

Elisabeth Großegger und Sabine Müller (Hg.)

# Teststrecke Kunst

Wiener Avantgarden nach 1945

Sonderzahl

Publiziert mit Unterstützung des Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und  
Kultur und des Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung  
Gefördert von der MA 7 – Wissenschaft und Forschung

Alle Rechte vorbehalten  
© 2012 Sonderzahl Verlagsgesellschaft m.b.H., Wien  
Schrift: Garamond, Myriad Pro  
Druck: CPI buchbücher.de gmbh, Birkach  
ISBN 978 3 85449 368 6

Umschlag von Thomas Kussin

# Inhaltsverzeichnis

|                                     |    |
|-------------------------------------|----|
| Vorwort .....                       | 9  |
| Elisabeth Großegger & Sabine Müller |    |
| Einleitung .....                    | 11 |

## I. Wiener Grund

|   |    |
|---|----|
| Siegfried Mattl   |    |
| Modernismus, Avantgarde und Lokalität<br>– Wien in Zeiten der Mäßigung nach 1945 .....                                | 30 |
| Walter Rohn   |    |
| Auf engem Raum – Orte und Netzwerke<br>der Wiener Kunstavantgarde nach 1945 .....                                     | 39 |
| Manfred Müller  |    |
| Anmerkungen zu den Anfängen der literarischen<br>Nachkriegs-Avantgarde in Österreich .....                            | 50 |
| Daniel Ender  |    |
| Zur Orientierung, Positionierung und Etablierung<br>zeitgenössischen Komponierens in Wien 1945–75 .....               | 59 |
| Andreas Felber  |    |
| Geschützte Werkstätten: Die Entstehung der Wiener<br>Free-Jazz-Avantgarde im Umfeld der 1950er und 1960er Jahre ..... | 68 |

## II. Grenzüberschreitungen

|   |    |
|---|----|
| Verena Krieger  |    |
| Über welche Grenze – wohin? Nitsch vs. EXPORT .....   | 80 |
| Marie-Luise Angerer   |    |
| Als die Bilder / der Künstlerinnen / laufen lernten.<br>Valie EXPORT's Beitrag zu einer internationalen<br>feministischen Kunstbewegung ..... | 92 |

Rudolf Kohoutek  
Tausche Haus gegen Text oder Aktion:  
Avantgardismen in der Wiener Architektur 1950–1973 ..... 104

Elke Krasny  
Avantgarde exklusiv. Avantgarde inklusiv.  
Orientierungen in den Imaginationsgehäusen ..... 128

### III. Körper und Medium

August Ruhs  
Körperbearbeitungen ..... 142

Johanna Schwanberg  
Günter Brus: Der Körper als Zeichenträger und  
die Vieldeutigkeit der Zeichen ..... 156

Brigitte Borchhardt-Birbaumer  
Aus der Stille handelnd intervenieren.  
Aktionistinnen in Wien am Beispiel Rita Furrers ..... 175

Gabriele Jutz  
Zwischen *High Modernism* und *Underground*.  
Avantgardefilm in Österreich 1956–1968 ..... 187

Sabine Müller & Roland Innerhofer  
Humanversuche. Avantgarde und Experiment im  
Kon/Text der *verbesserung von mitteleuropa*. ..... 201

### IV. Arbeit an der Form

Dieter Bogner  
„Wir spielen die Lieder, die ihr nicht hören wollt“ ..... 234

Thomas Schäfer  
Notation – Form – Material.  
Anmerkungen zu Roman Haubenstock-Ramatis  
Komponieren der 1960er Jahre ..... 241

|  |     |
|--|-----|
| Bernhard Steger  |     |
| Das utopische Potenzial des Bauens.                                  |     |
| Konrad Wachsmann und die österreichische Nachkriegsavantgarde . . .  | 250 |
| Thomas Eder  |     |
| Von den Formen zu den Inhalten.                                      |     |
| Oswald Wieners Weg – ein Paradigma der Nachkriegsavantgarden . . . . | 260 |
| Elisabeth Großegger  |     |
| <i>In der entgegengesetzten Richtung.</i>                            |     |
| Thomas Bernhard und die Wiener Gruppe. Eine Annäherung . . . . .     | 274 |

