

Fukač, Jiří

## **Tschechische musikalische Avantgarde und Postmoderne : Ideal und Wirklichkeit**

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná.* 1992-1993, vol. 41-42, iss. H27-28, pp. [127]-141

ISBN 80-210-0819-9

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/111989>

Access Date: 10. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

JIRÍ FUKAČ

## TSCHECHISCHE MUSIKALISCHE AVANTGARDE UND POSTMODERNE: IDEAL UND WIRKLICHKEIT

In meinem für die Österreichische Musikzeitschrift unlängst niedergeschriebenen Aufsatz „Die tschechische Frage in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts“<sup>1</sup> habe ich auf die Tatsache hingewiesen, daß sich in dem gesamten tschechischen Nationalbewußt profilierten Musikschaffens (also etwa seit Smetana, ganz klar dann seit der Jahrhundertwende) und darüber hinaus auch in dem mit dieser Musik sich befassenden kritischen, theoretischen und ästhetischen einheimischen Schrifttum zwei auffällig gegensätzliche Entwicklungstendenzen feststellen lassen: einerseits setzt man sich programmatisch, ja manchmal sehr hektisch mit den als maßgebende Wegweiser fremder Herkunft empfundenen Stilneuerungen auseinander, andererseits bevorzugt man – und zwar mit ähnlicher Hartnäckigkeit und quantitativ angesehen noch viel öfter – die eigene musikstilistische Autarkie, wobei es sogar paradoxerweise dazu kommen kann, daß eine Neuerung „von gestern“, die man sich sozusagen dank der Suche nach der Weltoffenheit der tschechischen Nationalkultur bzw. infolge deren kramphaften „Nachholbedarfs“ zu eigen gemacht hat, zu dem vermutlich verlässlichsten traditionellen musikalischen Stilparadigma „von heute“ wird.

Zwei markante Fälle sollen diese merkwürdige evolutionäre Ambivalenz des tschechischen Musikschaffens konkret dokumentieren. So wurde z. B. schon Bedřich Smetana ursprünglich als Schöpfer der modernen tschechischen Musik (bzw. einer tschechischen Variante des als moderne und zugleich „substantiell nationale“ Strömung angesehenen Wagnerianismus) verstanden,<sup>2</sup> um einige Jahrzehnte später deutete

---

<sup>1</sup> Siehe Jiří F u k a č, *Die „tschechische Frage“ in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts*, in: Österreichische Musikzeitschrift 47, 1992, Nr. 7-8, S. 410-417.

<sup>2</sup> Diese Auffassung wurde zuerst von Otakar H o s t l i n s k ý (vgl. seinen Aufsatz „Wagnerianismus a česká národní opera“, geschrieben für die Zeitschrift Hudební listy 1, 1870, neu veröffentlicht in O. Hostinský, *O umění*, Praha 1956, S. 343-357) formuliert. Als Schöpfer der modernen tschechischen Musik tritt Smetana auch in weiteren tschechischen musikwissenschaftlichen Deutungen auf (vgl. O H o s t l i n s k ý, *Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu*, Praha 1901; Vladimír H e l f e r t, *Česká moderní hudba*, Olomouc 1936, S. 20 ff.).

man ihn aber viel eher als den maßgebenden Repräsentanten der autochthonen heimischen Musikidiomatik und darüber hinaus als die stärkste Garantie und das normative Vorbild der traditionalistischen Wertorientation der tschechischen Musik. In der Zwischenkriegszeit kam es dann zu einer analogen Spaltung direkt im Bewußtsein und in der Verhaltensweise des Komponisten Bohuslav Martinů, als er nämlich begann, seinen realen französisch orientierten Avantgardismus für eine kontinuierliche Erweiterung der tschechischen musikalischen Tradition (und somit für die Verleugnung des avantgardistischen Prinzips überhaupt) zu halten.<sup>3</sup>

Diese und ähnliche Umdeutungen, die oft den Charakter einer vollkommenen ideellen Umpolarisierung gewinnen, entsprechen zwar typologisch der allgemeinen Entwicklungssituation der europäischen artifiziellen Musik, dennoch lassen sie sich kaum ausschließlich auf die Spannung zwischen Fortschritts- und Traditionsbewußtsein zurückführen, wie sie im Bereich der puren ästhetischen Autonomie vorhanden war und ist. Sie scheinen auch mit einigen funktional-heteronomen, ja sozialgeschichtlichen Faktoren kausal zusammenzuhängen, konkret mit der in meinem erwähnten Aufsatz (siehe Anmerkung 1) ausführlich geschilderten Auswirkung der für die neuere tschechische Geschichte so typischen gesellschaftspolitischen Umbrüche, infolge deren es immer nachträglich (d. h. in den durch solche Ereignisse abgegrenzten „Zwischenetappen“) zu massiven Wandlungen des gesamttschechischen geistigen Klimas kam. Zu nennen wären da die umwälzenden sozialpolitischen Geschehnisse um 1860 und 1890, weiter dann die Reihenfolge der verhängnisvollen Jahreszahlen 1918, 1938-39, 1945, 1948, 1968 und 1989. Im Laufe unseres Jahrhunderts entwickelte sich sogar aufgrund allzu häufiger derartiger Wandlungen ein Stand, der sich als permanente Oszillation zwischen den beiden gegensätzlichen musikkulturellen Positionen, ja als deren Verschwimmen schildern läßt. Besonders stark relativierte man auf diese Art und Weise die den tschechischen Komponisten als Ideale vorschwebenden Wertkomplexe „Moderne“ (bzw. „Avantgarde“) – „Traditionalismus“ unter den Umständen des sich durchsetzenden und die Prinzipien der offenen Gesellschaft unterdrückenden Totalitarismus (sowohl des faschistischen als auch des kommunistischen), also unmittelbar nach den Umbrüchen 1938, 1948 und 1968.

