

Hans Holländer · Christian W. Thomsen (Hrsg.)

BESICHTIGUNG DER MODERNE:

Bildende Kunst · Architektur

Musik · Literatur · Religion

Aspekte und Perspektiven

DuMont Buchverlag Köln

Avantgarde – Die Vorhut der alten Ratten

Versuch einer Begriffsgeschichte

Ludger Fischer

graven data
a danger vat
ava dragnet
dan at grave
vedanta rag
aged rat van
AVANT GARDE¹

Ob sie nun gestorben und begraben oder bereits wieder auferstanden sei oder doch eigentlich gar nie gelebt habe – die Passion der Avantgarde ist ein beliebtes Thema der kunsttheoretischen Exegese.

Die Avantgarde ist weniger ein zu bestimmter Zeit erscheinendes Phänomen, sondern eher ein Phantom, an dessen Existenz lediglich eine kleine Kultgemeinde glaubt. Vielleicht zehn Anhänger dieser Sekte vermutete Marcel Duchamp 1945 in New York und ein oder zwei in New Jersey.² In seiner zynischen Abrechnung mit der Avantgarde zählt Tom Wolfe im weltweiten Dorf der Kunstbeflissenen immerhin 10 000 Seelen.³

Es geht hier aber um den Versuch einer Begriffsgeschichte und nicht um Mehrheitsverhältnisse und auch nicht darum zu klären, ob die Avantgarde der Künstler ihren – eventuell selbst erteilten – Befehl ausführen konnte oder schon vorher zu Tode kam; vielleicht sogar in einem ebenso selbst geschaffenen Hinterhalt?

Ob dies passierte, oder ob, im Gegenteil, die Prinzipien der Avantgarde die einer jeden zukünftigen Kunstproduktion zu sein hätten, bestimmte die Diskussion nach dem Zweiten Weltkrieg und schwemte mit verschiedenen Klärungsversuchen den Begriff eigentlich erst in die Woge der Kunsttheorie. Hier schwammen nun nicht nur die theoretischen Einzelkämpfer mit dem Messer im Mund um ihren Anspruch auf den allerfortgeschrittensten Kunstbegriff. Mit historischem und philologischem Gerät tauchten einige auch bis zum Grund der Metapher Avantgarde und ergründeten dabei interessante Zusammenhänge.

Hans Magnus Enzensberger deckt zum Beispiel die Widersprüchlichkeit auf, in die die Kunst durch die Metapher der Avantgarde geraten sei, einen Begriff, der der Sprache des Militärs entlehnt ist.⁴ Die Avantgarde, auch Vorhut oder Vortrab genannt, gehörte bei der klassischen Kriegsführung zum Sicherheitsdienst, der durch Vorposten und sonstige Aufklärung das Heer, auch ›Gros‹ genannt, vor überraschenden Angriffen des Feindes zu bewahren hatte. Fast alle Lexikonartikel beziehen sich auch heute noch auf diese ursprüngliche Bedeutung des Begriffs. Die Überprüfung von Verhalten und Absichten der künstlerischen Avantgarde an ihrem militärischen Vorbild liefert genügend Diskrepanzen, um sie

rhetorisch in die Enge zu treiben. So kommt es Enzensberger bei dem von ihm ausgewählten Lexikonartikel von 1894 besonders auf die Formulierung an, daß jede der Abteilungen der Avantgarde, die selbst als Ganzes eine vorgeschobene Abteilung des Gros ist, sich nach der ihr folgenden größeren in betreff der Fortbewegung zu richten hat – eine Vorschrift, die geradezu als absurd empfunden worden wäre, wenn man sie an Künstler, die als avantgardistisch galten, gestellt hätte. Außer diesem, im Verb »garder« ausgedrückten Führungsanspruch enthält die Präposition »avant« eine ganze Kunst- und Geschichtsauffassung. Die Künste werden damit nicht als zeitlos existierende Kulturgüter charakterisiert, sondern sie befinden sich in einem voranschreitenden Prozeß. Ohne eine – wenn auch nur vage – Vorstellung von einem notwendigen Fortschritt der Menschheit ist Avantgarde historisch nicht denkbar. Mit dem so erreichten Bewußtsein der Geschichtlichkeit schwindet zwangsläufig das Vertrauen auf einen Bestand in der Nachwelt. Eine der Aporien der Avantgarde entstand laut Enzensberger durch diesen Vorgang:

»Jeder wird sich des voranschreitenden Prozesses bewußt, und dieses Bewußtsein wird seinerseits zum Motor, der den Prozeß beschleunigt. Die Künste finden in ihrer Zukunft nicht mehr Schutz: diese tritt ihnen als Drohung entgegen und macht sie von sich abhängig. Immer rascher verschlingt die Geschichte die Werke, die sie zeitigt.«⁵



Abb. 1: Saul Steinberg, *The National Academy of the Avant-Garde*

Kritisch-rationalistische Kunsthistoriker sehen entsprechend über jeder als avantgardistisch präsentierten Kunstströmung den gefürchteten Hegelschen Weltgeist schweben.