## **V. Politik der Wiener Avantgarden**

|   |     |
|---|-----|
| Diedrich Diederichsen   |     |
| Gegen die Wirklichkeit.   |     |
| Der Sprung aus der Geschichte und seine Geschichte . . . . .            | 298 |
| Irene Suchy   |     |
| „Zurückgebliebene“, „Spießler“ und „Neoprimitivisten“.                  |     |
| Die musikalische Avantgarde und ihre Feinde . . . . .                   | 311 |
| Evelyn Deutsch-Schreiner  |     |
| „Wirklichkeitsinterventionen“.  |     |
| Performative Provokationsästhetiken der Wiener Gruppe . . . . .         | 321 |
| Lutz Ellrich  |     |
| Die „Wiener Nachkriegsavantgarden“                                      |     |
| – eine Herausforderung für post-avantgardistische Beobachter? . . . . . | 334 |

## **VI. Zur Diskussion**

|  |     |
|--|-----|
| Bernhard Fetz  |     |
| Was heißt hier noch Avantgarde? Ein Statement samt Exkursen            |     |
| zum Verhältnis der österreichischen zur bundesdeutschen Avantgarde . . | 352 |
| Michael Rohrwasser   |     |
| Die Politik des (unbewussten) Avantgardismus . . . . .                 | 363 |

|  |     |
|--|-----|
| Eva Badura-Triska<br>Zur Problematik des Avantgardebegriffs .....  | 369 |
| Manfred Wagner<br>Avantgarde ist immer mehrdeutig<br>und nicht auf Material, Medium oder Form beschränkt ..... | 373 |
| Helga Köcher<br>Mut zur Avantgarde! .....  | 377 |
| Abbildungsverzeichnis .....  | 383 |
| Autorinnen und Autoren .....   | 386 |
| Namensregister .....   | 388 |

## „Zurückgebliebene“, „Spießer“ und „Neoprimitivisten“ Die musikalische Avantgarde und ihre Feinde

Irene Suchy (Wien)

„Möge es den Spießer weinend machen,  
den Befangenen unbefangen,  
den Unbefangenen aber amüsieren.“  
(Alfred Peschek, Widmung der  
Komposition Zy... an Otto M. Zykan)

So wie die Geschichte des Publikums gut aus Polizeiakten abzulesen ist, so sind die Parameter der Avantgarde gut am Spannungsverhältnis zwischen ihren Proponenten und den so genannten „Zurückgebliebenen“ abzulesen. Welches geflügelte Wort die „Zurückgebliebenen“ waren, ist u.a. am Titel von Otto M. Zykans Oper *Der Zurückgebliebenen Auszählreim*, uraufgeführt 1986, abzulesen.

Die wechselseitige Abgrenzung zwischen „Zurückgebliebenen“ einerseits und avantgardistischen „Neoprimitivisten“ andererseits soll im Folgenden als Ausgangspunkt dienen, um der Frage nach den Parametern einer Avantgarde nachzugehen: Wodurch konstituiert sich musikalische Avantgarde – durch ihr Repertoire, durch neue Kompositionstechniken, durch Zusammenarbeit mit anderen Künsten? Und wodurch grenzen sich die Voranschreitenden von den Zurückbleibenden ab? Wie konstituieren sich die Lager des österreichischen Nachkriegsmusiklebens – von der *Internationalen Gesellschaft für Neue Musik* (IGNM) bis zu den *Wiener Philharmonikern*? Wie verorten sich die Gegner der Avantgarde? Gibt es Gegnerinnen? Welche Wortwahl für ihre Titel, welche Requisiten, welchen Habitus, welche Präsentationsformen, welche Orte wählt die musikalische Avantgarde? Zu welchen politischen Lagern bekennen sich die kompositorischen Avantgardisten? An welchen politischen Bewegungen – *Künstler für den Frieden* etc. – beteiligen sie sich? Welche gesellschaftspolitischen Themen – von Zivildienst bis Atomkraft – greifen sie auf? Welche politische Haltung vertreten sie verbal und tatsächlich? Welchen Genres und kompositorischen Aufgaben – von Film, Werbespot, Tanz-Theater bis zu Chanson und Wienerlied – wenden sie sich im Gegensatz zu anderen zu? Welche organisatorischen Aufgaben übernehmen sie? Was bedeutet Wien als Inspiration, Heimat, Bühne für die musikalischen Avantgardisten? Inwieweit wollen sie den Raum außerhalb Wiens erobern und bespielen – Friedrich Gul-

da Ossiach,<sup>1</sup> Karl Prantl und Friedrich Cerha St. Margareten – und auch den Raum außerhalb der Musik? Welche Wahrnehmungen der Missachtung – von „Narr“ bis „Pubertierender“ – hängen ihnen die „Zurückgebliebenen“ um? Wer unterstützt die Vorgehenden?

