

Günter Mayer

Für und wider

Avantgarde und Geschichtslosigkeit?

1 Vgl. dazu die entsprechenden Texte in: *Neue Musik im geteilten Deutschland, Dokumente aus den fünfziger Jahren*, hrsg. von Ulrich Dibelius und Frank Schneider, Berlin 1993. ↑

2 Vgl. dazu Theodor W. Adorno, *Die gegängelte Musik*, in: *Dissonanzen, Musik in der verwalteten Welt*, Göttingen 1956, S. 46-61. ↑

3 Frank Schneider, *Was geht? Was bleibt? Was kommt?*, in: *motiv. Musik in Gesellschaft anderer Künste*, Heft Zwei/Drei 1991, S. 50. ↑

4 Vgl. Theodor W. Adorno, *Das Altern der Neuen Musik*, in: *Dissonanzen*, a. a. O., S. 120-143. ↑

5 Vgl. dazu etwa Konrad Boehmer, *Zum Problem der Fortschrittlichkeit des musikalischen Materials*, in: *Sozialistische Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft*, Heft 5/6, o. J., S. 4-30. ↑

6 Vgl. dazu Peter Bürger, *Das Altern der Moderne*, in: *Adorno-Konferenz*

Die Rekonstruktion geschichtlicher Widerspruchszusammenhänge ist stets geprägt durch die über kürzere oder längere Zeiträume hinweg entstandene, veränderte reale Situation und die Wissens- und Interessenlage der Historiker der jeweiligen Gegenwart, von der aus Vergangenes beschrieben und beurteilt wird. Von der Mitte der 90er Jahre her über die musikalische »Avantgarde«, ihre Herausbildung und Entfaltung im ersten Drittel dieses nun zu Ende gehenden Jahrhunderts, über ihre konzentrierte Ausdifferenzierung in den und seit den 50er Jahren im »Westen« und ihre damals rabiate Ablehnung und Unterdrückung im Namen des »gesellschaftlichen Fortschritts« im »Osten«, in Kenntnis dessen, was sich danach in den Musikkulturen vollzogen hat, zu reflektieren, zumal im Hinblick auf ihre »Gesellschaftlichkeit«, auf die Relation zwischen »Geschichtslosigkeit« und intendierten sozialen, »geschichtsbildenden« Funktionen ist ohne kritisches Nachdenken über eben diese Begriffe nicht sinnvoll. Denn: In der Rückbesinnung auf die Positionen Neuer Musik nach dem Ende des 2. Weltkriegs, im Nachdenken über das Verhältnis zwischen »Avantgarde« und »gesellschaftlichem Fortschritt« bedeuten diese Kategorien längst nicht mehr das, was sie für die Akteure im Nachkriegs-Deutschland jener Jahre auf beiden Seiten bedeutet haben. Und nur über diesen territorialen und politischen Raum wird hier nachgedacht.

Von heute aus verschieben sich Begriffsinhalte, Wertkriterien, Abgrenzungen, ehemals unüberbrückbare Gegensätze. Und es werden größere Zusammenhänge im Hinblick auf die Zeit davor und danach erkennbar. Auf letztere kommt es mir in dieser Skizze vor allem an.

Zur geschichtlichen Situation

1. In den ersten Nachkriegsjahren war die Situation für die »Neue Musik« in allen vier Besatzungszonen relativ gleich. »Neue Musik« war vor allem jene, die seit dem ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts bis 1933 entstanden und während des Hitler-Faschismus als »entartet« in Deutschland unterdrückt worden war. Es war zum großen Teil die Musik der ins Exil gegangenen Komponisten, die noch im Ausland waren und – bis auf wenige – blieben. Unter ihnen war Paul Hindemith der bekannteste. Es gab großen Nachholebedarf, viel Offenheit, Toleranz, Zurückhaltung im Zeichen der »Wiedergutmachung«, auch bei jenen Musikern und Hörern, die dieser Musik gegenüber nach wie vor skeptisch oder ablehnend sich verhielten. Nicht