Die Bezeichnung derer als Arrièregarde, die den festgetretenen Wegen der Avantgarde hinterhertröten, um auf schon vorgeklärtem Schlachtfeld selbst ein wenig Ruhm zu erhaschen, nämlich in der Tradition dieser Avantgarde, widerspricht der militärischen Wurzel beider Begriffe. Die Arrièregarde übernimmt vielmehr beim Rückzug aus gewonnener oder verloreener Schlacht dieselbe Aufgabe wie die Avantgarde beim Vormarsch: die Sicherung des Haupttrupps. Beide Garden sind personell identisch. Bei der Übertragung auf Kunst- und Geschichtsphilosophie mit der Vorstellung eines kontinuierlich voranschreitenden Prozesses blieb die Arrièregarde zwangsläufig auf der Strecke. Die Avantgarde marschierte beim

unaufhaltsamen Fortschritt der Menschheit kühn voran und brauchte entsprechend nicht mehr zu sichern, schon gar nicht einen eventuellen Rückmarsch.

Die Übernahme des militärischen Begriffs blieb für die Kunstdiskussion nicht ohne Folgen. Künstler und Kritiker befanden sich wahrlich weiterhin auf einem Schlachtfeld: Kämpfe wurden ausgetragen, Flügel spalteten sich ab, es wurde durchbrochen und überwunden. Das Überwinden wurde zu einem der Hauptkriterien für avantgardistisches Verhalten stilisiert. Und wie im Krieg, lockte nach dem Sieg die Freiheit, denn, so spürte Adorno, »es liegt etwas Befreiendes in dem Selbstbewußtsein, das schließlich die bürgerliche Kunst von sich als bürgerlicher erringt, sobald sie sich ernst nimmt wie die Realität, die sie nicht ist.«⁶ Wesentlich blutiger ging's allerdings noch beim Ende der Avantgarde selbst zu. Der ohnehin über ihre inneren Widersprüche gestolperten und stürzenden Avantgarde versetzten die nun nicht mehr in der Avantgardedoktrin Befangenen nicht nur Tritte. Die kriegerische Aggressivität der Avantgarde trat beim großen Show-down in der Mitte der 70er Jahre erst vollends zutage. Auge in Auge standen sich jetzt Avantgarde und Postmoderne gegenüber. Nach gezielten »Anschlägen auf die geheiligten Prinzipien der Avantgardkunst« mittels einer »im Vergleich zur traditionellen und sich nach und nach ausblutenden Avantgarde, erfrischend frechen und außerordentlich diesseitigen, unspekulativen Kunst«⁷ weideten sich ihre Sterbehelfer an dem grausigen Anblick:

»Ihre Reflexe funktionieren noch, ihre abgetrennten Glieder verursachen noch Schmerzen, die Teile sind noch vorhanden; aber sie sind nicht mehr verbunden und funktionieren nicht mehr als lebendiges Ganzes.«⁸

Nach diesem grausamen Desaster lohnt es sich wohl, nach den Ursachen dieser Kunstkatastrophe zu fragen.

Die Avantgarde, das heißt, eigentlich das Bild einer Avantgarde der Künstler, entstand praktisch erst mit den Versuchen, die Kunst der Nachkriegszeit begrifflich zu fassen. In der Angst, bei schlichter Ablehnung der zeitgenössischen Kunst in den Ruf von hoffnungslosen Ignoranten zu geraten, besannen sich einige Kritiker auf vereinzelte Bemerkungen (etwa Clement Greenbergs aus den 30er Jahren), die von Künstlern als Avantgarde handelten. Endlich war ein Baumstamm gefunden, an den geklammert man sich in der Flut der zeitgenössischen Kunstäußerungen über Wasser halten konnte. Von nun an hagelte es Avantgardetheorien: Traditionsbruch, Infragestellung, Aufhebung der Trennung von Kunst und Lebenspraxis, notwendige Normverletzung, etc. Der Avantgarde der Künstler wurde, nach der von Peter Bürger eigens für sie entwickelten Theorie, die Aufgabe zugeordnet, die im 19. Jahrhundert dominierend gewordene Trennung von autonomer Kunst und Alltagsleben aufzuheben. Sie sollte neue ästhetische Möglichkeiten entwickeln und die kanonische Kenntnis dessen, was Kunst sei, zerstören. Als Kriterium für künstlerische Avantgarden nannte Bürger, »daß sie nicht einzelne künstlerische Verfahrensweisen der vorausgegangenen Kunst ablehnen, sondern diese in ihrer Gesamtheit, so einen radikalen Traditionsbruch vollziehend, und daß in ihren extremsten Ausprägungen sie sich vor allem gegen die Institution Kunst wenden, wie sie sich in der bürgerlichen Gesellschaft herausgebildet hat.«⁹

Nicht völlig traditionslos war aber das romantische Bestreben der als Avantgarde bezeichneten Künstler, mit ihren Werken in einen unmittelbaren Bezug zum Leben zu treten, ein Bestreben nach Ganzheit und Universalpoesie. Diese sollte in einem fortschreitenden Prozeß Wirklichkeit werden und sich somit selbst aufheben. Ziel war es, die zerfallenen und zerfallenden Wirklichkeitsbereiche wieder zusammenzubringen. Kunst sollte universale Wissenschaft, Nachfolgerin von Theologie und Philosophie und gleichzeitig Auffangbecken für alle Irrationalismen, die aus den anderen Wissenschaften ausgeschieden wurden, sein.

Die Hypothese der Normverletzung bestimmte Adornos Definition der Avantgarde.

