

Avantgarde: ein historisch-systematisches Paradigma 'moderner' Literatur und Kunst

I

Schwierig ist der Begriff von Avantgarde nicht allein, weil er zum Diener vieler Herren geworden ist. Dieses Los teilt er mit anderen in Literatur- und Kunstgeschichte. Einem neuen Sachverhalt läßt er sich vor allem deshalb immer wieder anbequemen, weil er im Felde der Kultur und Zivilisation eine Metapher bildet. Seit er sich zu Beginn des 19. Jh. aus dem militärischen Zusammenhang gelöst hat, stellten ihn nacheinander sozialrevolutionäre Fortschrittsprogramme (Saint-Simonismus), Geschichtsphilosophie (Marx/Engels) und Politik (Lenin) in ihre Dienste,¹ ehe ihn wohl Apollinaire um 1912 zur Selbstcharakteristik seiner Umgebung als Terminus ihrer ‚extremen‘ Kunst in Beschlag nahm.² Diese bemerkenswerte Vielseitigkeit hat genau besehen jedoch durchaus Konsequenz. Sie nimmt die ursprünglich militärische Ansicht in übertragenem Sinne. Diese sah in Avantgarde einen Stoßtrupp, der vor dem Gros des Heeres operierte und in feindliches Gebiet vordrang. Die Konjunktur dieser martialischen Fachbezeichnung beruht darauf, daß sie im Grunde nicht nur den vorgeschobenen Posten selbst, sondern ein ganzes Frontensystem anspricht. Im Gegensatz zu Begriffen mit ähnlicher Fortüne wie Romantik/romantisch wird darin nicht eine (historische) Eigenschaft, sondern eine Zuordnung in den Vordergrund gerückt. Sie bezieht Position im Vergleich zu ihrer Umgebung. Schon von dieser Struktur her empfahl sich der Begriff für eine übertragene Anwendung überall dort, wo gegensätzliche Standpunkte militant verfochten werden.

Militärisch gesehen erfaßt Avantgarde die Lage unter räumlichen Gesichtspunkten. Wichtig scheint ihr, wie zu einem gegebenen Zeitpunkt die Räume verteilt sind. Diese Lagebeurteilung ist jedoch nie neutral. Eine Avantgarde richtet sich stets nach der Stellung des Feindes; von ihm her werden die Fronten bestimmt. Die Avantgarde operiert daher nicht nur vor (*avant*) dem eigenen Heer; mit Blick auf den Gegner ist sie auch *vorne*, in vorderster Front; das Gros der eigenen Armee dagegen folgt hinter ihr, im sicheren Rückraum. Ob die hohen Opfer, die diese doppelte Vorrangstellung kostete, das Prestige einer Eliteeinheit aufwogen, bleibe anheim gestellt.

Zumindest aber bemißt sich daran das Risiko, das Avantgardisten einzugehen bereit sein mußten. Ohne diesen Einsatz gibt es nichts zu gewinnen. Denn militärstrategisch

gesprochen bereiten sie den „Vormarsch“ vor. Insofern versteht sich ihre vorgeschobene Position zugleich als Vorwärtsbewegung. Sie binden gegnerische Kräfte, rekonstruieren fremdes Terrain. Sie wollen dieses bisher nicht beherrschte Gebiet erschließen, damit die hinteren Verbände nachrücken und es in Besitz nehmen können. Über den Sieg entscheidet im Grunde also nicht die Avantgarde, sondern die Gesamtheit. Sobald die Avantgarde eingeholt wird, hat sie auch aufgehört, Avantgarde zu sein. Beides wird ihr daher zur Bewährung: daß sie den regulären Formationen voraus sein und in unbekanntes Gebiet eindringen muß. Letzteres insbesondere legt, weit übers Militärische hinaus, ihren unverwechselbaren Auftrag *fest*. Nach *vorne* gehen bedeutet für sie grundlegend, *gegen* bestehende Positionen vorgehen. Auf Beseitigung, Destruktion dessen, was sich dem allgemeinen Vormarsch in den Weg stellt, richtet sich ihr erstes Interesse. Avantgarde wäre nicht in ihrem Element, wenn sie gegen das ihr Widerstehende nicht militant zu Felde zöge. In der Negation der (jeweils) bestehenden Verhältnisse hat sie deshalb eine ihrer markantesten Eigenschaften. Der Begriff von Avantgarde ordnet demnach eine Situation. Er unterzieht diese einer antagonistischen Wertung (Feindbeziehung) und ist auf Veränderung dieser Situation zu seinen Gunsten aus (vorn; vorwärts). Die Übernahme seiner Systematik in nicht-militärische Auseinandersetzungen wird dadurch verständlicher: sie bietet ein geschlossenes Interpretationsschema. In den Fällen, wo gegenläufige Tendenzen um ihre Geltungsansprüche streiten, gibt es dem recht, der eine Gleichzeitigkeit des Ungleichwertigen aggressiv beseitigt. Insofern sind Avantgarden intolerant, sie lassen keine andere Position neben der eigenen gelten.

Als im 2. Jahrzehnt des 20. Jh. schließlich kulturelle Bewegungen sich als Avantgarde zu verstehen begannen, war die ursprünglich militärische Perspektive bereits mit der Patina eines fast hundertjährigen Gebrauchs überzogen. Er hatte den Begriff *fest* mit der Vorstellung zivilisatorischen Fortschritts verknüpft. Eine künstlerische Avantgarde konnte auch schon von daher nicht unvoreingenommen sein: sie agierte nach einem bereits vorinterpretierten Interpretationsschema. Was sie sei, wie sie auf *ihren* Begriff zu bringen sei, mußte sich deshalb zuerst im Zusammenhang ihres historischen Verständnisses entscheiden. Ihr eine theoretische ‚Schlachtordnung‘ zu geben, ohne zuvor die historisch-funktionalen Prämissen ihrer Theoretisierbarkeit geklärt zu haben, führte sie womöglich in einen Kampf gegen Windmühlen.³ Im Grunde läßt sich erst *nach* einer Musterung ihrer Formationen darüber befinden, ob sich in ihrem Vorstoß nur ein allgemein in der Geschichte waltender ‚Determinismus‘ ästhetisch entäußerte - oder ob sie Geschichte nicht vielmehr selber gemacht hat. Immerhin war die Kunst ja seit dem ‚L’ Art pour l’Art‘ sich ihrer selbst bewußt. Die Mitstreiter dieser künstlerischen Avantgarde zumindest traten in der Absicht an, die Künste wieder ‚auf den Stand der Zeit zu bringen‘. ‚L’ Art pour la vie‘ fordert ein früher Kampf.⁴

Diesem Selbstverständnis nach waren jedenfalls sie es, die den Lauf der Geschichte unterbrechen und ihm eine eigene Richtung geben wollten.

In diesem selbst erteilten Auftrag äußert sich jedoch weder falsches geschichtliches Bewußtsein, noch eine unkontrollierte Anmaßung von künstlerischen Außenseitern. Sie handeln vielmehr genau im Rahmen des Avantgardekonzepts. Diesem liegt von Anfang an eine entschiedene Elite-Theorie zugrunde.⁵ Auch auf ästhetischem Felde sind Avantgardisten Frontkämpfer. Unter meist höchsten persönlichen Risiken setzen sie sich vom Gros gesicherter Anschauungen, d. h. der Tradition und ihren Pfründen ab. Wie in militärischer Schlacht verleiht ihnen auch in künstlerischer die vorgeschobene Position die Dignität einer Eliteeinheit. Ihr Vormarsch löst sich seinerseits aus bekannten Stellungen, richtet sich auf mutmaßliche jenseits ihrer Grenzen, im Neuland der Expressivität. Abweichend von militärischen Plänen allerdings mußten die künstlerischen Avantgarden des Jahrhundertbeginns zugleich an einer hinteren Front kämpfen. Sie hatten typische logistische Schwierigkeiten: der Rückhalt der Tradition will sie von einem Vormarsch gerade zurückhalten. Das Ziel befindet sich zwar ‚vorne‘, der Feind jedoch ‚hinten‘.

Sie müssen also auf eigene Faust handeln, ohne ausdrücklichen Auftrag eines Gemeinschaftswillens. Dies stellt sie vor ein beträchtliches, wenngleich geläufiges Problem der Legitimation. Aufklärung, Sturm - und - Drang, die Romantiken zumal hatten mit dem Genie-Begriff eine neue Erklärung solch originaler Schöpfungs- und Erkenntnisinitiativen der Dichter entwickelt.⁶ Die Naturunmittelbarkeit ihrer Hervorbringungen entband den enthusiastisch aus seiner - göttlichen - Individualität heraus Schaffenden nicht nur von ästhetischen Regelzwängen. Sie setzte ihn zugleich auch frei von Gesellschafts- und Geschmackskonventionen. Nach der Schritt um Schritt korrumpierten französischen Revolution haben sich die, die sich noch als Genie verstehen mochten, dann vollends von der unrühmlichen neuen Gesellschaft distanziert. In der anschließenden Restaurationswelle blieb ihrer prophetischen Weitsicht nur die Wahl, entweder in die ‚tour d’ivoire‘ oder, wie Hugo, Baudelaire, Flaubert, die Jungdeutschen, auf die echten oder moralischen Barrikaden zu gehen. In beiden Fällen motiviert der ‚moderne‘ Dichter sein Handeln aus einer kritischen Frontstellung gegen geschichtliche und politische Realitäten: ‚Der Poet‘, so Mallarmes Standortbestimmung, ‚befindet sich im Streik gegenüber der Gesellschaft‘.⁷ Noch René Crevel, der Surrealist der ersten Stunde, macht der avantgardistischen Truppe unverändert zur Aufgabe, ‚mit der Welt um sich herum jeden Einklang zu verweigern‘.⁸ Dieser pertinente Mut zum Non-Konformismus verbürgt für den nötigen Abstand, mit dem sich klarer sehen läßt.

