

## 1968 – Musikkulturen zwischen Protest und Utopie

Südöstlich von Dortmund gelegen, zwischen der A 1 und einem großen Loch in Dortmund-Hörde, aus dem einmal der Phoenix-See werden soll, liegt, in einem waldigen Tal, der Ort Berghofen. Hier fand vom 13. bis zum 15. Januar 2006 in der Katholischen Akademie Schwerte das Symposium: *Musikkulturen zwischen Protest und Utopie* als zweiter Teil des Projektes *1968: Musik und gesellschaftlicher Protest* statt.

Das Thema wurde in einem außerordentlich weiten Spektrum behandelt. Die in acht Sektionen aufgeteilten 20 Vorträge boten einen komplexen Blick auf die kulturellen Umbrüche, die, wie sich bestätigte, oftmals nicht von gesellschaftlichen Bewegungen zu trennen sind.

Ich werde die Themenblöcke sowie die einzelnen Vorträge im folgenden weitgehend chronologisch vorstellen. Lediglich an einer Stelle schien es mir sinnvoll zwei Beiträge aus dem chronologischen Kontext auszuklammern und gesondert zu beschreiben. Darstellungen, Äußerungen und Wertungen der Vortragenden habe ich, der einfacheren Lesbarkeit halber, nicht in den Konjunktiv gesetzt. Eigene Eindrücke und Anmerkungen werde ich kenntlich machen, ebenso wie Diskussionsbeiträge anderer Teilnehmer. Die Titel der Vorträge sind, ebenso wie Film-, und Musiktitel kursiv gesetzt.

Insgesamt nahmen an der Tagung ca. 30 bis 40 Personen teil, darunter, neben den Referenten, Vertreter von Rundfunk und Presse, von Kulturinstituten, sowie Privatpersonen. Die Referenten kamen größtenteils aus dem Bereich der Musikwissenschaft, aber auch aus den Disziplinen Soziologie, Geschichte, Politik und Psychologie.

Nach einer herzlichen und ausführlichen Begrüßung durch die Veranstalter PD. Dr. Arnold Jacobshagen von der Universität Bayreuth, Dr. Beate Kutschke von der Universität der Künste Berlin und Dr. des. Markus Leninger von der Katholischen Akademie Schwerte, wurde in der ersten Sektion das *Panorama „1968“ – Neue Musik und Rockmusik* anhand von zwei Vorträgen betrachtet.

Zunächst analysierte Prof. Dr. Gianmario Borio, Musikphilologe an der Universität Pavia, den Avantgardebegriff im 20. Jahrhundert. Der Titel seines Vortrages lautete: *Avantgarde als pluralistischer Begriff: Musik um 1968*.

Gianmario Borio ging davon aus, daß es in den 1950er und 1960er Jahren verschiedene Avantgardebewegungen und avantgardistische Künstler gab, denen ihr Dissens und ihre Differenzen als Schub dienten. Ihnen gemeinsam war, vor allem in den 1960er Jahren, die Idee von der Abschaffung der Grenzen zwischen Kunst und Leben. Dieser Ansatz wurde von avantgardistischen Künstlern radikal bis an existentielle Grenzen verfolgt.

Der experimentelle Charakter von Neuer Musik – auch im Grenzbereich zur Rockmusik – wurde durch die wirtschaftliche Situation begünstigt, die es z. B. Gruppen wie Soft Machine oder Pink Floyd erlaubte kommerzielle Gesichtspunkte in ihrer Arbeit zu vernachlässigen.

In unterschiedlichen Formen, wie der Pop Art, wurde der Avantgardebegriff neu bestimmt. Zur theoretischen Untermauerung dieser Neubestimmung führte Gianmario Borio die Überlegungen Herbert Marcuses an, der im Gegensatz zu Theodor Adorno eine konkrete und positive Stellung zur Popmusik bezog. In den neuen Lebensweisen, welche die Kunst mit einbezogen, sah Herbert Marcuse eine surrealistische Lebenspraxis. Der affirmative Charakter den er der Kultur zuschrieb stand im Gegensatz zum avantgardistischen Kunstbegriff. Unter dem Eindruck der sozialen Komponenten der Kunst ließ sich das Wertesystem einer autonomen Kunst nicht mehr aufrechterhalten und löste sich auf.

Im folgenden verdeutlichte Gianmario Borio verschiedene Avantgardekonzepte anhand von Beispielen. Zunächst zeigte er einen Ausschnitt aus Luigi Nonos Werk *A floresta è jovem e cheja de vida* in einer Aufzeichnung des WDR von 1966. Im Rahmen einer Klangcollage aus Sopranengesang, Klarinette, Kupferplatten und Tonband rezitierten drei Sprechstimmen aus revolutionären Befreiungstexten. Das Klima und die Vorstellung einer globalen Revolution übte eine große Anziehungskraft auf avantgardistische Künstler aus. Ihnen ging es um das Zeigen des Unzeigbaren und die Neuaktivierung der menschlichen Wahrnehmung.

Als weiteres Beispiel erwähnte Gianmario Borio die Schlußszene aus Antonionis Film *Zabriskie Point*, in der Antonioni durch Wiederholungen, extreme Nahaufnahmen und

Verlangsamungen eine Explosionsszene quasi ästhetisch auslotete und, in Verbindung mit der von Pink Floyd extra für den Film aufgenommenen Musik, eine neue Bildästhetik schaffte.

Auch in der Oper *Die Schachtel* von Franco Angelisti kam der Sprache, der Bewegung und dem Raum eine neue Bedeutung zu. In der gezeigten Szene *Große Revolution durch das Automobil* wurde deutlich, daß das Werk formal die Grenzen der bisherigen Darstellungsformen überschritt. Inhaltlich dagegen thematisierte sie die Unmöglichkeit des Entkommens für die in der *Schachtel* lebenden Protagonisten.

Schließlich erwähnte Gianmario Borio noch das *Solo für einen Dirigenten* von Mauricio Kagel – eine rein visuelle Performance, die 1962 bei *Musik für Fluxus* in Wiesbaden uraufgeführt und 1965 verfilmt wurde.

An dieser Stelle leitete Gianmario Borio zum Fernsehen über, daß er, unter Berufung auf Marshall McLuhan, als das vollkommene Medium des elektronischen Zeitalters definierte. In den Skulpturen etwa von Name June Paik wurde das Fernsehen zum Objekt der Kunst – so wie es 20 Jahre zuvor das Funkgerät durch John Cage geworden war.

Gianmario Borio nannte abschließend die Kommunikation als zentrales Thema der Avantgarden in den 60er Jahren und präsentierte hierzu drei Theorien:

1. Die Medientheorie Theodor Adornos, nach welcher das Kommunikationssystem dem totalitären Staat entspricht.
2. Marshall McLuhans Erkenntnis, daß der Sinn der Kommunikation nicht in Ihrem Inhalt, sondern in ihrem Durchlaufen verschiedener Formen sah
3. Guy Debords Modell des Detournement – der Zweckentfremdung – als einer Sabotage von Zeichen im Geiste der Situationistischen Internationale. Dieses Modell illustrierte Gianmario Borio zum Ausklang mit dem Stück *A Concise British Alphabet* von Soft Machine, dessen Text aus einer Rezitation des Alphabets besteht.

In seinem Vortrag hatte Gianmario Borio die Grenzen zwischen E- und Popmusik mehrfach überschritten und gezeigt, daß es in den unterschiedlichen Konzepten durchaus Überschneidungen und Gemeinsamkeiten gab. Dabei waren auch die unterschiedlichen Intentionen im Bereich der E-Musik deutlich geworden.

Zu den Ideen der avantgardistischen Popmusiker gab Christophe Pirenne, Musikwissenschaftler an der Universität von Liège in Belgien, einen Überblick über den progressiven Rock (ProgRock) in den 60er und 70er Jahren.