»Angesichts dessen, wozu Realität sich auswuchs, ist das affirmative Wesen der Kunst, ihr unausweichlich, zum Unerträglichen geworden. Sie muß gegen das sich wenden, was ihren eigenen Begriff ausmacht, und wird dadurch ungewiß bis in die innerste Faser hinein. Nicht jedoch ist sie durch ihre abstrakte Negation abzufertigen. Indem sie angreift, was die gesamte Tradition hindurch als ihre Grundlage garantiert dünkte, verändert sie sich qualitativ, wird ihrerseits zu einem Anderen.«¹⁰



Abb. 2: Besucher der *documenta III*, 1964

Seit ihrer theoretischen Begründung wurde die Avantgarde ein vorrangig philosophisch-logisches Problem. Indem Kanonerstörung selbst zum Kanon wurde, verwandelte sie sich in ihr Gegenteil und hob sich somit selbst auf. Zumindest gab es seitdem ein Kriterium für die Bewertung zeitgenössischer Kunst. Frühe, authentische Avantgarden (als solche galten etwa Dada und Surrealismus) konnten von Post- oder Neoavantgarden unterschieden werden, denen, so die zeitgenössische Polemik, die Museumsreife schon mit der Vernissage in den Schoß falle. Die Avantgardeforscher der 50er und 60er Jahre bestätigten sich gegenseitig, daß es einstmals einen glaubwürdigen Avantgardismus gab, daß sich wirklich einmal eine Gesellschaft gegen das unerhört Neue verschloß. Kunst habe tatsächlich einmal schockiert, natürlich nicht, wie sich Karl Markus Michel 1983 erinnert, die Eingeweihten, sondern die anderen, Spießler, Banausen, Faschisten, den »sprichwörtlichen Kleinbürger, der mit seinem Regenschirm über ein abstraktes Bild herfiel und ihm damit seine Reverenz erwies.«¹¹

Die rettenden authentischen Avantgarden wurden – um die oben verwendete Überschwemmungsmetapher noch einmal zu strapazieren – gleichzeitig historisch verankert. Renato Poggioli, der seine bereits 1949 konzipierte *Teoria dell' arte d'avanguardia* 1962 veröffentlichte¹², fand den Begriff in einer Schrift von Gabriel Désiré Laverdant, eines Schülers des Sozialutopisten Charles Fourier aus dem Jahr 1845. *Über die Mission der Kunst und die Rolle des Künstlers* schrieb Laverdant:

»Die Kunst, Ausdruck der Gesellschaft, drückt in ihrem höchsten Aufschwung die fortschrittlichsten sozialen Tendenzen aus; sie ist Wegbereiter und Verkünder. Folglich ist es, um zu wissen, ob die Kunst ihre Rolle als Initiator entsprechend erfüllt, ob der Künstler wirklich zur Avantgarde gehört, notwendig zu wissen, wohin die Menschheit marschiert, was die Bestimmung der Spezies ist.«¹³

Das geschichtsphilosophische Dilemma, das mit einem solchen auf Kunst und Gesellschaft bezogenen Begriff von Avantgarde verbunden ist, war somit vorprogrammiert.

Noch tiefer als Poggioli tauchte 1967 Donald Drew Egbert, der denselben Gedanken schon im Umkreis des Fourier-Rivalen Saint-Simon entdeckte.¹⁴ In seiner späten, wesentlich romantisch geprägten Theorie der menschlichen Gesellschaft als lebendem Organismus, die kurz vor seinem Tod 1825 in Paris in der Schrift *Le Nouveau Christianisme* veröffentlicht wurde, kam Saint-Simon zu dem Schluß, daß Harmonie, Humanität, Sympathie und Liebe im »neuen Christentum« nicht durch den Klerus des alten Christentums, sondern durch die Künstler verbreitet werden sollen, die am besten dazu geeignet seien, die Menschheit durch Stimulierung der Gefühle zum Fortschritt zu bewegen. In seinen *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*, ebenfalls 1825 erschienen, dachte er den Künstlern die Führungsaufgabe beim gesellschaftlichen Fortschritt an der Spitze einer Trinität aus Künstlern, Wissenschaftlern und Industriellen zu. In einem Brief faßte er diese Aufgabe so zusammen:

»Ich habe mich zuerst an die Industriellen gewendet und sie aufgefordert, sich an die Spitze der notwendigen Arbeiten zu setzen, die erforderlich sind, um die soziale Organisation zu etablieren, die der gegenwärtige Staat des Lichtes fordert; ich habe sie angeregt, die Drahtzieher und Führer dieser großen philosophischen Revolution zu sein. Nach neuerlichen Überlegungen scheint es mir,

daß die Reihenfolge, in der die Dinge marschieren müssen, die wäre, daß die Künstler an der Spitze sind, dann die Wissenschaftler, und die Industriellen nur nach diesen ersten beiden Klassen.«¹⁵

Die Künstler sollten den Triumphmarsch zum Wohlstand der ganzen Menschheit anführen. Allerdings sollte die Ehre, die Menschheit zum Wohlstand zu führen, verbunden sein mit der Erfüllung streng didaktischer Aufgaben. Der Saint-Simon-Schüler Olinde Rodrigues legte in einem programmatischen Text 1825, *L'Artiste, le Savant et l'Industriel*, einem Künstler folgende Worte in den Mund:

