



Wolfgang Asholt

Das
lange Leben
der Avantgarde

*Eine Theorie-
Geschichte*

Wallstein

Wolfgang Asholt
Das lange Leben der Avantgarde

Philologien

Theorie – Praxis – Geschichte

Herausgegeben von
Christoph König und Nikolaus Wegmann

Wolfgang Asholt

Das lange Leben
der Avantgarde

Eine Theorie-Geschichte

Wallstein Verlag

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) –
Projektnummer 532480433

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Geschwister Boehringer Ingel-
heim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein



Dieses Werk ist im Open Access unter der Creative-Commons-Lizenz
CC BY-ND 4.0 lizenziert.

Die Bestimmungen der Creative-Commons-Lizenz beziehen sich nur auf das
Originalmaterial der Open-Access-Publikation, nicht aber auf die Weiterver-
wendung von Fremdmaterialien (z. B. Abbildungen, Schaubildern oder auch
Textauszügen, jeweils gekennzeichnet durch Quellenangaben). Diese erfordert
ggf. das Einverständnis der jeweiligen Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber.

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet
diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie;
detaillierte bibliographische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Wolfgang Asholt 2024

Publikation: Wallstein Verlag GmbH, Göttingen 2024

www.wallstein-verlag.de

Vom Verlag gesetzt aus der Adobe Garamond und der FreightSans

Umschlaggestaltung: Susanne Gerhards, Düsseldorf

unter Verwendung von »Avantgarde ne se rend pas«, Asger Jorn © Donation Jorn,
Silkeborg / VG Bild-Kunst, Bonn 2024

ISBN 978-3-8353-5756-3

ISBN (Open Access) 978-3-8353-8071-4

DOI <https://doi.org/10.46500/83535756>

Inhalt

Vorwort	
Konzeptualisierungen des Imaginären	7
1 Theorien der Avantgarde	
Von einer Gesamtkonzeption zu einem multipolaren Theoriemodell	18
2 Vom <i>radikalen Imaginären</i> der historischen Avantgarden zu Scapes und Flows der Zweiten Avantgarde?	60
Teil I	
Die historischen Avantgarden	87
1 Von der Moderne zur Avantgarde: Lyrik und Kunst als Laboratorien der Innovation	88
2 Der Futurismus erklärt der Moderne den Krieg	109
3 Latenz und Emergenz des Dadaismus	127
4 Externe und interne Dynamik Von Russland zur Sowjetunion und vom Futurismus zum Konstruktivismus	147
5 Bauhaus: Eine »Institution« der Avantgarde? Oder: Kann man Avantgarde lehren und lernen?	181
6 Après Dada Der Surrealismus als Avantgarde-Landschaft	199
Zwischenbilanz Teil I Historische Avantgarden als Modell? Zur Vielfalt der historischen Avantgarden	239
Teil II	
Von den (Neo-)Avantgarden zum KunstAktivismus	243
1 Sukzessiver Abschied von der (Neo-)Avantgarde Die Situationistische Internationale	244
2 Von der literarisch-künstlerischen zur Theorie-Avantgarde Tel Quel und die French Theory	275

3	Der Triumph der US-amerikanischen Avantgarde? Wie New York Paris die Avantgarde »gestohlen« hat	310
4	Beat Generation Die Emergenz einer literarischen US-Avantgarde?	329
5	The Return of the Real Oder: What is an (Neo-)Avant-Garde?	348
	Zwischenbilanz Teil II Dynamische Konzeptionen zwischen Neubeginn und Nachträglichkeit	365
Teil III		
KunstAktivismus		
	Praxis als Theorie Oder: Eine Zweite Avantgarde?	373
1	AvantgardeAktivismus: Praxis als Theorie oder eine Zweite Avantgarde?	375
2	Nachwort Nach den Avantgarden oder <i>What is an avant-garde now?</i>	428
	Literaturverzeichnis	447
	Personenregister	466
	Dank	473

Vorwort

Konzeptualisierungen des Imaginären

In einem Artikel zur Eröffnung des Bauhaus-Museums in Weimar heißt es 2019: »Deutschlands Avantgarde bekommt in Weimar einen Sarkophag. Als hätten wir das Erbe heute nicht bitter nötig.«¹ Nun hat nicht nur Deutschlands Avantgarde, sondern die Avantgarde insgesamt viele Nachrufe und Mausoleen bekommen, bis hin zu Paul Manns *Theory-Death of the Avantgarde* von 1991,² Eric Hobsbawms *Behind the Times: The Decline and the Fall of the Twentieth Century Avant-Gardes* von 1998³ oder Louis Janovers *Tombeau pour le repos de l'avant-garde* 2005.⁴ Die Avantgarde ist gescheitert (Peter Bürger), und doch ist sie in aller Munde und ein Teil der Alltagskultur geworden: von Diors *Avant-Garde Rebellion* Collection des Jahres 2018, über eine Mercedes Modell-Reihe, eine *Avantgarde hoch zwei*-Kampagne von VW, den 2019er Rothschild Bordeaux *Avant Garde*, ein *Awanguardia*-Hotel an der polnischen Ostseeküste bis zur russischen Hyperschallwaffe *Awanguard*.⁵ Zugleich totgesagt und allgegenwärtig ist die Avantgarde ein Phänomen, man könnte auch sagen ein Phantom,⁶ das dank seiner Omnipräsenz (fast) jede Wirkung verloren und dank seiner immer wieder neuen Beerdigungen eine Art virtuelles ewiges Leben erworben zu haben scheint. Wenn das Erbe der Avantgarde noch »heute bitter nötig« ist, auch wenn es eigentlich nicht für eine Nation vereinnahmt werden kann, dann scheint es merkwürdigerweise noch immer Wert zu besitzen, auch wenn die Avantgarde damit zum »klassischen Erbe« erhoben und somit zugleich dementiert und desavouiert wird.

Wenn es eine Gegenwartsrelevanz der Avantgarde gibt, würde sie sich in dieser Hinsicht von Bewegungen und Strömungen der Kunst und der Literatur im 20. Jahrhundert, aber auch anderer Epochen, signifikant unterscheiden. Diese besitzen einen mehr oder weniger klaren Anfang und ein entsprechendes Ende, sie befinden sich nicht in einem Sarkophag, aus dem sie wieder wachgeküsst werden müssten oder könnten. Es ist auch diese Ausnahme-Situation der Avantgarde, die dazu geführt hat, dass man von einem *Jahrhundert der*

1 Laura Weismüller: »Das Bauhaus-Mausoleum«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 6./7. April 2019, 15.

2 Paul Mann: *The Theory-Death of the Avant-Garde*, Indiana UP 1991.

3 Eric Hobsbawm: *Behind the Times: The Decline and the Fall of the Twentieth Century Avant-Gardes*, London: Thames & Hudson 1998.

4 Louis Janover: *Tombeau pour le repos de l'avant-garde*, Paris: Editions Sulliver 2005.

5 Charles Russell spricht schon in den 1980er Jahren davon, dass Avantgarde zu einem »convenient label« geworden sei. Siehe: *Poets, prophets and revolutionaries. The literary avant-garde from Rimbaud through postmodernism*, Oxford: Oxford UP 1985.

6 Roberto Ohrt: *Phantom Avantgarde. Eine Geschichte der Situationistischen Internationale und der modernen Kunst*, Hamburg: Nautilus 1997.

Avantgarden oder einem *Zeitalter der Avantgarden* sprechen kann, auch wenn die zeitlichen Grenzen der beiden Werke einmal das gesamte 20. Jahrhundert und das andere Mal nur dessen ersten Hälfte umfassen.⁷ Wenn es sich bei der Avantgarde tatsächlich um ein Jahrhundertphänomen handelt, so situiert sich die Avantgarde in spezifischer Weise im Verhältnis zu Modernismus und Moderne, aber auch zur Postmoderne. Dies liegt auch daran, dass die Avantgarde in vielleicht noch höherem Maße als die Moderne in dem Sinne unvollendet ist, weil sie Fragen aufgeworfen hat, die bislang keine Antworten erhalten haben. Die Avantgarde ähnelt insofern der Moderne, als Avantgardebewegungen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts als Neo-Avantgarden oder Transavantgarden (dis-)qualifiziert werden, und damit in mancher Hinsicht einem »unvollendeten Projekt« oder einer Zweiten Moderne entsprechen. Im Unterschied zu Moderne und Postmoderne gibt es seit dem späten 20. Jahrhundert eine Vielzahl von kunstaktivistischen Avantgardebewegungen, die wie die »reflexive Modernisierung« vielleicht weniger sich selbst, aber den historischen Avantgarden und Neo-Avantgarden des 20. Jahrhunderts, (selbst-)kritisch gegenüber treten, vor allem, was ihren Theorie-Diskurs angeht. Dies führt zu einer neuen Unübersichtlichkeit von Avantgarde-Flows, die es gestattet, für den Beginn des 21. Jahrhunderts von einer Zweiten Avantgarde zu sprechen.

Wenn Jürgen Habermas die Moderne als ein »unvollendetes Projekt« bezeichnet,⁸ so betrifft dieser Status zumindest ebenso das »Projekt Avantgarde«,⁹ auch wenn es sich von dem der Moderne zumindest partiell dadurch unterscheidet, dass es der »Vollendung« vielleicht weniger bedarf. Bekanntlich reagiert Habermas mit seinem Beharren auf dem »unvollendeten Projekt« der Moderne auf den in den letzten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts immer dominierenderen Postmoderne-Diskurs. Womöglich werden das Projekt der Avantgarde und das »Projekt Avantgarde« durch die »Condition postmoderne« noch stärker infrage gestellt als durch die Moderne. Aber Jean-François Lyotard ist nicht nur einer der Propheten der Postmoderne,¹⁰ er organisiert 1985 im Centre Pompidou auch die wirkungsmächtige Ausstellung »Les Immatériaux«, in der er die Avantgarde und ihre Innovationen als die Vorläuferin und Vorbereiterin der Postmoderne interpretiert, wie kurze Zeit

7 Cornelia Klinger/Wolfgang Müller-Funk (Hg.): *Das Jahrhundert der Avantgarden*, Paderborn: Fink 2004; Klaus Beyme: *Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905-1955*, München: Beck 2005.

8 Jürgen Habermas: *Die Moderne – Ein unvollendetes Projekt. Philosophisch-politische Aufsätze*, Leipzig: Reclam 1990.

9 Zum »Projekt Avantgarde«: Walter Fähnders: »Projekt Avantgarde und avantgardistischer Manifestantismus«, Wolfgang Asholt: »Projekt Avantgarde und avantgardistische Selbstkritik«, in: Asholt/Fähnders (Hg.): *Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde – Avantgardekritik – Avantgardeforschung*, Amsterdam: Rodopi 2000, 69-95 und 97-120. Jüngst: Walter Fähnders: *Projekt Avantgarde. Avantgardebegriff und avantgardistischer Künstler, Manifeste und avantgardistische Arbeit*, Bielefeld: Aisthesis Verlag 2019.

10 Jean-François Lyotard: *La condition postmoderne*, Paris: Les éditions de minuit, 1979.

später der Essay »Le sublime et l'avant-garde« verdeutlicht.¹¹ Eine Kontinuität von den Avantgarden des beginnenden 20. Jahrhunderts bis zur Postmoderne am Jahrhundertende kann allerdings zu Recht bezweifelt werden, es sei denn, Theorie als solche wird zur Avantgarde stilisiert. Ob die Postmoderne als »After the Great Divide«,¹² also die Überwindung der Trennung von Hoch- und Massenkultur verstanden wird, oder als die »Logic of Late Capitalism«,¹³ also eine entscheidende Phase auf dem Weg zur Globalisierung: in beiden Konzeptionen scheint für das *radikale Imaginäre* der Avantgarde kein oder kaum noch Platz zu sein.

Zumindest ebenso problematisch und ambig ist das Verhältnis der Avantgarde zur Moderne. Mit ihrem Entstehen zu Beginn des 20. Jahrhunderts, also zur Zeit der »Hochmoderne«, tritt die Avantgarde (bewusst) in Konkurrenz zu dieser vielleicht wirkungsmächtigsten der »Kaskaden der Modernisierung«,¹⁴ aber auch zum Prozess der Moderne insgesamt, also zu dem, was William Marx mit dem Untertitel seines *Adieu à la Littérature* als die *Histoire d'une dévalorisation* der Literatur mit und durch die Moderne qualifiziert hat.¹⁵ Es sind nicht so sehr »radikale Programme und gewagte Experimente«,¹⁶ die die Avantgarde charakterisieren, solche Programme und Experimente zeichnen auch und gerade die Hochmoderne aus. Vielmehr richtet sich der Angriff der Avantgarde auf das »Projekt der Moderne« selbst. Insbesondere in ihren Manifesten proklamiert und postuliert die Avantgarde, den Autonomiestatus von Kunst und Literatur, wie er sich im 19. Jahrhundert herausgebildet hatte, zu verändern und teilweise auch mit ihm zu brechen. In gewisser Weise sind Moderne und Avantgarde aufeinander angewiesen. Die Infragestellung jener Autonomie, die das zentrale Merkmal der literarisch-künstlerischen Moderne bildet, repräsentiert den Gründungsakt der Avantgarde, die es ohne eine »Kunst um der Kunst willen« so nicht hätte geben können.

Dieser Konzeption eines radikalen avantgardistischen Bruches steht, vor allem in der anglo-amerikanischen Kultur-, Kunst- und Literaturwissenschaft, ein Verständnis der Avantgarde entgegen, das in dieser ein besonders avanciertes Programm der Moderne erblickt, sozusagen eine äußerste Konsequenz der literarisch-künstlerischen Modernisierung mit einem partiell autodestruktiven Potenzial. Demgegenüber will ich von einer Konkurrenz zwischen Avantgarde und Moderne, einer radikalen (und bewusst intendierten) Trennung von (Hoch-)Moderne und Avantgarde ausgehen, einem »Great Divide« sozusagen,

11 Jean-François Lyotard: »Le sublime et l'avant-garde«, in: *L'inhumain*, Paris: Galilée, 1988.

12 Andreas Huyssen: *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Indiana UP 1986.

13 Fredric Jameson: *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke UP 1991.

14 Hans Ulrich Gumbrecht: »Kaskaden der Modernisierung«, in: Johannes Weiß (Hg.): *Mehrdeutigkeiten der Moderne*, Kassel UP 1998, 17-41.

15 William Marx: *L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation. XVIIIe-XXe siècle*, Paris: Les éditions de minuit, 2005.

16 Gumbrecht: »Kaskaden«, 20.

der durchaus in Zusammenhang mit der von Andreas Huyssen postulierten Trennung von Massen- und Elite-Kultur steht. Freilich soll diese mit der Moderne zunehmend etablierte Hierarchisierung und Autonomisierung von Kunst, Literatur und Kultur nicht in einer allgemeinen Simulation und Fragmentierung, die mit dem Verzicht auf die »großen Erzählungen« der Moderne einhergeht, postmodern aufgelöst und »aufgehoben« werden, sondern mit der »großen Erzählung« des »Projekts Avantgarde« überwunden werden. Das Ziel dieses Projekts ist ein radikal neues Verhältnis von Kunst/Literatur und Leben. Zum einen, indem es, wie in der *Theorie der Avantgarde* von Peter Bürger, das Autonomiemodell der Moderne durch eine »Überführung der Kunst in Lebenspraxis«¹⁷ obsolet machen will. Zum anderen, indem es, wie in der *Kunst der Gesellschaft* von Niklas Luhmann, die (moderne) Institution von Kunst/Literatur mit der Frage konfrontiert, »wie das Paradox der Einheit von Kunst und Nichtkunst im Kunstsystem selbst aufgelöst werden kann.«¹⁸ Oder, wie in Pierre Bourdieus *Regeln der Kunst*, eine »Versöhnung von politischer Avantgarde und Avantgardismus in Sachen Kunst und Lebenskunst durch eine Art gleichzeitig sozialer, sexueller und künstlerischer Globalrevolution«¹⁹ erreichen will, auch wenn Bourdieu diese »Utopie« eines *radikalen Imaginären* immer wieder an den unaufhebbaren Widersprüchen zwischen dem literarisch-künstlerischen und dem politischen Avantgarde-Projekt scheitern sieht. Ohne die konzeptionellen und theoretischen Unterschiede zwischen diesen Ansätzen relativieren zu wollen, besteht ihre Gemeinsamkeit in Hinblick auf das »Projekt (der) Avantgarde« darin, dass die Trennung von Kunst, Gesellschaft und Leben, die die Moderne mit der Autonomie als das Wesensmerkmal von Literatur und Kunst etabliert hat, zugunsten einer neuen Einheit von Kunst und Nichtkunst oder Leben aufgelöst werden soll. Bei Bürger ist damit nicht nur die Überführung oder »Rückführung der Kunst in die Lebenspraxis«²⁰ gemeint, sondern eine Veränderung von Kunst und Alltag im Zusammenhang mit dieser neuen Integration. Bei Luhmann werden die Systemgrenzen als solche (noch?) nicht aufgelöst, dem Kunstsystem wird aber das von ihm bislang ausgeschlossene, das als Jenseits der Außengrenze gleichzeitig das System definiert, implantiert. Bei Bourdieu schließlich wird eine homologe Strategie zwischen der politischen und der literarisch-künstlerischen Avantgarde vorausgesetzt, die angesichts der Konkurrenz zwischen literarischer und politischer Revolution offensichtlich eine Utopie darstellt.

17 Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt: Suhrkamp 1974, 72, jetzt auch: Wallstein 2017.

18 Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt: Suhrkamp 1995, 506.

19 Pierre Bourdieu: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt: Suhrkamp 2001, 398/399; »réconciliation de l'avant-gardisme politique et de l'avant-gardisme en matière de l'art et d'art de vivre dans une sorte de somme de toutes les révolutions, sociale, sexuelle, artistique«, in: Bourdieu: *Les règles de l'art, genèse et structure du champ littéraire*, Paris: Seuil 1992, 1998, 414.

20 Bürger: *Theorie der Avantgarde*, 80.

Wenn die Nichtkunst (zumindest partiell) mit Alltag oder Leben identisch ist, wird bei Luhmann die Kunst (und ihr System) wahrscheinlich ebenso radikal verändert, wie die Lebenspraxis bei Bürger oder die Utopie bei Bourdieu. Die Richtung der Überführung verläuft entgegengesetzt: von der Nichtkunst in die Kunst (Luhmann), von der »Kunst in Lebenspraxis« (Bürger) und als (unmögliche) Synthese (Bourdieu), doch in allen Fällen handelt es sich um eine Verbindung von Kunst und Leben (außerhalb der Kunst oder mit der Kunst), die im Zuge der »Devalorisierung« (William Marx) durch die Autonomie unmöglich gemacht werden soll. Damit gehen entscheidende Konsequenzen für die Positionierung der Kunst einher: Kunst und Literatur der Avantgarde können nicht mehr Teil der Moderne sein.

Die Bourdieusche »Summe aller Revolutionen« (in der Übersetzung »Globalrevolution«) und vielleicht noch mehr die Bürgersche These des »Scheiterns« werfen geradezu die Frage auf, was geschehen wäre, wenn die Avantgarde nicht gescheitert wäre, sondern Erfolg gehabt hätte.²¹ Das, was Walter Fähnders und ich als »Projekt Avantgarde« betrachten, ist das Ensemble dessen, was unter den gegebenen Bedingungen möglich ist, um den Vorschein einer radikalen Veränderung von Kunst und Leben im Sinne einer unauflöselichen Zusammenführung beider sichtbar werden zu lassen. In dieser Zusammenführung kann man die Teleologie der Avantgarde erblicken, doch aus guten Gründen hat sie sich stets geweigert, ein auch nur annäherndes Bild dieser vollzogenen Rückführung von Kunst in Leben wenigstens zu skizzieren. Fast so, als hätte sie ihr eigenes Scheitern als eine unaufhebbare Unvollendung nicht nur geahnt, sondern in ihren avanciertesten Teilen immer um diese Unmöglichkeit gewusst. Ohne die implizite Inkaufnahme dieses Scheiterns wäre es der Avantgarde allerdings nicht möglich gewesen, eine Manifestation des *radikalen Imaginären* (s. u.) gegen eine Moderne zu werden, die die Inanspruchnahme der Autonomie von Kunst und Literatur absolut setzt und ein *radikales Imaginäres*, das die Grenzen der Autonomie auflöst, nicht akzeptieren kann und will.

Selbst in den Schwanengesängen auf die Avantgarde, die sich mit dem Anschwellen des Postmoderne-Diskurses immer stärker ausbreiten (von Roland Barthes über Pier Paolo Pasolini, Umberto Eco, Octavio Paz bis zu Luc Ferry oder Philippe Sollers²²), wird häufig negativ noch etwas von dem deutlich, was das »Projekt Avantgarde« von jenen der Moderne und Postmoderne unterscheidet. Wenn Andreas Huyssen von den Zeiten der (amerikanischen) Postmoderne »as the endgame of the avant-garde and not as the radical breakthrough it often claimed to be« spricht,²³ so verweist der »radical

21 Ich danke Hubert van den Berg dafür, mich auf diesen Aspekt des Scheiterns aufmerksam gemacht zu haben.

22 Dazu Karlheinz Barck: »Avantgarde«, in: ders. u. a.: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 1, Stuttgart: Metzler 2000, 544-577.

23 Andreas Huyssen: »The search for tradition. Avant-garde and postmodernism in the 1970s«, in: *New German Critique* Nr. 22 (1981), 31.

breakthrough« auf das Programm der historischen Avantgarden,²⁴ das mit dem Übergang von der Moderne zur Postmoderne endgültig verabschiedet zu sein scheint. Wenn der radikale Durchbruch im Jahrhundert der Avantgarden ausgeblieben ist, so bedeutet dies nicht automatisch, dass die Fragen, die die Avantgarde mit ihrem Projekt aufgeworfen hat, aufgehoben oder obsolet geworden wären, wie die Einschätzung Luhmanns deutlich macht.

Um diesen radikalen Durchbruch zu erreichen, entwickeln die Avantgardebewegungen unterschiedliche Strategien, die sie mehr oder weniger deutlich von der Moderne unterscheiden und denen gemeinsam ist, dass sie eine radikale Veränderung möglichst direkt und unmittelbar realisieren möchten. Dies kann, wie im italienischen Futurismus – und in anderer Weise im Konstruktivismus – mit der Strategie versucht werden, die Errungenschaften der Technik in Kunst und Literatur zu transferieren und von dort aus zu versuchen, radikal in das (Alltags-)Leben zu intervenieren. Es kann sich, wie im Dadaismus, in einer allgemeinen Verweigerung gegenüber den Errungenschaften und dem Fortschrittsdenken der (gesellschaftlichen wie künstlerischen) Moderne niederschlagen, am deutlichsten etwa in der Konzeption einer zugleich nihilistischen und schöpferischen Indifferenz. Und dank der Entdeckung Freuds und der Psychoanalyse kann der Surrealismus versuchen, vom Unbewussten und seinen Möglichkeiten ausgehend dieses auf Kunst und (Alltags-)Leben zu übertragen. Wenn er sich der Rationalität des Diskurses der Moderne, der die (groß-)bürgerliche Gesellschaft dominiert und zur Katastrophe des großen Krieges geführt hat, verweigert, so um ein anderes, wahres Leben zu propagieren und zu praktizieren.

Das versucht die historische Avantgarde mit immer neuen Bewegungen, die (zumindest) in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts jene manchmal archipelagische Avantgarde-Landschaft formen,²⁵ die Qualifizierungen wie dem *Jahrhundert der Avantgarden* oder dem *Zeitalter der Avantgarden* zugrunde liegen. Die Frage ist, ob die neo-avantgardistischen Bewegungen der zweiten Jahrhunderthälfte und die Flows (Appadurai)²⁶ des KunstAktivismus der Gegenwart, noch eine mit der ersten Jahrhunderthälfte vergleichbare Intensität und Radikalität entwickeln können. Oder ist die Zweite Avantgarde des KunstAktivismus in einem solchen Maß von der Diskurshegemonie (und dem Markt) der Globalisierung abhängig, dass sie das Projekt eines *radikalen*

24 Zur Begriffsgeschichte der »Avantgarden« jüngst: Hubert van den Berg: »(historische) Avantgarde« als ›Avantgarde‹. Anmerkungen zu einem Traditionszusammenhang aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts«, in: Andreas Mauz u. a. (Hg.): *Avantgarden und Avantgardismus. Programme und Praktiken emphatischer kultureller Innovation*, Göttingen: Wallstein 2018, 77-98.

25 S. a.: Ottmar Ette: *Von den historischen Avantgarden bis nach der Postmoderne: Potsdamer Vorlesungen zu den Hauptwerken der Romanischen Literaturen des 20. und 21. Jahrhunderts*, Berlin: de Gruyter 2021.

26 Arjun Appadurai: *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalisation*, Minneapolis: Minnesota UP 1996.

Imaginären wenn nicht aufgegeben, so doch marginalisiert hat, sodass für diese dritte Avantgarde-Epoche von einer Avantgarde-Landschaft (Scape) kaum noch gesprochen werden kann?²⁷

In seinem auch für diesen Kontext grundlegenden Werk *Das Fiktive und das Imaginäre* bezeichnet Wolfgang Iser, der die Avantgarde nicht berücksichtigt, die »Aktivität eines ständigen Wiedergewinns dessen, was die Menschen als Menschen nie verloren haben«²⁸ als »die Logik des Imaginativen«; auch der Surrealismus würde sein Projekt in dieser Definition wiederfinden. Es ist kein Zufall, dass sich Iser zuvor auf *Die Krake. Versuch über die Logik des Imaginativen* des ehemaligen Surrealisten Roger Caillois bezieht, der dort im Epilog von »fundierten Analogien und versteckten Verknüpfungen, die die Logik des Imaginativen ausmachen«,²⁹ spricht. Das Imaginäre als eine Fähigkeit und ein Verlangen, das die »Menschen nie verloren haben«, wird von Sartre als Voraussetzung und Bedingung der Freiheit verstanden: »Damit ein Bewußtsein vorstellen kann, muß es sich der Welt durch sein Wesen selbst entziehen, von sich aus einen Abstand zur Welt einnehmen können. In einem Wort, es muß frei sein.«³⁰ Inwieweit dieser Prozess bei Sartre dann immer noch unter der Kontrolle des Bewusstseins (oder der Vernunft) erfolgt, ist eine andere Frage. Wichtig ist, dass die Avantgarde diese Freiheit sozusagen grenzenlos und radikal in Anspruch nimmt. Ihre Transgression der Schranken jeglicher Kontrollen führt zu dem, was man mit Castoriadis als das *radikale Imaginäre* (*l'imaginaire radical*) bezeichnen kann, und die Praktizierung eines so absolut gesetzten »Imaginären« setzt eine Befreiung von der umfassend dominierenden Vernunft voraus.³¹ Bei Castoriadis bezieht sich diese Freisetzung des *radikalen Imaginären* auf »das gesellschaftliche Imaginäre und die Institution«, also auf die imaginären sozialen Bedeutungen. Es wird zu zeigen sein, dass und inwiefern dieses Konzept des *radikalen Imaginären* auf das »Projekt Avantgarde« übertragen werden kann.

In diesem *radikalen Imaginären* kann auch die Verbindung zwischen den politischen und den literarisch-künstlerischen Avantgarden festgemacht werden. So wie es in der künstlerischen Avantgarde Bewegungen wie den Konstruktivismus gibt, die sich von den (imaginären) Möglichkeiten der Technik

27 Das gilt in anderer Weise auch für die »historischen« Avantgarde-Bewegungen. Hierzu jüngst: Andrea Gremels: *Die Weltkünste des Surrealismus. Netzwerke und Perspektiven aus dem Globalen Süden*, Konstanz KUP 2022. Dafür repräsentativ die Ausstellung »Surrealism beyond Borders« (Metropolitan Museum 2021/2022, Modern Tate 2022).

28 Wolfgang Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt: Suhrkamp 1991, 415.

29 Roger Caillois: *Der Krake. Versuch über die Logik des Imaginativen*, München: Hanser 1968, 142. Die deutsche Übersetzung hat für »l'imaginaire« bei Caillois das »Imaginative« gewählt.

30 Jean-Paul Sartre: *Das Imaginäre. Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft*, Reinbek: Rowohlt 1971, 286.

31 Cornelius Castoriadis: *L'Institution imaginaire de la société*, Paris: Seuil 1975.

faszinieren lassen und versuchen, diese nicht nur programmatisch wirklich werden zu lassen, wie der Futurismus, so gibt es auch in der politischen Avantgarde Gruppen und Bewegungen, die die Funktion und das Funktionieren des Imaginären instrumentalisieren, wie etwa die kommunistischen Parteien. Es gibt aber auch politische Avantgarde-Bewegungen wie die Anarchisten, die zumindest theoretisch der mit dem *radikalen Imaginären* einhergehenden Freiheit keine Grenzen setzen wollen und dadurch mit der radikal künstlerischen Avantgarde zu korrespondieren scheinen. Es wird sich zeigen, dass sowohl die dem imaginären Sozialen und als auch die dem Imaginären von Kunst und Literatur verpflichteten Gruppen nur in (begrenzten) Ausnahmefällen und dann immer nur momentan kooperieren können, bzw. wollen, worauf Bourdieu zu Recht hinweist. Dies gilt für die Kooperation der beiden künstlerischen Avantgarde-Typen mit der politischen Avantgarde, unabhängig in welcher Kombination (Konstruktivismus – Kommunistische Partei, Surrealismus – Kommunistische Partei, Surrealismus – Anarchismus, und selbst Tel Quel – Kommunistische Partei und Maoismus). Das *radikale Imaginäre* bietet also keine Gewähr für kontinuierliche Gemeinsamkeiten zwischen literarisch-künstlerischer und politischer Avantgarde.

Die weitgehend akzeptierte Unterscheidung zwischen historischer und Neo-Avantgarde verweist auch darauf, dass sich die Flows der ersten und der zweiten Jahrhunderthälfte erheblich voneinander unterscheiden. Eine Distanz zu den historischen Avantgarden wollen schon die beiden französisch-europäischen Bewegungen der Situationisten und Tel Quels etablieren. Noch mehr gilt das für die US-amerikanischen Neo-Avantgarden, die zudem, abgesehen von der Beat Generation, weitgehend Kunst-Avantgarden sind. Damit ist ein anderes Avantgarde-Projekt und sind andere Bedingungen des nicht mehr literarischen *und* künstlerischen, sondern exklusiv künstlerischen Feldes verbunden, eines Feldes, das in weit höherem Maße von der Institution Kunst und damit auch vom Kunstmarkt abhängig ist, als dies gemeinhin bei der Literatur der Fall ist. Gegen diese Institutionalisierung lehnen sich seit Beginn des neuen Jahrtausends immer wieder neue Flows des KunstAktivismus auf, wobei fraglich ist, ob sie damit das ursprüngliche »Projekt Avantgarde« unter veränderten Bedingungen fortsetzen oder ob diese Bedingungen das »Projekt« so stark verändert haben, dass zumindest von einer Zweiten Avantgarde gesprochen werden kann.³² Es könnte aber auch sein, dass die gegenwärtige Avantgarde nur noch in den Kostümen und mit den Diskursen der historischen Avantgarden

32 Mit dem hier eingeführten Begriff der »Zweiten Avantgarde« beziehe ich mich weniger auf Ulrich Becks als auf jene »Zweite Moderne«, die Heinrich Klotz zu Beginn der 1990er Jahre in der Debatte um die damalige Gegenwartskunst proklamiert, v. a.: *Kunst im 20. Jahrhundert. Moderne – Postmoderne – Zweite Moderne*, München: Beck 1994 und als Hg.: *Die zweite Moderne, eine Diagnose der Kunst der Gegenwart*, München: Beck 1996. Ausführlicher in Kap. III.

weiterspielt, nicht ohne Grund trägt ein aktuelles Werk von Hal Foster den Titel: *What Comes after Farce?* (2020)

In unserer Untersuchung wird es darum gehen, das »Projekt Avantgarde« und das *radikale Imaginäre* als sein wichtigstes Charakteristikum aus unterschiedlichen Perspektiven zu untersuchen. Auch wenn nicht von einem »Theorie-Tod« der Avantgarde ausgegangen werden soll, hat das halbe Jahrhundert seit den Avantgarde-Theorien von Renato Poggioli und Peter Bürger doch gezeigt, dass eine Gesamtheorie der Avantgarde nicht mehr möglich ist. In den vergangenen Jahrzehnten sind sowohl zahlreiche neue Landschaften der Avantgarde (wieder-)entdeckt worden, nicht nur in Ost- und Mitteleuropa, sondern auch im globalen Kontext, bis hin zu postkolonialen Avantgarden. Aber auch Defizite und Leerstellen der Avantgarde haben sich damit immer deutlicher abgezeichnet, etwa was ihren Eurozentrismus oder ihre Gender-Problematik angeht. Dies hat dazu geführt, dass die Heterogenität und die Ungleichzeitigkeit der Avantgarde-Bewegungen besondere Berücksichtigung finden werden, auch wenn die entsprechenden globalen Perspektiven hier nicht angemessen berücksichtigt werden können.³³ Trotz dieser Entauratisierung der Avantgarde und einzelner ihrer Strömungen soll im Sinne von Benjamins Surrealismus-Essay von einem Ausnahmecharakter der Avantgarde ausgegangen und gezeigt werden, dass fast alle Avantgarde-Bewegungen, unter Einschluss der sogenannten Neo-Avantgarden und der Zweiten Avantgarde, Perspektiven eröffnet und Fragen aufgeworfen haben, die bis jetzt nicht erschöpfend behandelt bzw. noch keine wirkliche Antwort erhalten haben. In diesem Buch soll es (auch) darum gehen, inwieweit diese Fragen noch heute von Bedeutung sind, oder ob sie mit der *Gesellschaft des Spektakels* (Debord) obsolet geworden sind. Zwischen (noch) wirksamer zweiter Präsenz und Aufbahrung im Sarkophag lebt die Avantgarde also zumindest unheimlich oder als Gespenst weiter.

Leben und Weiterleben der Avantgarde, sei es als historische, als Neo- oder als Zweite Avantgarde, soll anhand der wichtigsten Strömungen und vor allem ihrer Theorien in Hinblick auf ihr spezifisches »Avantgarde-Projekt« analysiert werden. Dabei handelt es sich um eine Untersuchung, die die jeweiligen historischen Möglichkeiten ebenso berücksichtigt, wie die Mittel, mit denen das Projekt verwirklicht werden soll, nicht zuletzt geht es aber stets auch darum, ob und wie die Flows der immer wieder neuen Avantgarde-Wellen versuchen, ihre Auffassung eines *radikalen Imaginären* praktisch werden zu lassen. Gerade mit dieser Verbindung zwischen Kunst/Literatur und Leben unterscheiden sich die Avantgarde-Bewegungen und -Flows von der Moderne, und offensichtlich bildet dieses »Projekt Avantgarde« eine Herausforderung für Künstler und Schriftsteller, aber auch für das literarisch-künstlerische Feld

33 Repräsentativ für eine solche globale Perspektive ist die wichtige Untersuchung von Andrea Gremels: *Die Weltkünste des Surrealismus*, in der von einem Avantgarde-Projekt nicht mehr die Rede ist und Bretons Arbeitszimmer als »Kartografie des Unbekannten« (1,2) wichtiger ist als die *Manifeste des Surrealismus*.

insgesamt, die selbst mit dem Scheitern einzelner Strömungen nicht aufgehoben ist, der Illustration Asger Jorns entsprechend: *L'avant-garde se rend pas* (1962).

In einem ersten Teil der Einleitung wird ein Panorama der Theorie-Landschaften der Avantgarde ausgebreitet, bevor in einem zweiten Kapitel mit den Konzeptionen des *radikalen Imaginären* von Cornelius Castoriadis und der »Scapes« und »Flows« von Arjun Appadurai zwei historisch differente Modelle eingeführt werden, auch weil beide die Theorien der Avantgarde nicht und auch Kunst und Literatur kaum berücksichtigen. Mit ihrer Hilfe können die Entwicklungen und Transformationen der Avantgarde-Positionen und -Theorien jenseits der in der Avantgardeforschung dominierenden Stereotype besser analysiert werden. Damit wird es möglich, Typologien der Avantgarde-Theorien zu etablieren.

Ein zweiter, historischer Teil geht der Entwicklung der Avantgarde-Konzeptionen am Beispiel der die Avantgarde-Diskussion prägenden Bewegungen der historischen Avantgarden, der Neo-Avantgarden der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Europa und den USA und der kunstaktivistischen Flows seit Beginn des 21. Jahrhunderts nach. Anhand der Konzeptionen von Castoriadis und Appadurai lässt sich einschätzen, wie und in welchem Ausmaß sich das »Projekt Avantgarde« innerhalb eines Zeitraums von mehr als einem Jahrhundert verändert hat und ob es noch so etwas wie begriffsgeschichtliche Gemeinsamkeiten gibt, die die heutigen kunstaktivistischen mit den historischen Avantgarden verbinden.

Während ihres langen Lebens im 20. und beginnenden 21. Jahrhundert haben die Avantgarden in der ersten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts mit zahllosen programmatischen Verlautbarungen ihr Projekt immer wieder auch theoretisch gerechtfertigt. Diese »Manifeste« bilden in der zweiten Jahrhunderthälfte Anlass und Ausgangspunkt für »Avantgarde-Theorien«, explizit bei Renato Poggioli und Peter Bürger, und zumindest implizit bei Pierre Bourdieu und Niklas Luhmann. Unter dem poststrukturalistischen Einfluss der Thesen vom Ende der Avantgarde werden gegen Ende des 20. Jahrhunderts diese Avantgarde-Theorien dekonstruiert, um den Theorie-Tod (Paul Mann) der Avantgarde zu proklamieren. Darauf reagiert die Zweite Avantgarde des beginnenden 21. Jahrhunderts mit zahlreichen und höchst unterschiedlichen Manifestationen des KunstAktivismus, die ihre Theorien aus der Praxis eines künstlerischen Engagements entwickeln. »Projekte« der Avantgarde im Sinne einer primär künstlerisch-literarischen Programmatik sind Einzelaktionen und der meist intendierten Kooperation mit einer philosophisch-politischen Avantgarde zum Opfer gefallen. Diesem langen Theorie-Leben der Avantgarden sind die folgenden Kapitel gewidmet.

Nicht nur aus Raumgründen wird darauf verzichtet, die Weiterentwicklungen der Avantgarde im globalen »Süden« (The South), dem was George Yudice noch 1999 die »Peripherie« nennt,³⁴ etwa Lateinamerika, zu berücksichtigen,

34 George Yudice: »Rethinking the Theory of the Avant-Garde from the Periphery«, in: Anthony Geist/José Monleón (Hg.): *Modernism and Its Margins. Reinscribing Cultural*

sondern auch weil es dort wie in anderen postkolonialen Räumen zu einer spezifischen Verbindung der künstlerischen mit den politischen Avantgarden kommt: einer »ästhetischen Avantgarde, die organisch mit dem nationalen und kontinentalen Prozess verbunden ist« (»vanguardia estética ligada orgánicamente al proceso nacional y continental«), in der zu Recht die Spezifität (»lo que constituye su especificidad«) dieser im heute multipolaren Kontext nicht mehr peripheren Avantgarden erblickt wird.³⁵ Wenn die historischen Avantgarden in höherem Maße mit Castoriadis' *radikalem Imaginärem* und die gegenwärtigen KunstAktivismen in weiten Teilen mit Appadurais »Scapes« und »Flows« identifiziert werden können, bildet die Neo-Avantgarde eine Übergangsphase zwischen beiden Modellen, schon darin kommt ein typologischer Umschlag zu Ausdruck. Dieser Wandel und seine Bedeutung für heutige Avantgardetheorien stehen im Zentrum des abschließenden Kapitels »What Is an Avant-Garde Now?«.³⁶

Modernity From Spain and Latin America, New York: Routledge 1999, wobei schon der Titel des Sammelbandes die Bedeutung von Modernismus/Modernität für diese Avantgarde im Kontext der Peripherie verdeutlicht. S.a. Anm. 25.

35 Ana Pizarro: »Vanguardismo literario y vanguardia política en América Latina«, in: *Araucaria de Chile* 13 (1981), 81-96, hier: 87, s.a. Kap. III.2.

36 Die Formulierung verweist auf den Titel des Avantgarde-Dossiers des Jahrgangs 41, Heft 4 der *New Literary History* (2010): »What Is an Avant-Garde?«.

1 Theorien der Avantgarde

Von einer Gesamtkonzeption zu einem multipolaren Theoriemodell

Die Theoriebildung und das lange Leben der Avantgarde

Die literarisch-künstlerische Avantgarde bildet einerseits den Versuch, das künstlerisch-literarische Feld der Moderne radikal zu verändern oder gar zu verlassen, andererseits will sie, teilweise und zeitweise in Verbindung mit der politisch-sozialen Avantgarde, eine soziokulturelle Revolution der Gesellschaft beeinflussen oder gar prägen. Dabei stellt sich die Frage, ob und inwieweit dieser Wandel sich den Vorstellungen und Intentionen der literarisch-künstlerischen Avantgarde entsprechend vollzieht, ob es dieser also gelingt (oder überhaupt gelingen kann), die gesellschaftlich-kulturellen Veränderungen maßgeblich und eigentlich entscheidend zu beeinflussen. Die politische Avantgarde versucht dies gleichermaßen, allerdings mit anderen Mitteln und in anderen gesellschaftlichen Bereichen. Ihre Intention ist es, die staatlichen und wirtschaftlichen Machtpositionen in Besitz zu nehmen, und sie will mit dieser Revolution die Gesellschaft unumkehrbar verändern. Die künstlerische Avantgarde will zwar die alte oder traditionelle Kunst und ihre Institutionen überwinden, manchmal auch zerstören, ohne damit jedoch neue Machtpositionen zu etablieren. Wenn die Grenzen zwischen Kunst und Leben aufgelöst sind (oder auflösbar wären), gäbe es auch nicht mehr die avantgardistischen Künstler, die diese Auflösung vorangetrieben haben: sie hätten sich überflüssig gemacht und sich und die Kunst aufgehoben. Die Frage ist, ob das ohne die vorherige oder gleichzeitige Verwirklichung der Ziele der politischen Avantgarde möglich ist, vor allem wenn die künstlerische Avantgarde überzeugt ist, dass ein Überflüssigwerden der Kunst (und ihrer Institution) in der bürgerlichen Gesellschaft nicht durchsetzbar ist. Insofern ist jenseits der konkreten historischen Konstellationen (etwa nach der Oktober-Revolution) die künstlerische von der politischen Avantgarde und ihrer Revolution abhängig. Sobald die künstlerische Avantgarde ihre Unabhängigkeit beansprucht, sind nicht nur Konflikte mit der politischen Avantgarde programmiert, die künstlerische Avantgarde stellt auch die Möglichkeiten, ihre Revolution zu verwirklichen, strukturell selbst infrage und wird damit wieder in die Institution Kunst zurückverwiesen, bzw. kann (nur noch) versuchen, deren Grenzen durch Transgressionen zu erweitern, was allerdings weniger einer Erschütterung dieser Institution als ihrer Konsolidierung dient.

Zwar hat es vereinzelt Versuche gegeben, den Begriff (und meist auch die Praxis) der Avantgarde schon während der Epoche der historischen Avantgarden zu untersuchen, doch zum einen haben es solche Debatten zur Zeit der faschistischen Bedrohung in den 1930er Jahren schwer, wahrgenommen zu

werden, zumal die Versuche, von der Theorie zur Praxis überzugehen, überall auf (unterschiedliche) Schwierigkeiten stoßen. Zum anderen gilt offensichtlich, worauf Peter Bürger mit einem Adorno-Zitat zu Beginn seiner *Theorie der Avantgarde* hinweist, dass »Geschichte der ästhetischen Theorie inhärent ist.«¹ Insofern verweisen die ersten synthetisierenden Untersuchungen von Guillermo de Torre, seit dessen *Literaturas Europeas de Vanguardia* (1925) werden die »Ismen« als Epochensignatur wahrgenommen, und Clement Greenbergs Aufsatz »Avant-Garde and Kitsch« in der *Partisan Review* des Jahres 1939, der schon wegen seines Erscheinungsdatums erst nach dem Krieg breit rezipiert wird, auf die einsetzende Historisierung. Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges sollte es jedoch etwa zwei Jahrzehnte dauern, bevor die Avantgarde von Literaturkritik und Literaturwissenschaft breiter diskutiert wird. Dafür gibt es im jeweiligen kulturellen Kontext spezifische Gründe, so im westlichen Deutschland die durch den Faschismus unterbrochene Rezeption der Hochmoderne und der Avantgarde und im östlichen Deutschland die Verpflichtung auf den »sozialistischen Realismus« als einen »militanten Anti-Avantgardismus«.² Doch wenn es in den 1960er Jahren insbesondere in Italien, in Frankreich, den USA und in der Bundesrepublik zu einer Diskussion und Bilanz der historischen Avantgarde kommt, so hat das mit Sicherheit auch damit zu tun, dass die »Kategorien [der ästhetischen Theorie] radikal historisch sind.«³ Wenn Adorno auf den Expressionismus bezogen in diesem Zusammenhang feststellt, dass »die Kunst [...] sich auch dann über ihn hinwegbegeben [hätte] müssen, wenn die Künstler minder willfährig sich akkomodiert hätten: sie regredierten hinter ihn«,⁴ so trifft dies auch auf den Kontext der Avantgarden nach 1945 zu. Die diversen (und wieder weitgehend nationalen) Strömungen und Tendenzen in der Literatur (in Italien der Neorealismus, in Frankreich der Nouveau Roman, in Deutschland die Gruppe 47) wollen sich im literarischen Feld nicht nur von den Vertretern der älteren Generation der Zwischenkriegszeit unterscheiden, sie sehen auf dem Hintergrund des Zweiten Weltkriegs auch das Projekt der Avantgarde als gescheitert an, und die Rückkehr des Surrealismus nach Paris illustriert 1947, dass diese Einstellung dominiert, selbst bei (neo-)avantgardistischen Bewegungen wie den Situationisten oder Tel Quel (s. u.).

Wenn es in den 1960er Jahren zu einer Debatte um die Avantgarde(n) kommt, so hat dies einen doppelten Grund. Zum einen denjenigen, den der Titel eines Aufsatzes von Adorno schon 1956 verdeutlicht: »Rückblickend auf den Surrealismus«, die Avantgarde und ihre Bewegungen sind offensichtlich

1 Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt: Suhrkamp 1974, 20.

2 Karlheinz Barck: »Avantgarde«, in: ders. u. a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 1, Stuttgart: Metzler 2000, 544-577, hier: 567.

3 Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften* Bd. 7, Frankfurt: Suhrkamp 1997, 532.

4 Adorno: *Ästhetische Theorie*, 522.

historisch geworden. Die revolutionären Hoffnungen im Kontext des Ersten Weltkriegs werden schon in den 1930er Jahren zu verlorenen Illusionen, und der Zivilisationsbruch des Zweiten Weltkrieges scheint das Avantgarde-Projekt noch nachhaltiger zu dementieren. Zum anderen aber wohl auch jenen, dass ein halbes Jahrhundert nach dem Beginn der Avantgarde (wenn man Marinettis Manifest des Futurismus als Gründungsdatum nimmt) etwas am Projekt der Avantgarde offensichtlich noch nicht erledigt, also definitiv historisch geworden ist. Zwar stellt Adorno fest, dass die »surrealistischen Schocks« nach der »europäischen Katastrophe [...] kraftlos geworden« seien, doch er beendet seinen kurzen Essay mit der Bilanz: »Wenn aber heute der Surrealismus selber obsolet dünkt, so darum, weil die Menschen bereits jenes Bewußtsein der Versagung sich selbst versagen, das im Negativ des Surrealismus festgehalten ward.«⁵ Wenn der Surrealismus damit historisch (obsolet) geworden ist, so bewahrt er doch ein »Bewußtsein der Versagung« auf, das seine Berechtigung auch angesichts der »europäischen Katastrophe« nicht verloren hat. Dieses angebliche historische Überholtsein charakterisiert die Avantgarde-Debatte in Italien, Frankreich und Deutschland.

Auf diese Situation des Historisch-Gewordenseins und des unvollendeten Projekts reagieren neue Avantgarde-Bewegungen, die in der Nachkriegszeit entstehen und versuchen, die eingetretene Kraftlosigkeit der historischen Avantgarden zu überwinden. Insbesondere in Frankreich, auch angesichts der weiter existierenden surrealistischen Gruppe, geschieht dies in Form einer deutlich proklamierten Abgrenzung von den historischen Vorläufern. In den USA, trotz des zeitweiligen New Yorker Exils der surrealistischen Gruppe und deren Projekts, macht der US-amerikanische, d. h. der New Yorker Kontext schon Ende der 1940er Jahre ein eigenständiges Profil erforderlich. Beide Entwicklungen können als Neo-Avantgarde bezeichnet werden, die europäisch-französische Neo-Avantgarde, nicht zuletzt da sie stark literarisch-theoretisch geprägt ist, weist noch deutliche Verbindungen zu ihren historischen Konkurrenten auf. Demgegenüber entwickelt sich die US-amerikanische Neo-Avantgarde, von der Beat Generation abgesehen, im Zusammenhang mit der Verlagerung der dominierenden Position im Kunstmarkt von Paris nach New York und beeinflusst diese auch. Dementsprechend handelt es sich fast ausschließlich um Aktivitäten in der Bildenden Kunst, die als Neo-Avantgarden versuchen, im Sinne einer »Nachträglichkeit« (s. u. Foster) den Angriff der Avantgarden auf die Institution Kunst erfolgreicher zu verwirklichen. Mit diesem Übergang von der historischen zur Neo-Avantgarde ist jener von einem literaturgeprägten zu einem Kunst-dominierten Projekt verbunden, wobei das Kunst-System mit Happenings, Performances oder Installationen offensichtlich vielversprechendere Entgrenzungsstrategien zu entwickeln scheint (oder von der historischen Avantgarde übernimmt) als die Theorie

5 Adorno: »Rückblickend auf den Surrealismus«, in: *Noten zur Literatur, Gesammelte Schriften* Bd. 11, Frankfurt: Suhrkamp 2003, 101-105, hier: 102 und 105.

der historischen Avantgarde mit ihrem Projekt einer Annäherung von Kunst und Leben im Sinne des »pratiquer la poésie«. Wenn dies noch eine Rolle spielt, wie bei den Situationisten, so unter der Aufgabe der Poesie (und bald auch der Kunst) im Sinne eines anderen, »wahren« Lebens.

Weit mehr als ein halbes Jahrhundert nach Adorno stellt sich angesichts des langen Lebens der Avantgarden die Frage, ob im heutigen Avantgarde-Diskurs insgesamt noch ein Bewusstsein der Versagung festgehalten wird, oder ob die avantgardistischen Schocks definitiv kraftlos geworden sind. Zumindest die fortwährenden Diskussionen um Theorien der Avantgarde und den heutigen AvantgardeAktivismus scheinen das zu dementieren. Doch die Tatsache, dass diese Debatten einerseits immer auch »rückblickend auf die Avantgarden« geführt werden müssen, andererseits jedoch auch den Entwicklungen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts Rechnung zu tragen haben, macht den Rückblick im Vergleich mit Adorno weitaus komplexer. So schaut jüngst Ottmar Ette in seinem Vorlesungsband *Von den historischen Avantgarden bis nach der Postmoderne* (2021), wie schon der Titel nahelegt, auf die Avantgarden zurück. In einer Zwischensynthese unternimmt er eine Begriffs- und Epochengeschichte der Avantgarde »Zwischen Moderne und Postmoderne«. Indem er parallel zur Postmoderne die Postavantgarde-Begrifflichkeit einführt, muss er die Postmoderne von einer Postavantgarde unterscheiden, mit der er eine »klar strukturierte Diachronie« verbindet, im Gegensatz zur Postmoderne, die sich einer konsekutiven Abfolge entzieht und so dem »Paradigma der Revolutionen und Avantgarden« entkommt. Die Postavantgarde ist mit ihrem »danach« an die Zeit der eigentlichen, durch den Willen zum »Bruch« geprägten »historischen« Avantgarden gebunden, »Moderne und Postmoderne können vielmehr einen gemeinsamen Raum bilden, der unterschiedlich strukturiert werden kann, aber nicht notwendig auf einer Dichotomie von Moderne und Postmoderne basiert.«⁶ Diese Relativierung der Avantgarde durch die Postmoderne hält Ette vor allem durch die Entdeckung und zunehmende Berücksichtigung der außereuropäischen Avantgarden für unvermeidbar. Wie Gumbrecht aus den lateinamerikanischen Avantgarden die Postmoderne entstehen lässt, die sich durch die Auflösung solcher Dichotomien auszeichnet, resultiert aus Ettes Überführung von Avantgarde und Postavantgarde in den gemeinsamen Raum von Moderne und Postmoderne eine andere Avantgarde, deren Theorie nicht mehr von der zentralen Bedeutung eines *radikalen Imaginären* geprägt ist, und der es so gelingt, dem Paradigma der Revolutionen und Avantgarden zu entkommen.⁷ Die Frage ist, inwieweit es sich dann noch um eine radikale

6 Ottmar Ette: *Von den historischen Avantgarden bis nach der Postmoderne: Potsdamer Vorlesungen zu den Hauptwerken der Romanischen Literaturen des 20. und 21. Jahrhunderts*, Berlin: de Gruyter 2021, 397-422, beide Zitate: 411.

7 In Ettes Zusammenhang situiert sich auch die bereits erwähnte große Studie von Andrea Gremels: *Die Weltkünste des Surrealismus. Netzwerke und Perspektiven aus dem Globalen Süden*, s.o.

Avantgarde handelt, die den Status von Kunst und Literatur revolutionieren will. Auf die Intentionen eines revolutionären Bruchs wird in Ettes Überblicksteil zu den historischen Avantgarden zwar hingewiesen, doch dieser bildet keine notwendige Bedingung, weder für die historischen Avantgarden noch für die Post- oder Neo-Avantgarden, von einer Zweiten Avantgarde ganz zu schweigen.

Die Theorien der Avantgarde und die historischen Avantgarden

1966 veröffentlicht Maurizio Calvesi *Le due avanguardie. Dal futurismo al pop art*,⁸ in dem er die historisch gewordenen Avantgarden (was für den italienischen Futurismus in besonderer Weise zutrifft) von den experimentellen Avantgarden der Nachkriegszeit unterscheidet; und Pier Paolo Pasolini gibt einem Artikel des Jahres 1966 den eindeutigen Titel: »La fine dell'avanguardia«,⁹ da mit konkreten Aktionen der Widerspruch zwischen der politischen und der literarisch-künstlerischen Avantgarde dabei sei, überwunden zu werden. In ganz anderer Weise bestätigt auch die bis zu Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde* erste große Auseinandersetzung mit den Konzeptionen der historischen Avantgarden, Renato Poggiolis *Teoria dell'arte d'avanguardia* von 1962, die Adorno'sche Einschätzung. Zwar ist für Poggioli die Avantgarde eine Reaktion auf die Entfremdung, die die Moderne seit ihren Anfängen begleitet und mit der sie sich auseinandersetzt. Doch die Avantgarde stellt keinen Bruch mit der Moderne dar, sie ist ihre natürliche Weiterentwicklung: »avant-garde is a law of nature for contemporary and modern art.«¹⁰ Mit dieser Gleichsetzung situiert sich Poggioli in eben jener Weise, die er den linken Kritikern der Avantgarde (Caudwell, Lukács) vorwirft: »being unable to grasp the strictly cultural presuppositions of avant-gardism.«¹¹ Da Poggioli über keine Theorie im Sinne eines »Projekts der Moderne« verfügt, kann er Moderne und Avant-

8 Maurizio Calvesi: *Le due avanguardie. Dal futurismo al pop art*, Bari: Laterza 1981 (1962).

9 Pier Paolo Pasolini: »La fine dell'avanguardia«, in: *Nuovi Argomenti* (Juli-Dez. 1966), 3-29. Pasolini nimmt einen Titel von Cesare Brandi von 1952 wieder auf.

10 Renato Poggioli: *The Theory of the Avant-Garde*, Cambridge: Harvard UP 1968 (1962), 225. Zwischen 1949 und 1951 erscheinen in der von Poggioli gegründeten florentinischen Zeitschrift *Inventario* vier Beiträge, die die Grundlage der *Teoria dell'arte d'avanguardia* (1962) bilden, worauf Poggioli in seiner »Prefazione« hinweist: »Il primo abbozzo completo risale all'autunno del 1946, mentre la prima redazione a stampa apparve a puntate nell'annata 1949 (fascicoli I, II e IV) della rivista »Inventario«. (Poggioli: *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna: Il Mulino 1962, 8.) Ich danke Hubert van den Berg für diesen wichtigen Hinweis. S. a.: van den Berg: »(Historische) Avantgarde« als »Avantgarde«. Anmerkungen zu einem Traditions-Zusammenhang aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts«, in: Andreas Mauz u. a. (Hg.): *Avantgarden und Avantgardismus. Programme und Praktiken emphatischer kultureller Innovation*, Göttingen: Wallstein, 2018, 77-97.

11 Poggioli: *The Theory of the Avant-Garde*, 172.

garde kaum voneinander unterscheiden. So erblickt er in seinem »Epilogue« in der Avantgarde die Signatur der Kunst der Mitte des 20. Jahrhunderts, in der Kunst und der Musik ebenso wie in der Literatur: »avant-gardism has now become the typical chronic condition of contemporary art.« Die Avantgarde ist die dominierende Kunst-Strömung, die Frage einer Neo-Avantgarde stellt sich aus dieser Perspektive nicht. Doch diese Omnipräsenz der Avantgarde bedeutet gleichzeitig ihr Ende, da sie sich totgesiegt hat: »We know now that all roads in art can lead to classicism, even the anticlassical road.«¹² Wie eine klassische Moderne gibt es auch eine klassisch gewordene Avantgarde.

Im Deutschland nach 1945 steht die Avantgarde angesichts der verspäteten Rezeption der Hochmoderne lange nicht im Zentrum von Debatten, und die Gruppe 47 zeigt sich an avantgardistischer Konkurrenz nicht sonderlich interessiert. Es bedarf erst des Auslösers von Lukács' *Wider den mißverstandenen Realismus* (1958), in dem dieser Autoren wie Kafka, Proust, Gide oder Beckett mit dem Etikett des Avantgardismus denunziert,¹³ um Reaktionen hervorzurufen, die sich in Absetzung davon mit der Frage beschäftigen, ob unter Avantgarde nicht etwas anderes zu verstehen sei.

Dies gilt auch für »Die Aporien der Avantgarde« (1962) Hans Magnus Enzensbergers, der sich ausführlich und kritisch mit Lukács auseinandersetzt, dessen Kritik er als »verlumpt und verrottet« bezeichnet, und dem er entgegenhält, Vorwürfe zu erheben, »ohne sich die Mühe einer Analyse dieses Begriffs zu machen.«¹⁴ Dies will er unternehmen, wobei er unter Anspielung auf Adorno einräumt: »Jeder Rückblick auf eine Avantgarde, deren Zukunft bekannt ist, hat leichtes Spiel«,¹⁵ auch wenn er es sich manchmal ebenso einfach macht. Seinen zentralen Vorwurf formuliert er so: »Das *avant* der Avantgarde enthält seinen eigenen Widerspruch: es kann erst *a posteriori* markiert werden«. Und auf der Seite der künstlerischen Produktion resultiert daraus die andere Seite der Aporien der Avantgarde: »Willkürlich diktiert sie, was morgen gelten soll, und unterwirft sich zugleich, diszipliniert und willenlos, dem Gebot einer Zukunft, die sie selber verhängt.«¹⁶ Enzensberger erläutert dies ausführlich am Beispiel der (Neo-)Avantgarden seiner Zeit, den Beatniks, der konkreten Poesie, des Tachismus usw. Den Surrealismus stuft er zwar als »das Paradigma, das vollkommene Modell aller avantgardistischen Bewegungen« ein, doch von dem berühmt-berüchtigten Breton-Zitat (»mit dem Revolver in der Hand auf

12 Poggioli: *The Theory of the Avant-Garde*, 230.

13 In seiner Ablehnung der »Weltanschaulichen Grundlagen des Avantgardeismus« (Kap. 1) konstatiert Lukács allerdings zu Recht, dass »beim Surrealismus, wo diese Lage offenkundig ist [...] die literarischen Formen überhaupt gesprengt« werden sollen, was er verständlicherweise ablehnt. (Georg Lukács: *Wider den mißverstandenen Realismus*, Hamburg: Classen 1958, 48.)

14 Hans Magnus Enzensberger: »Die Aporien der Avantgarde«, in: *Einzelheiten I*, Frankfurt: Suhrkamp 1962, 290-315, hier: 294 und 295.

15 Enzensberger: »Die Aporien der Avantgarde«, 314.

16 Enzensberger: »Die Aporien der Avantgarde«, 301 und 304.

die Straße zu gehen«¹⁷) und den Auseinandersetzungen in der surrealistischen Gruppe abgesehen, setzt er sich mit dessen Programmatik oder seinen Aktivitäten nicht weiter auseinander. Sein Urteil ist damit gefällt, dass »die genannten Autoren [unter ihnen Desnos, Soupault, Aragon, Éluard] nichts Nennenswertes hervorgebracht [haben], solange sie sich der Disziplin der Gruppe unterwarfen.« Weshalb ein Walter Benjamin den surrealistischen Autor Aragon über alle Maßen schätzte, scheint Enzensberger nicht zu interessieren. Bei ihm scheitert die Avantgarde an diesen Aporien, doch seine Annahme, dass die Avantgarde-Bewegungen willkürlich diktieren, »was morgen gelten soll«, repräsentiert selbst eine Aporie. Zumindest einige Avantgarde-Bewegungen erhoffen sich von einem Vordringen in eine unbekannte Zukunft, die Grenzen zwischen Kunst und Leben aufheben und verändern zu können. Erst wenn dieses Ziel in Rechnung gestellt wird, ist eine Einschätzung des »Projekts der Avantgarde« wirklich angemessen. Für Enzensberger wurde die Avantgarde »vor fünfzig oder dreißig Jahren erfunden, um den Widerstand einer kompakten Gesellschaft gegen die moderne Kunst zu sprengen, [sie] hat die historischen Bedingungen, die sie hervorgerufen haben, nicht überlebt.«¹⁸ Enzensberger kann sich offensichtlich die Avantgarde nur als eine besonders avancierte Form der Moderne vorstellen, die von der Avantgarde formulierte Kritik an der Autonomie der Moderne, und damit deren ästhetisch-programmatischer Basis, spielt bei Enzensberger keine Rolle (es ist wohl auch diese Autonomiekritik, die den Widerstand der kompakten Gesellschaft – eher in Deutschland als in westlichen Kulturen – provoziert). Aber auch in diesem Falle kann eigentlich von Scheitern nicht die Rede sein, die Avantgarde hätte eher dazu beigetragen, die historischen Bedingungen zu verändern. Scheitern können in diesem Sinne eigentlich nur die Neo-Avantgarden, und diese These wird die kommenden Debatten prägen. Doch wirkliche Aporien vermag Enzensberger nicht aufzuzeigen, dazu lässt er sich auch zu wenig auf Projekt, Konzeptionen und Theorien der Avantgarde ein.

Angesichts dieser Positionierung von Enzensberger ist es umso erstaunlicher, dass Arnold Gehlens Auseinandersetzung mit Avantgarde und Avantgardismus der Lukács'schen Vorgabe offensichtlich nicht bedarf, wahrscheinlich reizt die Avantgarde seinen Konservatismus ohnehin. Seine These der menschlich-gesellschaftlichen Institutionenbedürftigkeit lässt ihn danach fragen, ob ein Erfolg der Avantgarde nicht notwendigerweise eine Institutionalisierung zur Folge haben muss, und aus der Perspektive der 1960er Jahre gelangt er zu der an Poggioli erinnernden Einschätzung: »Nunmehr sind also die avantgardistischen Stilrichtungen oder Bildbaupläne ihrerseits klassisch, nämlich normativ geworden.«¹⁹ Dem entspricht die Perspektive des Koordinators des

17 Enzensberger: »Die Aporien der Avantgarde«, 313.

18 Enzensberger: »Die Aporien der Avantgarde«, 314.

19 Arnold Gehlen: »Erörterung des Avantgardismus in der Bildenden Kunst«, in: *Avantgarde. Geschichte und Krise einer Idee*, hg. von der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, Bd. 11 der Reihe »Gestalt und Gedanke«, München: Oldenbourg 1966, 77-97, hier 85.

Bandes, in dem Gehlens Vortrag des Jahres 1965 erscheint, des ehemaligen Nationalsozialisten Hans Egon Holthusen, der in seinem Beitrag ebenfalls die Avantgarde historisiert: »[W]enn [...] das vorrevolutionäre Noch-nicht in ein nachrevolutionäres *Nicht-mehr* verwandelt worden ist, wie kann dann die Idee des Avantgardismus gerettet werden?«²⁰ Mit der für Gehlen unausweichlichen Entwicklung ist das verbunden, was er einen »Ritualisierungsprozess« nennt, »wo Avantgardismus gleich Establishment geworden ist.«²¹ Damit verbinden sich 1966 bei Gehlen schon Kernpunkte der Avantgarde-Theorien von Bourdieu und Bürger: die zentrale Rolle der Institution Kunst und Literatur (Bürger) und der Kampf um dominierende Positionen im literarischen Feld (Bourdieu), wobei das Scheitern der Avantgarde bei Bürger mit ihrem ihrerseits Klassisch-Werden bei Gehlen ein frühes ironisches Pendant findet. Und mit seinen Anmerkungen zur öffentlichen Förderung der Avantgarde deutet er die Jahrzehnte später einsetzende Wende zu Kreativitätsdispositiven (Andreas Reckwitz, s. u.) an. Der von Gehlen aufgezeigte »Zusammenhang von Revolution, Ritualisierung und Organisation«, auf den Christine Magerski hinweist,²² wird die folgende Diskussion um Avantgarde-Theorien begleiten.

In Frankreich, wo sich die surrealistische Bewegung erst drei Jahre nach dem Tode Bretons (1966) auflöst, bildet zumindest diese Avantgarde in den 1960er Jahren noch einen Teil des Epochenhorizonts, 1949 hatte Maurice Blanchot in seinen »Réflexions sur le surréalisme« erklärt: »Ist der Surrealismus in Ohnmacht gefallen? Denn er ist nicht mehr hier oder dort: er ist überall. Er ist ein Gespenst, eine brillante Besessenheit«,²³ und dies gilt zumindest bis in die 1960er Jahre. Dennoch gibt es eine größere philologisch-begriffsgeschichtliche Untersuchung, die den Begriff und die Avantgarde als Bewegung historisiert. In einer »Étude historique et sociologique des publications périodiques ayant pour titre ›L'avant-garde‹«, kommen die drei Verfasser zu der »Conclusion«: »Zweifelsohne beendet die Idee der Avantgarde einen Zyklus. Ist es der letzte?«²⁴ Während die (historische) Avantgarde in Italien, Deutschland und Frank-

20 Hans Egon Holthusen: »Kunst und Revolution«, in: *Avantgarde. Geschichte und Krise einer Idee*, 7-44, hier: 33. Holthusen spielt damit auf Trotskys *Literatur und Revolution* (1923) an, ob er dessen Aufsatz »Kunst und Revolution« von 1939 kennt, ist nicht sicher. Bemerkenswert bleibt jedoch, dass sich zwei ehemalige Nationalsozialisten verständnisvoller mit der Avantgarde auseinandersetzen als Enzensberger.

21 Gehlen: »Erörterung des Avantgardismus«, 86.

22 Christine Magerski: *Theorien der Avantgarde. Gehlen – Bürger – Bourdieu – Luhmann*, Wiesbaden: VS Verlag 2011, 13.

23 »Le surréalisme s'est-il évanoui? C'est qu'il n'est plus ici ou là: il est partout. C'est un fantôme, une brillante hantise«, Übers. d. Verf., in: Maurice Blanchot: »Réflexions sur le surréalisme«, in: *La Part du feu*, Paris: Gallimard 1993, 90.

24 »L'idée d'avant-garde, indubitablement, achève un cycle. Est-ce le dernier?«, Übers. d. Verf., in: Robert Estivals/Jean-Charles Gaudy/Gabrielle Vergez: »L'Avant-Garde«. *Étude historique et sociologique des publications périodiques ayant pour titre ›L'avant-garde‹*, Paris: Bibliothèque Nationale 1968, 110. Allerdings weisen sie in einer Fußnote darauf hin: »Doit-on rappeler [...] que ce texte a été écrit avant les événements de mai 1968«, 107.

reich, wenn auch aus unterschiedlichen kulturellen und sozialen Gründen, in den 1960er Jahren offensichtlich keine Konjunktur mehr hat,²⁵ bildet sich in Frankreich im Kontext des (Post-)Strukturalismus und von Tel Quel eine Neo- oder Theorie-Avantgarde, die in gewisser Weise aus dem Historisch-Werden und dem Scheitern der Avantgarde resultiert, darauf aber nicht explizit reagiert oder dies thematisiert. Mit Inspiratoren wie Georges Bataille oder Maurice Blanchot bestehen jedoch deutliche Verbindungen zum Surrealismus. Zugleich bilden sich noch während der Existenz der Surrealistischen Gruppe (neo-)avantgardistische Gruppierungen wie die Lettristen und vor allem die Situationisten, die ihrerseits Konsequenzen aus dem Scheitern der historischen Avantgarde ziehen. Anders als Tel Quel sollten die Situationisten erst in den 1970er Jahren, also nach ihrem offiziellen Ende als Avantgarde-Bewegung, etwas bekannter werden. Die Situation ändert sich mit den Ereignissen des Mai 1968, die teilweise als eine Rückführung der historisch gewordenen Avantgarde aus der Kunst ins Alltagsleben verstanden werden. In Literaturkritik und Literaturwissenschaft reaktualisiert der Mai 1968 mit seinem Versuch, Alltagsleben und Kunst zusammenzuführen, auch das Interesse für die (historischen) Avantgarden. Symptomatisch dafür ist der erste Satz des *Französischen Surrealismus* Peter Bürgers von 1971, der den bezeichnenden Untertitel trägt: *Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur*. Bürger beginnt sein Werk mit der Feststellung, die zugleich einen Appell und eine Proklamation darstellt: »Spätestens mit den Maiergebnissen 1968 liegt die Aktualität des Surrealismus offen zutage.«²⁶ Und am Ende seiner Einleitung formuliert er ein erstes Mal die zentrale These seiner *Theorie der Avantgarde*: »Die Avantgarde [...] protestiert vor allem gegen die Stellung, die die Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft einnimmt. Sie versucht, die Trennung von Kunst und Leben, die das Ergebnis einer langen literarischen Entwicklung ist, gewaltsam rückgängig zu machen.«²⁷ Diese Verbindung bestätigt das »Nachwort zur zweiten Auflage« der *Theorie der Avantgarde*, denn dort situiert Bürger sein Werk in »einem historischen Problemhorizont [...] wie er sich nach dem Ende der Mai-Ereignisse von 1968 und dem Scheitern der Studentenbewegung Anfang der 1970er Jahre abzeichnete.«²⁸

Die *Theorie der Avantgarde*,²⁹ die Bürger also im Kontext des 1968 neuen

25 Das Dilemma der Avantgarde ist, dass sie als (wenigstens zum Teil und dem Anspruch nach) internationale Bewegung, auf das je nationale Feld von Literatur und Kritik angewiesen ist. Dazu und zu dem Sich-Einlassen auf solche Felder die exemplarische Studie von Thomas Hunkeler: *Paris et le nationalisme des avant-gardes. 1909-1924*, Hermann 2018.

26 Peter Bürger: *Der französische Surrealismus. Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur*, Frankfurt: Athenäum 1971, 7.

27 Bürger: *Der französische Surrealismus*, 21.

28 Peter Bürger: »Nachwort zur zweiten Auflage«, in: ders.: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt: Suhrkamp 1980, 134-140, hier: 134.

29 Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt: Suhrkamp 1974, jetzt als Neuauflage bei Wallstein (2017).

Problemhorizonts situiert, eröffnet zunächst im deutschen Sprachraum und nach der Übersetzung ins Amerikanische³⁰ weltweit eine Debatte um mögliche Theorie(n) der Avantgarde und um die Relevanz der Avantgarde im zu Ende gehenden 20. Jahrhundert. In seinem Artikel »Avantgarde« bezeichnet Karlheinz Barck sie zu Recht als »die einflussreiche, von der Autonomiekritik der Frankfurter Schule inspirierte Analyse«.³¹ Bezeichnend für die unmittelbare und nachhaltige Wirkung dieser Avantgardetheorie ist, dass es zwei Jahre später ebenfalls im Suhrkamp Verlag zu einer Erwiderung auf die *Theorie der Avantgarde* kommt: *Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft*³² und dass 1979 in der DDR der Band *Künstlerische Avantgarde* erscheint, in dessen Einleitung die Herausgeber erklären: »Unser Band kann als ergänzender Beitrag zu der von Bürgers Theorie der Avantgarde ausgelösten Diskussion gelesen und verstanden werden«,³³ dass 1996 Hal Foster das Einleitungskapitel seines *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century* der Diskussion von Bürgers Theorie widmet und dass im Herbst 2010 die *New literary history*³⁴ ein Themenheft mit dem Titel »What Is an Avant-Garde?«³⁵ veröffentlicht, dessen »Introduction« sich ausführlich mit der Wirkung der Bürger'schen Theorie auseinandersetzt und dessen Eröffnungsartikel »Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of *Theory of the Avant-Garde*« von Peter Bürger stammt.

Die bald ein halbes Jahrhundert währenden Debatten können hier nur teilweise nachgezeichnet werden, dafür ist der Problemhorizont der *Theorie der Avantgarde* in zu hohem Maße historisch geworden. Dies gilt etwa für die Frage, ob es Bürger gelungen sei, eine genuin materialistische Ästhetik zu entwickeln, die in der Erwiderung von Martin Lüdke in den *Antworten auf Peter Bürger* einen zentralen Kritikpunkt bildet. Statt solcher (historischer) Debatten sollen die Komplexe privilegiert werden, die auch in der heutigen Avantgarde-Diskussion eine zentrale Rolle spielen. Die »Introduction« der

30 Peter Bürger; *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis: Minnesota UP 1984 (Übers. Michael Shaw). Erst Jahrzehnte später kommt es zu einer französischen Übersetzung: *Théorie de l'avant-garde*, Édition Questions théoriques 2013 (Übers. Jean-Pierre Cometti). Die internationale Rezeption von Bürgers *Theorie*, die bis heute andauert (siehe KunstAktivismus) setzt erst mit der amerikanischen Übersetzung ein.

31 Barck: »Avantgarde«, 573.

32 W. Martin Lüdke (Hg.): »*Theorie der Avantgarde*«. *Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft*, Frankfurt: Suhrkamp 1976.

33 Karlheinz Barck/Dieter Schlenstedt/Wolfgang Thierse (Hg.): »Einleitung«, in: dies.: *Künstlerische Avantgarde. Annäherungen an ein unabgeschlossenes Kapitel*, Berlin: Akademie-Verlag 1979, 7-21, hier: 14.

34 *New Literary History*: »What Is an Avant-Garde?«, hg. Jonathan P. Eburne/Rita Felski, Bd. 41, Heft 4 (Herbst 2010).

35 Vom unbestimmten Artikel abgesehen, ist dies eine Zwischenüberschrift (»What is the Avant-Garde?«) in Paul Mann: *The Theory-Death of the Avant-Garde*, Bloomington/Indianapolis: Indiana UP 1991, 7, der im Übrigen von der *New Literary History*, von einem Verweis abgesehen, nicht erwähnt wird.

New Literary History nennt zwei: »[T]he attack on the institution of art and the revolutionary transformation of everyday life«.36 Und wenn die Herausgeber des *Metzler Lexikon Avantgarde* ein Jahr zuvor in ihrer Einleitung es als den »vielzitierten Ansatz von Peter Bürger« bezeichnen, dass es Anfang des 20. Jahrhunderts »in einem dialektischen oder kritischen Gegenschlag [...] der Kunst nun möglich geworden [sei], aus dieser Autonomie auszubrechen und neue Ufer der Kunst (und des Lebens) zu erreichen«,37 so betrachten auch sie den Angriff auf die Institution der Kunst und den Versuch der Überführung von Kunst in Lebenspraxis als die zentralen Konzepte Bürgers. Hinzufügen könnte man die mit dem Scheitern dieses Angriffs bei Bürger verbundenen Konsequenzen für die Neo-Avantgarden der zweiten Jahrhunderthälfte, die die Bürger'sche *Theorie der Avantgarde* für die Herausgeber des *NLH*-Dossiers zu unablässiger »repetition, belatedness, and bad faith«38 verurteilt, oder wie Karlheinz Barck es formuliert: »die Begriffe Scheitern und Wiederholung [...] in ein finalistisches Folgeverhältnis gebracht [hat]«.39

Damit sind in der Tat die entscheidenden Kategorien der Bürger'schen Avantgarde-Theorie benannt, denen gegenüber sich praktisch alle wichtigeren Arbeiten zur Avantgarde bis heute positionieren. Der Angriff der Avantgarden auf die Institution Kunst – zur selben Zeit entwickelt Bourdieu seine differente Konzeption des künstlerischen Feldes – setzt historisch-kulturelle und ästhetische Entwicklungen voraus. »Die volle Ausdifferenzierung des Phänomens Kunst ist aber in der bürgerlichen Gesellschaft erst mit dem Ästhetizismus erreicht, auf den die historischen Avantgarden antworten«, und das hat zur Folge, dass die Avantgarde Kunstmittel in ihrer Allgemeinheit erkennbar und damit verfügbar macht. Daraus resultiert wiederum: »Mit den historischen Avantgardebewegungen tritt das Teilsystem Kunst in das Stadium der Selbstkritik ein«, was zumindest für einen Teil der Avantgarde gilt. Man übt also nicht mehr Kritik an den konkurrierenden Kunstrichtungen des Feldes oder versucht, sie zu verdrängen, wie bei Bourdieu, sondern übt Kritik »an der *Institution Kunst*, wie sie sich in der bürgerlichen Gesellschaft herausgebildet hat.«40 Erst diese (Selbst-)Kritik an der autonomen Kunst und der mit ihr korrespondierenden Institution – so wie sie sich mit der Moderne des 19. Jahrhunderts entwickelt hat – gestattet es einem Teil der Avantgarden auch, »die ästhetische (der Lebenspraxis opponierende) Erfahrung, die der Ästhetizismus herausgebildet hatte, ins Praktische zu wenden«,41 und bildet damit die Voraussetzung für das *radikale Imaginäre* der umstrittensten These

36 Eburne/Felski: »What Is an Avant-Garde?«, IX.

37 Hubert van den Berg/Walter Fähnders: »Die künstlerische Avantgarde im 20. Jahrhundert«, in: dies. (Hg.): *Metzler Lexikon Avantgarde*, Stuttgart: Metzler 2009, 1-19, hier: 15.

38 Eburne/Felski: »What Is an Avant-Garde?«, VII.

39 Barck: »Avantgarde«, 573.

40 Bürger: *Theorie der Avantgarde*, 22-29, hier: 22, 28, 29.

41 Bürger: *Theorie der Avantgarde*, 44.

Bürgers: »Die Avantgarde intendiert die Aufhebung der autonomen Kunst im Sinne einer Überführung der Kunst in Lebenspraxis.« Wenn Bürger umgehend hinzufügt: dass »[d]iese nicht statt[ge]gefunden [hat] und [...] wohl innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft nicht stattfinden [kann]«,⁴² heißt das, dass der Angriff auf die Institution und die mit ihr verbundene Aufhebung der Autonomie gescheitert ist. Für Bürger ist das Scheitern dieses *radikalen Imaginären* endgültig, zumindest »innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft«. Zwar schließt er ein avantgardistisches Bewusstsein und avantgardistische Intentionen einzelner Künstler nicht aus, aber Bürger ist apodiktisch: »Neoavantgardistische Kunst ist autonome Kunst im vollen Sinne des Wortes, und das bedeutet: sie negiert die avantgardistische Intention einer Rückführung der Kunst in die Lebenspraxis.«⁴³ Dass es der historischen Avantgarde (wie auch den Neo-Avantgarden) nicht gelungen ist, die Institution Kunst überflüssig zu machen und damit von der Kunst her in eine andere Gesellschaft überzuwechseln, steht außer Frage. Es könnte aber sein, dass die Avantgarden (und in ihrer Folge die Neo-Avantgarden) zumindest momentan Kunst und Leben zusammengeführt haben. Dafür gibt es im Futurismus, im Dadaismus, im Konstruktivismus oder im Surrealismus Beispiele, und die Experimente der Situationisten oder anderer Neo-Avantgarden weisen in eine ähnliche Richtung. Diese Momente stellen die Institution Kunst nicht dauerhaft infrage, sie beeinträchtigen sie vielleicht nicht einmal. Aber sie sind Ausdruck eines *radikalen Imaginären*, das zumindest bewirkt, die gesellschaftliche Funktion der Institution erkennbar zu machen und zu zeigen, dass ein anderes Verhältnis von Kunst und Leben gedacht und während einiger Augenblicke gar verwirklicht werden kann.

Antworten auf die Theorie der Avantgarde

Die Bedeutung der *Theorie der Avantgarde* lässt sich daran erkennen, dass im Rahmen der ideologischen Konkurrenz mit der Bundesrepublik, und in diesem Fall mit der Frankfurter Schule, in der DDR rasch darauf geantwortet wird. So wie es 1973 mit dem von Manfred Naumann herausgegebenen Sammelband *Gesellschaft, Literatur, Lesen* zu einer Antwort auf die Rezeptionsästhetik der Konstanzer Schule kommt, wobei das Einvernehmen zwischen Hans Robert Jauß und Manfred Naumann sich deutlich von der kritischen Bürger-Rezeption unterscheidet, reagieren die drei Herausgeber (Karlheinz Barck, Dieter Schlenstedt, Wolfgang Thierse) mit ihrem Sammelband *Künstlerische Avantgarde* (1979) auf Bürgers *Theorie der Avantgarde*. Es ist gewiss kein Zufall, dass im Winter 1978/79 im Alten Museum in Berlin-Ost die Ausstellung »Revolution und Realismus. Revolutionäre Kunst in Deutschland 1917 bis 1933« stattfindet (Katalog 1978). Schon 1977 wird in Berlin-West an drei

42 Bürger: *Theorie der Avantgarde*, 72.

43 Bürger: *Theorie der Avantgarde*, 80.

Orten (Nationalgalerie, Schloss Charlottenburg, Akademie der Künste) die Ausstellung »Tendenzen der Zwanziger Jahre« mit einem über 1000-seitigen Katalog veranstaltet. Bei der Wiederentdeckung der Avantgarde machen sich also Ost und West sichtbar Konkurrenz.

Wie die Beiträger der *Künstlerischen Avantgarde* zeigen, geht es neben der (kritischen) Diskussion mit Bürger vor allem um zwei Intentionen: Zum einen soll »innerhalb der ästhetischen Theorie sozialistischer Länder [...] ein adäquates Konzept von der Geschichte der Kunst und der Literatur unseres Jahrhunderts« herausgebildet werden. Es soll also das durch die Verpflichtung auf den sozialistischen Realismus entstandene »Defizit« überwunden werden. Zum anderen sollen unter Berufung auf Brecht, »die Verfahren mit ihren sozialen Wirkungen konfrontiert werden, [von denen] aus das Verhältnis zwischen künstlerischer und sozialer Bewegung konkret erkundet und bestimmt werden kann.«⁴⁴ Am Beispiel von Avantgarde-Bewegungen, (vor allem) den osteuropäischen (sozialistischen), soll also illustriert werden, inwieweit sich sozialistische und Avantgarde-Kunst vereinbaren lassen. Diese doppelte Zielsetzung ist mit Bürgers Theorie nur schwer zu vereinbaren, denn die Avantgarde wird als »Modell des Übergangs [...] innerhalb herrschender bürgerlicher Kulturverhältnisse« verstanden und die »künstlerischen Mittel und Verfahren, wie sie von der Avantgarde gefunden und verwendet wurden«, sollen mit dem »methodologischen Rahmen« der »Realismustheorie« vereinbar sein.⁴⁵

In ihren Grundvoraussetzungen stimmen die Avantgarde-Konzeptionen der Berliner Akademie-Gruppe mit jenen Bürgers überein. Erstens: »Für die avantgardistischen Künstler [...] erlangte die Idee der Zusammenführung von Kunst- und Lebenserneuerung eine entscheidende Bedeutung.« Zweitens: Die »differenzierende Eigenart der Avantgarde [sucht sich] theoretisch und praktisch von [deren] Modernität abzusetzen.« Und drittens: »Der Begriff der Avantgarde ist an künstlerische Bestrebungen gebunden, die einen neuen Standard künstlerischer Verfahren und Formen schufen.«⁴⁶ Doch von den Thesen der *Theorie der Avantgarde* ausgehend, werden gegenüber Bürger zwei Vorwürfe erhoben, die seine Konzeption eigentlich in toto verurteilen lassen. Zum einen wird als das »entscheidende Moment der Avantgarde: die bewußte und zugleich ästhetisch-experimentelle Orientierung auf das Verhältnis von politische Avantgarde und Kunstfortschritt« bezeichnet: d.h. die literarisch-künstlerische wird in eine solche Nähe zur politischen Avantgarde, hier der Kommunistischen Partei, gerückt, dass sie droht, von ihr abhängig zu werden. Zum anderen wird Bürger ein »auf begrenztem Material der historischen Avantgarden beruhendes theoretisches Konzept« vorgeworfen, das »insofern sich selbst zum Opfer [fällt], als es die Utopie einer »totalen Rückführung

44 Barck/Schlenstedt/Thierse (Hg.): *Künstlerische Avantgarde. Annäherungen an ein unabgeschlossenes Kapitel*, Berlin: Akademie Verlag 1979, 14 und 16.

45 Barck/Schlenstedt/Thierse: 19 und 20.

46 Barck/Schlenstedt/Thierse: 9 und 10.

der Kunst in Lebenspraxis« für bare Münze nimmt.«⁴⁷ Der zentrale Vorwurf aber ist, dass Bürger, zudem noch auf einer unzulänglichen empirischen Basis (bemängelt wird das Fehlen der sowjetischen und der spanischen Avantgarde), »die Problematik nur eines Avantgarde-Typs verabsolutiert, [...] jenes Anspruchs, der Kunst in Leben oder Leben in Kunst verwandeln will.«⁴⁸ Dieser Anspruch sei jedoch nicht nur deshalb problematisch, weil er zum Scheitern der Avantgarde führt, sondern auch, weil mit jenem Anspruch zu kritische Maßstäbe für die politische Avantgarde verbunden sind, etwa in Hinblick auf die »Aufgaben der Kulturrevolution in der Sowjetunion«⁴⁹ zur Zeit der Volksfront und d.h. auch des Stalinismus.

Das Dilemma der Avantgardeforschung der DDR (und der übrigen sozialistischen Länder) besteht in der Notwendigkeit, immer auch der Programmatik des sozialistischen Realismus und der mit ihr verbundenen Abbildtheorie Rechnung tragen zu müssen, ein *radikales Imaginäres* im Sinne von Castoriadis oder des Surrealismus lässt sich mit dieser notwendigen Bedingung nicht vereinbaren. Allerdings findet sich im Aufsatz »Avantgarde, Neoavantgarde, Modernismus« von Miklós Szabolcsi ein Modell, dem es gelingt, die Vielfalt und Heterogenität der Chronotopoi der Avantgarden des 20. Jahrhunderts zu berücksichtigen. So wie Appadurai knapp 20 Jahre später von Flows spricht, redet Szabolcsi von »aufeinanderfolgenden Wellen der Avantgarde«. Indem er die Avantgarde wie ein Meer immer wieder (und anders) anrollen sieht, kann er an keiner einheitlichen Avantgarde-Theorie festhalten, stattdessen kommt es zu einem Funktionswandel der Avantgarde-Bewegungen. Dieser vielfältige Wandel gestattet es aber auch, die Avantgarde zu retten: »Der Realismus des 20. Jahrhunderts z.B. ist eine solche Gruppe von Strömungen; die Avantgarde ist es meiner Meinung nach auch.«⁵⁰ Einen weiteren Anstoß gibt Szabolcsi, wenn er von den Avantgarden Afrikas, der Antillen oder Brasiliens und ihrem befreienden Einfluss spricht. 1975 ist dies eine der ersten Infragestellungen des Eurozentrismus der Avantgardeforschung, der erst seit den 1980er Jahren allmählich kritisiert und aufgebrochen wird.

Mit einem Sammelband lässt sich keine Avantgarde-Theorie etablieren, und im Grunde schließt eine Konzeption von Wellen, Strömungen und Flows eine Gesamtheorie aus. Bürger kann seine Theorie erklärtermaßen nur auf dem Hintergrund von 1968 und der Kritischen Theorie formulieren, sobald diese beiden Phänomene historisch werden, und Habermas steht den

47 Barck/Schlenstedt/Thierse: 12 und 14. Das angebliche Zitat der *totalen* Rückführung findet sich bei Bürger allerdings nicht.

48 Barck/Schlenstedt/Thierse: 14.

49 Barck/Schlenstedt/Thierse: 15.

50 Miklós Szabolcsi: »Avantgarde, Neo-Avantgarde, Modernismus. Fragen und Vorschläge«, in: Barck u.a., a.a.O., 23-38 hier: 28 und 34. Szabolcsi geht nicht auf Bürger ein, da die französische Fassung dieses Aufsatzes schon 1975 erschienen ist.

literarisch-künstlerischen Avantgarden ausgesprochen kritisch gegenüber.⁵¹ Hinzu kommt der von Bürger selbst analysierte Einfluss des postmodernen Denkens,⁵² und das von Lyotard Ende der 1970er Jahre verkündete »Ende der großen Erzählungen«, zu denen zweifelsohne nicht nur die (historische) Avantgarde, sondern auch eine Avantgarde-Theorie gehört, eine einheitliche Avantgarde-Theorie wird unmöglich.⁵³ In dieser Situation befinden sich die Debatten um Avantgarden und Neo-Avantgarden bis heute. Anstelle einer (für nicht mehr möglich gehaltenen) Gesamt-Avantgarde-Theorie werden im Folgenden im Rahmen anderer theoretischer Ansätze der historische Ort und die Funktionen der Avantgarde und der jeweiligen Avantgarde-Theorien diskutiert und präzisiert.

Avantgarde-Theorien ohne eine Theorie der Avantgarde

Dies gilt beispielsweise für die *Regeln der Kunst* bei Bourdieu und die *Kunst der Gesellschaft* von Niklas Luhmann, die auf Orte und Funktionen der Avantgarde eingehen, sich allerdings nicht mit Bürgers Theorie auseinandersetzen,⁵⁴ was bei Bourdieu angesichts der (damals) fehlenden Übersetzung nachvollziehbar ist, bei Luhmann, der zudem im selben Verlag wie Bürger veröffentlicht, aber eine deutliche Distanz markiert.

1992 veröffentlicht Pierre Bourdieu *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, in denen er seinen seit den 1970er Jahren entwickelten Feld-Begriff umfassend auf die Literatur der Moderne anwendet. Die unterschiedlichen gesellschaftlichen Felder entsprechen dabei in ihrem Funktionszusammenhang den Systemen bei Luhmann, ein Grund, beide in Hinblick auf die Avantgarde zu vergleichen.

- 51 Zu Habermas, der Frankfurter Schule und der Avantgarde, s.a. Wolfgang Asholt: »Rückblickend auf die Avantgarde der ›Kritischen Theorie‹«, in: Melanie Konrad (Hg.): *Festschrift Christian Schulte*, Berlin: Böhlau-V&R 2024.
- 52 Peter Bürger: *Ursprung des postmodernen Denkens*, Suhrkamp: Frankfurt 2000 und *Das Denken des Herrn*, Frankfurt: Suhrkamp 1992.
- 53 Dazu Wolfgang Iser: »wenn es keine globalen Aussagen über Emergenz gibt, so hängt das nicht allein vom Absterben der ›Großerzählung‹ (*master narrative*) ab«, aber offensichtlich auch (*Emergenz. Nachgelassene und verstreut publizierte Essays*, Konstanz UP 2013, 38). Isters Emergenz im Roman unterscheidet sich auch wegen der Bedeutung des Fiktiven deutlich von der Emergenz bei Castoriadis, den er in diesem nachgelassenen Werk bezeichnenderweise nicht erwähnt.
- 54 Ich greife anschließend auf folgende Aufsätze zurück: »Sur quelques théories de la modernité et des avant-gardes«, in: Daniela Galligani u.a. (Hg.): *Révolutions du moderne*, Paris: Paris-Méditerranée 2004, 202-211. Erweiterte deutsche Fassung: »Theorien der Modernität oder Theorie der Avantgarde(n)«, in: Asholt u.a. (Hg.): *Unruhe und Engagement. Blicköffnungen für das Andere*, Bielefeld: Aisthesis 2004, 155-169 und: »La notion d'avant-garde dans *Les Règles de l'art*«, in: Dubois/Durand/Winkin (Hg.): *Le Symbolique et le réel. La réception internationale de la pensée de Pierre Bourdieu*, Liège: Editions de l'Université 2005, 165-173.

Bei Bourdieu sind alle Felder durch Kräfteverhältnisse geprägt, wobei die Akteure versuchen, möglichst eine dominante Position im Gesamtfeld oder in entscheidenden Bereichen des Feldes zu erreichen, das Feld ist also der Ort (sozialer) Kämpfe. Auch wenn die »Avantgarde« nicht im »Index des concepts« der *Règles de l'art* auftaucht, spielt sie für das Funktionieren des literarischen Feldes eine, vielleicht die entscheidende Rolle. Zwar verwehrt sich Bourdieu dagegen, den Avantgarde-Begriff zu essentialisieren: »Selbstverständlich habe ich nicht vor, einen Begriff, [wie jenen der Avantgarde, fehlt in der Übersetzung] der [...] wesentlich relational und nur auf der Ebene eines zu einem bestimmten Zeitpunkt gegebenen Zustand eines Feldes definierbar ist, zu einer überzeitlichen Substanz zu erheben«,⁵⁵ eine Avantgarde-Theorie ist im System Bourdieus also nicht möglich. Bourdieu betont die Notwendigkeit, zu einer »Versöhnung von politischer Avantgarde und Avantgardismus in Sachen Kunst und Lebenskunst durch eine Art gleichzeitig sozialer, sexueller und künstlerischer Globalrevolution«⁵⁶ zu gelangen, also zu dem, was das Projekt Avantgarde erreichen will. Doch wenn er dieses Projekt immer wieder am »Unterschied [...] zwischen politischem und künstlerischem Feld« scheitern sieht, und mit dem »ästhetischen Raffinement«⁵⁷ auch die Adaptationsfähigkeit der Avantgarde im literarisch-künstlerischen Feld betont, kann das Projekt Avantgarde bei Bourdieu eigentlich ebenfalls nur scheitern. Deshalb beschränkt er sich auf einen relationalen Avantgarde-Begriff, den er an vielen Beispielen illustriert, vielleicht am deutlichsten, wenn er die Kämpfe, die das Feld strukturieren und unaufhörlich in Bewegung halten, mit der »Avantgarde« (nahezu) gleichsetzt: »Die Avantgarde ist zu jedem Zeitpunkt durch eine *künstlerische Generation* (verstanden als ein Abstand zwischen zwei künstlerischen Produktionsweisen) von der kanonisierten Avantgarde getrennt, die ihrerseits durch eine weitere künstlerische Generation von der zum Zeitpunkt ihres Eintretens in das Feld bereits kanonisierten Avantgarde getrennt ist.«⁵⁸ Wie das

55 Pierre Bourdieu: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt: Suhrkamp 1999, 398; »Il va sans dire que je ne constitue pas en essence trans-historique [...] une notion qui comme celle d'avant-garde est essentiellement relationnelle [...] et définissable seulement à l'échelle d'un champ à un moment déterminé.«, in: Pierre Bourdieu: *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris: Seuil-Points 1998, 414, zuerst 1992.

56 Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*, 398f.; »réconciliation de l'avant-gardisme politique et de l'avant-gardisme en matière d'art et d'art de vivre dans une sorte de somme de toutes les révolutions, sociale, sexuelle, artistique«, in: Bourdieu: *Les règles de l'art*, 414.

57 Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*, 399; »écart structural [...] entre les positions »avancées« dans le champ politique et dans le champ artistique«; »raffinement esthétique«, in: Bourdieu: *Les règles de l'art*, 414.

58 Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*, 256f.; »L'avant-garde est à chaque moment séparée par une *génération artistique* (entendue comme l'écart entre deux modes de production artistique) de l'avant-garde consacrée, elle-même séparée par une autre génération artistique de l'avant-garde déjà consacrée au moment de son entrée dans le champ.«, in: Bourdieu: *Les règles de l'art*, 264.

beigefügte Schema verdeutlicht, handelt es sich um eine Relationierung und Temporalisierung der Avantgarde. Jede neue Generation muss als Avantgarde beginnen, die die Generationen angreift, die dominierende Positionen im literarisch-künstlerischen Feld okkupieren. Welche Strömung (oder Welle) der jüngeren Generation sich durchsetzt, indem sie die ältere Avantgarde aus ihrer dominierenden Funktion verdrängt, interessiert Bourdieu im Grunde nicht. Aber mit der Einnahme einer dominierenden Position wird die siegreiche Avantgarde konsekriert und wird ihrerseits zum Gegner jüngerer Avantgarden, die sie aus der dominierenden Position verdrängen wollen. Es gibt also immer, bzw. solange das literarische Feld der Moderne existiert, das von Bürger mit der Institution Literatur gleichgesetzt wird, eine Avantgarde, die anders als bei Bürger, diese Institution nicht radikal bekämpfen und obsolet machen will, sondern die den entscheidenden Faktor für das Funktionieren dieses Feldes bildet (bei Bürger wird der Neo-Avantgarde diese Funktion zugeordnet). Diesen Mechanismus beschreibt Bourdieu mit einem schönen Bild: dem eines literarisch-künstlerischen Feldes, bei dem »dieses scheinbar anarchische und willentlich libertäre Universum [...] die Stätte eines gleichsam wohlgeordneten Ballets ist, bei dem die Individuen und Gruppen stets in Wechselbeziehung zueinander ihre Figuren zeichnen [...] die nicht selten eklatanten Charakter gewinnen – und immer so weiter: bis in unsere Tage ...«. ⁵⁹ Ohne ein *radikales Imaginäres* auszuschließen, benötigt die Bourdieu'sche Avantgarde dies nicht notwendigerweise, und auch die Flows der Avantgarde-Bewegungen ähneln eher der Abfolge von Ebbe und Flut, als dass sie die Avantgarde-Landschaft radikal verändern könnten. Die Avantgarde hält also das literarisch-künstlerische Feld in Bewegung, mit den sich wiederholenden Bewegungen kann selbst eine radikale Avantgarde, wenn sie es denn wollte, gerade mit ihren (vermeintlichen) Angriffen auf dieses System, das Feld nur immer wieder neu stabilisieren, eine Rolle, die bei Bürger den Neo-Avantgarden zukommt. Bourdieu zitiert zu Beginn des ersten Teils seines Buches »Die Eroberung der Autonomie« (»La conquête de l'autonomie«) André Bretons »Laßt alles im Stich« (»Lâchez tout«) von April 1922, mit dem er das Ende von Dada proklamiert: »Laßt alles im Stich. Laßt Dada im Stich« (»Lâchez tout. Lâchez Dada.«) ⁶⁰ Dada kann man zwar aufgeben oder bekämpfen, aber alles aufgeben, d.h. die Institution Literatur bekämpfen oder das literarische Feld verlassen, ist unmöglich. Wenn Breton das wirklich geglaubt/gehofft haben sollte, hätte er die Regeln des Feldes – d.h. der Kunst – nicht verstanden und sein avantgardistisches Scheitern wäre programmiert.

Die Funktionen des Avantgarde-Begriffs in Niklas Luhmanns *Kunst der*

59 Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*, 399; »cet univers en apparence anarchique et volontiers libertaire [...] est le lieu d'une sorte de ballet bien réglé où les individus et les groupes dessinent leurs figures, toujours en s'opposant les uns aux autres [...] dans des situations souvent éclatantes, et ainsi de suite, jusqu'à aujourd'hui ...«, in: Bourdieu: *Les règles de l'art*, 192.

60 Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*, 83; Bourdieu: *Les règles de l'art*, 85.

Gesellschaft (1995), die praktisch gleichzeitig mit Bourdieus *Regeln der Kunst* erscheint, ähneln diesen Regeln.⁶¹ Die »Avantgarde« taucht zwar als Begriff in Luhmanns Register auf, doch so wie in Bourdieus Feld ist sie in das Funktionssystem der Kunst eingebunden. Anders als Bourdieu, für den die Avantgarde ein selbstverständlicher Teil des Funktionssystems seines Feldes ist, nimmt Luhmann jedoch wahr, dass die Avantgarde eine (für ihn unmögliche) Infragestellung oder Aufhebung des Kunst-Systems intendiert. Im Kapitel »Die Funktion der Kunst und die Ausdifferenzierung des Kunstsystems« beobachtet Luhmann eine Ausnahmesituation, eine Abweichung von den Autonomiegewinnen der Moderne: »Im 20. Jahrhundert findet man schließlich Kunstwerke, die genau diese Differenz von realer Realität und imaginärer (oder fiktionaler) Realität aufzuheben versuchen, indem sie sich so präsentieren, daß sie von Realobjekten nicht mehr unterschieden werden können.« Und er fragt rhetorisch: »Kommt darin eine bloße Reaktion des Kunstsystems auf sich selber zum Ausdruck oder der Verlust jeden Sinnes einer Konfrontation mit der Realität, die eben so ist, wie sie ist, und sich so ändert, wie sie sich ändert? Wir brauchen diese Frage nicht zu beantworten, denn der Versuch mißlingt ohnehin und belegt außerdem noch die Reflexion dieses Mißlingens.«⁶² Ob man Duchamp und dem von ihm eingeleiteten Triumph der Ready made ein Mislingen attestieren kann, muss bezweifelt werden. Luhmann wird zu Ende seines Werkes in weniger apodiktischer Weise auf die Konsequenzen dieses Versuchs zurückkommen, der mit wichtigen Teilen des Projekts Avantgarde und Bürgers *Theorie der Avantgarde* gleichgesetzt werden kann, nämlich den Versuch, die Grenzen des »Systems Kunst-Literatur« zu überwinden und aufzulösen. Für Luhmann ist dieser Versuch aus systemimmanenten Gründen zum Scheitern verurteilt: »Denn kein gewöhnliches Ding reflektiert, daß es genauso sein will wie ein gewöhnliches Ding; aber ein Kunstwerk, das dies anstrebt, verrät sich schon dadurch.« In gewisser Weise ist dies das Projekt der Avantgarde, die Kunstwerke »verraten« sich als »Kunst«, denn ohne diesen »Verrat« an der Kunst und ihrem Autonomiegewinnen der Moderne ist eine »Rückführung von Kunst in Leben« undenkbar. Wenn »die Funktionen der Kunst [...] dann nur noch in der Reproduktion ihrer Differenz« besteht, so kann man daran für Luhmann die »unausweichliche, nicht eliminierbare Herrschaft der Differenz« beobachten.⁶³ Luhmann hat damit die Unmöglichkeit, und d.h. das Scheitern der Avantgarde mit den Kategorien seines Systems beschrieben, zumindest indirekt ist dies auch eine Kritik an der *Theorie der Avantgarde*, die deren Projekt, das sich als Projekt selbst verrät, zu ernst genommen hat. Von anderen, wenn auch strukturell homologen Voraus-

61 Zum distanzierten Verhältnis von Bourdieu und Luhmann, siehe: Armin Nassehi/Gerhard Nollmann (Hg.): *Bourdieu und Luhmann. Ein Theorievergleich*, Berlin: Suhrkamp 2004.

62 Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt: Suhrkamp 1997 (zuerst 1995), beide Zitate: 233.

63 Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, beide Zitate: 233.

setzungen her kommt Luhmann für das von Bürger formulierte Projekt der Avantgarde zu den gleichen Einschätzungen wie Bourdieu, was Luhmann so formuliert: »Aber die Autopoiesis eines Systems kennt keinen Ort für eine letzte, das System negierende Operation«. Aus dem System der Kunst in das reale, gewöhnliche Leben zu gelangen, ist unmöglich, weil systemwidrig. Und noch deutlicher: »Und das gilt auch, wenn Autonomie als Autonomieverzicht praktiziert wird, wenn man versucht, Kunst und Leben wieder zu versöhnen«,⁶⁴ wie es unter deutlicher Anspielung auf Bürger formuliert wird, freilich ohne ihn namentlich zu erwähnen.

Wo Luhmann und Bourdieu sich allerdings unterscheiden, ist die Einschätzung der Funktionen der Avantgarde innerhalb des Kunstsystems. Was bei Bourdieu ein relationaler, an die Generationenabfolge gebundener Begriff ist, wird bei Luhmann in seiner Spezifität analysiert. Etwa was das Verhältnis der Avantgarde zur von ihr intendierten Veränderung angeht, die Luhmann mit dem einseitigen aber aufschlussreichen Bild beschreibt: »Das, was sich merkwürdigerweise Avantgarde nennt, hat diese rückblickende Bestimmungsweise ins Extrem getrieben – wie Ruderer, die nur sehen, woher sie kommen, und das Ziel ihrer Fahrt im Rücken haben.«⁶⁵ So richtig es ist, dass die Avantgarden oft besser wissen, was sie zerstören wollen (Futurismus) oder was sie mit »Weg mit« (Dadaismus) bedenken, so sehr richtet sich ihr Blick doch auch nach vorn oder zumindest wird dies behauptet, wie es der Blick vom Wolkenkratzer der russischen Futuristen propagiert.⁶⁶ Trotz dieser grundsätzlichen Avantgardekritik attestiert Luhmann ihr allerdings einen Paradigmenwechsel, der für die Kunst des 20. Jahrhunderts insgesamt und (vielleicht) insbesondere für die Neo-Avantgarden von Bedeutung ist: nämlich jenen, die Kunst mit dem Problem konfrontiert zu haben, »wie über die Unterscheidung von Kunst und Nichtkunst verfügt werden kann. Oder mit anderen Worten: Wie das Paradox der Einheit von Kunst und Nichtkunst im Kunstsystem selbst aufgelöst werden kann«, was auch eine immer größere Distanz zu ›Geist‹, ›Schönheit‹ und ›Sublimem‹ bedeutet. »Die Avantgarde hatte nur das Problem gestellt und in Form gebracht«,⁶⁷ so Luhmann, wobei das ausschließende Adverb eher ein Understatement bedeutet. Vor allem aber weist er nicht darauf hin, dass das Infragestellen der Unterscheidung von Kunst und Nichtkunst nur mit dem Ziel, Kunst und Leben wieder zu versöhnen, erreicht werden konnte. Selbst wenn es der Avantgarde also nicht gelungen ist, das System Kunst zu verlassen, so ist ihr doch gelungen, eine das System negierende Operation im System zu

64 Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, Zitate: 474f.

65 Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, 199.

66 Siehe auch: Wolfgang Asholt/Walter Fähnders: *Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde – Avantgardekritik – Avantgardeforschung*, Amsterdam: Rodopi 2000 (AvantGarde Critical Studies, Bd. 14).

67 Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, 505f.

installieren, eine Operation deren Problematik und Ambiguität sich in besonderer Prägnanz am Beispiel der Neo-Avantgarden zeigt.

Bourdieu's *Regeln der Kunst* und Luhmann's *Kunst der Gesellschaft* operieren nicht ohne Grund mit den inkomparablen Kategorien von Institution/Feld und System. Wenn die Luhmann'sche Autopoiesis die Systeme und hier das System Kunst sich selbst produzieren und reproduzieren lässt, gibt es zwar eine Außenseite dieses Systems, deren Überschreitung allerdings den Wechsel in ein anderes System bedeuten würde. Für die bei Luhmann zentrale Frage: »wann ist Kunst?«, stellt das erwähnte Paradox der Einheit vom Kunst und Nicht-Kunst im Kunstsystem selbst die radikalste Operation dar, die möglich ist, allerdings nur im Kunstsystem. Der Vorstoß der Avantgarden in Richtung auf eine Überwindung des Systems in Verbindung mit der Nicht-Kunst und dem Alltagsleben wird bei Luhmann mit der zentralen Frage (»Wann ist Kunst?«) in sein Gegenteil umgekehrt: Das Paradox kann nur innerhalb des Kunstsystems aufgelöst werden, d.h. das, was zuvor als (avantgardistische) Nicht-Kunst verstanden werden soll, wird ins Kunstsystem implantiert. Sobald diese Operation, für die es keine Alternative gibt, stattfindet, hat die Frage »Was ist Kunst?« eine Antwort erhalten.

Bourdieu's Felder, also auch jenes von Kunst und Literatur, haben zwar ihre eigenen Regeln und die aus ihnen resultierende Logik, doch mit den in allen Feldern präsenten und wirksamen Faktoren von Habitus und Kapital werden alle Felder zumindest in letzter Instanz auf soziale Verhältnisse und Kämpfe verwiesen. Die Grundstruktur des Balletts, das die Akteure des literarisch-künstlerischen Feldes immer wieder aufführen, ist jenes der Gesellschaftsordnung, in der sie leben. Die Institution/Institutionalisierung der Kunst, die weitgehend mit diesem Feld identisch ist, gibt dem jeweiligen Zustand des Feldes entsprechend eine Antwort auf die Frage: »Wo ist Kunst?«. Dort, wo das Ballett getanzt wird, das allerdings nicht autopoetisch funktioniert, sondern den jeweiligen sozialen Verhältnissen, und d.h. Machtpositionen Rechnung zu tragen hat und insofern in vieler Hinsicht der Bürger'schen Avantgarde entspricht, deren radikales Projekt in/an der bürgerlichen Gesellschaft scheitern muss.

Von Avantgarde-Theorien zum Theorie-Tod

Für Bourdieu und Luhmann steht die Avantgarde zwar nicht im Zentrum ihrer großen Erzählungen der *Regeln der Kunst* und der *Kunst der Gesellschaft* der Moderne, aber sie hat für Regeln und Kunst eine wichtige Funktion. Zwei größere Arbeiten der 1990er Jahre in den USA setzen sich allerdings zentral mit der Avantgarde bzw. der Neo-Avantgarde, und d.h. auch mit Bürger's *Theorie der Avantgarde* auseinander: Paul Mann mit dem *Theory-Death of the Avant-Garde* (1991) und Hal Foster mit seinem *Return of the Real* (1996), der sich allerdings ausschließlich mit der (Gegenwarts-)Kunst beschäftigt. Auch wenn beide Arbeiten sich auf dem Hintergrund der French Theory situieren,

zeigen ihre Titel, dass dies zu völlig unterschiedlichen Einschätzungen führt, mit denen sich eine jeweils unterschiedliche Auffassung der Avantgarde und ihres Verhältnisses zur Neo-Avantgarde und damit auch der Avantgarde-Theorie verbindet.

Paul Mann präzisiert seinen Titel auf der ersten Seite seines großen Essays in dem Sinne, dass ihr Tod die eigentliche Voraussetzung für das Weiterleben der Avantgarde bildet: »A twofold hypothesis: The death of the avant-garde is its theory and the theory of the avant-garde is its death.«⁶⁸ Es geht also um eine doppelte diskursive Verfasstheit der Avantgarde: Sie sieht sich veranlasst, einen Theorie-Diskurs zu entwickeln, dessen Folgen unausweichlich ihren Tod zur Folge haben, und die in diesem Zusammenhang entwickelten Theorien der Avantgarde⁶⁹ bilden das, was ich ein »Grabmal der Avantgarde« genannt habe.⁷⁰ Für Mann ist die (historische) Avantgarde eine Bewegung, die ein reflexives Bewusstsein vom diskursiven Charakter ihrer Kunst und Literatur hat, wie etwa die Lieblingsgattung der Avantgarde, das Manifest, zeigt.⁷¹ Vor allem diskursiv versucht die Avantgarde, sich außerhalb der Institution (Bürger), des Feldes (Bourdieu) oder des Systems (Luhmann) zu positionieren. Oder wie Mann es formuliert: »The avant-garde is the outside of the inside [...] The doubleness of this site, the existence of so curious and yet typical a phenomenon as a centralized margin, an internalized exterior, is another reason for the difficulty of discerning in the avant-garde a coherent ideological figure«,⁷² eben das, was Luhmann als »eine imaginäre Endlosigkeit des Oszillierens zwischen Innen und Außen« bezeichnet.⁷³ Bürgers Theorie bildet den Versuch einer ideologisch kohärenten Figur, doch für Mann hat die Dekonstruktion die Möglichkeit präziser Abgrenzungen, von denen Peter Bürger in seiner Gesamtheorie noch ausgeht, definitiv beendet, indem sie sie so nach innen (und außen) gefaltet hat, dass sich das (intendierte) Äußere im Inneren und umgekehrt wiederfinden kann, wobei die (historische) Avantgarde einen Teil ihrer Differenz/*(Différance)*-Qualität durchaus bewahren kann. Auch wenn eine Positionierung an der Außenseite der Innenseite des Systems als solche eine (zumindest zu Zeiten dieser Avantgarde) historisch einmalige Position darstellt, kann selbst das ihre diskursive und ökonomische

68 Paul Mann: *The Theory-Death of the Avant-Garde*, Bloomington/Indianapolis: Indiana UP 1991, 3.

69 Genannt werden in diesem Zusammenhang Renato Poggioli, Charles Russell (*Poets, Prophets and Revolutionaries: The Literary Avant-Garde from Rimbaud through Postmodernism*, New York: Oxford UP 1985) und Peter Bürger.

70 Asholt: »Theorien der Modernität oder Theorie der Avantgarde(n)«, in: Asholt u. a. (Hg.): *Unruhe und Engagement. Blicköffnungen für das Andere*, Bielefeld: Aisthesis 2004, 55-169, 164.

71 Wolfgang Asholt/Walter Fähnders (Hg.): »Die ganze Welt ist eine Manifestation«. *Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste*, Darmstadt: WBG 1997.

72 Mann: *The Theory-Death*, 13.

73 Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, 474.

Vereinnahmung nicht verhindern. Dem Theorie-Diskurs, der diese Vereinnahmung begleitet, und der den Tod, das Scheitern oder die Rekonstruktion der Avantgarde proklamiert, gelingt es zwar einerseits, »to arrive to an end beyond which there is only discourse«,⁷⁴ doch andererseits lebt die Avantgarde in eben diesen Diskursen weiter, und sei es als Gespenst – ein Kapitel bei Mann trägt den Titel: »Night oft the living Dead«. ⁷⁵ Die Avantgarde ist zu einem (dem Hauptgespenst?) geworden, das in Literatur und Kunst herumspukt, so wie es Derrida für den Kommunismus in den *Spectres de Marx* erhofft, die 1993, kurz nach dem *Theory-Death*, erscheinen. Trotz ihres Todes oder ihres Scheiterns hat die Avantgarde damit bleibende Folgen für Kunst und Literatur. Bei Mann resultiert aus dem Theorie-Tod der Avantgarde, wie das letzte Kapitel, »Afterlife« illustriert, dass es weder eine Avantgarde noch eine Theorie der Avantgarde weiter geben kann: »Theory can no longer project new models into the field once traversed by the avant-garde [...] In every obituary of the avant-garde criticism writes its own epitaph«, ⁷⁶ denn mit dem Scheitern der Avantgarde am Theorie-Diskurs ist auch der Theorie-Diskurs selbst gescheitert. Damit repräsentiert die Avantgarde für Mann das Ende von Kunst und Literatur, vielleicht sollte man sagen, einer Kunst und Literatur, die das *radikale Imaginäre* wagen will. Die gegenwärtige Situation in der Kunst und vor allem in der Literatur bildet zumindest kein offensichtliches Dementi zu diesem desillusionierten Befund.

Die Neo-Avantgarde als eigentliche Avantgarde

Mann bedient sich der Analyse der Diskurse der Avantgarde-Theorie, um deren theoretischen Diskurs als solchen zu dekonstruieren. Bei Hal Foster dient die Theorie dazu, um mit der Avantgarde, und vielleicht noch stärker als sie, die Neo-Avantgarde zu retten. Wenn er das erste Kapitel seines großen Essays *The Return of the Real*, der den Untertitel trägt, *The Avant-Garde at the End of the Century*, mit »Whos's afraid of the Neo-Avant-Garde?« ⁷⁷ überschreibt, verdeutlicht er schon mit diesen Titelspielen seine Position: die von ihm sogenannte Neo-Avantgarde vollendet die historische Avantgarde am Ende des 20. Jahrhunderts. Damit positioniert er sich erklärtermaßen und polemisch gegen die These Peter Bürgers, die Neo-Avantgarde könne keine Avantgarde sein, da sie nur deren (gescheiterte) Versuche, die Institution Kunst zu überwinden, innerhalb eben dieser Institution wiederhole, wohl wissend, dass die

74 Mann: *The Theory-Death*, 63.

75 Mann: *The Theory-Death*, 31-41.

76 Mann: *The Theory-Death*, 141-145, hier: 145.

77 Hal Foster: *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, Mass: MIT Press 1996, 3-32.

Institution diese Versuche integriert und ökonomisiert hat. Foster erklärt offen, mit seiner Konzeption Bürger vom Kopf auf die Füße stellen zu wollen.⁷⁸

Dazu unternimmt er in einem ersten Teil dieses Essays (»Theory of the Avant-Garde I«) eine Kritik der Bürger'schen *Theorie der Avantgarde*, um sie in einem zweiten Teil (»Theory of the Avant-Garde II«) mit seiner eigenen Theorie auf eine neue und solide Basis zu stellen. Zunächst aber entwickelt er unter Berufung auf Althussers Marx- und Lacans Freud-Lektüre die Konzeption der Überlegenheit von Re-Lektüren, die von der jeweiligen »constructive omission« ausgehend Strategien entwickeln, »to reconnect with a lost practice in order to disconnect from a present way of working felt to be outmoded, misguided, or otherwise oppressive«,⁷⁹ was den Bürger'schen »Lektüren« der Avantgarde gelten dürfte. Es wird also darauf ankommen, zu sehen, mit welcher »constructive omission« die Neo-Avantgarden für Forster operieren und welche Re-Lektüren à la Althusser/Lacan sie daraus entwickeln.

Bürger wird von Foster vor allem kritisiert, weil er keine poststrukturalistische Diskursanalyse anbietet. Dies gilt vor allem der Illusion, »that one theory can comprehend the avant-garde«, und vielleicht noch mehr seinem »dismissal of the post-war avant-garde as merely neo«. Aber vielleicht konnte Bürgers Avantgarde-Theorie nur deshalb so dominant werden, weil sie eben dies tut. Daraus resultiert der Vorwurf, Bürger »erzähle« eine Entwicklung und naturalisiere diese. Zwar räumt Foster eine gewisse Berechtigung der Bürger'schen Einschätzung der Neo-Avantgarde ein (»Of course, there is truth here«⁸⁰), aber der Bürger'schen stellt er eine Neo-Avantgarde entgegen, die er in Hinblick auf die Avantgarde »a complex relation of anticipation and reconstruction« entwickeln sieht. Und er hält Bürger entgegen, dass »the neo-avant-garde has produced new aesthetic experiences, cognitive connections, and political interventions, and that these openings may make up another criterion by which art can claim to be advanced today«,⁸¹ was wahrscheinlich auch Bürger nicht bestreiten würde. Die Frage bleibt allerdings, inwieweit das einem Projekt der historischen Avantgarden und vor allem dem radikalen Versuch, die Institution Kunst/Literatur zu verlassen, entspricht, man könnte auch fragen, auf welchen »constructive omissions« diese Erfahrungen, Verbindungen und Interventionen beruhen.

Der zweite Teil (»Theory of the Avant-Garde II«) bildet eine »Défense et illustration de la néo-avant-garde«. Aber auch hier ist die Bürger-Kritik wichtiger als die Darstellung der eigenen Theorie. Wenn Foster bei Bürger eine »romantic rhetoric of the avant-garde, of rupture and revolution« bemängelt, so fragt man sich, wieso Julia Kristeva im Jahr der *Theorie der Avant-*

78 »Immodestly enough, I want to do to Bürger what Marx did to Hegel: to right his concept of the dialectic.«, in: Foster: *The Return of the Real*, 15.

79 Foster: *The Return of the Real*, 2 und 3.

80 Foster: *The Return of the Real*, 8 und 11.

81 Foster: *The Return of the Real*, 13 und 14.

garde eine offensichtlich wenig romantische *Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle* (Seuil 1974) veröffentlichen kann. Mit seiner Behauptung, »if the historical avant-garde focuses on the conventional, the neo-avant-garde concentrates on the institutional«,⁸² stellt Foster Bürger tatsächlich von den Füßen auf den Kopf, doch zum einen liefert er dafür nur wenige konstruktive Auslassungen, zum anderen ist eine Konzentration auf die Institution etwas anderes als das Projekt, diese obsolet werden zu lassen.

In einem letzten Teil (»Resistance and Recollection«) seines Eingangskapitels unterscheidet Foster dann zwei aufeinanderfolgende Neo-Avantgarden der Nachkriegszeit, was als Erzählung einer Evolution interpretiert werden könnte. Die erste, jene der 1950er Jahre (Rauschenberg, Kaprow), knüpft an die historischen Avantgarden an, »less to transform the institution of art than to transform the avant-garde into an institution«, was der Bürger'schen Neo-Avantgarde-Perspektive entspricht. Ihr stellt er eine zweite, jene der 1960er Jahre (genannt werden Broodthaers, Buren) entgegen, die ein »deconstructive testing« der Institution Kunst unternimmt und die sich »away from grand oppositions to subtle displacements«⁸³ entwickelt hat. Ob »subtile Deplatzierungen« noch etwas mit dem radikalen Projekt der (historischen) Avantgarde zu tun haben, kann zumindest bezweifelt werden. Und ob das eine Nachträglichkeit im Freud-Lacan'schen Sinne darstellt ebenfalls.⁸⁴ Wo Fosters Position für Avantgarde-Theorien interessant wird, ist, wenn er aus der Situation der Neo-Avantgarden und der Nachträglichkeit die Folgerung zieht: »Once repressed in part, the avant-garde did return, and continues to return, but it returns from the future: such is its paradoxical temporality.«⁸⁵ Foster beruft sich dafür auf Žižek, doch er hätte mit Hinweis auf die Fragment-Konzeption bei Friedrich Schlegel auf einen »romantischen« Rück-Vorgriff verweisen können. Und es stellt sich die Frage, in welcher Form die Avantgarde aus dieser Zukunft zurückkehren wird: könnte es die der »lebenden Toten« und des »Afterlife« Paul Manns sein, den Foster allerdings nicht zur Kenntnis nimmt?

In den folgenden Kapiteln des *Return of the Real* spielt die Auseinandersetzung um (historische) Avantgarden und Neo-Avantgarden praktisch kaum noch eine Rolle, es geht um *The Avant-Garde at the End of the Century*. Das zentrale Kapitel 5, das den gleichen Titel wie das Gesamtwerk trägt (*The Return of the Real*) deutet an, worum es Hal Foster geht: Am Ende des Jahrhunderts der Avantgarden⁸⁶ will er die »Rückkehr des Realen« als die neue Avantgarde definieren. Wenn er diesen Moment so beschreibt: »Trauma discourse magically resolves two contradictory imperatives in culture today: deconstructive

82 Foster: *The Return of the Real*, 15 und 17.

83 Foster: *The Return of the Real*, 21 und 25, Hervorhebung im Original.

84 Siehe die Kritik von Peter Bürger in: *New Literary History*, 710-711.

85 Foster: *The Return of the Real*, 29.

86 Cornelia Klinger/Wolfgang Müller-Funk (Hg.): *Das Jahrhundert der Avantgarde*, München: Fink 2004.

analyses and identity politics. This strange rebirth of the author, this paradoxical condition of absentee authority, is a significant turn in contemporary art, criticism, and cultural politics. Here the return of the real converges with the return of the referential«,⁸⁷ macht er zugleich deutlich, dass die (historische) Avantgarde für diesen Moment kaum Bedeutung besitzt. Warum also ein Einleitungs-Kapitel mit dem Titel: »Who's afraid of the Neo-Avant-Garde?« Wahrscheinlich, weil das Trauma der (historischen) Avantgarde, auch wegen der *Theorie der Avantgarde* Peter Bürgers, noch immer in der Gegenwartskunst vorhanden ist, sodass das Kapitel auch den Titel »Who's afraid of the Avant-Garde?« tragen könnte. Offensichtlich ist mit dem Avantgarde-Etikett fast 100 Jahre nach ihrem revolutionären Aufbruch immer noch so viel Prestige verbunden, dass die Gegenwartskunst einer avantgardistischen Aura nicht gänzlich entbehren möchte. Und Bürgers *Theorie der Avantgarde* beeinträchtigt die Aura der Neo-Avantgarden der zweiten Jahrhunderthälfte. Vielleicht kommt hinzu, dass der US-amerikanische Kunstmarkt mit den Neo-Avantgarden (auch) die Avantgarde »gestohlen« hat⁸⁸ und den historischen Avantgarden gegenüber nicht nur die Eigenständigkeit, sondern die Überlegenheit der Neo- den Avantgarden etabliert werden soll, oder um es mit Foster zu sagen: »*Rather than cancel the historical avant-garde, the neo-avant-garde enacts its project for the first time – a first time that, again, is theoretically endless*«. ⁸⁹ Die Frage ist nur, was man als das »Projekt der Avantgarde« betrachtet. Das *radikale Imaginäre* einer Avantgarde, die die Institution Kunst verlassen will, um Kunst und Leben zusammenzuführen, kann es jedenfalls nicht sein, dafür sind die Neo-Avantgarden zu sehr den Institutionen verbunden und auf sie angewiesen.

Schon Paul Manns *Theory-Death of the Avant-Garde* operiert in erheblichem Maße mit der Diskurs- und der Begriffsgeschichte der Avantgarde, um mit und in ihr die Gründe für die Agonie und den Tod der (historischen) Avantgarde zu finden. Bislang in der Avantgarde-Diskussion zu wenig beachtet, hat Karlheinz Barck im ersten Band der *Ästhetischen Grundbegriffe* im Jahre 2000 einen »Avantgarde«-Artikel⁹⁰ vorgelegt, der auf begriffsgeschichtlicher Grundlage die Theorie-Flows der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts aufarbeitet und im Schlusskapitel »Neo-Avantgarde und Transavantgarde. Das Ende der Avantgarde?«, wenn schon keine Theorie der Avantgarde, so doch eine Konzeption für Avantgarden zu Beginn des 21. Jahrhunderts entwickelt. Wie schon in der *Künstlerischen Avantgarde* von 1979, steht Barck der Bürger'schen Avantgarde-Theorie kritisch gegenüber, der er vorwirft, »mit den Konzepten ›Scheitern‹ und ›Wiederholung‹ wurde der Avantgardebegriff [...]

87 Foster: *The Return of the Real*, 168.

88 Analog zu Serge Guilbaut: *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, Chicago: Chicago UP 1983.

89 Foster: *The Return of the Real*, 20.

90 Karlheinz Barck: »Avantgarde«, in: Barck u.a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 1, Stuttgart: Metzler 2000, 544-577.

auf jene ursprüngliche Kategorie festgelegt, die von Seiten der Künstler selbst von Anfang an unter Kritik gestellt worden war: auf ›Originalität‹.⁹¹ Es fragt sich allerdings, was unter Originalität verstanden wird. Barck beruft sich auf den vielzitierten Aufsatz »The Originality of the Avant-Garde« von Rosalind Krauss aus dem Jahre 1981 (s.u.), in dem diese den »Originalitätsdiskurs« avantgardistischer Werke bestreitet und in ihm ein Mittel der Institutionalisierung von Moderne und Avantgarde sieht, zwischen denen sie nicht unterscheidet: »The theme of originality [...] is the shared discursive practice of the museum, the historian, and the maker of art.«⁹² Krauss argumentiert von den Werken her, aber auch der Avantgarde ist nicht verborgen geblieben, dass sie in der Epoche der »technischen Reproduzierbarkeit« lebt, sie bedient sich ihrer in vielfältiger Weise. Und wenn Kunstwerke mit dem Leben zusammengeführt werden sollen, stellt sich die Frage des Originalwerkes eigentlich nicht (mehr). Aber bei der Originalität der (historischen) Avantgarden geht es nicht um jene von Einzelwerken, sondern um die ihres Projektes. Und da stellt sich tatsächlich die Frage, ob »a truly postmodernist art [...] void the basic propositions of modernism«, ebenso wie die Originalität des Avantgarde-Projektes, wenn dieses der Institution Kunst ein Ende bereiten will. Für Krauss folgt daraus: »The historical period that the avant-garde shared with modernism is over«,⁹³ so stimmt sie mit Peter Bürger, den sie im übrigen nicht zitiert, zumindest im Scheitern der (historischen) Avantgarde überein.⁹⁴ Barck zitiert zwar das Diktum Enzensbergers – »Jede heutige Avantgarde ist Wiederholung, Betrug oder Selbstbetrug«⁹⁵ –, das mehr als 20 Jahre vor Bürgers *Theorie der Avantgarde* dessen Einschätzung der Neo-Avantgarde vorwegnimmt, doch er kritisiert dessen Signalfunktion für spätere Debatten. Stattdessen fordert er unter Berufung auf Roland Barthes' Kommentare zur Avantgarde⁹⁶ »die mögliche Fortsetzung einer ästhetischen Avantgarde in veränderter Funktion« und die »Aufgabe einer Revision ihres Begriffes, d.h. seiner Aktualisierung.«⁹⁷ Dass Barck diese Aufgabe, und damit verbunden eine Perspektive, nun gerade in Philippe Sollers' Bilanz seiner Zeitschrift *Tel Quel* (s.u.) erblickt, entbehrt nicht einer gewissen Ironie. *L'Infini*, die Nachfolgezeitschrift von *Tel Quel*, hat seit 1982 deutlich

91 »Neoavantgarde und Transavantgarde. Das Ende der Avantgarde?«, in: Barck: »Avantgarde«, 570-577, hier: 573.

92 Rosalind Krauss: »The Originality of the Avant-Garde«, in: dies.: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass: MIT Press 1991, 151-170, hier: 162. Zuerst in *October* 1981.

93 Krauss: »The Originality of the Avant-Garde«, 170.

94 Die englische Übersetzung der *Theorie der Avantgarde* erscheint bekanntlich erst 1984. Es ist nicht ohne Ironie, dass dem *October*-Aufsatz ein Vortrag desselben Jahres zugrunde liegt, der den Titel »The Theory of the Avant-Garde« (University of Iowa, 1.-11.4.1981) trägt.

95 Enzensberger: »Die Aporien der Avantgarde«, 314.

96 Siehe auch: Wolfgang Asholt: »Les servitudes du théâtre d'avant-garde«. Roland Barthes und das Gegenwartstheater«, in: *Comparatio* 2 (2016), 245-257 (Roland Barthes-Heft).

97 Barck: »Avantgarde«, 575.

unter Beweis gestellt, dass eine avantgardistische Perspektive für sie keine Rolle mehr spielt. Wenn das also der von Barck geforderte/erhoffte Umbau der Avantgarde sein sollte, so ähnelt dieser Umbau in hohem Maße Beerdingungsvorbereitungen auf dem literarisch-künstlerischen Feld. Unabhängig von der Frage nach Originalität und Wiederholungen der Neo-Avantgarde, stellt sich nicht nur die Frage, was aus dem »Projekt Avantgarde« geworden ist, sondern auch, in welchen Bereichen die Neo-Avantgarde ein *radikales Imaginäres* praktiziert, das sich auch als integraler Teil des gesellschaftlich Imaginären (s. Castoriadis, Jan-Dirk Müller) versteht. Wenn es in Hinblick auf diese Funktion der Avantgarde zu Wiederholungen käme, würde es Avantgarden und Neo-Avantgarden miteinander verbinden. Die Konzeption der »sozialen Plastik« von Joseph Beuys, auf die Barck abschließend verweist,⁹⁸ setzt ohne Zweifel das Projekt Avantgarde mit anderen Mitteln fort.

Die ›Große Erzählung‹ der Bürger'schen Theorie der Avantgarde hat eine solche Dominanz entwickelt, dass seit bald einem halben Jahrhundert keine Avantgarde-Theorie mehr entwickelt worden ist, wobei freilich auch das Ende der großen Erzählungen diesen Effekt verstärkt haben dürfte.

Avantgarde zwischen Ausnahmezustand und Sublimem

Sascha Bru entwickelt in seinem Werk *Democracy, Law and the Modernist Avant-Gardes* eine partielle Avantgarde-Theorie, die durch ein *Writing in the State of Exception*, so der Untertitel, charakterisiert ist. Für Bru gilt: »The state of exception is an anachronism in political modernity«, was zur Folge hat: demokratische Staatsbürgerschaft »within a state of exception stops to exist.« Daraus resultiert, dass »the very function of modern literature is momentarily redefined in the state of exception.«⁹⁹ Und die Avantgarden reagieren auf diese Situation, indem sie eine Neudefinition von Kunst und Literatur versuchen. So nachvollziehbar diese These auf den ersten Blick für die Avantgarden der revolutionären Sowjetunion oder in den Anfangsjahren der Weimarer Republik scheint, so sehr stellt schon die Tatsache, dass diverse Avantgarden schon vor der Epochenäsur 1917/18 existieren, die Allgemeingültigkeit dieser These infrage. Das wird implizit durch die Auswahl der drei avantgardistischen Belegfälle bestätigt, die sich in »the wartime regimes of Italy, Belgium and Germany« situieren (mit Marinetti, van Ostaijen und Huelsenbeck), und dies soll insgesamt erklären, »why on the continent, literature, in both institutional and cultural terms, was far more politicised than in the Anglo-American context.«¹⁰⁰ Diese Einschätzung wirft jedoch kritische Fragen auf. Wenn

98 Barck: »Avantgarde«, 576.

99 Sascha Bru: *Law and the Modernist Avant-Gardes. Writing in the State of Exception*, Edinburgh: Edinburgh UP 2009, 37 und 38.

100 Bru: *Law and the Modernist Avant-Gardes*, beide Zitate: 36.

einleitend darauf hingewiesen wird, dass »Paris, the locus of French Revolution and launching spot of one of Europe's first democracies, functioned as the main cultural centre to the avant-gardes«,¹⁰¹ gerade den Avantgarden dieses Zentrums des beginnenden 20. Jahrhunderts aber keine Untersuchung zugestanden wird, stellt sich die Frage nach dem Gültigkeitsbereich der Theorie. Darüber hinaus müsste diskutiert werden, ob schon zur Zeit der Belle Époque – also vor 1914, aber auch Mitte der 1920er – auf dem europäischen Kontinent ein Ausnahmezustand herrschte, etwa im Italien des Futurismus oder im Frankreich des Surrealismus. Es sei denn, der Begriff wird weniger juristisch-politisch denn metaphorisch verwandt. Noch problematischer wird das Ausnahmezustandsmodell für die Avantgarden, wenn die grundlegende Studie von Giorgio Agamben, auf die Bru knapp verweist, nicht wirklich berücksichtigt wird. In seinem Werk *Ausnahmezustand* betont Agamben mit dem Titel seines 1. Kapitels den »Ausnahmezustand als Paradigma des Regierens«¹⁰² und zitiert Walter Benjamin, der in den Thesen »Über den Begriff der Geschichte« davon spricht, »daß der ›Ausnahmezustand‹, in dem wir leben, die Regel ist«. ¹⁰³ Denn trotz aller Unterschiede in den Rechtstraditionen, so erläutert Agamben in seiner »Kurzgeschichte des Ausnahmezustandes« (18-32), gilt die Benjamin'sche Regel für alle Verfassungsstaaten (dargestellt wird die Situation in Frankreich, Deutschland, der Schweiz, Italien, England und den USA). Wenn aber der Ausnahmezustand die Regel (geworden) ist, kann das Entstehen der Avantgarden in einem kontinentalen Teilbereich nicht aus seiner Existenz erklärt werden. Vielmehr wäre es interessant zu untersuchen, ob das Projekt der Avantgarde nicht auf den permanenten Ausnahmezustand im Sinne von Benjamin/Agamben reagiert, um, wie es Benjamin formuliert, sich die Herbeiführung des wirklichen Ausnahmezustandes im Sinne eines *radikalen Imaginären* im Sinne von Castoriadis zur Aufgabe zu machen.

Mit seinem Titel von 2009 spricht Sascha Bru (noch) von den *Modernist Avant-Gardes*. Im Vorwort seiner *European Avant-Gardes, 1905-1935* von 2018 erwähnt er die auf ihn zielende Kritik Peter Bürgers an diesem Begriff,¹⁰⁴ und im Theorie-Kapitel seines Buches setzt er sich ausführlich mit Bürger aus-

101 Bru: *Law and the Modernist Avant-Gardes*, 2.

102 Giorgio Agamben: *Ausnahmezustand (Homo sacer II. 1)*, Frankfurt: Suhrkamp 2004 (2003), 7-41.

103 Walter Benjamin: »Über den Begriff der Geschichte«, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Band I.2, Frankfurt: Suhrkamp 1972, 697.

104 Even the late Peter Bürger made an effort to criticise some of my previous work in which I talked about the ›modernist avant-garde‹.« (Sascha Bru: *The European Avant-Gardes, 1905-1935*, Edinburgh: Edinburgh UP 2018, XVIII.) In seinem Essay, »L'Héritage ambigu de l'avant-garde«, der als »Nachwort« der französischen Ausgabe der *Théorie de l'avant-garde* fungiert (und auf den Bru mit falschen Seitenzahlen verweist), spricht Bürger von einer »stratégie conceptuelle d'occulter«, nämlich »qui, grace à la formule ›avant-garde/modernism‹ permet de mettre sur le même plan une œuvre moderne et une œuvre mettant radicalement en question l'institution art.« (Peter Bürger: »L'Héritage ambigu de l'avant-garde«,

einander. Dieses Kapitel ist zwar mit »The Futures of Theory« überschrieben, doch nach einer Begriffsgeschichte der Avantgarde und nach Theorien und Konzeptionen der als radikaler Bruch mit künstlerischen Verfahren verstandenen Avantgarde, kommt es erst im Teil »The Social Future Anterior« zu einer Diskussion der entsprechenden Avantgarde-Theorien, und d.h. der Bürger'schen Theorie.¹⁰⁵ Zu Recht unterscheidet Bru zwei zentrale Thesen: »first, that the classic avant-gardes desired to reunite art and life, and, second, that to this aim they sought to destroy the autonomy of art.« Vielleicht wäre es angemessener gewesen, vom Angriff auf die Institution Kunst zu sprechen. Ob es tatsächlich so ist, dass für Bürger »the avant-gardes seemed to hark back to the production of ›sacral art‹ in premodern times«, muss stark bezweifelt werden. Das, was Bürger als die Epoche der »sakralen Kunst« betrachtet, spielt für die Konzeption der Avantgarde keine Rolle, insofern ist es mehr als unangemessen, den Avantgarden der Bürger'schen Konzeption zu unterstellen, »thus, they went back to the premodern past, projecting its partial return as a possibility in the future«,¹⁰⁶ das wäre so, als wenn man der politischen Avantgarde unterstellen würde, zu den Bauhütten und Gilden des Mittelalters zurückkehren zu wollen. Die Institution Kunst verhindert eine solche Reaktion, wie das Bauhaus (s.u.) deutlich zeigt. Die eigentliche Kritik Brus gilt aber der Bürger'schen These des Angriffs auf die Autonomie/Institution Kunst. Für Bru ist es nicht das Ziel der (historischen) Avantgarde, die Institution Kunst zu überwinden, »they [...] saw themselves as creative *artists of a different kind*.« Die Utopie einer Vereinigung von Kunst und Leben und damit das *radikale Imaginäre* werden eskamotiert: »Hence, all along, it was a *different art*, a Total Art, that was their shared and primal concern«,¹⁰⁷ so bilanziert Bru das Anliegen der Avantgarde.

Dazu passt es allerdings wenig, wenn er Fredric Jameson so zusammenfasst: »an avant-garde art of the future will be concretely and practically possible only when the future has arrived, that is to say, after a total social revolution.«¹⁰⁸ Dies könnte so auch von Bürger vertreten werden, denn die literarisch-künstlerische Avantgarde scheitert auch, weil es der politischen Avantgarde nicht gelingt, diese Revolution zu verwirklichen und weil sie meint, die künstlerische Avantgarde müsse sich ihren Direktiven entsprechend verhalten.¹⁰⁹

Wenn Bru abschließend Hal Foster und dessen These der Nachträglichkeit der Neo-Avantgarden zustimmend zitiert, vermeidet er radikale Positionen

in: *Théorie de l'Avant-Garde*, 169-181, hier: 169 und 170). Jetzt als »Das zwiespältige Erbe der Avantgarde«, in: Peter Bürger: *Nach der Avantgarde*, Weilerswist: Velbrück 2014, 7-18.

105 »The Futures of Theory«; »The Social Future Anterior«, in: Bru: *The European Avant-Gardes*, 215-224 und 225-234.

106 Bru: *The European Avant-Gardes*, 228 und 229.

107 Bru: *The European Avant-Gardes*, 230.

108 Bru: *The European Avant-Gardes*, 232.

109 Lenin entwickelt diese Position deutlich in »Parteiorganisation und Parteiliteratur« (1905), auf die Sascha Bru verweist (216), die Konzeption der Partei als »Avantgarde des Proletariats« vertritt er allerdings schon in »Was tun?« von 1902.

wie jene eines Scheiterns der Avantgarde oder einer Wiederholung der historischen durch die Neo-Avantgarden. Dies lässt sich allerdings nur schwer mit der Einschätzung von Jameson vereinbaren. Insgesamt ist diese jüngste Bilanz der Avantgarde-Theorien jedoch ein Beleg dafür, dass die *Theorie der Avantgarde* noch heute zumindest als ein Gespenst in Avantgarde-Debatten immer wieder auftaucht und damit auch (oft ungewünscht oder verdrängt) zu einem Nachträglichkeits-Phänomen geworden ist.

Die Avantgarde gehört zu den »großen Erzählungen« des 20. Jahrhunderts, deren Ende Jean-François Lyotard in *La Condition postmoderne* 1979 ausruft.¹¹⁰ Trotzdem hält er nur wenige Jahre später in Berlin einen Vortrag mit dem Titel »Das Erhabene und die Avantgarde« (1983), in dem er die Bedeutung und die Notwendigkeit der Avantgarde am Ende des 20. Jahrhunderts subtil und erhellend nachweist. Wie fast zehn Jahre später in den *Cinq leçons sur l'analytique du sublime* (1991) eröffnet die »Ästhetik des Erhabenen« für Lyotard »eine Welt von Möglichkeiten künstlerischer Erfahrung [...], in der die Avantgarden ihre Wege bahnen werden.« Für ihn ist entscheidend, »daß *Es geschieht* sich zurückhält und ankündigt: *Geschieht es?*« »Daß hier und jetzt dies Bild ist, und nicht vielmehr nichts, das ist das Erhabene.« Das Ereignis (in Anlehnung an Heidegger zieht Lyotard den Begriff »Vorkommnis« vor) des »*Geschieht es?*, die Hut des Vorkommnisses »vor« aller Abwehr, aller Illustration, allem Kommentar, die Hut vor allem Blick, unter der Ägide des *Now*, das ist die *rigueur* der Vorhut, der Avantgarde.«¹¹¹ Die Avantgarde und das avantgardistische Kunstwerk definieren sich also durch ihren (immer fraglichen und infrage gestellten) Momentcharakter (Instantané): »Indem sie das *Es geschieht*, das das Werk ist, befragt, begibt sich die avantgardistische Kunst der Identifikation, die das Werk bis dahin gegenüber der Gemeinschaft der Adressaten erfüllte.« In gewisser Weise beschreibt Lyotard hier die Emergenz eines *radikalen Imaginären*, das notwendigerweise die Identifikationsmöglichkeiten erschüttert und vernichtet. Dabei ist das »*Geschieht es?*« einer doppelten, allerdings unterschiedlichen Gefährdung ausgesetzt. Zum einen jener des Scheiterns: »Was schreckt, ist, daß das *Es geschieht* – nicht geschieht, daß es zu geschehen aufhört.« Man könnte sagen, dass das *radikale Imaginäre* im Augenblick seines »Vorkommnisses« nicht über genügend radikales Potenzial verfügt, oder sich die Adressaten der mit ihm verbundenen Erschütterung nicht aussetzen wollen. Die Avantgarde scheitert also mit der Radikalität ihres Projekts. Und zum anderen jener durch den Markt und das Kapital, die »die Künstler [ermutigen],

110 Zum Verhältnis von Moderne-Avantgarde-Postmoderne und der entscheidenden Funktion der Avantgarde in diesem Kontext: siehe Helmuth Lethen: »Postmodernism and Some Paradoxes of Periodization«, in: Douwe Fokkema/Hans Bertens (Hg.): *Approaching Postmodernism*, Amsterdam/Philadelphia: Benjamins 1986. Lethen spricht in diesem Zusammenhang von »The Expelled Avant-garde«, d.h. die Avantgarde wird ausgeschlossen, um einen konsistenten Moderne-Postmoderne-Diskurs nicht zu beeinträchtigen.

111 Jean-François Lyotard: »Das Erhabene und die Avantgarde«, in: ders.: *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*, Wien: Passagen Verlag 1989, 107-125, Zitate: 110 und 111.

sich den etablierten Regeln zu verweigern [...] sie spornen den Willen an, mit Ausdrucksmitteln, Stilen und immer neuen Materialien zu experimentieren. Es ist etwas Erhabenes in der kapitalistischen Ökonomie;«¹¹² der unablässige (und perverse) Innovationsdruck der Marktökonomie lässt die Avantgarde nicht unberührt. Im Sinne von Debords *Société du spectacle* spricht Lyotard hier das Scheitern der Avantgarde und ihre Vereinnahmung durch die Institution Kunst (Bürger) oder die Kulturindustrie (Adorno) an.