Unseren bisherigen Ausführungen kann man zweifellos zwei Feststellungen entnehmen. Erstens ist es klar, daß die in den letzten Jahrzehnten fast überall proklamierte Überwindung der Moderne, ein Prozeß also, der sich oft eben im Vorzeichen eines traditionalistischen „Zurückgreifens“ abspielt und mit größerer oder minderer Konsequenz als „Postmoderne“ bezeichnet wird, in einigen kulturellen Milieus eine spezifische Vorgeschichte bzw. eine ganze Reihe von verschiedentlich

<sup>3</sup> Dazu siehe J. F u k a č. *La tchéquité de Bohuslav Martinů*, in: *Mouvement Janáček. Actes du Colloque Martinu Brno Octobre 1990, Cahier 13-14, Vanves 1991, S. 1-15.*

motivierten Vorwegnahmen haben kann. Zweitens scheint die tschechische neuzeitliche Musik zu jenen Musikproduktionsbereichen zu gehören, in denen der Moderne-Begriff wesentlich früher als um das Jahr 1900 ganz absichtlich ausgenützt wurde, indem er der Projektion bestimmter sozial-utopischer Programme (vor allem des Programms einer sich nach dervollkommenen politischen Selbständigkeit und ideell-kulturellen Selbstbestätigung leidenschaftlich sehnenen Nation) diene. Unseres Erachtens kann man daher am tschechischen Beispiel einige relevante Probleme des heutzutage auch in bezug auf Musik so heftig ausdiskutierten Postmodernismus darstellen, wozu allerdings eine vorhergehende kritisch-analytische Auseinandersetzung mit den eingebürgerten terminologischen Usancen und begrifflichen Auffassungen des erwogenen Phänomens unerlässlich ist.<sup>4</sup>

\* \* \*

Der bloßen Konstruktion des Begriffswortes „Postmoderne“ läßt sich die evidente Erkenntnis entnehmen, daß alle Konzeptionen des so benannten Sachverhaltes haben ausschließlich aufgrund bestimmter kognitiver Reflexionen jener entwicklungsgeschichtlichen Situation entstehen können, die man schon wesentlich früher für modern gehalten hatte. Anders ausgedrückt: postmodernistische Tendenzen jeder Art hängen sowohl kausal als auch „genetisch“ mit dem Zeitalter der Moderne zusammen, indem sie sich eben nur als dessen evolutionäre Mündung, nachträglich bilanzierende oder sogar negierende Bewußtwerdung, ja absichtliche Überwindung einstellen können. Die postmodernistische Gesinnung distanziert sich also temporal wie ideell von Unmittelbar-Vorangehendem, zugleich kann sie aber auch seine spezifisch deutende und wertende Aneignung darstellen, d. h. die bisher letzte, durchaus retrospektive und historisierende Selbstvergewisserung des sich umdenkenden modernen Bewußtseins. Unter diesen Umständen sind also alle konkreten postmodernistischen Proklamationen durch die Art und Weise gekennzeichnet, auf die Moderne als das Unmittelbar-Vorangehende empfunden, verstanden oder mißverstanden

---

<sup>4</sup> Die tschechische Musikforschung ist auf die allgemeine wie einheimisch spezifische Problematik der Postmoderne ziemlich spät eingegangen, nämlich erst nach dem November-Umbruch '89, was sicherlich durch die bereits charakterisierte „Verschwommenheit“ der gegensätzlichen ideellen Positionen „Moderne – Traditionalismus“ verursacht wurde. Während des Brünner Internationalen musikwissenschaftlichen Kolloquiums 1990 wurde eine spezielle Diskussion zum Thema „Avantgarde – Postmoderne“ veranstaltet (4. -5. Oktober), in deren Rahmen ich auch die kürzere Version des vorliegenden Textes „*Tschechische musikalische Avantgarde und Postmoderne: Ideal und Wirklichkeit*“ vorgetragen habe (tschechisch veröffentlicht in der Zeitschrift *Opus musicum* 22, 1990, Nr. 10, S. 300-305). Von der philosophischen Sicht befaßte sich damals mit dem gegebenen Thema der Brünner Ästhetiker Jaroslav Štřítecký, dessen Referat „*Der Streit um Postmodernismus und die Frage der sozialen Rationalität*“ tschechisch in derselben Nummer der gerade zitierten Zeitschrift (S. 289-299) erschienen ist.

wird. Im Grunde genommen lassen sich da zwei differente Verstehensweisen oder Deutungstypen feststellen.

a) Geht man auf diese Problematik eher schöpferisch spontan oder sozusagen eingeengt kunstwissenschaftlich ein (z. B. vom Standpunkt einer einzigen Kunstgattung oder Kunstwissenschaft aus), so verläßt man sich üblicherweise auf die „alltäglichen“ Bezeichnungskonventionen, wie sie sowohl im umgangssprachlichen Kontext als auch in der standardisierten kunstgeschichtlichen Terminologie (bzw. in der Ausdrucksweise der Kunstkritiker) vorkommen. In diesem Fall charakterisiert man hinsichtlich der europäischen Kunst als „modern“ erst einige seit dem Ende des 19. Jahrhunderts auftretende Stilrichtungen und der Ausdruck „moderne Musik“ gilt oft für bloßes Synonym der Bezeichnungen vom Typus „Musik des 20. Jahrhunderts“, „Neue Musik“ u. ä. Als Postmoderne werden dann freilich Überwindungen der so aufgefaßten jüngeren Kunst- bzw. Kulturentwicklung angesehen, beispielsweise die nostalgischen „neoromantischen“ Wellen der 70er und 80er Jahre, differente Aktualisierungen von Kompositionsweisen und musikalisch-semanticen Strategien des 19. Jahrhunderts usw. Wie es sich mit der Lösung jener Probleme im Bereich der heutigen Musikwissenschaft verhält, haben etwa manche Autoren gezeigt, die an der Bearbeitung der Sammelschrift „Das Projekt Moderne und die Postmoderne“ (1989) beteiligt waren.<sup>5</sup>

Hie und da begegnet man allerdings dem Begriffswort „modern“ auch in der kunstbezogenen Fachpublizistik des 19. Jahrhunderts (siehe eben das erwähnte Beispiel der tschechischen Nationalmusik) und im musikalischen Bereich lassen sich noch wesentlich frühere Ansätze solcher Bezeichnungspraktiken finden, z. B. die von Vincenzo Galilei durchgeführte Unterscheidung zwischen „musica antica“ und „musica moderna“ (1581). Die auf die Kunstproblematik orientierte Erforschung der Postmoderne hat leider derartige historische Tatsachen allzu wenig zur Kenntnis nehmen können, weil die heutzutage üblich praktizierte Identifizierung der Moderne mit der Kunst der vorigen Jahrzehnte (bzw. der etwa um 1900 sich eröffnenden Epoche) uns kaum erlaubt, Epochen oder Stile wie Romantik, Klassik, Barock bzw. Renaissance mit dem „unsrigen Zeitalter“ allzu leicht auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen.