1983, hrsg. von L.v. Friedeburg u. J. Habermas, Frankfurt am Main 1983, S. 177-197. ↑

7 Frank Schneider, a.a.O., S. 50. ↑

8 Vgl. Hanns Eisler, *Gesellschaftliche Grundfragen der modernen Musik*, in: *Musik und Politik, Schriften 1948-1962*, hrsg. von G. Mayer, Leipzig 1982, S. 22. ↑

9 Vgl. Hanns Eisler, *Brief nach Westdeutschland*, in: a.a.O., S. 180. ↑

10 Vgl. Hans Magnus Enzensberger, *Die Aporien der Avantgarde*, in: *Einzelheiten II. Poesie und Politik*, Frankfurt am Main 1963, S. 50-80. ↑

11 Vgl. Christoph von Blumröder, *Musikalische Avantgarde heute?*, in: *Revolution in der Musik. Avantgarde von 1200 bis 2000*, hrsg. v. A. Riethmüller, Kassel, Basel 1989, S. 47-54. ↑

12 Vgl. Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main 1974; ferner: 'Theorie der Avantgarde', *Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft*, hrsg. von W. M. Lüdke, Frankfurt am Mai 1976. ↑

13 Vgl. den Band, *Künstlerische Avantgarde. Annäherungen an ein unabgeschlossenes Kapitel*, Berlin 1979; ferner,

unwichtig zu erwähnen: Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton Webern waren sehr wenig, Charles Ives und Edgard Varèse praktisch unbekannt.

2. Seit Ende der vierziger Jahre bildete sich – als Moment der Systemkonfrontation im Kontext des »kalten Krieges« und vor dem Hintergrund der gegensätzlichen Staatlichkeit von BRD und DDR in der Nachkriegsentwicklung der »Neuen Musik« – eine »West«-»Ost«-Polarisierung heraus, die sich zwischen 1950 und 1960 in einer ersten extremen Form ausgeprägt hat.

Es standen sich gegenüber: im »Westen« die esoterische musikalische »Avantgarde« des »seriellen Jahrzehnts« und der frühen elektronischen Musik, die dominant auf immanenten »Materialfortschritt« und nicht auf ein breites Publikum orientiert war – und im »Osten« die exoterische musikalische »Arrière-Garde« des nur erweitert-tonalen Jahrzehnts, die dominant auf sozialpolitische Wirksamkeit, auf ein breites Publikum unter weitestgehendem Verzicht auf Materialinnovationen orientiert war. Auf der Ebene der Musikideologie standen sich die prinzipielle Kritik des »volksfremden Formalismus« einerseits¹ und die ebenso prinzipielle Kritik der »gegängelten Musik« andererseits² unversöhnlich gegenüber. Musikalische und gesellschaftliche »Fortschrittlichkeit« sind von beiden Seiten mit jeweils gegensätzlicher Betonung in Anspruch genommen worden. War auf der »westlichen« Seite in diesem Zeitraum die klangliche Innovation zum entscheidenden Kriterium der jungen »Avantgarde« geworden, so ist diese auf der »östlichen« Seite unter der Dominanz ideologischer Vorgaben geradezu ausgeschlossen worden. Es gab praktisch und theoretisch auf beiden Seiten bei den Ideologen einen je spezifischen Dogmatismus: trotz der offenen Grenze also »Mauern« in den Köpfen, lange bevor die »Mauer« errichtet worden war: »Zwischen beiden Lagern, der avantgardistischen Musik »westlicher Prägung« und den populistisch-konventionellen Orientierungen des Ostens im Zeichen eines vorgeblich »sozialistischen Realismus« herrschte ein erbitterter Kampf um die Kernfrage, wer »wirklich« dem musikalischen Fortschritt diene und welche Art von Musik ihn »wahrhaftig« verkörpere.«³

