

Als ästhetischer Begriff ist Avantgarde eine Metapher, die, wie alle Metaphern, nur noch einen losen Zusammenhang mit der ursprünglichen Wortbedeutung hat. Sie reklamiert ein Voraussein. Als künstlerische Bewegung hat sie keinen Feind vor sich. Sie hat damit auch keine eindeutige Richtung vorgezeichnet, wie dies für die militärische Vorhut gilt. Sie gehört eher in den Begriffsrahmen von Rebellion oder Revolte, weniger in den einer umstürzlerischen Revolution.

Als Avantgarde werden zwei grundsätzlich verschiedene Kunstströmungen bezeichnet. Einmal können sie Neuerungen des Materials und der Form betreffen, die, obgleich eine konsequente Weiterentwicklung des Vorausgehenden, als gegen die Tradition gerichtet empfunden werden.¹ Der Feind wird im Rücken vermutet. Davon verschieden ist eine zweite Form der Avantgarde, eine Suche nach einem neuen Kunstbegriff. Zuweilen war dies mit einer lautstarken Ablehnung der Idee autonomer Kunst verbunden, das heißt einer bewusst revoltierenden Haltung. Wirkungsmächtiger war jedoch die Idee, Neues zu schaffen und, anstelle von aggressiven Manifesten oder Äußerungen, der Tradition Respekt zu zollen. Die Vorstellung vom Künstler entspricht dabei der des Pioniers. Beide Vorstellungen von Avantgarde kehren im Verlauf der Geschichte wieder, mit gewandelten, der jeweiligen Situation angepassten Zielen.

Rebellion: Der Feind im Rücken

Rebellion gegen die Vergangenheit findet sich vor allem in einigen Avantgardeströmungen zu Beginn des Jahrhunderts. Eine Revolution war dies aber nicht. Denn trotz des Schlachtrufs von Filippo Tommaso Marinetti 1909 auf der Titelseite des Pariser *Figaro* »nieder mit dem Tango und Parsifal« war dieses *Épater le Bourgeois* in Frankreich nicht neu. Auch Marinettis i. e. S. künstlerische Errungenschaft, die *Worte in Freiheit*, sind zurück zu beziehen auf die Abstraktionstendenzen, die im Symbolismus wurzeln, dem seine frühen Gedichte angehören. Trotz aufrührerischer, dem Erschrecken über den Weltkrieg geschuldeten Aktionen der Dadaisten hatte Hugo Ball seine Lautgedichte mit einem Messgesang verglichen, der ihn als Katholik geprägt hatte. Peter Bürger², der die Suche von André Breton nach dem Merveilleux (dem Wunderbaren) überlesen zu haben scheint, hat den rebellierenden Gestus der »historischen« Avantgarde als einen prinzipiellen Angriff auf die »Institution Kunst« missverstanden. Eine Selbstauflösung der Kunst zugunsten von Lebenspraxis war von diesen Avantgardeströmungen nicht intendiert. Hin-

Helga de la Motte-Haber

Der Kreislauf der künstlerischen Avantgarde

gegen richteten sich die Rebellionen gegen die Erstarrung des Publikumsgeschmacks.

Als Feind im Rücken empfanden in den 1950er Jahren manche bedeutende amerikanische Künstler³ die europäische Kunst. Der Minimalist Donald Judd äußerte in einem Interview 1966: »I think it is over with it.«⁴ Es ging ihm um ein spezifisch amerikanisches Verständnis von Kunst, wie dies auch für John Cages Äußerung gilt, Beethovens Musik sei »deadening« (abtötend)⁵. In Europa hat die Rezeption der amerikanischen Kunst das Schlagwort von »Kunst und Leben« ausgelöst. Notwendig wäre jedoch, vor allem im Fall von Cage, nicht nur die Einflüsse des Buddhismus zu untersuchen, sondern auch den völlig anderen Realitätsbegriff des amerikanischen Pragmatismus, und zwar nicht in der Fassung von John Dewey, sondern in der von William James. Und haben nicht auch noch die Ideen des in Amerika gut bekannten Georg Simmel nachgewirkt? Jenseits eines erstarkten Nationalbewusstseins ist der amerikanische Avantgardebegriff einstweilen nur unzureichend zu bestimmen.

