

Ruf, Wolfgang

Engagiertes Komponieren in der Bundesrepublik Deutschland in den 1960er und 70er Jahren

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná.
2003-2005, vol. 52-54, iss. H38-40, pp. [229]-235

ISBN 80-210-3965-5

ISSN 1212-0391

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112040>

Access Date: 23. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

WOLFGANG RUF, HALLE

ENGAGIERTES KOMPONIEREN IN DER BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND IN DEN 1960ER UND 70ER JAHREN¹

Im letzten Drittel der 1960er Jahre vollzog sich in der Musikszene der Bundesrepublik Deutschland ein Prozess, für den Ulrich Dibelius unter Akzentuierung des entscheidenden Ausbruchsjahres die Bezeichnung ‚Politisierung 1968‘ geprägt hat.² Dieser Prozess hatte viele Ursachen, außer- wie innermusikalische; Auslöser waren die höhere politische Bewusstheit, die zum einen durch die Auseinandersetzung mit der weltpolitischen Lage geweckt wurde. Auch geographisch entfernte Ereignisse wie der französische Kolonialkrieg in Algerien (1957–62), das Aufkommen der Militärdiktaturen und Guerillakämpfe in Südamerika (Kuba 1952, Dominikanische Republik 1952, Kolumbien 1953, Ecuador 1963, Argentinien 1966, Bolivien 1967), diktatorische Regime in Südeuropa (Spanien, Griechenland 1967), die Rassenunruhen in den Vereinigten Staaten (Little Rock 1957, New York 1964, Los Angeles 1965, Chicago 1966) und der Vietnamkrieg (1965–1975) wurden natürlich auch in Deutschland verfolgt. Diese Geschehnisse hatten alle mit Unterdrückung, Gewaltherrschaft, Kolonialismus zu tun oder waren Reaktionen gegen mehr oder weniger brutale Formen von Diskriminierung, und sie fanden eine starke ideologische Stütze in der marxistischen Gesellschaftslehre und Kapitalismuskritik. Zum anderen gab die Rezeption des Marxismus, die sich in der Zeit des Kalten Krieges auch auf demokratisch beherrschte Regionen des Westens und auf breite intellektuelle Kreise erstreckte, die nicht unter dem Druck einer existentiellen Bedrohung standen oder sich subtileren Arten von Machtausübung und Ungerechtigkeit ausgesetzt sahen, einen weiteren Anstoß zur politischen und sozialen Sensibilisierung.

In Westdeutschland, wo der rasante Aufbau und das Wirtschaftswunder lange Zeit den Blick für soziale Defizite und ungelöste Probleme der Vergangenheits-

¹ Revidierte Fassung eines Beitrags zum musikwissenschaftlichen Kolloquium *Sozialistischer Realismus und Musik*, Brno 2001, der letzten Begegnung des Verfassers mit dem geschätzten Kollegen Jiří Fukač.

² Ulrich Dibelius: *Moderne Musik II: 1965–1985*, München 1988, S. 58ff.

bewältigung verstellten, setzte erst um 1965 im Gefolge heftiger innenpolitischer Krisen vor und nach dem Rücktritt Konrad Adenauers als Bundeskanzler eine massive Kritik am Verfassungssystem und am System der liberalen Marktwirtschaft der Bundesrepublik ein; sie vermengte sich mit dem Vorwurf, dass es eine wirkliche Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus nicht gegeben habe und dessen Mitläufer weiterhin in entscheidenden Ämtern wirken durften. Die Bewegung gegen die bundesrepublikanische Restauration, wie sie von Historikern genannt wird, ging aus von einer linksorientierten außerparlamentarischen Opposition, die angesichts der Koalierung der großen Parteien und der repressiven Maßnahmen des Staates zunehmend militanter wurde und die Formierung rechtsradikaler Gegenkräfte hervorrief. Die Studentenrevolte von 1967/68 war das sichtbare Zeichen eines breiten, von einem Großteil der akademischen Jugend mit der Überzeugung eines Glaubenskampfes geführten Widerstands gegen versteinerte Strukturen.