Angesichts der herrschenden Verhältnisse stellen die Avantgarde und das Sublime eine Unterbrechung dar, die zeigt, dass etwas Anderes möglich ist. Unter den üblichen Bedingungen ist es so: Die Innovation läuft oder funktioniert, d.h. Kunst und Literatur fügen sich den Gesetzen des Marktes, selbst wenn sie das Gegenteil propagieren. Demgegenüber stellt die Avantgarde den normalen Ablauf infrage: »Das Fragezeichen des *Geschieht es?* unterbricht. Im Vorkommnis ist der Wille besiegt.«¹¹³ Lyotard positioniert sich also, was bei seiner Herleitung des »Erhabenen« zumindest nicht fernliegt, auch in der Nähe des romantischen Fragment-Projektes und der »Skizze eines Zukünftigen«, das als solches seine eigene Vollendung (im Vorkommnis, könnte man im Lyotard'schen Sinne hinzufügen) besitzt. Was Schlegel »Fragmente aus der Zukunft«¹¹⁴ nennt, ist zumindest implizit mit der Frage »Geschicht es?« verbunden, stellt also ein »Ereignis« dar, das Lyotard als »sublim« charakterisieren würde. Von den meisten Theorien der Avantgarde unterscheidet sich Lyotard insofern, als die Differenz von (historischer) Avantgarde und Neo-Avantgarde für ihn keine große Rolle zu spielen scheint. Dies gründet auf seiner Konzeption des *Geschieht es?* als eines immer wieder neu möglichen Verfahrens. Insofern kann die Avantgarde auch nicht scheitern, denn wenn die Avantgarde tatsächlich der Ästhetik des Erhabenen zugehört und teilweise mit ihr identisch ist, gibt sie sich nicht der Illusion hin, Kunst und Leben zusammenzuführen. Wenn überhaupt, so im Moment des Vorkommnisses. Schließlich interessiert sich Lyotard auch nicht für das Verhältnis von Avantgarde und Moderne (oder Postmoderne). Für Lyotard scheint die Avantgarde in der Moderne oder in postmodernen Zeiten vor allem eine Funktion zu haben, »dafür zu zeugen, daß es ein Unbestimmtes gibt.«¹¹⁵ Wie bei Iser »tritt bei Lyotard an die Stelle der großen Erzählungen [...] die Emergenz als Suche nach dem unerschlossenen und der ständigen Umorganisation«,¹¹⁶ doch eine solche »Emergenz« charakterisiert die »große Erzählung« zumindest der historischen Avantgarden. Diese Funktion ist allerdings an keine Epoche gebunden. Aber

112 Lyotard: »Das Erhabene und die Avantgarde«, 122, 117 und 123.

113 Lyotard: »Das Erhabene und die Avantgarde«, 125.

114 Walter Fähnders: »Projekt Avantgarde und avantgardistischer Manifestantismus«, in: Asholt/Fähnders (Hg.): *Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde – Avantgardekritik – Avantgardeforschung*, Amsterdam: Rodopi 2000, 69-95, hier: 72.

115 Lyotard: »Das Erhabene und die Avantgarde«, 119.

116 Aleida Assmann: »Nachwort«, in: Iser: *Emergenz*, 320.

sie ist eine Funktion innerhalb des literarischen Feldes (Bourdieu) oder des Systems der Kunst (Luhmann); bezeichnenderweise schließt Lyotard seinen Essay mit den Sätzen: »Die Aufgabe der Avantgarde bleibt, die Anmaßung des Geistes gegenüber der Zeit aufzulösen. Das Gefühl des Erhabenen ist der Name dieser Blöße.«¹¹⁷

Dass die Avantgarde »historisch« geworden ist, stellen sowohl Klaus von Beyme *Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905-1955* (2005) als auch Béatrice Joyeux-Prunel mit den beiden voluminösen und detailgesättigten Bänden *Les avant-gardes artistiques 1848-1918. Une histoire transnationale* (2015) und *Les avant-gardes artistiques 1918-1945. Une histoire transnationale* (2017), bezeichnenderweise am Beispiel der Kunst, unter Beweis. Von Beyme bekennt sich zu einem »weiten Avantgarde-Begriff«, um der »engen Verbindung von Kunst und Politik« gerecht werden zu können.¹¹⁸ Dementsprechend spricht er von »strapazierten Grundbegriffen in der Avantgarde-Forschung: Moderne und Avantgarde«. Für ihn unterscheiden sich die beiden Begriffe vor allem durch die »größere Langzeitperspektive der Moderne.«¹¹⁹ Wenn es eine Avantgarde gibt, so in Form des Gruppenbewusstseins der »Avantgarde als pluralistisches Großaggregat«, das »vor allem durch die Feindseligkeit einer öffentlichen Meinung und später durch die Repressionen der Diktaturen von Russland bis Spanien erzeugt«¹²⁰ wurde; eine Einschätzung, die den künstlerischen Avantgarden gerechter wird als den literarischen, und für die die »Theorie der Avantgarde« keine hervorgehobene Rolle spielt. Nicht umsonst schließt von Beyme das Kapitel »Theorien und Theoriebereich in der Kunstdebatte der Avantgarde« mit einem Teil über »Theorien mittlerer Reichweite: Theorie der Farben und Bildstrukturen.«¹²¹

Béatrice Joyeux-Prunel, die ihre Studie explizit auf die künstlerischen Avantgarden beschränkt, stellt ihre Einleitung zwar unter die Überschrift: »Was ist die Avantgarde?« (»Qu'est-ce que l'avant-garde?«), gibt aber keine wirkliche Antwort auf die (selbstgestellte) Frage. Denn »Als Moderne unter anderen Modernen betrachten sich die Avantgarde-Künstler immer als ›origineller‹, ›jünger‹ und ›unabhängiger‹ als ihre Vorläufer«,¹²² womit sie den Bedingungen des literarischen Feldes von Bourdieu entsprechen. Das einzige

117 Lyotard: »Das Erhabene und die Avantgarde«, 125.

118 Klaus von Beyme: *Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905-1955*, München: Beck 2005, 29.

119 von Beyme: *Das Zeitalter der Avantgarden*, 31-41, hier: 34.

120 von Beyme: *Das Zeitalter der Avantgarden*, 37.

121 »Theorien und Theoriebereich in der Kunstdebatte der Avantgarde«; »Theorien mittlerer Reichweite: Theorie der Farben und Bildstrukturen«, in: von Beyme: *Das Zeitalter der Avantgarden*, 221-299 und 289-299.

122 »Modernes parmi les autres, les artistes d'avant-garde se considèrent toujours plus ›originaux‹, plus ›jeunes‹ et plus ›indépendants‹ que leurs prédécesseurs.«, Übers. d. Verf., in: Béatrice Joyeux-Prunel: *Les avant-gardes artistiques 1848-1918. Une histoire transnationale*, Bd. I, Paris: Gallimard: Folio Histoire 2015, 19-45, hier: 33.

Differenzierungskriterium, das sie von der Moderne unterscheidet, sieht Joyeux-Prunel in »der mehr oder weniger vollzogenen, gesuchten oder vorgegebenen Ablehnung des Publikums«, wobei sich auch dieses Kriterium durch einen erheblichen Grad von Ambiguität auszeichnet. Es ist bezeichnend, dass sie Bürger als einen »autoritären Modellbauer«¹²³ bezeichnet und darauf verweist, dass die »Distanzierungen vom Modell Peter Bürgers immer zahlreicher werden«,¹²⁴ wobei sie auf Hal Foster rekurriert, also weniger die Theorie der (historischen) Avantgarde infrage stellt als Bürgers Einschätzung der Neo-Avantgarden, mit denen sie sich nicht auseinandersetzt. Der zweite Band¹²⁵ betont in seiner »Einleitung« zu Recht die zunehmende Internationalisierung während der Zwischenkriegszeit und die Komplexität der Avantgarde-Konstellation zwischen Zentren wie Paris, Berlin, New York, Moskau und der Peripherie. Aus einer exklusiv kunstgeschichtlichen Perspektive sieht Joyeux-Prunel die Avantgarden der 1920er Jahre durch eine »Rückkehr zur Ordnung« (»un retour à l'ordre«) charakterisiert: »Alte und neue Avantgarden versuchten in der Vergangenheit eine stärkere Verankerung zu finden als die kurze Avantgarde-Tradition des beginnenden Jahrhunderts.«¹²⁶ Nur in einer Anmerkung setzt sie sich mit der Avantgarde-Theorie auseinander und zieht ohne weitere Begründung der Konzeption Peter Bürgers – »mit der Vergangenheit reinen Tisch machen« (»Du passé faisons table rase«) – *The originality of the avant-garde and other modernist myths* von Rosalind Krauss vor.¹²⁷ Am Ende ihrer Einleitung gelangt sie für die Avantgarden zu der Einschätzung, sie hätten einsehen müssen »dass der internationale Kunst- und Kulturhandel [...] nicht notwendigerweise zur versprochenen Emanzipation führt«,¹²⁸ eine Einsicht, die für andere Konzeptionen den Ausgangspunkt des Projekts der Avantgarde bildet.

123 »[R]ejet du public, plus ou moins réel, recherché ou prétendu«, »Modélisateur autoritaire«, Übers. d. Verf., in: Joyeux-Prunel: *Les avant-gardes artistiques*, Bd. I, 33 und 37.

124 »[P]rises de distance avec le modèle de Peter Bürger sont de plus en plus nombreuses«, Übers. d. Verf., in: Joyeux-Prunel: *Les avant-gardes artistiques*, Bd. I, 38.

125 Béatrice Joyeux-Prunel: *Les avant-gardes artistiques 1918-1945. Une histoire transnationale*, Bd. II, Paris: Gallimard: Folio Histoire 2017.

126 »Anciennes et nouvelles avant-gardes tentaient de trouver dans le passé un ancrage plus fort que la courte tradition de l'avant-garde du début du siècle.«, Übers. d. Verf., in: Joyeux-Prunel: *Les avant-gardes artistiques*, Bd. II, 27 und 28.

127 Joyeux-Prunel: *Les avant-gardes artistiques*, Bd. II, 996, Anm. 21.

128 »La prise conscience [par] commerce international des arts et de la culture [...] ne porte pas nécessairement l'émancipation qu'il promet«, Übers. d. Verf., in: Joyeux-Prunel: *Les avant-gardes artistiques*, Bd. I, 42.

Nach historischen und Neo-Avantgarden: Eine Zweite Avantgarde?

Trotz Lyotard gerät der die Avantgarde oder die Neo-Avantgarde weitgehend ausschließende Postmoderne-Diskurs in den 1990er Jahren in eine Krise. Heinrich Klotz, der in der »Postmoderne [...] ein Ende der Avantgarde-Dogmatik«¹²⁹ erblickt, versteht das Scheitern der Postmoderne als den Beginn einer Zweiten Moderne, die in etwa gleichzeitig Ulrich Beck und Anthony Giddens für die Gesellschaft proklamieren. Mit dieser Zweiten Moderne in der Kunst verändert sich auch der Avantgarde-Diskurs. In den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts ersetzen die künstlerischen (Neo-)Avantgarden und die Kunsttheoretiker den traditionellen Avantgarde- und Modernismus-Diskurs durch jenen des Poststrukturalismus (siehe *Art since ...*) und bilden das, was Léger zu Recht als eine »postmodern, rhizomatic avant garde«¹³⁰ qualifiziert. Doch diese Versuche, sich als zeitgemäße (Neo-)Avantgarde zu inszenieren, sehen sich zunehmend mit der seit Beginn der 2000er Jahre grenzenlosen Ausdehnung der *Gesellschaft des Spektakels* und ihrer Omnipräsens in den digitalen Medien konfrontiert.

Für die Herausgeber des Bandes *Reflexive Modernisierung*, die Ulrich Beck in seinem Beitrag mit der Zweiten Moderne gleichsetzt, zeichnet sich die omnipräsente Reflexivität durch eine ebenso umfassende »Politisierung« aus: »die internen *Nebenfolgen der Nebenfolgen* [...] politisieren die Gesellschaft von innen her.«¹³¹ Vor allem Scott Lash betont in seinem Teil des Buches die ästhetische Dimension, die durch die »Kritik der unglücklichen Totalität und des Allgemeinen der Hochmoderne *durch* das Besondere«¹³² charakterisiert sei. Die zunehmende Individualisierung führt »zur flexiblen Desintegration in vernetzte Bereiche«, und »so favorisiert die reflexive Moderne eine Politik radikaler, vielfältiger Demokratie, die in den [...] nachmateriellen Interessen der neuen sozialen Bewegungen verankert ist.«¹³³ Das lässt sich unproblematisch auf die neuen kulturellen Bewegungen und besonders auf den KunstAktivismus der Zweiten Avantgarde übertragen, worauf auch eine Bemerkung von Boris Groys in Klotz' Sammelband *Zweite Moderne* hinweist: »Wenn ich inmitten der Postmoderne von einer ›Zweiten Moderne‹ höre, wobei offensichtlich eine Zweite Avantgarde gemeint ist, [bin ich] sicherlich froh«¹³⁴

Diese zweite, kunstaktivistische Avantgarde zeichnet sich dadurch aus, dass

129 Heinrich Klotz: *Kunst im 20. Jahrhundert. Moderne – Postmoderne – Zweite Moderne*, München: Beck 1994, 8.

130 Léger: *Brave New Avant Garde*, 2.

131 Ulrich Beck/Anthony Giddens/Scott Lash: *Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse*, Frankfurt: Suhrkamp 1996, Zitate: 9 und 10.

132 Scott Lash: »Reflexivität und ihre Doppelungen: Struktur, Ästhetik und Gemeinschaft«, in Beck/Giddens/Lash, 195-286, hier: 196.

133 Lash: »Reflexivität und ihre Doppelungen«, 199 und 200.

134 Boris Groys: »Der Wille zum Ausruhen«, in: Heinrich Klotz (Hg.): *Die Zweite Moderne. Eine Diagnose der Kunst der Gegenwart*, München: Beck 1996, 163-171, hier: 168.

sie auf die Totalität und den Allgemeinanspruch der historischen Avantgarden verzichtet, sei es aufgrund der veränderten sozialen, medialen und kulturellen Bedingungen, sei es wegen des Scheiterns der historischen Avantgarden, aber auch der Neo-Avantgarden. Statt in konturierten Avantgarde-Bewegungen versammelt man sich in fluiden Netzwerken und ihren immer wieder neuen Flows zu momentanen und punktuellen Aktivitäten, wobei keine avantgardistische Radikal-Utopie in Anspruch genommen wird, sondern allenfalls unterschiedliche »Ideen der Avantgarde« (Léger: *The Idea of the Avant Garde*). Diese Ideen unterliegen der umfassenden Politisierung der Zweiten Moderne, und damit besteht zumindest die Gefahr einer Abhängigkeit von der politischen Avantgarde, die umso problematischer ist, als auch diese einer Atomisierung und Normalisierung ausgeliefert ist. Die dadurch vorhandene »Unsicherheit« verstärkt die Schwäche der politischen Avantgarde, die sich nur noch in einer vagen oder orthodoxen »Idee des Kommunismus« wiederfinden kann, die eigentlich von der »strukturellen Reflexivität«¹³⁵ immer wieder infrage gestellt werden müsste. Den gegenwärtigen KunstAktivismus als Zweite Avantgarde zu qualifizieren trägt der Tatsache Rechnung, dass sich die Bedingungen mehr als 100 Jahre nach dem Aufbruch der historischen Avantgarden so tiefgreifend und umfassend verändert haben, dass davon alle Manifestationen ihres *radikalen Imaginären* nachhaltig betroffen sind.

Mit der Zweiten Moderne endet für Klotz eine Jahrhundert-Bewegung, von den Avantgarden über die Moderne bis zur Postmoderne, an deren Ende das unvollendete Projekt der Moderne ein zweites Mal aufgenommen wird. Mit der gleichen Berechtigung wie vom unvollendeten Projekt der Moderne kann man jedoch von einem solchen der Avantgarde sprechen, was die Qualifikation der entsprechenden Aktivismus-Scapes und -Flows als Zweite Avantgarde nahelegt. Für Klotz haben die Concept Art und das Happening versucht, das Projekt der (historischen) Avantgarde soweit wie möglich umzusetzen, und die Postmoderne als »ästhetische Neusetzung der Fiktion«¹³⁶ stellt eine (notwendige) Reaktion auf das Scheitern dieses Versuchs dar. Darauf reagieren wiederum die Neue Abstraktion und die Dekonstruktion, mit denen sich die Zweite Moderne manifestiert, »die nicht nur *eine* Geschichte erzählt.«¹³⁷ Von den kunstaktivistischen Bewegungen seit der Jahrtausendwende als einer Zweiten Avantgarde zu sprechen, drängt sich nicht nur wegen des Hinweises von Boris Groys und der für Klotz exklusiv künstlerischen Zweiten Moderne auf, was ja auch für den Aktivismus der Zweiten Avantgarde gilt. Neben die alten Forderungen und Praxen der (historischen) Avantgarden treten jetzt flexibilisierte Lebens- und Arbeitssituationen, die sich stets selbstreflexiv konzipieren und mit dem Wissen um die (historischen) Leistungen der Avantgarde und jenem um ihre Unzulänglichkeit bis hin zum Scheitern selbstkritisch umgehen. Ein

135 Lash: »Reflexivität und ihre Doppelungen«, 205 und 204.

136 Klotz: *Kunst im 20. Jahrhundert*, 10.

137 Klotz: *Kunst im 20. Jahrhundert*, 153.

Beispiel für einen solchen dekonstruktiv-autoreflexiven Standpunkt liefert die Diskussion um Avantgarde und Neo-Avantgarde im Kapitel »Art since 1900«. »Reflexive Avantgarde« (in Analogie zu Becks »reflexiver Modernisierung«) bedeutet damit, dass die heutigen avantgardistischen Aktionen und Netzwerke immer wieder neu und anders ausgehandelt und verstanden werden müssen. Wenn es in absehbarer Zeit keine abschließende und vollendende Utopie einer Avantgarde im Sinne Bourdieus (s. Vorwort) oder des Bürger'schen »Kunst in Leben zurückführen« mehr geben kann, also das Projekt der Avantgarde zur eschatologischen Hoffnung geworden ist, müssen die Flows der Zweiten Avantgarde immer wieder experimentieren und statt einer mit ihrem Tod diskursiv obsolet gewordenen »Theorie der Avantgarde« mit einer »Idee der Avantgarde« vorlieb nehmen. Wie die Zweite Moderne reagiert die Zweite Avantgarde damit auf die Globalisierung und Digitalisierung, die den Kunst-Aktivismus in seiner gegenwärtigen Form überhaupt erst ermöglichen, ihn zugleich aber auch der Gefahr ausliefern, nur fluid, oberflächlich und flüchtig zu wirken. Mit dieser »Idee der Avantgarde« kommt es zu einem fragmentarischen und zugleich melancholischen Weiterleben von bestimmten Ideologemen der (historischen) Avantgarden, die aber ebenso wie die Zweite Moderne bei Klotz mit einer Situation zurechtkommen müssen, in der es gilt, mittels der »Simulation die Simulation zu durchbrechen«,¹³⁸ d.h. mit der Simulation der historischen Avantgarde die Simulation der gegenwärtigen Situation zu überwinden. Insofern situiert sich die Zweite Avantgarde auch in der Position der Beobachtung einer Beobachtung, von der aus jeder KunstAktivismus seinerseits infrage gestellt werden kann. Wenn Peter Weibel in diesem Zusammenhang von der Zweiten Moderne als einer »Beobachtung zweiter Ordnung, eine[r] Moderne zweiter Ordnung« spricht, bestätigt er diese Übertragung auf die (Zweite) Avantgarde, zumal er hinzufügt, dass in der »interaktiven Medienkunst« »das Bild viabel [wird], es verhält sich lebensähnlich«,¹³⁹ es also zwar nicht ins Leben zurückgeführt, ihm aber angenähert wird. Die Zweite Avantgarde, um es in Anlehnung an Weibel zu formulieren, wäre also eine kritische Beobachtung der Avantgarde durch sich selbst.

Zusammenfassung

Schon dieser Überblick über einige wichtige Avantgarde-Theorien lässt ein Bild entstehen, das, so wie die Avantgarde selbst, dem der Scapes und Flows Apadurais entspricht. Verbunden mit ihrem langen Leben, formen die unterschiedlichen Avantgarde-Wellen, deren Intensität und Radikalität für die

138 Klotz, 190. Klotz operiert hier mit einem Zitat von Florian Rötzer.

139 Peter Weibel: »Probleme der Moderne – Für eine Zweite Moderne«, in: Heinrich Klotz (Hg.): *Die Zweite Moderne. Eine Diagnose der Kunst der Gegenwart*, München: Beck 1996, 23-41, Zitate: 39 und 40.

jeweilige Avantgarde-Theorie entscheidende Kriterien bilden, Landschaften der Avantgarde, die sich in bestimmte historische Momente einfügen und die, trotz aller (gelungenen) Grenzüberschreitungen, auch den Medien und der jeweiligen Intermedialität entsprechend, unterschiedliche Physiognomien repräsentieren. Diese Diskussion um Avantgarde-Theorien wird in den beiden Schlusskapiteln zur US-amerikanischen Debatte in der Kunst zu Beginn der 2000er Jahre (*Art since 1900*) und zum heutigen KunstAktivismus (s.u.) fortgesetzt, wobei, trotz des fortwährenden Bezugs auf Bürger, zumindest partiell sich ein neuer Avantgarde-Begriff im Sinne der Scapes und Flows einer Zweiten Moderne herausbildet.

Die beiden Werke, die sich selbst als Avantgarde-Theorien betiteln, jene von Renato Poggioli (1962) und Peter Bürger (1974), illustrieren, dass die großen Erzählungen einer einheitlichen Avantgarde-Theorie, wenn überhaupt, so nur in den 1960er und 1970er Jahren möglich sind. Im Rückblick auf die europäische Avantgarde der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, und vor den Turns des Poststrukturalismus, des Postkolonialismus und der Gender-Diskurse, kann zu dieser Zeit (noch) ein umfassendes Avantgarde-Modell konstruiert werden, das mit einem gewissen Anspruch behaupten kann, einen ästhetisch-theoretischen Grundbegriff der Avantgarde zu repräsentieren. Für Poggioli entwickelt sich die Avantgarde im Kontext der Moderne, wobei die Unterscheidungsbedingungen und -Kriterien nie präzise formuliert werden. Die (erfolgreiche) Avantgarde durchläuft dabei eine Entwicklung »from the epidemic stage into the endemic and chronic«, die Avantgarde ist also zur Epochensignatur, und d.h. zu einer Landschaft geworden. Wenn es im »epidemic stage« noch deutliche Unterscheidungsmerkmale zur Moderne gegeben hat, so fallen diese dem Übergang zum »endemic stage« der Gegenwart (also der 1960er Jahre) zum Opfer. Doch mit dieser erfolgreichen Expansion verliert die Avantgarde den Großteil ihrer Konterdiskursivität: »Thanks precisely to this extension of the concept, we now see works and artists whose greatness and modernity cannot be doubted, and whose modernism may easily be denied, re-entering with full rights into the *idea* of the avant-garde.«¹⁴⁰ Es gibt also eine Idee der Avantgarde, die offensichtlich wenig mit der radikalen Praxis der Avantgarden oder einem Projekt Avantgarde im Sinne eines *radikalen Imaginären* zu tun haben muss: Der Erwartungshorizont der Avantgarde-Landschaft Poggiolis kennt keine geographischen und keine zeitlichen Grenzen.

Während Poggioli also eine (fast) grenzenlose Avantgarde-Landschaft skizziert, in der man von einer Gegend zur anderen wandern kann, steht bei Bürger die Grundwelle der Flows im Zentrum, deren *radikales Imaginäres*

140 Poggioli: *The Theory of the Avant-Garde*, alle Zitate: 224. Er zählt anschließend Schriftsteller, Künstler und Komponisten auf, die man ebenso gut der Hochmoderne (High Modernity) zurechnen könnte: »Eliot and Pound, Joyce and Bely, Stravinski and Picasso, Klee and Henry Moore, but also Yeats and Saint-John Perse, Pasternak and Blok, Ungaretti and Montale, Guillén and García Lorca, Despiau and Rouault« (ib.).

die Landschaften der Moderne überfluten und transformieren soll. Insofern ist es konsequent, dass Bürger sich mit Dadaismus, Konstruktivismus und vor allem Surrealismus für seine Avantgarde Theorie auf den avanciertesten und radikalsten Teil der Avantgarde bezieht, denn nur am Beispiel dieser Bewegungen können die beiden zentralen Thesen, die Rückführung von Kunst in (Alltags-)Leben und der Versuch, die Institution Kunst (und mit ihr die Autonomie) außer Kraft zu setzen, plausibilisiert werden. Dass dies wiederum nur um den Preis des (historischen) Scheiterns dieser Avantgarden und jenen der Marginalisierung der Neo-Avantgarden als Wiederholung und erneutem Scheitern erreicht werden kann, nimmt Bürger bewusst in Kauf, zumal er mit diesem Resultat an Adornos Ästhetische Theorie und die These der Unverzichtbarkeit der Autonomie anschließen kann. Dass dieser Avantgarde-Theorie die unzureichende Berücksichtigung der kulturell-geographisch-ästhetischen Vielfalt und Heterogenität der (historischen) Avantgarden vorgeworfen wird, hat ihrem Referenzcharakter erstaunlicherweise (bis heute) nicht geschadet. Und dass diese große Avantgarde-Theorie-Erzählung dem Verdikt des Poststrukturalismus anheimfallen würde, ist im Zeitpunkt der Veröffentlichung der *Theorie der Avantgarde* nicht vorherzusehen. Aber offensichtlich repräsentiert der avantgardistische, und d. h. radikale Charakter der Bürger'schen Theorie ein Widerstandspotenzial, das gerade wegen immer wieder neuer Dekonstruktionsversuche und in gewisser Weise auch für sie bis heute attraktiv bleibt.

Das belegt noch Paul Manns *Theory Death*, der eine Meta-Avantgarde-Theorie repräsentiert und das Scheitern der (historischen) Avantgarde weniger in der Praxis und auch nicht so sehr in ihrer Theorie situiert, sondern in einer unausweichlichen Situation, die durch die Diskurs-Ökonomie bedingt ist. Wenn Mann in seinem Klappentext prägnant resümiert, »that cultural theory and criticism can never represent the truth of opposition or resistance or difference without condemning their subjects and themselves to this theory-death«, ¹⁴¹ so ist diese strukturelle Sackgasse zumindest ebenso jene des Poststrukturalismus und der Diskursanalyse (Mann verwendet nicht ohne Grund Derridas »*différance*«-Begriff), wie jene der Avantgarde-Theorien à la Bürger. Die Frage ist, ob die Avantgarde innerhalb der Diskurs-Theorie eine andere Chance hatte, als Opfer ihres eigenen Diskurses zu werden, ob also der Theorie-Tod umfassend, unvermeidbar und unumkehrbar oder (nur) theoriebedingt ist.

Es spricht für die breite Wirkung der von Poggioli und Bürger lancierten Avantgarde-Debatte, wenn sich die beiden wichtigsten Soziologen des ausgehenden 20. Jahrhunderts in Deutschland und Frankreich, Pierre Bourdieu und Niklas Luhmann, in ihren beiden Kunst und Literatur gewidmeten Werken der 1990er Jahre (*Les règles de l'art; Die Kunst der Gesellschaft*) mehr (Bourdieu) oder weniger (Luhmann) intensiv mit den Funktionen der Avantgarde auseinandersetzen, freilich ohne die literarisch-künstlerischen Avantgarde-Theorien zu erwähnen. Bourdieu und Luhmann partizipieren damit nicht nur

141 Mann, *Theory-Death*, Klappentext.

am Avantgarde-Flow der zweiten Jahrhunderthälfte, ihre Werke illustrieren auch, dass soziologische Konzeptionen von Kunst und Literatur der Moderne ohne die Berücksichtigung der Avantgarde dieser Epoche nicht mehr vorstellbar sind. Wie sehr sich die Verhältnisse Anfang des 21. Jahrhunderts geändert haben, illustriert beispielhaft Andreas Reckwitz' *Die Erfindung der Kreativität* (2012), die die (surrealistische) Avantgarde für den *Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung* mit der Perspektive der gegenwärtigen »Ästhetisierungsgesellschaft« funktionalisiert, und damit (indirekt) die Bürger'sche These des Scheiterns bestätigt und überbietet.¹⁴² Ende des 20. Jahrhunderts steht (noch) für Bourdieu wie für Luhmann die Institution oder das System Kunst im Zentrum, und innerhalb dieses »Feldes« (Bourdieu) kommt der Avantgarde eine je unterschiedliche Rolle zu. Aber unabhängig davon, ob es der Effekt des Wirkens der Avantgarde im 20. Jahrhundert ist, das System Kunst mit der Selbstherausforderung der (von ihr in die Kunst implantierten) Nichtkunst zu konfrontieren, oder ob das moderne literarische Feld künstlerischer Avantgardepositionen bedarf, um es im Sinne einer perpetuierten Modernisierung in Bewegung zu halten, für Bourdieu wie für Luhmann ist die Avantgarde nicht nur ein integraler Bestandteil der Kunst des 20. Jahrhunderts, sondern ein entscheidender Faktor. Man kann allerdings nicht sagen, dass die literarisch-künstlerischen Avantgarde-Studien diesen soziologischen Anregungen sonderlich Beachtung geschenkt hätten, wie die zurückhaltende Berücksichtigung der Studie von Christine Magerski in der Avantgarde-Forschung illustriert.¹⁴³

Auch wenn die Zahl der einschlägigen Avantgarde-Publikationen zu einer wahren Flut angewachsen ist, setzen sich die meisten von ihnen nur punktuell oder in Hinblick auf die eigene Perspektive mit Avantgarde-Theorien auseinander, im Allgemeinen bezieht oder distanziert man sich von Bürgers *Theorie der Avantgarde*. Zu grundsätzlicheren Debatten kommt es dabei eher selten. Hal Foster, als Kunsthistoriker (in Princeton) einer der wichtigsten US-amerikanischen Experten für Gegenwartskunst, greift Bürgers Verurteilung der Neo-Avantgarden auf, und will die *Theorie der Avantgarde* vom Kopf auf die Füße stellen. Die Neo-Avantgarde vom Vorwurf der Wiederholung freizusprechen und in ihr die (nachträgliche) Verwirklichung des Projekts der Avantgarde zu erblicken (*»the neo-avant-garde enacts its project for the first time«*¹⁴⁴), heißt in der Tat, den (historischen) Avantgarden den Boden unter den Füßen wegzuziehen. Sie haben zwar das Projekt gehabt, die Institution

142 Andreas Reckwitz: »3.3 Avantgarde-Kreativität«, in: *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, »Teil 3.3 Avantgarde-Kreativität«, in: Berlin: Suhrkamp 2012, 98-115. Aufschlussreich ist, dass Reckwitz im 20. Jahrhundert zwei »Entgrenzungskomplexe« unterscheidet, »die ineinander übergehen: die Avantgarden ab 1900 und die postmoderne Kunst seit den 1960er Jahren«, von Neo-Avantgarden ist nicht mehr die Rede.

143 Christine Magerski: *Theorien der Avantgarde. Gehlen – Bürger – Bourdieu – Luhmann*, Wiesbaden: VS Verlag 2011.

144 Foster: *The return of the Real*, 20.

Kunst/Literatur obsolet werden zu lassen, aber offensichtlich kaum etwas in dieser Hinsicht unternommen und noch weniger erreichen können. Dies gelingt für den ehemaligen Direktor am Whitney-Museum erst der Neo-Avantgarde, auch wenn es schwerfällt zu sehen, wo die Institution Kunst angesichts der institutionellen Förderungen der Neo-Avantgarde von dieser mehr infrage gestellt würde als von der (historischen) Avantgarde. Foster wird später (s. u., *Art since 1900*) seinen eigenen Standpunkt kritisch hinterfragen. Bürgers Bewertung der Neo-Avantgarde bezieht sich nicht auf einzelne Gegenwartskünstler, sondern auf die Möglichkeit, mit der Gegenwartskunst eine Institution Kunst, die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts immer omnipräsenter und omnipotenter wird, stärker zu erschüttern als mit den historischen Avantgarden der ersten Jahrhunderthälfte.

Während es bei Foster um die Ablehnung des Scheiterns und die Aufwertung der Neo-Avantgarden geht, propagiert Karlheinz Barck, trotz des Übergangs von der Avantgarde zur Neo-Avantgarde, eine gewisse Kontinuität avantgardistischer Bewegungen seit Beginn des 20. Jahrhunderts, woraus für ihn die Forderung nach einem »avantgardistischen Umbau« folgt. In seiner Bürger-Kritik durchaus an die eigene DDR-Avantgarde-Forschung anknüpfend, lehnt er die für ihn mit der Kritischen Theorie verbundene und auf ihr gründende Wiederholungs- und Scheitern-These Bürgers ab, weil das »den Umbau (oder die Umfunktionierung) avantgardistischer Elemente ausschließt.«¹⁴⁵ Doch vielleicht ist es nicht so sehr die Weiterentwicklung avantgardistischer Elemente, die Bürgers Thesen ausschließen, sondern die Möglichkeit, ein radikales Projekt Avantgarde umzubauen und ohne radikale Verluste weiter voranzubringen.

Eine andere Variante der partiellen Bürger-Kritik repräsentiert Sascha Bru. Zum einen sieht er einen engen Zusammenhang von Moderne und Avantgarde, wie ihn auch der Name der von ihm (mit-)begründeten EAM (European Avantgarde and Modernism Studies) illustriert. Zum anderen und vor allem aber bestreitet er den Avantgarden das wirklich radikale Projekt, die Institution Kunst infrage zu stellen und Kunst in (Alltags-)Leben zurückzuführen. Stattdessen wollen die Avantgarde-Künstler für ihn anders sein und propagieren eine andere Kunst. Dann stellt sich natürlich die Frage, inwieweit sich ein solches Projekt von dem der Moderne unterscheidet. In gewisser Weise entspricht diese Avantgarde-Konzeption jener Pierre Bourdieus, die Bru allerdings nicht erwähnt.

Für die drei Positionen (Foster, Barck, Bru) stellt sich die Frage, inwieweit für sie so etwas wie ein *radikales Imaginäres* eine Rolle spielt, beziehungsweise wo sie in und mit ihren Konzeptionen einen Platz für dieses finden. In gewisser Weise negieren oder relativieren sie die Radikalität des Bürger'schen Ansatzes, der so offensichtlich nur in der Nach-68er-Zeit in Verbindung mit der Autonomiekritik der Frankfurter Schule möglich ist. Bei Paul Mann wird dieser radikale Ansatz zumindest noch ernst genommen, auch wenn gerade

145 Barck: »Avantgarde«, 573.

die Diskursivität der radikalen Avantgarde-Theorie für den Theorie-Tod der Avantgarde (und ihrer Theorien) verantwortlich ist. Für Bürger und Mann gibt es noch so etwas wie ein »Afterlife« der Avantgarde, für Mann als Gespenst und für Bürger im Sinne der »linken Melancholie« (Walter Benjamin) einer utopischen aber letztlich unmöglichen radikalen Veränderung.¹⁴⁶

Wenn in dieser Untersuchung in Anlehnung an die Zweite Moderne in der Gesellschaft (Ulrich Beck) und der Kunst (Heinrich Klotz) eine Zweite Avantgarde proklamiert wird, deren Existenz allein Boris Groys einmal erwähnt, so weil die Flows des KunstAktivismus ebenso wie die Zweite Moderne bei Klotz auf die Postmoderne reagieren und eine reflexive Avantgarde bilden. Diese aktuelle Zweite Avantgarde verfolgt einerseits das unvollendete Projekt der (historischen) Avantgarde weiter, wie die gesellschaftliche Formation der Zweiten Moderne ist sie jedoch in einem Ausmaß politisiert, dass ihre künstlerische Eigenständigkeit zumindest infrage gestellt wird. In jedem Fall handelt es sich bei der Zweiten Avantgarde um Flows, die mit der bisherigen Avantgarde-Entwicklung, und insbesondere der Neo-Avantgarde, brechen.

Jean-François Lyotards Parallelführung des Erhabenen mit der Avantgarde weist Übereinstimmungen mit der »Ästhetik des Sublimen« bei Walter Benjamin auf, von der Rainer Rochlitz spricht.¹⁴⁷ Dem *Geschieht es?* Lyotards entspricht die Benjamin'sche »Plötzlichkeit«. Wenn Lyotard in der »Ägide des *Now* [...] die *rigueur* der Vorhut, der Avantgarde«¹⁴⁸ erblickt, so lassen solche Augenblicke (Instantanés) momentan auch das auf- oder vorscheinen, was dem Bürger'schen Projekt der (historischen) Avantgarde entspricht, nämlich die Kunst erneut mit dem Alltagsleben zu verbinden. Dass sich die dauerhafte Etablierung eines solchen Moments für Bürger als Illusion erweist, schließt nicht aus, dass er als Instantané für kurze Zeit erreichbar ist und erlebbar und erfahrbar gemacht werden kann: das ist es, was Walter Fähnders und ich in Anlehnung an den romantischen Projektbegriff als »Projekt Avantgarde« bezeichnet haben.¹⁴⁹ Es ist gewiss kein Zufall, dass Benjamin seinen Begriff des Sublimen an Goethes *Wahlverwandtschaften* und Friedrich Schlegels (frühromantischen) Essays entwickelt hat. Mit dem »Sublimen« befreit Lyotard diese Avantgarde allerdings von der Konkurrenz mit der politischen Avantgarde, die in Bürgers Theorie zumindest implizit vorhanden ist, und verweist

146 Das Gespenster-Modell hat spätestens seit Derridas *Spectres de Marx* (1993) Konjunktur, obwohl Paul Manns *Theory-Death* mit seinen »lebenden Toten« zwei Jahre früher erschienen ist. Diese Konjunktur währt bis heute: Im August 2019 erscheint das *Diaphanes* Heft 6/7 mit dem Schwerpunkt: »Gespenster der Avantgarde/Specters of the Avantgarde«.

147 Rainer Rochlitz: *Le désenchantement de l'art: La philosophie de Walter Benjamin*, Paris: Gallimard 1992.

148 Lyotard: »Das Erhabene und die Avantgarde«, 111.

149 Walter Fähnders: »Projekt Avantgarde und avantgardistischer Manifestantismus«, in: Asholt/Fähnders 2000, 69-95 und Wolfgang Asholt: »Projekt Avantgarde und avantgardistische Selbstkritik«, ebd., 97-120.

seine literarische-künstlerische Avantgarde in den Bereich der Institution oder des Systems Kunst. Es bleibt eine doppelte Frage: Gibt es für die Zweite Avantgarde noch so etwas wie ein radikales »Projekt Avantgarde« und kann bzw. will sie zumindest momentan noch »Fragmente aus der Zukunft« erreichen oder tauchen diese allenfalls noch als Gespenster verlorener Illusionen auf?

Ein halbes Jahrhundert nach Bürgers *Theorie der Avantgarde* ist eine einheitliche Avantgarde-Theorie unmöglich geworden, was nicht nur der Zeit und dem Raum (des Eurozentrismus) geschuldet ist. Das Paradoxon der historischen Avantgarden besteht darin, dass sie bzw. ihr radikaler Teil, die Autonomie als die Errungenschaft von Kunst und Literatur der Moderne bei ihrer gleichzeitigen Inanspruchnahme überwinden wollen. Doch der Moment, bei dem eine Rückführung von Kunst in Leben möglich wäre, wird weder von den Surrealisten (unter kapitalistisch-demokratischen) noch von den Konstruktivisten (unter sozialistisch-kollektiven Bedingungen) erreicht. Stattdessen kommt es zu einer praktischen Diffusion der Autonomie im Kunstmarkt einer Gesellschaft des Spektakels, der auch eine Nachträglichkeit der Neo-Avantgarden in Hinblick auf das ursprüngliche Projekt unmöglich macht. So bleibt nach den Versuchen der historischen Avantgarden in der ersten und der Neo-Avantgarden in der zweiten Hälfte als Diagnose am Ende des Jahrhunderts der Avantgarde die Feststellung ihres Theorie-Todes und ihr Weiterleben als ihr eigenes Gespenst oder eine Avantgarde-Funktion innerhalb eines anderen Modells von Kunst und Literatur. Als avancierteste Position in Hinblick auf die Grenzen von Kunst und Nicht-Kunst im Kunst-System bei Luhmann, als immer wieder die konsekrierten Positionen des literarischen Feldes infrage stellende Positionierung einer neuen Generation bei Bourdieu oder als die immer wieder neuen aber momentan-vergänglichen Formen des Rhizomatischen und Nomadischen bei Deleuze.¹⁵⁰ Diese drei Funktionen der Avantgarde können und wollen nicht beanspruchen, eine Theorie der Avantgarde zu bilden. Dies gilt auch für die vielfältigen Bewegungen des KunstAktivismus der Zweiten Avantgarde seit Beginn des 21. Jahrhunderts, die in ihren avanciertesten Teilen keine Theorie, sondern eine »Idee der Avantgarde« zu vertreten beanspruchen. Sie müssen sich allerdings nicht nur fragen lassen, welche Rolle Kunst (oder gar Literatur) für sie, gerade angesichts der Omnipäsenz der Gesellschaft des Spektakels, noch spielen soll und kann, sondern auch, welche Manifestationen von Kunst, die nicht augenblicklich politisch instrumentalisierbar sind und dies zu größeren Teilen auch sein wollen, im Rahmen des Aktivismus noch möglich sind.

150 Dazu: Marco Thomas Bosshard: »Die Reterritorialisierung des Menschlichen in den historischen Avantgarden Lateinamerikas«, in: Asholt: *Avantgarde und Modernismus*, 147-168.

2 Vom radikalen Imaginären der historischen Avantgarden zu Scapes und Flows der Zweiten Avantgarde?

Für die Literatur- und Kunstwissenschaft, und insbesondere für die Avantgardeforschung, bildet Cornelius Castoriadis' Konzeption des *radikalen Imaginären* eine *Terra incognita*, deren Landschaften die Avantgardetheorien und ihre Entwicklung anders und besser verstehen lassen. Angefangen mit dem postum veröffentlichten *L'imaginaire comme tel* (1968/2008), vor allem aber mit der *Institution imaginaire de la société* (1975) stellt Castoriadis das Imaginäre in seiner Geschichtsphilosophie als jenen Faktor ins Zentrum seiner Überlegungen, der dem jeweils historisch Existierenden gleichberechtigt und für historische Veränderungen entscheidend ist. Mit seiner Konzeption des *radikalen Imaginären* bricht Castoriadis vor allem mit der seinerzeit dominierenden Konzeption Sartres in *L'Imaginaire*. Gerade weil Castoriadis ihn nicht erwähnt, ist Sartre in seiner Abwesenheit in Castoriadis' Werk als Folie präsent, von der er sich radikal unterscheiden will. Sartre setzt sich wegen seiner phänomenologischen Grundorientierung weder mit der gesellschaftlichen Funktion des Imaginären noch mit dessen Radikalität, die sich nicht in einer Negierung der existierenden Welt erschöpft, sondern einen Gegenentwurf zu ihr darstellt, auseinander. Für Sartre »ist der imaginäre Akt zugleich *konstituierend, isolierend* und *nichtend*«, denn: »[d]amit ein Bewußtsein vorstellen kann, muss es sich der Welt durch sein Wesen selbst entziehen, von sich aus einen Abstand zur Welt einnehmen können. In einem Wort, es muß frei sein.« Worauf es Sartre also ankommt, ist, dass das Imaginäre die »notwendige Bedingung der Freiheit des empirischen Menschen innerhalb der Welt« repräsentiert.¹ Ihm geht es also weniger um die Inhalte des Entwurfs, den das Imaginäre der existierenden Welt entgegengesetzt, als um die Bedingung der Möglichkeit der Negierung der existierenden Welt, die es gewährleistet. Wolfgang Iser merkt zu dieser Konzeption des Imaginären in seinem Sartre-Kapitel an: »So unabdingbar daher ein Nichten der Welt für diesen Vorgang ist, so mehrdeutig bleibt es.«² Es ist eben diese »Mehrdeutigkeit«, die verhindert, dass das Sartre'sche Imaginäre »radikal« werden kann,

1 Jean-Paul Sartre: *Das Imaginäre. Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft*, Reinbek: Rowohlt 1971, 282, 286 und 289. »Ainsi l'acte imaginaire est à la fois *constituant, isolant, et anéantissant*.«, »Pour qu'une conscience puisse imaginer il faut qu'elle échappe au monde par sa nature même, il faut qu'elle puisse tirer d'elle-même une position de recul par rapport au monde. En un mot il faut qu'elle soit libre.«, »condition nécessaire de la liberté de l'homme empirique au milieu du monde.«, in: Jean-Paul Sartre: *L'Imaginaire. Psychologie Phénoménologie de l'Imagination*, Paris: Gallimard-Folio 1986, 348, 353 und 358.

2 Wolfgang Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt: Suhrkamp 1991, 343. Insbesondere im Sartre-Kapitel: »Imaginäres als Vorstellungsakt«.

stattdessen artikuliert und wendet sich damit »ein unauslotbares Imaginäres in die Endlosigkeit des Spielens«. ³

Das *radikale Imaginäre* von Castoriadis, aber auch jenes der historischen Avantgarde als eine seiner Erscheinungsformen, stellt insofern das Gegenmodell zum Sartre'schen Imaginären dar: ihm geht es nicht um ein Spiel, sondern um das Ganze und das ganz Andere in Gesellschaft und Kunst. Im Gegensatz zu Sartres Imaginärem, das sich vor allem durch sein »Nichten« (néantisation) der Welt konstituiert, markiert Castoriadis ausdrücklich den positiven Existenzmodus des Imaginären: »Das Imaginäre ist die Emergenz eines vom Realen unterschiedenen Positiven, oder Nicht-Realen [...] das Nicht-Reale wäre nichts [...] wenn es nur einfache Nichtung oder abstrakte Negation wäre [...] Es ist immer ein konkretes, ausgefülltes, vollendetes Nicht-Reales, eine andere Bestimmung, die nur von einem reflexiven Standpunkt aus negativ erscheint«, ohne dass Sartre erwähnt wird, nimmt Castoriadis deutlich Bezug auf ihn. Wenn er resümiert: »Reales und Nicht-Reales können unabhängig voneinander weder behauptet noch konzipiert werden«, ⁴ so billigt er dem Imaginären damit den gleichen Existenzstatus zu. Und mit seinem Emergenzbegriff nimmt Castoriadis jenen von Wolfgang Iser vorweg: »Im Phantasma kommt die Emergenz gleichsam zur Anschauung«. ⁵ Der Manifestantismus der historischen Avantgarden will die Emergenz quasi instrumentalisieren. Wenn sich die menschliche Realität durch eine Gleichzeitigkeit und eine Gleichwertigkeit des Möglichen und des Existierenden auszeichnet, ein Existierendes, dessen historische Erscheinungsformen durch das Mögliche des Imaginären unablässig infrage gestellt und verändert werden, so will der Manifestantismus der Emergenz des *radikalen Imaginären* den Weg bereiten. In Hinblick auf die Gleichwertigkeit des Existenzstatus, aber auch in seiner Radikalität entspricht das »Projekt Avantgarde« dem Castoriadis'schen Imaginären, zumindest was die Epoche der historischen und teilweise auch der Neo-Avantgarden angeht. Demgegenüber beanspruchen die Diskurse der Zweiten Avantgarde zwar eine deutliche Radikalität, die Frage bleibt, ob sich damit ein entsprechendes Projekt verbindet. Die Vielfalt und Vielzahl der kunstaktivistischen Bewegungen und Aktionen korrespondiert daher eher mit den Scapes und Flows Appadurais, für die die Imagination den entscheidenden Agenten (agency) bildet. Mit der Imagination wird auf die globale Fragmentierung, Ungewissheit und Differenz

3 Iser, *Das Fiktive*, 349.

4 Übers. d. Verf., »L'imaginaire est émergence d'un positif autre que réel, ou a-réel [...] l'a-réel [ne] serait rien [...] s'il était simplement néantisation et négation abstraite [...] C'est toujours un a-réel concret, rempli ou accompli, une autre détermination qui n'apparaît comme négative qu'au point de vue réflexif.«; »Réel et a-réel ne peuvent être ni posés ni conçus séparément l'un de l'autre«, in: Cornelius Castoriadis: *L'imaginaire comme tel*, hg. von Arnaud Tomes, Hermann 2007, 153.

5 Wolfgang Iser: *Emergenz. Nachgelassene und verstreut publizierte Essays*, Paderborn: Konstanz UP 2013, 164.

reagiert, aber die immer neuen Reaktionsweisen und Notwendigkeiten gestatten keine Entfaltungsmöglichkeiten für ein *radikal Imaginäres*.

Den Ausgangspunkt für Castoriadis, das Konzept eines *radikalen Imaginären* zu entwickeln, bildet zur Zeit seines anti-dogmatischen und anti-stalinistischen Engagements in *Socialisme ou barbarie* (1949-1967) seine zunehmende Kritik an der behaupteten Wissenschaftlichkeit des Marxismus. Dessen angebliche Objektivität, bis hin zum Determinismus der historischen und d.h. dialektisch notwendigen Entwicklung, wird für Castoriadis von der Geschichte selbst unablässig dementiert. So stellt er in einem Aufsatz des Jahres 1960/1961 fest, dass die sozialen Auseinandersetzungen zur »Erfindung von Organisations-, Kampf- und Lebensformen, die in keiner Weise in einem vorausgehenden Zustand enthalten oder präfiguriert waren«, geführt hätten.⁶ Die Sozialgeschichte bietet also ein Repertoire von Kreativität, mit dem die Rationalität (etwa bei Marx), aber auch die Zweckrationalität (bei Weber) der Geschichte immer wieder infrage gestellt werden. Dieser Befund führt Castoriadis dazu, von seiner Kritik des Marxismus zu einer solchen der Philosophie insgesamt überzugehen, zumindest jener der Determination durch Rationalismus und Dialektik und der daraus resultierenden Konzeption der Geschichte.

L'imaginaire comme tel beginnt mit der zentralen These Castoriadis': »Wir begegnen innerhalb der Geschichte dem Imaginären als fortlaufendem Ursprung, als stets aktueller Gründung, als zentraler Komponente, die sowohl das, was die Gesellschaft zusammenhält, wie das, was den historischen Wandel produziert« umfasst.⁷ Die Qualifikationen des Imaginären in Hinblick auf die Geschichte (Ursprung, Basis, Zentralkomponente) lassen sich *comme tel* auf Kunst und Literatur übertragen, die Castoriadis, wie seine wenigen Äußerungen zur Literatur (etwa in der *Réponse à Richard Rorty*) zeigen, als ein Teilsystem der (Sozial-)Geschichte betrachtet, dem er offensichtlich aber eine ähnliche (kritische) Funktion wie seiner Philosophie zubilligt. Einleitend stellt er dazu fest: »Ich glaube, dass es natürlich nicht die wahre Funktion eines Intellektuellen ist, die Avantgarde der Gesellschaft zu sein, sondern das Institutionalisierte infrage zu stellen und das Vorhandene zu kritisieren.« Und wenn er dann die wahre Funktion mit dem Vertreten eines »*kritischen Standpunktes*« (auf Deutsch) gleichsetzt, dann sieht er dafür besondere Möglichkeiten in Kunst und Literatur: »Und diese Aufgabe obliegt nicht nur dem Philosophen, dem, der schreibt und denkt, sondern auch und vor allem dem großen Künstler [...]. Weil er auf seine Weise die soziale Existenz infrage stellt, und letztend-

6 Übers. d. Verf.: »[I]nvention de formes d'organisation, de lutte ou de vie qui n'étaient nullement contenues dans l'état précédant, ni prédéterminées par celui-ci«, in: Cornelius Castoriadis: »Le mouvement révolutionnaire sous le capitalisme moderne« (*Socialisme ou barbarie*, no. 31, Dez. 1960-Febr. 1961), in: *Capitalisme moderne et révolution*, 10/18 1979, 114.

7 Übers. d. Verf.: »Nous rencontrons dans l'histoire l'imaginaire comme origine continuée, fondement toujours actuel, composante centrale où s'engendrent et ce qui tient toute société ensemble et ce qui produit le changement historique.«, in: Castoriadis: *L'Imaginaire comme tel*, 145.

lich die menschliche Existenz insgesamt«. ⁸ Es fällt auf, dass Castoriadis den Avantgarde-Anspruch in Bezug auf die Gesellschaft zurückweist, so wie er seit seinem Engagement in *Socialisme ou barbarie* die politische Avantgarde im Sinne der Führungsrolle einer Partei und insbesondere ihrer Führer ablehnt, aber Kunst und Literatur die Aufgabe zuschreibt, die sozialen Institutionen bis hin zu den Vorstellungen der menschlichen Existenz infrage zu stellen, also hier durchaus eine Avantgardefunktion für möglich und notwendig hält.

Hans Joas, einer der ersten, die sich in Deutschland mit Castoriadis auseinandersetzen, hebt zu Beginn seines Essays als Alleinstellungsmerkmal hervor: »Bei keinem [...] wird so intensiv wie bei Castoriadis ein [...] Moment zur Weiterentwicklung des Konzepts der praktischen Philosophie verwendet: der schöpferische Charakter dieser Praxis«. Wenn Gesellschaft für Castoriadis, »das Resultat eines Institutionalisierungsprozesses [ist], und dieser, weil er aus dem Imaginären, der Fähigkeit zum Sinnentwurf[,] hervorgeht, eine irreduzibel kreative Dimension [hat]«, so betont Joas damit die zentrale Rolle des Imaginären für Castoriadis' Konzeption der Gesellschaft und die Notwendigkeit mithilfe der Kreativität des Imaginären die institutionelle Entfremdung zu überwinden (»Wo Niemand war, soll wir werden«). ⁹ D.h. Castoriadis ist weit von der heutigen Kreativitätsdebatte und ihrer gesellschaftlichen Kommodifizierung entfernt, so wie sie Andreas Reckwitz lanciert hat. ¹⁰ Bei Castoriadis hingegen sind Analogien zur Funktion des Imaginären bei den Surrealisten, nicht nur was die Ästhetik, sondern auch was gesellschaftliche Autonomie angeht, unübersehbar.

Jürgen Habermas' Castoriadis-Exkurs des Jahres 1985 stellt die erste wichtige Wahrnehmung des französischen Philosophen in Deutschland dar und kritisiert diesen, »weil sein fundamental ontologisches Gesellschaftskonzept keinen Platz läßt für eine intersubjektive, vergesellschafteten Individuen zu-rechenbare Praxis. Am Ende geht die gesellschaftliche Praxis im anonymen Sog einer aus dem Imaginären geschöpften Institutionalisierung immer neuer Welten auf«. ¹¹ Im Grunde ist damit aus Habermas'scher Perspektive schon

8 Übers. d. Verf.: »Je pense que la véritable fonction d'un intellectuel, ce n'est évidemment pas d'être à l'avant-garde de la société, mais de mettre en question l'institué, d'interroger et de critiquer ce qui est.«, »Et cette tâche n'incombe pas seulement au philosophe, à celui qui écrit et réfléchit, mais aussi et surtout au grand artiste. [...] C'est parce qu'à sa façon [il] met en question l'existence sociale, et finalement l'existence humaine tout court.«, in: Cornelius Castoriadis: »Réponse à Richard Rorty«, in: ders.: *Une société à la dérive. Entretiens et débats 1947-1997*, Paris: Seuil 2005, 93-107, 102 und 103.

9 Hans Joas: »Institutionalisierung als kreativer Prozeß. Zur politischen Philosophie von Cornelius Castoriadis«, in: ders.: *Pragmatismus und Gesellschaftstheorie*, Frankfurt: Suhrkamp 1992 (zuerst 1988/89), 146-170, 157 und 160.

10 Andreas Reckwitz: *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, Berlin: Suhrkamp 1995 (2012).

11 Jürgen Habermas: »Exkurs zu C. Castoriadis ›Die imaginäre Institution‹«, in: ders.: *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Frankfurt: Suhrkamp 1985, 380-

alles gesagt bzw. erledigt. Dieses Misstrauen gegenüber dem für Castoriadis zentralen Imaginären charakterisiert auch Habermas' Avantgarde-Kritik in *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt*, wo er den Surrealisten ihre »verstiegenen Aufhebungsprogramme« der Kultur zum Vorwurf macht. Wenn Habermas konstatiert, bei Castoriadis solle der Verstand »von der überströmenden Bedeutungsfülle des Imaginären überwältigt werden« und dass das »Gegenüber der Gewalt dieses imaginären Bedeutungsmagmas, die innerweltliche Praxis keine Selbständigkeit gewinnen [kann]«, so kritisiert er vehement die (auch von den Avantgarden vertretene) Kreativitätspotenz des Imaginären. Castoriadis, wie Habermas mit deutlicher Distanz anmerkt, betrachtet »die zentralen oder primären imaginären Bedeutungen einer Gesellschaft« als »ex nihilo«¹² geschaffene Objekte, wobei diese (auch ästhetische) Kreativität für Castoriadis die entscheidende Voraussetzung für radikale/revolutionäre Veränderungen bildet. Es versteht sich, dass Habermas eine solche Konzeption ablehnen muss, weil sie »die Züge eines kontextabhängigen, intersubjektiven Unternehmens unter endlichen Bedingungen«¹³ verlöre, kurz: mit dem kommunikativen, verständnisorientierten Handeln nicht vereinbar wäre.¹⁴

Mehr als 30 Jahre nach Habermas und Joas kann ein Castoriadis gewidmetes »Schwerpunktheft« der *KultuRRevolution* noch immer zu Recht den Titel *Terra incognita* tragen und einleitend davon sprechen, dass »Castoriadis im deutschsprachigen Diskurs nach wie vor und allenfalls ein Nischendasein [fristet]«. ¹⁵ Umso bedauerlicher ist es, dass die Herausgeber dieses Heftes der literatur- und kulturwissenschaftlichen Castoriadis-Rezeption keine Beachtung schenken und stattdessen soziologie- und politiktheoretische Fragestellungen privilegieren, um »die Potenziale des Castoriadischen Denkens [...] auf ihren Gehalt und ihr Stimulationspotenzial für ein zeitgemäßes politisches Denken zu befragen«. ¹⁶ Das, was bei Hans Joas mit der »Institutionalisierung als kreativer Prozeß« zumindest angedeutet ist und was Habermas' Misstrauen erregt, spielt in den politik- und sozialwissenschaftlichen Analysen dieses Schwerpunkts leider keine Rolle.

389, alle Zitate: 384 und 385. Im gleichen Jahr erscheint der Aufsatz von Axel Honneth: »Eine ontologische Rettung der Revolution. Zur Gesellschaftstheorie von Cornelius Castoriadis«, in: *Merkur*, 9/10 (November 1985): 807-821.

12 Bei Castoriadis: *Gesellschaft als imaginäre Institution. Entwurf einer politischen Philosophie*, Frankfurt: Suhrkamp 1984, 591.

13 Jürgen Habermas: *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt*, Leipzig: Reclam 1990, 49.

14 In seiner »Réponse à Richard Rorty« ist Castoriadis Habermas gegenüber nicht weniger ablehnend. Ein Habermas-Zitat kommentiert er so: »Ich habe hier nicht die Zeit, eine umfassende Aufzählung aller in diesem Satz versammelten Absurditäten vorzunehmen.«, Übers. d. Verf., »Je n'ai pas le temps ici de faire une énumération exhaustive des absurdités contenues dans cette phrase.« *Une société à la dérive*, 101.

15 Paul Sörensen/Aristoteles Agridopoulos: »*Terra incognita*: Eine Einführung ins Schwerpunktheft zu Cornelius Castoriadis«, in: *KultuRRevolution*, Heft 71 (2016), 3-55, hier: 3.

16 Sörensen/Agridopoulos, »*Terra incognita*«, 4.

Wie sehr die beiden zentralen Begriffe des *radikalen Imaginären* und des mit ihm verbundenen »Magma« (noch immer) einer Wiederentdeckung harren,¹⁷ stellen mehrere Arbeiten Markus Gabriels und jüngst sein Aufsatz »Das radikal Imaginäre und die grundbegrifflichen Grenzen von Castoriadis' Sozialontologie« unter Beweis. Gabriel stimmt mit Castoriadis überein, »die Gesellschaft als Magma [...] oder als Magma von Magmas« zu verstehen, selbst wenn »der Begriff des Magmas auch an Paradoxien des Unsagbaren [grenzt]«. ¹⁸ Wenn für ihn das Konzept des Imaginären um eine Konzeption der Fiktionen ergänzt werden muss,¹⁹ so verweist er, ohne dies weiter zu berücksichtigen, zumindest implizit auf Kunst und Literatur und mögliche literaturwissenschaftliche Castoriadis-Lektüren wie jene Wolfgang Isters (s. u.). Für Gabriel weist die Gesellschaft, wie für den Breton'schen Surrealismus, eine unhintergehbare und deshalb notwendige mythologische Dimension auf, allein das *radikale Imaginäre* ist in der Lage, mythologische Bilder als Ausdruck unserer »Selbstbildfähigkeit« zu produzieren. Auch wenn für Gabriel »die zentralen Begriffe des Imaginären und des Magmas weitgehend uneingelöste begriffliche Versprechen bleiben«, bilden sie zumindest »kritische Wegmarken«, ²⁰ und als solche sollen sie für die Untersuchung der Theorien der Avantgarde und ihrer Landschaften dienen.

Auch um das »Stimulationspotenzial« des *radikalen Imaginären* für die Literaturwissenschaft anzudeuten, soll kurz auf deren relativ früh einsetzende Castoriadis-Rezeption eingegangen werden, wobei auffällt, dass es weniger literarische »Umbrüche« und »Revolutionen« sind, die mittels des Castoriadis'schen *radikalen Imaginären* besser verstanden werden (sollen), als vielmehr und naheliegenderweise die Theorie des Imaginären oder spezifische Epochen des Imaginären wie jene der höfischen Epik oder des (französischen) Realismus.

Um den Zusammenhang zwischen der imaginären Aneignung der sozialen Umwelt und »narrativen Konfigurationen« darzustellen, schreibt Jan-Dirk Müller zu Beginn seiner *Höfischen Kompromisse*: »scheint mir das nicht auf die Literatur eingeschränkte Konzept des Imaginären, wie es Castoriadis entwickelt hat, am weitesten ausgearbeitet zu sein«. ²¹ Diese Einschätzung teile

17 Weitere Versuche stellen der Sammelband *Die Institution des Imaginären. Zur Philosophie von Cornelius Castoriadis* (Wien/Berlin: Turia & Kant 1991) und das aus Anlass des 100. Geburtstags von Castoriadis dem *radikalen Imaginären* gewidmete Heft 2 (2022) der *Zeitschrift für Kulturwissenschaft* dar.

18 Markus Gabriel: »Das radikal Imaginäre und die grundbegrifflichen Grenzen von Castoriadis' Sozialontologie«, in: *Zeitschrift für Kulturwissenschaft* 2 (2022), 47–56, hier: 52. S. a. ders.: *Der Mensch im Mythos. Untersuchungen über Ontoteologie, Anthropologie und Selbstbewußtseinsgeschichte in Schellings »Philosophie der Mythologie«*, Berlin: De Gruyter 2006.

19 Gabriel: »Das radikal Imaginäre«, 48.

20 Gabriel: »Das radikal Imaginäre«, 55.

21 Jan-Dirk Müller: *Höfische Kompromisse. Acht Kapitel zur höfischen Epik*, Tübingen: Niemeyer 2007, 9.

ich mit meiner Castoriadis-Lektüre vollkommen. Müller weist zu Recht darauf hin, dass »literarische Texte imaginäre Ordnungen zweiten Grades [sind]«,²² aber »das gesellschaftlich Imaginäre ist Rahmen individueller Imaginationen«.²³ Literatur ist also eine Sonderform des Imaginären: »Literarische Imaginationen nehmen an ihnen [den Erscheinungsformen des gesellschaftlich Imaginären] teil, nehmen mehr oder weniger deutlich auf sie Bezug und verdichten sie im einzelnen Werk«.²⁴ Dieser Konzeption fühlt sich meine Castoriadis Lektüre verpflichtet, und für die Werke der Avantgarde ist der von Müller betonte Zusammenhang zumindest ebenso charakteristisch und zentral wie für mittelalterliche Kunst und Literatur. Es entspricht auch den Deklarationen vieler avantgardistischer Manifeste und nicht weniger Avantgarde-Theorien, wenn ich das *radikale Imaginäre* der Literatur mit Müller »als integralen Teil des gesellschaftlich Imaginären auffasse«.²⁵

Die literaturwissenschaftliche Castoriadis-Rezeption erfolgt im Vergleich mit jener in Philosophie und Soziologie mit eher ungewöhnlich kurzer Verzögerung. In seinem Grundlagenwerk *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarische Anthropologie* widmet Wolfgang Iser Castoriadis schon 1991 ein ganzes Kapitel, das eine (im Übrigen nicht sehr breite und kontinuierliche) Castoriadis-Rezeption in der Literaturwissenschaft anstößt und bis heute beeinflusst. Iser verbindet, worauf schon der Titel seines Werkes verweist, das Fiktive mit dem Imaginären, wobei das Fiktive, das bei Castoriadis allenfalls innerhalb des Imaginären zum Tragen kommt, entscheidende Bedeutung besitzt. Wie Iser mit einem Zitat verdeutlicht, will Castoriadis das Fiktive aus dem Imaginären ausgeschlossen wissen: »Wer vom ›Imaginären‹ spricht und darunter [...] gar das ›Fiktive‹ versteht, wiederholt nur die Behauptung [...] daß (diese Welt) notwendig das Bild *von etwas* sei. Das Imaginäre, von dem ich spreche, ist kein Bild *von*«,²⁶ so Castoriadis zu Anfang der *Institution imaginaire de la société* (1975). Iser betont zu Recht, dass einem so verstandenen Imaginären keine Funktion zukommt, sondern es das repräsentiert, was Habermas als die »zentralen oder primären imaginären Bedeutungen einer Gesellschaft« (s. o.) kritisiert. Iser weist jedoch deutlich darauf hin, dass er an der für Castoriadis entscheidenden gesellschaftlichen Dimension des Imaginären, die dessen Werk seinen Titel gibt, nicht primär interessiert ist: »Es kommt daher im folgenden [...] nicht auf eine kritische Auseinandersetzung mit Castoriadis' Gesellschaftstheorie [an]«,²⁷ auch wenn er den Ort des Castoriadis'schen »Imaginären«

22 Müller, *Kompromisse*, 12.

23 Müller, *Kompromisse*, 14.

24 Müller, *Kompromisse*, 15.

25 Müller, *Kompromisse*, 17.

26 Wolfgang Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre*, 354, bei Castoriadis: »Ceux qui parlent d'›imaginaire‹ en entendant par là le ›spéculaire‹, le reflet ou le ›fictif‹ ne font que répéter [qu'] il est nécessaire que (ce monde) soit image *de* quelque chose. L'imaginaire dont je parle n'est pas image *de*.«, in: *L'institution imaginaire de la société*, Paris: Seuil 1975, 7.

27 Iser, *Das Fiktive*, 355, Anm. 102.

detailliert analysiert. Bei Castoriadis wird »Magma zur Zentralmetapher für das Bestimmte im Zustand seines Anderswerdens«,²⁸ so Wolfgang Iser, d.h. das, was zuvor das »Bestimmte« auszeichnete – seine Festlegungen – werden mit der Zentralmetapher in den Zustand des magmatischen Brodelns und der möglichen Eruption überführt. Deren Bedeutung lässt sich nicht mehr als »Menge«²⁹ beschreiben, sie entzieht sich rational-argumentativen Festlegungen, was Habermas missfallen muss. Damit gelingt es dem »Imaginären[.] sich allem Vorhandenen als dessen Anderswerden ein[zu]zeichnen«,³⁰ wie Iser feststellt. Für Castoriadis/Iser entsteht die Struktur einer Gesellschaft aus ihren imaginären Bedeutungen, aber: »imaginäre Bedeutungen [sind] gegenstandsunfähig«,³¹ sie bedürfen der Konnotationen und des Symbolischen, um Gestalt zu gewinnen. Damit ist der Übergang zur Verbindung von Imaginärem und Fiktivem vorbereitet, mit dem Iser, wie in der Fußnote angekündigt, das Gesellschaftliche beiseitelassen kann. Indem Iser mit der »Aktivierung des Imaginären [...] ein Spiel in Gang gesetzt« sieht, »das als Spiel auf allen Ebenen zur Erscheinung kommt und diese noch einmal ineinander spielen läßt«,³² ist es bis zum »Zusammenspiel des Fiktiven und des Imaginären«,³³ so die Überschrift der Zusammenfassung des Kapitels IV (»Das Imaginäre«) nicht mehr weit. Das *radikal Imaginäre* als Voraussetzung einer gesellschaftlichen Autonomie, die Entfremdung (zumindest momentan) überwindet, weicht den »variierenden und seriellen Spielmöglichkeiten des Textes«,³⁴ deren Radikalität in ihrer Supplementarität zu suchen ist. Wenn die Avantgarde aber zumindest tendenziell die Rückführung von Kunst ins Leben intendiert, kann sich ihre »Kunst« nicht in den »Spielmöglichkeiten des Textes« erschöpfen.

Die Bedeutung des Castoriadis'schen Imaginären wird im Rahmen des Iser'schen Grundlagen-Projektes also in doppelter Weise relativiert: Zum einen wird es mit anderen Konzeptionen des Imaginären, insbesondere jenen von Coleridge (Imagination als *Vermögen*) und Sartre (Imaginäres als *Vorstellungsakt*), kombiniert und relativiert, zum anderen wird, worauf Iser hinweist, »das Fiktive stärker entfaltet«. ³⁵ Iser untersucht die Grundlagen dessen, was er als den »organisierten Verbund von Fiktivem und Imaginärem« bezeichnet, »aus dem Literatur allererst entsteht«. ³⁶ Und innerhalb dessen spielt das *radikale Imaginäre* Castoriadis' eine wichtige Rolle, die aber durch Kombination mit dem Fiktiven relativiert wird, »weil hier das Fiktive die Aktivierung des Imaginären als ein von lebensweltlicher Pragmatik entlastetes Widerspiel ent-

28 Iser, *Das Fiktive*, 360.

29 Iser, *Das Fiktive*, 368.

30 Iser, *Das Fiktive*, 361.

31 Iser, *Das Fiktive*, 370.

32 Iser, *Das Fiktive*, 372.

33 »Zusammenspiel des Fiktiven und des Imaginären«, in: Iser: *Das Fiktive*, 377-411.

34 Iser, *Das Fiktive*, 411.

35 Iser, *Das Fiktive*, 16.

36 Iser, *Das Fiktive*, 15.

faltet«.37 So angemessen diese Generalisierung für das Fiktive, und mit ihm für einen Großteil der Literatur, insbesondere jene der Moderne, ist, so wenig trifft sie das »Widerspiel«, das die Avantgarde im Hinblick auf die Moderne repräsentieren möchte.

Es ist sozusagen ihr Programm, das Imaginäre eben nicht von lebensweltlicher Pragmatik zu entlasten, sondern mit Hilfe eines »radikalen« Imaginären Kunst und Literatur mit gerade dieser Pragmatik zu belasten. Iser's Werk ist jedoch so wirkungsmächtig, dass der eigentlich naheliegende Vergleich des *radikalen Imaginären* Castoriadis' mit jenem der Avantgarden, bei denen das Fiktive erklärtermaßen (etwa Bretons *Surrealistisches Manifest*) eine unwichtigere oder gar keine Rolle spielt, bislang nicht unternommen wurde.

Stattdessen wird in der Folge Iser's das Imaginäre von Castoriadis im Sinne einer literarischen Anthropologie vereinnahmt. Matei Chihaia hat diesem Rezeptionskontext einen symptomatischen Artikel gewidmet, der sich einerseits mit der Iser'schen Castoriadis-Rezeption auseinandersetzt, und andererseits in deren Folge »Literatur als imaginäre Institution« interpretiert.38 Freilich geht er von einer verspäteten Castoriadis-Rezeption aus, da er weder den Habermas-Exkurs zur Kenntnis nimmt, noch die Übersetzung, auf die sich Wolfgang Iser stützt.39 Stattdessen bezieht er sich offensichtlich auf die Neuauflage des Jahres 1990, um schlusszufolgern: »Anders als sein berühmter Kollege [Derrida] wird er [Castoriadis] zu seinen Lebzeiten [also bis 1997] fast ausschließlich in Frankreich diskutiert. Sein Hauptwerk *L'institution imaginaire de la société* von 1975 erscheint erst 1990 in einer deutschen Übersetzung, als sein »Begriff des »gesellschaftlichen Imaginären« schon längst in der nouvelle histoire [...] gängig ist«.40 Dass die Literatur auch eine reale »Institution« im Bürger'schen oder Bourdieu'schen Sinn sein könnte, und dass sich das *radikale Imaginäre* der Avantgarden gegen diese Institution richten könnte, zieht Chihaia nicht in Betracht.

Umso wichtiger ist die eigentliche literaturwissenschaftliche Rezeption. Im Kapitel »Poetische Konterdiskursivität« seiner *Phantasie der Realisten* (1999) untersucht Rainer Warning die literarische Produktivität des *radikalen Imaginären* Castoriadis'. Für Warning geht es darum, »ob man das Imaginäre

37 Iser, *Das Fiktive*, 404.

38 Matei Chihaia: »Das Imaginäre bei Cornelius Castoriadis und seine Aufnahme durch Wolfgang Iser und Jean-Marie Apostolidès«, in: Rainer Zaiser (Hg.): *Literaturtheorie und sciences humaines. Frankreichs Beitrag zur Methodik der Literaturwissenschaft*, Berlin: Frank & Timme 2008, 69-85.

39 Iser verweist auf die deutsche Erstausgabe, Suhrkamp 1984, vgl. *Das Fiktive*, 144, Anm. 92.

40 Chihaia, 69. Nun weist Castoriadis in seinem Vorwort darauf hin, dass er »seit 1964« den Begriff des »gesellschaftlichen Imaginären« verwendet, »ein seither verschiedentlich aufgegriffener und ein wenig unbesonnen gebrauchter Ausdruck.« (11-12). Und dass Castoriadis den Begriff des »gesellschaftlichen Imaginären« schon längst vor Apostolidès und der »nouvelle histoire« verwendet, ergibt sich aus den Erscheinungsdaten ihrer Werke: Apostolidès *Le roi-machine* erscheint 1981, Castoriadis' *Institution imaginaire* 1975.

von den ›territoires archéologiques‹ [Foucaults] ausschließen sollte oder überhaupt ausschließen kann«,⁴¹ und er kritisiert Foucaults Zurückweisung des Imaginären unter Bezug auf und mit Castoriadis. Für Warning folgt daraus, dass »es keine diskursive Praxis ohne imaginäre Besetzung gibt, so wie es auch kein Wissen ohne imaginäre Besetzung gibt. Insofern betont er zu Recht die Omnipräsenz und die Unverzichtbarkeit des Imaginären, doch es fällt auf, dass »das gesellschaftliche Imaginäre [für Warning] durch das radikal Imaginäre der Psyche« bedingt bleibt,⁴² er also bewusst eine andere Beziehung sieht als Jan-Dirk Müller, der im gesellschaftlichen Imaginären den Rahmen der individuellen Imaginationen erblickt. Wenn Castoriadis in *L'imaginaire comme tel* von einer »essentiellen Bestimmung der Subjekte, die darin besteht, das Reale zu ignorieren [...] und das Mögliche existieren zu lassen« spricht, so gehört das Imaginäre, auch und gerade in seiner Radikalität, zu den menschlichen Grundcharakteristika (»essentielle Bestimmung, konstitutiv für die menschliche Existenz«).⁴³ Wenn Warning zum Abschluss seiner Castoriadis-Passage allerdings postuliert: »Die Episteme und das Imaginäre bilden also eine wesentlich komplexe, eine wesentlich hybride Einheit«⁴⁴ – in seinen Proust-Studien bezeichnet er dies als »Einheit im Zeichen der Differenz«⁴⁵ – so relativiert dies die (exklusive) Bedingtheit »durch das radikal Imaginäre der Psyche«.⁴⁶ Vielmehr herrscht eine Wechselbeziehung zwischen dem *radikal Imaginären* als Fähigkeit »de faire exister le possible« und der »réalité du réel«,⁴⁷ von der Castoriadis spricht. Vom *radikalen Imaginären* soll also gerade nicht der Verstand überwältigt werden, wie Habermas Castoriadis vorwirft, sondern es wird zum eigentlichen Ausgangspunkt aller historischen, sozialen und kulturellen Veränderungen – und dies gilt für Warnings »Phantasie der Realisten« ebenso wie für jene der Surrealisten oder anderer (radikaler) Avantgardebewegungen: sowohl die Bewegung des 19. wie jene des 20. Jahrhunderts sind ohne den Konterdiskurs, der sich auch oder vor allem auf die gesellschaftlichen Bedingungen richtet, nicht denkbar.

Castoriadis hat keine systematische Konzeption des (radikalen) Imaginären in Kunst und Literatur entwickelt, er erwähnt allerdings gelegentlich deren Bedeutung für den zentralen Begriff seiner Theorie. Er erhebt das Imaginäre »in den Rang eines phantasmatischen Reservoirs, eine Art ›Magma‹ gesellschaft-

41 Rainer Warning: *Die Phantasie der Realisten*, München: Fink 1999, 320.

42 Warning, beide Zitate: 321.

43 Übers. d. Verf., »détermination essentielle des sujets qui est capacité d'ignorer le réel [...] de faire exister le possible«, »détermination essentielle, constitutive de l'existence humaine«, in: Castoriadis: *L'Imaginaire comme tel*, 146.

44 Warning, *Phantasie*, 322.

45 Rainer Warning: »Befleckter Weißdorn. Zum Imaginären der *Recherche*«, in: ders.: *Proust-Studien*, München: Fink 2000, 179-211, hier: 184.

46 Warning: *Phantasie*, 321.

47 Castoriadis, *L'Imaginaire comme tel*, 147.

licher oder kultureller Produktivität«.48 Die historischen Avantgarden betonen zwar auch die »gesellschaftliche und kulturelle Produktivität« des *radikalen Imaginären*, für sie verbindet sich dieses jedoch unauflöslich mit der individuellen Psyche, wie viele surrealistische Experimente (Traum, Hypnose usw.) erkennen lassen. Häufig formuliert Castoriadis jedoch Vorstellungen, zu denen es in der Literatur Anknüpfungspunkte gibt, so etwa wenn er ausführt: »Das Subjekt spricht nicht, sondern wird von jemandem gesprochen, existiert also als Teil der Welt eines anderen (der zweifelsohne seinerseits verkleidet ist). Das Subjekt wird also von einem Imaginären beherrscht, das ihm realer dünkt als das Reale«.49 Damit spielt Castoriadis nicht nur auf die Konzeption des intransitiven Schreibens an, die die écriture-Diskussion dominiert, als er an seinem Hauptwerk arbeitet, sondern auch auf das Rimbaud'sche »Je est un autre«, das für den Surrealismus eine große Rolle spielt. Dass Castoriadis Kunst und Literatur zumindest als potenziellen Hintergrund miteinbezieht, illustriert eine Fußnote, die er dieser Passage erläuternd hinzufügt: »Eben darin liegt der wesentliche Unterschied zu anderen Formen des Imaginären (in der Kunst oder der »rationalen« Verwendung des Imaginären in der Mathematik), die sich nicht als solche verselbständigen«.50 Dem liegt offensichtlich die Überzeugung zugrunde, dass die »Formen des Imaginären« in Kunst und Literatur sich nicht in einer solchen Weise verselbständigen (können), dass ihr Imaginäres die Leser so zu beherrschen vermöchte, dass es aus ihnen spräche. Damit vertritt Castoriadis eine Konzeption der Literatur, die deutlich in der (klassischen) Moderne verankert ist: wenn diese einen Beobachtungsstandpunkt zweiter Ordnung einnimmt, sollen mit der Beobachtung der Beobachtung eben solche »Verselbständigungen« verhindert werden. Eben diese Verselbständigungen bilden aber für die literarisch-künstlerische Avantgarde eine Notwendigkeit: neben der gesellschaftlichen und kulturellen Produktivität wird das »Subjekt von einem Imaginären beherrscht, das ihm realer dünkt als das Reale.« (s.o.) Das Formlose und Ungreifbare, aber auch nicht Domestizierbare des Magma kann sich zumindest individuell konkretisieren und die Emergenz der kollektiven Produktivität als Möglichkeit aufscheinen lassen.

In einem Essay mit dem Titel »Kultur und Demokratie« entwickelt Castoriadis sein Verständnis der Beziehungen von Kunst und Gesellschaft in der Moderne. »In einer Demokratie schreibt sich das Werk der Kultur nicht mehr notwendig in ein Feld instituierter und kollektiv akzeptierter Bedeutungen

48 Dieter Mersch: »Medialität und Kreativität. Zur Frage künstlerischer Produktivität«, in: Bernd Hüppauf/Christoph Wulf (Hg.): *Bild und Einbildungskraft*, München: Fink 2006, 79-91, hier: 82.

49 Cornelius Castoriadis: *Gesellschaft als imaginäre Institution. Entwurf einer politischen Philosophie*, Frankfurt: Suhrkamp 1984, 174/175, »Le sujet ne se dit pas, mais il est dit par quelqu'un, existe donc comme partie du monde d'un autre (certainement travesti à son tour). Le sujet est dominé par un imaginaire vécu comme plus réel que le réel«, in: Cornelius Castoriadis: *L'Institution imaginaire*, 152.

50 Castoriadis: *Gesellschaft*, 175, Anm. 34.

ein«. »Die moderne Kunst [...] ist eine Erkundung immer neuer Schichten des Psychischen und des Sozialen, des Sichtbaren und des Hörbaren, mit dem Ziel, so dem Chaos eine Form zu geben«. ⁵¹ Die »demokratische Schöpfung«, wie er Kunst und Literatur der Moderne bezeichnet, »ist die Schöpfung des grenzenlosen Zweifels und Fragens: Wahr und Falsch, Gerech und Ungerech, Gut und Böse, Schön und Häßlich – alles gerät ins Wanken.« Diese Schöpfung »wird in Bewegung gehalten durch den Versuch, dem eine Form zu geben, was sich nur partiell und für kurze Zeit sich ihm anverwandelt [...] und letztlich im Horizont der Zerstörung erfolgt, die die Kehrseite der Schöpfung im Sein ist«. ⁵² Diese Grundsituation von Kunst und Literatur beginnt für Castoriadis Ende des 18. Jahrhunderts und erstreckt sich ungefähr bis zum Jahr 1950. Seitdem sieht er das einsetzen, was er in einem Aufsatz »L'époque du conformisme généralisé« genannt hat, ⁵³ eine Epoche, die jener der Adorno'schen Kulturindustrie, den Homologisierungspänomenen, die Auerbach am Ende der *Mimesis* einsetzen sieht, oder Debords *Société du spectacle* entspricht. Unab­hän­gig davon, ob man diese These vom Ende der Moderne teilt, die Castoriadis durch den Postmoderne-Diskurs bestätigt sieht, ⁵⁴ fällt auf, dass die für die Mitte des 20. Jahrhunderts postulierte Grenze für die Moderne auch mit jener der historischen Avantgarden zusammenfällt, die Castoriadis allenfalls implizit erwähnt. Er stellt fest, dass wir »die Bedeutung auf einem bodenlosen Boden selbst erschaffen, auch müssen wir dem Chaos durch unser Denken, Handeln und Arbeiten Form geben, d.h. wir müssen akzeptieren, dass diese Bedeutung keinerlei ›Garantie‹ außerhalb ihrer selbst hat«, ⁵⁵ und beschreibt damit ziemlich genau die Situation, in der sich die Avantgarde-Kunst selbst sieht und von der aus sie ihr *radikales Imaginäres* entwickelt. ⁵⁶

Um jedoch die Möglichkeiten und Grenzen der Inanspruchnahme von Castoriadis' Imaginärem für ein besseres Verständnis der Avantgarden einschätzen zu können, ist es notwendig, dessen Konzeption, und insbesondere jene des *radikalen Imaginäres* auf ihre literaturwissenschaftliche Relevanz zu überprüfen. Wolfgang Iser hat dies in souveräner Weise für die Literatur im Allgemeinen unternommen. Für ihn ist »Radikales Imaginäres [...] daher als perpetuiertes Spiel gegenwärtig«, bei dem die »einzelnen Spielbewegungen ein

51 Cornelius Castoriadis: »Kultur und Demokratie«, in: *Lettre internationale* 27 (1994), 14-17.

52 Castoriadis: »Kultur und Demokratie«, 16.

53 Cornelius Castoriadis: »L'époque du conformisme généralisé«, in: ders.: *Le monde morcelé*, Paris: Seuil 1990 (*Les carrefours du labyrinthe*, Bd. 3), 11-24.

54 »Und mit einer ebenso arroganten wie dümmlichen Selbstgefälligkeit wird das Ganze mittlerweile auch noch als ›Postmoderne‹ von der Theorie bejubelt.« (Castoriadis: »Kultur und Demokratie«, 17).

55 Castoriadis: »Kultur und Demokratie«, 16.

56 Castoriadis hofft auf eine Renaissance des künstlerischen Autonomie-Projektes, hält es jedoch nur in Verbindung mit einer »gesellschaftlich-geschichtlichen Bewegung« für möglich, eben jener Situation, die für die Avantgarde gegeben war. Castoriadis: »Kultur und Demokratie«, 17).

aktuales Imaginäres [sind]«,⁵⁷ wobei das Fiktive dem Imaginären »Spielräume« eröffnet und »zum Medium für dessen Erscheinen«⁵⁸ wird. Es stellt sich die Frage, ob es über diese Spielräume für das *radikale Imaginäre* in der Literatur hinaus noch radikalere Formen des Imaginären geben kann. Dazu sollen die über das Hauptwerk der *Institution imaginaire* verstreuten Passagen, in denen sich Castoriadis zu seiner zentralen Begrifflichkeit äußert, miteinander in Beziehung gebracht werden, womit kein Anspruch auf eine (unmögliche?) Definition des *radikalen Imaginären* verbunden wird.⁵⁹ Castoriadis selbst legt schon in seinem Vorwort großen Wert darauf, sein »Gesellschaftliches Imaginäres« von dem zu unterscheiden, »was gewisse psychoanalytische Strömungen als ›imaginär‹ vorstellen« – eine Anspielung auf Lacans Bestimmungsversuch: »Das Imaginäre, von dem ich spreche, ist kein Bild von«. ⁶⁰ In ihrem Essay, »Cornelius Castoriadis. Réinventer la politique après Marx« zitieren Arnaud Tomès und Philippe Caumières eine zweifelsohne zentrale Bestimmung des *radikalen Imaginären* bei Castoriadis: »Ohne ein *produktives, schöpferisches* oder – wie wir es genannt haben – *radikales Imaginäres*, wie es sich in der untrennbaren Einheit von geschichtlichem *Tun* und gleichzeitiger Herausbildung eines *Bedeutungsuniversums* offenbart, ist Geschichte weder möglich noch begreifbar«. ⁶¹ Das *radikale Imaginäre* bildet also nicht nur einen einzigartigen, sondern den einzigen Schlüssel für das »Bedeutungsuniversum« der Geschichte. Im *radikalen Imaginären* finden »geschichtliches *Tun*« und dessen »*Bedeutungsuniversum*« nicht nur zueinander, sie werden auch begreifbar. Im französischen Text, und dies ist für den Ort des *radikalen Imaginären* entscheidend, heißt es zu diesem Zusammenhang außerdem: »vor aller expliziten Rationalität« (»avant toute rationalité explicite«), der ansonsten ausgezeichnete Übersetzer hat diese Präzisierung beiseite gelassen. Doch mit ihr situiert Castoriadis das *radikale Imaginäre* explizit in einem vor-rationalen und von

57 Iser: *Das Fiktive*, 376.

58 Iser: *Das Fiktive*, 393.

59 Eine Systematisierung der verschiedenen Kategorien des Imaginären unternimmt Johannes Rauwald, wobei er einräumt: »daß es das Imaginäre oder einen einheitlichen Diskurs über es nicht gibt. In dieser Diversifikation liegt das theoretische Problem des Konzepts.« (Johannes Rauwald: *Politische und literarische Poetologie(n) des Imaginären. Zum Potenzial der (Selbst-)Veränderungskräfte bei Cornelius Castoriadis und Alfred Döblin*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2013, 70; Schema, ebd., 67.

60 Castoriadis: *Gesellschaft*, 12, »L'imaginaire dont je parle n'est pas image de.«, Castoriadis: *L'Institution*, 8. Dazu auch: Paul Sörensen: *Entfremdung als Schlüsselbegriff einer kritischen Theorie der Politik*, Baden-Baden: Nomos, 2016, 288-292.

61 Arnaud Tomès/Philippe Caumières: *Cornelius Castoriadis. Réinventer la politique après Marx*, Paris: PuF 2011, 137. Bei Castoriadis: »l'histoire est impossible et inconcevable en dehors de l'imagination productrice et créatrice, de ce que nous avons appelé l'imaginaire radical tel qu'il se manifeste à la fois et indissolublement dans le faire historique et dans la constitution explicite, avant toute rationalité explicite, d'un univers de significations.«, in: Tomès/Caumières und Castoriadis: *L'Institution*, 220. Der Einheitlichkeit halber zitiere ich nach der deutschen Übersetzung, 251.

Determinismen und dialektisch-teleologischem Denken noch unbeeinflussten Raum, eben jenem Raum, den auch die Avantgarde erreichen will.

Im Abschnitt »Die gesellschaftlichen imaginären Bedeutungen« beschreibt Castoriadis das, was er als »Grund- oder Kernphantasma« bezeichnet, nämlich »Etwas, das nicht *etwas anderes darstellen* soll, sondern eher operative Bedingung jeder späteren Vorstellung ist, aber auch selbst schon nach Art einer Vorstellung existiert«,⁶² »ein gegliedertes Beziehungssystem, in dem ›Inneres‹ und ›Äußeres‹ gesetzt, getrennt und vereinigt werden [...] Auf der Ebene des Individuums wird es von dem erzeugt, was wir ›radikales Imaginäres‹ (oder radikale Imagination) genannt haben. Gleichzeitig existiert es aber auch als ›aktuales Imaginäres‹ (als Imaginiertes), es ist erste Bedeutung und Kern aller späteren Bedeutungen.«⁶³ Das *radikale Imaginäre*, als letztlich unhintergehbare Instanz, ist also schöpferisch-produktiv in Hinblick auf die »Herausbildung eines *Bedeutungsuniversums*«. ⁶⁴ Wenn sich dieses Bedeutungsuniversum dank der nicht weiter begründbaren kreativen Potenz des *radikalen Imaginären* erst einmal etabliert und d. h. konkretisiert hat, »existieren« die mit ihm gebildeten, es konstituierenden Bedeutungen »in einer Weise, die wir als *aktuales Imaginäres* (oder *Imaginiertes*) bezeichnet haben.«⁶⁵ Erst in einem weiteren Schritt kann eine Gesellschaft den ihr geeignet erscheinenden »Symbolismus« wählen und entwickeln, die damit einhergehende »Produktion eines Bedeutungssystems« lässt sich jedoch aus diesen Voraussetzungen nicht rational oder gar deterministisch erklären. Mit dieser kreativen Kompetenz verweist Castoriadis' *radikales Imaginäres* auf das Imaginäre, den Traum oder das Bild im Surrealismus oder auf die ›kreative Indifferenz‹ bei den Dadaisten. Die Funktion dieser kreativen Kompetenz ist es, zu ermöglichen, vom radikalen zu einem aktuellen Imaginären übergehen zu können. Es gibt also neben den »Spielmöglichkeiten des Textes« (Iser) eine andere Seite des *radikalen Imaginären*.

In dem, was man als die Zusammenfassung seines Hauptwerkes betrachten kann,⁶⁶ definiert Castoriadis abschließend den Zentralbegriff seines Kern-

62 Castoriadis: *Gesellschaft*, 244, »Quelque chose qui n'est pas là pour représenter autre chose, qui est plutôt condition opérante de toute ultérieure, mais qui existe déjà lui-même sur le mode de la représentation«, in: Castoriadis: *L'Institution*, 214.

63 Castoriadis: *Gesellschaft*, 245, »[U]n système relationnel articulé, séparant et unissant ›intérieur‹ et ›extérieur‹ [...] Sur le plan individuel, la production de ce phantasme fondamental relève de ce que nous avons appelé l'imaginaire radical (ou l'imagination radicale); ce phantasme lui-même existe à la fois dans le monde imaginaire effectif (de l'imaginé) et est première signification et noyau de significations ultérieures«, in: Castoriadis: *L'Institution*, 215.

64 Castoriadis: *Gesellschaft*, 251, »constitution d'un univers de significations«, in: Castoriadis: *L'Institution*, 220.

65 Castoriadis: *Gesellschaft*, ib., »dans le mode de ce que nous avons appelé *imaginaire effectif* (ou *imaginé*)«, Castoriadis: *L'Institution*, 221.

66 »Radikales Imaginäres, instituiierende und instituierte Gesellschaft«, in: Castoriadis: *Gesellschaft*, 603-609.

phantasmas. »Das radikale Imaginäre existiert als Gesellschaftlich-Geschichtliches und als Psycho-Soma. Als Gesellschaftlich-Geschichtliches ist es offenes Strömen des anonymen Kollektivs; als Psycho-Soma ist es Strom von Vorstellungen/Affekten/Strebungen. Was im Gesellschaftlich-Geschichtlichen Setzung, Schöpfung, Seinlassen ist, nennen wir gesellschaftliches Imaginäres im ursprünglichen Sinne oder instituierende Gesellschaft. Was in der Psycho-Soma-Einheit Setzung, Schöpfung, Seinlassen für die Psycho-Soma-Einheit ist, nennen wir radikale Imagination.«⁶⁷ Was aus dieser umständlichen und in ihren Wiederholungen mehrdeutigen Erklärung resultiert, ist, dass das *radikale Imaginäre* auf der individuellen wie auf der sozialen Ebene existiert und für die eine Ebene die Form des ›gesellschaftlichen Imaginären‹ und für die andere jene der ›radikalen Imagination‹ annimmt. Beide haben ihren Ausgangspunkt im Grundphantasma des *radikalen Imaginären*, das Castoriadis an anderer Stelle als die »gemeinsame Wurzel des *aktualen Imaginären* und des *Symbolischen*«⁶⁸ bezeichnet. Beide sind »unentwirrbar verwoben«⁶⁹ miteinander verbunden, und ein Teil der Avantgarde versucht, dem mit den erwähnten Konzeptionen Rechnung zu tragen.

Damit weisen beide, auch und gerade in ihrer Unentwirrbarkeit Charakteristika dessen auf, was Castoriadis als ›Magma‹ bezeichnet, »worunter ich nicht das Chaos verstehe, sondern eine nicht-mengenförmige Organisationsweise einer Mannigfaltigkeit, für die das Gesellschaftliche, das Imaginäre und das Unbewusste als Beispiel dienen können«.⁷⁰ In seinem Schlusskapitel, den »gesellschaftlichen imaginären Beziehungen«, widmet er einen Teil dem Magma und gibt eine Fülle von Beispielen, wie man sich Magma vorzustellen habe, etwa: »ein unentwirrbares Bündel verfilzter Gewebe aus verschiedenen und dennoch gleichartigen Stoffen, übersät mit virtuellen und flüchtigen Eigenheiten«.⁷¹ Entscheidend jedoch ist, dass das *radikale Imaginäre* wie Magma strukturiert ist und sich so verhält, inklusive der Institutionen, die daraus resultieren: »Wir behaupten, daß alles potentiell Gegebene wie Magma

67 Castoriadis: *Gesellschaft*, 603, »L'imaginaire radical est comme social-historique et comme psyché/soma. Comme social-historique, il est fleuve ouvert du collectif anonyme; comme psyché/soma, il est flux représentatif/affectif/intentionnel. Ce qui, dans le social-historique, est position, création, faire être, nous le nommons imaginaire sociale. Ce qui, dans la psyché/soma est position, création, faire être pour la psyché/soma, nous le nommons imagination radicale.«, Castoriadis: *L'Institution*, 533.

68 Castoriadis: *Gesellschaft*, 218, »comme racine commune de l'imaginaire effectif et du symbolique«, Castoriadis: *L'Institution*, 191, im Frz. ohne Kursivierung.

69 Castoriadis: *Gesellschaft*, 219, »tissé inextricablement«, Castoriadis: *L'Institution*, 192.

70 Castoriadis: *Gesellschaft*, 310, »Nous avons à le penser comme un *magma*, et en même temps un magma de magmas, – par quoi j'entends non le chaos, mais le mode d'organisation d'une diversité non ensemblisable, exemplifié par le social, par l'imaginaire ou par l'inconscient.«, Castoriadis: *L'Institution*, 273.

71 Castoriadis: *Gesellschaft*, 565, »un faisceau indéfiniment embrouillé de tissus conjonctifs faits d'étoffes différents et pourtant homogènes, partout constellé de singularités virtuelles et évanescentes.«, Castoriadis: *L'Institution*, 498.

strukturiert ist und sich so verhält, – Vorstellung, Natur, Bedeutung – von der Seinsart des Magma ist«,⁷² das potenziell Gegebene instituiert »stets auch ein Magma gesellschaftlich imaginärer Bedeutungen«. ⁷³ Wie schon das *radikale Imaginäre* indiziert auch dessen magmatische Struktur, dass es Castoriadis nicht um funktionale Differenzierungsprozesse geht, sondern um Differenzen, die Dysfunktionalität bewirken. Das als Magma verstandene Imaginäre bildet also den Ort eines dysfunktionalen Überschusses, den Matei Chihaiia zu Recht mit der »Sprache surrealistischer Dichter« oder »der surrealen oder phantastischen Dichtung« vergleicht.⁷⁴ Wenn das Imaginäre und das Unbewusste (s. o.) Beispiele für magmatische Konstellationen bilden, liegt nahe, dass dadaistische oder surrealistische Verfahren ebenfalls solche magmatischen Zustände und Strukturen produzieren (wollen). Mit der Teilnahme von Benjamin Péret an den Sitzungen von »Socialisme ou Barbarie« gibt es im Übrigen auch einen direkten Bezug zwischen dem Surrealismus der Nachkriegszeit und Castoriadis.⁷⁵

Castoriadis' Verhältnis zur Avantgarde zeichnet sich durch ein nicht geringes Maß von Skepsis, aber auch Ambiguität aus. In einem Interview, das mit dem Titel »Y a-t-il des avant-gardes?« in den Sammelband *Une société à la dérive* aufgenommen wurde, lehnt er unter Verweis auf den Leninismus jede politische Avantgarde ab: »Was mich angeht, habe ich den Begriff Avantgarde seit langem abgelehnt«. ⁷⁶ Für die Situation in Kunst und Literatur ist er allerdings weniger apodiktisch, das »Scheitern« der Avantgarde eingeschlossen. Für die Epoche der Hochmoderne, d. h. zwischen 1860 und 1930, geht er von einer Situation des künstlerisch-literarischen Feldes aus, in der »die großen Schöpfer sich aus der Gesellschaft lösen und sich gegen sie wenden. Was sie produzieren ist subversiv und (oder) unverständlich – und sie selbst sind größtenteils Feinde der herrschenden Ordnung«. ⁷⁷ Doch mit dem »Scheitern der Avantgarde« endet diese Epoche: »Nach 1930, und noch stärker nach 1945 wiederholt sich diese Geschichte, aber als komische Mode: es gibt einen Wettlauf um Erneuerung [...] der jetzt unter dem Beifall (und mit dem Geld)

72 Castoriadis: *Gesellschaft*, 565, »Nous posons que tout ce qui peut être donné effectivement – représentation, nature, signification – est selon le mode d'être du magma.«, Castoriadis: *L'Institution*, 499.

73 Castoriadis: *Gesellschaft*, 566, »est aussi toujours et nécessairement institution d'un magma de significations imaginaires sociales«, Castoriadis: *L'Institution*, 499.

74 Chihaiia, »Das Imaginäre«, 72.

75 Carole Reynaud-Paligot: *Parcours politique des surréalistes. 1919-1969*, CNRS Edition 2010, 182, s. a. Anm. 95.

76 Übers. d. Verf.: »Pour ma part, j'ai récuse la notion d'avant-garde depuis longtemps.« Cornelius Castoriadis: »Y a-t-il des avant-gardes?«, in: ders.: *Une société à la dérive*, a. a. O., 167-176 (zuerst 1987), 171.

77 Übers. d. Verf.: »les grands créateurs se détachent de la société et s'opposent à elle. Ce qu'ils font est subversif et (ou) incompréhensible – et eux-mêmes sont, la plupart du temps, des ennemis de l'ordre établi.«, in: Castoriadis: »Avant-gardes«, 168.

des einvernehmlichen Publikums stattfindet«.78 Mit den beiden Daten 1930 und 1945 bestätigt Castoriadis die zeitlichen Grenzen, die er auch in »Kultur und Demokratie« (s.o.) markiert: jene des Endes des avantgardistischen Elans und seine Inkorporierung durch den Kunstmarkt. Nach dieser Epoche der avantgardistischen Transgressionen gibt es nur noch »diesen absurden Wettlauf des Neuen um des Neuen wegen«,79 der für Castoriadis (im Jahre 1987) im Postmodernismus seinen Höhepunkt findet. Die Skepsis gegenüber der Avantgarde zeigt sich auch in einem an Marx erinnernden Klassizismus: »Niemand wird jemals weitergehen als Aischylos, als Beethoven, als Rimbaud. Niemand wird weitergehen als *Das Schloss* von Kafka«.80 In Kunst und Literatur gibt es für Castoriadis keinen Fortschritt im Sinne einer permanenten Überbietung, insofern ist er durchaus Moderne-skeptisch. Und auch eine Rückführung von Kunst ins (Alltags-)Leben bildet für Castoriadis keine Perspektive. Das schließt jedoch nicht aus, dass es zwischen der magmatischen Struktur des (*radikalen*) *Imaginären* als unhinterfragbarer und unerklärbarer Ausgangspunkt der Instituierung der Gesellschaft und den Verfahren von Surrealisten oder Dadaisten und ihrem Versuch, mit dem von daher erreichbar gewordenen *radikalen Imaginären* Kunst und Literatur (und damit das Leben) im Sinne Rimbauds zu verändern, mehr als Homologiestrukturen, sondern zumindest einen gleichen Ansatz gibt. Wenn das *radikale Imaginäre* fast alle sozialen und historischen Veränderungen und Umbrüche bewirkt, so kommt diese gesellschaftliche Funktion im Bereich von Kunst und Literatur generell, vor allem aber bei den Avantgarden zur Geltung, die mit dem Übergang oder der Verbindung der Kunst zum Leben eben diese Veränderungen anstoßen wollen.

Avantgarde zwischen »Strömungen« und »Landschaften«

Für Arjun Appadurais Flows der Global Cultural Economy spielt die »imagination as social practice« als »the image, the imagined, the imaginary« eine zentrale Rolle: »The imagination [...] is the key component of the new global order.« Doch wenn Appadurai auch von einer innerhalb der »imaginary landscapes« entfesselnden (unleashing) Imagination spricht, die als Referenz den Aragon'schen »Discours de l'Imagination« (s. Kap. I.6) haben könnte, fehlen außer Hinweisen dazu, was diese Imagination nicht ist (»no longer mere fantasy«, »no longer simple escape«, »no longer elite pastime«, »no longer mere

78 Übers. d. Verf.: »Après 1930 et, plus encore, 1945, cette histoire se répète mais sur le mode comique: il y a une course à la novation [...] qui se fait maintenant sous les applaudissements (et avec l'argent) du public »averti««, Castoriadis: »Avant-garde«, 168.

79 Übers. d. Verf.: »cette course absurde vers le nouveau pour le nouveau«, Castoriadis: »Avant-garde«, 168.

80 Übers. d. Verf.: »Personne n'ira jamais plus loin qu'Éschyle, que Beethoven, que Rimbaud. Personne n'ira plus loin que *Le Château* de Kafka.« (169)

contemplation«), Präzisierungen, die über ihre allgemeine Funktion als »the imaginary (imaginaire) as a constructed landscape of collective aspirations«⁸¹ hinausgehen, wobei diese Rolle des Imaginären für das soziale Leben jener bei Castoriadis schon sehr nahekommmt.

In einem den »Politics of Affect« gewidmeten Unterkapitel erwähnt Appadurai zwar eine Reihe von Soziologen und Philosophen, die die Bedeutung der Imagination in Politik und Gesellschaft erkannt haben (Benedict Anderson, Cornelius Castoriadis, Claude Lefort, Ernesto Laclau und Chantal Mouffe), doch von der Bedeutung ihrer Konzeptionen für soziale Mobilisierungen abgesehen, spielen die Imagination oder das Imaginäre keine größere Rolle. Die Erwähnung von Castoriadis in diesem Zusammenhang lässt es jedoch als legitim erscheinen, dessen Konzept des »imaginaire radical«, als jene Erscheinungsform der Imagination zu betrachten, die eine Verbindung zwischen der Imagination in Appadurais *Modernity at Large* und dem Imaginären der Avantgarden im Sinne Aragons gewährleisten kann; Appadurai führt in der Bibliographie die *Imaginary Institution of Society* (1975/1987)⁸² auf, in der Castoriadis dieses Konzept entwickelt.

Ein Blick auf die Avantgarden als einen Makro-Chronotopos des 20. Jahrhunderts lässt deutlich erkennen, »daß sich in [ihnen] der untrennbare Zusammenhang von Zeit und Raum (die Zeit als vierte Dimension des Raums) ausdrückt«,⁸³ wie es Bachtin formuliert. Als Raum- und Zeitdimensionen überblendenden Chronotopos zeichnen sich die Avantgarden schon vor der heutigen Globalisierung durch »komplexe Konnektivitäten«⁸⁴ und selbst-reflexive Beobachtungen aus; insofern präfigurieren sie die Konzeption des Zusammenspiels von »Scapes« und »Flows« von Arjun Appadurai und stellen im Rahmen dieses kulturellen Makro-Chronotopos zugleich eine Heterotopie im Foucault'schen Sinne dar, den Appadurai nicht erwähnt. Die Pluralität der sogenannten »historischen« Avantgarden (Futurismus, Dadaismus, Konstruktivismus, Surrealismus usw.) führt dazu, dass diese sich folgen und überlagern und Verbindungen und Netzwerke ausbilden, die permanent im Fluss sind, selbst wenn sie einen nationalen Ausgangspunkt haben, wie etwa der italienische (und russische) Futurismus oder der Surrealismus. D.h. sie stellen jede national-kulturelle Lokalisierung von (avantgardistischen) Bewegungen infrage. Ihr »Austauschprozess ist natürlich selbst chronotopisch«, um Bachtin zu zitieren.⁸⁵ Auch wenn Bachtin sich fast exklusiv mit dem Chronotopos im

81 Arjun Appadurai: *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis: UP Minesota 1996, alle Zitate: 31.

82 Cornelius Castoriadis: *The Imaginary Institution of Society*, Cambridge, Mass.: MIT 1987; *L'Institution imaginaire de la société*, Paris: Seuil 1975; *Gesellschaft als imaginäre Institution*, Frankfurt: Suhrkamp 1984.

83 Michail Bachtin: *Chronotopos*. Berlin: Suhrkamp 2008, 7.

84 John Tomlinson: *Globalization and Culture*, Cambridge/Oxford: Polity Press 1999, v.a. Kap. 1: »Globalization and Culture« (1-31).

85 Michail Bachtin: *Formen der Zeit im historischen Roman*, Frankfurt: Fischer 1989, 204.

Roman auseinandersetzt, legt es nicht zuletzt seine ›Entdeckung‹ durch Julia Kristeva (1967) im Rahmen der Tel Quel-Avantgarde nahe, ihn auch für die Raumzeitlichkeiten der Avantgarden zu nutzen.⁸⁶ Deren erste, der italienische Futurismus, illustriert dies in beeindruckender Weise. Es beginnt mit seinem Gründungsmanifest, das im Februar 1909 in *Le Figaro* erscheint, und für dessen Veröffentlichung Marinetti nicht ohne Grund die kulturelle Hauptstadt der Belle Epoque gewählt hat.⁸⁷ Innerhalb kurzer Zeit wird dieser Text in fast allen europäischen Sprachen von Zeitungen und Zeitschriften Europas und Nord- sowie Süd-Amerikas publiziert,⁸⁸ damit versucht der (italienische) Futurismus mehr oder weniger erfolgreich eine globalisierende Vernetzungsstrategie mithilfe von ›Filialen‹ in den meisten europäischen Ländern, wie es Apollinaires *L'Antitradition futuriste* (1913) oder die Futurismus-Rezeption in Herwarth Waldens *Sturm* illustrieren. Doch der Versuch, eine von einem italienischen Zentrum dominierte Bewegung dauerhaft zu instaurieren, scheitert schnell, da er weder der Heterotopie der jeweiligen Orte noch der Chronotopie ihrer Austauschbedingungen Rechnung tragen kann (und will). Schon den Begriff hatte Marinetti von Gabriel Alomar (*El futurismo*, 1903) übernommen.⁸⁹ In Italien selbst entwickelt sich schnell in Form unterschiedlicher Gruppen eine chronotopische ›Regionalisierung‹, vor allem aber gibt der Futurismus den Anstoß für neue Bewegungen, wie dem (englischen) Vortizismus oder dem (spanischen) Ultraismus, und futuristische Tendenzen werden, oft mit einer gewissen Verzögerung, von nationalen Avantgarden rezipiert und transformiert (Polen 1918, Japan 1921, Mexico 1921). Und schließlich entsteht ab 1910 parallel aber eigenständig mit Gruppen wie den Ego- oder den Kubo-Futuristen ein russischer Futurismus (s. u.), der der italienischen Konkurrenz das vehement in Anspruch genommenen »Erstgeburtsrecht« streitig macht.

Die multipolare und heterotopische Struktur, die schon eine einzelne Bewegung wie den Futurismus charakterisiert, prägt in weit höherem Maße die Avantgarde-Bewegung in ihren jeweiligen Epochen (historische, Neo-Avantgarden, Post-Avantgarden, KunstAktivismus) und insbesondere den Komplex ›Avantgarde‹ insgesamt. Auch wenn im Sinne eines ›Projekts Avantgarde‹ innerhalb dieses polyzentrischen Systems Avantgarde-Bewegungen und Strömungen danach unterschieden werden können, inwieweit sie sich solchen Projekten in mehr oder weniger deutlicher Weise verpflichtet oder verbunden fühlen, so partizipieren sie insgesamt an einer raum-zeitlichen Konstellation, die sich durch extrem komplexe Konnektivitäten auszeichnet, gewissermaßen eine

86 In seinen »Schlußbemerkungen« fordert Bachtin gewissermaßen dazu auf, wenn er ein »konsequent chronotopisches Herangehen« der Literaturwissenschaft fordert (*Chronotopos*, 196).

87 »Fondation et manifeste du Futurisme«, *Le Figaro*, 20.2.1909.

88 Walter Fähnders: »Vielleicht ein Manifest. Zur Entwicklung des avantgardistischen Manifests«, in: Wolfgang Asholt/Walter Fähnders (Hg.): »Die ganze Welt ist eine Manifestation«. *Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste*, Darmstadt: WBG 1997, 19-38.

89 Mit *El Futurismo* (1903) will Alomar die Vergangenheitsorientierung des damaligen Spaniens überwinden.

Kombination von Chronotopik und Heterotopik. Vor allem aber setzen sich die historischen Avantgarden mit Europas bürgerlicher Gesellschaft und deren Kapitalismus als Negativ-Folie auseinander, woran selbst die Zurkenntnisnahme der *Krise des Geistes* (Valéry 1919) nichts zu ändern vermag. Die multi-dimensionalen Konnektivitäten haben eine grenzenlose Hybridisierung zur Folge, innerhalb derer das ›Projekt Avantgarde‹ insgesamt beziehungsweise einzelne seiner Elemente zirkulieren und den jeweiligen kulturellen Bedingungen entsprechend, zu denen und deren Veränderung sie wiederum in erheblichem Maße beitragen, kreativ rezipiert und transformiert werden. Mit ihrer Komplexität und Heterogenität partizipiert die Avantgarde zugleich an der Weltliteratur beziehungsweise an dem, was Ottmar Ette »Literaturen der Welt« nennt,⁹⁰ wobei ihre unaufhörlichen Hybridisierungsprozesse eine einheitliche »Logik der Avantgarde« unmöglich machen. Der Ort der Avantgarde, wenn es angesichts ihres chrono- und heterotopischen Charakters denn einen solchen gibt, liegt in dem Bewegungsraum zwischen Weltliteratur als einem globalen Konzept und der Vielfalt und Heterogenität der Literaturen der Welt.

Angesichts dieser Unmöglichkeit, eine einheitliche und allgemeinverbindliche Theorie der Avantgarde zu etablieren, wie dies in der Phase nach den »historischen Avantgarden« für möglich gehalten werden konnte,⁹¹ bieten Konzeptionen, die die Avantgarde als durch Heterotopien geprägten Chronotopoi verstehen, bessere Möglichkeiten, der Komplexität von Avantgarden, die sich stets im doppelten Sinne als Bewegungen verstehen, gerecht zu werden. Ästhetische Räume bilden seit längerem einen privilegierten Forschungsbereich der Literatur- und Kulturwissenschaft, der auch die Avantgarde-Forschung zu erreichen beginnt.⁹² Doch handelt es sich zumeist (noch) um künstlerische Räume, an denen die Avantgarde-Bewegungen aktiv geworden sind, die sie für sich in Besitz genommen und die sie transformiert oder deplatziert haben. Damit ist ein *radikales Imaginäres* verbunden, das Voraussetzungen dafür bietet, den Ausnahmecharakter des ›Projekts der Avantgarde‹ besser zu verstehen. Demgegenüber sind Untersuchungen der Theorie-Landschaften der Avantgarde mit ihrer Vorwegnahme heutiger globaler Raumkonstellationen, wie sie in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts entwickelt worden sind, bislang ein Defizit. Dies ist auch darin begründet, dass die Konzeptionen und Diskussionen der Avantgarde-Theorien bis heute von der Auseinandersetzung um Erfolg oder Scheitern des Avantgarde-Projekts oder von der Überwindung

90 Ottmar Ette: *WeltFraktale. Wege durch die Literaturen der Welt*, Stuttgart: Metzler 2017.

91 Die beiden wichtigsten Versuche bilden, wie schon die Titel verdeutlichen, *The Theory of the Avant-Garde* (Cambridge: Harvard UP 1968 (1962) von Renato Poggioli, und vor allem Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde* (Frankfurt: Suhrkamp 1974)). Schon Paul Manns Titel, *The Theory-Death of the Avant-Garde* (Bloomington: Indiana UP 1991), lässt erkennen, dass mit dem Poststrukturalismus auch die Zeit für eine einheitliche Avantgarde-Theorie an ein Ende gekommen zu sein scheint.

92 Symptomatisch dafür: Martina Bengert/ Lars Schneider (Hg.): *Les espaces des avant-gardes*, Dossier der *Revue des sciences humaines* Nr. 336 (2019).

der (historischen) Avantgarde durch den Diskurs der Theorie-Avantgarde, wie ihn der Poststrukturalismus repräsentiert, und der den »Theorie-Tod« der literarisch-künstlerischen Avantgarde beziehungsweise verschiedene Neo-Avantgarde-Konzeptionen zur Folge hatte, dominiert werden. Schon mit den US-amerikanischen Neo-Avantgarden, insbesondere aber mit der »Zweiten Avantgarde« ist die Negativ-Folie des europäischen Kapitalismus durch eine US-amerikanische, teilweise postmoderne Diskurshegemonie ersetzt worden, gegen die sich die kunstaktivistischen Installationen und Happenings immer wieder neu inszenieren. Im Unterschied zur Theorie-Geschichte der Avantgarde im Sinne eines *radikalen Imaginären* eröffnet die Konzeption Arjun Appadurais in *Modernity at Large* (1996), gerade weil sie den heutigen *Cultural Dimensions of Globalization*, so der Untertitel, gewidmet ist, einen Analyserahmen, der für die »komplexen Konnektivitäten« der kunstaktivistischen Avantgarden zu Ende des 20. Jahrhunderts und im beginnenden 21. Jahrhunderts besonders geeignet erscheint. Es ist kein Zufall, dass Boris Groys 20 Jahre nach Appadurai den aktivistischen Teil der Gegenwartskunst *In the Flow* (2016) situiert.

Seit Benedict Andersons *Imagined Communities* (1983)⁹³ steht das soziale Imaginäre im Zentrum zahlreicher sozial- und geisteswissenschaftlicher Untersuchungen, und dies gilt auch für Appadurai: »The image, the imagined, the imaginery – these are all terms that direct us to something critical and new in global cultural processes: *the imagination as a social practice*«.⁹⁴ Die Frage, die diese Feststellung für die Avantgarde-Forschung, aber auch aus einer literatur-ästhetischen Perspektive insgesamt aufwirft, ist jene nach der »kritischen und neuen« Dimension des Imaginären in globalen Kulturprozessen. Ist das, was für soziale Praktiken als neu und kritisch gilt, dies gleichfalls für literarisch-künstlerische Praktiken? Wenn Aragon im *Paysan de Paris* (1926) in einem »Discours de l’Imagination« diese verkünden lässt: »Das *Surrealismus* genannte Laster, ist der unregelmäßige und leidenschaftliche Gebrauch des Rauschmittels des Bildes [...] jedes Bild zwingt Sie jedes Mal, das gesamte Universum infrage zu stellen«, dann geht es zwar auch um »die unkontrollierte Provokation des Bildes um seiner selbst willen«, also einen autoreferenziellen Gebrauch und Genuss der Droge des Bildes, zugleich aber stets auch darum, was solche Bilder an »unvorhersehbaren Störungen [...] im Bereich der Vorstellungen«⁹⁵ bewirken, sodass sie für ein *radikales Imaginäres* in der literarisch-künstlerischen wie der sozialen Praxis stehen. Während Appadurai zeigen möchte, dass die »Imagination« »is itself a social fact« (ebd.), präfiguriert Aragons These der durch

93 Benedict Anderson: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London: Verso 1983.

94 Appadurai, *Modernity at Large*, 31. Herv. im Text.

95 Übers. d. Verf., »Le vice appelé *Surréalisme* est l’emploi déréglé et passionnel du stupéfiant *image* [...] chaque image à chaque coup vous force à réviser tout l’Univers«, »la provocation sans contrôle de l’image pour elle-même«, »perturbations imprévisibles [...] dans le domaine de la représentation«, in: Aragon: *Le Paysan de Paris*, Paris: Gallimard: Folio 1979, 82.

die Imagination bewirkten Veränderungen unserer Vorstellungen (der Welt) ebenso wie die »höchste Realität dieser Bilder«,⁹⁶ die Breton dem Surrealismus im *Ersten Manifest* attestiert, dies in hohem Maße. Während die historischen Avantgarden das *radikale Imaginäre* als eine literarisch-künstlerische und soziale Praxis verstehen, wird das aktuelle Imaginäre in den bildgeprägten appaduraischen Flows des KunstAktivismus eher im Präsentismus der Installationen und Happenings oder der momentanen Aktionen verwirklicht, die einer solchen »Radikalität« (auch wegen der Digitalisierung) nicht mehr bedürfen

Für Appadurai, der Bachtin nicht und Foucault allenfalls gelegentlich erwähnt, spielen dabei Homogenisierungs- und Heterogenisierungsprozesse, und mit ihnen durch komplexe Konnektivitäten verbundene Prozesse der De- und Re-Territorialisierung eine entscheidende Rolle. Wenn er im kulturellen Gravitationsfeld verschiedene Phasen einer (sich beschleunigenden) Globalisierung unterscheidet, so ist für ihn der Übergang von dem von Anderson so genannten »print capitalism« zu dem durch die technischen Revolutionen des 20. Jahrhunderts bewirkten »new media order« entscheidend.⁹⁷ In einem späteren Kapitel zitiert Appadurai zu Recht Benjamins (von ihm umformuliertes) »The Work of Reproduction in the Age of Mechanical Art«, das er schon in diesem Zusammenhang hätte erwähnen können. Benjamin weist in einer selten beachteten Passage zu Ende seines *Sürrealismus*-Aufsatzes auf die Verbindung von Bildern und technischen Medien hin: »Auch das Kollektivum ist leibhaft. Und die Physis, die sich in der Technik ihm organisiert, ist nach ihrer ganzen politischen und sachlichen Wirklichkeit nur in jenem Bildraume zu erzeugen, in welchem die profane Erleuchtung uns heimisch macht.«⁹⁸ Anstelle der Benjamin'schen chronotopischen Bildräume verweist Appadurai für die »new media order« jedoch auf die rhizomatische Welt bei Deleuze/Guattari, »calling for theories of rootlessness, alienation [...] on the one hand, and fantasies (or nightmares) of electronic propinquity on the other.« So sehr die »rootlessness« der Epoche der gegenwärtigen Flows entspricht, so deutlich unterscheidet sie sich jedoch auch vom *radikalen Imaginären* Castoriadis'. Die radikal subversiven Bildräume der Surrealisten und anderer historischer Avantgarden bilden im Vergleich zu den mit der »new media order« einhergehenden Deterritorialisierungsprozessen Heterotopien und Chronotopoi, auch in Hinblick auf das, was Appadurai als »the central problematic of cultural processes in today's world«⁹⁹ qualifiziert.

In der Appadurai-Imaginations-Trias, »images, the imagined, the imaginary«,¹⁰⁰ beruht der zweite Term – Andersons »imagined (communities)« – auf

96 »[R]éalité suprême de ces images«, in: Breton: *Œuvres*, Bd. I, 338.

97 Appadurai, *Modernity at Large*, 28-29.

98 Walter Benjamin: »Der Sürrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz«, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. II, Frankfurt: Suhrkamp 1977, 295-310, 310.

99 Appadurai, *Modernity at Large*, beide Zitate: 29.

100 Appadurai, *Modernity at Large*, 31.

der Repräsentation, die die Mitglieder einer Gemeinschaft/Gesellschaft kollektiv von sich entwerfen. Häufig reagieren soziale Gruppen mittels der Imagination auf soziale und kulturelle Deterritorialisierungsprozesse, indem sie sie mit Vorstellungen einer »imagined community« überblenden, die sie (teilweise) rekontextualisieren und dank derer sie diese Deterritorialisierung zu überwinden versuchen. Für das soziale Imaginäre gilt, dass es Figuren entwickelt, die es wie Bilder, Mythen oder Symbole gestatten, Vorstellungen denkbar zu machen, die die gegebene (soziale, politische, ideologische usw.) Situation zugleich ausdrücken und überschreiten, in der Folge muss dies für die literarisch-kulturellen »imagined worlds« der Avantgarden in noch höherem Maße gelten.

Das betrifft noch deutlicher den dritten Term der Trias, das Imaginäre. Das *radikale Imaginäre* bei Castoriadis, dessen »imaginary« Appadurai einmal erwähnt,¹⁰¹ hat die Funktion, »in einem Ding ein anderes – oder: ein Ding anders als es ist – zu sehen«.¹⁰² Ihm gelingt es, auf Fragen, die die soziale Welt stellt, Antworten zu geben, die über die Feststellung des Gegebenen weit hinausgehen, ja dieses geradezu dementieren. Das verweist darauf, dass dies in den Konterdiskursen von Kunst und Literatur, wie etwa Rainer Warning gezeigt hat, in vielleicht komplexerer und befreiterer Weise möglich ist als im Bereich des gesellschaftlichen Imaginären. Gesetzt, dass das *radikale Imaginäre* im sozialen Bereich überhaupt erst die Vorstellung (Vision) einer anderen Gesellschaft möglich macht, um wieviel mehr ist das literarisch-künstlerische Imaginäre, so wie es die Avantgarden radikalieren, nicht auch eine wesentliche Möglichkeitsbedingung dafür, chrono- und heterotopische Veränderungen nicht nur zu denken, sondern imaginär durchspielen zu können?

Appadurai resümiert: »The imagination is now central to all forms of agency, it is itself a social fact, and it is the key component of a new global order«.¹⁰³ Und dies gilt in womöglich weit höherem und radikalerem Maße für die grenzenlose literarisch-künstlerische Imagination der historischen Avantgarden. Marinettis *Immaginazione senza fili* (1913) verweist mit der drahtlosen Telegraphie ausdrücklich auf die Verbindung der Kunst mit der modernen Technik (s. »Technoscapes«, weiter unten in diesem Kapitel), und Aragons »Discours de l'Imagination« verdeutlicht die Bedeutung von Bildern für unsere Vorstellungen der Welt. Künstlerisch-literarische Imaginationen (können) beanspruchen, ein »key component of a new global order« zu sein.

Appadurai sieht die globalisierte Welt zu Recht in einer Spannung zwischen »Homogenization and Heterogenisation«.¹⁰⁴ Für ihn geht mit dem Homogenisierungseffekt der elektronischen »Netzwerkgesellschaft« ein von ihr ausgelöster und ebenso folgenreicher Adaptations- und Indigenisierungsprozess

101 Appadurai, *Modernity at Large*, 145.

102 Castoriadis: *Gesellschaft*, 218, »voir dans une chose ce qu'elle n'est pas [...] la voir autre qu'elle n'est«, in: Castoriadis: *L'Institution*, 191.

103 Appadurai, *Modernity at Large*, 31.

104 »Homogenization and Heterogenisation«, in: Appadurai, *Modernity at Large*, 32-43.

einher, wobei dieser wiederum widersprüchliche Konstellationen und neue Hierarchien mit veränderten Dominanzstrategien zur Folge hat: »[F]or politics of a smaller scale, there is always a fear of cultural absorption by politics of larger scale, especially those that are nearby«. ¹⁰⁵ Eine solche skalierte Dynamik, die trotz oder wegen der omnipräsenten Globalisierung immer neue heterotopische Widersprüche, Konkurrenzen und Konflikte produziert, schafft von der Ebene des Lokalen bis zu jener des Globalen prekäre Hierarchien. Eine solche Struktur charakterisiert auch das Verhältnis zwischen der von ihrem Anspruch her grenzenlosen KunstAvantgarde und ihren jeweiligen Flows, vor allem ihren nationalen, regionalen oder lokalen Erscheinungsformen. Insofern trifft auch für diese Avantgarde zu, was Appadurai für die Gegenwartskultur insgesamt konstatiert: »The new global cultural economy has to be seen as a complex, overlapping, disjunctive order that cannot any longer be understood in terms of existing centre-periphery models (even those that might account for multiple centres and peripheries)«. ¹⁰⁶ Auf die Avantgarde-Konstellation übertragen bedeutet dies, dass auch hier das Modell von zugleich lokal-nationalen Zentren, die zudem die Konzeption einer frühen Global-Avantgarde für sich in Anspruch nehmen (Paris, Mailand, Sankt Petersburg, Berlin usw.) obsolet geworden ist. Schon die gegenwärtige Avantgarde-Forschung betont im Vergleich mit jener vor 50 Jahren die Ko-Existenz multipler Zentren und Peripherien in Bewegung. ¹⁰⁷ Mit der gemeinsamen Negativ-Folie der Diskurshegemonie des bürgerlich-kapitalistischen Systems hat die historische Avantgarde allerdings ein zwar multipolares, aber gemeinsames Projekt, das es angesichts einer »global fragmentation, uncertainty and difference« ¹⁰⁸ so nicht mehr geben kann. In diesem Kontext der Fragmentierung, Ungewissheit und Differenz (wohl nicht *Différance*) agieren jedoch die Flows der gegenwärtigen Avantgarde-Konstellation.

Für die heutige Situation einer multiplen, disjunktiven und mobilen kulturellen Logik schlägt Appadurai »an elementary framework for exploring such disjunctures« vor, ein Strukturmodell, das er mit fünf Dimensionen globaler kultureller Strömungen (Flows) etablieren will: »(a) *ethnoscapes*, (b) *mediascapes*, (c) *technoscapes*, (d) *financescapes*, and (e) *ideoscapes*«. ¹⁰⁹ Für das Verständnis heutiger Avantgarde-Flows sind insbesondere die »imagined worlds« der Mediascapes zentral. Denn für Appadurai sind es die Massenmedien, die dazu führen, dass »the harshest of lived inequalities are now open to the play

105 Appadurai, *Modernity at Large*, 32.

106 Appadurai, *Modernity at Large*, 32.

107 Als ein jüngstes Beispiel verweise ich auf die von Hubert van den Berg konzipierte Ausstellung zu Beziehungen zwischen der niederländischen und der tschechischen Avantgarde: *HOLANDSKÁ A ČESKOSLOVENSKÁ AVANTGARDA*, Museum Olomuc (24.11.2022-19.2.2023).

108 Appadurai, *Modernity at Large*, 201, Anm. 1.

109 Appadurai, *Modernity at Large*, beide Zitate: 33.

of imagination«, ¹¹⁰ was die Frage aufwirft, ob dieses Spiel der Imagination im Sinne der Castoriadis'schen Radikalität nicht eine anthropologische Konstante ist, die des Siegeszuges der elektronischen Massenmedien nicht unbedingt bedurfte, die aber als »Spiel« zugleich die Qualität eines *radikalen Imaginären* weitgehend aufgeben muss.

Mediascapes gehören mit den Ideoscapes zu den Scapes, die die Disjunktionen der anderen Scapes reflektieren und steigern: sie werden als »closely related images« qualifiziert, was immer die »enge Verbindung« ästhetisch oder medial bedeuten mag. Nachdem Appadurai die verschiedenen Instanzen und Träger der (damaligen, d.h. 1996) Medienproduktion und -distribution aufgezählt hat, wobei auffällt, dass Buchverlage fehlen, betont er den spezifischen Charakter und damit auch die Funktion und Wirkung der Mediascapes folgendermaßen: »What is most important about the mediascapes is that they provide (especially in their television, film and cassette forms) large and complex repertoires of images, narratives, and ethnoscapess to viewers throughout the world, in which the world of commodities and the world of news and politics are profoundly mixed.« Es ist bemerkenswert, dass Appadurai die eigentlich von der Postmoderne aufgehobene und überwundene Trennung von Hoch- und Massenkultur ¹¹¹ zumindest implizit wieder re-etabliert. Von Belang sind ausschließlich Medien der Massenkultur, die heute die Bildrepertoires der sozialen Medien inkludieren und von ihnen überboten werden. Offensichtlich bilden die mit den Ethnoscapes einhergehenden Migrationsbewegungen das zentrale Kriterium für die (mediale) Relevanz der »closely related landscapes of images«: »What this means is that many audiences around the world experience the media themselves as a complicated and interconnected repertoire of print, celluloid, electronic screens, and billboards.« Wichtigstes Kriterium ist die globale Rezeption mit einer möglichst hohen Quote. Appadurai fährt fort: »The lines between the realistic and the fictional landscapes they [the audiences] see are blurred, so that the farther away these audiences are from the direct experience of metropolitan life [!] the more likely they are to construct imagined worlds that are chimerical, aesthetic, even fantastic objects, particularly if assessed by the criteria of some other perspective, some other imagined world.« ¹¹² An heterotopischen Orten gewinnen die »landscapes of images« zumindest teilweise literarisch-künstlerische Qualitäten, d.h., dass realistische Landschaften (aus dem Kontext und der Produktion der Metropolen) mit zunehmender Entfernung der Rezipienten von diesen Metropolen und ihrem Leben gewissermaßen fikionalisiert werden – Analogien mit Morettis *Graphs, Maps, Trees* (2005), d.h. der Bedeutung der Geographie für literarische Modelle, sind offensichtlich. Es handelt sich also um den entgegengesetzten Verlauf jener

110 Appadurai, *Modernity at Large*, 54.

111 Z.B.: Andreas Huyssen: *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism* (1986).

112 Appadurai, *Modernity at Large*, alle Zitate: 35.

Desillusionierung, die der realistische Roman des 19. Jahrhunderts mit seiner Entlarvung romantischer Illusionen versucht. Hier hat die trotz Globalisierung und Simultaneität (immer noch?) gegebene chronotopische Distanz von den Metropolen eine illusionsschaffende und -fördernde Wirkung. Bei Appadurai sind es die jetzt technisch-elektronisch reproduzierbaren Medien und Bilder, die als Fiktionen gelesen werden, zumal wenn die Rezeptionsvoraussetzungen und Erwartungshaltungen des (nicht metropolitenen) Publikums ihrerseits von den mit dieser (peripheren?) Situation verbundenen »imaginären Welten« geprägt werden.

Von den Mediascape-Fiktionen zu Kunst und Literatur ist der Weg nicht weit, zumal Appadurai sie als »image-centered, narrative-based accounts of strips of reality« einstuft, und in diesem Zusammenhang von »characters, plots, and textual forms« sowie von »scripts« spricht, die dazu dienen, »to constitute narratives of the Other and protonarratives of possible lives«¹¹³ zu produzieren. Offensichtlich sind es zwei Faktoren, die Appadurai veranlassen, Literatur und Kunst für seine Bildrepertoires nicht zu berücksichtigen: zum einen die im globalen Maßstab für unzureichend gehaltene Verbreitung solcher literarisch-künstlerischen Bilder, und zum anderen die zu eng mit der Dominanz des westlichen Romanmodells¹¹⁴ verbundenen Strukturen der entsprechenden Roman-Bilder, die dazu führen, dass für das von Appadurai intendierte Publikum diese Medien (Literatur und vor allem der Roman) offensichtlich keine Rolle spielen.

Appadurais Modell der aktuellen Globalisierung und ihrer »imaginären« oder von der Imagination gestalteten und transformierten Flows und Scapes bietet also ein Instrumentarium, der Vielfalt der Aspekte und der Effekte der Zweiten Avantgarde des beginnenden 21. Jahrhunderts besser gerecht zu werden. Globale oder Gesamttheorien, wie sie die (historischen) Avantgarde-Bewegungen charakterisieren und die teilweise noch die Neo-Avantgarden in ihren Marginalisierungstendenzen, ihrer Theorieorientierung oder ihrer Nachträglichkeit beeinflussen, sind mit den Flows der Mediascapes der Zweiten Avantgarde durch fragmentierte Ereignisse, deren Dokumentation und (potenziell) unendliche Wiederholung abgelöst worden (s. Groys in Kap. III). D.h. aber auch, dass sie es der Zweiten Avantgarde immer schwerer machen, ein *radikales Imaginäres* zu propagieren. Ihre »rootlessness« befreit sie zwar von der Gefahr des Scheiterns, doch um den Preis der Aufgabe des *radikalen Imaginären*, das angesichts der Omnipräsenz der Mediascapes und ihres »ever-changing store of possible lives«¹¹⁵ in den immer neuen Flows der Zweiten Avantgarde keinen Ort mehr findet, wo dieses Imaginäre Wurzeln schlagen könnte. Die Existenzbedingungen der Avantgarde haben sich schon während

113 Appadurai, *Modernity at Large*, alle Zitate, 35 und 36.

114 Franco Moretti: *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History*, London/New York: Verso 2005.

115 Appadurai, *Modernity at Large*, 53.

»ihres« Jahrhunderts radikal verändert, eine wirklich »radikale« Avantgarde scheint nur möglich »in a future that we cannot imagine«. ¹¹⁶

Die Konzeptionen des Imaginären bei Castoriadis und Appadurai bilden den theoretischen Rahmen für die Analyse der Avantgarde-Theorie-Landschaften dieses Werkes. Sie stellen Kriterien für Typologien von Avantgarden und ihrer Theorien zur Verfügung, die in der Lage sind, dem Wandel der Kontextbedingungen, denen die jeweiligen »Avantgarde-Projekte« unterworfen sind, Rechnung zu tragen. In diesem Zusammenhang spielt vor allem der sich während des 20. Jahrhunderts vollziehende Übergang von einer literaturdominierten zu einer kunst- und mediendominierten Avantgarde eine Rolle, der sich mit der Deplatzierung des Zentrums der Kunstavantgarde (und des Kunstmarktes) von Paris nach New York verbindet. Mit diesem Übergang vollzieht sich jener von einer durch das *radikale Imaginäre* geprägten zu einer durch immer neue Flows gestalteten Avantgarde-Landschaft, wie der Vergleich zwischen den Neo-Avantgarden in Europa und den USA zeigen wird. Auch deshalb kann die Avantgarde zu Beginn des 21. Jahrhunderts nicht mehr jene des beginnenden 20. Jahrhunderts sein. Wenn die Negativfolie der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft Europas der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts den Konterdiskurs der historischen Avantgarden prägt, so agiert die Zweite Avantgarde unter den Bedingungen eines omnipräsenten global-neoliberalen Kapitalismus, der aus seinen bisherigen Krisen stets erfolgreich hervorgegangen ist. Unabhängig von der These des »Scheiterns« der historischen Avantgarden stellt sich angesichts dieser Bedingungen die Frage: »What Is an Avant-Garde [today]?«, ¹¹⁷ auf die der dritte Teil der Darstellung zu antworten versuchen wird.

116 Peter Bürger: »Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of *Theory of the Avant-Garde*«, in: *NLH* 41, 4 (2010), 695-715, hier: 714.

117 Bürger, »Avant-Garde and Neo-Avant-Garde«, 695.

Teil I

Die historischen Avantgarden

1 Von der Moderne zur Avantgarde:

Lyrik und Kunst als Laboratorien der Innovation

Auch wenn der Avantgarde-Begriff in Frankreich zunächst im Kontext der Kunstkritik benutzt wird, wie Théodore Durets *Critique d'avant-garde* (Charpentier 1885) illustriert,¹ so gelingt es dieser Verwendung während der Belle Époque (1890-1914) nie, sich als Charakterisierung oder Präzisierung einer Position innerhalb des literarisch-künstlerischen Feldes durchzusetzen und mit einem entsprechenden Projekt zu verbinden. Wahrscheinlich resultiert der fehlende Bedarf für einen Avantgarde-Begriff aus den Bedingungen des französischen Feldes: Kunst und Literatur in Frankreich sind sich ihrer Rolle als *République mondiale des Lettres* (Casanova) absolut sicher.² So ist es vielleicht kein Zufall, dass der Außenseiter, der Paul Gauguin Anfang der 1890er Jahre (noch) ist, die Zeichnung »Deux Bretonnes« 1893 seinem Malerfreund Maxime Maufra mit den Worten widmet: »Dem Freund Maufra, dem Avantgarde-Künstler, aïta aramoe Paul Gauguin«.³ Für Gauguin verbindet sich der Avantgarde-Begriff offensichtlich nicht mit einem Projekt, wohl aber mit seiner eigenen, noch marginalisierten (und im Falle Maufras eigenwilligen) Ästhetik, auch wenn dieser unspezifische Gebrauch des Begriffs in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts fast vergessen werden sollte.

Avantgarde-Konstellationen?

Der italienische Futurismus kann als der Auftakt zu den Avantgarde-Bewegungen des 20. Jahrhunderts gelten, er ist jedoch nicht ohne den Kontext der (literarisch-künstlerischen) Hauptstadt Paris zu sehen und zu verstehen. In wesentlichen Teilen ist der italienische Futurismus auch als eine nationale und nationalistische Reaktion auf die französische Hauptstadt zu betrachten.⁴ Marinetti schreibt nicht nur auf Französisch, er schwankt offensichtlich lange Zeit zwischen dem literarischen Feld in Frankreich und jenem in Italien. Wie zur Zeit der großen historischen Avantgarde-Bewegungen (des italienischem

1 Siehe: Wolfgang Asholt: »Félix Fénéon et les formes brèves«, in: *Revue d'histoire littéraire de la France*, Mai-Juni 1999, 499-513, v.a. 499-505. Zur Begriffsgeschichte im 19. Jahrhundert: Karlheinz Barck: Art. »Avantgarde«, in: ders.: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 1, Stuttgart: Metzler 2000, 544-577, v.a. 548-559.

2 So der Titel von Pascale Casanovas Darstellung von Paris als Zentrum der Weltliteratur: *La République mondiale des Lettres*, Paris: Seuil 1999.

3 Übers. d. Verf., »à l'ami Maufra à l'artiste d'avant-garde aïta aramoe Paul Gauguin«, zitiert nach Jeanine Warnod: *Le Bateau Lavoir. 1892-1914*, Presses de la Connaissance 1975, 333. »[A]ïta aramoe« bedeutet auf Maori: »nicht vergessen«.

4 Dazu: Thomas Hunkeler: *Paris et le nationalisme des avant-garde 1909-1924*, Paris: Hermann 2018.

und russischen Futurismus, Dadaismus oder Surrealismus) ist das literarische Feld in Frankreich seit Beginn des neuen, 20. Jahrhunderts vor allem in der Lyrik in permanenter Bewegung. Der Symbolismus, der wie Impressionismus und Neo-Impressionismus in der Kunst, das literarische Feld bis Ende des 19. Jahrhunderts dominiert, ist ebenso wie die Vers Libre-Bewegung erschöpft und wirkt angesichts der gesellschaftlich-technischen Modernisierungen der Belle Époque wie aus der Zeit gefallen. Doch von Ausnahmen abgesehen, charakterisieren trotz der Dreyfus-Affäre und der Geburt des Intellektuellen interne Veränderungen das französische, speziell das Pariser literarisch-künstlerische Feld der Jahrhundertwende; eine »politische« Dimension, wie sie den italienischen Futurismus von Beginn an prägt (s. Kap. I.4.), taucht nur selten auf.

Vor allem die französische Lyrik ist seit Beginn des neuen Jahrhunderts durch eine Überfülle von Erneuerungsbewegungen charakterisiert. Wenn Guillermo de Torre 1925 in seinen *Literaturas europeas de vanguardia* von einer Profusion von Ismen als einem Charakteristikum der Avantgarden spricht, so wird dieses Kriterium schon vom Feld der französischen Lyrik der ersten ein- und einhalb Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts exemplarisch erfüllt. Zwar trifft es nur teilweise zu, wie eine Bilanz des ersten Vierteljahrhunderts es behauptet, »dass von den Schulen, die zwischen 1895 und 1914 aufeinander folgten, nicht viel übriggeblieben ist.«⁵ Doch schon die oft kurzlebige Ismen-Konjunktur verhindert, dass sich eine dieser Richtungen oder Schulen – wobei schon diese Nomenklatur der Avantgarde zuwider ist – wirklich etablieren kann. Dennoch und deshalb stellt diese Vielfalt und Vielzahl von Ismen eine notwendige Voraussetzung für die Herausbildung einer Avantgarde-Bewegung im so konkurrenzbewussten literarischen Feld dar. Vor allem aber ist die Vielzahl der Strömungen Ausdruck des (mehr oder weniger) deutlich ausgeprägten Bewusstseins, dass in Lyrik und Literatur eine radikale Veränderung notwendig ist.

Die diversen Schulen, die immer auch in einem Konkurrenzverhältnis der Abgrenzung und Überbietung zueinander stehen, bezeugen, dass sich nach Symbolismus und Dekadenz eine Situation ergeben hat, deren Unübersichtlichkeit (auch) Ausdruck der Suche nach einem wirklich radikalen Neuanfang ist. Die *Histoire contemporaine des Lettres françaises 1885-1914* (E. Figuière) von Florian-Parmentier, die unmittelbar vor Ausbruch des Krieges erscheint, listet als »Écoles littéraires« nach der Epoche von Symbolismus, Decadentismus und Vers-Librismus mehr als 25 »Ismen« auf: Paroxysme, Égotisme, Naturisme, Jammisme, École Française, Régionalisme, Synthétisme, Somptuarisme, Intégralisme, Humanisme, Néo-Mallarmisme, Impulsionisme, Néo-Romantisme, Unanimisme, Aristocratisme, Futurisme, Primitivisme, Subjectivisme, Sincérisme, Intensisme, Spiritualisme, [vier Bewegungen], Floralisme, Dramatisme, Simultanéisme, Impérialisme, Dynamisme.

5 Übers. d. Verf., »Des écoles qui se succédèrent entre 1895 et 1914, on peut dire qu'il ne reste plus grand chose en 1920.«, Paul Aeschmann: »La Poésie«, in: Eugène Montfort: *Vingt-cinq ans de littérature française*, Librairie de France 1925, 68.

Florian-Parmentier selbst hat eine der Bewegungen gegründet, die 1906 mit dem Manifest »La Doctrine de l'Impulsionisme« hervortritt. Vor allem aber fällt auf, dass der (italienische) Futurismus noch 1914 als eine französische Bewegung unter anderen eingestuft wird, also (noch) nicht als die erste und internationale (historische) Avantgarde betrachtet wird. Darin kommt deutlich das Bewusstsein der französischen Literatur zum Ausdruck, die Hauptstadt der Weltliteratur zu sein, zumal Marinetti bis zum Gründungsmanifest seiner Bewegung (1909) durchaus (auch) als französischer Dichter gelten kann. In ihrer Vielfalt und Simultaneität und mit den Homogenisierungs- und Heterogenisierungstendenzen, die miteinander konkurrieren und sich überlagern, präfigurieren diese prä-avantgardistischen Bewegungen und Schulen unter Berücksichtigung der damaligen Möglichkeiten durchaus literarische Netzwerke. Die Präsenz und Konkurrenz all dieser Flows lässt eine literarisch-künstlerische Landschaft entstehen, die zumindest tendenziell das vorwegnimmt, was Appadurai für die Gegenwartskultur konstatiert: »The new global cultural economy has to be seen as a complex, overlapping, disjunctive order that cannot any longer be understood in terms of existing centre-periphery modes.«⁶ Die Tatsache, dass sich dies in der Welthauptstadt der Literatur und der Kunst vollzieht, lässt oft übersehen, dass es sich bei diesem Experimentierfeld um ein Modell handelt, das die Globalisierung zu Ende des 20. Jahrhunderts zumindest strukturell vorwegnimmt und das die notwendige Voraussetzung für die Herausbildung einer Avantgarde-Landschaft darstellt, die dank erster Spuren eines *radikalen Imaginären* die Öffnung solcher Flows zum (sozialen und politischen) Leben zuallererst möglich macht.⁷

Fast alle der wichtigeren Bewegungen treten mit einem Manifest an die literarische Öffentlichkeit. Die Manifeste erscheinen meist in Tageszeitungen, häufig im *Figaro*, auch in dieser Hinsicht entspricht der Erscheinungsort des Gründungsmanifests Marinettis durchaus den Gepflogenheiten. Joachim Schultz weist auf die besondere Rolle des Manifestantismus während der Belle Époque hin, wenn er schreibt: »Die Vielzahl von literarischen Gruppen bedingte eine Vielzahl von manifestären Texten, deren vollständiges Corpus vermutlich nicht mehr zu erstellen ist, da sie in den entlegensten Zeitschriften von zum Teil nur sehr geringer Auflage erschienen sind.«⁸ Wie ab 1909 für die (historische) Avantgarde gehören also die Proklamation einer neuen Bewegung und die Veröffentlichung eines Manifests fast unverzichtbar zusammen. Indem das Manifest zu einer spezifisch avantgardistischen Gattung und in der Folge auch »zum beliebtesten Kommunikationsmedium der historischen

6 Arjun Appadurai: *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis: UP Minnesota 1996, 32.

7 Zum institutionellen Kontext: Julien Schuh: *Une culture à côté. L'écosystème culturel de l'avant-garde à la Belle Époque*, Habil-Schrift Versailles-Saint Quentin 2023.