Gegen den Publikumsgeschmack

Ohne dass bewusste Provokationen intendiert waren, gab es immer und immer wieder Skandale bei Aufführungen von neuer Musik. Legendär geworden ist das Watschenkonzert 1913 in Wien mit Werken von Schönberg, Berg, Webern und Zemlinsky. Das Publikum reagierte mit Empörung, es soll zu einer Ohrfeige gekommen sein. Der Skandal, ebenfalls 1913, bei der Aufführung von Igor Strawinskys *Sacre du Printemps* war wohl inszeniert. Denn nur neue Musik, die solche Reaktionen auslöste, fand hinreichend Berücksichtigung. George Antheil kokettierte mit diesem neuen Verständnis, als er behauptete, er ginge nur bewaffnet in seine Konzerte. Der erst durch die Polizei beendete Krawall, den *Hyperprism* von Edgard Varèse 1921 auslöste, wie auch der Unmut, der eine Hörerin veranlasste bei der Aufführung der *Structures Ia* von Pierre Boulez (gespielt zusammen mit Olivier Messiaen), einem anderen Zuhörer ihre Handtasche an den Kopf zu werfen, spiegeln eine generelle Entfremdung des Publikums von der neuen 31

1 Dominique Bosseur et Jean-Yves, *Révolutions Musicales. La musique contemporaine depuis 1945*, o. O.: Minerve.

3 Diese Ablehnung vertraten nicht die Maler des Abstrakten Expressionismus, explizit auszunehmen ist auch Morton Feldman.

4 Bruce Glaser, *Questions to Stella and Judd*, in: Lucy R. Lippard, *Art News LXV (5)*, Sept. 1966, in: Gregory Battcock (Hrsg.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, Berkeley: University of California, 1995, S. 1-10, hier S. 3.

5 Richard Kostelanetz (Hrsg.), *John Cage*, New York: Praeger, 1970. S. 81.

2 Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp: Frankfurt/Main, 1947.

10 Comte de Saint-Simon, *L'Artiste, le Savant et l'Industriel. Un dialogue* (1824), in: *Oeuvres de Barthélemy Prosper Enfantin et Claude-Henri de Saint-Simon*, hrsg. par les Membres du Conseil institué par Enfantin, 47 Bde. 1865-1878, Bd. 39, Paris 1875: E. Deutu, S. 201-258.

11 Gabriel Desiré Laverdant, *De la Mission de l'Art et du Rôle des Artistes*, La Phalange. Revue de la Science Sociale, Paris 1845: Bureaux de la Phalange I, S. 253-272.

12 Charles Fourier war ebenfalls ein Frühsozialist, aber ein Gegner von Saint-Simon.

6 Das Fortschrittsmodell war seit Beginn des 20. Jahrhunderts, spätestens in den 1930er Jahren, von Historikern in Frage gestellt worden (u. a. von Arnold Toynbee).

7 Karel Goeyvaerts, *Een Zelfportret, Selbstportrait 1923-1988*, niederländisch-deutsch, in: *Selbstlose Musik: Texte, Briefe, Gespräche*, hrsg. von M. Delaere, *MusikTexte*: Köln 2010, S. 19-135, hier S. 65.

8 Vgl. Gianmario Borio, *Musikalische Avantgarde um 1960, Entwurf einer Theorie der informellen Musik*, Laaber Verlag: Laaber 1993.

9 Marinetti hatte zum Beispiel schon durch mit Leim beschmierte Sitze die Befreiung des Publikums skandalös angestrebt. Die Kleidung wurde am Ausgang ersetzt.

13 Außer an der raumlösenden Rhythmik von Jaques-Dalcroze war Appia jedoch nicht an neuer Musik interessiert, sondern eher Richard Wagner verpflichtet. Legendar geworden ist eine Aufführung von Christoph Willibald Glucks *Orpheus und Euridike* aus dem Jahr 1912.

14 Mondrian zweifelte im Unterschied zu Theo van Doesburg an der Idee von Kunst und Leben.

Musik. Das Neue rief Empörung hervor, weil die Hörgewohnheiten verletzt wurden.

Die neue Musik, geprägt von neuen Materialien und Satztechniken, zog sich mehr und mehr zurück in »Privataufführungen«, Festivals; Konzerte für eine spezielle Hörerschaft wie auch für spezialisierte Ensembles begannen eine Rolle zu spielen. Der Rundfunk wurde für längere Zeit zu einer wichtigen Institution zur Förderung. Er wies jedoch, wie zum Beispiel der WDR, Konzerte als *Musik der Zeit* aus. Dem Rundfunk verdankt sich die Aufführung wichtiger Werke, so 1958 die von Karlheinz Stockhausens *Gruppen für drei Orchester*. Er wurde durch andere Medien im Verlauf der Jahre zurückgedrängt.

