

Ist mit der Avantgarde heute noch etwas anzufangen? – Die Frage lässt sich sowohl auf den Begriff als auch auf die historischen Phänomene beziehen, die so bezeichnet wurden. In welchem Verhältnis stehen wir zu den historischen Avantgarden? Und ist der Begriff der Avantgarde heute noch produktiv auf gegenwärtige künstlerische Formen anwendbar, und sei es in dekonstruierter Form? Mit diesen Fragen beschäftigte sich eine Tagung im Rahmen der diesjährigen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt. Unter Beteiligung von Georgina Born, Esther Leslie, Martin Iddon, Benjamin Piekut, Raven Chacon, Hannes Seidl und Douglas Barrett haben wir einen Tag lang diskutiert, wie mit dem Begriff und dem Motiv der Avantgarde heute umzugehen sein könnte. Der folgende Text ist eine leicht überarbeitete Fassung meiner Einleitung in die Tagung, die natürlich diesen grundsätzlichen und weitreichenden Fragen nicht in angemessener Form nachgehen konnte. Stattdessen soll es an dieser Stelle nur um einige grundlegende Reflexionen gehen.

Begriffe von Avantgarde

1994 schrieb Hal Foster in seinem einschlägigen Aufsatz: »The problems of the avant-garde should be familiar, especially to readers of this journal: its ideology of progress, its presumption of originality, its elitist hermeticism, its historical exclusivity, its appropriation by cultural industries, and so on.«¹ Das gilt auch für die LeserInnen dieser Zeitschrift, vielleicht abzüglich der Aneignung durch die Kulturindustrie. Dabei sollte allerdings festgehalten werden, dass nicht alle diese Probleme unbedingt mit dem Konzept der Avantgarde verbunden sind – man kann eine elitäre Hermetik auch ganz ohne eine Fortschrittsideologie und eine solche Ideologie ganz ohne Berufung auf die Avantgarde haben.

Tatsächlich sollten wir uns fragen, wer diesen Begriff heute überhaupt auf musikalische Praktiken anwendet und wer dies etwa im goldenen Zeitalter Darmstadts in den 1950ern getan hat? Es fällt auf, überrascht aber vielleicht nicht allzu sehr, dass er sich kaum in künstlerischen Selbstbeschreibungen findet; zumeist taucht er bei Kritikern auf, wo er auf eher lose Weise verwendet wird und eine Kunst und Musik bezeichnet, die herausfordernd ist, gesellschaftlich marginal, aber auf irgendeine Weise historisch relevant. Die erste Frage könnte daher sein, was wir damit gewinnen, wenn wir unsere Diskussion der Gegenwart der neuen Musik mit dem Begriff der Avantgarde verbinden. Die Rede von einer »Dekonstruktion« suggeriert schließlich keine

Christian Grüny

Dekonstruktion der Avantgarde?

Abkehr vom Begriff oder seine Verbannung auf den Müllhaufen der Geschichte, sondern eine kritische Umarbeitung, mit der einige der grundsätzlichen Unterscheidungen verschoben werden, die er voraussetzt und die aus ihm folgen. Fosters Ziel »complicate its past and pluralize its present«² könnte auch unseres sein. Aber wie kann dies geschehen?

Zuerst einmal erscheint es hilfreich, drei verwandte, aber doch klar unterschiedene Begriffe voneinander zu unterscheiden, die hier alle im Spiel sind: einen soziologischen, der wenig Bezug zu historischen Kategorien hat, einen, der sich auf eine bestimmte Philosophie der Geschichte gründet und einen, der auf einen bestimmten historischen Moment verweist, nämlich die Avantgarden der 1920er und 30er Jahre wie Futurismus, Dada und Konstruktivismus.