Unter den wenigen deutschen Musikern, die in dieser gespannten Atmosphäre von Erstarrung und Rebellion offen Farbe bekannten und sich für einen Einsatz der Kunst für den gesellschaftlichen Wandel stark machten, war Hans Werner Henze der prominenteste, der aktivste und eloquenteste. Er, der zusammen mit Luigi Nono einer der wenigen in der Deutschen Demokratischen Republik akzeptierten Westkomponisten war und freundschaftliche Beziehungen zu Paul Dessau pflegte – Henze zählte zum exklusiven Zirkel von Musikschaffenden, die sich in Zeuthen in Dessaus Haus trafen³ –, war es, der dem ursprünglich polemisch und abschätzig gemeinten Begriff engagierte Musik einen positiven Sinn verlieh. Henze beschrieb 1972 in einem Rückblick die Studienrevolte als vergeblichen Versuch eines Aufbegehrens: Ein „*neues, junges, demokratisches Bewusstseins*“ habe sich gegen jenes fatale Gemenge aus „*Tradition, Kulturfeindlichkeit, Provinzialismus und Militarismus*“ aufgelehnt, das Ausschwitz den Weg bereitet habe und immer noch die Menschen kaputt mache.⁴ Vier Jahre zuvor, 1968, war Henze noch euphorisch gestimmt gewesen; damals sprach er pathetisch von der Musik „*als Akt von Verzweiflung*“ und sehnte die „*große Abschaffung der Herrschaft des Menschen über den Menschen*“ und die „*Schaffung des größten Kunstwerks der Menschheit: die Weltrevolution*“ herbei.⁵ Den von ihm so genannten engagierten Musiker wünschte er sich als einen Künstler, der den Spagat zwischen dem unbeirrten Vollzug einer kompositionsgeschichtlichen und ästhetischen Notwendigkeit und dem Einsatz für eine agitatorische Musik zum Zwecke der Revolution auszuführen vermag. Die Vorstellung einer Spaltung des schöpferischen

³ Henze und Dessau waren Mitglieder der westdeutschen Akademie der Künste und traten 1968 gemeinsam aus Protest gegen die bundesrepublikanische Vietnam-Politik aus der Akademie aus; vgl. Christina Samtleben, Artikel *Dessau*, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., Personenteil V, Kassel 2001, Sp. 898.

⁴ Hans Werner Henze: *Die Bundesrepublik Deutschland und die Musik (1967/68)*, in: *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955–1975*, München 1976, S. 130.

⁵ Ebenda, S. 131f.

Ichs in den Dienst an der Kunst, die seismographisch die „Realität“ und damit die Notwendigkeit der Weltveränderung anzeigt, und in den Dienst an der Revolution, die diese Weltveränderung herbeiführt, war die Grundidee von Henzes politischem Denken. Ihre innere Dialektik gestattete es Henze, einerseits unter Wahrung der eigenen Subjektivität und des hohen kompositorischen Anspruchs weiterzukomponieren, andererseits daneben solche Werke zu konzipieren, bei denen der Akzent stärker auf der Funktionalität und weniger auf der Artifizialität und Originalität lag. Sie war es aber auch, die Henze alsbald den Vorwurf einbrachte, selber ein Links-Bourgeois zu sein, der sich in einer Mischung aus Naivität und Sturheit zwischen die Stühle von Beharrung und Fortschritt setzte.

