

Standpunkt Neue Musik

Johannes Wallmann

Für eine neue Avantgarde

Wenn es auch kaum je eine geschlossene künstlerische Avantgarde gegeben hat, so war dieser Begriff doch immer wieder der Ausdruck eines Bewegens und Ringens, um in der künstlerischen Kreation zeitlos Gültiges und Zeitgemäßes in Einklang zu bringen.

Die Ansätze der Väter der Moderne, etwa jener von Schönberg und Webern, von Kandinsky und Klee, oder – wenn sicherlich auch etwas problematischer – auch jener von Joseph Matthias Hauer und Johannes Itten, hatten in besonderem Maße mit der Wahrung integrativer Funktionen des Künstlerischen zu tun, durch die die Bindungen angesprochen sind, an denen sich das »Vorán« orientieren muß, wenn es nicht zu einem »Zurück« werden soll. Sie richteten sich gegen die schon zur damaligen Zeit gängige allgemeine Kommerz- und Konsumfortschrittsgläubigkeit und hoben sich wohlthuend vom allgemeinen Konsum- und Kommerztaumel ab, setzten ihm die Integrität schöpferischen Beginnens entgegen.

Zu einer Zeit, wo schon die Hypertrophie des Sichtbaren und Äußerlichen kommerziell zu greifen beginnt, postuliert Paul Klee 1920: »Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder sondern, macht sichtbar« und orientierte damit auf die geistigen Funktionen des Künstlerischen.

Und Schönberg spricht von der Hoffnung, »daß jene, die nach dem Text, nach dem Stofflichen fragen, bald ausgefragt haben werden.«

Nachdem sich ganze Romane und Dramen (etwa à la Wagner – es sei an Nietzsches entsprechenden Aufsatz erinnert!) durch die Musik gewälzt hatten, spricht Schönberg von der Hoffnung auf Hinwendung zum Phänomen des Musikalischen überhaupt.

Im Gegensatz dazu wird auch heute noch von vielen Künstlern das Stoffliche nicht nur als Teil, sondern als Hauptsache der künstlerischen Kreation angesprochen.

»Die Kenner bewundern die >Mache< (so wie man Seiltänzer bewundert), genießen die >Malerei< (so wie man Pastete genießt). Hungrige Seelen gehen hungrig ab. Die große Menge schlendert durch die Säle und findet die Leinwände nett und großartig. Mensch, der was sagen könnte, hat zum Menschen nichts gesagt, und der, der hören

könnte, hat nichts gehört. Diesen Zustand der Kunst nennt man l'art pour l'art. Dieses Vernichten der innerlichen Klänge, die der Farben Leben ist, dieses Zerstreuen der Kräfte des Künstlers ins Leere, ist >Kunst für Kunst<. Für seine Geschicklichkeit, Erfindungs- und Empfindungskraft sucht sich der Künstler Lohn. Sein Zweck wird Befriedigung des Ehrgeizes und der Habsucht. Statt einer vertieften gemeinsamen Arbeit der Künstler entsteht ein Kampf um diese Güter.«

Erschreckend, wie treffend Kandinsky mit diesen Sätzen schon 1912 den Verlauf dieses zu Ende gehenden Jahrhunderts und das Verhältnis der Künstler untereinander, ja, auch das der gesellschaftlichen Entwicklung vorweggenommen hat. Doch er formulierte auch die Alternative.:

»Das geistige Leben, zu dem auch die Kunst gehört und in dem sie eine der mächtigsten Agentien ist, ist eine komplizierte aber bestimmte und ins Einfache übersetzbare Bewegung vor- und aufwärts. Diese Bewegung ist die der Erkenntnis.«(S. 25/27)

Diese »Bewegung der Erkenntnis« zu vollziehen – das kann als eine der unverzichtbaren Bedingungen avancierter kompositorischer, ja, künstlerischer Arbeit überhaupt gelten. Z.B. den o.g. Künstlern war diese Bewegung – auch ohne daß sie darüber miteinander hätten sprechen müssen – eine Selbstverständlichkeit. Da es – einmal abgesehen vom Bauhaus – zu der »vertieften gemeinsamen Arbeit«, von der Kandinsky spricht unter den Künstlern des 20. Jahrhunderts nur in geringem Umfang (wenn überhaupt) kam, hat sich diese »Bewegung vor- und aufwärts« zunehmend zu einem Konkurrenz- und Profilierungsunternehmen der vereinzelter Künstler verfremdet. Die »Bewegung der Erkenntnis«, die auch aus »vertiefter gemeinsamer Arbeit« und sich gegenseitig ergänzender kritischer Reflexion resultiert, ist dabei mehr oder minder unter die Räder gekommen.

