

Beate Kutschke

Die Huber-Gottwald-Kontroverse – Die Inszenierung der Neuen Musik als politische Manifestation

„Ich halte *Harakiri* für richtiger als meine früheren Stücke(!)“¹

In den Jahren um 1970 befand sich die Neue Musik, d.h. die Neue-Musik-Szene, ihre Protagonisten – Komponisten, Musikwissenschaftler und Veranstalter –, hinsichtlich ihres soziokulturellen Status in einer Krise. Dabei gab es zu solch einer Krise scheinbar gar keinen Anlass: Die Neue Musik war gesellschaftlich anerkannt wie noch nie zuvor in ihrer Geschichte. Im Rundfunk hatte sie feste Sendeplätze; zahlreiche Festivals – am deutlichsten wahrnehmbar hier sicherlich die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt und die Donaueschinger Musiktag – waren eigens der Aufführung Neuer Musik gewidmet. Demgegenüber manifestierte sich in Musikzeitschriften aber eine Verunsicherung darüber, welchen Sinn, welche Funktion und welchen soziokulturellen Status Neue Musik gegenwärtig inne habe und/oder prinzipiell innehaben solle. Die im Musikbereich einflussreichen Zeitschriften Melos und Neue Zeitschrift für Musik (NZfM) publizierten zwischen 1969 und 1974 auffällig häufig Aufsätze, die die Frage nach der gegenwärtigen Situation der Neuen Musik in der damaligen Bundesrepublik diskutierten.

Was den soziokulturellen status quo der Neuen Musik damals fragwürdig werden ließ, ist dabei, an den äußeren Gegebenheiten orientiert, schlecht einsehbar. Die äußere soziokulturelle Situation der Neuen Musik in der alten Bundesrepublik, d.h. ihr finanzieller und institutioneller Status war zweifellos stabil. Dennoch artikulierten die Autoren ein ambivalentes, in sich widersprüchliches Bild, das sie von der Neuen Musik hatten und das ihr Selbstverständnis als Verfechter der musikalischen Avantgarde² prägte: Einerseits wurde die Neue Musik als etabliert, institutionalisiert und integriert beurteilt – Autorinnen und Autoren, wie Herbert Eimert, Carla Henius, Manfred Schuler und Everett Helm, wiesen immer wieder darauf hin, dass die Neue Musik, durch Massenmedien wie Rundfunk und Schallplattenindustrie sowie Festivals und Konzertzyklen protegiert³, eine „Breitenwirkung“⁴ mit großem Publikum und großer Nachfrage erzielt habe; Neue Musik sei ein Geschäft⁵. Auf der anderen Seite wurde mit Bedauern festgestellt, dass die Neue Musik letztlich de-sozialisiert⁶ und isoliert sei, weil die (ohnehin nur zu später Stunde gesendeten) Rundfunkbeiträge⁷, die Schallplatten sowie die Festivals und Konzerte nur von Insidern, d.h. den oberen sozialen Schichten, der Elite, überhaupt zur Kenntnis genommen würden⁸; aus dem bürgerlichen Konzertbetrieb sei die

Neue Musik aber nach wie vor ausgeschlossen; erklingen Werke der Neuen Musik doch einmal im klassischen Konzert, so würden sie Schrecken verbreiten⁹. Darüber hinaus fände Neue Musik auch bei den Politikern keine Unterstützung¹⁰ und Orchestermusiker lehnten es ab sie aufzuführen.

In den Diagnosen der Autoren manifestierte sich also eine Ambivalenz aus Befriedigung über das Erreichte – die feste Verankerung der zeitgenössischen Musik im Kulturleben – auf der einen und Frustration – die gesellschaftliche Etabliertheit der Neuen Musik bestehe nur scheinbar – auf der anderen Seite. So merkwürdig dieses diagnostizierende Schwanken auf den ersten Blick erscheinen mag, die Widersprüchlichkeit der Beurteilungen ist wenig überraschend, vergegenwärtigt man sich die Situation, in der sich die Neue Musik um 1970 in der damaligen Bundesrepublik befand.

Die Situation um 1970

Die äußere soziokulturelle Situation der Neuen Musik in der damaligen Bundesrepublik, ihre finanzielle und institutionelle Position, ging in ihren Grundzügen auf die Wiederaufbauphase Deutschlands nach dem zweiten Weltkrieg zurück: Im Rahmen des Reeducation-Programms der Alliierten und der generellen Bildungsbeflissenheit der Trümmerzeit nach der Kapitulation 1945 war der Neuen Musik eine herausragende, vorher und nachher niemals wieder vergleichbare kulturpolitische Rolle zugewiesen worden. Das lässt sich anhand der Art und Weise, wie Neue Musik im Medium Rundfunk verbreitet und präsentiert wurde, verdeutlichen.

Gemäß dem Reeducation-Programm, das die Alliierten bereits seit ca. 1940 entwickelt hatten und das sie nach der bedingungslosen Kapitulation in Deutschland umsetzten, wurde der Rundfunk als „ein Instrument der politischen und kulturellen Erziehung zu liberaler Demokratie, Toleranz und Kompromiss“ begriffen.¹¹ So erklärte Friedrich Bischoff, der Intendant des SWF, vor Journalisten am 9. September 1946 z.B.:

„Gerade die moderne Musik ist in den letzten zwölf Jahren unterströmig geworden. Sie wurde unterdrückt und ihr Wesen blieb deshalb dem deutschen Menschen genau so unbekannt wie die Entwicklung der modernen Kunst [...]. Wir wollen auch ihr wieder zur Geltung verhelfen und, ohne didaktisch zu sein, dem Hörer, der guten Willens ist, und auf ihn kommt es immer wieder an, ihr Wesen verständlich zu machen.“¹²

Die Neuordnung der Rundfunklandschaft verschaffte der Neuen Musik eine prominente Position, d.h. in erster Linie viel Sendezeit und umfangreiche finanzielle Mittel. Der Stuttgarter Sender etwa strahlte „Neue Wege in der Tonkunst“ montags um 19.00 Uhr, also zur besten Sendezeit aus. Dieses Angebot wurde durch das „Studiokonzert“, donnerstags um dieselbe Zeit, ergänzt¹³.

Da der Rundfunk in den 1950er Jahren das Leitmedium war, hatte Neue Musik also ein massenmedial wirksames Forum. Die Uraufführung von Arnold Schönbergs Moses und Aaron z.B. wurde am 12. März 1954 vom Nordwestdeutschen Rundfunk produziert und zeitgleich in Frankreich, Österreich, Belgien, den Niederlanden und den USA ausgestrahlt.¹⁴ Die Förderung der Neuen Musik im Rundfunk zeigte sich nicht nur anhand der Sendezeit, sondern auch anhand der Kompositionsaufträge, die nach 1948 zahlreich (durchschnittlich mehr als 23 pro Jahr) an Avantgarde-Komponisten vergeben wurden¹⁵. Begünstigte, deren Karrieren auf Rundfunkaufträgen gründeten, waren u.a. Karl Amadeus Hartmann, der in der Zeit des Nationalsozialismus nur „für die Schublade“ geschrieben hatte, und der junge, völlig unbekannte Hans Werner Henze. Dazu kam die Gründung eigener Foren, d.h. Festivals für Neue Musik mit dem Ziel „eine neue Hörergeneration“ heranzubilden, so der Musikwissenschaftler und Pädagoge Hans Mersmann im Februar 1948.¹⁶

Warum gerade Neue Musik zum didaktischen Mittel des Reeducation-Programms erklärt worden war, wurde dabei nie im Detail reflektiert. Offenbar lag den Bemühungen der Alliierten die Vorstellung zugrunde, dass Musik eine politisch-aufklärerische Potenz in sich berge: Gerade die Tatsache, dass Neue Musik von den Nationalsozialisten verfeindet worden war, galt dafür – wie das Zitat aus der Ansprache des SWF-Intendanten Bischoff zeigt – als Symptom.¹⁷ Die damaligen Machthaber mussten – das dürfte die implizite Logik der Argumentation gewesen sein – das kritische, den Nationalsozialismus hinterfragende und damit gefährdende Potenzial der Avantgarde erkannt haben; andernfalls wäre sie im Dritten Reich nicht verboten worden. Der Stellenwert der Neuen Musik war somit seit 1945 durch politische Konstellationen definiert (auch wenn gerade die serielle Musik, die ab 1949 zum Paradigma avantgardistischen Komponierens avancierte, darauf angelegt war, jeglichen außermusikalischen Inhalt und d.h. auch politische Bezüge zu vermeiden). Neue Musik sollte – das hatte Adorno bereits in der Dialektik der Aufklärung (freilich äußerst subtil) formuliert¹⁸ – Statthalter für mehr Humanität, d.h. für eine humanere Gesellschaft sein, und an bestehenden defizitären gesellschaftlichen und politischen Verhältnissen Kritik üben.