II

Eine Verwandtschaft mit dem 19. Jahrhundert endet entschieden, sobald es um die Ziele avantgardistischer ‚Aufklärung‘ geht. Die Poeten der Vergangenheit mochten sich, wenn auch zunehmend verbissener, in einer ästhetischen Erziehung des Menschen noch moralische ‚Fortschritte‘ erhoffen. Die Avantgarde dagegen stellt ihre Vorkämpfer an die Spitze einer radikalen Änderung der Gesellschaft selbst! Trotz aller Unterschiede stehen der futuristische ‚superuomo‘ (Marinetti) und die dadaistischen ‚hommes nouveaux‘ (Tzara/Hausmann)⁹ Schulter an Schulter, wenn es um tätige, gewalttätige Abhilfe ausgehöhlter bürgerlicher Ordnungsbegriffe geht; die Kunst eingeschlossen.¹⁰ Der Seher, der Alchemist, der Magier der Sprache steht hier im Wege. Der Avantgardist des 20. Jahrhunderts nimmt für sich und seinen Auftrag genau jene Handlungstheorie in Anspruch, welche der militärischen Strategie zugrunde liegt. Auch künstlerische Avantgarde geht vor; ihr eigentliches Element ist Bewegung; Stillstand ihr Untergang. Deshalb erhebt ihr der wesensgemäße Gegner in jeder Kraft der Beharrung. Feindlich ist ihr mithin alles, was ‚Tradition‘ vorstellt. Diese legt ihren unverrückbarsten Frontverlauf fest. Vom Futurismus bis zum Surrealismus, von der ersten bis zur letzten ihrer Bewegungen, bedeutet Avantgarde eine leidenschaftliche Negation all dessen, was Werten der Vergangenheit huldigt. Als ‚Passatismus‘ werden die Futuristen diese rückwärts gewandte Lähmung zuerst verschreien. Bereits 1904 hatte Marinetti eine Gedichtsammlung in drei Gesängen unter den Titel *Destruction* gestellt und damit von der leise-spöttischen Kritik des Crepuscularismo zur geräuschvollen Bilderstürmerei des Futurismus übergeleitet.¹¹ Als ‚Antitraditionalismus‘ (Apollinaire) wird die Zurückweisung einer vorgefaßten Welt insgesamt zum Prüfstein avantgardistischer Gesinnung. „Zerbrecht alles, ihr Plattnasen. Herr seid ihr (nur) dessen, was ihr zerbrecht. Gesetze, Morallehren, Ästhetiken wurden allein gemacht, um euch Respekt vor allem Fragilen beizubringen. Was brüchig ist, muß zerbrochen werden“ (L. Aragon).¹²

An diesem Widerstreit äußern sich zwei unversöhnliche Vorstellungen von kulturellem Handeln. Die Heftigkeit des Konflikts entzündet sich vor allem an grundverschiedenen Auffassungen von Geschichte. Auf neue Fragen der Zeit gibt Tradition Antwort nach bewährten Prinzipien der Vergangenheit. Sie nehmen dem Schicksal der Vergänglichkeit seine Schärfe, indem sie es als Varianten überzeitlicher Konstanten aulieben. Ihnen zu gehorchen gilt als Vernunft. Noch die Surrealisten werden aber nicht müde, Leitbegriffe wie Nation, Vaterland, Familie, Religion, Moral etc. als in diesem Sinne geschichtlich verhängnisvoll anzuklagen.¹³ Vorausgesetzt in ihrer Empörung sowie der ihrer avantgardistischen Vorgänger ist die Ansicht, daß sich alles, und nicht zum Besten, verändert habe. Dies zumal hatte ja schon

„Fin de siècle“ und „Decadence“ als Lebensgefühl öffentlich feilgeboten. Aus dieser Erfahrung eines fortgesetzten Wandels zum Schlechteren ziehen die Avantgardisten jedoch eine resolut positive Konsequenz: sie machen daraus ein Gesetz der aktiven Veränderung. Ihre Konstante ist dabei ihre Beweglichkeit - nach vorn, weg von der degradierenden Tradition. Ihre Rastlosigkeit, bis hinein in die Lebensläufe ihrer Mitstreiter - man denke nur an die Biographie von Blaise Cendrars - bleibt mithin durchaus im Rahmen ihres Konzepts. So gilt ihnen das Vorankommen mehr als irgendwo anzukommen. Deshalb lassen sich ihre Bewegungen auch nicht institutionalisieren. Der Aufbruch zu neuen Ufern hat selbst Vorrang vor einer Wahrung der Errungenschaften. Traditionen, Tabus werden vor allem anderen um der Entgrenzung dessen gebrochen, was sie verdeckt halten. Dieser avantgardistische Akt des Bruchs darf als die wohl elementarste Grundlegung für einen historisch-systematischen Begriff gelten.¹⁴

Die Kunstschaffenden haben diesen „explorativen“ Grundzug ihrer Tätigkeit jedoch durch ein zweites, nicht minder gewichtiges Patronat abgesichert: Sie radikalisieren die seit dem 19. Jh. bestehende Wahlverwandschaft der Literatur zu Methoden der Wissenschaften. In Analogie zu deren Arbeitsweise leiten sie die Ära des ästhetischen Experiments ein. Der „Fortschritt“ wird an ihrer neuen Leitmetapher ersichtlich. Statt als „romantische“ Veredelungskunst, Alchimie, sehen sie sich nun im Begriff von „Synthese“ vergegenwärtigt. Die verblüffenden Revolutionen des modernen Lebens mochten gerade weltzugewandte Dichter dazu verführen, die Prinzipien erfolgreichen wissenschaftlichen Arbeitens, denen dies alles zu verdanken war, in eine Technomythe einzubringen.¹⁵ Das Flugzeug wird zum Symbol eines die Naturgesetze besiegenden Ikarus. Die vorfindliche Wirklichkeit bildet im Grunde nur noch den materiellen Ausgangspunkt zu ihrer technischen Umarbeitung in eine höhere, die Natürlichkeit weit übersteigende Gegenwartszivilisation: ein lebensweltlicher „surrealisme“ (Apollinaire).¹⁶ Eine Kunst, die wie die avantgardistische alles Bestehende so radikal negiert - warum sollte sie nicht in diesem technischen Wissenschaftsparadigma ihre eigene Poetik legitimiert sehen, haben doch die Künste das älteste Privileg in der Herstellung künstlicher Welten. Das technische Denken des industriellen Zeitalters bot deshalb den avantgardistischen Bewegungen ein flankierendes Erklärungsmodell ihres ästhetischen Handelns.¹⁷ In seinem Sinne konnten sie auch noch so radikale Experimente auf dem Gebiet des Ausdrucks mit der Notwendigkeit einer Versuchsreihe begründen. Welt ist dabei jeweils als - sprachlicher - Rohstoff zu behandeln, aus dessen unbegrenzten Kombinationsmöglichkeiten sich, überraschend, eine „höhere Natur“ zum Vorschein bringen läßt. Schon darum ist das Experiment nicht Durchgang, sondern Wesenszug der Avantgarde.

Das Prinzip ihrer Vorwärtsbewegung eröffnet deshalb ständig neue Perspektiven, nach allen Seiten. Es liegt zwanglos in der Reichweite ihrer Strategie, daß sich ihr Aufbruch nicht

nur an die vertrauten Spielregeln in Kunst und Literatur hält. Dort waren selbst ästhetische Aufstände im Grunde bereits einkalkuliert, noch bevor sie auftraten. Die schnell zum öffentlichen Ärgernis anwachsenden Provokationen der Avantgardisten müssen daher als frühzeitiges Indiz dafür genommen werden, daß ihre Ambitionen von Anfang diesen ästhetischen Zirkel selbst mit aufs Korn genommen hatten. Ihre Skandale bahnten der Kunst einen Weg heraus aus dem ihr zugewiesenen Reservat in der Lebenspraxis. Ihm vor allem war es zuzuschreiben, daß sie sich, wie zuletzt im Symbolismus, auf unversöhnliche Weise dem Leben entzweien konnte. Im Feldzug der Avantgarde hingegen, wo sie sich frei vom Eskapismus der Lyrik des ‚Fin de siècle‘ und ohne Verpflichtungen gegenüber naturalistischen Determinationslehren äußern konnte, trat sie zum ersten Mal als Teil der schaffenden Lebenspraxis selbst in Erscheinung. Wie Technik und Industrie führen ihre ‚Produkte‘ etwas Originales, Nicht-Dagewesenes in die Welt ein. Wie jene geben sie Zeugnis für die Naturunabhängigkeit der ‚modernen‘ Welt. Einer der scharfsichtigsten Parteigänger der Avantgarde, Pierre Reverdy, stellt dieser nicht-mimetischen Kunst die Aufgabe, sie solle sich vom Leben abheben, um darin eine erhabeneren und absolut unabhängige Rolle zu spielen. Erst dann könne sie ins Leben zurückkehren, aber an seiner Stelle und ohne ihm mehr verpflichtet zu sein als alle anderen Dinge, aus denen es zusammengesetzt ist!¹⁸

Avantgarde macht sich nicht minder von der Funktion der Künste einen ihr gemäßen Begriff. Von traditionellem Nachgestalten, vom Herzeigen wie es ist, oder besser wäre, wendet sie sich so entschlossen ab, daß sie sich dadurch die radikale Perspektive einer Kunst als Aktion erschließt. Den Anfang machte zwar der kindlich-naive Überschwang der Futuristen für die Geschwindigkeit.¹⁹ Fahrrad, Auto, Lokomotiven oder Flugzeuge kamen dadurch zu poetischen Ehren. In ihrem Gefolge zog jedoch die expressive Bewältigung von Dynamik als dem großen, der Tradition unbekanntem Problem in die Poetik der literarischen und bildenden Künste ein. Wie kann Bewegung, die Quintessenz modernen Lebens, im Bild, im Text, in der Plastik zu sinnlicher Erfahrung gebracht werden? Boccionis Artikel (zusammengefaßt in *Estetica e arte futurista*, Milano 1946); Marinettis Manifeste (vgl. *Teoria e invenzione futurista*), Apollinaires *Les Peintres cubistes* (Paris 1912), H. Waldens Zeitschrift *Der Sturm* haben unter dem Programm eines „Simultanismus“ die Ablösung des sukzessiven Darstellungsprinzips betrieben, das seinen Gegenstand auf die durch das jeweilige Medium gesetzten Schranken des Ausdrucks verkürzt hatte.²⁰

Damit verband sich eine andere Offensive. Die Entgrenzung des Gegenstandes zog von Anfang an eine solche eingeführter Wahrnehmungseinstellungen nach sich. In den ‚Serate futurista‘, in den ‚Soirées Dada‘, in den spektakulären Auftritten der Avantgardisten insgesamt entwickelt sich nach und nach ein Vermittlungstypus von Kunst und Literatur, der mit nahezu

allen Mitteln ihren privaten, musischen Charakter zu zerstören trachtet. Dahinter steckt jedoch mehr als nur ein Stück avantgardistische Opposition gegen Hergebrachtes. Wo ästhetische Gegenstände, zumal Bilder und Gedichte, von den Künstlern vor einem Publikum zu einer ‚Aufführung‘ gebracht werden, vervollständigt sich die Darbietung wieder zu einem längst verlorengegangenen Gemeinschaftserlebnis. Gerade für lyrisches Sprechen aktiviert es eine ungewohnte kommunikative Unmittelbarkeit aus menschlicher Stimme, Text, Gestik und Atmosphäre. Das ‚literarische Variété‘ darf in dieser Hinsicht als eine zwar ephemere, dennoch ursprüngliche ‚Gattungsaspiration‘ der Avantgarde angesehen werden. Die aufs Podium geschleuderten Schmährufe, Eier, Beefsteaks, der Austausch von Handgreiflichkeiten nicht ausgeschlossen, bezeugen zur Genüge den skandalösen Erfolg dieser Aktionskunst. Wie immer man dazu stehen mag, den avantgardistischen Akteuren ist, wenn auch nur für einige Zeit, eine ihrer Ästhetik entsprechende Wiedererweckung des ‚Gesamtkunstwerks‘ gelungen. Daß Maler, Musiker, Tänzer und Dichter dabei zusammenwirkten,²¹ erhärtet diese Tendenz. Der Generalangriff der Avantgarde richtet sich also nicht nur gegen bestehende ästhetische Praktiken, er probt zugleich den Aufstand gegen den kulturellen Status selbst, den die Lebenspraxis ihrem (schönen) Schein reserviert hatte.