In seinem Vortrag *Utopia as a form of protest* datierte er den Beginn dieser neuen Art von Popmusik in den Jahren 1966/67. Zu dieser Zeit wurde eine ganze Reihe von Werken veröffentlicht, die sich von der bis dahin bekannten Popmusik abhoben. Zu den Charakteristika des ProgRock zählte Christophe Pirenne den Einfluß anderer musikalischer Kulturen, welcher sich auch in der freieren Instrumentierung der Bands zeigte. Daneben hatte die professionelle Beherrschung der Instrumente und die handwerkliche Qualität der Musiker große Bedeutung für den ProgRock. Zudem rückte über eine literarische Lyrik bis hin zur aufwendigen Gestaltung von Konzeptalben die inhaltliche Aussage hinter der Musik in den Vordergrund. Die Vertreter des Progressive Rock – Bands wie Cream, Blind Faith, Yes, Genesis oder auch die bereits von Gianmario Borio genannten Gruppen – suchten mit diesen Eigenarten eine künstlerische Anerkennung bei einer gleichzeitigen Opposition gegen die herrschende Kulturhegemonie zu erreichen.

Christophe Pirenne sah in dieser Entwicklung Parallelen zum Progressive Jazz Ende der 40er Jahre oder – zehn Jahre später – zum Third Stream. Mit den genannten Ansprüchen etablierten die Vertreter des ProgRock ein neues Niveau innerhalb der Popmusik, das sich bewußt von der “Trivialmusik” absetzte. Sie waren sich der Regeln des Marktes und ihrer Bedeutung für die Popmusik durchaus bewußt und strebten nach einer autonomen Stellung. Dies zeigte sich beispielsweise in ihren Werken, die eine bislang nicht gekannte Einheit zwischen Musik, Texten und Aufmachung aufwiesen. Christophe Pirenne wies darauf hin, daß die Texte des ProgRock selten die Gegenwart thematisierten, sondern meist Bezüge zur Vergangenheit oder zur Zukunft aufwiesen. Diese Tendenz setzte sich bis in die Gestaltung der Plattencover fort, die, beispielsweise auf Platten der Gruppe Yes, zunächst die Zerstörung eines Planeten (vermutlich der Erde), dann den Exodus der Bewohner und schließlich Ihre Ankunft in einem Utopia zeigten.

Die, im Anschluß an den Vortrag, diskutierte Frage, ob sich in solchen Ansätzen eine unkritisch-optimistische Haltung zeige, beantwortete Christophe Pirenne mit der These, daß die Vertreter des ProgRock eher ambitioniert als optimistisch gewesen seien und daß sich viele ihrer Werke auch mit den dunklen Seiten des Lebens beschäftigten. Insgesamt setzte der

ProgRock bis Ende der 1970er Jahre der Realität einer zunehmend individualistisch und konsumorientierten Gesellschaft veraltete Werte, wie Besinnung, schöne Kunst und geistige statt sinnlicher Erbauung entgegen. Mir und auch anderen TeilnehmerInnen fiel an dieser Orientierung besonders der Gegensatz zum Punk auf, der seit Mitte der 1970er Jahre eine radikale Kritik an eben dieser weltabgewandten Haltung der Vertreter des ProgRock ebenso wie an der Konsumgesellschaft übte.

Die Gesellschaftskritik und das Verhältnis gesellschaftskritischer und alternativer Gruppen zur Kultur allgemein und zur Pop-Kultur im besonderen standen im Mittelpunkt der mit dem Titel *Radikalisierung und Agit-Prop* überschriebenen zweiten Sektion.

Sara Hakemi aus Berlin referierte, ausgehend von der Frankfurter Kaufhausbrandstiftung 1968 durch Andreas Baader, Gudrun Ensslin, Thorwald Proll und Horst Söhnlein, über die *Revolutionierung des Alltags* in den 1960er Jahren. Dabei kam es ihr darauf an, daß die Aktion der Warenhausbrandstiftung nicht in einem kulturkritischen Zusammenhang gesehen wurde, sondern lediglich als idealistisch motivierte Abweichung von der gesellschaftlichen Norm.

Sara Hakemi zeichnete anhand punktueller Beispiele – etwa dem Zitat aus einem Handbuch für die ideale Ehefrau aus den 1950er Jahren – ein Bild der gesellschaftlichen Konventionen dieser Zeit, durch welche anderslebende Menschen automatisch in eine Außenseitersituation gerieten. Das von der Referentin gewählte Thema Mode eignete sich insofern zur Verdeutlichung dieser Situation, als es sowohl die anhand von Kleidung und Aussehen symbolisierte Klassenstruktur der Gesellschaft, als auch ihre Abneigung nach Tiefgang zeigte. Bereits äußerliche, modische Abweichungen genügten um Menschen zu aggressiven Haltungen zu provozieren.

In den 1960er Jahren wurde, laut Sara Hakemi, der elitäre Charakter der Mode von den, durch die Jugend etablierten, “Looks” abgelöst. Bezeichnend für diese Entwicklung war es, daß selbst Anti-Modebewegungen, wie die der Hippies, als “Look“ durch die Modeindustrie aufgegriffen wurden. In der Konsequenz stand der Konsum als Ersatz für das selbstgestaltete Leben.

Vor diesem Hintergrund betrachtete Sara Hakemi die Frankfurter Kaufhausbrandstiftung als eine kulturkritische Aktion aus dem Umfeld der Berliner Kommune 1. Sie unterstrich dabei, daß in der öffentlichen Wahrnehmung nicht der kritische Impetus der Aktion wahrgenommen wurde, sondern die äußere Erscheinung der Aktivisten.

Die Tatsache, daß sich aus der Diskussion über Sara Hakemis Vortrag eine Kontroverse über den Gewaltbegriff entwickelte, verdeutlicht wie die Aktion der Kaufhausbrandstifter erst in der Gesellschaft der 1960er Jahre gewirkt haben mag. Die durch die Aktion gezeigten gesellschaftlichen Widersprüche blieben jedoch unter dem Spektakel der Aktion verborgen.

Die Widersprüche, welche die Popkultur ihrerseits innerhalb der dogmatischen Linken auslöste, zeigte der Vortrag von Andreas Kühn, Historiker und Germanist aus Düsseldorf. Er untersuchte die Rolle von *Musik in der Lebenswelt der maoistischen K-Gruppen*.

Die als Folge der 1968er Studentenproteste in großer Zahl gegründeten kommunistischen Gruppen beriefen sich auf die linken Musiktraditionen der 1920er Jahre. Musik hatte demnach ein Teil des Klassenkampfes zu sein und damit waren Rock, Pop und Schlager, sowie jegliche andere Musik aus westlicher Produktion als originäre Musik der Bewegung diskreditiert. Dies galt offenbar auch für Protestsongs, soweit sie nicht aus maoistischer Produktion stammten.

Die Eigenproduktionen maoistischer K-Gruppen orientierten sich am Agit-Prop und wurden im Zusammenhang mit Spielszenen auf öffentlichen Straßen und Plätzen aufgeführt. Sowohl im Bezug auf die Texte, als auch auf die Musik, wurde Hans Eisler zum großen Vorbild dieser Produktionen. Die Musik sollte funktional sein, häufig wurden Märsche genutzt, die in ihrer gleichförmigen Rhythmik ein ideales Abbild der Maschinenwelt der Fabrikarbeiter boten, aber auch durch diese stampfende Rhythmik eine aufrüttelnde Wirkung versprachen. Dementsprechend wurde auch der Gesang straff, kalt und scharf mehr referiert als gesungen. Die Texte ästhetisierten die Arbeit in einer kalten Welt.

Andreas Kühn zog das Fazit, daß die Musik in den K-Gruppen der Aufrechterhaltung einer imaginären Welt diene.

In dieser Vergangenheitsbezogenheit der K-Gruppen zeigt sich meiner Meinung nach eine interessante Parallele zu den von Christoph Pirenne herausgearbeiteten Bezugssystemen des ProgRock. So unterschiedlich beide Musikrichtungen und die ihnen zugrundeliegenden

Intentionen auch scheinen, so ist Ihnen offensichtlich eine Abkehr von der Gegenwart gemeinsam.