3. Dem nüchternen Blick 50 Jahre zurück entgeht heute weniger als damals die Tatsache, daß die junge Nachkriegs-»Avantgarde« im »Westen« von einem sehr kleinen, internationalen Kreis hochbegabter Musiker im Rahmen *einer* neuen Institution Neuer Musik (Stichwort: Kranichstein/Darmstadt) entfaltet worden ist. Die Breite der Musikkultur in der BRD war von der in der DDR administrativ durchgesetzten, rückwärtsgewandten Kontinuität und der bewahrenden Praxis einer gemäßigten Moderne im Hinblick auf die in beiden Teilen Deutschlands neu entstehende zeitgenössische Musik wenig verschieden. Allerdings waren die großen Komponisten der Vorkriegs-Moderne in der Musikkultur der BRD wenigstens punktuell »präsent«, während sie in der DDR der fünfziger Jahre flächendeckend verboten waren: von Schönberg bis Bartók, von Strawinsky bis Webern – die Kompositionen Eislers in Zwölftontechnik eingeschlossen. Hier waren zwar die bedeutenden Komponisten der älteren Generation, die aus dem Exil zurückgekehrten (Eisler, Dessau, Meyer) wie die »bodenständigen« (Wagner-Régeny, Gerster,

Der Kunstbegriff der Avantgarde – Absage an Autonomie-Ästhetik, in: *Ästhetik der Kunst*, Autorenkollektiv Ltg. Erwin Pracht, Berlin 1987, S. 204-243. ↑

14 Vgl. dazu Wolfgang Fritz Haug, *Determinanten der postkommunistischen Situation. Wahrnehmungsversuche (II)*, Hamburg 1993. ↑

15 Vgl. dazu Heiner Goebbels, *Prince and the Revolution*, in: *Revolution in der Musik*, a.a.O., 108-115; ferner: *Schnitt. Frankfurt, Rede zum Abschluß der Hindemith-Tage*, Alte Oper Frankfurt am Main, 26.11.1995, Ms.. ↑

16 Theodor W. Adorno/ Hans Eisler, *Komposition für den Film*, Leipzig 1977, S. 71. ↑

17 a.a.O., S. 125. ↑

18 Vgl. Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt am Main 1958. ↑

19 Vgl. Theodor W. Adorno/ Hans Eisler, *Komposition für den Film*, a.a.O., ferner Günter Mayer, *Adorno und Eisler*, in: *Adorno und die Musik*, hrsg. von O. Kolleritsch, Graz 1979, S. 133-155. ↑

20 Vgl. dazu Günter Mayer, *Zum Verhältnis von politischer und musikalischer Avantgarde*, in: *Revolution in der Musik*, a.a.O., S. 28-46. ↑

Butting) sowie die großen Talente der Jüngeren (Asriel, Kochan) nicht so weit vom allgemeinen Niveau der Musikpraxis entfernt wie die junge »Avantgarde« im »Westen«, allerdings im Einzelfall doch so weit, daß scharfe Kritik und administrative Reglementierung nicht ausblieben (Beispiel: Dessau.»Lukullus«).

4. Aus der inzwischen überschaubaren Entwicklung der Neuen Musik seit den sechziger und siebziger Jahren wissen wir, daß die extreme Polarisierung der fünfziger Jahre vor allem durch die Komponisten der jüngeren Generation, die sich in diesem Zeitraum profiliert haben, zunehmend entschärft worden ist: Über das »Altern der Neuen Musik« und den »drohenden Materialfetischismus« war schon 1954 reflektiert worden⁴. Nach 1968 gab es im »Westen« die »linke«, zunächst wiederum dogmatische Kritik an der »Ideologie der musikalischen Avantgarde«⁵. Es gab bekanntlich nach der Annäherung des kompositorischen Niveaus der avancierten Jüngeren des »Ostens« an das internationale Niveau als Moment eines internationalen Paradigmenwechsels (analog zur Wiederentdeckung der Gegenständlichkeit, des »Realismus« in den bildenden Künsten) die Abwendung von der »abstrakten«, esoterischen Moderne, die Ausweitung des Moderne-Begriffs⁶, schließlich die Gegenbewegung hin zur »Neo-Expressivität«, »Neo-Tonalität«, zur »Neuen Einfachheit« – mit der allgemeinen Krise der »Großen Erzählungen«, der gesellschaftlichen wie musikalischen Konzepte vom ständigen »Fortschritt« war jener vielschichtige Prozeß der Verunsicherung, des Umdenkens, der Pluralisierung von Konzeptualisierungen verbunden, die als Phänomene der »Postmoderne« beschrieben worden sind.