III

Wie elementar eine kämpferische Überschreitung von Traditionslinien im Zentrum dieser Avantgarden steht, wird besonders offenkundig, wenn sie dieser Strategie untreu werden. Das historisch früheste Beispiel gab der Futurismus. Kaum war der funkelnde Leitsatz der ‚parole in libertà‘ ausgerufen, die ersten Muster (‚Battaglia Peso + Odore‘; Marinetti 1912) aufgestellt, als sogleich zwei charakteristische Gefährdungen des avantgardistischen Vorgehens akut wurden. Substantivisch herausgeschleuderte Wort- und Lautzeichen laufen schon nach wenigen Wiederholungen auf faden Schematismus hinaus. Er läßt auch hinter noch so kühnen sprachlichen Exzessen die Machart fühlbar werden. Tzara (‚Pour faire une poème dadaïste‘) oder Breton²² haben diese Gefahr mit burlesker Selbstkritik gestraft. Futuristische Sprachoperationen büßten dadurch, allem Anschein zum Trotz, früh von ihrem avantgardistischen Elan ein. In diesem Sinne verlaufen auch Apollinaires Ideogramm-Studien nach und nach im Sande der Manier.²³ Dem Dadaismus aber wird diese Gefahr zur eigentlichen Prüfung. Zwar hat Tzara dessen Feuerwerk in Paris, Huelsenbeck in Berlin erneut zu entzünden vermocht. Doch die Skandalaktionen nahmen bald Seriencharakter an. Sie wechselten die Objekte, gaben sich jedoch immer offensichtlicher als pure Negativhandlungen

zu erkennen. Solche Avantgarde drehte sich im Kreise. Aus dieser Einsicht heraus suchte Breton ihren originären Impuls in den Surrealismus hinüberzuretten.

Eine zweite Standardgefahr bestätigt dies auf ihre Weise. Eine der ernsthaftesten Herausforderungen aller Bewegungen erwuchs ihnen aus ihrer Tendenz zur Politisierung. Dabei entspringt sie geradezu der Konsequenz ihres Selbstverständnisses als Aktion. Bereits 1913 erlagen die Futuristen der Versuchung, ihre Zerstörungskampagne gegen alle museale Erstarrung auch politisch zu verfechten. Eine der Lösungen war für sie der Eintritt Italiens in den 1. Weltkrieg. ‚Von dieser Nummer an [15. 8. 1915] wird *Lacerba*‘, ihre Florentiner Zeitschrift, ‚rein politisch sein (. ..). Mit Theorie und Kunst werden wir uns wieder beschäftigen, wenn alles vorüber ist‘. 1915 werden Mitglieder ihrer Bewegung zusammen mit Mussolini verhaftet; 1920 endeten sie, wenn auch nur kurzfristig, in den Reihen der italienischen ‚Fasci‘. Doch sobald avantgardistisches ‚pratiquer la poésie‘ (Breton)²⁴ in die Tat umgesetzt wurde, hatte es so viel Tribut an die Gesetze der Lebens- praxis zu entrichten, daß seine Identität auf dem Spiel stand. Dies wurde besonders dann offenbar, wenn avantgardistische Bewegungen in den politischen Avantgarden die natürlichen Verbündeten zu sehen glaubten, die wie sie radikalen Umsturz in ihr Programm geschrieben hatten. Der Lebenslauf politischer Avantgarde-Parteien jedoch, wie sie aus dem sozialgeschichtlichen Erbe des 19. Jh. hervorgegangen sind, endet, ob in kommunistischer (Lenin), aber auch faschistischer (Italien; Deutschland) Version, in denselben elitären Herrschaftsansprüchen: einmal zur Macht gekommen, verwandeln sich die ehemaligen Vorkämpfer für eine bessere Zukunft des Menschen in unnachsichtige Bewahrer ihrer eigenen Vorrechte. Wo der ‚Kampf‘ gewonnen ist, die Zukunft Ereignis geworden - wäre eine Avantgarde jedweder Art deshalb ein ideologischer Widersinn. Darum mußten die italienischen und russischen Futuristen (1919/20), Dada/Berlin (1920) und die Surrealisten (seit 1925) nacheinander erfahren, daß sie, sofern sie sich der politischen Avantgarde nicht propagandistisch zur Verfügung stellen wollten, von ihr (nicht von den Traditionalisten!) ins Abseits der ‚entarteten Kunst‘ verbannt wurden.²⁵ Immerhin bringen diese Behauptungskämpfe ihre würdigste Aporie zum Vorschein. Der heroische Versuch, ‚fortschrittliche‘ Kunstprinzipien als Lebensprinzipien einzuführen, ihr elitäres Handeln zum allgemeinen Grundsatz zu machen, mußte daran scheitern, daß das Gros, dem sie vorauseilten, ihrem zu allem entschlossenen Veränderungswillen nicht schnell genug nachziehen konnte. Der Abstand von Avantgarde und Tradition brachte zwei inkompatible Zustände kultureller und intellektueller Mobilität zwar in Konflikt. Er löste jedoch, zumindest damals, nicht die erhoffte geistige Generalmobilmachung aus. Zu diesem Zweck hieß es deshalb, Kampfgenossen, Verbündete zu suchen. Dies aber mußte mit Anpassung, ja Disziplin gegenüber dem ‚Partisan‘ bezahlt werden - genau den Tugenden,

gegen die sich die avantgardistischen Befreiungsbewegungen erhoben hatten.

Angesichts dieser Erfahrung zeigen jedoch alle noch so unterschiedlichen Gruppierungen eine bemerkenswert einhellige und darum systematisch verwertbare Reaktion. Früher (Futuristen) oder später (Surrealisten) haben sich alle *der* Front zugewandt, an der sie, ohne hinter die alte Trennung von Kunst und Leben wieder zurückzufallen, ihre militanten Operationen ganz in eigener Regie durchführen konnten: ‚vor allem anderen‘, erklärt der Dadaist Breton, ‚attackieren wir die Sprache. Sie ist die schlimmste aller Konventionen‘.²⁶ Diese Stoßrichtung setzt jedoch nicht einfach die Tendenz zur Selbstzuwendung der Literatur seit dem *L’Art pour l’Art* fort. Hier geht es im Gegenteil um ‚Sprache‘ als Lebensform.²⁷ Sie stellt die bedeutendste Tribüne dar, auf der Wirklichkeiten verhandelt, und insbesondere festgehalten werden. Etablierte Diskurse bilden so gesehen das Kernstück unserer Organisation der Lebenspraxis. Diese Erkenntnis ermöglichte der Avantgarde eine der grundlegendsten ästhetischen Weichenstellungen zur Gegenwart hin. Die surrealistische Bewegung hat in dieser Hinsicht latente, halbbewußte oder verstreute Regungen nur vollends zum Programm ausformuliert. Vorstöße auf das Gebiet einer von Bedeutungen besetzten Sprache zielen auf die Entstellung dieser Sprachrituale als Inbegriffen von fest verwurzelten Denkritualen.²⁸ Literatur und Kunst sollen, avantgardistisch ins Feld geführt, auf diesem Wege eine Wende der gesellschaftlichen Entwicklung herbeiführen. Bei allem politischen Engagement lassen sich ihre Angriffe deshalb zuerst von der Utopie einer neuen Sprache leiten.

Wieweit sie Realität werden kann, hängt jedoch nicht nur von der Entschlossenheit der Avantgardisten ab. Wenn ihnen niemand in die vorgeschobenen Positionen nachrückt, werden sie früher oder später aufgerieben. Diese lebenswichtige Rückbindung an das, was sie hinter sich lassen, setzt ihrem Vorstoß eine prinzipielle Grenze auch in Beziehung zu ihrer Umgebung. Die (ungeschriebene) Geschichte ästhetischer Umbrüche scheint in diesem Punkt jedoch ein paradoxes Szenarium zu kennen: einerseits sperren sich eingeführte Traditionen gegen grundlegende Neuerungen; andererseits muß eine Avantgarde dennoch stets damit rechnen, daß sie, wenn sie erfolgreich agitiert, das kulturelle Gros auf ihre Seite bringt, ja daß ihre Errungenschaften gar als neuer Standard etabliert werden. Das aber bedeutet das Ende der Avantgarde. Diese Gefahr einer Vereinnahmung ihrer historischen Bewegungen bestand selbst für den blindwütigsten ihrer Aufstände, die dadaistische Anti-Kunst. In einem bemerkenswerten Artikel spricht Jacques Rivière, keineswegs ein Kampfgenosse der Avantgarde, bereits 1920 von „Reconnaissance à Dada“.²⁹ Seine Bereitschaft zur Anerkennung wirft im übrigen ein Licht auf die Rolle der Literaturkritik in diesem Umbruch. Sie ist gleichsam berufsmäßig auf der Suche nach dem Besonderen, Nicht-Alltäglichen. Insofern sie zwischen dem Neuen und Alten vermittelt, entscheidet maßgeblich ihre Stellungnahme über

eine breitere Interessensbildung, d. h. über die Anbindung der fortgeschrittenen Elite nach rückwärts, an den Stand der Tradition. Die historischen Avantgarde-Bewegungen zu Beginn dieses Jahrhunderts haben auch auf diese Gefährdung eine richtungsweisende Antwort gefunden. Sie entzogen sich allzu engen Umarmungsversuchen durch eine Verstetigung ihres Vormarsches. Dies lag einerseits darin begründet, daß ihr Ziel eine Utopie und darum in weiter Ferne war. Andererseits haben ihre Anhänger auf materielle Anpassungsgewinne standhaft zugunsten ihrer Bewegungsfreiheit verzichtet. Marinetti hat mit dem Erbe des Kaufmannssohnes seine futuristischen Kampagnen finanziert. Breton, Eluard u. a. litten, zumal nach ihrem Skandalauftritt beim ‚Dîner Saint-Pol Roux‘, Hunger nicht nur um seiner halluzinatorischen Effekte willen. Arthur Cravan, Max Jacob lebten ständig am Rande des existentiellen Minimums. Ein vom Erfolg wohlhabender Avantgardist wäre zu dieser Zeit wohl eine moralische Perversion. Gerade dies läßt sich deshalb zum Prüfstein für das machen, was sich seither avantgardistisch bekennt.³⁰ Nicht, daß es am sentimental Motiv des Dachkammerpoeten zu messen sei. Wo aber der gewagteste menschliche Ausdruck keine grundsätzliche Herausforderung mehr weckt; wo jegliche Form des Exhibitionismus nicht mehr Provokation, sondern nur raffinierte Spielart bezweckt, wo also weniger ein Bedürfnis der Kunst als vielmehr eine Notwendigkeit ihres Marktes das treibende Motiv bildet, sollte man dies, ohne (ab-)werten zu wollen, nicht mehr mit dem historischen Begriff von Avantgarde verrechnen.

IV

Warum aber gerade zu Beginn unseres Jahrhunderts eine überdies so vehemente Wendung gegen das aufkam, was bis dahin an der Tagesordnung der Künste war, kann freilich aus dem Konzept von Avantgarde selbst nicht mehr begründet werden. Dieses bestimmt vorwiegend den systematischen Grundriß, den Modus eines avantgardistischen Umgangs mit kulturellen Traditionsgütern. Beweggründe und Ausmaße seines historischen Inkrafttretens aber müssen vor den geschichtlichen Umständen verantwortet werden. Sie offenbar haben zu einem solchen kulturhygienischen Aufbruch herausgefordert. Daß ein Wechselbezug zwischen Kunst und geschichtlicher Welt dafür so unmittelbar überhaupt zuständig gemacht werden kann, gehört zu den epochebildenden Errungenschaften des Modernitätskonzepts, mit dem einst die Romantik ihre Abwendung von klassizistischen Lehrsätzen begründet hatte.³¹ Die Literatur habe, so wurde damals festgelegt, Ausdruck der - jeweiligen - Gesellschaft zu sein. Seitdem stand ihre Entwicklung in Korrelation zur Entwicklung der Lebensbegriffe; das Kunstschöne

war abgelöst von zeitloser Regelschönheit. Ein ästhetischer Änderungsdruck im Sinne dieses Grundsatzes schien daher für die Fälle vorprogrammiert, wo sich die Künste nicht mehr auf der Höhe der gesellschaftlichen Entfaltung befanden - oder aber, wenn sie gar dieses Grundverhältnis selbst in Frage stellten! - Läßt sich die Epoche der Avantgarde-Bewegungen nicht deshalb so schwer auf einen systematischen Begriff bringen, weil sie sich gerade *beides* zumutet? Vieles spricht dafür, daß erst eine solche historisch-systematische Erklärungshypothese das Bewußtsein einer Epochenschwelle zureichend verständlich macht, das die Avantgarde im natürlichen Wechsel der kulturellen Generationen durchgesetzt hat.