Das günstige Klima für Neue Musik, wie es sich in den Programmschemata der verschiedenen Rundfunkanstalten nach 1945 manifestierte, bestand jedoch von Anfang an kaum ungebrochen: Fritz Eberhard, Programmberater beim Radio Stuttgart, konstatierte bereits Anfang April 1946: „Eine Stunde atonaler Musik scheint mir zu viel. Wenn man Verständnis für neue Wege in der Tonkunst erziehen will, darf man erstens nicht bereits durch den Titel einen weiten Kreis von Hörern abschrecken und darf zweitens nicht durch ein zu viel ermüden.“¹⁹ Und ein Hörer bestätigte diese Einschätzung: „Der Hörer muss erzogen werden. Wir sollen erzogen werden zu neuer Musik, zu politischem Denken, zu Erkenntnissen

über Amerika, zu einer festen Meinung über den Expressionismus in der Malerei, zu demokratischen Anschauungen, zu einer Stellungnahme zum Nürnberger Prozess – und noch zu viel mehr. Dies alles ist am zweckmäßigsten abends zwischen 8 und 10 Uhr, wenn wir müde zuhause am Lautsprecher sitzen und uns ein bisschen gehen lassen wollen.“²⁰

Bereits im Juni 1946 wurde daher das Angebot an Neuer Musik auf die Hälfte der ursprünglichen Sendezeit verkürzt und auf den Freitagnachmittag verlegt.²¹ Später wurde sie dann aus der *besten* Sendezeit in die hörerarme Sendezeit *nach* 22.00 Uhr verbannt.²² Eine nochmalige Reduktion der Sendezeit moderner E-Musik erfolgte nach Tests zwischen 1954 und 1956.²³ Darüber hinaus konnte zeitgenössische Musik systematisch vermieden werden, weil seit den 1950er Jahren jede Sendestation zwei Wellen hatte, die nach dem Kontrastprinzip organisiert waren. D.h. dass, während die eine Welle ein anspruchsvolles Programm anbot, über die andere Welle ein leichtes, unterhaltendes lief. Damit war der Zugang zur Neuen Musik also prinzipiell gegeben, sie konnte aber – genauso wie alle anderen anspruchsvollen Sendungen – problemlos und konsequent umgangen werden, indem der Hörer immer auf den jeweils weniger anstrengenden Sender auswich.²⁴

Die Ambivalenz zwischen Zufriedenheit und Frustration, die sich um 1970 bei den Verfechtern der Neuen Musik artikulierte, resultierte somit aus dem Status, der der Neuen Musik von den Alliierten verliehen worden war. Sie war in der Diskrepanz zwischen *postuliertem* und *letztlich realisiertem* Programm eingeschrieben. Und das Hin-und-Hergerissen-Sein zwischen dem Gefühl der gesicherten Etabliertheit auf der einen und der soziokulturellen Isoliertheit auf der anderen Seite, das die Verfechter der Neuen Musik um 1970 äußerten, korrespondierte insofern durchaus mit den tatsächlichen Verhältnissen.

Warum wurde dieser Status aber erst gegen Ende der 1960er Jahre zum Problem, so dass ein Bedürfnis bestand, ihn in Musikzeitschriften wie Melos und NZFM zu diskutieren? – Die nahe liegende Erklärung ist, dass die allgemeine Politisierung in den ausgehenden 1960er Jahren den schizophrenen Zustand verdächtig werden ließ – und zwar in Hinsicht auf beide Komponenten: Die Etabliertheit und Institutionalisiertheit konnte als Manifestation der sich allseits verbreitenden unpolitischen oder politisch affirmativen „Kulturindustrie“ gelesen werden, vor der Adorno so eindringlich gewarnt hatte. Die mangelnde Massenwirksamkeit dagegen bestätigte auf der rezeptiven Ebene die in der institutionellen Dimension beobachtete Apolitizität: Indem ohnehin nur eine kleine Minderheit, die links-intellektuelle, kunstbeflissene Elite, Neue Musik zur Kenntnis nahm, blieb ihre politische Botschaft innerhalb des Gros’ der Bevölkerung ungehört.

Darüber hinaus revitalisierte die Politisierung im Zuge von 1968 das ursprüngliche Image der Neuen Musik, das nach 1945 jedoch nicht mehr zur Geltung

gekommen war. Das eigentliche, traditionelle Image war dasjenige des soziopolitischen enfant terrible, des Statthalters von Revolte und Protest²⁵ – ein Image, dessen kritischer, oppositioneller Stachel offenbar durch deren Einsatz im Reeducation-Programm abgeschliffen worden war.

Zwei politische Identitäten – eine implizite und eine explizite – konkurrierten somit miteinander: die Identität der Neuen Musik als Statthalter von Humanität und Aufklärung und diejenige als Opponent. Diese Zusammenhänge manifestieren sich in der Kritik des Musikwissenschaftlers und Komponisten Konrad Boehmer, der 1970 die frühere, ursprüngliche politische Identität der Avantgarde (als enfant terrible) gedanklich reaktualisiert, zugleich aber auf die Diskrepanz dieser politischen Identität der Neuen Musik gegenüber ihrer soziokulturellen Situation (als Index für die dahinter stehende tatsächlich performierte politische Identität) hinweist: „Man kann die Vereinnahmung neuer Musik durch die Rundfunkhäuser als einen Akt analysieren, der [...] darauf zielt, durch eine scheinbare Befriedigung bestehender Bedürfnisse den revolutionären Gestus, die Unruhe, zu unterbinden.“²⁶ Die Institutionalisierungskritik (also institutionelle Etabliertheit) und das Bedauern mangelnder Akzeptanz (also kulturpraktische Diskriminierung) waren dabei zwei Seiten derselben Diagnose: nämlich die prinzipiell ungenügende politische Wirkmächtigkeit Neuer Musik – sei es aufgrund ihrer übergroßen Eingliederung in die Gesellschaft (das meint „Institutionalisierung“) oder sei es aufgrund ihrer nicht wirklich abgeschlossenen Eingliederung (d.h. ihre massengesellschaftliche Inakzeptanz) –, die jetzt aber als Anspruch an die Neue Musik herangetragen wurde.

Die damals aktuelle politische Identität der Neuen Musik – Avantgarde-Musik ist Statthalter von Humanität und Aufklärung –, die mittels des Reeducation-Programms nach 1945 gut konsolidiert worden war, verlor also an Stabilität und Selbstverständlichkeit, ohne dass sich die äußere soziokulturelle Situation, d.h. die reale materiell-finanzielle Sachlage – die Position, die Neue Musik in der Kultur der damaligen Bundesrepublik einnahm – geändert hatte. Die allgemeine Politisierung in der damaligen Bundesrepublik hatte aber die Wahrnehmung, die Perspektive auf die Neue Musik geändert und trug ein neues Anspruchsspektrum an die Avantgarde heran. Die Kollision der impliziten und expliziten Identitäten blieb dabei nicht auf die Neue Musik, auf deren Image, beschränkt. Sie verunsicherte auch die Identität der Avantgarde-Komponisten und -Musiktheoretiker in ihrer Funktion als Verfechter der Neuen Musik, weil sie bereits die „neue“ politische Identität angenommen hatten. Die Krise hinsichtlich des soziokulturellen Status', die sich in Melos und NZfM artikuliert, ist vor diesem Hintergrund nichts weiter als ein Symptom für die dahinter stehende Instabilität der politischen Identität der Neuen Musik und der Identität ihrer Verfechter.

In dieser Situation einer allgemeinen, alle Lebensbereiche erfassenden Politisierung war es nur folgerichtig, zur Bewältigung der Identitätskrise sich an einer die Inhalte der Krise berührenden Thematik, nämlich der Idee der politisch engagierten Musik, abzuarbeiten. Wie diese Idee, die Idee des Politischen in der Musik praktisch-kompositionstechnisch und theoretisch, d.h. in verbalsprachlichen Diskursen – bearbeitet wurde, um die politische Identität der Neuen Musik neu zu profilieren und zu stabilisieren, lässt sich anhand Nicolaus A. Hubers Komposition *Harakiri* und der daran sich entzündenden Kontroverse zwischen Huber und Clytus Gottwald nachvollziehen.

Die Huber-Gottwald-Kontroverse

Im August 1970 erteilte Clytus Gottwald, damals Redakteur beim Süddeutschen Rundfunk in Stuttgart²⁷, Nicolaus A. Huber einen Kompositionsauftrag über 3000 DM, weigerte sich dann aber, nachdem ihm die Komposition von Huber zugegangen war, das Stück, wie geplant und Huber zugesagt, in dem ursprünglich für die Uraufführung vorgesehenen Konzert am 4. Februar 1972 vorzustellen. Gottwald begründete seine Entscheidung damit, dass die Komposition Hubers nicht seine Erwartungen erfülle.

Daraufhin entspann sich ein Briefwechsel zwischen Huber, Gottwald sowie Hubers Vertretung beim Bärenreiter Verlag, Wolfgang Timaeus, Verlagsdirektor für den Bereich „Musik, Bühne und Orchester“²⁸, und Dr. Willy Gaessler, Programmchef Musik des Süddeutschen Rundfunks, in dem die Gründe für die Ablehnung und ihre Berechtigung erörtert wurden. Dass die Uraufführung nicht, wie zuvor in dem Vorprospekt vom Juni 1971 angekündigt, im Februar 1972 stattfand, wäre damals wahrscheinlich kaum aufgefallen – die Süddeutsche Zeitung und die Stuttgarter Nachrichten berichteten über das Konzert, ohne die ausgefallene Uraufführung zu erwähnen²⁹ –, hätten nicht auf die Anregung Reinhard Oehlschlägels (Redakteur beim Deutschlandfunk Köln) Frieder Reininghaus und Habakuk Traber, zu der Zeit Studenten der Schulmusik und Musikwissenschaft, die Auseinandersetzung zusammengefasst, kommentiert und in Melos 4/1972 öffentlich gemacht. Sie stimulierten Gottwald und Huber dadurch zu einer öffentlichen Fortsetzung der Kontroverse. Das hatte auch Konsequenzen für „Harakiri“: Das Werk wurde zwar nicht in dem geplanten Rundfunkkonzert uraufgeführt³⁰; durch die Kontroverse wurde es aber zu einem exemplarischen Werk politisch engagierter Musik stilisiert.³¹ Die Qualität der Debatte, deren Relevanz für das Selbstverständnis der Neuen Musik, für deren politische Identität zu Beginn der 1970er Jahre, übertrug sich auf das Werk, über das sie verhandelte.