8 Joachim Schultz: *Literarische Manifeste der »Belle Époque«*. Frankreich 1886-1909, Frankfurt: Peter Lang 1981, 68.

Avantgarde«⁹ wird, nehmen die poetischen Bewegungen und Schulen der Belle Époque diese Kommunikations- und Agitations-Funktion im literarischen Feld schon umfassend in Anspruch. Joachim Schultz betont zu Recht, dass es zu so etwas wie einer Autonomisierung der Gattung Manifest kommt, mit der die Avantgarde brechen wird: »Man legte mehr Wert darauf, ästhetische Theorien in Manifesten zu verkünden, als darauf, diese Theorien in Werken zu realisieren.« Die Manifeste dieser Belle Époque-Gruppen sind also zumeist eher Ausdruck einer Veränderungsnotwendigkeit als Beginn einer radikalen Erneuerung. Das literarische Manifest wird aber schon zumindest »teilweise zu einem poetischen Text«.¹⁰ Die historische Avantgarde sollte aus der damit angelegten Performativität, d.h. der (zumindest teilweisen) Realisierung der eigenen Forderungen im Manifest selbst, das wesentliche Verfahren ihres Manifestantismus machen. Die Avantgarde-Manifeste proklamieren und realisieren zugleich diese Proklamationen, was diesen Manifesten mit der gegenseitigen Durchdringung von Theorie und literarischer Praxis eine weit größere Durchschlagskraft und ein erheblicheres Provokationspotenzial zur Verfügung stellt als ihren Belle Époque-Vorläufern.

Unanimismus und Abbaye

Nur wenige dieser Manifeste haben sich als Avantgarde oder gar als deren Gründungstexte verstanden, das sollte sich auch nach der *Figaro*-Veröffentlichung des Gründungsmanifests des Futurismus 1909, das im Übrigen in Frankreich ein eher mäßiges öffentliches Echo findet, nicht ändern. Ein Manifest allerdings fällt schon vor der Gründung des Futurismus aus dem Rahmen der Positionskämpfe im literarisch-poetischen Feld der Epoche: Jules Romains' *Les sentiments unanimes et la poésie*, das der noch nicht 20-Jährige im April 1905 in *Le Penseur* veröffentlicht. Es steht im Kontext der von Durckheim, Le Bon oder Tarde lancierten Diskussion um die »Psychologie der Masse«. Romains geht von der These aus, dass »das Theater oder die Straße [also solches] jeweils ein reales Ganzes [ist], lebendig und mit einer globalen Existenz und unanimistischen Gefühlen ausgestattet«.¹¹ Was diese »sentiments unanimes« der modernen Masse charakterisiert, ist eine »neue Erregung« (»frisson nouveau«), die den Menschen dank der Dichtung bewusst werden kann. Und Romains resümiert: »Ich bin fest davon überzeugt, dass die Beziehungen der

9 Christina Jarillot Rodal: »Manifest«, in: van den Berg/Fähnders: *Metzler Lexikon Avantgarde*, Stuttgart: Metzler 2009, 202.

10 Schultz: *Literarische Manifeste*, 229.

11 Übers. d. Verf., »le théâtre, la rue, en eux-mêmes, sont, chacun, un tout réel, vivant, doué d'une existence globale et de sentiments unanimes«, Jules Romains: »Les sentiments unanimes et la poésie«, zit. nach: Bonner Mitchell: *Les Manifestes littéraires de la Belle Époque, 1886-1914. Anthologie critique*, Paris: Seghers 1966, 82.

Gefühle zwischen einem Menschen und seiner Stadt, dass das ganzheitliche Denken, die großen Bewegungen des Bewusstseins, die gewaltige Begeisterung menschlicher Gruppen in der Lage sind, einen ausgesprochen durchdringenden Lyriismus zu schaffen.«¹² Damit will Romains zwar noch nicht »Kunst in Leben zurückführen« (Bürger), wie es später die radikalen Fraktionen der (historischen) Avantgarde beabsichtigen, er nähert das (moderne) Leben in den großen Metropolen und die Dichtung jedoch in einem solchen Maße aneinander an, dass sie unauflöslich verbunden sind. Noch ist das ein Gefühl, das von der Literatur als ein (wichtiger), aber noch nicht dominierender Teil des Lebens anerkannt werden soll, wie Romains' »Poème du Métropolitain« illustriert: »Das Individuum hat sich aufgelöst / Schon denken sie fast nicht mehr an sich selbst [...] während sie sich zerstreuen [...] lassen sie die kollektive Seele, die sie für einen Moment gebildet haben, sich auflösen.«¹³ Die kollektive Seele bildet den Ausdruck eines anderen, befreiten Lebens, doch noch bleibt diese Befreiung auf die Literatur begrenzt: »Ist es nicht gerade die Aufgabe der Dichtung, den Gefühlen, die die Menschen verspüren, aber ohne sie zu formulieren, Ausdruck zu geben?«¹⁴ Die Literatur ermöglicht es, der Dimension eines anderen, kollektiven (unanimen) Lebens, dank ihrer Autonomie Ausdruck zu geben. Von da aus ist es kein großer Schritt, von der Literatur her das Leben (und die Funktion der Literatur) verändern zu wollen, indem die Literatur ins Leben zurückgeführt wird – doch so weit geht Romains nicht, insofern wird die Autonomie nicht wirklich angetastet.

Die 1908 in der Druckerei der *Abbaye de Créteil* (s.u.) erschienene Gedichtsammlung *La vie unanime* konfrontiert in ihren beiden Teilen die (kollektiven) Unanimes und das Individuum, um in prophetischer Manier à la Victor Hugo die Zukunft (»Demain«) eines neuen Tages (»Un jour«) anbrechen zu sehen, die (kollektive) Dynamik der Gegenwart garantiert eine bessere Zukunft. Zwar gibt es schon Anklänge an den späteren Futurismus, den Romains durchaus als Vorläufer schätzt, etwa in dem Gedicht »Toutes les forces vont chanter« (»Alle Kräfte werden singen«): »Die Dynamos, die ein Bienengeräusch machen [...] Die Bewegung, die dem Willen der Stadt ausgeliefert ist / Wird eine Sekunde nach der anderen das Licht«, aber damit lässt sich die Dichtung vor allem auf die Realität der Moderne ein, und versucht weniger, diese zu transformieren:

12 Übers. d. Verf., »[J]e crois fermement que les rapports de sentiments entre un homme et sa ville, que la pensée totale, les larges mouvements de consciences, les ardeurs colossales des groupes humains sont capables de créer un lyrisme très pénétrant«, Romains, *Les sentiments unanimes*, in: Mitchell: *Les Manifestes littéraires*, 83.

13 Übers. d. Verf., »L'individu s'est évaporé / Déjà ils ne songent presque plus à eux [...] se dispersant, ils [...] laissent s'évanouir l'âme collective qu'ils ont un instant formée«, Jules Romains: »Poème du Métropolitain«, in: *Revue littéraire de Paris et de Champagne 1905*, 405-410, dann: *Deux poèmes*, Mercure de France, 1910.

14 Übers. d. Verf., »n'est-ce pas précisément le rôle de la Poésie que de donner une expression, une forme à des émotions que les hommes se contentent d'éprouver sans les formuler?«, Romains, *Les sentiments unanimes*, in: Mitchell: *Les Manifestes littéraires*, 82.

»An diesem Abend weiß die Stadt, das die Welt wirklich existiert«. ¹⁵ Und wie wichtig Romains für die Latenzphase des Futurismus ist, illustrieren die Veröffentlichungen seiner Gedichte in Marinettis Zeitschrift *Poesia* von 1906 bis 1908. ¹⁶ Für Romains ist der Unanimismus jedoch weniger eine Avantgarde-Bewegung als eine umfassend neue Ideologie: Die unanimistischen Menschengruppen der modernen Großstadt »werden das Bild der Welt neu schaffen«. ¹⁷

So wie Romains Manifest und sein Unanimismus gehen auch die Dichter und Künstler der Abbaye de Créteil an eine Grenze, die man in diesem Falle durchaus als jene zwischen Kunst und Leben bezeichnen kann. Mit ihrem Versuch eines von Charles Fourier inspirierten Phalansteriums, in dem eine Gruppe kollektiv in einer Druckerei arbeitet und individuell künstlerische Projekte verwirklicht, will man Kunst und Leben zusammenführen und sich zugleich in der Abtei vor den Toren von Paris den Zwängen des literarisch-künstlerischen Feldes und damit der Institution Literatur entziehen. In mancher Hinsicht ist das der Versuch, fast 20 Jahre vor Bretons Manifest des Surrealismus, das dort imaginierte Schloss, »in dem wir leben, wenn wir dort sind«, ¹⁸ wie Breton sagt, zu realisieren. Wie allen Experimenten mit fourieristischen Phalansterien ist auch diesem nur eine kurze Lebenszeit beschieden – sie währt von Dezember 1906 bis Januar 1908. In der wie Bretons Schloss z. T. renovierungsbedürftigen Abtei leben in dieser Zeit die Dichter René Arcos, Henri Martin Barzun, Georges Duhamel, Alexandre Mercereau und Charles Vildrac sowie der Maler Albert Gleizes und der Typograph Lucien Linard sowie zeitweise der Komponist Albert Doyen. Jules Romains steht der Gruppe und ihrem Experiment sehr nahe, und Künstler wie Brancusi, Canudo, Marinetti oder Valentine de Saint Point halten sich dort zu Besuch auf. Unter Leitung des Typographen arbeiten die Künstler und Dichter vormittags an Druckmaschinen, mit denen nicht nur das Leben der Gruppe finanziert werden soll, sondern auch, wie es in einer Broschüre heißt, um »ihren intellektuellen Anstrengungen die notwendige Ergänzung durch die manuelle Arbeit« zu geben. ¹⁹ Wenn schon nicht die Rückführung von Kunst in Leben, so bildet doch die enge Verbindung von Alltagsleben und Kunst das Ziel aller Aktivitäten. Gedruckt werden eigene Werke, aber auch solche von Jules Romains (*La vie unanime*), Robert de

15 Übers. d. Verf., »Les dynamos qui font une rumeur d'abeille [...] Le mouvement, soumis au vouloir de la ville / Devient, seconde par seconde, la lumière«, »Ce soir la ville sait que le monde est réel«, Jules Romains: »Toutes les forces vont chanter«, in: *La vie unanime*, Paris: Poésie-Gallimard 1983, 210.

16 Zu Romains und Marinetti siehe: Alessandra Marangoni: »Le Jules Romains de *Poesia* (1906-1908), *Le Péguy de La Voce*«, in: *La Revue des Revues*, Nr. 58 (2017), 100-117.

17 Übers. d. Verf., »referont l'image du monde«, in: Jules Romains: *Puissances de Paris*, Paris: Figuière 1911, 124.

18 Übers. d. Verf., »que nous vivons, quand nous y sommes«, in: Breton: *Œuvres*, Bd. I, 322.

19 Übers. d. Verf., »à leurs labeurs intellectuels le nécessaire complément du travail manuel«, Homepage der Abbaye de Créteil: Abbaye de Créteil/oneartymminute.com.

Montesquiou oder Pierre Jean Jouve; bei Ausstellungen sind Brancusi, Gleizes oder Henri Doucet vertreten.

Wenn sie nicht nur ihr Gebäude, sondern die Gruppe und deren Projekt als Abbaye-Abtei bezeichnen, dann verweisen diese Schriftsteller und Künstler auf das Vorbild der Rabelais'schen Abbaye de Thélème. In der erwähnten Broschüre erklären die Mitglieder der Gruppe, sich Kompromissen und Kompromittierungen mit dem literarischen-künstlerischen Feld verweigern zu wollen, d. h. wie später die Avantgarde wollen sie die Institution Literatur verlassen. Was diese Künstler-Kommune von der (historischen) Avantgarde unterscheidet, ist weniger das Experiment mit einer Lebensform, in der Kunst und Leben zusammenleben sollen und können – in dieser Hinsicht geht die Abbaye-Gruppe womöglich weiter als alle Avantgarde-Experimente bis zu den Situationisten. Was ihnen jedoch angesichts der Situation in der französischen Kunst und Literatur unmöglich scheint, ist offensichtlich: die Kunst radikal zu verändern, um auch sie ins Leben zurückzuführen. Sie wollen zwar mit einer gewissen Horizonszerstörung ihrer Zeit brechen, doch nicht mit den durch diesen Horizont gegebenen Grenzen. Die in ihrer Druckerei selbstverlegten Lyrik-Bände eines Duhamel (*Des légendes, des batailles*), eines Vildrac (*Triptyque*) oder eines Romains (s. o.) sollen nicht die Grenzen der Kunst überschreiten, sondern diese weiter zur sozialen Realität der modernen Gesellschaft und der Befindlichkeit und der Psychologie der Massen öffnen. Die Dichter der Abbaye wollen eine Lyrik, die den prophetischen Vorschein anderer und d. h. besserer Zeiten zu sehen gibt, oder wie es in dem seinen Band beschließenden »Fin«-Gedicht von Jules Romains heißt: »Und Du, Oh Nebelhafte, wirst Dich plötzlich entspannen / Um gegen die Welt die unanimitische Erde zu lancieren«. ²⁰ Und Georges Duhamel wird von Guillaume Apollinaire mit dem Anfang seines »Prélude«-Gedichts aus den in Créteil verlegten *Des légendes, des batailles* zitiert, in denen der Dichter deklamiert und reklamiert: »Es gibt also Dinge, die zu tun sind / Oh meine Freunde, wie schön, wie Ihr stolz seid / Ihr seid jetzt stark, und ich liebe Euch, meine Freunde!« ²¹ Der Aufbruch in eine neue Zeit, die Hinwendung zum (sozialen) Leben, die Orientierung am Ideal der Brüderlichkeit, sie brechen mit der Weltabgehobenheit und Weltabgewandtheit des Symbolismus und der Fin de siècle-Dichtung, bis hin zu jener Mallarmés. Doch sie unternehmen dies mit den Mitteln einer traditionellen, deklamatorischen Lyrik. In seinem Kommentar spielt Apollinaire auf diesen Widerspruch ironisch und subtil, aber zielsicher an: »[D]as Thélème-Phalansterium [Verweis auf Rabelais und Fourier] dauerte nicht lang genug, als dass man den Einfluss des Lebens in

20 Übers. d. Verf., »Et tu te détendras soudain, ô nébuleuse, / Pour lancer la terre unanime au front du monde.«, Romains, *La vie unanime*, 218.

21 Übers. d. Verf., »Donc, il est des choses à faire, / O mes amis, vous voilà beaux, vous voilà fiers, / Vous voilà forts et je vous aime, ô mes amis!«, Georges Duhamel: »Prélude«, bei Guillaume Apollinaire. In: »La Phalange nouvelle«, in: *La Poésie symboliste*, L'édition 1909, 225.

der Gemeinschaft auf die Kunst seiner Anhänger hätte erkennen können«,²² wobei die Frage insinuiert wird, ob dies nur an der nicht ausreichenden Zeit oder nicht doch an der poetischen Programmatik liegt.²³ Und ebenso deutlich ist Apollinaires kritische Intention beim Abdruck eines Gedichts dessen, den er den »doux [sanften] Charles Vildrac« nennt, also eines der Inspiratoren der Abbaye, zu erkennen. Dort lauten die letzten Verse: »Ah, in jedem [Haus] sein Buch herstellen können! / Ah, die Seiten hier und dann dort gefüllt! / Ach, Du hast nur ein Buch / Du hast nur ein Leben / Zu leben ...«²⁴ Deutlicher kann man kaum darauf hinweisen, dass das, was Apollinaire den »Traum einer Dichter-Abtei« nennt,²⁵ sich um den Traum organisiert, das Leben von der Literatur aus umzuschreiben. Mit ihrem Traum sind die Künstler der Abbaye allerdings viel weiter gegangen als ihre Zeitgenossen und haben insofern ein Experiment dessen organisiert, was Literatur innerhalb ihrer Grenzen vermag, und haben auch gezeigt, wo diese Grenzen liegen.

Während Apollinaire in seinem Vortrag des Jahres 1908 den Avantgardebegriff überhaupt nicht verwendet und die Poetik der Abbaye-Dichter eher einem traditionellen Konzept zuordnet, vertritt der (spätere) Avantgardist Marinetti eine völlig andere Einschätzung. Nicht nur, dass er häufig in Créteil gewohnt haben soll,²⁶ schon im Oktober 1906, also vor dem Beginn des Kommunelebens in Créteil, veröffentlicht Marinettis Zeitschrift *Poesia* unter dem bezeichnenden Titel »Die Dichter der Abbaye, ein Dichter-Kreis der Avantgarde-Kunst Frankreichs« (»I poeti dell'Abbaye, cenacolo d'artisti all'avanguardia dell'arte di Francia«) Gedichte von Arcos, Duhamel, Mercereau, Périn, Romain und Vildrac. Wenn Marinetti diesen Texten eine Avantgarde-Qualität attestiert, so weil er diese offensichtlich mit dem Créteil-Projekt verknüpft, wohl aber auch, weil seine damalige Avantgarde-Konzeption noch nicht der des Gründungsmanifests entspricht. Marinettis Vorstellung von der »Avantgarde der Kunst in Frankreich«, entspricht dem Bourdieu'schen Konzept einer relationalen Avantgarde, relational in Hinblick auf die Strukturen des literarischen Feldes. In dieser Hinsicht stellt die Abbaye, auch wegen des Alters ihrer Protagonisten, in der Tat die Avantgarde

22 Übers. d. Verf., »[L]e phalanstère thélémité ne dura pas assez longtemps pour qu'on distingue l'influence que la vie en commun aurait pu exercer sur l'art de ses profès«, Apollinaire, »La Phalange nouvelle«, 223.

23 Eine nüchterne Erzählung des Abbaye-Abenteuers bietet Georges Duhamel 30 Jahre später im Teil V seiner *Chronique des Pasquier: Le désert de Bièvres* (Mercure de France 1937).

24 Übers. d. Verf., »Ah pouvoir dans chaque [maison] édifier son Livre! / Ah des pages là, puis là-bas remplies! / Las! tu n'as qu'un livre, / Tu n'as qu'une vie / A vivre ...«, Charles Vildrac; »Lied«, in Apollinaire, »La Phalange nouvelle«, 224; in *Images et mirages* bei den *Editions de l'Abbaye 1908* erschienen.

25 Übers. d. Verf., »rêve d'une abbaye de poètes« (223), Apollinaire, »La Phalange nouvelle«, 223.

26 Christopher Townsend: »Henri-Martin Barzun's ›Simultaneism‹ between the Abbaye de Créteil and Futurism«, in: *International Yearbook of Futurism Studies*, Bd. 2, Heft 1 (2012), 304-334, hier: 316.

von (jungen) Dichtern dar, die neu in dieses Feld drängen.²⁷ Wenn Marinetti 1909 den Futurismus proklamiert und gründet, so erhebt er den Anspruch, aus eben diesem Feld auszubrechen, reklamiert also ein Avantgarde-Konzept, das weit über Positionskämpfe im jeweiligen Feld hinausgeht.

Christopher Townsend versucht die Abbaye als Avantgarde und für die Avantgarde zu retten, was allerdings nur unter Aufgabe eines stringenten Avantgarde-Begriffs möglich ist. Nachdem er das Projekt von Créteil zunächst in den Kontext eines modernitätsfeindlichen Symbolismus oder einer Utopie des modernen Lebens gerückt hat, verwirft er beide: »Such a division, however, is too simplistic.« Stattdessen schlägt er vor: »The Abbaye de Créteil thus represented to Marinetti both a model of modern artistic activity, in its ideal of collective agency, and a source of inspiration for artistic responses to modernity that would eventually include both parole in libertà and the intermediality that would surface in the serate and Futurist experiments with music.«²⁸ Nun kann wahrscheinlich davon ausgegangen werden, dass das kollektive Experiment der Abbaye Marinetti in hohem Maße beeindruckt hat; allerdings hat sein Futurismus offensichtlich auch die Konsequenzen aus dem Scheitern gezogen und den Versuch einer Künstler-Kommune nicht wiederholt. Insofern ist es nicht unwahrscheinlich, dass die Abbaye eine Quelle der Inspiration darstellt, allerdings wohl vor allem als Experimentierfeld für spätere Organisationsformen einer Avantgardebewegung. Dies gilt jedoch weniger bzw. überhaupt nicht für avantgardistische Verfahren, wie etwa die parole in libertà, die Befreiung der Sprache (s. Kap. I.4). Von ihnen ist in den Gedichten der Abbaye-Mitglieder nicht einmal ein Vor-Schein zu spüren. Und die Intermedialität, die die futuristischen Happenings prägt, besteht in Créteil allenfalls in der Anwesenheit des wichtigen und später kubistischen Malers Albert Gleizes; in der Hinsicht gibt es andere und eindrucksvollere Beziehungen, an denen sich Marinetti orientieren kann, etwa Apollinaires *Peintres cubistes*, deren Artikelserie 1905 beginnt, und in denen Apollinaire sich auch mit Gleizes auseinandersetzt.

Was die Abbaye aber vor allem von der futuristischen Avantgarde, die Marinetti 1909 ins Leben ruft, unterscheidet, ist das Fehlen eines Literatur und Kunst überschreitenden Projekts. Wenn die Künstler der Créteil-Kommune proklamieren: »Einige junge Schriftsteller, Dichter, Maler, Zeichner und Musiker, die sich ihrer Kunst zutiefst widmen, verbieten sich die Kompromisse und die einfachen Wege.«,²⁹ so wollen sie sich bestimmten Zwängen des literarisch-

27 Das hindert Marinetti allerdings nicht daran, auch 1909 Abbaye-Autoren in *Poesia* zu veröffentlichen, etwa zwei Erzählungen von Alexandre Mercereau, »Elfride« und »La Main de gloire« in Heft 8 (August 1909), 21-27.

28 Townsend: »Henri-Martin Barzun's ›Simultaneism‹«, 318 und 319.

29 Übers. d. Verf., »Quelques jeunes écrivains, poètes, peintres, dessinateurs, musiciens, voués à leur art profondément, s'interdisent les compromis et les chemins de descente«, in: <https://oneartyminute.com/lexique-artistique/abbaye-de-creteil>.

künstlerischen Feldes entziehen, ohne dessen Existenz jedoch infrage zu stellen. Demgegenüber richten sich die Zerstörungs-Postulate des (italienischen) Futurismus auch und gerade auf das literarisch-künstlerische Feld und seine Institutionen, was allerdings aus einer italienischen Position leichter fällt als in Paris. Allerdings zeigt die Intensität des Engagements der Abbaye-Künstler, in welchem Maße das Funktionieren des literarisch-künstlerischen Feldes als Zwang erfahren und kritisiert wird. Insofern bilden sie vielleicht weniger eine »Inspiration« (Townsend) für die zukünftige (historische) Avantgarde, sondern sind vielmehr Symptom für eine Avantgarde-Latenz, die durch das Infragestellen der Existenzbedingungen dieses Feldes charakterisiert ist.

Les Soirées de Paris und Apollinaire: Der Kubismus als Avantgarde?

Für Konzeption und Verständnis dessen, was als Avantgarde betrachtet werden kann, kommt der Pariser Kunstkritik eine entscheidende Rolle zu.³⁰ In seinem Artikel zum 30. »Salon des Indépendants« (1914) konstatiert André Salmon selbstbewusst: »Wir haben die alte [Kunst-]Kritik getötet [...]. Es ist die [Kunst-]Kritik der Dichter, die das Publikum von seinen solidesten Vorurteilen befreit hat«. Dank der durch die Literatur geprägten Kunstkritik hinkt die künstlerische Evolution nicht mehr der literarischen hinterher, sie bereitet vielmehr das Terrain für die Avantgarde vor. Wenn Salmon wenig später in Anspruch nimmt, dass »die heutigen Kritiker alle Versuche zulassen, wenn nötig unterstützen sie selbst die absurdesten, denn die Kunst benötigt das Ferment des Absurden«,³¹ dann beschreibt er damit als zentrale Funktion der (literarischen) Kunstkritik, die (zukünftige) Avantgarde zu fördern, auch wenn der Begriff nicht benutzt wird. Indirekt wird das dadurch bekräftigt, dass Salmon in seiner Antwort auf eine *Soirées de Paris*-Rezension Apollinaires »Surnaturalisme« erwähnt, einen Begriff, den Apollinaire in den *Mamelles de Tirésias* bekanntlich durch den des »Surréalisme« ersetzen wird.³² Salmon verweist auf das Beispiel des Gedichtes »Zone«, das Apollinaire in Heft 11

30 Zum Folgenden aus kunsthistorischer Perspektive ausführlich: Béatrice Joyeux-Prunel: *Les avant-gardes artistiques 1848-1918*, Paris: Gallimard Folio 2015, Chapitre IX »Le péril nationaliste«, 391-419 und Thomas Hunkeler: »Le Cubisme, un art typiquement français?«, 42-50.

31 Übers. d. Verf., »Nous avons tué la vieille critique [...] C'est la critique des poètes qui a délivré le public des plus solides préjugés«, »Les critiques d'aujourd'hui admettent toutes les tentatives, ils encouragent les plus absurdes, s'il le faut, car l'art a besoin du ferment de l'absurde«, André Salmon: »Le Salon«, in: *Montjoie!*, Nr. 3 (März 1914), 21. Apollinaire und Salmon sind zu diesem Zeitpunkt als Herausgeber von Zeitschriften, Salmon gibt von 1905-1914 *Vers et prose* heraus, auch Konkurrenten, doch 1911 veröffentlicht Apollinaire das bekannte »Poème lu au mariage d'André Salmon«.

32 *Les Soirées de Paris*, Bd. 1, Genève: Slatkine 1971, 248-303.

(1912) der *Soirées* veröffentlicht, und das Paul Hadermann in den Kontext des (analytischen) Kubismus und der Montage einordnet.³³ Dabei sind die *Soirées de Paris*, zu deren Gründern Salmon gehört, von Beginn an eine Zeitschrift, in der Literatur und Kunst aufeinander verweisen und miteinander eine Synthese bilden sollen. Für diese Synthese steht Apollinaire im Sinne des Salmon-Zitats (»ferment de l'absurde«) schon in der ersten Ausgabe der Zeitschrift, und insbesondere nachdem er im November 1913 ihre Leitung übernimmt.³⁴ Dies zeigt in aller Deutlichkeit sein Leitartikel »Vom Thema in der modernen Malerei« (»Du sujet dans la peinture moderne«) in der ersten Ausgabe (Nr. 1, Februar 1912). Er proklamiert eine Kunst, die (noch) nicht mit dem Avantgarde-Etikett ausgezeichnet wird: »Wir sind also auf dem Wege zu einer völlig neuen Kunst, die für die Malerei, so wie wir sie bisher verstanden haben, das sein wird, was die Musik für die Literatur ist. Es wird reine Malerei sein, so wie die Musik reine Literatur ist.«³⁵ Im Mai-Heft (Nr. 4) der Zeitschrift apostrophiert Apollinaire diese moderne Kunst als »Die neue Malerei« (»La Peinture nouvelle«) und attestiert ihr eine besonders radikale Autonomie: »sie scheint mir kühner als sie je gewesen ist. Sie stellt die Frage des Schönen an sich«, um sie in eine französische Tradition zu stellen: »Die Vitalität dieser energischen und grenzenlosen Kunst [ist] aus dem Boden Frankreichs hervorgegangen [...]«. ³⁶ Zumindest indirekt lassen sich Avantgardemerkmale feststellen, sowohl in der Qualifikation der »neuen Kunst« als »kühn/gewagt« und »energisch« als auch im Betonen des »Französisch-Nationalen«, um sie vom (italienischen) Futurismus abzugrenzen; die futuristischen Maler (Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini) hatten drei Monate zuvor eine Pariser Ausstellung, in der sie sich als Avantgarde proklamierten.³⁷

Diese Futuristen stellen im Februar 1912 in der Galerie Bernheim-Jeune aus, die mit Félix Fénéon einen Mitarbeiter hat, der schon den Neo-Impressionismus als Avantgarde bezeichnet hatte. Die »Galerie-Kubisten« wie Braque, Gris oder Picasso fühlen sich von dieser avantgardistischen Ausstellung weit weniger

33 Paul Hadermann: »Cubisme«, in: Weisgerber, Bd. 2, 944-963, hier: 948.

34 Zu Apollinaire und den *Soirées de Paris*, siehe: Laurence Campa: »Les Soirées de Paris«, in: *Apollinaire. Le regard du poète*, Musée d'Orsay-Gallimard 2016, 181-193.

35 Übers. d. Verf., »On s'achemine ainsi vers un art entièrement nouveau, qui sera à la peinture, telle qu'on l'avait envisagée jusqu'ici, ce que la musique est à la littérature. Ce sera de la peinture pure, de même que la musique est de la littérature pure.« Apollinaire: »Du sujet dans la peinture moderne«, in: *Les Soirées de Paris*, ib., 1-4, hier: 2.

36 Übers. d. Verf., »[...] elle me paraît la plus audacieuse qui ait jamais été. Elle a posé la question du beau en soi.«, »La vitalité de cet art énergique et infini qui est issu du sol de la France [...]«, Apollinaire: »La Peinture nouvelle«, 113-115.

37 Sie veröffentlichten aus diesem Anlass eine Erklärung, in der sie ihre Malerei nicht nur als »absolut im Widerspruch zu ihrer Kunst [Synthetisten und Kubisten in Frankreich]« deklarieren, sondern auch in Anspruch nehmen: »wir haben die Spitze der Bewegung in der europäischen Kunst übernommen.« (Übers. d. Verf.), »absolument opposés à leur art [Synthétistes et Cubistes de France]«, »nous avons pris la tête du mouvement de la peinture européenne.« (»Les Exposants au public«, in: Giovanni Lista 1973, 167-171, hier: 167 und 168).

herausgefordert als die theorieaffinen ›Salon-Kubisten‹ um Duchamp, Gleizes, Léger und Picabia.³⁸ Mit ihrer Ausstellung »Salon de la Section d'or« in der Galerie La Boétie im Oktober 1912 antworten die ›Salonkubisten‹ im Herbst auf die Futuristen-Ausstellung des Frühjahrs. Was die Strategien der Selbstinszenierung und -Vermarktung angeht, stehen sie den Italienern in nichts nach. Doch Lisa Werner hat Recht, wenn sie in Hinblick auf die »Section d'or« das Resümee zieht, es handle sich um »la ›garde devant‹ statt Avantgarde« und einen Ausstellungsartikel (9. 10. 1912) von Maurice Raynal zitiert: »Sie leben [unsere Epoche] im Gegenteil sehr intim und halten vor ihr Wache.«³⁹ Das Wortspiel bringt die (futuristische) Avantgarde ins Spiel, um die Unterschiede der jeweiligen Projekte zu betonen, vor allem was eine Gegenwarts- oder Zukunftsperspektive angeht.

Die Ausstellungsrezension Apollinaires zum Herbstsalon des *Sturm* erscheint im November 1913 (Heft 18 der *Soirées*). Dabei erstaunt nicht so sehr das Lob der dort vertretenen Pariser Maler als vielmehr eine Bemerkung in einem dazu aus Berlin erhaltenen Brief, der wohl aus Apollinaires Feder stammt oder den er zumindest zustimmend zitiert: »Wir haben diese Ausstellung mit der Überzeugung verlassen, dass die deutschen und die italienischen Avantgarde-Maler sich wie konvertierte Juden benehmen, die all ihre Qualitäten und Fehler behalten und die intolerantesten Katholiken werden.«⁴⁰ In Zusammenhang mit einem deutlich zutage tretenden Antisemitismus wird die Avantgarde als Markenzeichen der ausländischen (neuesten) Kunst betrachtet. Die Pariser Kunst ist zugleich so vielfältig und so gemäßigt, überlegt, überlegen und ausgewogen, dass sie der Radikalität und des Etiketts der Avantgarde nicht bedarf. Angesichts der allgemeinen Dominanz des künstlerischen Feldes von Paris sind vielmehr die Ausländer auf die Avantgarde angewiesen, um sich bemerkbar zu machen. In der Fortsetzung dieses Artikels in Heft 19 (Dezember 1913) erwähnt Apollinaire sein Antitradition *Futuriste*-Manifest, das die (italienischen) Futuristen nur publiziert hätten, weil ihnen »daran lag, bei den allgemeinen Modernitäts-Anstrengungen, die sich weltweit und insbesondere in Frankreich, zeigen, nicht am Rande zu stehen.«⁴¹ Bei Apollinaire, und er ist

38 Zur Terminologie und Geschichte dieser Ausstellungen: die höchst informative Dissertation von Lisa Werner: *Der Kubismus stellt aus. Der Salon de la Section d'or*, Paris 1912, Berlin: Reimer 2011; zum Gesamtkontext von Gruppen und Ausstellungen, s.a.: Jeffrey Weisse: *The Popular Culture of Modern Art: Picasso, Duchamp, and Avant-Gardism*, New Haven/London: Yale UP 1994.

39 Lisa Werner: *Der Kubismus stellt aus*, 219-221, Übers. d. Verf., »Ils la [notre époque] vivent au contraire intimement et montent la garde devant elle« (221).

40 Übers. d. Verf., »Nous avons quitté cette exposition avec la conviction que les peintres d'avant-garde allemands ou italiens sont comme ces juifs convertis qui gardant toutes leurs qualités ou défauts deviennent du catholicisme le plus intolérant.« Apollinaire: »Chronique Mensuelle«, ib., 2-6, hier: 4. Diese Passage wird erstaunlicherweise in der *Pléiade*-Ausgabe (621-624) nicht kommentiert, weder was die »Juden« noch was die »Avantgarde« angeht.

41 Übers. d. Verf., »tenaient à n'être pas mis à l'écart de l'effort général de modernité qui s'est manifesté dans le monde entier, mais plus particulièrement en France.«, Apollinaire, »Le Salon d'Automne (Suite)«, ib. 46-49, hier: 46.

in dieser Hinsicht repräsentativ für das Pariser Literatur- und Kunstfeld, wird also eine nationalistische Konzeption deutlich – Joyaux-Prunel spricht von »der nationalen Radikalisierung des französischen Kubismus«⁴² –, für die das Zentrum der Modernität in Paris liegt. Um sich angesichts dieser Hauptstadt der Kunst bemerkbar zu machen, müssen sich Bewegungen der (italienischen oder deutschen) Peripherie als Avantgarde(n) inszenieren.

Dies zeigt auch der (herablassende) Titel einer Glosse des Heftes Nr. 22 (März 1914): »Nos amis les Futuristes«. Für Apollinaire bringen die mots en liberté Marinettis, die dieser in einem Manifest von Mai 1913 proklamiert, allenfalls eine »Erneuerung der Beschreibung« und als solche sind sie »didaktisch und anti-lyrisch«, wobei Apollinaire den zu nachahmend-systematischen Charakter der Marinetti'schen Onomatopoesien zu Recht als kritikwürdig identifiziert. Stattdessen empfiehlt er Folgendes: »Um die Inspiration zu erneuern, sie frischer, lebendiger und orphischer zu machen, glaube ich, dass der Dichter sich auf die Natur, das Leben beziehen soll.«⁴³ Mit dem Orphismus spielt er auf seinen Versuch an, unter diesem Etikett alle künstlerischen und poetischen Bewegungen der extremen Pariser Moderne zu vereinen, dem allerdings angesichts der Disparität und der Konkurrenzsituation im Pariser Kunstfeld kein Erfolg beschieden ist; zumindest indirekt eine Konfirmation seines Ausnahme- und Referenz-Charakters. Noëmi Blumenkranz zählt die *Soirées* in ihrem *L'Année 1913*-Artikel einerseits zu den »revues d'avant-garde« und andererseits zu jenen, die »das Moderne in all seinen Erscheinungsformen verherrlichen«.⁴⁴ Doch wenn sie einen Flyer der Zeitschrift zitiert, in dem Apollinaire diese als »die modernste der Gegenwarts-Zeitschriften« (»*la plus moderne des revues actuelles*«) einstuft, so bedeutet dies bis hin zur Kursivierung auch eine Selbsteinschätzung, die zeigt, dass es wichtiger scheint, absolut modern als avantgardistisch zu sein. Offensichtlich verspricht man sich davon, ein größeres Pariser Publikum besser erreichen zu können, und offensichtlich besteht bei diesem Publikum kein Bedarf für eine sich selbst proklamierende Avantgarde.

Diesem Pariser Kontext entspricht auch das avancierteste Experiment einer Synthese von Poesie und Kunst, das von Sonia Delaunay illustrierte Simultangedicht *Prose du Transsibérien* (1913) von Blaise Cendrars.⁴⁵ Es handelt sich

42 Übers. d. Verf., »La radicalisation nationale du cubisme français«, Joyaux-Prunel, 416-419, siehe auch: Hunkeler 2008.

43 Übers. d. Verf., »renouvellement de la description«, »didactiques et antilyriques«, »pour renouveler l'inspiration, la rendre plus fraîche, plus vivante, plus orphique, je crois que le poète devra se rapporter à la nature, à la vie.«, Apollinaire: »Nos amis les Futuristes«, ib., 78-79.

44 Übers. d. Verf., »exaltent le moderne dans toutes ses manifestation«, Noëmi Blumenkranz-Onimus: »Les Soirées de Paris ou le mythe du moderne«, in: *L'Année 1913*, Bd. 2, 1097-1104, hier: 1097.

45 Dazu ausführlich: Wolfgang Asholt: »Wende zum Bild oder Simultaneität von Text und Bild: die *Prose du Transsibérien* von Blaise Cendrars und Sonia Delaunay«, in: Ottmar Ette/Gesine Müller (Hg.): *Visualisierung, Visibilisierung und Verschriftlichung. Schriftbil-*

um einen vitalistisch-avantgardistischen Bruch und Aufbruch, der durchaus in Zusammenhang mit der Profusion von ›Ismen‹ im Jahrzehnt vor dem Kriegsausbruch, und insbesondere mit dem italienisch-europäischen Futurismus steht, diese jedoch in vieler Hinsicht überbietet und dementiert. Beim Ersten Deutschen Herbstsalon in Berlin im Oktober 1913 wird erstmals der Original-Entwurf von Sonia Delaunay ausgestellt, den Ludwig Rubiner so kommentiert: »Eine ungeheure Gleichzeitigkeit tut sich auf. [...] Dieses Gedicht kannte gar keine Zeit; hier war alles vordrängend, rückläufig und gleichgehend im selben Augenblick. Es gab kein Geschehen mehr, sondern nur noch Ding: Gesehenes und Gewußtes«.46 Und Cendrars erklärt in der November-Ausgabe des *Sturm*: »Die Prosa des Transsibirien ist wirklich ein Gedicht. [...] Ein tödliches Gedicht, von Liebe verletzt, schwanger. Ein entsetzliches Lachen. Aus dem Leben, aus dem Leben. [...] Die Literatur ist Teil des Lebens. Sie ist nicht etwas [von ihm] Getrenntes«.47 Damit vertritt Cendrars eine Position, bei der Literatur, Kunst und Leben mit der Simultaneität zu einer Synthese zusammengeführt, Kunst und die Literatur jedoch nicht ins Leben zurückgeführt werden sollen. Mit einer solchen Position repräsentiert Cendrars die avancierteste Position der Moderne und ist damit symptomatisch für die Möglichkeiten des literarisch-künstlerischen Feldes, verbleibt allerdings auch innerhalb von dessen Grenzen.

Montjoie! oder die Unmöglichkeit der »Avantgarde«

Eines seiner »Échos sur les lettres et les arts« des Jahres 1917 widmet Apollinaire unter dem anspielungsreichen Titel »Bari et le Barisien« Ricciotto Canudos Kriegstaten,48 allerdings verschweigt er bewusst nicht nur dessen literarische Vorkriegsaktivitäten, sondern auch seinen *Art cérébriste* und seine Zeitschrift *Montjoie!*. Canudo ist heute vor allem als früher Apologet des Kinos und Erfinder des Begriffs der ›7. Kunst‹ (1911) bekannt, womit er den Futuristen zuvorkommt.49 Auch darin ist er symptomatisch für die Vielfalt, Komplexität

der und Bild-Schriften im Frankreich des 19. Jahrhunderts, Berlin: Tranvía 2015, 373-389. Darin auch Nachweis der Zitate.

46 Ludwig Rubiner, in: *Die Aktion* (4. 10. 1913), 940-942, hier: 941.

47 Übers. d. Verf., »La Prose du Transsibérien est donc bien un poème. [...] Une œuvre mortelle, blessée d'amour, enceinte. Un rire effroyable. De la vie, de la vie. [...] La littérature fait partie de la vie. Ce n'est pas quelque chose à part.«, Blaise Cendrars: »La Prose du Transsibérien«, zuerst in: *Der Sturm* (Nov. 1913), zit nach: *Poésies complètes*, Paris: Gallimard-Pléiade 2017, 209-210.

48 Apollinaire: »Bari et le Barisien«, *Mercur de France*, 1.9.1917, in: ders.: *Œuvres en prose complètes*, Bd. 2, Paris: Gallimard-Pléiade 1991, 1334-1335. Der auf Paris und den Pariser anspielende Titel mokiert sich über die italienische Provinzherkunft des Autors.

49 Marinetti u. a. veröffentlichen 1916 das »Manifeste de la cinématographie futuriste« (Lista, 297-300); Canudo hatte hingegen schon 1911 »La naissance d'un sixième art. Essai sur le cinématographe«, in: *Les entretiens idéalistes*, Heft LXI, 25. Oktober 1911, 169-179 publi-

und Ambiguität der Vorkriegsavantgarde nach 1909. Als Italiener in Paris und mit Valentine de Saint-Point liiert, hat er Verbindungen zu den (italienischen) Futuristen, doch für ihn ist Paris die Hauptstadt der Moderne, oder wie es der Untertitel seines autobiographischen Romans *Les transplantés* (Fasquelle 1913) ausdrückt, *La Ville Visage-du-Monde*. Als jemand, der von einer in die andere Kultur ausgewandert ist, erblickt er in Paris das Zentrum der kulturellen Welt und der »lateinisch-mediterranen Rasse«, er spricht schon 1902 von der Stadt als »dem Avantgardeposten des Weltbewusstseins« (»posto di avanguardia della coscienza mondiale«).⁵⁰ Dabei sucht Canudo den Kontakt zur Pariser »Avantgarde« und wie Marinetti besucht er die Abbaye de Créteil, deren Projekt ihm nicht energisch und radikal genug erscheint. 1907 gründet er eine »Confrérie Méditerranéenne« (später: »Union des Races méditerranéennes«), die die germanisch-slavische und angelsächsische »Rasse« im kulturellen Feld besiegen soll. Diese Position lässt sich nach 1909 problemlos mit jener des (italienischen) Futurismus vereinbaren, und Canudo fasst für seine Zeitschrift *Montjoie!* im Einvernehmen mit Apollinaire eine Kooperation mit den Futuristen ins Auge. Doch als die Zeitschrift 1913 erstmals erscheint, ist Valentine de Saint-Point dabei, sich von den Futuristen zu distanzieren, vor allem aber hat die nationalistische Reaktion der Pariser Kubisten eingesetzt, und so schlägt die Zeitschrift einen anti-futuristischen Kurs ein, den auch ihr Untertitel deutlich proklamiert: *Organe de l'Impérialisme artistique français*.⁵¹ Ein Sonderheft des Jahres 1913 (»Numéro spécial«) zum 29. »Salon des Indépendants« besteht in einem vierseitigen Artikel von Apollinaire, »A travers le Salon des Indépendants«, begleitet von einer kurzen programmatischen Erklärung: »Unser Ziel« (»Notre But«). Beide Texte vermeiden den Avantgarde-Begriff. Apollinaire bewertet einleitend den Kubismus als »die moderne Schule der Malerei [...] die kühnste, die es je gegeben hat«,⁵² wobei die Kühnheit durchaus avantgardistische Anklänge aufweist. Und Canudo schreibt zu Beginn seiner Erklärung in futuristischem Ton: »Ein männlicher Wille der Renaissance charakterisiert [...] die verstreuten Anstrengungen der neuen Generationen«. Anschließend heißt es dann allerdings: »Wir müssen unsere Renaissance-Willenskundgebungen vereinen [...] vor den neuen Bar-

ziert, 1923 erscheint in der von ihm selbst herausgegebenen Zeitschrift mit dem programmatischen Titel: *La Gazette des sept arts* ein »Manifeste des SEPT ARTS«, in dem es u.a. heißt: »L'Art Septième concilie ainsi tous les autres Tableaux en mouvement, Art Plastique se développant selon les normes de l'Art Rythmique.« (Heft 2, 2.)

50 Zit. nach Hunkeler: *Paris et le nationalisme*, 50/51.

51 Noëmi Blumenkranz-Onimus weist in ihrem *Montjoie!*-Artikel des 2. Bandes von *L'Année 1913* zu Recht darauf hin, welchen aggressiven Nationalismus bis hin zu Rassismus und Antisemitismus die Zeitschrift vertritt. Siehe: N. Blumenkranz-Onimus: »*Montjoie!* Ou l'héroïque croisade pour un e nouvelle culture«, in: *L'Année 1913*, Bd. 2 Klincksieck, 1971, 1105-1116.

52 Übers. d. Verf., »L'école moderne de peinture [...] la plus audacieuse qui ait jamais été«, in: Apollinaire: »A travers le Salon des Indépendants«, in: *Montjoie!* (18. 3. 1913), 1.

baren, die die moderne Welt beherrschen.«⁵³ Dies klingt schon sehr viel weniger »futuristisch«, und mit der Schlussproklamation: »DER ELITE EINE FÜHRUNG GEBEN« (»DONNER UNE DIRECTION À L'ÉLITE«), setzt sich die selbsternannte Elite an die Stelle der futuristischen Avantgarde Italiens. Apollinaire sollte 1914 nicht mehr in *Montjoie!* schreiben, wofür auch die Übernahme der Leitung der *Soirées de Paris* (s.o.), aber ebenso die zunehmend unvereinbaren Avantgarde-Konzeptionen verantwortlich sind. Wenn Blaise Cendrars im letzten Heft der Zeitschrift (Nr. 4, 5, 6, April-Juni 1914) ein Gedicht über Apollinaire veröffentlicht, in dem er diesen als »Europäer/westlichen Reisenden« (»Européen/Voyageur occidental«) lobt, und ein Vers aus der Qualifikation »Futuriste« besteht,⁵⁴ wird die Kritik an Canudo ebenso deutlich wie die Komplexität der Situation und der Beziehungen innerhalb der avantgardistischen Strömungen der »Ville Visage-du-Monde«.⁵⁵

Die (avantgardistische) Konkurrenz mit Apollinaire aber auch mit den italienischen Futuristen wird mit Canudos Manifest *L'Art cérébriste* offensichtlich, das, gezielt und adäquate Ansprüche erhebend, fünf Jahre nach dem Gründungsmanifest Marinettis im Februar 1914 ebenfalls im *Figaro* erscheint. Erneut wird Paris als »Ville-Visage du Monde« proklamiert, was sich nicht nur gegen die erwähnten Deutschen, Russen und Engländer, sondern vor allem gegen die italienische Avantgarde richtet, die in einer Aufzählung der modernen Kunstrichtungen u.a. erwähnt wird: »impressioniste, fauviste, cubiste, futuriste, synchroniste, simultanëiste«. Was dem Manifest fehlt, ist freilich der Manifestcharakter. Wenn es heißt: »Wir wollen eine edlere und reinere Kunst [...] die nicht umschmeichelt, sondern denken lässt«,⁵⁶ so kann einem solchen Manifest kaum widersprochen werden, aber genau mit dieser banalen Vagheit bildet es ein weichgespültes Kontrastprogramm zu Marinettis Manifest und seinen an alle Menschen gerichteten elf Forderungen.

Die Strategie, klare Positionierungen zu vermeiden, illustriert auch eine programmatisch intendierte »Déclaration« im letzten Vorkriegsheft. Dort heißt es einleitend: »*Montjoie!* Ist nicht das Organ irgendeiner Gruppe«. Wenig später wird aber der weit ausgreifendere und in sich widersprüchliche Anspruch formuliert: »*Montjoie!* Ist ein Orchester [...] DER UNTERSCHIEDLICHEN AVANTGARDE-CLANS [...] Die französische Kultur überall als dominierend

53 Übers. d. Verf., »Une volonté mâle de renaissance caractérise [...] les efforts dispersés des générations nouvelles«, »Il nous faut nouer nos volontés de renaissance [...] devant les nouveaux Barbares qui dominent le monde moderne«, Canudo: »Notre but«, in: *Montjoie!* (18. 3. 1913), 1.

54 Cendrars: »Apollinaire«, in: *Montjoie!*, Nr. 4-6, 4.

55 Zu *Montjoie!* s.a.: Thomas Hunkeler: »Montjoie, organe de de l'impérialisme artistique français«, in: ders: *Paris et le nationalisme des avant-gardes*, 50-57.

56 Übers. d. Verf., »Nous voulons un art plus noble et plus pur [...] qui ne charme pas, mais qui fait penser.«, Ricciotto Canudo: »L'art cérébriste« (*Le Figaro*, 9 février 1914), in: Bonner Mitchell: *Les Manifestes littéraires de la Belle Époque*, 173-176, hier: 176.

zu bekräftigen, das ist die Formel unseres künstlerischen Imperialismus«.57 Wenn *Montjoie!* eine Synthese aller Avantgarde-Gruppen und Strömungen bildet, und Canudo sie als Repräsentant eines französischen Kulturimperialismus dirigieren möchte, so überschätzt er nicht nur seine Möglichkeiten innerhalb des künstlerischen Feldes – denn ein solches Projekt würde auch eine umfassende und radikale Avantgarde-Konzeption voraussetzen, über die er nicht verfügt. Und zugleich wäre es nötig, das Verhältnis zwischen imperialistischer, nationaler und internationaler Avantgarde-Konzeption zu klären. Ganz offensichtlich resultiert die (eigentlich unhaltbare) Positionierung Canudos aus der Situation eines von zahllosen latent avantgardistischen Gruppen, Manifesten und Zeitschriften geprägten literarischen Feldes und sie verdeutlicht dies in beispielhafter Weise. Wenn Giovanni Dotoli einem Essay über Canudo den Titel gibt »Art, folie, éros, psychiatrie et liberté. Ricciotto Canudo présurréaliste et précurseur de Bataille et Foucault« (Hermann 2016),58 so deutet die Vielzahl von Ankündigungen und Versprechen zwar die Unmöglichkeit an, diese auch mit konkreten Werken in Hinblick auf die Referenzen (surrealistische und Theorie-Avantgarde) einzulösen, zugleich ist sie aber ein Symptom der Potenzialitäten der Situation des literarisch-künstlerischen Feldes vor 1914. Etwas zugespitzt könnte man behaupten, dass dieses Feld zumindest latent so viele (avantgardistische) Möglichkeiten zur Verfügung stellt, dass eine große, wirksame und radikale Avantgarde-Bewegung nicht entstehen kann.

Theorie(n) des Kubismus?

Weniger als ein Jahrzehnt nach der Geburt des Kubismus im *Bateau Lavoir* setzt 1912 dessen Historisierung ein, begonnen mit André Salmons »Histoire anecdotique du cubisme« (in: *La Jeune Peinture française, Société des Trente* 1912). Im Juni 1912 schreibt Maurice Raynal das Vorwort zu einer von den Duchamp-Brüdern organisierten Kubisten-Ausstellung in Rouen, in dem er die Bedeutung des Dynamischen für die Kubisten betont und sie im Kontext der Avantgarde verortet: »Die Avantgarde von heute glaubt demzufolge, daß der Künstler den Gegenstand, den er darstellen will, gleichzeitig sehen und begreifen muß.«59 Raynal ist einer der seltenen Zeitgenossen, die eine Beziehung zwischen (französischem) Kubismus und Avantgarde herstellen, einer Avantgarde allerdings, die sich nicht zu sehr von der fortgeschrittenen

57 Übers. d. Verf., »*Montjoie!* N'est l'organe d'aucun groupe«, »*Montjoie!* est un orchestre [...] DES DIFFÉRENTS CLANS D'AVANT-GARDE. [...] La culture française affirmée partout en dominatrice, voilà la formule de notre impérialisme artistique.«, Canudo: »Déclaration«, in: *Montjoie!*, Nr. 2, 2.

58 Dotoli ist der wohl wichtigste Canudo-Spezialist, wie dieser in Apulien geboren, lehrt er seit 1980 in Bari.

59 Maurice Raynal: »Vorwort zu einem Katalog«, in Fry, 98-100, hier: 98. Raynal veröffentlicht 1919 eine Plakette »*Quelques intentions du Cubisme*« (*L'Effort moderne*).

Moderne unterscheidet. Ein ähnliches Avantgarde-Konzept prägt sowohl den schon zitierten Handbuch-Artikel von Paul Hadermann (aus dem Jahre 1984) als auch das kurz zuvor erschienene einflussreiche Werk von Winfried Wehle und Rainer Warning: »Lyrik und Malerei der Avantgarde«. ⁶⁰ Allerdings stellt sich die Frage, ob gerade die französischen Strömungen sich wirklich als eine Avantgarde verstehen, die sich deutlich von der Moderne distanziert.

Ende 1912 erscheint Albert Gleizes und Jean Metzingers *Du Cubisme* (Figuière, s.o.) und Anfang 1913 Apollinaires *Les Peintres cubistes* (s.u.). Während Salmon dem (anekdotischen) Versprechen seines Titels treu bleibt, versuchen Gleizes (s.o., Abbaye) und Metzinger so etwas wie eine Theorie des Kubismus. Zwar bedienen sie sich teilweise einer pseudowissenschaftlichen Sprache, etwa wenn sie die Wirkung (nicht nur) des Kubismus so beschreiben: »[E]s ist unsere gesamte Persönlichkeit, die indem sie sich zusammenzieht oder sich ausbreitet, die Bildfläche verwandelt«. ⁶¹ Wesentliche Merkmale werden jedoch zugleich schematisch und wenig präzise definiert. Etwa wenn sie postulieren: »Komponieren, Konstruieren, Entwerfen beschränken sich darauf, den Dynamismus der Form nach unseren eigenen Aktivitäten zu ordnen.« Dieser Schematismus, Edward Fry spricht etwas ungerecht von einem »allzu bequemen Handbuch für die zahlreichen mittelmäßigen Künstler«, ⁶² wird in manchen Passagen allerdings im Sinne einer avantgardistischen Latenz überwunden. Zum Beispiel dann, wenn eine gewisse Radikalität zum Ausdruck kommt: »The Artist who abstains from any concessions, who does not explain himself and who tells nothing, builds up an internal strength whose radiance shines all around«. Wenn diese Haltung durch die Forderung eingeleitet wird, »[t]hat the ultimate end of painting is to reach the masses, we have agreed; it is, however, not in the language of the masses that painting should address to the masses, but in its own, in order to move, to dominate, to direct, and not in order to be understood«, dann wird damit das Grunddilemma der (historischen) Avantgarde angesprochen. Zwar wollen Gleizes/Metzinger ihren Kubismus nicht als Avantgarde proklamieren, doch wollen sie von der Kunst aus das Leben verändern: »There is only one truth, ours, when we impose it on everyone.« ⁶³ In ihrem Werk benutzen Gleizes/Metzinger zu keinem Zeitpunkt den Avantgarde-Begriff, sie verstehen sich und den Kubismus, für den sie (einflussreich) stehen, auch Jahre nach Marinettis Manifest und im Jahr der

60 Winfried Wehle/Rainer Warning (Hg.): *Lyrik und Malerei der Avantgarde*, München: UTB 1982. Dieser Avantgarde-Konzeption folgt auch der differenzierte Beitrag »Avantgardistische Lyrik in Frankreich« von Johannes Hauck in: Hans-Joachim Piechotta u.a. (Hg.): *Die literarische Moderne in Europa*, Bd. 2: *Formationen der literarischen Avantgarde*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1994, 188-203. Der Gesamttitel ist charakteristisch für diese Avantgarde-Konzeption.

61 Albert Gleizes/Jean Metzinger: *Du Cubisme*, zit. nach Edward Fry: *Der Kubismus*, Köln: Dumont 1966, 111-119, hier: 114 (ergänzt um eine weggelassene Passage).

62 Gleizes/Metzinger: *Der Kubismus*, 114 und 119.

63 Robert L. Herbert: *Modern Artists on Art*, Englewood, Prentice Hall 1964, 18.

Futuristen-Ausstellung in Paris offensichtlich nicht als Avantgarde. Dies wird noch deutlicher von einem späteren Essay Albert Gleizes' illustriert. 1928 erscheint seine *Geschichte des Kubismus* in der Reihe der Bauhausbücher. Zwar erwähnt er ausdrücklich, dass sich der Kubismus seit 20 Jahren »nach und nach von der Ästhetik über das gesamte Leben [ausbreitete]«⁶⁴ und verweist implizit auf das Projekt des Konstruktivismus, wenn er schreibt: »Die große Spekulation, mit anderen Worten die Industrie, Produktion und Konsumtion, rückte also an den Kubismus heran, forderte ihn zur Mitarbeit auf«, wobei die Formulierung das Unbehagen angesichts der Beeinträchtigung der Autonomie erkennen lässt, zugleich aber im Bauhaus-Kontext anschlussfähig ist. Aber zu keinem Zeitpunkt ordnet Gleizes den Kubismus der Avantgarde zu, auch nach dem Dadaismus und zur Blütezeit des Surrealismus nicht. Wenn Gleizes allerdings dem Kubismus attestiert, »daß der ganze Okzident [...] in dieser Erneuerung des Zeitgeschmacks seinen Geisteszustand zu wandeln begann«,⁶⁵ dann unterstellt er ihm zumindest unterschwellig ein avantgardistisches Projekt. Dieses auch als solches zu benennen, fällt offensichtlich in der (französischen) Malerei schwerer als es nach 1918 zumindest in der Literatur der Fall ist.

Zwar beziehen sich Gleizes/Metzinger für die moderne Kunst exklusiv auf französische Beispiele, doch von einem avantgardistischen Nationalismus kann in diesem Werk keine Rede sein.⁶⁶ Dies sieht bei Apollinaire, trotz oder gerade wegen eines zeitweiligen Flirtens mit Marinettis Futurismus bekanntlich anders aus. Seiner Einschätzung nach ist die französische Kunst diejenige, die in der westlichen Welt dominant und für sie repräsentativ ist. Das wird auch in seinem Essay »*Les Peintres cubistes. Méditations esthétiques* (Figuière)« deutlich, der im Frühjahr 1913 erscheint und zu großen Teilen aus schon veröffentlichten Kritiken collagiert ist. Die vielleicht zutreffendste Einschätzung dieses wirkungsreichen Werkes, das den Durchbruch des Kubismus bewirkt und dokumentiert, stammt vom Picasso-Freund und Kunstkritiker Maurice Raynal in *Montjoie!* (Nr. 1-2, 1914): »Guillaume Apollinaire [...] versteht die Malerei nicht, aber er nimmt sie wahr, er empfindet sie [...] Und damit schafft er ein poetisches Werk.«⁶⁷ Insofern ist dieser Essay, wie der Titel zu Recht illustriert, eine Meditation und alles andere als ein avantgardistisches Manifest. Wir finden das »reine Malerei«-Zitat ebenso wieder wie die Ein-

64 Albert Gleizes: *Kubismus*, Neuausgabe 1980, Mainz/Berlin: Florian Kupferberg 1980, 22.

65 Gleizes, *Kubismus*, 23.

66 Bedingt durch die Futurismus-Ausstellung von Februar 1912 entwickelt sich Gleizes bis zum Ende des Jahres zu einem vehementen Gegner der (italienischen) Futuristen. Siehe: Thomas Hunkeler: »Le Cubisme, un art typiquement français?«, 42-50. Die Konkurrenz im künstlerischen Feld erweist sich als wirksamer als das Projekt einer extrem modernen oder avantgardistischen Kunst.

67 Übers. d. Verf.; Maurice Raynal: »Guillaume Apollinaire [...] ne comprend pas la peinture, mais la perçoit, l'éprouve. [...] Et c'est en cela qu'il fait œuvre de poète.«, zit. nach: Apollinaire, »Notice« zu *Les Peintres cubistes*, Paris: Gallimard-Pléiade, 1503-1508, hier: 1507.

schätzung des Kubismus als einer »völlig neuen bildenden Kunst«. ⁶⁸ Wenn es etwas Neues in den *Peintres cubistes* gibt, so ist es die Klassifikation des Kubismus in vier Tendenzen: den »cubisme scientifique« und den »cubisme physique«, die beide als »parallèles et pures« hervorgehoben werden, sowie den »cubisme orphique« und den »cubisme instinctif«. ⁶⁹ Doch die Kriterien, die Apollinaire entwickelt, um diese Tendenzen zu unterscheiden, sind nicht analytisch, sondern ausschließlich »empfunden« (éprouvé, s.o.), wie im Falle der wichtigsten Tendenz, des »cubisme scientifique«, für den etwa Picasso und Braque, aber auch Gleizes und Metzinger stehen: »[D]ie wesentliche Realität wurde dort mit einer großen Reinheit wiedergegeben und visuelle oder anekdotische Zufälligkeiten waren eliminiert worden«. Damit handelt es sich um eine Einschätzung, die dem Erwartungshorizont entspricht, der sich mit dem Kubismus verbindet. Apollinaire schließt den allgemeinen Teil des Essays (auf ihn folgen Kapitel zu den einzelnen Künstlern) mit dem Satz: »Ich liebe die heutige Kunst[,] weil ich vor allem das Licht liebe[,] und alle Menschen lieben vor allem anderen das Licht, sie haben das Feuer erfunden«, ⁷⁰ und nimmt damit nicht nur den Ausgleich zwischen dem Klassischen und der Modernität in *L'Esprit nouveau et les poètes* von 1917 vorweg – er setzt auch anstelle der Avantgarde das »avant tout« einer *longue durée*-Evolution und Tradition.

Apollinaire ist das letzte Kapitel der noch immer wichtigen Dissertation von Pär Bergmann gewidmet, deren Titel die Komplexität und Problematik der Einschätzung der Vorkriegsbewegungen als Avantgarde zum Ausdruck bringt: »*Modernolatria*« et »*Simultanéité*«. *Recherches sur deux tendances dans l'avant-garde littéraire en Italie et en France à la veille de la première guerre mondiale*. ⁷¹ Die Avantgarde wird bei Bergmann also durch die besondere Bedeutung, die Modernekult und Simultanéité in ihr einnehmen, charakterisiert. Der letzte Absatz seiner Untersuchung verdeutlicht, dass dies allenfalls ermöglicht, einen diffusen Avantgardebegriff zugrunde zu legen. Denn während die (italienischen) Futuristen bereit sind, »den Wert der modernen Themen zu übertreiben und die traditionellen Themen der Dichtung zu negieren«, gilt für Apollinaire, dass »[d]ie Gegenwartsepoche eine Inspirationsquelle neben anderen« wird. ⁷² Gesetzt, dass dies die im Titel der Dissertation apostrophier-

68 Übers. d. Verf., »art plastique entièrement nouveau«, Raynal, 1507, Anm. 22.

69 Apollinaire: *Les Peintres cubistes*, 5-52, hier: 16-17.

70 Übers. d. Verf., »la réalité essentielle y était rendue avec une grande pureté et que l'accident visuel et anecdotique en avait été éliminé.« (ib.), »J'aime l'art d'aujourd'hui parce que j'aime avant tout la lumière et tous les hommes aiment avant tout la lumière, ils ont inventé le feu«, Apollinaire, *Les Peintres cubistes*, 17 und 18.

71 Pär Bergman: »*Modernolatria*« et »*Simultanéité*«. *Recherches sur deux tendances dans l'avant-garde littéraire en Italie et en France à la veille de la première guerre mondiale*, Uppsala: Appelberg 1962.

72 Übers. d. Verf., »à exagérer la valeur des sujets modernes et à nier les grands thèmes traditionnels de la poésie«, »l'époque actuelle devient une source d'inspiration parmi d'autres, Bergman, »*Modernolatria*«, 411.

ten »zwei Tendenzen in der literarischen Avantgarde« (»deux tendances dans l'avant-garde littéraire«) sind, so ist das ein Avantgarde-Begriff, der allenfalls für die Belle Époque, also bis 1914 taugt. Eben diesen Avantgarde-Begriff verwendet mehr als 50 Jahre später auch Laurence Campa, wenn sie im Hinblick auf Apollinaires »Peintres cubistes« von den »milieux d'avant-garde« spricht.⁷³ Insofern wird der Krieg auch dazu beitragen, die Avantgarde zu einem deutlich von der Moderne unterschiedenen Projekt zu machen und im Sinne der Castoriadis'schen Imagination zu radikalisieren.

73 Laurence Campa: »Prenez garde à la peinture!«, in: *Apollinaire. Le regard du poète*, 115-120, hier: 119.

2 Der Futurismus erklärt der Moderne den Krieg

Die Performanz der Avantgarde

Ein Jahr nachdem am 20. Februar 1909 das Gründungs-Manifest des Futurismus auf der ersten Seite des *Figaro* erscheint (*Fondation et Manifeste du Futurisme*), kommt es im *Teatro Lirico* von Mailand zur eigentlichen Gründungs-Manifestation der futuristischen Avantgarde. Wie später die Aktionskunst, Happenings oder Performances suchen die Futuristen mit ihren Abenden (Serate) nicht nur die Öffentlichkeit, sondern in und mit ihr jene Verbindung von Kunst und Leben, die ihre Manifeste unablässig proklamieren.

Provokative Proklamationen, Deklamationen und Aktionen stehen im Zentrum der Abende, die zwar in (gemieteten) Theatern stattfinden, oft aber nach dem Ende der Vorstellung auf der Straße eine Fortsetzung finden. Zumindest ebenso wichtig wie die Texte, die an solchen Abenden vorgetragen werden, ist jedoch die Atmosphäre, die sie schaffen und mit der sie provozieren wollen. Ein Artikel des *Corriere della Sera* vom 16. Februar 1910 bildet in dieser Hinsicht ein einzigartiges Dokument:¹

Die Veranstaltung der Futuristen im Teatro Lirico begann mit der poetischen Verherrlichung der fiebrigen Schlaflosigkeit, des Salto mortale, der Ohrfeigen und des Faustschlages; nach einer unerwarteten Wendung endete sie mit dem Erscheinen der Polizei auf der Bühne.

[...]

Das erste Gelächter bricht los. Aber die Futuristen sind auf jede Schlacht vorbereitet und setzen sich in aller Ruhe hin, während das Publikum in einen ohrenbetäubenden Beifall ausbricht. Das Publikum spart nicht mit Ermütigungen. – Bravo! Heraus mit Euch! Weiter! Sind alle da?

[...]

Es wird gelacht. Der Futurist aber lacht nicht und fährt unbewegt fort, der Vergangenheit Krieg und Vernichtung zu verkünden, und er schließt, während der Krach immer stärker wird: »Aufrecht auf den Gipfeln der Welt, schleudern wir unsere Herausforderung den Sternen zu!« – Bleibt abzuwarten, ob die Sterne sie annehmen! – bemerkt eine beißende Stimme, und rundherum greifen Gelächter und Beifall um sich.

[...]

Und mitten in diesem Lärm läuft F.T. Marinetti auf der Bühne hin und her, mit erhobenem Arm und ausgestrecktem Zeigefinger – Typ »der protes-

¹ Vollständiger Abdruck in der noch immer wichtigen *Geschichte des Futurismus* von Christa Baumgarth, Reinbek: Rowohlt 1966; rowohlts deutsche enzyklopädie, 40-44.

tierende Bürger« – und wiederholt seinen Ruf in regelmäßigen Abständen. Und die Futuristen schreien mit. [...] Das Publikum schreit immer mehr, Apfelsinenschalen werden vom Rang geworfen und treffen Marinetti.

Und in einem Bericht über die Fortsetzung dieses Abends am 8. März in Turin (Teatro Chiarella) heißt es in *La Stampa* (9.3.1910):

Bereits am Eingang des Theaters war den Besuchern ein Zettel überreicht worden, auf dem stand, daß die Insassen des Turiner Irrenhauses den futuristischen »Kollegen« ihre Sympathie ausdrückten. Ein nicht endenwollendes Pfeif- und Hupkonzert übertönte die Stimmen der Vortragenden, Tierstimmen wurde nachgeahmt, sogar eine Taube wurde losgelassen. Bohnen, Kartoffeln und Knallfrösche fielen auf die Bühne herab, und als Boccioni bei dem Satz »in Turin beweihräuchert man eine Malerei für Rentenempfänger« angekommen war, regnete es Kupfergeld.²

Die futuristischen Serate sind für den Avantgarde-Charakter der Bewegung und seine zeitgenössische Sichtbarkeit als einzigartiger Chronotopos zumindest ebenso wichtig wie ihre Manifeste oder ihre literarisch-künstlerischen Aktivitäten. Lange sind die Abende vor allem als Vorstufe des späteren Futuristischen Theaters betrachtet worden, wenn sie nicht ausschließlich als Spektakel gewertet worden sind, mit dem der Reklamefeldzug der neuen Bewegung öffentlichkeitswirksam in Szene gesetzt werden soll.³ Erst in den letzten Jahrzehnten werden sie als eine typische und eigenständige avantgardistische Gattung wahrgenommen, die erste Manifestationen von Aktions- und Verlaufskunst sowie Performances und Happenings repräsentieren. Ann-Kathrin Günzel spricht in ihrer Schlussbetrachtung davon, »daß die *arte-azione* der Futuristen als eine Form der ›Aktionskunst‹ betrachtet werden kann«,⁴ die Happenings oder Fluxus-Events vorwegnimmt, und in vieler Hinsicht den gegenwärtigen KunstAktivismus (s. u.) prägt. Und Susanne de Ponte sieht in ihrer Zusammenfassung mit den Serate eine »Erweiterung des Werkbegriffes« einhergehen, in der »die Voraussetzungen für die neue Gattung der Verlaufskunst angelegt« sind.⁵ Dass die Serate rückblickend als Happenings oder Performances gewertet werden können, ist zweifelsohne naheliegend, doch damit werden die künstlerischen Verfahren der Neo-Avantgarde oder der Zweiten Avantgarde zum Maßstab für Aktionen der historischen Avantgarde gemacht. Als Happe-

2 Baumgarth, *Geschichte des Futurismus*, 52.

3 Zum futuristischen Theater immer noch grundlegend: Günter Berghaus: *Italian Futurist Theatre, 1909-1944*, Oxford: Clarendon 1998, und zur Performanz, ders.: *Theatre, Performance and the Historical Avant-Garde*, New York: Palgrave Macmillan 2005.

4 Ann-Kathrin Günzel: *Eine frühe Aktionskunst: Die Entwicklung der ›arte-azione‹ im italienischen Futurismus zwischen 1910 und 1922*, Frankfurt u. a.: Peter Lang 2006, 309.

5 Susanne de Ponte: *Aktion im Futurismus. Ein Versuch zur methodischen Aufarbeitung von ›Verlaufsformen‹ der Kunst*, Baden-Baden: Valentin Koerner 1999, 284.

nings repräsentieren sie in der Tat eine »Erweiterung des Werkbegriffes«. Die entscheidende Frage ist jedoch nicht, ob sie in Kenntnis der Entwicklung der Interventionsformen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts oder des heutigen KunstAktivismus so betrachtet (und gewertet) werden können. Sondern vielmehr, ob sie im Moment ihrer Präsenz so intendiert und rezipiert werden. In der Hinsicht können die Serate zumindest ebenso als eine »Erweiterung des Werkbegriffes« wie auch als dessen Überwindung und Abschaffung bewertet werden, also als der Versuch, die Institution Kunst radikal anzugreifen und außer Kraft zu setzen. Insofern stellt die Serata des *Teatro Lirico* und in ihrer Folge eine beeindruckende Zahl weiterer Abende, vor allem in Italien, aber dann auch in anderen europäischen Ländern,⁶ den eigentlichen Auftakt des Futurismus als (historische) Avantgarde dar. Damit wird zumindest ein Teil der Forderungen des Gründungs-Manifests des vorangehenden Jahres umgesetzt, mit denen vor allem aber der Moderne der Krieg erklärt wird.

Der Turiner Abend zeigt: die Lektüre des Gründungs-Manifests gehört zum Pflichtprogramm der Serate. In Mailand wird es von dem Sturmfuturisten (Futurista d'assalto) Armando Mazza vorgetragen: Im *Corriere della Sera* heißt es dazu: »Der korpulente Herr lächelt und beginnt mit Donnerstimme das Manifest des Futurismus aufzusagen [...] ›Wir stehen auf dem äußersten Vorgebirge der Jahrhunderte ...‹ schreit der Futurist. Und eine Stimme: – Achtung, nicht fallen!« Wie der ironische Artikel deutlich macht, wird das Manifest nicht so sehr als programmatischer Text rezipiert, sondern als Aktionskunst, der es mehr oder weniger gut gelingt, das Publikum zu provozieren und zu aktivieren.

Ein avantgardistisches Manifest?

Im Vergleich mit dem Aktionsspektakel des *Teatro Lirico*-Abends präsentiert sich Marinettis Gründungsmanifest relativ konventionell. Es besteht aus zwei narrativen Teilen, die die 11 Forderungen des eigentlichen Manifestes einrahmen. In den narrativen Passagen arbeitet die große Erzählung der radikalen Veränderung, die die Futuristen proklamieren, mit einer traditionellen, von Mythen geprägten Bilderwelt, bei der zuweilen, wie die Zuschauerstimme illustriert, Anspruch und Formulierung kollidieren. Die Revolution des futuristischen Anti-Passatismus wird im ersten Teil mit einer »Sintflut« verglichen. Dieses Bild eines alles wegsplügenden Flows wird im dritten Teil mit dem »Überschwemmen« der Museen als Inbegriff des Passatismus wiederaufgenommen: »Oh, welche Freude, auf dem Wasser die alten, ruhmreichen Bilder zerfetzt und entfärbt treiben zu

6 Joyaux-Prunel spricht von einer »Propaganda-Tournee in die wichtigsten europäischen Hauptstädte«, Übers. d. Verf., »tournée de propagande dans les principales capitales européennes«, Joyaux-Prunel: *Les avant-gardes artistiques*, Bd. I, 401.

sehen.«⁷ Nur die Futuristen stehen und schweben über solchen Fluten, wie ihre schon zitierte avantgardistische Position illustriert: »Aufrecht auf dem Gipfel der Welt, schleudern wir noch einmal unsere Herausforderung den Sternen zu!« Diese chronotopische Positionierung scheint so wichtig, dass sie mit dem »äußersten Vorgebirge der Jahrhunderte« im zentralen Mittelteil temporalisiert wird. Dank des avantgardistischen Standpunktes wird der Übergang von der erzählerischen Gegenwart des ersten Teils zum Futur und zur Utopie des dritten Teils möglich. Auch im eigentlichen Manifest des Mittelteils taucht das Bild der Flows in der »Flut der Revolutionen in den modernen Hauptstädten«⁸ wieder auf.

Mit einer großen, Gegenwart und Zukunft umfassenden Erzählung, wie auch proklamatorisch mit den 11 Forderungen (»Wir wollen«, »Wir erklären«, »Wir werden« usw.), soll ein scheinbar *radikales Imaginäres* inszeniert werden, das allerdings zutiefst in den technischen Veränderungen der Zeit und in ihren kulturellen Ideologemen verwurzelt ist. So kontrastiert schon im ersten Teil die Beschreibung des komfortablen Orientalismus der Mailänder Wohnung Marinettis mit den »höllischen Kesseln der großen Schiffe« und den »Bäuchen der wie wild dahinrasenden Lokomotiven«. Und das »Aufbrüllen hungriger Autos« wird dadurch vereinnahmt, dass die Futuristen »ihnen liebevoll ihre heißen Brüste [...] streicheln«.⁹ Das Spiel mit Mythologemen erreicht seinen Höhepunkt, in der Darstellung des Autos Marinettis, das, wie bei seinem realen Unfall im Oktober 1908, in einem Graben landet¹⁰ und zur Taufe und Geburt eines neuen (Maschinen-)Menschen stilisiert wird: »Da, das Antlitz vom guten Fabrikschlamm bedeckt – diesem Gemisch aus Metallschlacke, nutzlosem Schweiß und himmlischen Ruß – zerbeult und mit verbundenen Armen, aber unerschrocken, diktieren wir unseren ersten Willen allen *lebendigen* Menschen dieser Erde«. Nun können die 11 Gebote des Futurismus folgen und folgerichtig wird der neue Mensch nicht schaumgeboren, sondern nach dem Bilde der modernen Technik geschaffen, die zu seinem Lebenselixir wird: »Oh schöner Abflussgraben einer Fabrik! Ich schlürfte gierig deinen stärkenden Schlamm, der mich an die heilige, schwarze Brust meiner sudanesischen Amme erinnerte ...«.¹¹

Hans-Georg Schmidt-Bergmann leitet seine Präsentation der ersten Marinetti-Manifeste zu Recht mit der Bilanz ein: »Der Futurismus, zumindest wie ihn Marinetti propagierte, war zunächst kein Kunst-, sondern Lebensprogramm einer ›heroischen‹ Moderne und die ekstatische Feier einer umfassend technisierten Lebenswelt.«¹² Und Giovanni Lista zitiert Severini mit den Worten: »Was

7 Wolfgang Asholt/Walter Fähnders (Hg.): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1939)*, Stuttgart: Metzler 1995, 6. Im Folgenden als *Manifeste* zitiert.

8 *Manifeste*, 7 und 5.

9 *Manifeste*, 3.

10 Photo bei: de Ponte, *Aktion im Futurismus*, 354.

11 *Manifeste*, 4.

12 Hans-Georg Schmidt-Bergmann: *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*, Reinbek: Rowohlt 2009 (zuerst 1993), 58.

uns interessierte, war das Leben, mit seinem dem technischen und industriellen Fortschritt geschuldeten *geometrischen und mechanischen Glanz*, den wir als Erste für die Kunst entdeckt haben.«¹³ Ein Blick auf das Gründungsmanifest bestätigt diese Einschätzungen. Im ersten Teil wird die passatistische Kunst als »atavistische Tätigkeit auf weichen Orientteppichen« in Marinettis Salon situiert, der die Futuristen Adieu sagen (»Los, sagte ich, los, Freunde! Gehet wir! [...] Man muß an den Pforten des Lebens rütteln«¹⁴), um sich »dem Unbekannten zum Fraß [hinzuwerfen], nicht aus Verzweiflung, sondern nur, um die tiefen Brunnen des Absurden zu füllen!«¹⁵ Wenn, dann ist in diesem Sichdem-»Unbekannten«-Ausliefern, das Avantgardistische des proklamierten und postulierten Futurismus zu sehen. Wenn das »Unbekannte« jedoch in Kunst und Literatur projiziert wird, geht es eigentlich nur um die (neuen) Themen im Sinne Severinis. Die 11 Punkte betonen die »Schönheit der Geschwindigkeit« (Punkt 4), die »Schönheit« des »Kampfes« (Punkt 7), die Verherrlichung des Krieges (Punkt 9), die Zerstörung der passatistischen Institutionen wie Museen, Bibliotheken, Akademien (Punkt 10) und bieten eine Fülle von Themen der »technisierten Lebenswelt«, mit Orten wie Bahnhöfen, Arsenalen und Fabriken und modernen Verkehrsmitteln wie Dampfern, Lokomotiven und Flugzeugen (Punkt 11). Die Einstellung, mit der sich diese Öffnung zur zeitgenössischen Technik und Industrie verbindet, ist die »Liebe zur Gefahr« (Punkt 1) und mit ihr geht die »Schönheit der Geschwindigkeit« einher. Auf dieser Grundlage soll eine neue Literatur entstehen: »Mut, Kühnheit und Auflehnung werden die Wesenselemente unserer Dichtung sein.« (Punkt 2). Im dritten und letzten Teil werden die Vertreter dieses Futurismus dann mit dem »Darwinismus« des literarischen Feldes (Bourdieu) konfrontiert und temporalisiert: eine junge Generation, der ihrerseits droht, passatistisch zu werden. Die Avantgarde ist also eine Akzeleration der Moderne im literarisch-künstlerischen Feld. Damit wird ein Modell der Avantgarde vertreten, das nicht an die Außenseite der Innenseite der Institutionen von Kunst und Literatur gelangen will, sondern in der jeweiligen Generation mehr oder weniger radikale Positionen vertreten möchte, wohl wissend, dass diese, wie in Bourdieus Feldkonzeption, mehr oder weniger rasch ihrerseits infrage gestellt und überwunden werden. Die Position, die Severini, und mit ihm der Futurismus insgesamt vertritt, öffnet sich zwar dem Leben mit seinen faszinierenden technischen Errungenschaften, will dies aber weniger von der Kunst her verändern, vielmehr will er die Veränderungen in Kunst und Literatur vom technischen Fortschritt inspirieren lassen.

Wenn es also in den ersten futuristischen Manifesten eine neue Verbindung

13 Übers. d. Verf., »Ce qui nous intéressait, c'était la vie, avec sa *splendeur géométrique et mécanique* due à un progrès technique et industriel que nous fûmes les premiers à vouloir mettre sur le plan de l'Art.«, in Giovanni Lista (Hg.): *Futurisme. Manifestes – Proclamations – Documents*, Lausanne: L'Âge d'homme 1973, 39.

14 *Manifeste*, 3.

15 *Manifeste*, 4.

von Kunst/Literatur und Leben gibt, dann in dem von Severini angesprochenen Sinne: Der technisch-industrielle Fortschritt soll die Kunst infiltrieren. Von einer gegenseitigen Beeinflussung, wie im Sinne einer Avantgarde, die Kunst und Leben zusammenführen will, kann also keine Rede sein. Vielmehr orientiert sich das Manifest fast exklusiv an den modernen technischen Errungenschaften. Von ihnen ausgehend und nach ihrem Modell soll die Erneuerung von Kunst und Literatur unternommen werden, wobei es zumindest zu diesem Zeitpunkt (noch) so wirkt, als ob die Künste eine exklusiv rezeptive Rolle hätten. Wenn es in Marinettis *Tod dem Mondschein!* heißt: »Wir wollen den großen futuristischen Schienenweg auf den Gaurisankar, den Gipfel der Welt, legen!«,¹⁶ liefert die (militärische) Technik das Modell und bietet den Futuristen die Möglichkeit, eine avantgardistische Position einnehmen zu können. Auch eine avantgardistische Ästhetik spielt im Gründungsmanifest noch keine Rolle, wenn überhaupt, so bezeugt dieses Manifest eine avantgardistische Einstellung: jene, von Kunst und Literatur aus »an den Pforten des Lebens zu rütteln« und jene, sich dem »Unbekannten« (und zumindest potenziell dem *radikalen Imaginären*) gegenüber nicht nur zu öffnen, sondern es zu suchen und sich ihm bewusst als Bedingung der Möglichkeit einer neuen Kunst und Literatur auszusetzen.

Bei der ersten *Serata* im *Teatro Lirico* wird nicht nur das Gründungsmanifest, es werden auch Gedichte proklamiert. Und der *Corriere della Sera*-Artikel insinuiert ironisch, wie sehr die (relativ traditionellen) Gedichte den radikalen Forderungen des Manifests widersprechen. Michelangelo Zimolo trägt ein Gedicht von Gian Pietro Lucini vor (»Il Carme di Angoscia e di Speranza«), dessen Titel, »Das Lied von Angst und Hoffnung«, eher ein Dementi des Futurismus darstellt und das zudem noch mit großer Betroffenheit deklamiert wird. Marinetti selbst rezitiert »Die Uhr/L'Orologio« von Aldo Palazzeschi, mit Versen wie »Oh! Wie schön ist es zu sterben / Mit einer roten Blume auf der Stirn«,¹⁷ die eher schlechte symbolistische Klischees reproduzieren als futuristischen Mut, Kühnheit oder Unbekanntes, von der modernen Technik ganz zu schweigen. Einzig die »Hymne an die neue Dichtung« von Paolo Buzzi, vorgetragen von Angelo Sodini, setzt die Thematik des Manifests ansatzweise um, wie Verse wie »Heute / ist die Maschine die Lyra«¹⁸ illustrieren, auch wenn sich die *Corriere della Sera*-Rezension über andere Buzzi-Gedichte (»Schauer, Röcheln, Schreie, Blut«) amüsiert. Die Rezension schließt mit dem Satz: »Es heißt, die Futuristen sollen wegen aufrührerischer Rufe angezeigt werden. Wegen der Rufe, nicht wegen der Verse.«¹⁹ Die erste Soirée sieht sich

16 *Manifeste*, 7.

17 Zit. nach: *Italian Futurist Poetry*, hg. von Willard Bohn, Toronto: Toronto UP 2005, 24.

18 Zit. nach: *I Poeti Futuristi*, Mailand: Edizioni Futuriste 1912, 105-108, hier 107. Eine Übersetzung des Gedichtes bietet Christa Baumgarth, *Geschichte des Futurismus*, 267-269, hier 269.

19 Baumgarth, *Geschichte des Futurismus*, 44. Hier geht es um die anti-österreichischen Aufrufe während der Veranstaltung.

also mit einem dreifachen Dilemma konfrontiert. Zum einen praktiziert sie eine Aktionskunst in einer bis dahin unbekanntem radikalen Weise. Auch bei den zahlreichen Theaterskandalen seit der »Bataille d'Hernani« (1830) ist das Publikum selten so aktiv geworden. Nicht mehr einzelne Stellen provozieren Reaktionen, sondern der ganze Abend selbst soll eine einzige Provokation bilden und zeitweise gelingt ihm das auch. Zum anderen proklamiert das Gründungsmanifest widersprüchliche Positionen: Die Ko-Präsenz von traditioneller Lyrik und der technischen Moderne verpflichteten Positionen führt zu einer Doppelgesichtigkeit, die noch keine wirklich futuristische Perspektive ermöglicht. Und schließlich widersprechen die meisten vorgetragenen Gedichte deutlich der vom Gründungs-Manifest postulierten Kühnheit und Auflehnung den herrschenden Normen der Literatur gegenüber.²⁰

Nach dem Gründungs-Manifest publiziert Marinetti noch 1909 die Proklamation *Tod dem Mondschein!*, und zwar auf Französisch, womit der internationale Anspruch des (italienischen) Futurismus betont werden soll, und setzt diese Serie mit dem kollektiven *Manifest gegen das passatistische Venedig* im April 1910 und der (erneut französischsprachigen) *Futuristischen Rede an die Venezianer/Discours futuriste aux Vénitiens* von August 1910 fort. Vor allem aber erscheint im März 1910 das von den Malern Boccioni, Carrà, Russolo, Balla und Severini unterzeichnete *Manifest der futuristischen Maler/Manifesto dei Pittori Futuristi*, mit dem der Futurismus zu einer gesamt-künstlerischen Bewegung wird, zumal dem bis 1914 Manifeste zum Film (1910), zum Theater (1911), zur Musik (1911) und zur Architektur (1914) folgen. Doch während das Gründungsmanifest noch »von Italien aus [...] voll mitreißender und zündender Heftigkeit in die Welt«²¹ geschleudert werden soll, richtet sich das »Manifest der futuristischen Maler« mit seinem Auftakt-Appell »An die jungen Künstler Italiens!«. Es proklamiert also vor allem einen nationalistischen Anspruch.²²

Zumindest ebenso wichtig für die Wahrnehmung und den Erfolg des Futurismus ist jedoch die Tournee von Serate-Vorstellungen, die Marinetti und seine literarischen und künstlerischen Futuristen-Kollegen unternehmen. Allein 1910 werden nach dem *Teatro Lirico*-Auftritt im Februar Serate in Turin (8. 3.), an der erstmals auch Maler wie Boccioni teilnehmen, futuristische Happenings in Neapel (20. und 22.4., 26. 6.), Mailand (30. 7.), Venedig (1.8.), Padua (3.8.) veranstaltet. Zudem kommt es Anfang Oktober 1910 in Parma zu einem Zensur-Prozess gegen Marinetti wegen seines Romans *Mafarka il Futurista* (1910), bei dem er in zweiter Instanz zu einer Bewährungsstrafe verurteilt wird. Der Prozess, über den breit berichtet wird, ist am Ende dieser ersten futuristischen

20 Zu den Serate und ihrem Kontext: Claudia Salaris: »Prime battaglie futuriste«, in: dies.: *Marinetti. Arte e vita futurista*, Rom: Editori Riuniti 1997, 76-91.

21 *Manifeste*, 5.

22 *Manifeste*, 11. Zum Kontext der Maler-Manifeste und ihrer Ausstellungen in Paris: siehe Thomas Hunkeler: Kap. 1 »*Nous avons pris la tête du mouvement de la peinture européenne*«. Le futurisme et le cubisme à Paris«, in: *Le Nationalisme*, 25-63.

Saison eine willkommene Gelegenheit, für den Futurismus Reklame zu machen. Vor allem aber unternimmt Marinetti im März und April 1910 und erneut im Dezember Vortrags- und Deklamationsreisen nach London,²³ damit wird ein erster entscheidender Schritt zur Internationalisierung unternommen.

Manifeste einer Avantgarde-Poetik: die Befreiung der Worte

Den wichtigsten Schritt zu einer avantgardistischen Ästhetik unternimmt Marinetti mit mehreren poetologisch-theoretischen »Manifesten« der Jahre 1912 und 1913: dem *Technischen Manifest der futuristischen Literatur/Manifesto tecnico della letteratura futurista* (Mai 1912), dem *Supplement zum technischen Manifest/Supplemento al Manifesto tecnico della letteratura futurista* (August 1912) und dem Flugblatt-Manifest der *Zerstörung der Syntax – Drahtlose Phantasie – Befreite Worte/Distruzione della sintassi – Immaginazione senza fili – Parole in libertà* von Mai 1913, in dem er zum ersten Mal den Begriff der »Befreiten Worte« benutzt. Erst mit diesen drei Texten gelingt es Marinetti, eine avantgardistische Poetik für den Futurismus zu formulieren. Für diese Innovation dürfte seine Erfahrung des italienischen Kolonialkrieges in Libyen 1911/12, an dem er als begeisterter Berichtersteller teilnimmt,²⁴ eine ausschlaggebende Rolle gespielt haben, wie das Beispiel des »Supplements« illustriert: »SCHLACHT GEWICHT + GERUCH«, in dessen Text mehrfach das Lexem »Avantgarde« verwandt wird, um den Vormarsch der italienischen Angreifer in der Schlacht zu charakterisieren: »Avantgarde: 200 meter pflanzt-die-bajonette-auf«; »leichtigkeit ruhm heldentum avantgarde: 100 meter maschinengewehre«; »Avantgarde: 20 meter bataillone-ameisen« und: »Avantgarde: 3 meter durcheinander hin-und-her festkleben loslösen zerreißen feuer« usw.²⁵ Die kriegerische Zerstörung wird zum Modell der Zerstörung der Sprache, und aus nächster Entfernung (3 Meter) kommt es zu einem chaotischen Auflösungs- und Zersetzungsprozess, in gewisser Weise folgt Marinetti hier dem von ihm hervorgehobenen Prinzip der »Analogien« des Punktes 9 des *Technischen Manifests der futuristischen Literatur*, das er im Übrigen mit einem Beispiel aus der »Schlacht von Tripolis« illustriert: »Dies war der erste Krieg, in dem es zu Bombardierungen aus der Luft kam.«²⁶ Und die Oase Gargaresch, die dafür als Testlauf dient, wird direkt zu Beginn des Marinetti-Gedichts namentlich erwähnt. Die Ordnung des Krieges wird zum

23 Veröffentlichung des Vortrags von März unter dem Titel: »Discorso futurista agli Inglesi«.

24 Marinetti nimmt als Kriegsberichtersteller des *Intransigeant*, man kann auch sagen als »embedded« Journalist, am italienischen Libyen-Feldzug (1911/12) teil. Ein Jahr später berichtet er vom Ersten Balkankrieg (1912).

25 Baumgarth, *Geschichte des Futurismus*, 250-251. Ich habe in der Übersetzung aus dem Italienischen »Vorhut« durch »Avantgarde« ersetzt, *Futurisme*, 141.

26 Christopher Clark: *Die Schlafwandler. Wie Europa in den Ersten Weltkrieg zog*, München: DVA 2013, 319. Kap. 5, »Luftschläge auf Libyen«.

Analogie-Modell der Ordnung der avantgardistischen Literatur. Dies wird in dem für die Poetik des Futurismus entscheidenden Manifest *Zerstörung der Syntax – Drahtlose Phantasie – Befreite Worte* (1913) evident, in dem Marinetti diese neue Poetik programmatisch formuliert: »MAN MUSS DIE SYNTAX ZERSTÖREN« (Punkt 1), »MAN MUSS DAS VERB IM INFINITIV GEBRAUCHEN« (2), »MAN MUSS DAS ADJEKTIV ABSCHAFFEN« (3), »MAN MUSS DAS ADVERB ABSCHAFFEN« (4) bis zu dem für Marinetti obligatorischen Punkt 11: »MAN MUSS DAS ›ICH‹ IN DER LITERATUR ZERSTÖREN, das heißt die ganze Psychologie«,²⁷ und als Beispiel für eine solche, entmenschlichte Sprache verweist Marinetti auf seine »Schlacht von Tripolis«, die er im *Supplement zum technischen Manifest* vollständig abdruckt und aus der die Avantgarde-Beispiele stammen.

Mit diesen Manifesten verabschiedet Marinetti definitiv den »vers libre«, der noch die dichterische Produktion zur Zeit des Gründungsmanifestes prägt. Unabhängig von der Herkunft der neuen Poetik aus dem Geist und der Erfahrung des (Kolonial-)Krieges reagiert Marinetti damit auf die Sprachkrise der Hochmoderne seit Beginn des 20. Jahrhunderts, wie sie sich etwa 10 Jahre zuvor in Hofmannsthal's »Chandos-Brief«, in Mauthners gleichzeitig erscheinenden *Beiträgen zu einer Kritik der Sprache*, in den sprachkritischen Intentionen Henri Bergsons oder in Saussures arbiträrem Verhältnis von Signifikant und Signifikat zum Ausdruck kommen. Es ist mehr als ein objektiver Zufall, dass der russische Kubo-Futurist Benedikt Lifsic im Frühjahr 1913 seine Programmschrift »Die Befreiung des Wortes« veröffentlicht.²⁸ In jedem Falle kommt es (auch) bei Marinetti zu jener »Teilung zwischen Laut, Sinn und graphischem Zeichen des Wortes«,²⁹ die die Avantgarden insgesamt charakterisieren wird.

Mit den Gebrauchsanweisungen des *Technischen Manifests der futuristischen Literatur* will Marinetti zum ersten Mal konkret gegen die spätsymbolistischen dichterischen Normen verstoßen, auch wenn Proklamationen wie »FÜHREN WIR MUTIG DAS ›HÄSSLICHE‹ IN DIE LITERATUR EIN, UND TÖTEN WIR DIE FEIERLICHKEIT; WO IMMER WIR SIE FINDEN [...] Man muß jeden Tag *den Altar der Kunst* anspeien«,³⁰ durchaus literarhistorische Vorläufer haben. Doch mit der »Kette von Analogien« (»chaîne des analogies«), die dazu führen soll, dass »man die Bilder orchestrieren und sie nach der GRÖSSTMÖGLICHEN UNORDNUNG verteilen« muss,³¹ bereitet Marinetti die »Parole in libertà« vor, und Bildtheorien werden auch im Dadaismus und Surrealismus eine zentrale Rolle spielen. Vor allem aber erwähnt Marinetti in

27 Baumgarth, *Geschichte des Futurismus*, 166-168.

28 Siehe *Manifeste*, 35-37.

29 Übers. d. Verf., »scission entre son, sens et signe graphique du mot«, in: Lista, *Futurisme*, 131 (Einleitung zum Kapitel »Écriture«).

30 Baumgarth, *Geschichte des Futurismus*, 170.

31 Baumgarth, *Geschichte des Futurismus*, 168. Ich habe die Übersetzung »engmaschiges Bild-Netz« durch »Kette von Analogien« ersetzt.

diesem Manifest erstmals das doppelte Projekt einer Befreiung des Imaginären und der Worte. Die »DRAHTLOSE PHANTASIE« soll eine Radikalisierung der futuristischen Poetik zu Folge haben: »Eines Tages werden wir zu einer noch essentielleren Kunst gelangen, wenn wir erst die ersten Glieder unserer Analogien zu unterdrücken wagen und nur noch die ununterbrochene Folge der zweiten Glieder geben. Wir müssen zu diesem Zweck darauf verzichten, verstanden zu werden.«³² Dabei handelt es sich um eine Konzeption des (poetischen) Bildes, die auf Reverdy (s.o.) und die Surrealisten verweist. Und zumindest im Sinne einer literarisch-poetischen Evolution postuliert er eine »Befreiung der Worte«, die zur Folge haben soll: »Nach dem freien Vers, nun endlich DIE BEFREITEN WORTE!«³³ Dieses radikale Programm wird mit Gedichten wie »BATTAGLIA PESO + ODORE« erstmals praktisch und 1913 mit der *Distruzione della sintassi – Immaginazione senza fili – Parole in libertà* als neue Poetologie des Futurismus formuliert.

Einleitend entwickelt Marinetti einen für die Avantgarden charakteristischen Chronotopos und eine symptomatische (frühe) Globalisierungsperspektive, hier in der für den Futurismus typischen technischen Variante. Eisenbahnen, Telegraphen und Cinematographen ermöglichen es jedem (»dem Bewohner eines Alpendorfs [...] dem Bewohner einer ruhigen Provinzstadt«), an dem, was sich in China, in London, New York oder im Kongo ereignet, teilzunehmen, bis hin zur »fernen Stimme Carusos«.³⁴ Daraus ergeben sich die 17 Punkte der futuristischen Lebensprinzipien, wie Beschleunigung, Liebe des Neuen und der Gefahr, Gleichheit zwischen Mann und Frau, Entwertung der Liebesideologie durch Emanzipation, Aufwertung des Patriotismus und des Krieges, wirtschaftliche Risikofreude, neue Mensch-Maschine-Beziehungen, sportlicher Leistungswille, Tourismus und weltweite Migration, Denken und Beziehungen im globalen Maßstab; wobei jeder einzelne Punkt eine detaillierte Erklärung verdient hätte. Schon im ersten Punkt verwendet Marinetti ein Adjektiv, das die poetische Avantgarde prägen wird, Simultanität: »Vielfältiges und gleichzeitiges Bewußtsein in einer individuellen Person«.³⁵ Damit bedient sich Marinetti eines Begriffes, der in Frankreich gleichzeitig von Blaise Cendrars und Robert Delaunay beansprucht wird (s.o.), und um den es eine Debatte gibt.³⁶ Dass die chronotopische Simultanität ein zentraler Begriff der avantgardistischen Poetik ist, belegt Tristan Tzaras »Poème simultan« von März 1916. Während die Simultanität sozusagen versteckt eingeführt wird, werden die beiden zentralen poetischen Verfahren, die aus ihr und den futuristischen

32 Baumgarth, *Geschichte des Futurismus*, 170.

33 Baumgarth, *Geschichte des Futurismus*, 170.

34 Übers. d. Verf., in Lista, *Futurisme*, 142.

35 Übers. d. Verf., in Lista, *Futurisme*, 142.

36 Siehe: Colette Camelin, »Image simultanée« et »immobilité vive« (Cendrars, Delaunay, Léger)« *Polysèmes* [En ligne], 18 | 2017, konsultiert 23 August 2019. URL <http://journals.openedition.org/polysesmes/2291>; DOI 10.4000/polysesmes.2291.

Ideologemen der 17 Punkte resultieren, »*Les mots en liberté*« und »*L'imagination sans fil*« explizit hervorgehoben.

Die Erläuterungen, die Marinetti zur Konzeption der »Parole in libertà« gibt, die zumeist als »Befreiung der Worte« übersetzt wird, aber zumindest ebenso sehr die »Befreiung der Sprache« insgesamt meint, bestehen weitgehend aus einem Beispiel, dessen Relevanz eher begrenzt ist. Der Text beschreibt einen Erzähler, der, von einer existenziellen Erfahrung (Revolution, Krieg, Schiffbruch, Erdbeben) beeindruckt, berichtet, was ihm widerfahren ist: »Beim Sprechen wird er die Syntax brutal zerstören [...] Er wird immense Analogie-Netze auf die Welt werfen, um so telegraphisch den analogischen und wesentlichen Grund des Lebens wiederzugeben.« Dieses Beispiel soll für die »jahrhundertalten Beziehungen, die der Dichter und das Publikum gehabt haben«, stehen. Und für die gegenwärtige Dichtung schlussfolgert Marinetti: »Hier also wie und warum die Imagination des Dichters[,] die entfernt liegenden Dinge *ohne roten Faden* mittels der wesentliche Worte und in völliger *Freiheit* verbinden soll.«³⁷ Inwieweit die Mündlichkeit tatsächlich mit dem Telegrammstil bzw. der Schriftlichkeit kondensiert/bzw. reproduziert werden kann, sei ebenso dahingestellt, wie der Verweis auf die jahrhundertjährige Tradition des dichterisch-epischen Vortragens. Allein die resümierende Empfehlung deutet an, was den *paroliberismo* zu einem neuen dichterischen Verfahren machen kann: die imaginäre Verbindung (Analogie) weit entfernt liegender Dinge ohne erkennbare Verbindung. Dies entspricht erneut der Reverdy'schen Bildkonzeption, wobei es allerdings darauf ankommt, dass die Worte essenziell und in totaler Freiheit sind – was immer das bedeuten mag. Das kann man als den Kern des *radikalen Imaginären* Marinettis betrachten.

Interessanter und für die Sprachkonzeptionen der Avantgarde(n) zukunftsweisender ist jedoch, wie Marinetti diese Befreiung der Worte/Sprache praktisch umsetzt. Neben dem von Marinetti selbst (durch die Integration in das Supplement zum *Technischen Manifest*) hervorgehobenen Prosagedicht »BATTAGLIA PESO + ODORE« aus dem Libyenkrieg, gilt dies insbesondere für die der Belagerung und Eroberung von Adrianopolis im Ersten Balkankrieg gewidmeten Reportage-»Gedichte« von »Zang Tumb Tumb« – ab 1912 einzeln und 1914 als Buch veröffentlicht. Die Worte sind in »SCHLACHT GEWICHT + GERUCH« ebenso »befreit« wie in »Zang Tumb Tumb«. Es ist, wenn überhaupt, ein *objektiver Zufall*, dass es sich bei »SCHLACHT GEWICHT + GERUCH« um einen Kolonialkrieg handelt, an dem sich die technisch-materielle Überlegenheit (der italienischen Armee) besonders eindrucksvoll darstellen lässt. Das Libyen-Kriegsgedicht ist durch lange Substantiv-Listen charakterisiert, wie etwa jene zu den »Avantgarden«: »Heldentum Avantgarde: 100 meter maschinenengewehre gewehrshüsse ausbruch geigen messing pink

37 Übers. d. Verf., in Lista, *Futurisme*, 144.

pum pank pank bim bum maschinengewehre tataratatarata«,³⁸ wobei dieser »avantgardistische« Heroismus schon im Libyenkrieg mehr als fragwürdig ist, vom völlig selbstverständlichen Kolonialismus ganz zu schweigen. Die dichterische »Imagination«, die diese Substantive mit einem konkreten Moment der Schlacht verbindet, muss allerdings nicht »entfernt liegende Dinge *ohne roten Faden*« zusammenbringen, zu offensichtlich ist der Kontext der Schlacht, und es fragt sich auch, inwiefern es sich um »wesentliche Worte und in völliger *Freiheit*«³⁹ handelt.

Von diesem durch die im »Technischen Manifest« geforderte »Analogiekette« dominierten Gedicht unterscheidet sich das im Folgenden Krieg entstandene »Zang Tumb Tumb« vor allem typographisch. Das Cover, auf dem die Texte mit »Adrianopoli 1912« situiert und datiert sind, und zahlreiche Seiten der Buchausgabe von 1914 sollen das realisieren, was Marinetti in seinem *Distruzione della sintassi*-Manifest von 1913 eine »typographische Revolution«⁴⁰ nennt: »Meine Revolution richtet außerdem sich gegen das, was man die typographische Harmonie der Seite nennt [...] Wir werden, wenn es nötig ist, auf ein und derselben Seite auch drei oder vier unterschiedliche Druckerfarben und 20 unterschiedliche Schrifttypen verwenden«, denn: »Das Buch muss der futuristische Ausdruck unseres futuristischen Denkens sein.«⁴¹ Mit dieser »experimental typography«⁴² befinden sich die Futuristen in Konkurrenz mit Simultan-Gedichten wie der von Sonia Delaunay illustrierten »Prose du Transsibérien« von Blaise Cendrars,⁴³ und Apollinaire praktiziert (und parodiert) diese »Innovation« gleichzeitig mit seiner *Antitradition futuriste* von 1913. Der ohne Zweifel bahnbrechenden und von den späteren Avantgarden intensiv rezipierten und intermedial weiterentwickelten Typo-

38 Colette Camelin, »Image simultanée« et »immobilité vive« (Cendrars, Delaunay, Léger), *Polysèmes* [En ligne] 2017 (18), konsultiert am 23. August 2019. URL: <http://journals.openedition.org/polysemes/2291>; DOI 10.4000/polysemes.2291.

39 Zur Sprachkonzeption in den Avantgarden: Anne Tomiche: »Babel et les avant-gardes futuristes et dadaïstes«, in: Véronique Léonard-Roques/Jean-Christophe Valtat: *Les mythes des avant-gardes*, Clermont-Ferrand: PU Blaise Pascal 2003, 153-167.

40 Mit Cesare Cavanna hat Marinetti einen Typographen, dem der »futuristische Ausdruck unseres futuristischen Denkens« (Übers. d. Verf.) exzellent gelingt: »expression futuriste de notre pensée futuriste«, in: Lista, *Futurisme*, 146.

41 Übers. d. Verf., »[M]a révolution est dirigée en outre contre ce qu'on appelle harmonie typographique de la page [...] Nous emploierons aussi, dans une même page 3 ou 4 encres de couleurs différentes et 20 caractères différents s'il le faut«, »Le livre doit être l'expression futuriste de notre pensée futuriste«, Lista, *Futurisme*, 146.

42 Siehe: Johanna Drucker: »Experimental Typography as Modern Art Practice«, in: *The Visible Word: Experimental Typography and Modern Art, 1909-1923*, Chicago: University of Chicago Press, 1994, 91-222.

43 Wolfgang Asholt: »Wende zum Bild oder Simultaneität von Text und Bild. Die *Prose du Transsibérien* von Blaise Cendrars und Sonia Delaunay«, in: Ottmar Ette/Gesine Müller (Hg.): *Visualisierung, Visibilisierung und Verschriftlichung. Schriftbilder und Bild-Schriften im Frankreich des 19. Jahrhunderts*, Berlin: Tranvía 2015, 373-389

graphie wird von Helga Finter (am Beispiel von »Dune«) zu Recht allerdings auch »Reklamecharakter« attestiert.⁴⁴ Rückblickend gilt das aufgrund der Vereinnahmung solcher Gestaltungsmethoden durch die Reklame allemal (die Futuristen haben sich ihrerseits durch die Plakatkunst inspirieren lassen), und im Sinne des »futuristischen Ausdrucks unseres futuristischen Denkens« erst recht. Es stellt sich jedoch die Frage, welche Funktion (über den Reklamecharakter hinaus) der Typographie für die ästhetische Kontextualisierung des Krieges und der Belagerung/Eroberung zukommt. Und in dieser Hinsicht ist die typographische Gestaltung der parolibristischen Texte symptomatisch für den Futurismus. Bei aller typographischen Faszination (und Innovation), die diese Texte auszeichnet, handelt es sich bei der Durchdringung von Text und Typographie weitgehend um Illustrationen, zumindest entsteht nicht das, was Marinetti für die Befreiung der Worte/Sprache fordert: »entfernt liegende Dinge *ohne roten Faden*« zusammenzubringen. Wenn Horst Bergmeier, auch mit der Intention, die Differenz von Dadaismus und Futurismus zu markieren, schreibt: »Er [der Gedicht-Text »Zang Tumb Tumb«] enthält keine Seite, die die Möglichkeit böte, den Text über die Evidenzierung eines Einzelements, insbesondere eines, das als Symbol seit je Bestandteil traditioneller Lyrik ist, gegen sich selbst zu wenden«,⁴⁵ so trifft dies gewiss zu. Es muss allerdings bezweifelt werden, ob es die Intention der Futuristen und vor allem Marinetti ist (sein kann), in ihren Texten oder mit deren typographischer Gestaltung so etwas wie Autoreferenzialität, geschweige denn eine avantgardistische Selbstkritik, zu formulieren, dies bleibt dem Dadaismus (s.u.) überlassen.

Die »drahtlose Imagination« hat zu Recht weniger Beachtung als der Parolibristismus gefunden. Im Grunde handelt es sich um eine Akzentverlagerung von der befreiten Sprache zu den grammatisch-syntaktischen Regeln und den mit ihnen verbundenen Satzzeichen: »Unter drahtloser Imagination verstehe ich die absolute Freiheit der Bilder oder der Analogien, die durch Worte unverbundene Worte, ohne die roten Fäden der Syntax und *ohne jegliche Satzzeichen* ausgedrückt werden«. ⁴⁶ Der Verzicht auf Satzzeichen ist ein zeittypisches Phänomen: Mit den Druckfahnen seiner *Alcools* (1912) verzichtet Apollinaire auf sämtliche Satzzeichen und dieser Verzicht charakterisiert auch die »Prose du Transsibirien« (1913) von Cendrars. Wo sich Marinetti im Prinzip als radikaler erweist, ist sein Verzicht auf die traditionelle Syntax. Doch ein Blick auf die Beispiele relativiert diese potenzielle Radikalität des Imaginären, wenn Marinetti fordert: »Die Imagination des Dichters muss die entfernt liegenden Dinge ver-

44 Helga Finter: *Semiotik des Avantgardetextes. Gesellschaftliche und poetische Erfahrung im italienischen Futurismus*, Stuttgart: Metzler 1980, 97.

45 Horst Bergmeier: *Dada-Zürich. Ästhetische Theorie der historischen Avantgarde*, Göttingen: V&R Unipress 2011, 203.

46 Übers. d. Verf., »Par imagination sans fils j'entends la liberté absolue des images ou analogies exprimées par des mots déliés, sans les fils conducteurs de la syntaxe et sans aucune ponctuation«, in: Lista, *Futurisme*, 144.

binden«. Marinetti führt als Beispiel für eine »drahtlose Imagination« aus seiner »Schlacht von Tripoli« folgende Passage an: »Ich habe einen mit Bajonetten gespickten Schützengraben mit einem Orchester, einem Maschinengewehr oder einer Femme fatale verglichen«.47 Hier zeigt sich allerdings, dass die jeweils verbundenen Lexeme vielleicht doch nicht so weit voneinander entfernt sind, wie behauptet. Und im »BATTAGLIA PESO + ODORE«-Gedicht finden sich Passagen wie die zitierten »maschinenengewehre gewehrschüsse ausbruch geigen messing« (s.o.) oder »kristalle jungfrauen fleisch juwelen perlen«.48 Es werden also Quasi-Wortfelder geschaffen, die der Definition des Wortfeldes von Peter Auer nahekommen.49 Bei Marinetti wird dies als Entdeckung neuer Analogien zwischen entfernten oder entgegengesetzten Termen gefeiert, auch wenn ohne größere Anstrengung ein Zusammenhang zwischen der Eruption des Feuers der Maschinengewehre und jener von Orchesterinstrumenten etabliert werden kann. Die Skepsis nicht weniger Zeitgenossen (s.u.), wie sie in Alfred Döblins »Offene[m] Brief an F.T. Marinetti« zum Ausdruck kommt, ist also nicht unangemessen: »Ihre Gedichtsammlung nennen Sie ›Destruction‹. Ihre letzte Bemühung wirft sich auf das stählerne Gerüst der Sprache; die Matratze blieb heil; Sie flogen in die Luft.«50 Die Radikalität der futuristischen Imagination, und damit der Avantgarde, wird also schon im Moment ihrer Proklamation infrage gestellt.

Die Grenzen des radikalen Imaginären und seine frühe Kritik

Die beiden literarisch-poetischen Innovationen des Futurismus, die »Befreiung der Worte/Sprache« und die »drahtlose Imagination«, wollen mit der bisherigen Literatur brechen, um in ein *radikales Imaginäres* vorzustoßen. Mit den Analogieketten von Worten soll es gleichzeitig gelingen, die mit der Subjektivität des Autors verbundenen psychischen Dispositionen beiseite zu lassen und zur Materialität der Dinge beziehungsweise ihres Signifikanten vorzudringen. Insofern unterscheiden sich die Marinetti'schen Analogien auch wesentlich von den freien Assoziationen der Surrealisten. Es ist allerdings fraglich, ob die Radikalität der dichterischen Praxis mit jener der in den Manifesten proklamierten Forderungen Schritt hält. Die von Marinetti selbst als Beleg oder Illustration gewählten Gedicht/Text-Beispiele brechen mit ihren Substantiv-Listen zwar

47 Übers. d. Verf., »[J]’ai comparé une tranchée hérissee de baïonnettes à un orchestre, une mitrailleuse à une femme fatale«, in: Lista, *Futurisme*, 144 und 145.

48 Baumgarth, *Geschichte des Futurismus*, 251.

49 Auer definiert ein Wortfeld als »Menge an teilweise bedeutungsverwandten Wörtern, die den Bestand an Bezeichnungen für ein Bedeutungsspektrum in einer Sprache repräsentieren. Sie stehen in struktureller Hinsicht durch einfache inhaltsunterscheidende Merkmale in Opposition zueinander.« (Peter Auer: *Sprachwissenschaft. Grammatik-Interaktion-Kognition*. Stuttgart: Metzler, 2013, 127.)

50 *Manifeste*, 34. Der offene Brief erscheint in der Märzausgabe 1913 des *Sturm*.

die Syntax auf (besser gesagt, lassen sie beiseite), doch der »Befreiung« sind mit den auf der Imagination des Dichters beruhenden (semantischen?) Assoziationen und Verbindungen Grenzen gesetzt: Es entstehen im weiteren Sinne Wortfelder, die metonymischen Charakter annehmen. In Verbindung mit einer in der Tat innovativen Typographie werden diese Wortfelder zu Ensembles collagiert oder montiert: ein Verfahren, das die Bildenden Künste oder die kubistische Dichtung und der Simultaneismus gleichzeitig praktizieren und das die späteren Avantgarden weiterentwickeln werden. Marinetti praktiziert den Parolibrismus vor allem im Zusammenhang mit und inspiriert vom Krieg, doch seine Wirkung sollte sich relativ schnell erschöpfen. Die Disqualifikation der Befreiten Worte als Telegrammstil trifft die entscheidende Schwäche der Analogie-Listen, und Apollinaires »Antitradion futuriste« illustriert, wie leicht dieser Stil zu praktizieren und damit zu parodieren und zu dementieren ist.

Die poetischen Verfahren des Futurismus können nur mit Einschränkungen als avantgardistisch im Sinne eines *radikalen Imaginären* gelten, die futuristischen Serate indes realisieren es mit ihrem Aktionismus im Sinne eines Augenblickcharakters (Instantané) umfassender. Ihnen gelingt es, Kunst und Leben zu vereinen, insofern verwirklichen sie für einen Moment das Projekt Avantgarde, als eines besonderen Chronotopos. Wo es die Aktionen der Serate erreichen, die Kunst zu einem (momentanen) Teil des Lebens werden zu lassen, stellt sich allerdings die Frage, wie von der Kunst her und was mit ihr im (Alltags-) Leben verändert werden soll. Anders als im Surrealismus oder im Konstruktivismus geht es weniger um ein neues *radikales Imaginäres* im Sinne einer Revolution des Lebens durch die Kunst als vielmehr um das Storytelling der radikalen Anpassung des neuen Menschen an die moderne Technik, bis hin zu deren umfassender Realisierung in der destruktiven Materialität des modernen Krieges noch vor Beginn des Großen Krieges. Weitaus problematischer stellt sich das *radikale Imaginäre* bei der Materialisierung der Sprache durch ihre Reduktion auf Substantive und Infinitive dar. Nach der Zerstörung des Ich führt die Substantivsprache mit ihrem hypotaktischen Nominalstil zu einem »Zwang, jedes Ding, jede Gemütsbewegung, jede Erscheinung durch ein Substantiv zu benennen«, wie es Manfred Hinz kritisch formuliert.⁵¹ Insofern stellt der Parolibrismus ein erstes Experiment mit der Apologie des Signifikanten bei Roland Barthes⁵² und dem »travail sur le signifiant« bei Tel Quel dar, mit dem nicht nur die Literatur, sondern auch die Gesellschaft revolutioniert

51 Michael Hinz »Die Manifeste des Primo Futurismo italiano«, in: Wolfgang Asholt/Walter Fähnders (Hg.): »Die ganze Welt ist eine Manifestation«, WBG 1997, 109-131, hier: 119.

52 Ulrich Schulz-Buschhaus verweist in einem inspirierenden Aufsatz auf diesen Bezug und zitiert den Roland Barthes des *Degré zéro de l'écriture* von 1953: »Le Mot éclaté au-dessus d'une ligne de rapports évidés, la grammaire est dépourvue de sa finalité, elle devient prosodie, elle n'est plus qu'une inflexion qui dure pour présenter le Mot.« Schulz-Buschhaus betont die *longue durée* dieses Avantgardismus, die Barthes nicht berücksichtigt. (Ulrich Schulz-Buschhaus: »Die Geburt einer Avantgarde aus der Apotheose des Krieges. Zu Marinettis Poetik der ›parole in liberté‹«, in: *Romanische Forschungen* 104 (1992), 132-151, hier: 133.)

werden sollte. Die Frage, die sich bei all diesen Experimenten stellt, ist die nach der sich selbst schreibenden *écriture*. Aber zumindest bei Marinetti, der die Kontexte seiner Texte hinreichend präzisiert, ist trotz aller deklamierten Zerstörung des »Ich« eindeutig, dass es der Futurist als Kriegsberichterstatter ist, der für die Präsenz der Materialität des Schlachtfeldes die Substantive auswählt und kombiniert, wobei die beanspruchte Reduktion der Substantive auf ihre Materialität durch eine semantische Wortfelder ermöglichende und produzierende Selektion infrage gestellt wird.

Es spricht für die Bedeutung des Futurismus, wenn seine theoretischen und künstlerischen Anstrengungen nicht nur von der europäischen Kulturszene wahrgenommen werden, sondern ausgesprochen früh auch von einer von Marinetti mit Zerstörung bedrohten Institution wie der Universität. Dort wird auch auf die Problematik der avantgardistischen Verfahren des Futurismus hingewiesen. So gibt der damals bedeutendste Romanist Karl Voßler seiner *Italienischen Literatur der Gegenwart* von 1914 den Untertitel: *Von der Romantik zum Futurismus*. Für Voßler sind die Futuristen im Begriff, die »Entfremdung von Kunst und Leben [...] zum äußersten zu bringen und *ad absurdum* zu führen.« Zwar ließe sich der Futurismus auf das Leben ein, allerdings mit unzulänglichen und grotesken Mitteln. Als Beleg stellt Voßler eine Collage von Forderungen aus dem zwei Jahre zuvor erschienen *Technischen Manifest* zusammen, begonnen mit der Zerstörung der Syntax. Immerhin räumt er ein, dass es »selbst einer so anmaßend auftretenden Erscheinung gegenüber, anmaßend [wäre], wenn man ihre Fruchtbarkeit oder Belanglosigkeit schon heute voraussagen wollte.«⁵³ Nicht immer ist die Avantgarde bei der Literaturwissenschaft ihrer Zeit auf so viel Verständnis gestoßen.

Zwei Jahre später erblickt Georg Simmel in seinem Aufsatz »Die Krisis der Kultur« (1916) einen zunehmenden Gegensatz zwischen »dem immer weiterflutenden, mit immer weiter greifender Energie sich ausdehnenden Leben und den Formen seiner historischen Äußerung, die in starrer Gleichheit beharren oder wenigstens beharren *wollen*«. Und weiter: »Dieser Widerspruch ist die eigentliche und durchgehende Tragödie der Kultur.« Für Simmel ist dieser Widerspruch »unvermeidlich«; wo er überwunden werden soll, »kommt überhaupt nichts eigentlich Verständliches heraus, sondern ein unartikuliertes Sprechen [...] ein Chaos atomisierter Formstücke«. Dies beschreibt für Simmel die Situation, auf die der Futurismus reagiert, der »in der Verneinung der Form – oder in einer fast tendenziös abstrusen – seine reine Möglichkeit finden will.«⁵⁴ Damit wird der Futurismus zum Symptom und zur Signatur seiner Epoche: Die Futuristen wollen in der Tat mit den »atomisierten Formstücken«

53 Karl Voßler: *Italienische Literatur der Gegenwart von der Romantik zum Futurismus*, Heidelberg: Winter 1914, 120 und 123.

54 Georg Simmel: »Die Krisis der Kultur. Rede gehalten in Wien, Januar 1916«, in: *Der Krieg und die geistigen Erscheinungen, Gesamtausgabe* Bd. 16, Frankfurt: Suhrkamp 1999, 37-53, hier: 41 und 42.

des Parolibrismus aus dem Widerspruch ausbrechen. Auch wenn dieser Versuch für Simmel scheitern muss, so macht er doch deutlich, dass das Projekt Avantgarde, in diesem Falle der Futurismus, in besonders prägnanter und radikaler Weise auf »die eigentliche und durchgehende Tragödie der Kultur« reagiert und diese in Richtung auf ein *radikales Imaginäres* überwinden will.

Schließlich widmet auch Roman Jakobson 1919 dem (russischen und italienischen) Futurismus einen Aufsatz, in dem er ihn als ein Symptom seiner Zeit bewertet: »Die Überwindung der Statik, die Vertreibung des Absoluten, das ist das wesentliche Pathos der neuen Zeit, das aktuelle Tagesgespräch. Negative Philosophie und Panzer, wissenschaftliches Experiment und sowjetische Abgeordnete, das Relativitätsprinzip und das futuristische ›Nieder!‹ reißen die Umzäunungen der alten Kultur nieder.«⁵⁵ Schon im »Tagesgespräch« klingt eine Distanzierung mit, die durch eine andere Äußerung aus dem selben Jahr eindeutig wird: »Dies [der Parolibrismus] ist eine Reform auf dem Gebiet der Reportage und nicht auf dem der poetischen Sprache.«⁵⁶ Und dieser Kritik als Reportage oder Reklame setzt sich der (italienische) Futurismus in der Tat aus.

Diese Rezeption ist ein Zeichen dafür, dass es dem nationalistischen italienischen Futurismus gelungen ist, europaweit als radikal wahrgenommen zu werden. Nicht nur die Quasi-Zweisprachigkeit Marinettis, die häufig zu Erstpublikationen im Französischen führt, trägt zu dieser europäischen Dimension bei. Er entwickelt auch eine intensive Reisetätigkeit, die ihn in die wichtigsten europäischen Kulturhauptstädte (neben immer wieder Paris etwa London, Berlin, Brüssel, Moskau oder Sankt Petersburg) führt, wo er (mit begrenztem Erfolg) versucht, futuristische Filialen zu gründen.⁵⁷ Größeren Erfolg haben die futuristischen Ausstellungen, die vor 1914 neben Paris etwa in London, Berlin, Wien, Brüssel, Amsterdam, München, Budapest oder Sankt Petersburg, aber auch in Karlsruhe und Leipzig organisiert werden.⁵⁸ Der Versuch, alle Künste futuristisch werden zu lassen, also neben Malerei, Skulptur und Literatur auch Theater, Musik, Film, Tanz, Architektur, Photographie, Mode usw., trägt ohne Zweifel dazu bei, den Futurismus nicht nur als Gesamtkunstwerk, sondern als ein avantgardistisches Global-Projekt wahrzunehmen. Eine wirkliche europäische Dimension zu entwickeln, scheitert allerdings an jenem extremen Nationalismus, durch den sich der (italienische) Futurismus radikal von der »Übernationalität« der Avantgarde unterscheidet.⁵⁹

55 Roman Jakobson: »Futurismus«, in: ders.: *Semiotik. Ausgewählte Texte. 1919-1982*, Frankfurt: Suhrkamp 1988, 41-49, hier: 44.

56 Zit. nach Manfred Hinz: »Die Manifeste«, 74.

57 Wie dies im Falle Berlins aussieht siehe: Peter Demetz: *Italian Futurism and the German Literary Avant-Garde*, London: Institute of German Studies 1987.

58 Zum Ausstellungswesen vor dem Ersten Weltkrieg: Joyaux-Prunel, Kap. XI »Une internationalisation à double tranchant« (466-533).

59 Hubert van den Berg: »Übernationalität« der Avantgarde – (Inter-)Nationalität der Forschung. Hinweis auf den internationalen Konstruktivismus in der europäischen Literatur und die Problematik ihrer literaturwissenschaftlichen Erfassung«, in: Asholt/Fähnders

Futuristische Serate sind eigentlich für ein italienisches Publikum reserviert, insofern ermöglichen die europäischen Auftritte vor allem die Begegnung mit dem doktrinären Futurismus, den lebendigen Futurismus der Aktionskunst und seine Grenzüberschreitungen lernen die Zuschauer in London, Paris oder Moskau kaum kennen. Dementsprechend interessieren sich Jakobson und Simmel nicht für die Serate, nur Voßler spielt auf sie an, wenn er Marinetti als »Impressario« bezeichnet und den Futuristen zubilligt, dass sie »etwas, was vorher nur Kunststil war, [...] zum Lebensstil [erweitern].«⁶⁰ Zu Theorie und Poetologie des Futurismus (und der Avantgarden insgesamt) schreibt Walter Benjamin in seinem »Sürrealismus«-Aufsatz, »[w]ie hier Parole, Zauberformel und Begriff durcheinander gehen« und verweist auf die »magischen Wortexperimente«, »die nun schon fünfzehn Jahre sich durch die Literatur der Avantgarde ziehen, sie möge nun Futurismus, Dadaismus oder Sürrealismus heißen«;⁶¹ dies im übrigen ein früher und klarer Beleg für die Wahrnehmung dieser Bewegungen als (historische) Avantgarden.

Michael Hinz ist zu Ende des 20. Jahrhunderts in seiner Wertung eindeutiger: »Jenseits der reflexiven Distanz [...] sollen die Tavole Parolibere unmittelbar die Schlacht, die ihr Gegenstand ist, im Kampf der Typographien und der Lautmalereien widerspiegeln.«⁶² Insofern kann Schulz-Buschhaus zu Recht von der »Geburt einer Avantgarde aus der Apotheose des Krieges« sprechen. Wenn mit dieser Geburt ein *radikales Imaginäres* das Licht der Welt erblickt, so jenes, das Schulz-Buschhaus »als eine Imagination radikaler Aggressivität bezeichnen möchte.«⁶³ Die bei den Serate vorgetragenen Manifeste und Tavole Parolibere weisen zwar die gleiche Aggressivität auf, doch das Publikum kann ihnen gegenüber reagieren und tut dies auch, wie Reportagen in Zeitungen oder Karikaturen und Zeichnungen u.a. der oben erwähnten Saalschlachten illustrieren; es kommt also zu einem Austausch. Wenn der Futurismus die Geburt einer Avantgarde repräsentiert, dann vor allem durch die Aktionskunst bei seinen öffentlichen Auftritten, die auch immer eine Kriegserklärung an die Moderne sind. Mit der Aktionskunst löst sich die »Imagination radikaler Aggressivität« zwar nicht auf, sie wird auch kaum relativiert. Aber sie wird kontextualisiert und für die Zeit des futuristischen Happenings kann es gelingen, diese Kunst zu einem Teil des Lebens werden zu lassen. Dass Marinetti dies auch bei anderen Gelegenheiten praktiziert (Libyen, Balkan, Weltkrieg), macht die Ambiguität und die Problematik des Futurismus aus. Die Geburt der (ersten) Avantgarde ist also alles andere als jungfräulich.

2000, 255-288. Hierzu auch das Kapitel »*Oh oui, à bas la France. Le vorticisme anglais, une avant-garde en trompe-l'œil?*« bei Thomas Hunkeler, *Le Nationalisme*, 137-168.

60 Voßler: *Italienische Literatur*, 121.

61 Walter Benjamin: »Der Sürrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz«, in: *Gesammelte Schriften*, II,1, Frankfurt: Suhrkamp 1991, 295-310, hier: 302.

62 Hinz: »Die Manifeste«, 107.

63 Schulz-Buschhaus: »Die Geburt einer Avantgarde«, 150.

3 Latenz und Emergenz des Dadaismus

Vom Cabaret Voltaire zu Dada

Anders als den Futurismus kann man den Dadaismus nicht auf einen Tag festlegen, das hätte auch nicht seiner Konzeption, soweit man davon sprechen kann, entsprochen. Richard Sheppard fasst die Dada-Konstellation recht genau, indem er feststellt: »Dada began in a fairly haphazard way in Zurich in 1916, invented itself as it went along, and acquired an increasingly complex sense of itself over a period of years.«¹ Als Geburtstag des Cabaret Voltaire in der Meierei (Spiegelgasse) gilt üblicherweise der 5. Februar 1916 mit einem Programm, das dem einer Künstlerkneipe entspricht (Lesungen, Chansons, Musikstücke, Ausstellung von Bildern). Bei den folgenden Cabaret-Abenden werden futuristische Texte (12. Februar) oder französische Gegenwartsdichtung (18. März, u.a. Apollinaire, Jacob, Suarès) und -Musik (Debussy, Ravel, Saint-Saëns usw., gespielt von Arthur Rubinstein [!]) präsentiert, am 30. März treten Huelsenbeck, Janco und Tzara im Rahmen einer Tanzsoirée erstmals mit einem Simultangedicht (»L'amiral cherche une maison à louer«) auf, und am 31. Mai findet das Cabaret-Unternehmen mit der Soirée der »Künstler-Gesellschaft Voltaire« eine Fortsetzung. Zu diesem Anlass erscheint die erste (und letzte) Ausgabe des *Cabaret Voltaire*, in der Hugo Ball seinen Eröffnungsartikel mit dem Satz schließt: »Die Zeitschrift wird in Zürich erscheinen und den Namen tragen ›DADA‹. (»Dada«) Dada Dada Dada Dada.«² In dieser Ausgabe erscheint auch ein Tzara-Gedicht unter dem Titel »La revue Dada 2«, und gemeinsam mit Huelsenbeck veröffentlichen sie ihren »DADA. Dialogue entre un cocher et une alouette«.³ Daneben werden aber auch Parolibrismus-Gedichte von Marinetti (»Dune«) und von Francesco Cangiullo (»Addioooo«) publiziert; der Futurismus bildet zu diesem Zeitpunkt offensichtlich noch die wichtigste Referenz.

Am 14. Juli schließlich organisiert das Cabaret Voltaire die erste Dada-Soirée im Zunfthaus zur Waag, bei dem nicht nur bruitistische und Buchstaben-Gedichte vorgetragen, sondern erstmals auch Manifeste proklamiert werden: Hugo Balls *Eröffnungs-Manifest* und Tristan Tzaras *Manifeste de Monsieur Antipyrine*. Nicht nur wegen des Genre-Flows der Futuristen ist das Manifest

1 Richard Sheppard: *Modernism – Dada – Postmodernism*, Evanston: Northwestern UP 2000, 172.

2 Übers. d. Verf., »La revue paraîtra à Zurich et portera le nom ›DADA‹. (»Dada«) Dada Dada Dada Dada.«, in: Hans Bolliger u.a.: *Dada in Zürich*, Zürich: Arche Verlag 1985, 209.

3 *Cabaret Voltaire*, Kraus Reprint 1977, 5, 19 und 31.

zu diesem Zeitpunkt schon die prominente avantgardistische Textsorte.⁴ Die dadaistische Wahl dieser Gattung demonstriert neben der Absicht, an der Avantgarde teilzunehmen, vor allem den Entschluss wie im Falle der futuristischen Serate, eine neue Avantgardebewegung zu repräsentieren.

Der Übergang von der Latenz zur Emergenz von Dada dauert also mehr als fünf Monate. In einer Pressenotiz vom 2. Februar 1916 bezeichnet es Ball als Aufgabe des Cabaret Voltaire, »daß bei den täglichen Zusammenkünften musikalische und rezitatorische Vorträge der als Gäste verkehrenden Künstler stattfinden.«⁵ Diesem Künstlerkabarettstil gegenüber kennt das Programm des 14. Juli keine Kompromisse: Es wird ausschließlich von Dadaisten bestritten, wobei die »Chants nègres« von Tzara, die bruitistischen Gedichte von Hugo Ball, Tristan Tzara und Richard Huelsenbeck und die beiden, im schriftlichen Programm nicht angekündigten Manifeste für das Publikum und die mediale Öffentlichkeit so etwas wie die Poetik und die Programmatik der sich etablierenden Dada-Bewegung darstellen. Damit entwickeln die Dadaisten innerhalb kurzer Zeit ein Avantgarde-Projekt. Indem Ball sein *Eröffnungs-Manifest* mit dem Satz beginnt: »Dada ist eine neue Kunstrichtung.«, und Tzara als ersten Satz formuliert: »Dada ist unsere Intensität«,⁶ wird deutlich, dass die Dadaisten, wie man sie jetzt wohl nennen muss, den Anspruch, eine neue Avantgarde zu repräsentieren, selbstbewusst und offensiv vertreten. Oder um es mit Hubert van den Berg zu sagen: »Sie präsentieren Dada als eine neue avantgardistische Bewegung, die mit der bestehenden Kunst brechen sowie neue Wege einschlagen will und dabei einen neuen Blick auf das Leben, ein neues Lebensgefühl propagieren möchte.«⁷

Diese Intention deutet sich beim ersten Abend des Cabaret Voltaire zwar an, wird jedoch noch nicht exklusiv propagiert. Die späteren Dadaisten kennen die Öffentlichkeitsstrategien der italienischen Futuristen relativ gut, vor allem Tzara steht mit Marinetti und anderen Futuristen in Briefkontakt. Von daher wissen sie um die Bedeutung der Serate für die Erregung von Aufmerksamkeit. Die Verhältnisse in der Schweiz sind allerdings – vor allem für Emigranten wie Tzara und Ball – unvergleichlich schwieriger als im Vorkriegs-Italien. Wenn man die Notizen von Ball zu den ersten Abenden im Cabaret Voltaire liest, entsprechen Programm und Atmosphäre durchaus seinem Synkretismus in der Pressenotiz. Unter dem Datum des 2. März bemerkt er: »Unser Versuch, das Publikum mit künstlerischen Dingen zu unterhalten, drängt uns in ebenso anregender wie instruktiver Weise zu ununterbrochen Lebendigem,

4 Die *Manifeste*-Anthologie (Asholt/Fähnders) druckt für die Zeit von 1909 bis 1916 mehr als 60 Manifeste ab, 1-120.

5 Hugo Ball: *Die Flucht aus der Zeit*, Zürich: Limmat Verlag 1992, 79.

6 Asholt/Fähnders: *Manifeste*, 121 und 122.

7 Übers. d. Verf., in: Hubert van den Berg: *Dada, een geschiedenis*, Nijmegen: Vantilt 2016, 57. Diese Dada-Geschichte aus Anlass des 100. Jubiläums ist leider noch in keine andere Sprache übersetzt.

Neuem. Naivem. Es ist mit den Erwartungen des Publikums ein Wettlauf, der alle Kräfte der Erfindung und der Debatte in Anspruch nimmt.«⁸ Anders als die Futuristen bei ihren Serate, versuchen die Dadaisten bei ihren ersten Soireen (noch) nicht, ihr Publikum zu provozieren und zu skandalisieren. Vielmehr wollen sie es mit einem lebendigen Programm unterhalten. Es gibt zwar ein Photo des verschollenen Gemäldes von Marcel Janco mit dem Titel »Cabaret Voltaire« aus dem Jahre 1916, das, was die erregte Atmosphäre angeht, den Zeichnungen der Serate ähnelt, auch wenn es sich formal eher pseudo-kubistisch als futuristisch gibt. Aber solche erregten Szenen, in denen sich die Spannung zwischen Bühne und Publikum in dem relativ kleinen Saal der Meierei (der sich von den großen Theatersälen der Futuristen auch in dieser Hinsicht unterscheidet) deutlich spüren lässt, bilden offensichtlich eine Ausnahme. Und noch am 4. Juni charakterisiert Ball das Programm der ersten und einzigen *Cabaret-Voltaire*-Ausgabe in einer Notiz so: »Es ist auf zwei Bogen die erste Synthese der modernen Kunst- und Literaturreichtungen. Die Gründer des Expressionisme, Futurisme und Kubisme sind mit Beiträgen darin vertreten.«⁹ Einzig den originär dadaistischen Teilen des Programms, die sich allerdings noch nicht als solche bezeichnen, scheint es gelungen zu sein, das Publikum zu skandalisieren. Dies erreicht etwa das »Poème simultanée« »Dialogue entre un cocher et une alouette«, das Richard Huelsenbeck und Tristan Tzara am 31. Mai 1916 im »Cabaret Voltaire« vortragen, und dessen skatologisch-blasphemische Grundierung provozieren soll. Doch wie Hans Richter berichtet, ist es vor allem der Vortragsstil Huelsenbecks, der das Publikum aus seiner Reserve lockt: »Seine Korpsstudenten-Schneidigkeit diente [...] dazu, das Publikum wütend zu machen. Zur Unterstützung dieses schneidigen Auftretens bediente er sich einer Reitgerte, die er zur Unterstreichung seiner frischgedichteten ›Phantastischen Gebete‹ rhythmisch durch die Luft und metaphorisch auf die Hintern des Publikums sausen lässt.«¹⁰ Freilich handelt es sich bei der Einschätzung Hans Richters um den Rückblick eines Beteiligten. Zu wirklich großen Skandalen, geschweige denn der Fortsetzung des Bühnengeschehens auf der Straße (wie in Italien), und damit dem Übergang ins Leben, ist es in Zürich offensichtlich nicht gekommen.

Die Beziehungen des Dadaismus zum Futurismus sind durch die Konkurrenz im Feld der Avantgarde geprägt. In seinem Kapitel »Dada and Futurism« will Richard Sheppard aufzeigen, dass diese beiden Bewegungen trotz ihrer Gemeinsamkeiten auf sehr unterschiedliche Weisen auf die Moderne reagieren.¹¹ Für Sheppard kommt dem italienischen Kontext und dem Krieg eine für die Differenzierung entscheidende Funktion zu, er sieht aber auch, dass

8 Ball: *Die Flucht*, 83.

9 Ball: *Die Flucht*, 98.

10 Hans Richter: *DADA-Kunst und Anti-Kunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts*, Köln: Dumont Schauberg 1964, 18.

11 Sheppard: *Modernism*, 207.

die Dadaisten, zu Teilen aufgrund ihrer expressionistischen Erfahrung, eine völlig andere Einschätzung der modernen Gesellschaft und insbesondere der Großstadt entwickeln: »The Dadaists were much more consciously ambiguous and ironic about the modern city.«¹² Von Ambiguität oder Ironie kann beim Futurismus eigentlich nie die Rede sein, und im Gegensatz zum Futurismus spielt der Zufall für die Dadaisten eine entscheidende Rolle, womit sie sich grundlegend von der Zukunftsteleologie der Futuristen unterscheiden. Horst Bergmeiers Kritik an der These Sheppards von einer »rezeptiven Aneignung« des Futurismus durch die Dadaisten, die weite Teile der Forschung prägt, ist deshalb nicht unangemessen: »Der Futurismus wie ebenso die anderen Strömungen der Avantgarde sind Dada Material.«¹³

Eine dadaistische »Programmatik«?

Die Programme der Abende tragen entscheidend dazu bei, mit eigenen Formen der Aktionskunst zu experimentieren und einen eigenen Stil zu entwickeln. Nach Hugo Ball wollen die »Klanggedichte in Bausch und Bogen auf die durch den Journalismus verdorbene und unmöglich gewordene Sprache«¹⁴ verzichten, in dieser Hinsicht bilden sie die Anti-Programmatik zum (journalismusaffinen) Telegrammstil des futuristischen Parolibrismus und dessen Schlagzeilencharakter. Die Abstinenz gegenüber spektakulären Aktionen und Provokationen im Sinne des Futurismus ist zwar auch der Situation in Zürich und dem dortigen Publikum geschuldet, beruht aber zumindest ebenso sehr auf den Erfahrungen mit den Kriegsaufrufen der »befreiten Worte« und der futuristischen Kriegspropaganda insgesamt. Mit der »Dada-Soirée« des 14. Juli 1916 ist der dadaistische Selbstfindungsprozess weitgehend abgeschlossen, erst 1917 kommt es wieder zu gelegentlichen Soiréen und Ball notiert zu Recht: »Die Barbarismen des Kabarets sind überwunden. Zwischen ›Voltaire‹ und ›Galerie Dada‹ liegt eine Spanne Zeit«.¹⁵ Man kann auch sagen, Dada hat (zu) sich und seinen Chronotopos gefunden. In seiner *Erklärung* vom Frühjahr 1916 kündigt Richard Huelsenbeck an: »Wir wollen die Dichtung und die Malerei mit Nichts ändern«,¹⁶ und dieser programmatischen Erklärung folgt Balls radikales *Eröffnungs-Manifest*. Auch wenn angeblich eine »neue Kunst-richtung« proklamiert werden soll, wird dieses Vorhaben sogleich wieder komplexitätssteigernd parodiert und dementiert. Denn »wenn man eine neue Kunstrichtung daraus [aus dem Wort ›Dada‹] macht, muß das bedeuten, man

12 Sheppard: *Modernism*, 233.

13 Horst Bergmeier: *Dada-Zürich. Ästhetische Theorie der historischen Avantgarde*, Göttingen: V&R Unipress 2011, 118.

14 Ball: *Die Flucht*, 106.

15 Ball: *Die Flucht*, 148.

16 Asholt/Fähnders: *Manifeste*, 117.

will Komplikationen wegnehmen.« Eine »neue Kunstrichtung« zu propagieren, hieße, sich der Institution anzupassen, stattdessen will Dada alle etablierten Institutionen infrage stellen: »Dada Psychologie, Dada Literatur, Dada Bourgeoisie«. Und die Radikalität dieses neuen und destruktiven Imaginären deutet sich bei Ball an: »Ich lese Verse, die nichts weniger vorhaben als: auf die Sprache zu verzichten. [...] Alle Worte haben andere erfunden. [...] Das Wort will ich haben, wo es aufhört und wo es anfängt.«¹⁷ Damit geht er »einen Schritt weiter« als die Futuristen, »wenn er einzelnen Satzteilen, Vokabeln und Lauten ihre Autonomie wiedergeben will.«¹⁸ Denn bei Ball geht es nicht um die Zerstörung der Syntax oder darum, die Substantive zu befreien und den Wort-Analogien zu ermöglichen, Wortfelder zu etablieren, um die Materialität des Krieges auch in der Sprache siegen zu lassen. Bei ihm verselbstständigt sich die neue Wortkunst: Zum einen praktiziert er die Auflösung der automatisierten Verbindung von Signifikant und Signifikat, zum anderen soll diese neue Sprache, den Menschen erlösen (s. u.). Die Lautgedichte werden »zu einer neuen Wortkunst als Labor einer neuen Welt«,¹⁹ und deshalb kann Ball sein *Eröffnungs-Manifest* auch mit dem Ausruf und Aufruf schließen: »Das Wort, das Wort, das Weh gerade an diesem Ort, das Wort, meine Herren [!], ist eine öffentliche Angelegenheit ersten Ranges.«²⁰

In seiner *Flucht aus der Zeit* kommentiert Ball ein paar Tage nach der ersten Dada-Soirée den Zusammenhang zwischen seinem *Eröffnungs-Manifest* und den eigenen Klanggedichten so: »Man verzichte mit dieser Art Klanggedichte in Bausch und Bogen auf die durch den Journalismus verdorbene und unmöglich gewordene Sprache. Man ziehe sich in die innerste Alchimie des Wortes zurück, man gebe auch das Wort noch preis, und bewahre so der Dichtung ihren letzten heiligen Bezirk.« Anders als Marinetti gehen »wir anderen [d. h. die Dadaisten] noch einen Schritt weiter. Wir suchten der isolierten Vokabel die Fülle einer Beschwörung, die Glut eines Gestirns zu verleihen.« Ball will also nicht substantivieren, sondern zu einer Tiefenstruktur vordringen, die mit der surrealistischen *écriture automatique* vergleichbar ist; der »neue Satz« soll »das urtümlich spielende, aber versunkene, irrationale Wesen des Hörers erklingen« lassen, so »weckte und bestärkte er die untersten Schichten der Erinnerung.« Mit Hilfe dieser »Erinnerungen« soll ein Weg zu einem neuen Verhältnis von Kunst/Literatur zum (Alltags-)Leben führen, und beiden »ihre ursprünglich unbekümmerte Freiheit wiedergeben.«²¹ Das Vordringen zu den »untersten Schichten der Erinnerung« bildet ein Projekt, das in seiner

17 Asholt/Fähnders: *Manifeste*, 121.

18 Hubert van den Berg: *Avantgarde und Anarchismus. Dada in Zürich und Berlin*, Heidelberg: C. Winter 1999, 263. Van den Berg meint das »einen Schritt weiter« allerdings in Hinblick auf Landauer.

19 van den Berg: *Avantgarde und Anarchismus*, 264.