»Wir sind es, die Künstler, die als Avantgarde dienen werden; die Macht der Künste ist wirklich die unmittelbarste und schnellste. Wir haben Waffen aller Art: Wenn wir neue Ideen unter den Menschen verbreiten wollen, schreiben wir sie auf Marmor oder auf Leinwand. Wir bringen sie unter das Volk durch Poesie und Gesang. Wir greifen zur Leier oder zur Flöte, zur Ode oder zum Lied, zur Geschichte oder zum Roman. Die dramatische Szene steht uns offen, und gerade dort üben wir einen zündenden und erfolgreichen Einfluß aus. Wir sprechen die Einbildungskraft und die Gefühle des Menschen an [...].«¹⁶

Eine Vorliebe der Franzosen für militärische Metaphern, unter denen auch die »litterateurs d'avant-garde« auftauchen, stellte Baudelaire in seinen Tagebüchern von 1862–64 fest.¹⁷ Ihr Gebrauch weise allerdings nicht auf einen militärischen Geist hin, sondern – für eine sich als Grenzen überwindend empfindende Künstlerschaft besonders peinlich – auf einen Geist der Disziplin und Konformität. Daß auch dies Ziele der Avantgarde sein können, scheint zunächst paradox. Mit Hilfe der als avantgardistisch bezeichneten Wohnbau- und Stadtplanungsprojekte der 20er Jahre ließe sich aber auch dieser Kreis schließen. So fiel z. B. Adorno bei der Architektur Adolf Loos' deren Tendenz zu Triebunterdrückung und Disziplinierung des Individuums auf.¹⁸

In der von Rodrigues beschriebenen Agitations- und Propagandafunktion war die künstlerische Avantgarde gebunden an den philosophischen und politischen Oberbefehl. Von einer wohl gar revolutionären Veränderung der Form, die in späteren, kunstwissenschaftlichen Avantgardetheorien im Vordergrund stand, war hier noch nicht die Rede. Um als politische Avantgarde zu dienen, griffen Künstler nicht unbedingt zu modernen Ausdrucksmitteln. Ebenso wenig läßt sich aus einer »revolutionär« veränderten Formgebung auf eine ebensolche Gesinnung des jeweiligen Künstlers schließen. In diesem Sinne, die Kunst als Propagandamittel zu verwenden, bestanden z. B. Denis Diderot und Jacques Louis David auf einer realistischen und allgemein verständlichen Darstellungsweise zur Vermittlung sozialer Ideen. Andere Künstler, die die ihnen zugedachte Führungsrolle gerne aufnahmen, ohne allerdings eine dienende Funktion der Kunst für soziale Ziele zu akzeptieren, setzten sich zwangsläufig dem Vorwurf des »l'art pour l'art« aus.¹⁹

Attraktiver als der konkrete Kollektivismus im Sinne Saint-Simons erschien dieser Abteilung in der Nachfolge Fouriers der romantische Individualismus, der eine »revolutionäre« Kunst erlaubte, ohne sich auf die Ebene profaner Politik begeben zu müssen. Kropotkin etwa, der seit 1878 in der Schweiz das anarchistische Magazin *L'avant-garde* herausgab, soll unter anderem die französischen Impressionisten Georges Seurat, Paul Signac, Maximilien Luce und Camille Pissaro beeinflusst haben. Sie lehnten propagandistische Kunst entschie-