Zur allgemeinen Charakterisierung der Entschärfung und Auflösung der für die fünfziger Jahre typischen Polarisierung ist zutreffend festgestellt worden: »... aus gegenwärtiger Sicht gibt es weder Sieger noch Besiegte, haben sich doch im weiteren Verlauf der musikalischen Ereignisse die avantgardistischen Positionen der material-fixierten Experimente so wenig als Heilsweg in die Zukunft behaupten können wie die Fetischisierung der sozial-pädagogischen und machtpolitischen Dienstfunktionen von Musik durch die Staatsanwälte des ›sozialistischen Realismus‹ in der DDR.«⁷

Zu den »West«-»Ost«-Aspekten der Polarisierung

Von der Gegenwart her seien einige Aspekte wenigstens grob angedeutet, um das, was dazu bisher publiziert worden ist, auf übergreifende Zusammenhänge hin zu ergänzen:

1. In den »westlichen« Besatzungszonen bzw. der BRD gab es insgesamt günstigere Ausgangsbedingungen – auch für die Entwicklung der Neuen Musik. Die kapitalistisch formierte Gesellschaft blieb erhalten und hat sich relativ schnell konsolidiert (Marshall-Plan). Es ging hier nicht, wie im »Osten«, um eine Neuformierung der Gesellschaft mit neuen, unerfahrenen Leuten.

Der industrielle, technologische Vorsprung gegenüber dem »Osten« war schon von Anfang an enorm. Für die Musik bedeutete das: von einigen jungen

21 Vgl. dazu Günter Mayer, *Visionen für das 21. Jahrhundert?*, in: *Das Argument*, 36. Jg. Heft 6 November/Dezember 1994, 917-927. ↑

Komponisten (Stockhausen, Maderna, Nono u.a.) wurde schon sehr früh die Entwicklung der elektro-akustischen Klanggestaltung, der musikgeschichtlich umwälzende Übergang zur technischen Produzierbarkeit von Musik begonnen und ausgebaut. Ausgehend von Webern und entwickelt im seriellen Konzept führte das zu einem tiefgreifenden Wandel des Musikdenkens – hin zu einer analytisch-synthetischen Beziehung zum elementarisierten musikalischen Material und zu neuen Dimensionen der Parameter des Tonsatzes: Strukturdauer, Tonmenge, Tondichte, Ambitus, Registerlage; der klangspezifischen Anwendung statistischer Verfahren, der Neuorganisation des Volumens, der Räumlichkeit der Musik etc.