20 Alle Ball-Zitate: Asholt/Fähnders: *Manifeste*, 121.

21 Hugo Ball: *Die Flucht*, 102 (unter dem Datum des 18. Juni, also bei der Vorbereitung der Dada-Soiree).

Radikalität durchaus mit der Entdeckung des Unbewussten im Surrealismus verglichen werden kann.²²

Tzaras *Manifeste de Monsieur Antipyrine* entwickelt seine Futurismuskritische Position noch deutlicher. Rückblickend erklärt Tzara: Dieses Manifest »positioniert sich gegen den modernistischen Futurismus [...] den es mit dem bürgerlichen Sentimentalismus gleichsetzt, und gegen den Dogmatismus der Doktrinen, die die Kunst in enge Kategorien einsperren wollen.«²³ Auch wenn der Futurismus im Manifest nie beim Namen genannt wird, ist dessen Kritik omnipräsent, gleich zu Beginn proklamiert es: »Dada ist das Leben [...] und entschieden gegen die Zukunft.«²⁴ Und wenn Tzara wenig später erklärt: »Wir erklären, daß das Auto ein Gefühl ist, das uns mit den Langsamkeiten seiner Abstraktionen genauso wie die Ozeandampfer [...] verwöhnt hat«, zieht er überdeutlich den Geschwindigkeitsfanatismus der Futuristen im Speziellen und damit das Gründungsmanifest des Futurismus im Allgemeinen ins Lächerliche. Das Gleiche widerfährt dem futuristischen Patriotismus und Bellizismus, auch wenn Tzara, anders als Ball, den Krieg nicht namentlich erwähnt: »Von nun an wollen wir verschiedenfarbig scheißen, um den zoologischen Garten der Kunst mit allen Konsulatsfahnen zu zieren.« Was Tzara den Futuristen, die er mit Devisen karikiert wie: »Wir sind exklusiv/Wir sind nicht einfach/und wir können die Intelligenz gut diskutieren« vorwirft, ist, die Kunst zu ernst zu nehmen und zu instrumentalisieren. Dagegen setzt er die dadaistischen Überzeugungen oder besser gesagt deren Abwesenheit: »Aber wir, DADA, wir sind nicht ihrer Meinung, denn die Kunst ist nicht ernst« – und er endet mit einer Publikumsironisierung, die in Deutschland 1989 ins Ernsthafte gewendet wurde:²⁵ »Liebe Zuhörer, ich liebe Sie so sehr, versichere ich Ihnen, und ich bete Sie an.«²⁶

22 Zur Sprachkonzeption in den Avantgarden vgl. Anne Tomiche: »Babel et les avant-gardes futuristes et dadaïstes«, in: Véronique Léonard-Roques/Jean-Christophe Valtat: *Les mythes des avant-gardes*, Clermont-Ferrand: PU Blaise Pascal 2003, 153-167.

23 Übers. d. Verf., »[P]rend position contre le modernisme futuriste [...] qu'il met sur le même plan que le sentimentalisme bourgeois et aussi contre le dogmatisme des doctrines voulant enfermer l'art dans des catégories étroites«, in: Tristan Tzara: »Les revues d'avant-garde« (1950), in: ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 6, Flammarion 1982, 508. Im Folgenden nehme ich teilweise Bezug auf meinen Artikel: »De l'avant-garde à l'arrière-garde? Le Futurisme dans les manifestes dada«, in: Anna Isabell Wörsdörfer u.a. (Hg.): *Sur les chemins de l'amitié. Beiträge zur französischen Literaturgeschichte. Freundesgabe für Dietmar Rieger*, Wiesbaden: Harrassowitz 2017, 21-31.

24 Asholt/Fähnders: *Manifeste*, 122, »Dada est la vie [...] et décidément contre le futur«, in: Tristan Tzara: *Manifeste de Monsieur Antipyrine*, in: ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 1, Flammarion 1975, 357-358. Das ursprüngliche »Dada est l'art« hat Tzara durch »Dada est la vie« ersetzt: ein weiteres Indiz für die Kritik der Institution Kunst durch den Dadaismus.

25 Erich Mielke erklärt am 13. November 1989 vor der Volkskammer: »Ich liebe euch doch alle«.

26 Asholt/Fähnders: *Manifeste*, 122, »Nous déclarons que l'auto est un sentiment qui nous a assez choyé dans les lenteurs de ses abstractions comme les transatlantiques«, »nous vou-

Ein Verfahren, das für den Dadaismus kennzeichnend werden sollte, bringt Tzara en passant in diesem Anti-Manifest unter.²⁷ Wenn er im ersten Absatz postuliert: »Dada ist das Leben [...] das für und gegen die Einheit ist«, und wenig später bekennt: »Wir suchen nach dem zentralen Wesen und wir freuen uns, wenn wir es verstecken können«,²⁸ so unterstreicht Tzara mit dieser für seinen Dadaismus charakteristischen *contradictio oppositorum* die Absage an Logik und Widerspruchsfreiheit ebenso, wie er die für Manifeste geforderte diskursive Eindeutigkeit verabschiedet.²⁹ Damit wird das *Manifest des Herrn Antipyrine* in noch eindeutigerer Weise als Balls *Eröffnungs-Manifest* zu einem Text, der die durch den Futurismus privilegierte avantgardistische Textsorte als Gattung unterminiert und umfunktioniert. Dieser Text stellt also nicht nur ein Anti-Manifest dar, sondern eine radikale Selbstkritik der Avantgarde, die dieses und ähnliche (dadaistische) Manifeste immer unter den Vorbehalt des Auf-Sich-Selbst-Verweisen und Sich-Selbst-Infragestellen/Dementieren mit dem Ziel eines *radikalen Imaginären* stellt, das die Grenzen von Kunst und Literatur überschreitet. Anti-Manifeste riskieren, dass ihre Forderungen gegenüber den Manifest-Vorlagen, auf die sie sich beziehen, die sie parodieren und unterminieren, so viel an Selbstständigkeit gewinnen, dass sie eigenständigen Charakter annehmen und zu einem Manifest *tout court* werden. Dies gilt inzwischen für die Dada-Manifeste Tzaras und nicht wenige Dada-Manifeste insgesamt. Auch wenn es die Intention der radikalen Dada-Manifeste gewesen sein sollte, nicht nur ihre Vorlagen, sondern sich selbst zu destruieren, können sie dank dieses Verfahrens zum Gründungsprogramm einer radikal anderen Avantgarde werden.

In dem wohl bedeutsamsten und bekanntesten Dada-Manifest, dem im März 1918 erstmals vorgetragenen und in *Dada 3* (Dezember 1918) veröffentlichten *Manifeste Dada 1918* Tristan Tzaras, spielt das Sich-Selbst-Infragestellen in Verbindung mit den Gattungserwartungen eine entscheidende Rolle, und das ist es wohl, was Zeitgenossen wie André Breton oder Francis Picabia begeistert.³⁰

lons dorénavant chier en couleurs diverses pour orner le jardin zoologique de l'art de tous les drapeaux des consulats«, »Nous sommes exclusifs/Nous ne sommes pas simples/et nous savons bien discuter l'intelligence«, »Mais nous, DADA, nous ne sommes pas de leur avis, car l'art n'est pas sérieux«, »[B]ons auditeurs, je vous aime tant, je vous assure et je vous adore«, in: Tzara: *Œuvres complètes*, Bd. 1, 357 und 358.

27 Hans Richter spricht rückblickend von Dada insgesamt als »Anti-Kunst« (in: ders.: *DADA-Kunst und Anti-Kunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts*, Köln: Dumont Schauberg 1964).

28 Asholt/Fähnders: *Manifeste*, 122, »Dada est la vie [...] qui est contre et pour l'unité«, »[N]ous cherchons l'essence centrale et nous sommes contents si nous pouvons la cacher«, in: Tzara: *Œuvres complètes*, Bd. 1, 357.

29 Dazu: »Schluß«, in: Jürgen Grimm: *Das avantgardistische Theater Frankreichs. 1895-1930*, München: Beck 1982, 343-349.

30 Breton spricht in *Les Pas Perdus* (»Pour Dada«) von einer »proclamation décisive« (in: *Œuvres complètes*, Bd. 1, Paris: Gallimard-Pléiade 1988, 237.

Hermann Korte spricht zu Recht von dem »inhaltlich und rhetorisch souverän konzipierten *Dada Manifest 1918*«, das »zugleich eine strategisch kalkulierte Selbstdarstellung« repräsentiert.³¹ Das *Dada Manifest 1918* ist auch deshalb so wichtig, weil es mit Mitteln des Manifests den Manifestantismus, und damit ein zentrales Instrument der Avantgarde, *ad absurdum* zu führen scheint, d. h. eine bis dahin unbekannt radikale Avantgarde-Position entwickelt.³² Das Manifest beginnt mit einer Ironisierung des Manifestantismus, die bis in syntaktische Details geht: Wie von Marinetti verlangt, benutzt Tzara nur die Infinitiv-Form: »abmühen, spitzen, unterzeichnen, schreien, fluchen, arrangieren, beweisen« usw. (»s'énerver, aiguiser, signer, crier, jurer, arranger, imposer«). Die ironische Distanzierung dient aufgrund der futuristischen Manifest-Konjunktur auch dazu, sich von der Avantgarde-Konkurrenz zu unterscheiden und sie im Bourdieu'schen Sinne aus ihrer dominierenden Position zu verdrängen: »Um ein Manifest zu lanzieren, muss man ABC wollen, gegen 1, 2, 3 wettern«, was deutlich auf die im Gründungs-Manifest Marinettis aufgelisteten Punkte anspielt.

Doch dieser ursprünglich avantgardistische Manifestantismus ist (nicht einmal zehn Jahre nach der Proklamation des Futurismus) »veraltet«, beziehungsweise Tzara will ihn alt aussehen lassen: »Die Liebe zum Neuen ist sympathisches Kreuz, Beweis einer naiven Wurschtigkeit, grundloses, vorübergehendes, positives Zeichen. Aber dieses Bedürfnis ist bereits veraltet.« Was den (futuristischen) Manifestantismus auszeichnet, ist sein naiver Glaube an den Fortschritt per Innovation, seine positive Einstellung gegenüber den technisch-industriell-militärischen Errungenschaften. Ohne dass dies 1918 explizit betont werden muss, ist diese Konzeption der Avantgarde und mit ihr der (futuristische) Manifestantismus, der ihren vollendeten Ausdruck bildet, von der Geschichte überholt und hat von ihr (trotz und wegen der Kriegsbegeisterung der Futuristen) ein Dementi erhalten: Es handelt sich um eine »alternde Avantgarde«,³³ die dies allerdings selbst noch nicht bemerkt hat. Einen heftigeren und fundamentaleren Vorwurf kann man dem Futurismus schlechterdings nicht machen.

Wenn Tzara von den Infinitiv-Formen zum Personalpronomen wechselt, indiziert schon das die intendierte avantgardistische Differenz: »Ich schreibe ein Manifest und will nichts, trotzdem sage ich gewisse Dinge und bin aus Prinzip gegen Manifeste, wie ich auch gegen die Prinzipien bin [...] Dada be-

31 Hermann Korte: *Die Dadaisten*, Reinbek: Rowohlt 1994, 47 und 48.

32 Ich nehme im Folgenden teilweise die Argumente des Artikels: »Intentionale Strategien in futuristischen, dadaistischen und surrealistischen Manifesten« (in: Hubert van den Berg/Ralf Grüttemeier (Hg.): *Manifeste: Intentionalität*, Amsterdam/Atlanta: Rodopi 1998, 39-56; *AvantGarde Critical Studies*, Bd. 11) wieder auf.

33 Tzara: *Manifeste Dada 1918, Œuvres complètes*, Bd. 1, 359. Zu diesem Kontext: Wolfgang Asholt: »Vor dem Altern? Anfangsfiguren in futuristischen, dadaistischen und surrealistischen Manifesten«, in: Alexandra Ponzen/Heinz-Peter Preusser (Hg.): *Alternde Avantgarden*, Heidelberg: Winter 2011, 31-46; *Jahrbuch Literatur und Politik*, Bd. 6.

deutet nichts«. Es ist das Verdienst Hubert van den Bergs, die Bedeutung der (philosophischen) Indifferenz im Sinne Salomo Friedlaenders (Mynonas) für den dadaistischen Avantgardismus nachgewiesen zu haben. Dementsprechend lässt sich die Negation in dem deklamatorischen Majuskelsatz auch nicht als Negieren jeder Bedeutung im Sinne absoluter und sozusagen radikaler Bedeutungslosigkeit lesen. »Ne ... rien« fungiert hier exklusiv als Negation und muss also im Sinne des Tzara'schen »Ich bin gegen die Systeme, das annehmbarste System ist das, grundsätzlich keins zu haben« verstanden werden, was wiederum auf das schon zitierte »wie ich auch gegen die Prinzipien bin« zurückverweist. Es handelt sich also um eine »aktive Indifferenz«, die sich nicht von der Logik vereinnahmen lassen will: »Logik ist Komplikation. Logik ist immer falsch. [...] Mit der Logik vermählt würde die Kunst im Incest leben«. Insofern stellt die Negation der Tzara'schen Indifferenz den Versuch dar, die Herrschaft der Vernunft zugunsten einer radikalen Indifferenz zu überwinden, oder um es mit Breton zu sagen: »Die Logik, das am meisten zu hassende Gefängnis«.34 Nicht ohne Grund kann man in Bretons Freund Jacques Vaché, der sich bis hin zu seinem Selbstmord durch eine grenzenlose, (Selbst-)Gefährdungen missachtende Indifferenz auszeichnet, einen Proto-Dadaisten sehen.

Wenn Tzara, seinen eigenen Manifestantismus beobachtend, erklärt: »Ich schreibe dieses Manifest, um zu zeigen, daß man mit einem einzigen frischen Sprung entgegengesetzte Handlungen gleichzeitig begehen kann«, so um die rationalistisch-teleologische Grundeinstellung der Moderne und von Teilen der Avantgarde als Konvention und als Irrweg zu entlarven, zumal im Jahre 1918 klar geworden ist, in welche »Krise des Geistes« (Paul Valéry) diese Herrschaft der Vernunft geführt hat: »Nach dem Blutbad bleibt uns die Hoffnung auf eine geläuterte Menschheit«. Die Infragestellung der Herrschaft von Logik und Vernunft schließt eine deutliche Gesellschaftskritik nicht aus: »Die Moralität [...] ist von keiner übernatürlichen Kraft gestellt, sondern vom Trust der Gedankenkrämer und Universitätswucherer«, und diese bezieht sich mit besonderer Deutlichkeit auf die für den Krieg Verantwortlichen. Angesichts »einer Welt in den Händen von Banditen, die einander zerreißen und die Jahrhunderte zerstören«, verlangt Tzara »eine große Zerstörungsarbeit [zu erledigen, Verf.]. Ausfegen, säubern«. Diese intellektuelle Auf- und Abräumarbeit ist umso notwendiger, als Kunst und Literatur insgesamt durch die grenzenlose Herrschaft des Rationalismus beeinträchtigt worden sind: »Die Kontrolle der Moral und der Logik [...] haben die einzigen Corridore aus hellem und sauberem Glas verseucht, die den Künstlern offen blieben«. D.h. dank des Ausfegens und Säubermachens sollen die gläsernen Korridore der Kunst wieder jene Klarheit und Unabhängigkeit gewinnen, die der Kunst im Zuge des Fortschrittsdenkens der Moderne verloren gegangen waren. Zu-

34 Übers. d. Verf., »La logique, c'est-à-dire la plus haïssable des prisons«, in: André Breton: *Nadja*, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 1, 74f.

mindest implizit wird damit aber auch ein radikales Programm angedeutet, mit dem von der Kunst her das Leben in seiner Alltäglichkeit verändert werden soll. Es ist kein Zufall, wenn Tzara dieses Manifest mit dem Satz enden lässt: »Freiheit: DADA DADA DADA, Aufheulen der verkrampten Farben, Verschlingung der Gegensätze und aller Widersprüche, der Grotesken und der Inkonsequenzen: *Das Leben*.«³⁵ Nicht ohne Grund kommentiert Henri Meschonnic den Dadaismus und Tzara eben wegen dieser Perspektive so: »In den Dada-Manifesten kommt es zu einem offensichtlich verrückten Spiel der Widersprüche, aber das, was sich daraus ergibt, ist eine Stärke der Ablehnung und der Revolte: eine Ethik. Die Kunst nicht mehr als Ästhetik, sondern als Ethik, Forderung der Freiheit.«³⁶ Wenn Hubert van den Berg in Hinblick auf diese Widersprüche schreibt, »die ›indifferenten‹ Mitte dieser Polaritäten sei, Tzara zufolge, im alltäglichen Leben anzustreben«,³⁷ so ist eine radikale Kunst in der Lage, alle Differenzen in sich zu vereinen und dank dieser Fähigkeit der Vielfalt und Widersprüchlichkeit des Lebens gerecht zu werden. Das dreimal wiederholte Dada als Erkennungszeichen und Ausdruck einer neuen und grenzenlosen Freiheit wird als eine Bewegung hin zum (wahren) Leben verstanden; insofern ist es nicht unangemessen, einen so konzipierten Dadaismus als Ausdruck eines *radikalen Imaginären* zu verstehen.

35 Asholt/Fähnders, *Manifeste*, 149, 150, 150, 153, 154, 150, 151, 154, 154, 154, 154, 155, »Pour lancer un manifeste il faut vouloir: A.B.C., foudroyer contre 1, 2, 3«, »L'amour de la nouveauté est la croix sympathique, fait preuve d'un je m'enfoutisme naïf, signe sans cause, passager, positif. Mais ce besoin est aussi vieilli«, »J'écris un manifeste et je ne veux rien, je dis pourtant certaines choses et je suis par principe contre les manifestes comme je suis aussi contre les principes [...] DADA NE SIGNIFIE RIEN« (359/60), »Je suis contre les systèmes, le plus acceptable des systèmes est celui de n'en avoir par principe aucun« (364), »La logique est une complication. La logique est toujours fausse. [...] Mariée à la logique, l'art vivrait dans l'inceste« (365), »J'écris ce manifeste pour montrer qu'on peut faire les actions opposées ensemble, dans une fraîche respiration« (360), »Il nous reste après le carnage l'espoir d'une humanité purifiée« (361), »La moralité [...] n'est pas ordonnée par une force surnaturelle, mais par le trust des marchands d'idées et des accapareurs universitaires« (366), »d'un monde laissé entre les mains des bandits qui déchirent et détruisent les siècles« (366), »[I]l y a un grand travail destructif négatif à accomplir. Balayer, nettoyer« (366), »Le contrôle de la morale et de la logique [...] ont infectés les seuls corridors de verre clairs et propres qui restèrent ouverts aux artistes« (366), »Liberté: DADA DADA DADA; hurlement des douleurs crispées, entrelacement des contraires et de toutes les contradictions, des grotesques, des inconséquences: LA VIE.« (367), in: Tzara: *Œuvres complètes*, Bd. 1, 359, 359, 359/360, 364, 365, 360, 361, 366, 366, 366, 366, 367.

36 Übers. d. Verf., »Il y a dans les manifestes dada un jeu apparemment fou des contradictions, mais ce qui s'en dégage, c'est une puissance de rejet, de révolte: une éthique. L'art, non plus comme esthétique mais comme éthique, postulation de liberté.«, in: Henri Meschonnic: »Dada, on ne joue plus«, in: *Résonance générale* (1. Sept. 2009); *Revue-resonancegenerale.blogspot.com*.

37 van den Berg: *Avantgarde und Anarchismus*, 363.

Performative Annäherungen ans »Leben«

Neben den Manifesten, die bei der Dada-Soirée des 14. Juli 1916 erstmals proklamiert werden, gehören die »Simultangedichte« zu den originären Dada-Happenings. Bei der Cabaret-Voltaire »Tanzsoirée mit Kabarett-Programm« am 30. März 1916 treten Huelsenbeck, Janco und Tzara erstmals mit einer solchen Performance auf: »L'amiral cherche une maison à louer«. Der Abdruck in *Cabaret Voltaire* enthält eine »Note pour les bourgeois«, die mit Referenzen zur Geschichte des Simultangedichtes verdeutlicht, wie wichtig der zeitgenössische künstlerische Kontext für Tzara ist und wie er sich von ihm unterscheiden will: »Ich wollte ein auf anderen Prinzipien basierendes Gedicht verwirklichen. Sie beruhen auf der jedem Zuhörenden gegebenen Möglichkeit, die passenden Assoziation damit zu verbinden. Er bezieht sich auf die für seine Persönlichkeit charakteristischen Elemente, fragmentiert sie usw. Und bleibt trotzdem in der vom Autor gewollten Richtung«.38 Henri Béhar hat gezeigt, dass »der zentrale Kern durch ein rumänisches Gedicht [von Tzara] gebildet wird«, um den herum sich Collagen aus Verbalfragmenten, Unterhaltungsbruchstücken und Teilen von Zeitungsartikeln gruppieren.39 Und Cornelius Partsch spricht von »new items, grotesque titbits, non-referential phonemes, and imagined primitivisms«.40 Wichtiger als die Materialität des Textes, oder besser der Texte, ist jedoch die Performance. Die drei Teile (Text/Intermède rythmique/Text) bestehen aus den simultan vorgetragenen, etwa gleich langen Interventionen von Huelsenbeck (auf Deutsch), Janco (auf Englisch) und Tzara (auf Französisch), im musikalischen Zwischenspiel interveniert Janco mit einer Trillerpfeife, Tzara mit einer Rassel und Huelsenbeck mit einer Trommel. »The performed text may well have represented an aliening eruption of dissonances and a fundamentally unintelligible acoustical experience.«41 Das gilt nicht nur für die musikalische Passage, sondern auch für den oder die Simultan-Texte (in drei Sprachen) und entspricht dem von Tzara gewünschten Effekt, der mit dem Instantané-Stil verstärkt werden soll: »[M]an schreit im Saal, man schlägt sich, der erste Rang ist einverstanden, der zweite hält sich für inkompetent der

38 Übers. d. Verf., »Je voulais réaliser un poème basé sur d'autres principes. Qui consistent dans la possibilité que je donne à chaque écoutant de lier les associations convenables. Il retient les éléments caractéristiques pour sa personnalité, les entremêle, les fragmente etc. Restant tout-de-même dans la direction que l'auteur a canalisées«, in: Tristan Tzara: *Œuvres complètes*, Bd. 1, Flammarion 1975, 492-493, hier: 493.

39 Übers. d. Verf., »le noyau central est constitué d'un poème roumain [de Tzara]«, Henri Béhar: »Le simultanéisme Dada«, in: Jean Weisgerber (Hg.): *Les Avant-Gardes et la Tour de Babel. Interaction des arts et des langues*, Lausanne: L'Âge d'homme 2000, 37-48, hier: 43.

40 Cornelius Partsch: »The Mysterious Moment: early Dada performance as ritual«, in: Dafydd Jones (Hg.): *Dada Culture. Critical Texts on the Avant-Garde*, Amsterdam/New York: Rodopi 2006, 37-65, hier: 47 (Avant-Garde Critical Studies, Bd. 18).

41 Partsch, »The Mysterious Moment«, 49.

Rest schreit [...] man protestiert man schreit man schlägt die Scheiben ein man tötet sich man demoliert man schlägt sich die Polizei Unterbrechung«.42 Hugo Ball unterscheidet sich von der spektakulären Inszenierung Tzaras. Für ihn besteht der Effekt der Laut- und Simultangedichte darin, dass »dieser Satz das urtümlich spielende, aber versunkene, irrationale Wesen des Hörers erklingen [ließ]; [er] weckte und bestärkte die untersten Schichten der Erinnerung«.43 Damit werden »Gebiete der Philosophie und des Lebens« gestreift, die auch für den Surrealismus ein zentrales Interesse bilden werden, anders als mit der *écriture automatique* in surrealistischen Texten oder Experimenten soll dieser Effekt bei den Simultangedichten mittels der Vielstimmigkeit erzielt werden: »Das ist ein kontrapunktisches Rezitativ, in dem drei oder mehrere Stimmen gleichzeitig sprechen, singen, pfeifen oder dergleichen, so zwar, daß ihre Begegnungen den elegischen, lustigen oder bizarren Gehalt der Sache ausmachen.«44 Das, was für die Begegnungen der Stimmen gilt, charakterisiert auch deren Begegnung mit dem Zuschauer: Dieser erlebt nicht nur eine Performance, sondern die Performance einer Performance; auch angesichts der weitgehenden Unverständlichkeit der Textpassagen gewinnt das Unternehmen einen autoreflexiven Charakter. Und es gilt schließlich für die Begegnung des Simultangedichtes mit den anderen Stücken des Abends: »Es ist diese Konstellation [des Kabarett-Programms], die den Möglichkeitsraum einer Erfahrung eines Neuen eröffnet«,45 auch wenn sich die Frage stellt, ob es sich dabei nicht um eine nachträgliche Konstruktion handelt, um die heute mögliche Lektüre eines Dada-Abends. »L'amiral cherche une maison à louer« schließt mit dem einzigen, von den drei Protagonisten gemeinsam und gleichzeitig gesprochenen Satz: »Der Admiral hat nichts gefunden« (»L'amiral n'a rien trouvé.«),46 wobei das Negationsadverb auf die Indifferenz verweist, die zuvor die schöpferische Produktivität ihres *radikalen Imaginären* unter Beweis gestellt hat.47

Im Gespräch mit Arnold Gehlen hat Theodor W. Adorno schon 1966 den Begriff des ›Happenings‹ erläutert, den Allan Kaprow 1959 erfunden hatte (»18 Happenings in 6 Parts«). Für Adorno sind Happenings »eine [...], systematisierte dadaistische oder surrealistische Aktion, also eine Aktion, die innerhalb des realen Lebens stattfindet, die eigentlich gar keine ästhetische Grenze gegenüber der Realität hat, die aber zugleich in der Realität selber den Charakter des Absurden und Willkürlichen hat, wenn sie in sich auch

42 Übers. d. Verf., »[O]n crie dans la salle, on se bat, premier rang approuve deuxième rang se déclare incompetent le reste crie [...] on proteste on crie on casse les vitres on se tue on démolit on se bat la police interruption«, in: Tzara: »Chronique Zurichoise 1915-1919«, in: Tzara: *Œuvres complètes*, Bd. 1, 561-568, hier: 563.

43 Ball: *Die Flucht*, 102.

44 Ball: *Die Flucht*, 87.

45 Bergmeier: *Dada-Zürich*, 175.

46 Tzara: *Œuvres complètes*, Bd. 1, 493.

47 Vgl. Thomas Keller: »Au-delà du bellicisme et du pacifisme: l'indifférentisme des avant-gardes«, in: *Cahier d'études germaniques*, Nr. 66 (2014), 167-184.

wieder gefügt und durchkonstruiert ist«.48 Adorno verweist zu Recht auf die dadaistisch-surrealistische Herkunft der Happenings und darauf, dass diese im allgemeinen weniger »systematisiert« oder »durchkonstruiert« waren, und stellt damit einen Unterschied zwischen Avantgarde und Neo-Avantgarde heraus. Vor allem aber betont er die Situierung »innerhalb des realen Lebens« und bestätigt damit den zentralen Avantgarde-Charakter der Rückführung von Kunst in Leben.

In Zusammenhang mit der schöpferischen Indifferenz der Dadaisten sind, wie Hubert van den Berg in *Avantgarde und Anarchismus* exzellent dokumentiert, nicht nur Verbindungen zu Mallarmés negativer Poetik oder den Vorsokratikern gegeben, sondern auch Stirners Individualanarchismus und dessen Ablehnung jeder Fremdbestimmung.49 Vor allem weist die »dadaistische Aneignung von Friedlaenders »schöpferischer Indifferenz«50 Analogien zur Manifestation eines *radikalen Imaginären* im Sinne von Castoriadis auf. Nicht nur, weil es 1919 eine kurzzeitige Vereinigung gibt, die im Mai 1919 das *Manifest radikaler Künstler* herausgibt, zu der u. a. Arp, Eggeling, Giacometti und Richter gehören,51 und ganz im Sinne eines *radikalen Imaginären* proklamieren: »Wenn wir ein utopistisches Programm aufstellen, müssen wir ganz radikal sein«.52 Sondern vor allem, weil Tristan Tzara die im Sinne eines Gleichgewichts von Positionen konzipierte schöpferische Indifferenz Friedlaenders im Sinne einer »aktiven Indifferenz als eine sich vorwärtsbewegende, sukzessive Indifferenz« dynamisiert, die Richard Huelsenbeck als »Gesetz der Bewegung« bezeichnet.53 Tzara erreicht dies, indem er im Sinne »der Ineinssetzung von Kunst und Leben die Grenze zwischen diskursivem und literarischem Text aufhebt«.54 Damit kann sich in diesem Kunst/Leben-Ensemble tatsächlich so etwas wie ein *radikales Imaginäres* manifestieren, auch wenn Hubert van den Berg zu Recht darauf hinweist, dass die schöpferische Indifferenz auch eine Strategie darstellt, um sich im literarisch-künstlerischen Feld von der Simultaneität der Kubisten und Futuristen unterscheiden zu können.

48 Adorno/Gehlen: »Soziologische Erfahrungen an der modernen Kunst. Ein Gespräch zwischen Theodor W. Adorno und Arnold Gehlen für den Südwestfunk«, gesendet am 28. März 1966.

49 van den Berg: *Avantgarde und Anarchismus*, 339-398.

50 van den Berg: *Avantgarde und Anarchismus*, 359-378.

51 Asholt/Fähnders, *Manifeste*, 174. S. a.: »Dada est l'enseignement de l'abstraction«, in: Bolliger: *Dada in Zürich*, 50-53.

52 van den Berg: *Avantgarde und Anarchismus*, 386.

53 Richard Huelsenbeck: »Vorwort zu Geschichte der Zeit«, in: *Club Dada* (1918), 3-8.

54 van den Berg: *Avantgarde und Anarchismus*, 367 und 366.

Dada-Theorien heute

Eine der provozierendsten, spannendsten, anregendsten und zugleich von der Dada-Forschung kaum zur Kenntnis genommenen Dada-Analysen⁵⁵ hat Peter Sloterdijk mit der »Dadaistischen Chaotologie« in seiner *Kritik der zynischen Vernunft* 1983 vorgelegt, und auch in den Geschichtslektionen der *Schrecklichen Kinder der Neuzeit* von 2014 fehlen die Dadaisten nicht. Für Sloterdijk betritt »mit Dada der erste Neo-Kynismus des 20. Jahrhunderts die Bühne«,⁵⁶ sozusagen als Latenzphase des Zynismus als spezifischer Bewusstseinsform der Weimarer Republik. Wenn er in der Geschichtslektion der *Schrecklichen Kinder* einerseits von der »künstlerischen Dürftigkeit der Dada-Erzeugnisse jener Tage« spricht und diese andererseits als ein bis heute für die »Stadien der ästhetischen und außerästhetischen Moderne grundlegendes Ereignis bezeichnet«,⁵⁷ so weil er Dada-Zürich als ein »Nullpunkt-Experiment« betrachtet, mit dem eine Kohärenz- und Sinndienstverweigerung einhergeht. Indem die aus der Entwicklung der Moderne entstandene Aporie des Nicht-Mehr-Könnens durch die Dadaisten mit einem Nicht-Mehr-Wollen eine Antwort erhält, installieren sie einen Instantaneismus der momentanen Indifferenz, »dem es genügt, Hier-Hier und Jetzt-Jetzt zu sagen.«⁵⁸ Doch hat es mit dem dadaistischen »Jasagen zur Wirklichkeit als Wirklichkeit«, mit dem »sich einverstanden zu erklären mit dem Schlimmsten«⁵⁹ sein Bewenden? Zwar wird damit die Kunst der Moderne als anachronistisch verabschiedet, doch kann man Dada mit Kategorien wie »Antikunstabewegung« und »Antisemantik« bilanzieren? In einer Fußnote lehnt Sloterdijk in diesem Zusammenhang die Interpretation des Dadaismus als einer Revolte gegen die bürgerliche Institution Kunst ab. »Für die Dadaisten ist Kunst keine ›Institution‹. Die Kunst ist eine Bedeutungsmaschine – die soll in ihrem Funktionieren gestört und zerstört werden. Daher der semantische Zynismus«. ⁶⁰ Es könnte jedoch so sein, dass die Dadaisten erkannt haben, dass die einzige Möglichkeit, die Institution Kunst infrage zu stellen, darin besteht, sie als »Bedeutungsmaschine« zu boykottieren und zu destruieren. Damit wäre Dada keine »Antisemantik«, sondern eine Semantik der Indifferenz, mit der die herrschende künstlerisch-literarische Semantik aus den Angeln gehoben werden soll. Wenn Tzara, den Sloterdijk allerdings in seiner »Dadaistischen Chaotologie« nicht erwähnt, davon spricht, dass es »eine große Zerstörungsarbeit« zu erledigen gibt, und hinzufügt: »Ausfeigen, säubern« (s.o.), also die

55 Auch in dieser Hinsicht bilden *Die Dadaisten* von Hermann Korte eine Ausnahme. Vgl. auch Jonas Nickel: »Apathie et autarcie. Quelques réflexions sur l'héritage cynique du dadaïsme à Zurich«, Hausarbeit Romanistik, HU Berlin 2022.

56 Peter Sloterdijk: *Kritik der zynischen Vernunft*, Bd. 2, Frankfurt: Suhrkamp 1983, 711.

57 Peter Sloterdijk: *Die schrecklichen Kinder der Neuzeit. Über das anti-genealogische Experiment der Moderne*, Berlin: Suhrkamp 2014, 133 und 134.

58 Sloterdijk: *Die schrecklichen Kinder*, 138.

59 Sloterdijk: *Die schrecklichen Kinder*, 713.

60 Sloterdijk: *Die schrecklichen Kinder*, 712, 722.

»einzigem Corridore aus hellem und sauberem Glas« (s.o.), die Kunst und Literatur bilden (können), wiederherzustellen, indem sie von allem rhetorisch und ästhetisch Überflüssigem gereinigt werden, dann zeigt das, dass es zumindest bei ihm eine Dimension jenseits des »semantischen Zynismus« (Sloterdijk) gibt. Das ändert allerdings nichts daran, dass Sloterdijk den zentralen Punkt des Dadaismus deutlich benennt: »Jasagen zur Wirklichkeit als Wirklichkeit, um allem, was bloß ›schönes Denken‹ ist, ins Gesicht schlagen zu können.«⁶¹ Zumindest manchmal fasst Dada aber auch die Perspektive ins Auge, dass es gelingen könnte, das »schöne Denken« mit diesen Schlägen zu vernichten.

Der Dadaismus insgesamt, vor allem aber in seiner Zürcher Ausprägung, wird nicht nur von Sloterdijk für heutige Theoriebildungen in Anspruch genommen. Ähnliches hat es im breiten Maßstab für die Postmoderne gegeben. In ihrem Band *Avantgarde und Politik. Künstlerischer Aktivismus von Dada bis zur Postmoderne* lassen sich Lutz Hieber und Stephan Moebius sogar zu der Behauptung hinreißen: »Die Postmodernisten setzen den Weg fort, den die Avantgarde durch ihre Neubestimmung der Funktion der Kunst in der Gesellschaft gebahnt hat.«⁶² Und sie werden von vielen Theoretikern der Postmoderne bestätigt, etwa von Linda Hutcheon in *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, 1988, Ihab Hassan in *The Culture of Postmodernism*, 1985, und vor allem von Jean-François Lyotard in *Die TRANSformatoren DUCHAMP*, 1977, wobei hier die schöpferische Indifferenz für die postmoderne Beliebigkeit bereits auf den ersten Blick hinreichende Belege zu liefern scheint.

Wichtiger für eine mögliche Verbindung vom Dadaismus zur Postmoderne ist jedoch Richard Sheppards Versuch einer grundlegenden Analyse von *Modernism – Dada – Postmodernism* (2000). Für Sheppard »it should be obvious by now that Dada is a major link between modernism, postmodernism, and poststructuralism at the level of both, problematic and response, it is surprising just how rarely this is conceded or even understood.«⁶³ Er erwähnt in diesem Zusammenhang als eine der wenigen Ausnahmen Helmut Lethens ebenfalls kaum zur Kenntnis genommenen Aufsatz »Modernism Cut in Half: the Exclusion of the Avant-Garde in the Debate on Postmodernism«. Lethen spricht von einer »amazing correspondence between DADA and Postmodernism« und wirft der Postmoderne-Debatte eine unzureichende Berücksichtigung der Avantgarden vor.⁶⁴ Sheppard verweist zu Recht darauf, »If one sees the avant-garde as an aspect of modernism, one has to abandon a whole

61 Sloterdijk: *Die schrecklichen Kinder*, 713.

62 Lutz Hieber/Stefan Moebius (Hg.): *Avantgarde und Politik. Künstlerischer Aktivismus von Dada bis zur Postmoderne*, Bielefeld: Transcript 2009, 16.

63 Sheppard: *Modernism*, 365.

64 Helmut Lethen: »Modernism Cut in Half: the Exclusion of the Avant-Garde in the Debate on Postmodernism«, in: Douwe Fokkema/Hans Bertens (Hg.): *Approaching Postmodernism*, Utrecht: Publications on General and Comparative Literature vol. 21 (1986), 233-238, hier: 234.

series of neat contrastive oppositions«. Doch folgt daraus, dass Dada diejenige der (historischen) Avantgardebewegungen ist, die nicht nur Analogien zur Postmoderne aufweist, sondern diese geradezu präfiguriert? Sheppard selbst schränkt seine These ein: »Dada gets into postmodernism, especially its first, countercultural phase, in a greater variety of ways that need more thorough investigation.« Die Beispiele aber, die er anführt, wie die Beziehung zwischen den Fluxus-Happenings der 1960er Jahre und Schwitters Merzbühne, werfen auch für Sheppard die Frage der Beziehungen zwischen Avantgarde und Neo-Avantgarde auf: »In any given case, how far does a work or an artist inherit Dada's ›theatricality‹ – its surplus of oppositional energy – rather than just its techniques?«, um mit seiner Antwort: »those questions become increasingly difficult to answer with any definitude«⁶⁵ das »obvious by now« (die vermeintliche Offensichtlichkeit?!) der neo-avantgardistischen Fortsetzung des Dadaismus zumindest zu relativieren. An dieser Stelle wäre eine Auseinandersetzung mit der Neo-Avantgarde-These von Bürger hilfreich gewesen. So sehr Sheppard die Problematik der EAM-Konzeption (European Avant-Garde and Modernism Studies) zu Recht kritisiert, ebenso sehr muss er sich fragen lassen, was von dem »major link« des Dadaismus zwischen Moderne und Postmoderne/Poststrukturalismus (noch) bleibt, wenn man die schöpferische Indifferenz als eine der Manifestationen des *radikalen Imaginären* versteht, die solche Wiederholungs-Analogien eigentlich ausschließt.⁶⁶

Metropolen als Friedhöfe: Von Zürich nach Berlin und Paris

Einer der wichtigsten Dada-Forscher der letzten Jahrzehnte, Henri Béhar, bezeichnet dagegen Dada als »die politischste der Avantgardebewegungen [...], wegen ihres Willens, umfassend auf die Gesellschaft ihrer Zeit einzuwirken«, und zugleich ist Dada für ihn »die künstlerischste der Bewegungen [...], wegen ihres Willens auf die Politik ihrer Zeit einzuwirken«.⁶⁷ Dada beschränkt sich also bewusst nicht auf den Bereich von Kunst und Literatur und manifestiert schon damit seine Intention, Kunst und Leben miteinander zu verbinden. Das wird besonders deutlich, wenn man die Dada-Filialen der unmittelbaren Nachkriegszeit wie Berlin oder Paris betrachtet, die Hubert van den Berg als »metropolen van Dada« bezeichnet. Van den Berg spricht davon, dass es das

65 Sheppard, *Modernism*, 366 und 367.

66 Eine umfassende Bilanz der aktuellen Dada-Forschung bieten: Agathe Mareuge/Sandro Zanetti (Hg.): *The Return of Dada*, 4 Bde., Dijon: les presses du réel 2022.

67 Übers. d. Verf., »le plus politique des mouvements d'avant-garde [...] par sa volonté d'intervenir globalement sur la société de son temps«, »le plus artistique des mouvements [...] par sa volonté d'intervenir sur la politique de son temps«, in: Henri Béhar: »La Colombe poignardée: Dada politique«, in: Elza Adamowicz/Eric Robertson (Hg.): *Dada and Beyond*, Bd. 1: *Dada Discourses*, Amsterdam/New York: Rodopi 2011, 21-33, hier: 33. Mit dem Titel seines Aufsatzes spielt Béhar auf das berühmte Apollinaire-Gedicht der *Calligrammes* an.

Ziel Dadas gewesen sei, »von einer ›neuen Kunst‹ zu einem ›neuen Leben‹ zu gelangen,⁶⁸ und bestätigt so den doppelten »Sitz im Leben« Dadas, der für Béhar zentral ist.

Die dadaistische Theorie und insbesondere ihre Ästhetik der Performance und des Happenings trägt eigentlich schon alle Merkmale des Instantaneismus. Dada-Zürich ist ein Phänomen mit wechselnden Konturen (Cabaret, Künstlergesellschaft, Kunst-Galerie, Zeitschriften), denen immer nur ein kurzes Leben beschieden ist, die aber durchaus (in anderer oder ähnlicher Form) wieder auferstehen können und deren Kontinuität oder besser: Filiation vor allem durch Personen gewährleistet ist (etwa Huelsenbeck von Zürich nach Berlin oder Tzara von Zürich nach Paris).⁶⁹ Dada-Berlin existiert von Januar 1918 bis Sommer 1920 und findet mit der legendären, aber zeitlich extrem kurzen *Ersten Internationalen Dada Messe* (30.7.-5.8.1920) einen Höhe- und Schlusspunkt; es ist bezeichnend, dass Richard Huelsenbeck schon im Mai 1920 sein *En avant Dada. Die Geschichte des Dadaismus* publiziert, indem er u. a. feststellt: »Mit dem Revolver in der Tasche Literatur zu machen war eine Zeitlang meine Sehnsucht gewesen.«⁷⁰ Der Selbsthistorisierungsprozess von Dada (Berlin) hat an diesem Punkt begonnen. Dada-Paris startet vergleichsweise spät, mit der Übersiedlung Tzaras von Zürich in die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts im Januar 1920. Nach einem spektakulären Auftakt im ersten Halbjahr 1920 kommt es ab 1921 zu Irritationen zwischen Tzara und den späteren Surrealisten (Aragon, Breton, Soupault) und im Frühjahr 1922 zum Bruch wegen Bretons Projekt eines *Congrès pour la détermination des directives et la défense de l'esprit moderne* in Paris, Bretons Proklamation »Lâchez tout« von April 1922 endet mit der Aufforderung: »Geben Sie alles auf./Geben Sie Dada auf. [...] Machen Sie sich auf den Weg.«⁷¹

Die Berliner Dada Messe im August 1920 zeigt Plakate mit Forderungen wie *Dada steht auf Seiten des revolutionären Proletariats* oder *Dada ist politisch*: Von Beginn an hat sich Dada-Berlin auch politisch verstanden und engagiert, und gerade das politisch-revolutionäre Engagement beschleunigt den Niedergang Dadas. Wie etwas später bei den sowjetischen Konstruktivisten oder den Surrealisten ist die Kommunistische Partei nicht bereit, dem revolutionären Programm des Berliner Dadaismus Platz einzuräumen. Insofern reagiert die Huelsenbeck'sche Historisierungsstrategie auf eine für Dada (in Berlin) immer schwieriger werdende Situation. In Paris hat der Tzara'sche Dadaismus längere Zeit mit Publikumsprovokationen großen Erfolg, da die etablierten

68 van den Berg: *Dada*, 164-169.

69 Vgl. Asholt: »Umziehen oder Weiterleben als Gespenst? Pariser Dada-Genealogien«, in: Mareuge/Zanetti, 19-43.

70 Richard Huelsenbeck: *En avant Dada*, zit. Nach: Arp/Huelsenbeck/Tzara: *Dada*, Zürich: Arche 1957, 168.

71 Asholt/Fähnders, Manifeste, 271-272, hier: 272, »Lâchez tout./Lâchez Dada. [...] Partez sur les routes«, André Breton: »Lâchez tout«, in: *Les Pas perdus*, in: *Œuvres complètes*, Bd. 1, Paris: Gallimard-Pléiade 1988, 263 (zuerst: *Littérature*, April 1922).

Strukturen des literarisch-künstlerisch-kulturellen Feldes, d.h. die Institution Kunst, erstmals als solche radikal infrage gestellt werden, die Provokationen werden jedoch rasch als unterhaltsames Spektakel vereinnahmt, was Breton eher als Tzara bemerkt. Schon in der zweiten Saison (Winter 1920/21) stößt dieses Unternehmen an seine (Provokations-)Grenzen, und da Breton und die späteren Surrealisten der Auffassung sind, Tzaras Proteste und Provokationen seien dabei sich zu automatisieren, kündigen sie ihr Engagement auf: Bretons Artikel »Après Dada« von März 1922 spricht von einer »Beglaubigung einer Reihe der beliebtesten Aktionen als ›Dada‹.«⁷² Als Chronotopos sei Dada dabei, seinen Platz innerhalb der Institution Kunst zu finden, anstatt aus ihr auszubrechen, womit auch auf das grundsätzliche Dilemma der Avantgarde verwiesen wird: die Kunst mit der Kunst bekämpfen und abschaffen zu wollen.

Die durchaus intendierte Vergänglichkeit von Dada wird auch durch eine Bemerkung von Max Ernst im Gespräch mit Patrick Waldberg (»La partie de boules«, 1958) bestätigt: »Dada war eine Bombe«. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Ernst damit auf Mallarmé anspielt, der zur Zeit der anarchistischen Attentate der 1890er Jahre in »La musique et les lettres« (metaphorisch) von Bomben und der »Kürze ihrer Lektionen« (»brièveté de son enseignement«⁷³) spricht, ein Ausdruck, den sich Ernst zu eigen macht. Pascal Durand erblickt in der Wirkung solcher »Bomben« einen nur vorübergehenden Effekt im literarisch-künstlerischen Feld à la Bourdieu, das dadurch eher stabilisiert als erschüttert wird.⁷⁴ Für Max Ernst stellt sich die Frage, was 40 Jahre danach noch vom Effekt der Dada-Bombe bleibt: »Kann man sich jemanden vorstellen, der fast ein halbes Jahrhundert nachdem die Bombe explodiert ist, damit beschäftigt wäre, ihre Splitter zu suchen, sie zusammenzufügen und sie zu zeigen?«,⁷⁵ und mit dieser Frage gibt er eigentlich auch die Antwort.

Vielleicht deutlicher als die meisten Dada-Darstellungen weist Hermann Korte auf die Besonderheit *Der Dadaisten* hin. Unter der Überschrift »Dada ist mehr als Dada« schreibt er: »Es ist inkonsequent und paradox, die Dadaisten nach ihren ›Werken‹ zu beurteilen. [...] Nur im Handeln der Dadaisten aber, in ihren einzelnen Aktionen, in der Vielzahl ihrer Aktivitäten ist verlässlich zu bestimmen, was Dada ist.«⁷⁶ Im Grunde bestätigt er damit die Einschätzung

72 Übers. D. Verf., »homologation d'une série d'actes ›dada‹ les plus futiles«, in: André Breton: »Après Dada«, *Œuvres complètes*, Bd. 1, 260 (zuerst: *Comœdia*, 2. 3. 1922).

73 Stéphane Mallarmé: »La Musique et les lettres«, in: *Œuvres complètes*, Paris: Gallimard: Pléiade 1945, 652.

74 Pascal Durand: »La destruction fut ma Béatrice. Mallarmé ou l'implosion poétique«, in: *Revue d'histoire littéraire de la France*, Mai-Juni 1999 (*Anarchisme et création littéraire*), 373-389.

75 Übers. d. Verf., »Dada était une bombe«, »Peut-on imaginer quelqu'un, près d'un demi-siècle après l'explosion d'une bombe, qui s'emploierait à en recueillir les éclats, à les coller ensemble et à les montrer?«, in: Max Ernst: »Interview avec Patrick Waldberg: ›La partie de boules‹«, in: *Écritures*, Paris: Gallimard 1970, 410-512, hier: 411.

76 Korte, *Die Dadaisten*, 9.

Max Ernsts: Der Versuch die Bombensplitter zu sammeln, um die Bombe heute nachzubauen, ist aussichtslos, weil die Bombe unter gänzlich anderen Bedingungen nicht mehr explodieren oder ihre Explosion nicht mehr wahrgenommen würde. Mit der Bombe, die Dada-Zürich und vielleicht noch Dada-Berlin, Paris usw. gewesen sind, konnte sich die Hoffnung verbinden, »den Status von Kunst [...] als etwas Besonderem und Bedeutendem [zu zerstören] und die Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst, den Gegensatz von künstlerischer Praxis und Lebenspraxis [aufzuheben]«.77 Das, was sich damals als Magma des *radikalen Imaginären* manifestierte, wäre 40 oder 100 Jahre später eine kalkulierte und intendierte Wiederholung, d.h. eine schlechte Neo-Avantgarde. Max Ernst fragt in dem zitierten Interview zu Recht: »Aber warum wollen sie alle aus Dada ein Museumsobjekt machen?«,78 eine Frage, die schon eine Kritik an den Neo-Avantgarden der zweiten Jahrhunderthälfte präfiguriert.

Die Frage, ob Dada nicht (schon) ein Museumsobjekt geworden sei, stellt auch Walter Benjamin in seinem »Kunstwerk«-Essay. Zwar attestiert er dem »Kunstwerk bei den Dadaisten zu einem Geschoß« geworden zu sein: »Es stieß dem Betrachter zu. Es gewann eine taktile Qualität.« Aber Benjamin redet in der Vergangenheitsform und eine List der dialektischen Bezüge zwischen den Künsten und Medien führe dazu, dass »jede von Grund auf neue, bahnbrechende Erzeugung von Nachfragen über ihr Ziel hinausschießen [wird]. *Kraft seiner technischen Struktur hat der Film die physische Chocwirkung, welche der Dadaismus gleichsam in der moralischen noch verpackt hielt, aus dieser Emballage befreit.*« Nun ist das »über das Ziel hinausschießen« für Benjamin etwas, das »aus ihrem [der Kunst] reichsten historischen Kräftezentrum hervor[geht]«, der Dadaismus ist demzufolge eine wirklich »neue Kunstform«. Doch das dadaistische Kunstwerk »hatte vor allem *einer* Forderung Genüge zu leisten: öffentliches Ärgernis zu erregen.«79 Mit dieser Gleichsetzung von Dadaismus und Skandal wird Benjamin zwar weder dem grundsätzlichen Angriff von Dada auf die Institution Kunst gerecht noch der Intention, auch mithilfe des Skandals, die Kunst in das Leben zurückzuführen. Aber wie sich die Wirksamkeit des Skandals vor allem im Moment seiner Performance realisiert,80 so verwirklicht sich die umfassende Dimension dadaistischer Aktionen und Provokationen eigentlich nur im Moment ihrer Inszenierung. Oder, um es mit Peter Bürger, den Hermann Korte zitiert, zu sagen: »Zum Gegenstand

77 Korte, *Die Dadaisten*, 9.

78 Übers. d. Verf., »Mais qu'est-ce qu'ils ont donc tous à vouloir faire de Dada un objet de Musée?«, in: Ernst: *Ecritures*, 411.

79 Walter Benjamin: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, in: *Gesammelte Schriften*, I,2, Frankfurt: Suhrkamp 1974, 503 und 502.

80 Verf.: »Skandal als Programm? Funktionen des Skandals in der historischen Avantgarde und Funktion der historischen Avantgarde als Skandal«, in: A. Gelz/D. Hüser/S. Ruß (Hg.): *Skandal zwischen Moderne und Postmoderne*, Berlin: de Gruyter 2014, 149-166 (FRIAS Linguae & Litterae Bd. 32).

von Seminaren und Vorträgen gemacht, ist der Dadaismus eingeordnet als Literaturbewegung neben anderen; sein Protestpotential aber wird so verdeckt«. ⁸¹ So wie diese Einschätzung für Theorien der Avantgarde gilt, so sehr trifft sie auch für diese Dada-Untersuchung zu. Dada hat offensichtlich diesen Tod durch die Institutionen (sei es die des Kunst- und Literaturmarktes, sei es die durch Literatur- und Kunstwissenschaft) vorhergesehen und auf ihn reagiert, wie eine Todesanzeige des Jahres 1924 illustriert: »Die Freunde und Bekannten von DADA, im besten Alter an Literaritis gestorben, treffen sich am 30. November 1924, um 14.30h, am Grab ihres Bruders im Nichts zu einer Schweigeminute. Treffpunkt ist der Eingang zum Friedhof Montparnasse«. ⁸² Mit der Literaritis (»littératureite«) wird eindeutig auf die Institution Kunst und Literatur verwiesen, die Dada infiziert und vereinnahmt hat.

Die Dadaisten stellen nicht nur Fragen, die trotz oder wegen aller institutionellen Vereinnahmung bis heute keine Antwort erhalten haben, sie stellen sich auch selbst infrage und nehmen damit ihren (Schein-)Tod innerhalb der Institutionen vorweg. Doch gerade diese ironisch-autoreflexive Selbstaufgabe bietet vielleicht die Gewähr dafür, dass der Dadaismus bis heute, d. h. für viele Neo-Avantgarden, eine Referenz bildet und wenn schon nicht mehr als Bombe so zumindest als Gespenst weiterlebt.

81 Korte, *Die Dadaisten*, 8.

82 Übers. d. Verf., »Les amis et connaissances de DADA, mort à la fleur de l'âge d'une littérature aiguë, se réuniront le 30 novembre 1924, à 14h30, sur la tombe de leur frère en néant, afin d'y observer une minute de silence. On se regroupera à la grille du cimetière Montparnasse«, zitiert nach René Lourau, *Autodissolution des avant-gardes*, Paris: Galilée, 1980, 115 (*Le Mouvement accéléré*, Nov. 1924).

4 Externe und interne Dynamik

Von Russland zur Sowjetunion und vom Futurismus zum Konstruktivismus

Das Jahr 1920: Die Avantgarde als Produzent

In seinem »Moskau«-Essay des Jahres 1927 schreibt Walter Benjamin: »Jeder Gedanke, jeder Tag und jedes Leben liegt hier wie auf dem Tisch eines Laboratoriums. Und als wäre es ein Metall, welchem man einen unbekanntem Stoff mit allen Mitteln abgewinnen will, muß er bis zur Erschöpfung mit sich experimentieren lassen.«¹ Benjamin bezieht das auf die sowjetische Gesamtsituation, aber es trifft ohne Zweifel in besonderem Maße auf avantgardistische Kunst und Literatur zu. Doch deren »Experimente« scheinen 1927 schon beendet zu sein, zu der Zeit sind die proletarischen Schriftsteller (und Künstler) »vom Proletkult, von den formalistischen Künsten der Majakowskij und seiner Genossen« abgerückt.² In den Jahren 1926/27 setzt das ein, was Aage Hansen-Löve die »späte Avantgarde« nennt, die »in einem Akt der systemischen Selbstverdauung ihre eigenen Kinder konsumiert«,³ d. h. die politische Revolution frisst die frühe, eigentliche Avantgarde und ihre konstruktivistischen Strömungen, eben jene beiden Avantgarden, deren Ende Benjamin bemerkt.

Das sieht ein Jahrzehnt zuvor ganz anders aus. Vladimir Tatlin, der 1918 für die Monumentalpropaganda in Moskau verantwortlich ist, fordert in einer Denkschrift von Mai desselben Jahres, dass »Denkmäler gleichsam zu Straßenkathedern werden, von denen den Volksmassen frische Worte, Geist und Bewußtsein aufrüttelnde Gedanken zufliegen.«⁴ Die Intention, die schon im Kompositum Monumental-Propaganda deutlich wird, ist also, die Kunst ins (revolutionäre) Leben zu überführen und ihr zugleich eine Lebens-führende Aufgabe zu übertragen, d. h. die Kunst soll mit dem Leben im Benjamin'schen Sinne »experimentieren«. Wohl auch, weil die Großaktion der Verfertigung von 30 Denkmälern zum Jahrestag der Oktoberrevolution eher scheitert, macht sich Tatlin im Frühjahr 1919 selbst ans Werk, um das an monumentalem Anspruch nicht zu überbietende »Denkmal der III. Internationale« zu entwerfen.

1 Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, Bd. IV,1, Frankfurt: Suhrkamp 1991, 325.

2 So schreibt er zu Beginn seines *Moskauer Tagebuchs*, »Die linken Bewegungen, die zur Zeit des Kriegskommunismus benutzt wurden, werden gänzlich fallen gelassen.«, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. VI, Frankfurt: Suhrkamp 1985, 294.

3 Aage Hansen-Löve: *Über das Vorgestern ins Übermorgen. Neoprimitivismus in Wort- und Bildkunst der russischen Moderne*, Paderborn: Fink: 2016, 175.

4 Tatlin: »Denkschrift«, zit. nach: Yvonne Grumpelt-Maaß: *Kunst zwischen Utopie und Ideologie. Die russische Avantgarde zwischen 1900 und 1935*, St. Augustin: Gardez! Verlag 2001, 175. Die folgende Darstellung beruht auf der präzisen Dokumentation bei Grumpelt-Maaß, der Katalog der *Tatlin Retrospektive* (Köln: DuMont 1993) enttäuscht in dieser Hinsicht.

Er beschreibt es mit der Formel: »Malerei + Ingenieurwissenschaft – Architektur = Materialkonstruktion (a+c-o= k).« Das Resultat der Rechnung bringt die zentrale Devise des Konstruktivismus deutlich zum Ausdruck: »Malerei« und »Ingenieurwissenschaft« verabschieden die »Architektur«, um eine »materielle/Material-Konstruktion« zu realisieren.

Was Tatlin verwirklicht, sind Modelle. Das erste, fünf Meter hohe Modell wird anlässlich des 3. Jahrestages der Oktober-Revolution im November 1920 in den Freien Staatlichen Kunstwerkstätten in Petrograd und anschließend im Januar 1921 beim Gesamtrussischen Sowjetkongress in Moskau ausgestellt. Nach diesem prominenten Auftakt wird das »Denkmal der III. Internationale« die künstlerische Ikone der Sowjet-Kultur und -Ideologie.⁵ Doch schon vor seiner Vollendung steht Tatlins Denkmal mit seiner Materialkultur für die Avantgarde: Bei der »Ersten Internationalen Dada-Messe« in Berlin (30.6. - 25.8. 1920) stellen George Grosz und John Heartfield die Proklamation: »Die Kunst ist tot. Es lebe die neue Maschinenkunst Tatlins« aus und demonstrieren damit den Internationalismus der europäischen Avantgarde. Zugleich zeigen sie, dass die (russische) Avantgarde, die mit »Material-Konstruktionen« die Kunst ins Leben führen will, den Dada-Manifestationen ein Ende bereitet. 1920 arrangiert Raoul Hausmann die Photomontage »Tatlin lebt zu Hause«. Tatlins Intérieur, bestehend aus Maschinen, Apparaten und anatomischen Modellen, bestätigt, dass in dem russisch-sowjetischen Konstruktivismen eine Personifizierung des *radikalen Imaginären* der Avantgarde erblickt wird.

Mit dem Turm-Modell, das auch bei der »Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes« im Jahr 1925 in Paris gezeigt wird, ist Tatlins »Monumentalpropaganda« zum internationalen Wahrzeichen der jungen Sowjetunion geworden,⁶ das heißt allerdings auch, dass das Denkmal dabei ist, zum Kunstobjekt und Propagandainstrument zu werden. Und es wird zu *dem* Wahrzeichen der russisch-sowjetischen Avantgarde. Obwohl eine breitere Bevölkerung in den russischen Metropolen das Denkmal nicht nur durch die Ausstellungen und Zurschaustellungen, sondern auch durch Abbildungen bei Feiern zum dritten Jahrestag der Oktoberrevolution, in Zeitungen, Büchern oder auf Plakaten kennenlernt, wie Grumpelt-Maaß schreibt, ersetzt dies nicht die eigentliche Intention Tatlins. Er plant, ein Modell bei den Jubiläumsfeiern im Rahmen eines Massenschauspiels neu zu errichten.⁷ Damit wäre die avantgardistische Synthese der am Denkmal beteiligten und durch es wirkenden Künste durch eine kollektive Beteiligung im Rahmen dieses Massen-

5 So wird ein Modell des Denkmals beim 1. Mai-Umzug 1925 durch die Straßen Leningrads gefahren. Zu Photos solcher mit den Jubiläumsumzügen gezogenen Monumenten, Skulpturen und Lebender Bilder siehe auch: <https://dome.mit.edu/handle/1721.3/18408>.

6 Zur Geschichte des Denkmals und seiner Reproduktionen: Troels Andersen: *Tatlin*, Moderna Museet, Stockholm, 1968, 19-20, bei dieser Ausstellung wurde erstmals eine Rekonstruktion des »Denkmals« gezeigt; Grumpelt-Maaß: »Materialkultur und Kulturrevolution«, 169-189; *Vladimir Tatlin*, Köln: DuMont 1993, 53-60.

7 Grumpelt-Maaß, *Kunst zwischen Utopie und Ideologie*, 185.

spektakels zur praktizierten Monumentalpropaganda geworden – Tatlin spricht von einer »Synthese zwischen den verschiedenen Formen der Kunst« –;⁸ d. h. Kunst wäre zumindest in diesem Moment so ins Leben zurückgeführt worden, dass sie in ihm aufgegangen wäre. Wie bei der Revolutionsarchitektur eines Claude-Nicolas Ledoux bleibt es jedoch beim Entwurf des Denkmals,⁹ wohl nicht allein aus technischen und ökonomischen Gründen oder wegen der beschränkten Möglichkeiten während der Jahre des Kriegskommunismus, sondern aus Gründen einer ästhetischen und weltanschaulichen Überforderung der kommunistischen Partei – es war ihr schlicht zu kühn. In gewisser Weise ist Tatlins Denkmal ein Manifest ohne Worte, es vergegenwärtigt imaginierte zukünftige Lebenswelten, indem es – ähnlich den literarischen Manifesten der Avantgardisten – »architektonische Zukunftskunst als Gegenwart projekthaft ›realisiert‹.«¹⁰ Dass das Denkmal ein Modell geblieben ist, zeigt dann auch die Grenzen der Avantgarde – sogar während dieser für sie besonders günstigen Epoche, da Lenin ja durchaus die Monumentalpropaganda gefordert hat. Sein Nicht-Kommentar zu Tatlins Modell, sein beredtes Schweigen, deutet daraufhin, dass Lenin kein großes Interesse daran hatte, die öffentlichen Gebäude durch solche der konstruktivistischen Avantgarde zu ersetzen, die über die reine Zweckmäßigkeit hinausgehen. Lenins Schweigen kann vielerlei bedeutet haben, etwa dass Tatlins Entwurf nicht das war, was er unter Monumentalpropaganda verstand, vielleicht war diese Propaganda aber auch zu monumental oder zu avantgardistisch, möglicherweise hat er es auch als Zeichen für einen visuellen Führungsanspruch der (Kunst-)Avantgarde gedeutet, den sie gegenüber jener Avantgarde erhebt, als die sich die Partei betrachtet. Trotzki indes kommentiert Tatlins Denkmal im Kapitel »Die Kunst der Revolution und die sozialistische Kunst« von *Literatur und Revolution* von 1923. Und selbst der künstlerisch wohl aufgeschlossenste Revolutionsführer legt hier sehr viel Skepsis an den Tag: »Der Entwurf Tatlins für das Denkmal der III. Internationale (1919/1920) stellt sich von diesem Gesichtspunkt [der Zweckmäßigkeit] aus als wesentlich weniger befriedigend heraus. Der Zweck des Hauptbaues dient der Anordnung von Räumen aus Glas für die Sitzungen des Weltrates der Volkskommissare, der Kommunistischen Internationale usw. [...] Aber jetzt kann ich nicht umhin zu fragen: warum?« Was Trotzki an Tatlins Denkmal stört, ist offensichtlich seine avantgardistische Ästhetik und das damit verbundene Postulat einer gläsernen Transparenz: die revolutionäre Offenheit stößt angesichts einer radikalen Avantgarde sehr rasch an ihre Grenzen. Trotzki's abschließender Kommentar: »Am besten liesse man sie in der Werkstatt und zeigte sie nicht

8 Grumpelt-Maaß: *Kunst zwischen Utopie und Ideologie*, 182.

9 Zwischen der Revolutionsarchitektur und Tatlins »Denkmal« steht Rodins spiralenförmige »Tour de travail«, ein ebenfalls nicht realisierter Entwurf für die Weltausstellung von 1900.

10 Rainer Grübel: »Literatursatz, handgreifliche Kunst oder Vor-Schrift«, in: Hubert van den Berg/Ralf Grüttemeier: *Manifeste: Intentionalität*, Amsterdam: Rodopi 1998, 161-192, hier: 175 (AvantGarde Critical Studies, No 11).

den Photographen«,¹¹ macht noch einmal deutlich, wie politisch begrenzt die Möglichkeiten der sowjetischen Avantgarde sind, und der sich seit Ende der 1920er Jahre abzeichnende Stalinismus sperrt die Avantgarde nicht mehr in ihre Werkstätten, sondern in Lager ein.

In seiner großen Studie zu *Tatlin's Tower. Monument to Revolution* stellt Norbert Lyon fest: »Tatlin's eighth Wonder of the World [...] would trump the old order by refuting its formal idiom. It would re-state Russia's old messianic mission to the world.«¹² Die messianische Mission der Weltrevolution, die in dem spiralförmigen Aufbau des Denkmals zum Ausdruck kommt, muss spätestens in dem Moment fragwürdig werden, als der Kommunismus in einem Land propagiert wird. Auch in dieser Hinsicht stößt das Monumentalwerk des avantgardistischen Chronotopos an Grenzen. Als vielleicht gelungenstes Modell eines avantgardistischen Projekts, und damit sichtbarer Ausdruck eines *radikalen Imaginären*, verdeutlicht es die Grenzen der künstlerischen Avantgarde: Selbst während einer radikalen politischen und sozialen Revolution bleibt die radikale künstlerische Avantgarde von den politischen Konstellationen abhängig.

Die Avantgarde experimentiert im Benjamin'schen Laboratorium schon vor und besonders intensiv nach der Oktober-Revolution. Anders als beim italienischen Futurismus oder dem Zürcher Dadaismus und strukturell insofern der Unübersichtlichkeit der Hauptstadt des 19. Jahrhunderts während der Belle Époque vergleichbar, entsteht in Russland vor 1914 eine Vielfalt von Avantgarde-Flows, die in ihrer Gesamtheit so etwas wie eine Avantgarde-Landschaft bildet. Diese Vielfalt wird durch die Oktoberrevolution gleichzeitig homogenisiert und heterogenisiert. Sie »homogenisiert«, indem sich die Avantgarden dem politischen Ziel anschließen, sie »heterogenisiert« jedoch auch, indem sich jeweils einzelne Gruppen bilden, die für sich beanspruchen, dieses Ziel besonders effektiv zu repräsentieren. Die Überzeugung, dank der Simultaneität eines aktuellen kulturellen und politischen *radikalen Imaginären* eine Globalisierung-Internationalisierung realisieren zu können, führt nicht dazu, wie unter den heutigen Bedingungen eines globalisierten kapitalistischen Marktes eine »greater attention to global fragmentation, uncertainty and difference«¹³ zu postulieren, sie führt vielmehr zu dem Versuch, durch ein möglichst enge Bündnis mit der politischen Avantgarde die Flows der unterschiedlichen, sich überlappenden und miteinander konkurrierenden künstlerischen Avantgarden zu vereinigen, analog zur politischen Revolution in einer homogenen Avantgarde-Landschaft. Dies stellt die Bedeutung und die

11 Leo Trotzki: *Literatur und Revolution*, Berlin: Gerhardt Verlag 1968, 208 und 209.

12 Norbert Lynton: *Tatlin's Tower. Monument to Revolution*, New Haven/London: Yale UP 2009, 137. Bedauerlicherweise berücksichtigt Lynton fast nur englischsprachige Publikationen, die Arbeit von Grumpelt-Maaß wird nicht erwähnt.

13 Arjun Appadurai: *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis: UP Minnesota 1996, 201, Anm. 1.

Radikalität der »imagined worlds«¹⁴ nicht infrage. Doch ist zwischen der politischen und der künstlerischen Avantgarde eine nicht-hierarchische Kooperation überhaupt möglich? Mit ihren internationalistischen Hoffnungen ähnelt die radikale russische Avantgarde den heutigen Globalisierungshoffnungen – mit dem allerdings entscheidenden Unterschied, dass es derzeit eine politische Avantgarde gar nicht mehr oder kaum noch gibt. Dass dieses Verschwinden einer radikalen politischen Avantgarde nicht diskursiv kompensiert oder von der radikalen künstlerischen Avantgarde mit übernommen werden kann, ist das Dilemma der heutigen Situation und macht es problematisch, sich angesichts der radikal veränderten Umstände auf die sowjetische Situation zu berufen, wie es der heutige KunstAktivismus (siehe Kap., III) mit durchaus globalen Intentionen immer wieder versucht.

Das Jahr 1913¹⁵

Als Tatlin sein »Denkmal« baut, ist er selbst, aber auch die russische Kunst und Literatur insgesamt, seit einem Jahrzehnt in avantgardistischen Aktivitäten engagiert. Durch die Rezeption des Impressionismus in Russland vorbereitet, beginnen avantgardistische Aktivitäten mit der Publikation des *Sadok sudei* (A Trap for Judges)-Almanachs im Jahre 1910, der von beteiligten Dichtern wie Chlebnikov, Kamenskij oder Burljuk später als futuristisch qualifiziert wird, womit ein (überflüssiger) Streit um das russische oder italienische Erstgeburtsrecht am Futurismus lanciert wird, den Marinetti während seines Moskau-Besuchs 1914 nur zu gern aufnimmt. Überflüssig insofern, als sich beide Futurismen praktisch nicht beeinflussen. Der Almanach, der von Kritikern als »beyond the limits of literature« qualifiziert wird,¹⁶ kann als Präfiguration des russischen Futurismus verstanden werden, der sich 1912 deutlicher manifestiert. Auf Moskau im Dezember 1912 datiert, veröffentlichen die Mitglieder der Hylaea-Gruppe Burljuk und Chlebnikov mit Krucenych und Majakowskij *Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack*. Mit ihrer Erhebung über die russische Literatur (neun Autoren werden stellvertretend genannt): »Aus der Höhe von Wolkenkratzern blicken wir herab auf ihre Nichtigkeit!«, entsprechen sie durchaus italienisch-futuristischen topologischen Positionierungen, wie dem Marinetti'schen »Aufrecht auf dem Gipfel der Welt« (s.o.). Zwar ließen auch einige literarisch-ästhetische

14 Appadurai, *Modernity at Large*, 33.

15 Schon die drei Bände des von Liliane Brion-Guerry herausgegebenen Werkes *L'annee 1913. Les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la première guerre mondiale*, Klincksieck 1971-1973, haben auf die Schlüsselrolle des letzten Vorkriegsjahres für die europäische Kultur verwiesen. Für die russische Kultur hat dies Felix Philipp Ingold mit dem beeindruckenden Band *Der große Bruch. Rußland im Epochenjahr 1913. Kultur – Gesellschaft – Politik* (München: Beck 2000) unternommen.

16 Zit. nach: Vladimir Markov: *Russian Futurism. A History*, Berkeley/Los Angeles: California UP 1968, 26.

Konzeptionen Analogien zu den »befreiten Worten« Marinettis zu, doch da das Manifest mit dem Versprechen eines »*Wetterleuchten der Neuen Vorwärtsschreitenden Schönheit des Selbstzweck-(selbsthaften) Wortes*« endet,¹⁷ geht die Autoreferenzialität dieser Ästhetik einen entscheidenden Schritt weiter als die Lautmalerei und die Technik-Orientierung, wie sie das kurz zuvor publizierte *Technische Manifest der futuristischen Literatur* Marinettis proklamiert. Ähnlichkeiten zwischen den »Wortbildungsmodellen als konstruktives Prinzip poetischer Texte«¹⁸ der italienischen und russischen Futuristen gibt es allerdings auch beim Umgang mit der Syntax (Zerstörung bei Marinetti, Zerrüttung in *Sadok sudei II*), aber die Schöpfung neuer Wörter geht weiter als im *Technischen Manifest*. Dies unterscheidet die (russisch-)futuristische *zaum*'-Poetik, die ein nicht sogenanntes Manifest eines zweiten *Sadok sudei*-Bandes von Anfang 1913 entwickelt, und bei der die Wörter, die laut Sklovskij (1915) »keine bestimmte Bedeutung besitzen und unmittelbar auf die Emotionen wirken müssen«,¹⁹ grundsätzlich von den Technik-Analogien der »Drahtlosen Phantasien« Marinettis differieren. Die beiden Manifeste von Ende 1912 und Anfang 1913 haben die Grundlage für den russischen Futurismus geschaffen.

Die erste russische Bewegung, die den Futurismus als Begriff für sich reklamiert, wird von Igor Severjanin angestoßen, der 1911 eine Broschüre mit dem Titel »Prolog Ego-Futurismus« publiziert, und das Jahr 1912 ist durch die Konkurrenz sich ständig neu gruppierender, kombinierender und separierender ego-futuristischer Gruppen und Protagonisten charakterisiert, wobei keine klare Programmatik entwickelt wird. Die Auseinandersetzung mit oder der Bezug auf die italienischen Futuristen und Marinetti trägt nicht zur Entwicklung identifizierbarer avantgardistischer Ziele bei, illustriert aber die avantgardistische Atmosphäre der letzten Vorkriegsjahre. So kündigt der vierte ego-futuristische Almanach 1913 eine Beteiligung des Gründers des (italienischen) Futurismus an, zu der es dann allerdings nicht kommt. Markov betrachtet ein Pamphlet von Ivan Ignatiev aus dem selben Jahr als den vielleicht ehrgeizigsten Versuch, den Ego-Futurismus mit literarischen Innovationen zu verbinden, vor allem dem »ego-prim«, der »contemporaneity« und der »mechanical quality«, »the third probably means their attempts to write in illogical sequences of words similar to later surrealist practice of »automatic writing«.«²⁰ Damit hat der Ego-Futurismus dem Durchbruch des Kubo-Futurismus im Jahre 1913 den Weg bereitet, und angesichts der begrenzten Aufmerksamkeit, die er der italienischen Bewegung schenkt, scheint es übertrieben, ihn

17 Burljuk, Chlebnikov u.a.: *Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack*, in: Asholt/Fähn-
ders, *Manifeste*, 28.

18 So der Abschnitt bei Aage Hansen-Löve: *Der Russische Formalismus. Methodologische
Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien: Verlag der
Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1978, 121-127.

19 Zitiert nach Hansen-Löve, *Russischer Formalismus*, 106.

20 Markov, *Russian Futurism*, 87.

schon deshalb als »eine rechte Strömung im Futurismus« zu qualifizieren.²¹ Vorbereitet wird der Kubo-Futurismus durch die Hylaea-Gruppe²² um die Brüder Burljuk und Benedict Livschitz, der sich Krucenych und Majakowskij anschließen und die 1912 mit der *Ohrfeige* öffentlich auftreten und – trotz ihrer Kritik des Ego-Futurismus im Jahr 1913 – den Begriff für sich reklamieren: »In 1913 members of the Hylaea group became known as ›cubo-futurists‹.«²³

Mit dem Titel seines großen Werkes *Der große Bruch. Rußland im Epochenjahr 1913* weist Felix Philipp Ingold angemessen auf das Jahr des entscheidenden Durchbruchs der russischen Avantgarde hin. Nicht ohne Grund sieht er im Theater einen privilegierten Ort dieser Avantgarde, auch Futuristen und Dadaisten experimentieren mit ihrem Avantgardismus bekanntlich auf der Bühne, die also für die Avantgarde einen besonders spektakulären Ort zu bilden scheint. Zudem situieren sich die avantgardistischen Experimente innerhalb einer ganz Europa erfassenden Theaterreformbewegung, für die in Russland vor allem Wsewolod Mejerhold steht. Die beiden Doppelaufführungen des Stückes oder der Performance *Wladimir Majakowskij* des gleichnamigen Autors (und Protagonisten) und der Oper *Sieg über die Sonne* von Michail Matjuschin am 2. und 4. sowie am 3. und 5. Dezember 1913 repräsentieren am Ende des ersten avantgardistischen Jahres nicht nur das »wegweisende Gründungsereignis der künstlerischen Moderne«,²⁴ sondern auch einen Durchbruch der kubo-futuristischen Avantgarde in die öffentliche Wahrnehmung und eine Proklamation der avantgardistischen Ästhetik des *zaum'*, also des Hintersinns im Sinne einer transrationalen, willkürlichen Sprache, der zu einem zentralen Verfahren dieser Avantgarde werden sollte. Bei Majakowskij kommt es nicht nur zu einem Variété-Spektakel, die Figuren werden de- und transformiert, vor allem gibt es keine Trennung von Autor, Dichter, Schauspieler und Regisseur, was gleichzeitig durch Wortspiele und sprachliche Dekonstruktionen auch auf der Ebene des Signifikanten durchgespielt wird: Majakowskij, das wohl größte Performance-Talent der russischen Avantgarde, ist alles gleichzeitig, was eine Auflösung der bis dahin gerade im Theater auch räumlich markierten Trennung von Kunst und Leben darstellt. Die Pseudo-Oper *Sieg über die Sonne* erreicht dies aus der entgegengesetzten Richtung, Hansen-Löve überschreibt ein Kapitel mit: »Der *Sieg über die Sonne* als Sieg über die Kunst«.²⁵

21 Klaus von Beyme: *Das Zeitalter der Avantgarde. Kunst und Gesellschaft 1905-1955*, München: Beck 2005, 620.

22 Hylaea weniger wegen des von Alexander von Humboldt so bezeichneten Stromgebiets von Amazonas und Orinoko, als aufgrund der Gegend am Dnjepr, in der die Skythen gelebt haben sollen. Also eine wenig futuristische Tradition.

23 Markov: *Russian Futurism*, 117.

24 Felix Philipp Ingold: *Der große Bruch. Rußland im Epochenjahr 1913. Kultur. Gesellschaft. Politik*, München: Beck 2000, 131.

25 Age Hansen-Löve: »Im Namen des Todes. Endspiele und Nullformen der russischen Avantgarde«, in: ders. und Boris Groys (Hg.): *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde*, Frankfurt: Suhrkamp 2005, 700-749, hier: 712-718.

Die kubofuturistische Oper ist ein Gesamtkunstwerk von Michail Matjuschin (Komponist), Kasimir Malevitch (Bühnenbild/Kostüme), Aleksej Krucenych und Welimir Chlebnikov (Libretto) und in Malevičs' bahnbrechenden Entwürfen zeichnet sich schon der Suprematismus ab.²⁶ Auch diese Oper arbeitet mit vielfältigen Dekonstruktionen und findet ihre Einheit in einer unablässigen Fragmentierung. Dies gilt insbesondere für die Musik, die mit immer neuen Brüchen und der Verwendung von Dissonanzen einen Verfremdungseffekt erreichen will, der die Rezeptionsgewohnheiten des Publikums aufbricht. Für Bühnenbild und Sprache gilt jedoch, dass beide mit den *zaum'*-Verfahren eine eigene ikonographische und transrationale Sprache praktizieren, die die Logik in quasi dadaistischer Weise negiert.

Schon Vladimir Markov konstatiert: »The year 1913 was the *annus mirabilis* of Russian futurism.«²⁷ Auch wenn es auf den ersten Blick so aussieht, als ob es sich um eine (produktive) Rezeption des italienischen Futurismus handele. So etwa wenn Ilja Zdanevitch im März 1913 erklärt, dass das Leben noch zu statisch und zu unbeweglich sei: »Wohingegen der Futurismus ununterbrochene Bewegung ist – hinreißende Dynamik«, und Michail Larionow geradezu à la Marinetti proklamiert: »Eine neue Schönheit bringen wir der Welt dar – die Schönheit der Geschwindigkeit [...] wir besingen die Poesie der Maschinen und der gigantischen Bauten, den rasenden Sieg über den Raum und die ›Allgegenwart‹.«²⁸ Auch Majakowskij benutzt in seinem Stück und bei seinen Auftritten zumindest teilweise das Technik-Inventar der italienischen Futuristen, um den eigenen Avantgardismus zu markieren, wie etwa in seiner Rede »Die Errungenschaften des Futurismus«, die er bei einer Rundreise mit Burljuk und Kamensky in 17 russischen Städten gehalten haben soll.²⁹ In dieser Rede findet aber auch das einen Ausdruck, was den russischen immer stärker vom italienischen Futurismus unterscheiden sollte: »Die Auferweckung des Wortes«.³⁰ Dort erklärt der Theater-Autor-Dichter-Schauspieler u. a.: »Das Wort darf nicht beschreiben, es muss an sich schon Ausdruck sein. Das Wort hat sein eigenes Aroma, seine Farbe, seine Seele, das Wort ist ein lebendiger Organismus, und nicht bloß ein Merkzeichen für die Definition irgendeines Begriffs.«³¹ Die kubo-futuristischen Manifeste und Deklarationen des Jahres 1913 zum »Wort als solchem« (Krucenych und Chlebnikov), zu der »Theo-

26 1915 veröffentlicht Malevitch »Vom Kubismus zum Suprematismus in der Kunst, zum neuen Realismus in der Malerei, als der absoluten Schöpfung«, in: Groys/Hansen-Löve, *Am Nullpunkt*, 188-199.

27 Markov: *Russian Futurism*, 132.

28 Zitiert nach: Ingold, *Der große Bruch*, 135-136.

29 Markov, *Russian Futurism*, 135.

30 Siehe das dementsprechende Kapitel bei Hansen-Löve, *Der Russische Formalismus* (111-114), das dieser in Zusammenhang mit der »Frühen formalistischen Theorie der poetischen Sprache« (99-172) stellt, und damit deutlich von den avantgardistischen Verfahren des italienischen Futurismus unterscheidet.

31 Zitiert nach Ingold: *Der große Bruch*, 137. Ähnlich bei Markov, *Russian Futurism*, 135.

rie. Das Wort als solches« (Kulbin) oder zur »Auferweckung des Wortes« (Sklovskij) illustrieren dies deutlich.

Die »Kubo-futuristische *zaum*'-Poetik«, die Aage Hanse-Löve in Zusammenhang mit der »Frühen formalistischen Theorie der poetischen Sprache« untersucht, verweist auf einen Unterschied zwischen russischem und italienischem Futurismus, der weit entscheidender ist als Prioritäten von zwei oder drei Jahren. Wenige Jahre nach dem *annus mirabilis* beginnt ein Austausch zwischen Kubo-Futuristen und Formalisten, mit dem es gelingt, »die kunsttheoretischen Ansätze der Kubo-Futuristen zu einer kunstwissenschaftlichen Hypothese auszubauen [und] in ein »wissenschaftliches« Objekt zu verwandeln«, wie Hansen-Löve zu Recht feststellt;³² seine Untersuchung dieses Zusammenhangs ist auch heute noch exemplarisch und unübertroffen. Schon die Rede Sklojskis von 1913 verweist auf diesen Zusammenhang (er spricht dort von den poetischen Verfahren), und in einem Aufsatz von 1915 zu den »Voraussetzungen des Futurismus« erklärt er: »Die *zaum*' ist keine Begriffssprache, sondern eine individuelle Sprache, in der die Wörter keine bestimmte Bedeutung besitzen und unmittelbar auf die Emotion wirken müssen«,³³ *zaum*' dekonstruiert und verfremdet damit die (konventionelle) Sprache der Literatur und trägt so zur Entautomatisierung der Wahrnehmung bei. Roman Jakobson betrachtet das Verfahren der erschwerten Wahrnehmung als das grundlegende Verfahren des (russischen) Futurismus, und kritisiert die italienische Variante des Futurismus »wegen seiner thematischen Motivation, wegen seiner expressiv-emotionalen Bindung der Kunstmittel an eine realistische Situation, wie sie etwa die rasante Bewegung eines Rennautos oder eines Radfahrers darstellt.«³⁴ Hansen-Löve spricht zu Recht davon, »wie intensiv die Rückkoppelung zwischen formalistischer Theorie und Praxis der künstlerischen Avantgarde war.«³⁵ Es ist nicht übertrieben festzustellen, dass es sich dabei um eine einmalige Konstellation innerhalb der (europäischen) Avantgarden handelt, um eine »Theorie-Avantgarde« (s. Kap. II.2), die für das Selbstverständnis und die Selbstgewissheit der russischen Avantgarde erhebliche Konsequenzen hat. Eine ähnliche Ausnahmesituation sollte im politisch-sozialen Bereich für die (sowjetische) Avantgarde aus der Oktober-Revolution resultieren: auch hier kommt es zu einem Experimentierfeld und einer Konfrontation der »revolutionären« Kunst-Avantgarde mit einer revolutionären Situation, die anderswo ihresgleichen sucht.³⁶

Lifšics *Befreiung des Wortes* oder Krucenyčs *Deklaration des Wortes als solches*, beide 1913 erschienen, vertreten die andere Seite dieser Austausch-

32 Hansen-Löve, *Der Russische Formalismus*, 105.

33 Hansen-Löve, *Der Russische Formalismus*, 106f.

34 Hansen-Löve: *Der Russische Formalismus*, 86, Anm. 188.

35 Hansen-Löve: *Der Russische Formalismus*, 177, Anm. 331.

36 Zur Sprachkonzeption in den Avantgarden: Anne Tomiche: »Babel et les avant-gardes futuristes et dadaïstes«, in: Véronique Léonard-Roques/Jean-Christophe Valtat: *Les mythes des avant-gardes*, Clermont-Ferrand: PU Blaise Pascal 2003, 153-167.

beziehung. Lifsic sieht sich an der »Schwelle der großen Befreiung des Wortes«. Zwar sucht »der Dichter in der Welt bewußt den Anlass zum Schaffen«, doch »mit Ausnahme ihres Ausgangspunktes setzt sie [die Literatur] sich in keinerlei Beziehung zur Welt, koordiniert sich nicht mit ihr.«³⁷ Im Vergleich dazu geht Aleksej Krucenych einen entscheidenden Schritt weiter. Durchaus noch im Sinne Lifsics »hat der Künstler die Freiheit, sich nicht nur in der allgemeinen Sprache (Begriffe), sondern auch der persönlichen (der Schöpfer ist individuell), und in einer Sprache, die keine festgelegte (nicht erstarrte) Bedeutung besitzt – dem *zaum*‘ –, auszudrücken.« Auch hier werden formalistische Grundbegriffe mehr als implizit benutzt. Vor allem aber, und insofern avantgardistischer, postuliert er: »INDEM ICH NEUE WÖRTER SCHAFFE, bringe ich einen neuen Inhalt dar, WO ALLES ins Rutschen kommt (Bedingtheit der Zeit, des Raumes) [...]«. ³⁸ Die chronotopische Veränderung der Kunst durch das Schaffen »neuer Wörter« soll also eine solche des Lebens (»wo alles ins Rutschen kommt«) bewirken. Der entscheidende Unterschied zu den italienischen Futuristen, aber auch zu Lifsic, besteht darin, dass die Wörter nicht mehr nur befreit (wie die *Parole in libertà*) werden sollen, sondern dass mit den neuen Wörtern auch eine andere, unbekannte Sprache entstehen soll. Dies illustriert die von Krucenych und Chlebnikov gemeinsam verfasste Proklamation: *Das Wort als solches* (1913), in der es heißt: »Wir sind nämlich der Meinung, daß die Sprache vor allem *Sprache* sein soll und wenn sie schon an irgend etwas erinnert, dann wohl am ehesten an eine Säge oder den vergifteten Pfeil eines Wilden.« Und noch deutlicher und konkreter: »Die Maler Zukunftianer benützen gern Körperteile, Ausschnitte, und die Zukunftianer Wortschöpfer zerstückelte Wörter, Halbwörter und deren wunderliche listige Verbindungen (hintersinnige Sprache), dadurch wird die größtmögliche Ausdruckskraft erreicht.«³⁹ Zwischen Malern und Dichtern kommt es bei der Dekonstruktion der zeitgenössischen Kunst zu einer Kooperation, oft verbinden sich in einem Werk beide Medien, wie in Majakowskij's *Kultbuch der Drei* (1913), das er selbst illustriert, oder in Malevič's Umschlag für *Das Wort als solches*. Geradezu programmatisch wird die Darstellung in einer Illustration *Des Spiels in der Hölle* von Krucenych und Chlebnikov (1912). Neben den Illustrationen von Natalja Gontcharova verweist Ingold auf eine Skizze von Malevič, in der zwei Teufelsfiguren den Körper einer Frau zersägen: »Schiere, Säge, Messer – der Schnitt als de-konstruktive künstlerische Geste«, ⁴⁰ wobei die Sprengung oder Dekonstruktion der Konventionen allerdings (noch) der erkennbaren Darstellung bedarf, um das avantgardistische Projekt zu visualisieren.

37 Benedikt Lifsic: *Die Befreiung des Wortes*, in: Asholt/Fähnders: *Manifeste*, 35 und 36.

38 Aleksej Krucenyc: *Deklaration des Wortes als solches*, in: Asholt/Fähnders, *Manifeste*, 48 und 49.

39 Krucenych/Chlebnikov: *Das Wort als solches*, in: Ingold: *Der große Bruch*, 325, Asholt/Fähnders: *Manifeste*, 69.

40 Ingold: *Der große Bruch*, 171.

Wie die anderen Avantgarden entdeckt der Kubo-Futurismus die Bedeutung von Provokationen und Skandalen für die öffentliche Aufmerksamkeit, die in Russland aufgrund der Zensur und der Polizeikontrollen aller öffentlichen Auftritte besonders leicht erreicht werden können. Im Vorfeld der ersten öffentlichen Soirée/Serata der Kubo-Futuristen am 13. Oktober 1913 wird dafür ein »Spaziergang« auf dem Kusnezki-Boulevard, der Hauptgeschäftsstraße Moskaus, organisiert, den Nikolaj Punin in seinen Erinnerungen erwähnt⁴¹ und bei dem Majakowski besonderes Aufsehen erregt. Man hat die Gesichter bemalt, trägt rote Holzlöffel in den Händen und rezitiert für die Flaneure futuristische Gedichte: »The one who enjoyed this ›maskers parade‹ most was Mayakovsky, a born actor [...] He paraded along Kuznetsky in a new yellow blouse, made by his mother [...] and read his own poetry in a pleasant, velvety bass voice. [...] One little girl gave Mayakovsky an orange, which he began to eat.«⁴² Anders als die Straßenauftritte der italienischen Futuristen nehmen solche »publicity strolls« (Markov) die surrealistischen Paris-Promenaden und die *dérive* der situationistischen Umherschweifungen (s. Kap. II.1) vorweg. Und Kamenskis Schilderung eines kubo-futuristischen Abends, bei dem er selbst »mit einem gemalten Aeroplan auf der Stirn« auftritt, ähnelt dem von italienischen Futuristen und (später) von Dadaisten gewohnten Modell. Er fordert: »Wir müssten neue Menschen werden, müssten das Leben und die Kunst auf neue Weise verstehen« und verortet den Futurismus: »Wir Futuristen-Dichter sind lebhaft, bebend, modern, wir arbeiten wie Motoren«, um folgende Reaktionen zu erhalten: »Händeklatschen. Schreie: ›Es lebe der Futurismus!‹ Aus den ersten Reihen – Zischen, Trampeln. Erneut Schreie: ›Nieder mit dem Futurismus! Es reicht!‹ Pfiffe, die untergehen in einem Sturm von Applaus. Irrer Schlagabtausch zwischen den Jungen in den Seitenrängen und auf der Galerie und dem Publikum im Parterre.«⁴³ Weil Kamenskij seine Erinnerungen erst 1931, also zu einer Zeit schreibt, als Skandale und Provokationen gefährlich zu werden beginnen, spricht vieles für die Angemessenheit der Darstellung. Und wenn er davon spricht, Leben und Kunst auf neue Weise zu verstehen, so ist dies (noch) das 1931 (schon) alte Programm der Avantgarde. Es soll skandalisieren, auch wenn der Skandal geplant und organisiert werden muss.

Als Marinetti, der in Hinblick auf Provokationen, Skandale und ihre Organisation als Experte gelten kann, Anfang 1914 nach Russland reist (vom 24. Januar bis 17. Februar), trifft er also auf eine ego- oder kubo-futuristische

41 Nikolaj Punin: »Die ersten futuristischen Schlachten«, in: Ingold, *Der große Bruch*, 468-482.

42 Markov, *Russian Futurism*, 133. Siehe auch: <https://de.rbth.com/kultur/80875-avantgarde-kuenstler-streetart-sowjetunion>.

43 Wassili Kamenski: »Zum Tee bei den Futuristen«, in: Ingold, *Der große Bruch*, 493-500. Im Dokumentationsteil bei Ingold finden sich noch andere Quellen für Skandale, und Markov beschreibt eine Tournee von Burljuk, Kamenkij und Majakowski durch 17 russische Städte, bei denen es immer wieder zu solchen Szenen kommt (Markov, *Russian Futurism*, 135-138).

Szene, die sich in jeder Hinsicht als avantgardistisch gleichwertig betrachteten kann. In diesem Moment können die italienischen und russischen Futuristen/Futurismen nicht wissen, dass begonnen mit der zweiten Jahreshälfte ein Weltkrieg ihre Dekonstruktions-, Destruktions- und Zerstörungspostulate überbieten wird. Während der größere Teil der italienischen Futuristen im Sinne der Marinetti'schen Proklamationen vom Krieg als der einzigen Hygiene der Welt (s.o.) (erfolgreich) den Kriegsbeitritt ihres Landes fordert, sind die russischen Futuristen, von einigen patriotischen Konzessionen abgesehen, zurückhaltender. Sie weisen darauf hin, dass die *Befreiung des Wortes* oder des *Buchstabens als solcher* und das Zerstören »der überkommenen Dichtung des Denkens, die dem Gesetz der Kausalität folgt, dem zahnlosen gesunden Menschenverstand, der »symmetrischen Logik«,⁴⁴ die das *Manifest des Ersten allrussischen Kongresses der Rhapsoden der Zukunft* (Juli 1913) postuliert, mit der systematischen und brutalen Zerstörung des industriell-technischen Krieges nichts gemein hat: Für die russischen Ego- und Kubo-Futuristen ist der Krieg nicht die »einzige Hygiene der Welt« (Marinetti).

Im »Alogismus der literarischen Futuristen«, den Yvonne Gumpelt-Maaß 1914 auch bei Malevitch als einen Versuch, »die Lautmalerei des »zaum« in der kubo-futuristischen Malerei zu visualisieren«, identifiziert, kann man eine »Vorform des Dadaismus« erblicken, wobei allerdings der Alogismus sich auf die »Alogische Zusammenstellung zweier Formen«⁴⁵ beschränkt, also von einer *coincidentia oppositorum* und der alogischen Aufhebung der Widersprüche noch mehr oder weniger weit entfernt ist. Felix Ingold hingegen setzt das, was er den *Großen Bruch* nennt – d.i. die umfassenden gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Umbrüche im Russland des Jahres 1913 –, in Beziehung zum Nihilismus, um mit der Frage zu schließen, ob nicht die russische künstlerische Kultur mit diesem »Bruch« »erstmal in ihrer Geschichte die westliche Entwicklung nicht nur nachgeholt und aufgearbeitet hat, sondern ihr, in mancher Hinsicht beispielgebend, *vorausgegangen* ist?« Und er beantwortet diese Frage mit dem abschließenden Satz: »Gerade *weil* hier erstmals die destruktive Geste des »typisch russischen« Anarchismus und Nihilismus zum *schöpferischen Prinzip* erhoben wurde.«⁴⁶ Die zeitliche Priorisierung und die Begrifflichkeit legen einen Vergleich mit der »schöpferischen Indifferenz« der Dadaisten nahe, und ohne den Nihilismus der russischen Avantgarde und die avantgardistische Indifferenz der Dadaisten gleichsetzen zu wollen, bestehen zwischen beiden Einstellungen zumindest Homologien, gleichwohl die Zürcher Dadaisten die russischen Vorläufer kaum wahrgenommen haben dürften. Dennoch gilt ihnen gegenüber der Prioritäts-Befund Ingolds, auch wenn zu erklären bleibt, weshalb der so typische russische Anarchismus und Nihilismus in anderer Form und unter anderen Bedingungen in Zürich zum

44 Asholt/Fähnders, *Manifeste*, 51.

45 Alle Zitate bei Grumpelt-Maaß: »Materialkultur und Kulturrevolution«, 119.

46 Ingold: *Der große Bruch*, 235.

»schöpferischen Prinzip« werden kann; offensichtlich handelt es sich in beiden Fällen um Erscheinungsformen des *radikalen Imaginären*.

Während des Ersten Weltkrieges setzen die Kubo-Futuristen, von denen die meisten einer Einberufung entgehen können, ihre Aktivitäten fort. So veranstalten Burljuk, dessen Bruder Wladimir zu den wenigen gefallenen Künstlern (1917) gehört, Kamenskij und Malevič am 14. Oktober 1914 in Moskau einen Vortrags- und Rezitationsabend, doch das Publikum interessiert sich nicht mehr in gleicher Weise für futuristische Provokationen. Eine Majakowskij-Proklamation des Jahres 1915 zeigt jedoch, dass der Futurismus zumindest als Gespenst weiterlebt. Zwar stellt Majakowskij fest: »Da nun der Futurismus als Idee einer Elite tot ist, brauchen wir ihn nicht«, doch zugleich wirkt er in anderer Form weiter: »Jawohl! Der Futurismus ist verstorben als Sondergruppe; dafür ergießt er sich jetzt wie eine Flutwelle in sie alle.«⁴⁷ So setzt zwar das ein, was Markov als einen »Decline« bezeichnet, es handelt sich aber um einen wirkungs- und folgenreichen Niedergang, der sich bis in die frühen Sowjetjahre erstreckt.⁴⁸

Bezeichnenderweise kommt es im Dezember 1915 in Petrograd/St. Petersburg zur »Letzten futuristischen Bilderausstellung 0.10«,⁴⁹ bei der u.a. Konterreliefs von Tatlin und erste suprematistische Arbeiten Malevičs (etwa das *Schwarze Quadrat*, unter dem Titel *Viereck*) gezeigt werden. Beide Künstler und ihre Arbeiten stehen für Avantgardekonzeptionen, die als konstruktivistische Materialkultur und Suprematismus dominierende Positionen im künstlerisch-literarischen Feld einnehmen werden. Für Malevičs Suprematismus ist Gegenstandslosigkeit das höchste Ideal: »Die Dinge sind verschwunden wie der Rauch, für eine neue Kultur der Kunst geht auch die Kunst voran zum Schöpferischen als Selbstzweck, zur Herrschaft der Formen über die Natur.«⁵⁰ Und Hansen-Löve sieht die Gegenstandslosigkeit von Malevičs *Quadrat* mit dem Verfremdungsprinzip verbunden: »Indem es das V-Prinzip der *bespredmetnost* [Gegenstandslosigkeit] selbst zum Gegenstand des Bildes bzw. das Bild zum Gegenstand erhebt.«⁵¹ Für diese Selbst-Positionierung Malevičs im avantgardistischen Feld steht programmatisch sein 1915 veröffentlichter Essay »Vom Kubismus und Futurismus zum Suprematismus. Neuer Realismus in der Malerei«. Tatlin hingegen, von dem auf der Ausstellung im Gegensatz zu 15 Malevič-Bildern nur zwei Bild- oder Konterreliefs zu sehen sind, ent-

47 Majakowskij: »Ein Tropfen Teer«, in: Asholt/Fähnders, *Manifeste*: 107-108, hier 108. In ähnlicher Weise stellt Maurice Blanchot 1947 zum Surrealismus fest: »Le surréalisme s'est-il évanoui? Ce qu'il n'est plus ici ou là: il est partout. C'est un fantôme, une brillante hantise.« (In: »Réflexions sur le surréalisme«, in: ders.: *La part du feu*, Paris: Gallimard 1993, 90).

48 Markov: »Decline«, *Russian Futurism*, 276-379.

49 *Die suprematistischen Manifeste der »Letzten futuristischen Bilderausstellung 0.10«*, in: Asholt/Fähnders: *Manifeste*, 105-107.

50 *Die suprematistischen Manifeste der »Letzten futuristischen Bilderausstellung 0.10«*, in: Asholt/Fähnders: *Manifeste*, 106.

51 Hansen-Löve: *Der Russische Formalismus*, 77.

wickelt seit 1913 das Konzept einer Materialkultur und distanziert sich bei der »0.10-Ausstellung« nicht nur räumlich von Malevič, sondern auch durch den Hinweis in dem ihm überlassenen Raum: »Exhibition of Professional Artists«. ⁵² Während Malevitch für sich einen »Neuen Realismus in der Malerei« in Anspruch nimmt, kann Tatlin dies mit zumindest ebenso berechtigten Gründen tun: »His own work was realistic in the sense of using real materials, almost every piece recycled from the real world and creating significance through the manner of assembly.« ⁵³ – man könnte auch sagen durch seine »Konstruktion«. Grumpelt-Maaß bestätigt diesen »Realismus« mit einem Zitat aus einem »Rechenschaftsbericht« Tatlins aus dem Jahre 1924: »Die Abteilung Materielle Kultur [stellt sich] zwei Aufgaben: 1. Gestaltung der Materialien. 2. Gestaltung der Lebensweise.« Damit wird nicht nur eine konstruktivistische Programmatik entwickelt, es kommt auch »zur Rückkoppelung der Materialkultur an die Lebenswirklichkeit«, ⁵⁴ und damit wird ein *radikales Imaginäres* virulent, das mit dieser »Aufgabe [der] Rückkoppelung« die Kunst in Leben zurückführen will.

Damit befindet sich die russische Avantgarde zum Zeitpunkt des Ausbruchs der beiden Revolutionen des Jahres 1917, vor allem der Oktober-Revolution, in einer Ausnahmesituation, Sascha Bru würde von einen »Ausnahmезustand« sprechen (s. Kap. 1). Die anderen historischen Avantgarden (Futurismus, Dadaismus, Surrealismus) bleiben mit ihren Werken, Proklamationen und Manifestationen auf das literarisch-künstlerische Feld verwiesen, beziehungsweise es gelingt ihnen nie länger als für den Augenblick eines spektakulären Moments, dessen Grenzen infrage zu stellen. Und der Berliner Dadaismus hat mit einer Revolution zu tun, deren Projekte sofort der Repression zum Opfer fallen. Die russischen Avantgarde-Bewegungen hingegen haben die einmalige Chance, im Kontext der Oktober-Revolution, die Gesellschaft nicht nur politisch-sozial mitzuverändern, sondern in und mit dieser neuen Gesellschaft eine Rückführung der Kunst ins Leben zu versuchen. Die Jahre nach der Oktober-Revolution bilden also ein Experimentierfeld für die Möglichkeiten und Grenzen einer Kooperation der politisch-sozialen mit der literarisch-künstlerischen Avantgarde, eine Chance, die die anderen (historischen) Avantgarden, aber wohl auch die Neo-Avantgarden der zweiten Jahrhunderthälfte nie erhalten sollten. Diese Chance der russisch-sowjetischen Avantgarde, ein *radikales Imaginäres* Wirklichkeit werden zu lassen, bietet den einzigen historischen Realitätstest für das Avantgarde-Projekt, das ja der Parallelität der politisch-sozialen Avantgarde bedarf, den es im Jahrhundert der Avantgarden gegeben hat.

52 *Die suprematistischen Manifeste der ›Letzten futuristischen Bilderausstellung 0.10‹*, in: Asholt/Fähnders: *Manifeste*, 105-107.

53 Lynton: *Tatlin's Tower*, 51.

54 Grumpelt-Maaß: »Materialkultur und Kulturrevolution«, 144 und 145.

Avantgarden und Revolution

Mit den beiden Revolutionen des Februar und des Oktober 1917 kommt es zu einer Proliferation von Avantgardegruppen, von denen der Suprematismus, der nun als Kom-Fut auftretende Futurismus und der Konstruktivismus zu unterschiedlichen Momenten und in wechselnden Konstellationen das literarisch-künstlerische Feld zur Zeit des Kriegskommunismus dominieren. Noch im Frühjahr 1918 veröffentlichen Majakowskij, Burljuk und Kamenskij ein Manifest, in dem sie fordern: »Wir, die Proletarier der Kunst, fordern die Proletarier der Fabriken und der Ländereien auf zu einer dritten, unblutigen aber mühsamen Revolution – der geistigen Revolution.«⁵⁵ Sie erheben also den Anspruch, eine zumindest gleichberechtigte, wenn nicht gar wichtigere Revolution zu vertreten. Zugleich stellen sich im Laufe des Jahres 1918 die meisten Avantgarde-Künstler auch in den Dienst der politisch-sozialen Revolution, ohne auf den Anspruch zu verzichten, diese Revolution (mit-)gestalten zu wollen. So gründen die Futuristen um Majakowskij im Januar 1919 ein kommunistisch-futuristisches Kollektiv (Kom-Fut). Zwar schließen sich die Kom-Fut deklamatorisch der (politisch-sozialen) Revolution an, und es kommt zu einer Phase, in der »[d]ie Futuristen an der Macht« scheinen⁵⁶ und die (kulturellen) Institutionen vehement kritisieren können: »Die Stellen der Sowjetmacht für Bildungswesen zeigen in ihrer Tätigkeit ein gänzlich Nichtverstehen der ihnen auferlegten revolutionären Aufgaben.«⁵⁷ Die politische Führung setzt solchen Unabhängigkeitsillusionen schnell ein Ende. Im Dezember 1918 erklärt der Vorsitzende des Petrograder Sowjets, Grigori Zinowjew: »Wir haben eine ganze Zeit lang zugelassen, daß der höchst absurde Futurismus nahezu als offizielle Schule kommunistischer Kunst galt [...] es ist Zeit, dem ein Ende zu setzen.«⁵⁸ Lunacarskij versucht als Kommissar für Volksaufklärung zwischen der Avantgarde und den traditionellen Strömungen, die von der politisch-sozialen Revolution unterstützt werden, zu vermitteln. Aber Ende 1918 veröffentlicht er den Futurismus-kritischen Artikel »Ein Löffel Gegengift«⁵⁹ in der (kubo-futuristischen) Zeitschrift *Kunst der Kommune*, und im April 1919 sieht die *Pravda* im »Futurismus und Kubismus hauptsächlich

55 Zit. bei Léon Robel: »Die Manifeste der russischen literarischen Avantgarde«, in: Asholt/Fähnders (Hg.): »Die ganze Welt ist eine Manifestation«. *Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste*, Darmstadt: WBG 1997, 184-203, hier: 191.

56 Überschrift in: Hubertus Gaßner/Eckhart Gillen (Hg.): *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus. Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934*, Köln: Dumont 1979, 34-39.

57 Robel: »Die Manifeste«, 192. S.a. von Beyme, *Das Zeitalter der Avantgarde*, 620. Robel: »Die Manifeste«, 192.

58 Robel: »Die Manifeste«, 192.

59 Abdruck in: Gaßner/Gillen: *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus*, 60-61.

Repräsentanten der in Zersetzung begriffenen bürgerlichen Kunst«. ⁶⁰ Das führt dazu, dass das Organ der Kubo-Futuristen, die *Kunst der Kommune*, sein Erscheinen einstellen muss, womit die Machtverhältnisse zwischen literarisch-künstlerischer und politischer-sozialer Avantgarde zukunftsweisend geklärt sind, auch wenn die literarisch-künstlerische Avantgarde den Kampf (noch) nicht verloren geben will.

Im März 1930, wenige Wochen vor seinem »Frei«-Tod, spricht Majakowskij bei der ihm gewidmeten Ausstellung »20 Jahre Arbeit«, die ebenso wie sein gleichzeitig aufgeführtes Stück *Das Schwitzbad* von der Kommunistischen Partei und der Kritik boykottiert wird.

Mit den 20 Jahren spielt Majakowskij auf sein literarisch-künstlerisches und politisches Engagement für die Avantgarde und die Revolution seit dem Kubo-Futurismus an. Trotz kij kommentiert seinen Tod in einer deutschen Zeitschrift (*Die Aktion*) mit den Worten: »Majakowskij [war] nicht nur der »Sänger«, sondern auch das Opfer der Übergangsepoche«. ⁶¹

Sänger der Epoche der Russischen Revolution ist Majakowskij insofern, als er einer der wenigen Schriftsteller und Künstler ist, die sich sofort für die Oktober-Revolution engagieren. Opfer der »Übergangsepoche« wird er zuerst mit seinem Stück *Mysterium buffo*, das zwar aus Anlass des Ersten Jahrestages der Revolution aufgeführt, aber anschließend von politischer Seite vehement kritisiert wird. Mit Gedichten wie der Apologie der revolutionären Sowjetunion, *150.000.000* (1921), findet er zwar die Zustimmung Lenins, doch diese Konsekration bildet die Ausnahme und kennt auch Grenzen. ⁶² Mit avantgardistischen Gruppen wie der LEF (Linke Kunstfront), die er 1923 mit Arvatov, Brik, Tretjakov u. a. gründet, versucht er, politisches und künstlerisches Engagement zusammenzuführen: »In der Arbeit für die Festigung der Errungenschaften der Oktoberrevolution wird LEF, zugleich die linke Kunst festigend, im Kunstschaffen für die Ideen der Kommune werben, um ihr den Weg zum morgigen Tag zu erschließen.« Doch schon Sätze wie unser »Initiativtrupp, der jahraus, jahrein die Arbeit der Linken leitet und ideell stets an ihrer Spitze marschiert ist« oder »Lef wird für den Kunst-Aufbau des Lebens kämpfen« ⁶³ können von der Partei als Beeinträchtigung ihres Monopols interpretiert werden, die sie nicht akzeptieren will. Und die Proklamation *Genossen, Lebensformer* zum 1. Mai 1923 bekräftigt den Anspruch, von der Kunst her das Leben zu verändern, was ein weiteres Mal als Konkurrenz zu den politisch-sozialen Veränderungen verstanden werden kann und muss. Wenn Ma-

60 Gaßner/Gillen: *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus*, 37.

61 Zitiert nach: Fritz Mierau: »Majakowskis Ausstellung und Tod«, in: Karlheinz Barck u. a. (Hg.): *Künstlerische Avantgarde. Annäherungen an ein unabgeschlossenes Kapitel*, Berlin (DDR): Akademie-Verlag 1979, 100-124, hier: 112.

62 So soll Lenin zur Auflage des Gedichts erklärt haben: »We need no more than 1,500 copies for libraries and eccentrics.«, in: Christina Lodder: *Russian Constructivism*, New Haven: Yale UP 1983, 50.

63 *Wofür kämpft Lef?*, in: Asholt/Fähnders: *Manifeste*, 296-298, hier 298.

jakowskij 1928 die LEF verlässt und sich kurz vor seinem Tode 1930 der RAPP (Russische Assoziation Proletarischer Schriftsteller) anschließt, ist das nicht nur der Verzicht auf eine unabhängige Avantgarde-Position, sondern auch der Ausdruck eines Scheiterns. Majakowskij ist zum »Opfer der Übergangsepoche« (Trotzki) geworden, man kann auch sagen, die Übergangsepoche kommt an ihr Ende, und ihre »Sänger« werden nicht mehr benötigt. Majakowskij wird also zur allegorischen Figur der russisch-sowjetischen Avantgarde, und sein Schicksal steht für deren furiosen Anfang und ihren revolutionären Enthusiasmus ebenso wie für ihre (immer stärkere) Disziplinierung und ihr Scheitern Anfang der 1930er Jahre. Fritz Mierau beschreibt dieses Ende der sowjetischen Avantgarde 1979 subtil und subversiv, wenn er von einer »Wende« spricht, die seit längerem in Gang gewesen sei: Sie vollzieht sich in »bedeutenden neuen Büchern, die entweder durch ›Dekanonisierung‹ oder durch ›Abkehr‹ das gesamte Avantgarde-Problem neu angingen.«⁶⁴

Wenn es ein Ziel der Avantgarde-Bewegungen ist, die Institution Kunst zu bekämpfen und überflüssig werden zu lassen, so zeigt die revolutionäre Situation in Russland und der Sowjetunion, in welche unauflösbaren Widersprüche sich die Avantgarde dabei verstrickt. Mit dem weitgehenden Wegfall des (bürgerlichen) Kunstmarktes und von Mäzenen ist die Avantgarde zwar vom kapitalistisch-liberalen künstlerischen Feld und dessen Erwartungen befreit, doch damit wird nicht nur, wie von der Avantgarde gewollt, die Autonomie als Errungenschaft des 19. Jahrhunderts überwunden, die alte Abhängigkeit wird durch eine neue, jene von den revolutionären Institutionen ersetzt. In diesen nun staatlichen Institutionen, liefern, wie Klaus von Beyme zu Recht feststellt, »Künstlerische Gruppen wie politische Fraktionen im Staatsapparat sich teils Fraktionskämpfe innerhalb der Institutionen, teils Konflikte unter den Institutionen, die einer ständigen Reorganisation und Umbenennung unterlagen.«⁶⁵ Um nicht marginalisiert zu werden, aber auch um staatliche Aufträge zu erhalten, zwingt diese Konstellation Künstler und Schriftsteller dazu, sich in den Institutionen zu engagieren. Wenn es das Ziel der (russisch-sowjetischen) Avantgardisten gewesen sein sollte, die Institution Kunst (Peter Bürger) überflüssig werden zu lassen, so werden sie von der kommunistischen Avantgarde, die den Staatsapparat nicht überwinden, sondern erst einmal übernehmen möchte, gezwungen, sich in den neuen Institutionen zu engagieren, und d. h. in zunehmenden Maße von ihnen abhängig zu werden.⁶⁶ Es kommt also nicht zur Abschaffung des künstlerisch-literarischen Feldes à la Bourdieu,

64 Mierau: »Majakowskis Ausstellung und Tod«, 121.

65 Von Beyme: *Das Zeitalter der Avantgarde*, 628.

66 Zu den (revolutionären) Institutionen: von Beyme (625-628) und vor allem: Gaßen/Gillen, *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus*, die von UNOVIS (Gründung neuer Formen der Kunst), über GINChUK (Staatliches Institut für Künstlerische Kultur), INChUK (Institut für Künstlerische Kultur), VChUTEMAS (Höhere Staatliche Künstlerisch-Technische Werkstätten), SVOMAS (Freie Staatliche Kunstwerkstätten), VChUTEIN (Höheres Staatliches Künstlerisch-Technisches Institut) bis zur Akademie der Künste des

sondern zur Etablierung eines neuen Feldes mit ebenfalls dominierenden und dominierten Positionen, wobei die bei Bourdieu unsichtbare Hand der ökonomischen Interessen durch eine häufig deutlich sichtbare politisch-ideologische Hand abgelöst wird.

Dennoch sieht es (vor allem während des Kriegskommunismus) eine gewissen Zeit so aus, dass die Avantgarde nicht nur staatlich toleriert wird (siehe die Stellungnahmen Lunacarskij)s⁶⁷, sondern dass ihr ungewohnte Entfaltungsmöglichkeiten geboten werden.

So wie Majakowskij für den (Kubo-)Futurismus steht, so repräsentiert Malevitch den Suprematismus. Er vertritt ihn ebenso mit seinen Bildern wie mit seinem institutionellen Engagement. Zwar steht er im Jahr 1917 und Anfang 1918 der Zeitschrift *Anarchia* nahe, doch das hindert Lunacarskij nicht, ihn im April 1918 in die »Kommission zum Schutze der Kulturdenkmäler« zu berufen, und gleichzeitig arbeitet Malevitch in der Moskauer Sektion des IZO (Abt. Bildende Künste). Zu dieser Zeit verantwortet er das Bühnenbild der Inszenierung des *Mysterium buffo* (7-9. November 1918) von Majakowskij (s.o.) anlässlich des Jahrestags der Oktoberrevolution, vor allem aber engagiert er sich mit Matjuschin und Studenten bei der künstlerischen Gestaltung von politisch-kulturellen Ereignissen und der revolutionären Transformation des Stadtbildes. So entsteht mit Matjuschin eine riesige Wanddekoration (300 qm) für den »Kongress der Komitees über dörfliche Armut« (November 1918), Malevitch versucht jedoch auch, mit suprematistischen Elementen, das Stadtbild von Moskau zu revolutionieren, wobei er sich auf Lenins dementsprechende Forderungen stützen kann. In seinem Essay »Moskau« von 1919 schreibt Nikolai Punin: »Der Suprematismus ist als prächtige Blüte in ganz Moskau aufgegangen. Aushängeschilder, Ausstellungen und Cafés – alles ist Suprematismus.«⁶⁸ Mit seiner Forderung für eine Privilegierung der linken, d.h. avantgardistischen Künstler stößt Malevitch jedoch bei Lunacarskij und vor allem bei Lenin auf immer deutlichere Ablehnung und so verlässt er Moskau, um 1919 eine Stelle an der Kunstschule in Vitebsk zu übernehmen. Dort kommt es zu einer Auseinandersetzung im künstlerischen Feld: Im Jahr 1920 hat Malevitch den Gründer der Schule und »Volkskommissar für Kunst« der Region, Marc Chagall soweit marginalisiert, dass dieser das Feld räumt und nach Moskau geht. Malevitch nutzt die Institution, um sein suprematistisches Projekt umzusetzen. Ziel ist es, wie das UNOVIS-Kollektiv der Vitebsker Schule erklärt, »eine neue praktische Dingwelt zu schaffen und die ganze übrige Weltanschauung der vorhandenen Kunstrichtungen in das reale Leben des

Jahres 1933 einen exzellent dokumentierten Überblick bieten, wobei schon die Bezeichnungen auf die von Beyme erwähnten Konflikte verweisen.

67 Siehe Lunacarskij in der *Kunst der Kommune* (29.12.1918) veröffentlichter Artikel: »Ein Löffel Gegengift«.

68 Nikolaj Punin: »Moskau«, zitiert nach Grumpelt-Maaß, »Materialkultur und Kulturrevolution«, 195.

Neuen einzubringen«. ⁶⁹ Insofern trifft es zu, wenn Grumpelt-Maaß resümiert: »Der Wille zur einheitlichen Neugestaltung der Lebenswelt zeigt sich bei ihm [Malevič] und seinen Anhängern«. Und Eisenstein fällt bei einem Besuch auf: »Orange Quadrate. Blaue Rechtecke. Das ist Witebsk im Jahre 1920. Über seine Ziegelmauern ist Kasimir Malevičs Pinsel hinweggegangen. »Die Plätze sind unsere Paletten« (Zit. Majakowskij) tönt es von diesen Mauern.« ⁷⁰ Malevitch nutzt und benötigt die Institution, um die (revolutionäre) Kunst ins Leben überführen zu können, freilich mit dem Anspruch, dass diese Kunst und die revolutionäre Politik sich einander bedingen, ⁷¹ oder gar, wie es sein Vitebsker Kollege El Lissitzky (zu offen) formuliert: »in der weiteren entwicklung [wird] der kommunismus zurückbleiben müssen, denn der suprematismus der die gesamtheit der lebenserscheinungen umfasst [...] wird alle in schöpferischer tätigkeit befreien und die welt zum reinen akt der vollkommenheit bringen.« ⁷² Damit wird das imaginär-radikale Ziel der künstlerischen Avantgarde (zu) deutlich als ein wirkliches Leben im Marx'schen »Reich der Freiheit« proklamiert, das den Zielen der bolschewistischen Revolution überlegen ist. Damit ist zugleich der Konflikt mit der politischen Führung programmiert und nur für die Zeit des Kriegskommunismus vertagt.

Für Malevič, der seit 1919 nicht mehr suprematistisch malt, sondern in Vitebsk kubistische-rechteckige Formen zu sogenannten Architektona Gipsmodellen (Architekturentwürfen) entwickelt, die auch bei der »Großen Berliner Kunstausstellung« des Jahres 1927 gezeigt werden, repräsentiert der Suprematismus einen »neuen Realismus«. Offensichtlich sieht er dafür unter den Bedingungen der sowjetischen Gesellschaft seit Beginn der 1920er Jahre keine oder kaum noch Möglichkeitsbedingungen gegeben. Dies bestätigt auch der anti-produktivistische Aufsatz »Die Faulheit als eigentliche Wahrheit der Menschheit«, der bezeichnenderweise zu seinen Lebzeiten nicht veröffentlicht wird. ⁷³ Mit den »Architektona« und den »Schwebenden Planiten« Deplatziert er den revolutionären künstlerischen Chronotopos in den Raum und

69 »Programm des einheitlichen Auditoriums Malerei. UNOVIS-Kollektiv der Vitebsker Freien Werkstätten. 1920«, in: Gaßner/Gillen: *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus*, 86-88, hier: 88. In den »Grundthesen« werden dort als »Hauptrichtung der Werkstatt« der Kubismus, Futurismus und Suprematismus bezeichnet (87).

70 Grumpelt-Maaß: »Materialkultur und Kulturrevolution«, 206 und 208.

71 Sein »Schüler« Ilja Cancik beendet eine Rede mit der Proklamation: »Es leben die Erneuerer der ökonomisch-politischen Revolution! Es leben die Erneuerer der Revolution der Malerei!« (»Rede auf dem Meeting von UNOVIS in Petrograd. (1922/23)«, in: Gaßner/Gillen: *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus*, 84-86, hier: 86.)

72 Grumpelt-Maaß: »Materialkultur und Kulturrevolution«, 205.

73 Kasimir Malevič: »Die Faulheit als die eigentliche Wahrheit der Menschheit«, in: ders.: *Gott ist nicht gestürzt. Schriften zu Kunst, Kirche, Fabrik*, hg. von Aage Hansen-Löve, München: Hanser 2004, 107-119. Siehe dazu das Kapitel »Produktion und Arbeitsethos« in: Walter Fähnders: *Projekt Avantgarde. Avantgardebegriff und avantgardistischer Künstler, Manifeste und avantgardistische Arbeit*, Bielefeld: Transkript 2019, 165-178.

transformiert ihn damit in eine radikale Utopie. In seinem *Suprematistischen Manifest UNOVIS* (1924) beurteilt Malevitch diese Entwicklung so: »Die provisorischen Behausungen der neuen Menschen müssen sowohl im Weltraum als auch auf der Erde den Aeroplanen angepasst werden.« Damit projiziert er die Avantgarde nicht nur in eine utopische Zukunft, er kann zugleich den konkreten politisch-ideologischen Zwängen der Gegenwart ausweichen, ohne das radikale Ziel, von der Kunst her das Leben zu verändern, aufzugeben. Dabei berücksichtigt er die (konstruktivistische) Forderung, Künstler und Schriftsteller müssten Produzenten werden. Dementsprechend kann das Manifest mit den Sätzen enden: »Wir betrachten die Front ästhetisierender malerischer Darstellungen als erledigt. Der Suprematismus verlegt den Schwerpunkt seines Wirkens an die Front der Architektur und ruft alle revolutionären Architekten auf, sich ihm anzuschließen.«⁷⁴

Wie in ganz anderer Form für das Bauhaus und de Stijl bildet die Architektur in den 1920er Jahren tatsächlich einen privilegierten Bereich, um avantgardistische Konzeptionen der Verbindung von Kunst und Leben produktiv umzusetzen. 1923-24 errichtet David Kagan das Moselprom-Gebäude, das durch Dekorationen von Alexander Rodcenko, in die Slogans von Majakowskij integriert werden, bekannt wird, insofern haben schon andere Avantgarden als die Suprematisten die »Front der Architektur« entdeckt. Und 1923 wird mit dem Bau der Lenin-Bibliothek (Architekten: Wladimir Schtschuko und Wladimir Gelfreich) begonnen; die Arbeiten ziehen sich allerdings bis Anfang der 1950er Jahre hin. Bekanntlich erhält auch die internationale Architektur-Avantgarde in den 1920er Jahren Aufträge: so Le Corbusier (mit Pierre Jeanneret und Nikolai Kolli) für das Centrosojus-Gebäude in Moskau, und schon 1925 beginnt der Bau der von Erich Mendelsohn geplanten Textilfabrik »Rotes Banner« in Leningrad. Zu ihrer Zeit findet die russische Architektur-Avantgarde große internationale Beachtung (etwa bei der Biennale von Venedig 1924 oder der »Arts décoratifs«-Ausstellung in Paris 1925). Der erste Fünfjahresplan 1928 fördert avantgardistische Architektur-Projekte, vor allem werden sie zunehmend auch in der Provinz realisiert. Doch mit der Gleichschaltung in Kunst und Literatur findet auch die revolutionäre Architektur spätestens 1932 ein Ende.⁷⁵

Diese »revolutionäre« Architektur weist vielfache Verbindungen zum Konstruktivismus auf, so gibt es an der VKhUTEMAS-Schule eine Architektur-Fakultät, und in Verbindung mit ihr entsteht 1923 die Vereinigung neuer Architekten (ASNOVA) und später die OSA (Vereinigung zeitgenössischer Architekten), in der Moisei Ginsburg und die Vesnin-Brüder eine wichtige Rolle spielen, für die die »material construction and production

74 Malevič: *Suprematistisches Manifest UNOVIS*, in: Asholt/Fähnders: *Manifeste*, 313-315.

75 Einen ausgezeichneten Überblick bietet: Richard Pare: *Verlorene Avantgarde. Russische Revolutionsarchitektur 1922-1932*, München: Schirmer/Mosel 2007 (zuerst New York 2007).

conditions« im Zentrum der neuen Architektur stehen sollen.⁷⁶ Zwar lernen die Studenten der VKhUTEMAS-Schule im Rahmen der Raum-*Kontsentr* (Studienschwerpunkte) die Prinzipien des Konstruktivismus kennen,⁷⁷ doch zu einer Umsetzung ihrer spannenden Entwürfe ist es nie gekommen. Allein Ginsburg (etwa mit dem Narkomfin-Wohnblock) und die Vesnin-Brüder (Kaufhaus Mostorg oder Kulturpalast in Baku) realisieren Gebäude, die mit den konstruktivistischen Theorien übereinstimmen.⁷⁸ Die nach konstruktivistischen Prinzipien ausgebildeten Studenten sind seit Beginn der 1930er Jahre allerdings mit einer Situation konfrontiert, die Jean-Louis Cohen am Beispiel der 1933 gegründeten Zeitschrift *Arhitektura SSSR* wie folgt beschreibt: »allenfalls für die Gestaltung des Titels [wurde] auf einen Künstler der Avantgarde – zum Beispiel El Lissitzky – zurückgegriffen«. In der Zeitschrift wird hingegen dem Konstruktivismus vorgeworfen, »die Probleme der Architektur auf eine Summe technischer und funktionaler Bedingungen« reduziert zu haben.⁷⁹ So bleiben die avantgardistischen Möglichkeiten in einem Bereich, in dem Kunst und Leben besonders eng verbunden sind, auf einige wenige Jahre beschränkt, in denen die begrenzten ökonomischen Möglichkeiten und ein Mangel an Materialien einer konstruktivistischen Architektur zudem enge Grenzen setzten.

Konstruktivismus und Produktionskunst

Schon die Aufmerksamkeit der Berliner Dadaisten für Tatlins Maschinenkunst im Jahre 1920 kann als Indiz für die sich abzeichnende Bedeutung der konstruktivistischen Avantgarde betrachtet werden. Gleichzeitig mit der Berliner Ausstellung veröffentlichen Gabo/Pevsner ihr *Realistisches Manifest*, in dem sie proklamieren: »Das Leben kennt die Schönheit nicht als ästhetischen Maßstab ... die Wirklichkeit ist die höchste Schönheit«. Und sie entwickeln für diese Konzeption »fünf Grundprinzipien unseres Werkes und unserer konstruktiven Techniken«.⁸⁰ Alexander Rodcenko und Warwara Stepanova antworten umgehend auf dieses »realistische« mit einem *Produktivistenmanifest*, in dem sie es einleitend als »die Aufgabe der Konstruktivisten-Gruppe« bezeichnen, »der materialistischen, konstruktiven Arbeit einen kommunistischen Ausdruck zu verleihen«, um abschließend zu fordern: »Die kollektive Kunst der

76 Nach Lodder: *Russian Constructivism*, 118.

77 »The Space and Volume *Kontsentr*«, in Lodder: *Russian Constructivism*, 128-129.

78 Photographien des heutigen Zustands in Pare: *Verlorene Avantgarde*, 78-89, 60-61 und 238-239.

79 Jean-Louis Cohen: »Radikale Relikte: Die Rolle der Architektur in der Modernisierung Sowjetrußlands«, in Pare: *Verlorene Avantgarde*, 9-23, hier: 19.

80 N. Gabo/Natan Pevsner: *Realistisches Manifest*, in: Asholt/Fähnders: *Manifeste*, 206-210, hier 208 und 209.

Gegenwart ist konstruktives Leben.«⁸¹ Naum Gabo und sein Bruder Natan Pevsner repräsentieren einen nicht nützlichkeitsorientierten Konstruktivismus, während Stepanova/Rodcenko beabsichtigen, »ihre experimentelle Tätigkeit vom Abstrakten (Transzendentalen) auf das Reale zu übertragen.«⁸² 1920/21 bildet sich schließlich unter der Devise: »Wir erklären einen unversöhnlichen Krieg der Kunst!«⁸³ die »1. Arbeitsgruppe der Konstruktivisten«, der Aleksei Gan, Alexander Rodcenko, Warwara Stepanova, Karl Joganson u. a. angehören. Damit verfolgen die Konstruktivisten zwar ähnliche Ziele wie Kubo-Futuristen, die LEF und die Suprematisten, doch der nicht-nützliche Konstruktivismus betreibt die Abschaffung der Kunst und ihr Verschwinden im Leben mit besonderer Radikalität.

Jean-Claude Marcadé weist auf die Bedeutung der Vorbereitungsphase hin, indem er einen »Pré-Constructivisme« der Jahre 1913 bis 1920 vom eigentlichen Konstruktivismus unterscheidet, wobei die Akteure die gleichen bleiben. 1918 schafft Rodcenko seine ersten Raumkompositionen, zu der Zeit erklärt er in der Zeitschrift *Anarchia*: »[J]enseits der Grenzen der Zeit entdeckte ich unendliche Konstruktionsmöglichkeiten«,⁸⁴ und 1919 bildet sich um ihn herum die »Vereinigung der Ultra-Erneuerer«. Die (prä-konstruktivistische) Neugestaltung des Pittoresken Cafés durch Georges Yakoulov, das 1918 der »Rote Hahn« genannt wird, ist ebenso in diesem Zusammenhang zu sehen, wie die Vorarbeiten zu Tatlins »Denkmal für die III. Internationale« oder das in Moskau 1920 plakatierte *Realistische Manifest* von Pevsner und Gabo, das allerdings den Rahmen der Kunst im weiteren Sinne noch nicht sprengen will. In gewisser Weise beginnen die »Non-utalitarian Constructions« des Prä-Konstruktivismus mit den Maler-Reliefs von Tatlin schon vor Ausbruch des Krieges, von denen er während des Krieges zu den Konter-Reliefs übergeht, und ab 1918 entwickelt Rodcenko seine »Raum-Objekte«, die er bei einer OBMOKhU-Ausstellung im Mai 1922 erstmals zeigt.

In dieser Zeit vollziehen Rodcenko und andere aber schon den Übergang vom »Non-Utalitarian« zum »Utalitarian Konstruktivism«, und spätestens 1922 kommt es zu dem, was Christina Lodder als »From the Studio to the Street« kennzeichnet. Dieser Nützlichkeits-Konstruktivismus, d. h. die Intention, »der materialistischen, konstruktiven Arbeit einen kommunistischen Ausdruck zu verleihen« (s. o.), setzt sich innerhalb dieser kurzen Zeit, d. h. der Epoche des Übergangs vom Kriegskommunismus zur NEP, so deutlich durch, dass Gabo/Pevsner 1922 und 1923 als seine Botschafter nach Berlin

81 Alexander Rodcenko/Warwara Stepanova: *Produktivistenmanifest*, in: Asholt/Fähnders: *Manifeste*, 210-211.

82 Ebd., 210.

83 Zit. nach Aleksej Gan: *Der Konstruktivismus*, in: Hansen-Löve: *Am Nullpunkt*, 277-355, hier: 281.

84 Übers. d. Verf., »je découvre d'infinies possibilités de construction au-delà des limites du temps.«, in: Jean-Claude Marcadé: *L'avant-garde russe. 1907-1927*, Flammarion 1995, 243.

ins Exil gehen können, wo sie ihre Konzeption weiterentwickeln und den so-wjetischen Konstruktivismus in (West-)Europa bekannt machen. In gewisser Weise ist mit dem nicht-utilitaristischen Konstruktivismus die Entwicklung einer formalen Sprache verbunden, die für die utilitaristischen Konstruktivisten die theoretische Basis bildet, um den Aufbruch vom Atelier in/auf die Straße vollziehen zu können, und d.h. »die kommunistische Lebensform praktisch [zu] verwirklichen.«⁸⁵ Dies soll geschehen, indem die Erfahrungen mit der Atelier- und Laborarbeit für den Transfer »of these technologically inspired formal explorations to the revolutionary tasks of creating a socialist environment«⁸⁶ genutzt werden sollen.

Dazu bedient sich die konstruktivistische Avantgarde künstlerischer Institutionen, auch wenn diese in letzter Instanz abgeschafft werden sollen. Aber bevor das *radikale Imaginäre* einer klassenlosen Gesellschaft, hier in Form einer künstlerisch-konstruktivistischen Assoziation erreicht ist, gilt es, revolutionäre Institutionen zu etablieren und im (künstlerischen) Klassenkampf zu nutzen. Dabei engagieren sich die Konstruktivisten insbesondere im INKhUK, dem Institut für künstlerische Kultur, in dessen Kontext sich die »I. Arbeitsgruppe der Konstruktivisten« etabliert, und später (bis zu ihrer Auflösung 1930) in den VKhUTEMAS (den Höheren Künstlerisch-Technischen Werkstätten). Während der INKhUK-Zeit spielt für die Konstruktivisten insbesondere die »Kunst in der Produktion«-Diskussion eine zentrale Rolle. Nikolai Tarabukin etwa sieht allein »Kunst-Ingenieure« oder »Kunst-Arbeiter« einen Konstruktivismus verwirklichen, der diesen Namen verdient und die Kunst zum Verschwinden bringt.⁸⁷ In *ähnlicher* Weise postulieren Arvatov und die LEF einen neuen »Arbeiter-Künstler«-Typ, »Equating the spiritual with the material and the aesthetic with the social, it led to a conscious utilitarianism in which the artist was reduced to a social and technical expediency and the result of creativity became the ›useful object.«⁸⁸

Zugleich wird intensiv die Frage diskutiert, wie die Kunst-Ingenieure oder -Arbeiter konkret in der Produktion agieren sollen. Während Stepanova 1921 glaubt, »the artist can go into industry. There is a definite place for him«,⁸⁹ proklamiert Boris Kushner »[A]rtists could already now, with great success, replace the engineer-constructor«.⁹⁰ Und Karl Ioganson ist der Auffassung, dass die Konstruktivisten als Erfinder den Ingenieuren überlegen seien. Doch in der Realität der Produktion scheitern solche Konzeptionen. Selbst als Tatlin anbietet, Metallarbeiter zu unterrichten, hat er keinen Erfolg: Man schlägt ihm

85 Rodcenko/Stepanova, *Produktivistenmanifest*, In: Asholt/Fähnders: *Manifeste*, 211.

86 Lodder: *Russian Constructivism*, 72.

87 Siehe Lodder: *Russian Constructivism*, 103-105.

88 Lodder: *Russian Constructivism*, 107.

89 Zitiert nach: Maria Gough: *The Artist as Producer. Russian Constructivism in Revolution*, Berkeley: California UP 2005, 104.

90 Gough: *The Artist as Producer*, 106.

vor »[to] teach the draftsmen of the Technical Bureau (Tekhnicheskoe biuro) how to draw more beautifully.«⁹¹ Und Maria Gough weist am Beispiel von Karl Ioganson zu Recht darauf hin, dass solche künstlerischen Initiativen auch im Zusammenhang mit der »subotnik«-Propaganda gesehen werden müssen, also der Intensivierung der Arbeitsbedingungen dienen und die Produktion erhöhen sollen, mit dem Ziel »to co-opt workers in their own exploitation.«⁹² Es wäre unangemessen, allen Konstruktivisten eine solche Instrumentalisierung zu unterstellen, und in der industriellen Praxis haben sie bekanntlich kaum Erfolge. Doch selbst die radikale Utopie, insbesondere, wenn Konstruktivisten Ingenieure ersetzen sollen, kann offensichtlich, vor allem, wenn sie sich in den Dienst der politischen Avantgarde stellen lässt, Nebeneffekte haben und ihr eigentliches Ziel verraten. Auch hier macht die radikale sowjetische Avantgarde Erfahrungen, die in den anderen Avantgarde-Konstellationen nicht möglich sind, die aber heutige Kunst-Aktivist*innen (siehe Kap. III) nur selten reflektieren.

Den utilitaristischen Konstruktivisten gelingt es zwar, in beiden Institutionen (VKhUTEMAS und INKhUK) avantgardistische Positionen zu etablieren, doch nie kommen sie soweit, die Institutionen insgesamt zu dominieren. In diesen bleiben traditionelle Kunst- und Design-Positionen in der Mehrheit. Noch weniger erreichen es die Konstruktivisten, ihre Positionen so in den industriellen Prozess einzubringen, wie es eigentlich der Konzeption des »Autors als Produzent« entspricht. Anatolii Strigalev hat einen Artikel mit dem signifikativen Titel: »The Art of the Constructivists: From Exhibition to Exhibition. 1914-1932« veröffentlicht,⁹³ der verdeutlicht, dass es den Konstruktivisten nicht nur nicht gelingt, ihre Konzeptionen auch nur ansatzweise in die industriellen Produktionsprozesse einzubringen, es gelingt ihnen auch kaum, von der Öffentlichkeit als entscheidende avantgardistische Bewegung, Kunst zu verändern und zu überwinden, wahrgenommen zu werden. Dazu trägt wahrscheinlich auch bei, dass Trotzki mit seinem Aufsatz »Die Kunst der Revolution und die sozialistische Kunst« (1923) Konstruktivismus-nahe Positionen vertritt, etwa wenn er sich davon überzeugt zeigt, dass »die direkte Zusammenarbeit der Kunst mit allen Zweigen der Technik in den Vordergrund« treten wird.⁹⁴ Er propagiert allerdings einen Utilitarismus, bei dem die Technik der Avantgarde die Vorgaben macht. Von der zunehmenden Margina-

91 Gough: *The Artist as Producer*, 177.

92 Gough: *The Artist as Producer*, 176. Siehe: Richard Stites: *Revolutionary Dreams: Utopian Vision and Experimental Life in Russian Revolution*, Oxford: Oxford UP 1989 und William Chase: *Workers, Society and the Soviet State: Labor and Life in Moscow, 1918-1929*, Urbana: Illinois UO 1986.

93 Anatolii Strigalev: »The Art of the Constructivists: From Exhibition to Exhibition. 1914-1932«, in: Richard Andrews/Milena Kalinovska (Hg.): *Russian Constructivism. Art into Life. 1914-1932*, New York: Rizzoli 1990, 15-48.

94 Leo Trotzki: »Die Kunst der Revolution und die sozialistische Kunst«, in: Boris Grosys/Michael Hagemeyer (Hg.): *Die Neue Menschheit. Biopolitische Utopien in Rußland zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt: Suhrkamp 2005, 416-421, hier: 417.

lisierung Trotzki's sind in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre auch analoge radikale Positionen betroffen. Nur wenig zuspitzend kann man sagen, dass der Konstruktivismus ab Mitte der 1920er Jahre im kapitalistischen Westen mehr Erfolg hat als in der jungen Sowjetunion. Sie stellt diese eindrucksvollen Konzeptionen allerdings zu Propagandazwecken gern bei Ausstellungen im westlichen Ausland zur Schau; etwa bei der »Ersten Russischen Kunstausstellung« in Berlin 1922, die 1923 im Stedelijk-Museum in Amsterdam gezeigt wird; bei der »Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes« in Paris 1925, 1927 bei der »Machine Age«-Ausstellung in New York oder der »Werkbund-Ausstellung« in Stuttgart, d.h. im Rahmen der Institution Kunst.

Es ist symptomatisch für Möglichkeiten und Grenzen der Avantgarde, zu sehen, wo der Rodcenko-Slogan »Constructive life is the art of the future«⁹⁵ zumindest ansatzweise eine Verwirklichung erfährt. Christina Lodder nennt in ihrem Kapitel »The Object and the Constructivist Micro-Environment« vor allem folgende Bereiche: Textilien und Kleidung, Möbel, Arbeiter-Klubs, Agitationsstände, Kioske und das Theater. Es fällt auf, dass der Sektor der industriellen Produktion nie erreicht wird. Allein Stepanovas und Popovas Kooperationsversuche mit der Textilindustrie sind zumindest zeitweise erfolgreich. Ob Karl Iogansons Tätigkeit in der Prochatchik-Metallfabrik wirklich das Beispiel eines gelungenen konstruktivistischen Engagements darstellt, wie es Maria Gough behauptet,⁹⁶ muss angesichts seiner Mutation vom Erfinder über den Agitator zum Organisator, also dem Wechsel von der konstruktivistischen zur Partei-Avantgarde, bezweifelt werden. Sowohl Tatlin wie Rodcenko haben avantgardistische Entwürfe für neue soziale Funktionen von Stoffen und Kleidung gemacht, aber »only Stepanova and Popova entered mass production and formulated a Constructivist approach and methodology«.⁹⁷ Auch die Möbel- und Wohnungsentwürfe von El Lissitzky und die Einrichtung des »Arbeiter-Klubs« von Rodcenko, die bei der Pariser Ausstellung 1925 bewundert wird, existieren nur als Modelle. Und nicht anders ergeht es den Agitations-Ständen und -Tribünen von Gustav Klutskis oder den Zeitungs- und Buch-Kiosken Aleksej Gans, die nur bei Ausstellungen gezeigt werden. So bleibt bezeichnenderweise die Kunst-Institution Theater »The one area of creative endeavour in which it was possible to realize experimental syntheses of »new ways of life««⁹⁸ In seinen Inszenierungen verbindet Wsewolod Meierhold seine Konzeption der Biomechanik und die des

95 Zitiert nach: Andrews/Kalinovska, »Documents«, in: *Russian Constructivism* 62-74, hier: 71.

96 Maria Gough widmet ihr Kapitel »The Konstruktor in Production« (151-190) der (konstruktivistischen?) Tätigkeit Iogansons und kommt in ihrer Zusammenfassung zu der Wertung, gezeigt zu haben, »how a Constructivist in fact succeeds in operating within the industrial environment.« (191), wobei die Frage ist, ob er dort wirklich die Utopie des Konstruktivismus einer Verwirklichung näher gebracht hat, was wohl verneint werden muss.

97 Lodder: *Russian Constructivism*, 146.

98 Lodder: *Russian Constructivism*, 170.

Konstruktivismus zu einer perfekten Synthese. Doch wenn das Theater mit seinen Bühnenbildern und Kostümen der einzige (Kunst-)Raum ist, in dem die Konstruktivisten die Abschaffung der Kunst und ihre Auflösung im (sozialen) Leben verwirklichen können, so verdeutlicht dies drastisch und tragisch das doppelte Dilemma der konstruktivistischen Avantgarde im Speziellen sowie der Avantgarde insgesamt nach dem Sieg der Oktoberrevolution: Sie will die Institutionen überflüssig machen und verlassen und ist doch überlebensnotwendig auf sie angewiesen. Sie will die politische Revolution unterstützen und begleiten, teilweise auch überbieten, und ist doch auf Institutionen verwiesen, die unter der Kontrolle der politischen Avantgarde, d.h. der Partei, stehen, die das Maß und die Möglichkeiten bestimmt, die der künstlerischen Avantgarde zugebilligt werden. Problematisch ist nicht so sehr die Tatsache, dass der Konstruktivismus (erfolgreich) mit dem Avantgarde-Theater kooperiert, sondern dass diese Kooperation mit einer künstlerischen Institution die erfolgreichste Umsetzung konstruktivistischer Praxis darstellt. Wenn der Konstruktivismus mit seinen Forderungen wie »the very foundation of art will be erected on the real laws of life«⁹⁹ gezwungen ist, sich mit seinem *radikalen Imaginären* in den Chronotopos der Bühne zurückzuziehen, stellt dies auch den postulierten Übergang von der Kunst in die »real laws of Life« infrage.

Tatlins »Denkmal der III. Internationale« stellt den praktischen Versuch dar, die revolutionäre (konstruktivistische) Avantgarde mit der politischen Avantgarde zusammenzuführen. Insofern repräsentiert die Tatsache, dass es dieses »Denkmal« nicht über das Stadium des Entwurfs hinaus gebracht hat, jenseits aller praktisch-pragmatischen Schwierigkeiten, auch ein Symbol für die Machtverhältnisse der weniger koexistierenden als konkurrierenden Avantgarden. Einen theoretischen Versuch, kommunistische und konstruktivistische Avantgarde zusammenzuführen, bildet Aleksej Gans Essay »Der Konstruktivismus« aus dem Jahre 1922, der auch so etwas wie ein »Manifest des Konstruktivismus« ist und in dieser Hinsicht mit dem *Gründungsmanifest* des (italienischen) Futurismus (1909), dem *Manifeste Dada 1918* und dem *Manifest des Surrealismus* (1924) verglichen werden kann. Mit seinem Essay verfasst Gan ein »Gründungsmanifest«, und wie das Manifest Tzaras (und in geringerem Maße jenes von Breton) zeichnet es sich auch durch typographische Montagen aus.

Für Gan haben sich die konstruktivistischen Künstler vollkommen in den Dienst der neuen Gesellschaft zu stellen. In seinem Manifest erklärt er nicht nur »der Kunst einen erbarmungslosen Krieg« und konstatiert die Öffnung der Künstler hin zur (sozialistischen) Gesellschaft: »Die Konstruktivisten sind von der Laboratoriums-Arbeit zur konkreten Aktion geschritten«.¹⁰⁰

99 G. Stenberg, in: Andrews/Kalinovska, »Documents«, *Russian Constructivism*, 62-74, hier: 62.

100 Übers. d. Verf., »Nous déclarons à l'art une guerre impitoyable«, »Les constructivistes sont passés du travail de laboratoire à l'action concrète«, in: Marcadé, *L'avant-garde russe*, 314.

Für ihn geht es darum, zum Aufbau der neuen sozialen und sozialistischen Realität beizutragen, für die Künstler gilt, sie »must all become constructors in the general work of the arming and moving of the many-millioned human masses.«¹⁰¹ Damit würde die Kunst tatsächlich in das Leben überführt und ginge in ihm auf, jenem einer radikal neuen Gesellschaft.