Indem „Harakiri“ sich dezidiert als politisch engagiertes Werk präsentierte und innerhalb der Stilrichtung „politisch engagierte Musik“ eine klar artikulierte Position bezog, die als unzweifelhaftes Credo, als Manifestation von Identität, nämlich der neugefundenen politisch-ästhetischen Identität Hubers gelesen werden konnte³², bot das Werk das ideale Material zur Diskussion und Auseinandersetzung. Gottwald muss das identifikatorische Potenzial von „Harakiri“ gespürt haben und griff das Werk an, um, sich an ihm reibend, die eigene Position zur Idee der politisch engagierten Musik zu profilieren.

Welche Argumente über die Neue Musik wurden dabei ausgetauscht? Auslöser der Kontroverse war Gottwalds Unzufriedenheit mit „Harakiri“, also der Art und Weise, wie Huber Gottwalds Kompositionsauftrag ausgeführt hatte. Sie gründete darauf, dass Gottwald die musikästhetische Theorie über gesellschaftskritische Musik in einem Aspekt anders als Huber interpretierte (und daher auch andere Kompositionstechniken, die sich auf diese Theorie bezogen): Hubers kompositorische Programmatik zielte – dahingehend lässt es sich in etwa auf den Punkt bringen – auf die aufdeckende Präsentation und Mimesis der Verflechtung von Musik und soziopolitischen Sachverhalten, Gottwald wünschte sich demgegenüber eine kritische Verarbeitung, also die Überschreitung des Aufgedeckten. Dieser Dissens trat deutlich anhand von „Harakiri“ zutage.

Hubers Credo: „Harakiri“ (Musik als Instrument politisch-kritischer Aufdeckungsarbeit)

Im Zentrum von „Harakiri“ – falls man überhaupt mit solchen konventionellen Kategorien des Formverlaufs wie „Zentrum“ die Situation im Werk trifft – steht ein Crescendo über 85 Sekunden³³, das von Huber so ins Werk gesetzt, so inszeniert wird, dass es bezogen auf den musikalischen Sinn bedeutungsfrei bleibt.

Diesen außergewöhnlichen Status des Crescendos im Werk erzielt er, indem er es vermeidet, einen musikalischen Zusammenhang zu konstituieren, in den das Crescendo eingebunden werden könnte (als isoliertes, kontextfreies Element entfaltet es keinen Sinn): Crescendi sind in der musikalischen Sprache des westlichen Kulturrasms in der Regel Formelemente, die von einem Stadium ins nächst höher gelegene führen, die Bestehendes, bisher Exponiertes überschreiten, transzendieren; sie artikulieren eine Steigerung, eine Spannungsänderung im Sinne eines Aufbaus oder, gekoppelt mit einem sich anschließenden Decrescendo, ein Oszillieren zwischen zwei verschiedenen Spannungsstufen. In „Harakiri“ nun führt das Crescendo in kein gegenüber der vorhergehenden musikalischen Situation höher gelegenes Stadium, sondern – es führt aus der Musik heraus: Das Crescendo entlädt sich in einen gewaltigen Donnerschlag, eine anschließende Generalpause über 8 Se-

kunden und nachfolgendes Regengeräusch (über 57 Sekunden) - wie auf ein „resonanzreiches Blechdach, helle, etwas scharfe Klangfarbe“.

Bleibt das Crescendo in Bezug auf seinen Ausgang also isoliert, so ist sein Beginn gleichfalls nicht in die vorhergehenden akustischen Ereignisse eingebunden. Das liegt daran, dass die zuvor ablaufenden auditiven Ereignisse keine Ereignisse im emphatischen Sinn darstellen. Das Crescendo emergiert aus einem Halteton oder besser Haltegeräusch, das auf der um mehr als zwei Oktaven herunter gestimmten A-Saite von 13 Violinen erzeugt wird. Man vernimmt ein leises, tonlos-undefinierbares „Schubbern“ des Bogens auf der schlaffen Saite über mehr als neuneinhalb Minuten - ein „Schubbern“, das anschließend in das Crescendo, ebenfalls tonlos-geräuschaft, übergeht. Da das tonlose Haltegeräusch nichts „signifiziert“ (es ist eben nur Klangfundament, Signal dafür, dass das Stück begonnen hat, dass jetzt „Musik ist“)³⁴, bleibt auch das Crescendo in Bezug auf diesen Halteton musiksemantisch unspezifiziert. Es erfüllt bestenfalls die Funktion eines nach langer Ereignislosigkeit eintretenden Ereignisses (im emphatischen Sinn). Zwar wird das Dauergeräusch dreimal durch kleine „Subereignisse“ unterbrochen; diese - der leicht crescendierende, relativ lang gehaltene geräuschte Zusammenklang im ppp von Violinen, 3 Bratschen, einem Cello und einem Kontrabass (nach 2'12‘‘), das Harfenpizzicato „wie ein Knack“ (nach 3'12‘‘) und die ebenfalls im ppp gehalte Klangballung aus Streichern und Bläsern, eine unterschwellige Lawine, innerhalb der jedes Instrument zu einem anderen Zeitpunkt einsetzt (nach 6'35‘‘) - dienen aber, genauso wie der Halteton, lediglich zur Inszenierung des sich anschließenden Crescendos; sie sind Kontrastfolie, Nicht-Crescendi, gegen das sich das Crescendo nach neuneinhalb Minuten als spannungssteigerndes Element abhebt.

Die musikalischen Mittel, hier insbesondere das Crescendo, bleiben also, wie es im Englischen formuliert werden würde, plain, d.h. nüchtern, unscheinbar, reizlos, bar jeglichen kompositionstechnischen Zaubers. Sie werden so präsentiert und so inszeniert, dass sie nicht im Gesamtgefüge der Komposition als der Komposition sinngebende Elemente aufgehen, sondern dass sie als satztechnisch-musikalische Mittel, als Bausteine, Module, Morpheme der Komposition und ihres Gehaltes sichtbar werden.³⁵ Warum Huber solche Aufdeckungsarbeit in „Harakiri“ unternimmt, warum es so wichtig ist, die Verfasstheit musikalischer Mittel und ihre Funktionsweise sichtbar zu machen, bringt ein gesprochener Monolog zum Ausdruck, mit dem Huber die Komposition abschließt. Hier heißt es u.a.: „Crescendo- und Decrescendo-Praxis steckt in Krieg und Frieden, in Arbeit und Erholung, in Alltag und Feiertag, im Morden und Schonen, im Sonnenaufgang und Sonnenuntergang, in Unterdrückung, in Stimmungen, in Freude, im Zugrunderichten ... Crescendi sind nicht wertfrei/ Musik verheimlicht ihre Gefährlichkeit,/ mystifi-

ziert ihren Gebrauch. Unter dem Schutz von Struktur sollte man mit Crescendi, die nur sie selbst sind, keinen Staat mehr machen!“

Es ist unübersehbar, wie sehr die Motivation zur Entwicklung dieses ästhetischen Programms sowie die Neusondierung der musikalischen Mittel, die sich in „Harakiri“ vollzieht, im politisch engagierten Zeitgeist verankert ist. Die Aufdeckungsarbeit, die „Harakiri“ als Aufgabe zugewiesen wird, ist dabei notwendig, weil musikalische Mittel hinsichtlich ihrer Grundstruktur zu lebensweltlichen und kulturellen Phänomenen in Bezug stehen. Crescendi und Decrescendi z.B. – so lautete die zweifellos vage Argumentation – stellen generelle Spannungsverläufe dar, Spannungsverläufe, die auch soziopolitischen Praktiken, wie Krieg und Frieden, zugrunde liegen können. Indem Musik also in Analogie zu gesellschaftlichen Sachverhalten steht, ist sie – das ist ein Topos der klassischen Widerspiegelungstheorie – eine für Kultur- und Gesellschaftskritik relevante Instanz. Ähnliche Überlegungen äußerte Huber bereits 1970, in einem Text zu seiner Komposition „Epigenesis III“: „Alle verwendeten Kompositionsmittel und Materialien lassen sich in direkte Beziehung zu sozialen Prinzipien setzen. Kann Musik also gefährlich sein?“