Innenansichten aus einer linken Musikgruppe lieferte Peter Schleuning, der als Musikwissenschaftler an der Universität Oldenburg tätig ist und in seinem Vortrag *“Hoch die rote Note!”* die Geschichte einer linken Blaskapelle aus den 1970er Jahren beschrieb.

Die Gruppe wurde in Freiburg/Breisgau von Mitgliedern des SDS und anderen Studenten aus der Protestbewegung gegründet. Ursache war eine Mangelsituation, da auf den politischen Veranstaltungen in der Region keine Lieder gesungen wurden und linke Lieder weitgehend unbekannt waren. Die Mitglieder der Kapelle waren mit E-Musik sozialisiert worden und hielten Blasmusik für laut und links. Ein Mißverständnis, wie Peter Schleuning bemerkte, da die traditionellen linken Kapellen in der Weimarer Republik Schalmeyen bliesen, während die Blechblaskapellen meist Teil der rechten Musikkultur waren.

Peter Schleuning machte deutlich, daß, obwohl sich die Gruppe an Vorbildern wie Hans Eisler oder auch an Liedersammlungen der DDR orientierte, sie letztendlich doch eine eigene, originelle Spielweise entwickelte. Dabei fand auch eine zeitweilige Zusammenarbeit mit anderen Protestmusikern, wie Walter Moßmann und später Klaus Theweleit, statt.

Sehr deutlich wurde ein Problem vieler politisch motivierter Musikgruppen der 1970er Jahre: es gab sowohl Diskrepanzen zwischen den eigenen Ansprüchen an die Musik und den Erwartungen von außen, z. B. denen der K-Gruppen oder anderer Veranstalter. Ebenso gab es Widersprüche zwischen den künstlerischen und den politischen Ansprüchen an die Musik. Von außen kamen Vorwürfe, daß die Gruppe zu karnevalistisch sei oder daß sie durch ihre linken Lieder eher potentielle Genossen verschrecke, als sie für die Bewegung zu gewinnen. Innerhalb der Gruppe fand keine politische oder musikalische Auseinandersetzung statt, durch die sich ein Profil hätte herausbilden können. Auf diese Weise richteten sich Repertoire und Stil fast durchgehend nach den politischen Aktionen, an denen die Gruppe teilnahm. Auf Veranstaltungen wurde die Dramaturgie der Auftritte in der Regel von den Veranstaltern festgelegt, während die Gruppe auf Demonstrationen ihr Repertoire meist selbst festlegte.

Als bemerkenswerte Zäsur in der Geschichte der Kapelle befand Peter Schleuning die Anti-AKW Bewegung, die wiederum zu Änderungen des Repertoires führte, da sie in der Region

hauptsächlich von Weinbauern getragen wurde, die mehr mit heimischen Volksliedern anfangen konnten als mit linken Arbeiterliedern.

Abschließend bemerkte Peter Schleuning, daß sich musikalische Mischformen in der Linken hauptsächlich in den Städten entwickelt hätten in denen die K-Gruppen nicht stark vertreten waren.

Der Samstagvormittag wurde mit fünf Vorträgen in den Sektionen 3 und 4 der Protestmusik in Deutschland und Europa gewidmet. Die Unterteilung dieser Sektionen nach nationalen Gesichtspunkten leuchtete mir allerdings nicht ganz ein. Sinnvoller wäre es meines Erachtens gewesen nach musikalischen Kriterien, etwa zwischen politischen Liedermachern und Rockmusikern, zu unterscheiden. Aus diesem Grunde weiche ich im folgenden von der chronologischen Beschreibung der Vorträge ab und behandle zunächst die drei Vorträge zum Protestsong und im Anschluß daran die zwei Vorträge, welche sich mehr mit Rockmusik im allgemeinen als einer Protestmusik befassten.

Die Entwicklung des Protestsongs in Deutschland wurde von Holger Böning skizziert, der als Germanist und Historiker am Institut für Deutsche Presseforschung der Universität Bremen tätig ist. Er zeichnete in seinem Vortrag *Die Anfänge musikalischen Protests in der Bundesrepublik und der DDR* das Bild des Nachkriegswestdeutschlands als einer Zeit ohne Lieder, quasi einer ideologiekritischen Gesangsverweigerung. In der DDR hingegen wurde von Anbeginn staatlicherseits die Musikerziehung gepflegt.

Die Situation in der BRD änderte sich mit der Ostermarschbewegung zu Beginn der 1960er Jahre. Holger Böning betrachtete hier erstmals wieder den Beginn einer westdeutschen Liedtradition, die, neben Volks-, Arbeiterlied und Choral, auch Folk aus anglo-amerikanischer Tradition umfaßte. Wichtige Impulse zur Entwicklung der Massenwirkung des politischen Liedes wurden durch die bündische Jugend gegeben. Durch Reisen in alle Welt kamen viele neue Einflüsse in die sich entwickelnde Musikszene. Das Festival „Chanson Folklore International – Junge Europäer singen“ 1964 auf der Burg Waldeck schien nur die logische Folge und ein Abbild dieser Entwicklung zu sein. Auf den Waldeck-Veranstaltungen wurde rund um die Uhr wie in einem Rausch gesungen und gestritten. Damit bekam diese Veranstaltung eine Doppelbedeutung als musikalisches ebenso wie als politisches Forum.



Herausragend war auch die Internationalität der Waldeck-Festivals. Der Austausch der Kulturen wurde zur Basis der Folkbewegung der 1970er Jahre. Ein breiter Fundus an Liedern aus vielen Traditionen wurde wiederentdeckt. Hier lag auch die Wurzel eines deutschen Chansons nach französischem Vorbild, ebenso wie das kritische Lied zum Zeitgeschehen nach dem Vorbild von Woody Guthrie, Pete Seeger oder Joan Baez. Liedermacher wie Walter Moßmann, Franz-Josef Degenhardt oder Dieter Süverkrüp warfen einen international reflektierten Blick auf die BRD. Das Waldeck-Festival wurde zum Vorbild anderer – auch internationaler Folkfestivals. Die Einflüsse dieser Bewegung reichten bis in die Deutschrockszene der 1970er Jahre und spiegelten sich dort in den Programmen von Bands wie Floh de Cologne, Lokomotive Kreuzberg oder Ton Steine Scherben.

Der Begriff Protestsong tauchte nach Holger Böning übrigens erstmals 1966 in der Bild-Zeitung auf, die versuchte ihn als eine rein kommerzielle Mode-Welle abzutun. Eine andere Form der Diffamierung bestand im Vorwurf der Einflussnahme der sozialistischen Staaten, insbesondere der DDR, auf die Protestbewegung. Die tatsächlichen Beziehungen zwischen den realsozialistischen Staaten und der linken Protestbewegung hielt Holger Böning nicht für entscheidend im Bezug auf die Wirkung und den Erfolg der Bewegung.

Daniel Koglin, wissenschaftlicher Mitarbeiter am Forschungsprogramm “Thrace/Eastern Maceonia” der Friends of Music Society Athen, berichtete über das griechische Rebetiko, einer Liedform, die im 19. Jahrhundert in den Unterschichten Griechenlands entstand und die bis in die Gegenwart verschiedene Bedeutungswandel durchlief.

Beim klassischen Rebetiko handelte es sich um Lieder aus einer Halbwelt der Haschischraucher und Gauner, die zur Buzukibegleitung gesungen wurden. Sowohl vom Bürgertum als auch von der linken Intelligenzia wurde das Rebetiko verachtet. Es galt als orientalisch rückständige Musik – Ausdruck tiefsitzender Ressentiments gegenüber der Türkei als ehemaligem Besetzer Griechenlands. Der Linken galt das Rebetiko insbesondere als Musik des Lumpenproletariats, der Randexistenzen der kapitalistischen Gesellschaft.