Der Konstruktivismus gehört zur ersten der beiden Hauptlinien der Avantgarde-Manifeste, die Walter Fähnders unterscheidet: »[E]s sind Manifeste der diskursiven, auf Eindeutigkeit zielenden Struktur eines ›Hinweg ihr-/-Ich verkünde‹ [und sie drängen] über die Werkorientierung hinaus ganz allgemein zu Veränderungen, zu einem Neuen, zur Aktion.« Die andere Linie, »der Versuch, das Manifest als Werk, als Aktion, als ästhetische und soziale Praxis zu inszenieren«,¹⁰² kommt ansatzweise zum Tragen, etwa wenn »in der Buchgestaltung das konstruktivistische Montage-Prinzip« illustriert wird.¹⁰³ Zu einer »avantgardistischen Selbstkritik«, wie sie der Dadaismus praktiziert, kommt es überhaupt nicht und kann es angesichts der Hoffnung, ein *radikales Imaginäres* zu verwirklichen, auch nicht kommen.¹⁰⁴ Programmatisch ist *Der Konstruktivismus* insofern, als er sein zentrales Anliegen so formuliert, »to elaborate and demonstrate the ideas of the First Working Group of Constructivists and to justify Constructivism for contemporary Soviet government and society in terms of Marxism, sociology and modern technology.«¹⁰⁵ Doch dieses Anliegen ist zugleich höchst problematisch. Denn mit der eigenen Inanspruchnahme einer kommunistischen Orthodoxie verbindet sich (notwendigerweise) die Ablehnung der kommunistischen Kulturpolitik, der vorgeworfen wird, un-marxistisch und anti-revolutionär zu sein. »Die Kommunisten des Narkompros [Volkskommissariat für Bildungswesen, also Lunacarskij], die für die Kunst zuständig sind, unterscheiden sich kaum von den Nicht-Kommunisten außerhalb des Narkompros. Sie befinden sich ebenfalls im Banne des Schönen, sind als Letzte gefangen vom Göttlichen«, d.h. sie vertreten die (alte) Kunst, der der Konstruktivismus einen unversöhnlichen Krieg erklärt. In dieser Auseinandersetzung mit den angeblichen Pseudo-Kommunisten versuchen die Konstruktivisten sich mit dem Proletariat zu verbünden: »Eben-dieses Proletariat ist heute der Schutz der künstlerischen Werte im Namen

101 Groys, *Die Neue Menschheit*, 69.

102 Walter Fähnders: »Vielleicht ein Manifest. Zur Entwicklung des avantgardistischen Manifests«, in: Asholt/Fähnders (Hg.): »Die ganze Welt ist eine Manifestation«. *Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1997, 18-38, hier: 29 und 30.

103 Hansen-Löve: *Der Konstruktivismus*, 356 Anm. 1.

104 Dazu Asholt: »Projekt Avantgarde und avantgardistische Selbstkritik«, in: Asholt/Fähnders (Hg.): *Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde – Avantgardeskritik – Avantgardeforschung*, Amsterdam: Rodopi 2000, 97-120. Der Titel zitiert die Selbstpositionierung der russischen Futuristen in »Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack« (Asholt/Fähnders: *Manifeste*, 28).

105 Lodder: *Russian Constructivism*, 99.

des Kommunismus«. ¹⁰⁶ Wie etwa das *Surrealistische Manifest* entwickelt Gan dann eine Geschichte der (traditionellen) Kunst und ihrer gesellschaftlichen Abhängigkeit, um deren (kommunistische) Anhänger unter Berufung auf Marx, Engels, Bogdanov und Bucharin (nicht aber Lenin) als unmarxistisch zu brandmarken: Gegen die ewigen Wahrheiten werden die Anforderungen der Praxis des »revolutionären Heute« ¹⁰⁷ gestellt. An ihr orientiert sich »der gesunde Kern der linken Künstler an der Revolutionsfront [...] Von der Arbeit im Labor gingen die Konstruktivisten zur Arbeit in der Wirklichkeit über. Tektonik[,] Faktur und Konstruktion«, die im Folgenden die Devise propagieren: »Für die intellektuell-materielle Produktion der kommunistischen Kultur kämpft unser Konstruktivismus!« ¹⁰⁸ Besonders aufschlussreich für den Charakter des Konstruktivismus ist die Tektonik: »Konstruktivismus ohne Tektonik ist dasselbe wie Malerei ohne Farbe.« Gan, der den Begriff aus Bogdanovs Tektologie, einer frühen Systemtheorie, übernimmt, ist überzeugt, »Tektonisch ist ein Synonym [...] für den Ausbruch aus dem inneren Wesen«. Und er identifiziert die Tektonik mit ihrer etymologisch-geologischen Bedeutung, »um die Eruptionen aus dem Erdinneren zu definieren«. ¹⁰⁹ Der Rückgriff auf den Chronotopos dieser Bild-Metaphorik ist Indiz für die Radikalität der konstruktivistischen Avantgarde, die damit dem »Magma gesellschaftlich imaginärer Bedeutungen« bei Castoriadis entspricht. Gan schließt seinen Essay nach einem kurzen Epilog zum westlichen Konstruktivismus mit dem in Großbuchstaben gesetzten Appell: »FÜR DIE INTELLEKTUELL-MATERIELLE PRODUKTION DER KOMMUNISTISCHEN KULTUR KÄMPFT UNSER KONSTRUKTIVISMUS«. ¹¹⁰

Damit werden mehr als implizit alle (auch kommunistischen) Vertreter anderer Konzeptionen vom Kampf für die »kommunistische Kultur« ausgeschlossen. Natürlich ist dieser Kampf auch immer ein solcher um Positionen im künstlerischen Feld, vor allem aber um solche im Feld der staatlichen Institutionen. Wenn die Konstruktivisten im Proletariat des historischen Materialismus ihre Verbündeten sehen und finden wollen, zeigt das sowohl ihre Radikalität als auch die Aussichtslosigkeit ihrer Position, denn die Definitions- und Verfügungshoheit über das Proletariat will die politische Avantgarde auf keinen Fall zur Disposition stellen. Allerdings können Gan und die Konstruktivisten 1922 noch die Illusion haben, diskursiv und in der Praxis in etwa gleichberechtigt mit den Partei-Positionen konkurrieren zu dürfen. Bis zum Ende der 1920er Jahre sollten diese Illusionen immer stärker verloren gehen, zu dieser Zeit hätte sich Gan nicht mehr auf den in Ungnade gefallenen Bucharin berufen können. Der »Kampf für die kommunistische

106 In: Groys, *Am Nullpunkt*, 294 und 295.

107 In: Groys, *Am Nullpunkt*, 331.

108 In: Groys, *Am Nullpunkt*, 339 und 341.

109 In: Groys, *Am Nullpunkt*, alle Zitate 346.

110 In: Groys, *Am Nullpunkt*, 355.

Kultur« ist zwar unmittelbar mit der Konzeption des (utilitaristischen) Konstruktivismus verbunden, doch die Konstruktivisten verbinden damit einen avantgardetypischen Alleinvertretungsanspruch, der in der russisch-sowjetischen Konstellation besonders problematisch ist, weil er notwendigerweise die Vorherrschaft der Partei als Avantgarde des Proletariats infrage stellt. Da dies den Konstruktivisten nicht unbekannt gewesen sein dürfte, ist ihre Avantgarde besonders radikal und riskant.

Einen Alleinvertretungsanspruch erhebt Gan auch angesichts des westlichen Konstruktivismus, genannt werden *L'Esprit Nouveau* und *De Stijl*, vor allem wenn dieser westliche Konstruktivismus von russischen Künstlern und Intellektuellen wie Ilja Ehrenburg und El Lissitzky als eine Variante des russischen Konstruktivismus anerkannt wird. Zu Recht weist Gan darauf hin, dass die unterschiedlichen Gesellschaftsordnungen auch unterschiedliche Konstruktivismen bedingen: »Unser Konstruktivismus hat der Kunst einen unversöhnlichen Krieg erklärt, denn die Mittel und Eigenschaften der Kunst sind nicht mehr imstande, die Gefühle des revolutionären Milieus zu systematisieren«. Er unterstreicht den sowjetischen Avantgarde-Anspruch, indem er hinzufügt: »Im Westen wird der Konstruktivismus mit der Kunst verbrüdet«. ¹¹¹ Der russisch-sowjetische Konstruktivismus hingegen will mit der »Zerstörung der Kunst« zum »realen Experiment im Leben selbst übergehen«, ¹¹² und insofern wird in der Tat versucht, das zentrale Projekt der Avantgarde zu verwirklichen. Und wahrscheinlich hat Gan nicht Unrecht, wenn er dem westlichen Konstruktivismus angesichts der Personen von Ehrenburg und El Lissitzky vorwirft, »dass sie sich nicht von der Kunst losreißen können«, ¹¹³ d.h. aber auch, dass eine wirkliche Avantgarde unter den Bedingungen des Kapitalismus unmöglich ist.

Von der Kooperation zur Konfrontation: Triumph und Scheitern der russisch-sowjetischen Avantgarde

Sowohl wegen ihres für Avantgarden ungewöhnlich »langen Lebens«, wegen der Vielfalt ihrer Strömungen, als auch aufgrund der mit und nach der Oktober-Revolution einmaligen historischen Situation einer Gleichzeitigkeit der Aktivitäten von politischer und literarisch-künstlerischer Avantgarde bildet die russisch-sowjetische Konstellation nicht nur eine Ausnahme-Konstellation, sondern in vieler Hinsicht einen Test und ein Experimentierfeld für die literarisch-künstlerische Avantgarde und die Möglichkeiten und Grenzen ihrer Konzeptionen. Insgesamt ergeht es den russisch-sowjetischen Avantgarden so wie Tatlins »Denkmal für die III. Internationale«: Trotz äußerster Mobi-

111 In: Groys: *Am Nullpunkt*, beide Zitate: 355.

112 In: Groys: *Am Nullpunkt*, 343.

113 In: Groys: *Am Nullpunkt*, 354.

lisierung und trotz der ungewöhnlichen Kontextbedingungen kommt sie zu keinem Zeitpunkt über das Test- oder Probestadium hinaus.

Die erste Phase, die sich von 1910 bis zur Oktober-Revolution erstreckt, steht ganz im Zeichen des Futurismus, wobei schon diese Phase so lang dauert, wie alle Dada-Flows, von Zürich bis Paris. Futuristische Bewegungen, von der Hylaea-Gruppe über den Ego- bis zum Kubo-Futurismus, um nur die wichtigen zu nennen, setzen sich miteinander auseinander und lösen sich ab. Das Jahr 1913 sieht mit dem *Sieg über die Sonne*, wie es Aage Hansen-Löve formuliert, den »Sieg über die Kunst«, die (futuristische) Avantgarde macht also einen entscheidenden Schritt, um die Institution Kunst hinter sich zu lassen, und unternimmt Versuche, das Leben zu transformieren. Das ist mit einem Zerstörungs-, Veränderungs- und Befreiungsprogramm verbunden: Sprachliche Destruktionen wie die mit dem *zaum'* verbundene Dekonstruktion und Verfremdung der Alltags- und Literatursprache sind eine notwendige Voraussetzung, um den Weg zum *Wort als solches* (Krucenych/Chlebnikov) zu öffnen und die *Befreiung des Wortes* zu verwirklichen. Kubo-Futuristen, die solche »befreiten« Texte rezitierend auf dem Kuznetsky-Boulevard flanieren, beabsichtigen nicht nur eine Provokation der Öffentlichkeit, sondern eine surrealistisch-situationistische *dérive* (Umherschweifen), die das Leben konkret verändern will, bzw. sich dazu auf den Weg und d.h. auf die Straße begeben will. Während des Kriegs kommt es bezeichnenderweise zur »Letzten futuristischen Bilderausstellung«, und gleichzeitig proklamiert Malevitch mit dem Suprematismus einen *Neuen Realismus in der Malerei* und Tatlins Konterreliefs propagieren eine Materialkultur, die schon vor 1917 eine »neue Lebensweise« gestalten will.

Angesichts dieser Aktivitäten ist es nur konsequent, dass sich avantgardistische Schriftsteller und Künstler für die Oktober-Revolution engagieren. Allerdings stehen nicht wenige Schriftsteller und Künstler anfangs den Anarchisten und ihrer Zeitschrift *Anarchija* näher als den siegreichen Bolschewisten. Nur wenige können wie Majakowskij von sich behaupten: »Oktober. Anerkennen oder nicht anerkennen? Eine solche Frage gab es für mich (und für andere Moskauer Futuristen) gar nicht. Das war *meine* Revolution. Ging in den Smolny. Arbeitete. Alles, was not tat. Die Zeit der Sitzungen bricht an.«¹¹⁴ Und Tatlin behauptet in seinem »Lebenslauf« das Gleiche von sich, wobei es auch immer um ein Erstgeburtsrecht geht: »Tatlin war der erste Künstler, der sich bei der Sowjetmacht zur Arbeit meldete.«¹¹⁵ Es ist allerdings auch nicht zweifelsfrei auszuschließen, dass es sich hier um das Element einer »biographischen Legende« (Tomasevskij) handelt. Im Laufe des Jahres 1918 schließen sich die meisten Avantgardekünstler meist mehr oder manchmal weniger überzeugt der (bolschewistischen) Revolution an. Im Gegensatz zu der leninistisch geführten und organisierten Partei stehen die verschiedenen

114 Majakowskij: *Prosa. Autobiographie Reiseskizzen Briefe*, Frankfurt: Suhrkamp 1971, 24.

115 »Lebenslauf« Talins, in: Larissa Shadowa Hg.): *Tatlin*, Weingarten: Kunstverlag Weingarten 1987, 348.

»Ismen« der Avantgarde (Kubo-Futurismus, Suprematismus und bald Konstruktivismus) jedoch untereinander in Konkurrenz, bei den Künstlern (Malevič, Rodcenko, Tatlin) noch mehr als bei den Schriftstellern. Klaus von Beyme zitiert aus Majakowskijs »Tagesbefehl an die Kunstarmee«: »Nur der ist Kommunist, und ein echter,/der die Brücken zum Rückzug verbrennt!/Futurist, sei Trägheits-Verächter,/der sprungfroh die Zukunft berennt!«¹¹⁶ Hier wird deutlich, dass Majakowski Komunisten und Futuristen gleichsetzt. Es gibt eine politische und militärische Armee, die des regierenden Kommunismus, und es gibt eine Kunstarmee, die die Futuristen repräsentieren. Nathan Altman kann Ende 1918 auf ein Jahr Revolution rückblickend fragen: »Warum marschierte nur dieser revolutionäre Futurismus im Gleichschritt mit der Revolution?« Dies sieht er vor allem deshalb als gegeben an, weil »[e]in futuristisches Bild ein kollektivistisches Leben [lebt]«, und zwar »[d]urch dasselbe Prinzip, auf dem das Schaffen des Proletariats aufgebaut ist.« Aufgrund dieser (frühen) Solidarität, um nicht zu sagen der postulierten Identität von Futurismus und Proletariat, erhebt Altman im letzten Satz seines programmatischen Artikels den (Alleinvertretungs-)Anspruch »Nur die futuristische Kunst ist in der heutigen Zeit die Kunst des Proletariats.«¹¹⁷ So kommt es 1918 und 1919 zu einem Moment, in dem tatsächlich »[d]ie Futuristen an der Macht« sind.¹¹⁸ In dieser Zeit können die Kunstabteilungen weitgehend autonom arbeiten, doch auch die anderen avantgardistischen Strömungen, etwa Malevitch in Vitebsk oder Tatlin mit seinem »Denkmal« können relativ unabhängig wirken. Mit dem Ende des Kriegskommunismus, also mit der institutionellen Stabilisierung des Machtapparates der siegreichen Bolschewisten, geht diese Epoche des Gewährenlassens jedoch 1920 zu Ende. Mit dem Aufruf der *Komsomolskaja Prawda* »Schriftsteller in die Kolchose« (1928) beginnt eine Disziplinierung, die mit dem sozialistischen Realismus endet. Ohne dies sofort selbst zu bemerken, befindet sich die künstlerische Avantgarde von nun an in einem Abwehrkampf, dem ein Jahrzehnt später der Stalinismus ein Ende setzt.

In diesen wenigen Jahren kann die russisch-sowjetische Avantgarde glauben, dass mit der Revolution auch eine Umwälzung in Kunst und Literatur stattfindet, dass nicht nur die alte, bürgerliche Kunst definitiv zerstört werden kann, sondern dass die Kunst einen wesentlichen Beitrag zur Umgestaltung des Lebens hin zu einem wie auch immer verstandenen Sozialismus/Kommunismus leisten und damit ein unauflöslicher Zusammenhang zwischen Kunst und Leben etabliert werden kann. Auf dem Wege zu diesem »Reich der Freiheit« bedarf man der revolutionären künstlerischen Institutionen, allerdings nur übergangsweise und um jede Rückkehr der reaktionären, auf Autonomie beruhenden

116 Von Beyme: *Das Zeitalter der Avantgarde*, 619.

117 Nathan Altman: »Futurismus« und proletarische Kunst. 1918«, in: Asholt/Fähnders, *Manifeste*, 160-162, hier: 161 und 162.

118 So der Titel eines Kapitels bei Gaßner/Gillen, *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus*, 34-39.

Kunst zu verhindern. Boris Groys hat zu Recht darauf hingewiesen, dass diese Avantgarde mit ihrem Projekt eines neuen Menschen, der mit der Bloßlegung der Verfahren und neuen, materiell produktiven Formen ermöglicht werden soll, mit der Kommunistischen Partei (und später Stalin) in Konkurrenz tritt. Doch »[w]enn zunächst sowohl die Avantgarde als auch der orthodoxe Marxismus an die Abhängigkeit des Bewußtseins von der materiellen Basis glaubten, so [...] erwies sich das menschliche Bewußtsein bei weitem nicht als so flexibel wie man gedacht hatte, als man ernsthaft davon ausging, man müsse nur die Lebensbedingungen des Menschen ändern, um automatisch sein Bewußtsein zu verändern.«¹¹⁹ Mit diesem Projekt ist die russisch-sowjetische Avantgarde jedoch in der künstlerischen Praxis und, was die institutionellen Bedingungen angeht, weiter vorangeschritten als alle anderen Avantgarde-Bewegungen.

Diese Chance eines sich mit der politischen Revolution auftuenden Frei-raums muss jedoch mit der auf den Kriegskommunismus folgenden Revolu-tions-Phase verschwinden. Dabei stellt das Schicksal des Kronstädter Auf-standes (Februar/März 1921) ein Menetekel dar: Eine wirkliche Abweichung von der Linie der leninistischen Führung wird rücksichtslos vernichtet. Deut-licher als dies mit den Avantgarde-Bewegungen in Italien, in Frankreich oder in Deutschland, von der Großbritannien oder Schweiz ganz zu schweigen, offensichtlich werden kann, wird hier die letztinstanzliche Abhängigkeit des literarisch-künstlerischen vom politisch-institutionellen Feld, die Bourdieu in den *Regeln der Kunst* für die bürgerliche Kunst feststellt, bestätigt. In den Auseinandersetzungen mit der dominierenden politischen Avantgarde des sich konsolidierenden Machtapparats der Sowjetunion haben die russisch-sowjetischen künstlerischen Avantgarden nur die Möglichkeit, verbliebene Freiräume so lange zu nutzen, wie diese ihnen politisch gewährt werden. Jacques Rancière beschreibt diese Situation als eine solche von »zwei Arten der Temporalitätskonstruktion des Kommunismus selbst«: »Aus der Perspektive der Staats-Partei kann der Kommunismus nicht antizipiert werden. Gegen dies Modell steht ein ästhetischer Kommunismus, der im Gegenteil nur existieren kann, wenn er zuvor mit der Konstruktion eines gemeinsamen Gleichheits-Gefühls antizipiert worden ist«,¹²⁰ schon die Gegenüberstellung zeigt, wie der Kampf ausgehen muss, aber auch, was das für den »Kommunismus« und in diesem Fall auch die Avantgarde bedeutet. Der Konstruktivismus, mit seiner Intention, den Autor/Künstler zum Produzenten und Organisator industrieller Prozesse werden zu lassen, und damit die Kunst in soziales/industrielles Leben

119 Boris Groys: *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, Mün-chen: Hanser 1988, 65 f.

120 Übers. d. Verf., »deux modes de construction de la temporalité même du communisme«: »Du point de vue du parti-État, le communisme ne peut pas être anticipé. À cela s'oppose un communisme esthétique selon lequel, à l'inverse, le communisme ne peut exister que s'il a d'abord été anticipé dans la construction d'un sensorium commun d'égalité«, in: Jacques Rancière: *Les temps modernes. Art, temps, politique*, Paris: La Fabrique 2018, 80.

zu überführen, kommt über Testphasen nicht hinaus und findet ein Ende, als mit dem Stalinismus eine traditionelle, wenn auch nicht autonome Kunst und Literatur wieder zum exklusiven Modell erhoben wird.

Das Zeitalter der Avantgarde in Russland und der Sowjetunion, dessen sukzessive Flows eine beeindruckende Avantgarde-Landschaft bilden, kann damit als der exemplarische und avancierteste Fall aller Avantgardebewegungen gelten. Vorbereitet durch eine besonders vielfältige und dynamische Avantgardeszene vor und während des Ersten Weltkrieges, bietet die Oktober-Revolution die einmalige Chance, die Avantgarde zu praktizieren (im Sinne des Breton'schen »Rimbaud ist surrealistisch in der Lebenspraxis«¹²¹), insofern herrschen ähnliche Bedingungen, wie jene, die Rimbaud in der Pariser Kommune zu sehen glaubte, die die Oktoberrevolution als ihren wichtigsten Vorläufer betrachtet. Selbst unter solchen Ausnahmebedingungen kann es der Avantgarde offensichtlich nicht gelingen, ihre radikal-imaginären Konzeptionen umzusetzen. Dies dürfte nur zu geringeren Teilen an der inneravantgardistischen Konkurrenz liegen, sondern vor allem daran, dass die politische Avantgarde die literarisch-künstlerische als ein Dispositionspotenzial betrachtet, das selbst relativ aufgeschlossene Revolutionäre wie Lunacarskij und Trotzki eher benutzen wollen, als dass sie der künstlerischen Avantgarde die Chance geben würden, ihr Projekt zu verwirklichen. Die Surrealisten sollten unter ungleich ungefährlicheren Bedingungen gleichzeitig ähnliche Erfahrungen machen und die Gefahren der offensichtlich antagonistischen Widersprüche zwischen politischer und künstlerischer Avantgarde erst bemerken, »als die Surrealisten noch recht hatten« (1935) und d.h. als es die späte russisch-sowjetische Avantgarde schon nicht mehr gibt. Das »Unabsehbare« (Benjamin)¹²² ihres *radikalen Imaginären* macht die sowjetischen Kunst-Avantgarden bei der politischen Avantgarde unaufhebbar verdächtig.

Als Benjamin 1927 an Martin Buber schreibt, »Moskau, wie es jetzt, im Augenblick sich darstellt, lässt schematisch verkürzt alle Möglichkeiten erkennen: vor allem die des Scheiterns und des Gelingens der Revolution«,¹²³ hat er vor allem das Schicksal der politischen Revolution vor Augen. 1927 geraten die noch verbliebenen Flows der literarisch-künstlerischen Avantgarde jedoch in immer neue Schwierigkeiten, wie das Schicksal Majakowskijs tragisch illustriert; eine Avantgarde-Landschaft gibt es eigentlich schon nicht mehr. Wie Trotzki's Verbannung zeigt, teilt die gescheiterte Revolution der russisch-sowjetischen Avantgarde das Schicksal der politisch-sozialen Revolution, ein Schicksal, das sie sich seit der Oktober-Revolution zu eigen gemacht hat. Dank dieser Verbindung kann die russisch-sowjetische Avantgarde bei

121 Übers. d. Verf., »Rimbaud est surréaliste dans la pratique de la vie«, in Breton: *Manifeste du surréalisme*, in: *Œuvres complètes*, Bd. 1, Paris: Gallimard-Pléiade 1988, 329.

122 Walter Benjamin, *Briefe*, Bd. 1, Frankfurt: Suhrkamp 1966, 443 (Hg.: Gershom Scholem/Theodor W. Adorno).

123 Benjamin: *Briefe*, 443.

der Verwirklichung ihres Projekts erheblich weiter gelangen, als andere historische Avantgardebewegungen, wie *Der Konstruktivismus* Gans illustriert. Das Scheitern beider Projekte verweist auf den unvermeidbaren Konflikt von politischer und künstlerischer Avantgarde, was diese (europäischen) von den lateinamerikanischen Avantgarden unterscheidet, und was auch heutige AvantgardeAktivismen zumindest berücksichtigen sollten.

5 Bauhaus: Eine »Institution« der Avantgarde? Oder: Kann man Avantgarde lehren und lernen?

Wenig avantgardistische (deutsche) Anfänge

Es ist natürlich kein Zufall, dass das erste Bauhaus 1919 am mythischen Ort der deutschen Klassik gegründet wird. Weder persönlich noch institutionell, da die Kontakte Walter Gropius' zu Weimar schon länger und in Zusammenhang mit deutschen Reformbewegungen in Kunst, Kunsthandwerk und vor allem der Architektur bestehen, aber wohl auch historisch und kulturell. Zwar situiert Gropius sich bewusst in der Moderne des beginnenden 20. Jahrhunderts, gleichzeitig strebt er jedoch eine neue Klassik an, in der »die einzelnen ›Künste‹ aus ihrer isolierten Vereinsamung erlöst und wieder in innigere Berührung gebracht werden müssen[,] unter den Flügeln einer großen Baukunst.«¹ Gropius gehört sei 1912 der Reformbewegung des DWB (Deutscher Werkbund) an, und in diesem Zusammenhang kontaktiert ihn 1915 Henry van de Velde, um ihn zu bewegen, nach Weimar zu kommen. Aber kurz nach Ende des Krieges schreibt er: »Der Werkbund ist tot, es kann nichts mehr daraus werden.«² Dies bedeutet jedoch nicht, dass die Qualitätsverbesserung industrieller Produkte durch die maßgebliche Beteiligung von Künstlern, die der DWB anstrebt, damit für ihn keine Rolle mehr gespielt hätte – im Gegenteil. Als Gropius den Werkbund im Dezember 1918 für tot erklärt, ist er im »Arbeitsrat für Kunst« aktiv. Dessen Vorsitzender Bruno Taut fordert ebenfalls zum selben Zeitpunkt: »Unmittelbarer Träger der geistigen Kräfte, Gestalter der Empfindungen der Gesamtheit, die heute schlummern und morgen erwachen, ist der Bau. Erst die vollständige Revolution im Geistigen wird diesen Bau schaffen. [...] die heutigen Architekten müssen den Bau vorbereiten«, und schon zuvor heißt es: »Dann gibt es keine Grenze zwischen Kunstgewerbe und Plastik oder Malerei, alles ist eins: Bauen.«³ Damit wird die spätere Idee des Bauhauses formuliert. Es ist kein Zufall, dass Gropius im März 1919 einer der Nachfolger Tauts in der Leitung des »Arbeitsrats« wird: Parallel zu seiner Tätigkeit im Arbeitsrat führt er seine Verhandlungen für die Gründung des Bauhauses in Weimar. So vereint das Bauhaus eine doppelte Programmatik: jene des Werkbundes und

1 Gropius in einem Brief an den für Bildende Kunst verantwortlichen Oberhofmarschall von Fritsch vom 31.1.1919, d.h. während der Verhandlungen um die Gründung des Weimarer Bauhauses, in: Hans M. Wingler: *Das Bauhaus. 1919-1933. Weimar, Dessau, Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937*, Bramsche: Rasch 1975 (3. Auflage), 33. Zur Bauhaus-Geschichte und -Politik s.a. Eva Forgacs: *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics*, Budapest: CEU Press 2013.

2 In: Karl Ernst Osthaus. *Leben und Werk*, Recklinghausen: Bongers 1971, 471.

3 Flugschriften des »Arbeitsrates für Kunst«, Dezember 1918.

seiner Qualitätsprodukte und jene des Arbeitsrates und seiner Veränderung der Gesellschaft durch eine Revolution im Bauwesen. Wenn es im Bauhaus eine Verbindung zum *radikalen Imaginären* der Avantgarde gibt, dann in den auf den Arbeitsrat zurückzuführenden Teilen der Programmatik. Die beiden großen, von Gropius verfassten Gründungsproklamationen des Bauhauses vom April 1919 bringen dies deutlich zum Ausdruck. Im »Programm des staatlichen Bauhauses in Weimar« heißt es: »Das Bauhaus erstrebt die Sammlung alles künstlerischen Schaffens zur Einheit, die Wiedervereinigung aller werkkünstlerischen Disziplinen – Bildhauerei, Malerei, Kunstgewerbe und Handwerk – zu einer neuen Baukunst als deren unauflösliche Bestandteile.« Darin und in der damit verbundenen Forderung einer »gründlichen handwerklichen Ausbildung aller Studierenden«⁴ kommt die Werkbund-Programmatik zum Ausdruck. Während das gleichzeitig publizierte *Bauhaus-Manifest* jedoch in der Forderung eines »neuen Baus der Zukunft« gipfelt, »der alles in einer Gestalt sein wird: Architektur und Plastik und Malerei, der aus Millionen Händen der Handwerker einst gen Himmel steigen wird als kristallenes Sinnbild eines neuen kommenden Glaubens«,⁵ versinnbildlicht diese (Bauhaus-)Kathedrale der Zukunft indes die Revolution im Geistigen der neuen Gesellschaft, die sich der Arbeitsrat zum Ziel setzt. So wie die russisch-sowjetischen Institutionen eben dieser Zeit (von den Freien Kunstwerkstätten bis zur VChUTEMAS) durch den Kampf zwischen einem von der Parteilinie verlangten Pragmatismus und der radikalen Utopie einer künstlerischen Avantgarde geprägt werden, situiert sich das Bauhaus zwischen der (zur Zeit seiner Gründung schon desavouierten) avantgardistischen Utopie der Rätebewegung und den praktischen Notwendigkeiten des Wiederaufbaus nach einem verlorenen Krieg. Insofern ist mit der Gründung des Bauhauses in Weimar auch eine Entscheidung über die Prioritäten zwischen den beiden Konzepten gefallen.

Das Bauhaus-Projekt stellt von Beginn an die Frage, ob es eine verschulte institutionalisierte Avantgarde geben kann. Diese Frage ist auch mit den russisch-sowjetischen Institutionalisierungsversuchen verbunden, allerdings im Gegensatz zum Weimarer Bauhaus in einer revolutionär-gesellschaftsverändernden Situation. Das Bauhaus wird in dem Moment gegründet, als in Weimar (noch) die Verfassungsgebende Nationalversammlung tagt, dies kann auch als Indiz für die reformerisch-demokratische Grundierung des Bauhauses verstanden werden. Dennoch und gerade deshalb ist das Bauhaus von den politischen Konstellationen abhängig: von der Thüringer Koalition zwischen SPD und USPD (teilweise auch DDP) in seiner Gründungs- und Aufbauphase und der rechts-nationalistischen Mehrheit ab Anfang 1924, die zum Ende des Weimarer Bauhauses und zum Umzug nach Dessau führt. Eine Avantgarde, die in dieser Weise von politischen Konstellationen abhängig ist, illustriert die Gefahren einer Institutionalisierung, so wie die russisch-sowjetischen

4 Winger: *Das Bauhaus*, 40.

5 Asholt/Fähnders: *Manifeste*, 173.

Avantgarden mit ihren Institutionen vom (sich wandelnden) Kurs der kommunistischen Partei abhängig sind.

Die Frage, inwieweit das Bauhaus ein Avantgarde-Projekt repräsentiert, stellt sich in diesen Anfangsjahren in vielfacher Weise, auch was seine Konzeption angeht. In den programmatischen Aufrufen und Erklärungen spricht Gropius nie von Avantgarde. Wenn von der ersten Weimarer Phase des Bauhauses oft als einer ›expressionistischen‹ die Rede ist, so wirft dies, unabhängig davon, ob man den Expressionismus als Avantgarde betrachtet, die Frage auf, um welche Art von Expressionismus es sich handeln könnte. In einer Bauhaus-Rede im Juli 1919 wendet sich Gropius gleichzeitig gegen eine (reaktionäre) Kritik am Bauhaus und eine »Überspannung des Demokratiebegriffes«. Im Grunde verteidigt er damit eben jene Kunstautonomie, mit der die Avantgarde Schluss machen will. Interessant ist, dass er in diesem Zusammenhang die »gegnerischen Exkurse über den Expressionismus« erwähnt, die »Wort für Wort eine elementare Kunstfremdheit erkennen lassen.«⁶ Offensichtlich identifizieren die Bauhaus-Kritiker die neue Institution mit dem Expressionismus und ebenso offensichtlich scheint, dass sie deshalb für eine gefährliche Avantgarde gehalten wird.⁷ Vielleicht noch interessanter ist, dass Gropius sich zumindest von dieser Expressionismus-Nähe nicht distanziert, d.h. Gropius akzeptiert zumindest implizit die Identifikation des Bauhauses mit dem Expressionismus, auch wenn darauf verzichtet wird, diesen genauer zu definieren. Implizit heißt das auch, das Bauhaus zumindest im deutschen Kontext näher an die Avantgarde zu rücken.

In der geschickten Berufungspolitik Gropius' lässt sich jedoch ebenso wenig eine expressionistische wie eine avantgardistische Linie entdecken. Von Beginn an sind die Maler Lionel Feininger und Johannes Itten und der Bildhauer Gerhard Marcks als Meister und Verantwortliche für die Werkstätten tätig, im Oktober 1920 kommt der Maler Georg Muche hinzu, im Januar 1921 werden Paul Klee und Oskar Schlemmer berufen und im Juni 1922 Wassili Kandinsky. Damit kann ein Teil der Meister, und vor allem Kandinsky, zwar der Avantgarde im weiteren Sinne zugerechnet werden, doch für Itten, seinen Freund Muche und wohl auch Marcks trifft dies wohl kaum zu.

Vor allem aber zeigt das von den Qualitätsforderungen des DWB geprägte Lehrprogramm des Bauhauses, dass von einer Institution der Avantgarde

6 »Ansprache an die Studierenden des Staatlichen Bauhauses [...] im Juli 1919«, in: Wingler: *Das Bauhaus*, 45-49, hier: 49.

7 Bereits Ende 1919 beanstandet ein völkischer Bürgerausschuss »die künstlerische Ausrichtung des Instituts allein auf den ›Expressionismus‹« (Peter Hahn: »Black Box Bauhaus. Ideen und Utopien der frühen Jahre«, in: *Das frühe Bauhaus und Johannes Itten*. Katalog Ausstellung Weimar 1994, Ostfildern-Rui: Hatje 1994, 13-35, hier: 15), und in einer Broschüre des Bürgerausschusses von Februar 1920 kritisiert der DNVP-Politiker Emil Herfurth eine »künstlerische Diktatur« am Bauhaus, »die des Expressionismus, in ihrer schärfsten Ausprägung«, »Emil Herfurth: Weimar und das Staatliche Bauhaus«, in: Wingler: *Das Bauhaus*, 47.

nicht die Rede sein kann, wobei sich zugleich die Frage stellt, ob eine solche Schule überhaupt möglich wäre. In seinem Programm geht Gropius zu Recht davon aus, dass die »unerläßliche Grundlage für alles bildnerische Schaffen die gründliche handwerkliche Ausbildung aller Studierenden« ist, und die »Satzung des Staatlichen Bauhauses Weimar« von Januar 1921 regelt detailliert das Lehrprogramm und seine Differenzierung wie auch die »Rechte und Pflichten der Lernenden«, bis hin zu den Eigentumsrechten an den entstandenen »Arbeiten«. ⁸ Und in seiner ersten Rede an die neuen Bauhausstudenten und -studentinnen verkündet Gropius: »keine Rücksicht auf Damen, [die] in der Arbeit alle ›Handwerker‹ [sind]« zu nehmen und spricht von einer »absoluten Gleichberechtigung, aber auch absoluten gleichen Pflichten«; ⁹ neben dem Handwerk und der Bedeutung all seiner Regeln und Traditionen wird hier ein weiteres Mal das Gender-Problem der Avantgarde deutlich, denn was gilt, sind die patriarchal geprägten Rechte und Pflichten.

Ein »expressionistisches« Bauhaus?

Mit seinen Berufungen fällt Gropius Entscheidungen über die Linie, die das zukünftige Bauhaus prägen soll. Wenn er der Identifizierung mit dem Expressionismus nicht widerspricht, so zeigt dies, angesichts welcher kulturellen Horizonterwartung sich die Institution situiert. Dieser Horizont gestattet allerdings eine Vielzahl von Interpretationsmöglichkeiten, die auch in der Ambiguität des Expressionismus in seinem Verhältnis zur Avantgarde beruhen. Zwischen den ästhetischen Konzeptionen eines Kandinsky oder Klee auf der einen und jenen von Itten und Muche auf der anderen Seite bestehen gravierende Differenzen, die nach der Aufbauphase der ersten Jahre offen zutage treten. Gropius erblickt in einem Brief des Jahres 1919 einen Gegensatz zwischen der alten, klassischen Weltanschauung und »einer völlig neuen, gotischen, die im Expressionismus ihre ersten Sinnbilder findet«. ¹⁰ Damit symbolisiert der am Ende des *Bauhaus-Manifests* erwähnte »Bau der Zukunft« eine anti-klassische Synthese zwischen Gotik und Expressionismus, wobei nirgendwo klar wird, welchen Expressionismus Gropius dabei vor Augen hat.

Mit Visionen wie jener des Baus einer Kathedrale der Zukunft kann sich anfangs wahrscheinlich auch der mystisch-fanatische Itten identifizieren, der ein von vielen bewundertes Mitglied der lebensreformerisch-rassistischen Mazdaznan-Sekte ist. Er ist es aber auch, der die zentrale organisatorisch-didaktische Innovation des Bauhauses, den »Vorkurs«, entwickelt. Doch es sollte bald zu einer Auseinandersetzung zwischen seiner radikalen Utopie und Gropius' Pragmatismus kommen. Gegenüber Gropius, der die im Bauhaus

8 »Die Satzungen des Staatlichen Bauhauses zu Weimar«, in: Winkler: *Das Bauhaus*, 53-56.

9 Zitiert nach: Magdalena Droste: *Bauhaus 1919-1933*, Köln: Taschen 2019, 84.

10 Hahn: »Black Box Bauhaus«, 24.

produzierten (Kunst-)Werke möglichst schnell auch industriell verwerten möchte, hält Itten an der Utopie einer künstlerischen Selbstverwirklichung fest, die in ihrer Radikalität der Avantgarde näher ist als die von Gropius angesichts der allgemeinen Situation des Bauhauses postulierte Produktivität. Peter Hahn kommentiert das Ausscheiden Ittens im Jahre 1923 wie folgt: »Längst hatte der Expressionismus an Kraft verloren, die Avantgarde orientierte sich teils konstruktivistisch, teils neusachlich.«¹¹ Dies trifft für den deutschen Kontext zweifelsohne zu. Inwieweit sich das Bauhaus der konstruktivistischen Avantgarde annähern oder gar mit ihr kooperieren will, wird noch zu Zeiten Ittens die Debatte über seine zukünftige Orientierung bestimmen.

Das Bauhaus und die internationale Avantgarde: Theo van Doesburg, de Stijl und der Konstruktivismus

Während der Expressionismus ein zutiefst deutsches Phänomen ist (und wohl auch sein will), besitzen die historischen Avantgarde-Bewegungen eigentlich immer eine mehr oder weniger deutliche internationale Dimension. Diese kommen in den ersten Jahren des Bauhauses, bis zur Berufung Kandinskys, jedoch kaum zur Geltung. Und sie werden nach der (zu Teilen) expressionistischen Phase auch nicht so sehr vom Bauhaus gesucht, es sind vielmehr Vertreter der internationalen Avantgarde, die es besuchen und so zwingen, sich mit ihren Konzeptionen auseinanderzusetzen. Als Gropius 1924 in einer seinerzeit unveröffentlichten Erwiderung auf einen Artikel Paul Westheims den »Vorwurf einer Schwenkung vom Handwerklichen zum Konstruktivismus« erwähnt, räumt er ein, dass in seiner Institution »alle Schwächen einer Zeit – Konstruktivismus, Maschinen-Romantik, Quadratstilisierung – deutlich zu Tage treten.«¹² Dies ist auch ein Indiz dafür, dass die russisch-sowjetischen Entwicklungen deutlich wahrgenommen werden. Damit spielt Gropius auf eine Phase des Bauhauses an, die 1924 zwar noch nicht beendet ist, deren besonders virulente Jahre jedoch schon vorüber sind.

Es ist bezeichnend für den Internationalismus des Bauhauses, dass der Kontakt mit der europäischen Avantgarde eher persönlich-zufällig zustande kommt: Gropius lernt Theo van Doesburg Anfang Dezember 1920 an einem Abend bei seinem Arbeitsrats-Vorgänger Bruno Taut in Berlin kennen. Van Doesburg gibt zu diesem Zeitpunkt seit drei Jahren die Zeitschrift *de Stijl* heraus, die dank Mondriaan – er schreibt den ersten Leitartikel (»De nieuwe beelding in de schilderkunst«) – und van Doesburg und ihm schnell über ausgezeichnete Verbindungen im europäischen Avantgardemilieu verfügt. Ab Januar 1921 weist *de Stijl* auch deutlich auf diese Perspektive hin, indem

11 Hahn: »Black Box Bauhaus«, 32.

12 Gropius: »Die geistige Grundlage des Staatlichen Bauhauses zu Weimar«, in: Wingler: *Das Bauhaus*, 91.

es sich »Internationaal Maandblad« nennt und als Erscheinungsorte angibt: Leiden, Antwerpen, Parijs, Rome. Schon im 2. Heft (Dezember 1917) beginnt die Veröffentlichung einer Artikelserie von Gino Severini: »La peinture d'avant-garde«, und im Juli 1919 erscheint in *de Stijl* der Dezember-Aufruf des »Arbeitsrates«, »An alle Künstler aller Länder!«. Zuvor publiziert die Zeitschrift im April 1919 »Das Kunstprogramm des Kommissariats für Volksaufklärung in Rußland«, das das *Kunstblatt* im März abgedruckt hatte. Und vor allem erscheint in der Novemberausgabe des Jahres 1918 das *Manifest I von »Der Stijl 1918*, unterzeichnet u.a. von van Doesburg, van't Hoff und Mondriaan, in vier Sprachen (Niederländisch, Französisch, Englisch und Deutsch), womit der international-avantgardistische Anspruch der Zeitschrift und der Bewegung performativ bekräftigt wird. Mit der Beilage des Feininger-Bildes »Vollersroda III« in der September-Ausgabe 1919 werden erstmals Verbindungen zum (nicht erwähnten) Bauhaus geknüpft. Als van Doesburg Ende 1920 Gropius trifft, ist er also nicht nur der Herausgeber einer wichtigen Avantgarde-Zeitschrift und die führende Figur der mit ihr verbundenen *de Stijl*-Bewegung, sondern repräsentiert in seiner Person auch eine Schaltstelle der europäischen Avantgarde. Gropius weiß, wie wenig entwickelt die Weimarer Avantgardebeziehungen sind und wie wichtig dieser Kontext für das Bauhaus und seine internationale Wirkung ist, und lädt van Doesburg nach Weimar ein. Für diesen wiederum muss das, was er an jenem Dezemberabend in Berlin über das Bauhaus erfährt, so faszinierend gewesen sein, dass er direkt für zwei Wochen nach Weimar fährt, wo er die schon berufenen Meister (Feininger, Itten und Muche) trifft. Anschließend schreibt er einem Freund: »Dies ist die berühmte Akademie, die nun die modernsten Lehrer hat! Ich habe jeden Abend zu den Schülern gesprochen und habe die moderne Denkart überall eingimpft.«¹³ Das verdeutlicht die internationale Konstellation des Bauhauses: Zum einen ist es als Institution, abgesehen von den revolutionären Einrichtungen in Russland, in Europa einmalig und verfügt über ausgezeichnete Lehrer, auch wenn Klee, Schlemmer und Kandinsky noch nicht in Weimar sind. Zum anderen hat es (laut van Doesburg) die »moderne Denkart«, d.h. die Konzeptionen der europäischen Avantgarde, wohl noch nicht wirklich zur Kenntnis genommen. Diese Einschätzung zeigt aber auch, dass van Doesburg mit dem Bauhaus ein eigenes Avantgarde-Projekt verbindet.

Dies versucht er mit seinem Umzug nach Weimar im April 1921 umzusetzen, und wie wichtig dieser Aufenthalt für ihn ist, zeigt sich auch daran, dass, vertikal hervorgehoben, Weimar als Hauptherausgabeort auf dem Cover des *de Stijl* erscheint. Das Ende der Doesburg'schen Bauhaus-Phase wird wiederum markiert, als mit dem ersten Heft des Jahrgangs 1924 Weimar durch Berlin ersetzt wird. Eine intensive Arbeit im Zusammenhang mit, aber auch gegen das Bauhaus beginnt erst Anfang 1922, zuvor ist van Doesburg als Impresario

13 Zitiert nach: Wulf Herzogenrath: »Theo van Doesburg und das Bauhaus«, in: *Das frühe Bauhaus*, 107-116, hier: 109.

für die internationale Avantgarde unterwegs, was ihn nicht daran hindert, zwischendurch auch in Weimar Vorträge zu halten, Avantgarde-Gruppen zu gründen und dort vor allem eine seiner internationalen Avantgarde-Manifestationen zu situieren.

Kongress der »Union Internationaler Fortschrittlicher Künstler«

1921 erscheint in *de Stijl* der dadaistisch-konstruktivistische *Aufruf zur elementaren Kunst* von Raoul Hausmann, Hans Arp, Iwan Puni und Moholy-Nagy, der mit dem Appell endet: »Wir fordern die elementare Kunst! Gegen die Reaktion in der Kunst!«¹⁴ *De Stijl* veröffentlicht im Oktober 1922 Lissitzkys »Suprematistische Erzählung« mit sechs Abbildungen, und van Doesburg berichtet schon im Juni 1921 begeistert über Richters und Eggelings Filmexperimente.¹⁵ Im Frühjahr 1922 gründen van Doesburg, Lissitzky und Hans Richter die »Internationale Fraktion der Konstruktivisten«, die sich beim Düsseldorfer Kongress mit einem spektakulären Auftritt inszeniert. Van Doesburg beherrscht inzwischen die Netzwerkbildung in der internationalen Avantgarde-Szene wie kein anderer. Ab Januar 1922 gibt er zusätzlich zu *de Stijl* unter dem Pseudonym I.K. Bonset die französischsprachige dadaistische Zeitschrift *Mécano* heraus, an deren erster Ausgabe Tzara und Ribemont-Dessaignes mitarbeiten, damit besteht eine direkte Beziehung zur Pariser Avantgardeszene.¹⁶ Der Düsseldorfer Kongress steht in Verbindung mit der vom »Jungen Rheinland« organisierten »1. Internationalen Ausstellung«, im Kaufhaus Tietz vom 28. Mai bis 3. Juli 1922, zu deren Katalog Kandinsky das Vorwort schreibt, doch zu der von ihm geforderten »Großen Synthese« der künstlerischen Strömungen,¹⁷ kommt es nicht, und das Konvolut der Konstruktivisten geht in der Masse der ausgestellten Werke unter. Die Bauhaus-Künstler hatten übrigens eine Teilnahme abgelehnt.¹⁸

Beim Düsseldorfer Kongress spielen die avantgardistischen Gruppen souverän auf der Klaviatur der Provokationen: Nachdem sie ihre Forderungen per Manifest vorgetragen haben, verlassen sie unter inszeniertem Protest den Saal.¹⁹ Die von den verschiedenen avantgardistischen Gruppen, den russischen Konstruktivisten, (Ex-)Dadaisten, Synthès, de Stijl, vorgetragenen Manifeste

14 Zit. nach: *Aufruf zur elementaren Kunst*, in: Asholt/Fähnders: *Manifeste*, 257f.

15 Van Doesburg: »Abstracte Filmbeelding«, in: *De Stijl*, Juni 1921, 71-75.

16 Allerdings löst sich die Pariser Dada-Bewegung im Frühjahr 1922 auf, da sich Breton und Tzara wegen der Planung des »Congrès de Paris« (Congrès international pour la détermination des directives et la défense de l'esprit moderne) überwerfen.

17 Abdruck in: Bernd Finkeldey: »Die I. Internationale Kunstausstellung« in Düsseldorf 28. Mai bis 3. Juli 1922«, in: *Konstruktivistische Internationale*, 23-30, hier: 24.

18 Finkeldey, »Die I. Internationale Kunstausstellung«, 23.

19 Van Doesburg schreibt an einen Freund: »Das Ende war natürlich, daß wir unter heftigem Protest den Saal verlassen mußten«, in: Maria Müller: »Der Kongress der »Union interna-

und Erklärungen, denen im Juli noch die der ungarischen *Ma*-Gruppe/Zeitschrift folgt, sind sich bei allen Unterschieden in der Notwendigkeit einig, durch gemeinschaftliche Anstrengungen die Kunst ins Leben zurückzuführen. Synthès erklärt als »Anhänger der kollektivistischen Kunst« die »Zerstörung der Kunst als Selbstzweck« zu beabsichtigen,²⁰ die russischen Konstruktivisten (Lissitzky/Ehrenburg) verstehen sich als »Kämpfer für die neue Kultur«, die einen Weg finden wollen, »wie das Produkt des Schaffenden mit der Allgemeinheit in ein Verhältnis zu bringen sei.«²¹ Die Ex-Dadaisten (u.a. Richter und Janco) wollen »die heutige Welt umbilden, weil wir in unserer Zielbewußtheit eine Macht darstellen, die Sie heute noch nicht einmal fühlen.«²² Van Doesburg verweist auf die *de Stijl*-Forderung des »Aufhörens der Trennung von Kunst und Leben« mit dem Ziel: »Kunst wird Leben.«²³ Und die *Ma*-Gruppe schließt sich dem mit ihrer Forderung an, die »auf dem Gebiet der Kunst ungelösten Probleme des heutigen Lebens« »in der kollektiven Zusammenarbeit der neuen Künstler« zu überwinden.²⁴ Und noch während des Kongresses proklamieren mit van Doesburg, Lissitzky und Richter die Vertreter von drei der fünf Gruppen eine »Internationale Fraktion der Konstruktivisten«, die die Forderung einer Aufhebung der Trennung von Kunst und Leben so zusammenfasst: »Die Kunst ist ein allgemeiner und realer Ausdruck der schöpferischen Energie, die den Fortschritt der Menschheit organisiert, das heißt, sie ist Werkzeug des allgemeinen Arbeitsprozesses.«²⁵ Unter maßgeblicher Beteiligung van Doesburgs konstituiert sich damit eine neue internationale Avantgarde-Bewegung, die dank El Lissitzky umfassend über die Aktivitäten der russisch-sowjetischen Konstruktivisten informiert ist, eine wirklich europäische Avantgarde, der allerdings die meisten Pariser Dadaisten und späteren Surrealisten aber auch die (italienischen) Futuristen fernbleiben. Mit diesem revolutionären Avantgarde-Projekt kehrt van Doesburg nach Weimar zurück.

Dort bietet er schon seit März 1922 einen privaten *de Stijl*-Kurs an, an dem nicht nur, aber überwiegend Bauhaus-Schüler, -Schülerinnen und -Mitarbeitende teilnehmen.²⁶ Van Doesburg proklamiert als Ziel des Kurses die

tionaler Fortschrittlicher Künstler« in Düsseldorf«, in: *Konstruktivistische Internationale*, 17-22, hier: 21.

20 *Proklamation der Gruppe ›Synthès‹*, in Asholt/Fähnders: *Manifeste*, 276/77, hier: 277.

21 *Deklaration an den ersten Kongress fortschrittlicher Künstler in Düsseldorf*, in: Asholt/Fähnders, *Manifeste*, 277/278, hier: 278.

22 *Erklärung vor dem Kongress der Internationale fortschrittlicher Künstler*, in: *Konstruktivistische Internationale, Dokumente*, 302-303.

23 *Schöpferische Forderungen von ›De Stijl‹*, in: Asholt/Fähnders: *Manifeste*, 275.

24 *Stellungnahme der Gruppe ›Ma‹ in Wien zum Ersten Kongress der ›Fortschrittlichen Künstler‹ in Düsseldorf*«, in: *Konstruktivistische Internationale, Dokumente*, 305-307, hier: 306.

25 *Erklärung der internationalen Fraktion der Konstruktivisten*, in: Asholt/Fähnders: *Manifeste*, 275.

26 Dazu u.a.: Kai-Uwe Hemken/Rainer Stommer: »Der ›De Stijl‹-Kurs von Theo van Doesburg in Weimar (1922)«, in: *Konstruktivistische Internationale*, 169-177.

»Darlegung der bereits 1916 in ›*de Stijl*‹ entwickelten Grundbegriffe einer neuen, radikalen Gestaltung«, um »mit diesen allgemeinen für die Plastik geltenden Grundbegriffen als Ausgangspunkt das Gesamtkunstwerk vorzubereiten«. ²⁷ Damit reklamiert er zugleich, am Ort des Bauhauses ein einheitliches und erprobtes Programm zu institutionalisieren, das eine Konkurrenz zum Bauhaus, vor allem zu dessen damals noch expressionistischer Grundausrichtung und der damit verbundenen Vielfalt der Positionen darstellen soll. Dem handwerklichen will er ein künstlerisch radikales Bauhaus entgegenstellen, womit zugleich insinuiert wird, die Gropius-Institution befinde sich nicht auf der avantgardistischen Höhe der Zeit, wie auch die diversen Stellungnahmen in *de Stijl* im Laufe des Jahres 1922 belegen (s.u.). Mit seiner rational-konstruktivistischen Methode setzt sich van Doesburg auch deutlich von der Genie- und Inspirations-Ideologie des Gropius'schen *Bauhaus-Manifests* ab. Vor allem im Vergleich des auf Intuition beruhenden Programms des (obligatorischen) Vorkurses von Itten will das wissenschaftliche Programm van Doesburgs seine Überlegenheit beweisen: Die Graphik »Der Distelseher« des Bauhaus-Schülers und *de Stijl*-Kurs-Teilnehmers Peter Röhl, die bezeichnenderweise in van Doesburgs *Mécano* (1, 1922) veröffentlicht wird, bringt dies zeichnerisch und mit seiner Legende: »Zusammenstoß des natürlichen und mechanischen Menschen in Weimar« auf den Punkt. Van Doesburg ist erfahren genug, um dem Bauhaus in Weimar keine Konkurrenz-Institution entgegenzustellen. Sein Kurs ist aber eine Demonstration der Überlegenheit von *de Stijl* und des Konstruktivismus als Avantgarde, und Gropius wird dem Rechnung tragen.

In der Februar und März-Ausgabe von *de Stijl* (1922) veröffentlicht van Doesburg den Text eines Vortrags, den er in Jena, Weimar und Berlin gehalten hatte, mit dem in Bezug auf das Bauhaus allusiven Titel: »Der Wille zum Stil« (Neugestaltung von Leben, Kunst und Technik). ²⁸ Dort schreibt er, mit kritischem Unterton gegenüber dem Gropius'schen Bauhaus-Konzept: »Die neue geistige Kunstauffassung hat nicht nur die Maschine als Schönheit empfunden, sondern sie hat ihre unendlichen Ausdrucksmöglichkeiten für die Kunst sofort anerkannt. Für einen Stil, [der beabsichtigt] den ökonomischen Verhältnissen entsprechend ganze Stadtteile, Wolkenkratzer, Flugzeug-Stationen kollektiv in Angriff zu nehmen, kann eine handwerkliche Ausführung nicht in Betracht kommen«. ²⁹ Diese Kritik der (auch) handwerklichen Konzeption des Bauhauses wird noch prononcierter in einer van Doesberg-Rezension der Arbeiten der Gesellen und Lehrlinge des Bauhauses (Weimar, April-Mai 1922) in *de Stijl* formuliert, in dem er die ausgestellten Kunstwerke als »kränklichen Auswuchs« (ziekelijke uitwas) denunziert und dafür Gropius und seine »Meis-

27 Van Doesburg: »Stijl-Kursus!«, in: Droste: *Bauhaus*, 111-112, hier: 111.

28 Theo van Doesburg: »Der Wille zum Stil« (Neugestaltung von Leben, Kunst und Technik), in: *De Stijl*, Februar 1922, 23-32 und März 1922, 33-41.

29 Van Doesburg, »Der Wille zum Stil«, 34.

ter« zur Rechenschaft zieht.³⁰ Und wenn er danach ein Manifest von Werner Graeff, eines Bauhaus-Schülers, abdruckt, das mit den Worten endet: »Denn wir kennen unsere Kräfte und wir sind in unsere Zeit geboren. Aber das große Grab ist ja längst gegraben. Steigt getrost hinein. Dort seid Ihr geborgen«,³¹ so müssen sich die Bauhaus-Verantwortlichen angesprochen fühlen. Überboten werden diese Angriffe noch von einer Abrechnung Vilmos Huzárs mit den »Zielen des Bauhauses« im Septemberheft 1922. Nach durchaus persönlichen Angriffen auf die Bauhaus-Meister (Gropius' »Denkmal der Märzgefallenen« wird als »billiger literarischer Einfall« disqualifiziert), steigert sich Huzár zu einem »NEIN – NEIN – NEIN« angesichts der »Unproduktivität des Bauhauses, wie es heute besteht. [...] Eine Verbesserung ist nur möglich durch Anwendung radikaler Mittel.«³² Damit inszeniert van Doesburg sich und *de Stijl* als die eigentliche, zudem noch internationale Avantgarde, die dem in seinen Augen wenig radikalen Bauhaus nicht nur das europäische Avantgarde-Niveau abspricht, sondern eigentlich den Krieg erklärt. Schließlich veröffentlicht van Doesburg noch in der Juni-Ausgabe von *Mécano* sein dadaistisches *Manifest* 0,96013, in dem es u.a. heißt: »Ich spucke ich spucke ich spucke auf alle revolutionären Kakadus mit ihren vernickelten Hirnen.«³³ Doch dies richtet sich zumindest ebenso gegen die Konstruktivisten, die van Doesburg dennoch gleichzeitig zu dem auch ihnen gewidmeten »Internationalen Kongress« einlädt.

»Der Internationale Kongress der Konstruktivisten und Dadaisten« im September 1922

Die spektakuläre Inszenierung dieses Überlegenheitsbewusstseins einer internationalen Avantgarde angesichts einer provinziellen Institution bildet der »Kongress der Konstruktivisten und Dadaisten in Weimar« vom 25. bis 26. September 1922. Der Düsseldorfer Kongress wurde von einer internationalen Vereinigung veranstaltet, doch nachdem der von Breton für März 1922 geplante »Congrès international« (auch »Congrès de Paris« genannt) scheitert, stellt der Weimarer Kongress tatsächlich das erste im eigentlichen Sinne internationale Avantgarde-Unternehmen nach Dada-Zürich dar. Gerda Wendermann, von der die detaillierteste »Chronologie der Ereignisse« dieses Events stammt, stellt einleitend fest, dass es erstaunlich sei, »wie wenig tatsächlich bekannt ist über

30 »[V]erantwortlich hierfür sind in erster Linie der Architekt Walter Gropius und in zweiter die sogenannten Meister«, Übers. d. Verf., »Verantwoordelijk hiervoor zijn in den eerste plaats, de architect Walther Gropius, in de tweede plaats de zoogenaamde Meister«, in: Van Doesburg (anonym): »Ausstellung von Arbeiten der Gesellen und Lehrlinge im Staatlichen Bauhaus, Weimar«, in: *De Stijl*, Mai 1922, 72-74, hier: 72/73.

31 Werner Graeff: *Für das Neue*, in: *De Stijl*, Mai 1922, 74/75, hier: 75.

32 Vilmos Huzár: »Das Staatliche Bauhaus in Weimar«, in: *De Stijl*, Sept. 1922, 135-138, hier: 137.

33 Van Doesburg: *Manifest* 0,96013, in: Asholt/Fähnders: *Manifeste*, 288.

die Hintergründe und Ergebnisse dieses Treffens«, und fragt: »Warum wurde Weimar zum Kongressort gewählt und nicht etwa Berlin, wo ein Großteil der Teilnehmer lebte?«³⁴ Vorbereitungen und Ergebnisse des Treffens sollen im Folgenden genauer skizziert werden, die Frage nach dem Tagungsort lässt sich allerdings nach dem bislang Ausgeführten relativ klar beantworten. Van Doesburg liegt nicht nur daran, den Kongress an seinem Wohnort zu veranstalten. Für ihn ist die Veranstaltung auch eine Demonstration der europäischen Avantgarde am Ort des Bauhauses. Es ist charakteristisch, dass von einem Kongress im eigentlichen Sinne im Vorfeld nicht die Rede ist: Im Briefwechsel mit Tzara und Arp, wie ihn Raoul Schrotts *Dada 15/25*-Band dokumentiert, ist von einer »kleinen Dada-Soirée« die Rede,³⁵ und in der Korrespondenz mit László Moholy-Nagy wirkt die geplante Veranstaltung eher wie ein konstruktivistisches Arbeitstreffen. Nur in einem Brief an seinen holländischen Freund Antony Kok spricht van Doesburg von einem »kleinen Künstlerkongress«.³⁶ Wenn man der »Chroniek-Mécano«, d.h. van Doesburgs Tagungsbericht (*Mécano*, Heft 3),³⁷ Glauben schenken darf, hat es eine Diskussion über die Ziele des Treffens von Konstruktivisten und Dadaisten nicht gegeben, was Gruppentreffen und -gespräche nicht ausschließt. Das berühmte Tagungsphoto auf der Treppe des Landesmuseums dokumentiert, dass nicht einmal 20 Teilnehmer die (europäischen) Dadaisten und Konstruktivisten vertreten. Der hochtrabende Titel des »Internationalen Kongresses der Konstruktivisten und Dadaisten in Weimar« taucht in keinem Dokument vor der »Chroniek« auf. Es spricht viel dafür, dass der Ober-Dadaist und -Konstruktivist van Doesburg aus einem fast familiären Treffen mit Besichtigungen, Ausflügen und Soiréen post festum ein internationales Event macht, das seitdem in der Avantgarde-Geschichte und -Forschung legendär geworden ist.

Diese Legende eines internationalen Kongresses kann allerdings nur dank der Manifeste und Proklamationen, die in diesem Kontext entstanden sind, Wirksamkeit entfalten. Zu den Vorbereitungen zählen zweifelsohne die Veröffentlichung von Lissitzkys *Proun-Manifest* (zuerst 1920) und Moholy-Nagys *Produktion – Reproduktion*.³⁸ Vor allem aber bereitet *de Stijl* das September-Treffen mit dem August-Heft 1922 vor. Dort erscheint das *K.I.-Manifest der Konstruktivistischen Internationale schöpferische Arbeitsgemeinschaft*, die damit gegründet wird. Auf »Weimar, Sept. 1922« datiert, unterzeichnet ein »provisorischer Verwaltungsausschuß«, bestehend aus van Doesburg, Lissitzky, Richter, Maes und Burchartz, dieses Manifest, allerdings mit einer

34 Gerda Wendermann: »Der Internationale Kongress der Konstruktivisten und Dadaisten in Weimar im September 1922. Versuch einer Chronologie der Ereignisse«, In: Hellmuth Th. Seemann: *Europa in Weimar. Visionen eines Kontinents*, Jahrbuch der Klassik Stiftung Weimar 2008, Göttingen: Wallstein 2009, 375-398, hier: 375.

35 Raoul Schrott: *Dada 15/25*, Innsbruck: Haymon 1992, 309.

36 Wendermann: »Der internationale Kongress«, 386.

37 Wendermann: »Der internationale Kongress«, 388.

38 In: *De Stijl*, Juni und Juli 1922.

Adresse in Berlin-Friedenau. Es fehlen die Dadaisten, wie Arp, Schwitters und Tzara, aber auch Moholy-Nagy. Das Substantiv und die Adjektive des Titels werden dekliniert, wobei »konstruktivistisch« »im Gegensatz zur schöpferischen[,] sich subjektiv begrenzenden Improvisation« als »Verwirklichung praktischer Aufgaben (einschließlich aller Problemstellung der Gestaltung) [und] im Geiste der modernen Arbeitsmethode«³⁹ so allgemein definiert wird, dass der Konstruktivismus schon fast unverbindlich wird. Um diese Unverbindlichkeit zu erreichen, bzw. die Dominanz eines russisch-sowjetischen (Lissitzky) oder eines ungarischen (Moholy-Nagy) Konstruktivismus zu verhindern, lädt van Doesburg auch seine Dadaisten-Freunde (Arp, Richter, Tzara) zur großen Überraschung der angereisten Konstruktivisten ein. Beide Avantgarde-Konzeptionen ergänzen und blockieren sich in Weimar gegenseitig, was gewiss eine taktische Meisterleistung des Organisers, aber zugleich eine Manipulation darstellt, die das Projekt einer Konstruktivistischen Internationale nicht wirklich weiterbringt. Der eigentliche avantgardistische Coup kündigt sich in Paris an, wo Breton schon im März 1922 »Après Dada« veröffentlicht und beginnt, den Surrealismus vorzubereiten.

Van Doesburg nach Weimar: Gemeinsam mit oder zwischen Dadaismus und Konstruktivismus?

Diese Unverbindlichkeit der Konzeption des »Kongresses« macht in der Zeit nach dem Weimarer Treffen einer Unübersichtlichkeit Platz. Das, was die Vermittlungs- und Performance-Qualitäten van Doesburgs für ein paar Weimarer Tage zusammenhalten, entwickelt sich schnell auseinander. Die Konstruktivisten interessieren ihn umso weniger, je mehr sich das Bauhaus für diese Avantgarde öffnet, was mit der Berufung von Moholy-Nagy im April 1923 seinen personifizierten Ausdruck findet. Die diversen auf das Weimarer Treffen folgenden Proklamationen, Erklärungen und Manifeste lassen diese Partikularisierung der Avantgarde gut verfolgen. Im Dezember 1922 erscheint in *Der Sturm* die Erklärung der beiden Weimar-Teilnehmer Kemény und Moholy-Nagy: *Dynamisch-konstruktives Kraftsystem*, das eine avantgardistisch-radikale Dynamisierung beabsichtigt: »Die dynamische Einzelkonstruktion weitergeführt[,] ergibt sich das DYNAMISCH-KONSTRUKTIVE KRAFTSYSTEM, wobei der in der Betrachtung bisheriger Kunstwerke rezeptive Mensch in all seinen Potenzen mehr als je gesteigert, selbst zum aktiven Faktor der sich entfaltenden Kräfte wird.«⁴⁰ Dieser Übergang vom individuellen zum kollektiven System ist nicht nur mit der Bauhaus-Konzeption kompatibel,

39 K.I. *Konstruktivistische Internationale schöpferische Arbeitsgemeinschaft*, in: Asholt/Fähnders: *Manifeste*, 282.

40 Kemény/Moholy-Nagy: *Dynamisch-konstruktives Kraftsystem*, in: Asholt/Fähnders: *Manifeste*, 287.

sondern in der Lage, ihr neue, auch soziale Dynamik zu verleihen. Ohne ihn explizit zu nennen, positioniert sich dieser Konstruktivismus eindeutig gegen einen schöpferisch-indifferenten Dadaismus. Die Heterogenität der experimentellen Avantgarde stellt im März 1923 die *Zweite präsentistische Deklaration* von Eggeling/Hausmann unter Beweis, wobei der zweite Teil des Titels, *Gerichtet an die internationalen Konstruktivisten*, die gegnerischen Adressaten benennt, worin die »Konstruktivistische Internationale« durchaus inbegriffen sein dürfte. Der Konstruktivismus wird als »russische Malerei und Plastik, die [...] weit unter der Ingenieursarbeit rangiert«, disqualifiziert. Demgegenüber reklamiert der Hausmann'sche Präsentismus, seine »Arbeit dort beginnen zu müssen, wo die moderne Wissenschaft aufhört, weil sie [...] fortwährend Standpunkte einnimmt, die einer erledigten Zivilisationsform angehören.«⁴¹ Hausmann ist zeitweilig für eine Teilnahme an dem Weimarer Treffen im Gespräch, doch die radikal avantgardistischen Projekte des ehemaligen, wirklich historischen Dadaisten sind nicht mehr mit jenen der dadaistischen Fraktion in Weimar vereinbar. Den avantgardistischen Hauptfeind bildet jedoch, wie auch die folgende van Doesburg-Stellungnahme zeigt, der Konstruktivismus russisch-ungarischer Prägung. Dies belegt das offensichtlich von van Doesburg verfasste *Manifest Proletkunst*, das in der April-Ausgabe 1923 von *de Stijl* auf Holländisch (dort signiert nur van Doesburg) und gleichzeitig im April-Heft von *Merz* erscheint, diesmal auf Deutsch und von van Doesburg, Schwitters, Arp, Tzara und Spengemann unterschrieben. Eigentlich ein Manifest gegen die Proletkunst, dessen Name deutlich auf den Proletkult eines Teils der russischen Avantgarde anspielt, lehnt es jede Allianz einer künstlerischen mit einer politisch-sozialen Avantgarde ab: »Die Kunst, wie wir sie wollen, die Kunst ist weder proletarisch noch bürgerlich, denn sie entwickelt Kräfte, die stark genug sind, die ganze Kultur zu beeinflussen, statt durch soziale Verhältnisse sich beeinflussen zu lassen.«⁴² Damit vertreten die *de Stijl*-Dadaisten zwar einerseits die radikale Konzeption einer künstlerischen Avantgarde, die ihr Gesellschaftsprojekt völlig unabhängig von der politisch-sozialen Avantgarde, in diesem Falle dem russisch-sowjetischen Kommunismus, entwickeln will. Indem das Manifest aber andererseits mit dem Satz schließt: »Das, was wir hingegen vorbereiten, ist das Gesamtkunstwerk, welches erhaben ist über alle Plakate, ob sie für Sekt, Dada oder Kommunistische Diktatur gemacht sind«, ist es offensichtlich dieses »Gesamtkunstwerk«, das die »Kultur beeinflussen« und verändern soll. Selbst wenn dies ein architektonisches Kunstwerk sein sollte, bleibt doch völlig im Unklaren, wie damit der Mensch »aus dem Chaos des Lebens (Tragik) zu erlösen wäre«.⁴³ Es besteht zumindest die Gefahr, dass

41 Viking Eggeling/Raoul Hausmann: *Zweite präsentistische Deklaration. Gerichtet an die internationalen Konstruktivisten*, in: Asholt/Fähnders, *Manifeste*, 300-301.

42 Van Doesburg u. a.: *Manifest Proletkunst*, in: Asholt/Fähnders: *Manifeste*, 298-299, hier: 299, Hervorhebung im Original.

43 Van Doesburg u. a., *Manifest Proletkunst*, 299.

ein solches »Gesamtkunstwerk« in seiner »Erhabenheit« einen autonomen Status gewinnen könnte.

Anfang 1924 kommt van Doesberg im letzten *Mécano*-Doppelheft (Nr. 4/5) noch einmal auf das Bauhaus zurück. Im gleichen Heft veröffentlicht er eine *Charakteristik des Dadaismus*, die durchaus programmatisch-manifestären Charakter besitzt und das auch intertextuell demonstriert. Während das eine der beiden Eingangsmotti (von Schwitters) auf Dada verweist, bringt der Autor des anderen mit dem Bauhaus-Schüler Peter Röhl die Weimarer Institution ins Spiel, die den Text als all das, was Dada nicht charakterisiert, begleitet. Der Text orientiert sich an den berühmten Vorlagen der Tzara-Manifeste, etwa der anaphorischen Struktur der Wiederholung all dessen, was Dada ist (oder nicht ist). Er nimmt den Schluss des *Manifest Dada 1918* von Tzara wieder auf, aber auch dessen zentrale Begriffe, wie die »Intensität« im ersten Satz des *Manifest des Herrn Antipyrine* (1916), werden recycelt: »Auf jede Aktion, so stark und gut gemeint sie auch sei, folgt sofort eine Reaktion von gleicher Intensität.«⁴⁴ Van Doesburg schreibt den Tzara'schen Dadaismus Zürcher Prägung fort, um abschließend den Tzara des *Manifests über die schwache und die bittere Liebe* unter Hinweis auf den Autor zu zitieren: »Dada ist eine jungfräuliche Mikrobe [...] Dada ist das Chamäleon der schnellen und neugierigerweckenden Veränderung« (Tristan Tzara).⁴⁵ Durch diese Identifikation mit Tzara und seinem Dadaismus stellt van Doesburg den Dadaismus, der an seinen Hauptorten Zürich-Berlin-Paris praktisch keine Rolle mehr spielt, sozusagen auf Dauer. Dada wird zu dem, was Hubert van den Berg als »Geisteszustand« bezeichnet: zum »Träger einer neuen ›Geistesart‹, eines ›état d'esprit‹, einer dadaistischen Lebenshaltung.«⁴⁶ Die Frage, ob dieser »Geisteszustand« in der Gegenwart (»Dada ist unsere Zeit!«, van Doesburg) für das Jahr, in dem der Surrealismus proklamiert werden wird, tatsächlich noch in gleicher Weise gilt, wie für jene des *Manifests Dada 1918*, stellt sich für van Doesburg nicht. Für ihn ist »[j]ede scheinbare Evolution nur eine Veränderung der Form«,⁴⁷ sodass der Dadaismus kein radikaler Bruch mehr ist, sondern die unaufhaltsame Evolution einer auf Dauer gestellten dadaistischen Avantgarde. Van Doesburgs Antwort ist im Grunde jene des Tzara'schen Chamäleons: Dada ist unbegrenzt anpassungsfähig.

Ein solcher Dadaismus ist (natürlich) nicht mit einer Institution wie dem Bauhaus kompatibel. Dies hat van Doesburg schon mit dem Weimarer Treffen zum Ausdruck gebracht, mit dem die avantgardistische Internationalität und damit Überlegenheit der Dadaisten und Konstruktivisten der (provinziellen) Weimarer Institution vor Augen geführt wird. Insofern stellt sich auch die

44 Van Doesburg: *Charakteristik des Dadaismus*, in: Asholt/Fähnders., *Manifeste*, 294-296, hier: 295.

45 Van Doesburg, *Charakteristik*, 296.

46 Hubert van den Berg: *Avantgarde und Anarchismus*, 339.

47 Van Doesburg, *Charakteristik*, 295.

Frage nach der angeblich angestrebten Bauhaus-Professur anders. Anfang 1924 hat er dieses Projekt offensichtlich aufgegeben. Die »Bilanz des Staatlichen Bauhauses Weimar« in der eher dadaistisch ausgerichteten Zeitschrift *Mécano* 4/5 (Anfang 1924) ist weniger eine solche der Institution als vielmehr der Beziehungen van Doesburgs zu ihr. Dank der konstruktivistisch-dadaistischen Typographie ist die einseitige Bilanz poly-dimensional als Reise durch die Jahre zwischen 1916 und 1923 und zwischen Holland, Weimar und schließlich Paris und als Hinweis auf die Bedeutung dieses Besuchs für das Bauhaus lesbar. Mit dem Titel »VAN DOESBURG KOMMT NACH WEIMAR«, verkündet sie die frohe Botschaft der (konstruktivistischen?) *de Stijl*-Theorie: Er »freut [sich], daß die neue Gestaltung in der Malerei (NEO-Plasticismus) schon einen derartigen Einfluß auf die Kunstentwicklung Europas ausübt.« Signiert wird es neben Theo van Doesburg auch von P. Mondriaan und C. van Esteren. Doch das Bauhaus kann diese Theorie nur unzureichend umsetzen: »SCHON VIELE BENUTZEN DAS □ ABER NUR WENIGE VERSTEHEN ES«, was zur Konsequenz hat: »von außen Quadrat, von innen Biedermeier« (»van buiten kwadraat van binnen Biedermeier«), sodass van Doesburg eine Art Copyright postuliert: »Nur das □ des Stijls ist gesetzlich geschützt.«⁴⁸ Kurz nachdem die »Bilanz« Anfang 1924 in *Mécano* erscheint, kündigt das konstruktivistische Organ *de Stijl* in seinem ersten Heft desselben Jahres aber auch das Erscheinen von van Doesburgs *Grundbegriffen der neuen gestaltenden Kunst* in der Serie der Bauhaus-Bücher des Bauhaus-Verlags an; trotz der *Mécano*-Kritik haben van Doesburg und das Bauhaus offensichtlich kein Problem damit, institutionell zu kooperieren. Zwar sollte der Band erst 1925 publiziert werden, aber allein die Planung zeigt, dass van Doesburg mit dem Bauhaus und dieses mit ihm einen *modus vivendi* gefunden hat.

Diese Bilanz erscheint, nachdem der Konstruktivist Moholy-Nagy im April 1923 an das Bauhaus berufen wird, und stellt damit auch eine Kritik an der durch ihn vertretenen Konzeption des Konstruktivismus dar, die mit der Professur eine institutionelle Verstärkung erfährt. Zugleich entwickelt van Doesburg in Erklärungen und Essays seinen Konstruktivismus oder »Neo-Plasticismus«. Begonnen mit dem Essay »Von der neuen Ästhetik zur materiellen Verwirklichung« in der März-Ausgabe des *de Stijl* – dessen erster Satz, »Bauen heißt noch nicht gestalten«,⁴⁹ eindeutig auf den Bauhaus-Adressaten verweist, über das Manifest – □ + = R⁴ im ersten Heft des Jahrgangs 1924 – das die kollektive Arbeit und »LA GRANDE ÉPOQUE DE LA CONSTRUCTION« proklamiert,⁵⁰ bis zum »Elementarisme (Manifest-fragment)« im ersten Heft des Jahrgangs 1926/27 von *de Stijl*. Unablässig proklamiert van Doesburg

48 *Mécano* 4/5 (1924). Welche Bedeutung das Quadrat in der Bauhaus-Konzeption gewinnt, zeigt auch Kandinskys *Punkt und Linie zu Fläche* (Bauhausbuch 1926).

49 Van Doesburg: »Von der neuen Ästhetik zur materiellen Verwirklichung«, in: *De Stijl*, März 1923, 10-14, hier: 10.

50 Van Doesburg: – □ + = R⁴, in: *de Stijl*, 6/7 (1924).

eine Materialästhetik, die konstruktivistisch inspiriert ist, die aber mit der »Elementaire (antistatische) contra-compositie«⁵¹ diese Orientierung auch immer wieder »dekonstruiert«.

Damit, dass er zunächst den Dadaismus vertritt und sich später zum Konstruktivismus entwickelt, dem Dadaismus aber immer verbunden bleibt, nimmt van Doesburg eine in den historischen Avantgardebewegungen außergewöhnliche, vielleicht einmalige Position ein. Entwicklungen und Positionsveränderungen von einer Avantgarde zur anderen hat es, wie jene innerhalb der russisch-sowjetischen Avantgarden oder die vom (Pariser) Dadaismus zum Surrealismus illustrieren, sowohl individuell wie kollektiv häufiger gegeben. Aber gleichzeitig den Konstruktivismus wie den Dadaismus zu vertreten, wie es schon der Titel des Weimarer Treffens zum Ausdruck bringt, ist zumindest ein seltener Fall. Zudem proklamiert van Doesburg diese Positionen in den Zeitschriften *de Stijl* und *Mécano*. Offensichtlich ist diese Doppelgesichtig- und -zugehörigkeit die einzige Möglichkeit, um das *radikale Imaginäre* der Avantgarde zumindest programmatisch zu propagieren: Insofern ergänzen sich beide Positionen. In der *Charakteristik des Dadaismus* heißt es: »Wenn die Dadaisten Dadaisten wären, dann wären die Dadaisten keine Dadaisten«,⁵² und so ist vielleicht ein konstruktivistischer Dadaist ein authentischerer Dadaist als ein dadaistischer Dadaist. Zugleich aber überbietet diese Positionierung dieses Paradox und stellt die Frage, ob nach 15 Jahren Avantgarde in Europa die avantgardistische Avantgarde nicht jene ist, die ihre eigene Position quasi verdoppelt. Das hat den Vorteil der größeren Beweglichkeit im spielerischen Wechsel zwischen beiden Avantgarde-Projekten.⁵³ Diese doppelte Positionierung setzt sich jedoch auch der Gefahr aus, mit der einen die andere Avantgarde und deren jeweilige Radikalität zu relativieren. Mit seinem Prosagedicht-Manifest »The End of Art« (1926) zieht van Doesburg eine Bilanz seiner Bauhaus-Beziehungen, die ein *radikales Imaginäres* im Sinne einer konstruktivistischen Überführung von Kunst in Leben fordert: »Because the function of modern life is stronger than art, every attempt to renew Art, (Futurism, Cubism, Expressionism) failed«. Die Zeile, »New life is based on construction«⁵⁴ zeigt, worin das *radikale Imaginäres* gesehen wird. Der nicht erwähnte, mehr als ein Jahr zuvor entstandene Surrealismus illustriert

51 Van Doesburg: »Schilderkunst en Plastiék. Over contra-compositie en contra-plastiék. Elementarisme (Manifest-fragment)«, in: *De Stijl*, Nr. 75/76 1926, 35-43, hier: 39.

52 Van Doesburg: *Charakteristik*, 296.

53 Dies ist es wohl auch, was Peter Röhl im Heft zum zehnjährigen Bestehen von *de Stijl* erklären lässt: »Die Stärke van Doesburg [sic] erkenne ich in der Vielseitigkeit seines Schaffens [...] in der Gesamtheit und Geschlossenheit des Geistes überragt Theo van Doesburg die Bedeutendsten dieser Bewegung.«, worunter die Avantgarde zu verstehen ist. Peter Röhl: »Der Beginn und die Entwicklung [sic] des Stijl's 1921 in Weimar«, in: *De Stijl* 1927 (Jubiläum-Serie), 103-105, hier: 105. Anschließend sendet Vordemberghe-Gildewart »Der avant-garde, Théo van Doesburg die herrlichste Gratulation!«, 105.

54 Van Doesburg: »The End of Art«, in: *de Stijl* 73/74 (1926), 30.

mit Bretons *Manifest* jedoch, dass eine (neue) Avantgarde-Bewegung nur mit einem profilierteren Gesamt-Projekt Wirksamkeit entfalten kann.⁵⁵

Nach der Begegnung mit der Avantgarde: Ein anderes Bauhaus

Die Phase der fürsorglichen und selbstsorgenden Belagerung des Weimarer Bauhauses durch van Doesburg und *de Stijl* fällt mit der Krise um die weitere Orientierung des Bauhauses zusammen und trägt schließlich zu deren Lösung bei. Im Jahre 1923 kommt es zum Abschied von Johannes Itten, zu dessen Nachfolger beruft Gropius im April László Moholy-Nagy. Damit folgt auf den anti-avantgardistischen und esoterischen Itten ein konstruktivistischer Avantgardist, der neben Manifesten und dem mit Lajos Kassák herausgegebenen *Buch neuer Künstler* (1923), vor allem aber durch seine Photogramm-Experimente hervorgetreten ist. Auch wegen dieser neuen Perspektive ändert Gropius nach der Trennung von Itten die Konzeption des Bauhauses. Zur Bauhaus-Ausstellung im August/September 1923 in Weimar hält Gropius den Eröffnungsvortrag mit dem programmatischen Titel: »Kunst und Technik, eine neue Einheit.« Damit relativiert Gropius die zentrale Bedeutung des Handwerks, so wie sie das *Bauhaus-Manifest* des Jahres 1919 propagiert hatte. Das könnte eine Öffnung zu einer Avantgarde im Sinne *de Stijls* ermöglichen, tatsächlich handelt es sich aber für das Bauhaus und seinen Leiter darum, ein industrie-kompatibles Design zu propagieren, um dem (wirtschaftlichen) Überleben des Bauhauses eine Chance zu geben. In gewisser Weise steht das Bauhaus vor dem selben Problem wie die russisch-sowjetischen Konstruktivisten, allerdings mit dem Unterschied, dass die Industrie kapitalistisch organisiert ist. Die reale Kooperation sollte jedoch auf ähnliche Schwierigkeiten wie in der Sowjetunion stoßen, wobei das Bauhaus mit manchen Modellen deutlich erfolgreicher ist als die russischen Konstruktivisten. Moholy-Nagy verdankt dieser Neuausrichtung seine Berufung ans Bauhaus und er unterstützt sie in jeder Hinsicht. In dem schon erwähnten Entwurf einer Antwort auf Paul Westheim, den Herausgeber des *Kunstblattes*, nimmt Gropius zur neuen Situation des Bauhauses und damit auch zu seinem persönlichen und institutionellen Schwenk vom Handwerklichen zum Konstruktivismus Stellung. Doch selbst wenn sich im Bauhaus Bewegungen wie der Konstruktivismus bemerkbar machen, kommt es zu keiner Identifikation mit der Avantgarde: »Der Wert des Bauhauses besteht aber gerade darin, daß von Seiten der lehrenden Meister äußerliche Übernahme von Ismen und Dogmen bewußt bekämpft wird.« Damit bestimmt Gropius im April in großer Klarheit das Verhältnis seiner Institution

55 *De Stijl* widmet dem Surrealismus im Heft 8 (1924) einen ersten Artikel (van Doesburg: »Surrealisme«, 103-106) und druckt in Heft 9 (1924-1925) die kollektive *Erklärung des Büros für surrealistische Forschungen* (27. 1. 1925) ab, 130-132, Asholt/Fähnders: *Manifeste*, 344.

zur Avantgarde, die zu den »Schwingungen der Zeit« gerechnet wird, denen es nicht gelingen darf, das Bauhaus maßgeblich zu beeinflussen.⁵⁶ Es ist dieses Bild eines in jeder Hinsicht unabhängigen Bauhauses, das sein heutiges Bild prägt, wie noch vor kurzem die Forderung der EU-Präsidentin Ursula von der Leyen in einem Gastbeitrag in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* illustriert: »Wir brauchen ein neues Europäisches Bauhaus«.⁵⁷

Das Bauhaus bildet also einen Testfall für Möglichkeiten und Grenzen radikaler historischer Avantgarde in (künstlerischen) Institutionen. Ebenso wenig wie das in dieser Hinsicht exemplarische Bauhaus zu einer »äußerlichen Übernahme von Ismen und Dogmen« willens ist, sind die Avantgarden der beginnenden 1920er Jahre in West- und Mitteleuropa, der Dadaismus und der Konstruktivismus, bereit, sich auf eine wirkliche Kooperation mit und noch weniger innerhalb der Institution einzulassen. Wenn die radikalen Avantgarden jedoch dank der engagierten Versuche van Doesburgs zu der Einsicht gelangen, dass ihre Ziele mit einem Engagement in einer so aufgeschlossenen und avantgardenahe Institution wie dem Bauhaus unvereinbar sind, so sagt dieses Weimarer Experiment auch etwas über die gesellschaftlichen Möglichkeiten der Avantgarde innerhalb des kapitalistischen Systems aus, d.h. außerhalb der eigenen Bewegung oder Gruppe dem Ziel einer Überwindung der Institution im Sinne einer Rückführung von Kunst in Leben und der Realisierung eines *radikalen Imaginären* näherzukommen: Wenn schon das Bauhaus mit seinen Versuchen, das System von seinen Rändern her zu beeinflussen, auf immer wieder existenzgefährdende Schwierigkeiten stößt, schließt dies eine gesellschaftsverändernde Wirksamkeit der historischen Avantgarden eigentlich aus. Der Versuch, durch die Kooperation mit der politischen Avantgarde diese Blockade-Situation zu durchbrechen, steht jedoch, wie die Beispiele des Konstruktivismus und des Surrealismus illustrieren, vor anderen Schwierigkeiten, vor allem vor jener, von der politischen Avantgarde vereinnahmt und instrumentalisiert zu werden.

56 Walter Gropius: »Die geistigen Grundlagen des Staatlichen Bauhauses in Weimar«, Zitate in: Winkler, *Das Bauhaus*, 91.

57 Ursula von der Leyen: »Wir brauchen ein neues Europäisches Bauhaus«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 17.10.2020.

6 Après Dada

Der Surrealismus als Avantgarde-Landschaft

Nicht nur mit seinem langen Leben bildet der Surrealismus in fast jeder Hinsicht ein Gegenmodell zum Dadaismus, und doch sind beide durch Dada-Paris eng miteinander verbunden. Der Dadaismus entspricht einem Flow-Modell, dessen Wellen (meist) kurz und vehement und zudem noch an unterschiedlichen Orten, manchmal sukzessive aber teilweise auch gleichzeitig Kunst und Literatur der Kriegs- und unmittelbaren Nachkriegszeit überfluten. Der Surrealismus hingegen repräsentiert die *longue durée* einer Avantgarde-Landschaft, die sich während des halben Jahrhunderts zwischen den *Champs magnétiques* (1919) und seiner Selbst-Auflösung 1969 herausbildet und für die von Beginn an das Ziel, ein *radikales Imaginäres* möglich zu machen, den Horizont bildet. Mit seinen unterschiedlichen Phasen prägt der Surrealismus die Avantgarde-Landschaft insgesamt und sieht sich zugleich den Konjunkturen der politischen Avantgarde ausgeliefert, die er seinerseits beeinflussen und verändern will. Wenn vor einiger Zeit von »alternden Avantgarden« gesprochen werden konnte, so verweist schon die in sich widersprüchliche Begrifflichkeit auf das Dilemma einer *longue durée*-Avantgarde.¹ So wie sich die Neo-Avantgarden fragen lassen müssen, wie sie mit den Erfahrungen der Avantgarde umgehen und welche Schlüsse sie aus ihnen ziehen, sieht sich eine 50 Jahre währende Avantgarde-Bewegung mit dem Problem konfrontiert, ihren Avantgardismus auf Dauer stellen zu müssen. Sie muss sich daher notwendigerweise mit der Frage auseinandersetzen, wie lang, intensiv und radikal eben dies während eines halben Jahrhunderts möglich ist und wie sie mit ihren Erfahrungen während dieser Zeit umgeht.

In ähnlicher Weise wie die russisch/sowjetische Avantgarde nach dem Sieg der politischen Revolution repräsentiert der Surrealismus damit die umfassendste Erprobung der Möglichkeiten und Grenzen der Avantgarde, diesmal unter den Bedingungen einer liberal-kapitalistischen Gesellschaft und ihres literarisch-künstlerischen Feldes. Wenn der (italienische) Futurismus und der (Zürcher) Dadaismus zwar auch keine peripheren Avantgarden sind, so stellt sich die Situation in Paris doch grundlegend anders dar. Nach dem Ende des Großen Krieges ist Paris noch in der Benjamin'schen Tradition die literarisch-künstlerische Hauptstadt des beginnenden 20. Jahrhunderts, bevor ihm New York – auch wegen des avantgardistischen Exils und der Deplatziierung des Zentrums in Zusammenhang mit dem nächsten Weltkrieg – diese Rolle

1 Alexandra Pontzen/Heinz-Peter Preußner (Hg.): *Alternde Avantgarden*, Heidelberg: Winter 2011; siehe auch: Werner Frick: »Avantgarde und *longue durée*. Überlegungen zum Traditionsverbrauch der klassischen Moderne«, in: Sabine Becker/Helmuth Kiesel (Hg.): *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*, Berlin: de Gruyter 2007, 97-112.

stehlen wird.² Dieser Funktion als künstlerischer Metropole am Beginn des 20. Jahrhunderts ist es geschuldet, dass Dada-Zürich nicht nur nach Berlin, sondern mit Tristan Tzara auch nach Paris umzieht, es also in der Frühphase des sich noch nicht als solchen bezeichnenden und verstehenden Surrealismus zu einem dadaistischen Engagement der späteren Surrealisten kommt. Auch mit dieser doppelten Avantgarde-Erfahrung unterscheidet sich der Surrealismus von anderen Avantgarde-Bewegungen. Die mit einem halben Jahrhundert gegebene *longue durée*, die keine andere Avantgarde-Bewegung verwirklichen kann, führt auch dazu, dass der Surrealismus selbst Phasen und Epochen seiner Entwicklung rekonstruiert und diese avantgardistischen Transformationen reflektiert, sodass sich die Frage stellt, ob sich in diesem Kontext unterschiedliche Avantgarde-Konzeptionen herausbilden oder ob es sich um eine Evolution handelt, die das ursprüngliche Avantgarde-Projekt um- und fortschreibt. In seinen Beziehungen zur politischen Avantgarde, also zu revolutionären Parteien wie der Kommunistischen Dritten Internationalen oder den Trotzkisten kurz vor und den Anarchisten nach dem Zweiten Weltkrieg, macht der Surrealismus besondere und besonders vielfältige Erfahrungen, bei denen sich die Positionierungsmöglichkeiten aufgrund der Bedingungen in westlichen Demokratien grundsätzlich vom Verhältnis der Avantgarden in der Sowjetunion unterscheiden. Nicht zuletzt ist der Surrealismus wohl diejenige Avantgarde-Bewegung, die sich am intensivsten mit ihren eigenen Konzeptionen auseinandergesetzt und diese entwickelt hat. Das zeigt sich anekdotisch an den Auseinandersetzungen (»Querelle du surréalisme«) des Jahres 1924, d.h. dem Streit zwischen rivalisierenden Gruppierungen um das Recht, den Surrealismus für sich in Anspruch zu nehmen. Dieser Streit wird Ende des Jahres zugunsten des Beton'schen Surrealismus entschieden, und sechs Jahre später noch einmal in weit gravierender Form mit dem Anti-Breton Pamphlet »Le Cadavre« (Januar 1930). Mit ihm reagieren die ehemaligen Surrealisten auf die Kritik an ihnen im *Zweiten Manifest*. Die Auseinandersetzungen belegen aber auch die von José Pierre herausgegebenen *Tracts surréalistes et déclarations collectives*,³ ebenso wie die von 1919 bis 1933 kontinuierlich publizierten Zeitschriften (*Littérature*, *La Révolution surréaliste*, *Le Surréalisme au service de la Révolution*), in denen die meisten dieser Stellungnahmen und Erklärungen erscheinen. Sie sind nicht nur für die Außendarstellung der surrealistischen Gruppe von entscheidender Bedeutung, sondern bilden ebenso Ausdrucksmöglichkeiten für die interne Vielfalt von Stimmen und Positionen. Den Zeitschriften der Nachkriegszeit (etwa *Le Surréalisme même*, 1956-1959 und *La Brèche*, 1961-1965) gelingt es nicht mehr, eine ähnliche Funktion zu erfüllen. Vor allem aber bedient sich der Surrealismus in besonderer Weise der

2 In Anlehnung an Serge Guilbaut: *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, Chicago UP 1983.

3 José Pierre (Hg.): *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, 2 Bde., Paris: Eric Losfeld 1980-1982.

eigentlich avantgardistischen ›Gattung‹ des Manifests. Wenn bei Manifesten zwischen solchen, die die Ziele einer Bewegung oft provokativ und aggressiv darlegen und einfordern, und solchen, die sie im Sinne performativer Äußerungen zumindest teilweise schon zu realisieren versuchen, unterschieden werden kann, versuchen surrealistische Manifeste häufig beides gleichzeitig, womit es zu einer Literarisierung des Manifests kommt.⁴ Zudem geht der Surrealismus jedoch ausgesprochen sparsam mit der ›Gattung‹ um, was ihn von der Konjunktur dieser Textsorte in anderen Avantgardebewegungen unterscheidet. Breton veröffentlicht zwei Manifeste und Aragons *Une vague de rêves* (1924), auch wenn sie sich nicht als Manifest (selbst-)bezeichnet, bildet mit Bretons Manifest desselben Jahres ein Diptychon.

In Bretons *Manifeste du surréalisme* des Jahres 1924 taucht ein Schloss auf, in dem diejenigen leben, die er zu diesem Zeitpunkt als Surrealisten betrachtet, und auf die (rhetorische) Frage: »Ist es denn sicher, daß das Schloß, das ich ihm [dem Leser] vorführe, ein Bild ist?«, antwortet der mit Breton identische Erzähler: »Wir leben wirklich ganz unserer Phantasie, wenn wir dort sind.«⁵ Die Kursivierung des »wenn wir dort sind« weist auf den ambigen Status des ›Lebens‹ in diesem Schloss hin. Doch dieses Leben, das (noch) des Imaginären, d. h. der Literatur und vor allem der Poesie, bedarf, um sich in diesem Schloss einrichten zu können, ist für Breton nicht nur das wichtigste Ziel des Surrealismus, sondern auch zum Greifen nahe: »Man gebe sich doch nur die Mühe, die Poesie zu praktizieren«,⁶ heißt es nur wenig später unter Anspielung auf Lautréamonts »Die Poesie muss die praktische Wahrheit zum Ziel haben«,⁷ und anschließend wird unter den ›Vorläufern‹ des Surrealismus Rimbaud so vorgestellt: »Rimbaud ist surrealistisch im praktischen Leben und anderswo.«⁸ Marguerite Bonnet versteht das »die Poesie zu praktizieren« als das Gegenteil einer Literarisierung: »Der Begriff markiert eine totale Distanz

4 Dazu: Wolfgang Asholt/Walter Fähnders (Hg.): »Die ganze Welt ist eine Manifestation«. *Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste*, Darmstadt: WBG 1997, insbesondere: »Vorwort«, 1-17, sowie Walter Fähnders: »Projekt Avantgarde und avantgardistischer Manifestantismus«, in: Wolfgang Asholt/Walter Fähnders (Hg.): *Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde – Avantgardekritik – Avantgardeforschung*, Amsterdam: Rodopi 2000, 69-95 (AvantGardeCriticalStudies Bd. 14) und Hubert van den Berg: »Das Manifest – eine Gattung? Zur historiographischen Problematik einer deskriptiven Hilfskonstruktion«, in: Hubert van den Berg/Ralf Grüttemeier (Hg.): *Manifeste: Intentionalität*, Amsterdam: Rodopi 1998, 193-226 (AvantGardeCriticalStudies Bd. 11).

5 André Breton: *Die Manifeste des Surrealismus*, Reinbek: Rowohlt 1986, 21, »est-il sûr que ce soit une image?«, »C'est vraiment à notre fantaisie que nous y vivons, quand nous y sommes.« André Breton: *Manifeste du surréalisme*, in: *Œuvres*, Bd. I, Paris 1988, 322.

6 Breton: *Manifeste*, 21, »Qu'on se donne seulement la peine de pratiquer la poésie«, Breton: *Manifeste*, 322.

7 Übers. d. Verf., »La poésie doit avoir pour but la vérité pratique.«, in: Lautréamont (Isidore Ducasse): *Œuvres complètes*, Paris 1963, 396.

8 Breton: *Manifeste*, 27, »Rimbaud est surréaliste dans la pratique de la vie et ailleurs.«, Breton: *Manifeste*, 329.

von der Literatur und betont die existenzielle Natur der Projekts Bretons.«⁹
Die Poesie leben, ist identisch mit dem Leben des *radikalen Imaginären*.

Phasen des Surrealismus

Wie im Falle des italienischen Futurismus gibt es mit dem Erscheinen des *Manifeste du surréalisme* ein Gründungsdatum des Surrealismus, das mit dem »achevé d'imprimer«, dem 15. Oktober 1924, zusammenfällt. Doch schon im August 1924 kommt es zu einer »Querelle du Surréalisme«, bei der Ivan Goll Breton die Verwendung des Begriffes streitig zu machen sucht, und im Oktober 1924 veröffentlicht Goll seinerseits ein *Manifeste du Surréalisme*, nachdem Breton am 6. September im *Journal littéraire* den historischen Teil seines Manifests publiziert hatte, und noch früher, am 24. August 1924, publiziert die Kunst- und Literatur-Tageszeitung *Comœdia* einen Leserbrief Bretons, in dem dieser den Begriff für sich reklamiert und den Surrealismus von Literatur und Dichtung abgrenzt: »Hier handelt es sich nicht mehr um eine Poetik, wir behandeln das Produkt des Denkens als das was es ist.«¹⁰

Doch die Periodisierungen, die Breton selbst vornimmt oder die die wichtigen Geschichtsschreiber des Surrealismus vorschlagen, zeigen, dass die zeitlichen Grenzen des Surrealismus, vor allem sein Anfang, nur schwer festgelegt werden können. Es gibt eine längere Latenzphase des späteren Surrealismus, die der auch begrifflichen Emergenz im Herbst 1924 vorausgeht. Breton selbst definiert die Entwicklungs-Phasen des Surrealismus in seinem Vortrag »Was ist der Surrealismus« (»Qu'est-ce que le surréalisme«) aus Anlass einer Brüsseler surrealistischen Ausstellung des Jahres 1934. Dort spricht er von einer »intuitiven Epoche des Surrealismus (1919-1925)«,¹¹ wobei nicht nur die Anfangs- sondern auch die abschließende Markierung dieser ersten Epoche bemerkenswert ist. Die Grenze zu einer neuen Phase wird von ihm mit der antikolonialen Politisierung der surrealistischen Gruppe im Marokkokrieg und dem in der *Humanité* vom 21.9.1925 veröffentlichten Appell »Zuerst und immer die Revolution!« (»La Révolution d'abord et toujours!«) gesehen: »Die surrealistische Aktivität [...] hat in diesem Moment ihre *reflektierte* Phase begonnen«,¹² der Antikolonialismus ist also von Beginn an integraler Teil des Surrealismus. Und zumindest indirekt deutet Breton an, dass mit dem

9 Übers. d. Verf., »Le terme marque la distance totale avec la littérature et souligne la nature existentielle du projet de Breton.«, Breton: *Œuvres*, Bd. I, 1353.

10 Übers. d. Verf., »Il n'est plus question ici d'une poétique: nous donnons le produit de la pensée pour ce qu'il est.« Zitiert nach der »Notice« von Marguerite Bonnet, in: *Œuvres*, Bd. I, 1335. S. a. José Pierre, *Tracts surréalistes*, Bd. I, 370-372.

11 Übers. d. Verf., »époque purement intuitive du surréalisme (1919-1925)«, Breton: *Œuvres*, Bd. I, 231.

12 Übers. d. Verf., »L'activité surréaliste [...] est entrée à ce moment dans sa phase *raisonnante*.«, Breton, *Œuvres*, Bd. I, 232.

Jahr 1930 eine weitere Entwicklungsphase eingesetzt hat: »Von 1930 bis heute [1934] ist die Geschichte des Surrealismus jene der realisierten Anstrengungen, ihn mit dem Gefühl seiner *Selbstverwirklichung* zu steigern [...] und sich der letzten Überbleibsel von politischem wie künstlerischem Opportunismus zu entledigen.«¹³ Maurice Nadeau unterscheidet in der Gliederung seiner kritischen *Geschichte des Surrealismus (Histoire du surréalisme)* von 1944 ebenfalls drei Phasen, allerdings mit teilweise unterschiedlicher Begrifflichkeit und anderen zeitlichen Grenzen: »Die heroische Zeit, 1923-1925« (»La période héroïque«), »Die Phase der kritischen Debatten, 1925-1930« (»La période raisonnante«) und die der »Autonomie des Surrealismus, 1930-1939« (»Autonomie du surréalisme«).¹⁴ Für Michel Murat schließlich beginnt die Geschichte des Surrealismus im Frühjahr 1919, und diese »intuitive« erste Phase erstreckt sich bis zum Jahr des *Manifests des Surrealismus*. Es folgt die auch von Breton so genannte »reflektierte Phase« (»phase raisonnante«): »Reflektiert bedeutet, dass der Surrealismus sich seiner selbst bewusst geworden ist und dass er sich explizit mit einem Projekt identifiziert, als Bezugspunkt und als ethische Instanz«,¹⁵ die er ähnlich wie Nadeau 1940 beendet sieht, auch wenn er die Entwicklung des Surrealismus bis zum Tode Bretons (1966) und seiner Auflösung 1969 berücksichtigt, sie allerdings nicht mehr in einer Epochensignatur zusammenfasst.

Der Surrealismus unterscheidet sich mit diesen Datierungen, vor allem was die Gründungsphase anbelangt, sowohl vom italienischen Futurismus wie vom Dadaismus und ähnelt in dieser Hinsicht eher den russischen Avantgardebewegungen. Entscheidend sind die Kontextbedingungen: In noch höherem Maße als im Vorkriegs-Russland entwickelt sich der Surrealismus in einem literarisch-künstlerischen Umfeld, das schon vor Ausbruch des Krieges durch eine Vielfalt von Innovationsbewegungen charakterisiert ist (s. Kap. I.1). Im Paris nach Ende des Großen Krieges entdecken die »drei Musketiere« (Aragon, Breton, Soupault) zwar mit dem *automatischen Schreiben* ein anti-literarisches, innovatives und radikales Verfahren, seine avantgardistischen Möglichkeiten und Perspektiven sollten den sich später auch so nennenden Surrealisten jedoch erst durch das Engagement und die Erfahrung in Dada-Paris bewusst werden.

13 Übers. d. Verf., »De 1930 à ce jour [1934] l'histoire du surréalisme est celle de son effort accompli pour l'exalter dans le sentiment de son *devenir* propre [...] en le soustrayant à ses dernières survivances tant d'opportunisme politique que d'opportunisme artistique.«, Breton, *Œuvres*, Bd. II, 255.

14 Maurice Nadeau: *Geschichte des Surrealismus*, Reinbek: Rowohlt, 1965, 5, Nadeau: *Histoire du Surréalisme*, Paris: Livre de poche 1964, 521 und 522.

15 Übers. d. Verf., »Raisonnante signifie que le surréalisme a pris conscience de lui-même et s'est identifié explicitement à un projet [et] comme une instance et comme un impératif éthique«, in: Michel Murat: *Le Surréalisme*, Paris: Livre de poche 2013, 34. S.a.: Antoine Compagnon: »De l'avant-garde au surréalisme«, in: Jean-Yves Tadié (Hg.): *La littérature française: dynamique & histoire II*, Folio Essais 2007, 651-675.

Insofern gibt es eine längere Inkubationszeit des Surrealismus, die dazu führt, dass Breton 1924 ein lang reflektiertes und diskutiertes Manifest vorlegen kann.

Dank der Auftritte Marinettis in Paris vor und nach dem Weltkrieg und dank des Umzugs Tzaras von Zürich nach Paris – die Verhältnisse in Berlin oder in Russland sind im Allgemeinen weniger bekannt – wissen die Surrealisten um die internationale Avantgarde-Landschaft und können deren Erfahrungen berücksichtigen. Bretons Unterscheidung zwischen einer »rein *intuitiven* und einer *reflektierten* Epoche«¹⁶ weist auf einen Erprobungs- und Lernprozess hin, mit dem nicht nur der Anschluss an die Avantgarde-Entwicklung gewonnen wird, sondern auch darauf, dass es dem Surrealismus gelingt, sich mit seinem Projekt an die Spitze der Avantgarde-Bewegungen zu setzen – zumindest was deren west- und mitteleuropäischen Teil und die Wirkung in Lateinamerika und später in den USA angeht.¹⁷ »Rückblickend auf den Surrealismus« wie fast 20 Jahre später Adorno, kritisiert Breton 1934 die »*intuitive* Epoche« und ihren Glauben an die »Allmacht des Denkens, das für fähig gehalten wurde, sich mit seinen eigenen Möglichkeiten zu emanzipieren und freizumachen«. Denn »dieser Überzeugung liegt ein Gefühl zugrunde, das ich heute für sehr ärgerlich halte, nämlich jenes der Überlegenheit des Denkens über die Materie.«¹⁸ Dieses Überlegenheitsgefühl prägt noch das Manifest von 1924, bis hin zur Definition des Surrealismus als »Denk-Diktat ohne jede Kontrolle durch die Vernunft, jenseits jeder ästhetischen oder ethischen Überlegung.«¹⁹ Dieses Denk-Diktat ermöglicht auch Utopien jenseits des real Möglichen. In der Epoche des politischen Engagements (auf Seiten des PCF) muss es dann aber zurücktreten. So ändert sich mit dem Bruch zwischen Breton und Artaud die Orientierung am Primat des unkontrollierten Denkens, wie das Titelblatt der *Révolution surréaliste* (Nr. 4, Juli 1925) illustriert, deren Leitung Breton übernimmt. Der Titel spiegelt Bretons zunehmend soziales und politisches Engagement wider und verkündet den »Krieg der Arbeit« (»Et Guerre au Travail«), eine Forderung, die die Situationisten wiederaufnehmen sollten. Diese ethisch-politische Dimension charakterisiert von nun an den Surrealismus. Was Breton jedoch 1934 oder später keiner Selbstkritik unterzieht, ist das Bekenntnis zum »ab-

16 Übers. d. Verf., »époque purement *intuitive* et une époque *raisonnante*«, Breton: *Œuvres* Bd. I, 231.

17 Zur späteren globalen Wirkung: Andrea Gremels: *Die Weltkünste des Surrealismus. Netzwerke und Perspektiven aus dem Globalen Süden*, Konstanz: Konstanz UP 2022. Dazu die Rezension des Verf.: »Les surréalismes du sud global«, in: *Fabula* März 2023, DOI: 10.58282/acta.16204.

18 Übers. d. Verf., »toute-puissance de la pensée, tenue pour capable de s’émanciper et de s’affranchir par ses propres moyens«, »Cette croyance traduit un sentiment dominant que je regarde aujourd’hui [1934] comme très fâcheux, qui est le sentiment de la *primauté de la pensée sur la matière*«, Breton: *Œuvres*, Bd. II, 231/232 und 232.

19 Breton: *Manifeste*, 26, »Dictée de la pensée, en l’absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.«, Breton: *Œuvres*, Bd. I, 328 und Bd. II, 232.

soluten *Non-Konformismus*«, hier »integraler ›*Non-Konformismus*«,²⁰ das das Manifest abschließt. Mit seiner radikalen Kritik der bestehenden Verhältnisse bereitet es die »époque raisonnante« vor.

Es ist bezeichnend, dass die »Überlegenheit des Denkens über die Materie« nicht von den sozialen Verhältnissen infrage gestellt wird, sondern von einem Krieg, genauer einem Kolonialkrieg. Schon der Titel des 1925 veröffentlichten Appells, »Zuerst und immer die Revolution!« (»La Révolution d'abord et toujours!«), verweist jedoch auf den politisch-sozialen Kontext eines solchen Krieges. Dieser Appell markiert einen Wandel: »Diese [surrealistische] Aktivität beginnt in diesem Moment ihre reflektierte Epoche. Sie erfährt plötzlich die Notwendigkeit, die Grenze zu überschreiten, die den absoluten Idealismus vom dialektischen Materialismus trennt.«²¹ Damit wird der Surrealismus für Breton in gewisser Weise vom Kopf auf die Füße gestellt: mit dem dialektischen Materialismus bekennt sich das surrealistische Denken zur »Überlegenheit der *Materie über das Denken*.«²² Die damit entstehende Spannung zwischen einer ›inneren« und einer ›äußeren Realität« müsste eigentlich durch die (letztinstanzliche) Vorrangstellung der ›Materie« geregelt sein. Doch Breton führt eine Art doppeltes Register ein: »[D]a die innere und die äußere Realität sich in der gegenwärtigen Gesellschaft widersprechen, [...] haben wir es uns zur Aufgabe gemacht, diese beiden Realitäten bei jeder Gelegenheit mit einander zu konfrontieren«, aber dies soll nicht simultan geschehen, sondern es gilt vielmehr, »auf diese beiden Realitäten einzuwirken, nicht gleichzeitig, sondern jeweils einzeln.«²³ Die politisch-soziale Realität sollte die 1930er Jahre jedoch in einem solchen Ausmaß dominieren, dass die entscheidenden Diskussionen und Positionierungen von ihr ausgelöst werden und der ›inneren Realität« Grenzen setzen. Der Surrealismus reagiert darauf mit Konzepten, die beide Realitäten zusammenbringen sollen (wie der »objektive Zufall« oder der »kollektive Mythos«), doch die politische Situation entscheidet darüber, wer die surrealistische Gruppe verlässt oder ausgeschlossen wird (von Artaud über Aragon, Dalí und Tzara bis zu Éluard): »1930 beginnt also ein düsteres Jahrzehnt für den Surrealismus, bei dem die Liebe den Angriffen des ›schmutzigen« Lebens ausgesetzt ist und wo die Freunde und die Ideen sich voneinander unterscheiden.«²⁴

20 Übers. d. Verf., »non-conformisme absolu«, »Non-conformisme« intégral«, Breton: *Œuvres*, Bd. I, 346 und Bd. II, 232.

21 Übers. d. Verf., »Cette activité [surréaliste] est entrée à ce moment dans sa phase *raisonnante*. Elle éprouve tout à coup le besoin de franchir le fossé qui sépare l'idéalisme absolu du matérialisme dialectique«, Breton: *Œuvres*, Bd. II, 232/233.

22 Übers. d. Verf., »*primat de la matière sur la pensée*«, Breton: *Œuvres*, Bd. II, 233.

23 Übers. d. Verf. »la réalité intérieure et la réalité extérieure étant, dans la société actuelle, en contradiction, [...] nous nous sommes assignés pour tâche de mettre en toute occasion ces deux réalités en présence«, »d'agir sur ces deux réalités non à la fois mais tour à tour.« Breton: *Œuvres*, Bd. II, 231.

24 Übers. d. Verf., »1930 ouvre donc une décennie sombre où l'amour est en butte à la vie sordide«, où les amis et les idées se divisent.«, Murat: *Surrealisme*, 47.

Insofern spricht vieles für die von Nadeau vorgeschlagene Dreigliederung des Surrealismus, wenn auch nicht mit den gewählten zeitlichen Grenzen: eine »intuitive« Phase von 1919 bis 1925, eine »überlegte« Phase von 1925 bis Anfang der 1930er Jahre und eine solche der (relativen, aber bedrohten) Autonomie bis zum Beginn des Zweiten Weltkriegs. Die Zeit nach 1945 konfrontiert die surrealistische Avantgarde in Form des Existenzialismus und des Nouveau Roman mit ihrem eigenen Altern und mit der (nie direkt gestellten) Frage, ob sie historisch geworden ist und wie sie sich den Neo-Avantgarden gegenüber verhalten soll. Zumindest in der Zwischenkriegszeit gelingt es dem Surrealismus aber, eine Avantgarde-Landschaft entstehen zu lassen, die Kunst und Literatur, jedoch auch Gesellschaft und Politik immer wieder mit einem *radikalen Imaginären* konfrontiert, auch wenn dessen Möglichkeiten durch den Faschismus, den Stalinismus und die zunehmende Kriegsgefahr immer stärker begrenzt werden.

Wenn der Surrealismus mit den *Champs magnétiques* gezeugt worden ist, so handelt es sich um eine Zeugung im und aus dem Geist der Literatur. An dadaistischen Aktivitäten während der fünfjährigen Inkubationszeit sind zwar auch Künstler (Duchamp, Picabia) beteiligt, doch die eigentlichen Aktivisten sind Literaten, auch wenn die Formen ihres Engagements in der Tradition von Dada-Zürich und mit den größeren Pariser Möglichkeiten die Grenzen der Literatur immer wieder, teils bewusst, infrage stellen. Es ist bezeichnend, dass in der Geburtsurkunde des Surrealismus, dem *Manifest* von 1924, Künstler kaum erwähnt werden. All diejenigen, von denen es heißt: »Zum ABSOLUTEN SURREALISMUS haben [sie] sich bekannt«,²⁵ von Aragon bis zu Vitrac, sind Dichter, und unter den historischen Vorläufern finden sich ebenfalls nur Schriftsteller. Es ist für die surrealistische Konstellation zu diesem Zeitpunkt charakteristisch, dass Maler, vor allem Picasso – »bei weitem der reinste« –, in einer Fußnote erwähnt werden. Und unter den Bewohnern des (surrealistischen) Schlosses befinden sich ebenfalls nur surrealistische Dichter, Picabia und Duchamp werden als Besucher erwähnt, und: »Picasso geht in der Umgebung auf Jagd.«²⁶ Zumindest für diese »intuitive« oder »heroische« Phase trifft zu, was Michel Murat für den Surrealismus insgesamt postuliert: »Dennoch handelt es sich in der Tat um Literatur.«²⁷

Mit der »époque raisonnée« ändert sich dies allerdings, den Appell gegen den Marokko-Krieg unterzeichnen auch Max Ernst und André Masson. Während dieser Epoche schließen sich zudem Salvador Dalí und Luis Buñuel, dem die *Âge d'or*-Proklamation gewidmet ist, an, es gibt also auch einen surrealistischen Film. Vor allem aber erscheint von 1925 bis 1927 als Fortsetzung in der

25 Breton: *Manifeste*, 27, »Ont fait acte de SURREALSIME ABSOLU«, Breton: *Œuvres*, Bd. I, 328.

26 Breton: *Manifeste*, 28 und 20, »(de beaucoup le plus pur)«, »Picasso chasse dans les environs«, Breton: *Œuvres*, Bd. I, 330 und 332.

27 Übers. d. Verf., »Pourtant c'est bien de littérature qu'il s'agit«, Murat: *Surréalisme*, 12.

Révolution surréaliste Bretons *Le Surréalisme et la peinture* (1928), mit diesem Essay wird die Malerei zwar als wichtiger Bereich surrealistischer Aktivitäten anerkannt, schon der Titel (nicht *La Peinture surréaliste*²⁸) zeigt jedoch, dass es sich um Beziehungen und Einflüsse, nicht um einen integralen Bestandteil handelt. Doch in der *Politischen Position des Surrealismus* (*Position politique du surréalisme*, 1935) kann Breton schreiben: »In der gegenwärtigen Stunde existiert keine Differenz zwischen einem Gedicht von Paul Éluard oder Benjamin Péret und einem Bild von Max Ernst, von Miró, von Tanguy«, denn auch der Malerei geht es um »das für den Geist präsen- te Bild.«²⁹ In der Phase ab 1925 wird die Malerei also auch institutionell immer wichtiger.³⁰ Angefangen mit einer Ausstellung der »Pariser surrealistischen Malerei« (*peinture surréaliste parisienne*, 1925) kommt es fast jährlich zu Sammel-Ausstellungen surrealistischer Maler, und 1931 gibt es eine erste Ausstellung in den USA (Hartford, Conn.). Insbesondere die »Internationalen Surrealismus Ausstellungen« (*Expositions internationales du surréalisme*) in Frankreich und im Ausland (Belgien, Dänemark, New York, Tokyo, London oder Amsterdam) tun fast mehr für die Präsenz des Surrealismus in der Öffentlichkeit als seine literarischen Produktionen. Dies gilt mit Teilnehmern aus 14 Ländern insbesondere für die »Exposition internationale« in der Galerie des Beaux-Arts (Paris) 1938. Trotz der literarischen Ursprünge in der ersten Phase sind die Photographie, der Film und vor allem die Malerei Medien des Surrealismus, von denen man mit Michel Murat sagen kann: »Sie erweitern die Literatur und heben sie über sich selbst hinaus.«³¹ Und d.h. sie machen den Surrealismus erst im eigentlichen Sinne zu einer gesamt-künstlerischen Avantgarde-Bewegung.

Konzept-Konstellationen und -Phasen

Écriture automatique zwischen Literatur und Leben

Es ist ein *objektiver Zufall* (s.u.), dass es im Frühjahr 1919 zu einer Konstellation kommt, in der Aragon, Breton und Soupault die Zeitschrift mit dem als Antiphrase verstandenen Titel *Littérature* gründen. Breton und Soupault beginnen, automatische Texte zu schreiben, die zunächst in ihrer Zeitschrift und später als *Les Champs magnétiques* (1920) erscheinen. Die Definition,

28 Worauf Breton noch in einem Interview des Jahres 1961 ausdrücklich hinweist (*Œuvres*, Bd. IV, 1253).

29 Übers. d. Verf., »Il n'existe, à l'heure actuelle, aucune différence d'ambition fondamentale entre un poème de Paul Éluard, de Benjamin Péret et une toile de Max Ernst, de Miró, de Tanguy«, »l'image présente à l'esprit«, Breton: *Œuvres*, Bd. II, 477.

30 Siehe auch Maurice Nadeau, der die Tendenz »Vers un art surréaliste« nennt und in der Epoche der »Autonomie du surréalisme: 1930-1939« situiert, Nadeau: *Geschichte*, 165-172.

31 Übers. d. Verf., »[I] élargit la littérature et la porte au-delà d'elle-même«, Murat: *Surréalisme*, 12.

die Breton vier Jahre später im *Manifeste du Surréalisme* vom *automatischen Schreiben* gibt, ist zu bekannt, um sie zu wiederholen, doch drei Elemente sind von entscheidender Bedeutung: Ziel ist die Freilegung des »wirklichen Ablaufs des Denkens«, und zwar ohne politische, ästhetische oder ethische Intentionen.«³² Breton und Soupault ordnen die *écriture automatique* schon mit ihrem Publikationskontext der Literatur und vor allem der Dichtung zu, und Michel Murat spricht zu Recht davon, dass die »Komposition« eines Werkes wie der *Champs magnétiques* »sich nicht wesentlich von einem Dichtungsband unterscheidet«;³³ es ändert jedoch nichts daran, dass es Breton und Soupault darum geht, das, was Breton in einem Notizheft »das rohe Erz« nennt und das er bewusst von jedem (ästhetisch-poetischen) Reinigungsprozess freihalten will (»die Kunst hat den Effekt, unendlich zu reinigen«), freizulegen; er formuliert: »[U]ns auf den Abbau zu beschränken.«³⁴ Es ist nicht unangemessen, dieses Material mit dem Magma des Imaginären bei Castoriadis zu vergleichen. Insofern stimme ich Marguerite Bonnet zu, wenn sie den Ergebnissen des *automatischen Schreibens* folgende Wirkung zutraut: »[D]ie Erforschung erlaubt eine Neu Beurteilung seiner Natur [des Menschen] und wird seine Rebellion gegen die Zwänge und Bedingungen, die ihm auferlegt werden, zur Folge haben.«³⁵ Peter Bürger stellt in dem Kapitel »X. Écriture automatique« seines *Französischen Surrealismus* einleitend fest: »Daß Breton selbst den *automatisme* als die zentrale Entdeckung des Surrealismus angesehen hat, steht außer Frage«,³⁶ dies gilt in besonderem Maße für das (Gründungs-) Manifest von 1924. Und dass dieses Manifest, so wie jene des italienischen Futurismus, des Dadaismus oder der sowjetischen Avantgarden, sich nicht auf Kunst und Literatur begrenzen (lassen) will, belegen seine letzten Sätze, wo es u. a. heißt: »Der Surrealismus, wie ich ihn verstehe, manifestiert genügend unseren absoluten Non-Konformismus, um nicht im Prozeß gegen die reale Welt als Entlastungszeuge zitiert werden zu können.«³⁷ Der radikale Non-Konformismus, den Breton für sich und den Surrealismus reklamiert, ermöglicht das *automatische Schreiben*, und er bedient sich dessen, um der

32 Breton: *Manifeste*, 26, »fonctionnement réel de la pensée«, »en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale«, Breton: *Œuvres*, Bd. I, 328.

33 Übers. d. Verf., »ne diffère pas essentiellement de celle d'un recueil de poésie«, Murat: *Surréalisme*, 72.

34 Übers. d. Verf., »le minerai brut«, »l'art a pour effet de purifier indéfiniment«, »nous borner au travail d'extraction«, Breton: *Œuvres*, Bd. I, 620.

35 Übers. d. Verf., »l'exploration permettra une réévaluation de sa nature [nature de l'homme, W.A.] et déterminera sa rébellion contre les contraintes et les conditionnements qui lui sont imposés«, Bonnet, in: Breton: *Œuvres*, Bd. I, 1339.

36 Peter Bürger: *Der französische Surrealismus*, Frankfurt 1971, 150-165, hier: 150.

37 Breton, *Manifeste*, 42, »Le surréalisme, tel que je l'envisage, déclare assez notre *non-conformisme* absolu pour qu'il ne puisse être question de le traduire, au procès du monde réel, comme témoin de décharge«, Breton: *Œuvres*, Bd. I, 346.

realen Welt den Prozess zu machen. Insofern trifft die Unterscheidung eines latenten und eines manifesten Surrealismus, die Martin Puchner am Beispiel des *automatischen Schreibens* macht, und Bretons Surrealismus als »tension between hiding and showing« charakterisiert,³⁸ auch nur auf den ersten Blick zu: Das *automatische Schreiben* verbindet Latenz und Manifestation in einer Weise, bei der die Latenz auf die Manifestation und die Manifestation auf die Latenz verweist. Weit mehr als ein weiteres neues poetisches Verfahren zu inaugurieren, gestattet also die Entdeckung des »wirklichen Ablaufs des Denkens« dank der Abwesenheit jeglicher funktional-pragmatischer und ästhetischer Instrumentalisierung, sich auf den Weg zu dem zu machen, womit das Manifest schließt: »Die Existenz ist anderswo.«³⁹

So wie Breton das *automatische Schreiben* im *Manifest des Surrealismus* erklärt und definiert, und wie er es in den *Champs magnétiques* mit Soupault praktiziert, weist es erhebliche Analogien zum *radikalen Imaginären* von Cornelius Castoriadis auf. Auch für Castoriadis gilt: »Das Subjekt spricht nicht, sondern wird von jemandem gesprochen [...] Das Subjekt wird also von einem Imaginären beherrscht, das ihm realer dünkt als das Reale.«⁴⁰ Auch wenn die Proportionen und Relationen zwischen Imaginärem und Realem von Breton anders eingeschätzt werden, entspricht sich doch die gemeinsame Bewertung der Bedeutung des Imaginären. Und ohne dass ein Bezug oder auch nur eine Kenntnis der Konzeption des Breton'schen *automatischen Schreibens* bei Castoriadis vorausgesetzt werden kann, trifft seine Bestimmung des *radikalen Imaginären* in Ausmaß und Intensität auch für das *automatische Schreiben* zu: »Ohne ein *produktives, schöpferisches* oder – wie wir es genannt haben – *radikales Imaginäres*, wie es sich in der untrennbaren Einheit von geschichtlichem *Tun* und gleichzeitiger Herausbildung eines *Bedeutungsuniversums* offenbart, ist Geschichte weder möglich noch begreifbar.«⁴¹ Castoriadis benutzt für eine, vielleicht die wichtigste Erscheinungsform dieses *radikalen Imaginären* bekanntlich die Metapher des »Magma«,⁴² und es ist kein Zufall, dass dieses »Magma« nicht nur in seinen Erscheinungsformen, sondern auch in seinem Potenzial mit der »Sprache surrealistischer Dichter«⁴³ verglichen werden kann. Breton attestiert bezeichnenderweise in *Le message automatique* (1933) dem

38 Martin Puchner: *Poetry of the Revolution. Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes*, Princeton UP 2006, 191.

39 Breton, *Manifeste*, 43, »L'existence est ailleurs.«, Breton, *Œuvres*, Bd. I, 246.

40 Cornelius Castoriadis: *Gesellschaft als imaginäre Institution. Entwurf einer politischen Philosophie*, Frankfurt 1984, 175.

41 Castoriadis: *Gesellschaft*, 251.

42 Castoriadis: *Gesellschaft*, 310. Diese Passage zitiert auch Markus Gabriel in seinem Beitrag für das Castoriadis-Dossier der *Zeitschrift für Kulturwissenschaft* 2 (2022): »Das radikale Imaginäre und die grundbegrifflichen Grenzen von Castoriadis' Soziologie«, 47-58, hier 51-52, s. a. Kap. 2.

43 Matei Chihaia: »Das Imaginäre bei Cornelius Castoriadis und seine Aufnahme durch Wolfgang Iser und Jean-Marie Apostolidès«, in: Rainer Zaiser (Hg.): *Literaturtheorie und scien-*

Auftauchen der Bilder während des automatischen Prozesses einen »eruptiven Charakter«,⁴⁴ der ihnen eine magmatische Erscheinungsform verleiht. Gerade die Mannigfaltigkeit der *Champs magnétiques*, die das ›Gesellschaftliche‹, das ›Imaginäre‹ und das ›Unbewusste‹ immer gleichzeitig umfasst und betrifft, weist darauf hin, dass es sich bei ihm um eine Erscheinungsform des *radikalen Imaginären* handelt. Es ist symptomatisch, dass Peter Bürger in einer Analyse des *Barrières*-Teils der *Champs magnétiques*, dem er einen »weit höheren Grad von scheinbarer Inkohärenz«⁴⁵ als den anderen Teilen der *écriture automatique*-Texte attestiert, mithilfe der (Re-)Konstruktion von semantischen Feldern zu einem Gesamtbild gelangt, das dem der Funktion eines *radikalen Imaginären* nahekommt: »Das dadaistisch-anarchistische Moment der Revolte wird darin deutlich, daß hier nicht etwa Mißstände kritisiert, sondern die bürgerliche Gesellschaft als Ganzes abgelehnt wird. Der Protest zielt nicht auf wirksame Veränderung, sondern darauf, den Unwert des Bestehenden zu enthüllen.«⁴⁶ Bürger konnte Castoriadis' vier Jahre nach dem *Französischen Surrealismus* erschienene *Institution imaginaire de la société* (1975) nicht kennen, und es ist nicht sicher, ob in den *Champs magnétiques* »sich durch die Absurdität der surrealistischen Texte hindurch schon eine Sinnstruktur erkennen läßt«.⁴⁷ Wahrscheinlich entsprechen die Konstellationen von semantischen Feldern weit mehr der magmatischen Form der automatischen Texte.

Ohne dies für alle automatischen Texte behaupten zu wollen, lassen sich doch in nicht wenigen von ihnen Isotopien etablieren, die das »Moment der Revolte« deutlich zum Ausdruck bringen. So weist Wolfgang Babilas in einer beispielhaften Analyse des Aragon *écriture automatique*-Textes »Wir sind die Zerstäuber des Denkens« (»Nous sommes les vaporisateurs de la pensée«)⁴⁸ in einem »Le désordre« überschriebenen Teil darauf hin, dass es sich bei denjenigen, die der Text als »Wir« (»Nous«) apostrophiert, nicht nur um die »Zerstäuber des Denkens«, sondern auch um »Pflanzen, die der Welt die große Unordnung enthüllen sollen, die sie nach Salpeter riechen lässt«,⁴⁹ d. h. um die Surrealisten handelt. Aragon selbst sagt von sich: »Nicht erst seit heute weiß

ces humaines. Frankreichs Beitrag zur Methodik der Literaturwissenschaft, Berlin: Frank & Timme 2008, 69-85, hier: 72.

44 Übers. d. Verf., »caractère éruptif«, Breton: *Œuvres*, Bd. II, 389.

45 Bürger: *Surrealismus*, 159.

46 Bürger: *Surrealismus*, 163.

47 Bürger: *Surrealismus*, 164.

48 Wolfgang Babilas: »Nous sommes les vaporisateurs de la pensée«, in: ders.: *Études sur Louis Aragon*, Münster: Nodus 2002, 365-384, zuerst 1978 in Daniel Bournoux/Jean-Charles Gateau (Hg.): *Le surréalisme dans le texte*, PU Grenoble 1978. Es scheint bezeichnend, dass Aragon, der diesen Text 1924 in der *Révolution surréaliste* unter dem Titel »Textes surréalistes« (d. h. automatische Texte) veröffentlicht hat, ihm im *Œuvre poétique* (1974) diesen dem Text entnommenen Titel gibt.

49 Übers. d. Verf., »des plantes destinées à révéler au monde le grand désordre qui lui fait une odeur de salpêtre«, Babilas: »Vaporisateurs«, 365/366.

ich, dass ich ein Anhänger der Unordnung bin.«⁵⁰ Das gilt nicht nur für die Sprache und die semantisch-literarischen Strukturen, wie im ersten Teil von »Nous sommes les vaporisateurs«, sondern auch für die die Herrschaft der Vernunft und die auf sie gründende moderne Gesellschaft, oder um es mit Aragons *Défense de l'fini* zu sagen: »Unser ist die neue Ordnung, wo die Anarchie die Königin ist.«⁵¹ Einige Hinweise auf den »Barrières«-Dialog von Breton und Soupault in den *Champs magnétiques* in Fortsetzung der Bürger'schen Analyse mögen zeigen, dass solche Isotopien auch dort vorhanden sind. In jeder der sich zunächst durch eine »unmittelbare Absurdität«⁵² auszeichnenden 20 Sequenzen des ersten Teils – Bürger spricht von einem »weit höheren Grad von scheinbarer Inkohärenz« –⁵³ lassen sich Elemente finden, die auf gesellschaftliche Herrschaftsstrukturen und deren Ablehnung durch die (surrealistischen) Gesprächspartner verweisen. Topographisch (avenue du Bois) und institutionell (police, Palais de Justice), kulturell (»sich amüsieren und lachen«, »s'amuser et rire«) und sozial (»Mieter dieser Häuser«, »locataires de ces immeubles«), ökonomisch (»schöne Läden«, »belles boutiques«), kolonialistisch (»Abstand, Reise, schöner Neger«, »distance, voyage, beau nègre«) und ideologisch (»Rückkehr zu den Prinzipien, alte Zivilisationen«, »retour aux principes, vieilles civilisations«) wird ein fragmentarisches Bild der Gesellschaft der Belle Époque entworfen, von der sich die »Surrealisten« eingesperrt fühlen (»Sind Sie schon lange in diesem Käfig eingeschlossen?« »Est-ce qu'il y a longtemps que vous êtes enfermés dans cette cage?«) und gegen die sie sich in unterschiedlichen Formen und Aktionen auflehnen: von der subversiven Aktion (»höhlen mit Wollust die Fundamente der Wolkenkratzer aus«, »creusent avec volupté les fondations des gratte-ciel«), über die soziale Empörung (»die herumgestoßene Wut dieser Anstreicher«, »les rages bousculées de ces peintres en bâtiment«), bis zum zukünftigen Aufruhr (»zentralen Plünderungen« »pillages centraux«). Wenn jedoch von einer Figur als »Unruhestifter« (»un fauteur de désordre«) die Rede ist, dann bildet diese Qualifizierung nicht nur eine Isotopie mit dem Text und der Selbsteinschätzung Aragons, es deutet auch an, dass sich Breton und Soupault mit dieser Einstellung identifizieren. Die *Révolution surréaliste* und mit ihr die *Champs magnétiques* zeigen hier ihre politisch-soziale Seite: »Dies war noch ein Unruhestifter. Die Memoiren sind voll von diesen düsteren Verunglückten, die aus alten Zivilisationen zurückkehren und sich verstohlen in Wassern betrachteten, die sie sorgfältig getrübt hatten.«⁵⁴

50 Übers. d. Verf., »Ce n'est pas d'aujourd'hui que je me sais un tenant de désordre«, Babilas: »Vaporisateurs«, 381.

51 Übers. d. Verf., »à nous le nouvel ordre où l'anarchie est reine«, Babilas: »Vaporisateurs«, 381.

52 Übers. d. Verf., »absurdité immédiate«, Breton: *Œuvres*, Bd. I, 327.

53 Bürger: *Surrealismus*, 159.

54 Breton/Soupault: *Die magnetischen Felder*, München 1981, 33, Zitate: 32-34, »C'était encore un fauteur de désordre. Les mémoires sont pleins de ces sombres sinistrés qui revenaient des vieilles civilisations et se regardaient à la dérobée dans des eaux qu'ils avaient pris soin de troubler.« Breton: *Œuvres*, Bd. I, 75, Zitate: 74-76.

Unordnung und Unruhe tauchen zumindest implizit auch im letzten Teil von »Barrières« auf, wenn es heißt: »Wir müssen bestimmt eine andere Ordnung herstellen«, und diese Veränderung wird mit einem »Sturm« (»tourmente«) in Verbindung gebracht. Dass er sich gegen die etablierte Gesellschaft richtet, machen Verweise auf »Frau Oberin, Polizeiagenten, Erbschaft des Mutterlandes« (»Madame la Supérieure, agents de police, héritage de la mère Patrie«) oder die »Herrin des Hauses« (»maîtresse de maison«) deutlich. Wenn es heißt: »Polizisten stehen an allen Ecken Wache, aber die Liebe macht uns unsichtbar«,⁵⁵ so wird damit deutlich der repressive Staatsapparat evoziert. Das Unsichtbarwerden verweist jedoch auf den Schluss des *Manifests* von 1924, wo versprochen wird: »Der Surrealismus ist der ›unsichtbare Strahl‹, der eines Tages unsere Gegner besiegen lassen wird.«⁵⁶ Das Unsichtbarwerden entzieht die Surrealisten also nicht nur der gesellschaftlichen Repression, es stellt auch eine (politische) Strategie dar, mit der der Surrealismus sein Projekt siegen lassen will. Im letzten Teil von »Barrières« beschränkt sich diese Auseinandersetzung noch auf den Privatbereich eines Raums. Der »désordre«, der bei einer Erstürmung des Zimmers entsteht, repräsentiert als andere Ordnung eine Revolution. Nicht umsonst heißt es von diesem Raum: »In eben diesem Salon haben wir unser Leben ein letztes Mal verspielt.«⁵⁷ Dies lässt sich sowohl auf das *automatische Schreiben* der *Champs magnétiques*,⁵⁸ als auch auf die »inakzeptablen Lebensbedingungen des Menschen«,⁵⁹ von denen Breton im Zusammenhang von Kunst/Literatur und Leben spricht, beziehen.

Schon in den *Champs magnétiques* ist es ein Ziel der surrealistischen Stimme, von der Breton (auch) am Ende des *Manifeste du surréalisme* spricht,⁶⁰ einem radikalen Imaginären den Weg zu bereiten, das sich mehr als ein halbes Jahrhundert vor Foucault der Kontrolle des »surveiller et punir« der Gegenwart entzieht und ihm die Perspektive einer anderen Gesellschaft entgegensetzt. Die »surrealistische Stimme«, die zumindest partiell mit der *écriture automatique* gleichgesetzt werden kann, wirkt vor allem durch die eruptive Kraft ihrer sprachlichen Bilder, die sie zugleich auf die poetische Dimension begrenzt.

55 Breton/Soupault: *Felder*, 39 und 40, »Il nous faut assurément établir un autre ordre«, »Des agents de police sont de garde à tous les coins, mais l'amour nous rend invisibles«, Breton: *Œuvres*, Bd. I, 81.

56 Breton: *Manifeste*, 43, »Le surréalisme est le ›rayon invisible‹ qui nous permettra un jour de l'emporter sur nos adversaires«, Breton: *Œuvres*, Bd. I, 346.

57 Übers. d. Verf., »C'est dans le même salon que nous avons joué notre vie pour la dernière fois.«, Breton: *Œuvres*, Bd. I, 81.

58 Nach Marguerite Bonnet ging es dabei für Breton auch um »Leben und Tod«, s. Marguerite Bonnet: *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*, Paris: Corti 1975, 192-194.

59 Übers. d. Verf., »l'inacceptable condition humaine«, in: Breton: »Clairement«, in: *Les Pas perdus*, in: *Œuvres*, Bd. I, 264-266, hier: 265 (zuerst: *Littérature*, 1.9.1922).

60 »Die surrealistische Stimme wird vielleicht schweigen, ich kann meine Ableben schon nicht mehr zählen«, in: Breton: *Manifeste*, 42, »La voix surréaliste se taira peut-être, je n'en suis plus à compter mes disparitions.«, Breton: *Œuvres*, Bd. I, 345.

Damit stellt sich die Frage, ob diese Bilder hinreichend sind, das Leben zu verändern, oder ob sie nicht vielmehr gestatten, in einem (imaginären) Schloss zu leben, in dem ein radikal anderes Leben oder sein Vorschein sichtbar werden.

Hasard objectif: Die Notwendigkeit des Zufalls als Hoffnung für das surrealistische Projekt

»Le hasard objectif« (»Der objektive Zufall«) hat Breton eine Kork-Assemblage aus dem Jahre 1959 genannt, d.h. aus der Zeit des surrealistischen Spiels »Das eine im anderen« (»L'un dans l'autre«) der 1950er Jahre. Hier hat der *objektive Zufall* einen spielerisch-erotischen Charakter angenommen, der dementsprechend fast gänzlich der Notwendigkeit entbehrt. Eben diese aber charakterisiert den *hasard objectif*, den Breton weniger in seinen Manifesten als in seiner Trilogie *Nadja* (1928), *Les Vases communicants* (1932) und *L'Amour fou* (1937) entwickelt. In *L'Amour fou* findet sich auch die umfassendste Definition dessen, was Breton unter dem *objektiven Zufall* versteht, »wonach der Zufall die Gestalt wäre, unter welcher die äußere Notwendigkeit sich manifestiert, die im menschlichen Unterbewußtsein am Werk ist«. ⁶¹ Es ist wahrscheinlich kein Zufall, dass diese Konzeption in beiden Manifesten (1924 und 1930) kaum eine Rolle spielt, sondern, angefangen mit *Nadja* in den autobiographisch-poetischen Texten entwickelt wird. Damit wird der *objektive Zufall* zum vielleicht wichtigsten Begriff der »reflektierten Phase«, mit dem sich, anders als mit der *écriture automatique*, auch der politisch-ideologische Anspruch der Surrealisten verbindet, nämlich »durch einen kühnen Handstreich Engels und Freud in diesem Punkt [...] miteinander zu versöhnen«. ⁶²

In der Einleitung zu *Nadja* taucht zum ersten Mal das auf, was Breton in Hinblick auf sein eigenes Leben als ein Universums »der plötzlichen Annäherungen, der versteinerten Gleichzeitigkeiten [...] jener Blitze, die sichtbar machen, so sichtbar, als wären sie nicht noch schneller als die anderen betrachtet«, ⁶³ bezeichnet. Zu diesem Zeitpunkt handelt es sich noch um eine Botschaft, »ohne daß man genau sagen könnte, was für ein Signal es ist«, ⁶⁴ und als Beispiele führt er unter anderem seine erste Begegnung mit Paul Éluard

61 Breton: *L'Amour fou*, Frankfurt 1975, 27, »le hasard [objectif] serait la forme de manifestation de la nécessité extérieure qui se fraie un chemin dans l'inconscient«, Breton: *Œuvres*, Bd. II, 690.

62 Breton: *L'Amour fou*, Frankfurt 1975, 27, »pour tenter hardiment d'interpréter et de concilier sur ce point Engels et Freud.«, Breton: *Œuvres*, Bd. II, 690.

63 Breton: *Nadja*, Pfullingen 1960, 14/15, »qui est celui des rapprochements soudains, des pétrifiantes coïncidences [...] des éclairs qui feraient voir, mais alors voir, s'ils n'étaient encore plus rapides que les autres«, Breton: *Nadja*, Bd. I, 651.

64 Breton: *Nadja*, 15; »sans qu'on puisse dire au juste de quel signal«, Breton: *Nadja*, Bd. I, 652.

oder eine mysteriöse »Ankündigung« von Benjamin Péret an.⁶⁵ Was diese Ereignisse vereint, ist die Hoffnung auf einen Moment »von dem ein jeder mit Recht erwartet, daß es ihm den Sinn seines eigenen Lebens offenbart«,⁶⁶ und ein solches existenzielles Ereignis bildet die unmittelbar folgende Begegnung (rencontre) mit *Nadja*, in einer solchen *Begegnung* manifestiert sich der (noch nicht so genannte) *objektive Zufall*.

Schon diese Vorbereitung unterstreicht die Bedeutung der *Begegnung*, und der persönlich-existenzielle und politisch-soziale Doppelaspekt wird mehrfach betont. In seiner Einleitung lässt Breton eine Disponibilität für eine *Begegnung* mit dem *hasard objectif* erkennen: »Ich weiß nicht, warum mich meine Schritte dorthin tragen, warum ich mich fast immer dorthin begeben, ohne etwas Zwingendes, es sei denn ein dunkles Etwas, ein dunkles Wissen, daß dort *das* (?) geschehen wird.«⁶⁷ Die Kursivierung des »*das*«/»*cela*«, das sich ereignen wird, sowie seine Markierung mit einem Fragezeichen verweisen auf das Mysteriöse, das mit *Nadja* und der *Begegnung* verbunden ist.⁶⁸ Die politisch-soziale Dimension wird mit der Erwähnung der Buchhandlung der *Humanité* und des letzten Werkes Trotzki sowie der Bemerkung angesichts der Passanten in der rue Lafayette unterstrichen: »Genug, das waren noch nicht jene, die man zur Revolution bereit finden würde.«⁶⁹ In dieser Situation enttäuschter politischer Erwartungen kommt es zum *objektiven Zufall* – zu der *Begegnung* mit *Nadja*: »Plötzlich [...] sehe ich eine junge, sehr ärmlich gekleidete Frau, und sie sieht mich ebenfalls oder hat mich gesehen. [...] Sie lächelt, aber sehr geheimnisvoll, wie in *Kenntnis der Lage*, doch kann ich in diesem Augenblick nichts Derartiges annehmen.«⁷⁰ Mit der ärmlichen Kleidung wird die politisch-soziale Isotopie fortgesetzt, und mit dem kursivierten »in Kenntnis der Lage« wird das »daß dort *das* (?) geschehen wird« wiederaufgenommen und präzisiert: Die *Begegnung* mit *Nadja* realisiert das rätselhafte und zugleich objektiv notwendige existenzielle Ereignis. Insgesamt entsteht eine Konstellation, bei der die Enttäuschung angesichts des ausbleibenden *hasard objectif* einer politischen Revolution, die im Jahre 1928 für den Surrealismus

65 Breton: *Nadja*, 19, Breton: *Nadja*, Bd. I, 653 und 658.

66 Breton: *Nadja*, 43, »dont chacun est en droit d'attendre la révélation du sens de sa propre vie«, Breton: *Nadja*, Bd. I, 681.

67 Breton: *Nadja*, 24, »c'est là, en effet, que mes pas me portent, que je me rends presque toujours sans but déterminé, sans rien de décidant que cette donnée obscure, à savoir que c'est là que se passera *cela* (?)«, die Kursivierung fehlt in der deutschen Übersetzung von Max Hölzer, Breton: *Nadja*, Bd. I, 661/63.

68 S.a.: Wolfgang Asholt: »Ceci n'est pas un roman«, in: *Pleine Marge* no. 33 (2001), 145-173.

69 Breton: *Nadja*, 45, »Allons, ce n'étaient pas encore ceux-là qu'on trouverait prêts à faire la Révolution.«, Breton, *Œuvres*, Bd. I, 683.

70 Breton: *Nadja*, 45-46, »Tout à coup [...] je vois une jeune femme, très pauvrement vêtue, qui, elle aussi, me voit ou m'a vu. [...] Elle sourit, mais très mystérieusement, et, dirai-je, comme en connaissance de cause, bien qu'alors je n'en puisse rien croire.«, Breton: *Œuvres*, Bd. I, 683/85.

immer wichtiger wird, zwar nicht kompensiert, aber doch durch den *objektiven Zufall* einer persönlich existenziellen *Begegnung* zumindest momentan aufgehoben wird, wobei in der sozialen Situierung Nadjas Spuren der politischen Dimension mitschwingen.