Dennoch ereignen sich selbst so heftige Brüche, zumal im geschmacksabhängigen Bereich von Literatur und Kunst, weder ganz unvermutet, noch in blinder Unbestimmtheit. Zugleich kündigt sich das periodische Bedürfnis nach Erneuerung im Grunde immer auch in einer sie rechtfertigenden Theorie des Wandels an. Dementsprechend müßten sich die Revolutionen der Avantgarde im Zeitraum von etwa 1905 bis in die zwanziger Jahre unter der im folgenden näher zu prüfenden These erfassen lassen: daß sie anfänglich, soweit sie erschöpfte ästhetische Diskurse des 19. Jahrhunderts erneuern, einem von ihnen begründeten ästhetischen Paradigma der Ablösung folgen; daß sie jedoch gleichzeitig, sofern sie dessen Modernitätsgesetz, den Grundsatz dieser Erneuerung, überwinden, die - epochale - Ablösung des herrschenden ästhetischen Paradigmas vollziehen. -

Die Avantgarde mag als eine noch so heftige Abstoßung der ästhetischen Tradition in die Geschichte eingegangen sein - in Gang gekommen ist auch ihr Prozeß zunächst nach einem vertrauten literarischen Evolutionsschema. T. S. Eliot hat es auf die knappe Formel von der „anti-traditional tradition“ gebracht. Sie resümiert die literarhistorische Wahrheit, daß in der Pflege von Literatur und Kunst seit jeher das Bestreben wirksam war, Kontinuitäten einerseits zu wahren, andererseits wieder aus ihnen herauszutreten. Ein Wandel des Ausdrucks sucht demnach gewandelte Interessen zu normieren. So nimmt in Italien seit dem Ende des Quattrocento eine florierende Pastoralliteratur einer sich auflösenden Ritterdichtung beträchtliche Anteile an literarischer Aktualität ab. Das vernünftige Geschmacksideal der ‚doctrine classique‘ entsteht aus einer gezielten Entgegnung auf den spektakulären Überschwang barocker Imagination. Das ‚Drame bourgeois‘ zieht die Konsequenz aus der schwindenden Problemkompetenz der Tragödie; der Sturm-und-Drang reagiert gegen die aufklärerische Fesselung des Gemüts; die französische Romantik gegen die wirklichkeitsfremde Mimesis klassizistischer Idealtypen; der ‚Crepuscolarismo‘ gegen die Herrschaft der klassizistischen ‚poeti laureati‘, ehe die Futuristen ihre Musentempel verbal zum Einsturz brachten. Die Geschichte der Literaturen ist voll von solchen produktiven Zerwürfnissen. Ihre ‚Querelles‘ bilden, wie Generationskonflikte, einen vitalen Bestandteil

ihrer Regeneration. Das Neue, das sich äußern will, kräftigt sich im Konflikt mit der Tradition vor Ort.

Insbesondere im literarischen Erscheinungsbild läßt sich ein Gutteil der avantgardistischen Neuerungen in dieses Ritual einfügen (vgl.V). Ihre Ansprüche kamen keineswegs so abrupt, wie es ihre Radikalität vermuten läßt. Mit dem Bewußtsein eines ‚Fin de siècle‘ stellte sich längst, zumindest latent, die Notwendigkeit eines Neuanfangs. Die Belle Epoque war es, die mit ihren kurzatmigen Schulen und Programmschriften eine Überbrückung der ‚Crise des valeurs symbolistes‘³² eingeleitet hat. Sie wiederum wird den Avantgarde-Zyklus in Bewegung bringen. Kennzeichnend dafür ist, daß der Anstoß für eine Abwendung von der etablierten Literatur noch immer im Namen ihrer ‚modernistischen‘ Verpflichtung auf die gesellschaftliche Entwicklung erfolgte. Denn was sich zum Lebensgefühl eines ‚untergehenden Abendlandes‘ verdichtet hatte, entsprach auf der Seite der Literatur einem Realitätsschwund bis hin zu symbolistischer Weltverneinung. Die naturalistische Attitüde andererseits hatte die - schlechten - sozialen Verhältnisse ins Laboratorium ihres Romans gebracht, um sie dort zwar ‚wissenschaftlich‘ zu präparieren, ohne sie aber wirksam bekämpfen zu können. In beidem bekundete sich eine empfindliche Mißversöhnung zwischen den noch immer offiziellen Fortschrittsidealen des 19. Jh. und den geschwundenen Aussichten auf ihre Einlösung. Unter dieser Entzweiung litt insbesondere auch das Verhältnis von Literatur und Gesellschaft. Ihm galten die Ansätze der Belle Epoque zu einer neuen Runde der Modernisierung. ‚Es ist Zeit‘, lautete der Tenor, ‚eine (literarische) Schule um der Schönheit des Lebens willens zu begründen‘.³³ Dieser ‚Art pour la vie‘ bleibt in seiner Entgegensetzung zur ‚Kunst um der Kunst willen‘ zunächst genau im Rahmen des Ablösungsschemas, mit dem das 19. Jh. ästhetischen Fortschritt programmiert hatte: eine Änderung in der Gesellschaft bedinge eine Änderung in der Kunst.

V

Sieht man von eklatanten Aufbruchssignalen wie Jarry oder Marinetti ab, dann läßt sich ein beträchtlicher Teil der poetologischen Neuerungen bis etwa zum Beginn des 1. Weltkriegs als eine organische Weiterentwicklung entsprechend dem ‚modernistischen‘ Konzept begreifen. In der Tat fand zur Zeit der Belle Epoque eine Revolution statt. Sie hat die menschlichen Beziehungsverhältnisse von Grund auf umgestaltet. Allerdings kommen darin nicht doch noch die moralischen und sozialen Ideale der französischen Revolution zum Ziel, auf die sich Literatur, Politik und Gesellschaftslehren seither berufen hatten. Was pathetisch von ideellem

Fortschritt erwartet worden war, hat sich, unerwartet, unvorbereitet und auf andere Weise durch *technischen* Fortschritt ereignet. Er veränderte nachhaltig die Vollzugsformen menschlichen Zusammenlebens. Fahrrad, Automobil, Straßenbahn, U-Bahn, Schnellboot; Rohrpost, (drahtlose) Telegraphie und Telefon; Elektrizität; Kino; Fließband etc. - diese Auswirkungen der zweiten Industriellen Revolution verlangten dem Einzelnen die Beherrschung einer neuen ‚Lebenskunst‘ (Apollinaire) ab. Sie erzwingen andere Regeln des sozialen Verkehrs, schaffen eine neue Qualität des Kollektivgefühls. Die Literatur entdeckte eine unanimistische Basis der menschlichen Existenz; die Sozialphilosophie reagierte mit der Behauptung eines Kollektivbewußtseins (Durkheim); die Psychologie mit der Annahme eines kollektiven Unbewußten (C. G. Jung). Zeiten und Räume schienen sich - im Prinzip - außer Kraft setzen zu lassen. Menschheitsträume wie das Fliegen waren Wirklichkeit geworden. Der Glaube an die technische Allmacht verlieh der menschlichen Phantasie neue Flügel. Mechanische Wunder schufen einen neuen Begriff des Wunderbaren. Es konnte keinen Zweifel mehr geben: die ‚Errungenschaften‘ der Neuzeit hatten in wenigen Jahren das Leben nicht allein konzeptuell, sondern vor allem affektiv unwiderruflich verändert. Marinetti führt auf diese ‚großen wissenschaftlichen Entdeckungen‘ eine ‚vollständige Erneuerung der Sensibilität‘ zurück - und begründet damit seine - futuristische - Avantgarde („Sensibilità futurista“).

Nach damals noch gültiger Vorstellung war nun die Kunst am Zuge. Sie hatte das Unzeitgemäße ihrer Wirklichkeitsbehandlung auszuscheiden, um diesem fortgeschrittenen Zustand der Gesellschaft den angemessenen Ausdruck verleihen zu können. Ihre Korrekturansätze seit der Jahrhundertwende setzen dabei jedoch genau an den Vorleistungen an, die ihrer Zeit schon voraus waren.³⁴ Kaum eine Revolution, die nichts aus dem Vorhergehenden mitgenommen hätte. Sie verleibt sich Verwertbares ein, modelt die Tradition nach einer eigenen Genealogie um, kürt eigene Vergangenheiten. Dieses Verhalten hat sich in den zahlreichen ‚Enquête sur ...‘ geradezu eine Gattung der ästhetischen Identitätsfindung geschaffen. Unter den Aufbruchstendenzen übernehmen dabei, trotz Jarrys theatralischen und narrativen Paukenschlägen, Malerei und Lyrik die Führung.³⁵ Von allen Sprachkünsten hat die Poesie ihrem Material von jeher die höchste Kunstfertigkeit abgewonnen. Dennoch war sie meist am ehesten sensibel, wenn ihre Artefakte eine Korrespondenz zu Empfindungsweisen der Zeit preiszugeben drohten. Baudelaire hatte auf eine solche Defizienz hin die Vision einer neuen ‚poetischen Prosa‘ entfaltet. Sie sollte ‚musikalisch ohne Rhythmus und Reim, geschmeidig und kantig‘ zugleich sein, um eine ‚Beschreibung des modernen Lebens‘ zustande zu bringen.³⁶ Seine Prosa-Gedichte ebenso wie Rimbauds *Illuminations* geben einer im traditionellen Verständnis der Lyrik undenkbaren Ausdrucksform statt. Sie brechen aus der

selbstverständlichen Auffassung aus, daß das Poetische der Lyrik zuallererst an versifizierter Sprache ausgewiesen sein müsse. Ihre Ablösung hat jedoch prinzipielle Perspektiven eröffnet. Spätestens die ‚écriture automatique‘ wird in ihnen die Wegbereiter ihrer eigenen Revolution adeln. Das jahrhundertealte Auseinanderhalten von Poesie und Prosa hatte damit seine Verbindlichkeit endgültig verloren. Das Poetische war auch von prosaischer Sprache aus erreichbar.