b) Dennoch gibt es – meistens außerhalb der Kunstwissenschaften, vor allem im Rahmen philosophischer Auseinandersetzungen mit dem Postmoderne-Phänomen – auch Äußerungen einer solchen Selbstvergewisserung des sich historisch umdenkenden modernen Bewußtseins, dank denen der Moderne-Begriff intensiver als je zuvor reflektiert und sogar präzisiert wird. Die begriffliche Präzisierung besteht dabei keineswegs darin, daß die Moderne als eine eindeutige kulturbezogene Entwicklungslinie bzw. als Inbegriff konkret identifizierbarer Kunststil-

<sup>5</sup> Siehe *Das Projekt Moderne und die Postmoderne*, hrsg. von Wilfried G r u h n , Regensburg 1989.

tendenzen definiert wird: viel eher haben wir da mit Bemühungen zu tun, die Geschichte des Wortes, Begriffs und Sachverhaltes „Moderne“ in ihrer vollen Kompliziertheit und reichlichen Stratifizierbarkeit zu rekonstruieren, so daß der Anfang des modernen Bewußtseins manchmal mit der geistigen Lage der Renaissance identifiziert wird. Gerade in diesem Lichte erhebt sich auch die Frage, ob die seit jener Zeit zuweilen auftauchenden Bezeichnungen einiger Kunsterscheinungen mittels des Wortes „modern“ doch nicht als Symptome und Manifestationen des durch Jahrhunderte heranreifenden modernen Bewußtseins zu verstehen wären.

Eine befriedigende Erörterung der Frage, warum die Moderne einerseits relativ eingengt und andererseits so breit zu deuten ist, kann freilich nur aufgrund einer tiefgreifenden Analyse der Bezeichnungs- und Begriffsgeschichte dargebracht werden, wozu Jürgen Habermas einen wichtigen Impuls gegeben hat. Seiner Ansicht nach bezeichneten nämlich im englischen und französischen Sprachgebrauch die Ausdrücke „modern times“ oder „temps modernes“ bereits um 1800 „die drei letzten der damals zurückliegenden Jahrhunderte“, eine Epoche also, deren Beginn durch die Großereignisse wie Entdeckung der „Neuen Welt“ – Renaissance – Reformation hervorgerufen worden war (ähnlich verfügte über den Moderne-Begriff auch Hegel). Für die so verstandene Neuzeit sollen dabei Tendenzen wie das historische Bewußtsein, die Schöpfung der Normativität aus den zeitgenössischen Lebens- und Bewußtseinsinhalten und die von Max Weber konstatierte okzidenale Rationalisierung charakteristisch sein. Habermas macht überdies noch darauf aufmerksam, daß „das Problem einer Begründung der Moderne aus sich selbst zunächst im Bereich der ästhetischen Kritik zu Bewußtsein“ kam: zwar verwies der Begriff „modern“ bereits die im 18. Jahrhundert auftretenden Generationen auf eine damals als aktuell empfundene Ablösung vom Vorbild der antiken Kunst, erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts wird aber dieses Adjektiv in den europäischen Sprachen substantiviert, und zwar wiederum vor allem im kunstbezogenen Sprach- bzw. Begriffskontext. Und Habermas ist außerdem fest davon überzeugt, daß eben dadurch erklärt wird, warum die Ausdrücke wie „Moderne“ usw. „bis heute eine ästhetische Kernbedeutung haben, die durch das Selbstverständnis der avantgardistischen Kunst geprägt ist“.<sup>6</sup>

Die von Habermas dargebrachten Äußerungen lassen sich auch folgendermaßen rekapitulieren:

- Einiger typischer Merkmale oder Tendenzen, die das mit der Renaissance sich eröffnende moderne Zeitalter ausmachen, muß man sich freilich schon vom Anfang an bewußt gewesen sein (was auch die zwar selten vorkommenden, jedoch umso auffälligeren frühen Anwendungen des Begriffswortes „modern“ bezeugen).

- Erst um 1800 war man allerdings fähig, verbal klar die Vorstellung

<sup>6</sup> Vgl. Jürgen Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt a. M. 1991, S. 13-17.

zum Ausdruck zu bringen, daß die unsrige Epoche qualitativ neu, d. h. ihrem Wesen nach „modern“ sei.

– Zugleich historisierte sich schon diese Vorstellung in einem solchen Ausmaß, daß derartige Bezeichnungsausancen und verbale Aussagen auf die drei letzten Jahrhunderte bezogen wurden.

– Eine sehr gewichtige, hinsichtlich der Moderne konstitutive Tendenz, nämlich die Begründung der Moderne und deren zeitspezifischen Normativität „aus sich selbst“, setzte sich jedoch in dem sich selbstreflektierenden modernen Bewußtsein viel mühsamer und daher auch verspätet durch, wobei es zu jener allmählichen Bewußtwerdung vor allem im Bereich des Kunstästhetischen kam.

– Dank dieser Erfahrung ist letztlich die fast bis heute eingelebte Überzeugung entstanden, daß erst die neuere Kunstproduktion (also die des 19. und hauptsächlich des 20. Jahrhunderts) es verdient, als „modern“ verstanden, gedeutet und bezeichnet zu werden. Und je geschichtlich jünger das moderne kunstbezogene Bewußtsein ist, desto öfter kommt es zu seiner Relativierung, die wiederum die Künstler zu weiteren Modernisierungsakten provoziert, zu immer aufs Neue manifestierten Entwicklungsbeschleunigungen, zu dem „Selbstverständnis der avantgardistischen Kunst“ also. Just unter solchen Umständen konnte es auch passieren, daß der substantiell moderne Charakter einer fortschrittlichen stilistischen Errungenschaft von gestern leicht in Vergessenheit geriet, so daß uns dasselbe Stilphänomen weiterhin als Tradition und Erbe vorschwebt. Die Entwicklungssituation der Kunstmoderne (bzw. der Avantgarde) gleicht infolge jener Schwankungen einem reversiblen Stand.