Die theoretische Basis von Henzes Engagement für den Sozialismus war schmal. Sie beschränkte sich auf die Pauschalkritik der kapitalistischen Verhältnisse und auf die gängigen marxistischen Theoreme einer Aufhebung der Klassengesellschaft, der Herrschaft des Volkes und der Gemeinschaft freier, gegenseitig verantwortlicher Menschen. Dass die Kunst ein Mittel zur Weltveränderung sei, wurde nicht in Frage gestellt. Auch die Abbildfähigkeit der Musik wurde als gegeben unterstellt und – soweit ich sehe – an keiner Stelle seiner Schriften wirklich reflektiert. Die Idee Adornos, dass Musik von Rang die Widersprüche der Gesellschaft eo ipso wiedergibt, wurde bei Henze zur Forderung, zur Anweisung an den Komponisten, „daß die Musik die Widersprüche, denen der Musiker in der Gesellschaft begegnet, aufnimmt und wie ein Spiegel zurückwirft“⁶. Wenn Henze in seinen Schriften von Realismus spricht – etwa im Essay *Natascha Ungeheuer – Versuch über den Realismus* von 1971⁷ –, dann denkt er inhaltlich an das falsche revolutionäre Gewissen des sich alternativ gebenden Protagonisten, an die Illusion, sich dem aktiven Klassenkampf entziehen zu können, an die Erfahrung von Fremdheit und Desorientiertheit in einer Großstadt, an das prosaische Milieu studentischer Wohngemeinschaften, nüchterner Fabrikhallen, trister Mietskasernen und zugiger U-Bahn-Schächte. Musikalisch assoziiert er affektiv besetzte, reale Bilder oder Gefühle evozierende Melodie- und Klangzitate, *musique concrète* in Form von Straßengeräuschen und Menschenstimmen, Deklamationen aktueller Zeitungstexte und den Fachjargon links orientierter Studenten.⁸ Solch vordergründige Mimesis erinnert an die Imitationsverfahren von Zeittheater und Programmmusik, und die ihr zugrunde liegende gesellschaftliche Sicht an die kurzgriffige Analyse und Kulturkritik, wie sie seinerzeit in manchen soziologischen und philosophischen Seminaren Berliner oder westdeutscher Universitäten

⁶ H. W. Henze: *Die Krise des bürgerlichen Künstlers – Politisierung – Nutzbarmachung der Kunst für die Revolution (1971)*. Aus einem Gespräch mit Hansjörg Pauli, in: Musik und Politik, a.a.O. [wie Anm. 3], S. 151.

⁷ H. W. Henze: *Natascha Ungeheuer – Ein Versuch über den Realismus*, in: Musik und Politik, a.a.O. [wie Anm. 3], S. 151–160.

⁸ Vgl. die Analyse in Peter Petersen: *Hans Werner Henze. Ein politischer Musiker*, Hamburg 1988, S. 139–146.

vermittelt wurde. Doch sie lässt auch erkennen, dass Henze bereits 1971 der Sinn des studentischen Aufstands suspekt geworden war.

Das akademische Zentrum des Widerstands gegen das bundesrepublikanische Establishment befand sich in Berlin, an der Technischen Universität, wo bereits 1968 der große Vietnamkongress und später die Demonstrationen gegen das Attentat auf Rudi Dutschke stattfanden, bei denen sich Henze aktiv beteiligte. Es lag daher nahe, dass sich an dieser stark politisierten Universität erstmals die inzwischen (seit 1968) auch institutionell von der ostdeutschen geschiedene westdeutsche Musikwissenschaft mit Fragen der „Sozialistischen Musikästhetik“ beschäftigte. Das so betitelte Seminar im Sommersemester 1970 von Tibor Kneif, der sich zuvor schon „Problemen der Musiksoziologie“ (Sommersemester 1969) zugewandt hatte, eröffnete der Disziplin geradezu ein neues, an- und aufregendes Arbeitsgebiet mit Themen wie „Eisler“ (Wintersemester 1970/71), „Musikwissenschaft ideologiekritisch“ (SS 1972), „Neuere [d.h. politische] Kompositionen von Henze“ (SS 1973) und „Materialistische Musikästhetik“ (SS 1973). Ihre Bearbeitung blieb nicht nur dem ideologisch vopreschenden Institut der Technischen Universität vorbehalten, sondern wurde alsbald in gewissen Abwandlungen und Ausweitungen von einzelnen anderen, progressiv ausgerichteten Universitätsinstituten übernommen. Am folgenreichsten war die Auseinandersetzung mit Adornos *Philosophie der neuen Musik*, die in der deutschen Musikwissenschaft um ca. 1975, also erst später, einsetzt und die Adepten zur strikten Abgrenzung sowohl gegen die tradierte Historiographie als auch gegen den sozialistischen Realismus ermunterte.