Huber versteht sich also nicht mehr als Komponist, der Musik als Selbstzweck schreibt, sondern als Autor, der mit musikalischen Mitteln und im musikalischen Genre über Musik und deren musikalische Mittel reflektiert. Er ist sozusagen Archäologe (im Sinne Michel Foucaults), der der in der Tradition sedimentierten, damit aber auch verborgenen Funktionsweise von musikalischen Mitteln nachspürt. Musikalische Komposition ist bei Huber also in erster Linie In-Frage-Stellung der Tradition, das kritische Hinterfragen der herkömmlich wie selbstverständlich verwendeten Mittel. Huber stellt, indem er Musik als Mittel zur Reflexion über Musik schreibt, eine Kategorie ins Zentrum seines kompositorischen Denkens, die bei Adorno „Negativität“ heißt: d.h. die Eigenschaft eines Werkes, mit den eigenen, jeweils verwendeten musikalischen Mitteln und Stilcharakteristika sich auf Musik generell oder auf andere musikalische Werke und Stilrichtungen so zu beziehen, dass diese zugleich in Frage gestellt, kritisiert, oder in ihrem jeweiligen Anspruch für ungültig erklärt, eben negiert werden. „Dass Kunst heute sich zu reflektieren habe“, so postulierte Adorno in der Ästhetischen Theorie, besagt, „dass sie ihrer Idiosynkrasien sich bewusst werde, sie artikuliere. In Konsequenz dessen nähert Kunst sich der Allergie gegen sich selbst; Inbegriff der bestimmten Negation, die sie übt, ist ihre eigene. [...] Modern ist Kunst, die nach ihrer Erfahrungsweise, und als Ausdruck der Krise von Erfahrung, absorbiert, was die Industrialisierung unter den herrschenden Produktionsverhältnissen gezeitigt hat. Das involviert einen negativen Kanon, Verbote dessen, was solche Moderne in Erfahrung und Technik verleugnet; und solche bestimmte Negation ist beinahe schon wieder Kanon dessen, was zu tun sei.“³⁶

Musik erhält damit nicht trotz, sondern gerade wegen ihrer Negativität, die herkömmlichen musikalischen Sinn unterläuft, Sinn: eben den spezifischen Sinn, der darin liegt, über die impliziten Wertvorstellungen und gesellschaftlichen Standards aufzuklären, die in den traditionellen musikalischen Mitteln mitgeschleppt werden. Handelt es sich dabei jedoch um einen spezifisch musikalischen Sinn? Nach Adorno ist Negativität ein Qualitätsmerkmal von Kunstwerken, das jedoch nicht intendiert entsteht, sondern das – quasi beiläufig – aus der gelungenen Arbeit am musikalischen Material hervorgeht. Im Gegensatz zu diesen Befunden Adornos ist die Negativität in „Harakiri“ nicht beiläufiges Produkt, sondern das eigentliche Ziel und der eigentliche Anlass – wie Huber einige Monate nach der Fertigstellung von „Harakiri“ in seinem proklamatorischen Text „Kritisches Komponieren“ formulierte: „Heute bedeutet ein kritisches Komponieren analytisches Komponieren, das nicht einfach Musik herstellt, sondern über Musik Auskunft gibt. Neue Musik, sagt etwas über Musik. [...] Kritisches Komponieren bedeutet [...] also aufdecken und Bewusstsein schaffen dafür, womit in Musik eigentlich umgegangen wird.“³⁷ Es ist diese politisch-kritische Orientierung, die Isolierung der Klänge, die Negativität, in der Huber seine kompositorische Identität findet.

Dass dabei sowohl die Auswahl des Elementes, das hinsichtlich seiner soziopolitischen Implikationen analysiert werden sollte, – das Crescendo – recht willkürlich als auch die Analyseergebnisse wenig erleuchtend wirkten, ja, dass in Ergänzung hierzu das Ästhetische im herkömmlichen Sinn, die sinnlich und intellektuell bestechende Ausdifferenzierung des akustischen Materials, auf der Strecke blieben³⁸, war für Huber nicht von Bedeutung. Wichtig war allein die identitätsstiftende – oder besser: affirmierende – Funktion seines politisch-ästhetischen Programms, das er mit „Harakiri“ formulierte.

Interessant ist vor diesem Hintergrund, dass die ästhetische Problematik letztlich aber in der Kontroverse zwischen Gottwald und Huber nicht eigentlich zum Thema gemacht wurde. Zwar hatte Gottwald die Ablehnung von Hubers Stück anfangs damit begründet, dass es sich nicht um eine Komposition mehr handeln würde; die eigentliche Kontroverse konzentrierte sich dann aber darauf, wie politisch engagierte Musik auszusehen habe. Der Dissens ging dabei offenbar aus der ungelösten Frage hervor, ob die ästhetische Negation, d.h. die kritische Enthüllung der Verflechtungen von Musik mit Gesellschaft, bereits dadurch erzielt werden könne, dass man dasjenige, was sonst im Kontext untergeht, aus diesem herausgelöst präsentiert (wie Huber postulierte)³⁹ oder ob es über die Herauslösung hinaus unerlässlich ist, das Zu-Enthüllende kritisch darzustellen, also zu verarbeiten (wie Gottwald einforderte), weil die reine Präsentation als affirmierende Performance missverstanden werden könnte. Gottwalds Kritik an Hubers „Kritischem Komponieren“ lautete dementsprechend: Huber lasse das Material nur selbst spre-

chen anstatt sich mit der im Material eingelassenen Geschichte kompositorisch-kritisch zu befassen.⁴⁰

Die der Kontrowerse zugrunde liegende Meinungsverschiedenheit ging letztlich also auf die Fragestellung zurück, ob die reine Darstellung in sich Wertungen (gut vs. schlecht) enthalte und wenn ja welche. Indem diese Perspektive voraussetzte, dass es so etwas wie eine „reine Darstellung“ gebe, indem sie also ausblendete, dass eine Darstellung durch die Kontexte, in der sie unvermeidlich erscheint, sowie – das ist ein Allgemeinplatz der Rezeptionsästhetik – durch die Perspektive, aus der das Dargestellte jeweils wahrgenommen wird, grundsätzlich eingefärbt, verzerrt wird und also niemals „rein“ sein kann, war der Gegenstand der Auseinandersetzung zwischen Huber und Gottwald letztlich absurd. Indem Gottwald verlangte, dass die musikalischen Gehalte aus kritischer Auseinandersetzung hervorgehen müssten⁴¹, stand er zwar hinsichtlich seiner ästhetisch-theoretischen Argumentation definitiv Adornos philosophischen Postulaten näher als Huber, der sich mehr oder weniger explizit von Adornos Theoremen absetzte.⁴² Wie weit Hubers „Harakiri“ nun aber eine kritische oder eine affirmative Haltung artikulierte, war damit prinzipiell nicht zu klären.

Trotz der Absurdität des Streitpunktes wurde aber die Kontrowerse geführt, und zwar so, dass sie bemerkenswerterweise wenig zur Theorie der politisch engagierten Musik beitrug – auch wenn der Streit ohne Unterlass die Idee der politisch engagierten Musik thematisierte.

Die Neue-Musik-Szene als Kampffeld: Gottwalds Beitrag

Gottwalds Äußerungen sind durch eine sachlich-bestimmte, teils belehrende Auseinandersetzung mit „Harakiri“ und den Kriterien darüber, wie angemessen zu komponieren sei, geleitet. Beim bloßen Urteil bleibt es aber nicht. Die Argumente und die Worte sind so gewählt, dass sie provozieren. So schrieb er in einer seiner ersten Reaktionen auf Harakiri im November 1971: „Ich kann Ihnen nicht verhehlen, dass ich über Ihr Stück nicht gerade entzückt bin. [...] Dieser Gestus des Es-sich-bequem-Machens hat in der Tat keine Zukunft.“⁴³ Seine erste öffentliche Replik, in der Gottwald zweifellos detailliert und brillant für seine Entscheidung argumentiert, verschärft den schulmeisterlichen Tonfall: „Anstatt solche Zusammenhänge zu durchschauen“ – Gottwald hat zuvor Zusammenhänge zwischen „Crescendo-Praxis“, „Natur-Mythischem“, „Barbarei“, „Befreiung von uns selbst“, dem „Kollektiv“ und dem „Atavistisch-Unfreiem“ ausführlich entfaltet –, „verkündet N [Huber] stolz, seine Crescendo-Praxis als mit dem Weltlauf im Einklang stehende Neue Musik hat je die Kraft aus dem Einspruch gegen den Weltlauf gezogen.“⁴⁴

Solche Ausführungen mögen an sich schon Huber dazu herausgefordert haben, in einen verbalen Kleinkrieg mit Gottwald einzutreten. Wirklich zwingend

notwendig wurde für Huber aber eine angemessen aggressive Reaktion, weil Gottwald seine Ablehnung, „Harakiri“ uraufzuführen, implizit damit begründete, dass das Stück gar keine Komposition sei – eine Interpretation, die Huber durch seinen eigenen Kommentar – „Harakiri“ sei keine Musik⁴⁵ – freilich herausgefordert hatte. „Harakiri“ bringe, die „Geringschätzung kompositorischer“ (und, damit „koinzidierend“, „realer“) Arbeit zum Ausdruck, weil es nur aus einem einzigen Ton bestehe, so konzedierte Gottwald vorwurfsvoll.⁴⁶ Indem er also voraussetzt, dass „Harakiri“ gar keine Komposition mehr sei, übernimmt er einen Argumentations-typus, der üblicherweise von den Erzfeinden, den konservativen, dur-moll-tonal orientierten Anti-Avantgardisten vorgebracht wurde: „Neue Musik sei gar keine Musik mehr.“

Diese verbalen Drohgebärden gefährdeten tendenziell den Zusammenhalt des Neue-Musik-Bereichs. Warum zelebrierte Gottwald also diesen Zweikampf? Der Hauptgrund dürfte darin gelegen haben, dass Gottwald das „Feld“ (Bourdieu) der Neuen Musik als etabliert und also als sicher begriff. Diesen Eindruck mag Gottwald allein schon durch seine persönliche Position gewonnen haben. Gegenüber der Mehrzahl der Komponisten war seine berufliche und damit finanzielle Existenz als Redakteur für Neue Musik beim Süddeutschen Rundfunk gesichert. Aber auch über diese rein subjektive Perspektive hinaus war der Neue-Musik-Bereich, so wie ihn Gottwald erlebte, objektiv stabil. Seit 1945 flossen die finanziellen Mittel für Neue Musik beim Rundfunk im genügenden Maße und kontinuierlich. Von dieser sicheren Position und Perspektive aus hatte es Gottwald nicht mehr nötig, um jeden Preis mit jedem, der verwandte engagierte Motivationen demonstrierte, zu paktieren. Indem der eigene soziokulturelle Wirkungsbereich, die Neue-Musik-Szene, gegen Angriffe von außen nicht verteidigt zu werden brauchte, konnte man es sich – das hat Bourdieu auch für das französische Feld der Literatur im 19. Jahrhundert gezeigt⁴⁷ – leisten, diejenigen, die einem nicht bequem genug waren, zu bekämpfen und loswerden zu wollen.