Es scheint, als hätte sich die künstlerische »Avantgarde« (anstatt diese befreiende innere Bewegung zu vollführen) auf die Bewegung im Äußeren verlegt, als würde sie (anstatt sich mit dem Material in philosophischer Reflexion – Erkenntnis suchend – auseinanderzusetzen) ihre Rechtfertigung allein in Wissen, Begriffen und Modernität suchen, als wollte sie sich (anstatt im Hinblick auf das Ganze ihre ureigensten geistigen Funktionen aufzuspüren und ihnen neu zu entsprechen) mit dem l'art pour l'art-Anspruch begnügen.

Obwohl sie in einer Zeit lebt, der es an lebenswerten Zukunftsperspektiven mangelt und die neuer, gesellschaftlich relevanter Utopien und Entwürfe (in der auch avancierte Kunst ihre Funktionen und Formen entfalten können müßte) bedarf, haben sich manche ihrer Vertreter in den vorhandenen Lebensformen relativ komfortabel eingerichtet und in neue kleine, auf Materialbehandlung bezogene Absolutheitsansprüche geflüchtet. Und anstatt mit künstlerischen Kreationen wahre/schöne Alternativen sinnlich wahrnehmbar zu machen, hat sich Kunst (in der Nachfolge Adornos?) oftmals zu einem eher wirkungslosen Instrument von Gesellschafts- und Sozialkritik degradiert bzw. degradieren lassen. (Um Mißverständnisse zu vermeiden: Die Notwendigkeit von Gesellschaftskritik steht außer Zweifel. Doch könnte die Aufgabe, die Schrecklichkeiten der Welt aufzudecken und zu benennen, mit gut recherchierender Journalistik wahrscheinlich effektiver

gelöst werden, als mit der künstlerischen Kreation.)

Die künstlerische Kreativität, der schöpferische Impuls und seine innovativen und integrativen Optionen implizieren Funktionen, die einen Gegenentwurf zu den Verkrustungen und Zerteilungen der Gesellschaft zu bilden vermögen.

Eine – gegen das organismische Ganze – mehr oder minder subversive Gesellschaft bedarf der sinnlichen Erfahrung eines solchen Gegenentwurfs, um sich (durch die Belebung und Sensibilisierung ihrer Geistestätigkeit) zunehmend der eigenen Subversivität bewußt werden zu können.

Daß sich das menschliche Empfinden für das organismische Ganze öffnet, kann sicherlich als eine der wesentlichen Aufgaben des Künstlerischen gelten. Ohne die Lösung dieser Aufgabe wird es die für unser Überleben notwendige Allianz zwischen Mensch-Natur und Mensch-Mensch kaum geben können.

Es mag die Hypothese erlaubt sein, daß Auschwitz und andere Greuel auch deshalb geschehen konnten, weil der Gegenentwurf zu den Verkrustungen und Zerteilungen der Gesellschaft nicht oder zu wenig wahrgenommen und sinnlich erfahrbar werden konnte.

Unter der Dominanz von Herrschaftsinteressen und Vor-Teil Bildungen ist es selbst unter Künstlern kaum zu jener Sensibilisierung, zu jener »vertieften gemeinsamen Arbeit« gekommen.

Auschwitz, Hiroshima oder Tschernobyl, aber auch die Mülldeponien in Erde, Luft, Wasser bilden die ungeheuerlichste Aufforderung, zu der »Bewegung der Erkenntnis«, zu der »vertieften gemeinsamen Arbeit«, zur Wahrnehmung der großen Zusammenhänge und zum Ganzen- als dem Urprinzip des Schöpferischen – zu finden.