Dieser Prozeß des innermusikalischen »Fortschritts«, der Durchrationalisierung der klanglichen Ordnung hatte seine innere Logik und zur Folge, daß das motivisch-thematische Denken, die Logik und Ausdrucksfülle des »musikalischen Gedankens«, was für Schönberg noch verbindlich war, weitestgehend verlassen worden ist. Aus dieser konstruktivistischen Tendenz und dem fast gänzlich fehlenden praktisch-politischen Neuansatz und Impuls für eine Umwälzung der gesellschaftlichen Verhältnisse ergab sich wiederum die tendenzielle Geringschätzung der sozialen Funktionen von Musik – nicht so sehr, was die allgemeine gesellschaftliche Relevanz dieser neuen Musik betrifft, sondern ihre intendierte, über die Hörer vermittelte Wirkung auf die Gesellschaft. Zudem gab es für die vor allem jüngeren Musiker dieser Richtung des emphatischen Neubeginns weder musikpolitische Postulate noch Verbote, sondern große individuelle Freiräume. Und: die großen Persönlichkeiten der Neuorientierung waren entweder gerade oder sehr bald gestorben, bzw. relativ fern. Trotz der Tendenz zur Vereinseitigung, die aus dieser extremen Form arbeitsteiliger Spezialisierung wiederum mit einer gewissen Zwangsläufigkeit hervorging, ist der in diesem »Treibhaus« aufs Material und neue Verfahrensweisen konzentrierte Innovationsschub für die gesamte weitere Entwicklung der Neuen Musik geschichtlich bedeutsam geworden.

Insofern ist die Rede von der »Geschichtslosigkeit« der »Avantgarde« wie der dazu konstruierte Gegensatz der »sozialen Verantwortung« nicht haltbar. In der aufs Material und neue Verfahrensweisen konzentrierten musikalischen Kreativität vollzogen sich – juxtrastrukturell – ähnliche Prozesse systemspezifischer Ausdifferenzierung wie in anderen Subsystemen der Gesellschaft, also ein geschichtlich relevanter Aspekt der allgemeinen Geschichte. Zudem waren die führenden Köpfe dieser Innovationsbewegung nicht so weit von der Geschichte abgekoppelt, wie bei der angeblich geschichtslosen »Abstraktheit« unterstellt wird: In Stockhausens *Gesang der Jünglinge* und in Nonos *Canto sospeso* werden sehr wohl sozial-historisch bedeutsame Erfahrungen thematisiert – was in den sechziger Jahren seine logische Fortsetzung etwa in den *Hymnen* bzw. der *Fabbrica illuminata* gefunden hat. Und das war durchaus ein Phänomen der Wahrnehmung »sozialer Verantwortung«, die eben nicht mit einer engen Auffassung von Wirkungsästhetik, mit einer direkt sozial-politischen oder -pädagogischen Funktionsbestimmung der Musik gleichgesetzt werden kann. Zudem: Die Präsenz dieser neuen Nachkriegs-»Avantgarde« hatte selbst da,

wo »soziale Verantwortung« nicht explizit geworden ist, im Kontext des wieder etablierten bürgerlichen Musikbetriebs allein durch die ungewöhnliche, »unerhörte« klangliche Erscheinung eine die vorherrschende Musikpraxis und die Musikauffassung des »normalen« Publikums außerordentlich provozierende Wirkung, also trotz der behaupteten Funktionslosigkeit eine sehr kritische gesellschaftliche Funktion. Es sei nur an die wütenden Reaktionen der Gegner der Neuen Musik im »Westen« erinnert, auf deren »Sachkenntnis« die konservativen Funktionäre im »Osten« sich gestützt haben.

Auch die Bezeichnung dieses Innovationsschubs als »serielles Jahrzehnt« ist irreführend. Es wird damit der Anschein erweckt, als sei diese Verfahrensweise gewissermaßen damals eine allgemein akzeptierte Norm der Struktur- und Musterbildung gewesen. Aber: Die kreative Erweiterung und Neu-Ordnung des musikalischen Materials ist in jenen Jahren nicht nur von Boulez, Stockhausen, Nono vorangetrieben worden, sondern auch von Berio, Maderna, Xenakis, B. A. Zimmermann – und zwar in kritischer Auseinandersetzung mit dem Serialismus, ja in Abgrenzung davon (ganz zu schweigen von dem, was sich in den Nachkriegsjahren mit der Entwicklung der »musique concrète« in Bezug auf die ästhetische Erweiterung der Auffassungen vom musikalischen Material verändert hatte).