Gottwalds Argumente zielten daher auf klare Ausgrenzung, auf die Ausdünnung des eigenen Feldes ab. Gottwald trug also zur soziokulturellen Ordnungsstruktur der Neuen Musik bei, indem er polarisiert. Es gab Freunde, wie Carl Dahlhaus, Helmut Lachenmann, Dieter Schnebel und Mauricio Kagel,⁴⁸ und Feinde, wie Steve Reich und Huber sowie des letzteren Verfechter, Reininghaus und Traber.⁴⁹ Das „Feld“ der Neuen Musik wurde hier zum Spiel- und Kampffeld, auf dem verschiedene Gruppen und Individuen um den Gebietsanspruch rangen, die Binnenorganisation, die Personenzahl und -zusammensetzung des Segments festlegten – und auf dem auch Huber sich behaupten musste.

Hubers Strategie: Gratwanderung zwischen Freundschaft und Feindschaft

Indem Gottwald Hubers Werk im Vergleich zu Werken anderer Komponisten abwertete, zwang er Huber ebenfalls „Harakiri“ und das von Huber vertretene politisch-ästhetische Programm zu kompositorisch-politischen Ästhetiken anderer Komponisten in Verhältnis zu setzen. Damit brachte Gottwald Huber in eine prekäre Lage.

Denn auf der einen Seite musste der Komponist dem aus der Ästhetik des 19. Jahrhunderts herstammenden Anspruch des Personalstils (als Qualitätsmerkmal) genügen, d.h. er musste als singulär erscheinen, um als Komponist ästhetischen Wert und soziokulturelle Bedeutung zu erlangen. Auf der anderen Seite bedurfte er aber der Mitgliedschaft in einer Gruppe; er musste seine Individualität, seine Distanz zu allen anderen komponierenden Mitstreitern bis zu einem gewissen Grad also negieren. Denn die Gruppe ist um 1970 nicht nur eine soziokünstlerische Instanz, in deren Schutz der Künstler sich entfalten und auf dem Markt der Kulturgüter durchsetzen kann. Die Gruppe ist auch die soziale Einheit, innerhalb derer oder als Teil derer er überhaupt erst seine künstlerische Identität als eine politische, d.h. auf politische Veränderung abzielende sinnvoll artikulieren kann. Indem eine politische Botschaft und Wirksamkeit (in einem demokratischen Sinn) immer auf kollektives Verständnis – und nicht singuläres Einzelgängertum in der Tradition der romantischen Genieästhetik – abzielen sollte, brauchte Huber die Zugehörigkeit zu einer Gruppe, die seine Theorie politisch engagierter Musik, seine kompositorische Strategie zum Zwecke der politischen Wirksamkeit als richtig und sinnvoll bestätigte und gemeinsam mit ihm öffentlich vertrat.

Huber geht mit dieser konfliktreichen Situation zwischen ästhetischem Singularitätsanspruch und politischer Gruppenbedürftigkeit um, indem er argumentativ-zuschreibungstechnisch eine Gratwanderung zwischen beiden unternimmt. Die Feindschaft, die die Abgrenzung von der Gruppe als ein „besonderer Komponist“ impliziert, muss durch Freundschaft, durch die Integration in die Gruppe ausbalanciert werden. Konkret heißt das, dass die Zuschreibungspraktik, die Huber zur Selbst- und zur Gruppdefinition, zur Bestimmung der individuell-ästhetischen und kollektiv-politischen Identität, betreibt, unausgesetzt zwischen Qualitäten oszilliert, die teils singulär und teils mit derjenigen der politisch engagierten Avantgarde, wie Huber sie begreift, identisch sind. Er profiliert sich damit also auf der einen Seite, dem ästhetischen Anspruch genügend, als singuläres Individuum, platziert sich zugleich aber, seinem politischen Selbstverständnis entsprechend, innerhalb einer größeren Gruppe, eben derjenigen der politisch engagierten Avantgarde:

Huber stützt seine Argumentation daher auf einer Theorie ab, von der er erwarten kann, dass sie von der Mehrheit der Verfechter der Neuen Musik geteilt wird: der Grundannahme, dass Musik kein immanentes Phänomen ist, sondern dass sich gesellschaftliche Probleme in der Musik widerspiegeln: „Es geht [bei „Harakiri“] eben nicht um kompositorische Probleme. Da hätte ich dann wirklich die Sache falsch angefasst. Dass aber menschliche – gesellschaftliche – Probleme sich in Musik widerspiegeln, davon handelt das Stück sehr präzise. [...] Kompositorische Probleme sind allesamt Scheinprobleme, sie sind unsere Probleme, da ist die Wirklichkeit.“⁵⁰ Auf dieser Basis definiert er seine eigene Musik, wie bereits anhand von „Harakiri“ gezeigt, als Analyse und Präsentation eben dieser gesellschaftlichen Probleme.

Diese Definition der Grundproblematik und der sich daraus ergebenden Aufgabe von Musik, ihr politisch kritischer Impetus, nutzt Huber zugleich auch zur Profilierung seiner individuellen Identität als Komponist; er tut dies aber so, dass er dabei in die Gruppe der politisch engagierten Musik integriert bleibt. Er tut dazu kaum mehr, als dass er die musikästhetische Relevanz des Verhältnisses zwischen Musik und Gesellschaft repetiert. Wie das Verhältnis zwischen kompositorischer Aufdeckungsarbeit, wie er sie in „Harakiri“ vorführt, und gesellschaftlicher Veränderung im Detail gedacht werden kann, bleibt dabei abgesehen von Andeutungen offen⁵¹; und der eigentliche Ausgangspunkt der Kontroverse – die Frage, ob aufdeckende Mimesis kritisch oder affirmativ sei – wird überhaupt nicht direkt erörtert.

Dass diese in Hinsicht auf den Inhalt recht „dünne“ Strategie dennoch oder besser gerade dadurch besonders erfolgreich ist, mag zunächst überraschen. In dem er über die politische Relevanz musikalischer Phänomene reflektiert, profitiert er sich als jemand, der sich über dieses Verhältnis ganz besonders viele Gedanken macht, dessen Ästhetik und dessen kompositorisches Programm entscheidend von der Konstellation „Musik-Gesellschaft“ geprägt ist. Das Profil von Huber, d.h. seine Identität, geht also nicht daraus hervor, dass er ein spezifisches Verhältnis zwischen Kunst und Gesellschaft definiert, sondern dass er dieses Verhältnis überhaupt in den Mittelpunkt seiner Reflexionen und seiner kompositorischen Bemühungen stellt.

Damit gelingt ihm ein geschickter strategischer Zug. Die politisch-ästhetische Identität, die Huber für sich reklamiert, unterscheidet sich keineswegs von derjenigen anderer politisch engagierter Komponisten. Huber gewinnt also seine individuelle Identität, die ihn aus dem Kollektiv heraushebt, ohne ihn aber zugleich auszugrenzen, also Feinde aufzubauen. Huber, so suggerieren seine Argumente, ist nur insofern anders als er besser ist. Genau diese Einsicht macht Huber explizit: „Ich unterscheide mich von denen, ‘die das nicht können’, dadurch, dass ich

es kann, aber gerade deswegen einen kritischen Blick für die Probleme habe.“⁵² Insofern kann Huber dann von „meiner Art zu komponieren“ sprechen und sich zugleich explizit in den Dienst des Gruppenziels stellen: „Meine Partitur ist natürlich eine Komposition, aber eben wie ich sie dem heutigen Stand entsprechend für richtig halte: meine Art, zu komponieren. Gar nichts ist uns gedient mit entfremdeten Stücken, aus denen sich jeder elegant zurückziehen kann.“⁵³ Kollektive und individuelle Identität werden hier also miteinander verschränkt.

Zu der gezielten Einordnung in die Gruppe gehörte auch, sich gegen die Ausgrenzung, die Gottwald betreibt, zu widersetzen. Daher betont Huber z.B., dass Helmut Lachenmann, den Gottwald als „Antipoden“ Hubers bezeichnet⁵⁴, Hubers Freund sei.⁵⁵ Er macht damit implizit deutlich, dass die Differenzen im kompositorischen und ästhetischen Programm, die Gottwald durch seinen Vergleich „Huber – Lachenmann“⁵⁶ herzustellen intendiert, nicht existieren. Lachenmann und Huber, so impliziert Huber, verfolgen beide die gleichen Ziele, gehören somit der gleichen Gruppe, nämlich derjenigen der politisch engagierten Komponisten an.