Eine andere Spur ergänzt dies. Innerhalb der gebundenen Sprache vollzog sich zur gleichen Zeit eine letztlich ruinöse Lockerung von Vers, Rhythmus und Reim. Verlaines *Art poétique* plädiert, stellvertretend für eine symbolistische Neigung insgesamt, zugunsten eines ‚vers libéré‘. Dieser ebnet dem Verslibrismus den Weg. Er wiederum geht noch einen Schritt weiter: freie Verszahl, beliebige Abfolge, ungebundener Rhythmus, unregelmäßige Versgruppen räumen der dichterischen Sprache so viel Flexibilität ein, daß ihre Grenze zur rhythmischen Prosa fließend wird. Die ‚freien Rhythmen‘ Walt Whitmans insbesondere setzten ein Zeichen für eine regelrechte theoretische Programmatik, betrieben namentlich von Gustave Kahn, aber auch von Marinetti („Enquête internationale sur le vers libre“, 1909). Paul Claudels *Cinq Grandes Odes* (1910) leisten dieser Bestrebung ebenso Tribut wie Charles Péguys rhythmische Prosa in *Le Mystère de la Charité de Jeanne d’Arc* (1920). In Saint-John Perse’s *Eloges* (1911) gehen entbundener Vers und Prosa-Gedicht ineinander. Ungarettis Gedichtsammlung *L’Allergria*, ein Dokument italienischer Modernität, entwickelt ihre ‚poetica della parola‘ im Experimentierfeld zwischen Verslibrismus und futuristischem Parolibrismus.³⁷ Ins Zentrum avantgardistischer Inspirationen tritt sie mit Blaise Cendrars *Prose du Transsibérien* (1913) und Apollinaires Schlüssel-Gedicht *Zone* (1913). Unter Einfluß Marinettis und seinem lyrisch-orgiastischen ‚Roman‘ *Mafarka il futurista* (1909)³⁸ griff eine solche Erweiterung auch auf den Expressionismus über, vermittelt vor allem durch Herwarth Waldens Zeitschrift *Der Sturm*, pointiert in August Stramms ‚Gedichtsammlung‘ *Du* (1915). In gemäßiger Form bleibt sie jedoch durchaus Errungenschaft auch für so unterschiedliche ‚Töne‘ wie Rilkes *Duineser Elegien* (1923) oder Brechts *Hauspostille* (1927). Auf diesen historischen Vorleistungen baut ein Hauptteil der avantgardistischen Entmachtung der Verssprache auf. Vieles was ihre Ausfälle als Zerstörung erscheinen lassen, zieht nur die radikale Konsequenz, vor der ihre Vorläufer noch zurückscheuten. Auch wenn sie die Avantgarde hinter sich lassen wird, sie haben ihr doch das Prinzip der Entgrenzung und ihre Richtung nahegelegt. Schon sie zeichneten am Horizont eine Dichtung vor, in der sich Poesie in Prosa, Prosa in Poesie aufzuheben vermögen.

Die literarische Avantgarde wurde dabei entscheidend angeleitet von den revolutionären Schritten in den Bildenden Künsten.³⁹ Was wäre Apollinaire, Cendrars,

Reverdy ohne die beispielgebenden Kategorienerweiterungen in den Versuchen Braques, Picassos, Delaunays etc.; was der Futurismus ohne die theoretischen und gestalterischen Beiträge seiner Maler Boccioni, Carra, Severini u. a. In einer niemals zuvor so gepflegten Direktheit fand eine wechselseitige Selbsterhellung der Künste statt. Sie stützten und identifizierten sich gegenseitig in ihrer Recherche nach einem zeitgemäßen Ausdruck. Die Vorgaben der Belle Epoque erhielten durch die Entwicklungen auf dem Felde benachbarter Gestaltungsmittel wohl den zusätzlichen Schub, der die vorhandenen Aufbruchsbestrebungen schließlich in einen Umsturz überführte. Wie die Malerei ihre Orientierung an der empirischen Wahrnehmungsrealität aufgibt und eine wesensgemäße Totalität ihres Gegenstandes sichtbar zu machen sucht, kann mit der ‚Prosaisierung‘ der Lyrik auch das gesamte Lebensmaterial in die Dichtung einziehen, das bisher vorwiegend eine Domäne narrativer Abbildung gewesen war. Technik und Geschwindigkeit prägten das Anliegen futuristischer Maschinenpoesie; Jarry brach das Tabu über menschliche Exkremate und machte das Anti-Sublime par excellence dichtungsfähig; kein Partikel der Wirklichkeit, der im avantgardistischen Raum der Dichtung nicht hätte vorkommen dürfen. Das Ende der mimetischen Ära in der Kunst bedeutet jedoch nicht minder die endgültige Erlösung der Sprachkunst von rhetorischer und stilistischer Gegenstandserfassung. Wenn daraufhin der futuristische Parolibrismus die Syntax zertrümmert, wenn Apollinaires Ideogramme Typographie und Sprache als Bild, als Bilderrätsel anlegen, wenn Arp, Ball, Chlebnikov, Man Ray durch Wortspaltungen selbst diese sprachliche Einheit unterschreiten und aus den phonischen Segmenten Lautgedichte komponieren; wenn die Dadaisten bis hin zu Breton vorgefundene Texte zerlegen, um durch die Montage ihrer Elemente die Semantik der Normalverständlichkeit gezielt zu desavouieren - dann ließe sich auch dieses Verhalten zur Not noch als Wandel durch ‚Modernisierung‘ begreifen, nur eben systematischer und umfassender. Das jeweilige Medium sollte unter *allen* Aspekten und mit allen Mitteln auf seine Bedeutungserzeugung hin überprüft werden. Eine Reduktion auf seine bare - semantische, phonische, optische - Grundlage entspricht dabei experimenteller Gründlichkeit. Nur so kann man sicher sein, daß die ‚Sprache‘ wirksam aus der Vereinnahmung durch alte Schematismen ausgelöst wird. Umso unbelasteter stünde sie dann dem Ausdruck einer anderen Gesellschaft zur Verfügung.

Soweit sich dieser Aufbruch noch mit dem modernistischen Evolutionsprinzip vereinbaren läßt, war sein Scheitelpunkt mit der ‚offenen Form der Lyrik‘ erreicht. Als ihr namhaftester Anwalt muß Apollinaire gelten. Im Rahmen des ‚modernen‘ Vorschusses der Tradition war mit ihm das Machbare wenn nicht schon getan, so doch gedanklich entworfen. Nach Ansicht Kommentierender Zeitgenossen jedoch hatte das Maß an in Anspruch genommener Freiheit bereits um 1915 jede Kontinuität mit Voraufgehendem dramatisch aufgekündigt.⁴⁰ Eine solche Absetzbewegung allerdings ist aus einer innerliterarischen Folgerichtigkeit heraus kaum mehr zu begründen. Hier schlägt zunächst vielmehr die Ideologie des technischen Fortschritts gleichsam bis in die Poetik (des Gedichts, des Bildes, der Partitur, des Tanzschritts, der Bühnendekoration) durch. Sofern die Offenheit des Kunstwerks alles materialisieren kann, was vorfindbar ist, spricht daraus ein neues Bewußtsein vom uneingeschränkten Verfügungswillen über Wirklichkeit.⁴¹ Aber nicht nur quantitativ; vor allem qualitativ, da es zunehmend dazu übergeht, die Aussageweise überhaupt über den Aussageinhalt zu stellen.⁴² Apollinaire hatte dabei ja ausdrücklich auf die Analogieeinheit der Künste mit dem wissenschaftlich-technischen Modell von Wirklichkeit verwiesen. Dessen planender Verstand beruht auf derselben experimentellen Imagination wie die der Kunst. Von ihr sagt noch Breton, daß sie, uraltes Faustpfand der Dichtung, ‚sie allein *mache*, was wirklich ist‘.⁴³

Dennoch hätte wohl auch die wissenschaftliche Begründungshilfe nicht ausgereicht, um das geläufige Paradigma der Ablösung in eine Ablösung dieses modernistischen Paradigmas selbst umschlagen zu lassen. Als letztlich auslösender Faktor muß die geschichtliche und gesellschaftliche Erschütterung angesehen werden, mit der der Erste Weltkrieg die wissenschaftlich-technische Fortschrittszuversicht annulliert hatte. Daß solcher politisch-zivilisatorische Zweifel die gegenüber Tagesereignissen gewöhnlich reservierte Lyrik verändern könnte, hatte sich bereits zuvor in der ‚Generación del 98‘ gezeigt, als Spanien mit dem Verlust von Kuba und den Philippinen in einen tiefgehenden moralischen und kulturellen ‚marasmo‘ (Unamuno) verfallen war.⁴⁴ Viele Dichter und Künstler der Avantgarde, die aus unbedachtem Nationalismus in den 1. Weltkrieg gezogen waren, mußten zum Teil am eigenen Leibe die Sinnlosigkeit der Menschen- und Materialschlachten etwa an der Marne oder bei Verdun miterleben. Andere flüchteten von vornherein ins Exil in die neutrale Schweiz. Nur wenige brachten soviel Abstraktionsvermögen auf, um in der Kriegsmaschinerie das gewaltigste Simultanspektakel des ‚Esprit moderne‘ zu sehen wie Marinetti oder Apollinaire. Für die meisten offenbarte dieser Exzeß den ‚Bankrott‘ (Hugo Ball) eben der Ideen, die ihn ausgelöst hatten. Die Vision einer technisch gestifteten Zukunftshoffnung der Menschheit war

nach wenigen Jahren ihrer Verheißungen in eine existentielle Gefährdung der Menschheit umgeschlagen.⁴⁵ Die Gesellschaften der europäischen Vaterländer sahen sich offenkundig nicht in der Lage, die verfügbaren industriellen Errungenschaften dem Gemeinwohl zugute kommen zu lassen. „Die Unmöglichkeit einer Menschheit, die sich ganz und gar abhängig gemacht hatte von ihrer eigenen Schöpfung, von ihrer Wissenschaft, von Technik, Statistik, Handel und Industrie, von einer erstarrten Gemeinschaftsordnung“,⁴⁶ entlud sich neben den apokalyptischen Visionen des Expressionismus am unmittelbarsten in den Unsinnsgebärden des Dada-Aktionismus. Hatte er aber nicht seinen historischen Sinn darin, daß er im Grunde nur die Unsinnigkeit der kriegstreibenden Gesellschaften wirklichkeitsgetreu im Medium der Kunst ansichtig werden ließ? Seine Abartigkeiten ahmten die der gesellschaftlichen Vernunft nach. Im übrigen stand die dadaistische Interpretation des Zeitgeschehens keineswegs allein. Weniger lautstark, aber nicht minder davon irritiert zeigte sich eine verwandte Tendenz zur antiutopischen Literatur. A. Huxley oder G. Orwell stehen durch- aus für andere.⁴⁷

In dem Maße, wie die Künste ihre avantgardistische Aktualisierung mit einer Analogie zur Modernisierung der Welt begründet hatten, mußte deren menschliches und gesellschaftliches Versagen eine Krise auch der Avantgarde nach sich ziehen. Wie aber im wissenschaftlichen Bereich eine Krise die Ablösung des bisherigen Erklärungsparadigmas durch ein anderes vorbereitet,⁴⁸ läßt sich dieser Prozeß mit dem ganzen Gewicht seiner Wissenschafts-Analogie auch auf die Veränderung der damaligen Künste anwenden. Der unmißverständlichste Ausdruck dieser ästhetischen Krise war Dada. Und wenn das Ausmaß der Heftigkeit jeweils das Ausmaß des Überwundenen anzeigt, dann gibt die kulturelle ‚Generalreinigung‘ (Aragon) der Dadaisten ein handgreifliches Zeugnis davon, daß es der Begriff von Kunst selbst war, der auf dem Spiel stand. Das aber konnte damals nur die Aufgabe des ästhetischen Fortschrittskonzepts bedeuten, das die Entwicklung der Literatur auf die Spur der Entwicklung der Gesellschaft gesetzt hatte. Was wäre angesichts einer vergeblichen moralischen Erziehung des Menschengeschlechts mit einer Literatur, allgemein mit einer Kunst noch zu bezwecken, die beständig nur die Diskrepanz zwischen dem Anspruch bürgerlicher Lebensordnung und ihrer tatsächlichen Defizienz aufzuarbeiten hätte. Geschichtliche Wirklichkeit hatte als ideelle Möglichkeit der Kunst überhaupt abgedankt.