den ab.²⁰ Dennoch konnten die Impressionisten in der Genealogie der modernen Malerei, die Walter Hess 1956 rekonstruierte, nur eine Vorläuferposition zur abstrakten Kunst einnehmen, denn sie hatten sich während der Entwicklung einer notwendig zunehmenden Abstraktion, die Hess erkannt zu haben glaubte, der Rückständigkeit schuldig gemacht, in ihre Farbgewebe »immer noch das zentralperspektivische Raumgerüst hineinprojiziert« zu haben.²¹ Aus den beiden Quellen Fourierismus und Saint-Simonismus entsprangen also, so man den Ergebnissen der Tiefenforscher glaubt, zwei Avantgarden: eine sozialistisch-realistische, die sich auf Saint-Simon berufen konnte, und eine anarchistisch-abstrakte, die ihre Rechtfertigung in der Theorie Charles Fouriers fand.²² Die sozialistisch-realistische suchte ihre Form in der gleichnamigen, von Stalin 1932 propagierten Kunst doktrin, die anarchistisch- oder unpolitischer ausgedrückt, individualistisch-abstrakte in den Zerstörungsritualen, die die ›Westkunst‹ der Nachkriegsära bestimmten.²³ Auf diese Weise entstand eine verlockend plausible Geschichte von der Übertragung eines militärischen Begriffs durch Politik auf Kunst und wieder zurück auf die Politik. In dieser Geschichte hätte sich ein wundersames Wechselspiel der Bereiche Militär, Politik und Kunst ergeben, die sich jeweils die Metapher Avantgarde zuspielden. Wie Lenin einerseits die Sozialisten als Avantgarde der Arbeiterklasse bezeichnete, konnte Eugène Ionesco den Typ des künstlerischen Avantgardisten nach dem Urbild des politischen Revolutionärs schaffen, der sich verhalte »wie ein innerer Feind des Staats, den er verbissen zu entlarven kämpft, gegen den er sich auflehnt, denn, ganz wie ein Regime Ausdruck einer etablierten Form ist, ist es gleichfalls eine Form der Unterdrückung. Der Avantgardist ist der direkte Gegner des jeweiligen Systems.«²⁵ Die mittels der Kunst zu transportierenden Inhalte wurden erst nach Saint-Simon, vor allem von Marx, durch eine ökonomisch fundierte Gesellschaftstheorie neu formuliert, wobei von der Idee Saint-Simons vom Künstler als Führer der Gesellschaft mit priesterlichem Status schließlich nur noch dessen Aufgabe als Vermittler übrigblieb. Allerdings läßt sich nur der politische Auftrag, den der Saint-Simon-Schüler Rodrigues an die Künstler erteilte, nachweisen. Die Künstler nahmen diesen Auftrag aber offensichtlich nicht oder nur sehr vereinzelt an und fühlten sich statt dessen lieber als Avantgarde ihres eigenen Bereichs. Offensichtlich ist aber keinem der Theoretiker, die den Avantgardemythos produzierten, aufgefallen, daß den als ›authentisch‹ bezeichneten Avantgardisten bei allem Vorkämpferelan doch nie das Wort Avantgarde über die Lippen kam, und das, obwohl beim tosenden Pathos der künstlerischen Manifeste mit militärischen Begriffen nicht gespart wurde. »Ein ungeheurer Stolz schwellte unsere Brust«, verkündete der futuristische Maler Marinetti, »denn wir fühlten, in dieser Stunde die einzigen Wachen und Aufrechten zu sein, wie stolze Leuchttürme oder vorgeschobene Wachposten vor dem Heer der feindlichen Sterne, die aus ihren himmlischen Feldlagern herunterblickten.«²⁶ Marinetti sah sich also eher einer interstellaren als einer gesellschaftlichen Bedrohung ausgesetzt. *Im Kampf um die Kunst*, so der Titel einer einflußreichen Protestschrift von 1911, fochten aber auch die expressionistischen Künstler und ihre Galeristen, allerdings gegen jene als ›Kunstpäpste‹ verschrienen Museums- und Sammlungsleiter, die sich und ihre Sammlungen der neuen Stilrichtung verschlossen.²⁷ Auch sie fühlten sich als unverstandene Kämpfer für eine neue Kunst. Das Wort ›Avantgarde‹

taucht in diesem Zusammenhang aber nicht auf. Die oft geäußerte Behauptung, eine Avantgarde führe sich selbst ad absurdum, wenn alle Künstler Avantgarde sein wollen, trifft natürlich nur zu, wenn diese Avantgarde rein künstlerische Ziele verfolgt und nicht, wenn sich die Künstler in den Dienst einer außerkünstlerischen Sache stellen. Paradoxerweise bezeichneten sich aber auch die nicht als Avantgarde, die mittels ihrer Kunst die gesellschaftliche Entwicklung vorantreiben wollten. Sie sahen ihre Aufgabe eher als solidarische Mitkämpfer denn als Vorkämpfer. Für die Künstler der Novembergruppe in Berlin schrieb Ludwig Meidner 1919: »Damit wir uns nicht vor dem Firmament zu schämen haben, müssen wir uns endlich aufmachen und mithelfen, daß eine gerechte Ordnung in Staat und Gesellschaft eingesetzt werde. Wir Künstler und Dichter müssen da in erster Reihe mittun.« Nur ein Hauch von Avantgarde folgt in dem Satz: »Wir sind leicht und wissend und müssen wie Führer-Fahnen vor unseren Brüdern wehen.«²⁸

Wesentlich konkreter waren da schon die Vorstellungen der Avantgarde der Architekten. 1931 fühlte sich der ehemalige Bauhausleiter Hannes Meyer in Moskau als »Bauarbeiter an der Front des Fünfjahresplans«.²⁹ Im Bereich der Architektur läßt sich auch am ehesten das von einer Avantgarde geforderte Bemühen um eine Verknüpfung von Kunst und Lebenspraxis erkennen. »In Zukunft«, behauptete Theo van Doesburg, »wird die Verwirklichung des reinen darstellerischen Ausdrucks in der greifbaren Realität unserer Umwelt das Kunstwerk ersetzen.«³⁰ Gerade ihr Avantgardismus wurde der mit viel Idealismus 1931 nach Moskau gezogenen deutschen Architektengruppe, unter ihnen Bruno Taut, Ernst May und Hannes Meyer, zum Verhängnis. Das kühne Hervorwagen an die jeweilige Grenze der technischen Möglichkeiten sei es, was in Rußland als geradezu gegenrevolutionär empfunden werde, da die modernen Architekten damit notwendige Etappen auf dem Weg zum Sozialismus überspringen wollen. So erklärte sich jedenfalls Hans Schmidt 1932 das Scheitern seiner nach Moskau gezogenen Kollegen.³¹ Man habe sich dort an einen Satz Lenins erinnert, der gesagt hatte: »Die proletarische Kultur muß die gesetzmäßige Weiterentwicklung jener Summe von Kenntnissen sein, die die Menschheit sich unter dem Joch der kapitalistischen Gesellschaft erarbeitet hat. [...] Für den Anfang sollte uns eine wirkliche bürgerliche Kultur genügen.«³² Bruno Taut vermutete zwar, daß es eine mangelnde harmonische Auffassung der Malerei war, die »Lenin seinerzeit nicht zum Freund der künstlerischen Revolutionäre [auch hier nicht ›Avantgarde‹] machen konnte«³³, es läßt sich aber nicht leugnen, daß die Verfechter des ›Neuen Bauens‹ plötzlich ohne Rückendeckung dastanden. Sie konnten sich einfach nicht vorstellen, »daß die von wirklichen sozialen Überlegungen diktierten Grundsätze des neuen Bauens als Symptome der zerfallenden bürgerlichen Kultur von denselben Russen abgelehnt wurden, welche es als ihre Aufgabe betrachteten, die stellenweise sehr unsozialen künstlerischen Ausdrucksweisen einer bürgerlichen Kultur zu pflegen.«³⁴ Bruno Taut und Ernst May brachen 1933 ihre Tätigkeit in Moskau ab und kehrten enttäuscht nach Deutschland zurück.

