel, so bemerkte der Musikwissenschaftler Björn Heile, »als so etwas wie ein Hoffnungsträger eines gesellschaftlicher Erneuerung dienenden Avantgardismus«²⁴³ gegolten habe. Auch die bekannten linksorientierten Musiktheoretiker Heinz-Klaus Metzger und Reinhard Oehlschlägel wendeten sich schließlich, enttäuscht von dessen mangelnder Radikalität, gegen den Argentinier.

238 Claus-Henning Bachmann: »Der genußreiche Skandal«, in: *Wiener Zeitung*, (1.5.1971).

239 Helmut Lesch: »Ki-ka-ko auf Gold-Stühlchen«, in: *Münchener Abendzeitung* (27.4.1971).

240 Inter Nationen: »Kagel demontiert die Oper«, in: *Deutsche Kultur Nachrichten* (6-7/1971).

241 Hans-Klaus Jungheinrich: »Kritik an den Institutionen – Kagel und die Gesellschaft«, in: *Opernwelt* (13/1971), S. 25f.

242 Hans-Klaus Jungheinrich: »Kunst – Antikunst – Kunst. Wie Hören und Sehen vergehen, neu gelernt und totalisiert werden«, in: *Hifi-Stereophonie* (1/1973), S. 14-23, hier S. 23.

243 Björn Heile: »Avantgarde, Engagement und Autonomie. Mauricio Kagel in den sechziger Jahren«, in: *Jacobshagen/Lenige (Hg.): Rebellische Musik*, S. 81-91, hier S. 81.

Diese Ablehnung resultierte aus Mauricio Kagels Hinwendung zu einer Autonomieästhetik und seinem Widerwillen, sich von der Linken vereinnahmen zu lassen. 1971 – unmittelbar nach dem Trubel um *Staatstheater* – stellte der Komponist klar:

»Ich will mich nicht an dieses Schablonendenken verkaufen, das behauptet, Künstler und Bürger wären eins, ergo müsse man gegen den Krieg in Vietnam nicht nur als Bürger protestieren, sondern auch in der Kunst. Das ist so platt gedacht und so totalitär wie nur etwas und läuft auf ein Herrschaftssystem hinaus, das genauso zweifelhaft ist [...]. Man sagt, meine Stücke gehörten in einen gewissen Bereich, der Anarchie und des Non-Konformistischen. Das mag stimmen. Und weil dieser Bereich mehr nach links tendiert als nach rechts, bin ich links. Aber ich kann nicht mit der Linken über Musik sprechen.«²⁴⁴

Die Identifikation als Künstler mit politischer Tagespolitik verstand Kagal also als negative Ideologisierung. Wenn engagierte Musik »etwas taugen soll, muss [sie] so tief eingedrungen sein in alle Schichten des Musikdenkens und Musikmachens, dass Komponisten nicht Partei-Funktionäre werden, nicht Aparatschiki ihres eigenen Systems, auch nicht Priester«²⁴⁵. Später befand Mauricio Kagal, dass »1968 als Entladung einer immanenten Unzufriedenheit viel zu klischeehaft verlief.«²⁴⁶ Daher beendete er den für die 1960er Jahre charakteristischen Querstand von Kunst und Politik und markierte in neodadaistischer Manier den Einbruch der Postmoderne, in der politisch-provokative Konzepte nur noch ein Steinchen innerhalb des avantgardistischen Mosaiks waren. Die politische Implementierung löste sich schließlich, wie Hans Werner Heister feststellte, im Zuge der Annäherung und schließlich dem Ende des Kalten Kriegs vollends auf:

»Die fortschreitende politische Entspannung der 80er Jahre und das Ende der Ost-West-Konfrontation nach 1989 führte zwangsläufig auch zu einem Nachlassen des offensichtlich, gar offensiv politischen Engagements.«²⁴⁷

Mit dem Ende des Ost-West-Konflikts lockerten sich auch die musikalischen Frontstellungen: Die ideologisch-weltanschaulichen Fronten waren geklärt und Geschmack wurde im Hochgefühl postmoderne Distanziertheit zur Privatsache. Wenn aber alles möglich ist, scheint der Widerstandsgeist gegen ästhetische und/oder gesellschaftliche Missstände aus der Zeit gefallen. Aus historischer Perspektive kann nur gemutmaßt werden, inwieweit die aktuellen weltpolitischen Konflikte und technische Entwicklungen erneut die herrschenden sozioästhetischen Paradigmen unterlaufen und infrage stellen. All das bleibt aber vorerst: Zukunftsmusik.

244 Mauricio Kagal im Gespräch mit Hansjörg Pauli, in Ders.: Für wen komponieren Sie eigentlich?, Frankfurt am Main 1971, S. 87-105, hier S. 97 und 103.

245 Ebd., S. 194.

246 Klüppelholz: Kagal, S. 18.

247 Hans Werner Heister: »Musik und Gesellschaft. Politisches Komponieren seit 1945«, in Michael Raeburn/Alan Kendall (Hg.): Geschichte der Musik, Band 4: Das 20. Jahrhundert, Mainz 1991, S. 301-312, hier S. 311.