Etwas pauschal gesprochen galt seit den 1950 Jahren: Nicht mehr eine Kritik, die sich an das allgemeine Publikum wendete, sondern eine Spezialkritik übernahm die Gewichtung, ehe Stücke doch zuweilen in den bürgerlichen Konzertsaal vordrangen.

Das Verständnis bei einem größeren Publikum erschwerte das aus dem 19. Jahrhundert stammende Fortschrittsmodell, dessen Innovationsanspruch durch die jeweils neu komponierten Stücke intensiviert wurde. Es wurde den Komponisten durch Theodor W. Adorno gepredigt.⁶ Allerdings war Adorno wohl doch zunächst den Komponisten nachgehinkt. 1951, als bei den Darmstädter Ferienkursen das erste serielle Stück, die *Sonate für zwei Klavier* (1. Satz) von Karel Goeyvaerts, zusammen mit Stockhausen uraufgeführt wurde, war er irritiert. Goeyvaerts Erklärungen kam Stockhausen mit einem schlagenden Argument zu Hilfe, indem er sagte: »Herr Professor, Sie suchen ein Huhn auf einem abstrakten Gemälde.«⁷

Die Avantgarde der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts⁸, deren Zusammenschluss eher durch Veranstalter oder die Bindung von Aufführungsstätten geschah, war nicht mehr so geschlossen wie die Schönbergsschule. Das begünstigte die individuelle Entfaltung von Ideen: unter anderem das *Instrumentale Theater* von Mauricio Kagel, die musikalisierte Körpersprache von Dieter Schnebel, oder die Verwendung technischer Mittel, etwa bei György Ligetis *Konversation ohne Worte Artikulation*. Auch entstanden die ersten Environments, in denen ältere Ideen der Avantgarde⁹ über die Teilnahme von Besuchern eine Realisation erfuhren, so in dem *Klangleuchtlabyrinth* von Josef Anton Riedl, das dem Zuhörer in dieser leuchtenden klingenden »Tropfsteinhöhle« (Josef Häusler) eine aktive Beteiligung durch die Verweildauer im Umhergehen freistellte.

Avantgardebegriff und die Idee des sozialen Bewusstseins

In Sinne einer sozialen Neugestaltung wurde dieser Begriff verstanden, als er 1824 von dem Frühsozialisten Comte de Saint-Simon¹⁰ auf die Kunst übertragen wurde, und zwar in einem fiktiven Dialog zwischen einem Künstler, einem Wissenschaftler und einem Industriellen. Mit Letzterem benannte er eine Person, die im Unterschied zum Adel keine parasitäre Existenz führt, sondern durch eigene Arbeit ihr Geld für sich und Andere erwirtschaftete. Saint-Simon erhoffte sich aus dieser Zusammenarbeit, die Imagination einer besseren Zukunft der Gesellschaft, wobei dem Industriellen die Aufgabe der Realisierung zufiel.

Gabriel Desiré Laverdant¹¹, auch er ein Anhänger frühsozialistischer Utopien, wird meist zugeschrieben, als erster von künstlerischer Avantgarde gesprochen zu haben. Zwar ein Anhänger von Charles Fourier¹², ebenfalls ein Frühsozialist, ging Laverdant doch, wie Saint-Simon 1845, von der Idee aus, dass die Kunst der Vorläufer und Entwickler der avanciertesten sozialen Ideen sei. Er tastete dabei den Charakter autonomer Werke nicht an, denn auch sie können zum Entwurf einer noch unbekannteren, besseren Welt dienen. Er war ein Bewunderer der »Farbkompositionen« von Eugène Delacroix. Mit diesem Avantgardebegriff kündigte sich, noch kaum hinreichend theoretisch ausgearbeitet, eine Wirkungsästhetik an, die auch die autonome Kunst nicht scheuen musste.