In *Les Vases communicants* entwickelt Breton seine Überlegungen zum *objektiven Zufall* in Zusammenhang mit seinen Traumanalysen im ersten Teil dieses Werkes und seinen Reflexionen über den mehr oder weniger zufälligen Charakter und den Status der Liebe, wobei er sich auf ein Zitat aus der *Heiligen Familie* von Marx/Engels bezieht: »Was die kritische Kritik hier bekämpft [...] ist nicht nur die Liebe, sondern alles Lebendige, alles Unmittelbare, alle sinnliche Erfahrung, von der man vorher nie weiß, ›woher‹ und ›wohin‹.«⁷¹ In Hinblick auf seine konkrete persönliche Situation im Frühjahr 1931 kommt er zu dem Schluss, es sei die wichtigste Aufgabe des Surrealismus, »den Kontakt [besser »roter Faden«] herzustellen zwischen den getrennten Welten des Wachens und des Schlafs, der äußeren Wirklichkeit und der inneren, der Vernunft und des Wahnsinns, der leidenschaftslosen Erkenntnis und der Liebe, des Lebens um des Lebens willen und der Revolution, etc.«,⁷² und der »rote Faden« der die in der Lebensrealität getrennten Welten miteinander vereint, hat eine dem *hasard objectif* vergleichbare Funktion. In einem solchen Kontext von (objektiven) Zufällen, aus denen ein »roter Faden« entsteht, zitiert Breton Engels: »Die Kausalität kann nur im Zusammenhang mit der Kategorie des *objektiven Zufalls* begriffen werden, die eine Erscheinungsform der Notwendigkeit ist?«⁷³ Die Tatsache, dass sich dieses Zitat bei Engels so nicht nachweisen lässt,⁷⁴ steigert womöglich noch seine Bedeutung. Friedrich Engels schreibt allerdings in der *Dialektik der Natur*: »Gegenüber beiden Auffassungen tritt Hegel mit den bisher ganz unerhörten Sätzen, daß das Zufällige einen Grund hat, weil es zufällig ist, und ebensowohl auch keinen Grund hat, weil es zufällig ist; daß das Zufällige notwendig ist, daß die Notwendigkeit sich selbst als Zufälligkeit bestimmt, und daß andererseits diese Zufälligkeit vielmehr die absolute Notwendigkeit ist (»Logik«, II, Buch III, 2: »Die Wirklichkeit«)«,⁷⁵ was dem Breton'schen »Zitat« recht nahekommt, auch bei der »Beunruhigung« (»troublant«), die

71 Breton: *Die kommunizierenden Röhren*, München 1973, 58, »Ce que la critique attaque ici [...] ce n'est pas seulement l'amour, c'est tout ce qui est vivant, tout ce qui tombe directement sous les sens et est du domaine de l'expérience sensible, c'est en somme toute expérience matérielle dont on ne peut jamais établir à l'avance ni l'origine ni le but.«, Breton: *Œuvres*, Bd. II, 149.

72 Breton: *Röhren*, 74, »de jeter un *fil conducteur* entre les mondes trop dissociés de la veille et du sommeil, de la réalité extérieure et intérieure, de la raison et de la folie, du calme de la connaissance et de l'amour, de la vie pour la vie et de la révolution, etc.«, Breton: *Œuvres*, Bd. II, 164).

73 Breton: *Röhren*, 79, »La causalité ne peut être comprise qu'en liaison avec la catégorie du *hasard objectif*, forme de manifestation de la nécessité?« Breton: II, 168.

74 Dazu: Anm. 2, 1402, *Œuvres*, Bd. II.

75 Friedrich Engels: *Dialektik der Natur* (MEW, Bd. 20), 489.

Breton angesichts dieser Dialektik erwähnt, und die in den »ganz unerhörten Sätzen« Engels' zumindest anklingt. Im weiteren Verlauf, von Erwähnungen der antireligiösen Aktionen der Surrealisten abgesehen, handelt es sich weitgehend um die Frage von Zufall und Notwendigkeit in der Liebe. Doch durch ein weiteres Engels-Zitat (diesmal aus dem *Ursprung der Familie*) vorbereitet, postuliert Breton, dass der *objektive Zufall*, der in der Liebe waltet, »ihn [den Menschen] ganz im Gegenteil in ihrer Konkretheit zu deren perspektivischem Verständnis führen [wird], sie ist sein Beitrag zum Kehraus der kapitalistischen Welt«.76 Mit diesen Worten endet der zweite Teil der *Vases communicants*.

Wie schon der Titel von *L'Amour fou* verdeutlicht, situiert sich der *hasard objectif* in diesem Text vor allem (fast ausschließlich) in Hinblick auf die Liebe. Nach der berühmten Definition der Schönheit im ersten Teil, »Die konvulsivische Schönheit wird erotisch-verhüllt, berstend-starr, magisch und umstandsbedingt sein, oder sie wird nicht sein«,77 geht es im zweiten Teil um die Möglichkeitsbedingungen der *Begegnung* mit einer solchen Schönheit, d. h. dem was Breton zu Anfang des zweiten Teils »die wichtigste Begegnung Ihres Lebens«78 nennt. Ursprünglich eine Umfrage zu Zufall oder Notwendigkeit solcher *Begegnungen*, wirft die Breton'sche Konzeption der »Rencontre« die Frage nach dem *objektiven Zufall* auf, bzw. dieser manifestiert sich in solchen *Begegnungen*. Im dritten Teil werden Bedeutung und Funktion der *objets trouvés* analysiert, und im vierten Teil schildert Breton die »Nuit du Tournesol«, also die *Begegnung* mit seiner späteren Frau Jacqueline Lamba, in der sich der *hasard objectif* personifiziert. Auch in Bezug darauf betont Breton im zweiten Teil den notwendigen und zugleich (objektiv) zufälligen Charakter der *Begegnung* und nimmt damit deren Funktion als existenzielles Ereignis wieder auf. Nach einer ersten Definition des *objektiven Zufalls* als »das Zusammentreffen einer äußeren Kausalität mit einer inneren Finalität«79 entwickelt Breton die schon zitierte materialistische Konzeption des Zufalls im Sinne einer Verbindung von psychischen und materiellen Notwendigkeiten. Mit Engels und Freud will Breton die historisch-soziale Dimension der Notwendigkeit und die Notwendigkeit des Verlangens des Unbewussten zusammenführen. Wenn es gilt, den »ultra-objektiven Moment zu betonen (der allein der Annahme einer wirklich vorhandenen Außenwelt entspricht)«,80 reicht die Bedeutung der *Begegnung* weit über jene der »magisch und umstands-

76 Breton: *Röhren*, 101, »doit, au contraire, lui livrer en s'accomplissant la compréhension perspective de toutes les autres, c'est sa participation au balaiement du monde capitaliste.«, Breton: *Œuvres*, Bd. II, 187.

77 Breton: *L'Amour fou*, Frankfurt 1975, 22, »La beauté convulsive sera érotique-voilée, explosive-fixe, magique-circonstancielle ou ne sera pas.«, Breton: *Œuvres*, Bd. II, 687.

78 Breton: *L'Amour fou*, 23, »la rencontre capitale de votre vie«, Breton: *Œuvres*, Bd. II, 688.

79 Breton: *L'Amour fou*, 24, »la rencontre d'une causalité externe et d'une finalité interne«, Breton: *Œuvres*, Bd. II, 689.

80 Breton: *L'Amour fou*, 27, »côté ultra-objectif (répondant seul à l'admission de la réalité du monde extérieur)«, Breton: *Œuvres*, Bd. II, 691.

bedingen« des *Amour fou* in den sozialen und politischen Bereich hinein. Es ist jedoch bezeichnend, dass in diesem Text des Jahres 1937 solche Perspektiven praktisch keine Rolle spielen.

Breton ist durchaus bewusst, dass die Quasi-Gleichsetzung von *objektivem Zufall* und *Begegnung* Fehlinterpretationen auslösen kann. Er fordert in *L'Amour fou* zwar »eine strenge und gründliche Analyse eben dieser Umstände« [kursiv im Original], doch er räumt auch ein: »Vielleicht war es unsererseits auch unklug, auf der besonderen Wichtigkeit der *Begegnung* zu insistieren, was notwendigerweise dazu führte, daß sie mit einem Gefühlskoeffizienten belastet wurde, welcher mit dem wahren Problem nichts zu tun hatte«, ⁸¹ doch leistet er mit der Erzählung seiner eigenen existenziellen *Begegnungen* solchen Interpretationen Vorschub. Die *Begegnungen* könnten zwar auch jene mit einer sozialen Revolution sein, wie die zitierten Passagen aus *Nadja* und die Hoffnung, dass »der höchste Sinn der Liebe oder der Revolution auf dem Spiel steht, was selbstverständlich die Ablehnung alles übrigen nach sich zieht«, ⁸² illustrieren, doch anders als die Liebe lässt die Revolution länger auf sich warten und wird im Laufe der Trilogie mehr und mehr durch die *Begegnung* mit dem *Amour fou* ersetzt. Diese Entwicklung ist durchaus symptomatisch für jene des Surrealismus innerhalb einer für ihn immer schwierigeren politischen Situation.

Im Text einer Prager Rede »Situation surréaliste de l'objet« des Jahres 1935, die er in die *Position politique du surréalisme* desselben Jahres aufnimmt, kommt Breton auf den *hasard objectif* zurück und spricht vom »Problem des objektiven Zufalls, oder anders gesagt, die Art von Zufall, mit dem sich in noch sehr rätselhafter Weise für den Menschen eine Notwendigkeit manifestiert, die ihm entgleitet, obwohl er sie als lebensnotwendig erfährt.« ⁸³ Wenn Breton davon spricht, dass die Menschen diesen Zufall als lebensnotwendig verspüren, so wird deutlich, dass sich dies nicht nur auf den künstlerischen Bereich, sondern auf das Leben insgesamt und damit auf die äußere Realität bezieht und deshalb zu Recht einen Teil der *Position politique du surréalisme*

81 Breton: *L'Amour fou*, 28, »une analyse rigoureuse et approfondie des circonstances«, »Peut-être aussi était-il, de notre part, imprudent d'insister sur le caractère capital de la rencontre, ce qui devait avoir pour conséquence de l'affecter d'un coefficient émotif étranger au véritable problème«, Breton: *Œuvres*, Bd. II, 691.

82 Breton: *Nadja*, 116, »que le sens le plus absolu de l'amour ou de la révolution soit en jeu et entraîne la négation de tout le reste«, Breton: *Œuvres*, Bd. I, 748. Die einzige Möglichkeit, der konkreten »Revolution« zu begegnen, verpasst Breton, während/weil er an *Nadja* schreibt: »Tandis que le Boulevard Bonne-Nouvelle, après avoir, malheureusement en mon absence de Paris, lors des magnifiques journées de pillage dites ›Sacco-Vanzetti‹ semblé répondre à l'attente qui fut la mienne« (*Œuvres*, Bd. I, 748), d. h. die fast revolutionären Demonstrationen gegen die Hinrichtung der beiden Anarchisten in den USA.

83 Übers. d. Verf., »problème du *hasard objectif*, autrement dit de cette sorte de hasard à travers quoi se manifeste encore très mystérieusement pour l'homme une nécessité qui lui échappe bien qu'il l'éprouve vitalemment comme nécessité«, Breton: *Œuvres*, Bd. II, 485.

repräsentiert. Michel Murat weist darauf hin, dass die Idee des *hasard objectif* im Zusammenhang mit dem anti-religiösen Kampf des *Surréalisme au service de la Révolution* steht – so der Titel der Zeitschrift, die von 1930 bis 1933 erscheint – und resümiert: »Der Zusammenhalt des Surrealismus war nie stärker, und stimmte mit dem Ideal der Avantgarde stärker überein, als zu diesem Beginn der Dreissiger Jahre«,⁸⁴ und dies gilt auch für die Radikalität der politischen Position des Surrealismus.

Le mythe collectif: Ein Versuch, die Grenzen von Kunst und Literatur zu überwinden

Den vielleicht wichtigsten, aber von der Surrealismus-Forschung nur selten berücksichtigten Versuch, die surrealistische Bewegung auf die äußere Realität hin zu öffnen, und zwar mit dem Ziel, diese zu verändern, stellen die Überlegungen zu Mythologie und modern dar. Während die Konzeptionen des *automatischen Schreibens* und des *objektiven Zufalls* einer Epoche (der intuitiven oder der reflektierten) zugeordnet werden können, bilden Mythos und Mythologie auch für die »autonome« Phase der späten 1930er Jahre (Nadeau) und darüber hinaus surrealistische Kernbegriffe.⁸⁵

Mythos und Mythologie bilden von Beginn an einen Teil des Epochenhorizonts der Surrealisten.⁸⁶ Schon in einem Giorgio de Chirico-Aufsatz von Januar 1920 lässt Breton dies erkennen, wenn er in Hinblick auf den italienischen Maler, Lautréamont und Apollinaire schreibt: »Ich finde, eine regelrechte moderne Mythologie ist dabei zu entstehen.«⁸⁷ Etwas später eröffnet Aragon seinen *Paysan de Paris* (1926), zu Beginn der »reflektierten Epoche« des Surrealismus, mit einer »Préface à une mythologie moderne«, in der er dem »schwarzen Reich« (»royaume noir«) der Phantasie, des Traums und den »seltsamen Blumen der Vernunft« (»étranges fleurs de la raison«) der Mythologie den Weg öffnet: »Neue Mythen werden unter jedem unserer Schritte geboren [...] Mit jedem Tag verändert sich unser modernes Existenz-

84 Übers. d. Verf., »La cohésion du surréalisme n'a jamais été plus forte, et plus conforme au type idéal de l'avant-garde, qu'en ce début des années trente.«, Murat: *Surréalisme*, 98/99.

85 Zum Verhältnis des Surrealismus zur antiken Mythologie: Dimitrios Yatromanolakis: *Greek Mythologies: Antiquity and Surrealism*, Harvard UP 2012.

86 Hierzu und zum Teil »Le Mythe collectif« insgesamt: W.A.: »De la mythologie moderne et du mythe personnel au mythe collectif: fonctions du mythe chez Breton«, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* Jg. 41, Heft 1/2 (2017), 163-177; in verkürzter Form in: *L'Or du temps. André Breton 50 ans après, Mélusine* Nr. 37 (Hg. Henri Béhar und Françoise Py), 371-381.

87 Übers. d. Verf., »J'estime qu'une véritable mythologie moderne est en formation.«, Breton: *Œuvres*, Bd. I, 251.

gefühl.«⁸⁸ Die *moderne Mythologie* ist eng mit dem »modernen Wunderbaren« (»merveilleux quotidien«)⁸⁹ verbunden, und wie Aragons *Peinture au défi* illustriert, bildet das Wunderbare die Antithese der (Lebens-)Realität und der in ihr herrschenden Ideologie.⁹⁰

In der Epoche des *automatischen Schreibens*, ebenso wie in der sich anschließenden des *objektiven Zufalls* spielt die Frage der *modernen Mythologie* kaum eine Rolle, wie auch die beiden *Manifeste des Surrealismus* illustrieren. Erst die Rezeption der (deutschen) Romantiker, so wie sie mit Bretons »Introduction aux *Contes bizarres* d'Achim von Arnim« (*Cahiers Libres* 1933) einsetzt und die mit einem dem »*Romantisme allemand*« gewidmeten Sonderheft der *Cahiers du Sud* (Mai 1937) ihren Höhepunkt findet, ändert dies.⁹¹ Vorbereitet wird diese neue Aufmerksamkeit für den Mythos aus der Perspektive der (deutschen) Romantik allerdings auch durch den zeitgenössischen soziologischen und philosophischen Kontext: einerseits durch Marcel Mauss und andererseits durch Ernst Cassirer. Mauss hat mit seiner *Théorie des mythes* schon 1903 die soziale Bedeutung des Mythos betont und weist in den »Mythes, légendes, contes« seines *Manuel d'ethnographie* (1926–1929) auf die Verbindung von Mythos und Literatur hin: »Die mythologischen Erzählungen bestehen oft aus Versen, man findet sie in Form von Balladen oder Epen.«⁹² Und für Cassirers *Philosophie der symbolischen Formen* (1922–1929) spielt das *mythische Denken* für die Grundlagen der geistigen Kultur eine entscheidende Rolle.

Auf diesem Hintergrund und angesichts der in der »autonomen Phase« des Surrealismus seit Anfang der 1930er Jahre zunehmenden politisch-ideologischen Schwierigkeiten der surrealistischen Bewegung, kommt es zu einer Wiederentdeckung des Mythos, weniger als *moderne Mythologie* im Sinne Aragons und Bretons zu Beginn und Mitte der 1920er Jahre, als vielmehr in Form dessen, was Breton nun bewusst einen »kollektiven Mythos« (»mythe collectif«) nennt. Es weist auf die Bedeutung des zeitgenössischen Kontexts hin, wenn Breton dieses Konzept erstmals in der *Position politique du surréalisme* des Jahres 1935 entwickelt, in der er den definitiven Bruch mit dem (stalinistischen) Kommunismus vollzieht. Schon im Vorwort betont Breton die zentrale Bedeutung des *kollektiven Mythos* in diesem Zusammenhang, wenn er von dem »Anliegen, das mir seit zehn Jahren wichtig ist: den Surrealismus als *Verfahren, einen kollektiven*

88 Übers. d. Verf., »Des mythes nouveaux naissent sous chacun de nos pas. [...] Chaque jour se modifie le sentiment moderne de l'existence.«, Aragon: *Le paysan de Paris*, Paris: Gallimard 1979, 15.

89 Aragon: *Paysan*, 16.

90 Dazu: Wolfgang Babilas: »Aragon, théoricien du surréalisme«, in: ders.: *Etudes sur Louis Aragon*, Bd. 1, Münster: Nodus 2002, 64–85, hier: 75–77.

91 Zu diesem Kontext: Karl-Heinz Bohrer: »Mythologie et non Révolution«, in: Asholt/Siepe, 45–56.

92 Übers. d. Verf.: »Les récits (mythologiques) sont très souvent en vers, on les trouvera sous forme de ballades ou d'épopées.« Marcel Mauss: *Manuel d'ethnographie*, Paris: Payot 1926, 210.

Mythos zu schaffen, mit der sehr viel allgemeineren Bewegung der Befreiung des Menschen in Einklang zu bringen, die zuallererst dahin strebt, die Form des bürgerlichen Eigentums grundlegend zu verändern«,⁹³ spricht. Damit spielt er auf das politische Engagement des Surrealismus seit Ende der »intuitiven Phase« an, das allerdings lange Zeit weniger vom Ziel der »Erschaffung eines kollektiven Mythos« als vom Versuch geprägt ist, den Surrealismus mit der Politik der kommunistischen Partei und der kommunistischen Internationale kompatibel zu machen. Erst angesichts des Scheiterns dieser »Politik« tritt der *mythe collectif* als neues Ideologem an die Stelle der uneingeschränkten Solidarisation mit der Sowjetunion, wie sie etwa im Juli 1930 ein Telegramm an das Internationale Literaturbüro in Moskau proklamiert.⁹⁴ Durch den Bruch mit diesem Engagement gewinnt der *kollektive Mythos* zentrale Bedeutung für Breton, oder um es mit Ulrich Voigt zu sagen: »Von diesem Zeitpunkt an [dem der *Position politique*] erweist sich dieses Postulat als eines der zentralen in seinem Denken, vor allem während der vierziger Jahre.«⁹⁵

Mit seiner Forderung des Jahres 1935 nimmt Breton ein Postulat André Malraux' auf, der beim Moskauer Schriftstellerkongress (1934) für Schriftsteller das Recht auf einen »persönlichen Mythos« (»*mythe personnel*«)⁹⁶ erhoben hatte. Für Breton und den Surrealismus soll dieser Mythos jedoch kein (persönliches) Privileg von Schriftstellern sein, denn: »dieser Schatz gehört ihm nicht [...] *dieser Schatz ist einzig und allein ein kollektiver Schatz*«. Anstelle des Malraux'schen Privilegs für Schriftsteller und Künstler setzt Breton ein Kollektiv: »Zudem handelt es sich unter diesen Bedingungen in der Kunst vielleicht nicht mehr um die Schaffung eines persönlichen Mythos, sondern dem Surrealismus geht es um die *Schaffung eines kollektiven Mythos*'.«⁹⁷ Mit seinen kollektiven Aktionen, aber auch mit seiner Literaturkonzeption kann der Surrealismus zu diesem Zeitpunkt in Anspruch nehmen, seit 15 Jahren für kollektivere Produktions- und Rezeptionsprozesse einzutreten.

Wie wichtig der *mythe collectif* in dieser Situation für den Surrealismus ist, zeigt die Tatsache, dass Breton ein Jahr später, anlässlich der Internationalen Surrealismus-Ausstellung in London im Juli 1936 während seiner Rede »Limits Nicht-Grenzen des Surrealismus« (»*Limites non-frontières du surréalisme*«)

93 Übers. d. Verf., »*préoccupation qui est depuis dix ans la mienne de concilier le surréalisme comme mode de création d'un mythe collectif avec le mouvement beaucoup plus général de libération de l'homme qui tend d'abord à la modification fondamentale de la forme bourgeoise de propriété*«, Breton: *Œuvres*, Bd. II, 414/15.

94 »*Télégramme envoyé à Moscou*«, in: José Pierre, 153/154.

95 Ulrich Vogt: *Le point noir. Politik und Mythos bei André Breton*, Frankfurt: Lang 1982, 179.

96 Siehe: Breton: *Œuvres*, Bd. II, 437.

97 Übers. d. Verf., »*ce trésor ne lui appartient pas [...] ce trésor n'est autre que le trésor collectif*«. »Aussi bien, dans ces conditions, n'est-ce peut-être plus déjà la création d'un mythe personnel qu'il s'agit en art, mais, avec le surréalisme, de la *création d'un mythe collectif*«. Breton: *Œuvres*, Bd. II, 439.

mehrfach auf den *kollektiven Mythos* zurückkommt. Diese Rede ist der Situation des Surrealismus im Jahre 1936 gewidmet, und bis in die Formulierungen zeigt sich, wie zentral der *kollektive Mythos* in der gegebenen Situation ist: »Keine Einschüchterungsmaßnahme kann uns darauf verzichten lassen, auf die Aufgabe zu verzichten, die wir uns zu eigen gemacht haben, und die, wir haben es schon präzisiert, die Erarbeitung eines *kollektiven*, für unsere Epoche geeigneten *Mythos* ist«, und Bedeutung und Intention des *mythe collectif* werden deutlich, wenn er ihn mit dem »Schauerroman« (»roman noir«) vergleicht, den er »als pathognomonisch für den großen sozialen Aufruhr« versteht, »der Europa zu Ende des 18. Jahrhunderts erfasst«.98 Breton betont zum Schluss seines Vortrags, dass, »der Surrealismus die Schaffung eines kollektiven Mythos an[strebt], er muss die verstreuten Elemente dieses Mythos vereinen, angefangen mit jenen, die aus der ältesten und stärksten Tradition stammen«,99 und regt ein Projekt an, das kurz danach auch vom *Collège de Sociologie* angegangen werden sollte und das Denis Hollier in der ihm gewidmeten Dokumentation als die »letzte Avantgardegruppe der Vorkriegszeit« bewertet – vielleicht sollte man schon von einer Theorie-Avantgarde (s. Kap. II.2) sprechen.100

Breton und Bataille kooperieren 1935/36 in der *Contre Attaque*-Gruppe, und Stephan Moebius weist auf eine Gemeinsamkeit hin: »Bataille und Breton teilten das Bedürfnis nach einer notwendigen Neuerschaffung eines Mythos.« Er fährt fort: »Während die Surrealisten allerdings noch von einem modernen Mythos sprachen, rief Bataille den Mythos mit *Acéphale* ins Leben.«101 Damit stellt die Tatsache, dass Breton 1935 die »mythologie moderne« zugunsten des »mythe collectif« verabschiedet hat, angesichts einer solchen Wertung, ihrerseits einen »Mythos« dar und zwar jenen einer im Gegensatz zum Surrealismus konkreter im Leben verankerten *Acéphale*-Vereinigung (1936-1939) und ihrer Praktizierung mythischer Rituale. Der *mythe collectif*, den Breton ins Leben ruft, soll sich nicht wie bei *Acéphale* auf den kleinen Kreis der Geheimgesellschaft beschränken, sondern das (alltägliche) Leben verändern. Das Programm des *Collège de Sociologie* illustriert mit dem Thema eines Vortrags des 10. Januar 1939, »Die Geburt der Literatur«, das René M. Guastalla mit den Thesen seines späteren Buches *Le mythe et le livre. Essai sur l'origine de la littérature* (Gallimard 1940) bestreitet, dass hier eine Konzeption des Niedergangs des Mythos vertreten wird, die jener Bretons geradezu widerspricht.

98 Übers. d. Verf., »Aucune tentative d'intimidation ne nous fera renoncer à la tâche que nous nous sommes assignée et qui est, avons-nous déjà précisé, l'élaboration du *mythe collectif*, propre à notre époque«, »comme pathognomonique du grand trouble social qui s'empare de l'Europe à la fin du XVIIIe siècle«, Breton: *Œuvres*, Bd. III, 667.

99 Übers. d. Verf., »le surréalisme tend à la création d'un mythe collectif, il se doit de rassembler les éléments épars de ce mythe, à commencer par ceux qui précèdent de la tradition la plus ancienne et la plus forte«, Breton: *Œuvres*, Bd. III, 670.

100 Denis Hollier (Hg.): *Das Collège de Sociologie. 1937-1939*, Berlin: Suhrkamp 2012, 17.

101 Stephan Moebius: *Die Zauberlehrlinge. Soziologiegeschichte des Collège de Sociologie (1937-1939)*, Konstanz: UVK 2006, 238.

Hollier konstatiert »Während die antiken Mythen kollektiv und anonym sind, haben die modernen Mythen, die er [Guastalla] als ›literarische‹ bezeichnet, einen ›Autor‹.«¹⁰² Eben diese Verschiebung möchte Breton mit der Forderung nach einem *kollektiven Mythos* der Gegenwart rückgängig machen, inwieweit ihm dies gelingt, wird noch später zu beantworten sein.

Breton entwickelt die Konzeption eines *kollektiven Mythos* parallel zum Engagement der Surrealisten in *Contre-Attaque* und nimmt das *Contre-Attaque*-Programm in seine *Position politique du surréalisme* (November 1935) auf (II, 496–500), wo er diese Konzeption entwickelt. Damit verschafft er dem Programm größere Publizität. Schon für die zweite Hälfte der 1930er Jahre gilt, dass die für die Surrealisten nach dem Bruch mit dem stalinistischen Kommunismus immer schwierigere Lage die fehlende soziale Verankerung der Bewegung in ihren Konsequenzen deutlicher werden lässt, was dazu führt, viele Hoffnungen in die Wirksamkeit eines *mythe collectif* zu setzen. Doch in den »Limites non-frontières du surréalisme« ist Breton überzeugt, dass eine »tiefgehende Resonanz« mit den Problemen der Epoche »nur von einer systematischen Rückkehr zur *Fiktion* erwartet werden kann«.¹⁰³ Die Notwendigkeit der Proklamation des *mythe collectif* gilt insbesondere für das Exil in den USA (s. Kap. II.3). In seinen *Prologomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non* (1942), vereinnahmt Breton auch die *Contre-Attaque*-Partner um Bataille und Caillois für die sie mit dem Surrealismus verbindenden Fragen: »Was bedeutet das Postulat ›keine Gesellschaft ohne sozialen Mythos‹; inwieweit können wir einen Mythos für die Gesellschaftsordnung, die wir für erstrebenswert halten, wählen oder annehmen und *vorschreiben*?«¹⁰⁴ Und so trägt sein Beitrag zur New Yorker Ausstellung »First Papers of Surrealism« (Oktober bis November 1942) mit »poèmes-objets« nicht zufällig den Titel: »Vom Weiterleben bestimmter Mythen und über einige andere heranwachsende oder sich bildende Mythen« (»De la survivance de certains mythes et de quelques autres mythes en croissance ou en formation«),¹⁰⁵ und in seiner Rede in Yale vom 10. Dezember 1942 bezeichnet er ein weiteres Mal »die praktische Vorbereitung einer Einwirkung auf das mythische Leben« als einen der »grundlegenden Kernbegriffe des Surrealismus«.¹⁰⁶ Doch angesichts der sozialen und politischen Realitäten zieht sich Breton mit seinem Mythos-Begriff nach dem Krieg wieder in Kunst und Literatur zurück. Nun sind es Rimbaud, Jarry, Duchamp und andere, die in der Polemik von *Flagrant délit* (1949) am Beginn eines neuen Mythos

102 Denis Hollier: *Das Collège de Sociologie*, 403–404.

103 Übers. d. Verf., »résonance profonde«, »ne doit être attendue que du retour systématique à la fiction«, Breton: *Œuvres*, Bd. III, 667.

104 Breton: *Manifeste*, 119, »Que penser du postulat ›pas de société sans mythe social‹; dans quelle mesure pouvons-nous choisir ou adopter, et imposer un mythe avec la société que nous jugeons désirable?«, Breton: *Œuvres*, Bd. III, 10.

105 Breton: *Œuvres*, Bd. III, 127–142.

106 Übers. d. Verf., »préparation d'ordre pratique à une intervention sur la vie mythique«, »mots d'ordre fondamentaux du surréalisme.«, Breton: *Œuvres*, Bd. III, 725.

stehen, »ursprünglich beruht dieser Mythos auf dem Glauben an ein ›Jenseits‹ von Literatur und Kunst.«¹⁰⁷ Die *Ode à Charles Fourier* (1947), der selbst zu einem Mythos geworden ist, zeigt, dass die Hoffnung auf einen kollektiven Mythos nicht aufgegeben wird. Breton entdeckt Fourier, dessen kollektive Utopie auch Benjamin bewundert, als prophetischen Vorläufer. Aber die Hoffnung hat sich immer weiter entfernt: »Du sprachst immer davon zu verbinden, schau, wie alles aufgelöst ist.«¹⁰⁸ Und in seinem Vorwort (»Devant le rideau«) zur Ausstellung »Le surréalisme en 1947«, erwähnt Breton nur noch die von Bataille im gleichen Katalog gestellte »heikle Frage, ob die Abwesenheit des Mythos immer noch ein Mythos ist, und ob man in ihr den heutigen Mythos erblicken muss«,¹⁰⁹ weder die (optimistische) *moderne Mythologie* noch der (pessimistischere) *mythe collectif* scheinen in der Situation des Jahres 1947 noch Perspektiven zu bieten.¹¹⁰

Wie abhängig eine Avantgarde-Bewegung von den *objektiven Zufällen* jenseits des literarisch-künstlerischen Feldes ist, zeigt die Epoche nach dem Zweiten Weltkrieg. Der *kollektive Mythos* spielt praktisch keine Rolle mehr, auch nicht während der kurzen Kooperation mit den Anarchisten (s. Kap. II.3). Heißt das, dass Peter Bürger Recht hat, wenn er behauptet: »Die Surrealisten [...] haben mit der Idee einer *mythologie moderne* eher gespielt«?¹¹¹ Wenn dies für die *moderne Mythologie* der ersten Phase des Surrealismus vielleicht gelten mag, denn die Surrealisten verfügen mit der *écriture automatique* durchaus über andere spielerische Mittel, so trifft es für den *kollektiven Mythos* der dritten Phase kaum zu. Dieser bildet nicht den Gegenstand eines (literarischen) Spiels, sondern entsteht aus der Situation einer radikalen Verzweiflung an der politisch-sozialen Situation, bezeichnenderweise im Moment der Kooperation mit Bataille und anderen in *Contre-Attaque*. Dass es den Surrealisten nicht gelingt, die kollektiven Voraussetzungen für einen solchen Mythos zu schaffen, ist weder überraschend noch zufällig: dies hat *Acéphale* ebenso wenig erreicht wie das *Collège de sociologie*.¹¹² Für die »mythologie moderne« mag noch eine

107 Übers. d. Verf., »ce mythe, à son origine, repose sur la croyance à un ›au-delà‹ de la littérature et de l'art«, Breton: *Œuvres*, Bd. III, 796.

108 Übers. d. Verf., »Toi qui ne parlais que de lier vois tout s'est délié«, Breton: *Œuvres*, Bd. III, 352.

109 Übers. d. Verf., »épineuse question de savoir si l'absence de mythe« est encore un mythe et s'il faut voir en elle le mythe d'aujourd'hui.«, Breton: *Œuvres*, Bd. III, 749. Batailles Beitrag trägt den Titel: »L'Absence de mythe« (Breton: *Œuvres*, Bd. III, 1371, Anm. 2).

110 Breton beendet sein Vorwort mit der Hoffnung, es gebe eine Möglichkeit »d'accréditer l'idée qu'un mythe part d'elles [den Werken mit einem »caractère soulevant«], qu'il ne dépend que de nous de le définir et de le coordonner« (Breton, *Œuvres*, Bd. III, 749).

111 Peter Bürger: *Das Denken des Herrn. Bataille zwischen Hegel und dem Surrealismus*, Frankfurt: Suhrkamp 1992, 45.

112 Und der ehemalige Surrealist Raymond Queneau macht es sich (etwas) zu einfach, wenn er in einem Aufsatz (»Le mythe et l'imposture«) Anfang 1939 verlangt: »Entweder man findet sie [die Mythen] in einem Kollektiv, an dem man teilhat, als lebendige vor. Oder man muß eine *Offenbarung* behaupten« (in: Denis Hollier, 407). Eine »Offenbarung«

Arbeit am Mythos, wie Blumenberg sie versteht (»Indem [Schlegel] von einer ›neuen Mythologie‹ spricht und sie programmiert, verwandelt die Theorie des Mythos sich selbst in Mythos«¹¹³), möglich sein. Für den *mythe collectif* fehlt es jedoch an den sozialen und politischen Voraussetzungen, und die Surrealisten lehnen es ab, Mythen zu fabrizieren, wie es das *Collège de sociologie* versucht.¹¹⁴ Insofern entspricht das Verhältnis der Surrealisten zum *kollektiven Mythos* der Abhängigkeit der Avantgarden von ihren Kontextbedingungen – dem *kollektiven Mythos* ist es nicht gelungen, sich selbst in Mythos zu verwandeln. Dem entspricht die Vergessenheit, in die die surrealistische Mythologie geraten ist: Wenn Markus Gabriel in dem erwähnten Aufsatz zu Castoriadis' radikalem Imaginären (wie die Surrealisten) davon ausgeht, »dass Gesellschaft eine unüberwindliche mythologische Dimension aufweist«,¹¹⁵ so verweist er in seinem Teil des mit Slavoj Žižek geschriebenen Bandes *Mythology, Madness and Laughter* zwar auf Bataille, die surrealistischen Erfahrungen und Entwürfe einer Mythologie spielen hingegen keine Rolle.¹¹⁶

Konjunkturen von Konzeptionen

Es ist vielleicht weniger überraschend, als es auf den ersten Blick scheinen mag, dass die drei Phasen des Surrealismus in dem Vierteljahrhundert von 1920 bis 1945 von jeweils einer Konzeption dominiert werden. Angesichts der Geburt des Surrealismus aus den Schreibexperimenten der *Champs magnétiques* (Breton/Soupault) und der Bedeutung des Traums für die prä-surrealistische Gruppe schon während ihres dadaistischen Engagements, wie es Aragons *Une vague de rêves* (1924) illustriert, ist es naheliegend, dass die *écriture automatique*, die eine surrealistische Erforschung des Unbewussten ermöglichen soll, bis zum ersten *Manifest des Surrealismus* (1924) die zentrale Konzeption der bis dahin noch nicht gegründeten Bewegung darstellt. Deutlicher als die immer wieder zitierte (Lexikon-)Definition des Surrealismus als »Denk-Diktat ohne jede Kontrolle durch die Vernunft, jenseits jeder ästhetischen oder ethischen Überlegung«,¹¹⁷ kann man dies kaum formulieren. Diese intuitive oder heroische Phase nimmt ein Ende, als sich herausstellt, dass das, was Aragon als die Essenz des Surrealismus definiert – »Das *Surrealismus* genannte Laster ist der regellose und leidenschaft-

wollen die Surrealisten nicht behaupten, und ein Kollektiv, in dem man die Mythen »vorfindet«, können sie aus guten Gründen weder sein noch finden.

113 Hans Blumenberg: *Arbeit am Mythos*, Frankfurt: Suhrkamp 1996, 70/71.

114 Dazu und zur Kritik von Paul Ludwig Landsberg an der Mythenkonzeption des *Collège*: Moebius: *Die Zauberlehrlinge*, 389-429, insbesondere: 424-428.

115 Gabriel: »Das radikal Imaginäre«, 53.

116 Gabriel: »The Mythological Being of Reflection«, in: ders./Slavoj Žižek: *Mythology, Madness and Laughter. Subjectivity in German Idealism*, London/New York 2009, hier: 86-89.

117 Breton: *Manifeste*, 26; »Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale«, Breton: *Œuvres*, Bd. I, 328.

liche Gebrauch der Droge des *Bildes*« – eben dazu allein von sich aus nicht in der Lage ist. Trotz der radikalen und magmatischen Bilder, die diese Droge produzieren kann, und mit deren Praktizieren die Erwartung verbunden ist, dass »jedes Bild [die Betrachtenden] zwingt die ganze Welt jedes Mal zu revidieren«. ¹¹⁸

Die nicht ohne Grund so genannte »reflektierte Phase« mit ihrem politischen Engagement gibt die *écriture automatique* zwar nicht auf, erwartet aber vor allem vom *hasard objectif* eine Veränderung der Verhältnisse. Der *objektive Zufall* soll sich auf zwei Ebenen manifestieren: der individuellen und der politisch-ideologischen. Der Beginn der Erzählung der *Begegnung* mit Nadja ist für diese doppelte Perspektivierung symptomatisch: auf der persönlichen Ebene, vorbereitet durch die erwähnten »*Begegnungen*« des ersten Teils, kommt es zum Zufall der *Begegnung* mit der rätselhaft-attraktiven Frau, die den gelebten Surrealismus personifiziert. Doch auf der sozialen Ebene vermag dieser Zufall offensichtlich nicht, objektiv zu werden: deshalb der Hinweis auf die ausbleibende Solidarisierung mit der Revolution (»Genug, das waren noch nicht jene, die man zur Revolution bereit finden würde«), ¹¹⁹ und in seiner Bilanz schließt Breton die Surrealisten in dieses historische Versagen mit ein. »Alles in allem, meine Freunde und ich beispielsweise, *wir benehmen uns gut*«, ¹²⁰ beschreibt Breton die fehlende radikale Konsequenz des sozialen und politischen Engagements der Surrealisten, die verhindert, dass es zum *objektiven Zufall* einer revolutionären Situation kommen kann. Das Engagement in der Kommunistischen Partei (s.u.) soll einen Ersatz dafür bilden.

Die »autonome Phase«, in der der Surrealismus nach dem Bruch mit der Kommunistischen Partei auch politisch-ideologisch auf sich selbst gestellt ist, verstärkt das seit Beginn der surrealistischen Experimente bestehende Interesse an neuen oder *modernen Mythen* und verweist zugleich auf einen das surrealistische Projekt infrage stellenden Mangel: jenen einer fehlenden sozialen Verankerung. So wie die Versuche, dies mit Bündnissen (Trotzki, *Contre-Attaque*, später Anarchismus) in der sozialen Praxis zu kompensieren, scheitert auch der konzeptionelle Versuch, an Stelle der *modernen Mythologie* einen *kollektiven Mythos* zu etablieren. Wenn Breton für Ulrich Vogt in der Nachkriegszeit einen »Nouveau Mythe« propagiert, ¹²¹ so ist dies ein Konzept, das wie jenes der *modernen Mythologie* wieder zum Literarischen zurückkehrt: »Damit reduzieren sich seine [Bretons] Ansätze zur Realisierung des *Nouveau Mythe* auf ein Programm, das eben darauf basiert, daß die Unmittelbarkeit des

118 Übers. d. Verf., »Le vice appelé *Surréalisme* est l'emploi déréglé et passionnel du stupéfiant *image*«, »chaque image à chaque coup vous force à réviser tout l'univers«, Aragon: *Paysan*, 82.

119 Breton: *Nadja*, 45, »ce n'étaient pas encore ceux-là qu'on trouverait prêts à faire la Révolution«, Breton: *Œuvres*, Bd. I, 683.

120 Breton: *Nadja*, 108, geänderte Übers. d. Verf., »Après tout mes amis et moi, par exemple, nous *nous tenons bien*«, Breton: *Œuvres*, Bd. I, 741.

121 Vogt: *Point noir*, 287-298.

Mythos bereits der Vergangenheit angehört.«¹²² Die Literatur kann solche Ansätze entwickeln und Zugänge zu ihnen ermöglichen, der Anspruch, mit einem neuen *mythe collectif* die soziale, politische und kulturelle Gegenwart radikal zu verändern, wird nicht mehr wirklich erhoben.

Politische Positionen

Die »Konjunkturen von Konzeptionen« lassen erkennen, dass sie in erheblichem Maße von der Politik des Surrealismus und vom politischen Engagement der Surrealisten abhängig sind. Zwar sind die späteren Surrealisten während ihrer dadaistischen Phase nicht unpolitisch, dafür steht ihre radikale Ablehnung des Krieges, des Kolonialismus, des Patriotismus und der bürgerlichen Kultur. Zu einer im engeren Sinne politischen Position werden diese Einstellungen jedoch erst mit der fast gleichzeitigen Veröffentlichung des *Surrealistischen Manifests* und der Zeitschrift der neuen Bewegung, *La Révolution surréaliste* (ab Dezember 1924). Verglichen mit dem Titel der Vorgänger-Zeitschrift, *Littérature*, wird damit ein klarer politischer Anspruch erhoben, der anfangs allerdings sehr allgemein formuliert wird: Breton spricht im *Manifest* von den »Anwendungen des Surrealismus auf die Aktion«,¹²³ ohne diese weiter zu präzisieren, und für Artaud ist die »Revolution« ein Aufstand des Geistes (»La révolution est d'essence spirituelle pure«¹²⁴). Doch mit zwei Aufrufen des Sommers 1925, dem anti-kolonialen und anti-militaristischen »Appell an die intellektuellen Arbeiter« (»Appel aux travailleurs intellectuels«), der am 2. Juli 1925 in der *Humanité* erscheint, und der Bekenntnis-Forderung »Zuerst und immer die Revolution!« (»La Révolution d'abord et toujours!«, *Humanité*, 21.9.1925), ändert und präzisiert sich die politische Position des Surrealismus grundlegend und mit andauernden Konsequenzen. Aragon wandelt sich innerhalb eines Jahres vom radikalen Kritiker der Russischen Revolution – »auf der Ebene der Ideen handelt es sich allenfalls um eine ob-skure Regierungskrise«¹²⁵ – zu ihrem kompromisslosen Befürworter: »Wir können nicht tolerieren, dass unsere Aktivität dazu dient, eine Zweideutigkeit hinsichtlich unseres Beitritts zur Revolution aufrecht zu erhalten«;¹²⁶ eine

122 Vogt: *Point noir*, 298.

123 Breton: *Manifest*, 41, »applications du surréalisme à l'action«, Breton: *Œuvres*, Bd. I, 344.

124 Antonin Artaud: »Point final« (1927), in: *Œuvres complètes*, Bd. 2, Paris: Gallimard 1978, 68.

125 Übers. d. Verf., »à l'échelle des idées, c'est au plus une vague crise ministérielle.«, Brief an Jean Bernier (25.11.1924), in: *Clarté* Nr. 69 (1924).

126 Übers. d. Verf., »Nous ne pouvons pas tolérer que notre activité puisse servir à entretenir l'équivoque autour de notre adhésion à la révolution«, Sitzungsprotokoll vom 23.10.1925, in: *Vers l'action politique, Archives du surréalisme*, Bd. 2, Paris: Gallimard 1988, 63.

genauere Untersuchung dieser Wende gibt es bislang nicht.¹²⁷ Und Breton kritisiert in einem Artikel der *Révolution surréaliste* (»Der letzte Streik«, »La dernière grève«) noch Anfang 1925 explizit die »systematische Feindseligkeit der Arbeiterführer« (»hostilité systématique des meneurs ouvriers«),¹²⁸ also der (Kommunistischen) Partei- und Gewerkschaftsführer, gegenüber den Surrealisten, die die Kommunisten im Grunde nie aufgeben.

Aber die Propagierung einer »Révolution surréaliste« stellt unausweichlich die Frage nach dem Verhältnis zur Russischen Revolution, und d.h. zur Sowjetunion und zur Kommunistischen Partei, und auf diese Frage antworten die Surrealisten schnell mit einem (fast) unbegrenzten Engagement, das trotz aller Schwierigkeiten und Zurechtweisungen nahezu ein Jahrzehnt (bis 1935) andauern sollte. Vor allem mit der gemeinsamen Erklärung (der Surrealisten und der Vertreter der Zeitschriften *Clarté* und *Philosophies*) »Zuerst und immer die Revolution!« legen sich die Surrealisten fest. Dafür, und d.h. für die Hoffnung, die surrealistische mit der politisch-sozialen Revolution verbinden zu können, sind sie bereit, einen Preis zu zahlen. Nicht die »Révolution surréaliste« hat den Vorrang, sondern die Oktober-Revolution dient als Vorbild: »Wir sind keine Utopisten: diese Revolution können wir uns einzig und allein in ihrer sozialen Form vorstellen.«¹²⁹ Die Surrealisten haben offensichtlich die Überzeugung gewonnen, ihre »Revolution« nur in Verbindung mit der politisch-sozialen Revolution durchsetzen zu können.

Trotz dieser Positionierung versuchen die Surrealisten eine Doppelstrategie durchzuhalten: die Unabhängigkeit der surrealistischen Revolution zu bewahren und sich zugleich für die politisch-soziale Revolution zu engagieren, oder wie es im Protokoll eines Treffens heißt: »Es geht darum, parallel (d.h. im gleichen Sinne, aber getrennt) unsere künstlerische und unsere politische Aktion zu führen.«¹³⁰ Doch die Allianz mit den Kommunisten und deren Weggefährten von *Clarté* zwingt immer wieder zu Kompromissen, die diese Doppelstrategie infrage stellen, so etwa in einer weiteren gemeinsamen Erklärung von November 1925: »Es hat nie eine surrealistische Theorie der Revolution gegeben. Wir haben nie an eine »surrealistische Revolution« geglaubt.« Und für die Surrealisten gilt, dass die revolutionären Mittel und Strategien »allein von der Kommunistischen Internationale und, für Frankreich, von der KPF«¹³¹ ent-

127 Michel Murat spricht davon, dass »Le tournant politique s'amorce en juillet 1925« (231) und Carole Reynaud Paligot schreibt: »En juillet-août, un pas de plus est franchi« (59), was diese »Schritte« oder die »Wende« verursacht hat, wird nicht präzisiert.

128 Übers. d. Verf., Breton, *Œuvres*, Bd. I, 891.

129 Übers. d. Verf., »Nous ne sommes pas des utopistes: cette Révolution nous ne la concevons que sous sa forme sociale.«, José Pierre: *Tracts surréalistes*, 56.

130 Übers. d. Verf., »Il s'agit de mener parallèlement (c'est-à-dire dans le même sens mais séparément) notre action artistique et notre action politique.« *Vers l'action politique*, Okt. 1925, 113.

131 Übers. d. Verf., »Il n'y a jamais eu de théorie surréaliste de la révolution. Nous n'avons jamais cru à une »révolution surréaliste.«, »De l'Internationale Communiste seule et, pour la France, du P.C.F.«, José Pierre: *Tracts surréalistes*, 64.

schiedenen werden. Zugleich versuchen die Surrealisten jedoch, die kulturelle Linie der kommunistischen Partei zu beeinflussen. Trotz kleinerer Erfolge bleibt den Surrealisten allerdings die Anerkennung als auch nur annähernd gleichwertiger Partner verwehrt, oder um es mit Carole Reynaud Paligot zu sagen: »Die kommunistische Führung lehnt es ab, sich von Intellektuellen, die nicht der Partei angehören, eine kulturelle Leitlinie diktieren zu lassen; umso mehr als die surrealistische Vorgehensweise den literarischen Vorstellungen der Kommunisten zuwider läuft [...] die avantgardistische Orientierung der Surrealisten ist inakzeptabel.«¹³² Diese Situation der Jahre 1925-1926 sollte sich bis zum endgültigen Bruch nicht ändern, sondern mit der allmählich einsetzenden Stalinisierung in der Sowjetunion, der Kommunistischen Internationale und der Kommunistischen Partei Frankreichs eher zuspitzen.

Wenn Breton 1926 den Essay *Légitime défense* schreibt, so ist dies der (verzwiefelte) Versuch, die kulturelle Linie der KPF und ihre Einstellung gegenüber den Surrealisten zu verändern. Die Surrealisten wollen nicht länger für eine *quantité négligeable* gehalten werden und kritisieren den revolutionären Alleinvertretungsanspruch der Partei: »Ich behaupte, dass die revolutionäre Flamme brennt, wo sie will, und dass es *in der Warte-Periode, in der wir leben*, nicht einer kleinen Zahl von Menschen vorbehalten ist, anzuordnen, dass sie nur da oder dort brennen kann.«¹³³ Damit bestreitet die surrealistische der politischen Avantgarde deren uneingeschränkten Vorrang, doch es bleibt dabei, wie Michel Murat resümiert: »In letzter Instanz sind die Veränderungen der Parteilinie entscheidend.«¹³⁴ Letztendlich gelingt der Versuch der Surrealisten nie, der Partei ihren Anspruch, die politisch-ideologische Avantgarde zu sein, streitig zu machen.

Das wird sich in den folgenden Jahren immer wieder zeigen: bei der problematischen und schwierigen Mitgliedschaft von Surrealisten wie Aragon, Breton, Éluard oder Péret (1926/27) in der KPF, und trotz des berühmten nach Moskau gesandten »Telegramms« (»Der Revolution die Mittel zur Verfügung stellen, über die wir in besonderer Weise verfügen«¹³⁵) von Juli 1930, mit dem sich die Surrealisten der Linie der Kommunistischen Internationale anschließen.

132 Übers. d. Verf., »La direction communiste n'entend pas se laisser dicter une ligne culturelle par des intellectuels qui n'appartiennent pas au parti; de plus, la démarche surréaliste prend à contre-pied les conceptions littéraires des communistes [...] l'orientation avantgardiste des surréalistes n'est pas acceptable.«, Carole Reynaud Paligot: *Parcours politique des surréalistes 1919-1969*, Paris: CNRS 1995, 80.

133 Übers. d. Verf., »Je dis que la flamme révolutionnaire brûle où elle veut et qu'il n'appartient pas à un petit nombre d'hommes, *dans la période d'attente que nous vivons*, de décréter que c'est ici où là seulement qu'elle peut brûler.«, Breton: *Œuvres*, Bd. II, 285.

134 Übers. d. Verf., »ce sont les variations de la ligne du parti qui sont déterminantes en dernière instance.«, Murat: *Surréalisme*, 233.

135 Übers. d. Verf., »METTRE AU SERVICE DE LA RÉVOLUTION LES MOYENS QUI SONT PLUS PARTICULIÈREMENT LES NÔTRES«, kollektive, von Aragon und Breton formulierte Erklärung, die in der Zeitschrift *Le Surréalisme au service de la Révolution* erscheint, in: José Pierre: *Tracts surréalistes*, 154, im Original hervorgehoben.

Eine politische Aktion mit weitreichenden Folgen stellt die surrealistische Agitation gegen die Kolonialausstellung des Jahres 1931 und die Organisation einer Gegenausstellung dar.¹³⁶ Wenn Studenten von den Antillen 1932 ihrer Zeitschrift den Titel *Légitime défense* geben, ist die Verbindung mit dem Antikolonialismus der Surrealisten evident, die in der Begegnung von Aimé Césaire und André Breton ihren zukunftsweisenden Ausdruck finden sollte.

Trotz einer scheinbaren Konvergenz der surrealistischen und der ›proletarischen‹ Literaturkonzeption beim Kongress von Charkov (November 1930) kommt es zur sogenannten »Affaire Aragon«, bei der die Kommunistische Partei Aragon und Sadoul zwingt, sich nicht nur von den Surrealisten zu distanzieren, sondern sie auch zu denunzieren. Aragon erkennt definitiv den Vorrang der politisch-sozialen Avantgarde (inklusive ihrer ›proletarischen‹ Literaturkonzeption) an, doch selbst diese erzwungene Desavouierung des Surrealismus durch einen seiner prominenten Vertreter veranlasst die surrealistische Gruppe noch nicht, auf eine Kooperation mit der KPF-nahen AEAR (Vereinigung revolutionärer Schriftsteller und Künstler) zu verzichten und zu versuchen, trotz aller Zurückweisungen am »Schriftstellerkongress zur Verteidigung der Kultur« im Juni 1935 teilzunehmen. Erst nach dem letzten Misserfolg dieses Versuchs und angesichts der unübersehbaren Stalinisierung in der Sowjetunion brechen die Surrealisten in ihrer Erklärung *Als die Surrealisten Recht hatten* (*Du temps où les Surréalistes avaient raison*) von August 1935 definitiv mit der stalinistischen Sowjetunion und der folgsamen Kommunistischen Partei Frankreichs. Bretons scharfe Kritik der Moskauer Prozesse Anfang September 1936, die er in *Die Wahrheit über den Moskauer Prozess* (*La Vérité sur le Procès de Moscou*) äußert, zeigt, wie Recht die Surrealisten mit dieser Position haben. Das Engagement in *Contre Attaque* und die gemeinsame Erklärung von Trotzki und Breton, *Für eine freie revolutionäre Kunst* (*Pour un art révolutionnaire indépendant*)¹³⁷ lassen jedoch auch erkennen, wie sehr sich die Möglichkeiten für eine eigenständige Positionierung angesichts der immer deutlicheren Bedrohung durch den (deutschen) Faschismus und den von der Kommunistischen Partei dominierten Antifaschismus reduzieren. Die Debatte um die Parallelität und Gleichberechtigung der geistigen und individuellen Revolution mit der sozialen und politischen steht nicht mehr auf der Tagesordnung: der Versuch, Kunst in Leben zurückzuführen und von der Kunst aus das Leben zu verändern, ist an den politischen Veränderungen gescheitert, die für solche Bestrebungen immer weniger Platz lassen, wenn es diesen Versuch denn überhaupt je gab. Michel Murat vergleicht die Situation in der gebotenen Deutlichkeit mit der Lage der Avantgarde in der Sowjetunion: »Die hauptsächliche Differenz mit dem russischen Futurismus besteht darin,

136 Dazu: Hans Theo Siepe: »Ne visitez pas l'Exposition coloniale« – quelques points de repères pour aborder l'anticolonialisme des surréalistes«, in: Asholt/Siepe, 169-180.

137 Kommentierte Nachdrucke dieser Appelle und Erklärungen in: José Pierre: *Tracts surréalistes*.

dass in einer Demokratie diese Ziele [des Surrealismus] nicht den Tod zur Folge haben – zumindest im allgemeinen nicht.«¹³⁸

Auch das politische Engagement der Surrealisten in der Nachkriegszeit, etwa in Sartres RDR, für die Weltbürgerbewegung von Garry Davis, in der Kooperation mit den Anarchisten oder mit der Initiative für den *Appel des 121* gegen den Algerienkrieg stößt immer wieder schnell an Grenzen. Als sich die Surrealisten 1925 politisieren, können sie noch hoffen, von der ebenfalls revolutionären Kommunistischen Partei als Partner akzeptiert zu werden und das surrealistische Programm als (die notwendige) Ergänzung des politisch-sozialen Programms umzusetzen. Aufgrund ihrer Literaturkonzeption ist dies schon damals mehr als schwierig, doch mit der stalinistischen Kulturpolitik seit Beginn der 1930er Jahre erweist sich dieser Gleichberechtigungsanspruch als Illusion, wie die Surrealisten von *Légitime défense* (1926) bis zu *Du temps où les Surréalistes avaient raison* (1935) sich schließlich selbst eingestehen müssen. Damit ist auch die (einzige) Chance, die surrealistische mit der politischen Revolution verbinden zu können, gescheitert.

Erstaunlicherweise erreicht der (französische) Surrealismus gerade während der schwierigen 1930er Jahre seine größte Öffentlichkeitswirksamkeit. Dies gelingt zum einen mit zahlreichen surrealistischen Ausstellungen (u. a. in Paris, Brüssel, Teneriffa, Kopenhagen, London, La Louvière, Tokio, Amsterdam).¹³⁹ Die Bedeutung der Kunst als einer gleichwertigen Manifestation des Surrealismus ist spätestens mit Bretons *Le Surréalisme et la peinture*-Artikelserie in der *Révolution surréaliste* (Juli 1925 – Oktober 1927) etabliert.¹⁴⁰ Während der 1930er Jahre hat der Surrealismus immer größere Schwierigkeiten, mit seinen literarischen und theoretischen Veröffentlichungen eine größere Öffentlichkeit zu erreichen – auch weil er seit 1933 keine eigene Zeitschrift mehr besitzt, *Le Surréalisme au service de la Révolution* (S.A.S.D.L.R.), die Nachfolgezeitschrift der *Révolution surréaliste* erscheint im Mai 1933 letztmalig. Aufmerksamkeit zu erreichen, gelingt vor allem mit Ausstellungen. Schon die Gestaltung der surrealistischen Zeitschriften lässt einen immer größeren und wichtigeren Anteil der Bildenden Kunst und der Photographie erkennen. Die Ausstellungen werfen allerdings auch die Frage auf, inwieweit der Surrealismus sich nicht gezwungen sieht, innerhalb des künstlerischen Feldes, und d. h. der Institution Kunst zu agieren, also den Anspruch, Kunst in Leben zurückzuführen, aufgeben muss. Deutlich wird dies, wenn Salvador Dalí in einer Notiz der zweiten Ausgabe des S.A.S.D.L.R. eine »systematische Serie

138 Übers. d. Verf., »La différence principale avec le futurisme russe tient à ce que, dans une démocratie, ces sujets [die Ziele des Surrealismus] n'entraînaient pas mort d'homme – du moins en règle générale.«, Murat: *Surréalisme*, 233.

139 Siehe: Gérard de Cortanze: *Le monde du surréalisme*, Editions Complexe 2005, 168-170, und jüngst: Colette Leinemann: *Les catalogues d'expositions surréalistes à Paris entre 1924 et 1939*, Amsterdam: Rodopi 2015 (Faux titre Bd. 401).

140 Als Buch erscheint *Le Surréalisme et la peinture* 1928 bei Gallimard, letzte von Breton verantwortete Auflage 1965.

von Ausstellungen« fordert, die sich durch ihren »wilden außerkünstlerischen Charakter« auszeichnen.¹⁴¹ Zu einer solchen außer- oder antikünstlerischen Ausstellung sollte es allerdings nie kommen. Insgesamt zeichnen sich die surrealistischen Künstler im Vergleich mit den Schriftstellern durch ein größeres Desinteresse an den politischen Positionen des Surrealismus aus, aber: »die politische Abstinenz der Maler provoziert nüanciertere Reaktionen« schreibt Carole Reynaud Paligot, um rhetorisch zu fragen: »Heißt das, dass Breton nicht bereit ist, auf die bildhafte Dimension des Surrealismus zu verzichten?«¹⁴² Den Ausstellungen gelingt es, wie Michel Murat feststellt, »die Möglichkeiten auszubreiten, die die Idee des Surrealismus bietet«, freilich mit weitreichenden Folgen: »Dieser Surrealismus in globaler Dimension ist fast ausschließlich jener der visuellen Künste. Die Ausweitung der Sphäre der Poesie führt dazu, die Poesie selbst aufzulösen«,¹⁴³ und ich würde hinzufügen: das Projekt einer *Révolution surréaliste* aufzugeben, die das Leben verändern will.

In den 1930er Jahren kommt es nicht nur zu internationalen Ausstellungen des Surrealismus in Paris und anderen Metropolen, sondern auch zu einer Internationalisierung des Surrealismus, die zwar keine globalisierte Dimension erreicht, aber die Attraktivität des surrealistischen Projekts in anderen kulturellen Kontexten unter Beweis stellt.¹⁴⁴ Dabei bildet diese Internationalisierung im Vergleich zum (italienischen) Futurismus mit seinem (nicht sehr erfolgreichen) Versuch der Filialgründungen oder dem Dadaismus mit seiner Gründung durch Emigranten in Zürich und seinen Deplatzierungen (vor allem Berlin und Paris) und Spontangründungen, einen eigenen Typ. Michel Murat weist darauf hin, dass es zwei Typen von Internationalisierung gibt: einen der internationalen

141 Übers. d. Verf., »série systématique d'expositions«, »caractère féroce­ment extra-artistique«. Salvador Dalí: »Expositions«, in: *S.A.S.D.L.R.*, Heft 2 (Oktober 1930), 8 (Jacqueline Leiner ordnet diese »Notiz« in ihrem Vorwort zur Neuausgabe der *S.A.S.D.L.R.* (Jean-Michel Place, 1976) irrtümlich Georges Sadoul zu (XVIII).

142 Übers. d. Verf., »l'apolitisme des peintres provoque des réactions plus nuancées«, »Est-ce à dire que Breton ne s'est pas résolu à se priver de la dimension picturale du surréalisme?«, Reynaud Paligot: *Parcours*, 193. Sie erwähnt einen Brief Bretons an Péret (2.2.1933), in dem sich dieser über die apolitische Einstellung der Künstler und ihr Desinteresse an kollektiven Aktionen beklagt (398, Anm. 134).

143 Übers. d. Verf., »à déployer les possibilités offertes par l'idée du surréalisme«, »Ce surréalisme étendu aux dimensions de la planète est presque uniquement celui des arts de la vue. L'extension du domaine de la poésie a fini par dissoudre la poésie même.«, Murat: *Surréalisme*, 203.

144 Dazu verweise ich noch einmal auf die bemerkenswerte Arbeit von Andrea Gremels: *Die Weltkünste des Surrealismus* (s. Anm. 8). Auch für sie gilt die Einschätzung Hal Fosters angesichts der Ausstellung »Surrealism beyond Borders« (2021 und 2022): »But then these spectres [of influence and lateness] can't wholly be dispelled by invocations of ›rhizomatic connectivity‹. How exactly does a ›network‹ operate anyway? And might the synchronic model tilt the presentation of this (or any) movement away from historical understanding?«, Hal Foster: »At Tate Modern. ›Surrealism beyond Borders‹«, in: *London Review of Books* (26. Mai 2022).

Attraktivität des Zentrums, der der Pariser surrealistischen Gruppe einen internationaleren Charakter verleiht, und einen der durch die Gründung von surrealistischen Konstellationen außerhalb von Paris und Frankreich charakterisiert ist. Der erste Typ entsteht schon während Dada Paris, etwa durch die Beteiligung von Hans/Jean Arp oder Max Ernst, zur Zeit des Surrealismus mit Luis Buñuel, Salvador Dalí oder Marco Ristic, die Attraktivität wird durch das Zentrum gewährleistet. Der Typ einer surrealistischen Ausstrahlung in andere Länder ist (fast) proteiform: diese beginnt Ende der 1920er Jahre mit mehr oder weniger gut etablierten Gruppen wie jenen in Belgien (Brüssel und La Louvière) oder in Belgrad, wo sich die Gruppe um die Zeitschrift *Témoignages* (Marco Ristic, Dusan Matic, Koca Popovic) früh mit den Surrealisten solidarisiert. Sie erlebt ihren Höhepunkt in den 1930er Jahren, als kurzlebige surrealistische Gruppen auf Teneriffa (Eduardo Westphal), in der Tschechoslowakei (Karel Teige, Viteslav Nezval) oder in England (David Gascoyne, Roland Penrose) gegründet werden, die häufig den historischen Konjunkturen unterworfen sind, wie etwa dem Spanischen Bürgerkrieg, der Besetzung der Tschechoslowakei oder dem Stalinismus. Und schließlich gibt es eine internationale Ausstrahlung des Surrealismus, sowohl in die Frankophonie (Libanon, Ägypten) wie nach Amerika (Mexiko, New York) und bis nach Japan.¹⁴⁵ Wirkliche Unabhängigkeit kann vor allem die Brüsseler Surrealistengruppe beanspruchen: wechselseitige Besuche führen zu einem intensiven Austausch. Wie in Paris bilden sich um Zeitschriften konkurrierende Gruppen: René Magritte, E.L.T. Mesens, Marcel Lecomte und Camille Goemans geben anfangs *Période* heraus, Paul Nougé gründet wiederum mit Lecomte und Goemans *Correspondance*, und Nougé sowie Goemans unterzeichnen 1925 *La Révolution d'abord et toujours!* und solidarisieren sich im März 1930 mit der Gründungserklärung des S.A.S.D.L.R. Die belgischen und französischen Surrealisten koordinieren in der Zeitschrift *Variétés* (1928-1929) das Dossier »Le Surréalisme en 1929«, das die berühmte Karte »Le Monde au temps des surréalistes« enthält.¹⁴⁶ Zudem solidarisieren sich Magritte, Mesens, Nougé und Souris mit Aragon in der Affäre um sein »Front Rouge«-Gedicht, kritisieren allerdings Bretons Inanspruchnahme der literarisch-künstlerischen Autonomie, mit der er Aragon verteidigt. Damit bildet der belgische Surrealismus vielleicht gerade wegen seiner geographisch-kulturellen Nähe eine eigenständige Bewegung.

Schließlich führt das US-amerikanische Exil von Breton und anderen während des Zweiten Weltkrieges zu einer intensiven Aktivität des Surrealismus in New York. Wegen der Impulse, die von der Präsenz der New Yorker Exil-Surrealisten auf die dortige Kunstszene ausgehen, wird der Exil-Surrealismus im Kapitel »Der Triumph der US-amerikanischen Avantgarde? Wie New York Paris die Avantgarde ›gestohlen‹ hat« behandelt.

145 Zur Globalisierung des Surrealismus: Gremels: *Die Weltkünste des Surrealismus*.

146 José Pierre: *Tracts surréalistes*, 94/95.

Eine exemplarische (historische) Avantgarde?

Mit der »phase raisonnante« und dem Sich-Einlassen auf die sozialen, politischen und ideologischen Auseinandersetzungen der 1920er Jahre, wie es auch mit dem Titel der *Révolution surréaliste* zum Ausdruck kommt, stellt sich die Frage, was die Surrealisten unter Revolution verstehen. Diese Frage scheint mit dem erneuten Namenswechsel der Zeitschrift im Jahre 1930 beantwortet: *Le Surréalisme au service de la révolution (S.A.S.D.L.R.)*, annonciert eine Verschiebung des Revolutionsbegriffes von der literarisch-künstlerischen, surrealistischen Revolution zur Revolution allgemein, d.h. primär der politisch-sozialen Revolution. Anfang der 1930er Jahre geht es darum, ob die surrealistische Revolution trotzdem Gleichberechtigung und Unabhängigkeit von der politischen Revolution beanspruchen kann oder sich ihr unterordnen und den Surrealismus dieser anpassen soll. Insofern ergibt sich eine ähnliche Konstellation wie für die russisch-sowjetische Avantgarde in den späten 1920er Jahren, eine Erfahrung, die von den Surrealisten erstaunlicherweise praktisch nicht zur Kenntnis genommen wird. In einem Nachruf auf Majakowskij deutet Breton das Dilemma allenfalls an: »Hier bestehen wir darauf, die revolutionäre Verpflichtung aus der allgemein menschlichen Verpflichtung herleiten zu wollen, wie es uns an dem Platz, den wir einnehmen, gegeben ist, sie zu verstehen.«¹⁴⁷ Allein das »Hier« und der »Platz, den wir einnehmen« verweisen darauf, dass es in der Sowjetunion anders sein könnte. Die Hoffnung, mit dem Schweigen über diese Andersartigkeit einer Entscheidung ausweichen und sich parallel zur surrealistischen für die politisch-soziale Revolution im Umfeld der Kommunistischen Partei engagieren zu können, lässt sich allerdings nicht lange aufrechterhalten: Nach der »Aragon-Affaire« im Kontext des »Front Rouge«-Gedichts und dem endgültigen Bruch mit der kommunistischen Orthodoxie 1935 ist ein Kompromiss unmöglich geworden.

Symptomatisch dafür ist Aragons Essay, »Der Surrealismus und die revolutionäre Entwicklung« von Dezember 1931 im *S.A.S.D.L.R.*, als er noch hofft, Surrealismus und Kommunismus zusammenführen zu können, auch wenn für ihn die Prioritäten geklärt sind: »Diese Manifestationen [der Surrealisten] sind von der Gewissheit geprägt, dass die Entwicklung der materialistischen Kenntnis der Welt diese verändern muss, es versteht sich von selbst, dass diese Manifestationen in permanenter Weise darauf drängen müssen, die Veränderung der Welt im Sinne der revolutionären Entwicklung zu beschleunigen.« D.h. der Anspruch, die Kunst in Leben zurückzuführen, wird als Leitlinie beibehalten. Allerdings hat sich diese Leitlinie den politischen Prioritäten unterzuordnen: d.h. »im Sinne der Entwicklung des revolutionären Proletariats, dessen Klassen-

147 Übers. d. Verf., »Nous persistons, ici, à vouloir déduire le devoir révolutionnaire du devoir humain le plus général, du devoir humain tel qu'à la place que nous occupons il nous est donné de le concevoir.«, Breton: »La barque de l'amour s'est brisée contre la vie courante«, Nachruf auf Maiakowskij, zuerst in: *S.A.S.D.L.R.*, Heft 1 (Juli 1930), jetzt: *Œuvres*, Bd. II, 310-318, hier 312.

Philosophie der dialektische Materialismus, und dessen einziger Führer auf dem Weg zur Revolution die Kommunistische Partei ist.« Oder, um es noch klarer zu formulieren: »Es ist unmöglich, sich die Entwicklung des Surrealismus unabhängig von jener des dialektischen Materialismus und die Entwicklung der Surrealisten außerhalb jener des Proletariats vorzustellen.«¹⁴⁸ In letzter Instanz gilt also die Position der politischen Avantgarde, eine Position, die im Kunst-Aktivismus Žižek'scher oder Badiou'scher Prägung wieder beansprucht wird (s. Kap. III.1), ohne dass freilich die surrealistischen Erfahrungen eine Rolle spielten. Sobald der Surrealismus auf seiner Unabhängigkeit beharrt, muss es zum Bruch mit der damaligen politischen Avantgarde kommen.

Erst als der Bruch näher rückt, kann/darf/muss Breton in *Was ist der Surrealismus? (Qu'est-ce que le surréalisme?)* 1934 deutlicher eine unabhängige Position des Surrealismus formulieren. Auch darin unterscheidet er eine »gänzlich *intuitive* Epoche des Surrealismus« (»*époque purement intuitive* du surréalisme«) – die er auch als die »*heroische* Epoche des Surrealismus« (»*époque héroïque* du surréalisme«) bezeichnet – von der »reflektierten Epoche« (»*époque raisonnante*«).¹⁴⁹ In der ersten Phase ist die gesamte surrealistische Tätigkeit darauf gerichtet, »die innere und die äußere Realität als zwei Elemente zu verstehen, die dabei sind, sich zu vereinigen, auf dem Wege zu einer gemeinsamen Entwicklung.« Dem Surrealismus soll es gelingen, von der inneren Realität aus, so wie sie die *écriture automatique* erfahrbar macht, die äußere Realität zu verändern und beide Realitäten damit versöhnbar zu machen: Die Kunst soll zwar in das Leben zurückgeführt werden, dies kann aber nur gelingen, wenn sie zugleich das Leben verändert. Diese Phase des Surrealismus und der »Glaube an die Allmächtigkeit des Denkens, der sich darin ausdrückt und der in der Lage sei, sich mit seinen eigenen Mitteln zu emanzipieren und freizumachen«,¹⁵⁰ wird als zu idealistisch kritisiert, wie schon das Adjektiv »reflektiert« (»*raisonnante*«), mit dem Breton die folgende Phase qualifiziert, verdeutlicht. Die *intuitive* Phase ist zwar heroisch und notwendig, aber nicht

148 Übers. d. Verf., »Ces manifestations [surréalistes] impliquant la certitude que le développement de la connaissance matérialiste du monde a pour effet de transformer le monde, il va sans dire que ces manifestations devront, d'une façon constante, tendre à hâter la transformation de ce monde dans le sens du devenir révolutionnaire.«, »c'est-à-dire dans le sens du devenir du prolétariat révolutionnaire, dont le matérialisme dialectique est la philosophie de classe et le Parti Communiste le seul guide sur la voie de la Révolution.«, »il est impossible de considérer le devenir du surréalisme indépendamment de celui du matérialisme dialectique, et il est impossible de considérer le devenir des surréalistes en dehors de celui du Prolétariat«, Aragon: »Le Surréalisme et le devenir révolutionnaire«, in: *S.A.S.D.L.R.* 3 (Dez. 1931), 2-8, hier: 8. Michael Sheringham: »Subjectivité et politique chez Breton«, in: Asholt/Siepe, 107-119, hier: 119.

149 Übers. d. Verf., Breton: *Œuvres*, Bd. II, 231 und 244.

150 Übers. d. Verf., »à donner la réalité intérieure et la réalité extérieure comme deux éléments en puissance d'unification, en voie de devenir commun.« (Breton: *Œuvres*, Bd. II; 231), »croyance qui s'y exprime en la toute-puissance de la pensée, tenue pour capable de s'émanciper et de s'affranchir par ses propres moyens«, Breton: *Œuvres*, Bd. II, 231/232.

in der Lage, den sozialen, politischen und ideologischen Gegebenheiten Rechnung zu tragen. Damit wird aus dem Problem der (exklusiven) Emanzipation mit den Mitteln und Verfahren des Surrealismus eine doppelte Problematik. »Zwei Probleme sind es, die sich uns stellen: das eine ist jenes der Kenntnis der Beziehungen zwischen dem Bewussten und dem Unbewussten, das sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts stellt«, also das Problem, für das der Surrealismus eine Antwort gefunden zu haben glaubt. Doch daneben existiert das Problem, auf das Breton schon im *Ersten Manifest* hinweist: »Das andere Problem, das sich uns stellt, ist jenes der zu unternehmenden sozialen Aktion, eine Aktion, die für uns mit dem dialektischen Materialismus ihre eigene Methode besitzt.« Angesichts dieser Doppelproblematik stellt sich die Frage der Relation zwischen beiden Problemen: Können sie gleichzeitig in Angriff genommen werden, lassen sie sich zusammenführen oder setzt die Lösung des einen die des anderen Problems voraus? In *Qu'est-ce que le surréalisme?* vermeidet Breton eine klare Antwort. Einerseits erklärt er nach zehn Jahren (auch) politischer Aktivitäten: »Wir halten die Befreiung des Menschen für die *notwendige Bedingung* der *Befreiung des Geistes* und diese Befreiung des Menschen können wir allein von der proletarischen Revolution erwarten«;¹⁵¹ die politische Emanzipation geht also der (Wieder-)Einsetzung des Unbewussten in seine Rechte voraus. Andererseits soll sich der Surrealismus aber nicht in die Abhängigkeit einer noch so wichtigen Ideologie begeben: »eine Kontrolle, die sich als marxistisch ausgibt: diese Kontrolle kann *prinzipiell* nicht in Erwägung gezogen werden«. Und Breton verweist in diesem Zusammenhang auf die Autorität der Klassiker Marx und Engels und deren »wunderbar offenen Geist, von einer unstillbaren Wissbegierde«.¹⁵² Wie sich beide Bedingungen, die *conditio sine qua non* und das *par principe* miteinander vereinbaren lassen, erklärt Breton nicht, wahrscheinlich ist dies nur dialektisch möglich, auch wenn eine solche Synthese nicht entwickelt wird. In jedem Falle ist der Surrealismus nicht bereit, auf seine Entdeckung des Unbewussten und die damit verbundene Ethik zu verzichten.

An eben diesem Punkt setzt auch Sartres Kritik des Surrealismus in *Was ist Literatur?* (*Qu'est-ce que la littérature?*, 1947) an. »Wenn Breton seine inneren Experimente am Rande einer revolutionären Aktivität oder parallel zu ihr glaubt verfolgen zu können, dann ist er im voraus verurteilt; das liefe nämlich wieder darauf hinaus, dass eine Befreiung des Geistes auch in Ketten möglich

151 Übers. d. Verf., »Deux problèmes en réalité se posent à nous: l'un est le problème de la connaissance qui met en effet, au début du XXe siècle, à l'ordre du jour les rapports du conscient et de l'inconscient. L'autre problème qui se pose à nous est celui de l'action sociale à mener, action qui, selon nous, possède sa méthode propre dans le matérialisme dialectique«. »Nous tenons la libération de l'homme pour la *conditio sine qua non* de la libération de l'esprit et que cette libération de l'homme, nous ne pouvons l'attendre que de la Révolution prolétarienne«, Breton: *Œuvres*, Bd. II, 246.

152 Übers. d. Verf., »un contrôle qui se donne pour marxiste, ce contrôle ne peut être envisagé *par principe*«, »esprit merveilleusement ouvert, d'une insatiable curiosité.«, Breton: *Œuvres*, Bd. II, 247.

sei, zumindest bei bestimmten Leuten, und dass eine Revolution infolgedessen auch nicht so dringlich wäre.«¹⁵³ Einerseits wird Sartre ebenfalls während der 1950er und 1960er Jahre die Erfahrung machen, dass auch seine inneren Experimente mit der Politik der Kommunistischen Partei unvereinbar sein können, andererseits versucht Breton (fast) alles, um die literarisch-künstlerische und die politische Aktivität nicht nur parallel zu verfolgen, sondern sich gegenseitig beeinflussen zu lassen. Wie schon bei den russischen Futuristen und Konstruktivisten sollte dies nicht am guten Willen der literarisch-künstlerischen, sondern an der Weigerung der politischen Avantgarde, d.h. der Kommunistischen Partei, scheitern, auch nur einen Dialog über die literarisch-künstlerischen Experimente und deren Bedeutung zu führen. Im Jahr 1947 vermag Sartre dies auf dem Hintergrund der Résistance-Erfahrungen noch nicht zu akzeptieren, zehn Jahre später sollte das schon anders aussehen.

Der Surrealismus will zwar Kunst und Literatur verlassen/überwinden, um (auch sozial) praktisch zu werden, aber gleichzeitig die Autonomie des Denkens und des Wissens um das Verhältnis von Bewusstem zu Unbewusstem bewahren und sie nicht dem Marxismus unterordnen. Und in diesem Zusammenhang geht Breton soweit, andere Prioritäten zu setzen: »Das Problem der sozialen Aktion, ich halte es für wichtig, darauf zurückzukommen und zu bestehen, ist nur eine der Erscheinungsformen eines allgemeineren Problems, das der Surrealismus sich zur Pflicht gesetzt hat, anzugehen, und das ist jenes der *menschlichen Ausdrucksform in all ihren Erscheinungen*.«¹⁵⁴ Diese Relation, also jene zwischen der sozialen Befreiung des Menschen durch die proletarische Revolution und jener durch die »*menschliche Ausdrucksform in all ihren Erscheinungen*« wird nicht wirklich geklärt, auch wenn die Kurzivierung andeutet, in welche Richtung Bretons Prioritäten gehen. In letzter Instanz hat für ihn die der allgemeinen Befreiung Vorrang. Die Vermeidung von Festlegungen hat dem Surrealismus wahrscheinlich aber auch die Fortsetzung seines Projekts unter immer schwierigeren Bedingungen ermöglicht. Oder, um es mit Michael Sheringham zu sagen: »Der Wunsch, zugleich ein politisches und ein poetisches Engagement zu betreiben und zu versuchen, zwischen beiden unablässig Verbindungen herzustellen, hat bei Breton nicht nur einen großen Erfindungsreichtum auf der Ebene der Ideen und der Dialektik zur Folge gehabt, sondern darüber hinaus auch eine weitgreifende und großzügige Vision der Subjektivität entwickelt.«¹⁵⁵ Der Surrealismus ist also nicht bereit,

153 Jean-Paul Sartre: *Was ist Literatur?*, Reinbek: Rowohlt 1969, 110.

154 Übers. d. Verf., »Le problème de l'action sociale n'est, je tiens à y revenir et j'y insiste, qu'une des formes d'un problème plus général que le surréalisme s'est mis en devoir de soulever et qui est *celui de l'expression humaine sous toutes ses formes*.«, Breton: *Œuvres*, Bd. II, 250.

155 Übers. d. Verf., »le désir de mener de front un engagement politique et un engagement poétique, en essayant de tisser sans cesse des liens entre les deux, aura non seulement inspiré chez Breton une grande inventivité sur le plan des idées et de la dialectique, mais aura, de surcroît, nourri une vision ample et généreuse de la subjectivité.«, Sheringham: »Subjectivité«, 119.

zugunsten der politisch revolutionären Aktivität à la Sartre auf das *radikale Imaginäre* der »*expression humaine sous toutes ses formes*« zu verzichten.

Die surrealistische Bewegung repräsentiert mit der *longue durée* ihrer ein halbes Jahrhundert währenden Geschichte eine Avantgarde-Landschaft in permanenter Bewegung. In gewisser Weise bildet sie damit den Chronotopos einer spezifischen Theorie-Landschaft, deren Physiognomie nicht nur von einem sozialem, sondern auch einem kulturellen Imaginären geprägt wird. Dabei setzt sie immer wieder den gesellschaftlichen Homogenisierungsmechanismen ihre eigenen Heterogenisierungspraktiken entgegen, insbesondere indem sie die drei Elemente der appaduraischen Trias »images, the imagined, the imaginary« intensiv und radikal instrumentalisiert, um eine andere, imaginierte Welt sichtbar werden zu lassen, die die gegebenen Verhältnisse dementiert und überwinden will. Der *longue durée* dieser Avantgarde-Bewegung gelingt es, eine Avantgarde-Landschaft zu schaffen, die Kunst und Literatur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts prägt, indem sie ein *radikales Imaginäres* entdeckt und formuliert, das jedes institutionalisierte Wissen und jede etablierte Institution infrage stellt und dank dessen sie mit ihrem Projekt die menschliche Existenz selbst verändern und ihrer eigentlichen Bestimmung zu- oder zurückführen will. Dies scheint nur möglich, weil der surrealistischen These des Imaginären immer die Hoffnung zugrunde liegt, vom Ausgangspunkt des radikalen Individuellen zum Ziel des ebenso radikalen gesellschaftlichen Imaginären vorstoßen zu können. Diese Aktivierung des Imaginären gelingt vor allem, um es mit Iser zu formulieren, dank des Zusammenspiels von Fiktion und Imagination, kann jedoch auch im Magma der eigenen Imagination, wie sie die Träume oder das *automatische Schreiben* zugänglich und erfahrbar machen, ihren Ausgangspunkt finden. In vieler Hinsicht trifft auf den Surrealismus zu, was Castoriadis als den Kern seines *radikalen Imaginären* bezeichnet: »Ohne ein *produktives, schöpferisches* oder – wie wir es genannt haben – *radikales Imaginäres*, wie es sich in der untrennbaren Einheit von gesellschaftlichem *Tun* und gleichzeitiger Herausbildung eines *Bedeutungsuniversums* offenbart, ist Geschichte weder möglich noch begreifbar« (s. Kap. 2), und die Surrealisten würden hinzufügen: auch nicht veränderbar. Und wenn Castoriadis das als »Kernphantasma« definiert, »das nicht *etwas anderes darstellen* soll, sondern eher operative Bedingung jeder späteren Vorstellung ist, aber auch selbst schon nach Art einer Vorstellung existiert«,¹⁵⁶ so trifft dies für die zentralen Verfahren des Surrealismus (*objektiver Zufall, automatisches Schreiben, moderner oder kollektiver Mythos*) zu. Der Surrealismus illustriert allerdings auch, dass sich die Gleichzeitigkeit von gesellschaftlichem *Tun* und der Herausbildung eines (individuellen) radikal imaginären *Bedeutungsuniversums* nur schwer miteinander

156 Castoriadis: *Gesellschaft als imaginäre Institution*, Frankfurt 1984, 244, »qui n'est pas là pour représenter autre chose, qui est plutôt condition opérante de toute représentation ultérieure, mais qui existe déjà lui-même sur le mode de la représentation«, in: ders.: *L'institution imaginaire de la société*, Paris: Seuil 1975, 214.

in Einklang bringen lässt. Insofern stellt das Schicksal einer Avantgarde-Bewegung wie jener des Surrealismus mit seinem jahrzehntelangen Versuch dieser Imaginations-Praxis-Verbindung nicht nur Fragen an die Praktikabilität des Projekts Avantgarde, sondern auch an die Möglichkeiten des gesellschaftlichen Imaginären bei Castoriadis. Zugleich etabliert dieser für die Avantgarden der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts repräsentative Versuch, aber auch Kriterien, aus denen die Neo-Avantgarden der zweiten Jahrhunderthälfte ebenso wie die Zweite Avantgarde des Kunst-Aktivismus im 21. Jahrhundert lernen und an denen sie sich messen lassen sollten (s. Kap. III.1).¹⁵⁷

Dem Surrealismus gelingt es allerdings auch, im Luhmann'schen Sinne so etwas wie die Einheit von Kunst und Nicht-Kunst im Kunstsystem selbst zu praktizieren. Wie bei Luhmann angedeutet führt dies allerdings nicht so sehr zu einer »Rückführung von Kunst in Leben« (Bürger) als vielmehr zu einer mit der radikalen Avantgarde allgemein verbundenen Veränderung des Kunstsystems, das in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts allerdings immer besser lernt, mit dieser Nicht-Kunst umzugehen. Das, was vorher aus Kunst und Literatur ausgeschlossen schien, wie die (reinen) Traumberichte, die performativen Provokationen oder surrealistische Umfragen (*enquête*), gewinnt dadurch, dass es den Surrealisten nicht gelingt, die Außengrenze des Kunstsystems zu überwinden, relativ rasch den Status von Kunstwerken. Bei den künstlerischen Produktionen des Surrealismus, auf die Bretons *Le Surréalisme et la peinture* rekurriert, fragt sich allerdings, ob es dort je die Intention gibt, Kunst in Leben zurückzuführen.

Insofern repräsentiert der Surrealismus, um es in Anspielung auf die Terminologie von Hal Foster (s. Kap. II.5) zu formulieren, eine »Vorträglichkeit« bestimmter Verfahren der Neo-Avantgarden und der Zweiten Avantgarde des Kunst-Aktivismus. Wenn auch die politischen Engagements der Surrealisten inzwischen für Kunstwerke gehalten werden, dann ist mit ihnen, wie Luhmann die Avantgarde definiert (s.o.), die Nicht-Kunst ins Kunstsystem integriert. Da es ihnen nicht gelungen ist, die Grenzen zwischen Kunst und Nicht-Kunst aufzulösen, bildet diese Nicht-Kunst der historischen Avantgarde seitdem einen Teil des Kunst-Systems. Die Frage ist, ob die Neo-Avantgarden oder der heutige Kunst-Aktivismus Strategien entwickelt haben, die diese Grenzen nicht nur noch etwas weiter verschieben, sondern in der Lage wären, sie aufzulösen. Dann könnten sie die These des Scheiterns (Bürger) dementieren.

157 Rita Bischof geht so weit, zu behaupten: »Am Ende des 20. Jahrhunderts scheinen wir immer noch an jenem Punkt zu stehen, der durch den Surrealismus an seinem Beginn bezeichnet wurde. Und darin liegt seine unverminderte Aktualität.« (Rita Bischof: *Teleskopagen, Wahlweise. Der literarische Surrealismus und das Bild*, Frankfurt: Klostermann 2002, 52.).

Zwischenbilanz Teil I

Historische Avantgarden als Modell? Zur Vielfalt der historischen Avantgarden

Die Heterogenität und Diversität der (historischen) Avantgarde-Bewegungen und -Konstellationen lässt erkennen, dass eine einheitliche Theorie ihrem jeweiligen Projekt nicht gerecht zu werden vermag. Historisch gesehen bedarf die Entwicklung eines die Moderne dementierenden Avantgarde-Chronotopos eines gewissen Vorlaufs, wie er mit den immer wieder neuen Ismen der Belle Époque im Vorkriegsfrankreich gegeben ist, und die dank des internationalen Austauschs von Kunst und Literatur in Europa als Referenz wahrgenommen werden. Daher ist es auch kein Zufall, dass die erste Bewegung, die radikal mit dem Epochenhorizont brechen will, zugleich einen Nationalismus der Avantgarde (Hunkeler) repräsentiert und privilegierte Beziehung zu Frankreich/Paris unterhält, zugleich aber auch eine europäische Dimension besitzt. Es ist mit Sicherheit einfacher, in Italien den Futurismus zu proklamieren und mit diesem und seiner Apologie von Technik und Krieg als Angriff auf die eigene Kultur im Sinne einer revolutionären Veränderung des Lebens wahrgenommen zu werden, als angesichts der Profusion von literarisch-künstlerischen Bewegungen im Frankreich vor dem Großen Krieg eine Avantgarde-Bewegung auszurufen. Der Dadaismus zieht die Konsequenzen aus den Erfahrungen mit einer ersten Avantgardebewegung: gegen den Reklamecharakter der futuristischen Proklamationen und Selbstinszenierungen und ihren Nationalismus setzen die Zürcher Dadaisten die schöpferische Indifferenz und den autoreflexiv-selbstkritischen Bruch mit dem Fortschrittsglauben der europäischen Moderne, nahegelegt durch die *Krise des Geistes* (Valéry), die der Weltkrieg offensichtlich verursacht. Erst zu Ende des Krieges wird das Dada-Avantgardemodell europäisch rezipiert und verliert relativ schnell sein Provokationspotenzial. Das Experiment des Bauhauses stellt wie die Vorkriegs-Ismen in Frankreich einen besonderen Avantgarde-Typus dar und bildet den Testfall dafür, ob eine Schule/Institution zugleich Avantgarde sein kann. Trotz aller beispielhafter Innovationen des Bauhauses in Weimar und Dessau illustriert der Versuch Theo van Doesburgs, dort die europäische Avantgarde zu implantieren, dass es unter den kapitalistisch-bürgerlichen Bedingungen unmöglich ist, das Bauhaus zu einem (institutionellen) Zentrum der europäischen Avantgarde zu transformieren. So bleiben zwei Avantgarde-Konstellationen, die versuchen, das Projekt eines Kunst und Leben transformierenden *radikalen Imaginären* zu verwirklichen: der (russisch-sowjetische) Futurismus/Konstruktivismus und der (französisch-europäische) Surrealismus. Für beide stellt sich die Frage nach der Kooperation mit der politischen Avantgarde, um das intendierte *radikale Imaginäre* im Alltags-Leben praktisch werden zu lassen. Angesichts der Situation nach 1917 ist die Verfolgung eines von der politisch-sozialen Revolution unabhängigen

literarisch-künstlerischen Avantgarde-Projekts in der Sowjetunion undenkbar. Die französischen Surrealisten beginnen ab Mitte der 1920er Jahre mit ihren ersten politischen Proklamationen und ein Teil von ihnen, wie Aragon, Breton und Éluard, tritt 1927 der Kommunistischen Partei Frankreichs (KPF) bei. Auch wegen ihrer relativen *longue durée* stellen beide Bewegungen Avantgarde-Modelle dar, die illustrieren, inwieweit ein Projekt Avantgarde unter den Bedingungen einer sozialen Revolution in Russland und der Sowjetunion einerseits und jenes in einer bürgerlichen Demokratie in Frankreich andererseits Realisierungschancen besitzt. Sowohl die französischen Surrealisten wie die russisch-sowjetischen Futuristen/Konstruktivisten haben immer wieder neu versucht, in Kooperation mit der politischen Avantgarde ihr Ziel einer radikalen Transformation des Alltagslebens zu verwirklichen. Beide Experimente sind jedoch schon daran gescheitert, dass die politische Avantgarde nicht bereit ist, ihren Alleinvertretungsanspruch auch nur partiell zugunsten einer Kooperation mit der literarisch-künstlerischen Avantgarde aufzugeben. Ob es angesichts eines größeren Entgegenkommens der politischen Avantgarde möglich gewesen wäre, das *radikale Imaginäre* zum bestimmenden Faktor des Lebens werden zu lassen, hätte einen Testfall dargestellt, doch diese Chance hat die historische Avantgarde nie erhalten. Rückblickend bleibt allerdings erstaunlich, wie wenig die Initiativen, die Kämpfe und die Erfahrungen der sowjetischen Avantgarde von den französischen Surrealisten zur Kenntnis genommen werden, vermutlich aus Rücksichtnahme auf die bis Anfang der 1930er Jahre erhoffte Kooperation mit der Dritten Internationale und der KPF. Als dies sich als Illusion herausstellt, gibt es schon keine sowjetische Avantgarde mehr, sie ist dem entstehenden Stalinismus zum Opfer gefallen.

Die historischen Avantgarden sind also nicht nur daran gescheitert, Kunst in Leben zurückführen zu können. Viel stärker als dies in der These des Scheiterns an der Institution Kunst von Peter Bürger zum Ausdruck kommt, ist sowohl der französischen wie womöglich noch mehr der sowjetischen Avantgarde bewusst, dass eine wirkliche Rückführung von Kunst in (Alltags-)Leben ohne radikale soziale Veränderung nicht möglich werden kann. Auch weil es zu dieser sozialen Revolution im Frankreich der Zwischenkriegszeit nicht kommt und weil sie in der stalinistischen Sowjetunion zu einer Bürokratie verkommt, werden die beiden radikalen Avantgarde-Bewegungen stets wieder auf sich selbst und ihr Projekt verwiesen. In der immer repressiveren stalinistischeren Sowjetunion ist es bald unmöglich, ein solches Projekt weiterzuverfolgen. Im republikanischen Frankreich erweist sich das literarisch-künstlerische Feld der Moderne, das Bürger als Institution Kunst bezeichnet, als so widerstands- und integrationsfähig, dass es, von Augenblicken abgesehen, den Versuch, die Grenzen zwischen Kunst und Leben aufzulösen, vereiteln kann. Dem System Kunst gelingt es also, die nach außen strebende Bewegung einer lebensverändernden Kunst und Literatur zu einer Vereinnahmung der Nicht-Kunst und ihre Integration in das System Kunst umzupolen, wie Luhmann es für die Avantgarden konstatiert.

Die folgenden Avantgarde-Phasen (Neo-Avantgarde und Zweite Avantgarde) sehen sich mit einer doppelten Frage konfrontiert:

Inwieweit sind sie bereit und in der Lage, diese Erfahrungen der historischen Avantgarden zu berücksichtigen?

Und (wie) gelingt es ihnen dank dieser Erfahrungen, bei der Verwirklichung des Projekts Avantgarde weiter voranzukommen, als dies den historischen Avantgardebewegungen möglich war?

Teil II

Von den (Neo-)Avantgarden zum KunstAktivismus

1 Sukzessiver Abschied von der (Neo-)Avantgarde

Die Situationistische Internationale

Internationalität – Genealogien

Schon mit der *détournement*-Wahl des Namens *Internationale Lettriste* positioniert sich diese 1952 entstandene Situationistische Bewegung als Abspaltung vom poetischen und ästhetischen Lettrismus. Von Beginn an reklamiert sie mit Zeitschriften einen Paris und Frankreich übersteigenden Internationalismus: Ab Dezember 1952 erscheint die *Internationale Lettriste* in unregelmäßigen Abständen und von 1954 bis 1957 die Zeitschrift *Potlatch*. Zu dieser Zeit ist der Internationalismus mehr Wunsch als Realität, doch dies soll sich mit der Gründung der *Internationale Situationniste* (benannt nach der gleichnamigen Zeitschrift, die von 1958 bis 1969 erscheint) ändern. Im italienischen Alba treffen sich 1956 mehrere europäische Künstlergruppen zu einem »World Congress of Artists« und ein Jahr später kommt es in Corso d'Arroscia zum Zusammenschluss dieser Gruppen als *Internationale lettriste*. Dabei vereinigen sich vor allem das *International Movement for an Imaginist Bauhaus* (IMIB) um Pinot Gallizio; ehemalige *Cobra*-Künstler wie Asger Jorn und Constant Nieuwenhuys; das Ein-Mann-Unternehmen der *London Psychogeographical Association* von Ralph Rumney; und die Situationisten um Guy Debord und Gil J. Wolman, der allerdings relativ schnell ausgeschlossen wird, was, wie sich in diesem Kapitel noch zeigen wird, nicht der einzige Ausschluss bleiben sollte. Es ist keine Übertreibung, zu sagen, dass die Geschichte der *Situationistischen Internationalen* (SI) auch eine Geschichte der Ausschlüsse ist, die oft mit mangelnder programmatischer Zuverlässigkeit begründet wird. In jedem Fall ist die internationale Dimension, im Gegensatz zu den Anfängen der meisten historischen Avantgarde-Bewegungen, schon mit dem Gründungsmoment intendiert und (teilweise) realisiert. In der Folgezeit kommt es zu weiteren mehr oder weniger dauerhaften internationalen Kooperationen, etwa mit der Münchener Gruppe SPUR. Aber trotz einiger früher maghrebinischer und später US-amerikanischer Beteiligten bleibt die *Internationale Situationniste* eine wesentlich europäische und vor allem Pariser Bewegung. Die Liste im Anhang der Texte der Situationisten führt 70 Mitglieder, 45 Ausschlüsse und 19 Austritte auf.¹ So wird die SPUR-Gruppe nach weniger als drei Jahren 1962 ausgeschlossen und die im Juli 1966 aufgenommene »Garnault-Fraktion« mit

1 Die Liste der Mitglieder findet sich in: Pierre Gallissaires (Hg.): *Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten*, Hamburg: Edition Nautilus 1995, 303-307.

Jean Garnault, Théo Frey und Herbert Holl schon im Januar 1967.² Henri Lefebvre geht angesichts der immer wieder neuen Ausschlüsse so weit, zu behaupten: »You know that the Situationist International never had more than ten members.«³ D.h. es ist eigentlich nur Debord, der mit dem dänischen Maler Jeppesen Victor Martin die Kontinuität der Situationisten repräsentiert.

Es fällt auf, dass die Situationisten großen Wert darauf legen, sich weniger von den Lettristen als von der historischen Avantgarde zu unterscheiden. Anfangs wird zwar die Trennung vom eigentlichen Lettrismus markiert: »Die LETTRISTISCHE PROVOKATION bildet immerhin einen Zeitvertreib [...] Wir haben Isou hinausgeworfen, weil er glaubte, es sei nützlich, Spuren zu hinterlassen. Alles, was an etwas festhält, hilft der Arbeit der Polizei«; doch im selben Zusammenhang heißt es in dem als »Manifest« bezeichneten siebenzeiligen Text der zweiten Ausgabe der *Internationale lettriste* vom Februar 1954: »Wir wissen, dass alle existierenden Ideen oder Einstellungen unzureichend sind. Die heutige Gesellschaft teilt sich in Lettristen und Spitzel auf, von denen André Breton der bekannteste ist.«⁴ Polizeispitzel zu sein, war ein Vorwurf, der Gegnern und Abwechslern immer wieder gemacht wird. Wenn Breton in diesem Zusammenhang »als der bekannteste« privilegiert wird, so wohl weniger um die Geringschätzung von Isidore Isous Lettrismus zu markieren als vielmehr, um den Surrealisten den Platz der wichtigsten aktuellen Avantgarde streitig zu machen. Diese Auseinandersetzung mit dem Surrealismus und Breton als (zu überwindendes und zu relativierendes) Gegenmodell durchzieht die gesamte Geschichte der Situationisten, bis hin zu Debords *Société du spectacle* von 1967, auch wenn eine permanente Konfrontation mit dem Surrealismus notwendigerweise Spuren hinterlassen muss. Das, was Vincent Kaufmann zu Recht als das avantgardistische Profil der *Internationale Lettriste (I. L.)* bezeichnet, »den Willen, keine Spuren und Werke zu hinterlassen, den Willen vergessen zu werden«,⁵ bildet in der Tat nicht nur ein maximales Gegenprogramm zum

2 Die Garnault-Fraktion antwortet auf ihren Ausschluss mit *Pour une critique de l'avant-gardisme. L'Unique et sa propriété* (Strasbourg 1967), Debord wird also als Nachfolger Stirners parodiert. Eine Dokumentation ist jüngst unter dem Titel: *On the poverty of Student life Considered in Its Economic, Political, Psychological, Sexual, and Especially Intellectual Aspects, With a Modest Proposal for ITS REMEDY, Members of The Situationist International and Students from Strasbourg*, Edited by Mehdi El Hajoui and Anna O'Meara, Common Notions 2022 erschienen. Ich danke Herbert Holl für diesen Hinweis.

3 Das Zitat Henri Lefebvres stammt aus seinem Interview mit Kristin Ross: »Lefebvre on the Situationists: An Interview«, in: *October* 79 (1997), 69-83.

4 Übers. d. Verf., »LA PROVOCATION LETTRISTE sert toujours à passer le temps. [...] Nous avons congédié Isou qui croyait à l'utilité de laisser des traces. Tout ce qui maintient quelque chose contribue au travail de la police.«, »[N]ous savons que toutes les idées ou les conduites qui existent déjà sont insuffisantes. La société actuelle se divise donc seulement en lettristes et en indicateurs, dont André Breton est le plus notoire.«, in: <http://debordiana.chez.com/francais/il.htm> (6.3.2020).

5 »[L]a volonté de ne laisser ni traces ni œuvres, la volonté d'oubli«, in: Guy Debord: *La révolution au service de la poésie*, Paris: Fayard 2001, 73.

Surrealismus, insbesondere Anfang der 1950er Jahre, als dieser auf eine (fast) unübersehbare Zahl von Spuren und Werken zurückblicken kann, sondern auch das Programm eines progressiven Abschieds von einer literarisch-künstlerischen Avantgarde, das Debord in der Folge sukzessive verwirklicht. Offensichtlich repräsentiert der Surrealismus aber Mitte der 1950er Jahre noch in einem solchen Maße die Avantgarde, dass jede neue Avantgarde-Bewegung die Bedeutung dieser historischen Avantgarde im literarisch-künstlerischen Feld relativieren muss, auch und gerade wenn sie dieses Feld infrage stellt und verlassen möchte. Es ist jedoch auch ein Indiz dafür, wie groß bei einer kleinen, radikalen Gruppe die Aura einer Avantgarde noch ist, die durch den Existenzialismus, das absurde Theater und seit 1953/54 durch den Nouveau Roman scheinbar überwunden und historisch geworden ist.

Der Surrealismus bildet auch deshalb den Hauptfeind, weil sein Avantgarde-Modell eine exklusive Referenz in diesem Feld darstellt.⁶ Dass es in Frankreich und in anderen kulturellen Kontexten so etwas wie den Dadaismus gab, der später als avantgardistische Referenz in Anspruch genommen wird, ist Anfang der 1950er Jahre dem Vergessen anheimgefallen. Für diese Situation ist die Konstellation des Jahres 1954 symptomatisch. Roberto Ohrt charakterisiert die Positionierung der späteren Situationisten zu dieser Zeit folgendermaßen: »Der Surrealismus war also in der Phase der organisatorischen Forcierung der *I. L.* – dies wird noch einmal für die ersten Jahre der ›Internationale Situationniste‹ gelten – der natürliche Feind von Debord«,⁷ wobei das konsekutive Adverb (»also«) und das Adjektiv (»natürlich«) nicht begründet werden. Es sei denn es handelt sich um Positionskämpfe im literarischen Feld à la Bourdieu, in einem Feld, das die Situationisten eigentlich jedoch verlassen wollten. Interessant wird die Argumentation/Interpretation von Roberto Ohrt, wenn er hinzufügt: »[G]egen den Verdacht der Wiederholung einer Geschichte, die dreißig Jahre zuvor ihren Höhepunkt durchschritten hatte [also 1924, im Gründungsjahr des Surrealismus!], galt es, alle Kräfte aufzuwenden.«⁸ D.h. die Gefahr als bloße neo-avantgardistische Wiederholung der historischen Avantgarde zu erscheinen, ist den (späteren) Situationisten ganz offensichtlich von Beginn an bewusst. So nehmen sie den Vorschlag der Surrealisten, gemeinsam aus Anlass des 100. Geburtstags Rimbauds gegen dessen institutionelle Vereinnahmung zu protestieren, als Gelegenheit wahr, sich mehr von den mitunterzeichnenden Surrealisten als von der Rimbaud-Instrumentalisierung zu distanzieren. In einem auf der Rückseite der gemeinsamen Deklaration »Ça commence bien«⁹

6 Zur Situation des Surrealismus in der Nachkriegszeit: Olivier Penod-Lacassagne (Hg.): (*In*) *actualité du surréalisme (1940-2020)*, Dijon: presses du réel 2022.

7 Roberto Ohrt: *Phantom Avantgarde. Eine Geschichte der Situationistischen Internationale und der modernen Kunst*, Hamburg: Edition Nautilus 1990, 78.

8 Ohrt: *Phantom*, 78.

9 Text bei José Pierre (Hg.): *Tracts surréalistes et déclarations collectives, 1922-1969*, Bd. 2, Paris 1982, 133-134.

(»Das fängt gut an«) abgedruckten Text, »Ça finit mal« (»Das endet böse«) erwähnen sie nicht nur »die schwerwiegenden Vorbehalte angesichts der Aktivität der französischen Surrealisten«, sie werfen diesen auch ihre Distanz zum Marxismus und zum historischen Materialismus vor. Vor allem aber betrachten sie die Surrealisten als etablierte Avantgarde: »Die Surrealisten haben sich komfortabel in einer ökonomischen Ordnung eingerichtet, von der sie behaupten, sie abzulehnen oder in einem anderen Moment zu ignorieren.« Und dementsprechend darf man sie auch (persönlich) beleidigen: »Heute ist Breton pleite. [...] Wird die Surrealistische Bewegung von Dummköpfen oder von FÄLSCHERN gebildet?«¹⁰ Nach dieser Polemik verstehen die Surrealisten, welches Spiel mit ihnen getrieben worden ist: »[W]as mit Rimbaud geschieht, interessiert sie viel weniger als ihre eigene Reklame, wie unwürdig deren Mittel auch immer sein mögen«,¹¹ und sie empfehlen den Marxismus-Adepten, bei künftigen Moskauer Prozessen als Zeugen zu dienen. Indem sie sich scheinbar über die Rolle des Marxismus auseinandersetzen, geht es tatsächlich darum, wer beanspruchen kann, die wirklich zeitgemäße Avantgarde zu repräsentieren. Dies wird von der identifikatorischen Wertung bei Roberto Ohrt eher verdeckt als freigelegt. »Anders als die Surrealisten, die seit 1930 nicht wenige ungeschickte Manöver im Feld der Politik zu verantworten hatten, löste die *I. L.* diese Fragen schneller.«¹² Auch wenn es interessant wäre, zu wissen, welche politischen Manöver der Surrealisten als »ungeschickt« betrachtet werden (etwa der Versuch der Kooperation mit der KPF oder die Kritik des Stalinismus?), ist es wichtiger, sich anzuschauen, *wie* die neue Avantgarde die betreffende Fragen »schneller« löst: Durch eine Doppelstrategie, bei der die *I. L.* zwar eine gemeinsame Aktion zusagt, aber zugleich für sich in Anspruch nimmt: »Es gab für sie keine Gemeinsamkeit, auf die sie sich verpflichten lassen wollte.«¹³ Anders als die Surrealisten, die während der Zwischenkriegszeit immer wieder Verbündete suchen, die sie nach mehr oder weniger langen Kooperationen aufgeben müssen, geht es den (späteren) Situationisten nicht um gemeinsame inhaltliche Positionen, sondern um eine Demarkierung von der historischen Avantgarde und die vorteilhafte Positionierung als die radikale (Neo)-Avantgarde des Augenblicks.

Zugleich ist die gelebte Aktion wichtiger als die theoretische Reflexion: Wie das Manifest von Februar 1954 illustriert, geht es weniger um die Proklamation eines Programms, sondern darum, für sich als neue Avantgarde einen unter-

10 Übers. d. Verf., »[L]es graves réserves que nous formulons sur l'activité des Surréalistes français«, »Les Surréalistes restent chaudement installés dans un ordre économique qu'ils disent réprouber ou qu'ils ignorent selon l'heure.«, »Breton, aujourd'hui c'est la faillite. [...] Le Mouvement Surréaliste est-il composé d'imbéciles ou de FAUSSAIRES?«, in: Pierre: *Tracts*, 359-361.

11 Übers.: d. Verf., »[L]e sort fait à Rimbaud compte beaucoup moins pour eux que leur propre publicité, quelque indignes que soient les moyens employés.«, in: Pierre: *Tracts*, 361.

12 Ohrt: *Phantom*, 82.

13 Ohrt: *Phantom*, 82.

scheidbaren und unübersehbaren Platz zu finden: »Das revolutionäre Denken ist nicht anderswo.«¹⁴ »In Ermangelung besserer Möglichkeiten setzen wir unser kleines Spektakel im begrenzten Bereich der hohen Literatur fort. Natürlich schreiben wir Manifeste, um uns zu manifestieren.« »Nous manifester« heißt, sich als (Neo-)Avantgarde unter Beweis zu stellen, seine Existenz zu verdeutlichen und aus dem Schatten der historischen Avantgarde hervorzutreten. Das ist der radikale Bruch, den eine neue Avantgarde mit allem praktiziert, was bis bisher existiert, nur dass es in diesem Fall die historische Avantgarde mit Ausnahme der Situationisten einschließt. Zugleich illustriert eine solche Äußerung deutlich, für wie groß die *I.L.* die Gefahr hält, vereinnahmt zu werden. Was daraus resultiert, ist, wie die Surrealisten erfahren müssen, eine Verweigerung jeglicher Kooperation, bis hin zu einer impliziten Drohung: »Wir lehnen die Diskussion ab. Die menschlichen Beziehungen müssen auf Leidenschaften oder dem Terror beruhen«¹⁵ – mit diesem Satz endet das Manifest.

Im Jahr 1957, im Moment der Gründung der *Situationistischen Internationale* (*S.I.*) haben sich die Situation und die Diskussion offensichtlich verändert. Die lettristische Provokation ist kein reiner Zeitvertreib mehr, und etwas behaupten heißt nicht, zum Polizeispitzel zu werden, wie es Breton vorgeworfen wurde. Debord verfasst einen *Rapport sur la construction des situations* (Juni 1957), der alle Merkmale eines avantgardistischen Manifests besitzt, allerdings dessen Anspruch auf Öffentlichkeit verweigert: »Dieser Bericht [...] sollte unter keinen Umständen zum Verkauf angeboten werden«, stattdessen soll er als »interne Diskussionsgrundlage« und als »Dokument« für die Propaganda der *Situationistischen Internationale* dienen. Wie in einem Manifest wird die aktuelle Situation und vor allem ihre Vorgeschichte analysiert – »Revolution und Konterrevolution in der modernen Kultur«, »Die Auflösung als höchstes Stadium des bürgerlichen Denkens«, »Die Rolle der minoritären Tendenzen während der Periode des Rückgangs« –, bevor das eigentliche Programm präsentiert wird, von der »Plattform für eine provisorische Opposition« über »Auf dem Weg zu einer Situationistischen Internationale« bis zu »Unsere(n) unmittelbaren Aufgaben«,¹⁶ wobei der erste, historische, deutlich länger als der zweite, dem eigenen Projekt gewidmete Teil ist.

- 14 Debord schreibt Rimbauds berühmtes »La vraie vie est absente. Nous ne sommes pas au monde.« (»Une Saison en enfer«, in: *Œuvres*, Paris: Classiques Garnier 1960, 224) um, und kritisiert zugleich die Surrealisten, die diesen Rimbaud gern zitieren.
- 15 Übers. d. Verf., »La pensée révolutionnaire n'est pas ailleurs. Nous poursuivons notre petit tapage dans l'au-delà restreint de la littérature, et faute de mieux. C'est naturellement pour nous manifester que nous écrivons des que toutes les idées ou les conduites qui existent déjà sont insuffisantes«, »Nous refusons la discussion. Les rapports humains doivent avoir la passion pour fondement, sinon la terreur«, zit. nach: <http://debordiana.chez.com/francais/il.htm>, Zugriff am 6. 3. 2020.
- 16 *Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten*, aus dem Französischen übersetzt von Pierre Gallissaires, Hanna Mittelstädt, Roberto Ohrt, Hamburg: Edition Nautilus 1995, 28-44. »Ce rapport [...] ne saurait être en aucun cas mis en vente.«, in: »Révolution et

Der erste Teil setzt sich intensiv mit Geschichte und Begriff der Avantgarde auseinander, die zwar einerseits abgelehnt wird, aber andererseits immer wieder den zentralen Bezugspunkt darstellt. Der »Verzicht auf eine Gesamtforderung«, der der (historischen) Avantgarde unterstellt wird, verleiht »dem Begriff der Avantgarde, der letzten Endes immer wieder von der Bourgeoisie angewandt wird, etwas Verdächtiges und Lächerliches«, mit anderen Worten, die historische Avantgarde ist gescheitert und von den bürgerlichen Institutionen in Kunst und Literatur vereinnahmt worden. Die neue Avantgarde zeichnet sich dadurch aus, »einige durch die revolutionäre Politik hervorgebrachte Organisationsformen auf ihr Tätigkeitsfeld zu übertragen«, und in dieser Hinsicht unterscheidet sie sich vom Futurismus, Dadaismus und Surrealismus, die in der Folge kritisch bewertet werden. Um welche »Organisationsformen« es sich dabei handelt, wird (leider) nicht präzisiert. Während dem Dadaismus zugestimmt wird, »dem herkömmlichen Verständnis der Kultur einen tödlichen Stoß versetzt zu haben«,¹⁷ wird der Surrealismus detailliert und ausführlich präsentiert und ihm attestiert, historische und sogar zukunftsweisende Verdienste zu haben: »Das surrealistische Programm ist in seiner Behauptung der Souveränität der Begierde und der Überraschung und mit seinem Vorschlag einer neuen Anwendung des Lebens viel reicher an konstruktiven Möglichkeiten, als man im allgemeinen annimmt.« Doch der Surrealismus hat sich insofern getäuscht, als er glaubt, »das Unbewußte sei die endlich entdeckte große Kraft des Lebens«.

Debord wirft dem Surrealismus eine »formale Treue gegenüber diesem Stil der Imagination« vor, der »den modernen Bedingungen des Imaginären genau entgegengesetzt ist«. D.h. ein *radikales Imaginäres* wird mit der »unbewußten Phantasie« der Surrealisten verspielt. Debord erläutert in diesem Zusammenhang allerdings auch nicht, wie dieses *radikale Imaginäre* im Sinne von Castoriadis, den Debord aufgrund seines kurzen Engagements bei »Socialisme ou barbarie« kennt, aussehen könnte. Aber mit der Stadterfahrung und -erforschung der *dérive* (s. u.) entwickelt er ohne Zweifel eine seiner radikalen Manifestationsformen. Wichtig bleibt aber, dass er eine Theorie in Bezug auf die historische Avantgarde formuliert, die durch die spätere Avantgarde-Theorie bestätigt wird: »[D]ie Bourgeoisie ist sich des gefährlichen Charakters des Surrealismus bewußt gewesen. Jetzt, da sie ihn im üblichen ästhetischen Handel

contre-révolution dans la culture moderne, La décomposition, stade suprême de la pensée bourgeoise, Rôle des tendances minoritaires dans la période de reflux; »Plate-forme d'une opposition provisoire, Vers une internationale situationniste, Nos tâches immédiates«, Gérard Berreby: *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale Situationniste*, Eds. Allia 1985, 609-619.

17 *Beginn*, 29 und 30, »le renoncement à une revendication d'ensemble«, »donne à ce terme même d'avant-garde, toujours manié en fin de compte par la bourgeoisie, quelque chose de suspect et de ridicule«, »transposer dans leur sphère d'activité quelques méthodes d'organisation créées par la politique révolutionnaire«, »avoir porté un coup mortel à la conception traditionnelle de la culture«. Alle Zitate: Berreby: *Documents*, 610.

auflösen konnte, stellt sie mit Vergnügen fest, daß er den äußersten Punkt des Aufruhrs erreicht hatte.«¹⁸ Was den äußersten Punkt des Aufruhrs¹⁹ bildet, wird nicht ausgeführt, doch Debords Analyse, dass der Surrealismus in der Nachkriegszeit zu einer zumindest teilweise domestizierten und vereinnahmten Avantgarde geworden ist, trifft ohne Zweifel zu. Damit formuliert Debord die Situation, die aus den Erfahrungen der historischen Avantgarde resultiert und auf die die Neo-Avantgarden reagieren. Freilich mit dem Ziel, zu vermeiden, »im üblichen ästhetischen Handel aufgelöst« zu werden, und eine wirklich neue Avantgardebewegung zu etablieren. Schon hier beginnt also der Abschied von der Avantgarde. Die Frage ist, ob eine neue Avantgarde, die um diese Gefahr weiß, ihrem Scheitern erfolgreicher als ihre Vorgänger vorbeugen kann.

Ein weiteres Argument der Debatte um historische Avantgarde und (noch nicht sogenannte) Neo-Avantgarden taucht ebenfalls in diesem Manifest-*Rapport* auf und illustriert ein selbstreflexives Bewusstsein des eigenen avantgardistischen Status. Während den Neo-Avantgarden im Allgemeinen vorgeworfen wird, die Erfahrungen der Avantgarde zu vergessen und sie deshalb wiederholen zu müssen, kehrt Debord diese These eines geschichtsvergessenen Scheiterns um, wenn er in den »anhaltenden Trends« der Nachkriegszeit »alle Vorlieben der surrealistischen Epoche, aber keine ihrer Ideen« entdeckt: »Ihre Ästhetik ist die der Wiederholung«,²⁰ also eine neo-avantgardistische Ästhetik. D.h. die situationistische Avantgarde sieht die Gefahr einer Wiederholung der ästhetischen Erfahrungen der historischen Avantgarde bei ihren surrealistischen Gegnern und versucht, diese zu vermeiden. Damit reagiert sie auch auf den »Rückgang der weltweiten revolutionären Bewegung«,²¹ der auch den Surrealismus erfasst.²² Wenn Blanchot 1949 fragen kann, »Ist der Surrealismus tot?«, um zu antworten: »Er ist nicht mehr hier oder dort: er

18 *Beginn*, 31, »Le programme surréaliste, affirmant la souveraineté du désir et de la surprise, proposant un nouvel usage de la vie, est beaucoup plus riche de possibilités constructives qu'on ne le pense généralement«, »l'inconscient était la grande force, enfin découverte, de la vie«, »la fidélité formelle à ce style d'imagination finit par ramener aux antipodes des conditions modernes de l'imaginaire«, »la bourgeoisie [...] a eu conscience du caractère menaçant du surréalisme. Elle se plaît à constater, maintenant qu'elle a pu le dissoudre dans le commerce esthétique courant, qu'il avait atteint le point extrême du désordre.« Alle Zitate: Berreby: *Documents*, 611.

19 So lautet die deutsche Übersetzung für »désordre«, im eigentlichen Wortsinn bedeutet es Unordnung und oder Chaos.

20 *Beginn*, 31, »modes persistantes«, »tous les goûts de l'époque surréaliste, et aucune de ses idées. La répétition est son esthétique«, Berreby: *Documents*, 612.

21 *Beginn*, 35, »le reflux du mouvement révolutionnaire mondial«, Berreby: *Documents*, 613.

22 Debord schildert die weltweite Situation der (Neo)-Avantgarde, wobei insbesondere der Blick auf die USA symptomatisch ist: »Die Avantgarde aus den USA, die gewöhnlich in der amerikanischen Kolonie in Paris zusammenkommt, isoliert sich dort auf ideologischem, gesellschaftlichen und sogar ökologischem Gebiet im plattesten Konformismus.« (*Beginn*, 37). Zum selben Zeitpunkt formiert sich in den USA die Neo-Avantgarde – die Situationisten vertreten also eine deutlich eurozentristische Perspektive.

ist überall«,²³ so bestätigt dies die These Debords, dass »der Surrealismus als revolutionäre Kraft ständig schwindet und sich gleichzeitig sein Einfluss sehr weit über seine Kontrolle hinaus ausdehnt.«²⁴ Der Surrealismus hat also sein (revolutionäres) Profil verloren, in gewisser Weise ist er zur Neo-Avantgarde geworden. Deshalb, und um nicht erneut in eine begriffliche Filiation wie mit dem Lettrismus zu geraten, wird zwar in Anspruch genommen, in der Tradition der »surrealistisch-revolutionären Bewegung« zu stehen, zugleich aber »[a]uf dem Wege zu einer Situationistischen Internationale« (»Vers une Internationale situationniste«)²⁵ zu sein, die die Lehren aus den Erfahrungen des Surrealismus zieht, wobei nicht unbescheiden postuliert wird: »Die Probleme des kulturellen Schaffens können nur noch in Verbindung mit einem neuen Vorstoß der Weltrevolution gelöst werden.«²⁶ Die Situationisten sehen die Notwendigkeit des politischen Engagements und wollen offensichtlich diesen welthistorischen Vorstoß als Avantgarde der politischen und künstlerischen Avantgarde organisieren, womit sie wiederum dem Surrealismus in den späten 1920er Jahren entsprechen.

Im zweiten, kürzeren Teil formuliert Debord das Programm der *S. I.* als neuer Avantgarde, die die »Kultur in unseren Besitz bringen [will], um sie zu negieren.«²⁷ Wie diese Negation aussieht, erläutert der »Weg zu einer Situationistischen Internationale«. Es geht um die »Konstruktion von Situationen«, die sowohl die »materielle Ausstattung des Lebens« wie die durch sie veränderten »Verhaltensweisen« bewirken soll. Im Zentrum steht dabei der »unitäre Urbanismus«, der eine »integrale Kunst« realisieren soll, die »keiner der traditionellen Definitionen der Ästhetik mehr entsprechen [kann]«. ²⁸ Diese Rückführung von Kunst in Leben der historischen Avantgarde soll allerdings nicht mehr mit Mitteln der Kunst und vor allem nicht der Literatur betrieben werden, sondern mit der »neuen Verhaltensweise« des Umherschweifens (*dérive*), mit der Stadtviertel im Sinne der Psychogeographie auf Stimmungen hin erforscht werden sollen, wobei der »Fortschritt der Psychogeographie weitgehend von der statistischen Erweiterung ihrer Beobachtungsmethoden

23 Übers. d. Verf., »Le surréalisme s'est-il évanoui?«, »C'est qu'il n'est plus ici ou là: il est partout.«, in: Maurice Blanchot: »Réflexions sur le surréalisme«, in: *La part du feu*, Paris: Gallimard 1993, 90.

24 *Beginn*, 35, »déclin continu du surréalisme en tant que force révolutionnaire, en même temps qu'à l'extension de son influence très au-delà de son contrôle«, in: Berreby: *Documents*, 614.

25 *Beginn*, 39-43.

26 *Beginn*, 37, »les problèmes de la création culturelle ne peuvent plus être résolus qu'en relation avec une nouvelle avance de la révolution mondiale«, Berreby: *Documents*, 615.

27 *Beginn*, 38, »Nous ne devons pas refuser la culture moderne, mais nous en emparer, pour la nier«, Berreby: *Documents*, 615.

28 *Beginn*, 39, »constructions de situations«, »décor matériel de la vie«, »urbanisme unitaire«, »comportements«, »il ne saurait plus correspondre à aucune des définitions traditionnelles de l'esthétique« Alle Zitate: Berreby: *Documents*, 616.

ab[hängt], vor allem aber von den Experimenten mit konkreten Interventionen in den Urbanismus.« An dieser Selbstverpflichtung werden sich die *dérive*-Experimente messen lassen müssen. Neben dem ungeplanten Umherschweifen geht es aber auch darum, »Situationen zu konstruieren, d.h. kollektive psychographische Stimmungen, eine Gesamtheit von Eindrücken, die die Qualität eines Moments bestimmen«,²⁹ wobei sich im Sinne der Avantgarde-Konzeption die Frage stellt, wer die »Konstrukteure« dieser »Situationen«, die ja eigentlich keine Regisseure sein dürfen, sein sollen. Zusammenfassend heißt es in einem Schlussapell: »Wir müssen die Parolen des unitären Urbanismus, des experimentellen Verhaltens, der hyper-politischen Propaganda und der Konstruktion von Stimmungen durchsetzen. Die Leidenschaften sind jetzt oft genug interpretiert worden, jetzt kommt es darauf an, neue zu finden.«³⁰ So wie Saint-Just in einer Revolutionsrede das Glück als eine neue revolutionäre Idee in Europa proklamiert sehen wollte, haben nun Literatur und Kunst die Leidenschaften nur verschieden interpretiert: Es kommt darauf an, sie zu verändern, neu zu (er-)finden und zu leben. Wie der doppelte Intertext zeigt – zugleich ist es auch eine Anspielung an Marx –, wird hier die historische Mission der Avantgarde nicht nur fortgesetzt, sondern womöglich noch überboten: die *S. I.* realisiert mit den »Stimmungen« ephemere Kunstwerke und soll mit der Konstruktion von Situationen nicht nur die daran Beteiligten, sondern die Gesellschaft radikal verändern, nimmt also die radikal erneuerten Forderungen der (historischen) Avantgarde bewusst auf. Mit Debords *Rapport* aus dem Jahr 1957 hat die definitive Verabschiedung der literarisch-künstlerischen Avantgarde eingesetzt.

Die Situationisten beanspruchen wie selbstverständlich, die neue Avantgarde der Nachkriegszeit zu sein. Angesichts ihrer Doppelstrategie, einerseits die moderne Kultur zu negieren und andererseits eine »integrale Kunst« an ihre Stelle zu setzen, fragt sich, inwieweit es sich noch um eine literarisch-künstlerische Avantgarde handeln kann. Die vier Perspektiven, die Debord abschließend für die situationistische Avantgarde »durchsetzen« will (unitärer Urbanismus, experimentelles Verhalten, hyper-politische Propaganda, Konstruktion von Stimmungen), stehen kaum für ein avantgardistisches Programm der Rückführung von Kunst ins Leben im Sinne einer Veränderung des Lebens von der Kunst her. Sie verweisen vielmehr auf soziale, kulturelle, ideologische und politische Aktionen, mit denen eine Veränderung der Gesellschaft erreicht werden soll, die eher auf Sozialutopien wie jene Fouriers zielen als auf den Dadaismus oder den Surrealismus. Insofern versuchen die

29 *Beginn*, 40, »Le progrès de la psychogéographie dépend assez largement de l'extension statistique de ses méthodes d'observation, mais principalement de l'expérimentation par des interventions concrètes dans l'urbanisme«, »Nous devons tenter de construire des situations, c'est-à-dire des ambiances collectives, un ensemble d'impressions déterminant la qualité d'un moment«, Berreby: *Documents*, 617.

30 *Beginn*, 44, »Nous devons mettre en avant les mots d'ordre d'urbanisme unitaire, de comportement expérimental, de propagande hyperpolitique, de constructions d'ambiances. On a assez interprété les passions: il s'agit maintenant d'en trouver d'autres.«, Berreby: *Documents*, 619.

Situationisten im Moment ihrer Gründung, für sich als neue Avantgarde ein Terrain zu etablieren, das sich zwischen oder jenseits dessen der nun historisch gewordenen literarisch-künstlerischen und politischen Avantgarden situiert. So wenig der Vorwurf, eine neo-avantgardistische Wiederholung der historischen Avantgarde zu versuchen, auf die Situationisten zutrifft, so sehr wird es darauf ankommen, wie überzeugend sie das reklamierte neue Terrain markieren und damit ihr neues und anderes Avantgarde-Modell als eines der historischen Situation angemessenes durchsetzen können.

Die Straße als Raum avantgardistisch-marginaler Experimente

Wenn die Situationisten mit ihrer Avantgarde-Konzeption auf die Straße gehen und experimentieren, so stehen sie zwar (auch) in der Tradition von Futuristen, Dadaisten, Konstruktivisten und Surrealisten, doch sie privilegieren den öffentlichen Raum in einer Weise, die ihn zum (fast) exklusiven Experimentierfeld für ihre neue Avantgarde macht. Auf die Tradition der Großstadterfahrung in Kunst und Literatur wird nicht eingegangen, auch wenn die situationistischen Experimente und Erfahrungen ohne sie kaum vorstellbar sind. Die Entdeckung der Straße als öffentlicher Raum und dessen Bedeutung für Kunst und Literatur wird im 19. Jahrhundert durch Baudelaire vorbereitet (»La perte d'auréole«), und hat Figuren der Moderne wie den Flaneur als Voraussetzung. Straßen und Plätze spielen für die historischen Avantgarde-Bewegungen eine wichtige Rolle, von den (italienischen) Futuristen und ihren Versuchen, aus den Theatern auszuweichen und auf den Straßen zu demonstrieren, über die dadaistischen Praktiken (etwa Hausmann und Baader in der Berliner Rheinallee) und die konstruktivistischen Demonstrationen (etwa Tatlins »Monument« bei Aufmärschen) bis zu den Surrealisten (ihre »Spaziergänge«, im *Paysan de Paris* oder in *Nadja*). Insofern ist es im Sinne der Zweckentfremdung (*détournement*) naheliegend, dass die Situationisten diese avantgardistische Stadterfahrung nicht nur kennen, sondern *rekuuperieren* (*récupération*), nutzen und vor allem innovativ überbieten wollen.

Dazu entwickelt Debord eine *Théorie de la dérive* (Theorie des Umherschweifens oder Abdriftens), die er 1956 in der belgisch-surrealistischen Zeitschrift *Les livres nus* formuliert. Eng verbunden mit der Psychogeographie und dem unitären Urbanismus steht die *dérive* im Zentrum situationistischer Theorie und Praxis. Auf den ersten Blick unterscheidet sie sich nur wenig von den Stadterforschungen der Surrealisten. Wenn es bei Debords *dérive* darauf ankommt, »sich den Anregungen des Geländes und den ihm entsprechenden Begegnungen zu überlassen«, um die »beständigen Strömungen, festen Punkte und Strudel, die den Zugang zu gewissen Zonen oder ihr Verlassen sehr mühsam machen«³¹ zu erfahren, so korrespondiert dies mit Bretons Stadterwartung

31 *Beginn*, 64, »se laisser aller aux sollicitations du terrain et des rencontres qui y correspondent«, »des courants constants, des points fixes, et des tourbillons qui rendent l'accès

und -erfahrung in *Nadja*, wo er von Orten spricht, die mit »meiner Erwartung« der »rencontre« korrespondieren, »sich wirklich als einer der großen strategischen Punkte [herauszustellen], die ich auf dem Gebiete der Unruhe suche und für die mir, ich bleibe dabei es zu glauben, auf geheimnisvolle Weise Zeichen übermittelt werden«. ³² Debord kritisiert zwar das surrealistische Vertrauen auf den Zufall als Verwirrung (»aberrations«), auch bei ihm gilt jedoch: »Der Zufall spielt beim Umherschweifen eine umso wichtigere Rolle, als die psychogeographische Beobachtung heute noch wenig sicher ist.« ³³ Doch eben jene psychogeographische Beobachtung soll andererseits die Voraussetzung dafür sein, »die psychogeographische Gliederung einer modernen Stadt aufzuzeichnen.« Wenn einmal die »riesige« Arbeit der Kartographie dieser psychogeographischen »Gliederung« einer Stadt geleistet ist, wird es möglich, »die Architektur und den Urbanismus zu verändern«. ³⁴ In einem in der deutschen Übersetzung ³⁵ fehlenden Postscriptum schreibt Debord: »Alles lässt uns glauben, dass die Zukunft die unwiderrufbare Veränderung des Verhaltens und des Dekors der neuen Gesellschaft beschleunigen wird«; die *dérive* soll also die Gesellschaft im Sinne des *radikalen Imaginären* verändern. Zumindest mit seinem Anfang ist dieser Satz auch die »récupération« eines (berühmten) Zitats aus dem *Zweiten Manifest des Surrealismus*: »Alles lässt uns glauben, dass ein Punkt existiert, an dem Reales und Imaginäres, Vergangenes und Zukünftiges, Mitteilbares und Nicht-Mitteilbares, Oben und Unten nicht mehr als widersprüchlich empfunden werden.« ³⁶ Gerade indem Debord dieses Zitat umfunktioniert, betont er die Konkurrenz mit der alten und den Unterschied zur neuen Avantgarde. Wo Breton die poetische Hoffnung auf ein *radikales Imaginäres* formuliert, argumentiert Debord soziologisch, und wenn es so etwas wie einen »point sublime« bei ihm gibt, so sind es die »plaques tournantes«, also die Drehscheiben, an denen sich die Psychogeographie der Stadt verändert.

Ohne dies explizit so zu formulieren, präsentiert Debord seine »Umherschweifexperimente« oder die »Erforschung eines Geländes« als sozialwissen-

ou la sortie de certaines zones fort malaisés.«, in: Guy Debord: »Théorie de la dérive«, in: *Les lèvres nues*, Nr. 9 (Novembre 1956), 6-10, hier: 6.

32 André Breton: *Nadja*, Pfullingen: Neske 1960, 115, »attente qui fut la mienne«, »en se désignant vraiment comme un des grands points stratégiques que je cherche en matière de désordre et sur lesquels je persiste à croire que me sont fournis obscurément des repères«, Breton: *Œuvres*, Bd. I, 748.

33 *Beginn*, 65, »Le hasard joue dans la dérive un rôle d'autant plus important que l'observation psychogéographique est encore peu assurée«, in: Debord: *Théorie*, 6.

34 *Beginn*, 67, »d'établir les premiers relevés des articulations psychogéographiques d'une cité moderne«, »de changer l'architecture et l'urbanisme«, in: Debord: *Théorie*, 9.

35 *Beginn*, 67, Übers. d. Verf., »Tout porte à croire que l'avenir précipitera le changement irréversible du comportement et du décor de la société nouvelle«, in: Debord: *Théorie*, 10.

36 Breton: *Die Manifeste des Surrealismus*, Reinbek: Rowohlt 2001, 55, »Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement«, Breton, *Œuvres*, Bd. I, 781.

schaftliches und nicht künstlerisches Experiment. Schon in seiner »Einführung in eine Kritik der städtischen Geographie«, der *Introduction à une critique de la géographie urbaine* (1955), betont er einen soziopsychologischen Anspruch: »Die Psychogeographie würde sich die Erforschung der genauen Gesetze und exakten Wirkung des geographischen Milieus zur Aufgabe machen. Das, bewußt eingerichtet oder nicht, direkt auf das emotionale Verhalten des Individuums einwirkt«,³⁷ worin auch eine gewisse Wissenschaftsgläubigkeit zum Ausdruck kommt. Diese Wissenschaftlichkeit wird von der Situationismus-Forschung kaum hinterfragt. Roberto Ohrt bezeichnet das Umherschweifen »als ein experimentelles Vorgehen in der Forschung«, spricht von der Psychogeographie als der »Wissenschaft von der Übertragung der menschlichen Leidenschaften auf ihre Umgebung« und attestiert ihr »eine Geologie der Bewegungen auf der Grundlage genauer Messungen [zu ermöglichen], um Aussagen über Gesetzmäßigkeiten zu formulieren«.³⁸ Annette Urban weist auf den ambigen Charakter dieses *détournement* eines wissenschaftlichen Diskurses hin, wenn sie feststellt: »In den Überschriften deklarieren die Situationisten ihre Textsorten gern als ›Théorie‹, ›Introduction‹, ›Discours‹, ›Traité‹, ›Mode d'emploi‹ oder ›Critique‹, womit sie schon eine Art Zweckentfremdung der Genrekonventionen französischer Diskurstradition, marxistischer Theoriebildung oder allgemein wissenschaftlicher Publikationen betreiben und zugleich ihren Anspruch auf Beteiligung an herrschenden Diskursen signalisieren.« Sie merkt allerdings auch kritisch an: »Die Realisierung dieser Praktiken ist dagegen schwer greifbar, besonders ihre Dokumentation in Berichten, Photographien oder kartographischen Notationen steht quantitativ weit zurück«,³⁹ ich würde ergänzen: auch qualitativ, und werde darauf zurückkommen. Max Jakob Orlich bezeichnet die *dérive* als »eine Forschungspraxis, die versucht, mögliche Handlungsspielräume innerhalb der spektakulären Gesellschaft aufzudecken« und beschreibt die situationistische Konzeption so: »Die Psychogeographie ist somit im Vergleich zur aus der Praxis entspringenden und daher explizit aktiven *dérive* ein eher theoretisches und passiv analytisches Verfahren.« Er fügt jedoch kritisch hinzu: »Diese klare Trennung von *dérive* als Praxis und Psychogeographie als der diese Praxis fundierenden Theorie lässt sich jedoch so klar nicht aufrechterhalten.«⁴⁰ Für Vincent Kaufmann schließlich unterscheidet sich Debords *dérive* durch das »Projekt eines zusätzlichen ›objektiven«

37 *Beginn*, 17, »La psychogéographie se proposerait l'étude des lois exactes et des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement affectif des individus«, Guy Debord: »Introduction à une critique de la géographie urbaine«, in: *Les lèvres nues*, Heft 6, September 1955, 11-15, hier: 11.

38 Ohrt: *Phantom*, 84.

39 Annette Urban: *Interventionen im public/private space. Die Situationistische Internationale und Dan Graham*, Berlin: Reimer 2013, 59.

40 Max Jakob Orlich: *Situationistische Internationale. Eintritt, Austritt, Ausschluss*, Bielefeld: transcript 2011, 141.

Wissens«⁴¹ von den surrealistischen Promenaden, er versäumt allerdings zu präzisieren, worin das »objektive Wissen« der *dérive* besteht. Mit diesem *dé-tournement* von urbanistisch-soziologischer Wissenschaftlichkeit, die allerdings immer wieder (selbst-)ironisiert wird, positionieren sich die Situationisten als eigenständige soziale Avantgarde. In einer solchen Weise hatte sich keine der (historischen) Avantgardebewegungen in der Stadt situiert und ihr Schicksal mit der Stadt des »unitären Urbanismus« verbunden. In gewisser Weise treten die Praktiken der *dérive* an die Stelle der dadaistischen Inszenierungen im Cabaret Voltaire oder der surrealistischen Stadterfahrung wie in *Le Paysan de Paris* oder *Nadja* und radikalieren sie.

Umso wichtiger wären die Dokumentationen dieser *dérive*-Praxis, und angesichts der immer wieder betonten Bedeutung der *dérive* ist schon die Tatsache, dass nur zwei Protokolle existieren, erstaunlich. Es handelt sich um zwei kurze *dérive*-Berichte, an denen zwei oder drei Personen, zu denen Debord gehört, 1953 und 1956 teilnehmen. Die erste Zusammenfassung berichtet von mehreren Tagen und den Bar- und Café-Besuchen von drei Situationisten, ihren mehr oder weniger merkwürdigen Begegnungen und ihrem Alkoholkonsum, was trotz einer abschließenden Verfolgungsjagd einen eher repetitiven Charakter hat. Von der Bar-Atmosphäre abgesehen bietet dieses Protokoll psychogeographisch fast nichts. Wie die sich wiederholenden Barperspektiven die »neue Beweglichkeit der Kameras« antizipieren,⁴² ist nur schwer nachzuvollziehen, und die Spaziergänge der Surrealisten, von denen sich die *dérive* gerade durch diese filmische Modernität unterscheiden soll, sind zumindest besser zu lesen. Das zweite Protokoll eines Durchstreifens des Pariser Nordosten bis nach Saint Denis erwähnt vor allem die Funktion der Rotonde de la Villette (Place de Stalingrad) als einer »wichtigen psychogeographischen Drehscheibe [...] die sich zu mindestens vier psychogeographischen Neigungen öffnet«.⁴³ Worin allerdings die psychogeographische Bedeutung dieser Drehscheibe besteht, abgesehen davon, dass vier Straßen von ihr ausgehen, wird dem Leser nicht verraten. Bezeichnenderweise erwähnt Vincent Kaufmann zwar diese »Protokolle«,⁴⁴ geht aber inhaltlich in keiner Weise auf diese Praxis der *dérive* ein. Wenn er jedoch später als Intention solcher Unternehmen den alten »Traum« der Avantgarde bezeichnet, »die Kunst auf die Straße, in die Stadt, in das Leben zu bringen«,⁴⁵ so hätte man sehr gern gewusst, wie sich die Praxis dieser *dérive*-Rückführung von Kunst in Leben, um es naheliegenderweise

41 Übers. d. Verf., »projet d'une connaissance ›objective‹ en plus«, in: Kaufmann: *Guy Debord*, 166.

42 Ohrt: *Phantom*, 85.

43 Übers. d. Verf., »importante plaque tournante psychogéographique [...] ouverte sur au moins quatre pentes psychogéographiques«, in: »Deux comptes rendus de dérive«, in: *Les lèvres nues*, Nr. 9 (November 1956), 10-13, hier: 13.

44 Kaufmann: *Debord*, 170, Anm. 2.

45 Übers. d. Verf., »faire passer l'art dans la rue, dans la ville, dans la vie«, Kaufmann: *Debord*, 174.

(die Kunst ins Leben zu bringen) mit Peter Bürger zu formulieren, vollzieht. Allenfalls in einer Fußnote lässt sich eine kritische Distanz erkennen, wenn Kaufmann schreibt: »Zu keinem Augenblick lassen sie [die »Protokolle«] sich auf die eigenen Erfahrungen der Umherschweifenden ein.«⁴⁶ Offensichtlich hinterlassen die *dérives* keine radikalen Spuren und entsprechen auch hierin der eigenen Avantgarde-Konzeption. In jedem Fall ist in der Bilanz der beiden Situationisten (Debord, Wolman) von dem in der »Einführung« von 1955 angekündigten Studium der »genauen Gesetze und exakten Wirkung« eigentlich nichts zu finden.

Leider gilt dies auch für die psychogeographischen Synthesen, wie der kollektiven *Position du continent Contrescarpe* (1956) und Abdelhafid Khatibs *Versuch einer psychogeographischen Beschreibung der Pariser Hallen* (1958).⁴⁷ Die *Position* des Contrescarpe-Kontinents, in dem Gilles Ivain (Ivan Chtcheglov) eine »Stimmungseinheit« (*unité d'ambiance*) entdeckt, beruht auf einer Herausforderung: »Die Erforschung des Kontinents drängte sich auf.« Anschließend wird dieser neue Kontinent urbanistisch detailliert anhand seiner Straßennamen und -begrenzungen beschrieben, wobei eine militärische Begrifflichkeit (»*avancées*«, »*principales défenses*«) auffällt. Die psychogeographische Qualität des Viertels wird nur einmal erwähnt: »Das Interesse am Kontinent scheint auf seiner besonderen Eignung zum Spiel und zum Vergessen zu beruhen.«⁴⁸ Nicht mitgeteilt wird, welche besonderen Eigenschaften des »Kontinents« dies ermöglichen. Eine psychogeographische Lektüre der Passage de l'Opéra in Aragons *Paysan de Paris* oder der Place Dauphine in Bretons *Nadja* würde eine nachvollziehbarere »Stimmungseinheit«-Lektüre ermöglichen. Ähnlich verhält es sich mit Khatibs *psychogeographischer Beschreibung der Pariser Hallen*. Zwar definiert er zu Beginn seiner *Beschreibung* die Psychogeographie als »die Erforschung der Gesetze und der genauen Wirkungen einer bewusst oder einer unbewusst gestalteten Umwelt, die einen direkten Einfluss auf das Gefühlsverhalten ausübt.«⁴⁹ Doch geboten wird eine

46 Übers. d. Verf., »A aucun moment ils [les compte-rendus] n'entrent en matière sur l'expérience propre aux dériveurs eux-mêmes«, in: Kaufmann: *Debord*, 177, Anm. 1.

47 »Position du continent Contrescarpe«, in: *Les lèvres nues*, 38-40 (Monographie établie par le Groupe de Recherche psychogéographique de l'Internationale lettriste); Abdelhafid Khatibs »Versuch einer psychogeographischen Beschreibung der Pariser Hallen«, in: *Situationistische Internationale*, Nr. 2 (Dezember 1958). Trotz der Bedeutung des immer wieder zitierten »Protokolls« von Khatib gibt es in der situationistischen Forschung keine Informationen über ihn. Der Autor algerischer Herkunft soll 1960 aus der *S.I.* ausgetreten sein. Debord qualifiziert ihn in seiner »Introduction« als einen »Kabyle illettré« (11).

48 Übers. d. Verf., »L'exploration d'un continent s'imposait«, »L'intérêt du Continent semble résider dans une aptitude particulière au jeu et à l'oubli«, in: »Position du Continent«, 38 und 40.

49 Abdelhafid Khatib: »Versuch einer psychogeographischen Beschreibung der Pariser Hallen«, in: *Situationistische Internationale*, Bd. 1, 52-57, hier: 52/53, »La psychogéographie, étude des lois et des effets précis d'un milieu géographique consciemment aménagé ou non,

banale, aber extensive stadtsoziologische Auflistung von Straßen und Zonen des Viertels, die durch Lokalkolorit angereichert wird: »Es ist die Zone der Prostitution mit ihren unzähligen kleinen Cafés«, oder: »Hier findet man die meisten Restaurants und Cafés, die von Hallenarbeitern besucht werden.«⁵⁰ Worin die psychogeographische Bedeutung dieses Viertels, also sein »Einfluss auf das Gefühlsverhalten«, liegt, wird nur indirekt deutlich, wenn abschließend gefordert wird, »diesen Raum im Zentrum von Paris für die Manifestationen eines befreiten kollektiven Lebens zu erhalten.« Zumindest soll die gegenwärtige Psychogeographie das für zukünftige Entwicklungen ermöglichen. Dazu soll ein »beweglicher Urbanismus« beitragen, der »die jetzigen Gebäude durch autonome Reihen kleiner situationistischer Baukomplexe« ersetzt, um aus dem Pariser Hallenviertel »einen Rummelplatz zur spielerischen Erziehung von Arbeitern zu machen.«⁵¹ Wenn jedoch Khatibs Definition der Psychogeographie zutrifft, auf die sich Debord mit seiner Prämisse der »genauen Gesetze und exakten Wirkung« bezieht, so ist die damit verbundene Programmatik von den Situationisten nicht eingelöst worden, und noch weniger gilt das für die in Aussicht gestellten »konkreten Interventionen in den Urbanismus« (s. o.). Der Anspruch auf Wissenschaftlichkeit, der mit der Psychogeographie erhoben wird, soll die neue Avantgarde, als die sich die Situationisten verstehen, von der (historischen) literarisch-künstlerischen Avantgarde unterscheiden. Dabei handelt es sich allerdings eher um ein Mittel, die eigene Position im kulturellen Feld zu markieren, als um ein programmatisches oder gar experimentelles Verfahren. Auch in der »Einführung« denunziert Debord Breton, wenn er dessen Zitat »Das Imaginäre ist das, was dazu drängt, wirklich zu werden«,⁵² kommentiert: dies »hat ein Autor geschrieben, dessen Namen ich aufgrund seiner allgemein bekannten Liederlichkeit [besser: schlechter Lebenswandel] auf geistigem Gebiet inzwischen vergessen habe. Eine solche Behauptung [...] kann mit einigen Parodien einer literarischen Revolution aufräumen: Was dazu tendiert, unreal zu bleiben, ist Geschwätz.«⁵³ Breton tritt ein weiteres

agissant directement sur le comportement affectif«, in: Khatib: »Essai de description psychogéographique des Halles«, in: *Internationale Situationniste*, Nr. 2 (1958), 13.