Nachdem das Rebetiko in den 1950er Jahren in Vergessenheit geraten war, wurde es Mitte der 1960er durch Studenten wiederentdeckt. Das Verbot des Rebetiko durch die Militärregierung 1967 - 1974 stärkte seine Attraktivität und führte schließlich dazu, daß es als

Teil einer genuinen Volkskultur im Gegensatz zu einer westlich geprägten Lebensweise gedeutet wurde.

In den 1970er Jahren wurde das Rebetiko nun auch von der Linken positiv gewertet. Ausgerechnet die orientalische Zuschreibung, einst verachtet, wurde nun zum Ausdruck einer antiwestlichen Haltung. Allerdings entstanden seit den 1970er Jahren unter dem Eindruck westlicher Popmusik modernisierte Rebetiko, die ebenso abgelehnt wurden wie früher das authentische Rebetiko.

Daniel Koglin begleitete die hier skizzierte Entwicklung des Rebetiko anhand von Musikbeispielen. Er schloß seinen Vortrag mit der Feststellung, daß das Rebetiko bis heute als eine authentische Musik außerhalb des medialen Rampenlichts empfunden werde, die sich dadurch sowohl von Kunst als auch vom Kommerz unterscheide. Er belegte diese Einschätzung mit einem auf Umfragen basierenden *Polaritätsprofil*.

Auch in der Sowjetunion der Tauwetterzeit nach dem Tode Stalins spielten Lieder eines Halbweltmilieus eine wichtige Rolle. Dies zeigte die Slawistin, Anglistin und Soziologin Elena Müller von der Universität Potsdam in ihrem Vortrag *Musik und Widerstand. Vom kriminellen über Laien- zum Autorenlied: Die Musik der russischen Tauwetterzeit*.

Nachdem Elena Müller die politischen Hintergründe der sogenannten Tauwetterzeit erläutert hatte – die nach dem XX. Parteitag der Kommunistischen Partei einsetzende kurze Phase der Liberalisierung in der Sowjetunion – ging sie auf die Hintergründe des, in dieser Zeit stattfindenden, kulturellen Aufbruchs der sowjetischen Liedermacher ein. Auf der Suche nach authentischen Kunst- und Ausdrucksformen griffen sie auf kriminelle Lieder von Berufsverbrechern zurück. Als Beispiel spielte Elena Müller das Gefängnislied *Taganka* an, in dem der Konflikt zwischen dem Individuum und der übermächtigen Sowjetgesellschaft thematisiert wurde. Im kriminellen Milieu hatte sich quasi eine musikalische Gegenkultur als Widerstand gegen den Staat entwickelt. Durch Kontakte im Gulag zwischen politischen Gefangenen und Berufsverbrechern fanden diese Widerstandslieder eine weite Verbreitung. Der Gulag „adelte“ die Gefangenen und die Übernahme des kriminellen Habitus wurde, ebenso wie die Musik, zum Ausdruck von Solidarität.

Diesen Laienliedern stellte Elena Müller die Lieder von Autoren entgegen, die sich in den 1970er Jahren etablieren konnten. Allerdings vertraten sie meist keine politische Position und wurden daher nach der politischen Wende der 1980er Jahre ins Abseits gedrängt. Dennoch wurden gesellschaftliche Konflikte auch in Autorenliedern stark symbolisiert dargestellt, wie Müller am Beispiel des Liedes *Die Wolfsjagd* von Vladimir Vysockij vorstellte.

In den 1980er Jahren änderte sich die Situation. Während die Autorenlieder einen Niedergang erfuhren, wurden die Laienlieder nun staatlich gefördert um der im Aufschwung begriffenen Rockmusik etwas entgegenzusetzen. Am Beispiel eines Stücks von Sergej Shnurov zeigte Elena Müller, daß die russische Rocklyrik stark durch die Tradition der Liedermacher beeinflusst war.

Was mir an allen drei Vorträgen zum Protestsong auffiel, war die große Bedeutung der Authentizität. Musik und Texte entstanden aus großer Nähe zum Leben der Menschen und hatten eine dementsprechend starke Aussagekraft. Allerdings spielten die 1960er Jahre als Umbruchphase in den Vorträgen von Daniel Koglin und Elena Müller nur eine untergeordnete Rolle.

Der Bielefelder Psychologe Rainer Dollase referierte im Anschluß an Holger Bönings Vortrag über die *Rezeptionseinstellungen von Rock- und Jazzmusik in den 70er Jahren*.

Zum Eingang seines Vortrags wies er darauf hin daß die Wirkung der 68er-Bewegung überschätzt werde, da nur ein geringer Teil der Gesellschaft von den Ereignissen berührt worden sei.

Rainer Dollase unterschied zwischen einem kulturellen Protest, mit den Zielen:

Triebbefreiung, Lockerung der Konventionen und Entkrampfung; sowie einem politischen Protest: gegen den Kapitalismus für Frieden und Demokratie. Beiden gemeinsam war der Wunsch nach Befreiung von der Arbeit und hartem Leben. Aus den solcherart unterschiedlich motivierten Protesthaltungen erwachsen auch dementsprechende Bewertungen der Musik. Als Teil des kulturellen Protestes begriffen sollte sie funktional sein und dem gesellschaftlichen Fortschritt dienen, keinesfalls durfte sie kommerziell sein. Kommerzialisierung brachte sofort den Vorwurf der Heuchelei und des Opportunismus mit sich. Die Widersprüche innerhalb der Protesthaltungen führten schließlich zur Resignation, die sich in opportunistischen Haltungen, Austeigen oder Radikalisierung äußerte.

Rainer Dollase zog das Fazit 1968 habe zu einer Falsifizierung der Funktionalisierung von Musik und Kultur geführt. Diese Erkenntnis belegte er mit Demoskopischen Untersuchungen aus den 1970er und 1980er Jahren, die er mit zwei Kollegen in verschiedenen Rock- und Jazzkonzerten durchgeführt und publiziert hatte. Die Fragen richteten sich nach der Presse entnommenen Aussagen zur Bedeutung von Rock- und Jazzmusik für das Publikum. Es stellte sich heraus, daß die Konzertbesucher in erster Linie Schüler und Studenten, nicht Lehrlinge gewesen sind. Demnach ist Rock also keine Arbeitermusik gewesen. Die meisten der Besucher sahen sich nicht als Fans an, sondern waren Genreinteressiert.

Im Anschluß deutete Rainer Dollase die technische Verfügbarkeit von Musik als eine individuelle Aneignungsmöglichkeit und Konditionierung von Kultur. Entscheidend für die Bedeutung der Musik sei der Erlebniszusammenhang in dem das Individuum sie erfahre, nicht die Musik selber.

Der Einteilung von low und high culture folgend stellte Rainer Dollase fest, daß die These vom Eskapismus der low culture falsch ist. Im Gegenteil belegten seine Befragungen das die Menschen der low culture Kulturprodukten häufig nüchterner gegenüberstehen, Menschen der high culture diese häufig als Kompensation nutzten.

Der Vortrag Rainer Dollases wurde kritisch diskutiert, wobei seine Thesen vor allem von Zeitzeugen in Frage gestellt wurden. Meines Erachtens mangelte es hier ganz besonders an einer Methodenkritik, zumal der Referent zwar erklärte seine Ergebnisse seien durch spätere Replikationen bestätigt worden, was auf stabile Grundbedürfnisse von Menschen hinweise, er aber gleichzeitig darauf hinwies, daß es keine vergleichbaren internationalen Studien gebe.

Demgegenüber sah die Diplom-Sozialwirtin Stephanie Schmoliner aus Flensburg 1968 als Höhepunkt einer Einheit von politischer und kultureller Gegenbewegung, in welcher Musik und soziale Bewegung gleichberechtigt funktionierten. Ihr Referat über *Resignation oder Rock'n'Resistance* ist Teil eines Forschungsprojektes über Neue Soziale Bewegungen und Musik.