– Natürlich ist dann der postmodernistischen Reaktion auf die moderne Kunst eine andere „historische Logik“ und Rasanz eigen als der heutigen philosophischen oder historischen Auseinandersetzung mit dem allgemeinen Moderne-Begriff, denn in jedem dieser Fälle verfügt man über unterschiedliche historische Erfahrungen und Perspektiven. Hält man es bei der globalen Berücksichtigung der aus- bzw. untergehenden Moderne für notwendig, die seit der Renaissance sich ununterbrochen entwickelnde rationalisierte Denkweise zu dekonstruieren, versucht man im Kunstbereich, entweder an den vor seiner modernen Bewußtwerdung bestehenden Entwicklungsstand anzuknüpfen (z. B. auf die Paradigmen des 19. Jahrhunderts), oder die erwähnte ständige Relativierung und Reversibilität als gültige Norm der „Dekonstruktion“ geltend zu machen.

Unseres Erachtens kommen einige dieser komplizierten Vorgänge in der tschechischen Musik, wie sie bereits charakterisiert wurde, sehr klar zum Vorschein.

\* \* \*

Will man sich nun spezieller mit der musikalischen Postmoderne befassen, scheint es unerläßlich zu sein, nicht nur die Relation „modern

– postmodern“, sondern auch den Zusammenhang postmodernistischer Erscheinungen mit dem Avantgarde-Phänomen gründlicher zu untersuchen, weil das erwähnte Selbstverständnis der avantgardistischer Kunst die wahre ideelle Basis der sich bewußt modernisierenden Musik war (und vielleicht noch ist). Just diese Ansicht ist einigen spezifischen Erfahrungen entsprungen, die die tschechischen Musiker und Musikwissenschaftler während der letzten Jahrzehnte in ihrem eigenen Kulturmilieu gewonnen.<sup>7</sup> Bevor man aber versucht, diese Erfahrungen und zugleich auch die vorausgesetzte Spezifik der tschechischen Musikentwicklung zu schildern, sollte man noch einige weitere methodologische und semantische Probleme klären.

1. Im Umgang mit Begriffswörtern, die als Namen von Kunstepochen, -stilen, -richtungen oder -bewegungen auch der musikalischen Fachkommunikation dienen, obwohl sie außermusikalischer Herkunft sind, hat es die Musikforschung schon immer schwierig gehabt. Dennoch müssen wir als Musikwissenschaftler solchen Wörtern zugestehen, daß sie uns eine kognitiv spezifische Chance bieten. Sobald wir nämlich beginnen, die hinsichtlich des Sachverhaltes „Musik“ meistens verwirrte, willkürliche und im besten Fall metaphorische Anwendung derartiger Bezeichnungen und darüber hinaus auch evidente wie verborgene Motivationen jener Anwendung redlich zu eruieren, haben wir gleich viel tiefere Tatbestände auf der Spur, z. B. die hinter der bestehenden Bezeichnungspraxis sich abspielenden unterbewußten Wertungsvorgänge, einige spontane Wechselbeziehungen und Interpenetrationen unterschiedlicher Denkart oder sogar Produktionsbereiche u. ä.<sup>8</sup> Die Begriffswörter „Moderne“, „Avantgarde“ und „Postmoderne“ stellen sicherlich keine Ausnahme von der konstatierten Regel dar: einerseits haben wir da mit Bezeichnungen zu tun, deren Geltendmachung in der musikalischen Terminologie problematisch ist, andererseits besagen sie einige kulturhistorische, auch hinsichtlich der Musik relevante Kontexte, für die man bisher keine triftigeren Benennungen erfunden hat. Letzten Endes sind daher auch diese Wörter als nützliche Erkenntnisinstrumente anzusehen.

2. In den drei letztgenannten Begriffswörtern verkörpern sich qualitativ unterschiedliche empirische Komplexe und ideelle Auffassungen.

– Im Falle der „Moderne“ geht es um einen Relationsbegriff, der primär des Neue dem Vorhandenen und Alten gegenüberstellt. Zugleich dient er

<sup>7</sup> Auf die Unterschiede, die es zwischen der tschechischen und der „alleuropäischen“ Reflexion der Postmoderne gibt, habe ich im Aufsatz „*Hudba ve světle postmodernistické teorie*“ (in: *Opus musicum* 24, 1992, Nr. 10, S. 301-306) hingewiesen.

<sup>8</sup> Derselben Meinung war Carl Dahlhaus (*Musikalischer Realismus*, München 1982, S. 7 ff.), der diesen „faulen“ terminologischen Kompromiß für die Auswirkung des Zerfalls der geistesgeschichtlichen Methode hält. Dennoch war sich der Autor auch dessen bewußt, daß die Geschichte eines Kulturkontextes eben mittels einer Analyse der mit ihm zusammenhängenden begrifflichen wie terminologischen Auffassungen konkret untersucht werden kann. Ähnlich geht übrigens auf die Grundfragen der Begriffsforschung Michel Foucault ein (*Archäologie des Wissens*, Frankfurt a. M. 1990).



auch als axiologisches Instrument, indem aufgrund jener Gegenüberstellung das Alte immer mehr als Veraltetes empfunden wird. Da man aber auf dem musikalischen Gebiet seit der Durchsetzung des Wagnerschen Moderne-Konzeptes die Akte solcher Begriffsbestimmung immer öfter wiederholen mußte, so daß es eigentlich zu einer Anhäufung von vielen „Modernen“ kam, hat sich eines Tages das Gefühl einstellen müssen, daß alle konkreten modernen Tendenzen veraltet sein können, wodurch der Begriff merklich relativiert wurde.

- Unter „Avantgarde“ wurde ursprünglich die Vorhut gemeint und militante, ja expansive Vorstellungen begleiten als Konnotationen auch jede Anwendung des Wortes im politischen und kulturellen Kontext. Zum Beispiel hat die kommunistische Bewegung sich selbst als Avantgarde der kämpfenden Arbeiterklasse und darüber hinaus der gesamten revolutionären Entwicklungstendenz angesehen, avantgardistische Gruppen der Künstler waren von der Idee besessen, daß der künftige Entwicklungsstand so rasch wie möglich durchzukämpfen sei, und in der Linksavantgarde floßen sogar die beiden Überzeugungen ineinander. Außerhalb des militärischen Bereichs dominiert in den Vorstellungen des Avantgardistischen eine spezifisch umgedachte Fortschrittsidee: die immer raschere Entwicklung soll noch mehr beschleunigt werden, indem eine zielbewußte elitäre Gruppe den anderen, in die evolutionären Vorgänge involvierten Subjekten das Tempo diktiert und alle im Wege stehenden Hindernisse rasant räumt. Natürlich ist diese Vorstellung des Fortschritts mit der Überzeugung verknüpft, daß die Entwicklungsrichtung gesetzmäßig und erkennbar sei, also mit einem optimistisch kognitiven Voluntarismus, der vom Anfang an mit Momenten des utopisch ideologischen Falschbewußtseins gekennzeichnet ist.<sup>9</sup>