Gegen den Mainstream

Der erste dieser Begriffe bezieht sich auf Kunst, die sich deutlich außerhalb des Mainstreams ansiedelt, ohne schlicht marginal zu sein. Um sich Avantgarde nennen zu können, muss sie den Publikumserwartungen insofern zuwiderlaufen, als sie besonders schwierig oder schwer anzunehmen ist und gleichzeitig kulturelle Anerkennung verlangt. Sie findet sich nicht einfach außerhalb des Mainstreams, sondern setzt sich ihm ausdrücklich entgegen. Natürlich gibt es eine ganze Reihe von kulturellen Formationen, die hier als Mainstream und insofern als Abstoßungspunkt fungieren können, von denen die Kulturindustrie, also die allgegenwärtige und alles durchdringende kommerzielle Populärkultur die wichtigste ist; es kann aber auch der Mainstream der klassischen oder sogar der neuen Musik sein – was das wiederum genau bedeuten soll, hängt entscheidend von denjenigen ab, die sich von ihm absetzen. Wir könnten daher von einer Avantgarde innerhalb der Populärkultur ebenso wie von einer Avantgarde der Hochkultur sprechen.³

Diese Entgegensetzung hat immer eine formale und eine institutionelle Seite: Die Avantgarde weist die formalen Strategien des Mainstreams zurück, aber auch seine Institutionen, und etabliert vielfach alternative Produktions-

2 A.a.O., S. 10.

1 Hal Foster, *What's Neo about the Neo-Avant-Garde?*, in: *October* 70 (1994), S. 10, Fn. 10.

3 Hier wäre etwa Benjamin Piekuts Ansatz einer »vernacular avant-garde« zu nennen, den er in seiner demnächst erscheinenden Monographie zur Band Henry Cow und in zahlreichen Vorträgen ausgeführt hat.



Walter Benjamin 1928
(Quelle: Wikipedia, Akademie der Künste, Berlin - Walter Benjamin Archiv)

und Distributionsweisen und -kanäle. Auch wenn dies oft als anti-institutioneller Impuls bezeichnet wurde, hat es wenig Sinn, einen Typ kultureller Existenz anzunehmen, der sich ganz außerhalb von Institutionen stellt: Das »Anti-« richtet sich gegen die herrschenden Institutionen und ihre vereinheitlichende, homogenisierende Wirkung, und die Reaktion ist die Entwicklung neuer, flexiblerer oder offenerer Institutionen – und natürlich gibt es immer die heimliche Hoffnung, eines Tages doch selbst in den Mainstream aufgenommen zu werden.

Bisweilen finden wir die eigenartige Situation, wo die Avantgarde in einem bestimmten Bereich mit einer Art Mainstream zusammenfällt, etwa im Falle von Boulez und dem IRCAM. Es ist nicht so einfach, den inneren Konflikt zu entschärfen oder herunterzuspielen, den dies mit sich bringt, wie Boulez' beinahe komische Aussage belegt: »I have absolutely no cultural authority! [...] These are completely foreign notions to me. At IRCAM, we try to foresee certain directions that music could take, and to give them a chance to manifest themselves. That's not an authority.«⁴

Fortschritt und Bruch

Nun leitet sich die Autorität, die Boulez hier zurückweist, nicht nur von der institutionellen Position eines staatlich finanzierten, musikalischen Think-tanks ab – was sie zu einem bloßen Euphemismus für Macht machen würde –, sondern auch von seiner angenommenen historischen Rolle, was uns zum zweiten Begriff der Avantgarde bringt. Der Begriff bezeichnet hier die Spitze der historischen Entwicklung, der ursprünglichen Bedeutung des Wortes entsprechend. Die zugrunde liegende

8 Philosophie der Geschichte suggeriert eine

Art kulturellen Fortschritt, der in der Vergangenheit beobachtet werden kann und dessen Tendenzen heute festgestellt oder zumindest vorausgeahnt werden können. Sie ist natürlich immer wieder kritisiert, verworfen, wiederbelebt und wiederum aufgegeben worden – nur ist es offenbar nicht so einfach, die Vorstellung eines verstehbaren Entwicklungsganges im Bereich der Kunst loszuwerden. Die Avantgarde in diesem Sinne ist Erbe von Rimbauds berühmter Forderung »il faut être absolument moderne«: Sie ist absolut modern, die Speerspitze der Modernität, und als solche wird sie notwendigerweise irritierend, ungewohnt, ja schockierend erscheinen, aber trotzdem historische Bedeutung beanspruchen und sich mit Recht denjenigen überlegen fühlen können, die sich von ihr schockieren lassen.