2. In der »Ost-Zone« bzw. der DDR gab es insgesamt schlechte materiell-technische, ökonomische Ausgangsbedingungen – auch für die Entwicklung der Neuen Musik. Im »Osten« sind tiefe Eingriffe in die Eigentumsverhältnisse vorgenommen worden, mit dem Ziel eine »sozialistische« Gesellschaftsordnung als historische Alternative zur »niedergehenden« kapitalistischen zu erreichen. Der industrielle, technologische Rückstand gegenüber dem »Westen« war von Anfang an enorm und durch die Reparationsleistungen für die Sowjetunion noch potenziert. Die Unerfahrenheit, Unsicherheit dieses gesellschaftlichen Experiments, für das es aus dem östlichen »Freundesland« eine dogmatische Ideologie und aus dem »Westen« keine materielle Hilfe geben konnte, wurde von den führenden Kräften durch die paternalistische Illusion der Umerziehung der Volksmassen, die angestrebte Zukunfts- und Siegesgewißheit gewissermaßen »ausgeglichen«, letztere durch internationale politische Ereignisse wie etwa die Gründung der Volksrepublik China jedoch bekräftigt. Hinsichtlich der Entwicklung der Neuen Musik bedeutete das: für die Herausbildung und Entfaltung der elektro-akustischen Produktionsweise wie überhaupt für jeden experimentellen Weg fehlten die Voraussetzungen bzw. die Einsicht in deren Notwendigkeit und geschichtsbildendes Potential. Daher und bestärkt durch die populistische Wirkungsästhetik blieben die vorindustriellen, musikalischen Normen der Struktur und Musterbildung weiterhin bestimmend. In demonstrativer Abgrenzung vom »Feindbild« der »westlichen Dekadenz«, von der »Zerstörung der Musik« durch den »Formalismus« sind bekanntlich die Traditionen der musikalischen Klassik und der Volksmusik beschworen: daher motivisch-thematische Arbeit, Ausdruck, Intonation, Ideengehalt, und die überkommenen Genres von Lied, Tanz, Kantate, Oratorium, Sinfonik für die Konzertmusik und das Laienmusizieren absolut gesetzt worden. Dementsprechend sind die sozialen Funktionen der Musik maßlos überschätzt, Materialexperimente nicht nur unterschätzt sondern unterbunden worden. Die

»Fortschrittlichkeit« der Musik kam gewissermaßen von »außen« und blieb daher auch äußerlich. Das »neue Material« blieb in dieser »Zurücknahme« bestenfalls das, was Schönberg zu Beginn des Jahrhunderts entwickelt hatte.

In diesem Kontext waren die aus dem Exil in den »Osten« zurückkehrenden Komponisten und Musiker der älteren Generation, die (wie Eisler, Meyer oder auch Ernst Busch) schon vor 1933 bewußt für die sozialistische Idee und Bewegung sich engagiert hatten und nun tonangebend wurden, eine große politische und musikalische Autorität für die jungen Talente: Sie waren – ganz anders als im »Westen« – als »Institution« etabliert. Und es gab ganz anders als im »Westen« – eine allgegenwärtige musikpolitische und -ästhetische Programmatik: Gebote, »kollektive Kritik« und Verbote. Obwohl sich etwa Eislers kritische Haltung gegenüber Schönberg von der parteioffiziellen, dogmatischen Meyers sehr unterschied, stand auch bei ihm das soziale Verantwortungsgefühl im Vordergrund: zurückgekehrt mit Koffern voller noch nicht aufgeführter Werke wollte er nicht machen, was ihm Spaß machte, sondern das, was »notwendig« war – »die Musik in einer zunächst vielleicht bescheideneren Weise in eine höhere Form der Gesellschaft zurückführen, vom Privaten zum Allgemeinen«⁸. Auch von daher kam die Ablehnung der Dodekaphonie und Serialität als unzeitgemäß, die Orientierung auf »Weite und Vielfalt«. Musik sollte »realistisch werden und doch Musik bleiben«⁹. Dieser widerspruchsvollen Aufgabe stellten sich einige der jüngeren Talente, getragen von einem Pathos des gesellschaftlich-politischen Wiederaufbaus, der Bekenntnisse zu Frieden, Völkerfreundschaft und sozialistischer Zukunftsvision. Gab es in der jungen »Avantgarde« des »Westens« einen neuerlichen Bruch mit der musikalischen Konvention, so in der Nachkriegsmusik der Älteren und Jungen des »Ostens« die angestrengte Fortsetzung ihrer klassizistischen Wiederbelebung. Ging es dort um die konsequente Überschreitung der bisherigen Grenzen der Musik, so hier um deren Bewahrung und militante Verteidigung, um »Experimente« ganz anderer Art: wie höchste Kunstfertigkeit, Originalität und Qualität mit echter Volkstümlichkeit verbunden werden könne, leichte Faßlichkeit mit neuen Mitteln zu erreichen sei.