- Das jüngste und am wenigsten präzisiertere Wort „Postmoderne“ wurde in der Literaturkritik seit den fünfziger Jahren verwendet (zuerst eher pejorativ), nach 1970 funktionierte es dann als Sammelbezeichnung jener Stil Tendenzen, die fast parallel in allen Kunstgattungen vorkommen und eine Rückkehr zu den vor dem vollen Ausbruch der Moderne herrschenden Paradigmen bringen. Da aber diese Tendenzen selbst einer allgemeineren geistigen Lage entstammen, die auf Grund immer zahlreicher Reflexionen bestimmt wird, hält man für konstituierende Merkmale des Postmoderne-Begriffs sehr heterogene Momente, z. B. neue Dominanz der semiotischen und strukturalistischen Denkart, bewußt gewordene Historizität der Subjektivität, Totalität in der Erkenntnistheorie und Ideologie, Neokonservatismus, nostalgische Wellen in der Kunstrezeption und im Lebensstil, Problematisierung der Rationalität und aufklärerischer Grundlagen des europäischen Kulturtypus u. ä.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Mit dem Verhältnis „Utopie – Neue Musik“ befaßt sich z. T. Wolfgang Schoenke, *Musik und Utopie. Ein Beitrag zur Systematisierung*, Hamburg 1990, S. 163 ff.

<sup>10</sup> Siehe Andreas Huyssen, *Postmoderne – eine amerikanische Internationale?* (in: *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, hrsg. von Andreas Huyssen – Klaus R. Scherpe, Reinbek 1986, S. 13-44).

3. Keines der im Rahmen dieses begrifflichen Dreigestirns konstruierbaren Begriffspaare läßt sich dabei als pure Äußerung von Gegensätzen verstehen, bzw. als eine echte typologische Polarisierung. Zwar bringt die Postmoderne eine Negation der Moderne, der Mechanismus jener Reaktion ähnelt aber der modernen Verneinung des Veralteten, weil auch die Moderne im Moment ihrer Konfrontation mit dem sich herauskristallisierenden postmodernistischen Bewußtsein schon als eine veraltete Qualität empfunden wird. Die Avantgarde stellt natürlich keinen wahren Gegenpol der Moderne dar, sondern deren Korrektur von der Position eines intensivierte (bzw. verabsolutierte) Fortschrittsgefühls. Und was die Beziehung „Avantgarde – Postmoderne“ angeht, so wird sogar mit Recht die Frage gestellt, ob die Postmoderne der sechziger Jahre nicht die Funktion der amerikanischen Avantgarde spielen konnte,<sup>11</sup> wobei hinsichtlich des europäischen Terrains mindestens eines klar ist, nämlich die Tatsache, daß die amerikanische Auffassung der Postmoderne da erst in dem Moment festen Fuß faßte, als die neoavantgardistischen Bestrebungen der Nachkriegszeit ihre paradigmatischen Möglichkeiten völlig erschöpft haben, was der europäischen Postmoderne viel eher Züge einer Ersatzlösung als die einer prinzipiellen Negation avantgardistischer Bestrebungen verleiht.<sup>12</sup>

4. Der Postmoderne-Begriff selbst stellt überdies mit seiner Elastizität eine Auffassung dar, die ziemlich leicht auf große Kulturkomplexe bezogen werden kann, jedoch für eine konkretisierende stilistische Bestimmung innerhalb einzelner Kunstbereiche nicht gerade geeignet ist, besonders wenn man die reichlich geschichtete kulturgeschichtliche europäische Situation in Betracht zieht. Vielleicht ist es legitim, bei der Deutung der neueren Geschichte der Architektur (besonders der amerikanischen) zu behaupten, daß die Postmoderne in St. Louis am 15. Juli 1972 (15 Uhr 32 Minuten) mit der Zersprengung einer modernen Wohnsiedlung ausgebrochen sei, in der musikwissenschaftlichen Forschungsarbeit wäre es aber sicherlich fehlerhaft, den musikalischen Start der Postmoderne derartig bestimmen zu wollen, beispielsweise um den Preis, daß dieser Moment mit der allerersten belegbaren Anwendung der neuen Tonalität oder ähnlicher Verfahren im Schaffen eines prominenten europäischen Neoavantgardisten identifiziert wird, wenn auch manche Komponisten oder Musikkritiker just so den Werdegang der Postmoderne in der Musik auffassen.

Die Existenz mehrerer nacheinander auftretender und manchmal sogar aufeinander ablehnend reagierender Musikentwicklungssituationen, auf die man in verschiedenen Zeiten die Begriffsbestimmung „modern“ bezog, führt uns einfach zur Ansicht, daß die postmodernistische Tendenz in der Musik keinen merklichen und eindeutig bestimm-

<sup>11</sup> Dasselbst, S. 17.

<sup>12</sup> Man spricht heute immer öfter von „der Geburt der Postmoderne aus dem Geist der Avantgarde“. Siehe *Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde*, hrsg. von Christa und Peter Bürger, Frankfurt a. M. 1987.