In Rußland wurde die ›avantgardistische‹ Kunst bereits 1932 vom Bannstrahl der stalinistischen Realismuskonzeption getroffen. Im Westen dagegen ›erkämpften‹ die Künstler noch in den 50er Jahren in ihren Atelierrevolten immer neue Abstraktionssiege. Avantgardismus galt jetzt als Symbol der Demokratie und wurde Teil der offiziellen Kultur. Ein Vorkämpfer

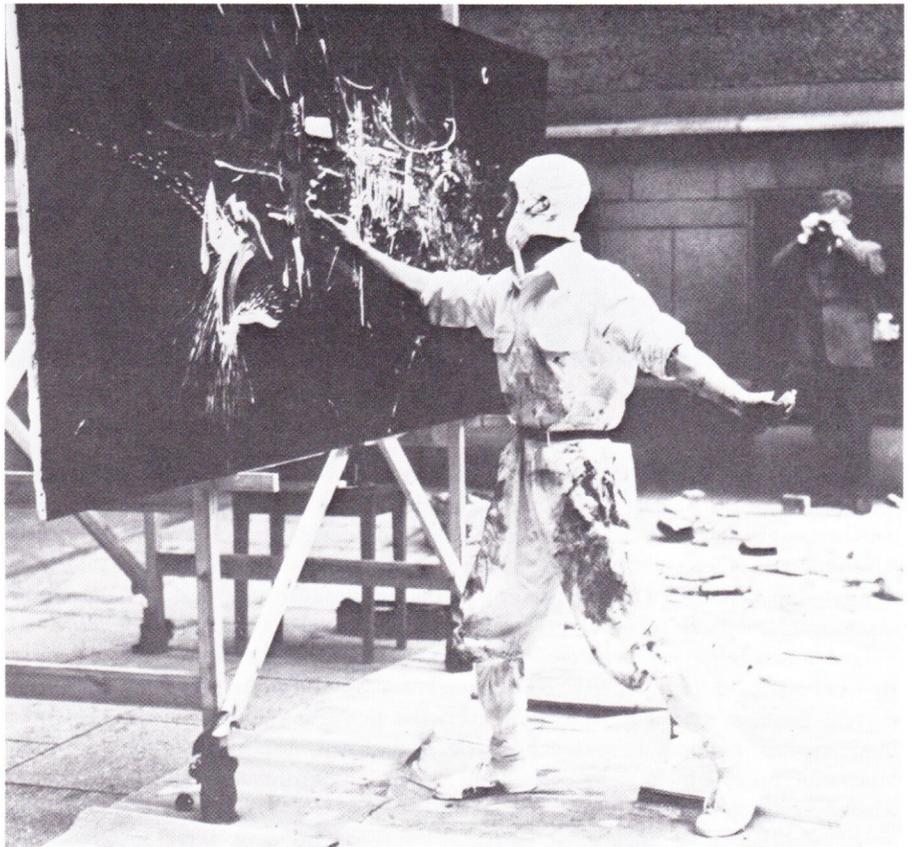


Abb. 3: Georges Mathieu malt vor 200 Zuschauern im Hof des Hallwylska Museet in Stockholm die *Schlacht von Brunkeberg*, 23. Juli 1958

für die abstrakte Avantgarde – denn die Vorhut bedurfte offensichtlich selbst einer theoretischen Absicherung – war Clement Greenberg. In seinem 1939 erschienenen Artikel *Avant-Garde and Kitsch* stellte er abstrakte Avantgardekunst sozialistisch-realistischem Kitsch gegenüber und kam zu dem Schluß, daß sich letzterer leichter zu Propagandazwecken gebrauchen lasse.³⁵ Das war bei Bildern, die zu Propagandazwecken gemalt worden waren, eigentlich nicht verwunderlich.