Nachdem Beuys (und wie sehr war er sich der Kaputtheit der Wirklichkeit bewußt!) das Schöpferische zum Künstlerischen erklärt hat, müßte es zukünftig vor allem darum gehen, diesem Anspruch – soll er nicht wieder zurückgenommen werden – gerecht zu werden. Der Mensch als Schöpfer, als Künstler, als Gestalter seiner Welt seines Lebens.

Jene grundlegenden universellen Funktionen des Künstlerischen, die einem Sehnen nach dem Ganzen und nach einer entsprechenden Lebensgestaltung entspringen und auf einer ideellen Komponente des Urtriebs der Erhaltung zu beruhen scheinen, dürften sehr wesentlich zum selektiven Vorteil der Menschheit beigetragen haben. Diese Funktionen bewußt zu machen und innovativ zu wahren, könnte entscheidend für die Überlebensfähigkeit der Menschheit werden.

«Wir müssen gestalten, d.h. das zusammentragen, was sich in einem verstreuten Zustand befindet«, sagt John Cage.

Vor der heutigen künstlerischen Avantgarde liegt das von allen überkommenen

Konventionen und Normierungen befreite und von vielen hervorragenden Komponisten unseres Jahrhunderts bis in kleinste Teile untersuchte »musikalische Material«. Es kann als eine mit vielen Kompositionen zusammengetragene, umfangreiche und wundervolle Baumaterialsammlung betrachtet werden, die verstreut, die ungenutzt bleibt und zu verwittern droht, wenn die Wahrnehmung des universellen »Bauplans« weiterhin unterbleibt oder wenn die Avantgarde gegenüber dieser »Sammlung« in ehrfurchtsvoller Anbetung erstarrt.

Das entscheidende Problem liegt nicht in dieser Baumaterialsammlung, es liegt in »Werkleuten«, die sich so wenig um eine »gemeinsame Sprache« bemühen, daß sie sich über den universellen »Bauplan«, den sie alle (zumindest unbewußt) in irgendeiner Form in sich tragen, nicht mehr zu verständigen vermögen. Wahrscheinlich erlauben das ihre Lebensformen nicht.

...ohne Veränderung von Lebensformen bleibt der künstlerische Zugriff auf die materialen Lebensbedingungen willkürlich. (Bazon Brock)

Seit Cage – der die philosophische Diskussion wieder in die Musik einbrachte und damit schlagartig die gesamte Materialdiskussion relativierte, mit dem eine neue Ahnung vom Zusammengehören des Unterschiedlichsten aufkam, der mit seinen Arbeiten überkommene Musiknormierungen negierte und die Erstarrungen des Musikbetriebs und damit auch diejenigen der Gesellschaft zu überwinden suchte, hat sich der von Schönberg eingeleitete Prozeß der Gleichberechtigung der Tonhöhen auf jegliches (musikalische) Material und auf alle Ebenen eines Kompositionsprozesses ausgedehnt und damit die Gleichberechtigung und Zwangslosigkeit aller akustischen Erscheinungen postuliert.

Die daraus folgenden schier unendlichen (auch kombinatorischen) Möglichkeiten akustischer Erscheinungen bilden für den schöpferischen Menschen eine fast wahnwitzige Herausforderung. Doch indem die avancierte künstlerische Kreation ins Grenzenlose und Freie vorankam, schuf sie zugleich die Voraussetzung und Notwendigkeit, sich ihrer funktionalen Ursprünge, ihrer Grenzen und Bindungen, neu bewußt werden zu müssen. Auch von daher besteht heute die Chance und Notwendigkeit eines integrativen Beginns. Denn wenn auch beispielsweise die 12 Tonhöhen oder die Musikaufnahmen xl –xn eines Rundfunkmusikarchivs gleichberechtigt sind oder gleichberechtigt verwendet werden (Cage!), so sind sie doch ihrem Wesen nach nicht gleich. Gerade weil »alles geht«, muß den in einer jeweiligen Erscheinungsform enthaltenen Funktionen nachgespürt werden; etwa so, wie Cage es meint, wenn er verlangt, die Klänge aus ihren eigenen Zentren kommen zu lassen. Mit dem Werk Cage's wäre eine neue Avantgarde gefordert, sowohl auf unsinnig Normierungen zu verzichten; als auch sich neu auf relativ zeitlos gültige Normativen zu besinnen und jene, die dafür gehalten werden, kritisch zu hinterfragen. In diesem Sinne ist – für avancierte Kunst in Cage's Schaffen nicht ein End-, sondern ein Anfangspunkt zu sehen. Und das betrifft – wie bereits erwähnt – nicht nur die Kreation von avancierter Kunst, sondern auch das Gestalten der Lebensformen, innerhalb derer ein effektiverer Umgang mit avancierter Musik und Kunst möglich sein müßte, ja es betrifft die Gestaltung der Welt überhaupt.