Auf der Suche nach Antworten stütze ich mich zum einen auf das Quellenstudium der musikalischen Ereignisse, das sich in unveröffentlichten Texten und Dokumentationen der Fernseh- und Rundfunkanstalten befindet; zum anderen auf eine große Skepsis in den Erinnerungen und Aussagen der Beteiligten, die mit der zeitlichen Entfernung vom Forschungsgegenstand immer größer wird.

### **Das Bekenntnis zu liberalen, antifaschistischen, demokratischen Inhalten**

1947 wird der *Art Club* gegründet, seine Aktivitäten währen bis 1959.<sup>2</sup> Es wird im *Strobkoffer*, im Keller der *Loos-Bar* musiziert, aber auch in Galerien, Bars oder Geschäftslokalen vor allem des 1. Bezirks. In den gemeinsamen Auftritten von Uzzi Förster, Gerhard Rühm, Friedensreich Hundertwasser, Martin Kink, Ernst Kölz, Ferry Radax, Friedrich Gulda, Joe Zawinul, Hans Kann, Friedrich Cerha, Gerhard Lampersberg, Anestis Logothetis, Franz Schmitzer und Oswald Wiener manifestiert sich großes gegenseitiges künstlerisches Interesse. Die Musik dieser Avantgarde wird wesentlich von Künstlern vorangetrieben, die keine musikalische Ausbildung haben. Es ist vor allem die Überschreitung disziplinärer Grenzen, um die es diesen Protagonisten geht.

Den antifaschistischen Grundkonsens, den der *Art Club* von seinen Mitgliedern fordert, verlangen auch Komponisten- und Komponistinnen-Organisationen. Im IGNM-Archiv in der Ungargasse im 3. Wiener Gemeindebezirk finden sich die schriftlichen Erklärungen der einzelnen Mitglieder, die versichern, nicht NSDAP-Mitglied gewesen zu sehen. Die Wahl Hanns Eislers in den Vorstand der IGNM im Jahr 1949 kann als Bekenntnis gewertet werden. Die politische Haltung zeigt sich auch in der Offenheit für „schwarze“ Musiker und Musikerinnen: Im Jahre 1952 ist das *Porgy and Bess*-Ensemble im *Strobkoffer* zu Gast. Die musikalisch-künstlerischen Manifestationen sind nicht auf wenige Genres einzuschränken, sondern reichen von Jazz und Jam Sessions zu komponierter Musik und zu Performances und musiktheatralisch-künstlerischen Aktionen.

Die Programmzusammenstellungen der Festivals Friedrich Guldas und ihre Inszenierungen sind antifaschistisch geprägt, was in der Rezeption entspre-



chend kritisiert wird. 1969 liest Gulda beim *Internationalen Musikforum Ossiacher See* aus einem Protestbrief vor: „Wir, die wir die Ehre bei Stalingrad verteidigt haben, wir müssen nun die Kultur des Abendlandes von dieser negerischen Musik besudeln lassen [...]“.“<sup>43</sup> Und Paul und Limpe Fuchs stellen fest: „Viele Leute mögen unsere Musik, viele mögen sie nicht, aber Faschisten hassen sie.“<sup>44</sup> Guldas Haltung ist jedoch ambivalent: Zwar ist eine prononciert antifaschistische Bemerkung von ihm gegenüber der Plattenfirma *Deutsche Grammophon* dokumentiert, andererseits hat er mit derselben Firma zusammengearbeitet. Und gegen Wilhelm Backhaus und dessen NS-belastete Vergangenheit als „Freund des Führers“ inszeniert er eine Plakataktion, veranstaltet aber dennoch Backhaus-Gedenkkonzerte. Von durch das NS-Regime ins Exil getriebenen Akteuren des internationalen Musiklebens – dem Organisator des *Genfer Musikwettbewerbs* Friedrich Liebstöckl und seinem argentinischen Manager Hermann Frischler – hat er profitiert, das Thema NS-Exil jedoch niemals angesprochen.

## Die Überwindung des „Spießers“ – Ossiach

Den Spießler zu überwinden, ist ein Topos, der die Akteure antreibt. Alfred Peschek widmet Otto M. Zykan 1968 die Komposition *Zy...* mit den eingangs zitierten Worten: „Möge es den Spießler weinend machen, den Befangenen unbefangen, den Unbefangenen aber amüsieren.“<sup>45</sup> Verschiedene Strategien sollen zu dieser Überwindung des Spießlers führen – inhaltliche wie organisatorische. Um für seine Ideen freien Raum zu haben, geht Friedrich Gulda in die Provinz. Ossiach wählt er für seine Festival-Pläne aus. Bei der Programmierung folgt er politischen Ideen. Er will explizit die Musik von Unterdrückten aufnehmen, subsumiert darunter Weltmusik aller Genres, aber auch Popmusik. Ausgeklammert bleibt jedoch die Musik von Frauen oder jeglicher Aspekt einer genderbalancierten Welt.