baren Anfang hat, ja daß vielleicht jener Entwicklungsmechanismus, dem die Postmoderne von heute ihren Werdegang verdankt, schon mehrmals in der Vergangenheit funktionieren konnte. Die Frage „Nach welcher Moderne?“, die nach Wolfgang Welschs Meinung immer dann zu stellen ist, wenn man danach fragt, was mit dem Postmoderne-Terminus eigentlich konkret gemeint wird, scheint daher in der Musik äußerst relevant zu sein.<sup>13</sup> Hartmut Krones fühlte sich daher bei der Lösung jener Problematik hinsichtlich der Musik seines eigenen Landes verpflichtet, in der österreichischen Musikgeschichte eine „Konstante postmoderner Geisteshaltung“ zu finden, und hat seine diesbezüglichen Überlegungen sehr triftig mit der relativierenden Frage „Warum gibt es in Österreich immer schon eine/keine Postmoderne?“ betitelt.<sup>14</sup> Und zu einer analogen Relativierung neigt man aus sachlichen Gründen – wie schon gesagt – auch bei der Eruiierung der neueren tschechischen musikgeschichtlichen Problematik. Man könnte dabei voraussetzen, daß wir da mit einer Analogie zu tun haben, die auf der engen historischen Verwandtschaft (bzw. Gegenseitigkeit) der tschechischen und österreichischen Kultur beruht, ja vielleicht mit Äußerungen eines mitteleuropäischen kulturellen Verhaltenstypus. Dennoch liegen im Falle des tschechischen Milieus die Knotenpunkte und Motivationen der modernen Musikentwicklung (und deren Relativierungen, Überwindungen usw.) woanders: Spielten sich nämlich die von Krones untersuchten musikalischen Geschehnisse (beispielsweise das ständige Zurückgreifen auf ältere stilistische Elemente und ihre ambivalente Koppelung mit Neuem u. ä.) in einem Klima ab, das von einer spezifischen Ästhetik des Schönen durchdrungen war, wie sie sich gerade in der Hauptstadt Wien infolge kompliziert vermittelter soziokultureller Determinationen zu artikulieren wußte, so scheinen die tschechischen Spezifika vielmehr einer ideologisch direkt determinierten und politisch leicht beeinflussbaren (ja manipulierbaren) Ästhetik des Funktional-Heteronomen entsprungen zu sein.

\* \* \*

Versuchen wir nun, die hinsichtlich der bisherigen Überlegungen typischsten Entwicklungssituationen der neueren tschechischen Musik Thesenhaft zu beschreiben.

– Mit der einzigen Ausnahme, die durch die immense Dynamik der Spätentwicklung Leoš Janáček's gegeben wird, hat die tschechische, um 1900 mit Josef Suk, Vítězslav Novák und Otakar Ostrčil startende musikalische Moderne ihre stilistische Kulmination im zweiten Jahrzehnt

<sup>13</sup> Siehe Wolfgang W e l s c h , *Moderne und Postmoderne. Verflechtungen, Verschiebungen, Kriterien*, in: *Motiv zwei/drei*, Berlin 1991, S. 3 ff.

<sup>14</sup> Veröffentlicht in der Schrift „*Das Projekt Moderne und die Postmoderne*“ (Hrsg. von W. Gruhn, Regensburg 1989, S. 211-246). Außerdem vgl. H. K r o n e s , *Postmoderne als Prinzip österreichischer Musik des 20. Jahrhunderts*, in: *Motiv zwei/drei*, Berlin 1991, S. 28-30).

unseres Jahrhunderts erreicht, ohne die Tradition, bzw. die spätromantischen Paradigmen radikal negiert zu haben. Die traditionalistische Orientierung war sogar noch für manche Nováks Schüler typisch, ja sogar für die von Janáček, was mit der in Mähren herrschenden kulturellen Verhältnissen zusammenhing (konkret mit einer relativen Rückständigkeit des mährisch-tschechischen Nationallebens).<sup>15</sup> Eine der Ursachen jener, etwa zwei Generationen betreffenden Lage war die starke Kontinuität jener Verknüpfung, die sich zwischen der neu heranwachsenden Produktion und dem immer noch gesellschaftlich relevanten Ideal der tschechischen Nationalmusik im Laufe des 19. Jahrhunderts herausgebildet hatte.

– Wollte man sich von der Last dieser Bindung befreien, beispielsweise im Vorzeichen eines akzentuierten schöpferischen Individualismus, so bediente man sich ziemlich lange einiger romantischer, damals sicherlich schon veralteter, jedoch im tschechischen Kulturkontext immer noch wirksamer Gesten: der junge Vítězslav Novák verstand z. B. seine frühe „Revolte“, die eine Reaktion auf Dvořák und andere zeitgenössische Autoritäten darstellte und durch eine Orientierung auf Schumann, Byron und ähnliche Erscheinungen gekennzeichnet war, als seine private Art „Sturm und Drang“.<sup>16</sup>

– Während einige führende realistisch oder symbolistisch orientierte tschechische Schriftsteller und Literaturkritiker ihr kunstästhetisch progressives Generationsbewußtsein mindestens mittels eines Manifestes (das sog. „Manifest české moderny“, 1895) zu proklamieren versuchten, gab es bei den jungen Repräsentanten der entstehenden tschechischen musikalischen Moderne kein Bedürfnis, sich derartig zu gruppieren. Anstatt dessen hat sich die von dem zweitrangigen Komponisten Ludvík Lošťák geleitete Gruppe namens „Junge Generation in Böhmen und Mähren“ (1896) zwar mit einem immensen verbalen Radikalismus zum Wort gemeldet, jedoch mit einer durchaus konservativen Zielsetzung, einen „bestimmten Typ der tschechischen Nationalmusik“ herauszubilden, womit eine volksnahe Musik Smetanscher Prägung und eine Negation der Wagnerschen Orientierung des Komponisten Zdeněk Fibich gemeint wurde.<sup>17</sup> Teilweise entsprach dieses konservative Programm der Meinung des Philosophen und Soziologen Tomáš Garrigue Masaryk (dieser hielt Smetana für die wahre Bestätigung der bereits erreichten tschechischen Kulturidentität), dessen Gattin Charlie sogar als Kritikerin Lošťáks Bemühungen emphatisch unterstützte.<sup>18</sup>

– Obwohl Prag und Brünn in der Zwischenkriegszeit zu Kulturzentren wurden, wo sich die künstlerische Avantgarde im allgemeinen sehr mas-

<sup>15</sup> Vgl. J. F u k a ě , *La continuité du style de Janáček et la recherche de l'identité musicale tchèque* in: Leoš Janáček – Chaque son c'est un déferement de passion, hrsg. von Alena Němcová, Praha 1990, S. 211 ff.

<sup>16</sup> Siehe Vladimír L é b l , *Vítězslav Novák. Život a dílo*, Praha 1964, S. 47.

<sup>17</sup> Vgl. das Buch „*Dějiny české hudební kultury 1890/1945*“, Teil I, Praha 1972, S. 82-83.