Obwohl Gottwald in der Kontroverse Hubers Kontrahent ist und obwohl Huber Gottwald u.a. auch Eigenschaften zuschreibt, die diesen diffamieren – wie „mangelndes dialektisches Bewusstsein“, „Profilneurose“ und „scheinmarxistisches Kauderwelsch“⁵⁷ –, liegt Huber offenbar viel daran, sich mit Gottwald zu solidarisieren. Daher evoziert er eine mit Gottwald gemeinsame Vorstellungswelt, inklusive gemeinsame Feindbilder – teils äußerst stereotype, schematisierte Feindbilder wie: die „Musik, die so kultiviert und so interesselos wohlgefällig keinem utilitären Zweck dient“, also autonome Musik, wie sie die „romantisch-bürgerliche Aura“⁵⁸ bevorzugt – ein Musiktyp, von dem sich, in Stellvertretung zum klassischen Musikbetrieb, die Avantgarde (quasi in einem Gegenangriff) aggressiv abgrenzt, weil sie ja ohnehin aus ihm ausgeschlossen ist.

Die politische Identität der Neuen Musik – Neue Musik als Mittel zur politischen Identitätsstiftung

Warum war von der linksintellektuellen Perspektive um 1970 aus die politische Identität der Neuen Musik so wichtig? Die Standarderklärung, dass auch das „Private als politisch“ begriffen wurde und dass daher eben auch die Musik politisch sein musste, ist zwar nicht falsch, greift aber zu kurz. Das Diktum, dass auch das Private politisch ist, meint nämlich nicht nur, dass alle Dinge und Sachverhalte – auch so genannte private – eine implizite politische Qualität besitzen, dass der soziale Mikrokosmos, wie die Kleinfamilie, für den Makrokosmos, die Verfassung der gesamten Gesellschaft symptomatisch und insofern politisch signifikant sein

kann.⁵⁹ Mit dem Hinweis auf die allseits präsente politische Qualität verbindet das Diktum auch immer die Aufforderung, die Dinge und Sachverhalte auf ihre politischen Implikationen hin kritisch zu prüfen.

Eine Person erlangt politische Identität daher nicht bereits durch das Vorhandensein einer irgendwie gearteten politischen Meinung. Die politische Identität in dem hier beschriebenen emphatischen Sinn realisiert sich erst, wenn sie in allen Lebensbereichen der Person, insbesondere denjenigen, die ihren Beruf und ihre Berufung ausmachen, präsent ist. Die politische Identität von linksintellektuellen Verfechtern der Neuen Musik sollte sich dementsprechend auch im Umgang mit ihrem professionellen Gegenstand, eben der Neuen Musik, manifestieren. Denn die Identität, die einem Objekt (hier der Neuen Musik) vorgängig zu eigen ist,⁶⁰ wird quasi in einem „magischen Kontaminationszauber“ – im Grunde handelt es sich hierbei um die Emergenz semiotischer Referenzbeziehungen – auf die Person selber (Komponisten, Musikwissenschaftler, Verfechter der Neuen Musik) transferiert, die mit dem Objekt umgehen. Das ist es, was in Bezug auf Musik Identitätsstiftung heißt: die Transferierung der Objektidentität auf das Subjekt.⁶¹

Auf Musik übertragen heißt das: Identitätsstiftung durch Musik ist niemals ein Prozess, der nur in eine Richtung, vom Objekt zum Subjekt, verläuft: Wenn die Musik erst dadurch identitätsstiftend wirken kann, dass ihre identitätsbildenden Eigenschaften ihr von außen, durch verbale Attribuierung, durch deren Anwendung in einem bestimmten Kontext, aber auch bereits durch deren Schöpfung durch ein Subjekt, zugeschrieben werden, dann kann die Stiftung einer politischen Identität mittels Musik immer nur in Form eines Rückkopplungsprozesses erfolgen, in dem sich beide Seiten – Subjekt und Objekt, Person und Musik – durch ihre wechselseitige Bezugnahme gegenseitig bestätigen. Identität kann konfliktlos dann gelebt werden, wenn eine Kohärenz, eine Harmonie zwischen Subjekt und Lebensumwelt (soziale Gruppen, Handlungs- und Sinnfelder, wie die Neue-Musik-Szene) hinsichtlich Identität konstituierender Eigenschaften besteht. Sie gerät ins Wanken oder wird gefährdet, wenn divergierende Außenfaktoren zu dominant werden und nicht mehr mit der personalen Identität in Einklang gebracht werden können.

Exakt eine solche Situation hatte sich in der Neue-Musik-Szene um 1970 konstituiert: Die Reeducation-Identität, die der Neuen Musik seit 1945 anhaftete, das Image als Statthalter von Humanität und Aufklärung, kollidierte mit den neuen politischen Zielvorstellungen der Neue-Musik-Verfechter, die auch in der Neuen Musik als Identität stiftendes Objekt widergespiegelt werden sollten. Das Ziel der politisch engagierten Komponisten war zwar Humanität und Aufklärung (und korrespondierte insofern mit der Reeducation-Identität) – jedoch nicht in einem staatstreuen Sinn. „Humanität und Aufklärung“ in der Tradition der 68er-Bewe-

gung bedeutete Revolte und Protest – Charakteristika, die bereits zum ursprünglichen Image der Avantgarde (bis 1945) dazugehört hatten. Indem die nach 1945 konfigurierte politische Identität der Neuen Musik mit der aktuellen politischen Identität ihrer Verfechter um 1970 nicht mehr kongruent war, mussten die Verfechter der Neuen Musik alle Anstrengungen unternehmen, um beide wieder miteinander in Deckung zu bringen, um überhaupt eine politische Identität im emphatischen Sinn – eine Identität, die sich im Denken und Handeln in allen Lebensbereichen manifestiert – erlangen zu können.⁶² Und das hieß: die politische Identität der Neuen Musik selber zu ändern, das traditionelle Image zu revitalisieren.

Diese Zusammenhänge – die Divergenz zwischen Objekt- und Subjektkontinuität, zwischen Reeducation-Erbe und aktuellem politischen Engagement – waren die Ursache für die paradox anmutenden Vorgänge im Bereich der Neuen Musik um 1970. Das in Zeitschriftenaufsätzen geäußerte Lamento über die Etabliertheit der Neuen Musik, die willkürliche Fokussierung des Crescendos in „Harakiri“ und die heftigen, den Zusammenhalt der Neuen-Musik-Szene gefährdenden Auseinandersetzungen über „Harakiri“ dienten der attribuierenden Zurichtung der Neuen Musik zum politischen Identität stiftenden Mittel.

Anmerkungen

- ¹ Zit. n. Habakuk Traber/Friedrich Christian Reininghaus: „Chronologie eines Kompositionsauftrages“, in: Nicolaus A. Huber: Durchleuchtungen. Texte zur Musik 1964-1999, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden 2000, S. 387-393, hier S. 390.
- ² Ich verwende die Ausdrücke „Neue Musik“, „musikalische Avantgarde“ und „moderne E-Musik“ synonym.
- ³ Everett Helm und Manfred Schuler, in: o. A.: „Braucht die Neue Musik noch Festivals?“, in: Melos 1972, S. 2-10, hier S. 5 und 8.
- ⁴ Carla Henius: „Das undankbare Geschäft mit neuer Musik“, in: Melos 1974, S. 77-83, hier S. 81.
- ⁵ Ebd.
- ⁶ Rolf Urs Ringger: „Musik und Mäzene“, in: NZfM 1973, S. 493-7, hier S. 493f.
- ⁷ Dieter Schorr, in: o. A.: „Braucht die Neue Musik noch Festivals?“, in: Melos 1972, S. 2-10, hier S. 8.
- ⁸ Gerhard Brunner, in: ebd., S. 2; Ringger (wie Anm. 6), S. 493; Hans Oesch, „Die Neue Musik und ihr Publikum“, in: Melos 1969, 460-461, hier S. 460.
- ⁹ Henius (wie Anm. 4), S. 78.
- ¹⁰ Ringger (wie Anm. 6), S. 493f.
- ¹¹ Michael Tracy: Das unerreichbare Wunschbild, Köln 1982, S. 57, zit. n. Alfred Kutsch: „Rundfunk unter alliierter Besatzung“, in: Jürgen Wilke (Hg.): Mediengeschichte der