- 50 Khatib: »Versuch«, 26 und 27, »C'est la zone de la prostitution avec une multitude de petits cafés.«, »C'est ici qu'il y a le plus grand nombre de restaurants et de café fréquentés par les travailleurs des Halles«, Khatib: »Projet«, 15.
- 51 Khatib: »Versuch«, 28, »De conserver cet espace au centre de Paris pour les manifestations d'une vie collective libérée«, »le remplacement des pavillons actuels par des séries autonomes de petits complexes architecturaux situationnistes«, »en faire un parc d'attractions l'éducation ludique des travailleurs«, Khatib: »Projet«, 17.
- 52 »L'imaginaire est ce qui tend à devenir réel.«, Breton: »Le revolver à cheveux blancs«, in: *Œuvres*, Bd. II, 50.
- 53 Debord: »Einführung«, 19/20, »a pu écrire un auteur dont, en raison de son inconduite notoire sur le plan de l'esprit, j'ai oublié depuis le nom. Une telle affirmation [peut] faire justice de quelques parodies de révolution littéraire: ce qui tend à rester irréel, c'est le bavardage.«, Debord: »Introduction«, 15.

Mal als der Repräsentant einer literarischen Revolution auf, die für die neue Avantgarde nur noch »Geschwätz« darstellt.

Wie konstitutiv die *dérive*, die »psychogéographie« und vor allem der »urbanisme unitaire« für die *S. I.* als Avantgarde sind, wird jedoch auch dadurch infrage gestellt, dass sie allein für die Phase des Kompromisses der endenden 1950er und der beginnenden 1960er Jahre von Bedeutung sind. Kaufmann leitet das Kapitel zu der folgenden, politisierten Phase mit der Bilanz ein: »Mit ihrem Ausscheiden [der Künstler und Architekten] wird die Frage des unitären Urbanismus zweitrangig. Vom Umherschweifen ist nicht mehr die Rede. [...] Die psychogeographischen Bestandsaufnahmen, die ebenso erstaunlichen wie wandelbaren Stadtprojekte verschwinden«,⁵⁴ was eigentlich deren Relevanz für die postulierte und propagierte Avantgarde-Konzeption dieser Epoche, aber auch deren Betonung durch die *S. I.*-Forschung infrage stellt.

Insgesamt wirken die psychogeographischen Synthesen eher wie sich neutral und objektiv gebende Kartographierungen von Paris für Initiierte, als das, was die unmittelbare Erfahrung der erlebten und erfahrenen *dérive* nacherleben und verstehen ließe. Wie die »Protokolle« wollen sie vermeiden, literarisch und damit institutionalisiert zu werden. Insofern bilden sie Augenblicke, die nicht mehr eine Rückführung von Kunst in Leben aufscheinen lassen, sondern Erfahrungen und Dokumentationen eines »befreiten kollektiven Lebens«, das der Kunst nicht mehr bedarf, also ein gesellschaftliches *radikales Imaginäres* erblicken lassen. Die List der Geschichte besteht darin, dass sie aus heutiger Sicht häufig als eine Präfiguration dessen betrachtet werden, was man als künstlerische »Interventionen im public/private space« bezeichnen kann.⁵⁵ Zwar wird dem »Umherschweifen« und der Psychogeographie auch heute noch unterstellt, »eine von der *SI* entwickelte Form der geographischen Investigation, die die revolutionäre (Wieder-)Aneignung der Stadt ermöglichen kann«,⁵⁶ zu repräsentieren, doch solche Einschätzungen, die auch immer wieder den »Forschungsaspekt« oder die »Forschungspraxis« der situationistischen Aktivitäten betonen, beruhen auf den Erklärungen und Proklamationen der Manifeste, Theorien und Projekte und nicht auf den konkreten Experimenten und ihren spärlichen Dokumentationen. Das wird dann problematisch, wenn es der »Forschungsaspekt« ist, »der das Umherschweifen klar abhebt z.B. vom surrealistischen Flanieren«,⁵⁷ also einer (historischen) Avantgarde eine neue, forschende nicht nur gegenübergestellt, sondern als überlegener oder zumindest

54 Übers. d. Verf., »Avec leur départ, la question de l'urbanisme unitaire passe au second plan. Il ne sera plus guère question de dérive [...] Les relevés psychogéographiques, les projets de villes aussi inouïes que mouvantes disparaissent [...]«, Kaufmann: *Debord*, 219.

55 Siehe den Titel von Annette Urban.

56 Bernd Adamek-Schyma: »Psychogeographie heute: Kunst, Raum, Revolution?«, in: *Acme*, 415.

57 Adamek-Schyma, »Psychogeographie heute«, 416.

aktueller und wirksamer entgegengesetzt wird.⁵⁸ Demgegenüber betont Vincent Kaufmann zu Recht den phantomatischen Charakter der »unsichtbaren Spiele« (Jeux invisibles) der Situationisten: »[D]ie situationistischen Spiele sollen geheim bleiben, sie sollen nicht gesehen werden, nicht in Zeitschriften veröffentlicht werden, allenfalls indem sie mit zusätzlicher Obskurität und theoretischer Reinheit verfremdet werden.«⁵⁹ Wenn die Situationisten mit ihrem »unitären Urbanismus« eine Avantgarde sind, dann wohl vor allem als das *Phantom Avantgarde*, wie sie Roberto Ohrt in seinem Buchtitel qualifiziert. Wenn das eigene Projekt möglichst geheim gehalten werden soll, fragt sich, wem diese Avantgarde voranschreiten soll. Es sei denn, sie hat das eigene Scheitern (siehe Paul Manns *Theory-Death*) schon vorweggenommen und will als Gespenst Kunst und Literatur mit dem verdrängten Anderen des »Umherschweifens« verunsichern.

Situationistische Internationale und die avantgardistische Kunst

In den Jahren 1956 und 1957 kommt es, wie oben kurz erwähnt, zur Gründung der *Situationistischen Internationale* (S. I.), bei der sich unterschiedliche Gruppen zusammenfinden: Teile von COBRA mit den späteren Situationisten Constant und Asger Jorn, das M.I.B.I. (*Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste*, vor allem Pinot Gallizio), die *London Psychogeographical Society* (Ralph Rumney) sowie vor allem die Vertreter der I. L. (Bernstein, Debord, Wolman). Schon 1947 hatte Asger Jorn erklärt: »Der Hauptfehler im malerischen Programm des Surrealismus ist sein literarisches Übergewicht«,⁶⁰ doch angesichts des Fehlens von Vertretern der literarischen Avantgarde in den erwähnten Gruppen ist die Gefahr für die S. I. begrenzt, diesen Fehler zu wiederholen. Wie ein Kapitel bei Ohrt verdeutlicht, kommt es nun innerhalb der Gruppe der Künstler zum Kampf zweier Linien, vertreten durch Jorn als Maler und Constant als zum Architekten gewordenen (ehemaligen) Maler. In der Auseinandersetzung vertritt Constant die Auffassung, dass die Malerei die Gesellschaft nicht (mehr) verändern könne, eine Position, die schon die sowjetischen Konstruktivisten Ende der 1920er Jahre vertreten, die allerdings in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre in Westeuropa (fast) vollkommen un-

58 Zu den Orten der historischen Avantgarde: Asholt: »Par haine de Montparnasse et de Montmartre, les difficultés de trouver des lieux pour l'avant-garde dadaïste et surréaliste«, in: Martina Bengert/Lars Schneider (Hg.): *Les espaces des avant-gardes*, Heft 336 (2019) der *Revue des sciences humaines*, 37-50.

59 Übers. d. Verf., »les jeux situationnistes restent clandestins, ils ne sont pas faits pour être vus, ni pour être publiés dans des revues, si ce n'est moyennant un ajout d'obscurité et de pureté théorique.«, in: Vincent Kaufmann: *Poétique des groupes littéraires (Avant-gardes 1920-1970)*, PUF 1997, 185. 2001 veröffentlicht Kaufmann: *Guy Debord. La Révolution au Service de la Poésie* (Editions Fayard).

60 Ohrt, *Phantom*, 99.

bekannt ist. Von einer Wiederholung avantgardistischer Erfahrungen kann also nur eingeschränkt die Rede sein.

Insofern werden schon in der Vorbereitungsphase der *S. I.* unterschiedliche Linien der Avantgarde vertreten. Im September 1956 treffen in Alba (Piemont) die Vertreter dieser Gruppen zu einem »Ersten Weltkongress der freien Künstler« zusammen, die eine »Plattform von Alba« verabschieden und am 27. und 28. Juli 1957 kommt es in Cosio d'Arroscia nahe der italienischen Riviera zur Gründung der *S. I.*, wobei kurz zuvor der neben Bernstein und Debord wichtigste Vertreter der *S. I.*, Gil Wolman, ausgeschlossen wird, wohl, wie es Debord in seinem *Rapport* formuliert, weil »wir die Sektiererei unter uns liquidieren [müssen], die der Aktionseinheit mit möglichen Verbündeten zu bestimmten Zeiten entgegensteht und die Unterwanderung paralleler Organisationen verhindert.«⁶¹ Schon die Formulierungen lassen erkennen, dass die *S. I.*, zumindest für Debord, eher nach dem Modell einer leninistischen Kaderorganisation als jenem einer literarisch-künstlerischen Avantgarde funktionieren soll. Angesichts dieser Ausrichtung propagiert Debord auch eine »Zweckentfremdung« der aktuellen Kultur dank einer »höheren Konstruktion des Milieus«, womit die »konstruierten Situationen« angesprochen werden: »In diesem Sinne kann es weder eine situationistische Malerei noch eine situationistische Musik, wohl aber eine situationistische Anwendung dieser Mittel geben«, damit wird provisorisch die Beteiligung von Künstlern möglich. Die »Zweckentfremdung« ist »eine Propagandamethode, die die Abnutzung und den Bedeutungsverlust dieser Gebiete aufzeigt.«⁶² Literatur oder Dichtung haben offensichtlich diesen Bedeutungsverlust schon in einem solchen Ausmaß erfahren, dass von ihnen erst gar nicht die Rede ist. Doch zumindest für den Anfang scheinen die in Cosio d'Arroscia versammelten Künstler sich mit dieser Marginalisierung abzufinden.

Mit seinem grundsätzlichen Artikel »Der Sinn im Absterben der Kunst«, der in der Zeitschrift *S. I.* im Dezember 1959 erscheint, bezeichnet es Debord als Hauptaufgabe der aktuellen Avantgarde – »l'œuvre fondamentale d'une avant-garde actuelle« – »einen ersten Entwurf einer Antwort auf die neuen Forderungen« zu formulieren, die aus »der modernen Auflösung all ihrer künstlerischen Mittel zum Vorschein kommt.«⁶³ Nachdem er sich mit Henri Lefebvre (*La somme et le reste*, 1959) und Lucien Goldmann (*Recherches dia-*

61 *Beginn*, 38, »Enfin, il faut liquider parmi nous le sectarisme, qui s'oppose à l'unité d'action avec des alliés possibles, pour des buts définitifs, qui empêche le noyautage d'organisations parallèles«, Berreby: *Documents*, 616.

62 *Beginn*, 51, »Dans ce sens il ne peut y avoir de peinture ou de musique situationniste, mais un usage situationniste de ces moyens. Dans un sens plus primitif, le détournement à l'intérieur des sphères culturelles anciennes est une méthode de propagande, qui témoigne de l'usure et de la perte d'importance de ces sphères«, in: *Internationale situationniste*, Heft 1 (1958), 13.

63 *Beginn*, 68, »un essai de critique générale de ce moment«, »la décomposition accélérée dans tous les secteurs«, in: *Internationale situationniste*, Heft 2 (1958), 4.

lectiques, 1959) kritisch auseinandergesetzt hat, gibt Debord eine Antwort auf die bedauernde Feststellung von Goldmann: »Wir besitzen kein Mittel, direkt auf das Emotionale einzuwirken.«⁶⁴ Die *S. I.* hält solche Mittel bereit: »Wer Situationen konstruiert, – um auf eine Marx'sche Formel zurückzugreifen – wandelt, indem er durch seine Bewegungen auf die äußere Natur wirkt und sie umwandelt, ... zugleich seine eigene Natur um,«⁶⁵ womit er den beiden Marxisten auch seine ideologisch-dialektische Überlegenheit demonstrieren will. Zugleich präsentiert Debord seine Avantgarde-Theorie: »Der Kern des Problems ist es aber, daß es seit 1930 weder eine revolutionäre Bewegung noch eine Avantgardekunst gegeben hat.«⁶⁶ Unabhängig davon, ob dies der Revolutionsgeschichte oder der Theoriegeschichte der Avantgarde entspricht, soll es die Funktion und den Anspruch der *S. I.* rechtfertigen: »Wir dürfen uns mit keinem Aspekt der modernen Kultur oder sogar deren Negation aufhalten. Wir arbeiten nicht für das Spektakel eines Endes einer Welt, sondern für das Ende der Welt des Spektakels,«⁶⁷ hier deutet sich schon Debords großes Werk an, es zeigt sich aber auch, dass das »Ende der Welt des Spektakels« den Kern des *radikalen Imaginären* der *S. I.* bildet. Möglich werden soll das mit dem Konzept der Situation, die Debord im selben Zusammenhang wie folgt definiert: »Die Situation verstehen wir als das Gegenteil des Kunstwerks, dieses Versuchs der absoluten Aufwertung und der Bewahrung des gegenwärtigen Augenblicks [...] Jede Situation, wie bewußt sie auch konstruiert sein mag, enthält ihre Negation und geht unvermeidlich ihrer eigenen Umkehrung entgegen.«⁶⁸ Damit proklamiert die *S. I.* einen »negativen« Futurismus, in dem sich »Situationen« ablösen, in ihren »Negationen« auflösen und damit »umkehren«, in gewisser Weise eine auf Dauer gestellte negative Dialektik. Die situationistische Avantgarde projiziert sich also in eine Zukunft kaskadenhafter Negationen, die nie zu einer auch nur momentanen Synthese führen, die ja eine »absolute Aufwertung« (im Sinne eines Kunstwerks) bedeuten würde. Damit nimmt die *S. I.* Debords das eigene Scheitern (das dann allerdings

- 64 *Beginn*, 71, »Nous n'avons aucun moyen d'action directe sur l'affectif«, in: *Internationale situationniste*, Heft 2 (1958), 6.
- 65 *Beginn*, 72, »Le constructeur de situations, si l'on reprend un mot de Marx, »en agissant par ses mouvements sur la nature extérieure et en la transformant ... transforme en même temps sa propre nature«, in: *Internationale situationniste*, Heft 2 (1958), 7.
- 66 *Beginn*, 72, »Le fond du problème est que, depuis 1930, il n'y a plus de mouvement révolutionnaire, ni d'avant-garde artistique«, in: *Internationale situationniste*, Heft 2 (1958), 7.
- 67 *Beginn*, 72, »Nous devons aller plus loin, sans nous attacher à rien de la culture moderne, et non plus de sa négation. Nous ne voulons pas travailler au spectacle de la fin d'un monde, mais à la fin du monde de spectacle«, in: *Internationale situationniste*, Heft 2 (1958), 8.
- 68 *Beginn*, 71/72, »La situation est conçue comme le contraire de l'œuvre d'art, qui est un essai de valorisation absolue, et de conservation, de l'instant présent. ... Chaque situation, aussi consciemment construite qu'elle puisse être, contient sa négation et va inévitablement vers son propre renversement.«, in: *Internationale situationniste*, Heft 2 (1958), 7.

nicht mehr so genannt werden kann) in ihre Konzeption der sich ablösenden »Negationen« auf, zumindest bis das »Ende der Welt des Spektakels« erreicht ist. Insofern ist sie von der Neo-Avantgardismus-These des Scheiterns qua Wiederholung des Bürger'schen Projekts der Avantgarde nicht wirklich betroffen.⁶⁹ Eine Avantgarde, die in ihrem Projekt der Situation zugleich deren Negation per Umkehrung aufhebt, muss sich allerdings der Frage stellen, ob und was die realisierten Situationen mit dem Moment nach dem »Ende der Welt des Spektakels« zu tun haben, d.h. also in Bezug worauf sie eine Avantgarde darstellt. Gilt die Negation nur in Hinsicht auf die gegenwärtig dominierende Kunst und deren Überflüssigkeit, inklusive der (gescheiterten) historischen Avantgarde, oder auch in Hinsicht auf den Moment, auf und für den die Situationisten (hin-)arbeiten? Ihrem Selbstverständnis nach ist die *S. I.* also eine Avantgarde, allerdings möglichst keine künstlerische, und was das für die Rolle der Künstler und die Funktion der Kunst innerhalb der *S. I.* bedeutet, sollte sich schnell zeigen. Max Jakob Orlich hat also Recht, wenn er im Zusammenhang mit Theorie und Gruppenstruktur der *S. I.* davon spricht, dass die »theoretisch-urbanistische Fraktion um Debord und Constant [...] langfristig mit ihrer Kritik auf die Abschaffung der Malerei hinarbeite«, und dies gilt eigentlich für die Kunst insgesamt.⁷⁰

Die Organisation von Kompromissen und ihre Grenzen

Auch wenn die Situationisten »[d]ie Situation als das Gegenteil des Kunstwerks verstehen«, muss die *S. I.*, besonders in ihren Anfängen, Kompromisse in Hinblick auf diese radikale Avantgarde-Theorie arrangieren. Dem Zusammenschluss von unterschiedlichen Gruppen und insbesondere ihrer Protagonisten – Constant für die Architekten, Jorn und Pinot-Gallizio für die Maler und Debord für die Theoretiker, obwohl die Situationisten solche individuellen Hervorhebungen (offiziell) verabscheuen –, gelingen die Kompromisse zwischen der »situationistischen Anwendung dieser [künstlerischen] Mittel« und dem Ziel des »Absterbens der Kunst«, wie es Debord und teilweise auch Constant verfolgen, vor allem in der Anfangsphase der neuen Bewegung. Die *Plate-forme d'Alba* (Sept. 1956) proklamiert die »Notwendigkeit einer integralen Konstruktion der Lebensbedingungen mithilfe eines unitären Urbanismus,

69 Unter Berücksichtigung der *Theorie der Avantgarde* Peter Bürgers setzt sich Eiko Grimberg in seinem Aufsatz »Verwirklichen und Wegschaffen. Was die SI mit der Kunst wollte« (vielleicht entspricht die umgekehrte Reihenfolge der Verben noch mehr dem, was die *S. I.* mit der Kunst wollte) mit der Rolle der Kunst bei den Situationisten auseinander, in: Stephan Grigat u. a. (Hg.): *Spektakel, Kunst, Gesellschaft. Guy Debord und die Situationistische Internationale*, Berlin: Verbrecher Verlag 2006, 181-195.

70 Orlich: *Situationistische Internationale*, 253, siehe auch: Kaufmann: *Debord*, Kap. II, »D'un art sans œuvres«, 125-154.

der sich der gesamten Künste und modernen Techniken bedienen muss«,⁷¹ und weist der Kunst (neben der Technik) damit eine, freilich utilitaristische Rolle zu, was auf die Anfänge der Avantgarde bei den Saint-Simonisten verweist. Doch schon in seinem *Rapport* über die Konstruktion von Situationen von 1957 deutet Debord an, wie dieser Rapport über die Konstruktion von Situationen zu verstehen ist. Zwar räumt er in seinem Überblick der historischen Avantgardebewegungen ein, »[d]as surrealistische Programm ist [...] viel reicher an konstruktiven Möglichkeiten, als man allgemein annimmt«,⁷² auch wenn das ohne Konsequenzen für die zukünftigen Situationisten bleiben sollte. Wie die Surrealisten postuliert Debord zu Anfang seines Vortrags: »Wir meinen zunächst, daß die Welt verändert werden muss.« (»Nous pensons d'abord qu'il faut changer le monde.«)⁷³ Die abschließend formulierten »unmittelbaren Aufgaben« (»Tâches immédiates«) illustrieren die künstlerische Abstinenz der neuen Avantgarde: »Wir müssen überall eine revolutionäre Alternative zur herrschenden Kultur bieten [...] Wir müssen die Parolen des unitären Urbanismus, des experimentellen Verhaltens, der hyperpolitischen Propaganda und der Konstruktion von Stimmungen durchsetzen.«⁷⁴ Von einer künstlerischen Perspektive ist trotz der »konstruktiven Möglichkeiten« des Surrealismus keine Rede, die Vollendung der Kunst liegt in ihrer Aufhebung.

Gleichzeitig mit diesem Manifest der zu konstruierenden Situation einer Kulturrevolution ist Debord jedoch zu künstlerischen Kooperationen bereit. Mit Asger Jorn gestaltet er als »Technischer Berater für das Unterschlagen« (Conseiller technique pour le détournement) das dadaistisch-surrealistisch inspirierte Künstlerbuch *Fin de Copenhague (Bauhaus imaginiste Mai 1957)* und ist dort Zuständiger für die (entwendeten) intertextuellen typographischen Elemente, die sich ideal mit den designerischen und collagierten action painting-Seitengestaltungen der Jorn'schen Farben verbinden. Vielleicht nimmt das Künstlerbuch im Sinne des »Unterschlagens« (*détournement*) auch die »konstruktiven Möglichkeiten« (possibilités constructives) des frühen Surrealismus oder des Dadaismus wieder auf, aber eine »revolutionäre Alternative« lässt es nicht unbedingt erkennen. Was allerdings deutlich wird, ist die Differenz zwischen der Bauhaus-Ästhetik und der künstlerischen Konzeption des *Bau-*

71 Übers. d. Verf., »nécessité d'une construction intégrale du cadre de vie par un urbanisme unitaire qui doit utiliser l'ensemble des arts et des techniques modernes«, Debord: »La Plate-forme d'Alba«, in: *Œuvres*, Quarto Gallimard 2006, 249. Auch in: Gérard Berreyby: *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale surréaliste*, Paris: Editions Allia 1985, 603.

72 *Beginn*, 31, »Le programme surréaliste [...] est beaucoup plus riche de possibilités constructives qu'on ne le pense généralement.«, in: Debord: *Œuvres*, 312.

73 *Beginn*, 28, Debord: *Œuvres*, 309.

74 *Beginn*, 44, »Nous devons présenter partout une alternative révolutionnaire à la culture dominante [...] Nous devons mettre en avant les mots d'ordre d'urbanisme unitaire, de comportement expérimental, de propagande hyper-politique, de constructions d'ambiances«, Debord: *Œuvres*, 328.

haus imaginiste, auch damit wird der Anspruch unterstrichen, die aktuelle künstlerische Avantgarde zu repräsentieren.

Umso mehr erstaunt es, dass die Kooperation von drei Avantgarde-Perspektiven und -Praktiken, die in der *S. I.* zusammengefunden haben, nur wenige Jahre dauert. 1960/61 kommt es zum Ausscheiden der drei Repräsentanten von Kunst und Architektur: von Constant (Austritt) und Pinot-Galizio (Ausschluss) im Sommer 1960 und von Jorn (Rückzug) im April 1961. Angesichts der Bedeutung dieser Vertreter von Kunst und Architektur kann das für die weitere Entwicklung der *S. I.* nicht ohne Folgen bleiben. Hinzu kommt, dass die skandinavischen Künstler des Jorn-Umfeldes, darunter sein Bruder Jørgen Nash, und die deutsche SPUR-Gruppe mit neun Mitgliedern im Frühjahr 1962 ausgeschlossen werden,⁷⁵ was das Profil der *S. I.* und damit auch ihre Avantgardekonzeption grundlegend verändert. Oft erfolgen die Ausschlüsse wegen zu großer künstlerischer Aktivitäten, also eines Sich-Einlassens auf bürgerliche Institutionen. Kunst und erstaunlicherweise auch Architektur spielen kaum noch eine oder eine weit weniger wichtige Rolle, und dementsprechend hat die Bedeutung der Theorie für das Verständnis der eigenen Avantgarde-Konzeption zugenommen. Schließlich hat der Ausschluss oder das Ausscheiden ganzer regionaler Gruppen auch Konsequenzen für den vom Zeitschriftentitel beanspruchten Internationalismus: nach 1962 sind Nordeuropa, Mitteleuropa und Italien praktisch nicht mehr vertreten. Das Zentrum hat sich organisatorisch und konzeptionell eindeutig (und definitiv) nach Paris verlagert und wird immer stärker von der Persönlichkeit und der Avantgarde-Konzeption Guy Debords geprägt.

Debord entwickelt seine Avantgarde-Theorie zu Beginn einer weiteren Radikalisierungsphase der *S. I.* in einem Antwortbrief auf Robert Estivals' soziologische Studie *L'Avant-garde culturelle parisienne depuis 1948* (Guy Lepart 1962) unter dem Titel: »Die Avantgarde 1963 und danach« (»L'avant-garde en 1963 et après«).⁷⁶ Debord unterscheidet eine »enge Interpretation« (»interprétation restreinte«) von einer »verallgemeinerten Interpretation des Konzepts« (»interprétation généralisée de ce concept«), in deren Sinne er postuliert: »Wir befinden uns heute an dem Punkt, wo die kulturelle Avantgarde sich nur dadurch definieren kann, indem sie (d.h. sich selbst *als solche auflösend*) sich der *realen* politischen Avantgarde anschließt«,⁷⁷ d.h. er fordert einen Anschluss der kulturellen an die politische Avantgarde, wobei unklar bleibt, wer zu Beginn der 1960er Jahre tatsächlich die politische Avantgarde

75 Eine Tabelle der Mitglieder und ihrer Austritte/Ausschlüsse findet sich u.a. in: *Der Beginn einer Epoche*, 305-307.

76 Guy Debord: »L'avant-garde en 1963 et après«, in: ders.: *Œuvres*, Quarto Gallimard 2006, 638-641.

77 Übers. d. Verf., »Nous sommes aujourd'hui au point où l'avant-garde culturelle ne peut se définir qu'en rejoignant (et donc en *supprimant comme telle*) l'avant-garde politique réelle.«, Debord: *Œuvres*, 639.

bildet, wohl kaum die offizielle und mächtige Kommunistische Partei. Wie zehn Jahre später Bürger sieht Debord eine allgemeine Rekuperation der »begrenzten Avantgarde«, nur die *S. I.* repräsentiert eine »allgemeine Avantgarde«: »Die Avantgarde (jede Avantgarde) überwinden bedeutet: eine Praxis, eine Konstruktion der Gesellschaft realisieren, mithilfe derer, zu jedem Augenblick, die Gegenwart die Vergangenheit dominiert.«⁷⁸ Ziel der (generalisierten) Avantgarde ist also ihre eigene Überwindung mittels der Herstellung einer Gesellschaft, die dieser Avantgarde nicht mehr bedarf (s.o.), weil sie deren Ziel verwirklicht hat und diese damit nicht mehr die Forderung für die Gegenwart darstellt. Eine Theorie der Avantgarde kann nur von der »allgemeinen Avantgarde« ausgehend entwickelt werden, die zugleich die Theorie-Avantgarde repräsentiert, und d.h. die *S. I.* Damit erhebt die *S. I.* einen Alleinvertretungsanspruch, der sie zugleich singularisiert und isoliert. Sie will allein aufgrund ihrer eigenen (Avantgarde-)Maßstäbe beurteilt werden, ohne Kriterien für deren Verwirklichung zu akzeptieren, etwa: Wie steht es um die Vereinigung der kulturellen mit der politischen (und wenn welcher?) oder die Inbesitznahme der politischen durch die kulturelle Avantgarde?

Diese Forderungen führen zu dem, was Roberto Ohrt in der Überschrift seines letzten Kapitels als die »anti-künstlerische Politisierung in den 60er Jahren«⁷⁹ bezeichnet. In seinem programmatischen Artikel »Die Frage der Organisation für die *S. I.* (April 1968)« unterscheidet Debord drei Phasen: eine erste Epoche »von 1957 bis 1962 mit dem Hauptthema Aufhebung der Kunst«, eine zweite, zwischen 1962 und 1968, die er nicht genauer qualifiziert, die man aber als die der Entwicklung einer Theorie der (politischen) Avantgarde bezeichnen kann, und eine 1968 beginnende, die er durch »die neuen revolutionären Tendenzen der gegenwärtigen Gesellschaft«⁸⁰ charakterisiert sieht.⁸¹ Was die zweite Phase angeht, würde es zu weit führen, den einzelnen Positionen einer Gruppe im Detail nachzugehen, deren Entwicklung Henri Lefebvre etwas übertreibend so beschreibt: »In the end the members of the Situationist International were Guy Debord, Raoul Vaneigem, and Michèle Bernstein.«⁸² Das politisch-ideologische Engagement zeigt sich vor allem in der Solidarität mit den Befreiungsbewegungen in den (ehemaligen) Kolonien,

78 Übers. d. Verf., »Dépasser l'avant-garde (toute avant-garde) veut dire: réaliser une praxis, une construction de la société, à travers laquelle, à tout moment, *le présent domine le passé*«, Debord: *Œuvres*, 640.

79 Ohrt, *Phantom*, 334.

80 Debord: »Die Frage der Organisation für die *S. I.* (April 1968)«, in: *Beginn*, 299-301, hier: 299. »La question de l'organisation pour l'I.S.«, in: Debord: *Œuvres*, 874.

81 Dem entspricht die Gliederung der ein Jahrzehnt später erscheinenden Biographie von Kaufmann.

82 Ross, »Lefebvre«, 76, Anna Trespeuch-Berthelot präzisiert: »cette année-là [1963], sept situationnistes seulement sont disséminés dans trois sections: française, belge et scandinave.«, in: »Les vies successives de *La Société du spectacle* de Guy Debord«, in: *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, Nr. 122 (2014), 135-152, hier: 136.

aber auch in der Ablehnung des Stalinismus oder der chinesischen Kulturrevolution. Wie es in Thomas F. McDonoughs Einleitungsartikel des zitierten Themenhefts von *October* aus dem Jahre 1997 heißt, verstehen sich die Situationisten als »figures centrally engaged in the cultural politics of their time«. ⁸³ Und der Beitrag der beiden 1967 ausgeschlossenen Situationisten T.J. Clark und Donald Nicholson-Smith bestätigt diese Perspektive: Beide setzen sich mit den ideologischen Debatten der 1960er Jahre auseinander und sehen die historische Funktion der Situationisten darin, mit Nachdruck Antworten auf die Frage nach den Formen des Engagements in Politik und Alltag zu suchen und einzufordern, die sich nicht auf das bürgerliche System einlassen. ⁸⁴ In dieser Phase verlieren die Konzepte der ersten Epoche an Bedeutung, sowohl die *dérive*-Erforschungen wie die Psychogeographie oder der unitäre Urbanismus interessieren die Situationisten nicht länger, oder wie es Lefebvre formuliert: »Debord's attitude changed – he went from Unitary Urbanism to the thesis of urbanistic ideology.« Auch wenn er vielleicht übertreibt, wenn er meint: »The theory of situations was itself abandoned, little by little«, so trifft in jedem Falle die folgende Einschätzung zu: »And the journal itself became a political organ.« ⁸⁵ Eine literarisch-künstlerische Avantgarde will diese *S. I.* definitiv nicht mehr sein.

Die Gesellschaft des Spektakels und das Ende der Kunst

Spätestens seit Mitte der 1960er kommt Debord, der nach dem Ausscheiden von Constant, Jorn und Pinot-Gallizio die zentrale Figur der situationistischen Konstellation repräsentiert, immer deutlicher zu der Überzeugung, dass Politik und Ideologie im Zentrum der Aktivitäten der Situationisten stehen müssen. 1988 stellt Debord in den *Commentaires sur la Société du spectacle* fest: »Seitdem die Kunst tot ist«, ⁸⁶ d.h. die *Gesellschaft des Spektakels* macht sie unmöglich. Die 20 Jahre zuvor veröffentlichte *Société du spectacle* (1967)

83 Thomas F. McDonough: »Rereading Debord, Rereading the Situationists«, in: *October* Nr. 79 (Winter 1997), 3-14, hier: 5. Auch die Reihenfolge des Titels: erst Debord, dann die Situationisten, trägt der zentralen Stellung (und Politisierung) Debords in der zweiten Hälfte der 1960er und den beginnenden 1970er Jahren Rechnung. Wie Debord sich selbst sieht, zeigt das in der *Internationale Situationniste* (Nr. 12, Sept. 1969, 46) abgebildete Schema »Le chemins ténébreux de la révolution«, in dem Debord sich in eine Reihe mit Lukacs, Reich, (Paul) Sweezy, Abendroth und Adorno stellt. (S.a. Astrit Schmidt-Burkhardt: *Stammbäume der Kunst. Zur Genealogie der Avantgarde*, Berlin: Akademie Verlag 2005, 335.

84 T.J. Clark und Donald Nicholson-Smith: »Why Art Can't Kill the Situationist International«, in: *October* (1997), 15-31, hier: 29.

85 Ross: »Lefebvre«, 81.

86 Guy Debord: *Kommentare zur Gesellschaft des Spektakels*, Berlin 1996, 268; »Depuis que l'art est mort«. Debord: *Commentaires*, 104.

stellt offensichtlich eine Übergangsphase dar, in der Debord noch eine lebendige, d. h. gesellschaftlich relevante Kunst konstatiert, zugleich aber deren Tod kommen sieht. Anders als in den *Commentaires* oder dem »Avertissement« (1992) zur dritten Auflage der *Société du spectacle* widmet Debord Kunst und Kultur in der *Société du spectacle* noch ein eigenständiges Kapitel, in dem beide allerdings zu Grabe getragen werden. Für Kunst und Literatur gilt, was für die Kultur insgesamt zutrifft: einerseits ist sie in dem »Projekt ihrer Aufhebung in der totalen Geschichte« enthalten, andererseits ist sie der »Veranstaltung [Organisation] ihrer Aufrechterhaltung als toter Gegenstand in der spektakulären Kontemplation«⁸⁷ ausgeliefert, mit dem Resultat des Endes der Kulturgeschichte. Für Debord beginnt die Kulturgeschichte mit dem Barock (These 189) und endet mit den Avantgarden (These 190 und 191), die Moderne (als bürgerliche Ideologie) wird nicht berücksichtigt. Die Avantgarde markiert den Moment der »Aufhebung der Kunst in einer geschichtlichen Gesellschaft [...], in der die Geschichte noch nicht erlebt wird, eine Kunst der Veränderung und zugleich der reine Ausdruck der unmöglichen Veränderung.« D. h. die Avantgarde ist der Prüfstein für den Status der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft, wenn die Kunst die Aufgabe gehabt haben sollte, mit ihren Projekten diese Gesellschaft zu überwinden, so ist sie damit gescheitert: »Ihre Avantgarde ist ihr Verschwinden.«⁸⁸ Damit nimmt Debord Bürgers Einschätzung des Scheiterns vorweg und radikalisiert sie. Wenn es der Avantgarde nicht gelingt, die Kunst ins Leben zurückzuführen, dann kann sie nicht erneut den Autonomie-Status reklamieren. Sie kann nur noch als Neo-Avantgarde den Erwartungen des Kunstmarktes entsprechen: als Avantgarde ist sie gescheitert. Dieser Einschätzung liegt Debords prägnante Zusammenfassung der Avantgarde-Projekte zugrunde: »Der Dadaismus wollte *die Kunst aufheben, ohne sie zu verwirklichen*; und der Surrealismus wollte *die Kunst verwirklichen, ohne sie aufzuheben*. Die seitdem von den *Situationisten* erarbeitete kritische Position hat gezeigt, daß die Aufhebung und die Verwirklichung der Kunst die unzertrennlichen Aspekte ein und derselben *Überwindung der Kunst* sind.«⁸⁹ Die Situationisten repräsentieren nicht nur die Synthese der gegensätzlichen Positionen der beiden historischen Avantgarde-Bewegungen, insofern partizipieren sie noch an der künstlerischen Avantgarde. Sondern sie repräsentieren auch die Überwindung dieser Avantgarde und der Kunst insgesamt. Damit

87 Guy Debord: *Die Gesellschaft des Spektakels*, Hamburg 1978, 103, »projet de dépassement dans l'histoire totale«, »organisation de son maintien en tant qu'objet mort, dans la contemplation spectaculaire«, in: Guy Debord: *La Société du spectacle*, Paris: Gallimard 1992, 180.

88 Debord: *Gesellschaft*, 106. »dépassement de l'art dans une société historique où l'histoire n'est pas encore vécue, est à la fois un art du changement et l'expression pure d'un changement impossible.«, »Son avant-garde est sa disparition.« Beide Zitate: Debord: *Société*, 185.

89 Debord: *Gesellschaft*, 107. »Le dadaïsme a voulu *supprimer l'art sans le réaliser*; et le surréalisme a voulu *réaliser l'art sans le supprimer*. La position critique élaborée depuis par les *situationnistes* a montré que la suppression et la réalisation de l'art sont les aspects inséparables d'un même *dépassement de l'art*.« Debord: *Société*, 186.

markieren und analysieren sie den Moment der (exklusiven) Dominanz der Gesellschaft des Spektakels und ihrer Eskamotierung der Geschichte, die für Debord auch der (zeitgenössische) Siegeszug des Strukturalismus beweist. »Der Strukturalismus ist das *vom Staat garantierte Denken*, das die gegenwärtigen Bedingungen der spektakulären ›Mitteilung‹ als ein Absolutes denkt«;⁹⁰ es versteht sich, dass die *S. I.* für die Theorie-Avantgarde von *Tel Quel* oder des Poststrukturalismus (s.u.) wenig Interesse aufbringt.

Einen Ausweg aus dieser Situation des Scheiterns der Avantgarde bietet allein die Ratifizierung des »Adieu à l'art et à la littérature« und die Deplatzierung des Avantgarde-Modells auf ein anderes Terrain, das der politisch-ideologischen Aktion: »Zur wirklichen Zerstörung der Gesellschaft des Spektakels bedarf es der Menschen, die eine praktische Gewalt aufbieten«,⁹¹ und in diesen Aktionen erblicken die Situationisten das Feld der Auseinandersetzungen, in dem ihre neue Avantgarde tätig werden muss. Sie ermöglichen die zumindest momentane Realisierung des *radikalen Imaginären*. Am Schluss des Kapitels, das der Kultur gewidmet ist, erkennt Debord im *détournement* jene Strategie, die in der Lage ist, »daß es in sie [Gesellschaft] *durch diese Gewaltsamkeit* die Tat eintreten läßt, die jede bestehende Ordnung stört und beseitigt«,⁹² das zeigt, dass es ihm nicht mehr um die *dérives* einer künstlerischen Avantgarde geht. Zwar ist das *détournement* (wenigstens teilweise) zur Zeit des (auch) künstlerischen Engagements der situationistischen Avantgarde sinnvoll, doch jetzt dient es ausschließlich der »action historique«, d.h. sowohl einer Aktion, die historischen Rang beanspruchen will, als auch einer Aktion, die die Geschichte verändern will, dem, was Debord auch eine »*correction historique*« nennt.

Die *Société du spectacle* markiert also den Moment, zu dem die *S. I.* im Begriff ist, die Kunst als Aktionsfeld definitiv aufzugeben und sich in eine politische Avantgarde zu transformieren. Insofern zieht sie nicht nur Schlussfolgerungen aus den eigenen Erfahrungen, sondern ebenso aus jenen der historischen Avantgarden. Die beiden erwähnten »Ergänzungen« zu dieser essayistischen Theorie, entwirft er thesenartig in der »Warnung zur dritten Auflage« der *Commentaires*. Dort konstatiert Debord überzeugend eine qualitative Weiterentwicklung: Die Formen des *konzentrierten Spektakulären* (*spectaculaire concentré*), wie es die Totalitarismen des 20. Jahrhunderts repräsentieren, und des *diffusen Spektakulären* (*spectaculaire diffus*), wie es in den westlichen Demokratien praktiziert wird, sind nach dem sich abzeichnenden Ende der Sowjetunion durch ihre Synthese in einem *integralen Spektakulären*

90 Debord: *Gesellschaft*, 112, »Le structuralisme est la *pensée garantie par l'État*, qui pense les conditions présentes de la ›communication‹ spectaculaire comme un absolu.« Debord: *Société*, 194.

91 Debord: *Gesellschaft*, 113, »Pour détruire effectivement la société du spectacle, il faut des hommes mettant en action une force pratique.«, Debord: *Société*, 195.

92 Debord: *Gesellschaft*, 115. »[E]n y faisant intervenir *par cette violence* l'action qui dérange et emporte tout ordre existant«, Debord: *Société*, 200.

(*spectaculaire intégré*) abgelöst und aufgehoben worden,⁹³ in dem die Kunst, vor allem jene der Avantgarde, keinerlei Bedeutung mehr besitzt. Auf dem Hintergrund von Verschwörungshypothesen⁹⁴ wird der Zustand einer *Gesellschaft des Spektakels* geschildert, in der nach dem Tod der Kunst die (ehemalige) Avantgarde beliebig manipuliert und pervertiert werden kann: »Wenn die letzten Imitationen eines umgedrehten Neo-Dadaismus sich wehevoll und stolz in den Medien aufplustern [...] sieht man wie mit einem Streich allen Agenten oder Hilfskräften der staatlichen Einflusskreise ein kultureller Deckmantel sicher ist.«⁹⁵ Die Inszenierungen der Neo-Avantgarde hätten hier die Funktion der Farce, von der Marx im 18. *Brumaire* spricht – das System instrumentalisiert selbst seine (vorgebliche) Kritik: »Darum ist der Überwachung daran gelegen, selber die Negationspole zu schaffen [...] um diesmal nicht Terroristen, sondern Theorien zu beeinflussen.«⁹⁶ In einem solchen spektakulären System der Unterwanderung und Manipulation von Aktionen und Konzeptionen gibt es für eine künstlerische Avantgarde weder einen Platz noch eine Funktion, aber auch Debords Hoffnung für die politische Avantgarde ähnelt Benjamins Eschatologie, weil »eine Ablösung unmittelbar bevorsteht und unvermeidlich ist. [...] Nur wie der Blitz, den man an seinen Einschlägen erkennt, erscheint« sie.⁹⁷ Doch was 1988 als unmittelbar bevorstehend erhofft wird, ist heute in noch weitere Ferne gerückt. Und im »Avertissement« (1992) zur französischen Neuauflage geht es nur noch um die ökonomisch-politischen Transformationen, die Rolle der Kultur, geschweige denn jene der Avantgarde, wird nicht einmal erwähnt. Damit ist der Übergang von einer (auch) künstlerischen zu einer exklusiv politisch-ideologischen Avantgarde konfirmiert und abgeschlossen. Zumindest für das *radikale Imaginäre* Debords gibt es keine Perspektive mehr, innerhalb derer die künstlerische Avantgarde von Belang wäre.

93 Debord: *Kommentare*, 199/200, *Commentaires*, 21.

94 »Höchstes Bestreben des Spektakels ist jedoch, daß die Geheimagenten zu Revolutionären und die Revolutionäre zu Geheimagenten werden«, in: Guy Debord: *Kommentare zur Gesellschaft des Spektakels*, Berlin 1996, 203; »Mais l'ambition la plus haute du spectaculaire intégré, c'est encore que les agents secrets deviennent des révolutionnaires, et que les révolutionnaires deviennent des agents secrets.«, Debord: *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris 1992, 25.

95 Debord: *Kommentare*, 269, »Quand les dernières imitations d'un néo-dadaïsme retourné sont autorisées à pontifier glorieusement dans le médiatique [...] on voit que d'un même mouvement une couverture culturelle se trouve garantie à tous les agents ou supplétifs des réseaux d'influence de l'État«, Debord: *Commentaires*, 104. Dies ist übrigens die einzige Stelle, wo auf künstlerische Avantgarde angespielt wird: sie spielt praktisch keine Rolle mehr.

96 Debord: *Kommentare*, 276, »C'est pourquoi la surveillance aura intérêt à organiser elle-même des pôles de négation [...] afin d'influencer, non plus cette fois des terroristes, mais des théories«, Debord: *Commentaires*, 112/113.

97 Debord: *Kommentare*, 279, »une relève est imminente et inéluctable [...] Elle apparaît seulement comme la foudre qu'on ne reconnaît qu'à ses coups«, Debord: *Commentaires*, 116.

Die letzte (historische) Avantgarde?

Gianfranco Marelli schreibt zu Beginn der »Conclusions« seiner *Amère Victoire du Situationnisme* (1998): »Wie die Surrealisten wurden die Situationisten von der künstlerisch-kulturellen Sphäre vereinnahmt, sie wurden dementsprechend die letzte gegenüber der Ideologie des Spektakulären und seinen Pseudowerten kritische Avantgarde.«⁹⁸ Insofern kann die *S. I.* auch als die letzte historische Avantgarde betrachtet werden und illustriert exemplarisch das Dilemma der historischen Avantgarden. Die kleine Gruppe von jungen Marginalen, die Mitte der 1950er mit Protesten und Skandalen auf die gesellschaftliche Konformität der »Trente Glorieuses« reagiert, stellt die Frage, wo sich ein *radikales Imaginäres* in dieser Situation manifestieren kann.⁹⁹ Anfangs scheinen die (künstlerischen) Außenseiter der Lettristen um Isidore Isou eine Plattform zu bieten, doch relativ rasch werden diese als ein Teil des bekämpften Systems betrachtet: »Wir haben Isou hinausgeworfen, weil er glaubte, es sei nützlich, Spuren zu hinterlassen.«¹⁰⁰ Spuren zu hinterlassen heißt, eine arrivierte und d.h. integrierte Avantgarde zu sein oder zu werden und die Erfahrungen der historischen Avantgarde, wie jene des seinerzeit omnipräsenten und d.h. konsekrierten Surrealismus zu wiederholen. Dementsprechend ist der Ort dieser Avantgarde ein kleines, marginales und künstlerisches Bohème- und Prekariats-Milieu, das sich bewusst von allen Strömungen in Kunst und Literatur abgrenzt. Diese marginale Positionierung lässt sich solange aufrechterhalten, wie man sich nicht als Gruppe proklamiert und etabliert. Freilich bilden die ersten Zeitschriften, wie die *Internationale lettriste* oder *Potlatch* erste Indizien einer Institutionalisierung. Mit der Gründung der *Internationale situationniste* scheint ein Kompromiss erreicht, der allerdings nur prekär sein kann. In gewisser Weise will die *Internationale situationniste* selbst einen Raum schaffen, in dem jenseits und zwischen politischer und literarisch-künstlerischer Avantgarde (noch) künstlerische Aktivitäten (Jorn, Pinot-Gallizio) möglich sind, ebenso wie das naheliegendere (*dérives, urbanisme unitaire*) Engagement in Architektur und Urbanismus (Constant). Beide Fraktionen werden jedoch durch eine Avantgarde-Theorie der revolutionären Verweigerung (Debord)

98 Übers. d. Verf., »A l'image des surréalistes, les situationnistes furent récupérés dans la sphère artistico-culturelle, devenant ainsi la dernière avant-garde critique de l'idéologie spectaculaire et de ses pseudo-valeurs«. in: Gianfranco Marelli: *L'Amère Victoire du Situationnisme. Pour une histoire critique de l'Internationale Situationniste. 1957-1972*, Arles: Eds. Sulliver 1998, 383.

99 Ohrt reproduziert ein Flugblatt aus dem Jahre 1952, in dem es heißt »Des hommes insatisfaits de ce qu'on leur a donné dépassent le monde des expressions officielles et le festival de sa pauvreté.«, 37. »Menschen, die mit dem, was man ihnen angeboten hat, überwinden die Welt der offiziellen Erklärungen und das Festival [Cannes] mit seiner Armut.« (Übers. d. Verf.)

100 Übers. d. Verf., »nous avons congédié Isou qui croyait à l'utilité de laisser des traces«, in: »Manifeste«, in: *Internationale lettriste*, Nr. 2 (1953), in: Berreby, 154.

konditioniert und kontrolliert. Mit ihrer radikalen Verweigerung schaffen die Situationisten einen Raum, in dem sich das *radikale Imaginäre* finden und artikulieren kann. Die Frage ist jedoch, wen die Situationisten für ihr Avantgarde-Projekt ansprechen können und wollen. Mit ihrer Verweigerung der politisch-sozialen Avantgarde gegenüber, insbesondere der als stalinistisch abgelehnten Kommunistischen Partei, ziehen sie die Konsequenzen aus den Erfahrungen der Avantgarde in den 1920er und 1930er Jahren. Doch damit fehlt ihnen im Frankreich der 1950er und 1960er Jahre, wie den Surrealisten in den 1930er Jahren, fast jede gesellschaftliche Basis. Wenn die *Situationistische Internationale* Anfang der 1960er Jahre zudem mit den künstlerischen Milieus bricht, will sie sich zwar dem Vereinnahmungsdruck der Institution Kunst entziehen, verzichtet aber auch darauf, auf diese Institution Einfluss nehmen zu können. Die *Société du spectacle* ist die Bilanz dieser radikalen Distanzierung und der ebenso radikalen Kritik der Kunst. Die Avantgarde hat sich also von der Kunst gelöst, aber nicht, wie in den 1930er Jahren zumindest ein Teil von ihr, etwa Aragon, um in der (Partei-)Politik anzukommen. Was ihr bleibt, ist die Hoffnung auf eine Revolution, die wie ein Gewitter aus heiterem Himmel auftaucht und die Gesellschaft vom Kopf auf die Füße stellt. Mit der Revolte des Mai 1968, die Debord in den *Commentaires* als »troubles« qualifiziert, scheint dieser Moment gekommen, doch auf längere Sicht hat er eher zu einer Beschleunigung und Ausweitung des spektakulären Charakters der Gesellschaft beigetragen. Wenn Debord seine *Commentaires* mit Meditationen über das lexikalisch-grammatische Wortfeld »vainement« (vergeblich) enden lässt, so ist das eine andere Form der Deklaration des Scheiterns der Avantgarde.

Eine andere Variante seiner Avantgarde-Konzeption entwickelt Debord im von ihm selbst vorgelesenen Text seines Films *In girum imus nocte* von 1978. Dort heißt es in einer doppelten Retrospektive: »Die Avantgarden haben ihre Zeit, und das Glücklichste, was ihnen im besten Sinne geschehen kann, ist *ihre Zeit genutzt zu haben*.«¹⁰¹ Vincent Kaufmann leitet aus dieser Positionierung aus guten Gründen die These ab: »Die I.S. strebt in essentieller Weise und nicht zufällig ihre Auflösung an.« Debord und die Situationisten zeichnen sich also gegenüber allen anderen Avantgarde-Bewegungen von Anfang an durch den Leitsatz aus: »Die wahren Revolutionäre wissen sich vergessen zu machen.«¹⁰² Doch stellt das Debord gewidmete Buch Kaufmanns nicht ein überzeugendes Dementi für den Erfolg dieser Strategie dar? Und welche Avantgarde-Konzeption folgt daraus? Wenn die Avantgarden tatsächlich so

101 Übers. d. Verf., »Les avant-gardes n'ont qu'un temps; et ce qui peut leur arriver de plus heureux, c'est, au plein sens du terme, d'avoir fait leur temps.«, Debord: *In girum imus nocte* ..., in: *Œuvres*, 1389. »la jeunesse n'a qu'un temps« heißt es in den *Scènes de la vie de bohème* von Murger, was Debord wohl bekannt ist. Das würde gestatten, seinen gesamten Avantgarde-Rückblick auch ironisch zu lesen.

102 Übers. d. Verf., »L'IS tend essentiellement et non pas accidentellement vers sa dissolution«, »Les vrais révolutionnaires savent se faire oublier«, Kaufmann: *Debord*, 289 und 292.

etwas wie ein momentanes oder saisonales Ereignis sind, in dem sich für einige Augenblicke die Utopie einer »direkten Kommunikation«¹⁰³ realisiert, kann es über die daran Beteiligten hinaus eigentlich kein Projekt Avantgarde geben, es sei denn die jeweils neue (oder wiederholte?) Erfahrung solcher Momente. Nicht ohne Grund hat Debord erklärt, dass jede Situation, wie bewusst sie auch konstruiert sein mag, ihre Negation enthält und unvermeidlich ihrer eigenen Umkehrung entgegengeht. Hinzu kommt, dass sich Debords Avantgarde zunehmend zu einer Ein-Mann-Avantgarde entwickelt, von einer Gruppe oder Bewegung kann Ende der 1960er Jahre nicht mehr die Rede sein. Damit beruht diese Avantgarde-Konzeption nicht nur auf einer höchst persönlichen Erfahrung (was eine Debord-Biographie rechtfertigt), sie korrespondiert auch mit der Konzeption des Theorie-Todes der Avantgarde. In ihr kommt es durch Debords Theorie-Diskurse zur Auflösung und zum Verschwinden der Avantgarde, die Situationisten beginnen ihre Avantgarde-Bewegung, wobei fraglich ist, was es noch aufzulösen gilt. Denn durch die Verweigerung von Werken bleibt am Ende nicht mehr viel. Zumindest nicht die eigene Avantgarde in Form ihrer Werke. Mit dieser Werkverweigerung haben sie sich seinerzeit der Gesellschaft des Spektakels, also der Institution Kunst, entzogen, haben aber auch auf radikale Projekte in Kunst und Literatur verzichtet. Inwieweit dies bei dem mit seinen *Werken* noch zu Lebzeiten zu Gallimard, dem repräsentativen Verlag für die Institution Literatur, gewechselt Debord auch persönlich zu trifft, wäre eine andere Debatte.

In gewisser Weise bildet die *Situationistische Internationale* eine Bilanz der historischen Avantgarden und gleichzeitig den Versuch, deren Projekt mit anderen Mitteln und auf einem anderen Terrain fortzusetzen. Die Distanzierung von den (großen) historischen Avantgarden der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts macht die Frage unausweichlich, ob es sich bei der *S. I.* noch um eine literarisch-künstlerische Avantgarde handelt. Wenn dies für die zweite Phase kaum noch der Fall ist, so doch zumindest für die Phase der *Internationale Lettriste* und den Beginn der *S. I.* Doch das *radikale Imaginäre*, das die Situationisten motiviert und das sie propagieren, lässt sie zu Kunst und vor allem Literatur eine immer kritischere Distanz aufbauen. Gianfranco Marelli weist auf das Dilemma der damit entstandenen Situation deutlich hin: »Nur eine strikten Opposition gegenüber dem künstlerischen Flügel konnte die theoretische Recherche der Situationisten auf den Weg einer revolutionären Aktion in der Kultur bringen, der nicht das Ziel hatte, »das Leben zu übersetzen oder zu erklären, sondern es auszuweiten«, dennoch zeigte sie sich unfähig für praktische Experimente, die Fähigkeit der *S. I.*, den gesellschaftlichen Wandel zu beeinflussen, war unbedeutend.«¹⁰⁴ Insofern haben die Situationisten aus

103 Übers. d. Verf., »communication directe«, Kaufmann: *Debord*, 300.

104 Übers. d. Verf., »Seule une stricte opposition à l'encontre de l'aile artistique put ramener la recherche théorique situationniste sur la voie d'une action révolutionnaire dans la culture, n'ayant pas pour objectif de traduire ou expliquer la vie, mais de l'étendre, quand bien

den Erfahrungen der Avantgarden der ersten Jahrhunderthälfte gelernt. Doch ähnlich wie diesen ist es ihnen, von einem Moment im Jahr 1968 abgesehen, nicht gelungen auf die Außenseite der Grenzen der Gesellschaft des Spektakels zu gelangen. Der Kapitalismus hat sich zumindest teilweise die intendierte Veränderung der Realität zu eigen gemacht und die Gesellschaft (noch) spektakulärer umgestaltet. Wenn Debord in den *Commentaires* folgert: »Zeitigt mein Werk nicht die Wirkung, die ich von ihm erwartete, erreichte ich mein Ziel nicht, so habe ich *vergeblich* gearbeitet«, »vergeblich« in Hinblick auf diese Grenze, d.h. den Übergang von der Veränderungs-Theorie zu einer Veränderungs-Praxis. Auch wenn dies in Hinblick auf das Projekt der Situationisten aus heutiger Perspektive kaum zu leugnen ist, so kann man doch mit der Fortsetzung dieses Satzes bei Debord nicht einverstanden sein: »das heißt, ich habe ein unnützes Werk vollbracht.«¹⁰⁵ Zumindest für das Verständnis eines erneuerten *radikalen Imaginären* der Avantgarde, für die Möglichkeitsbedingungen der historischen Avantgarde und der Neo-Avantgarden, und nicht zuletzt jede Avantgarde-Theorie hat die *S. I.* exemplarische Bedeutung.

même elle s'était avérée incapable d'atteindre à l'expérimentation pratique, l'aptitude de la *S. I.* à dévier le *changement* en cours dans la société s'étant démontrée insignifiante«, in: Marelli: *Victoire*, 388.

- 105 Debord: *Kommentare*, 280, »Si ma besogne faite n'a pas l'effet que j'en attendais, si je n'ai pas atteint mon but, j'ai travaillé *en vain*«, »[C]'est-à-dire que j'ai fait une chose inutile ...«, in: Debord: *Commentaires*, 117.

2 Von der literarisch-künstlerischen zur Theorie-Avantgarde

Tel Quel und die French Theory

Am Ende des avantgardistischen Jahres 1968 erscheint in der Reihe Tel Quel, wie die gleichnamige Zeitschrift (s.u.) »dirigée par Philippe Sollers«, ein Sammelband, der schon mit seinem Titel eine avantgardistische Dynamik von Konzepten impliziert: *Théorie d'ensemble* (Seuil). Als Untertitel fungieren die alphabetisch angeordneten Namen der Mitarbeiter, von denen drei den Band eröffnen und damit als Theorie-Autoritäten wirken sollen: Michel Foucault, Roland Barthes, Jacques Derrida. Eingeleitet durch Zitate von Mallarmé und Marx, als literarisch-ideologische Referenzen, formuliert ein »Division de l'ensemble« genanntes Vorwort den mehr als avantgardistischen, sondern auch wissenschaftlichen Anspruch des Bandes. Dabei entwickelt dieses Vorwort eine eigene Avantgarde-Theorie, die es ermöglicht, der historischen Avantgarde, und d.h. dem Surrealismus, auszuweichen und ihre Bedeutung zu relativieren: die Konzeption eines »après coup«, die das »Nachträglichkeits«-Konzept Hal Fosters (s.u., *The Return of the Real*) zu Teilen vorwegnimmt: »[I]mmer ist es so, daß eine grundsätzliche Veränderung nicht durch die Aktion, die der Erneuerung unmittelbar vorausgeht, sondern durch die Aktion, die ihrerseits vorausgeht, verursacht wird.«¹ Dass diese These vom Autor kursiv gesetzt wird, zeigt ihre zentrale Bedeutung für die Tel Quel-Literaturtheorie. Mit ihr wird eine Art ästhetisch-ideologische Regel eingeführt. Konkret heißt das für den fast nie so genannten Avantgarde-Anspruch Tel Quels: »Um die historische Dimension dessen, was sich ereignet [also die grundsätzliche Veränderung, Anm. WA], zu präzisieren, müssen wir hinter die Auswirkungen, die in den Jahren 1920-1930 situiert werden können (Surrealismus, Formalismus, Erweiterung der strukturalen Linguistik), zurückgehen, um einen radikaleren Vorbehalt, der in das Ende des letzten Jahrhunderts eingeschrieben ist (Lautréamont, Mallarmé, Marx, Freud), besser zu berücksichtigen.«² Dabei spielt es ebenso wenig eine Rolle, dass die Aktivitäten von Marx und Lautréamont auf das Ende des 19. Jahrhunderts datiert werden, wie die Tatsache von Bedeutung wäre, dass der Coup der historischen Avantgarde auch darin besteht, Lautréamont und Freud für die Literatur entdeckt zu haben. Damit korrespondiert Derridas Konzeption der *réserve*, die unter Bezug auf Rousseau darunter eine »verborgene

1 Übers. d. Verf., »un remaniement de base se fait toujours, non sur le coup qui précède immédiatement celui de la refonte, mais sur le coup qui précède ce coup«, in: *Tel Quel: Théorie d'ensemble*, Paris: Seuil (Collection Tel Quel) 1968, 8.

2 Übers. d. Verf., »Pour préciser la dimension historique de ce qui arrive, il nous faut remonter au-delà d'effets situables dans les années 1920-1930 (surréalisme, formalisme, extension de la linguistique structurale) pour placer correctement une réserve plus radicale inscrite à la fin du siècle dernier (Lautréamont, Mallarmé, Marx, Freud)«, in: *Théorie d'ensemble*, 8.

Aktualität, als verstecktes Depot, aber auch als unbegrenzte Kraftreserve«³ versteht. Sie soll allerdings nicht als »Aktion, die der Erneuerung unmittelbar vorausgeht« funktionieren, sondern es gestatten, die »Aktion, die ihrerseits vorausgeht«, zu privilegieren, also den »coup« der Avantgarde des Surrealismus (vom Dadaismus oder den russisch-sowjetischen Avantgarden ganz zu schweigen) auszuklammern. Stattdessen soll sie sich exklusiv auf die »réserve plus radicale« der Avantgarden der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beziehen, womit zugleich eine besondere *longue durée* der Avantgarde etabliert wird. Der Titel von Julia Kristevas *La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé*⁴ ist eine überdeutliche Manifestation dieser Methode: als »Aktion, die ihrerseits vorausgeht« sollen Mallarmé und Lautréamont (und später Artaud und Bataille) als Avantgarden des Fin de siècle es ermöglichen, über die historischen Avantgarden nicht zu sprechen und sie nicht berücksichtigen zu müssen. Die Tel Quel-Bewegung beansprucht also eine »grundsätzliche Veränderung«, unternimmt dies allerdings mit der Referenz auf Autoren, die schon die Surrealisten in Anspruch genommen haben (Sade, Lautréamont) oder die (zeitweilig) zu ihnen gehörten oder mit ihnen kooperierten (Artaud, Bataille). Insofern bezeichnet der Titel der Tel Quel-Geschichte von Patrick Ffrench, *The Time of Theory*, wahrscheinlich die Innovation der neuen Avantgarde besser, auch wenn Ffrench es nicht versäumt, auf die »grundsätzliche Veränderung, die der Erneuerung unmittelbar vorausgeht«, also den Surrealismus, hinzuweisen.⁵ Vor allem als Theorie-Avantgarde ist Tel Quel eine solche »neue Veränderung« (»nouveau coup«) oder »Vor-Veränderung« (»avant-coup«)⁶ gelungen.

Damit deutet das »Vorwort« der *Théorie d'ensemble* eine eigene und originelle Avantgarde-Theorie an, die es nur implizit als solche bezeichnet. Tel Quel als »nouveau coup« erschüttert und setzt gleichzeitig die Veränderung und die Nach-Veränderung [après-coup]« in Bewegung,⁷ d.h. schöpft voll das Potenzial der *réserve* aus (bei Rousseau ist es nach Derridas Verständnis

3 Jacques Derrida: *Grammatologie*, Frankfurt: Suhrkamp 1974, 317, »actualité cachée, dépôt dissimulé, mais aussi [une] réserve de puissance indéterminée«, in: *De la grammatologie*, Minuit 1967, 263.

4 Julia Kristeva: *La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé*, Paris: Seuil 1974.

5 Patrick Ffrench: *The Time of Theory. A History of Tel Quel (1960-1983)*, Oxford: Clarendon 1995. Ffrench leitet seine Untersuchung mit folgenden Bemerkungen ein: »It is not just a repetition of an old adventure, of literature as avant-garde promoting social change, although it may at times appear, despite itself, to echo the fortunes of the Surrealist movement. [...] But Surrealism's limitations for Tel Quel do not prevent it from adopting some of the strategies of a radical movement prefigured in the history of the Surrealist periodicals.«, 2. S. a. Anm. 21.

6 Übers. d. Verf., in: *Théorie d'ensemble*, 8.

7 Übers. d. Verf., »ébranle et remet en jeu à la fois le coup et l'après-coup«, in: *Théorie d'ensemble*, 8.

die Imagination, die aber wohl zu viele surrealistische Assoziationen hervorruft), das die ihm vorausgehende (historische) Avantgarde, vor allem aber die Fin de siècle-Avantgarde als noch nicht ausgeschöpfte und erschöpfte *réserve* zu Verfügung halten. Erst wenn dieser Erschöpfungs- und Aktualisierungsprozess stattgefunden hat, »kann kalkuliert und gesehen werden, für welche Veränderung diese Veränderung ihrerseits die Vor-Veränderung bildet.« Davon unterscheidet Sollers als »Nach-Nach-Veränderung« die kulturellen Folgen wie Phänomenologie, den »Nouveau Roman« usw.,⁸ als Pseudo- oder Schein-Avantgarden, die keine »grundsätzliche Veränderung« repräsentieren, womit die Konkurrenten im literarisch-theoretischen Feld marginalisiert werden sollen. Im Sinne einer Avantgarde-Konzeption wichtiger und aufschlussreicher ist jedoch die Terminologie der »Vor-Veränderung«, mit der erstmals ein Bewegungskonzept des Avantgarde-coup entwickelt wird. Auch wenn nach dem Meta-Meta-Modell der »Veränderungen« erst die »Aktion, die ihrerseits vorausgeht« (»coup qui précède ce coup«) eine wirkliche *réserve* bilden soll, wird hier diese rückwärtsgewandte Avantgarde-Konzeption in die Zukunft transferiert: Wenn die »neue Veränderung« (»nouveau coup«) ihrerseits zur »Vor-Veränderung« (»avant-coup«) werden kann, ordnet sie sich in ein Abfolge- und Überbietungsmodell der Avantgarde ein, das schon Marinetti konzipiert hat, wenn er von den Jungen spricht, die die alt gewordene Avantgarde überflügeln werden. Zugleich nähert sich Sollers mit dem »avant-coup« auch dem Wortfeld der Avantgarde, das er erst am Ende des *Théorie d'ensemble*-Bandes relativ unauffällig, jedoch Tel quel einführt: »Eine »Avant-Garde« ist letztlich weniger durch ihre Erklärungen oder »formalen« Innovationen wirksam als vielmehr durch ihre Arbeit: es ist diese Arbeit und ihre Reflexion, die Pingaud wie viele andere tatsächlich dazu bringen sollten, Tel Quel zu lesen.«⁹ Damit wird für Tel Quel in Anspruch genommen, eine Avantgarde zu repräsentieren, nachdem zuvor schon (positiv) die russisch-sowjetische »revolutionäre Avantgarde – futuristisch und wissenschaftlich« (»avant-garde révolutionnaire – futuriste et scientifique«) und (eher kritisch) die »oberflächliche« »surrealistische Theorie« (»théorie surréaliste«)¹⁰ erwähnt werden. Auch wenn die Avantgarde-Begrifflichkeit zu dieser Zeit eher selten direkt für Tel Quel reklamiert wird, wird die Bewegung mit dieser Selbstqualifikation doch eindeutig im Feld der Avantgarde situiert. Wenn die Wirksamkeit der Avantgarde weniger in ihren

8 Übers. d. Verf., »peut se laisser calculer et prévoir de quel coup ce nouveau coup sera à son tour l'avant-coup«, »après après-coup les retombées culturelles que sont, par exemple, la phénoménologie »existentialiste«, le »nouveau roman«, etc«, *Théorie d'ensemble*, alle drei Zitate: 8.

9 Übers. d. Verf., »Une »avant-garde« est efficace en définitive moins par ses déclarations ou ses innovations »formelles« que par son travail: c'est ce travail, et sa réflexion, qui devraient amener Pingaud, comme, il est vrai, beaucoup d'autres, à relire Tel Quel«, in: Sollers: »Le Réflexe de réduction«, 391-398, hier: 398. Es handelt sich um die Antwort auf den Artikel »Où va Tel Quel« von Bernard Pingaud in der *Quinzaine littéraire* (Januar 1968).

10 Übers. d. Verf., in: Sollers, »Le Réflexe de réduction«, beide Zitate: 392.

Erklärungen oder Innovationen, also etwa in den surrealistischen Manifesten oder dem automatischen Schreiben, als vielmehr in ihrer Arbeit und ihrem Nachdenken gesehen wird, so deutet sich doch der entscheidende Unterschied zu den bisherigen Avantgarden an: Tel Quel beansprucht zumindest immer auch eine wissenschaftliche, und d.h. eine wirkliche Theorie-Avantgarde zu sein. Im Vergleich mit der (historischen) Avantgarde fällt auf, dass in diesem Artikel zwei der drei Wissenschaftler des Untertitels des *Théorie d'ensemble*-Bandes, Barthes und Derrida, quasi als Autoritätsargumente eingeführt werden, und Derridas *réserve*-Konzept prägt gemeinsam mit dem der *Différance* die Sollers'sche Konzeption entscheidend. Der Schwerpunkt der neuen Avantgarde wird also von Kunst, Literatur, Film usw. hin zur Theorie verlagert. In den 1960er Jahren repräsentieren Strukturalismus und Formalismus, vor allem aber der Poststrukturalismus für die Tel Quel-Konstellation offensichtlich die eigentliche Avantgarde. Damit unterscheidet sich Tel Quel auch grundsätzlich von den gleichzeitig agierenden Situationisten, zu denen praktisch keine Beziehungen bestehen. In diesem Ensemble von (poststrukturalistischer) Wissenschaft und Literatur liegt ohne Zweifel das Innovationspotenzial Tel Quels als (Theorie-)Avantgarde-Bewegung.¹¹

Positionierungsbemühungen

1968 ist Tel Quel als Gruppe und als Zeitschrift acht Jahre alt, dass sie mittlerweile die Theorie-Avantgarde repräsentiert, war zum Gründungszeitpunkt durchaus nicht selbstverständlich. Als eine kleine Gruppe um Jean-Edern Hallier und Philippe Sollers im März 1960 das erste Heft der Zeitschrift veröffentlicht (außerdem Fernand de Jacquilot du Boisrouvray, Jacques Coudol, Jean-René Huguenin und Renaud Matignon), haben die meisten von ihnen erste Werke publiziert, und Sollers' erster Roman *Une curieuse solitude*¹² wird viel beachtet, doch keiner von ihnen ist für avantgardistische Positionen bekannt. Mit einem Nietzsche-Motto und einer expositorischen »Déclaration«, die wenig Manifestcharakter besitzt, provoziert die neue Zeitschrift vielmehr zwei Jahre vor Ende des Algerienkrieges (im September 1960 erscheint das »Manifeste des 121«) mit einem offen proklamierten a-politischen Grundtenor,¹³ der bei neu auftretenden avantgardistischen Bewegungen und Zeitschriften seinesgleichen sucht. Das vorgebliche Nietzsche-Motto lautet »Ich will die Welt und ich will sie GENAU SO [TEL QUEL], und will sie noch mehr, will sie

11 1997 veröffentlicht Patrick Ffrench in der *Romanic Review* (Bd. 88) den Aufsatz mit dem bezeichnenden Titel: »Tel Quel and Surrealism: A Re-evaluation: Has the Avant-Garde Become a Theory?«, 189-196.

12 Philippe Sollers: *Une curieuse solitude*, Paris: Éditions du Seuil 1958.

13 Keiner der Tel Quel-Protagonisten, aber auch nicht Georges Bataille oder Roland Barthes unterzeichnen das Manifest gegen den französischen Krieg in Algerien.

ewig, und ich rufe unersättlich: noch einmal!«¹⁴ Nun stammt das Zitat nicht aus einer Nietzsche-Übersetzung, wie die meisten *Tel Quel*-Untersuchungen ungeprüft übernehmen.¹⁵ Philippe Forest sieht in seiner *Histoire de Tel Quel* zumindest diese Problematik, wenn er kommentiert: »Dieser Satz bildet die einzig vorgebrachte Rechtfertigung für einen Titel, der unvermeidlich eher Valéry als Nietzsche evoziert.«¹⁶ Tatsächlich findet sich das Zitat aber in einem »Lettre à Angèle« (10. 12. 1893), in dem Gide seine Ästhetik formuliert,¹⁷ womit ein Avantgarde-Kontext eigentlich ausgeschlossen ist, allerdings (augenzwinkernd?) auf die Zeitschriftenkonstellation um 1960 verwiesen wird. Die *Nouvelle Revue Française (NRF)*, die Gide 1909 gründet und bis zum Ersten Weltkrieg leitet, erscheint seit 1953 erneut unter der Leitung von Jean Paulhan bei Gallimard, und sie vertritt ebenso wie die 1946 von Georges Bataille gegründete *Critique* (Éditions de Minuit) die im *Tel Quel* Nietzsche-Valéry-Gide-Motto zum Ausdruck kommende unpolitische Linie. Wie sie wendet sich *Tel Quel* gegen die 1945 von Sartre gegründeten *Temps modernes* (Juillard), die das Konzept der engagierten Literatur propagieren, vielleicht auch weil Sartre davon überzeugt ist, mit seiner Konzeption des Existenzialismus die (historischen) Avantgarden überflüssig gemacht zu haben. Insgesamt dominiert in all diesen Zeitschriften und Bewegungen eine Avantgarde-Kritik, die vor allem den Surrealismus für historisch bzw. überholt hält. Insofern steht die (unpolitische) Positionierung von *Tel Quel* (Éditions du Seuil) im Augenblick der Gründung der Zeitschrift in keinerlei Zusammenhang mit einer wie auch immer gearteten Avantgarde-Konzeption, wie sie vor allem von Bourdieu'schen Analysen der *Tel Quel*-Geschichte immer wieder vertreten wird.¹⁸ Bei der unpolitischen Inszenierung der neuen Zeitschrift/Bewegung handelt es sich vielmehr um (Bourdieu'sche) Positionskämpfe im literarischen Feld, worauf auch die jeweiligen Verlage hinweisen, in denen die Zeitschriften erscheinen. Es ist bezeichnend, dass *Tel Quel* von Beginn an die gleichzeitig

14 Übers. d. Verf.: »Je veux le monde et je le veux TEL QUEL, et le veux encore, le veux éternellement, et je crie insatiablement: bis!«, in: *Tel Quel*, Heft 1 (1960), 2.

15 Es wird teilweise auf den Abschnitt 56 von *Jenseits von Gut und Böse* verwiesen, in dem es vom Ideal des »weltbejahendsten« Menschen heißt, »[D]er sich nicht nur mit dem was war und ist, abgefunden und vertragen gelernt hat, sondern es, so wie es war und ist, wieder haben will, in alle Ewigkeit hinaus, unersättlich da capo rufend«, auf den sich offensichtlich Gide bezieht.

16 Übers. d. Verf., »Cette phrase constitue la seule justification avancée pour un titre qui, inévitablement, évoque Valéry plus que Nietzsche«, in: Philippe Forest: *Histoire de Tel Quel. 1960-1982*, Seuil 1995, 51.

17 André Gide: *Prétextes*, Mercure de France 1919, 168.

18 Niilo Kauppi: *Tel Quel, la constitution sociale d'une avant-garde*, Helsinki: Finnish Society of Sciences and Lettres 1991; Louis Pinto: »Tel Quel. Au sujet des intellectuels de parodie«, in: *Actes de la Recherche en Sciences sociales* 89 (1991), 66-77; François Hourmant: »Tel Quel et ses volte-face politiques (1968-1978)«, in: *Vingtième Siècle* 51 (1996), 112-128.

aktive *Situationistische Avantgarde* ignoriert, auch dies ist eine Distanzierung von avantgardistischen Positionen innerhalb des literarischen Feldes.

Philippe Forest bezeichnet den programmatischen Eröffnungsartikel der Zeitschrift nicht ohne Grund als eine »Déclaration-Manifeste«,¹⁹ wobei unklar ist, in welcher Weise *Tel Quel* mit der avantgardistischen Gattung umgeht. Zu Ende dieser Erklärung legt das *Tel Quel*-Kollektiv ein doppeltes Bekenntnis ab: »Jede zu kategorische Positionierung wäre kaum mehr als ein individuelles Manifest«. D.h. die Radikalität individueller wie kollektiver Manifeste wird abgelehnt. Und direkt anschließend verdeutlichen die *Tel Quel*-Mitglieder: »Definitiv nichts wäre uns angenehmer, als des Eklektizismus angeklagt zu werden«;²⁰ auch mit der Inanspruchnahme eines generellen Eklektizismus positioniert sich die *Tel Quel*-Erklärung überdeutlich gegen die radikalen Forderungen der avantgardistischen Manifeste. Die Einschätzung der Avantgarde, aber auch jeder engagierten Literatur verdeutlicht der »Petit Dictionnaire des idées reçues 1960« des zweiten *Tel Quel*-Heftes (Sommer 1960). Dort heißt es eindeutig und aufeinander bezogen: »Der *Surrealismus* es gibt keinen Surrealismus mehr Der *Existenzialismus* es gibt keinen Existenzialismus mehr«. Vor allem aber wird jede mögliche Avantgarde-Konzeption eklektizistisch relativiert: »Der *Konformismus* ist auch Teil der Avantgarde.«²¹ Vielleicht gilt das auch für den Konformismus des Eklektizismus.

Das, was avantgardistischer Konformismus genannt wird, praktiziert *Tel Quel* schon im ersten Heft.²² So hat das Kollektiv keine Bedenken, in den »Notes de lecture« gleich zwei surrealistische Verfahren zu recyceln, ohne diese allerdings als *dérive* zu deklarieren. Zum einen nimmt die *Tel Quel*-Redaktion das surrealistische Verfahren der Literatur-Umfragen wieder auf. Von den Surrealisten mehrfach praktiziert, lehnt sich die *Tel Quel*-Enquête deutlich an die berühmteste der Surrealismus-Umfragen an: »Warum schreiben Sie?«²³ mit der die Institution Literatur disqualifiziert werden sollte. Unter dem Titel »Glauben Sie, eine schriftstellerische Begabung zu haben?« (»Pensez-vous avoir un don d'écrivain?«)²⁴ antworten 30 Autoren, darunter Julien Gracq, Claude Simon, Alain Robbe-Grillet und Nathalie Sarraute, aber auch

19 Forest: *Histoire de Tel Quel*, 51.

20 Übers. d. Verf., »Toute prise de position trop catégorique ne serait plus guère qu'un manifeste individuel«, »Rien, en définitive, ne nous serait plus agréable que d'être accusé d'éclecticisme«, in: »Déclaration«, in: *Tel Quel*, 1 (1960), 4.

21 Übers. d. Verf., »Le *surréalisme* il n'y a plus de *surréalisme* L'*existentialisme* il n'y a plus d'*existentialisme*«, »Le *conformisme* est aussi d'avant-garde«, in: »Petit Dictionnaire des idées reçues 1960«, in: *Tel Quel* 2 (1960), 94.

22 In dem Zusammenhang ist aufschlussreich, dass Sollers Forest gegenüber erklärt, vor Gründung seiner Zeitschrift gründlich die surrealistischen Zeitschriften (*La Révolution surréaliste*; *Le Surrealisme au service de la Révolution*) in der Bibliothèque de l'Arsenal studiert zu haben. (Forest: *Histoire de Tel Quel*, 108, Anm. 15).

23 Pourquoi écrivez-vous?, *Littérature*, Heft 9, 1919, 21-28.

24 »Pensez-vous avoir un don d'écrivain?«, *Tel Quel* 2 (1960), 39-43.

Philippe Soupault, Jean Cocteau oder Louis-Ferdinand Céline. Inwieweit diese Antworten – und die Absenz bestimmter Autoren und Strömungen – eine »impertinente Geburtsanzeige gegenüber dem Tout Paris der Literatur« darstellen soll, wie es Philippe Forest behauptet,²⁵ erschließt sich weder anhand der Namen noch ihrer Antworten, vielmehr verhält man sich so, wie es sich für Neuankömmlinge im literarischen Feld gehört.

Zum anderen praktiziert *Tel Quel* das Verfahren der Schulnoten für Autoren, mit dem die Surrealisten 1921 in *Littérature* (Heft 18) provozieren wollen. Diese Strategie wendet das Tel Quel-Kollektiv unter dem Titel »Die Kritik ist willkürlich; es scheint uns nützlich, dies zu beweisen«²⁶ auf zwölf Gegenwartsromanciers an, wobei Robbe-Grillet, Blanchot und Sarraute am besten abschneiden, was nicht nur die literarische Linie der Anfangsjahre der Zeitschrift adäquat widerspiegelt, sondern auch der allgemeinen Horizont-erwartung der beginnenden 1960er Jahre entspricht: Seit der Etikettierung durch Émile Henriot (*Le Monde*, 22. 5. 1957) ist das Nouveau Roman-Modell zum Inbegriff zeitgenössischen Schreibens geworden.

Die beiden surrealistischen Verfahren stellen zwar ein »von den Surrealisten inspiriertes Ich« dar,²⁷ doch das Tel Quel-Kollektiv verwendet sie nicht im Kontext einer avantgardistischen Strategie: Von Provokation und Impertinenz ist nicht nur wegen der Wiederholung von Textsorten der (historischen) Avantgarde nicht viel zu bemerken. Vielmehr dienen beide dazu, den eigenen Platz im literarischen Feld der Epoche zu etablieren und zu markieren, keinesfalls jedoch, um dieses als Institution infrage zu stellen. Von einem *radikalen Imaginären* ist in den Tel Quel-Anfängen nichts zu spüren.

Eine vieldeutige »Erklärung«

Der erste Absatz der »Déclaration« mit der Tel Quel das literarische Feld betritt, bietet ein kaum verhülltes Glaubensbekenntnis. Sollers hat es nach Gesprächen mit Francis Ponge verfasst und es beginnt mit dem Satz, »Jedes Mal wenn das Denken [und wohl auch die Literatur] unter den Einfluss moralischer und politischer Imperative gerät, hört es auf, das zu sein, was wir von ihm erwarten: die Grundlage unserer Präsenz, sein klarer und schwieriger Ausdruck in der Kunst.« Die Literatur soll sich also von politischen und moralischen Verpflichtungen frei machen, vor allem aber soll sie keine (avantgardistische) Utopie eines *radikalen Imaginären* formulieren, sondern pragmatisch-gegenwartsorientiert sein, ganz im Sinne des Nietzsche-Valéry-Gide-Zitats. Und zu

25 Übers. d. Verf., »impertinent faire-part de naissance adressé au Tout-Paris des lettres«, Forest: *Histoire de Tel Quel*, 50.

26 Übers. d. Verf., »La critique étant arbitraire, il nous semble utile de le démontrer«, in: *Tel Quel* 1 (1960), 94.

27 Übers. d. Verf., »je inspiré des surréalistes«, in: Forest: *Histoire de Tel Quel*, 60.

Ende dieses Absatzes heißt es, schon deutlicher auf die damaligen Avantgarden, wie den Surrealismus, aber auch auf die engagierte Literatur des Existenzialismus bezogen: »Die Ideologen haben die Ausdruck[s]möglichkeiten lang genug dominiert, dass es an der Zeit ist, dass sie sich endlich erlauben, sie zu verabschieden, sich nur noch mit sich selbst zu beschäftigen – mit ihrem Schicksal und ihren besonderen Regeln«,²⁸ es ist nicht unangemessen, darin (auch) ein *l'art pour l'art*-Bekenntnis zu erblicken. Damit wird für die Kunst jene Autonomie postuliert, die im Zentrum der Debatten des 19. Jahrhunderts steht und gegen die sich (in der Tradition Rimbauds und Lautréamonts) der Angriff der (historischen) Avantgarden richtet.

Was die »Déclaration« sucht und propagiert sind sowohl »die Entdeckung einer Welt« wie das »Interesse, das diese Welt verdient, diese Welt ALS SOLCHE« (»intérêt que mérite ce monde, ce monde TEL QUEL«) und zwar im Sinne der »unbegrenzten Ausdehnung ihres Reichtums und ihrer Möglichkeiten. Und vielleicht könnten wir sie als schön qualifizieren.« Ein Schönheitsideal wird zum zentralen Kriterium der Tel Quel-Ästhetik: »Die literarische Schönheit, die wir mehr und mehr entschieden anstreben, wird dementsprechend künstlerischer sein.« Dieser Ästhetik entspricht der anschließende Text »La figure sèche« von Francis Ponge, doch gewiss nicht die Konzeption des »Schön wie« Lautréamonts, die für die Surrealisten die Referenz bildet, und die Tel Quel erst später »entdecken« wird. Wenn es wenig später heißt: »Die Welt wollen, und sie in jedem Augenblick wollen, setzt den Willen voraus, sich der Realität hinzuzugesellen, indem man sie wiederergreift und mehr, indem man repräsentiert als dass man sie infrage stellt. Dann kann das Werk wirklich den Worten Valéry's entsprechend ein »entzückendes Gebäude« werden«,²⁹ so formuliert das dieses Schönheitsideal. Zwar haben auch die späteren Surrealisten bei der Gründung von *Littérature* (1919) die Unterstützung Valéry's (und Gides) gesucht, doch mit dem proklamierten Nicht-Engagement (»non-contestation«) und dem erklärten Ziel einer Repräsentation der Wirklichkeit dementiert Tel Quel die Forderungen der Avantgarden nach radikalen, oft revolutionären Veränderungen der künstlerischen wie der sozialen Realität. Damit distanziert sich die »Déclaration« von der Tradition der Avantgarde-Manifeste, sie antwortet vielmehr auf die »Présentation« der *Temps modernes* durch Sartre (1945), in

28 Übers. d. Verf., »Chaque fois que la pensée, soumise à des impératifs moraux et politiques, a cessé d'être ce que nous attendons d'elle: le fondement de notre présence, sa claire et difficile expression par l'art«, »Les idéologues ont suffisamment régné sur l'expression pour que celle-ci se permette enfin de leur fausser compagnie, de ne plus s'occuper que d'elle-même, de sa fatalité et de ses règles particulières«, in: »Déclaration«, in: *Tel Quel*, 1 (1960), beide Zitate: 3.

29 Übers. d. Verf., »étendue infinie de sa richesse et de son possible. Et peut-être pourrions-nous qualifier de beau«, »La beauté littéraire, que nous souhaitons de plus en plus décisive, sera ainsi plus artistique«, »Vouloir le monde, et le vouloir à chaque instant, suppose une volonté de s'ajouter à la réalité en la ressaisissant et, plus qu'en la contestant, en la représentant. Alors l'œuvre pourra vraiment devenir, selon les mots de Valéry, »un édifice enchanté« in: »Déclaration«, in: *Tel Quel*, 1 (1960), alle Zitate: 4.

der es deutlich heißt: »Zusammenfassend ist es unsere Absicht, zu bestimmten Veränderungen in der Gesellschaft, die uns umgibt, beizutragen«, und die die »Theoretiker des l'Art pour l'art und des Realismus« gleichermaßen ablehnt.³⁰ Tel Quel und seine programmatische Erklärung sind nicht ohne Grund mit einer Rückkehr zum l'Art pour l'art gleichgesetzt worden. François Wahl erklärt gegenüber Jean-Pierre Faye: »Es wird einen neuen Parnasse geben [...] Tel Quel wird dieser neue Parnasse sein«,³¹ und in der Tat ähnelt die Position der »non-contestation du monde« weitaus mehr der Ästhetik des Parnasse als jener eines Rimbaud oder Lautréamont. Wenn Philippe Forest davon spricht, dass das Nicht-Engagement der Wesenszug sei, »den an diesem Ende der 1950er Jahre [Tel Quel] mit der Mehrzahl von ihnen teilt«,³² also den erwähnten und anderen literarisch-kulturellen Zeitschriften, so reduziert er diesen »trait commun« auf eine Positionierung im literarisch-kulturellen Feld. Doch mit einer solchen Positionierung ist auch ein (inhaltliches) Dementi an die Avantgarde verbunden, sowohl den historischen Zeitschriften der Avantgarde wie den aktuellen, etwa der *Internationale Situationniste* (ab 1958) gegenüber.

Im letzten Absatz der »Déclaration« spricht Sollers davon, dass »man auch Schweigen und Ignorieren bemerken wird [...] Das liegt daran, dass bestimmte Personen oder bestimmte Systeme für uns *aus dem Geist verschwunden* sind.«³³ Dieses betonte Vergessen gilt offensichtlich der (historischen) Avantgarde, die der Gesellschaft der »Trente glorieuses«, also der Wohlstandsgesellschaft, angeblich nichts mehr zu sagen hat, aber wohl auch Gruppen wie den Situationisten, die offensichtlich für nicht satisfaktionsfähig gehalten werden. Es gilt darüber hinaus aber und konsequenterweise eigentlich jeder Avantgarde-Konzeption und -Position generell: Mit seinem Schönheitsideal und dem Sich-Einlassen mit der Welt so wie sie ist, lehnt Tel Quel jede radikale Veränderung und jedes radikale Imaginäre ab. – Umso erstaunlicher, dass sich dies relativ schnell ändern soll.

Auf dem Weg zur Avantgarde

Für Philippe Forest setzt die Emergenz des Avantgardismus im Jahr 1963 ein: »[Z]u dem Zeitpunkt verwandelt sich die Zeitschrift in eine Avantgarde-Bewegung, ausgestattet mit einem eigenen ästhetischen Projekt, das es weiterzu-

30 Übers. d. Verf., »En résumé, notre intention est de concourir à produire certains changements dans la Société qui nous entoure«, »théoriciens de l'Art pour l'Art et du Réalisme«, in: Jean-Paul Sartre: »Présentation«, in: Sartre: *Situations II*, Paris: Gallimard 1948, 16 und 9.

31 Übers. d. Verf., »[I]l va y avoir un nouveau Parnasse [...] ce nouveau Parnasse va être Tel Quel«, in: Jean-Pierre Faye: *Commencement d'une figure en mouvement*, Stock 1980, 68.

32 Übers. d. Verf., »qu'en cette fin des années cinquante il [Tel Quel] partage avec la plupart d'elles«, in: Forest, *Histoire de Tel Quel*, 53.

33 Übers. d. Verf., »on remarquera aussi des silences et des omissions [...] C'est que certaines personnes ou certains systèmes nous seront comme *sortis de l'esprit*«, in: »Déclaration«, in: *Tel Quel*, 1 (1960), 173 (Brief vom 18. 11. 1963).

entwickeln und zu verteidigen gilt.«³⁴ Und er zitiert einen Brief von Marcelin Pleynet an Sollers, in dem die Gründung einer Gruppe oder Schule gefordert wird: »[I]ch glaube, ein solches Ereignis wäre besonders hilfreich«,³⁵ womit allerdings weniger eine künstlerisch-literarische als eine feldsoziologische Avantgarde à la Bourdieu propagiert wird. Damit ist zugleich die Abkehr vom Nouveau Roman und vor allem von Alain Robbe-Grillet und eine Hinwendung zum Strukturalismus verbunden, für den zuerst Roland Barthes steht. Dies ist nur deshalb möglich, weil es Sollers gelingt, bis Ende 1963 alle Gründungsmitglieder der Tel Quel-Redaktion auszuschließen oder zurücktreten zu lassen. Mit neuen Mitgliedern wie Marcelin Pleynet, Denis Roche oder Jean-Pierre Faye verbindet sich eine Öffnung der Zeitschrift zur (post-)strukturalistischen Philosophie, Kulturgeschichte und Literatursemiotik. Die Strategie der Zeitschrift, und vor allem Sollers' und Pleynets ist es, einer neuen Literatur den Weg zu bahnen, für die vier Namen stehen: Michel Foucault, Roland Barthes, Jacques Derrida und Jacques Lacan. Foucault veröffentlicht einen Artikel (»Le langage à l'infini«) in Heft 15 (1963), Barthes folgt in Heft 16 (1964) mit »Littérature et signification« und Derridas Artaud-Aufsatz »La parole soufflée« erscheint in Heft 20 (1965). Michel Foucault ist 1961 mit *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique* bekannt geworden, er widmet Tel Quel-Autoren (Sollers, Baudry, Thibaudeau und Pleynet) nicht nur einen wichtigen Beitrag in *Critique* (1963), den er in *Théorie d'ensemble* erneut veröffentlicht, vor allem leitet er im September 1963 die Tel Quel gewidmete legendäre Cerisy-Dekade »Eine neue Literatur?« (»Une littérature nouvelle?«), die die Zeitschrift und die sich um sie bildende Gruppe einer breiteren Öffentlichkeit bekannt macht.

In seiner Einleitung zur zentralen »Debatte über den Roman« der Cerisy-Tagung formuliert Foucault seine Einschätzung der »neuen Literatur«, für die Tel Quel steht: »Durch eins bin ich beeindruckt worden«, und dieser Eindruck betrifft die Beziehung und den Unterschied zwischen der alten (historischen) und der neuen Avantgarde, und d.h. zwischen Surrealismus und Tel Quel. Zweimal kommt er auf dieses Verhältnis, auch unter Verweis auf Robbe-Grillet und den Nouveau Roman, zu sprechen. Zunächst einmal attestiert er beiden Avantgarden, wobei er diesen Begriff vermeidet, gemeinsame »spirituelle Experimente« (expériences spirituelles), wie Traum, Wahnsinn, Wiederholung, Verdoppelung, Zeitverunsicherung. »Ich bin eigentlich dadurch beeindruckt worden, dass man diese Konstellation fast auf die gleiche Weise schon bei den Surrealisten gezeichnet sieht. Deshalb glaube ich, dass die häufige Referenz auf Breton bei Sollers kein Zufall ist.« Foucault geht soweit, einen Isomorphismus zwischen Surrealismus und Tel Quel zu konstatieren, wobei sich die Frage

34 Übers. d. Verf., »[L]a revue se transforme alors en mouvement d'avant-garde, doté d'un projet esthétique propre qu'il s'agit de développer et de défendre«, in: Forest, *Histoire de Tel Quel*, 159.

35 Übers. d. Verf., »[J]e crois qu'un tel événement serait des plus utiles«, in: Forest: *Histoire de Tel Quel*, 173.

aufdrängt, worin die Differenz besteht. Auch wenn er zugibt, sich dessen nicht sicher zu sein, behauptet er, »dass die Surrealisten diese Erfahrungen in einem Bereich ansiedelten, den man Psychologisch nennen kann [...] Sie entdecken dort eine Art kollektives oder nicht-kollektives Unbewusstes.«³⁶ Demgegenüber attestiert er Sollers ein tiefenstrukturelles Projekt: »[E]r hat sie [die Erfahrungen] nicht im Bereich der Psyche platziert, sondern in dem des Denkens, d.h. [...] dass man auf der Ebene einer sehr schwierig zu formulierenden Erfahrung – jener des Denkens – versucht, eine gewisse Zahl von Grenzerfahrungen, wie jene der Vernunft, des Traums, des Wachzustandes usw. [...] auf dieser Ebene des Denkens zu halten – eine rätselhafte Ebene, die die Surrealisten eigentlich in einer psychologischen Tiefendimension verankert haben.«³⁷ Schon die Wiederholung von »eigentlich«, im ersten und letzten Zitat lässt erkennen, dass Foucault mehr eine Hypothese als eine Erklärung formuliert. Den Surrealisten Psychologismus zu unterstellen, unterstreicht zwar die Überlegenheit von Tel Quel in der Tradition des Nouveau Roman, berücksichtigt aber kaum, dass es dem Surrealismus schon in seiner Definition um »das Funktionieren des Denkens« geht und dass Breton sowohl im *Manifest* wie am Anfang von *Nadja* das Psychologisieren in Romanen verurteilt: »Holla, ich bin bei der Psychologie, ein Thema, bei dem ich aufpasse, nicht zu scherzen.«³⁸ Wieso die Surrealisten ihr selbst gestecktes Ziel »eigentlich« missachtet haben, bedürfte zumindest einer Erklärung.

Zweitens ist Foucault folgender Unterschied wichtig: »[F]ür die Surrealisten war die Sprache im Grunde nicht mehr als ein Zugangsinstrument oder auch eine Reflexionsoberfläche für ihre Experimente« und »das automatische Schreiben war die Oberfläche, auf der sich diese Erfahrungen widerspiegelten.« Demgegenüber gilt für Sollers, dass »die Sprache im Gegensatz dazu der dichte Raum [ist], in dessen Inneren die Erfahrungen gemacht werden«, und er wiederholt: »[A]ll diese Erfahrungen ereignen sich elementar in der Sprache – wie im Wasser oder in der Luft.« Die Wiederholung soll nicht nur den Unter-

36 Übers. d. Verf., »J'ai été frappé d'une chose«, »J'ai été frappé par le fait que cette constellation, on la trouve déjà à peu près dessinée de la même manière chez les surréalistes. Et, au fond, je crois que la référence souvent faite par Sollers à Breton, ce n'est pas un hasard«, »que les surréalistes avaient placé ces expériences dans un espace qu'on pourrait appeler psychologique [...] Ils y reconnaissaient une sorte d'inconscient, collectif ou non«, in: »Débat sur le roman. Dirigé par Michel Foucault«, in: Tel Quel 17 (1964): »Une littérature nouvelle? Décade de Cerisy«, 12-54, hier: 12.

37 Übers. d. Verf., »il ne les [expériences] place pas dans l'espace de la psyché, mais dans celui de la pensée; c'est-à-dire [...] qu'on essaie de maintenir au niveau d'une expérience très difficile à formuler – celle de la pensée – un certain nombre d'épreuves limites comme celles de la raison, du rêve, de la veille, etc. ..., de les maintenir à ce niveau de la pensée, – niveau énigmatique que les surréalistes avaient, au fond, enfoncé dans une dimension psychologique«, in: Foucault: »Débat«, 12/13.

38 Übers. d. Verf., »Holla, j'en suis à la psychologie, sujet sur lequel je n'aurai garde à plaisanter«, in: Breton: *Manifeste du surréalisme, Œuvres*, Bd. I, 328 und 315.

schied betonen, sondern auch überdecken, dass sich der Surrealismus zentral mit der Frage auseinandersetzt: »Was heißt es, zu denken, und was bedeutet diese außergewöhnliche Erfahrung des Denkens?«³⁹ Foucault hält sie unter Bezug auf Bataille und Blanchot und deren »limite«- und »transgression«-Konzeptionen für das Charakteristikum der »neuen Literatur«.

Der doppelte Hinweis auf den Surrealismus zeigt also, dass es mit der Betonung der Unterschiede vor allem darum geht, den eigenen Anspruch zu privilegieren, eine »neue Avantgarde« zu repräsentieren, und Foucault unterstützt diese Intention explizit: »Bei Tel Quel ist das, was man erforscht, der Raum des Denkens [...] Philosophisch nimmt man die Fragen Heideggers wieder auf: ›Was heißt es, zu denken und zu sprechen?‹ Und deshalb ist die Sprache nicht wie bei den Surrealisten ein Zugangsinstrument zum Unbewussten oder sein Registrieren im automatischen Schreiben, sondern die Materie selbst, in/mit der man seine Erfahrungen praktiziert.«⁴⁰ Wenn es also bei Tel Quel ein *radikales Imaginäres* gibt, so ist es jenes der Experimente des »Denkens« und der *écriture*, die die Welt verändern sollen. Unabhängig davon, ob Foucaults Kritik dem Surrealismus gerecht wird, propagiert er Tel Quel damit als die Avantgarde, die von Bataille und Blanchot bis zu Heidegger ein radikales Programm des Denkens repräsentiert, das den Surrealismus in den Schatten stellt und mit ihren sprachphilosophischen »Experimenten« überbietet.

Trotz der Bedeutung, die dem Breton'schen Surrealismus als Referenz für Tel Quel zukommt, setzt sich Foucault nur in einem kurzen Interview mit Claude Bonnefoy (*Arts et Loisirs* 1966) mit ihm auseinander. Auch darin vermeidet er die Avantgarde-Begrifflichkeit, und von der Bewegung spricht er als der »surrealistischen Institution« oder »dem Spiel, den surrealistischen Mystifizierungen.«⁴¹ Breton, der trotz des Verschwindens des Autors⁴² für Foucault ein »Gründer« wie Nietzsche ist, ist »ein sehr mächtiger und ganz naher Toter«, der nicht nur

39 Übers. d. Verf., »[P]our les surréalistes, le langage n'était au fond qu'un instrument d'accès ou encore qu'une surface de réflexion pour leurs expériences«, »l'écriture automatique, c'était la surface sur laquelle venaient de se refléter ces expériences«, »le langage est au contraire l'espace épais dans lequel et à l'intérieur duquel se font ces expériences«, »[C]'est dans l'élément du langage – comme dans l'eau, ou dans l'air – que toutes ces expériences se font«, »Qu'est-ce que c'est que penser, qu'est-ce que c'est cette expérience extraordinaire de la pensée?«, in: Foucault: »Débat«, 13.

40 Übers. d. Verf., »À Tel Quel, ce que l'on explore, c'est l'espace de la pensée. [...] Philosophiquement, vous vous rattachez aux interrogations de Heidegger: ›Qu'est-ce que penser et parler?‹ Et c'est pourquoi le langage, au lieu d'être comme chez les surréalistes, un instrument d'accès à l'inconscient ou son enregistrement dans l'écriture automatique, est la matière même où vous pratiquez vos expériences«, zitiert nach Jacqueline Piatier, »Six écrivains et un philosophe en quête d'une nouvelle littérature«, in: *Le Monde* (7.9.1963).

41 Übers. d. Verf., »institution surréaliste«, »le jeu, la mystification surréalistes«, in: Michel Foucault: »C'était un nageur entre deux mots«, in: Interview mit Claude Bonnefoy, in: *Dits et écrits*, Bd. 1 (1954-1988), Paris: Gallimard 1994, 554.

42 Michel Foucault: »Was ist ein Autor?« (»Qu'est-ce qu'un auteur?«, in: *Dits et écrits*, Bd. 1, Paris: Gallimard 1994, 817-848).

Schreiben und Wissen zusammenführt, sondern dem das Kompliment gemacht wird, »dass das Schreiben als solches und das Buch mit seinem weißen Fleisch die Macht haben, die Welt zu verändern«, also eine Konzeption, die der von Tel Quel zumindest recht nahekommt. Wenn er allerdings einen »heiligen Raum, der den Schrein eines unbeweglichen und mit Gold gekleideten Breton umgibt«,⁴³ evoziert, so ist mit dieser Heiligsprechung auch die Entrückung in eine (gewünschte, gar notwendige?) Wirkungslosigkeit einer konsekrierten Avantgarde intendiert, um sich mit deren Konzeptionen nicht wirklich auseinandersetzen zu müssen. So oft und so zentral sich Foucault immer wieder auf Nietzsche bezieht, ebenso selten erwähnt er Breton und den Surrealismus, als ob diese Tel Quel und die Theorie-Avantgarde beeinträchtigen könnten.

Besonders deutlich wird dies an einer kurzen Diskussion über den »blinden Punkt« (»point aveugle«) oder die »blinde Aufgabe« (»tâche aveugle«) bei Sollers. Dieser »Punkt« verweist zumindest begrifflich auf den »Punkt des Geistes« (»point de l'esprit«), den Breton im *Zweiten Manifest*, in dem er im übrigen Bataille heftig attackiert, so definiert: »[E]in gewisser Punkt des Geistes, von dem aus das Leben und der Tod, das Reale und das Imaginäre, die Vergangenheit und die Zukunft, das Kommunizierbare und das Unkommunizierbare, unten und oben aufhören, unterschiedlich wahrgenommen zu werden«,⁴⁴ und den er später den »erhabenen Punkt« (»point sublime«) nennt. Bataille spricht im Hegel-Teil der *Expérience intérieure*, wo er Bretons Hegel-Lektüre im *Zweiten Manifest* vehement kritisiert, von dem »blinden Fleck«, auf den sich Sollers bezieht. Was Sollers jedoch auf Nachfragen zu seiner Interpretation von Batailles »tâche aveugle« sagt, geht kaum über Breton hinaus: Der blinde Fleck ist der Ort, »wo das Problem der Realität verschlungen wird« und »wo alles zu konvergieren und zu verschwinden scheint und sich dennoch wiederentfaltet und das Buch ergibt, ohne Unterlass.«⁴⁵ Die Eigenschaften beider »Punkte« verweisen allerdings auf zwei unterschiedliche Avantgarde-Konzeptionen. Während Bretons Punkt die Erfüllung des surrealistischen Avantgarde-Projekts im Sinne einer Zusammenführung von Kunst und Leben impliziert, charakterisiert es den »point aveugle« bei Sollers – um es mit Bataille zu sagen –, »das zu beinhalten, was die Welt an Zerrissenem verbirgt, das unaufhörliche Gleiten von Allem zum/ins Nichts«,⁴⁶ d. h. also das entgegengesetzte Programm:

43 Übers. d. Verf., »un mort tout puissant et tout proche«, »que l'écriture en elle-même, que le livre dans sa chair blanche ont le pouvoir de changer le monde«, »espace sacré qui entourait la chasse d'un Breton, allongé immobile et revêtu d'or«, in: Foucault: »C'était un nageur«, 554 und 555.

44 Übers. d. Verf., »[U]n certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement«, in: Breton: *Second manifeste*, in: *Œuvres*, Bd. I, 781.

45 Übers. d. Verf., »où le problème de la réalité s'engloutit«, »où tout semble converger, disparaître, et pourtant se re-déplie et donne le livre, sans cesse«, in: Sollers: »Débat«, 34 und 35.

46 Übers. d. Verf., »[de] contenir ce que le monde recèle de déchiré, l'incessant glissement de tout au néant«, Georges Bataille: *L'expérience intérieure*, in: ders.: *Œuvres complètes*, Bd. V,

keine Erfüllung, sondern »Verlust« und »Aufgabe« der Welt. Wobei Sollers allerdings hinzufügt, dass dies ohne Unterlass das Buch ergibt, also produktiv wird, und zwar als Ort, an dem Literatur (noch) entstehen kann. Die Frage ist, ob das noch als Avantgarde-Konzeption im Sinne einer Veränderung der Welt betrachtet werden kann oder ob damit ein Funktionswandel der Avantgarde oder gar eine Institutionalisierung verbunden ist.

Ein Avantgarde-Manifest? *Théorie d'ensemble*

Mit ihren programmatischen Texten proklamieren Avantgarden sich und ihr Programm, dies ist auch die Funktion des Sammelbandes *Théorie d'ensemble* (1968), den Fredric Jameson als »The Tel Quel manifesto« bezeichnet, und auch Forest oder Eva Angerer betrachten den Band als »Manifest«.47 Schon der Titel proklamiert den wissenschaftlichen Anspruch des Bandes, denn er verweist explizit auf die legendäre systematische Darstellung der Grundlagen der Mathematik, die unter dem Pseudonym Bourbaki erschienene *Théorie des ensembles*.48 Dieser wissenschaftstheoretische Anspruch hat zur Folge, dass das (auch) literarisch-künstlerische Manifest von angesehenen Wissenschaftlern eingeleitet wird, in diesem Falle Michel Foucault, Roland Barthes und Jacques Derrida, wobei die Reihenfolge durchaus die (damalige) Bedeutung reflektiert. Zudem trägt *Tel Quel* seit 1967 (Heft 29) den Untertitel *Science/Littérature*, wobei sich auch hier mit der Reihenfolge ein Anspruch verbindet. In diesem Heft taucht auch zum ersten Mal ein Interview zur »Avantgarde« auf: »Für eine revolutionäre Avantgarde«.49 Erst nachdem die drei Referenz- und Autoritäts-(Post-)Strukturalisten ihre Einschätzungen formuliert haben,50 kommen die Tel Quel-MitarbeiterInnen (neben den Männern Julia Kristeva und Jacqueline Risset) zu Wort, und auch hier werden Hierarchien etabliert (Sollers kommt viermal zur Wort, Baudry und Pleynet drei-, Kristeva und Ricardou zweimal usw.). Mit der *Théorie d'ensemble* proklamiert Tel Quel den Übergang von der literarisch-künstlerischen zur Theorie-Avantgarde, wie Ffrenchs Tel Quel-Geschichte (*The Time of Theory*) von 1995 verdeutlicht. Auch insofern will Tel Quel eine bestimmte Avantgarde-Konzeption überwinden und sie als historisch brandmarken, und zugleich vermeiden, eine Neo-Avantgarde zu werden.

Während Foucault bei der Tel Quel-Woche von Cerisy vor allem die Unter-

Paris: Gallimard-Pléiade 1973, 141.

47 Fredric Jameson: »Après the Avant-Garde«, in: *London Review of Books*, Nr. 24 (Dezember 1996), 5-7, hier: 5. Forest, 298, Eva Angerer: *Die Literaturtheorie Julia Kristevas. Von Tel Quel zur Psychoanalyse*, Wien: Passagen 2007, 20.

48 Bourbaki: *Théories des ensembles*, Paris: Éditions Hermann 1939-1956.

49 Eduardo Sanguinetti: »Pour une avant-garde révolutionnaire«, in: *Tel Quel* 29 (1967), 76-95.

50 Foucaults »Distance, aspect, origine« in *Critique* (November 1963), Roland Barthes' »Drame, poème, roman« ebenfalls in *Critique* (1965), und Derrida hatte Anfang 1968 vor der *Société française de philosophie* einen Vortrag mit dem Titel »La différance« gehalten.

schiede zwischen der alten, surrealistischen und der neuen Tel Quel-Avantgarde markiert, setzt er sich in seinem *Théorie d'ensemble*-Beitrag »Distance, aspect, origine« zunächst extensiv mit Robbe-Grillet auseinander, also der theoretischen und feldsoziologischen Konkurrenz von Tel Quel. In fünf Punkten entwickelt er die Unterschiede: mit Robbe-Grillet's Distanz zu den »Dingen« (choses); den »Spiegeln« anstelle der Simulacra; der auf Zwischenräume verweisenden »Distanz«; einer unterschiedlichen Zeitkonzeption; dem »Intermédiaire« statt des Robbe-Grillet'schen Zeichensystems. Das System der *Tel Quelians* (Sollers, Pleynet, Thibaudeau) bildet für Foucault ein Netzwerk (*réseau*) »wo weder die Wahrheit der Rede noch die Serie der Geschichte eine Rolle spielen, sondern wo die Sprache das einzige A-Priori ist«,⁵¹ d.h. die Selbstreferentialität der Sprache wird nicht nur zum avantgardistischen Verfahren, sondern zum eigentlichen avantgardistischen Merkmal, in gewisser Weise wird der Poststrukturalismus dadurch mit der Avantgarde identisch. Erst in diesem Zusammenhang unterscheidet Foucault Tel Quel vom Surrealismus: dieser will mit seinen sprachlichen Experimenten eine »gebieterische Macht« in Hinblick auf die Wirklichkeit erreichen, für Tel Quel definiert Foucault das Fiktive demgegenüber so: »[D]ie verbalen Rippen dessen, was nicht existiert, so wie [tel quel] es ist«, »eine für die Sprache eigentümliche Distanz«, oder noch deutlicher: »[E]s gibt keine Fiktion weil die Sprache zu den Dingen auf Distanz steht [...] in ihrer Unzugänglichkeit«, oder um mit Foucault Pleynet zu zitieren: »[D]ie Wörter verweisen auf Wörter und mit dem was man hört, verweisen sie gegenseitig auf sich«; die Arbeit am Signifikanten steht also im Zentrum. In diesem Zusammenhang wird auch die grundlegende Distanz zu Robbe-Grillet (und mindestens ebenso sehr zum Surrealismus) markiert: Bei Tel Quel geht es um »die essentielle Leere, wo die Sprache ihren Raum findet; nicht als Lücke, wie jene, die die Erzählung von Robbe-Grillet unablässig prägt, sondern als Seins-Abwesenheit, Weiße [blancheur], die für die Sprache das paradoxe Milieu und auch die unauslöschbare Exteriorität ist [...] Die Sprache ist die Leere [...]«. Und auf den mit dieser Leere entstehenden Raum muss die Theorie reagieren: »[H]eute bildet der Strukturalismus ohne jeden Zweifel den akribischsten Blick auf die Oberfläche.« Damit lässt der Post-Strukturalismus »die Leere des Ursprungs« sichtbar werden,⁵² in der man aus guten Gründen

51 Übers. D. Verf., »où ne peuvent plus jouer la vérité de la parole ni la série de l'histoire, où le seul a priori, c'est le langage«, in: Michel Foucault: »Distance, aspect, origine«, in: *Théorie d'ensemble*, 11-24, hier: 18.

52 Übers. d. Verf., »la nervure verbale de ce qui n'existe pas, tel qu'il est«, »un éloignement propre au langage«, »il n'y a pas de fiction parce que le langage est à distance des choses [...] leur inaccessibilité«, »les mots désignent des mots et se renvoient les uns aux autres ce que vous entendez«, »le vide essentiel où le langage prend son espace; non pas lacune, comme celle que le récit de Robbe-Grillet ne cesse de couvrir, mais absence d'être, blancheur qui est, pour le langage, paradoxal milieu et aussi extériorité ineffaçable. [...] Le langage c'est le vide [...]«, »le structuralisme d'aujourd'hui pose à n'en pas douter le regard de surface le plus méticuleux«, »le vide visible de l'origine«, in: Foucault: »Distance, aspect, origine«, 18-24.

mit Hempfer allerdings auch eine »indiskutable Sprachtheorie« sehen kann.⁵³ Foucault bezeichnet Tel Quel zu keinem Zeitpunkt als Avantgarde, und mit einer solchen »Leere«, in der sich die Sprache nicht nur situiert, sondern die Tel Quel sprachlich sichtbar macht, ist ein Avantgarde-Anspruch, der über die Literatur hinausgeht, schlechterdings auch nicht zu vereinbaren.⁵⁴ Der Foucault-Aufsatz stammt aus dem Jahr 1963, Ende des Jahres 1968, als er *Théorie d'ensemble* eröffnet, ist Tel Quel jedoch schon unübersehbar im Begriff, eine (auch) politische Avantgarde werden zu wollen, freilich ohne die von Foucault formulierten (strukturalistischen) Ansprüche wirklich aufzugeben.

1963 veröffentlicht Foucault in *Critique* sein Bataille gewidmetes »Vorwort zur Transgression«, und Sollers' Essay »Der Roman und die Erfahrung der Grenzen«,⁵⁵ der mit dem Nouveau Roman bricht und eine neue Literaturkonzeption entwickelt, ist ebenfalls in diesem Zusammenhang zu sehen. Diese neue Konzeption hat Sollers erstmals in *Drame* (1965) praktiziert, und eben diesem Roman ist Roland Barthes' Artikel der *Théorie d'ensemble* gewidmet, der im selben Jahr 1965 in *Critique* erscheint. Man kann also durchaus von einer Orchestrierung sprechen, deren Sinfonie der Sammelband des Jahres 1968 darstellt. Der Klappentext des Sollers-Sammelbandes *L'écriture et l'expérience des limites*⁵⁶ erläutert deutlich, worum es geht: »Unsere Arbeit besteht darin, eine neue Art des Lesens vorzuschlagen, d.h. die Texte in/als Artikulation (mit) den Wissenschaften, der Philosophie zu lesen.«⁵⁷ Doch *Drame* propagiert nicht nur eine neue Art der Lektüre, sondern auch eine solche des Schreibens, bei der Literatur, Philosophie und Semiotik ineinander übergehen, und zwar von allen Seiten, was insbesondere der Literarizität des Barthes'schen Schreibens in besonderer Weise entspricht. Ottmar Ette überschreibt zu Recht einen Abschnitt seiner intellektuellen Barthes-Biographie mit »Schriftsteller ist, wer es sein will«.⁵⁸ Infolgedessen und wegen der lebenslangen Freundschaft mit Sollers⁵⁹ kommt es zu einer quasi-identifikatorischen Roman-Interpretation Barthes', in seinem den späteren *Sollers écrivain* (1979) vorbereitenden Artikel konstatiert

- 53 Klaus W. Hempfer: *Poststrukturelle Texttheorie und narrative Praxis. Tel Quel und die Konstitution eines Nouveau Nouveau Roman*, München: Fink 1976, 169.
- 54 Trotz ihres vielversprechenden Titels bietet Bernhard Dotzlers Studie: »Limitationsverhältnisse: Foucaults Ontologie der Literatur« für diesen Zusammenhang wenig, in: Achim Geisenhanslüke/Georg Mein (Hg.): *Schriftkultur und Schwellenkunde*, Bielefeld: Transcript 2008, 145-162.
- 55 Philippe Sollers: »Le roman et l'expérience des limites«, in: Tel Quel 1966, Heft 25, 20-34.
- 56 Philippe Sollers: *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris: Éditions du Seuil 1971.
- 57 Übers. d. Verf., »Notre travail consiste à proposer une nouvelle manière de lire, c'est-à-dire de lire les textes en articulation avec les sciences, la philosophie«, in: Sollers: *L'écriture et l'expérience des limites*, Seuil 1971, Klappentext.
- 58 Ottmar Ette: *Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie*, Frankfurt: Suhrkamp 1998, 163-167.
- 59 Während es mit Foucault und Derrida zu Distanzierungen oder Brüchen kommt, veröffentlicht Roland Barthes 1979 seine Sollers-Artikel unter dem programmatischen Titel: *Sollers écrivain* (Seuil).

er bei seinem Autor gar eine eschatologische Literaturkonzeption: »[V]oran, jenseits der Schulen, der Avantgarden, der Zeitungen und der Gespräche.«⁶⁰ Mit seinem »en avant« bildet Sollers also die Avantgarde der Avantgarde. In gewisser Weise appliziert Barthes den Strukturalismus auf den Sollers-Roman, etwa das Aktanten-Modell von Greimas. Zwar stellt er surrealistische Analogien fest: »[D]ie erworbene Sprache überholen, sie durch eine angeborene Sprache ersetzen, die jedem Bewußtsein vorausgeht und dennoch mit einer untadeligen *Grammatikalität* ausgestattet ist: das unternimmt *Drame*, in dieser Hinsicht dem unmittelbaren Schreiben des Surrealismus so ähnlich und so entgegengesetzt« – es ermangelt dem Surrealismus also an einer »*grammaticalité*«. Für Barthes überwindet Sollers dank der Wissenschaftlichkeit der »*Grammatikalität*« der »angeborenen Sprache« das »unmittelbare Schreiben« der Surrealisten, wobei der Barthesche Begriff auf die *Grammatologie* Derridas verweist, deren erster Teil 1965 in *Critique* erscheint. Wie bei Derrida geht es Barthes mit der »Grammatikalität« um die Wissenschaft des Schreibens, in der er, der *Tel Quel*-Devise »Science/Littérature« entsprechend, die neue »en avant« Literaturkonzeption Sollers' erblickt. Wenn Barthes aber auf ein essentielles surrealistisches Verfahren eingeht, spielt die (wissenschaftsgeleitete) *écriture* keine entscheidende Rolle: »Es geht allerdings bei Sollers nicht um eine reine Traum-Poetik [...] der Traum ist die Figur eines *d'avant* [*avant*], der Wachzustand eines *danach* [*après*], und das Aufwachen ist der neutrale Augenblick [der bei den Surrealisten als »*rêve éveillé*« auftaucht]«. ⁶¹ Wie diese Traum-Zeit-Staffelung mit Sollers' Prinzip »die Wörter gehen den Dingen voraus« zusammengeht, erläutert Barthes nicht weiter. Entscheidend ist vielmehr, und das dürfte die »Grammatikalität« oder auch die »*Grammatologie*« Sollers' sein, dass sich alles innerhalb des »Inneren eines einzigen Universums, jenem der Sprache« situiert: »Die Sprache ist ein richtiger Planet, der seine Helden, seine Geschichten, sein Gutes, sein Schlechtes aussendet.«⁶² Die Radikalität wird also von der Literatur in die Sprache und ihre Grammatologie verlagert. Das Terrain und die Kämpfe der Avantgarde in das sprachliche Universum – Barthes

60 Übers. d. Verf., »en avant, par-delà les écoles, les avant-gardes, les journaux et les conversations«, in: Roland Barthes: »Dialogue«, in: ders.: *Sollers écrivain*, Seuil 1979, 5-9, hier: 7 und 9. Dieser (fiktive) Dialog erscheint Anfang 1979 im *Nowel Observateur* (6. I. 1979), kurz bevor der Band erscheint, den er »eröffnet«. Der erste Aufsatz ist »*Drame, poème, roman*« (11-45).

61 Übers. d. Verf., »prendre de vitesse le langage acquis, lui substituer un langage inné, antérieur à toute conscience et doué cependant d'une *grammaticalité* irréprochable: c'est là l'entreprise de *Drame*, si semblable en ceci et si contraire en cela à l'écriture immédiate des Surréalistes«, »Il ne s'agit pourtant pas chez Sollers d'une pure poétique du rêve [...] le rêve est la figure d'un *avant*, la veille d'un *après*, et l'éveil est le moment neutre«, Barthes: »*Drame, poème, roman*«, 33 und 34.

62 Übers. d. Verf., »intérieur d'un seul univers, qui est celui du langage«, »le langage est une véritable planète qui émet ses héros, ses histoires, son bien, son mal«, in: Barthes: »*Drame, poème, roman*«, 39.

spricht auch von Galaxie –verlagert zu haben, unterscheidet die Avantgarde der Tel Quel-Gruppe von der historischen (aber auch der situationistischen) Avantgarde. Allerdings taucht in letzter Instanz ein zentrales Element der traditionellen Avantgarden wieder auf: »Dieser Kampf [innerhalb der ›Galaxie‹] reproduziert nun als ›mise en abyme‹ alle Kämpfe der Welt.«⁶³ Es fragt sich nur, in welchem Maße die Mise en abyme die literarisch-künstlerischen, sozialen und politisch-ideologischen Kämpfe, um nicht vom *radikalen Imaginären* zu sprechen, noch sichtbar werden lässt. Diese Sichtbarwerdung sollte allerdings nicht lange auf sich warten lassen.

Wie schon die *Société française de Philosophie* als Institution seines Vortrags zeigt handelt es sich bei Derridas Beitrag um einen exklusiv philosophischen Vortrag, der allenfalls implizite Verbindungen zu Tel Quels *écriture*- und Avantgarde-Konzept aufweist. Worum es Derrida mit der *Différance*-Theorie geht, die inzwischen (fast) sprichwörtlich für die Dekonstruktion steht, ist ein grundsätzlicher Epistemewechsel: »Vielleicht muss man versuchen, dieses unerhörte Denken, dieses schweigende Zeichnen zu denken: dass die Geschichte des Seins, dessen Denken den westlichen Logos prägt, selbst, so wie sie sich in der ontologischen Differenz entwickelt, nichts als eine Epoche des *diapherein* ist«, und mit Heidegger greift er dafür auf die Vorsokratiker (Anaximander) zurück. *Différance*, *Diapherein* und Nicht-mit-sich-Selbst-Identität repräsentieren diese Wende, mit der von der »ontologischen Differenz« oder der »Wahrheit des Seins« (»vérité de l'être«) Abschied genommen wird: »Es ist in diesem Alter, dass man es Spiel der Spur nennen kann. Einer Spur, die nicht mehr zum Horizont des Seins gehört, deren Spiel aber den Sinn des Seins trägt und einfasst: Spiel der Spur oder der *Différance*, die keinen Sinn hat und die nicht ist«, und Derrida verweist in diesem Zusammenhang explizit auf die Vorsokratiker: »So verliert sich vielleicht das heraklitische Spiel des *en diapheron eautô*, des einen von sich selbst Differierenden, mit sich selbst Differierenden, die Surrealisten die Vorsokratiker für die literarische Avantgarde ›entdeckt‹ haben, wird mit keinem Wort erwähnt.«⁶⁴

Für Derrida steht fest: »Man kann die Spur – und also auch die *Différance* – nicht von der Gegenwart oder der Präsenz des Gegenwärtigen her denken«, es handelt sich bei »Spur«, *Différance* vielmehr um »eine ›Vergangenheit‹, die niemals Gegenwart gewesen ist und die es nie sein wird, deren ›Zu-Kunft‹ niemals die Produktion oder Reproduktion in der Form der Gegenwart sein wird.«⁶⁵ Jede (für Derrida unmögliche) Präsenz wird durch die *Différance* auf-

63 Übers. d. Verf., »Or cette lutte reproduit ›en abyme‹ toutes les luttes du monde«, in: Barthes: »Drame, poème, roman«, 40.

64 Wolfgang Asholt: »Conceptions contradictoires de la notion d'unité ou Unité des contraires? Breton, Berkeley et les Présocratiques«, in: Myriam Bloedé u. a. (Hg.): »*La Pensée-Breton*«. *Art, magique, écriture chez André Breton*, L'œil d'or 2021, S. 273-290.

65 Übers. d. Verf., »On ne peut penser la trace – et donc la différence – à partir du présent, ou de la présence du présent«, »un ›passé‹ qui n'a jamais été présent et qui ne le sera jamais, dont

geschoben und -gehoben, die *Différance* praktiziert eine exklusive Subversivität. Unabhängig davon ob diese Situierung und Definition der *Différance* nicht ihrerseits eine Präsenz produziert und repräsentiert, stellt sich die Frage, wie eine Literatur aussehen soll, die auf jegliche Präsenz verzichtet, was ja auch für jene der Subversivität gelten müsste. Wenn überhaupt, so lässt sich aus der *Différance*-Theorie eine quasi generative, nicht reduzierbare Vielfalt des Schreibens folgern, mit der jeder (definitive oder auch provisorische) Sinn einer unaufhebbaren *Dissémination* unterzogen ist. Die Frage, die sich stellt und die im Kontext des politisch-ideologischen Engagements von Tel Quel spätestens ab 1968 akut wird, ist die, inwieweit sich eine avantgardistische Theorie wie jene Derridas mit der zunehmenden Positionierung von Tel Quel als auch politisch-ideologischer Avantgarde und darüber hinaus mit einem *radikalen Imaginären* in Einklang bringen lässt.

Für die dieses »Engagement« vorbereitende Epoche von 1963 bis 1968 gilt jedoch, dass die herausgehobene Positionierung von Autoritäten (Foucault, Barthes, Derrida) in einem eigenartigen Gegensatz zum »Tod des Autors« steht, den Barthes und Foucault proklamieren (Derrida in weit vorsichtigerer Weise). Sie personifizieren das Engagement der philosophischen Avantgarde auf Seiten der literarischen oder um es mit der einleitenden »Division de l'ensemble« zu sagen: »Die Namen von Foucault, von Barthes und von Derrida reichen aus.«⁶⁶ Diese Inanspruchnahme von Autoritäten dementiert mehr als implizit den Tod des Autors, aber eigentlich auch die Theorie der *Différance*. Damit wird die praktische Inszenierung des sich abzeichnenden Tel Quel Avantgarde-Konzepts (Science/Littérature) als einer völlig neuen Avantgarde ermöglicht, die die *Différance*-Theorie auch auf das Verhältnis von Kunst/Literatur und Philosophie überträgt und ihre Differenzen (*Différences*) und Spuren (»traces«) ineinander übergehen und ihre Grenzen auflösen lässt. Nicht ohne Grund beruft sich Sollers in dem anschließenden Interview mit Jacques Henric (s.u.) weniger auf Foucault oder Barthes als auf die »revolutionären Arbeiten von Derrida.«⁶⁷

l'«a-venir» ne sera jamais la production ou la reproduction dans la forme de la présence«, in: Derrida: »La Différance«, 60.

66 Übers. d. Verf., »Les noms de Foucault, de Barthes et de Derrida suffisent«, in: »Division de l'ensemble«, in: *Théorie d'ensemble*, 7-10, hier: 8. Ähnliches unternimmt Roland Barthes mit seinem *Sollers écrivain* (Seuil 1979). Wenn es nötig ist, Sollers als Schriftsteller zu markieren, so weil er von vielen nicht dafür gehalten wird, von einem »Autor« ganz zu schweigen. Wobei es (nicht nur) in diesem Falle schwierig ist, die Außenwirkung der einen von der anderen Qualität zu unterscheiden. Dazu auch: Michel Beaujour: »Barthes et Sollers«, https://www.fabula.org/anciens_colloques/barthes/22.php.

67 Übers. d. Verf., »travaux révolutionnaires de Derrida« (71), »travaux révolutionnaires de Derrida« (71), *Théorie d'ensemble*.

Ein erster Kooperationsversuch mit der Kommunistischen Partei

Praktisch gleichzeitig mit der *Théorie d'ensemble* veröffentlicht Sollers im Herbst 1967 in *Tel Quel* ein manifestartiges Programm, das er als Eröffnungsaufsatz in seine *Logiques* aufnimmt (s. u., April 1968) und in dem die Forderung nach einer »Théorie d'ensemble« erstmals erhoben wird: »ES MUSS EINE AUS DER PRAXIS DES SCHREIBENS [*écriture*] GEDACHTE GESAMTTHEORIE ENTWICKELT WERDEN.« Auf diesen ersten Punkt (I.) antwortet der zweite Punkt: »DIE THEORIE DES TEXTUELLEN SCHREIBENS IST MIT DER DER BEWEGUNG DER PRAXIS DIESES SCHREIBENS VERBUNDEN.« Die Praxis der *écriture* bedingt also sowohl ihre eigene Theorie als auch die Gesamtheorie, wobei der Zusammenhang zwischen beiden Theorien (*Théorie d'ensemble*, *théorie de l'écriture*) nicht klar ist. Sie werden ergänzt durch eine »THEORIE DER GESCHICHTE DES TEXTUELLEN SCHREIBENS, [die] »MONUMENTALE GESCHICHTE« GENANNT WERDEN KANN«, in der sich die Spezifität der *Tel Quel*-Theorie im Sinne ihrer Verwissenschaftlichung demonstriert (Punkt III.): »ES IST DIE FUNKTION DER THEORIE, ZU MARKIEREN, DASS DAS TEXTUELLE SCHREIBEN ALLEIN DIE WISSENSCHAFT FÜR BERECHTIGT HÄLT, IHM IHRE REALITÄT UND IHRE SIGNIFIKANZ ZU VERLEIHEN.« Zwischen Wissenschaft, Theorie (»ensemble« und »écriture«) und dem Schreiben (»écriture textuelle«) besteht eine dialektische Beziehung, der der Punkt IV. gewidmet ist: »DIE THEORIE VOLLZIEHT SICH AUSSCHLIESSLICH MIT TEXTEN [...] PER DEFINITION IST SIE PLURAL: SIE TRÄGT DEN NAMEN LOGIQUES.« Das Schreiben bereitet damit ebenso den Titel der Theorie-Überlegungen (*Logiques*) vor wie es (mit dem Plural) Hegels Logik in der Tradition einer materialistischen Dialektik überbieten will. Dementsprechend gilt für das Schreiben (*écriture*), »dass es *keine Sprache ist*, sondern jedesmal *Zerstörung einer Sprache*«. Damit wird die von Lautréamont und Mallarmé in Angriff genommene *Révolution du langage poétique* im Sinne einer Homologiestruktur mit dem Bruch (»rupture«) »im Denken und in der Geschichte des Westens durch Marx« gleichgesetzt, und die *Théorie d'ensemble* »steht notwendigerweise auf der Seite der revolutionären Aktion, die im Gange ist.«⁶⁸ Insgesamt gilt für die *Tel Quel*-Theorie allerdings, wie Ffrench kritisch

68 Übers. d. Verf., »UNE THÉORIE D'ENSEMBLE PENSÉE À PARTIR DE LA PRATIQUE DE L'ÉCRITURE DEMANDE À ÊTRE ÉLABORÉE«, »LA THÉORIE DE L'ÉCRITURE TEXTUELLE SE FAIT DANS LE MOUVEMENT DE LA PRATIQUE DE CETTE ÉCRITURE«, »THÉORIE DE L'HISTOIRE DE L'ÉCRITURE TEXTUELLE [qui] PEUT ÊTRE APPELÉE HISTOIRE MONUMENTALE«, »LA THÉORIE A POUR FONCTION DE MARQUER QUE L'ÉCRITURE TEXTUELLE RECONNAÎT LA SCIENCE COMME SEULE HABILITÉE À LUI DONNER SA RÉALITÉ ET SES SIGNIFICATIONS«, »LA THEORIE QUI NE SE FAIT JAMAIS QUE SUR TEXTES [...] ELLE EST, PAR DÉFINITION, PLURIELLE: ELLE PREND LE NOM DE LOGIQUES«, »qui *n'est pas un langage* mais, à chaque fois, *destruction d'un langage*«, »dans la pensée et l'histoire occidentale par Marx«, »se trouve nécessairement du côté de l'action révolutionnaire en cours«, in: Sollers: *Logiques*, Paris: Seuil 1968, 9-14.

anmerkt: »The floating signifiers of theory were fixed and unfixed at every incidence of their use, and quite often would be relevant only for the short time of their eventuality in an article or a book.«⁶⁹ Angesichts der Bedeutung der *Différance* wäre es zugleich aber unangemessen, eine stabil-umfassende Tel Quel-Theorie zu verlangen.

Im Sommer 1968 veröffentlicht Sollers in *Tel Quel* (Heft 34) elf manifestartige Thesen, in denen er vor allem die Unterschiede zum Surrealismus markiert, offensichtlich ist dies nach den zahlreichen Vergleichen des Mai 68 mit dem surrealistischen Projekt notwendig geworden. Es ist bezeichnend, dass diesem Manifest George Batailles »Der alte Maulwurf« (»La vieille taupe«, 1930), also die Auseinandersetzung mit André Breton und seinem Zweiten Manifest, vorangestellt und von Denis Hollier wiederveröffentlicht wird, in dem der »surrealistische Idealismus«⁷⁰ scharf kritisiert wird. Der Surrealismus soll als historisch so überholt erscheinen, dass er schon Ende der 1920er Jahre von Bataille (und Artaud) angegriffen werden musste.⁷¹ Ihm stellt Sollers im »Manifest« die »Grande méthode« des Materialismus' von Tel Quel entgegen. Ohne sich selbst schon als solche zu proklamieren, erhebt Tel Quel den Anspruch, nicht nur die aktuelle, sondern die eigentliche Avantgarde zu repräsentieren, d.h. wie Bataille einen Materialismus zu vertreten, der jeden (surrealistischen) Idealismus ausschließt.⁷² Es gibt also nicht nur eine Dynamik sondern auch eine Konkurrenz der Konzepte.

Im »Programme« und in »La grande méthode« verwendet Sollers weder den Begriff Avantgarde noch bezieht er sich auf ein solches Konzept. 1970 hat sich das explizit geändert. Sowohl in seinem Beitrag zum Kolloquium von Cluny (2.-4. April 1970) als auch in den damit verbundenen »Thèses générales« (Tel Quel 44, 1971) entwickelt er das Programm/Projekt einer Avantgarde-Gruppe, und definiert Tel Quel als solche.⁷³ In einer Vorbemerkung werden die Thesen als Ausdruck einer »heute von einer literarischen Avantgarde-Gruppe betriebenen Forschung« bezeichnet, seinem im Cluny-Sammelband erschienenen thesenartigen Beitrag gibt Sollers ausdrücklich den Titel »Der ideologische Kampf im Schreiben der Avantgarde«.⁷⁴ Hatte Tel Quel bis dahin vermieden, wahrschein-

69 Ffrench: *The Time of Theory*, 90.

70 »La vieille taupe«, hg. von Denis Hollier, in: *Tel Quel*, Heft 34 (1968), 5-17.

71 Es ist bezeichnend, dass Artaud und Bataille im Juli 1972 eine von Sollers geleitete Cerisy-Dekade, »Vers une Révolution culturelle: Artaud, Bataille« gewidmet wird (Publikation in zwei Bänden, 10/18, 1973).

72 Dazu: »Dossier de la polémique avec André Breton«, in: Georges Bataille, *Œuvres complètes*, Bd. II (Écrits posthumes. 1922-1940), Paris: Gallimard 1970, 49-109.

73 Wahrscheinlich ist ihm nicht aufgefallen, dass auch Marinettis »Manifeste du Futurisme« seine Forderungen in elf Punkten proklamiert.

74 Übers. d. Verf., »recherche menée aujourd'hui par un groupe littéraire d'avant-garde« (44, 96), in: Philippe Sollers: »La lutte idéologique dans l'écriture d'avant-garde«, in: *Littérature et idéologies. Colloque de Cluny II, La Nouvelle Critique* 1970, 74-78 und. Philippe Sollers: »Thèses générales«, in: *Tel Quel*, Heft 44 (1971), 96-98.

lich um nicht als Weiterführung des Surrealismus mit anderen Mitteln, d. h. als Neo-Avantgarde zu erscheinen,⁷⁵ sich selbst als Avantgarde zu definieren, so ist der Status der Gruppe inzwischen wohl aufgrund ihres Theorie-Modells, aber auch wegen ihres politisch-ideologischen Engagements, so etabliert, dass man den Avantgarde-Anspruch für sich reklamieren kann. Ob es allerdings so einfach ist, wie Renate Kühn unmittelbar danach (1975) feststellt, dass: »die Avantgarde sich[...], was die Zielgruppe betrifft, an die Bourgeoisie richtet, dabei aber zugleich ideologiekritisch wirksam zu werden sucht« und zudem noch »im Dienst des Proletariats« schreibt,⁷⁶ darf bezweifelt werden – auch wenn die Tel Quel-Vertreter dies zweifelsohne für sich beanspruchen. Im Cluny-Band werden der ideologische Kampf und das »Avantgarde-Schreiben« (»écriture d'avant-garde«) ausdrücklich zusammengeführt, und wie in den »Thesen« ist die Auseinandersetzung mit dem Surrealismus für die Darstellung der eigenen Position zentral. In gewisser Weise kann mit dieser Aufarbeitung Tel Quel als eine Gruppe verstanden werden, die das Programm des Surrealismus unter den veränderten Voraussetzungen weiterentwickelt und vollendet,⁷⁷ im Sinne des »après-coup« also eine Neo-Avantgarde bildet. In welchem Maße das Selbstverständnis als Avantgarde zentral geworden ist, verdeutlicht der Punkt 3 des Cluny-Beitrags: »Der *Avantgarde*-Begriff ist imstande, die Widersprüche in einer Periode des zugespitzten ideologischen Kampfes maximal deutlich werden zu lassen«, wobei Sollers die zentrale Bedeutung des Begriffs typographisch markiert. Es handelt sich um eine Definition, der die meisten Gruppierungen der historischen Avantgarden durchaus zustimmen würden. Welche entscheidende Rolle der Surrealismus dabei spielt, wird deutlich, wenn Sollers den Punkt 5, in dem er sich mit der historischen Avantgardebewegung detailliert auseinandersetzt, so einleitet: »Diese Probleme sind: kulturelle Selektion, Unbewusstes/Sprache, Orient, Marxismus. Man kann feststellen, dass André Breton damit das Objekt unserer Recherche in ihrer Komplexität definiert hat, um es umgehend mit einem widersprüchlichen Schleier zu verdecken.« An Tel Quel, das sich anders als die Surrealisten nicht auf Hegel, sondern auf Marx beruft, ist es nun, das surrealistische Projekt vom Kopf auf die Füße zu stellen, also die Idee in die Tat umzusetzen. Blanchot in seiner Surrealismus-Kritik, vor allem aber die ehemaligen Surrealisten Artaud und Bataille stellen dabei die Vorläufer der wirklichen, der Tel Quel-Avantgarde dar, die auf der Grundlage von Lacan, Derrida und Kristeva (von Foucault und Barthes ist nicht mehr die Rede) eine auf Marx, Engels und Lenin basierte Avantgarde realisiert. Damit

75 Dazu weiter unten: die Auseinandersetzung mit dem Surrealismus.

76 Renate Kühn: *Tel Quel. Selbstverständnis und Rezeption (1960–1970)*, Diss. Münster 1975, 390.

77 Ffrench spricht in Zusammenhang mit der KPF-Kooperation von »an adventure which is to some extent a repetition of history«, bemerkt aber auch zu Recht: »*Tel Quel's* adventure with the party is the last of such conflicts, and marks in this sense the end of an area.«, Ffrench: *The Time of Theory*, 108, wobei das Epochenende sowohl die Kommunistische Partei als auch die (literarische) Avantgarde betrifft.

wird das historische Projekt der Avantgarde verwirklicht, das allerdings nicht mit der wenig später von Bürger formulierten Konzeption identisch ist: »Die Weiterentwicklungen dieser Praxis des avantgardistischen Schreibens und des ideologischen Kampfes, das es an seinem Platz zugunsten der sozialistischen Revolution führt, suchen eine ›Lösung‹ [...]. Die Zukunft wird die Wette, die wir heute wagen, bestätigen oder dementieren.«⁷⁸ Es hätte Sollers zu denken geben können, dass sich ähnliche Formulierungen schon in den Erklärungen der Surrealisten der 1920er und 1930er Jahr finden. Nun kann sich die Tel Quel'sche Wette sowohl auf das Avantgarde-Projekt der *écriture* als auch auf jenes der »sozialistischen Revolution« beziehen, in jedem Fall unterscheidet sie sich in den Möglichkeitsszenarien kaum von jener Bretons im *Ersten Manifest*: »Die surrealistische Stimme wird vielleicht verstummen.«⁷⁹

Die elf »Thèses générales«, die Sollers ausdrücklich als »grundlegend« qualifiziert, stimmen teilweise wörtlich mit dem Cluny-Beitrag überein. Wenn die elfte und letzte These jedoch mit der Behauptung endet, dass der Text »ein Wissen entwickelt und erneuert, das immer nur das Infragestellen und die Wiederbelebung allen Wissens sein kann«,⁸⁰ so wird die Finalität dieses Wissens im Sinne der »sozialistischen Revolution«, mit der der Cluny-Text endete, nicht mehr erwähnt – vielleicht ist das kein Zufall. Tel Quel ist dabei, die ideologische Kooperation mit der Kommunistischen Partei Frankreichs aufzugeben und ein Wissen zu entwickeln, das das gesamte übrige Wissen infrage stellen kann.

Sollers Roman *Nombres* erscheint im Jahr der *Théorie d'ensemble* und dokumentiert mit dem gleichzeitig veröffentlichten Theorie-Band *Logiques* den revolutionären Anspruch von Sollers *écriture*. *Logiques* beginnt mit dem Wiederabdruck des Programms von 1967 (s. o.), und in diesem Sinne kann *Nombres* als Umsetzung der *Théorie d'ensemble* gelesen werden. Das, was Sollers auf dem Klappentext der *Logiques* den »Grenz-Texten« (»textes-limites«) seiner Referenzautoren (Dante, Sade, Lautréamont, Mallarmé, Artaud, Bataille) attestiert: »[V]on unserer Kultur abgelehnt oder ausgegrenzt könnte ihre Neulektüre die tatsächlichen Bedingungen unseres Denkens verändern.«⁸¹ Auch

78 Übers. d. Verf., »[L]a notion d'avant-garde [est] susceptible de faire apparaître au maximum les contradictions dans une période de lutte idéologique aiguë«, »Ces problèmes s'appellent: criblage culturel, inconscient/langage, Orient, marxisme. On peut dire qu'André Breton a ainsi défini l'objet de notre recherche dans sa complexité, pour aussitôt le recouvrir d'un tissu à contresens«, »Les développements de cette pratique de l'écriture d'avant-garde et de la lutte idéologique qu'elle mène, à sa place, en faveur de la révolution socialiste, tentent une ›sortie‹ [...] L'avenir confirmera ou infirmera le pari que nous tenons aujourd'hui«, in: Sollers: »La lutte idéologique dans l'écriture d'avant-garde«, in: *Littérature et idéologies*, 74-78, hier: 74, 75 und 78.

79 Breton: *Manifeste du surréalisme*, *Œuvres*, Bd. I, 345.

80 Übers. d. Verf., »En cela, nous disons qu'il [le texte] développe et innove un savoir qui ne peut être que la mise en cause et la relance de tout savoir«, Sollers: »Thèses générales«, 98.

81 Übers. d. Verf., »[R]efusés ou mis à l'écart par notre culture et dont la lecture réelle serait susceptible de changer les conditions mêmes de notre pensée«, Klappentext *Logiques*, Paris: Seuil 1968.

wenn dies für Dante und Mallarmé wenig überzeugt, nimmt er das auch für seine Texte in Anspruch. Und die Tatsache, dass Derrida den *Nombres* eine Doppelrezension in *Critique* (Hefte 261 und 262, 1969) widmet, deren Titel er später *La dissémination* (1972) gibt, zeigt, wie zentral dieser Text für Sollers *écriture* ist. Derrida leitet seine lange *Nombres*-Dekonstruktion und -Réécriture⁸² mit einem »Die Auslösung« (»Le déclenchement«) überschriebenen Teil ein, der zwar nicht als Resümee gemeint ist, hier aber als solches verstanden werden soll: »Um dieses Buch der Wiederholung, das sich auf sie selbst bezieht und sich ihr entzieht, anzukündigen, um die seltsame Logik zu bestimmen, die von ihm artikuliert wird, bedeutet ›dieses Mal endlich‹ also nicht die einzigartige definitive Vollendung, sondern auch eine Verschiebung und einen Bruch, das offene System der Wiederholung der Brüche.« Das Resultat ist eine »Praxis, die sich nicht damit zufriedengibt, etwas zu machen oder zu produzieren [...], denn sie beansprucht ebenso rigoros die Verantwortung für die Nicht-Produktion, für Verfahren der Annullierung, der Abrechnung und eines gewissen textuellen Grades.«⁸³

Roland Barthes, Autor des *Degré zéro de l'écriture*, der schon 1968 eine *Nombres*-Rezension schreibt (*Nouvel Observateur*, April 1968), spricht in dem ihm eigenen Stil ebenfalls von diesem Bruch: »Die Verabschiedung der Repräsentation (oder, wenn man es vorzieht, der literarischen Figuration) hat unter anderem eine wichtige Konsequenz: es ist nicht möglich, etwas oder jemanden hinter den Autor zu stellen [...] man muss sich den Schriftsteller (oder den Leser, das ist dasselbe) als einen in einer Spiegelgalerie verlorenen Menschen vorstellen: da, wo sein Bild fehlt, da ist der Ausgang, da ist die Welt.« Für Roland Barthes öffnet sich der Ausgang »auf die/eine ›Revolution‹«,⁸⁴ und Derrida würde dem wohl nicht widersprechen: »Das, was sich als Revolution im Schreiben ereignen kann, ist die Subversion, der Brand (ein Bild, mit dem *Nombres* beginnt), oder, wenn man es vorzieht, positiv zu formulieren, der *Plural* (Schreibweisen, Zitate, Zahlen, Massen, Veränderungen)«, d.h. »das

82 Derrida verweist in einer Fußnote auf den Redaktionshinweis der *Critique*-Veröffentlichung: »Le ›présent‹ essai n'est qu'un tissu de ›citations‹«, in: Jacques Derrida: *La dissémination*, Seuil 1972, 319 (Collection Tel Quel).