Kunst und Wirklichkeit ließen sich nurmehr unter der Bedingung aufeinander beziehen, dass Kunst sich nicht länger mehr für eine bereits gedeutete Welt hergibt, sondern die (bessere) Welt selbst schafft. Ein solcher Funktionsgrundsatz bedeutet jedoch nichts weniger als die genaue Umkehrung ihrer traditionellen Rolle in der Lebenspraxis. Nicht ein Wandel in der Gesellschaft bestimmt mehr über einen Wandel in der Kunst. Doppelt ordnet sich nun die Kunst dem Leben vor: Wo ihre ästhetische Darstellung in der ‚Wirklichkeit‘ gerade das zu

Überwindende, ihre verfehlten Möglichkeiten sieht, hat sie sich von bestehenden Verhältnissen *prinzipiell* unabhängig gemacht. Wo ihre Tätigkeit die ‚Wirklichkeit‘ jedoch als das erst eigentlich Herzustellende erkennt, dies zum Programm ihrer Poetik, damit zur Erfahrung ihres Publikums macht, hat sie sich grundlegend zugleich als eine *eigene* Lebensform projiziert. Mit Dada und dem daraus hervorgehenden Surrealismus hat die Avantgarde endgültig eine ganz und gar neue Dimension eröffnet: Sie erzwingt eine ästhetische Systemveränderung. Bereits ihr erster vehementer Ansturm, der Futurismus, ist sich dieser paradigmatischen Wende zumindest als historischer Aufgabe bewußt: er ‚habe eine kulturelle und kreative Periode einzuleiten, die von vorhergehenden *absolut* verschieden, wenngleich eng auf sie bezogen sei‘ (Papini,1915).⁴⁹

Daß dieser durchgreifende Veränderungswille sich dann an der Strategie einer Avantgarde identifizierte, entspricht daher nicht nur seiner künstlerischen Entschlossenheit. Zu einem erheblichen Teil schlägt darin auch die geschichtliche und gesellschaftliche Lektion zu Buche, die die Katastrophe des Ersten Weltkrieges geschrieben hatte. Allein ein Bruch mit allem, was sie verschuldet haben konnte, den öffentlichen Faktor Literatur und Kunst eingeschlossen, schien noch einmal einen Aufbruch zu einer vom Verdacht der Mittäterschaft freien ästhetischen Äußerung zu gestatten. Dieser Neuanfang mußte allerdings mit dem Verzicht auf jede traditionelle Sublimierung der Welt in schönem Schein erkaufte werden. Dafür verschafft sich Avantgarde jedoch eine Position gegenüber der Wirklichkeit, die ihr erlaubt, ästhetisches Handeln unmittelbar als gesellschaftliches zu begreifen, mit jedem Schritt vorwärts in der Kunst sich auch einen Schritt weiter in der Veränderung der Gesellschaft zu wännen.

Militantes Konzept und historisches Erfordernis ergänzen sich dabei gegenseitig. Schon anfangs des 19. Jhs. hatten die Soziallehren auf die degradierten Hoffnungen eines sozialen Ausgleichs mit einer Änderung in den Methoden seiner Herbeiführung reagiert: sie machten sich ihrerseits die militärische Avantgarde-Vorstellung zu eigen und legitimierten das kämpferische Eintreten für dieses Ziel. Im Ersten Weltkrieg hatte diese verschärfte Gangart einerseits zu einem unerwarteten Erfolg geführt: der russischen Oktoberrevolution von 1917. Sie hat die gesellschaftlichen Programme der sozialen Avantgarden - scheinbar - Wirklichkeit werden lassen. Woanders jedoch hatte der Krieg den Spielraum für eine politische Überwindung konkreter und ideologischer Gegensätze in der Gesellschaft weiter eingeengt. Da alle klassischen Anwälte für eine bessere Lebenswelt den Erfolg schuldig geblieben waren, trat jetzt die Kunst in genau die soziale Verantwortung ein, die in der Vorinterpretation des Avantgarde-Konzepts angelegt war,⁵⁰ ‚Wir wollen alles selbst schaffen - unsere neue Welt‘, kann der Dadaist Raoul Hausmann verkünden, auch wenn dies nur über den ‚Unwert und Unsinn‘ erreichbar scheint (‚Pamphlet gegen die Weimarerische Lebensauffassung‘).⁵¹

VII

Fraglich bleibt freilich, wie solches Weltverbesserertum ausgerechnet mit einer auf den ersten Blick unzugänglichen und darum weitgehend unpopulären, ja massenfeindlichen Darstellungsweise zum Ziel kommen will. Der pragmatische Anspruch, mit dem diese Avantgarden zu Felde ziehen, würde es angesichts der effektiven Ohnmacht der Kunst leicht machen, in dieser Unverhältnismäßigkeit ihren größten Selbstwiderspruch zu tadeln. Gerechter wird man ihr wohl, wenn man daran das Maß für ihre utopische Energie abnimmt. Schließlich ist sie bei allem eine Kunst-Bewegung geblieben, auch wenn sie, wie keine andere vor ihr, den Lebensbezug dominant gesetzt hat. Deshalb sollte man nicht zuerst danach urteilen, *was* sie für das praktische Zusammenleben der Menschen erreicht und in welchen politischen Allianzen sie dafür Unterstützung gesucht hat. Ihr angemessen scheint eher die Frage, *wie* sie auf ästhetischem Wege das Unmögliche hat bewirken wollen. Immerhin: was sich seither für avantgardistisch hält, folgt unverkennbar dem Paradigma, dem sie Gestalt verliehen hat. Kernstück ihres Feldzuges auf dem Gebiet der Künste bildet der von Breton und noch von Ionesco gleichermaßen apodiktisch beanspruchte Grundsatz: „L’avant-garde, c’est la liberté“.⁵² Die Idee von Freiheit aber ist jeweils nur geschichtlich vermittelt zu erfahren. Insofern läßt sich Avantgarde daran abschätzen, was sie im Namen ihrer Freiheit historisch konkret erobert, *von* was sie sich gleichzeitig absetzt. Ihr erstes und öffentlichkeitswirksamstes Markenzeichen ist die Freiheit der aggressiven Negation. Ob als Revolte, Revolution, Destruktion oder als Bruch verstanden, ihr ‚Feindverhältnis‘ gegenüber allem, was für die vorfindlichen Ordnungen verantwortlich gemacht wird, bleibt ihr ursprüngliches Lebenselixier. Aber nicht allein, daß sie überlieferte Darstellungsmuster und die Wirklichkeit als Kontext zurückstößt; sie macht diese Verweigerung zur eigentlichen Objektivation ihrer Kunst selbst. Das Verfahren dafür hat wohl die kubistische Malerei entwickelt. Eine Geige bei Braque oder Picasso zitiert zwar typische Züge; jedoch nur um sie durch die inkohärente Art der Darstellung von einer referentiellen Erschließung gerade abzuschneiden. Das Bild soll nicht von der Realität, sondern aus sich heraus ausgelegt werden. Mit dem *poème-conversation* haben Apollinaire und Cendrars diese Technik an der Lyrik erprobt. Sie montieren Fragmente einer durchaus beliebigen Unterhaltung. Herausgerissen aus ihrem alltäglichen Kontext geben sie zu unvermuteten Assoziationen Anlaß. Dadaistische Text-Collagen verarbeiten willkürlich ausgewähltes Sprachmaterial, Silben, Laute, Stereotype zu wahren Un-Texten, die den normalen Bedeutungsdienst der Sprache verweigern. Russolos ‚*Arte dei Rumori*‘ (Geräuschkunst) vertont, um jeder wagnerischen Gefühlspathetik vorzubeugen, markante Geräusche seines Industriezeitalters. Marcel Duchamp stellt ein Urinoir als Plastik aus und

fordert auf diese entheiligende Weise die Vorläufigkeit von Kunstanschauungen heraus.

Diese Gesten der Empörung verfolgen eine gemeinsame Absicht zumindest in dem Sinne, daß sie die unvermeidlich scheinende Abhängigkeit jeder Kunst von der Vorbedeutung ihrer ‚Sprache‘ und damit von ihrer konventionellen Hörigkeit zu lösen versuchen. Sie proben einen metaphorischen Aufstand gegen die Macht des Faktischen. ‚Dekonstruktion‘ wird im avantgardistischen Verfahren dadurch thematisch.⁵³ Eine Affinität zu anarchistischen Ideen ist nicht zu leugnen. Bakunins Maxime ‚Zerstören ist Schaffen‘ trafe auch in die Nähe des avantgardistischen Grundschriffs. Im Darstellen durch Entstellen sucht er einen Ausweg aus dem Dilemma, daß auf der einen Seite nicht auszukommen ist ohne gestaltbares Material; daß auf der anderen aber das verfügbare bereits von den Spuren seines Gebrauchs gezeichnet ist. Die avantgardistischen Versuche müssen deshalb ihre Kunstobjekte so einrichten, daß durch die Art der ästhetischen Darbietung dem Wahrnehmenden verwehrt wird, darauf noch normal-sprachliche Gewohnheiten anzuwenden. Die unumgängliche Sprach-Materialität sieht sich zum bloßen Mittel für die Kunst herabgesetzt. Eine solchermaßen erzwungene Unvoreingenommenheit soll der ‚Sprache‘ jene Verfügbarkeit zurückgeben, mit der sie die ‚Wirklichkeit‘ authentisch erst zu erwecken vermag. Die schroffe Destruktivität der Avantgarden veranstaltet nur ein vorgängiges ästhetisches Purgatorium. Dessen Entwertung vorgefertigter Wirklichkeitsansichten dient der Lösung der menschlichen Vorstellung aus den Fesseln einer schon immer gedeuteten Welt. Trotz der Wendung zur politisch-revolutionären Aktion bleibt dies die eigentlich bewegende Aspiration bis zum Surrealismus: ‚er sei ein Mittel zur totalen Befreiung des Geistes und all dessen, was ihm gleiche‘ (‚Deklaration vom 27. 1. 1925‘).⁵⁴

Selbst wo diese Lust der Verweigerung bis hin zur Abschaffung der Sprache selbst geht, in Balls ‚Versen ohne Worte‘ etwa, Man Rays ‚Lautgedicht‘ aus rein optischen Signalen, wie ‚Fische’s Nachtgesang‘ von Morgenstern, verhilft gerade diese Un-Kunst einer der genuinsten Herausforderungen der Moderne seit der Avantgarde zur Anerkennung: der Tendenz zum abstrakten Kunstwerk.⁵⁵ Sie bildet gewissermaßen die positive Rückseite ihrer Negation. Die wissenschaftlich- technische Analogie sowie die geschichtliche Krise gaben Anstöße, damit sich Kunst von jeder parasitären Logik vorrätiger Lebensvorstellungen zu ‚abstrahieren‘ vermochte. Sie erschlossen den Künsten die Vision eines nicht-repräsentativen Prinzips⁵⁶. Das Dargestellte würde, in bester Absicht, wieder kulturfrei: dadurch erst könnte es sich wahrhaft seiner Zeit entwinden, um ihr voraus zu sein. Solche Beziehungslosigkeit hat jedoch gravierende Rückwirkungen auf die Poetologie. Wonach sollen sich - avantgardistische - Sageweisen richten, wenn die gängigen Sinnraster des Lebens abgeschafft sind? Die Versuche der Avantgarden erarbeiten eine für die seitherige Moderne richtungsweisende

Antwort. Da Kohärenz nicht mehr von außerhalb, referentiell abgerufen werden soll, wird eine Mitteilung im Grunde unabhängig davon, ob sie im normalen Sinn noch verständlich ist. Da sie nicht mehr ‚etwas‘ (wieder) darzustellen hat, kann sie sich zu kompromißloser Selbstwiedergabe befreien. „Der Rahmen eines Gemäldes“, erläutert Theodor Däubler in *Expressionismus*, „wird die Grenze seiner Begreifbarkeit“.⁵⁷ Abstrakte Kunst dreht sich in der Weise narzißtisch nur noch um sich selber, daß sie, um selbstgefälliger Gemeinverständlichkeit zu entgehen, sich sogar in blanke „gratuité“ (Breton) flüchtet.⁵⁸