Während nun aber das Konzept des Modernen selbst gealtert ist und die Idee der künstlerischen Moderne für gewöhnlich auf eine bestimmte historische Zeit vom späten 19. Jahrhundert bis in die 1950er Jahre bezogen wird, scheint der Begriff der Avantgarde seine Gültigkeit behalten zu haben. Es erscheint möglich, eine Avantgarde abseits der Moderne beziehungsweise des *modernism* zu haben, eine Avantgarde, die lediglich die avanciertesten Tendenzen einer jeglichen historischen Situation verkörpert. Selbst Adorno benutzt den Begriff bisweilen in diesem Sinne, wenn auch mit einer leicht ironischen Wendung: »Weiter hat der Begriff der Avantgarde, über viele Dezennien hinweg den jeweils sich als die fortgeschrittensten erklärenden Richtungen reserviert, etwas von der Komik gealterter Jugend.«⁵

Der Begriff zeichnet sich durch eine Dialektik zwischen Bruch und Kontinuität aus; exemplarische Beispiele sind die Art, wie Schönberg und Webern ihre Arbeit als Fortsetzung der Tradition vermittels des Bruchs mit ihr stilisiert haben, und Boulez' berühmte Proklamation »Schönberg ist tot« in Darmstadt 1951, bei der er Schönberg der Inkonsequenz bezichtigte und ihn symbolisch umbringen musste, um sein Erbe anzutreten (Freud, übernehmen Sie!).

Die radikalste Version dieses Bruchs ist Walter Benjamins Begriff der Jetztzeit, der paradigmatischen revolutionären Zeit, die eine radikale Öffnung der Geschichte verkörpert, die die Idee des Fortschritts insgesamt zerstört. Sie ist demjenigen analog, was er »dialektisches Bild« nennt, bei dem es eine unmittelbare Beziehung, eine Art Kurzschluss zwischen einer Gegenwart und einer bestimmten Vergangenheit gibt, eine Beziehung, die imstande ist, »das Kontinuum der Geschichte aufzusprengen«⁶ und so das wahrhaft Neue erscheinen lässt, das sich in keine Fortschrittsgeschichte integrieren lässt.



4 Zit. nach: Georgina Born, *Rationalizing Culture. IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*, Berkeley 1995, S. 92.

5 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M., S. 44.

6 Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, in: ders., *Gesammelte Schriften I.2*, Frankfurt a.M. 1974, S. 691-704, hier 702.

Gegen Kunst

Dies bringt mich zu dem dritten Begriff, der sich auf die historischen Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts und auf ihren antikünstlerischen Impuls bezieht, der deutlich weiterging als der immanente formale Umsturz, den wir bei Schönberg und Boulez finden. Dieser Impuls ist in einem radikaleren Sinne anti-institutionell, weil er sich gegen die Institution der Kunst selbst wendet und die Grenze zwischen Kunst und Leben, Gesellschaft und Politik niederzureißen sucht. Der italienische Futurismus, der russische Konstruktivismus und der Schweizer/deutsche/französische Dada gingen hier inhaltlich weit auseinander, trafen sich aber in ihrer Zurückweisung des Werks als organischer Einheit und der Kunst als autonomer Sphäre. Sie könnten als Benjaminsche Momente verstanden werden, die sich einer Einfügung in eine lineare Kunstgeschichte verweigern und als radikale Herausforderungen erhalten bleiben. Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde* von 1974 ist der prominenteste Versuch, diese Bewegungen theoretisch zu fassen.