Vor allem wird eine Balance zwischen gesellschaftspolitischen und musikalischen Inhalten angestrebt. Das Programm umfasst nicht nur Musik, sondern auch Vorträge zu Philosophie und Psychologie sowie Diskussionen – z.B. über Zivildienst. Andere kulturpolitische Maßnahmen sind organisatorischer Art: Gulda will sich der Kommerzialisierung verweigern. Beim *Klassischen Gulda-Orchester der Wiener Symphoniker* gibt es eine demokratische Honorar-Aufteilung, die zwischen Dirigent, Solist, Stimmführer und Tutti-Spieler keinen Unterschied macht. Er bringt in den Musikbetrieb unkonventionelle Ideen

ein wie die Selbstbestimmung des Publikums bezüglich Bekleidung, Platzwahl und Kartenpreis. Es gibt keine Eintrittskarten, jedoch Eintrittspreise, die auf das Einkommen der Gäste Rücksicht nehmen. Die Bezahlung der Musiker erfolgt – wie heute bei einigen österreichischen Kammermusikfestivals üblich – durch Verköstigung mit Essen und Trinken. Die Dramaturgie der Orte der Festivals in Ossiach und Viktring umfasst eine Bühne im Stiftshof, Sakristeien, Liegewiesen, Bootsstege und Stiftssäle. Ein „Einwurfkasten“ am Eingang zum Stiftshof sammelt Vorschläge und Kritik der Gäste und Mitspielenden.

1968 findet das erste *Internationale Musikforum Ossiach* statt. Aus einer Reihe von Titelvorschlägen („Ossiach – ein Spiegel der Musik“, „Ossiach – ein winziges Rädchen in der richtigen Musikmaschine“, „Musik aus der Welt von morgen im Ossiach von heute“, „Ossiach – Anarchie oder Fortschritt in der Musik“, „Die Improvisationsmusiker üben den Aufstand“) entscheidet sich Gulda für „Ossiach mußte erfunden werden“. Und dieses Festival ist zwiespältig: Einerseits ist es – bei den „Spießern“ – sofort als Subkultur-Festival verpönt. Andererseits werden auch klare Zeichen von Hochkultur gesetzt: „Alle Bürger und Bürgerinnen“ sind zur feierlichen Eröffnung der Musikforen 1968 und 1969 „in Anwesenheit zahlreicher Vertreter des öffentlichen und kulturellen Lebens mit Rundfunk und Fernsehen“ eingeladen.<sup>6</sup> Der breite Publikumsgeschmack wird mit einem „Kärntner Nachmittag“ mit den *Lustigen Oberkärntnern* bedient und einem „Jazzband-Ball“ im Stiftsgarten, an dem kein Geringerer als Fatty George mitwirkt. Der Obrigkeit wird Tribut gezollt, indem Unterrichtsminister Theodor Piffel-Percevic, der Kärntner Landeshauptmann Hans Sima und der Bischof von Gurk, Josef Köstner, eingeladen werden, den Ehrenschatz zu übernehmen.

Sehr bald entsteht unter den Beteiligten Zwist und Spaltung: Aus Guldas Musikforen entwickelt sich der *Carinthische Sommer*. Dieser verleugnet zwar seine Entstehungsgeschichte aus Guldas Festival, aber es sind zweifellos Musikforumsteilnehmer und -teilnehmerinnen, die – geeint in der Ablehnung gegenüber Gulda – in Ossiach 1969 ein Festival gründen, aus dem der *Carinthische Sommer* wird. Gulda und sein Manager Bergelt wollen daraufhin das Ossiacher Musikforum im Zwei-Jahres-Rhythmus fortführen, was noch bis 1973 gelingt.