Seit der Apfel gegessen ist, gibt es kein Zurück ins alte Paradies; auf den Menschen

ist im Maße seines Einblicks in die Beziehungen der kleinsten Teile die Verantwortung für das universelle Ganze gekommen. Und im Gegensatz zum Turmbau von Babel gilt es diesmal; es gibt das Auseinanderrennen nur noch zum Preis des totalen Untergangs.

Alle »Werkleute« müssen sich ihrer Aufgaben und Funktionsbereiche innerhalb des universellen »Bauplans« neu bewußt werden, wenn dieses Auseinanderrennen gestoppt werden soll.

Auch avancierte kompositorische Arbeit muß sich in diesem Zusammenhang ihrer möglichen und notwendigen Funktionen neu bewußt werden und sie umfassend kulturell innovativ werden lassen.

Von den Erneuerungen des »musikalischen Materials« und des kompositorischen Denkens ausgehend, werden die Künstler auf Dauer nicht umhin können, von den Politikern eine Erneuerung des kulturellen Instrumentariums einzufordern, denn allein mit dem kulturellen Instrumentarium vergangene Jahrhunderte (z.B. de Opernhäusern und Konzertsälen) und einer auf Konsum, Kommerz und Repräsentation getrimmten Kulturmaschinerie können die für die Zukunft notwendigen geistig-kulturellen Innovationen nicht geleistet werden. Das mögen auch die Gedankengänge gewesen sein, die Pierre Boulez einstmals die Sprengung der Opernhäuser fordern ließen. (Nur schade, daß er in der Folge sogar bis Bayreuth zog, um diese an Ort und Stelle zurückzunehmen).

Eine neue Avantgarde sollte jedoch Opernhäuser Opernhäuser sein lassen (denn den Verkrustungen in den Menschen wäre auch mit der Sprengung von Opernhäusern kaum beizukommen) und ein umfangreiches öffentlich wirksames kulturelles Terrain und Instrumentarium außerhalb dieser beanspruchen.

Ob es jene futuristische Idee der »musique d'ameublement« eines Erik Satie ist, oder ob es die zarten Visionen des Monsieur Croche-Debussy einer »Musik im Freien« sind oder die Utopie eines »Glasperlenspiel's« des Joseph Matthias Hauer, bzw. Hermann Hesse: Ideen innovativen Akustik-Designs und avancierter konzertsaalüberschreitender Musik haben Geschichte, ja, reichen u.U. bis in die Anfänge der Musikentwicklung zurück.

Wenn es auch in keiner Weise darum gehen kann, eine neue musikalische Avantgarde auf die Verwirklichung bereits genannter Ideen einzuschwören, so sollte sie es – gerade in der jetzigen Phase der Neuorientierung in Europa – auf jeden Fall nicht verpassen, mit entsprechenden Schritten die Relevanz der gewonnenen Materialinnovationen für eine umfassendere geistigkulturelle Innovation deutlich werden zu lassen.

In Kooperation mit einer auf Entwicklungsforschung orientierten neuen Kunst- und Musikwissenschaft sollte eine neue künstlerische Avantgarde den Zustand der Welt als Herausforderung ihrer Kreatürlichkeit, als Herausforderung zur Wahrnehmung des Ästhetischen und als Motivation und Chance begreifen, einen umfassenden Spielraum für ihre geistig-kulturell innovativen Funktionen zu erlangen. An den zu

überwindenden Widerständen wachsend, würde sie dann vielleicht tatsächlich zu einer neuen »Bewegung vor- und aufwärts«, zu einem innovativen Elexier gesellschaftlicher Entwicklungen werden können.

© positionen, 8/1991, S. 32-35