Ein weiterer, starker Impuls ging aus vom Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung in Bonn 1970. Das dortige, von Hans Heinrich Eggebrecht geleitete Symposium *Reflexionen über Musikwissenschaft heute* brachte die erste öffentliche Auseinandersetzung der sog. „bürgerlichen Musikwissenschaft“, vertreten u.a. durch Eggebrecht, Carl Dahlhaus und Kurt von Fischer, mit marxistischen Positionen, die neben Zofia Lissa jüngere Wissenschaftler wie Hanns-Werner Heister und Konrad Böhmer vehement verteidigten.⁹ Es war das erste Mal, dass die Musikwissenschaft in ihrer geisteswissenschaftlichen und philologisch-historischen Ausrichtung auf Kunstmusik und Musiktheorie ernsthaft in Frage gestellt wurde. Weitgehend einig waren sich die Teilnehmer in der Bemühung, einen vermittelnden Weg zwischen einer historischen und einer systematischen Wissenschaftskonzeption zu finden und die soziale Bedingtheit der Musik und des Musikschaffens zu bedenken, wobei natürlich die Kausalitätsbeziehung zwischen Gesellschaft und Kunstwerk in all ihren Dimensionen umstritten blieb. Bei der Tagung wurde auch die Öffnung zur Populärmusik angemahnt

⁹ Hans Heinrich Eggebrecht (Hrsg.): *Reflexionen über Musikwissenschaft heute*, in: Kongress-Bericht Bonn 1970, hrsg. von Carl Dahlhaus, Hans Joachim Marx, Magda Marx-Weber, Günther Massenkeil, Kassel 1971, S. 615–697.

und beiläufig über „fortschrittliche Musik“ diskutiert und als deren Inbegriff das Œuvre Hanns Eislers gewürdigt. Dagegen ignorierte man ganz offensichtlich Henze, obgleich gerade er mit dem umstrittenen Opernatorium *Das Floß der Medusa* (1967), dem Sprechgesangsstück *Versuch über Schweine* (1968) und dem Rezital *El Cimarrón* (1969) bereits drei spektakuläre Kostproben seiner revolutionären Tendenzkunst abgegeben hatte; die Politshow *Der langwierige Weg in die Wohnung der Natascha Ungeheuer* (1971) sollte erst noch kommen. Bereits beim Bonner Kongress zeichnete sich ab, dass die damaligen Auffassungen von politisch progressiver oder engagierter Musik auseinander gingen oder sich schroff widersprachen. Adorno, Henze und Eisler (die stellvertretend für diese Auffassungen stehen mögen) waren einfach nicht unter einen Hut, nicht unter den Hut einer marxistischen Musikkonzeption, zu bringen – hier bestand eine unüberwindbare Divergenz, die es der bürgerlichen Position erleichterte, sich zu behaupten.

In Berlin, das aufgrund seiner exponierten Lage und seiner Teilung das Einfallstor für das politische Gedankengut aus dem Osten des geteilten Europas war und daher zum Brennpunkt der geistigen Auseinandersetzung wurde, lehrten zu Anfang der 1970er Rudolf Stephan (Freie Universität) und Carl Dahlhaus (Technische Universität). Sie griffen autoritativ in die Diskussion ein: Stephan durch die Herausgabe des Bandes *Über Musik und Politik* (Mainz 1971), einer Veröffentlichung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt,¹⁰ und, darauf reagierend, Dahlhaus durch seine „Thesen über engagierte Musik“, 1972 zweimal veröffentlicht in dem Band *Musik zwischen Engagement und Kunst* der Grazer *Studien zur Wertungsforschung* und in der *Neuen Zeitschrift für Musik*.¹¹ Der Band von Stephan enthielt mit Reinhold Brinkmanns brillanter Analyse des Eislerschen Solidaritätslieds einen der wenigen ernstzunehmenden Versuche eines westlichen Wissenschaftlers, die Tragfähigkeit des Konzepts eines sozialistischen Realismus am konkreten musikalischen Beispiel zu überprüfen und positiv zu bestätigen.¹² Diese Tragfähigkeit sah Brinkmann in der Anwendung einfacher Mittel und ihrer Zubereitung nach dem avancierten Verfahren der Montage, aus der sich der zwingende, mitreißende Gestus des Liedes ergibt. Brinkmann konstatierte jedoch auch, dass im späteren Schaffen Eislers, etwa in den paradigmatischen *Neuen deutschen Volksliedern*, die Orientierung am Dogma des sozialistischen Realismus zur Preisgabe der notwendigen Distanz zu tradierten Kompositionsmethoden und zum Rekurs auf abgegriffene, überholte Techniken führte.