Die Blütezeit des Begriffs Avantgarde begann aber erst mit dem notorisch verkündeten Tod dieses Phantoms. Je lauter er verkündet wurde, je mehr Sterbehilfe die Logiker der ihrer Meinung nach sich selbst mordenden Avantgarde leisteten, desto munterer fühlte sie sich. Spätestens seit dem Aufsatz von Richard Chase *It is the custom nowadays to pronounce the*

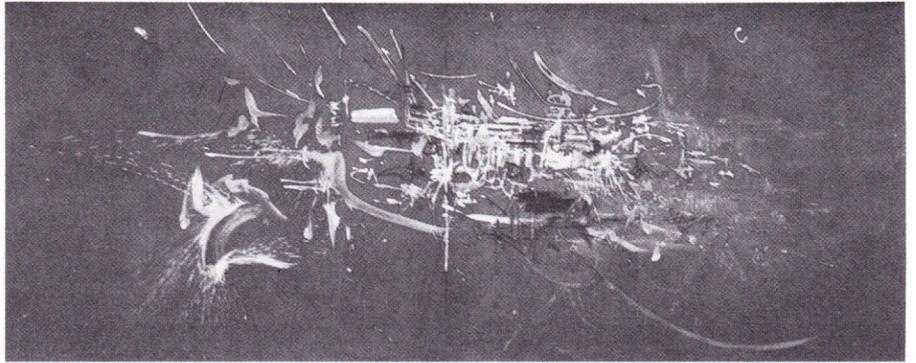


Abb. 4: Georges Mathieu, *Die Schlacht von Brunkeberg*. 1958. Öl auf Leinwand, 130 × 340 cm. Besitz des Künstlers

avantgarde dead, der 1957 im *Partisan Review* erschien, war sie durch einen werbewirksamen fröhlichen Leichenzug in aller Munde. Während ihres folgenden dreißigjährigen Sterbens bestand zu keiner Zeit ein Mangel an Theorien, die das erklären sollten. Die prinzipielle Ablehnung eines geschichtsphilosophischen Fortschrittsbegriffs war darunter noch die am wenigsten spektakuläre. Das Schlagwort vom Innovationsüberdruß wurde z. B. durch eine ›das Gossensche Gesetz‹ benannte Theorie vom abnehmenden Grenznutzen untermauert. Roland Simon-Schaefer wandte dieses Gesetz zur Beschreibung ästhetischer Innovationen an.³⁶ Es besagt, daß der zusätzliche Nutzen pro konsumierter Einheit im Verlauf des Konsumierens geringer wird und gegen Null geht. Die Bewegung müsse von einer extremen Innovation zur Kanonbildung zurückpendeln, da der Grenznutzen ständig abnehme. Mehr Innovation bedeute nicht mehr Fortschritt. Kritiker und Propagandisten der zeitgenössischen Kunst lieferten sich zwar erbitterte theoretische Gefechte um die Unmöglichkeit beziehungsweise Zwangsläufigkeit eines solchen Fortschritts, in ihrer Sprachlosigkeit gegenüber den Produkten der Kunstschaffenden griffen die verfeindeten Lager aber beide auf den Sicherheitsdienst zurück, der ihnen zumindest das Wort Avantgarde leistete.

Nach seiner Analyse des Avantgardismus kam Hans Egon Holthausen 1964 zu dem Schluß, daß der Begriff überleben werde, wie unverwendbar er auch sei.³⁷ Er sollte recht behalten.

Anmerkungen

- ¹ Aus einer Text- und Bildcollage von Richard Hamilton. In: *The Times Literary Supplement*, 6. 8. 1964, S. 686.
- ² Die Antwort soll Marcel Duchamp auf die Frage des Kunstkritikers John Bernard Myers, »wieviel Leute wirklich Avantgardekunst mögen« gegeben haben. Vgl. Suzi Gablik, *Has Modernism failed*, New York 1985, S. 12.
- ³ Tom Wolfe, *New York, New York*. In: *Tintenfaß, Magazin für Literatur und Kunst* 5 (Hrsg. Franz Sutter), Zürich 1982.
- ⁴ Hans Magnus Enzensberger, *Die Aporien der Avantgarde*. In: *Merkur* 5, 1962, S. 401–424.
- ⁵ Ebd. S. 408.
- ⁶ Theodor W. Adorno, *Der Artist als Statthalter*. In: *Noten zur Literatur* I, Frankfurt a. M. 1963, S. 188.
- ⁷ Klaus Honnef und Gabriele Honnef-Harling, *Gedanken und Anmerkungen zur amerikanischen Kunst der letzten Dekade*. In: Ausst. Kat. *Back to the USA. Amerikanische Kunst der Siebziger und Achtziger*, Bonn 1983, S. 11.
- ⁸ Robert Hughes, *Schock der Moderne*, Düsseldorf, Wien 1981, S. 375.
- ⁹ Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. M. 1974, S. 44.
- ¹⁰ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M. 1977³, S. 11.
- ¹¹ Karl Markus Michel, *Abschied von der Moderne*. In: *Kursbuch* 73, Sept. 1983, S. 171.
- ¹² Renato Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna 1962, (engl. Cambridge, Mass., 1968).
- ¹³ Gabriel Désiré Laverdant, *De la mission de l'art et du rôle des artistes*, Paris 1845, S. 4. »L'Art, expression de la Société, exprime, dans son essor le plus élevé, les tendances sociales les plus avancées; il est précurseur et révélateur. Or, pour savoir si l'art remplit dignement son rôle d'initiateur, si l'artiste est bien à l'avant-garde, il est nécessaire de savoir où va l'Humanité, quelle est la destinée de l'Espèce.«
- ¹⁴ Donald Drew Egbert, *The Idea of 'Avant-Garde' in Art and Politics*. In: *The American Historical Review* 73, 2, 1967, Vorveröffentlichung aus: *Social Radicalism and the Arts – Western Europe*, New York 1970. Egbert fand die Quelle offensichtlich bei Marguerite Thibert, *Le Rôle social de l'Art d'après les Saint-Simoniens*, Paris 1926, die bereits auf die Saint-Simonistische Avantgardemetaphorik hinweist.
- ¹⁵ Claude-Henri Saint-Simon, *Lettres à Messieurs les Jurés*. In: *Œuvre de Saint-Simon*, Instituté par Infantin (Paris 1875), Nachdruck Paris 1966, Bd. 6, S. 422 »Je m'étais adressé d'abord aux industriels, je les avais engagés à se mettre à la tête des travaux nécessaires pour établir l'organisation sociale que réclame l'état présent des lumières; je les avais stimulés à être les instigateurs et les directeurs de cette grande révolution philosophique. De nouvelles méditation m'ont prouvé que l'ordre dans lequel les choses devaient marcher, était les artistes en tête, ensuite les savants, et les industriels seulement après ces deux premières classes.«
- ¹⁶ Olinde Rodrigues, *L'Artiste, le Savant et l'Industriel*. In: *Œuvres de Saint-Simon*, a. a. O., Bd. 5, S. 210. »C'est nous, artistes, qui vous servons d'avant-garde; la puissance des arts est en effet la plus immédiate et la plus rapide.«
- ¹⁷ Charles Baudelaire, *Journaux intimes, Mon cœur mis à nu*, Bd. 23, 1–25, 1862–1864, Paris 1949, S. 76–77.
- ¹⁸ Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, a. a. O., S. 96f.
- ¹⁹ Vgl. Pierre Leroux. In: *Revue encyclopédique* 69, Juli–Sept. 1933, S. 109.
- ²⁰ Vgl. Eugenia W. Herbert, *The Artist and Social Reform. France and Belgium 1885–1898*, New Haven, Conn., 1961, S. 184ff.
- ²¹ Walter Hess, *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei*, Hamburg 1956, S. 13.
- ²² Vgl. Egbert, a. a. O., S. 349.