Stephanie Schmoliner gab eine skizzenhafte Darstellung der Neuen Sozialen Bewegungen in den 1960er Jahren und stellte die Protest- und Rockmusik als Soundtrack der Bewegung dar.

Sie begriff die Musik als Überbauphänomen von 1968, in deren politischen Ansprüchen Widersprüche zwischen Anspruch und Mitteln deutlich wurden.

Als ein Phänomen der Gegenkultur erlangte Rockmusik um 1968 eine hegemoniale Stellung, was Stephanie Schmoliner daran belegt, daß Rock 1968 in den Mainstream-Charts auftauchte.

Leider nahm die Frage nach der revolutionären Bedeutung von Rockmusik meiner Meinung nach einen zu kleinen Raum in ihrem Vortrag ein und erschöpfte sich in der Feststellung, daß das Statut Rockmusik nicht revolutionär ist, sie aber nach Antonio Gramsci politisch begriffen werden kann.

Stephanie Schmoliner beendete ihren Vortrag mit dem Hörbeispiel *Street Fighting Man* der Rolling Stones als einer Hymne der Bewegung in der der revolutionäre Anspruch der Rockmusik zum Ausdruck käme.

Im Auditorium wurde der Begriff Soundtrack kritisiert. Außerdem wurde die Zuspitzung des Themas auf 1968 in Frage gestellt.

Am Nachmittag gab Monika Bloss, Kultur- und Musikwissenschaftlerin u. a. an der Berliner Universität der Künste, mit einem Vorspann über den Videobeamer einen filmreifen Einstieg in das Thema der 5. Sektion *Frauenbewegung* und in ihren Beitrag “...als man feministischen Protest noch hören konnte” – *Popmusik zwischen sexueller Befreiung und sexueller Abgrenzung*.

Nachdem sie die Hintergründe der neuen Frauenbewegung seit 1968 erläutert hatte, beleuchtete Monika Bloss den Beginn einer feministischen Musikszene Mitte der 1970er Jahre. 1975 entstand in der BRD die erste Frauenplatte: *Von heute an gibt's mein Programm*. Charakteristisch war die direkte Ansprache von Frauenthemen und die bewußte Abwendung von Rock, als maskulin besetzter Ausdrucksform, hin zu Popmusik, Arbeiterliedern und Folklore.

Eine ähnliche Entwicklung beschrieb Monika Bloss für die USA, wo Helen Reddy 1975 mit dem Song *I'm Woman* quasi eine Hymne der dortigen Womens Lib schuf. Musikalisch war

der Song dem damaligen Mainstream eines Soul-Pop angepasst. Inhaltlich vertrat er die Position der weißen Mittelklassefrauen, was zu einer ethnischen Diskussion führte.

Über die rein musikalischen Aspekte hinaus entstand in den USA erstmals ein ausschließlich von Frauen betriebener Musikverlag. 1974 gründete Chris Williamson das Frauenlabel Olivia Records, daß, trotz wirtschaftlichen Mißerfolges, den Anstoß zu anderen Projekten gab und, wenn auch nicht im Musikbereich, bis heute besteht.

In der BRD gab es innerhalb der Frauenmusikszene zwar auch den Anspruch die Kontrolle über die Produktion und Präsentation der eigenen Musik zu haben, doch letztlich stießen die Musikerinnen spätestens mit der Vermarktung über ein Plattenlabel an Grenzen, da auch die alternativen Label männlich dominiert waren.

Die musikalische Abgrenzung zum Rock wurde erstmals von den Flying Lesbians 1974 aufgebrochen, die sich mit dem Symbol der Amazonenstreitaxt ein kämpferisches Image gaben. Gruppen wie Schneewittchen oder Lysistrata waren dagegen musikalisch weitaus stärker am Folk oder auch an mittelalterlicher Musik orientiert, drückten in ihren Texten allerdings nicht minder provokant die gesellschaftlichen und die Geschlechterwidersprüche aus.

Eine Zäsur fand laut Monika Bloss 1977 mit dem Auftreten von Nina Hagen statt, die, von einer Männerband begleitet, laut, provozierend und befreiend Frauenthemen in eine breite Öffentlichkeit trug. Dieses Auftreten wurde zwar von der Frauenbewegung höchst kritisch aufgenommen, brachte jedoch ihre Forderungen auf einen Punkt und entfaltete eine unaufhaltsame Eigendynamik.

Monika Bloss stellt in ihrem Fazit fest, daß die besondere Bedeutung der feministischen Musikbewegung im Grunde in der Herstellung von Kommunikation untereinander lag, während der künstlerische Ausdruck und die politische Aussage zwar ein klares Statement darstellten, aber wenig an der konkreten Situation der Frauen und Musikerinnen änderten und insofern nur bedingt eine Wirkung entfalteten.

Emanuela Abbadessa, Musikwissenschaftlerin an der Universität von Catania, Italien bezog sich in ihrem Vortrag *“Lui e Lei – A new woman’s identity and the rewritten man-woman*

*relationship in the musical imagery of Francesco Guccini from 1967 to 1978*” sehr eng auf die individuelle Sicht des Künstlers.

In Emanuela Abbadessas Vortrag wurde deutlich, daß der Liedermacher Francesco Guccini sich aus einer subjektiven Perspektive mit Frauen und Geschlechterbeziehungen beschäftigte und dies in seinen Liedtexten verarbeitete. Francesco Guccini griff zum Teil auf imaginäre Frauengestalten zurück, analysierte aber auch sehr intensiv seine eigenen Beziehungen zu Frauen.

Emanuela Abbadessa kam es darauf an einen männlichen Blick auf die Geschlechterbeziehungen in der Zeit der sexuellen Revolution und der erstarkenden Frauenbewegung zu untersuchen. An den Frauencharakteren in Francesco Guccinis Liedtexten wurden häufig Widersprüche eben dieser Bewegungen deutlich. Doch auch die Rolle der Männer, die sich als Opfer der sexuellen Revolution betrachteten und nicht in der Lage zu sein schienen über ihre Position hinauszusehen wurde thematisiert.

Dabei nahm Francesco Guccini keine Position ein, sondern erzählte in verschiedenen Szenarien seine Geschichten. Die Musik spielte für ihn eine untergeordnete Rolle. Emanuela Abbadessa verdeutlichte dies anhand einiger ausgewählter Musik- und Textbeispiele. Letzten Endes machte sie anhand von Francesco Guccinis Werk deutlich, daß er die Utopie der sexuellen Befreiung der Menschen als gescheitert betrachtete.

Obwohl diese intensive Werkanalyse eine wichtige und interessante Perspektive zum Thema Geschlechterbeziehungen in der Musik brachte, wäre es meines Erachtens wünschenswert gewesen einige Anhaltspunkte zu einer vergleichenden Betrachtung zu haben.

Der Themenblock zu Musik und Frauenbewegung wurde mit einem Beitrag der Musikwissenschaftlerin Beate Kutschke von der Universität der Künste in Berlin abgeschlossen: *“Le donne in rivolta o la rivolta femminile”. Luigi Nonos Al gran sole carico d’amore und die italienische Frauenbewegung.*

Beate Kutschke analysierte zunächst die Frauenrollen in Luigi Nonos Oper, die sich im historischen Kontext um die Pariser Commune und die Oktoberrevolution bewegt. Dabei sah sie drei Stereotypen von Frauen: die Mutter, die Hure und das Opfer. Interessanterweise

erschien die kämpferische Frau, die in der Oper durch die historische Figur aus der Commune, Luise Michel, verkörpert wird, in dem von Luigi Nono konstruierten Zusammenhang als Mutter deren Kämpferinstinkt auf andere Gegenstände verschoben wurde.