## Gast sein in Wien – das Anti-Wiener-Lied und die Suche nach dem Ort

Ein sehr spezielles musikalisches Genre dieser Avantgarde ist das Anti-Wiener-Lied – ein Wienerlied abseits von Jubel oder Sehnsucht nach Vergangenheit, in dem es allen schlecht geht und alles meist schlecht ausgeht und der Tod immer präsent ist. Der radikalste Protagonist des Anti-Wiener-Lieds ist Joe Berger, seelenverwandt mit Georg Kreisler, Gerhard Bronner und Helmut Qualtinger – und mit Otto M. Zykan, der in seiner *Wiener Elegie für Stimme und Streichquartett* die Vorfreude auf den Tod als Vorfreude auf das Gefressenwerden verdichtet: „Freudig erwachend erschrak ich aber jäh, weil ich, noch am Leben, offensichtlich von der Vorsehung vergessen, verraten, verschmäht wurde. Sollte ausgerechnet ich ausgeschlossen bleiben?“

Nur wenige nahmen sich der Texte Joe Bergers als Komponisten an: Ernst Kölz komponierte *Wiener Depressionen*, Chansons nach Gedichten von Joe Berger aus dem Jahr 1979. Erst hätte Qualtinger die Kölz-Lieder singen sollen, schließlich sang sie aber Joe Berger selbst. Der Dichter als Sänger, ebenso wie in der im Vertrieb der *Extraplatte* erschienenen CD des *HOTEL MORPHILA*-Orchesters: Hier spielen und singen mit Joe Berger Loys Egg, Peter Ponger, Peter Weibel, Paul Braunsteiner, Ronald Artlieb, Stefan Pfeistlinger und Heinrich Pichler. Das Cover der CD zeigt das Foto eines Events im *Museum des 20. Jahrhunderts*, Joe Berger mit Hut auf dem Bauch am Boden liegend, in der Hand das Mikrophon, singend.

Einer der Orte für die Musik der Avantgarde ist das „20er Haus“, das *Museum des 20. Jahrhunderts*, wo neue Musik in den 1960er Jahren in den Konzerten des Ensembles *die reihe* und die Salonkonzerte des *MOB art & tone ART*-Ensembles um Otto M. Zykan stattfanden. Ein anderer Ort ist das Wirtshaus, wo Joe Berger *Don Giovanni* gibt, dokumentiert in einem ORF-Mitschnitt *Vertreibung aus dem Paradies* (1978) und einem Gemälde des Malers Franz Ringel:

ein echter wiener will halt blind sein,  
ein echter wiener will nichts sehn,  
ein echter wiener will halt hint sein,  
und nur mit vorbehalt die welt verstehn.

wos ist denn bloß mit wien nur los?  
die stadt schläft wie a kind.  
die sonne scheangelt riesengross  
der donau auf den grind.

der ane hot, die hatt die ohr'n verlorn,  
der andere die aug'n,  
so sizzens vor dem fernsehschirm,  
die weite welt anschaun.<sup>7</sup>

1969 fahren Joe Berger, Otto Kobalek und Reinhard Priessnitz zu einem Musik-Ort unter freiem Himmel, der Burg Waldeck. Die Burg-Waldeck-Festivals im Hunsrück 1964 bis 1969 waren die ersten Open-Air-Festivals in Deutschland und bildeten einen entscheidenden Abschnitt in der deutschen Folkgeschichte. Sie waren beeinflusst vom französischen Chanson und der amerikanischen Folk- und Protestlieder-Szene und setzten das engagierte und kritische Lied als Gegenpol zum damals gängigen deutschen Schlager. Joe Berger, Otto Kobalek und die *First Vienna Working Group: Motion* treten, wie auf der CD 10 des bei *Bear Family Records* erschienenen Kompendiums nachhörbar, mit einer Publikumsbeschimpfung auf. Über diesen Auftritt schreibt *Der Spiegel* 1969:

Die Happening-Truppe besteht aus zwei leicht vampirischen Wienern, dem einstigen „Lackingenieur“ Joe Berger, 30, und dem gewesenen Kohlenträger und Schauspieler Otto Kobalek, 38; ihre Einlagen waren von ruchlosem Witz. Beim Auftritt der vom Schriftsteller Joe Berger gegründeten Happening-Kunstgruppe „First Vienna Working Group“ zur Hungerkatastrophe in Biafra kam es zu einem Eklat; sie ließ sich ein üppiges Essen auf die Bühne bringen und gab hin und wieder nur eine Phrase von sich, was einige „orthodoxe Revolutions-Dogmatiker“ so provozierte, daß sie die Bühne stürmten und die Künstler flüchten mußten.<sup>8</sup>

Der Kulturtheoretiker Klaus Theweleit schrieb dazu in der ZEIT: „Selbst der provokative Angriff auf die Konsumentenhaltung wird vom überwiegenden Teil der Zuschauer bloß konsumiert, vom Rest mißverstanden, und nur von ganz wenigen als Angriff auf die im Ritual festgefrorenen Theaterformen erkannt.“<sup>9</sup>