VIII

Eine Tendenz zum abstrakten Kunstwerk war jedoch geradezu angewiesen aufs *Experiment*. Erst eine Erkundung nach allen Seiten schuf Vertrautheit und Sicherheit im Umgang mit einer so neuartigen Dimension des Darstellens. Das ‚Experiment‘ trägt die ganze Erwartung erhoffter Entdeckungen. Denn wo wenn nicht jenseits der eingefahrenen Wege ließ sich eine höhere, eigentlichere Form der Wirklichkeit finden. Dies ist mit jenem ‚surréalisme‘ gemeint, den Apollinaire ästhetisch begriffen hatte, den die Dadaisten und Surrealisten zu einer Lebensanschauung machten.⁵⁹

Mit der Wahrnehmung ‚befreiter‘ Kunstobjekte verbindet sich deshalb das Erfordernis, eine mentale Revolution eingeübter Auslegungsmuster des Lebens einzuleiten. Aus den politischen Aktionen der Dichter und Künstler spricht sogleich nur eine konsequente Ungeduld. Die ‚abgelöste Form‘ soll das Publikum dazu bewegen, für einen Sinnzusammenhang in ihren (abstraktiven) Zeichenkonfigurationen ganz selber aufzukommen. Sinn ist etwas, das nicht gefunden, sondern hergestellt sein will. Die Abstraktheit erzeugt ein so ungesättigtes Bedeutungspotential,⁶⁰ daß sich Wahrnehmung in eine aktive Handlung verwandeln muß, wenn sie nicht leer ausgehen möchte. Das Publikum avanciert dadurch zum Mit-Schöpfer des Dargestellten.⁶¹ Das Kunstwerk als kreativ-befreiende Aktion, das ist gleichsam die Entelechie der avantgardistischen Abstraktionstendenz.

Wie jede Befreiung hat jedoch auch diese ihren Preis. Je offener, d.h. je infiniter eine Mitteilung sich gibt, desto größer der Aufwand für den, der ihr einen Sinn abgewinnen will. Der Kunstgegenstand kann seine Undeterminiertheit bis an jenen äußersten Punkt treiben, wo er aus der Sicht seiner ‚Benutzer‘ alles - oder nichts mehr bedeuten kann und ins reine Mobile ausartet. Dort stößt er an seine absolute Grenze, an die Schwelle des Un-Sinns. Seine Ordnungsvorstellung wäre anarchisch, und nur eine chiliastische Hoffnung auf Regeneration der Kunst über ihr Chaos könnte sie noch erlösen. Angesichts dessen wagten es allenfalls

einige futuristische und dadaistische Anti-Künstler, bis an diesen selbstzerstörerischen Abgrund vorzudringen. Andererseits konnte die avantgardistische Abstraktionstendenz auf diese Grenzerfahrung kaum verzichten. Da sie sich die Gesetze ihres Ausdrucks selber gab, hatte sie auch die Lizenzen und Grenzen seiner Verständigungsfunktion selber auszukundschaften. Die surrealistischen Versuche mit dem Traum, mit Schlafzuständen oder Hypnose wurden deshalb z. T. bis zur physischen und psychischen Gefährdung getrieben. Erst dann war abzuschätzen, wie weit man gehen konnte, was sich daraus für eine ästhetische Veränderung der Gegenwart gewinnen ließ.

Doch selbst auf diesem Wege der Abstraktion hat es sich frühzeitig bestätigt, daß sich noch so ungewöhnliche Strategien der Bedeutungserzeugung früher oder später zu Codes verfestigen und zur Manier werden können. Wollten die Avantgarden ihre Einflußnahme auf die Gestalt der Wirklichkeit nicht verspielen, standen sie unter der ständigen Verpflichtung, immer neu und anders zu erscheinen. Bereits die ‚modernistische‘ Literatur des 19. Jh. (Balzac, Baudelaire) hatte dieses Bedürfnis einer vom Publikum abhängigen Kunst verspürt und schon damals auf die ‚nouveauauté‘ als Mittel der Interessensbegründung gesetzt. Die verschärfte Traditionskritik der Avantgarde geht auch in diesem Punkt radikal über frühere Ansätze hinaus. Sie sucht ihr Heil darin, ihre Revolution und die Werke, mit denen sie dafür kämpft, als permanenten *Prozeß* einzurichten. Damit ist eine weitere poetologische Grundtendenz bezeichnet. Ob die Avantgarde-Bewegungen anfänglich nur die dynamische Komplexität des Lebens in der Kunst vergegenständlichen wollten, oder ob sie unter dem Eindruck des Kriegselends mit ihrer Kunst einen Wandel des Lebens herbeiführen wollten - es bleibt ihr gemeinsames Anliegen, den Grundzug der Veränderung so ins Kunstwerk zu transponieren, daß er trotz der unumgänglichen, materialbedingten Fixierung als Text, Bild oder plastik dennoch beim Wahrnehmenden als befreiende Energie ankommt.

Damit erscheint nicht zuletzt die besondere Risikobereitschaft aller avantgardistischen Richtungen verständlicher. Ihre Experimente wollten sich nicht mit revolutionären Techniken oder Kunstfertigkeiten begnügen, sondern damit eine Initiation in revolutionäre Gesinnung, ‚Esprit nouveau‘ bewirken, mit oder gegen technischen Fortschritt. Ihre Suche nach expressivem Neuland diente daher vor allem der Bewahrung ihrer utopischen Aggressivität. Nur solange sie bereit waren, dafür selbst vorgeschobene Positionen wie Collage-Gedicht, Ideogramm oder ‚Ecriture automatique‘ ihrerseits wieder in Frage zu stellen, vor ‚Abolizione di se stessa‘, vor Selbstaufhebung nicht zurückzuschrecken,⁶² konnten sie sich ihrer Avantgarde gewiß sein. Wenn umgekehrt der wahrnehmende Nachvollzug ihrer Äußerungen beim Publikum Wirkungen in ihrem Sinne tun sollte, dann mußte auch das jeweilige Objekt etwas voran bringen. Im Zweifelsfalle steht dabei die Veränderung als solche höher als ein

festumrissenes Programm. Zufälle, Unterbewußtes, Liebe, alles Agenten einer schöpferischen Irrationalität, stehen im philosophisch gestärkten Vertrauen (Bergson), ihre dunklen Wege selber zu finden, sofern sie nur in Gang gebracht werden.

Schließlich hat der grundlegende Prozeß-Charakter der Avantgarden auch für ihr Verhalten im allgemeinen Kulturbetrieb Gültigkeit. Ihre Abteilungen können sich nur solange an der Spitze der Entwicklung halten und damit die Richtung bestimmen, wie sie von anderen Formationen nicht überholt werden. Das aber ist nur gewährleistet, wenn sie sich immer auch schon selbst voraus sind, sich gewissermaßen als die Avantgarde ihrer eigenen Avantgarde konstituieren. Früh hat Marinetti dies zum Richtmaß für avantgardistischen Fortschritt erhoben: ‚Die Kunst steht (stets) unter der Notwendigkeit, sich selbst zu zerstören‘.⁶³ Daß solche bedingungslose Vorwärtsstrategie in eine tödliche Aporie münden würde, lehrt schon der militärische Zusammenhang. Im Grunde hatte es nur Dada risikiert, zugleich Anti-Dada zu sein und sich dabei zerstört. Daß sich dennoch alle so unterschiedlichen avantgardistischen Bewegungen an dieser Grenze zu messen wagten, läßt erahnen, welches Opfer ihre ‚Partisanen‘ für ihre Utopie, die Freiheit ihrer Künste als eine Befreiung der Menschen, zu bringen bereit waren.⁶⁴

Anmerkungen

- 1 Zur Begriffsgeschichte vgl. M. Calinescu, „'Avant-garde': Some terminological considerations", *Yearbook of Comparative and General Literature* 23 (1974) 67-78; bes. H. Böhringer, „Avantgarde - Geschichten einer Metapher“, *Archiv für Begriffsgeschichte* 22 (1978) 90-114. Eine unvermindert gültige Erfassung des Problems hat H. E. Holthusen (*Avantgardismus und die Zukunft der modernen Kunst*, München 1964) geleistet.
- 2 *Chroniques d'Art*, ed. L. C. Breunig, Paris 1960, S. 212 ff.
- 3 E. Philipp hat (anlässlich P. Bürgers *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/M. 1974) grundsätzliche und sachliche Vorbehalte gegen dieses Vorgehen formuliert. Vgl. *Dadaismus*, München 1980 (UTB 527), S. 83 ff.
- 4 Vgl. F. Gregh, „Manifeste humaniste“ (1902); wieder in: B. Mitchell, *Les Manifestes littéraires de la Belle Epoque* (1886-1914), Paris 1966, S. 69 ff.
- 5 Mit Böhringer, „Avantgarde“, S. 104 f. und Calinescu, „Terminological Considerations“, S. 75 f.
- 6 Vgl. Art. „Genie“ von R. Warning im *Historischen Wörterbuch der Philosophie* Bd III, Basel 1974; Sp. 279 ff.
- 7 In der Antwort auf eine von J. Huret veranstaltete *Enquête sur l'évolution litt' 3raire* (1891) (vgl. *Œuvres complètes*, Ed. Mondot/Jean-Aubry, Paris 1945 u.ö., S. 866 ff.).
- 8 Zit. nach G. Durozoi/B. Lecherbonnier, *Le Surréalisme*, Paris 1972 (Coll. thèmes et textes), S. 231.
- 9 T. Tzara, „Manifeste Dada 1918“ in *Œuvres complètes I* (ed. H. Béhar), Paris 1975, S. 359 ff.
- 10 Vgl. etwa R. Hausmann, „Der deutsche Spießler ärgert sich: Kunst als ästhetische Harmonisierung bürgerlicher Besitzverhältnisse“ (in *Dada Berlin -Texte, Manifeste, Aktionen*; Hrsg. K. Riha, Stuttgart 1977 (RUB 9857), S. 67). - H. Finter hat dieses avantgardistische Grundanliegen einer Kunst als gesellschaftlicher Transformation im Rahmen eines pragmasemiotischen Diskursmodells erschlossen (*Semiotik des Avantgardetextes - Gesellschaftliche und poetische Erfahrung im italienischen Futurismus*. Stuttgart 1980).
- 11 Vgl. H. Hinterhäuser, *Moderne italienische Lyrik*, Göttingen 1964 (Kl. Vandenhoeck R. 181-83). 12 In: *Littérature* No. 15/juillet-août 1920.
- 13 Vgl. die „Déclaration du 27 Janvier 1925“, wiedergegeben bei M. Nadeau, *Histoire du Surréalisme, suivie de documents surréalistes*, Paris 1964, S. 239 f.
- 14 Zugleich Gemeingut der Avantgarde-Forschung. Vgl. repräsentativ A. Marino, „Essai d'une définition de l'avantgarde“, *Revue de l'Univ. de Bruxelles* Jg. 1975, S. 64-120. Noch ebenso E. Ionesco, „Discours sur l'avant-garde“, in ders., *Notes et Contre-notes*. Paris 1962, S. 26 u. ö.
- 15 Anschaulich gemacht bei P. Bergman, *Modernolatritia et Simultaneità*, Uppsala 1962.
- 16 G. Apollinaire in seinem ästhetischen ‚Testament‘ „L'Esprit nouveau et les poètes“ (in *Œuvres complètes*, ed. M. Décaudin, Bd III, Paris 1966, S. 609 ff.).
- 17 Die Grundthese von K. A. Otts kritischer Erarbeitung dieses Zusammenhangs (vgl. „Die wissenschaftlichen Ursprünge des Futurismus und Surrealismus“, in *Poetica* 3 [1968] 371-398).