Beate Kutschke ging nun auf die historische Situation im Italien von 1968 ein. Die italienische neue Frauenbewegung entstand aus dem Widerspruch der Frauenrolle in der Linken. Da die Frauen eben nicht nur in den Fabriken arbeiten mußten, sondern auch den Haushalt führten, war es für sie unmöglich eine aktive Rolle in der linken Bewegung zu spielen. Dieser Widerspruch wurde – ebenso wie in anderen Ländern – nicht gesehen oder als “Nebenwiderspruch” auf die nachrevolutionäre Zeit verschoben. Die Frauen sahen sich also einer doppelten Unterdrückung, sowohl durch die gesellschaftlichen Verhältnisse als auch durch die männliche Linke, ausgesetzt.

Wie fest verankert die traditionellen Rollenbilder der Geschlechter waren belegte Beate Kutschke damit, daß in Luigi Nonos Oper die Frauen im Belcanto singen und damit die ihnen traditionell zugeschriebene Gefühlsbetontheit zeigen. Sie vermutete, daß Luigi Nono sich nicht bewußt dieser Geschlechterrollen bediente, sondern die vertrauten Rollen automatisch übernommen hat.

Insgesamt zeigte sich für mich, daß das Thema der feministischen Emanzipation vor allem nach 1968 über nationale ebenso wie musikalische Grenzen hinweg Einfluß bekam und mit all seinen An- und Widersprüchen in der Musik umgesetzt wurde.

Eine ganz andere Perspektive bot die nun folgende Sektion *Avantgarde und Religion*. Zunächst berichtete der Referent für musisch-kulturelle Bildung bei der „Arbeitsstelle für Jugendseelsorge der Deutschen Bischofskonferenz“ Peter Hahnen über die *Gesungene (Kirchen-)reform? Das Neue Geistliche Lied und sein Programm*.

Peter Hahnen stellte eingangs eine Reihe von Liedautoren vor, die aus verschiedenen Motiven zeitgemäße Kirchenlieder texteten. Großen Einfluß übte hierbei das zweite Vatikanische Konzil von 1962 bis 1965 und die dort beschlossene Öffnung der Kirche zur Gesellschaft aus. Im Rahmen dieser neuen Strategie der katholischen Kirche, um sich ihre gesellschaftliche Bedeutung zu sichern, wurde es möglich auch neue und populäre Musik in die Kirchen zu bringen. Das bezog sich zunächst vor allem auf Jazz und später auch auf Beatmusik.



Die Autoren der Neuen Geistlichen Lieder orientierten sich an der Befreiungstheologie. Es ging Ihnen laut Peter Hahnen aber nie um politische Programme. Ihre Lieder waren eher von einer persönlichen Mystik geprägt. Die musikalischen Experimente, sei es mit Jazz oder, wie zu Beginn der 1960er Jahre mit Schlagern waren nicht unumstritten und führten zu radikalem Widerstand, wie etwa dem Verbot der Publikation der Texte.

Peter Hahnen betonte, daß das Neue Geistliche Lied eine starke integrative Funktion hatte und mit seinem emanzipatorischen Effekt große Bedeutung für alternative Lebensentwürfe erlangte, wie sich etwa 1981 in der Teilnahme an der großen Bonner Friedensdemonstration gezeigt habe.

Für die Gegenwart sah Peter Hahnen die Bedeutung des Neuen Geistlichen Liedes geschwunden. Es sei ein Symbol als musikalische Signatur eines Aufbruchs, für die Gegenwart aber müsse erst ein adäquates Neues Geistliches Lied geschaffen werden.

Während Peter Hahnens Thema vor allem die Texte neuer Kirchenmusik berührte, beschäftigte sich die Musikwissenschaftlerin Daniela Philippi aus Mainz mit instrumentaler neuer Musik in der Kirche. Ihr Vortrag war mit dem Titel *Aufbruch zur Neuen Musik in der Kirche oder der Ruf nach Wahrheit* überschrieben. Sie orientierte sich dabei an der von Martin Ziegler initiierten Reihe neuer Musik für geistliche Musik der Gegenwart in der Kasseler Martinskirche von 1965 bis 1983.

Wie den Autoren des Neuen Geistlichen Liedes ging es auch Martin Ziegler darum eine lebendige, zeitgemäße Kirchenmusik zu realisieren. Nachdem zunächst der Schwerpunkt auf einer experimentellen Suche nach zeitgemäßen Ausdrucksmöglichkeiten lag, kam es am Beginn der 70er Jahre zu einer Richtungskorrektur, welche das Gewicht auf die Aufführung der Werke junger, unbekannter Komponisten legte. Martin Ziegler legte großen Wert darauf, daß die Musik trotz ihrer sakralen Funktionalität in ihrer künstlerischen Bedeutung integer blieb.

Über die Frage ob die Kirche mit ihren Versuchen einen gesellschaftlichen Anschluß zu finden Erfolg hatte läßt sich meines Erachtens streiten. Unstrittig scheint es mir zu sein, daß in der Kirche spezifische Wege gefunden worden sind, um die kulturelle Revolution der 1960er Jahre im sakralen Rahmen umzusetzen.

Die 7. Sektion, *Varia*, wurde am Sonntagmorgen von dem Medienwissenschaftler Ramon Reichert aus Linz mit einem Beitrag zur *Inszenierung des Protestsängers. Direct Cinema, Musikfilm und Popular Music* eröffnet.

Ramon Reichert zeigte zunächst anhand des Musikfilms *Don't look back* von Don Pennebaker, wie der zur Ikone stilisierte Protestsänger Bob Dylan das Medium Film bewußt einsetzte um den eigenen Mythos zu dekonstruieren. Don Pennebaker begleitete und filmte Bob Dylan 1965 auf seiner Konzerttournee durch Großbritannien und setzte erstmals die Mittel des Direct Cinema ein um den Sänger zu inszenieren. Durch den Einsatz der Handkamera und ihrer ständigen Nähe zum Protagonisten des Films wurde eine Illusion des direkten Erlebens für den Zuschauer geschaffen.

Diese Methode war allerdings auf soziale Situationen, die sich selbst erzählten, angewiesen und eignete sich daher insbesondere für Großereignisse wie Prozesse, Wahlkämpfe oder eben Konzerte. In der Tat hatte Don Pennebaker bereits als Kameramann beim Kennedy-Wahlkampf von 1960 gearbeitet. Hier hatte er eben diese Technik der versteckten, ständig anwesenden Kamera als Ausdruck demokratischer Partizipation des Zuschauers angewandt.

*Don't look back* ist ein Musikfilm in dem – so Ramon Reichert – Konzert und Musikvortrag nicht im Mittelpunkt stehen. Die Kamera begleitete die Musiker und die Crew hinter der Bühne, verselbständigte sich, erforschte die Gesichter der Personen und trug so zur Entpersonalisierung des Protestes bei, indem sie Dylan eben nicht ausschließlich als Protestsänger zeigte. Zudem wurden auch die kommerziellen Seiten der Konzerte gezeigt.

Anhand der Konzertfilme *Monterey Pop* (1967) und *Woodstock* (1969) verdeutlichte Ramon Reichert die Entwicklungen der frühen Konzertfilme. Während *Monterey Pop* noch durch Probleme mit der Anpassung der filmischen Dynamik an die Musik geprägt war, hatte sich für *Woodstock* bereits eine neue Ästhetik der Darstellung von Auftritten etabliert, wozu auch daß Splitt-Screen Verfahren gehörte. Die Teilung des Films, um gleichzeitig verschiedene Szenen oder Perspektiven nebeneinander zeigen zu können, ermöglichte es zum Beispiel soziale Dichotomien darzustellen, wie das für Frieden stehende Konzertpublikum gegen die für Krieg stehende Regierung. Auch kommerziell setzte *Woodstock* neue Maßstäbe, indem zum Film gleich eine ganze Reihe von Schallplatten veröffentlicht wurden. Diese Massenvermarktung trug nicht unwesentlich zum Bild *Woodstocks* als des letzten großen Kollektivmythos bei.