Ursprünglicher Avantgardebegriff

Einem Avantgardebegriff, der der angewandten wie autonomen Kunst Rechnung tragen konnte, entsprach der auf die englische Arts- and Crafts-Bewegung zurückgreifende *Deutsche Werkbund* von Künstlern, Architekten, Unternehmern und Sachverständigen, an dem viele Jugendstilünstler teilnahmen. Dem *Werkbund* verdankt sich die Gartenstadt Hellerau in Dresden. Für das zugehörige Festspielhaus, eine »Bildungsanstalt für Musik und Rhythmus« konzipierte Adolph Appia ein aktiveres Beteiligtsein, weil Spielfläche und Zuschauerraum ineinander übergingen.¹³

Wenig später wurden in der *Gruppe de Stijl*¹⁴ und im *Bauhaus* ähnliche Ideen verfolgt wie vom *Werkbund*. Es ging um eine Neugestaltung des Lebens, ohne dass dazu die herkömmlichen Kunstgattungen außer Kraft gesetzt werden mussten, wohl aber Hierarchieunterschiede aufgelöst wurden. Eine Veränderung mit der seit dem 18. Jahrhundert geltenden Ästhetik stellte die dabei

intendierte Gleichstellung von Meisterwerk und handwerklicher Produktion dar. Jedoch vollzog sich diese Veränderung in Art einer Erweiterung. Zeitweilig galt dies auch für die russischen Konstruktivisten, denen sich einige Bauhaus-Künstler verpflichtet fühlten (zum Beispiel Oskar Schlemmer).

Selbstverständlich gab es nach dem Ersten Weltkrieg, der einen Zusammenbruch der Wertvorstellungen bedeutete, auch heftige Polemiken gegen die bürgerliche Musikkultur vor allem in der *Novembergruppe*.¹⁵ Es gab auch regelrecht inszenierte Krawalle, so von den Berliner Dadaisten, deren kämpferische Gesten aber Ende 1922 erlahmten. Für die 1920er Jahre, die man gern als neue Sachlichkeit bezeichnet, war, ähnlich wie für die gleichzeitige Bauhaus-ästhetik, die Auffassung typisch, dass Kunst einem neuen sozialen Bewusstsein zu dienen habe. Die Hinwendung zur Realität ging mit einer Ablehnung des Expressionismus einher. Einen ästhetisch wichtigen Aspekt bedeutete die Idee der Funktionalisierung der Kunst. Man kann von einem anderen »Kunstwollen« sprechen.¹⁶ Es hatte Vereinfachungen des musikalischen Materials und der kompositorischen Verfahren zur Folge wie auch die Hinwendung zu populären Formen. Letzteres charakteristisch für die kurzlebige französische *Groupe des Six*. Es konnten neue Vermittlungsformen genutzt werden, so der Rundfunk. Dieses neue Kunstwollen wirkte sich auf das Verhältnis zu den sogenannten Laien aus, wie sich an der Arbeiterchorbewegung zeigte, deren namhafteste Dirigenten wahrscheinlich Anton von Webern und Hermann Scherchen waren. Hanns Eisler komponierte dafür im Rahmen der sogenannten angewandten Musik. Gebrauchsmusik ist ein Schlagwort, das in den 1920er Jahren mit dem Namen von Paul Hindemith verbunden wird, um seine Stücke für Laien zu charakterisieren.¹⁷ Ein wegweisendes Ereignis war 1929 das Radiostück *Der Lindberghflug* in der Zusammenarbeit von Bert Brecht, Paul Hindemith und Kurth Weill. Mit ihm sollte Brechts Radio- und Lehrstücktheorie eines mitwirkenden Publikums realisiert werden. Der Hörer zu Hause sollte den Part von Lindbergh übernehmen: parlando oder mitsummend.¹⁸

Der neue Musikbegriff war jedoch nicht zwingend polemisch gegen eine autonome Musik gerichtet. Denn in den 1920er Jahren wurden auch traditionelle Gattungen wie Streichquartette und Kammermusiken geschaffen.

Trotz ähnlicher Ausgangspunkte unterscheidet sich die Entwicklung in Russland von der zentraleuropäischen Entwicklung durch die unmittelbaren Einflüsse der Politik.

Die russische Oktoberrevolution hatte gewaltige Wirkungen auf die Kunst ausgeübt¹⁹. Es gab Künstler, die in der Roten Armee mitkämpften wie der Komponist Alexander Mossolow. Andere verließen für immer den Rahmen der Kunst und widmeten sich als Arbeiter in Fabriken dem Aufbau eines neuen Lebens; Kasimir Malewitsch, der Schöpfer des schwarzen Quadrats, entwarf unter anderem neue Kleidung. Wie schnell aber verpuffte die Begeisterung, die im westlichen Europa für manche Künstler noch immer eine Vorbildwirkung hatte? Kasimir Malewitsch erteilte 1927 in seiner als *Bauhaus Buch*²⁰ erschienenen Abhandlung der angewandten Kunst eine so radikale Absage, dass sich die Schriftleitung (Walter Gropius und László Moholy-Nagy) davon distanzieren.