- Bundesrepublik Deutschland, Köln 1999, S. 59-90, hier S. 66. Darüber, dass der Rundfunk seine erzieherischen und sozialen Aufgaben wahrnehmen konnte, wachte beim SWF z.B. der Rundfunkrat. S. ebd., S. 83.
- ¹² Zit. n. Konrad Dussel/Edgar Lersch (Hg.): Quellen zur Programmgeschichte des deutschen Hörfunks und Fernsehens, Göttingen 1999, S. 250.
- ¹³ Edgar Lersch: Rundfunk in Stuttgart 1934-49 (=Südfunk-Hefte, Heft 17), hrsg. vom Süddeutschen Rundfunk Stuttgart, Stuttgart 1990, S. 86.
- ¹⁴ NWDR. Ein Überblick, hrsg. vom Nordwestdeutschen Rundfunk, Hamburg 1956, S. 132, zit. n. Horst O. Halefeldt: „Programmgeschichte des Hörfunks“, in: Wilke (wie Anm. 11), S. 215.
- ¹⁵ Vgl. Anneliese Belz: Auftragskompositionen im Rundfunk 1946-1975, hrsg. vom Deutschen Rundfunkarchiv, Frankfurt/Main 1977, insbesondere S. VIII.
- ¹⁶ Hermann Glaser: Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland, München 1986, S. 213. Schon im Oktober 1945 lief die erste Konzertreihe eigens für zeitgenössische Musik an: „Musica viva“ in München wurde von Karl Amadeus Hartmann gegründet. Vgl. Belz (wie Anm. 15), S. X.
- ¹⁷ Vgl. Anm. 12.
- ¹⁸ „Die Wut [der Avantgarde-Feinde] über die Avantgarde ist so unmäßig, geht so weit über deren Rolle unter der späten Industriegesellschaft, gewiss über ihren Anteil an deren kulturellen Ostentationen hinaus, weil das verängstigte Bewusstsein in der neuen Kunst die Pforte verriegelt findet, durch welche es der totalen Aufklärung [im pejorativen Sinn] zu entfliehen hoffte; weil Kunst heute, wofern ihr überhaupt Substantialität zukommt, ohne Konzession all das reflektiert und zum Bewusstsein bringt, was man vergessen möchte“ (Theodor W. Adorno: Philosophie der Neuen Musik, Frankfurt/Main 1958, S. 20).
- ¹⁹ Programmkritik am 1.4.1946, Nachlass Eberhard, IfZ ED 117/Bd. 57, zit. n. Lersch (wie Anm. 13), S. 86.
- ²⁰ Zit. n. ebd., S. 91.
- ²¹ Vgl. ebd., S. 86f.
- ²² Helmut Schanze: Handbuch der Mediengeschichte, Stuttgart 2001, S. 477.
- ²³ Horst O. Halefeldt: „Programmgeschichte des Hörfunks“, in: Wilke (wie Anm. 11), S. 211-230, hier S. 214.
- ²⁴ Schanze (wie Anm. 22), S. 476.
- ²⁵ Pierre Bourdieu hat gezeigt, wie tief die Protest- und Revoltehaltung schon im 19. Jahrhundert in der literarischen Avantgarde z.B. verwurzelt war. S. Pierre Bourdieu: Die Regeln der Kunst, Frankfurt/Main 1999.
- ²⁶ Konrad Boehmer: „Revolution der Musik“, in: The World of Music 1970, S. 19-33, S. 26f.
- ²⁷ Der Süddeutsche Rundfunk ist heute ein Teil vom Südwestdeutschen Rundfunk.
- ²⁸ Reininghaus und Traber geben als Berufsbezeichnung für Wolfgang Timaeus fehlerhafterweise Verlagskaufmann an.

²⁹ Zit. N. Traber/Reininghaus (wie Anm.1), S. 391.

³⁰ Zit. n. cbd.

³¹ Vgl. Klaus Trapp: „Darmstadt und die 68er-Bewegung“, in: Rudolf Stephan (Hg.): Von Kranichstein zur Gegenwart, Stuttgart 1996, S. 369-375.

³² Das zeigt sich an dem deutlichen Bruch der vor und nach „Harakiri“ komponierten Werke Hubers: Die letzte vor „Harakiri“ fertiggestellte Komposition „Versuch über Sprache“ (für 16 Solostimmen, Hammond-Orgel, Kontrabass und zwei obligate Lautsprecherkanäle) von 1969 ist im Großen und Ganzen ein Sprachstück im Stile von Dieter Schnebels „Maulwerken“, György Ligetis „Aventures“, Luciano Berios „Sequenza III“ oder Luigi Nonos „Canto sospeso“. Sprache wird so zugerichtet, dass sie zu musikalischem Material wird. Im Zentrum steht die Erzeugung vokaler Klangfarben und Geräusche, die mittels verschiedener Vokal- und Konsonantfärbungen realisiert werden. Zwar besteht die Textgrundlage u.a. auch aus einer Passage von Karl Marx' Kapital und verleiht der Komposition damit einen eindeutigen politisch engagierten Impetus. Die Worte sind jedoch, da sie wie musikalisches Material behandelt werden – also zunächst fragmentiert wurden, um nach neuen, nicht-semantischen, sondern eben klanglichen, d.h. phonetischen Ordnungskriterien wieder neu zusammengefügt zu werden –, nicht mehr verständlich; sie sind ihres verbalsprachlichen, diskursiven Sinnes, ihrer Semantik entkleidet. Die Sängerinnen und Sänger intonieren neben Lauten, Konsonanten, Vokalen oder Morphemen bestenfalls vereinzelte Worte. Ab „Harakiri“ radikalisiert sich die Technik Hubers. Die Komposition markiert den Beginn einer kompositorischen Phase, in der Huber Musik nicht mehr direkt schreibt. Sondern: klangliche Ereignisse werden so inszeniert, dass sie eine selbstreferentiell reflektierende Negation performieren. Bei „Anerkennung und Aufhebung“ (1971), „Banlieue für Sprechchor“ (1972) und „Banlieue-Augenmusik“ (1973), den drei „Harakiri“ nachfolgenden Werken, erklingt, wie bei „Harakiri“, so gut wie keine Musik im Sinne von gestaltetem Klang mehr. Zwar gibt es akustische Ereignisse – zwei Tonbandschichten mit vor allem konkreten Geräuschen (in der Form der Musique concrète) in „Anerkennung und Aufhebung“; Verbalsprache in „Banlieue für Sprechchor“ und in „Banlieue-Augenmusik“ (sowie kurze Musikpassagen in letzterem) –, sie werden aber nicht als zu verarbeitendes und auszudifferenzierendes musikalisches Material genutzt; darüber hinaus werden sie gegenüber der visuellen Schicht in „Banlieue-Augenmusik“ und „Anerkennung und Aufhebung“ in den Hintergrund gedrängt. Die politischen Texte u.a. von Marx, Engels, Lenin, Marcuse und Mao Tse Tung, die verlesen oder visuell projiziert werden, sind klar zu verstehen.

³³ Der Zeitverlauf in „Harakiri“ ist nicht in Taktten, sondern in Sekunden notiert.

³⁴ Der Begriff „signifizieren“ verweist auf einen spezifisch semiotischen Diskurs und die damit verbundenen Denkmodelle, konkret auf die Vorstellung, dass musikalische Konfigurationen einen zeichenhaften Charakter haben können. Diese Vorstellung wird von Musikwissenschaftlern keineswegs einhellig akzeptiert.

³⁵ Hierin unterscheiden sie sich von auf den ersten Blick verwandt scheinenden Ästhetiken, wie denjenigen John Cages z.B. Cage präsentiert über aleatorisch-indeterminierte Verfahren isolierte, singuläre, also in keinen musikalischen Zusammenhang eingebundene

auditive Ereignisse. Diese werden aber aufgrund ihrer Heterogenität und Vielfalt nicht wie diejenigen in Hubers „Harakiri“ als solche wahrgenommen. Cages Intention ist es gerade, den gleichsam „wunderbaren“ Eigenwert jedes einzelnen Ereignisses, nicht deren konventionelle Funktionshaftigkeit in musikalischen Gefügen sichtbar zu machen. Gerade dadurch erzeugt er aber wieder Musik, wenn auch eine andere Form von Musik: ästhetisch und ästhetisch interessanten auditiven Reiz. Musik wird nicht hinsichtlich ihrer musikalischen Mittel und derer in unserem Kulturraum sedimentierten Bedeutung hinterfragt, sondern der Musikbegriff wird lediglich erweitert, auf herkömmlich als nicht-musikalisch begriffene auditive Ereignisse ausgedehnt (Paradigmatisch ist hierfür 4'33").