Noch vor *Woodstock* allerdings kam der von den Rolling Stones in Auftrag gegebene Konzertfilm *Gimme Shelter* in die Kinos. Der Film dokumentiert nicht allein daß Konzertgeschehen, sondern auch die Vorgeschichte der Suche nach einem alternativen Veranstaltungsort, die Herstellung des Filmes selber im Schneiderraum und vor allem die im Mord gipfelnden Gewalttätigkeiten die während des Konzertes stattfanden. Bezeichnenderweise wurde der Film zu den polizeilichen Ermittlungen herangezogen.

Ramon Reichert definierte die Entwicklung der Präsentation von Protest in den Konzertfilmen äquivalent zur Entwicklung von der Protest- zur Popkultur. Eine Ursache hierfür sah er in der Unklarheit des Protestbegriffes in dieser Zeit und im mangelnden Anspruch zur Klärung dieses Begriffes. In den damaligen Konzertfilmen manifestierte sich eine Verknüpfung zwischen der politischen und der medialen Kultur.

Nina Polaschegg, Musikwissenschaftlerin aus Hamburg, stellte in ihrem Beitrag *Emanzipation im Jazz – Emanzipation vom Jazz. Die Entwicklung des Free Jazz und der improvisierten Musik* die radikalen Umwälzungen dar, die in den 1960er Jahren im Jazz stattfanden. Kernpunkt dieser Revolution war der Free Jazz mit dem einige Musiker seit 1960 experimentierten.

Aufgrund seiner radikalen Abwendung von jeglicher Struktur oder Harmonie und seiner meist sehr energiegeladenen Präsentation wurde der Free Jazz schnell in die Nähe des militanten Protestes von Schwarzen in den USA gebracht und bekam das Image einer militanten Musik. Diese Zuschreibungen hatten nichts mit den Intentionen der Musiker zu tun. Auch wenn einige Vertreter des Free Jazz in der schwarzen Bürgerrechtsbewegung engagiert oder auch der Black Power nahestanden standen doch spirituelle Motivationen im Vordergrund.

Nina Polaschegg nannte als Beispiel hierfür den Jazzmusiker Albert Ayler, der in der radikalen Lösung vom Bebop einen rückhaltlosen Dienst an einer afroamerikanischen Spiritualität sah. Er verstand seine Musik als spirituelle Friedensbotschaft. Von anderen wurde sie jedoch mit dem Begriff Dynamit und als Ausdruck von Wut beschrieben. Albert Ayler sah schließlich 1966 das Ziel seiner Spiritualität verfehlt. Das Publikum des Free Jazz bestand hauptsächlich aus weißen Intellektuellen und Albert Ayler kehrte zu Songstrukturen

zurück. Nina Polaschegg schloß daraus, daß der Free Jazz nicht die Musik der Black Power oder des Umsturzes war. Diese Bedeutung bekam er erst durch Zuschreibungen in der Presse.

Das Phänomen Free Jazz läßt sich laut Nina Polaschegg als Emanzipation innerhalb des Jazz beschreiben. Es stellte den Wunsch nach einer absoluten Freiheit jenseits der bekannten musikalischen Strukturen dar, wobei das Verlassen des Vertrauten nicht in Chaos und Untergang sondern zum Neubeginn führte. Als Konglomerat von Stilen wurde der Free Jazz zum Ausdruck einer rauschen Vielfalt der Kulturen in den 1960er Jahren. Diese emanzipatorische Kraft gewann in Europa an Eigendynamik und führte schließlich über die Gattungsgrenzen hinaus zur Free Music.

Der Saxophonist Peter Brötzmann entwickelte seit den frühen 1960er Jahren eine "Ästhetik des Kaputtspielens". Allerdings erklärte Brötzmann, daß seine 1968 erschienene LP *Machine Gun* weder im Titel noch in der Musik programmatisch gemeint war. Nina Polaschegg unterstrich, daß die emanzipatorische Energie nicht dezidiert politisch ausgerichtet, sondern Ausdruck einer Wut auf die kulturelle Enge war.

Obwohl der Free Jazz auch in Europa eine Randerscheinung blieb stand er hier, vor allem in Großbritannien, unter dem Einfluß einer größeren stilistischen Breite. Nina Polaschegg zeigte dies an mehreren Hörbeispielen, wobei auffiel, daß das energetische Spiel nicht zwangsläufig Voraussetzung des Free Jazz war, sondern es auch introvertierte, ruhige und quasi die Töne erforschende Formen gab.

Der Free Jazz ließ sich durchaus auch von traditioneller Musik beeinflussen. Es gab sogar, vor allem in Osteuropa, Bezüge zur Volksmusik. Andere Einflüsse kamen aus der bildenden Kunst. Nina Polaschegg zeigte wie der Free Jazz in seiner Entwicklung von der Vorstellung einer Grenzenlosigkeit in der Musik zur Erkenntnis einer neuen Komplexität führte. Gegenwärtig ist der Free Jazz eine historische Musik, es gibt keine neuen Musiker und Bands, allerdings wird etwa auf dem Total Music Festival noch bis heute Free Jazz gespielt.

Im letzten Vortrag der Sektion berichtete Kailan Rubinoff aus Alberta, Kanada über die niederländische *Notenkrakersactie and Its Implications for the Dutch Early Music Movement*.

Die Aktion der Notenkraker fand am 17. November 1969 in Amsterdam statt. Gemeint ist die Störung eines Konzertes des Königlich-Orchesters, bei der auch Flugblätter verteilt wurden. Der Protest richtete sich gegen die Ignoranz der staatlichen Orchester gegenüber zeitgenössischer Musik. Er führte letztendlich zu einer Reform der niederländischen Kultur- und Bildungspolitik.

Die Notenkraker verfolgten das Ziel der Etablierung einer neuen offeneren Musikszene. Kailan Rubinoff folgte den Wurzeln dieser Haltung bis ins späte 19. Jahrhundert, als es ein breites Interesse für klassische Musik gab. Ein Ziel der damaligen linken Arbeiterbewegung war es, die Musik in ihrer sozialen Funktion für alle Menschen zugänglich zu machen.

Nach dem zweiten Weltkrieg wurde in der staatliche Kulturförderung eine Stärkung der nationalen Identität gegenüber dem Faschismus aber auch dem Kommunismus gesehen. Die Kulturpolitik wurde in den 1960er Jahren als ein Teil der Wohlfahrtspolitik betrieben. Der Neuen Linken ging es in der Auseinandersetzung 1969 um eine Lösung der Kultur von ihrer engen staatlichen Bindung. Musik sollte zwar ihre sozialen Funktion erfüllen aber nicht zum Instrument der Politik werden.

Abschließend stellte Kailan Rubinoff fest, daß bis in die Mitte der 1980er Jahre eine Restrukturierung der Symphonieorchester stattfand. Bis heute gibt es eine Reihe von klassischen Orchestern, obwohl ihre gesellschaftliche Bedeutung geschwunden ist, neben einigen ausgewählten Ensembles, die sich mit zeitgenössischer Musik beschäftigen.

In der abschließenden Sektion *Musik und Theatralität* setzte sich zunächst Sabine Ehrmann-Herfort, Musikwissenschaftlerin am Deutschen Historischen Institut in Rom, mit *Teatro per gli orecchi – Neue Formen musikalischen Theaters bei Luciano Berio* auseinander. In ihrem Vortrag behandelte sie die Zeit Luciano Berios in den USA und die ästhetische Diskurse die er mit Freunden und Kollegen zur Rolle der Oper und des Theaters in ihrer Zeit führte. Als Quelle dienten Sabine Ehrmann-Herfort die Korrespondenzen Luciano Berios.

Luciano Berio kritisierte zwar die amerikanische Kriegspolitik wehrte sich aber gegen einen pauschalen Antiamerikanismus. Seine politische Haltung wurde in seinem Werk nur indirekt deutlich. Künstlerisch orientierte er sich am nicht aristotelischen Theater Brechts. In seiner Suche nach neuen Formen spielten die Beziehungen zu Eduardo Sanguinetti und Umberto

Eco eine wichtige Rolle. So orientierte er sich in seiner Arbeit an linguistischen Fragestellungen und nahm philosophische und literaturwissenschaftliche Themen auf.