<sup>18</sup> Näher siehe Bedřich B ě l o h l á v e k , *Masaryk a hudba*, Praha 1936.

siv durchsetzen konnte und wo man auch in der Ebene der Rezeption auf die ausländischen Impulse der neuen Musik aktiv reagierte, stellten avantgardistische Tendenzen, die die musikstilistische Entwicklung durch eigene Produktionsbeiträge beschleunigen sollten, nur eine Minderheitserscheinung dar und wurden vom Anfang an in zwei Linien polarisiert. Die eine wurde durch die konsequenten Bemühungen Alois Hábas und seiner Schule repräsentiert, die andere durch die „französische“ Orientierung einiger Prager Komponisten, deren markanteste Repräsentant Bohuslav Martinů war. Kennzeichnend scheint dabei auch die Tatsache gewesen zu sein, daß sich die beiden Komponisten als Avantgardisten viel eher im Ausland als in ihrer Heimat bestätigen mußten. Hábas Entwicklung wäre nicht denkbar ohne seine frühen Kontakte mit Wien und Deutschland gewesen, Martinů versuchte von Paris aus die tschechische Musik zu „modernisieren“ (bzw. die Moderne zu „tschechisieren“).

– Die französische Orientierung der tschechischen, zu Hause wirkenden Komponisten mündete recht bald in die neuklassizistische Strömung,<sup>19</sup> die musikalisch wie ideell (nämlich als die vermutlich beste Bestätigung des spezifisch tschechischen Idioms) restaurative Züge und Wirkungen hatte, ganz im Sinne der bekannten Charakteristik Adornos.<sup>20</sup> Martinů selbst hat offensichtlich aus ähnlichen Gründen bereits im Jahre 1935 behauptet, nie ein Avantgardist gewesen zu sein.<sup>21</sup>

– Auch nach 1945 blieb der Neuklassizismus immer noch die „modernste“ Doktrine der zeitgenössischen tschechischen Musik, was auch das Schaffen der begabtesten Vertreter der herantretenden Generation betrifft (z. B. den Komponisten Jan Novák als Schüler von Martinů).

– Mit dem amerikanischen Kultur- und Musikleben konfrontiert, gelangte Martinů nach dem zweiten Weltkrieg zu einer Synthese, die überraschend starke restaurative oder „Wiederkehr“-Tendenzen ausweist. Nicht nur das schon früher verlassene Konzept der Avantgarde französischen Typus, sondern auch das neuklassizistische Ideal wurde hiemit überwunden. Der Komponist aktualisierte zahlreiche klassisch-romantische Paradigmen (symphonischer, durch impressionistische Instrumentation bereicherter Klang, Neigung zu freien Fantasie-Gestalten, eher volkstümlich als bewußt folkloristisch gefärbte tschechische Musikidiomatik und Entdeckung einer wirksamen, sicherlich sehr eigenartigen „neuer Tonalität“). Es fragt sich, ob sich diese Tendenz nicht als die erste, von einem tschechischen, mit der amerikanischen Kultur sich identifizierenden Exilkomponisten geleistete Vorwegnahme der Postmoderne deuten läßt.

– Alois Hába, der einzige tschechische Komponist, der sich z. T. den Verhaltensmustern der deutschen Avantgarde anpaßte (die aber sogar

<sup>19</sup> Dazu Václav Holzknecht, *Mladá Francie a česká hudba*, Praha – Brno 1938.

<sup>20</sup> Siehe Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt a. M. 1958.

<sup>21</sup> Vgl. Bohuslav Martinů, *Domov, hudba a svět*, hrsg. von Miloš Safránek, Praha 1966, S. 329-330.

von Martinů als Erweiterung des überwundenen „metaphysischen“ romantischen Konzeptes abgelehnt wurde<sup>22</sup>), identifizierte sich z. T. mit dem linksorientierten avantgardistischen Ideal: paradoxerweise (oder gesetzmäßig) hat er nach 1948 seine Orientierung der siegreichen „Avantgarde der Arbeiterklasse“ (der kommunistischen Kulturpolitik also) opfern müssen (bzw. wurde als Verbundeter dieser politischen Bewegung, der schon „seine Aufgabe“ erfüllt hatte, geopfert).

- Nach 1948 (dem Jahre der kommunistischen Machtübernahme) wird jedwede Moderne, geschweige denn Avantgarde offiziell abgelehnt und als ein historisch überwundenes Phänomen interpretiert. Abgesehen vom Import der Schdanowschen Ideen aus der UdSSR argumentieren mehrere ehemalige Vertreter der einheimischen linksorientierten Kunstavantgarde etwa in dem Sinne, daß ihre frühere Bemühung organisch in die utopische Vision des nun schon realisierbaren sozialistischen Realismus mündet, der daher als die notwendige dialektische Negation der „historisch notwendigen“ avantgardistischen Bestrebung angesehen wird.<sup>23</sup> Die neuklassizistisch oder einfach traditionell orientierten älteren Komponisten vertiefen von nun an wirklich organisch (d. h. gern, ihrem eigentlichen Wunsch nach) ihre Bereitschaft zu stilistischen Kompromissen, manchen jungen Künstlern kommt die pseudowissenschaftlich begründete Argumentation glaubwürdig vor. Unter den Umständen einer fast totalen Isolation von der Welt der freien Denkart und Kunst entsteht daher eine ideologisch und administrativ eingeordnete „Nachmoderne“.

- Am Ende der 50er Jahre (eben in der Zeit, wenn Martinů im Exil stirbt) beginnen die jüngeren heimischen Komponisten nachzuholen, was nachzuholen war. Auf einmal, d. h. im Laufe von etwa 10 Jahren, werden kreativ die „Klassiker“ der modernen Musik reflektiert, Impulse der Zwölftontechnik, des Serialismus, der Aleatorik und der elektronischen Musik ausprobiert, modale Paradigmen als potentieller Ausweg einer autochthonen tschechischen Ausdrucksweise geltend gemacht usw. usw. In den sechziger Jahren wird also das rekapituliert, was die tschechische Musikentwicklung seit 1930 versäumt hat. Hába realisiert eine merkwürdige, ein wenig nostalgische Rückkehr zu den „Müttern“ seiner eigenen Avantgarde. Bei Jan Klusák taucht am Anfang der sechziger Jahre in Orchestervariationen ein Mahlersches Thema auf, wobei die

<sup>22</sup> Zahlreiche derartige Aussagen des Komponisten Martinů sind in der zitierten Sammlung seiner Schriften zu finden (siehe Anmerkung 21).