- 18 „Essai d'esthétique littéraire“ (1917), in P. R., *Nord-Sud, Self-Defence et autres écrits sur l'art et la poésie* (1917-1926), Paris 1975, S. 44.
- 19 Vgl. Cl. Pichois, *Littérature et progrès - Vitesse et vision du monde*, Paris 1975; dazu aber D. Hoeges, „Alles veloziferisch?“, *Rom. Forsch.* 88 (1976), 417-421.
- 20 Vgl. Apollinaire, „Simultanisme -librettisme“ (1912-1914) in *Œuvres complètes*, Bd III, S. 888 ff.
- 21 Exemplarisch dafür die Aufführung von *Parade* von J. Cocteau am 17.5.1917 mit der Musik von E. Satie, dem Bühnenbild von Picasso, der Choreographie von L. Massine (der Ballets russes) und dem Programmzettel von Apollinaire (in *Œuvres Complètes III*, S. 444 f.).
- 22 Tzara *Œuvres complètes I*, S. 382; zu Breton vgl. „Composition surréaliste écrite, au premier et dernier jet“, in *Manifestes du Surréalisme*, Paris o.J. (Coll. Idées 23), S. 42 f.
- 23 Zur Geschichte, den Möglichkeiten und Grenzen des Ideogramms vgl. am besten E. Pabst, „Das Idéogramme lyrique und die Tradition der Technopaignia“, in *Apollinaire*, hrsg. v. E. Leube und A. Noyer-Weidner, Wiesbaden 1980 (*ZfSL Beiheft 7*), S. 1-30.
- 74 *Manifestes*, S. 28.
- 25 Vgl. das bemerkenswerte Plädoyer bei H. M. Enzensberger, der den politischen und ökonomischen Gefährdungen von Avantgarde engagiert nachspürt („Die Aporien der Avantgarde“, in ders., *Einzelheiten I/Poesie und Politik*, Frankfurt/M. 1976, S. 50-80).
- 26 A. Breton, „Deux manifestes Dada“ (1920), in *Les pas perdus*, Paris 1924 (Coll. Idées 205), S. 64 f.
- 27 Vgl. Breton, *Manifestes*, S. 108: „Le problème de l'action sociale (. ..) est celui de l'expression humaine sous toutes ses formes. Qui dit expression dit, pour commencer, langage. Il ne faut donc pas s'étonner de voir le surréalisme se situer tout d'abord presque uniquement sur le plan du langage“. Th. M. Scheerer hat diesen Aspekt im Hinblick auf die ‚écriture automatique‘ gewürdigt (*Textanalytische Studien zur ‚écriture automatique‘*, Diss. Bonn 1974, RVV 49; Kap. 1).
- 28 Vgl. bes. K. Bohrer, *Die gefährdete Phantasie oder Surrealismus und Terror*, München 1970, S. 42 u.ö. Vgl. ebenfalls E. Lenk, *Der springende Narziß - A. Bretons poetischer Materialismus*, München 1971.
- 29 *NRF* 15 (1920) 216-237.
- 30 Mit H. E. Holthusen (*Avantgardismus*) und H. M. Enzensberger („Aporien der Avantgarde“).
- 31 Vgl. H. R. Jauß, „Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität“, in ders., *Literaturgeschichte und Provokation*, Frankfurt/M. 1970 (ed. Suhrkamp 418), bes. S. 50 ff.
- 32 So der Titel des Standardwerks von M. Décaudin (Toulouse 1960). Vgl. inzwischen auch R. Sabatier, *Histoire de la poésie française*, Bd VI, 2: „La poésie du XXe siècle“, Paris 1982, S. 171 ff.
- 33 So im damals vielbeachteten „Manifeste humaniste“ von F. Gregh (S. 73).
- 34 Hier setzt die stilgeschichtliche Untersuchung H. Friedrichs an (*Struktur der modernen Lyrik*, Reinbek/Hbg. 1966). Er sieht die Kontinuitäten so dominieren, daß er das Neue der Avantgarde nicht als etwas kategorial anderes einschätzt (S. 140 f. u.ö.).
- 35 Die verwandten Errungenschaften einer theatralischen Erneuerung sind jetzt umfassend gewürdigt worden von J. Grimm, *Das avantgardistische Theater Frankreichs (1895-*

- 1930), München 1982.
- 36 Im Widmungsbrief seiner Prosagedichte *Le Spleen de Paris* an Arsène Houssaye.
- 37 Behutsam differenzierend gewürdigt von A. Noyer-Weidner, *Zur Frage der ‚Poetik des Wortes‘ in Ungarettis L’Allegria*, Krefeld 1980 (Schrift. und Votr. d. Petrarca-Inst. 30).
- 38 Zum Aufbruch des Futurismus vgl. auch in diesem Zusammenhang die Studie von E. Leube, „Das Freiheitskonzept des italienischen Futurismus - Zur historischen Begründung einer literarischen Avantgarde“, in *Die Idee der Freiheit in der Literatur der romanischen Völker* (Hrsg. W. Hempel), Tübingen 1980, S. 111 ff.
- 39 Vgl. dazu bes. M. Imdahl, "Cézanne - Braque - Picasso - Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen" in *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 36 (1974) 325-365.
- 40 Als ein repräsentatives Dokument darf die umfängliche *Historia de las literaturas de vanguardia* (3 Bde) von Guillermo de Torre gelten (Madrid ³1974), die zwischen 1919 und 1924 erstmals geschrieben wurde und schon damals von der Grundthese ausging, daß mit den (historischen) Avantgarden nicht nur ‚eine Welt‘ zuende ging, sondern die ‚Morgendämmerung‘, der ‚Frühling‘ der Gegenwartskunst angebrochen war (S. 18). Dieser Enthusiasmus der ersten Stunde verleitete Vf. allerdings dazu, Auswirkungen der Avantgarden noch immer für sie selbst zu halten und in späteren Bearbeitungen ihren Begriff für Existenzialismus, Lettrismus, Konkrete Poesie etc. zerdehnend in Beschlag zu nehmen.
- 41 Eine der Grundthesen von H. E. Holthusen, *Avantgardismus*, S. 11.
- 42 Mit H. Friedrich, *Struktur der mod. Lyrik*, S. 149 u.ö.
- 43 *Manifestes*, S. 9.
- 44 Vgl. G. Siebenmann, *Die moderne Lyrik in Spanien*, Stuttgart 1965; G. Sobejano, „Die spanische Literatur 1898-1918" (in *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft* Bd 19, S. 139 ff.); H. Laitenberger exemplarisch am Fall von *A. Machado - Sein Versuch einer Selbstinterpretation in seinen apokryphen Dichterphilosophen*, Wiesbaden 1972; mit engem Bezug zur Avantgarde L. Schrader, „Geschichte als Ursprung der Freiheit? Erneuerung und Tradition in der Generación del 98 und im Modernismo“, in *Die Idee der Freiheit*, op.cit., S. 89-109.
- 45 Vgl. die prophetische Analyse von Georges Sorel, *Les Illusions du progrès*, Paris 1908. - Selbst im unbeteiligten Spanien wurden die Kriegsereignisse zum erregenden Moment eines avantgardistischen Ultraísmo. Vgl. A.L. Geist, *La poetica del '27 y las revistas literarias*, Barcelona 1980, S. 32 ff.
- 46 Aus dem Vorwort zur expressionistischen Anthologie *Menschheitsdämmerung*, hrsg. v. K. Pinthus, Hamburg 1959.
- 47 Vgl. W. Erzgräber, *Utopie und Anti-Utopie*, München 1980 (UTB 1071).
- 48 Mit Th. S. Kuhn, *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*, Frankfurt/M. ⁴1979 (stw 25).
- 49 In *Per conoscere Marinetti e il Futurismo*, ed. L. de Maria, Milano 1973 (Oscar Mondadori L 96), S. 284.
- 50 R. Poggiolis These, daß mit der künstlerischen Avantgarde des Jahrhundertbeginns die soziale und ästhetische Avantgarde sich abrupt und radikal trennen, scheint zu sehr nur dialektisch gedacht; sie kann daher den grundlegenden Funktionswandel nicht erfassen (vgl. *Teoria dell’arte d’avanguardia*, Bologna 1962, S. XVI f. u.ö.).
- 51 In *Dada Berlin*, S. 52.

- 52 Breton, *Manifestes*, S. 12/13; Ionesco, „Discours sur l’avantgarde“, S. 37.
- 53 P. de Man u.a. haben sich mit diesem Begriff kritisch gegen die Anwendung des semiologischen Grammatik-Modells als Erschließungshypothese von literarischer Bedeutung gewandt. Die lesend vollzogene Überführung von Bedeutung in Sinn vollziehe sich nicht als direkte Rhetorisierung von Grammatik, sondern als Transformationsprozeß, in dem ein Zeichen (Text) ein anderes (Lektüre) dekonstruierend generiert (vgl. P. de Man, *Allegories of Reading*, New Haven/London 1979, bes. I, 1; sowie H. Bloom et al., *Deconstruction and Criticism*, New York 1979). - Diese theoretische Bedingung von Literatur wird in avantgardistischer Poetik gleichsam vergegenständlicht. - In dieser thematischen Perspektive, als einer Dialektik von Sprachzerstörung und Sprachschöpfung, hat K. Hölz dies als produktives Problem von Mallarmé bis Sollers nachgewiesen: (vgl. *Destruktion und Konstruktion - Studien zum Sinnverstehen in der modernen französischen Literatur*, Frankfurt/M. 1980 (Analecta Romanica 45).
- 54 Zit. bei Nadeau, *Histoire du Surréalisme*, S. 67.
- 55 Früh von Apollinaire als die entscheidende Tendenz der vorbildgebenden kubistischen Revolution diagnostiziert. Vgl. *Les Peintres cubistes*, Paris 1913, S.19.
- 56 Mit bestechender Konsequenz von P. Reverdy theoretisch entwickelt im „Essai d’esthétique littéraire“ (*Nord-Sud*, S. 39 ff.).
- 57 Zit. in *Expressionismus und Dadaismus*, Hrsg. O. F. Best, Stuttgart ²1978 (Deutsche Literatur in Text und Darstellung 14), S. 24.
- 58 Dazu allgemein M. Raether, *Der Acte gratuit - Revolte und Literatur*, Heidelberg 1980.
- 59 Rückblickend auf Dada und den früheren Surrealismus („verkleinerter Sohn Dadas“) legt G. Ribemont-Dessaignes dies als gemeinsame avantgardistische Grundaspiration frei (vgl. „Histoire de Dada“ in *NRF* 36 [1931] 867 ff. und 37 [1931] 39 ff.).
- 60 Vgl. Apollinaire, *Esprit nouveau*, und den Kommentar bei H. Friedrich, *Struktur der modernen Lyrik*, S. 147.
- 61 Vgl. Reverdy, „Essai d’esthétique littéraire“, *Nord-Sud*, S. 46.
- 62 So in A. Sofficis bedeutenden „Primi Principi di una estetica futurista“ entwickelt (in *Archivi del Futurismo* Bd 1, Rom 1950, S. 577).
- 63 Im „Manifesto tecnico della letteratura futurista“ (1912), in ders., *Teoria e invenzione*, S. 47.
- 64 Mit H. E. Holthusen, *Avantgardismus*, S. 46.