Was ihr Nachleben angeht, war Bürger höchst skeptisch. Die »Neo-Avantgarden« der 1960er, Fluxus und Happening, die Anfänge der Performancekunst, Intermedia, konzeptuelle Kunst und Institutionenkritik, galten ihm als schwächliche Versuche, den ursprünglichen Impuls des frühen 20. Jahrhunderts wiederzubeleben. Die ursprünglichen Avantgarden scheiterten in ihrem Versuch einer radikalen Zerstörung der Kunst und des Werks, und die Neo-Avantgarden waren lediglich der Beweis dieses Scheiterns, weil sie jene Impulse aufgriffen und sie wiederum in Kunst verwandelten und damit den politischen Impetus weitgehend einbüßten. Spätere Theoretiker wie Foster waren hier etwas optimistischer und schrieben den Sechzigern ein Verhältnis der Nachträglichkeit zu, der verspäteten Verwirklichung von vielem, was in den Jahrzehnten davor nur implizit gesetzt worden war.

Und heute?

Es fällt auf, dass die Musik in dieser Geschichte überhaupt nicht vorkommt, so wie auch dieser dritte Begriff der Avantgarde kaum je in der Musikgeschichtsschreibung und dem zeitgenössischen Diskurs auftaucht. Lassen wir die Frage der Legitimität und des Erfolgs der verschiedenen Strömungen und Bewegungen der Sechziger, die ernster genommen und auf die geschichtliche Situation insgesamt bezogen werden sollten, einmal beiseite; in jedem Fall ist es vielversprechend, diesem dritten Begriff in Bezug auf die gegenwärtige Situation der

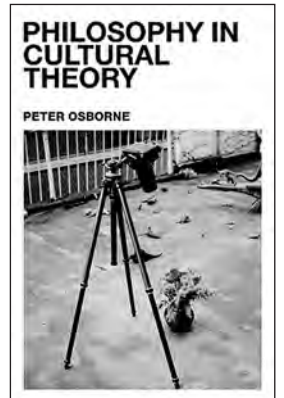


Musik ein wenig mehr Aufmerksamkeit zu widmen. Wenn wir uns den sechziger Jahren zuwenden, so spielt die Musik in fast allen der oben genannten Bewegungen eine wichtige Rolle, auch in der konzeptuellen Kunst, auch wenn dies nicht immer anerkannt wird; in einer eigenartigen ironischen Wendung scheint diese Rolle gerade im Bereich der Musik selbst am allerwenigsten präsent zu sein. Hier gab es kein wirkliches Äquivalent zur institutionskritischen Kunst, und das konzeptuelle Element ist erst in den letzten Jahren explizit in den Vordergrund getreten, um nur diese beiden zu erwähnen.

Einer der prominentesten und wichtigsten aktuellen Beiträge zur Philosophie der Kunst, Peter Osbornes Begriff des Postkonzeptuellen, schließt an diese Bewegungen an, verabschiedet aber das Motiv der Avantgarde zugunsten einer ganz anderen Zeitlichkeit. Er bedeutet für die Musik eine besondere Herausforderung, weil er von einer generischen Kunst in einer postmedialen Situation ausgeht, die ihre konzeptuelle Dimension kultiviert und die distributive Einheit ihrer Werke anerkennt. Dabei verkörpert Osbornes Vorstellung des Zeitgenössischen eine andere Form der Zeitlichkeit als der Begriff der Avantgarde: »If modernity projects a present of permanent transition, forever reaching beyond itself, the contemporary fixes or enfolds such transitoriness within the duration of a conjuncture, or at its most extreme, the stasis of a present moment.«⁷ Dieses Zusammentreffen unterschiedlicher Zeitlichkeiten ist spekulativ, es ist kein feststellbares Faktum, sondern ein notwendiges Postulat, das alle Kunstpraktiken informiert, die Zeitgenossenschaft beanspruchen können. Nur: Die Offenheit der Zukunft ist darüber einigermaßen prekär geworden.