- ²³ Eine noch tiefere Begründung der Avantgardewurzeln, wie sie 1974 Matei Calinescu versuchte, verfiel offensichtlich nicht. Er sah einen möglichen Ausgangspunkt für die Karriere des Begriffs im radikalen politischen Denken der 1794 erschienenen militärischen Zeitschrift *L'avant-garde de l'armée des Pyrénées orientales*, die unter dem Motto »La liberté ou la mort« jakobinische Ideen verbreiten sollte. Ein Bezug zur Kunst läßt sich hier allerdings nicht feststellen. Vgl. Matei Calinescu, »*Avant-Garde: Some Terminological Considerations*. In: *Yearbook of Comparative and General Literature* 23, 1974.
- ²⁴ Vgl. Wladimir Iljitsch Lenin, *Was tun? Brennende Fragen unserer Bewegung*, Stuttgart 1902, bes. das Kap. »Die Arbeiterbewegung als Vorkämpfer der Demokratie«.
- ²⁵ Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris 1962, S. 27. »L'homme d'avant-garde est comme un ennemi à l'intérieur même de la cité qu'il s'acharne à disloquer, contre laquelle il s'insurge, car, tout comme un régime, une forme d'expression établie est aussi une forme d'oppression. L'homme d'avant-garde est l'opposant vis-à-vis du système actuel.«
- ²⁶ Filippo Tommaso Marinetti, *Futuristisches Manifest, 1909*, zit. n. Umbro Appolonio, *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909–1918*, Köln 1972, S. 30.
- ²⁷ *Im Kampf um die Kunst. Die Antwort auf den Protest deutscher Künstler*, München 1911.
- ²⁸ Ludwig Meidner. In: *Das Kunstblatt* 3, Jg. 1919, S. 29.
- ²⁹ Hannes Meyer, *Bauen, Bauarbeiter und Techniker in der Sowjetunion*. In: *Das neue Rußland*, Berlin 1931, Heft 8/9.
- ³⁰ Theo van Doesburg, zit. n. Leonardo Benevolo, *Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts*, München 1978, Bd. 2, S. 34.
- ³¹ Vgl. Hans Schmidt, *Die Sowjetunion und das neue Bauen*. In: *Die neue Stadt*, Frankfurt a. M. 1932, Heft 6/7, S. 146–148.
- ³² Lenin, zit. n. Hans Egon Holthusen, *Kunst und Revolution*. In: *Avantgarde. Geschichte und Krise einer Idee*, München 1966, S. 30.
- ³³ Bruno Taut, *Rußlands architektonische Situation*. Unveröffentlichtes Ms., Berlin 2. 11. 1929, zit. n. El Lissitzky, *1929 Rußland: Architektur für eine Weltrevolution (Bauwelt Fundamente 14)*, Berlin 1965, S. 148.
- ³⁴ Aus dem Nachwort des Redakteurs Joseph Ganter zum Artikel Hans Schmidts, a. a. O.
- ³⁵ Clement Greenberg, *Avant-Garde and Kitsch*. In: *Partisan Review* 5, 1939, S. 34–39.
- ³⁶ Roland Simon-Schaefer, *Innovation und Kanonbildung, oder das Ende der modernen Kunst*. In: *Ästhetische Erfahrung und das Wesen der Kunst* (Hrsg. Helmut Holzhey und Jean-Pierre Levrz), Bern, Stuttgart 1984.
- ³⁷ Hans-Egon Holthusen, *Avantgardismus und die Zukunft der modernen Kunst*, München 1964.