Auf Laverdants Avantgardebegriff und damit auf eine Wiederkehr von Gedanken, ohne bewusstes Gedenken, bezog Friedemann Sallis²¹ die politische Musik der 1960er Jahre, dabei vor allem die von Luigi Nono. Mehr jedoch als davor, wo der Anspruch autonomer Werke neben funktional geprägten gleichzeitig bestehen konnte, vereinigte Nono beide ästhetische Kategorien in seinen Kompositionen²², die zugleich Werke im traditionellen Sinn sind und doch auf eine Bewusstseinsveränderung zielen. Bernd Alois Zimmermann wäre ebenfalls zu nennen für eine gelungene Synthese von Werkcharakter und Appell an den Hörer. Wie anders könnte sonst der Titel *Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne* verstanden werden? Solche Werke sind intentional sowohl einer Autonomie- wie Wirkungsästhetik verbunden.

Die »ewige Wiederkehr«

Immer wieder tauchte in der Geschichte der jeweils zeitgenössischen Musik das Problem der sozialen Bedeutung auf, dem der Begriff der künstlerischen Avantgarde seinen Ursprung verdankte. In den 1920er Jahren stellte sich Max Butting die Frage, »für wen er komponiere«²³. 1969 stellte sie Heinz Klaus Metzger erneut: *Musik wozu?*²⁴ 1971 diente sie Hans Jörg Pauli für eine Sammlung von Komponistengesprächen: *Für wen komponieren Sie eigentlich?*²⁵ Und klingt sie nicht auch 2018 im Heft 115 der *Positionen* mit dem Titel *Social engagement* an?

Momente einer Erinnerungskultur sind in diesem Kreislauf nicht zu finden. Welche tiefer liegenden Gründe hat es, dass ein Satz aus einem umfangreichen Werk von 1905 des Pragmatisten George Santayana zu einem geflügelten Wort wurde? »Those who cannot remember the past are condemned to repeat it.«²⁶

19 Maria Gough, *The Artist as Producer. Russian Constructivism in Revolution*, University of California Press: Berkeley, CA 2005.

15 Vgl. Nils Grosch, *Die Musik der neuen Sachlichkeit*, Metzler: Stuttgart-Weimar 1999.

20 Kasimir Malewitsch (1927), *Die gegenstandslose Welt*, Neue Bauhausbücher, Faksimilendruck des Bauhausbuches 11, hrsg. v. H. M. Wingler, Kupferberg: Mainz 1980.

21 Friedmann Sallis, *Luigi Nono*, in: *Music in the Twentieth-Century. Avantgarde*, hrsg. von Larry Sitsky, Greenwood: Westport, CT, S. 329-338, hier S. 330.

16 Der Begriff wurde erstmals 1856 von dem Archäologen Heinrich Brunn gebraucht.

17 Zum Beispiel *Frau Musica. Sing- und Spielmusiken für Liebhaber und Musikfreunde*.

18 Zur verwickelten Geschichte des heute in der Originalgestalt verbotenen Werks sei auf Band 6, hrsg. von Rudolf Stephan, der Hindemith-GA verwiesen und auf Klaus Dieter Krabiels Aufarbeitung (Brecht Handbuch Bd. 1, hrsg. von Jan Knopf, Metzler Stuttgart-Weimar 2001, S. 216-226). Den Schlusschor *Das Unerreichbare*, von Hindemith vertont, ersetzte Brecht nach seiner Wendung zum Kommunismus durch *Das noch nicht Erreichte*. Scherchen hatte bei der Einspielung 1930 den Schlusschor entfallen lassen.

22 Nono gab den Werkanspruch zeitweilig bei seiner Zusammenarbeit mit dem *Living Theater* auf.

23 Max Butting, *Musikgeschichte, die ich miterlebte*, Henschel: Berlin 1955, S. 145.

24 Heinz-Klaus Metzger, *Musik wozu*, hrsg. v. R. Riehn, Suhrkamp: Frankfurt 1980, S. 294, 306.

25 Hans Jörg Pauli, *Für wen komponieren Sie eigentlich?* Fischer: Frankfurt/Main 1971.

26 George Santayana, *The Life of Reason*, 5 Bde., Bd. 1, C. Scribner's Son: New York 1905, S. 284., zuletzt wieder aufgelegt MIT