An diesem letzten Burg-Waldeck-Festival nimmt auch der österreichische Avantgarde-Schriftsteller und Theoretiker Rolf Schwendter teil, Günter Wallraff liest aus seinen Undercover-Erfahrungen als Arbeiter, der Schweizer Liedermacher und Kabarettist Franz Hohler tritt auf. *Der Spiegel* resümiert am 22. September 1969: „Gegenüber den vorigen Festivals hatte sich die Publikumsstruktur völlig verändert, die Dogmatiker hatten die Überhand; ein Festival im Sinne von *Chanson Folklore International* war nicht mehr durchführbar.“ Der Versuch, ein deutsches politisches Chanson zu etablieren, war gescheitert. Ende der 60er Jahre wollte die Musik mit der Politik nichts mehr zu tun haben; Waldeck endete – wie auch wenig später Ossiach.<sup>10</sup>

Wie Joe Bergers Lieder, etwa sein *pessimistenblues*, stehen auch die Lieder Friedrich Guldas in der Tradition des kritischen Wienerlieds. Gulda holt dieses Genre erstmals in den Konzertsaal. Aber der Wiener Gulda fühlt sich nur als Gast in seiner Heimat, als Besucher. *Vienna Revisited* nennt Gulda 1969 eine Langspielplatte, auf deren Cover eine Bassena zu sehen ist, Symbol seines Wien, seines Kindheits-Wien. Im vierten *Golowin*-Lied dichtet er:

Auf Visit' bin i ...  
Überall auf Visit'...  
Nur auf Visit'.  
I war scho weit ...  
Viel bin i umanandakumma'...  
Weit bin i g'west ...  
Bis Tokio, bis Idaho, bis Rio de Janeiro  
und was waß' i, wo sonst überall no ...  
Aber überall nur auf Visit'.  
Dann kumm' i z'Haus ...  
Was hätt' i dort tuan soll'n?  
Wähl'n? Steuer zahl'n?  
Ein Bürger sein ...  
Des hätt'n s' woll'n!  
Geh', hört's ma auf!  
I bin doch eh nur auf Visit'.

## **Aushängeschilder – die politische Repräsentation der Musikszene Österreichs im Ausland**

Parallel zu den avantgardistischen Tendenzen gibt es von denselben Protagonisten auch angepasste Ausdrucksformen ihrer Musiktätigkeiten – als Aushängeschild. Das Aushängeschild ist ein kulturelles Ereignis, das denen, die es aushängen, Ansehen und Image verleiht. Es suggeriert Normalität und Qualität. Es ist mit Einladung und Gastgeberschaft verbunden, überwindet also das, womit im Krieg Reise konnotiert war: Front, Verfolgung, Besetzung. Die Einladung ist eine Win-Win-Situation und erhöht das Image der Eingeladenen und der Gastgebenden. Sie macht wertvoller und erweitert den eigenen Wirkungskreis. Wenn man das Aushängeschild wieder einzieht und bei sich zu Hause ausstellt, hat es den Glanz des Auslands noch an sich. Es verweist auf den, der es aushängt, und dieser darf sich dahinter verbergen. Die Auslandstournee wird zum Qualitätsmerkmal. Zahlreiche österreichische

Ensembles generieren ihre Reputation vor allem über Auslandstourneen. Der Chor der *Wiener Sängerknaben* reist seit 1946 wieder in Europa und 1967 verzeichnet er bereits seine 24. USA-Reise.<sup>11</sup>

Als Friedrich Gulda 1946 den ersten Preis beim *Genfer Musikwettbewerb* bekommt, wird ein Zug „Mozart Express“ benannt, um den USA-Hochkommissar der alliierten Verwaltung Österreichs zu beeindrucken. Theo Cieplik, Guldas Agent, sieht das Orchester der *Wiener Symphoniker* nicht eingestuft „in die Reihe der ersten internationalen Orchester“, weil es „bis heute noch keine Überseetournee gemacht hat“ und „nach dem Ende der Zusammenarbeit mit Karajan also um seine Weltgeltung kämpft“.<sup>12</sup> Eine Recherche im Archiv des Orchesters ergibt jedoch, dass die *Wiener Symphoniker* seit 1947 neben ihren jährlichen Reisen innerhalb Österreichs ausgedehnte Auslandstourneen bestritten haben, nicht nur in die meisten europäischen Staaten (auch in die damaligen Ostblockstaaten Polen und Tschechoslowakei), sondern 1956 bereits nach Syrien. Das Aushängeschild Internationalität definiert sich aber keineswegs nur über klassische Musik: Schon 1958 präsentiert sich Österreich bei der Weltausstellung mit Jazz-Konzerten, an denen unter anderen Erich Kleinschuster mitwirkt.<sup>13</sup> Der Weltausstellungspavillon wird, nach Wien transportiert, zum Ort der zeitgenössischen Musik und zum Ort der Filmgeschichte: Hier wird 1968 der Beginn des Filmes *Moos auf den Steinen* (Regie: Georg Lhotsky) gedreht.