- ³⁶ Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie, Frankfurt/Main 1993, S. 60 und 58.
- ³⁷ Nicolaus A. Huber, „Kritisches Komponieren“, in: Huber (wie Anm. 1), S. 40-42, hier S. 40. Und die „Harakiri“ nachfolgenden Kompositionen „Anerkennung und Aufhebung“ (1971), „Banlieue für Sprechchor“ (1972) und „Banlieue-Augenmusik“ (1973) und sind wie „Harakiri“ selber von dem Konzept des „kritischen Komponierens“, von dem spezifischen Konzept „ästhetischer Negativität“ geleitet.
- ³⁸ Hubers Formulierung, dass es sich bei „Harakiri“ gar nicht mehr um Musik handele, traf daher den Sachverhalt in ihrem Kern: „In ‘Harakiri’ etabliert sich das akustische Ereignis nicht selbst unmittelbar als Musik. Insofern ist es keine Musik“. Zit. n. Traber/ Reininghaus (wie Anm. 1), S. 388.
- ³⁹ Marcel Duchamps „Pissoir“ oder Cages „4'33“ wären mit diesem Konzept verwandt.
- ⁴⁰ Clytus Gottwald: „Viel Lärm um nichts“, in: Huber (wie Anm. 1), S. 393-397, hier S. 394.
- ⁴¹ Adorno erklärt in der Vorrede zur „Philosophie der Neuen Musik“ von 1948 seine eigenen Zielsetzungen als Autor folgendermaßen: „Es ging ihm darum, die objektiven Antinomien zu erkennen, in welche Kunst, die ihrem eigenen Anspruch wahrhaft die Treue hält, ohne auf die Wirkung zu blicken, inmitten der heteronomen Wirklichkeit notwendig sich verfängt, und die nicht anders zu überwinden sind, als wenn sie illusionslos bis zum Ende ausgetragen werden.“ Adorno (wie Anm. 18), S. 5. Ähnlich ist Gottwalds Vorwurf an Huber: „Wenn schon Komponieren nach Ihrer [Hubers] Meinung unmöglich geworden ist, dann muss solche Unmöglichkeit komponiert werden: Nicht ist ihr auszuweichen.“ Zit. n. Traber/ Reininghaus (wie Anm. 1), S. 387.
- ⁴² „Je weniger uns ‘Harakiri’ abnimmt, je mehr es uns auferlegt, desto besser. Es darf nichts im Stück ausgetragen werden!“ Zit. n. ebd., S. 389).
- ⁴³ Ebd., S. 387. Gottwald teilt Timaeus mit, dass er, obwohl der für die Uraufführung ursprünglich vorgesehene Dirigent abgelehnt hätte, er weiterhin versuche, einen Dirigenten zu finden, „der sich dieses Stücks erbarmt“.
- ⁴⁴ Weiterhin maßregelt Gottwald: „N [also Huber] hält wenig von Emanzipation. Seine dem Stück vorgegebene Spielanweisung liest sich wie eine fürstliche Kapellordnung.“ Gottwald (wie Anm. 40), S. 395. In seiner zweiten öffentlichen Replik auf Hubers nochmalige, diesmal an die Leserschaft von Melos gerichtete Erklärung seines Werkes, die, herausgefordert durch Gottwalds Angriffe, nun ihrerseits zunehmend aggressiver und

polemischer wird, wirft er Huber nicht nur eben jene „Position des oberlehrerhaften Bescheidwissers“ vor, die er selber bisher – als derjenige, der urteilt; nicht als derjenige, der sein Werk verteidigt – performiert hat und endet mit einer letzten verbalen Ohrfeige: Auf Hubers Postulat „Wirklich freies Arbeiten, zum Beispiel Komponieren ist gerade zugleich verdammtester Ernst, intensivste Anstrengung“ entgegnet er: „Auch dieser Satz ist angelesen, er stammt von Karl Marx. Und er provoziert die bange Frage, ob man als Komponist nicht besser daran täte, seinen Scharfsinn aufs Komponieren zu lenken als darauf, das bei Abwesenheit solchen Scharfsinns Komponierte nachträglich zu verteidigen.“ Huber (wie Anm. 1), S. 400.

⁴⁵ „In ‘Harakiri’ etabliert sich das akustische Ereignis nicht selbst unmittelbar als Musik. Insofern ist es keine Musik.“ Zit. Traber/Reininghaus (wie Anm. 1), S. 388.

⁴⁶ Gottwald (wie Anm. 40), S. 395.

⁴⁷ Vgl. Bourdieu (wie Anm. 25).

⁴⁸ Vgl. Gottwald (wie Anm. 40), S. 395, 398f.

⁴⁹ Ebd., S. 396. Vgl. auch den Streit zwischen Gottwald und Steve Reich in Melos 1975.

⁵⁰ Zit. n. ebd., S. 388f.

⁵¹ Huber betont lediglich an einer Stelle, dass die Analyse und Präsentation der gesellschaftlichen Probleme in der Musik nicht auf performative Exekution der Probleme abziele. S. Zitat in Anm. 45. Insofern stiftet die Musik also, nach Hubers Auffassung, Praxis. Das Stück bietet erhebliches Material für Praxis. Zit. n. Traber/Reininghaus (wie Anm. 1), S. 388.

⁵² Zit. n. Traber/Reininghaus (wie Anm. 1), S. 390.

⁵³ Zit. n. ebd., S. 389f.

⁵⁴ Gottwald (wie Anm. 40), S. 395.

⁵⁵ „Der Komponist Lachenmann ist nicht mein Antipode, sondern mein Freund.“ Huber (wie Anm. 1), S. 398.

⁵⁶ Zit. n. Traber/Reininghaus (wie Anm. 1), S. 387.

⁵⁷ Huber (wie Anm. 1), S. 397f.

⁵⁸ Gottwald (wie Anm. 40), S. 397.

⁵⁹ Die Performierung autoritärer oder liberaler Verhältnisse in der Familie kann z.B. mit der Preferenz eines bestimmten Parteiprofils kongruieren und damit ein Indikator für das Wahlverhalten einer Person sein.

⁶⁰ Herkömmliche Praktiken der Identitätsstiftung sind die Zuschreibung von Eigenschaften, Selbst- und Fremdattribuiierungen. Vgl. Werner Rammert: „Kollektive Identitäten und kulturelle Innovationen: Thema und Beiträge“, in: Werner Rammert/Gunther Knauthe/Klaus Buchenau/Florian Altenhöner (Hg.): Kollektive Identitäten und kulturelle Innovation, Leipzig 2001, S. 9-19, hier S. 11. Der soziologische – nicht der philosophische – Identitätsbegriff meint in der Regel einen Bewusstseinszustand einer Person, der aus den Fremd- und Selbstzuschreibungspraktiken resultiert. Die Identität von Dingen oder Phänomenen, die kein Bewusstsein haben, ist insofern nur eine im schwachen Sinn.

- ⁶¹ Das Attribut „magisch“ verweist auf den Kontext, aus dem die Denkfigur des Kontaminationszaubers stammt, auf die anthropologisch-ethnologische Magieforschung im Umkreis von Edward Burnett Tylor, Bronislaw Malinowski, Ernst Cassirer und Edward Evans-Pritchard.
- ⁶² In einem solchen Beziehungsgefüge verstärkt sich die Identität der Neuen Musik und diejenige ihrer Verfechter in einem referentiellen Zirkel, wie ihn Bourdieu ähnlich für Denominationsmechanismen beschrieben hat (vgl. Pierre Bourdieu, *Language and Symbolic Power*, Cambridge 1991, insbesondere S. 106ff.).

Literatur

- Theodor W. Adorno: *Philosophie der Neuen Musik*, Frankfurt/Main 1958
- Ders.: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/Main 1993
- Anneliese Belz: *Auftragskompositionen im Rundfunk 1946-1975*, hrsg. vom Deutschen Rundfunkarchiv, Frankfurt/Main 1977
- Konrad Boehmer: „Revolution der Musik“, in: *The World of Music* 1970, S. 19-33.
- Pierre Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*, Frankfurt/Main 1999
- Ders.: *Language and Symbolic Power*, Cambridge 1991
- Gabriele Clemens: *Britische Kulturpolitik in Deutschland 1945-1949*, Stuttgart 1997
- Konrad Dussel/Edgar Lersch (Hg.): *Quellen zur Programmgeschichte des deutschen Hörfunks und Fernsehens*, Göttingen 1999
- Tilman Fichter/Sieghard Lönnendonker: *Kleine Geschichte des SDS*, Berlin 1977
- Hermann Glaser: *Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland*, München 1986
- Clytus Gottwald: „Viel Lärm um nichts“, in: Nicolaus A. Huber: *Durchleuchtungen. Texte zur Musik 1964-1999*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden 2000, S. 393-397.
- Horst O. Halefeldt: „Programmgeschichte des Hörfunks“, in: Jürgen Wilke (Hg.): *Medien geschichte der Bundesrepublik Deutschland*, Köln 1999
- Carla Henius: „Das undankbare Geschäft mit neuer Musik“, in: *Melos* 1974, S. 77-83.
- Nicolaus A. Huber: *Durchleuchtungen. Texte zur Musik 1964-1999*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden 2000
- Arnulf Kutsch: „Rundfunk unter alliierter Besatzung“, in: Jürgen Wilke (Hg.): *Medien geschichte der Bundesrepublik Deutschland*, Köln 1999
- Edgar Lersch: *Rundfunk in Stuttgart 1934-49 (=Südfunk-Hefte, Heft 17)*, hrsg. vom Süddeutschen Rundfunk Stuttgart, Stuttgart 1990
- Hans Oesch: „Die Neue Musik und ihr Publikum“, in: *Melos* 1969, 460-461.
- Werner Rammert/Gunther Knauthe/Klaus Buchenau/Florian Altenhöner/Rammert/Knauthe/Buchenau/Altenhöner (Hg.): „Kollektive Identitäten und kulturelle Innovation. Thema und Beiträge“, Leipzig 2001
- Andreas Reckwitz: „Der Identitätsdiskurs“, in: Altenhöner/Rammert/Knauthe/Buchenau/Altenhöner (Hg.): „Kollektive Identitäten und kulturelle Innovation. Thema und Beiträge“, Leipzig 2001, S. 21-38.

- Rolf Urs Ringger: „Musik und Mäzene“, in: NZfM 1973, S. 493-497.
- Helmut Schanze: Handbuch der Mediengeschichte, Stuttgart 2001
- Habakuk Traber/Friedrich Christian Reininghaus: „Chronologie eines Kompositionsauftrages“, in: Nicolaus A. Huber: Durchleuchtungen. Texte zur Musik 1964-1999, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden 2000, S. 387-393.
- Jürgen Wilke (Hg.): Mediengeschichte der Bundesrepublik Deutschland, Köln 1999
- o. A.: „Braucht die Neue Musik noch Festivals?“, in: Melos 1972, S. 2-10.