Trotz des »Kahlschlags« gegen die ältere und junge »Avantgarde« des »Westens« und der traditionalistischen Beschränkung und handwerklichen Beschränktheit – aus dem materiellen Rückstand und der politisch motivierten Abgrenzung gegenüber dem »Westen« mit einer gewissen Zwangsläufigkeit hervorgegangen – sind diese vorwiegend sozial orientierten »Experimente« der Komponisten von Rang zwar nicht für die Innovation des neuen Materials, wohl aber für einige Aspekte der zeitgenössischen Musikkultur insgesamt geschichtlich bedeutsam gewesen und geworden: für eine neue Spontaneität des kritischen Ohres in der Weiterführung einfacher, operativer, »angewandter« Formen des Musizierens auf nichtkonventionelle Weise, d.h. die Verwendung von vertrautem, die Brechung von verbrauchtem musikalischen Material verschiedenster Herkunft aus der Sicht der entwickelten Kompositionserfahrung.

Folgerungen

1. In der avancierten zeitgenössischen Musik vor und nach 1945 gab es zwar im hier betrachteten Zeitraum der endvierziger und fünfziger Jahre im »Westen« viel »Avant«, im »Osten« viel »Retour« und »Arrière« – aber auf keiner Seite so etwas wie »Garde«. Vom heutigen Wissensstand und Problembewußtsein her ist die weitere Verwendung des Avantgarde-Begriffs für die Erfassung des Wesentlichen der Entwicklungsprozesse Neuer Musik im 20. Jahrhundert nicht mehr sinnvoll. Es gibt bekanntlich seit langem die kritischen Reflexionen über die »Aporien der Avantgarde«¹⁰ wie auch die Übertragung des Avantgarde-Begriffs auf die Künste¹¹, schließlich die vieldiskutierte Auffassung vom »Scheitern der Avantgarde«¹² und nicht zuletzt differenzierte Analysen der künstlerischen Phänomene, denen gegenüber die Untauglichkeit dieser Kategorie immer deutlicher sich abgezeichnet hat¹³. Schließlich sind in der »postkommunistischen Situation« nun auch die »politischen Avantgarden« zu einem Gegenstand der Historiographie geworden¹⁴.

2. Stellt man die fünfziger Jahre, die Episode der »West«-»Ost«-Polarisierung, in den größeren geschichtlichen Zusammenhang des »Davor« und »Danach«, so zeigt sich, daß auf beiden Seiten der damals unvereinbaren Gegensätzlichkeit sozial-historisch Bedeutsames für die weitere Entwicklung der Musiken und der Musikkultur überhaupt sich ereignet hat. Es ist dies die inzwischen allgemein erreichte Vergleichgültigung des Materials, dessen universelle Erreichbar- und Verfügbarkeit für eine neue Generation von Komponisten, die vom Fetisch der Komplexität des Materials oder von der ebenso einseitigen Orientierung auf dessen Simplität sich abgewendet hat, und für die die überkommene Dichotomisierung der Musikkultur, die getrennte Wertigkeit des musikalischen Materials, mehr und mehr bedeutungslos wird¹⁵.