¹⁰ Rudolf Stephan (Hrsg.): *Über Musik und Politik*, = Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung Darmstadt X, Mainz 1971.

¹¹ Carl Dahlhaus: *Thesen über engagierte Musik*, in: *Musik zwischen Engagement und Kunst*, hrsg. von Otto Kolleritsch, = *Studien zur Wertungsforschung*, Heft 3, Graz 1972, S. 7–19; dass. in: *Neue Zeitschrift für Musik* CXXXIII, 1972, S. 3–8.

¹² Reinhold Brinkmann: *Kompositorische Maßnahmen Eislers*, in: R. Stephan (Hrsg.): *Über Musik und Politik*, a.a.O. (siehe Anm. 8), S. 9–22.

Die an Brinkmann anknüpfenden Thesen von Dahlhaus waren ein entschiedener, ein polemischer und äußerst provokanter Angriff gegen Begriff und Sache der engagierten Musik. Ausgehend von der Dichotomie einer autonomen Musik, die ihren Sinn aus sich heraus gewinnt, und einer funktionalen Musik, die nach ihrer Wirkung zu bemessen ist, zielte Dahlhaus auf den Nachweis, dass engagierte Musik unausweichlich eine ästhetische Defizienz nach sich zieht: Um ihren Zweck zu erreichen, muss sie sich der Sprache bedienen und auf die Gewohnheiten und Vorurteile der Hörer einlassen („*die schlechte und dumme Musik ... Ausdruck und Kitt einer miserabel eingerichteten Gesellschaft*“¹³). Sie gehorcht unfreiwillig den Marktgesetzen, deren Abschaffung ihr innerstes Anliegen ist. Die musikalische Emanzipation, die eine logische Konsequenz der politisch-sozialen Emanzipation sein müsste, wird damit unerreichbar. Wenn kritische Musik, statt sich nivellierend anzupassen, jedoch die Tradition, der sie entstammt, negiert oder parodiert, denunziert sie sich selbst als überflüssig. Avancierte Form und politischer Gehalt schließen sich grundsätzlich aus, da letzterer nicht aus der inneren Zusammensetzung der Komposition entspringt.

Die hier nur angedeutete theoretische Auseinandersetzung, so akademisch sie auch anmuten mag, blieb von eher geringer Wirkung auf das Musikschaffen in der Bundesrepublik der späteren 1970er Jahre. Henze ging zwar seinen Weg noch einige Zeit unbeirrt weiter, wie Stücke wie die Fernsehoper *La Cubana oder Ein Leben für die Kunst* (1973), eine Parodie auf das vermeintlich Unpolitische eines Künstlerdaseins, sein politischer Liedzyklus *Voices* mit Texten verschiedenster Autoren wie Bert Brecht, Heinrich Heine, Erich Fried, Hans Magnus Enzensberger und Ho Chi Minh (1973) oder seine Mitwirkung an der Kollektivkomposition *Streik bei Mannesmann*, einer szenischen Kantate (1973) zeigen. Einen gewissen Endpunkt bildete das 1976 abgeschlossene Bühnenwerk (Actions for music) *We come to the River* („Wir erreichen den Fluss“, auf einen Text von Edward Bond) mit seiner Anklage gegen die Gewalt und der Parabel einer moralischen Bewußtseinsänderung, die unter den Bedingungen der Repression nur in den Identitätsverlust und den Wahnsinn münden kann.¹⁴

Es gab nur wenige Komponisten, die damals Henze folgten oder eigene Wege eines engagierten Musizierens gingen. Einer von Ihnen war Nikolaus A. Huber, der in seinem Vokalwerk *Banlieue* (1973) und dem Orchesterstück *Lernen von* (1977) an die französische Revolution und den chilenischen Militärputsch gegen

¹³ C. Dahlhaus: *Thesen über engagierte Musik*, in: *Musik zwischen Engagement und Kunst*, a.a.O. [s. Anm. 9], S. 9.