Wie geht es von hier aus weiter? Bevor wir den Begriff der Avantgarde ganz verabschieden, sollten wir uns noch einmal ansehen, was

Peter Osborne ist Professor für moderne europäische Philosophie und Direktor des Zentrums für moderne europäische Philosophie an der Kingston University, London. Er ist auch Redakteur der Zeitschrift *Radical Philosophy* (Foto: Kingston University)



⁷ Peter Osborne, *Anywhere Or Not At All: Philosophy of Contemporary Art*, London 2013, p. 24.

er impliziert und wie außerhalb der Musik mit ihm umgegangen worden ist. Im zweiten hier unterschiedenen Sinne, dem der Speerspitze künstlerischen Fortschritts, werden wir an ihm sicher nicht einfach festhalten können – der erste ist eher unkontrovers, aber auch nicht sonderlich produktiv –, aber wir sollten unser Verständnis durch die dritte Variante und ihre Entwicklung verkomplizieren lassen. Auch wenn die Herausforderung, die Osbornes Begriff des Postkonzeptuellen darstellt, nicht einfach ignoriert werden kann, sollten wir uns gut überlegen, ob wir die Vorstellung einer offenen Zukunft ganz verabschieden wollen. Können wir uns eine wirklich offene Zukunft vorstellen, für die die Vergangenheit und unsere Gegenwart weder irrelevant noch bestimmend sind, ohne auf den Begriff der Avantgarde zurückzugreifen? Oder ist, umgekehrt, die latente Präsenz dieses Begriffs das größte Hindernis dabei, eine solche Zukunft zu konzeptualisieren?

Die Frage könnte sein, ob wir ein wenig vom Benjaminschen Impetus der Jetztzeit retten können, der radikal mit der Idee des Fortschritts bricht und trotzdem die Idee des Neuen nicht aufgibt. Das geschichtsphilosophische Pathos, das sich mit dieser Philosophie verbindet, ist womöglich noch größer als das einer ungebrochenen Idee von Fortschritt, aber es ist gerade für Künstler attraktiv gewesen, weil es den Bruch radikalisiert und seine Rückbindung an die Tiefe der Geschichte

über den Kurzschluss zu einer konkreten Vergangenheit läuft. Sein Bild ist nicht das einer sich stetig oder auch ruckartig fortbewegenden Entwicklung, sondern das des Aufblitzens, das schlagartig etwas erhellt, das Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft in einem neuen Licht erstrahlen lässt.

Es ist schon etwas gewonnen, die Frage nach der Avantgarde differenziert zu stellen und sie nicht fortwährend durch eine schiefe Identifikation mit der Fortschrittsidee und ihre Assoziation mit den heroischen Tagen der Nachkriegszeit zu verdunkeln. Nun kann man eine Situation wie die, die Benjamin beschreibt, nicht herbeischreiben, und sie taugt auch nur schwerlich als künstlerisches Leitbild. Aber wir brauchen eine solche Kunst und Musik, so, wie wir noch dringender eine solche Politik brauchen. Vielleicht kann es etwas bescheidener darum gehen, unerlöste vergangene Zukünfte aufzusuchen oder, ein wenig pathetisch formuliert, die Gegenwart von ihnen heimsuchen zu lassen. Kaum eine Künstlerin wird sich heute mit dem Titel der Avantgarde schmücken wollen, aber vielleicht wäre es an der Zeit, ihn als kritischen Begriff zu exhumieren, mit, nach Foster, komplizierterer Vergangenheit und pluralerer Gegenwart. Denn ob die gängige Vorstellung einer sich unabsehbar verbreiternden Gegenwart angesichts einer an allen Ecken und Enden brennenden Welt angemessen ist, kann man bezweifeln. ■

MEHRLICHT!MUSIK

Ein Festival
von Kompositionen für neue
Studierenden
22. — 25. 11. 2018

Ein Festival für neue Kompositionen von Studierenden, aufgeführt von Instrumentalist*innen beider Hochschulen sowie dem Berliner Lautsprecherorchester und den Ensembles Echo, ilinx und KNM. Solo- und Ensemblestücke, Musiktheater, Performances, Installationen und Ausstellungen

Eine Veranstaltung von KLANGZEITORT, dem gemeinsamen Institut für Neue Musik von UdK Berlin und HfM Hanns Eisler Berlin
www.klangzeitort.de

KLANGZEITORT

 Universität der Künste Berlin


HOCHSCHULE
FÜR MUSIK
HANNS EISLER
BERLIN