Der darin erscheinende Qualitätsumschlag in der Musikentwicklung des 20. Jahrhunderts ist bereits in der Mitte der vierziger Jahre von Adorno und Eisler, die sich dann in den fünfziger Jahren in der »West«-»Ost«-Polarisierung als Antipoden gegenüberstanden, im Hinblick auf die »Komposition für den Film« klar formuliert worden: »Je beherrschbarer die Musik in sich durch ihre eigenen Konstruktionsprinzipien wird, um so beherrschbarer wird sie auch für Zwecke der Anwendung auf ein anderes Medium«.¹⁶

Was hier als modernes, fortschrittliches Komponieren charakterisiert wird, als neuartige Beziehung zwischen den Künsten (und zwar als geschichtliches Resultat ihrer autonomen Entwicklung!), ist bisher viel zu wenig beachtet worden: »Trügt jedoch nicht alles, dann hat die Musik heute eine Phase erreicht, in der Material und Verfahrensweise auseinandertreten, und zwar in dem Sinn, daß das Material gegenüber der Verfahrensweise relativ gleichgültig wird... Die Kompositionsweise ist so konsequent geworden, daß sie nicht länger mehr die Konsequenz aus ihrem Material sein muß, sondern daß sie gleichsam jedes Material sich unterwerfen kann«.¹⁷

Was damals damit gemeint war, hat Adorno in der »Philosophie der Neuen

Musik« nicht nur am späten Schönberg dargelegt¹⁸. Dieser Grundgedanke ist ebenso aus der kompositorischen Praxis Eislers abgeleitet worden¹⁹.

3. Er ist schließlich selbst nur eine Verallgemeinerung von tiefer liegenden Veränderungen der Musiken und der Musikkulturen des 20. Jahrhunderts insgesamt. Es ist dies der Prozeß der »Elektrifizierung der Musik«, der eine Revolutionierung aller musikalischen Verhältnisse von ähnlicher kultureller Reichweite bewirkt wie die Verschriftlichung der Musik im 11./12. Jahrhundert. In dieser Hinsicht ist das, was in der avancierten Neuen Musik nach 1945 auf der »West«-Seite der Polarisation in den fünfziger Jahren geleistet worden ist, in den Jahrzehnten bis zur unmittelbaren Gegenwart in seiner geschichtlichen Bedeutsamkeit mehr und mehr erfahrbar geworden: als die für die Musik relativ späte Ablösung der individuellen handwerklichen Produktion, der direkten sinnlich-taktilen Beziehung zwischen Mensch und Werkzeug (Instrument) durch die elektro-akustischen, nun digitalen Apparaturen und ihre den Alltag beherrschende, technisch vermittelte Produktion und Rezeption²⁰.

Angesichts der gegenwärtigen Erfahrung, daß es weder in der Gesellschaft noch in der Musik so weiter gehen kann wie bisher, scheint alles, auch das »Ende« möglich zu sein – und sogar sehr wahrscheinlich. Es ist höchste Zeit, prinzipiell umzudenken: weg von weiteren, auf Erfolg orientierten Strategien der Expansion hin zu alternativen Strategien radikaler Reduktion, zur geschichtsbewußten Suche nach einer zeitgemäßen »Behutsamkeit«²¹. Dieses Umdenken hat möglicherweise bereits begonnen, denkt man etwa an die Musik und Ästhetik von John Cage und Morton Feldman bis hin zu Heiner Goebbels oder Bill Fontana. Was heutzutage »avancierte Musik«, »entwickelte Kompositionserfahrung«, »Geschichtlichkeit«, »soziale Verantwortung« im Hinblick auf die Konzeptualisierung von Funktionen der Musik in den Gesellschaften bedeutet, bedeuten könnte und sollte, steht zwar auf der Tagesordnung auch des zurückblickenden Historikers, ist aber nicht das Thema dieses Heftes.