¹⁴ Vgl. Peter Petersen: *We come to the River – Wir erreichen den Fluß. Hans Werner Henzes Opus magnum aus den ‚politischen‘ Jahren 1966 bis 1976*, in: P. Petersen (Hrsg.): *Hans Werner Henze, Symposium Hamburg 2001*, = *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft XX*, Frankfurt a. M. 2003, S. 25–40. Siehe auch den Beitrag von Constantin Floros: *Und immer wieder für eine bessere Welt – Annäherungen an den Komponisten Hans Werner Henze*, ebd. S. 195–204.

Allende erinnerte und neben solchen Beweisen offener Parteinahme musikimmanente Kritik in Form der Destruktion traditioneller Kompositionstechniken betrieb (z.B. in *Harakiri* für Orchester und Tonband von 1971 die Entlarvung des Crescendo als eines vermeintlichen Mittels der manipulativen Einvernahme Hörers). Ein anderer „linker“ Komponist war Ernst Helmuth Flammer, der in seinem *Turmbau zu Babel* die Hybris des Menschen und die daraus folgend Entfremdung thematisierte. Flammer, Komponist und promovierter Musikwissenschaftler, stellte in seiner Freiburger Dissertation von 1979 *Politisch engagierte Musik als kompositorisches Problem* einen Vergleich zwischen Henze und Nono an und suchte Henzes rettungslose Verstrickung in den bürgerlichen Kunstbetrieb als Grund seines Scheiterns als engagierter Komponist einsichtig zu machen.¹⁵ Eine substantielle Erweiterung erfuhr der Begriff Engagement durch eine Reihe von Komponisten, die weniger auf den ohnehin hoffnungslosen Eingriff in die reale Politik als vielmehr auf die Sensibilisierung zur Wahrnehmung für die Probleme der Menschheit setzten. Stellvertretend sei hier der damals in Freiburg i.Br. wirkende Schweizer Komponist Klaus Huber erwähnt, der sich mit folgenden Worten zur Pflicht der Schärfung des Bewusstseins bekannte: ... *ich muß hinhorchen auf Elend, Ungerechtigkeit, Unfreiheit, Armut, Intoleranz, Gewalt..., damit ich handle, ausbreche, mich solidarisiere...*¹⁶

Die knappe Skizze mag genügen, um den Eindruck zu vermitteln, dass die Bemühungen um eine engagierte Musik in Deutschland nur einen kleinen Kreis von Anhängern erfassten und sich über einen sehr kurzen Zeitraum erstreckten. Die direkten Nachwirkungen in Form von musikalischen Werken waren gering, und es ist festzustellen, dass keine der betreffenden Kompositionen von damals die Zeit ihrer Entstehung überdauert hat. Sie waren zu eng auf den Kontext bezogen, als dass sie heute noch die Chance einer erfolgreichen Wiederaufführung hätten. Sie waren Zeitstücke, die von vornherein nicht auf das Überdauern hin angelegt waren. Ihren Zweck haben sie offensichtlich in keinem Falle erreicht oder konnten sie auch nicht erreichen. Doch zumindest in ihrer Zeitbindung und im schnellen Vergessenwerden unterscheiden sich die Werke der „engagierten Musik“ kaum von anderen Schöpfungen der Neuen Musik. Aus dem Scheitern des Projekts einer Weltveränderung und Weltverbesserung mit Hilfe der Musik jedoch grundsätzlich die mangelnde ästhetische Tragfähigkeit des Konzepts der engagierten Musik abzuleiten, wäre gewiss verfehlt. Und das Verdienst bleibt, dass die Diskussion über engagierte Musik die Komponisten an ihre Verantwortung gegenüber der Gesellschaft erinnert und sie aus ihrem narzisstischen Idealismus herausgerissen hat.

¹⁵ Ernst Helmuth Flammer: *Politisch engagierte Musik als kompositorisches Problem, dargestellt am Beispiel von Luigi Nono und Hans Werner Henze*, = Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen LXV, Baden-Baden 1981.

¹⁶ Zit. nach U. Dibelius: *Moderne Musik II*, a.a.O. (siehe Anm. 2), S. 207.