In seinem unveröffentlichten Text *Problems of Musical Theatre* lehnte Luciano Berio die Oper als Ausdruck einer überkommenen Sozialstruktur, die das Publikum ausgrenze ab. Das Musiktheater sah er als eine Alternative, in der die Zuschauer als aktives Element mitwirkten und das auf diese Weise zu einem organischen Theater für die Ohren werde. In der Meta-Oper *Passaggio* reflektierte Luciano Berio über die Oper und setzte damit seine kritische Position künstlerisch um. Das Stück löste bei seiner Uraufführung 1963 einen Skandal aus, wurde aber bei seiner Aufführung 1967 in New York ein Erfolg. Sabine Ehrmann-Herfort vermutete, daß die künstlerische als eine politische Kritik verstanden wurde.

Als Beispiel für Luciano Berios Arbeit stellte Sabine Ehrmann-Herfort die *Sequenza III* von 1966 vor. Ein in Laute und Silben zerlegter Text wurde hier anhand von 44 verschiedenen Affektzuständen gesungen. Um die verschiedenen Aussprachemodi darzustellen entwickelte Luciano Berio ein eigenes Zeichensystem. Die Sängerin der *Sequenza III* fungierte gleichzeitig als Hauptdarstellerin.

Die Suche nach neuen Kompositionsformen war nicht das alleinige Anliegen Luciano Berios. Die Lust an der Provokation spielte ebenso eine Rolle wie sein Interesse für außereuropäische Musik, Rock und Pop. Zudem war sein Werk auch eine Reaktion auf politische Auseinandersetzungen mit künstlerischen Mitteln. Letzteres führte allerdings auch zu Differenzen mit Freunden und Weggefährten, die ihn zum direkten und eindeutigen Protest aufforderten, dem er sich aber verweigerte.

Mit *Avantgarde, Engagement und Autonomie: Mauricio Kagel in den sechziger Jahren* beschäftigte sich Musikwissenschaftler Björn Heile aus Brighton, Großbritannien und schloß auf diese Weise einen Bogen den Gianmario Borio im ersten Vortrag begonnen hatte. Während dieser verschiedene Avantgardekonzepte sowie ihre Grenzüberschreitungen und Wechselwirkungen mit anderen Kunstformen vorgestellt hatte, zeigte Björn Heile am Beispiel Mauricio Kagels wie die konsequente Umsetzung der Avantgarde zum Ende der Kunst führen kann.

Die Tatsache, daß Mauricio Kagels Schaffen nach 1970 weniger revolutionär erschien und er sich zurücknahm, wurde seinerzeit in der linken Presse kritisiert und ihm wurde vorgeworfen ein bürgerlicher Künstler geworden zu sein. Björn Heile wies auf das Problem hin, daß der Avantgardebegriff automatisch als systemkritisch vereinnahmt und ebenso aus strukturellen Merkmalen von Mauricio Kagels Werken auf seine gesellschaftskritischen Intentionen geschlossen wurde. Björn Heile machte anhand mehrerer Werke Mauricio Kagels deutlich, daß dieser sich sehr subtil und differenziert mit dezidierten Themen des menschlichen Lebens auseinandersetzte und dabei die institutionelle Kunst hinterfragte. Seine einzige konkret politische Aussage fand sich in einer Szene, die den sowjetischen Einmarsch in Prag im Frühjahr 1968 kritisierte.

Mauricio Kagel stellte fest, daß sein eigentliches Ziel, die Wiedereingliederung der Kunst in die Lebenspraxis, dazu führte daß die Kunst an ihr Ende gelangte, da sie nicht mehr mit ästhetischen Kategorien faßbar und nicht mehr in der Lage war die Gesellschaft aus einer außerhalb ihr liegenden Position zu beschreiben oder zu kritisieren. Da Avantgarde demzufolge nur in der Negation der Gesellschaft bestehen konnte, löste sich Mauricio Kagel von ihr und zog sich auf den Adornoschen Standpunkt einer autonomen Kunst zurück.

Zum Ausklang der Veranstaltung würdigte der Veranstalter Arnold Jacobsen die Vielfalt der ästhetischen Konzepte in den 1960er Jahren, sowie ihre soziale Einbettung in den verschiedensten Gruppen. Er wies aber auch darauf hin, daß längst nicht alle künstlerischen Formen behandelt worden seien, wobei er sich auf das Tanztheater bezog. Der Veranstalterin Beate Kutschke waren vor allem viele Querverbindungen zwischen den Vorträgen aufgefallen, was neue Perspektiven eröffnet und auf einen fruchtbaren Austausch hoffen läßt. Aus dem Auditorium kam als Kritik an der Veranstaltung der Hinweis auf Mängel in der Begriffs- und Methodenklärung.

Ich habe die Tagung als ein energiegeladenes, enthusiastisches Treffen von Menschen erlebt, die gleichermaßen von der Musik berührt sind, als auch von den Fragen nach den Hintergründen und Bedeutungen von Musik und ihren Wurzeln und Auswirkungen in der Gesellschaft. Faszinierend fand ich, wie sich auch hier die integrative Bedeutung von Musik zeigte, denn es fand ein lebhafter und für meinen Teil sehr inspirierender informeller Austausch zwischen den TagungsteilnehmerInnen statt.

Auch inhaltlich kam dem Thema die Interdisziplinarität der Teilnehmenden zugute. Die Vorträge gaben einen guten Forschungsüberblick und verwiesen gleichzeitig auf künftige Forschungsfelder. Diese Perspektiven sehe ich vor allem an den schon von Beate Kutschke benannten Schnittstellen zwischen den Themenbereichen. Einige davon möchte ich hier kurz nennen:

Das ist zum Beispiel der fließende Übergang zwischen E-Musik und Rock, wobei es gleichzeitig eine starke Parallele zwischen der Avantgarde in der E-Musik und der sakralen Musik gab. Eine weitere Überlagerung fand im Free Jazz statt, der sowohl die Sprengung musikalischer Grenzen, als auch den Ausdruck von Spiritualität beinhalten konnte.

Besonders interessant finde ich die Verbindungen oder auch Vermischungen von Musik mit anderen Kunstformen, von der Malerei bis zum Film. In der Tat scheint mir das Thema einer Mediengeschichte im Zusammenhang mit Musik und Protest, wie Ramon Reichert sie behandelt hat, noch lange nicht ausgeschöpft.

Ein anderer, weitübergreifender Komplex ist die zentrale Bedeutung von Kommunikation, wie sie zum einen Gianmario Borio für die Avantgarde festgestellt und andererseits Monika Bloss als ebenso wichtige Folge der feministischen Musikbewegung gesehen hat.

Schließlich fiel mir, mit Blick auf den Titel des Symposiums, auf, daß sich tatsächlich in jeder der vorgestellten Musikformen nicht nur ein gesellschaftliches Statement abbildete, sondern auch eine Utopie. Sei es bei Gruppen des ProgRock, die sich in ihren Texten auf vergangene oder zukünftige, mögliche Gesellschaften bezogen und damit durchaus vergleichbar dem Utopia eines Morus, Campanella oder Tommaso waren oder bei Künstlern wie Mauricio Kagel, die mit der konsequenten Umsetzung ihrer künstlerischen Konzepte tatsächlich an ein Ende der Geschichte gelangten und somit, quasi experimentell, die Realität eines Utopia ausgeleuchtet haben.

Dabei stellte ich mir die Frage nach dem Zusammenhang zwischen Protest und Musik. Kann es sein, daß Musik im Bezug auf Protest eine sinngebende Funktion hat? Ich meine das in dem Sinne, daß die musikalische oder allgemein die kreative Umsetzung von Protest erst die Perspektive eines Utopia eröffnet. Oder im Umkehrschluß: Ist ein Protest ohne kreatives Moment überhaupt möglich?