<sup>23</sup> Am stärksten war mit der linksorientierten politischen Bewegung und mit deren Agitationsbedürfnissen die tschechische Theateravantgarde verknüpft (siehe Milan Obst - Adolf Scherl, *K dějinám české divadelní avantgardy*, Praha 1962). Für eine moderne oder sogar avantgardistische Kunstrichtung wurde der sozialistische Realismus schon von dem tschechischen avantgardistischen Dichter Vítězslav Nezval im Jahre 1937 gehalten (siehe sein Buch *„Moderní básnické směry“*, neu herausgegeben Praha 1979). Zu der Problematik jenes Zusammenhanges in Bezug auf Musik siehe Josef Bek, *Avantgarda. Ke genezi socialistického realismu v české hudbě*, Praha 1984; dazu meine kritische Stellungnahme im Aufsatz *„K problémům hudební avantgardy a jejího uytštění“*, in: *Hudební věda* 24, 1987, Nr. 3, S. 242-248.

Reihenfolge der Variationen zwar die Linie Mahler – Neue Musik abbilden soll, zugleich aber nostalgisch die Schönheit des Originals (es handelt sich um das Adagietto aus der Symphonie Nr. 5) unterstreicht.<sup>24</sup>

– Nach 1969 wollte man zwar gern von oben aufs Neue eine „Nachmoderne“ (in dem erwähnten Sinne des Wortes) einordnen, dazu fehlte es schon aber den restaurativ neostalinistischen Machtstrukturen sowohl an ideologischen Argumentationen als auch an der Kraft entsprechender kulturpolitischer Durchführungsmechanismen. Dennoch wissen nun die tschechischen Künstler, daß sie in eine „post-neoavantgardistische“ Lage geraten sind. Auf dem musikalischen Gebiet entsteht dann eine zelttypische Tendenz: Die gerade gewonnenen frischen Erfahrungen mit mehr oder weniger veralteten Moderne, Avantgarde und Neoavantgarde, das Kulturerbe (dem nun auch Martinůs Schaffen mit allen Konnotationen der tschechischen Autarkie wie der erreichten Weltoffenheit angehört), der bequeme Traditionalismus der Alten wie Jungen, alles soll und kann verschwimmen unter der Parole einer Synthese, die sowohl die Anpassung an das Klima der politischen „Konsolidierung“ als auch die Geste einer „inneren Emigration“ adäquat repräsentiert. Letzten Endes verzichtet man so auf die Tradition der ins Politische verwickelten Avantgarde: die linksorientierte avantgardistische Bestrebung scheint nach der Vernichtung des tschechoslowakischen Reformsozialismus definitiv kompromittiert zu sein, die Neoavantgarde hat sich kaum als Protest gegen Totalitarismus bewährt. Und die zeitgemäß und durchaus lokal bedingte Parole wird immer glaubwürdiger, denn auch vom Westen hört man nun die ersten Manifestationen der neuen Einfachheit, Romantik, Tonalität usw.<sup>25</sup> Es fragt sich nicht mehr nach der Progressivität oder Regressivität der Kompositionsweise.<sup>26</sup> denn in der spätotalitären Gesellschaft wird diese Polarität noch stärker relativiert als in der neokonservativen geistigen Lage der westlichen Demokratie. Eine kleine Gruppe mährischer Komponisten versucht das Modale als Archetypisches auszunützen, d. h. nicht mehr als Quelle provozierender, modern applizierter Archaismen (wie es schon bei Janáček und dann in den 60er Jahren der Fall war), sondern als Bestätigung der geahnten stabilen Urwerte, die mit dem Individuell-Intuitiven am tiefsten resonieren sollen, hie und da provoziert man sich selber (immer mit einem merklichen nostalgischen Beigeschmack) durch die Wiederkehr zu verspäteten Experimenten der 60er Jahre.

<sup>24</sup> Carl Dahlhaus (*Rätselhafte Popularität*, in: Mahler – eine Herausforderung, hrsg. von Peter Ruzicka, Wiesbaden 1977) macht auf die zweifache Funktion heutiger Auseinandersetzung mit Mahler aufmerksam: einerseits geht es um die Flucht vor der Moderne, andererseits entdecken wir in der Musik dieses Komponisten den Keim der Neuen Musik.

<sup>25</sup> Vgl. Zur „Neuen Einfachheit“ in: *der Musik*, hrsg. von Otto Kolleritsch, Wien – Graz 1981.

<sup>26</sup> Vgl. L. S a m a m a , *Neoromantik in der Musik: Regression oder Progression?*, in: Die unvollendete Vernunft: Moderne versus Postmoderne, hrsg. von Dietmar Kamper – Willem van Reijen, Frankfurt a. M. 1987, S. 446-447.

- Die Ideale der Modernität, deren avantgardistischer Entwicklungsbeschleunigung und der Schönheit des Prämodernen, wobei das Letztere als Impakt des Romantischen, Klassizistischen, „Wahrhaft-Tschechischen“ und in den Karpaten vorkommenden Allmenschlich-Archetypalen auftritt, drehen sich um in einem Teufelkreis der Realität einer Kultur, deren moderne Entwicklung durch fast periodische Umstürze gestört wurde. An Fortschritt glaubt man schon lange nicht, zum Verlust dieses Glaubens braucht man allerdings keine Postmoderne. Die überraschende ästhetische Wirkung der stilistischen Wiederkehr ist durch deren zahlreiche Wiederholungen abgeschwächt worden. Die Nostalgien sind so massiv aufeinander angehäuft, daß man die ganze Geschichte nostalgisch wahrnimmt, einschließlich der seltenen avantgardistischen Anläufe zur Entwicklungsbeschleunigung, die immer - aus welchen Gründen es schon war - den entgegengesetzten Effekt brachten. Und so gewinnt man auch ein verhängnisvolles Gefühl, für den avantgardistischen Luxus werde man später zahlen müssen, eine konzentrierte negative Erfahrung, die auch unsere Vorstellungen der Postmoderne mit jenen der gescheiterten Avantgarde verknüpft. Dennoch verlieren die Dinge nicht ganz ihren Sinn: unter solchen Umständen ist nicht einmal eine nachmoderne Wiederkehr zur Avantgarde ein Unsinn, weil man so zumindest den historisch realen Wert der Distanz zwischen fortschrittlich fungierender Moderne einerseits und dem soliden Alten oder bremsenden Veralteten entdecken kann.