## Und nun – alles, nur keine Definition

Wenn sich aus den Bruchstücken der Musikavantgarde Begriffsbestimmungen rekonstruieren lassen, dann diese: Avantgarde definiert sich als das Andere, auch als das Unterlegene. Es wird von den Gegnern, die in der Funktionärs-hierarchie weiter oben stehen, als dem Bestimmenden unterlegen angesehen. In einem „Gutachten“ vom 12. Jänner 1951, bewahrt im IGNM-Archiv in Ordnungseinheit Nr. 53, schreibt Friedrich Wildgans: „Über die Versuche von G. Rühm und E. Kölz zu sprechen, verbietet mir das Schamgefühl des ernstesten Künstlers. Man weiß nicht, was die Verfasser hier bezwecken: wollen sie sich über die Musik, über das Publikum oder über sich selbst lustig machen?“ Nach weiteren Zuschreibungen wie „anmaßend, praetentiöser Dilettantismus“, „unreife jugendliche Dilettanten und Abenteurer“ und „bübische Frechheit“ kommt Wildgans zum Schluss: „Wenn die IGNM überhaupt eine Daseinsberechtigung haben will, so möge sie darüber wachen, daß derlei Aus-

geburten krankhafter Pubertätlinge den Weg auf das Konzertpodium niemals finden können.“ Im weiteren Verlauf des Gutachtens lässt Wildgans Cerhas *Ballettsuite* als „kläglich und urzeitlich genug“ gelten und stellt die Triomusik von Alfred Prinz als empfehlenswert hin.<sup>14</sup> In einem undatierten Brief, Anfang der 50er Jahre, an Paul Kont, verstärkt der damalige IGMN-Präsident Friedrich Wildgans seine Eindrücke:

Wenn Du aber glaubst, wie mir die jungen Leute sagten, Aufmerksamkeit auf Dich zu ziehen durch Abfassung eines „neoprimitivistischen Manifestes“ oder dergleichen kindische Aktionen im Gefolge unreifer Originalitätshascher, dann kann ich Dir darauf sagen, daß dann für viele Jahre der letzte Takt von Dir in der IGMN und im Radio Wien verklungen sein wird. Dies in aller Freundschaft.<sup>15</sup>

Wildgans, der als NS-Widerstandskämpfer Gestapo-Haft erlitt, nennt Rühm und Kölz „anmaßende, freche Nichtskönner, die wahrscheinlich alles eher machen könnten als gerade Musik. Aber sie stellen sich anscheinend vor, auf diesem Gebiet unkontrolliert und ohne was lernen zu müssen am weitesten zu kommen.“<sup>16</sup>

Avantgarde sieht sich außerhalb der etablierten Bünde und Verbindungen, auch außerhalb der traditionellen, „eingebürgerten“ Musikorte, außerhalb der herrschenden Systeme, auch was Kompositionsstrukturen angeht. Die Partizipierenden der Avantgarde, die sie Konstituierenden, sind keinen politischen Lagern zuzuordnen. Avantgarde erobert Bereiche, die zuvor der Musik verschlossen waren, ein solcher Aufführungsort ist auch das österreichische Fernsehen, für das, angeregt vom eben verstorbenen Redakteur Hans Preiner (1941–2010), Otto M. Zykan Porträts über komponierende Zeitgenossen wie Dieter Kaufmann, Iraj Shimi, Peter Greenham oder Gerhard Schmidinger dreht. In schöner Avantgarde-Tradition über Kunstgrenzen und Genres greifend, entsteht *Orsolics – Schmidinger. Eine Passion. Darstellung mit gegebenem Material* (1973) von Otto M. Zykan und Franz Novotny.<sup>17</sup> 1973 beginnen Zykan und Novotny an der *Staatsoperette* zu arbeiten,<sup>18</sup> 1982 wird Zykan die Obmannschaft der Bewegung *Künstler für den Frieden* übernehmen.<sup>19</sup> Avantgarde sieht sich damit auch für Phänomene und Problematiken zuständig, die über den künstlerischen Raum hinausgehen, gesellschaftspolitisch relevante und zum Diskurs anstehende Themen aufgreifend genauso wie wirtschaftliche Fragen rund um das Kulturleben erprobend.



## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Vgl. Franz Endler, *Ossiach mußte erfunden werden. Die Musiker improvisieren den Aufstand. Ein Bericht über das erste und zweite Internationale Musikforum Ossiachersee*. Mit Beiträgen von Friedrich Gulda, Siegmund Bergelt, Henry Pleasants u.a., Ossiach 1971.
- <sup>2</sup> Vgl. Ingrid M. Oberkanins, *Neue Musik im Umfeld des „Art Club“*, Diplomarbeit an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst, Wien 1991; Maria Fialik, „Strohköffer“-Gespräche. H. C. Artmann und die Literatur aus dem Keller, Wien 1998; Wolfgang Denk (Hg.), *Mythos Art Club. Der Aufbruch nach 1945*, Krems 2003 (Ausstellungskatalog der Kunsthalle Krems).
- <sup>3</sup> Aus dem Nachlass Siegmund Bergelt, Privatbesitz.
- <sup>4</sup> Zit. n. Irene Suchy, *Friedrich Gulda: Ich-Theater*, Wien–Klagenfurt–Graz 2010, S. 222.
- <sup>5</sup> Zit. n. Irene Suchy, *Otto M. Zykan: Materialien zu Leben und Werk*, Wien 2008, S. 67.
- <sup>6</sup> Zit. n. Suchy, *Friedrich Gulda: Ich-Theater*, S. 180f.
- <sup>7</sup> Joe Berger, zitiert nach der ORF-Fernsehsendung *Vertreibung aus dem Paradies*, Erstausstrahlung am 18.10.1978.
- <sup>8</sup> Fritz Rumler, „Auch der Onkel Ho geht nicht mehr aufs Clo“, in: *Der Spiegel*, Nr. 39/ 1969, S. 198.
- <sup>9</sup> Klaus Theweleit, Antikultur in Hunsrück-Einsamkeit. Streitthemen beim Chanson- und Folklore-Festival auf der Waldeck, in: *Die Zeit*, Nr. 38/ 1969, siehe <http://www.zeit.de/1969/38/Antikultur-in-Hunsrueck-Einsamkeit> [letzter Zugriff: 13.12.2010].
- <sup>10</sup> Vgl. Irene Suchy, Die Musik des Joe Berger, in: Thomas Antonic, Julia Danielczyk (Hg.), *Denken Sie! Interdisziplinäre Studien zu Joe Berger*, Klagenfurt 2010 (in Vorbereitung).
- <sup>11</sup> Vgl. Suchy, *Friedrich Gulda: Ich-Theater*, S. 93.
- <sup>12</sup> Ebenda, S. 99.
- <sup>13</sup> Vgl. Ulrike Felber, Elke Krasny, Christian Rapp, *Smart Exports. Österreich auf den Weltausstellungen 1851–2000*, Wien 2000, S. 152.
- <sup>14</sup> Vgl. Irene Suchy, IGNM Ausgangspunkt 1945: Vom Aufbau einer Gesellschaft, in: *ÖMZ* 65, 6 (2010), S. 20–29.
- <sup>15</sup> Zit. n. ebenda, S. 21. (Der Brief stammt aus dem Privatarchiv Paul Konts, das heute – als Teil des Paul-Kont-Nachlasses – im Besitz der Österreichischen Nationalbibliothek ist.)
- <sup>16</sup> Zit. n. ebenda, S. 22.
- <sup>17</sup> Vgl. Suchy, *Otto M. Zykan. Materialien*, S. 184f.
- <sup>18</sup> Vgl. Irene Suchy, Das Werden der *Staatsoperette* in Originaldokumenten – Rekonstruktion eines Prozesses, in: Evelyne Polt-Heinzl (Hg.), *Staatsoperetten – Kunstverstörungen. Das kulturelle Klima der 1970er Jahre*, Wien 2010, S. 86–122.
- <sup>19</sup> Suchy, *Otto M. Zykan. Materialien*, S. 78. Vgl. Irene Suchy, Latzhosen und lange Haare: 25 Jahre Friedensbewegung. Notizen zu einem fast vergessenen Jubiläum, in: *Die Presse (Spectrum)* vom 02.11.2007, S. III.