83 Übers. d. Verf., »Pour annoncer ce livre de la répétition se rapportant et s'échappant à elle-même, pour désigner l'étrange logique qui alors s'y sera articulé, »cette fois enfin« ne signifie donc pas l'unique accomplissement final mais aussi un déplacement et une rupture, le système ouvert de la répétition des ruptures«, »pratique [qui] ne se contente pas de faire ou de produire [...] car elle est aussi rigoureusement comptable de la non-production, des opérations d'annulation, du décompte et d'un certain degré textuel«, in: Derrida: »La dissémination«, in *Critique*, Hefte 261 und 262 (1969), 328.

84 Roland Barthes glaubt, dass die vermeintliche »grammaire universelle« der europäischen Literatur von einem nicht-westlichen Modell abgelöst werde. Doch wie Franco Moretti (*Graphs, Maps, Trees. Abstract Models for Literary History*, London: Verso 2005) gezeigt hat, ist genau das Gegenteil der Fall. Und die Tel Quel-Romane spielen in der französischen Literatur seit langem keine Rolle mehr.

Ereignis eine absoluten Differenz«;⁸⁵ das *radikale Imaginäre* situiert sich also exklusiv in der *écriture*. Die »différence absolue« verweist nicht nur auf Derridas *Différance*, sie repräsentiert das Avantgarde-Projekt Tel Quels und dieses Romans und sie verweist indirekt auf das Projekt der historischen Avantgarden. Oder wie es im Klappentext von *Nombres* heißt: »Das Schreiben beginnt somit ›außen‹ zu funktionieren, in einem Raum zu brennen, während es sich konstituiert, sich in seiner unendlichen Produktion auszulöschen und auszudehnen«, und damit soll eine (revolutionäre) Bewegung in Gang gesetzt werden, »jene eines Denkens der Massen, das die alte mentalistische und expressionistische Welt bis in ihre Grundfesten erschüttert, und deren Ende sie für den, der die Lektüre riskieren will, ankündigt.«⁸⁶ In gewisser Weise ähnelt dies dem Projekt des Surrealismus – der mit der »mentalistischen Welt« angesprochen und verurteilt wird –, allerdings mit anderen und angeblich geeigneteren Mitteln. Auch die Äußerungen in dem Gespräch über diesen Roman in der *Vision à New York* (Grasset 1981) legen dies nahe: »Es gibt dort viele Traumerzählungen: ich habe nächtlich Hefte geführt, mit Niederschriften und Analysen [...] Ich wollte mich wirklich von meinem Körper trennen, ausschließlich die Verbindung von Silben und Buchstaben werden [...] Ich sehe mich nicht in mir, sondern *auf der Seite* wiederaufwachen.«⁸⁷ Natürlich sollen und müssen sich solche Texte von denen des surrealistischen Mentalismus unterscheiden, wie es sich bei ihnen jedoch um eine zu verallgemeinernde Erfahrung (um nicht von Wissenschaft zu sprechen) der *écriture* handeln kann, bleibt unklar: »Die Strömung und der Fluss die mich jetzt mitrissen, resultierten tatsächlich aus einem Austausch wie übereinander geschichtete Zeiten: etwas hatte begonnen, aber dieses Beginnen enthüllte seinerseits eine tiefere Schicht des Beginns, es gab weder ein Davor noch ein Danach [...] das Ganze schien sich umzuwälzen, sich auszudehnen; ich war noch markiert, aber getrennt, repräsentiert, angeklagt ... So liegend

85 Übers. d. Verf., »Le congé donné à la représentation (ou, si l'on préfère, à la figuration littéraire) a, entre autres, une conséquence importante: il n'est possible de mettre quelque chose ou quelqu'un derrière l'auteur [...] il faut concevoir l'écrivain (ou le lecteur: c'est la même chose) comme un homme perdu dans une galerie de miroirs: là où son image manque, là est la sortie, là est le monde«, »Ce qui peut passer de la révolution dans l'écriture, c'est la subversion, l'incendie (image sur laquelle s'ouvre *Nombres*), ou, si l'on préfère parler positivement, le *pluriel* (écritures, citations, nombres, masses, mutations)«, »l'avènement d'une différence absolue«, in: Roland Barthes: »Le refus d'hériter«, in: ders: *Sollers écrivain*, Seuil 1979, 47-54, hier: 53-54.

86 Übers. d. Verf., »L'écriture commence ainsi à fonctionner ›dehors‹, à brûler dans un espace se construisant, s'effaçant et s'étendant à l'infini de sa production«, »celle d'une pensée de masses ébranlant dans ses fondations le vieux monde mentaliste et expressionniste dont s'annonce, pour qui veut risquer sa lecture, la fin«, Klappentext von *Nombres* (1968).

87 Übers. d. Verf., »Il y a beaucoup de récits de rêves: je tenais des carnets nocturnes avec notations, analyses [...] Je voulais vraiment me séparer de mon corps, devenir uniquement l'entrelacement des syllabes, des lettres ... [...] Je me revois en train de me réveiller non pas en moi mais *dans la page*«, in: Philippe Sollers: *Vision à New York. Entretiens avec David Hayman*, Paris: Grasset 1981, 101.

befand ich mich am Rande der Nacht.«⁸⁸ Diese Reise an den Rand der Nacht manifestiert zumindest implizit ein (höchst persönliches) *radikales Imaginäres*. Es handelt sich tatsächlich um den »unendlichen Fluss von sich überlagernden Schreibweisen.«⁸⁹ Aber gelingt es, die Ebene dieser persönlichen, quasi »gelebten« Erfahrung der *écriture*, den »Schreib-Stoff, aus dem wir alle gemacht sind«,⁹⁰ sichtbar werden zu lassen? Oder handelt es sich nicht um jene Quasi-Tautologie, die Forest als die außergewöhnliche Qualität des Textes verstanden wissen will: »Das Schreiben berührt das Wesentliche, denn das Wesentliche ist das Schreiben«? Wenn das Essentielle die *écriture* ist, berührt die Literatur im Sinne einer absoluten Autoreferenzialität also sich selbst.

Mit Ideogrammen, die nahezu sämtliche Sequenzen beenden, wird in *Nombres* die Hinwendung zu China markiert. Für Forest gilt für jene Ideogramme: »[I]n ihrer Prägnanz, in ihrer Dichte versammeln sie in sich den Sinn der Sequenz, die sie abschließen«⁹¹ – dies scheint der Disséminations-These Derridas zu widersprechen. China repräsentiert für Sollers aber auch die Zukunft, wie mehrfache Ost-West-Vergleiche verdeutlichen: »Gefangen zwischen dem Imperfekt und hier, wie zwischen der Geschichte und ihrem Schrei, zwischen West und Ost, zwischen Sterben und Nicht-Sterben, zwischen dem, das lebt, und dem was sich sagt ...« entscheidet sich der Protagonist deutlich, wie die folgenden Mao-Slogans bezeugen: »Den Massen helfen die Geschichte vorzubringen«/»[U]nser Niveau-Steigerung gründet sich auf die Popularisierung und unsere Popularisierung wird von der Niveau-Steigerung geleitet« usw.⁹² Aus der neuen Perspektive *Tel Quel* gelingt es China, die Geschichte dialektisch, man könnte auch sagen, avantgardistisch, vorzubringen, denn das maoistische »Schreiben der Revolution«⁹³ kann die Realität angeblich unmittelbar verändern. Die Signifikanten-Praxis hat ihren politischen Rahmen gefunden. Der Widerspruch, in den das kommunistische und vor allem das maoistische Engagement *Tel Quel* führen sollte, ist hier schon angelegt,

88 Übers. d. Verf., »L'écoulement et le flux qui maintenant m'entraînaient venaient en effet d'un échange des temps comme superposés: quelque chose avait commencé, mais ce commencement dévoilait à son tour une couche de commencement plus profonde, il n'y avait ni avant ni après [...] l'ensemble paraissait se renverser, s'étendre; j'étais encore marqué, mais séparé, représenté, accusé ... Je me trouvais ainsi couché au bord de la nuit«, in: Sollers: *Vision à New York*, 17.

89 Übers. d. Verf., »flux d'écritures échelonnées à l'infini«, Barthes: »Le refus d'hériter«, 51.

90 Übers. d. Verf., »tissu d'écriture dont nous sommes tous faits«, in: Forest: *Histoire de Tel Quel*, 105.

91 Übers. d. Verf., »L'écriture touche à l'essentiel car l'essentiel est l'écriture ...«, »dans leur concision, dans leur densité [ils] rassemblent en eux le sens de la séquence qu'ils concluent«, Forest: *Histoire de Tel Quel*, 106 und 116.

92 Übers. d. Verf., »Pris entre l'imparfait et ici, comme entre l'histoire et son cri, entre l'ouest et l'est, entre mourir et ne pas mourir, entre ce qui vit et ce qui se dit ...«, »Aider les masses à faire avancer l'histoire«/»[N]otre élévation de niveau est fondée sur la popularisation et notre popularisation guidée par l'élévation du niveau« usw., in: Sollers: *Nombres*, 108 und 109.

93 Forest, *Histoire de Tel Quel*, 149-152.

ähnliche Erfahrungen der historischen mit politischen Avantgarden werden ausgeklammert.

Der zweite Versuch: Maoistische Kulturrevolution als Avantgarde?

Tel Quel überwirft sich wegen der zunehmenden Identifikation mit Positionen des Maoismus mit der Kommunistischen Partei Frankreichs (KPF) und damit auch mit der ihr nahestehenden Zeitschriften wie *La nouvelle critique*. Ge-steigert wird diese Distanzierung vom Partei-Kommunismus noch dadurch, dass diese Tel Quel-kritische Zeitschriften und Gruppen wie *Action poétique* toleriert und vor allem den abtrünnigen Jean-Pierre Faye und seine Zeitschrift *Change* (man kann auch von Förderung oder Instrumentalisierung sprechen), sodass es zu einem Konkurrenz-Verhältnis der Gruppen und Medien mit avantgardistischem Anspruch nicht nur im literarischen Feld, sondern im damaligen Bereich der kulturellen Hegemonie der KPF kommt. Tel Quel zieht aus der Wiederholung der Erfahrungen des Surrealismus mit der KPF-Orthodoxie den Schluss, sich mit deren Hauptfeind, dem Maoismus, zu solidarisieren, was zu- weilen mit Bretons Allianz mit Trotzki verglichen wird. Eine Wiederholung, die durchaus neo-avantgardistische Züge trägt.

Seit Herbst 1971 proklamiert Tel Quel immer deutlicher und aggressiver seinen Maoismus. Die willkommene Gelegenheit bietet das Verbot, Maria Antonietta Macciocchis Maoismus-apologetisches Buch *De la Chine*⁹⁴ auf dem Fest der *Humanité* im September 1971 zu präsentieren: Sollers protes- tiert unmittelbar dagegen mit einem Beitrag für *Le Monde* (11.9.1971), in dem er *De la Chine* und damit den Maoismus als »die Kraft und die Wahr- heit des ›Neuen‹ an sich« (»la puissance et la vérité du ›nouveau‹ lui-même«) preist. Vor allem aber erscheinen in der Herbst-Ausgabe von *Tel Quel* (Heft 46) zwei Stellungnahmen im Sinne des dem gesamten Heft gegebenen Mao- Mottos: »ZWISCHEN DER NEUEN KULTUR UND DEN REAKTIONÄREN KULTUREN IST EIN TÖDLICHER KRIEG ENTBRANNT.«⁹⁵ Inwieweit eine solche Agit-Propaganda zur avantgardistischen »dissémination« der *écriture* passt, wird bezeichnenderweise weder damals noch bei Forest thematisiert. Dies gilt auch für die beiden politisch-ideologischen Stellungnahmen, die das Roland Barthes gewidmete Heft abschließen: die »ERKLÄRUNG zur bürgerlichen Hegemonie/Revisionismus« und die »POSITIONEN DER JUNI 71- BEWEGUNG«.⁹⁶ Die »Bewegung« verantwortet die Erklärung, die mit

94 Maria Antonietta Macciocchi: *De la Chine*, Paris: Éditions du Seuil 1971.

95 Übers. d. Verf.: »ENTRE LA CULTURE NOUVELLE ET LES CULTURES RÉACTION- NAIRES, UNE LUTTE À MORT EST DÉCLENCHÉE«, in: *Tel Quel*, Heft 46 (1971), 2.

96 Übers. d. Verf., »DÉCLARATION sur l'hégémonie idéologique bourgeoisie/Révisionisme«, *Tel Quel*, Heft 46, 133-135; »POSITIONS DU MOUVEMENT DE JUIN 71«, in: *Tel Quel*, Heft 46, 135-141.

Slogans wie »Nieder mit der korrupten Bourgeoisie!/Nieder mit dem verfaulten Revisionismus! [...] Es lebe das revolutionäre China! Es lebe das Mao Tse Tung-Denken!« endet, und die »Positionen der Bewegung« finden ihren Höhepunkt in Proklamationen wie »Es lebe die wirkliche Avantgarde! / Es lebe das Mao Tse Tung-Denken!« Die Argumentationen beider Texte zeigen, dass es sich um eine Polemik handelt, die die »ideologische Fäulnis des französischen Revisionismus« der bisherigen KPF-Verbündeten mit der »chinesischen proletarischen Kulturrevolution, dem größten historischen Ereignis unserer Epoche« konfrontiert. In den Positionen wird zu Beginn mit den Aufgaben der literarischen Avantgarde als des »Durchbruchs einer heutigen revolutionären Produktion« argumentiert,⁹⁷ um anschließend den Platz einer Avantgarde im politisch-ideologisch-künstlerischen Feld zu definieren. In gewisser Weise handelt es sich darum, einen Ort für eine Avantgarde zu etablieren, die in Frankreich eine chinesische Kulturrevolution propagieren will. Mit seinem Bourdieu'schen Feldkonzept sieht Niilo Kauppi darin die einzig verbliebene taktische Option angesichts der Vereinnahmungen der literarisch-künstlerischen Avantgarden: »Avant-gardism became the uninterrupted production of signs of radical breaks just for the sake of radical breaks [...] The avant-garde changed from disruptive to conformist, becoming predictable as a result of social conditions of avant-garde production.«⁹⁸ Philippe Forest hingegen versucht, die Identifikation mit dem Maoismus inhaltlich zu rechtfertigen. In diesem Zusammenhang ist es bezeichnend, dass das Kapitel, in dem er die philosophisch-literarischen Konzeptionen dieser Periode untersucht, zwar den Titel »Der Prozess des Subjekts« trägt, aber mit dem Teil »Rückkehr des Subjekts, Rückkehr des Sinns« endet.⁹⁹ Es wäre auch schwer verständlich, die Identifikation mit dem China Maos, wie sie in der Chinareise von Roland Barthes, Julia Kristeva, Marcelin Pleynet, Philippe Sollers und François Wahl (April/Mai 1974) ihren Höhepunkt findet, mit dem Auflösen oder Verschwinden des (revolutionären) Subjekts zu vereinbaren. Wenn Forest versucht, das maoistische Engagement (auch) als eine Subversion im Sinne einer neuen poetischen Sprache zu präsentieren, verdrängt er freilich die eindeutigen und einfachen Slogans und die politisch-ideologische (und oft auch persönliche) Aggressivität. Doch inwieweit nimmt dieses Engagement die Erfahrungen der (historischen) Avantgarden zur Kenntnis, etwa jene des als »ideologische Fäulnis« (»pourriture idéologique«) qualifizierten *Lettres françaises*-Herausgebers und ehemaligen Surrealisten Aragon, der ebenfalls ein Recht auf Irrtum für

97 Übers. d. Verf., »A bas la bourgeoisie corrompue!/A bas le révisionisme pourri! [...] Vive la Chine révolutionnaire! Vive la pensée-maotsétoung!«, »Vive la véritable avant-garde! / Vive la pensée-maotsétoung!«, »pourriture idéologique du révisionisme français«, »révolution culturelle prolétarienne chinoise, plus grand événement historique de notre époque«, »percée d'une production révolutionnaire aujourd'hui«, in: *Tel Quel*, Heft 46, 135-141.

98 Niilo Kauppi, *Tel Quel*, 353.

99 Forest: *Histoire de Tel Quel*: »Le sujet en procès«, 442-464 und »Retour du sujet, retour du sens«, 463-464.

sich in Anspruch nehmen könnte. Mit dem Maoismus erreicht der (politisch-ideologische) Avantgardismus zwar seinen kulminierenden Punkt; für den literarisch->wissenschaftlichen< Avantgardismus, der das Profil *Tel Quel* ausmacht, ist aber eigentlich kein Platz mehr. Aus heutiger Perspektive ist Patrick Ffrenchs Bilanz mehr als angemessen: »The editorial and political pronouncements of the review are couched in a Maoist *langue de bois*; while there were forceful in the context, they appear slightly dated now.«¹⁰⁰ Noch einmal 25 Jahre später ist der Anachronismus unübersehbar. Eine zu große Identifikation mit der richtigen politisch-ideologischen Avantgarde, als die das »Mao Tse Tung-Denken« akklamiert wird, führt zu einer ähnlichen ideologischen Vereinnahmung wie die kommerzielle der (historischen) Avantgarde durch die Institution Kunst oder die Kulturindustrie.

Avantgarde vs. (surrealistische) Neo-Avantgarde

Mit dem Maoismus will sich *Tel Quel* als Avantgarde der Avantgarde proklamieren. Die Frequenz dieser Proklamationen in einem zweiseitigen Artikel gegen die (kommunistische) ist signifikant:¹⁰¹ Mehrfach attestiert der kollektive Artikel *Tel Quel*, und d.h. sich selbst, die Qualität der »revolutionären Avantgarde« auch um sich gegen einen Vergleich mit den (historischen) »Avantgarden des 1920er Jahre« zur Wehr zu setzen. Die »Einstellung, aus dem Vergangenen das Kriterium für das Gegenwärtige zu machen«,¹⁰² die den *Lettres françaises* und damit Aragon unterstellt wird, charakterisiert auch den Neo-Surrealismus, dem der Schwerpunkt des Heftes 46 gewidmet ist. Dessen vier Artikel werden von Jean-Louis Houdebines »Politischer und ideologischer Position des Neo-Surrealismus« eingeleitet, der diesen Neo-Avantgardismus als einen »Versuch der Verdoppelung oder der Wiederholung der Jahre 1920-1930 im französischen, europäischen und Welt-Kontext der 1970er Jahre«, also des Surrealismus definiert. In der Folge ist allerdings weniger vom Surrealismus oder Neo-Surrealismus die Rede, als von der *Tel Quel*-Gegenwart, die durch Sollers, z.B. seine »Allgemeinen Thesen« (»Thèses générales«) oder seine »Große Methode« (»La grande méthode«), sowie Althusser, Lacan, Derrida und Kristeva geprägt ist. Angesichts ihrer Konzeptionen sei die »multiforme, revolutionaristische, humanistische, trotzkistische, libertäre, irrationale, antiwissenschaftliche, metaphysische, poetische, und um es auf den Punkt zu bringen, ideologisch reaktionäre Verstärkung« des Surrealismus historisch obsolet geworden, wobei die Auflistung denunziatorischer Adjektive für

100 Patrick Ffrench, *The Time of Theory*, 185.

101 »A propos d'une note de la Nouvelle Critique. Philippe Sollers. La pratique formelle d'avant-garde«, in: *Tel Quel*, Heft 46 (1971), 101-102.

102 Übers. D. Verf., »attitude qui consisterait à faire du passé le critère du présent«, *Tel Quel*, Heft 46 (1971), 101-102.

den neuen Tel Quel-Diskurs symptomatisch ist. Wenn der Surrealismus im politisch-ideologischen Kontext der Zwischenkriegszeit eine gewisse Berechtigung beanspruchen konnte (siehe »Thèses générales«), so hat er in der Gegenwart zum »Prozess der revolutionären (sozialistischen) Transformation unserer Gesellschaft« nichts mehr beizutragen,¹⁰³ im Gegenteil.

Dies soll die »Kartographische Skizze der Bewegung: Surrealismus« von Pierre Rottenberg bestätigen,¹⁰⁴ die freilich weniger eine Kartographie des Surrealismus (geschweige denn des Neo-Surrealismus) liefert als die phantasmagorische Interpretation einer Breton-Passage aus *Arcane 17* und eine etwas verständnisvollere von René Crevels *Le clavecin de Diderot* (1932). Letztlich scheitert der Surrealismus daran, keine »profunde Arbeit am dialektischen Materialismus, an der Theorie der Signifikanten-Praxis«,¹⁰⁵ also nicht die Tel Quel Konzeption verwirklicht zu haben. Eine ähnliche Widerlegung versucht, wie schon der Titel zeigt, Houdebines Aufsatz »Verkennung der Psychoanalyse im surrealistischen Diskurs«, wo Breton vorgeworfen wird, Engels, Freud und Lacan nicht adäquat verstanden oder zur Kenntnis genommen zu haben, und damit einem spiritualistischen Idealismus anheim gefallen zu sein.¹⁰⁶ Und dies führt Guy Scarpetta am Beispiel des Breton-Trotsky-Manifests von 1938 vor, wo beiden attestiert wird, »den Signifikanten beiseite zu schieben und so objektiv eine Theorie der ›absoluten Autonomie‹ zu schaffen, durch die massiv der übliche religiöse Diskurs eindringt«,¹⁰⁷ und damit im Sinne eines doppelten Registers mit dem Stalinismus zu korrespondieren. Abgesehen davon, dass dies nicht nur der historischen Situation von 1938 in keiner Weise gerecht zu werden vermag, und was Trotsky angeht zynisch wirkt, ist Scarpetta wie den anderen Beiträgern ein Grundschema zu eigen. Wenn der Surrealismus schon in seiner Epoche gravierende problematische Tendenzen aufweist: um wieviel mehr muss ein surrealistischer Neo-Surrealismus, auf den nur in Fußnoten

103 Übers. d. Verf., »tentative de redoublement, ou de répétition, dans le contexte français, européen, mondial, des années 1970, d'un mouvement idéologique historiquement, déterminé par un autre contexte, français, européen, mondial, celui des années 1920-1930«, »amplification multiforme, révolutionnariste, humaniste, trotskiste, libertaire, irrationnelle, anti-scientifique, métaphysique, poétique, et pour tout dire, idéologiquement réactionnaire«, »procès de transformation révolutionnaire (socialiste) de notre société«, in: Jean-Louis Houdebine »Position politique et idéologique du néo-surréalisme«, in: *Tel Quel*, Heft 46 (1971), 35-40.

104 Pierre Rottenberg: »Esquisse cartographique du mouvement: Surréalisme«, in: *Tel Quel*, Heft 46, 41-58.

105 Übers. d. Verf., »travail en profondeur sur la dialectique matérialiste, sur la théorie des pratiques signifiantes« (66), in: Guy Scarpetta »Limite-frontière du Surréalisme«, in: *Tel Quel*, Heft 46 (1971) 58-66, hier: 66.

106 Jean-Louis Houdebine: »Méconnaissance de la psychanalyse dans le discours surréaliste«, in: *Tel Quel*, Heft 46 (1971), 67-82.

107 Übers. d. Verf., »d'écarter le signifiant, produisant ainsi objectivement une théorie de l'autonomie absolue« par où s'infiltré massivement le discours religieux habituel«, in: Scarpetta, »Limite-frontière«, 64.

verwiesen wird, 1971 gegenüber der wirklichen Avantgarde wie Tel Quel als reaktionär gelten?

Zu keinem Zeitpunkt stellt Tel Quel allerdings vor oder nach dem Mai 1968 die Frage nach dem Neo-Status auch der eigenen Avantgarde im Vergleich mit den historischen Avantgarden. Gerade weil die Unterschiede zwischen den 1920er und 1930er Jahren und der Tel Quel Gegenwart immer wieder betont werden, könnte zumindest darüber nachgedacht werden, inwieweit sich das Verhältnis etwa der Surrealisten und jenes von Tel Quel zur KPF (oder zum Maoismus) strukturell ähneln. Spätestens, nachdem Tel Quel die Kooperation mit der orthodoxen KPF im Sommer 1971 aufgibt – und dies ist eben der Zeitpunkt der Polemik gegen den Neo-Surrealismus –, hätte man (sich) fragen können, ob die eigene Situation nicht mit dem Moment vergleichbar ist, als die Surrealisten gegenüber der KPF Recht hatten,¹⁰⁸ zumal dieser Bruch der Zusammenarbeit der Surrealisten mit dem von Tel Quel so geschätzten Georges Bataille in *Contre-Attaque* unmittelbar vorausgeht. Aber dank der ›Entdeckung‹ der »Signifikanten-Praxis« (»pratique signifiante«) und des dialektischen Materialismus, den die Surrealisten falsch verstanden hatten, hält Tel Quel für sich selbst neo-avantgardistische Wiederholungen für unmöglich und kann sich demgegenüber als die (erste und einzige) wahre Avantgarde betrachten. Offensichtlich ist mit der Selbstetikettierung einer literarisch-künstlerischen Bewegung als Avantgarde automatisch der Anspruch und die Überzeugung verbunden, als erste ein stringentes und zeitgemäßes Avantgarde-Projekt zu realisieren, Analogien zu Fosters Nachträglichkeit sind unübersehbar. Neo-Avantgarden können immer nur die anderen sein, wobei es der sogenannte Neo-Surrealismus, nach dem Tod André Bretons 1966 und der Auflösung der surrealistischen Gruppe durch Jean Schuster 1969, Tel Quel relativ einfach macht.¹⁰⁹

In einem ganz anderen Ausmaß als die Situationisten bedient sich Tel Quel jedoch der Institution Kunst und Literatur, beziehungsweise wird von dieser instrumentalisiert, was Fragen angesichts der Radikalität des Avantgarde-Projektes aufwirft. Von Beginn an ist Tel Quel, wie Niilo Kauppi Untersuchung überzeugend nachweist, in die Verlagsstrategie von Grasset eingebunden. Zudem distanziert die Bewegung sich zwar von einer konservativen Institution wie der Universität, aber mit Barthes, Foucault und Derrida gewinnt sie die Unterstützung des zukünftigen dominierenden Pols im Bereich der (post-)strukturalistischen Theoriebildung und eine Rückversicherung im prestigereichen Collège de France. Barthes steht der Avantgarde stets distanziert und häufig skeptisch gegenüber, und Foucault und Derrida zeigen für die

108 Siehe hier auch Breton: *Du temps que les surréalistes avaient raison*, 1935, sowie Kap. I.6.

109 Immerhin schreibt Jean Schuster 1969 in Hinblick auf das noch nicht absehbare maoistische Engagement von Tel Quel: »Pour chaque exemplaire de Kafka brûlé, il faut fusiller dix gardes rouges«, in: Artikel zur Auflösung der surrealistischen Gruppe (*Le Monde*, 4. 10. 1969), in: José Pierre, Bd. 2, 1982, 295.

(historischen) Avantgarden, vor allem den Surrealismus, eher Desinteresse. Es ist bezeichnend, dass die letzteren zu Tel Quel, beginnend mit der Phase, in der sich die Bewegung als Avantgarde auto-proklamiert, mehr und mehr auf Distanz gehen. Mit ihnen hatte Tel Quel (siehe *Théorie d'ensemble*) jedoch die Aura der Theorie-Avantgarde gewonnen, und damit auch ein Argument, sich den historischen Avantgarden gegenüber nicht nur als überlegen, sondern als radikaler darstellen zu können.

Von der (Neo-)Avantgarde zur Postavantgarde?

Im Sinne eines avantgardistischen »Die Zeit in der Tel Quel Recht hatte«, beendet Sollers diese Phase jedoch zehn Jahre nach der Kulmination des avantgardistisch-ideologischen Engagements. Vor der avantgardistischen Phase der Gruppe schreibt Marcellin Pleynet 1966 einen aufschlussreichen Essay mit dem Titel »Die Probleme der Avantgarde«. Darin stellt er fest: »In unserer Epoche gibt es keine Transgression, keine Subversion, keinen Bruch mehr ... sondern meiner Meinung nach vielmehr nur Parodien der Transgression, Parodien der Subversion, Simulakrum, Wiederholung des Bruchs«, und nimmt damit Bürgers Thesen zur Neo-Avantgarde vorweg. Zwar resümiert er: »Avantgarde kann es heute nur noch in dem Maße geben, in dem eine Welt, die sich selbst zum Opfer gefallen ist, sich selbst überlebt«. Pleynet sieht also auch einen Theorie-Tod der Avantgarde, aber dennoch eröffnet er eine neue (Tel Quel-)Perspektive: »Immerhin kann man dank der jüngeren Arbeiten von Jacques Lacan, Jacques Derrida, Michel Foucault, Philippe Sollers und einigen anderen wahrnehmen, welche unerhörte Perspektive die historische Situation uns vermittelt«,¹¹⁰ nämlich die der *écriture*. Dank dieser Perspektive und mittels des »contre-coup« Lautréamonts und Mallarmés glaubt Tel Quel, eine so außergewöhnliche und einmalige Avantgarde-Bewegung werden zu können, dass sie Wiederholungen und Parodien vermeiden kann. Die großen und auch wichtigen Namen verstärken für die Réécriture der Avantgarde jedoch die Gefahr der institutionellen Vereinnahmung, wie es ein Protagonist aus Julia Kristevas *Les Samouraïs* (1990) andeutet: »Manchmal lese ich *Maintenant* [d.i. Tel Quel]. Sehr snobistisch, wie Sie wissen.«¹¹¹ Im Jahr 1980 kommt Sollers dann auf die Position Pleynets

110 Übers. d. Verf., »A notre époque plus de transgression, plus de subversion, plus de rupture ... ou plus exactement à mon avis parodie de transgression, parodie de subversion, simulacre, répétition de la rupture«, »D'avant-garde, aujourd'hui, il ne saurait y en avoir que dans la mesure où se survit à lui-même un monde en proie à sa disparition«, »Toute-fois grâce aux travaux récents de Jacques Lacan, Jacques Derrida, Michel Foucault, Philippe Sollers et quelques autres, on peut apercevoir quelle perspective inouïe la médiation historique nous propose«, in: Marcellin Pleynet: »Les problèmes de l'avant-garde«, *Tel Quel*, Heft 25 (1966), 75-86.

111 Übers. d. Verf., »Je lis parfois *Maintenant* [d.i. Tel Quel]. Très snob vous le savez bien«, in: Julia Kristeva: *Les Samouraïs*, Fayard 1990, 299. Zum Avantgarde-Bild der *Samouraïs* siehe

von 1966 zurück: »Wie sie verstehen, die Avantgarde ist akademisch geworden [...] Avantgarde war ein Begriff, der sagen wollte, dass die Gesellschaft folgen, sich entwickeln würde usw.; die Erfahrungen zeigen, dass das überhaupt nicht der Fall gewesen ist.«¹¹² In der *Révolution du langage poétique* hingegen ist sich Julia Kristeva, die die historischen Avantgarden bewusst ignoriert, noch sicher: »Die Veränderung der poetischen Sprache am Ende des Jahrhunderts«, der Tel Quel mit dem Prozeß der *signifiante* zum Durchbruch verhelfen will, »skandiert eine lange historische Epoche und kündigt eine Veränderung aller diversifizierten Beziehungen des sozialen Organismus an.«¹¹³ Doch von dem avantgardistischen Maulwurf, mit dem sie ihr Werk schließt, ist in den *Samourais* nicht mehr die Rede.

Susan Suleiman verweist in ihrem Essay »Die letzte Avantgarde?« in diesem Zusammenhang auf Peter Bürgers Konzeption der historischen Avantgarde, ohne allerdings so weit zu gehen, Tel Quel als Neo-Avantgarde zu qualifizieren.¹¹⁴ Die Frage ist also, ob eine Bewegung, die zu Beginn keine Avantgarde sein will und die Historizität der Avantgarde wie Pleynet deutlich formuliert, dank eines *écriture*- und Theorie-Konzeptes für ein Jahrzehnt zur Avantgarde werden kann, um dann die Avantgarde definitiv als historisch zu verabschieden. Entweder handelt es sich also um eine bewusste Instrumentalisierung der immer noch gegebenen Avantgarde-Aura im Sinne von Karriere-Strategien im literarisch-künstlerischen Feld, wie es Niilo Kauppi behauptet: »Tel Quel satisfied a pre-established but shifting demand in accordance with specific constraints: it presented avant-garde productions, which were like fashion products, in an accessible form.«¹¹⁵ Oder es handelt sich um einen, vielleicht auch den letzten Versuch, mit einer völlig neuen Avantgarde-Konzeption Literatur, Kunst und Leben zusammenzuführen. Für Tel Quel ist das neue ein Avantgarde-Projekt, das sich durch die enge Verbindung des *écriture*-Konzeptes mit der poststrukturalistischen Theorie auszeichnet. Durch die Praktizierung eines wechselnden politisch-ideologischen Engagements (politische Abstinenz, KPF, Maoismus) versucht Tel Quel auch, die Veränderung der sozialen Strukturen zu beeinflussen, und zumindest in dieser Hinsicht hätte es von den (historischen) Avantgarden lernen können,

auch: »*Les Samourais* als »imaginäre« Geschichte der Avantgarde«, in: A. Gelz, a.a.O., 41-50.

112 Übers. d. Verf., »C'est devenu académique, l'avant-garde, vous comprenez. [...] Avant-garde c'était un terme qui voulait dire que la société allait suivre, évoluer, etc.; eh bien, des expériences multiples montrent que, pas du tout [...]«, in: Philippe Sollers: *On n'a encore rien vu*«, (Interview avec Chowki Abdelamir), in: Tel Quel, Heft 85 (1980), 9-31, hier: 21.

113 Übers. d. Verf., »la mutation du langage poétique à la fin du siècle«, »scande une longue période historique et annonce une transformation de tous les rapports diversifiés propres à l'organisme social«, in: Julia Kristeva: *La révolution du langage poétique*, Seuil 1974, 619 und 620.

114 Susan Suleiman: »La dernière avant-garde?«, in: Denis Hollier (Hg.): *De la littérature française*, Paris: Bordas 1993 (1989), 952-958.

115 Niilo Kauppi, *Tel Quel*, 360.

denen es sich aber gerade wegen des eigenen Konzepts überlegen glaubt. Fredric Jameson attestiert Tel Quel: »it produced that very different new thing we now call Theory.«¹¹⁶ Doch in seinen Augen hat das nur zu dem geführt, was kurz zuvor Paul Mann als den *Theory-Death of the Avant-Garde* (1991) bezeichnet: »[B]y living a certain modernism to excess [...] perhaps in the process it killed off the idea of an avant-garde as well.«¹¹⁷ Oder wie es Patrick Ffrench bilanziert: »Historically, it is a synthesis that cannot last. As a theory that proposes a transformation of knowledge by an untheorizable, resistant element, it undermines itself; in Paul de Man's terms, from different but in many ways parallel context, a ›theory of the impossibility of theory.«¹¹⁸ Auch wegen dieser Theorielastigkeit, der Widerständigkeit und der Unmöglichkeit stellt sich die schon fast rhetorische Frage, ob es Tel Quel bei diesem Projekt auch darum ging, ein *radikales Imaginäres* an die Macht zu bringen oder zumindest zu praktizieren; dafür hat Tel Quel von Beginn an jeden sogenannten Mentalismus zu vehement verurteilt. Hinzu kommt, dass die Zeit der Avantgarde abgelaufen scheint, wie die Einschätzung der autobiographischen Protagonistin in Julia Kristevas Tel Quel-Roman verdeutlicht: »Die Avantgarde ist Avantgarde, weil sie der Bewegung voraus ist, und [...] die Bewegung ist selbst der Avantgarde zuvorgekommen.«¹¹⁹ »Voilà« antwortet die Romanfigur »Sollers«, doch was die Tel Quel-Bewegung zur Avantgarde der Avantgarde macht, wird nicht verraten. So bilanziert der Titel des Sollers-Nachrufs von Jürg Altwegg vielleicht am prägnantesten dessen Konzeption: »Emsig wechseln die Horizonte der Avantgarde«.¹²⁰

Die große Studie zu *Postavantgardistischen Ästhetik* von Andreas Gelz, die den *Positionen der französischen und italienischen Gegenwartsliteratur* seit den 1980er Jahren gewidmet ist, bestätigt dies schon mit ihrem Titel: eher als eine Avantgarde vor der Avantgarde ist Tel Quel eine Post-Avantgarde. Oder um es mit Gelz zu sagen: Aus der Tel Quel-Avantgarde ist eine »melancholische Avantgarde« geworden.¹²¹ In jedem Falle kann die Frage Susan Suleimans so beantwortet werden, dass es sich bei Tel Quel um die *letzte* europäische Avantgarde handelt, bei der die Literatur eine dominierende Rolle spielt. Dies wird vom quasi-offiziellen Tel Quel-Historiker Forest bestätigt: »Die Avantgarde,

116 Fredric Jameson: »Après the Avant-garde«, in: *London Review of Books*, Bd. 18 (1996), Nr. 24, 7. Eine brillante Sammelrezension der Werke von Ffrench, Forest und Kauppi.

117 Paul Mann: *Theory-Death*, 7.

118 Ffrench: *The Time of Theory*, 178.

119 Übers. d. Verf., »L'avant-garde est avant-garde parce qu'elle devance le mouvement – et, [...] le mouvement a lui-même devancé l'avant-garde«, in: Kristeva: *Les Samourais*, 312.

120 Jürg Altwegg: »Emsig wechseln die Horizonte der Avantgarde«, in: *FAZ*, 8. 5.2023.

121 Andreas Gelz: *Postavantgardistische Ästhetik. Positionen der französischen und italienischen Gegenwartsliteratur*, Tübingen: Niemeyer 1996 (Communicatio, Bd. 13). Gelz behandelt die Werke von Kristeva, Sollers, Robbe-Grillet, Perec und Calvino seit Beginn der 1980er Jahre. Von den Tel Quel-Protagonisten sind, wie auch für die spätere Literaturgeschichte, nur Kristeva und Sollers übrig geblieben (s.a. Anm. 31).

die stirbt, ist jene, die sich nach der strengen Art von kämpferischen Gruppen dachte. Aber weiter werden dichterische und erzählerische Werke geschrieben, die mit ihrer Behandlung der Sprache und dem Kalkül des Denkens keineswegs auf die vergangenen Wagnisse verzichten wollen.«¹²² Wobei angesichts der Entwicklungen der französischen Literatur seit den 1980er Jahren infrage gestellt werden kann, ob es diese kühnen Werke wirklich gegeben hat.¹²³ Vor allem aber repräsentiert *Tel Quel* den Übergang von der literarischen zur Theorie-Avantgarde. Damit versucht die Gruppe an die historische Avantgarde in Russland und der frühen Sowjetunion mit den Verbindungen zwischen dem Kubo-Futurismus und dem Formalismus anzuknüpfen, auch wenn deren Erfahrungen nicht kritisch aufgearbeitet werden. In einer Gesellschaft, in der Kunst und Literatur, wie die Situationisten nicht ohne Grund behaupten, nicht mehr die Protagonisten revolutionärer Hoffnungen sind, bietet die Theorie-Avantgarde des Poststrukturalismus und der Dekonstruktion zumindest zeitweise eine gesellschaftsverändernde Perspektive; Paul Manns *Theory-Death of the Avant-Garde* wird zwei Jahrzehnte später zeigen, in welchem Ausmaß diese Erwartungen verlorene Theorie-Illusionen geworden sind.

122 Übers. d. Verf., »L'avant-garde qui meurt est celle qui se pensait sur le mode austère des groupes combattants. Mais des œuvres poétiques et romanesques s'écrivent qui, dans le traitement de la langue et le calcul de la pensée, n'entendent nullement renoncer aux audaces passées«, in: Forest, *Histoire de Tel Quel*, 561.

123 In seine *Anthologie de la littérature contemporaine française. Roman et récits depuis 1980*, Paris: Colin 2013 hat Dominique Viart allein Philippe Sollers (mit *Femmes*, 1983) aufgenommen.

3 Der Triumph der US-amerikanischen Avantgarde? Wie New York Paris die Avantgarde »gestohlen« hat

Das Exil der historischen Avantgarde und die Geburt einer neuen (Kunst-)Avantgarde

Schon mit der »Ouvertüre« der Avantgarde in den USA in Form von Ausstellungen wie der »Armory Show« (Februar 1913) oder Alfred Stieglitz' Zeitschrift *Camera Work* (ab Januar 1915), deutet sich an, dass sich die Avantgarde-Bewegungen in den USA auf den Bereich der Bildenden Kunst beschränken, und damit in besonderem Maße von institutionellen Bedingungen abhängig sein werden. Von einer literarischen Avantgarde kann eigentlich kaum die Rede sein. Das gilt auch für die neben *Dada* wichtigste Zeitschrift der gleichnamigen Bewegung *391*, die von Francis Picabia herausgegeben wird sowie für ihre einjährige Vorläuferin *291* (1915/16). *391* erscheint in Barcelona, New York und nach Kriegsende in Paris; schon diese Internationalität scheint mit ihrem Endpunkt symptomatisch für die Möglichkeiten der Avantgarde in den USA in dieser Epoche. Die *Little Review* von Margaret Anderson und Jane Heap (1914-1929) oder die kurzlebige Zeitschrift *Secession* bewegen sich indes eher im erweiterten Umfeld der Avantgarde, als dass sie sie beeinflussen oder gar prägen. Eine Avantgarde-Bewegung, die sich exklusiv der Kunst oder der Literatur widmen würde, etwa in Auseinandersetzung mit andern Bewegungen in Form eines eigenen Projektes, manifestiert sich während dieses Zeitraums in Nordamerika nicht. Das illustriert beeindruckend Alfred H. Barrs berühmtes Diagramm zur Entwicklung der Avantgarde-Bewegungen von 1890 bis 1935, in dem keine US-amerikanische Strömung verzeichnet ist.¹ Der Anlass, die Ausstellung »Cubism and Abstract Art« (März 1936) in dem 1929 gegründeten und von Barr geleiteten Museum of Modern Art (MoMA), widmet sich ausschließlich europäischen Avantgarde-Bewegungen: Es ist also eine museale Institution, die die (Kunst-)Avantgarde in die USA bringt. Diese Einschätzung des Jahres 1936 wird durch die Einträge der monumentalen *Art since 1900*² von Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois und Benjamin Buchloh bestätigt, auch aus heutiger US-amerikanischer Sicht existieren in den Hoch-Zeiten der europäischen Avantgarden keine entsprechenden künstlerischen Bewegungen in den USA.

Angesichts dieser Situation ist es keine Überraschung, dass ein Kunstkritiker

1 In dem Diagramm, das aus dem Umschlag des Kataloges abgebildet ist, taucht ebenso wie im Inhaltsverzeichnis des Katalogs der »Abstract Expressionism« in Deutschland/München auf, der weitgehend mit dem »Blauen Reiter« identisch ist. Barr konnte 1936 nicht ahnen, welche Karriere seinem Begriff bevorstehen sollte.

2 *Art since 1900*, London: Thames & Hudson 2004 (32016).

die Diskussion über Avantgarde-Konzeptionen und -Funktionen im US-amerikanischen Kontext anstößt. Mit seinem Essay »Avantgarde und Kitsch« (*Partisan Review* 1939) sollte Clement Greenberg die Avantgarde-Diskussion zwar (angesichts einer fehlenden Avantgarde) nicht unmittelbar, wohl aber in ihrer *longue durée* nachhaltig beeinflussen. Von der historischen Avantgarde Ende der 1930er Jahre und hier vor allem von Trotzki und Bretons Manifest »Für eine unabhängige revolutionäre Kunst« geprägt, das die *Partisan Review* noch im selben Jahr veröffentlicht, setzt sich Greenberg für die Freiheit der Kunst und damit für die der Avantgarde und gegen ihre politische Vereinnahmung ein. Dabei bleibt sein Avantgarde-Begriff durchaus unklar oder vielmehr anachronistisch. Die historische Avantgarde zur Zeit Greenbergs, vom Futurismus bis zum Surrealismus, spielt für den Essay eigentlich keine Rolle; den Futurismus erwähnt er lediglich im Zusammenhang mit Mussolinis Kulturpolitik. Aufschlussreicher hingegen ist die einzige Erwähnung des Surrealismus in einer Fußnote: »Der Surrealismus in der bildenden Kunst [ist] eine reaktionäre Tendenz, die versucht, wieder einen ›äußeren‹ Gegenstand einzuführen.«³ Ganz in diesem Sinne gelangt Greenberg zu einer Avantgarde-Konzeption, die den Projekten der historischen Avantgarden in einem derartigen Ausmaß widerspricht, dass man sie mit dem Titel eines späteren Greenberg-Essays als eine »Gegen-Avantgarde« (1971) bezeichnen kann: »[G]änzlich aus der Öffentlichkeit zurückgezogen, bemühte sich der avantgardistische Dichter oder Künstler, das hohe Niveau seiner Kunst zu bewahren [...] und sie damit auf das Absolute einschränkte. ›L'art pour l'art‹ und die ›reine Poesie‹ traten in Erscheinung, und das Thematische und das Inhaltliche wurden gemieden wie die Pest.« Dies führt zu einer Situation, in dem »ihre [der Avantgarde] besten Künstler Künstler für Künstler sind und ihre besten Dichter Dichter für Dichter«. Für Greenberg besteht also eine Kontinuität zwischen dem »l'art pour l'art« der Zeit Théophile Gautiers um 1830 bis zum Kubismus und den Texten eines Mallarmé und Valéry.⁴ Damit bereitet Greenberg die »modernistische« Konzeption von Renato Poggiolis einflussreicher erster *Teoria dell'arte d'avanguardia* (1962)/*The Theory of the Avant-Garde* (1968) vor. Greenberg gelingt dank seiner dominierenden Stellung in der Kunstkritik der Nachkriegszeit eine Umwertung der Avantgarde mit weitreichenden Konsequenzen, die dank dieser Konzeption später auch mit der Theorie-Avantgarde kompatibel ist, etwa mit Julia Kristevas *Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle*, die ebenfalls Mallarmé (und Lautréamont) als die eigentliche Avantgarde betrachtet (s.o. Tel Quel).

Barrs Projekt von Avantgarde-Ausstellungen und das Greenberg'sche Avantgarde-Modell werden ab 1941 mit der Präsenz einer historischen Avantgarde in den USA konfrontiert: dem Surrealismus. Im Juli 1941 kommt Breton ge-

3 Clement Greenberg: »Avantgarde und Kitsch«, in: ders.: *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, Hamburg: Philo Fine Arts 2009, 29-55, hier: 35.

4 Greenberg: »Avantgarde und Kitsch«, Zitate: 33, 37 und 36.

meinsam mit André Masson und Wifredo Lam und etwa gleichzeitig mit Max Ernst in seinem New Yorker Exil an, wo ihn schon Yves Tanguy erwartet. Im Juni 1942 trifft Marcel Duchamp ein. Die surrealistische »Gruppe«, wenn man denn von einer solchen sprechen kann, besteht also überwiegend aus Künstlern. Breton, dessen Situation nun mit der Tzaras vergleichbar ist, den Breton in den Zwanziger Jahren nach Paris eingeladenen hatte, versucht unter den Bedingungen der amerikanischen Kultur einen »Surrealismus in New York« um sich zu versammeln, bei allerdings nicht nur sprachlich, sondern auch wegen eines anderen kulturellen Kontextes begrenzten Möglichkeiten.⁵ In einem im Juli 1941 geschriebenen und Ende 1941 in Australien veröffentlichten Text (»Originalité et liberté«) versteckt sich das Avantgarde-Projekt hinter sehr allgemeingehaltenen Erklärungen, um größtmögliche Offenheit zu demonstrieren: »Die Originalität, und zwar die immer größtmögliche Originalität, muss als höchstes Gegenmittel gegen das Gift der Zeit gesucht werden, in der wir leben.«⁶ In einem Interview mit dem Herausgeber der Surrealismus-affinen Zeitschrift *View* (Oktober 1941), Charles-Henri Ford, proklamiert Breton explizit den Surrealismus, von dem er nicht nur erwartet, dass sich mit dem Surrealismus »der Ehrgeiz [verbindet], die kühnsten Lösungen für die mit den gegenwärtigen Ereignissen verbundenen Probleme« liefern zu können, sondern durch ihn auch auf »das Überleben des Zeichens über die bezeichnete Sache«⁷ hofft.

Diesen avantgardistischen Anspruch versucht Breton auf doppelte Weise einzulösen: Zum einen mit den »Prolégomènes à un Troisième Manifeste du Surréalisme ou non«, die im ersten Heft der von Breton geleiteten Zeitschrift *VVV* im Juni 1942 erscheinen. Er hat sie schon in seinem Ford-Interview angekündigt »*Do you think that a Third Manifesto of Surrealism is in order? – Absolutely.*«⁸ Gegenüber der manifestären Sicherheit des »*Absolutely*« betont das »ou non« der »Prolégomènes« die Ungewissheit angesichts der Zukunft

- 5 Zur Frage des Surrealismus in den USA: Julia Drost u.a. (Hg.): *Networking Surrealism in the USA. Agents, Artists and the Market*, Heidelberg: www.arthistoricum.net, 2019 (Passages online, Vol. 3). <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.485>, vor allem die Einleitung: »Avida Dollars!«. Surrealism and the Art Market in the United States, 1930-1960«, 13-38; und: das Dossier »Surrealism in the USA«, *Race Traitor* Heft 13/14 (2001).
- 6 Übers. d. Verf., »L'originalité, la toujours plus grande originalité en art doit être recherchée comme le suprême antidote au poison du temps que nous vivons.«, Breton: »Originalité et liberté«, in: *Œuvres complètes*, Bd. 3, 178-181, hier: 181. Der Text bildet den Eröffnungsbildungsartikel des von Nicolas Calas koordinierten »Surrealist number«- Hefts 7-8 (Oktober-November 1941). Rosalind Krauss (s.u.) hätte hier eine Bestätigung ihres gegen die Avantgarde gerichteten »Originalitätsvorwurfs« finden können.
- 7 Übers. d. Verf., die »avec le surréalisme, tout ce qui peut répondre à l'ambition d'apporter les solutions les plus hardies au problème posé par les événements actuels«, »*la survivance du signe à la chose signifiée*«, Breton: »Interview de Charles-Henri Ford«, in: ebd., 576-584, hier: 582 und 583.
- 8 Breton: »Prolégomènes à un Troisième Manifeste du Surréalisme ou non«, in: *Œuvres complètes*, Bd. 3, 3-15, hier: Anm. 1, 1133; Hervorhebung im Original.

des Surrealismus, und der »mythe nouveau«,⁹ der den »mythe collectif« der 1930er Jahre abgelöst hat, unterstreicht diese prekäre Situation mehr als dass er einen neuen Aufbruch bedeuteten würde.¹⁰ Und zum anderen organisiert Breton gemeinsam mit Duchamp vom 14. Oktober bis 17. November 1942 die Ausstellung »First Papers of Surrealism«, für deren Katalog er den mit Illustrationen versehenen Essay »Vom Überleben bestimmter Mythen und über einige andere Mythen, die dabei sind zu wachsen und zu entstehen«,¹¹ beisteuert, und dessen Eingangsmotto den Anspruch des Surrealismus verdeutlicht: »In der Kunst wie im Leben ist die Sache der Freiheit die des Surrealismus.«¹² Ob die Montage von Mythenillustrationen den Weg zu einem »neuen Mythos« bereitet, kann bezweifelt werden. Die Ausstellung hingegen knüpft an die schon mit Marcel Duchamp konzipierte Pariser »Exposition internationale du surréalisme« von 1938 und wohl auch an Alfred H. Barrs Ausstellung »Fantastic Art, Dada and Surrealism« aus den Jahren 1936/37 an. Es ist die erste große, dem Surrealismus gewidmete Ausstellung in den USA, doch das Labyrinth von spinnennetzförmigen Seilen, das Duchamp installiert hat, erschwert nicht nur den Zugang zu Werken, sondern kann auch für die Situation des Surrealismus stehen. Mit dieser und der anschließenden Ausstellung in der *Art of this Century*-Galerie von Peggy Guggenheim, die später den *Abstract Expressionism* entscheidend fördern wird, lässt sich der New Yorker Surrealismus jedoch weit stärker als in Paris auf die Institution Kunst ein. In seinem Einleitungsartikel für die Guggenheim-Ausstellung, »Genèse et perspective artistiques du Surréalisme« propagiert Breton mit dem »Automatismus« jedoch auch eine Rückkehr zu den Anfängen der Bewegung: »Der Automatismus führt in direkter Linie in diese Gegend [des gesamten psychophysischen Feldes]«. ¹³ Beide Ausstellungen konfrontieren die US-amerikanischen Maler aber nicht nur mit dem künstlerischen Surrealismus, mehrere spätere Vertreter des Abstrakten Expressionismus wie William Baziotes oder Robert Motherwell nehmen an der Ausstellung teil, sodass sich nicht nur eine gegenseitige Wahrnehmung, sondern auch Beeinflussung andeutet, aus der sich eine originär US-amerikanische Strömung bilden wird.

Dabei spielen verschiedene Theoreme des Surrealismus eine wichtige Rolle,

9 Breton: »Prolégomènes«, 15.

10 Wolfgang Asholt: »De la mythologie moderne et du mythe personnel au mythe collectif: fonction du mythe chez Breton«, in: Henri Béhar/Françoise Py: *L'or du temps – André Breton 50 ans après* (Colloque de Cerisy 2016), in: *Mélusine* no XXXVII, Lausanne: L'Âge d'Homme 2017, 371–382.

11 Breton: »De la survivance de certains mythes et de quelques autres mythes en croissance ou en formation«, in: *ders.*, Bd. 3, 127–142.

12 Übers. d. Verf., »La cause surréaliste, dans l'art comme dans la vie, est la cause même de la liberté.« Breton Bd. 3; 1204.

13 Übers. d. Verf., »L'automatisme conduit à cette région [le champ psychophysique total] en droite ligne.«, Breton: »Genèse et perspective artistiques du Surréalisme«, in: *ders.*, Bd. 4, 409–447, hier: 432.

vor allem der Automatismus, die Collage und die Arbeit am Mythos. Insbesondere das zentrale Verfahren des Automatismus wird als herausfordernde Bereicherung durch den Surrealismus rezipiert. Künstler wie Baziotes und Motherwell experimentieren mit dem Automatismus, Motherwell und Pollock machen Collagen, und Rezeption und Transformation von Mythen bilden eine Grundströmung der Epoche des Übergangs vom Surrealismus zum Abstrakten Expressionismus.¹⁴ In einem offenen Brief an die *New York Times* erklären Adolph Gottlieb, Mark Rothko und Barnett Newman am 13. Juni 1943: »[O]nly that subject-matter is valid which is tragic and timeless«. Doch wie die »Zeitlosigkeit« verdeutlicht, geht damit – anders als bei Breton – nicht die Forderung nach einem »modernen Mythos« einher, der von der Kunst aus das Leben verändern könnte. Irving Sandler überschreibt ein Kapitel seines *Abstract Expressionism and the American Experience* mit »World War II: Mythmaking and Biomorphisme«, in dem u. a. »Pollock as Mythmaker« oder »Rothko: the spirit of Myth« präsentiert werden. Rothko selbst erklärt, vom surrealistischen »concept of the source of art being the unconscious« beeindruckt zu sein, ist aber zumindest ebenso von C. G. Jung und der indigenen Kunst beeinflusst.¹⁵ Pollock erklärt in einem Interview mit Robert Motherwell im Februar 1945: »Thus the fact that good European moderns are now here is very important, for they bring with them an understanding of the problems of modern painting. I am particularly impressed with the concept of the source of art being the unconscious.« Dies zeigt zum einen die Bedeutung des durch den exilierten Surrealismus entdeckten Unbewussten, zum anderen aber, dass Rothko/Motherwell nicht von Avantgarde, sondern moderner Kunst sprechen. Wenn die Avantgarde überhaupt eine Rolle spielt, so als ein Teil des »important painting of the last one hundred years [...] in France.«¹⁶

Nur für einen Maler der New Yorker Schule vermag Breton sich so zu begeistern, dass er ihn in die (amerikanische) Ausgabe von »Le surréalisme et la Peinture« (1945) aufnimmt: Arshile Gorky. Bei ihm findet Breton das, was für ihn den Surrealismus und damit den »aktuellen Sinn der Freiheit« »sens actuel de la liberté« ausmacht: »Der Schlüssel für das geistige Gefängnis kann nur durch den Bruch mit den lächerlichen Kenntnismöglichkeiten gefunden werden: er liegt im freien und unbegrenzten Spiel der Analogien.«¹⁷

14 Dazu etwa: »Myth and the Unconscious: The Emergence of a New American Painting«, in: Annette Cox: *Art-as-Politics. The Abstract Expressionist Avant-Garde and Society*, Ann Arbor: UMI Press 1982, 39-55.

15 Irving Sandler: *Abstract Expressionism and the American Experience: a Reevaluation*, New York: Hard Press 2009, 83-88.

16 Robert Motherwell: »Interview with Jackson Pollock«, in: *Art and Architecture* (February 1945), beide Zitate in: Sawin, 347, s. a. 436, Anm. 4. Pollock erklärt später, dass dieses Zitat von ihm stammt.

17 Übers. d. Verf., »La clé de la prison mentale ne peut être trouvée qu'en rupture avec ces façons dérisoires de connaître: elle réside dans le jeu libre et illimité des analogies.«, Breton: »Arshile Gorky«, in: Bd. 3, 589-592, hier: 590.

Es überrascht nicht, dass er in diesem Zusammenhang auf Charles Fourier verweist, den er gleichzeitig mit Gorky entdeckt und mit dem er eine neue Perspektive für den Surrealismus verbindet. Wenn Breton am Ende seines Artikels, den er ursprünglich für eine Gorky-Ausstellung im Januar 1945 schreibt, Gorkys »völlig neue Kunst« scharf von »allem, was heute mithilfe der Mode und der Konfusion versucht, den Surrealismus nachzuahmen, indem es seine Verfahren oberflächlich imitiert«¹⁸ unterscheidet, so wird darin wohl auch seine Einschätzung der Mehrheit der New Yorker Schule sichtbar. Für Yve-Alain Bois bildet Bretons Verhalten eine Reaktion auf den Erfolg der »jüngeren« surrealistischen Maler wie Masson und Tanguy bei den Vertretern der New Yorker Schule: »If Breton did not watch out, a new school, over which he would have no control whatsoever, was going to emerge from the ashes of Surrealism.«¹⁹ Für Bois, der seinem Beitrag den Untertitel »The depoliticization of the American avant-garde« gibt, handelt es sich also ausschließlich um Positionskämpfe auf dem Feld der künstlerischen Avantgarden, die »Entpolitisierung« wird zum Charakteristikum der amerikanischen Avantgarde, womit auf Clement Greenbergs Avantgarde-Konzeption zurückgegriffen wird. Die Verbindung von Gorky mit Fourier verweist darauf, dass Breton eine Entwicklung kommen sieht, die mit seiner Avantgarde-Konzeption nicht zu vereinbaren ist, und versucht, ihr entgegenzuwirken.

Die »First Papers of Surrealism« und die »Art of this Century«-Ausstellungen bilden gemeinsam mit Zeitschriften wie *View* und *VVV* eine Manifestation des exilierten Surrealismus, der sich nun fast ausschließlich auf die Kunst beschränkt. Für eine literarische Avantgarde fehlen in New York in diesem Moment offensichtlich die Voraussetzungen, etwa in der Auseinandersetzung mit politischen Positionen, wie sie den Surrealismus von Beginn an bis zu der gemeinsamen Erklärung von Breton mit Trotzki charakterisiert. Bei seiner Rede vor den Französisch-Studenten von Yale am 10. Dezember 1942 erklärt Breton: »Historisch kann der Surrealismus den Platz, den er für die Avantgarde der Zwischenkriegszeit hatte, ungeteilt beanspruchen.«²⁰ Ein solch bedeutender Platz ist in New York für Exilierte, zudem noch in dem Jahr, in dem die USA in den Krieg eintreten, indes unmöglich geworden. Der Surrealismus wird unter ganz anderen Bedingungen exportiert als es bei seinem Umzug von Dada-Zürich nach Berlin oder nach Paris der Fall war. Insofern trifft es zu,

18 Übers. d. Verf., »art entièrement neuf«; »tout ce qui, la mode et la confusion aidant, tend aujourd'hui à simuler le surréalisme en se bornant à contrefaire extérieurement sa démarche« Breton: »Arshile Gorky«, 592.

19 Yve-Alain Bois: »1942. The depoliticization of the American avant-garde«, in: *Art since 1900*, 348-352, hier: 351.

20 Übers. d. Verf., »Historiquement le surréalisme peut revendiquer sans partage la place qu'il a tenu à l'avant-garde entre les deux guerres.«, Breton: »Situation du Surréalisme entre les deux guerres«, in: *Œuvres complètes*, Bd. 3, 709-725, hier: 713.

wenn Yve-Alain Bois, Hal Foster²¹ oder Martica Sawin²² das »Scheitern« des Versuchs konstatieren, in den Jahren 1942 bis 1944 einen US-amerikanischen Surrealismus (unter französischer Führung) in New York zu etablieren. Die Entstehung der originär US-Amerikanischen Bewegung des Abstrakten Expressionismus beruht also weit mehr auf den inneramerikanischen Entwicklungen, wie sie Barr und Greenberg repräsentieren, als auf der Koinzidenz der Präsenz des exilierten Surrealismus, dem es trotz des Engagements Bretons nicht gelingt, sich dauerhaft auch mit US-Amerikanischen Künstlern durchzusetzen, erst einige African American Beats (s. Beat Generation) sollten sich radikal und konsequent auf ihn berufen.

Die beiden Artikel »Surrealist Painting«, die Clement Greenberg im August 1944 veröffentlicht, illustrieren, in welchem Ausmaß der Surrealismus der New Yorker Jahre fast exklusiv als Malerei rezipiert wird. Anders als die zitierten Kritiker der Gegenwart, sieht Greenberg den Surrealismus als überwiegend »literarisch« geprägt: »Ein erheblicher Teil der surrealistischen Malerei leidet in ähnlicher Weise [wie der Präraphaelismus] darunter, literarisch und antiquarisch zu sein.«²³ Daher versteht er die surrealistische Bildwelt der Malerei als Gelegenheit, neue Geschichten zu illustrieren, doch »sie bietet der Malerei keinen neuen Gegenstand«, der für Greenberg die eigentliche (neue) Avantgarde markieren würde. Deshalb haben die Surrealisten vor allem »dem Akademismus neue Kraft verliehen«. Zwar billigt Greenberg den Surrealisten »eine echte Unzufriedenheit mit dem heutigen Leben« zu, doch am Ende ist es lediglich »eine neue und interessante Art von gemalter Literatur«.²⁴ Worauf die »Unzufriedenheit« gründet, und wie sie sich bei Breton bis zu den *Prolegomena* manifestiert, ist für die Entwicklung der Malerei und damit für Greenberg unerheblich. Es ist ihr »literarischer« Charakter, der die surrealistische Malerei von der der klassischen Modernisten Picasso oder Miró unterscheidet, die für ihn die eigentliche Avantgarde im Sinne seines »Avantgarde und Kitsch«-Artikels von 1939 bilden. Wenn Greenberg diese Bilanz im Sommer 1944 zieht, so resümiert er damit in anderer Weise als Bois oder Foster, aber durchaus nicht unangemessen, Bedeutung und Wirkung des künstlerischen Surrealismus in New York. In einem kulturellen und historischen Kontext, in dem das eigentliche – bis dato europäische – surrealistische Avantgarde-Projekt kaum Chancen hat, wahrgenommen zu werden, reduziert sich der Einfluss des Surrealismus' darauf, die New Yorker Malerei, wie es Greenberg formuliert, mit neuen Themen, wie etwa dem Unbewussten oder dem Mythos, zu kon-

21 Yve Alain Bois behauptet: »Gorky's defection signaled the end of Surrealism« (Bois, *Art since 1900*, 352), Hal Foster ergänzt: »In the postwar period it [der Surrealismus] would disappear from the map.«, ib., 357, wobei das Ende des Surrealismus nicht nur als notwendig dargestellt, sondern geradezu begrüßt wird.

22 Martica Sawin: *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*, Cambridge: MIT Press 1995, 347.

23 Clement Greenberg: »Surrealistische Malerei«, in: a.a.O., 82-93, hier: 85.

24 Greenberg: »Surrealistische Malerei«, 91-93.

frontieren und damit den Abstrakten Expressionismus mitanzustoßen. Für ein die Grenzen von Kunst (oder Literatur) überschreitendes Avantgarde-Projekt existieren offensichtlich innerhalb des US-Amerikanischen künstlerischen Feldes für eine historische Avantgarde kaum Entfaltungsmöglichkeiten.

Dieses Feld erlebt während des Krieges und in der unmittelbaren Nachkriegszeit eine radikale Transformation. Die historischen Avantgarden in Europa bilden sich vor, während und nach dem Ersten Weltkrieg bis hinein in die 1930er Jahre und damit in einer politischen, wirtschaftlichen und sozialen Ausnahmesituation. Dabei resultieren aus den politischen Entwicklungen für die jeweiligen Bewegungen Rahmenbedingungen, auf die die Avantgarden in unterschiedlicher Weise reagieren, die ihnen aber auch Gelegenheiten geben, das eigene Projekt zu präzisieren oder neu zu orientieren. Davon unterscheidet sich die US-Amerikanische Situation grundlegend. Zum einen führt die Kriegswirtschaft, anders als 25 Jahre zuvor in Europa, nicht zu sozialer Misere oder Verarmung, sondern in Fortsetzung des Roosevelt'schen New Deal zu einem Aufschwung und zur Stärkung der durch die Weltwirtschaftskrise geschwächten Mittelklasse. Damit entsteht auch ein neues und breiteres Publikum für den Kunstmarkt. Die Zahl der New Yorker Galerien etwa vervielfacht sich ab Mitte der 1940er Jahre. Es kommt zu einem Aufschwung der Kulturindustrie, die für die modernste Kunst die Rahmenbedingungen definiert, ihr aber auch die Möglichkeiten einer besonderen Distinktion in Hinblick auf die »Massen«-Produktion bietet. Serge Guilbaut gibt den Entwicklungen und Veränderungen dieser Zeit mit seiner bahnbrechenden Studie den Titel *How New York stole the Idea of Modern Art* (1983).²⁵ Daran wird nicht nur deutlich, wie sich das Zentrum des Kunsthandels von Europa, und vor allem Paris, nach New York verlagert, sondern dass die dafür entscheidende Kunstrichtung, die im Untertitel Guilbauds *Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War* genannt wird, primär nicht als Avantgarde, sondern als avancierter Teil der Modernen Kunst betrachtet wird. Die neue Bewegung bildet einen Flow, der zum Ausgangspunkt einer umfassenden Veränderung der US-amerikanischen Kunstlandschaft, mit Auswirkungen für die sich globalisierende Kunst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wird.

Im Folgenden soll es nicht darum gehen, die Entwicklung und Bedeutung des Abstrakten Expressionismus für die Moderne Kunst zu untersuchen, was praktisch alle der zahlreichen Darstellungen und Geschichten dieser Kunstbewegung unternehmen, sondern darum, ob und wenn, welche Einflüsse oder Spuren des historischen Avantgarde-Projekts in ihm weiterwirken oder ob es in seinem Rahmen oder von ihm ausgehend zur Entstehung einer eigenen Avantgarde kommt, die das Projekt der historischen Avantgarden in originärer Weise fortschreibt und damit ein Projekt gründet, mit dem diese neue

25 Sie wird im Folgenden nach der deutschen Ausgabe zitiert: Serge Guilbaut: *Wie New York die Idee der Modernen Kunst gestohlen hat. Abstrakter Expressionismus, Freiheit und Kalter Krieg*, Dresden: Verlag der Kunst 1997.

Avantgarde einen eigenständigen Platz neben oder auch gegen die historischen Avantgarden etablieren kann. Dabei stehen sowohl die Frage nach der Präsenz eines *radikalen Imaginären* im Sinne von Castoriades im Zentrum als auch jene nach einem Projekt der Avantgarde, das beansprucht, von der Kunst (und gegebenenfalls der Literatur) aus die existierende Gesellschaft radikal zu verändern; solche radikalen Avantgarden würden den Konterdiskurs zur Greenbergschen Avantgarde repräsentieren.

Der »Abstract Expressionism«: Eine US-Amerikanische Avantgarde?

Wenn in Barrs Diagramm und in der Ausstellung des Jahres 1936 ein Teil dem »Abstract Expressionism« in München vor dem Ersten Weltkrieg gewidmet ist (s. Anm. 1), so spielt diese Vorgeschichte, abgesehen von Kandinsky, für die Bewegung mit der heute dieses Label identifiziert wird, keine Rolle. Es ist kein Zufall, dass in dem Moment, als Breton sich auf seine Rückkehr nach Europa vorbereitet, in einer Ausstellungskritik erstmals der Begriff in seiner neuen Bedeutung auftaucht. Schon 1943 hatte Samuel Kootz in *den New Frontiers in American Art* seine Hoffnung auf »the ultimate potential of Abstraction and Expressionism«²⁶ gesetzt, um den Surrealismus zu überwinden. In einem Artikel attestiert Hilda Loveman im Dezember 1945 der jährlichen Ausstellung amerikanischer Kunst des Whitney Museums, bei der u.a. Werke von Gorky, Motherwell, Pollock und Rothko ausgestellt werden, sie zeige »keynoted abstract-expressionist trends in painting«.²⁷ Es gibt also einen Zusammenhang zwischen der Präsenz des Surrealismus in New York und dem Entstehen des Abstrakten Expressionismus. In einem Essay für die *Temps modernes* verweist Clement Greenberg (1946) mehrfach auf die Ko-Präsenz des (deutschen) Expressionismus und spricht vom Entstehen einer »Art gotischer, neo-expressionistischer und abstrakter Malerei«.²⁸ Und in der Kritik einer Hans Hofmann-Ausstellung im Frühjahr 1946 benutzt Robert Coates erstmals den Begriff des Abstrakten Expressionismus für die entstehende Schule.²⁹ Aufgrund der Geburt dieser Schule aus der Präsenz und dem Geist des Surrealismus und des (deutschen) Expressionismus stellt sich umso eindrücklicher die Frage, ob und wie sich die New Yorker Schule (auch) als Avantgarde versteht. In seinem einschlägigen Artikel »1947. The publication of *Possibilities* in New

26 Samuel Kootz: *New Frontiers in American Art*, New York: Hasting House 1943, 60.

27 Zitiert nach Guilbaut, *Wie New York*, 144, Anm. 1.

28 Übers. d. Verf., »peinture d'un genre gothique, néo-expressionniste et abstrait«, in: Clement Greenberg: »L'Art américain au XXe siècle«, in: *Les Temps Modernes*, Nr. 11/12 (1946), 340-352, hier: 350.

29 Robert Coates: »The Art Galleries«, in: Clifford Ross (Hg.): *Abstract Expressionism: Creators and Critics*, New York 1990, 230.

York marks the coalescence of Abstract Expressionism as a movement«, verwendet Yve-Alain Bois den Begriff »Avantgarde« nur einmal: in Hinblick auf das Verhältnis der (späteren) Abstrakten Expressionisten »with regard to the European avant-garde, whose artistic production they knew remarkably well.«³⁰ Im Jahr 1947 befindet sich die »New Yorker Schule« für Bois in einer Situation, die jener der Entstehungsphase der jeweiligen europäischen Avantgarden ähnelt: Bei ihnen präsentiert eine neue (radikalere) Strömung einen Konterdiskurs, häufig in Form eines Manifests, mit dem sie weiter gehen will als ihre Vorgänger. Die Abstrakten Expressionisten wollen zwar auch auf sich aufmerksam machen, doch von einem gemeinsam formulierten Projekt kann nicht die Rede sein. Zwar gibt es von ihnen ein Gruppenbild mit Dame (Hedda Sterne), das man mit dem Gemälde der surrealistischen Gruppe von Max Ernst vergleichen könnte, doch dieses Photo, mit dem Bois seinen Eintrag eröffnet, erscheint im Januar 1951 in *Life* und positioniert sich damit vor allem in Hinblick auf die Institutionen (Museen, Kunstmarkt). Schon einige Monate früher machen sich die sogenannten »Irrascible Eighteen« mit einem öffentlichen Protest gegen die konservative Kunstpolitik des Metropolitan Museum in der *New York Times* (22. 5. 1950) bekannt. Wenn überhaupt, bildet das einzige Heft der von Robert Motherwell mit Harold Rosenberg (gemeinsam mit dem Architekten Pierre Chareau und John Cage) im Herbst 1947 herausgegebenen Zeitschrift *Possibilities* so etwas wie eine programmatische Erklärung. Angesichts des sich abzeichnenden Kalten Krieges beginnt das von Motherwell und Rosenberg unterzeichnete Editorial mit dem Satz: »This is a magazine of artists and writers who ›practice‹ in their work their own experience without seeking to transcend it in academic, group or political formulas.« Eine zeitgemäße US-amerikanische Avantgarde zeichnet sich also dadurch aus, außerhalb der eigenen Experimente und (künstlerischen) Praktiken abstinent zu sein. Vor allem die Politik stellt für Kunst und Literatur eine Gefahr dar. Nicht nur wegen ihrer Vereinnahmung, mit der sie die Kunst unter Druck setzt, sondern wegen der zumindest in der gegenwärtigen Situation gegebenen Unvereinbarkeit: »Political commitment in our times means logically – no art, no literature.«³¹ Stattdessen intendieren Kunst und Literatur den »act that sets free in contemporary experience forms which that experience has made possible.« Ihnen kommt es auf die absolute Freiheit der Kunst von jeglicher politischen Intention an, und um den experimentellen Charakter dieses »Aktes« zu betonen, zitieren sie Juan Gris: »Sie sind dem Moment verloren, in dem Sie erkennen, was das Ergebnis sein wird« (»Vous êtes perdu dès lors que vous savez quel va être le résultat.«). Wenn dieses »avantgardistische« Zitat jedoch dazu dient, jedes Engagement außerhalb von Kunst und Literatur als für diese gefährlich zu deklarieren, so dementiert man den Avantgarde-Diskurs der Zwischenkriegszeit und illustriert zugleich wie schwierig die Nachkriegs-

30 *Art since 1900*, 405.

31 Zitiert nach contemporary culture index ccindex iw): *Possibilities*.

Situation selbst für Künstler wie Motherwell ist, der 1948 die Graphik-Serie der *Elegies to the Spanish Republic* beginnt.

Mit ihren drei manifestartigen Erklärungen situieren sich William Baziotes, Jackson Pollock und Mark Rothko eher im Bereich des Modernismus als der Avantgarde, beide Begriffe tauchen bei keinem von ihnen auf. Baziotes, der an der *First Papers*-Ausstellung teilnimmt, vertritt eine Inspirations- oder Intuitionssästhetik: »Once I sense the suggestion, I begin to paint intuitively. The suggestion then becomes a phantom that must be caught and made real«, auch wenn sich in seinen Werken der surrealistische Einfluss vor allem Mattas spüren lässt. Jackson Pollock, den Martica Sawin gemeinsam mit Baziotes und Motherwell zu der »handful of American artists who were identified with the Surrealists«³² zählt, erklärt in dem berühmt gewordenen »My painting«: »When I am *in* my painting, I am not aware of what I'm doing.«, d. h. er vertritt einen malerischen Automatismus, der weitgehend dem des automatischen Schreibens entspricht, »the painting has a life of its own.« Das »literally be *in* the painting«, wie sich Pollock an anderer Stelle ausdrückt, wird zum Markenzeichen seiner Malerei: es handelt sich um ein Leben im (entstehenden) Bild, allerdings spricht er an keiner Stelle von einer Rückführung der Kunst in Leben. Rothkos »The romantics were prompted« gehen zumindest indirekt auf die Trennung von Kunst und Leben ein: »The unfriendliness of society to his activity is difficult for the artist to accept«, doch diese *l'art pour l'art*-Situation befreit ihn von gesellschaftlichen Erwartungen (und Verpflichtungen). Erst dank der so gewonnenen Freiheit können die Künstler als Außenseiter, wie während des *l'art pour l'art*, Bilder schaffen, die »a revelation, an unexpected and unprecedented resolution of an eternally familiar need« bilden. Harold Rosenberg schreibt in seiner von *Possibilities* übernommenen »Introduction to Six American Painters« über diese Maler: »Attached neither to a community nor to one another, these painters experience a unique loneliness of a depth that is reached perhaps nowhere else in the world«. Doch diese Einsamkeit der Künstler, insbesondere während ihres Schaffensprozesses, unterscheidet sie, und damit die mit ihnen neu entstehende Bewegung – Bois spricht von der »coalescence of Abstract Expressionism« – deutlich von den historischen Avantgarde-Strömungen. Es ist erneut bemerkenswert, dass in keinem dieser Artikel der Begriff »Avantgarde« verwandt wird. Dies gilt trotz seines Titels nicht zuletzt auch für den von Bois mit Rosenbergs »Auftakt« konfrontierten Artikel von Meyer Schapiro, den er als »Endpunkt« bezeichnet: »The Liberating Quality of Avant-Garde Art« aus dem Jahre 1957. Auch in diesem Artikel ist zwar häufiger von dem »modern movement«, dem »modern painting« oder dem »modern artist« die Rede, nie wird im Zusammenhang mit den Abstrakten Expressionisten jedoch eine Avantgarde-Qualität erwähnt, von einer Avantgarde-Gruppe oder -Schule ganz zu schweigen. Der Titel, der 1957 für *Art News* geeignet erscheint, wird in Meyer Schapiros *Selected Papers* (1978) dementsprechend in »Recent Abs-

32 Sawin, *Surrealism in Exile*, 244.

tract Painting« gewandelt. In gewisser Weise könnte man von Meyer Schapiros Aufsatz ausgehend mit einem wiederum zehn Jahre später erschienenen Artikel Clement Greenbergs fragen: »Where is the Avant-Garde?« (*Vogue* 1967). Wenn es zu den Kennzeichen einer Avantgarde-Bewegung gehört, sich selbst und ihr radikales Projekt zu proklamieren, ist davon bei den Abstrakten Expressionisten nichts zu finden. Vielmehr beschreibt Meyer Schapiro mit seiner den befreienden Qualitäten der »Avantgarde« gewidmeten Analyse eine spezifisch US-amerikanische Moderne: »Painting by its impressive example of inner freedom and inventiveness and by its fidelity to artistic goals, which include the mastery of the formless and accidental, helps to maintain the critical spirit and the ideals of creativeness, sincerity and self-reliance, which are indispensable to the life of our culture.« Meyer Schapiro attestiert den Abstrakten Expressionisten damit eine wichtigen Funktion für das Leben der Kultur der Vereinigten Staaten, die sich in der Systemauseinandersetzung mit dem Totalitarismus im Kalten Krieg durch »innere Freiheit« und »Erfindungsreichtum«, aber auch durch ihren »kritischen Geist« und ihre »Aufrichtigkeit« auszeichnen soll.

Damit entspricht Meyer Schapiro der 1949 von Arthur Schlesinger in *The Vital Center* entwickelten Ideologie der *Politics of Freedom*, für die die (innere) Freiheit und der kritische Geist zentral sind. Während für Schlesinger gilt: »Against totalitarain certitude, free society can only offer modern man devoured by alienation and fallibility«, sprechen die Abstrakten Expressionisten mit ihrer »experience [of] a unique loneliness« (s. o.) in diesem Sinne exemplarische »moderne Menschen« an, die die Freiheit umso besser verteidigen, je weniger sie ihre Schwächen und Probleme verschweigen. Schlesinger formuliert geradezu einen Appell an Kunst und Literatur, wenn er im Kapitel XI, »Freedom: A Fighting Faith«, postuliert: »Yet a democratic society, based on a genuine cultural pluralism, on widespread and spontaneous group activity, could go far to supply outlets for the variegated emotions of man, and thus to restore meaning to democratic life.«³³ Die Abstrakten Expressionisten repräsentieren in nahezu idealer Weise den »kulturellen Pluralismus«, und wie die »Irrascible Eighteen«-Inszenierung oder Gemeinschaftsausstellungen zeigen, haben sie trotz des immer wieder betonten Individualismus auch nichts dagegen, als Gruppe wahrgenommen zu werden. Insofern erfüllt die »New Yorker«-Schule eine zentrale Funktion innerhalb der einsetzenden Auseinandersetzungen des Kalten Krieges als Bestätigung der größeren Freiheit und damit der Überlegenheit des liberalen US-amerikanischen Systems, auch und gerade im Bereich der Kultur. Serge Guilbaut hat dies 1983 mit seiner epochemachenden Untersuchung *Wie New York die Idee der modernen Kunst gestohlen hat* gezeigt, und sein Untertitel *Abstrakter Expressionismus, Freiheit und Kalter Krieg*, verweist deutlich auf die entscheidende Rolle der New Yorker Schule. Guilbaut zitiert das Katalogvorwort von Harold Rosenberg zur Ausstellung

33 Arthur Schlesinger: *The Vital Center. The Politics of Freedom*, Boston: Houghton/The Riverside Press 1949, 57 und 253.

»Introduction à la peinture moderne Américaine« (1947) in der Galerie Maeght, an der Baziotes, Gottlieb oder Motherwell teilnehmen, um zu schlussfolgern: »Die künstlerische Avantgarde verfolgte denselben Kurs wie die amerikanische Regierungspolitik [...] Die Ausstellung bei Maeght war Bestandteil eines breiten amerikanischen Vorstoßes an kultureller Front.«³⁴ Dazu bedurfte es eigentlich keines deklarierten Engagements der Abstrakten Expressionisten mit der amerikanischen Politik während des Kalten Krieges: die Radikalität und Unabhängigkeit ihrer Konzeption bestätigt die Freiheit auch der Kunst weit besser als deren Indienstnahme durch den Sozialistischen Realismus auf der anderen Seite des »Eisernen Vorhangs«. Auch wenn »man die Arbeit der abstrakten Expressionisten nicht auf ihre politischen Umstände reduzieren kann«,³⁵ sollte es doch zu denken geben, dass Abstrakte Expressionisten wie Baziotes, Motherwell oder Pollock Mitglieder des American Committee for Cultural Freedom sind. Eine solche Identifikation mit der Politik einer nationalen Regierung ist in der Avantgarde außergewöhnlich.

Wenn die USA das *Vital Center* der Welt bilden wollen, ist dieser Anspruch nur gerechtfertigt, wenn sie auch kulturelle Überlegenheit beanspruchen können. Für die Kulturindustrie oder das, was Greenberg »Kitsch« nennt, steht dies nach dem Zweiten Weltkrieg außer Frage. Aber noch 1947 kann Greenberg in *Horizon* zu Beginn seiner Situationsanalyse der Gegenwartskunst schreiben: »Ein amerikanischer Künstler, der Anspruch auf absolute Ernsthaftigkeit erheben will, leidet noch immer an einer Abhängigkeit von dem, was die Pariser Schule, Klee, Kandinsky und Mondrian bis 1935 hervorgebracht haben.« Paris und die europäische Kunst bilden also den Erwartungshorizont, nicht nur für Kritiker wie Greenberg, sondern auch für den Künstler, den er als den »kraftvollsten Maler des gegenwärtigen Amerika« betrachtet, »der ein bedeutender Künstler zu werden verspricht«. Es handelt sich um Jackson Pollock, der von Picassos Kubismus und Mirós Postkubismus sowie von Kandinsky und dem Surrealismus inspiriert, »radikaler amerikanisch ist.«³⁶ Als Greenberg nur wenige Monate später in der *Partisan Review* einen Artikel zum »Niedergang des Kubismus« schreibt, hat sich die Situation grundlegend verändert. Es drängt sich, so Greenberg, »der Schluß auf, daß sich das Zentrum der westlichen Kunst letztlich, zusammen mit dem Schwerpunkt der industriellen Produktion und der politischen Macht, in die Vereinigten Staaten verlagert hat.«³⁷

34 Guilbaut, *Wie New York*, 178 und 179. Ausführlich das Kapitel 4 (»Der internationale Erfolg«) bei Guilbaut, 193-225.

35 So Francis Stonor Saunders: *Wer die Zeche zahlt ... Der CIA und die Kultur im Kalten Krieg*, Berlin: Siedler 1999. Das dem Abstrakten Expressionismus gewidmete Kapitel »Amerikanische Kritzelkunst« (235-267) liefert eine Fülle von Informationen im Kontext von CIA, auswärtiger »Kulturpolitik«, kulturellen Institutionen wie Museen und Galerien und, wenn auch sehr viel weniger, den Abstrakten Expressionisten.

36 Greenberg: »Die gegenwärtigen Aussichten der amerikanischen Malerei und Skulptur«, 123-140, hier: 123 und 133.

37 Greenberg: »Der Niedergang des Kubismus«, 141-148, hier: 147.

Offensichtlich hat sich mit dem entstehenden Abstrakten Expressionismus nicht nur die Situation der Kunst in den USA, sondern auch das Verhältnis zwischen europäischer und US-amerikanischer Kunst verändert, und es ist bezeichnend, dass Greenberg dies in einen ökonomischen und politischen Kontext stellt. Und mit diesem »Niedergang des Kubismus« verbindet sich eine Erschütterung der grundlegenden Konzepte. »Wie könnte man [noch] von der Kunst erwarten, dass sie an avantgardistischen Positionen festhält?«³⁸ Mit dem Übergang des Zentrums von Paris/Europa in die USA/New York ist eigentlich auch das Modell einer den Modernismus infrage stellenden und ihn überwinden wollenden Avantgarde obsolet geworden.³⁹ Damit stellt Greenberg die Frage, ob die »siegreiche« US-amerikanische Malerei mit (europäischen?) Kategorien wie jener der »Avantgarde« überhaupt noch angemessen erfasst werden kann oder ob sich nicht ein anderes Modell herausbildet. Das bedeutet nicht, dass es keinen Avantgarde-Diskurs im Sinne eines Avantgardismus mehr gäbe. 1955, als sich der Abstrakte Expressionismus durchgesetzt hat, und zwei Jahre bevor Meyer Schapiro die »Liberating Quality of Avant-Garde Art« konstatiert, definiert Greenberg »Avantgarde« in Hinblick auf die New Yorker Schule und in Fortschreibung seines Artikels von 1939 so: »Avantgardistische« Kunst – was heute gleichbedeutend ist mit anspruchsvoller Kunst – besteht fort, insofern sie erprobt, wie weit die Gesellschaft für hohe Kunst bereit ist.«⁴⁰ Ein solcher »Avantgardismus« unterscheidet sich kaum vom Modernismus, einem Begriff, den Greenberg nicht verwendet, und wenn Greenberg einige Jahre später die »Modernistische Malerei« als Selbstkritik und Autoreferenzialität der Kunst (»der Modernismus wollte mittels der Kunst auf die Kunst aufmerksam machen«⁴¹) versteht, wird deutlich, dass es für ihn zwischen Avantgarde und Modernismus keinen wirklichen Unterschied gibt, geschweige denn eine radikale Differenz. Hinzu kommt, dass Greenberg in der »Avantgardistischen Malerei« zu Recht behaupten kann, dass »die meisten Abstrakten Expressionisten nicht beabsichtigten, »avantgardistisch« zu sein: Sie wollten gute Bilder malen«,⁴² und dies ist ihnen zweifelsohne auch gelungen. Was dabei allerdings kaum eine Rolle spielt, ist sowohl die Konzeption als auch die Proklamation eines radikalen Avantgarde-Projektes. Für die Entwicklung in den USA in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts stellt sich die Frage, ob

38 Greenberg: »Der Niedergang des Kubismus«, 146.

39 Dies illustriert auf seine Weise der zur selben Zeit von Alfred Andersch herausgegeben. Sammelband: *Europäische Avantgarde*, in dem zwar kein avantgardistischer Autor oder Künstler vertreten ist, in dessen Einleitung Andersch aber »[d]ie Verteidigung des Menschen [als] das gemeinsame Anliegen der Avantgarde Europas« bezeichnet (Alfred Andersch: *Europäische Avantgarde*, Frankfurt: Verlag der Frankfurter Hefte 1949, 10).

40 Greenberg: »Amerikanische Malerei«, 194-224, hier: 223. Wie sehr sich der »Abstrakte Expressionismus« durchgesetzt hat, illustriert auch die (gekürzte) Übersetzung im selben Jahr: »Abstraktes Amerika«, in: *Forum*, Okt. 1955.

41 Greenberg: »Modernistische Malerei« (urspr. Rundfunksendung 1960), 265-278, hier: 267.

42 Greenberg: »Amerikanische Malerei«, 196.

die so entstehende Neo-Avantgarde unter den Bedingungen des immer stärker ökonomisierten Kunstmarktes ein Avantgarde-Projekt im Sinne eines *radikalen Imaginären* überhaupt noch vertreten kann (s. u. *The Return of the Real*).

»Selbstkritik und Autoreferenzialität« sind zwei charakteristische Merkmale der modernen Kunst, und »Gute Bilder« zu malen stellt in der Tat (noch) kein Projekt der Avantgarde dar. Greenberg hat zweifelsohne Recht, dass »die meisten Abstrakten Expressionisten« nicht in der Tradition der Zwischenkriegszeit »avantgardistisch« sein wollen, geschweige denn ein Projekt im Sinne der historischen Avantgarden propagieren. Ein solches Projekt hätte auch der Funktion der von ihnen vertretenen Kunst für den ökonomisch-politischen Machtanspruch der USA (siehe Greenberg) eklatant widersprechen müssen. Für eine »modernistische Malerei« gilt dies weit weniger. Wenn ihren Malern, wie bei Meyer Schapiro, eine »Avantgarde Qualität« attestiert wird, so handelt es sich um die *dérive* eines in Debatten um Gegenwartskunst offensichtlich positiv besetzten Begriffs, mit dem sich keine präzisen Kriterien mehr verbinden. Wenn das Klischee zutrifft, dass eine apolitische Einstellung notwendigerweise auch politisch ist, so widerspiegelt schon der Titel von Irving Slanders *The Triumph of American Painting. A History of Abstract Expressionism* (1970) diese ideologische Funktion der abstrakt-expressionistischen Kunst in deutlicher Weise, macht aber auch klar, dass sich daraus schwerlich ein Avantgarde-Projekt ableiten lässt. 1970 ist aus dem Flow des Abstrakten Expressionismus der Nachkriegszeit der Epochenstil der US-amerikanischen Kunstlandschaft geworden. Umso mehr überrascht es, dass Serge Guilbaut in seiner ausgezeichneten Analyse der ästhetisch-ideologischen Bedeutung des Abstrakten Expressionismus dem zentralen Kapitel seines Buches die Überschrift gibt: »Die Entstehung einer amerikanischen Avantgarde, 1945-1947«. ⁴³ Doch einerseits ist 1983 Bürgers *Theorie der Avantgarde* noch nicht in den USA erschienen, andererseits bezieht sich Guilbaut auf die Arbeiten Pierre Bourdieus ⁴⁴ und vertritt dementsprechend dessen relationalen Avantgardebegriff, für den ein Projekt im Sinne der historischen Avantgarden keine Rolle spielt. ⁴⁵ So gilt für den Abstrakten Expressionismus und seine Bilder, dass sie »unmittelbare Wirkung entfalten und einzigartige Erfahrung vermitteln«, was Martin Damus zu der Wertung führt: »Eine solche Kunst beinhaltet nichts von dem emanzipatorischen, antizipatorischen, transzendierenden Anspruch der Klassischen Moderne. Sie setzt nicht auf Veränderung der Welt, der Ge-

43 Guilbaut, *Wie New York*, 129-192. Dem entspricht, dass Irving Sandler in *Le triomphe de l'art américain. L'expressionisme abstrait*, das Kapitel 6 mit »Naissance d'une nouvelle avant-garde« (88-95) überschreibt (Sandler: *Le Triomphe*, Paris: Éditions carré 1990, Übers. Michèle Levy-Braun).

44 Guilbaut, *Wie New York*, 11.

45 Dazu: Wolfgang Asholt: »La notion d'avant-garde dans *Les Règles de l'art*«, in: Jacques Dubois u. a. (Hg.): *Le symbolique et le social. La réception internationale de la pensée de Pierre Bourdieu*, Liège: Presses universitaires ²2015, 169-178.

sellschaft.«⁴⁶ Wenn eine solche Kunst, die für Damus den Übergang *Von der transzendierenden zur affirmativen Moderne* markiert, so der Untertitel seiner Studie in den USA nun (auch) die Avantgarde repräsentiert, ist damit eine tiefgreifende Veränderung des Avantgarde-Begriffs verbunden, der angesichts der damit verbundenen kulturellen Dominanz der amerikanischen Kultur die Avantgarde-Konzeption der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts prägen sollte.

Pop Art: Von der radikalen Moderne zur kulturkompatiblen Avantgarde?

In einem »1960c Roy Lichtenstein and Andy Warhol [...] American Pop art is born« überschriebenen Artikel bilanziert Hal Foster: »one can draw a dire conclusion from this commingling of modernist art and comic strip: that by the early sixties most devices of the avant-garde had become little more than gadgets of commercial design.«⁴⁷ Diese Einschätzung erfolgt zwar ein halbes Jahrhundert später, doch noch heute kann man fragen, worin das Avantgardistische einer »Vermischung« von Modernismus und Comic bestehen kann. Manches deutet darauf hin, dass es die Verbindung von hochkulturellem Modernismus und Massenkultur ist, die Foster diese Qualifikation nahelegt: In gewisser Weise wird damit der Warencharakter der Kunst im und für das (Alltags-)Leben praktiziert, wohingegen die historische Avantgarde von der Kunst her und mit ihr das Alltagsleben verändern wollte.

Es scheint kein Zufall zu sein, dass in etwa gleichzeitig mit dem Aufkommen der Pop Art in den 1960er Jahren, und ein Jahrzehnt vor Bürgers »Scheitern« der Avantgarde oder ihrem drei Jahrzehnte späteren »Theorie-Tod« bei Paul Mann (1991), Leslie Fiedler 1964 einen Essay zu »The Death of *Avant-Garde* Literature« veröffentlicht, in dem es vor allem um die Möglichkeitsbedingungen der Avantgarde angesichts einer omnipräsenten Kulturindustrie geht. Mit dem ersten Satz seines Artikels markiert Fiedler die Situation und seine Position deutlich: »That we have been living through the death of avant-garde literature over the past couple of decades most of us know.«⁴⁸ Insgesamt hält er die Bedingungen für die Etablierung einer Avantgarde in der US-Kultur für problematisch. Für Fiedler hat die Akzeptanz und die erfolgreiche Aneignung der Provokationen der (historischen) Avantgarden durch die Massenkultur die »latest rapid transformation of *avant-garde* art to everybody's entertainment«⁴⁹

46 Martin Damus: *Kunst im 20. Jahrhundert. Von der transzendierenden zur affirmativen Moderne*, Reinbek: Rowohlt 2020, 259.

47 Hal Foster: »1960c Roy Lichtenstein and Andy Warhol start to use cartoons [...] American Pop art is born«, in: *Art since 1900*, 515-519, hier: 519.

48 Leslie Fiedler: »The Death of the *Avant-Garde* Literature«, in: *The Collected Essays*, Bd. 2, New York: Stein and Day 1971, 454-460, hier: 454.

49 Fiedler: »The Death of the *Avant-Garde* Literature«, 460.

zur Folge gehabt, womit Fiedler auch Debords *Société du spectacle* vorwegnimmt. Und dies gilt nicht nur für die politischen, sozialen oder moralischen, sondern auch die ästhetischen Provokationen: »No techniques can be devised these days, at any rate, for which the literature major [...] is not appallingly well prepared.« Ein *radikales Imaginäres* liegt offensichtlich nicht nur außerhalb des Erwartungshorizonts des (Massen-)Publikums, sondern auch jenseits der Möglichkeitsbedingungen von Kunst und Literatur. Da die Strategien und Ziele der Avantgarde zu Verfahren mit Belieblichkeitscharakter geworden sind, die vor allem dazu dienen, ein größeres Publikum zu gewinnen, hat jedes *radikale Imaginäre* seine Existenzmöglichkeit verloren.

Wenn Fiedler die Situation der Avantgarde in der Literatur auch nur in etwa angemessen beschreibt, wäre es erstaunlich, wenn ihre Bedingungen in der Bildenden Kunst dem diametral entgegengesetzt wären. Nicht nur, dass man die Pop Art mit Fiedler als die »latest rapid transformation of *avant-garde* art to everybody's entertainment«⁵⁰ bezeichnen kann, auch die mit dem Abstrakten Expressionismus aufrechterhaltene Trennung zwischen hochmoderner oder Avantgarde-Kultur einerseits und Massenkultur andererseits ist aufgebrochen oder aufgehoben, und wie der Begriff es insinuiert, scheint es mit einer »populären« Kunst, die ihre Objekte und Vorlagen aus den Massenmedien entlehnt, möglich, diese Kunst in das Alltagsleben zurückzuführen. Die Frage bleibt, ob damit ein avantgardistisches Projekt oder zumindest einige seiner Ziele verbunden werden können, oder ob die künstlerische Bearbeitung solcher Objekte und Vorlagen nicht eben dahin zurückführt wo sie sie gefunden hatte, nämlich in die Kulturindustrie.

Das berühmt gewordene Interview, das Gene Swenson 1963 mit Andy Warhol führte, bestätigt diese These mehr als dass es sie dementiert. Wenn Warhol Künstlern, »who aren't very good« empfiehlt: »All you have to do is read the magazines and the catalogues. It's this style or that style, this or that image of man, but that really doesn't make any difference«, fällt es schwer, diesen Satz nicht als ironischen Kommentar der Kunstszene im Sinne dadaistischer kreativer Indifferenz zu lesen. Und sein Eingangsstatement bestätigt diese Einschätzung: »Everybody looks alike and acts alike, and we're getting more and more that way. I think everybody should be a machine. I think everybody should like everybody.« Expliziter kann der Warencharakter der Kunst schlechterdings nicht konstatiert und auf den Kunstkonsumenten übertragen werden. Wenn sich auf diese Weise der Riss zwischen Kunst und Leben aufheben lässt, so offensichtlich nicht zugunsten eines neuen Lebens und eines neuen Menschen, wie sie das *radikale Imaginäre* der historischen Avantgarden verspricht, sondern im Sinne der Vereinheitlichung und Stereotypisierung der grenzenlosen Fetischisierung wie sie Kataloge und Magazine verbildlichen. Es bleibt in gewisser Weise unerheblich, ob Warhol mit der Deutlichkeit seiner Identifikation mit der Standardisierung und Maschinisierung auf deren

50 Fiedler: »The Death of the *Avant-Garde* Literature«, 455.

Gefährlichkeit hinweisen und sie ironisch subvertieren, oder ob er wörtlich genommen werden will.

In seinem »Gegen-Avantgarde«-Essay von 1971, bilanziert Clement Greenberg auch die Pop Art und verrechnet ihn unter der Avantgarde-Begrifflichkeit. Für ihn gilt: »Die Innovation sollte es dem Geschmack nicht allzu leicht machen. [...] die Pop Art [blieb] künstlerisch zu zahm, zu offensichtlich geschmackvoll.«⁵¹ Wenn er die Pop Art dann als die zeitgemäße Erscheinungsform der Avantgarde betrachtet, sagt er damit zugleich, dass diese Kunst-Avantgarde an der Kommerzialisierung nicht nur gescheitert ist, sondern den Warencharakter der *High and low* zusammenzuführenden Kulturindustrie geradezu aktiv betreibt. Das »Leichtmachen« des Warencharakters der Pop Art wird für den ersten Blick durch die »Ausstellung« von Waren, wie Cola-Flaschen bei Warhol, Comic-Figuren bei Lichtenstein oder Lippenstifte bei James Rosenquist, nahegelegt, und in diesem Zusammenhang wird immer wieder darauf hingewiesen, dass viele der Pop Artisten anfangs als Designer oder Werbegraphiker arbeiten. Rosenquist erklärt in seinem Interview mit Gene Swenson 1964 seine Motivation (»Metapher«) so: »My metaphor, if that is what you can call it, is my relation to the power of commercial advertising which is in turn related to our free society, the visual inflation which accompanies the money that produces box tops and space cadets« und beabsichtigt als Resultat seines Malens: »[Y]ou get to a certain point and that point opens up a whole new area that's never been touched«. Damit verweist die Begrifflichkeit des »certain point« auf Bretons »point sublime« als Ausdruck eines Zusammenfallens oder Vereinigens von Kunst und Leben. Doch bei Rosenquist und den anderen Pop Artisten gibt es keinen Versuch, von der Kunst aus, einem *radikalen Imaginären*, wie Bretons Punkt, an dem die Gegensätze zusammenfallen, näherzukommen: »I paint something as detached as I can and as well as I can; then I have one image, that's it.«⁵² Das heißt, dass die Kunst, bzw. der künstlerische Prozess einen Selbstzweck und keine politische Agenda verfolgt.

Dass die Graphiken und Serigraphien der Pop Art ihrerseits die Werbung beeinflussen, illustriert, dass sie einer solchen Vereinnahmung keinen Widerstand entgegensetzen (können oder wollen). Und wenn es so scheint, als ob die Reproduktionen der Pop Art von Reproduktionen der Werbung mit ihrer massenhaften Reproduzierbarkeit und dem zumindest potenziellen Massenpublikum die Trennung von populärer Alltags- und Elitekultur aufzulösen vermöchten, so verlangt diese Kunst doch eher nach einer Rezeption im Sinne Benjamin'scher »Zerstreuung«. Auch wenn Benjamin davon ausging, dass »Der Dadaismus versuchte, die Effekte, die das Publikum heute im Film sucht, mit den Mitteln der Malerei (bzw. der Literatur) zu erzeugen«, so unterscheidet sich die Zürcher Avantgarde-Bewegung doch vom Film – ebenso wie von der

51 Greenberg: »Gegen-Avantgarde«, 385-408, hier: 386.

52 »What ist Pop Art?«, James Rosenquist, Interview by Gene R. Swenson, *Art News*, Februar 1964.

Pop Art – dadurch, dass die Dadaisten »auf die merkantile Verwertbarkeit ihrer Kunstwerke [...] sehr viel weniger Wert [legten] als auf ihre Unverwertbarkeit als Gegenstände kontemplativer Versenkung.«⁵³ Was die Verhinderung »kontemplativer Versenkung« angeht, entsprechen die Werke der Pop Art durchaus dem Projekt der Dadaisten, der merkantilen Verwertbarkeit gegenüber nehmen sie jedoch eine entgegengesetzte Position ein. Benjamin zitiert (Anm. 26) in diesem Zusammenhang André Breton: »Das Kunstwerk hat Wert nur insofern als es von Reflexen der Zukunft durchzittert wird.«⁵⁴ Dieses Durchzittertsein von Reflexen der Zukunft im Sinne eines *radikalen Imaginären* lehnen die Pop Artisten bewusst ab, wie die Äußerungen von Warhol oder Rosenquist zeigen.

Wenn Andreas Huyssen im Pop-Kapitel von *After the Great Divide* am Beispiel von Duchamp und Warhol Dada und Pop Art vergleicht, so um zu konstatieren, in welchem Ausmaß der Dada-Angriff auf die bürgerliche Kultur gescheitert ist. »Warhol, to be sure, is more consistent in this matter. He does not even want to provoke any more.«⁵⁵ Als Huyssen diese Einschätzung 1986 formuliert, kann man noch hoffen, dass von einer solchen Dekonstruktion avantgardistischer Hoffnungen/Illusionen ausgehend eine durchaus »avantgardistische« Veränderung im Sinne eines *radikalen Imaginären* möglich sein könnte: »Pop Art has drawn our attention to the imagery of daily life, demanding that the separation of high and low art be eliminated.«⁵⁶ Doch zur Aufhebung dieser Trennung ist es in ganz anderer Weise gekommen. 35 Jahre später, »[r]ückblickend auf den Pop Art«, stellt sich die Situation anders als von Huyssen erhofft dar. Weitaus schneller als bei den historischen Avantgarden hat der Kunstmarkt die Pop Art vereinnahmt, der sich allerdings solchen Vereinnahmungen nicht widersetzt, sondern wie die Provokationsverweigerung zeigt, sie eher zustimmend begleitet. Und insofern bilanziert der Titel des entsprechenden Kapitels bei Damus, der allerdings fünfzehn Jahre nach Huyssen schreibt, das Ergebnis der »Cultural Politics of Pop« (Huyssen) besser als die Hoffnung auf die Überwindung der Trennung von Hoch- und Massenkultur: »Alles kann Kunst werden oder die affirmative Verwirklichung der Träume der Avantgarden.«⁵⁷

53 Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, In: *Gesammelte Schriften*, I, 2, Frankfurt: Suhrkamp 1974, 501 und 500/501, Anm. 26.

54 Benjamin: *Kunstwerk*, 593; »L'Œuvre d'art n'a de valeur que dans la mesure où elle frémît des réflexes de l'avenir«, in: Breton: »Préface« zu: *Position politique du surréalisme* (1935), in: *Œuvres*, Bd. II, 407-459, hier: 447f.

55 Andreas Huyssen: *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture and Postmodernism*, Indiana UP 1986, 148.

56 Huyssen: *After the Great Divide*, 157.

57 Damus: *Kunst im 20. Jahrhundert*, 284-406.

4 Beat Generation

Die Emergenz einer literarischen US-Avantgarde?

16. November 1952: Die Geburt einer neuen Literatur-»Avantgarde«?

Kein Manifest – wie für den Futurismus oder den Surrealismus – sondern ein Artikel im *New York Times Magazine* lanciert am 16. November 1952 eine literarische US-»Avantgarde«: »This Is the Beat Generation«. Unter diesem Titel kündigt der Essay des Dichters und Romanciers John Clellon Holmes die neue Avantgarde an. Schon die Inanspruchnahme des Generationsbegriffes bedeutet eine implizite Distanzierung von der Avantgarde. Holmes, der soeben den ersten Beat-Roman *Go* veröffentlicht hat, berichtet in seinem Essay dort, dass Jack Kerouac vier Jahre zuvor unter Anspielung auf die Lost Generation der Zwischenkriegszeit die neue Literatur-Generation so charakterisiert: »You know, this is really a beat generation.« Wenig später veröffentlicht Kerouac unter dem Titel »Jazz of the Beat Generation« anonym eine Passage seines Romans *On the Road* (1957), und damit hat eine Konstellation von Schriftstellern einen Namen erhalten, die man nicht wirklich als Gruppe bezeichnen kann. Holmes weist zu Recht auf die Gruppen-Problematik hin: »More than anything else, this is what is responsible for this generation's reluctance to name itself, its reluctance to discuss itself as a group, sometimes its reluctance to be itself«. Dies verdeutlicht auch, dass es sich eigentlich um keine Avantgarde-Gruppe im üblichen Sinne, also einen Zusammenschluss von Künstlern mit einer expliziten ästhetischen und politischen Agenda, handeln kann. Und wenn er für die Beat Generation einen historischen Vergleich sucht, so findet er ihn nicht bei den Avantgarden, sondern mit Dostojewski bei »Young Russia«: »[I]t seems obvious that a lost generation, occupied with disillusionment and trying to keep busy among the broken stones, is poetically moving, but not very dangerous. But a beat generation, driven by a desperate craving for belief and as yet unable to accept the moderations which are offered it, is quite another matter.«¹ Zumindest was die Verzweiflung an ihrer Epoche und deren Gesellschaft und was die Ablehnung von Kompromissen angeht, bestehen strukturelle Ähnlichkeiten zwischen der Beat Generation und Avantgarde-Bewegungen.

Nach Allen Ginsberg besteht die Beat Generation anfangs aus Jack Kerouac, Neal Cassady, William Burroughs, Herbert Huncke, John Clellon Holmes und ihm selbst, zu denen 1948 die Surrealismus-affinen Carl Solomon und Philip Lamantia stoßen, in den 1950 Jahren kommen weitere Dichter wie Bob Kaufman und LeRoy Jones (Baraka) oder Diane di Prima hinzu. Für Ginsberg situiert sich dieses lockere Ensemble am Rande der Gesellschaft, es

¹ John Clellon Holmes: »This Is the Beat Generation«, in: *New York Times Magazine*, 16.11.1952.

wird eher als Wiederbelebung einer Bohème-Bewegung nach amerikanischem Vorbild verstanden, denn als historische Avantgarde: »These groups refreshed the longlived bohemian cultural tradition in America.«² Und die skeptische Perspektive Benjamin Lees bestätigt dies: »[P]oets like di Prima, Ginsberg, O'Hara, and Baraka sit just on the cusp of the consolidation of subcultural rebellion as permanent feature of global capitalism.«³ Wenn Ginsberg im Jahr 1996 sein Vorwort mit der Einschätzung beendet: »I think younger generations have been attracted by the exuberance, libertarian optimism, erotic humour, frankness, continuous energy, invention, and collaborative amity of the poets [...] We had a great job to do, and we're doing it, trying to save and heal the spirit of America«,⁴ dann zeigt sich daran, dass es sich bei der Beat Generation nach einem halben Jahrhundert, wenn überhaupt, um eine konsekrierte Avantgarde im Sinne Bourdieus handelt, die die eigentliche amerikanische Kultur retten will.

Mit seinem Buch *World Beats. Beat Generation Writing and the Worlding of U.S. Literature* – der wichtigsten Synthese der Beat Generation – stellt Jimmy Fazzino die Beat Generation eindeutig in den Zusammenhang der Avantgarden.⁵ Zwar konstatiert er im Kapitel »The Beat Manifesto« zu Recht, dass die Beats nie ein wirkliches Manifest verfasst haben, »the Beats never produced a ›Beat Manifesto‹ as such«, doch er relativiert dies dadurch, dass er nicht wenigen Beat-Texten eine *manifesto function* zubilligt, in denen sie ihre Ästhetik und ihre sozialen Praktiken immer wieder definieren: »a whole range of Beat texts contain what we might call a *manifesto function*«, d.h. »[they] felt themselves compelled to define and redefine their aesthetic and social practices«. Wenn die Manifest-Funktion darin bestehen soll, die eigene Ästhetik zu diskutieren und zu präsentieren, oder den sozialen Kontext des eigenen Schreibens zu präzisieren oder zu definieren, gibt es kaum Bewegungen oder Strömungen der Moderne, die das nicht unternommen hätten. Es ist aufschlussreich, dass Fazzino in diesem Zusammenhang auf die »African American Writers in the Beat movement« verweist, deren Manifeste »seek to define the Beat movement as such.«⁶ Offensichtlich besteht bei diesem Teil der Beat Generation (s.u.)

2 Allen Ginsberg: »Foreword«, in: Anne Waldmann: *The Beat Book. Poems and Fiction of the Beat Generation*, Boston: Shambhala 1996, XIII-XVII, hier: XIV und XV.

3 Benjamin Lee: »Avant-Garde Poetry as Subcultural Practice: Mailer and Di Prima's Hipsters«, in: *New Literary History*, Bd. 41, Heft 4 (2010), 775-794, hier: 777. (What Is an Avant-Garde?).

4 Ginsberg: »Foreword«, XVII.

5 Damit korrespondiert das Konzept des *Worlding*, das Susan Gilman und Kirsten Silva Gruesz so definieren: »[A] worlded analysis would map out a network of crosshatched, multidirectional influences«, in: dies.: »Worlding America: The Hemispheric Text-Network«, in: Caroline F. Levander/Robert S. Levine (Hg.): *A Companion to American Literary Studies*, Oxford: Blackwell 2011, 228-247, hier: 231.

6 Jimmy Fazzino: *World Beats. Beat Generation Writing and the Worlding of U.S. Literature*, Dartmouth UP 2016, 65. Eine Synthese aus französischer Sicht bietet: Olivier Penod-La-cassagne: *Beat generation. L'inservitude volontaire*, CNRS Éditions 2018.

nicht nur ein anderes Bewusstsein, sondern auch eine Notwendigkeit, sich mit Manifesten in einem Avantgarde-Kontext zu situieren.

Seine Quasi-Gleichsetzung von Manifesten und Manifest-Funktion erlaubt Fazzino, die erwähnten »Beat texts« mit Manifesten der Avantgarde zu vergleichen, nicht nur mit dem italienischen Futurismus (»Holmes's *Times* article finds a precedent in Filippo Tommaso Marinetti's 1909 ›Founding and Manifesto of Futurism«), sondern auch mit Tzaras *Manifeste Dada 1918* oder mit Bretons *Manifeste du surréalisme*.⁷ Wobei er sich auf die Arbeiten von Marjorie Perloff und Martin Puchner bezieht, die breite Diskussion um die Avantgarde und ihre Manifeste in Europa jedoch nicht zur Kenntnis nimmt. Wie man allerdings den ersten und wohl auch wichtigsten Text mit einer Manifest-Funktion, John Clellon Holmes »This Is the Beat Generation«, mit den genannten Manifesten der drei historischen Avantgarde-Bewegungen vergleichen kann, ist kaum nachvollziehbar. Zwar beginnt auch Holmes Text mit einer »Begriffsgeschichte« (»The origins of the word ›beat‹ are obscure, but the meaning is only too clear to most Americans.«), doch daraus resultiert keine Definition oder Präzisierung des eigenen Projekts, sondern eine Zustandsbeschreibung der eigenen Befindlichkeit: »It involves a sort of nakedness of mind, and, ultimately, of soul; a feeling of being reduced to the bedrock of consciousness.« Und wenn Holmes die generationelle Situation so beschreibt: »The burden of my generation was the knowledge that something rational had caused all [...] and that nothing rational could end it. [...] The burden of my generation was to carry this in utter helplessness – the genocide, the overkill – and still seek love in the underground where all living things hide if they are to survive our century«,⁸ so verweist diese Selbstbeschreibung in sehr viel höherem Maße auf eine Lost Generation als auf Avantgarden. Fazzino beruft sich auf die Bedeutung der Performativität in Avantgarde-Manifesten und für ihre Projekte und spricht zu Recht zugleich von »The highly equivocal attempts at self-definition on the part of Holmes and Kerouac.«⁹ So, wie Kerouac die Beat Generation zu definieren versucht, zeichnet sie sich vor allem aus durch »a vision [...] of a generation of crazy, illuminated hipsters suddenly rising and roaming America, serious, bumming and hitchhiking everywhere, ragged, beatific, beautiful in an ugly graceful new way«. Wie in diesem Zitat fällt der kritische, aber letztlich positive Bezug zur Nationalkultur auf: »[H]aving flashes of insight, experiencing the ›derangement of the senses‹, talking strange, being poor and glad, prophesying a new style for American culture.«¹⁰ Kerouac benutzt bewusst den Generationenbegriff, den er selbst eingeführt hat und der mit Holmes' Artikel zum Markenzeichen

7 Fazzino: *World Beats*, 66.

8 John Clellon Holmes: »This Is the Beat Generation«, in: *New York Times Magazine*, 16.11.1952.

9 Fazzino: *World Beats*, 71.

10 Jack Kerouac: »Aftermath: The Philosophy of the Beat Generation«, in: *Esquire*, March 1958, 24-25, hier: 24.

der Beats wird. Damit sind die generationellen Merkmale wichtiger als jene der Avantgarde-Gruppen. Die Beats praktizieren zwar ansatzweise eine Rimbaud'sche Störung der Sinne (»dérèglement de tous les sens«), doch für die Hipster der Beat Generation ist das eher Ausdruck eines Lebensgefühls als die Möglichkeit eines *radikalen Imaginären*. Von der Radikalität einer Avantgarde-Gruppe kann daher kaum die Rede sein.

Radikale Moderne oder Avantgarde: Die kanonisierten Beats

Wenn es einen Text gibt, der eine »manifesto function« haben müsste, so ist es das für die Beat Generation repräsentative »Howl«-Gedicht Allen Ginsbergs von 1955, das immer wieder auch als »Manifesto of the Beat Generation« bezeichnet wird. Ginsberg jedoch erklärt sein Gedicht folgendermaßen: »I thought I wouldn't write a *poem*, but just write what I wanted to without fear, let my imagination go, open secrecy, and scribble magic lines from my real mind – sum up my life – something I wouldn't be able to show anybody, write for my own souls ear and a few other golden ears.«¹¹ Damit entspricht »Howl« nicht nur den beiden Ginsberg'schen Slogans »First thought, best thought« und »Mind is shapely, Art is shapely«,¹² Ginsberg verweist auch auf Analogien zum Surrealismus und dem *Automatischen Schreiben* und sucht den Zugang zu einem *radikalen Imaginären*. Die vom Free Jazz beeinflusste Assoziationsprosa, die »Elegie« seiner Generation, weist Parallelen zu Simultangedichten eines Cendrars (»Pâques à New York«) auf, weit präsenter sind aber biblische Einflüsse (Buch der Propheten) oder solche einer *ut pictura poesis*-Simultaneität der Malerei Cézannes.¹³

Das Gedicht beginnt mit den immer wieder zitierten Zeilen/Versen:¹⁴

I saw the best minds of my generation destroyed by madness, starving
hysterical naked,
dragging themselves through the negro streets at dawn

Das dichterische Ich, das sich zu den »best minds« seiner Generation zählt und sich mit dieser identifiziert, betrachtet sich also weit mehr als den Repräsentanten seiner Zeit denn als jenen einer Gruppe und ihres Projekts. Diese

11 Allen Ginsberg: »Notes Written on Finally Recording *Howl*«, in: *Evergreen Review* 3.10. (1959).

12 Allen Ginsberg: »Cosmopolitan Geetings«, in: ders.: *Collected Poems. 1947-1997*, New York: Harper Colins 2006, 954-955.

13 Ginsberg, der auch auf Whitman verweist, erklärt: »The last part of *Howl* was really an homage to Cézanne's method, in a sense I adapted what I could to writing.«, in: Thomas Clark: »The Art of Poetry VIII«, in: *Paris Review*, Heft 37 (Frühjahr 1966), 28.

14 Zitiert nach: Allen Ginsberg: *Collected Poems. 1947-1997*, New York: Harper Colins 2006, 134-142.

Generation wird durch die Verben (destroy, starve, drag) charakterisiert, und die damit inszenierte Situation ändert sich im Verlauf des ersten Teils Gedichtes nicht, sondern erweitert sich durch die (fast) endlose anaphorische Wiederholung des »who« plus Verb nach dem Muster »who« »bared«, »passed«, »were expelled from« usw. in immer neuen aber ähnlichen Wahnsinns- und Extremsituationen, die ausweglos sind und eben deshalb gesucht werden, zum Gesamtbild einer Gesellschaft und der menschlichen Existenz. Zwar tauchen in den Zeilenfragmenten auch Situationen und Atmosphären auf, die Anklänge an den Surrealismus aufweisen, etwa:

with dreams, with drugs, with walking nightmares, alcohol and cock and endless balls,

und an einer Stelle wird auf den Dadaismus angespielt (*who threw potato salad at CCNY lecturers on Dadaism*), doch allenfalls, um sich von der Konsekrierung der historischen Avantgarde zu distanzieren. Zusammengefasst wird diese Einschätzung der Avantgardegruppen und -programme mit einer Zeile des zweiten, den »Moloch« der amerikanischen Gegenwartsgesellschaft anklagenden Teils

Dreams! adorations! illuminations! religions! the whole boatload of sensitive bullshit!

Angesichts der Ausweg- und Grenzenlosigkeit des amerikanischen Modells, zählen »*Dreams! adorations! illuminations!*« vergangener Epochen zu den Verlierern. Und vor allem den Träumen und Erleuchtungen der (historischen) Avantgarden, vertreten durch Ginsbergs Anspielung auf Rimbauds Gedichtband *Illuminations*, wird hier ein Ort am Rand der Gesellschaft zugewiesen. Eine Zeile des dritten in der Psychiatrie spielenden Teils bestätigt dies mit:

I'm with you in Rockland

mehrfach wiederholt

where there are twentyfive thousand mad comrades all together singing the final stanzas of the Internationale

Dementsprechend werden in dem epochemachenden Großgedicht auch keine Forderungen proklamiert, gesellschaftlichen Normen können allenfalls im Irrenhaus formuliert, und d.h. infrage gestellt werden. In einer »Fußnote« zu »Howl« deutet Ginsberg die Konsequenzen dieser »Anerkennung« der sozialen, politischen und ideologischen »Realitäten« an:

Everything is holy! everybody's holy! everywhere is holy! everyday is in eternity! Everyman's an angel!

Diese Verallgemeinerung der Anerkennung und Überhöhung der Verhältnisse wirkt jedoch so übertrieben, dass sie schon fast kritisch oder zynisch wirkt. Wenn es zum Schluss der »Footnote« heißt:

Holy! Ours! bodies! suffering! magnanimity!

so werden die damit angesprochenen Repräsentanten der Beat Generation zu Heiligen und auch Märtyrern, und mit ihrem Leiden im Anderssein zum Gegenmodell, zu einem Gegenentwurf, der sich offensichtlich damit begnügen muss, allein durch sein Vorhandensein demonstrativ zu opponieren. Insofern hat Klaus Hegemann Recht, Ginsberg als zeitkritischen »Schriftsteller im Widerstand« zu bezeichnen.¹⁵ Und literarisch ist Jonah Raskin zuzustimmen, der in seinem *Allen Ginsberg's »Howl« and the Making of the Beat Generation* gewidmeten Buch einleitend zwar dessen »New Vision« (»He wanted to issue manifestoes, too, and start a cultural movement that would rival the avant-garde movements of the 1920.«) erwähnt, das »Manifesto of the Beat Generation« aber so zusammenfasst: »In *Howl*, he moved American poetry forward, forging a global tradition of poetry that included Whitman, Eliot, Rimbaud, Williams, and a bit of García Lorca and Majakovsky, too.«¹⁶ Er stellt also Ginsberg und sein Gedicht-Manifest deutlich in den Kontext der Moderne. Ein Avantgarde-Projekt im Sinne der Rückführung von Kunst in Leben, mit dem Ziel, dieses zu verändern, und sei es im Sinne Rimbauds, gehört, wenn überhaupt, zu den verlorenen Illusionen. Ihr Avantgarde-Projekt hat sich so radikal verändert, dass es scheint, die Beatgeneration habe es aufgegeben.

Was das avantgardistische Schreiben angeht, weisen die »Essentials of Spontaneous Prose« von Jack Kerouac, die 1957 in der *Black Mountain Review* veröffentlicht werden, auf den ersten Blick einige Ähnlichkeiten mit futuristischen, vor allem aber surrealistischen Gebrauchsanweisungen auf. Mit neun Stichworten erläutert Kerouac, allerdings weit detaillierter und systematischer als Breton im *Manifest des Surrealismus*, unter welchen Bedingungen eine spontane Prosa, und damit Texte der Beat Generation entstehen können. Schon unter dem Begriff der »Procedure« ist vom »undisturbed flow from the mind of personal secret idea-words« die Rede, und im abschließenden »Mental State« heißt es überdeutlich: »If possible write ›without consciousness‹ in semi-trance [...] allowing subconscious to admit in own uninhibited interesting necessary and so ›modern‹ language what conscious art would censor«, und es folgt die Empfehlung, möglichst schnell zu schreiben.¹⁷ Solche Passagen

15 Klaus Hegemann: *Allen Ginsberg. Zeitkritik und politische Aktivitäten*, Baden-Baden: Nomos 2000, Kap. 1, 15-30.

16 Jonah Raskin: *American Scream. Allen Ginsberg's Howl and the Making of the Beat Generation*, Berkeley: California UP 2004, 86 und 229/30.

17 Jack Kerouac: »Essentials of Spontaneous Prose«, in: *Black Mountain Review* 7 (1957), 226-228, hier: 228.

scheinen unmittelbar auf Bretons »Surrealistische Niederschrift oder erste[n] und letzte[n] Entwurf« (»Composition surréaliste écrite, ou premier et dernier jet«) der »Geheimnisse der surrealistischen magischen Kunst« (»Secrets de l'art magique surréaliste«) des *Manifests* zu verweisen. Dazu soll man sich dank des »auf sich selber konzentrierten [...] Geistes« in den »passivsten oder de[n] rezeptivsten Zustand« versetzen, und es wird geraten: »Schreiben Sie schnell, ohne vorgefasstes Thema«, um zur »Unerschöpflichkeit dieses Raunens« zu gelangen.¹⁸ Damit repräsentieren die »Essentials of Spontaneous Prose« ein zumindest avantgardeaffines Projekt. Doch anstelle dieser Perspektive wird in der ausgezeichneten *The French Genealogy of the Beat Generation* von Véronique Lane vor allem auf Céline hingewiesen, und zwar anhand seiner *Entretiens avec le professeur Y* (1955), eines Textes, den Kerouac zum Zeitpunkt seiner »Essentials«, anders als Bretons *Manifest*, wohl kaum kennen konnte. Da es auffällig ist, dass Kerouac den Surrealismus oder die *écriture automatique*, die nicht zuletzt durch Bretons mehrjährige Anwesenheit in den USA und durch die Abstrakten Expressionisten allgemein bekannt sind, nicht erwähnt, fragt sich umso mehr, weshalb dieses Verschweigen von Avantgarde-Bezügen auch in einem Großteil der Studien zu Kerouac und der Beat Generation fortgesetzt wird. Drei Jahre nach den »Essentials« veröffentlicht Kerouac einen weiteren Ratgeber zum Schreiben, »Belief & Technique for Modern Prose« (1958), mit 30 Ratschlägen wie etwa: »8. Write what you want bottomless from bottom of the mind.«¹⁹ Véronique Lane betont zu Recht den »shift from ›Spontaneous‹ to ›Modern‹ to describe this prose«,²⁰ was sie aber nicht daran hindert, die Einzelempfehlungen in ihrer Gesamtheit als ein »manifesto« zu bezeichnen. Der Shift von der Betonung der Spontaneität zur »Technik« der »Modern Prose« in Kerouacs Titel verdeutlicht, dass die Avantgarde (mit ihrer Spontaneität) für Kerouac entweder einen Teil der Moderne bildet, oder aber, und wahrscheinlicher, die Avantgarde für ihn eine Begrifflichkeit ist und ein Konzept darstellt, die er vermeiden möchte, sodass man bei solchen Texten, wenn überhaupt, in der Tat besser von einer »manifesto function« als einem »manifesto« sprechen sollte. Deshalb fällt es auch schwer, Kerouac als Repräsentanten einer (US-amerikanischen) Avantgarde zu verstehen. Nancy Grace sieht Kerouacs Funktion in »performing essential American values to sustain the nation as mythic reality«.²¹ Diese nationale Positionierung, lässt sich kaum

18 André Breton: *Die Manifeste des Surrealismus*, Reinbek: Rowohlt 1986, 29 und 30, »l'état le plus passif, ou réceptif«, »la concentration de l'esprit sur lui-même«, »Écrivez vite sans sujet préconçu«, »caractère inépuisable du murmure«, in: Breton: *Manifeste du Surréalisme*, in: *Œuvres*, Bd. 1, 331-332.

19 Zitiert nach: <https://writing.upenn.edu/~afilreis/88v/kerouac-technique.html>.

20 Véronique Lane: *The French Genealogy of the Beat Generation*, New York: Bloomsbury 2017, 82. Siehe auch Bruce Cook: *The Beat Generation*, New York: Charles Scribner's Sons 1971, der Kerouac zitiert, wenn er Céline in Zusammenhang mit dem »American Hobo« stellt, 38.

21 Nancy M. Grace: *Jack Kerouac and the Literary Imagination*, New York: Palgrave Macmillan 2007, 39.

mit dem Projekt der (historischen) Avantgarden, aber auch nicht mit jenem der weitaus radikaleren African American Beats vereinbaren.

Auch wenn es kaum Avantgarde-Manifeste der Beat Generation gibt, heißt das nicht, dass sich vor allem Ginsberg nicht politisch engagiert hätte. Er veröffentlicht etwa am 4. Juli 1959 das »Poetry, Violence, and the Trembling Lambs or Independence Day Manifesto«, eine radikale Abrechnung mit der US-Gesellschaft und Politik seiner Zeit, in der Tradition der Proklamationen der (historischen) Avantgarden. Dabei beklagt er die Geringschätzung von Dichtung und Literatur (»suppression of contemplative individuality«, »personal sensitivities and confessions of reality are most prohibited«, »Poetry is hated« usw.) und kritisiert die USA aufgrund ihrer Politik und der Massenmedien, ein »vast national subconscious netherworld« zu repräsentieren und zu propagieren, »filled with nerve gases, universal death bombs, malevolent bureaucracies, secret police systems [...] unknown chemical terrors, evil dreams at hand«. Insoweit entspricht die Kritik der eigenen Epoche jener der (historischen) Avantgarden. Ginsberg spricht von einer gescheiterten Gesellschaft, davon, dass Amerika über den Materialismus seinen Verstand verloren habe, und stellt fest: »America is having a nervous breakdown«. Doch immer dort, wo/wenn sich für die Beat-Generation eine Möglichkeit ergibt, diesen Zustand mit ihrem Projekt zu überwinden, zieht sich Ginsberg auf die Position eines romantischen Sehers zurück: »Poetry is the record of individual insights into the secret soul of the individual [...] into the soul of the world.« Und wie ein romantischer Dichter-Seher beklagt er sich, von der Gesellschaft nicht adäquat gewürdigt und respektiert zu werden: »Literature expressing these insights has been mocked [...] by a horde of middlemen«, zu denen auch die Universitätsprofessoren gehören. Ginsbergs Frage zum Schluss seines »Manifestes«: »When will we discover an America that will not deny its own God?«,²² bringt zudem auch eher eine Hoffnung auf eine Renaissance des alten, guten US-amerikanischen Traums zum Ausdruck als die avantgardistische Überzeugung eines radikalen Neuanfangs, für den es eines *radikalen Imaginären* bedarf, das von Literatur und Kunst ausgehend die Gesellschaft verändern will. Es bleibt letztlich offen, ob es sich bei Ginsbergs »Poetry, Violence, and the Trembling Lambs« im engeren Sinne um ein Manifest handelt, oder nicht vielmehr um eine politisch-künstlerische Standortbeschreibung. Ginsbergs Kritik der US-amerikanischen Verhältnisse vollzieht sich weitaus mehr aus dem Selbstverständnis eines »engagierten« Schriftstellers in Sartres Sinne als aus dem eines Verfassers von Manifesten der (historischen) Avantgarde.

In seinem wegweisenden *World Beats. Beat Generation Writing and the Worlding of U.S. Literature* (2016) betrachtet Jimmy Fazzino die Beats als eine neue Avantgarde, die Diskussionen um Neo-Avantgarde im Sinne Bür-

22 Allen Ginsberg: »Poetry, Violence, and the Trembling of the Lambs Or Independence Day Manifesto«, in: ders.: *Deliberate Prose: Selected Essays 1952-1995*, London: Penguin, 1959, 3-5.

gers spielen für ihn keine Rolle. Wenn er von der »necessity, of looking at Beat Generation writing in relation to the historical avant-garde« spricht, so kann man ihm, was die Sinnhaftigkeit und Produktivität dieses Vergleichs angeht, kaum widersprechen. Wie der Titel seines Werkes illustriert, geht es ihm dabei jedoch vor allem um die Internationalität der Avantgarde: »[T]he worlded contours of the Beat movement are an extension of this same transnationalist impulse among earlier groups like the Dadaists and surrealists.«²³ Dass der Internationalismus oder das Worlding einen entscheidenden Teil der Projekte von Surrealismus und Dadaismus bildet, liegt auf der Hand, sie als deren eigentliches Projekt zu betrachten, greift jedoch zu kurz.

Dies zeigt sich exemplarisch im zweiten Kapitel der Studie »The Beat Manifesto: Avant-Garde Poetics, Black Power, and the World Circuits of African American Beat Writing«. ²⁴ Dort geht Fazzino ausführlich auf das Manifest ein und verweist zu Recht auf die »many published attempts at self-definition and self-assertion on the part of Beat writers«, ²⁵ denen er die erwähnte »*manifesto-function*« zubilligt. Doch von den drei sich selbst als Manifeste proklamierenden Texten von Baraka, Joans und Kaufman abgesehen, auf die ich unter Bezug auf Fazzino eingehen werde, spielen die Texte mit einer expliziten Manifest-Funktion keine Rolle. Stattdessen referiert Fazzino die erwähnte US-amerikanische Manifest-Forschung (neben Marjorie Perloff vor allem Janet Lyon's *Manifestoes* und Martin Puchner's *Poetry of the Revolution*²⁶). Aber auch den Manifesten der historischen Avantgarde kommt kaum Bedeutung zu. Stattdessen wird an Derridas *Spectres de Marx* angelehnt eine dekonstruktivistische Manifest-Konzeption dargelegt, in der sich die Funktion wesentlich von der der Avantgarde-Manifeste unterscheidet. Zum einen gilt: »This is why the event called for in the manifesto form will always exceed the logic of the performative«, was sich noch mit dem traditionellen Manifestantismus vereinbaren lässt. Doch zum anderen postuliert Fazzino, dass die Zukunft nicht bzw. nicht einfach herbeigeführt werden könne. Deutlicher gesagt: »The real event of this manifesto-to-come and this revolution-to-come (always *to-come*) will, in fact, be a spectral event, unlocatable, oscillating between ›the legendary specter‹ [...] and its impossible ›absolute incarnation‹.«²⁷ Diese Übertragung der Situation des Kommunismus, wie Derrida sie unmittelbar nach 1989 in den *Spectres de Marx* (1993) analysiert, auf die Avantgarde hätte auch mit Paul Manns *Theory Death of the Avant-Garde* (1991) und ihrer Konzeption der Avantgarde als Lebende Tote, die Fazzino nicht zu kennen scheint, erklärt werden können. Die (Neo-)Avantgarden der zweiten Hälfte

23 Fazzino: *World Beats*, 126 und 127.

24 Vgl. Fazzino: *World Beats*, 64-94.

25 Fazzino: *World Beats*, 65.

26 Janet Lyon: *Manifestoes. Provocations of the Modern*, Cornell UP 1999; Martin Puchner: *Poetry of the Revolution. Marx, manifestoes, and the avant-garde*, Princeton UP 2006.

27 Fazzino: *World Beats*, 70 und 71.

des 20. Jahrhunderts könnten demzufolge nicht mehr, etwa im Sinne von Fosters »Nachträglichkeit«, beanspruchen/erwarten, dass die Forderungen ihrer Manifeste »praktisch werden« (Rimbaud). Dementsprechend macht auch die »*manifesto-function*« Sinn: die Manifeste proklamieren kein zukünftiges Projekt. Wie im Falle des Kommunismus bei Derrida unterliegt auch das Projekt der Avantgarde einem unablässigen Aufschub. Vielleicht ist das die Lektion des Jahrhunderts der Avantgarde. Die Avantgarde ist definitiv ein in die Zukunft projiziertes Projekt im Sinne der Schlegel'schen Fragmenttheorie geworden, das der Vollendung nicht mehr bedarf.

Neben der Avantgarde als immer wieder aufgeschobener Unvollendeter bleibt bei Fazzino der »World Circuit«, also ein weltweites Netzwerk der Avantgarde. »This process of transgressive appropriation requires a worlded critical procedure equally attuned to geographic and historical specificity and to material practices that run counter to the sublime sameness of the global.« Im Rahmen dieses Netzwerks werden die (historischen) Avantgarden zu Präfigurationen der »Transnational Poetics« im Sinne von Jahan Ramazani auf den Fazzino sich bezieht: Die Dichter und Künstlerinnen stehen in einem dichten transatlantischen Verweisnetz, das von Walt Whitman über D.H. Lawrence und Charles Olson zu Amiri Baraka und zu den Schwarzen britischen Dichtern reicht, die sich ihrerseits auf die Black Arts Bewegung beziehen, die wiederum Anleihen bei der Beat Generation, den Black Mountain Poets und Dichtern der Harlem Renaissance macht.²⁸ Die Avantgarde zeichnet sich also durch die Ubiquität ihres Worlding aus, wobei alle von Ramazani erwähnten Personen und Gruppen zu einem Teil des Avantgarde-Netzwerkes werden. Die Fazzino'sche Beat-Avantgarde ist Literatur in maximaler Bewegung, man kann auch sagen, ihre unablässige Bewegung macht sie zur Avantgarde, mit dem Risiko, in dieser Bewegung, die hier zu einer eigenen Qualität wird, die Radikalität des eigenen *radikalen Imaginären* zu verlieren.

Black Power als Avantgarde

Jimmy Fazzino hat Recht, auf die besondere avantgardistische Energie und das Engagement eines spezifischen Teils der Beat Generation hinzuweisen: »To reevaluate Beat writing in terms of its engagement with the international avant-garde is to reassess the role played by African American writers in the Beat movement as a whole. The work of Baraka, Joans, and Kaufman evinces a remarkably intense and long-standing commitment to avant-garde poetics and politics, which is central to their worlded conception of oppositional art and performative communities.« Und er betont besonders die Manifest-Strategie, die viele disparate Texte prägt. Als Beispiele nennt er Baraka's Gedicht »BLACK

28 Fazzino: *World Beats*, 71 und 72. Jahan Ramazani: *A Transnational Poetics*, Chicago UP 2009.

DADA NIHILISMUS«, sein Theaterstück *Dutchman* oder sein Manifest »The Revolutionary Theatre«, sowie Joans's *Black Manifesto* und Kaufman's *Abomunist Manifesto*.²⁹ Deshalb verweist er auf ein Interview Barakas: »I was always interested in Surrealism and Expressionism, and I think the reason was to really try to get below the surface of things.«³⁰ Und Joanna Pawlik zitiert Ted Joans, der mit Breton und der Pariser Surrealistszene der 1960er Jahre in engem Austausch steht: »Surrealists have used the activity of art as one of the many means to provoke surreal awareness, to shove the conventional mind to the other side of reality. [...] Africa is a surrealist continent, thus the most marvelous.«³¹ Bei den African American Beats ist die Bereitschaft, sich auf das *radikale Imaginäre* des Surrealismus oder den dadaistischen Nihilismus einzulassen, weit ausgeprägter als bei den drei großen weißen Beats (Burroughs, Ginsberg, Kerouac) oder ihrem Umfeld der »lost generation«. Dabei spielt das antikolonialistische Engagement der Surrealisten ebenso eine Rolle wie die mexikanischen Erfahrungen des ehemaligen Surrealisten Artaud und sein Theater der Grausamkeit. Offensichtlich lässt sich diese (historische) Avantgarde in einem solchen Ausmaß für das eigene Projekt in Anspruch nehmen, dass man sich in ihrer Kontinuität verortet.

Diese Inanspruchnahme schließt auch das Manifest als die privilegierte Textsorte der Avantgarde ein. Anders als die meisten Repräsentanten der Beat Generation machen die drei African American Beats explizit von Manifesten Gebrauch oder verdeutlichen den Bezug im Titel: Amiri Baraka mit dem bereits erwähnten »BLACK DADA NIHILISM« (1964), Ted Joans mit *A Black Manifesto* (1971) und Bob Kaufman mit dem *Abomunist Manifesto* (1959). Mit diesen Manifesten kommt es zu der »continued presence of early Beat and avant-garde«, zu dem was Fazzino als einen »avant-gardism« bezeichnet, dem es gelingt, »the gap between aesthetics and politics, art and the world«³² zu schließen.

Was Baraka in seiner kurzen Henri Dumas-Präsentation schreibt, nämlich dass dieser einer der »giants« des »African American literary Afro-Surreal Expressionism«³³ sei, gilt vor allem für Baraka selbst. Sein Bezug zum Surrealismus wird in seinem manifestartigen Essay »The Revolutionary Theatre« (1965) nicht nur deutlich, wenn er auf Artaud verweist, sondern vor allem, wenn er proklamiert: »What is called the imagination (from image, magi, magic, magician, etc.) is a practical vector from the soul. It stores all data, and can be called on to solve all our ›problems«. The imagination is the projection of ourselves

29 Fazzino: *World Beats*, 65.

30 Fazzino: *World Beats*, 75.

31 Joanna Pawlik: »Ted Joans' surrealist history lesson«, in: *International Journal of Francophone Studies*, Band 14 (2011), 221-239, hier: 231.

32 Fazzino: *World Beats*: 74 und 75.

33 Amiri Baraka: »Henri Dumas: ›Afro-Surreal Expressionist‹«, in: *Black American Literature Forum*, Bd. 22, 2 (1988), 164-166, hier: 164.

past ourselves as ›things‹. Imagination (image) is all possibility, because from the image, the initial circumscribed energy, any use (idea) is possible. And so begins that image's use in the world. Possibility is what moves us.« Es handelt sich fast um eine »afro-surrealist« *réécriture* des Anfangs von Bretons *Manifest des Surrealismus*: »Teure Phantasie, was ich vor allem an dir liebe, ist, daß du nicht verzeihen kannst. [...] Einzig die Imagination zeigt mir, was *sein kann*«,³⁴ und zugleich um die Proklamation eines *radikalen Imaginären*. Das Theater steht bei Baraka als Metapher für das Leben, das revolutionäre Theater soll in das Leben übergehen oder sich im Leben fortsetzen: »The Revolutionary Theatre must function like an incendiary pencil [...] We will scream and cry, murder, run through the streets in agony, if it means some soul will be moved, moved to actual life understanding of what world is.«³⁵ Die Funktion solcher »Kunstwerke« ist die des dadaistischen »Geschosses« bei Benjamin (s. o.). Diesen Appell finden wir schon in »BLACK DADA NIHILISM« (1964): »Come up, black dada/nihilism. Rape the white girls. Rape/their fathers/Cut the mothers' throats.«, der immer wieder mit der berühmten Passage aus Bretons *Zweitem Manifest* verglichen wird: »Die einfachste surrealistische Handlung besteht darin, mit Revolvern in den Fäusten auf die Straße zu gehen und blindlings soviel wie möglich in die Menge zu schießen.«³⁶ Und so wie Breton die Aufforderung in einer Fußnote relativiert, schließt Baraka sein »BLACK DADA NIHILISM«-Manifest mit einer relativierenden Bitte: »lost god damballah, rest or save us/against the murders we intend.«³⁷ Werner Sollors schreibt in Bezug auf dieses »Manifest« schon 1978: »Baraka, who has pursued this dada element as the spontaneous eruption of ›craziness‹ and of ›surrealist‹ violence in Black America in many of his works, saw in this concept a true possibility for literary modernity and political liberation.«³⁸ Jimmy Fazzino hat Recht, wenn er bilanziert, es handele sich um: »this founding document of the black arts movement, which laid the thematic and aesthetic groundwork for a new phase of black cultural nationalism.«³⁹ Zumindest ebenso sehr wie ein Zeugnis des »schwarzen Kultur-Nationalismus« bildet Barakas »BLACK DADA

34 Breton: *Die Manifeste*, 12; »[C]hère imagination, ce que j'aime surtout en toi, c'est que tu ne pardonnes pas. [...] La seule imagination me rend compte de ce qui *peut être*«, in: Breton: *Manifeste du Surréalisme, Œuvres*, Bd. 1, 312.

35 Baraka: »The Revolutionary Theatre«, in: *Liberator*, Juli 1965; zuvor hatten die *New York Times* und die *Village Voice* eine Publikation abgelehnt.

36 Breton: *Die Manifeste*, 56; »L'acte surréaliste le plus simple consiste, revolver aux poings, à descendre dans la rue et tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule.«, in: Breton: *Second Manifeste du Surréalisme*, in: *Œuvres*, Bd. 1, 782/83.

37 Baraka: »Black Dada Nihilism«, zitiert nach: <https://de.scribd.com/document/256147322/Black-Dada-Nihilismus#>.

38 Werner Sollors: Amiri Baraka/LeRoi Jones: *The Quest for a »Populist Modernism«*, New York: Columbia UP 1978, 93.

39 Fazzino: *World Beats*, 80.

NIHILISM« aber auch die avantgardistische Manifestation eines *radikalen schwarzen Imaginären*.

Wenn dies der Fall ist, haben wir es mit einer neuen Phase und vielleicht mit einem neuen Typ der Avantgarde zu tun, die auf den späteren KunstAktivismus verweist, vom dem der dritte Teil dieses Buchs erzählt. Dann handelt es sich hier um eine Avantgarde, die weniger den Anspruch stellt, die Kunst ins Leben zurückzuführen, und damit das Leben bis in den sozialen Bereich zu verändern, als vielmehr um eine Avantgarde, die aus dem Scheitern des Projekts der historischen Avantgarden den Schluss gezogen hat, auf ein umfassendes, totalitäres Projekt zu verzichten. Barakas Theater-Manifest verzichtet bewusst darauf, ein die gesamte Gesellschaft umfassendes Projekt zu entwickeln, dies scheint zu den für die African American Beats verlorenen Illusionen der historischen Avantgarden zu gehören. Stattdessen polarisiert er, bis hin zum (imaginären) Bürgerkrieg. Wenn er schreibt: »The force we want is of twenty million spooks storming America with furious cries and unstoppable weapons.«, setzt er auf den Sieg einer Minderheit in einem Bürgerkrieg, auch wenn er das Ganze zumindest für eine der möglichen Lektüren (noch) auf dem Theater situiert. Vermutlich werden die »neuen Menschen« (»new kinds of heroes«), die schon der Dadaismus propagiert, dieses revolutionäre Theater nicht von der Bühne ins Leben zurückführen können. Was allerdings gelingen kann, und insofern handelt es sich in der Tat um ein »founding document of the black arts movement«, ist die Gründung einer Counter-Culture aus dem Geist der Avantgarde, die mit der »New Bohemia« des New York der 1950er Jahre nichts mehr zu tun haben will. Wie bei den gleichzeitig agierenden Situationisten handelt es sich um eine Minorität, eine solche allerdings, die 20 Millionen aktive Anhänger mobilisieren möchte.

Bob Kaufmans »Abomunist Manifesto« (1959) illustriert eine andere Avantgarde, die vielleicht stärker an die historischen Avantgarden anknüpft. Wie Fazzino anmerkt: »the Abomunist Manifesto remains seriously engaged with the history and rhetoric of the manifesto form«,⁴⁰ und das, was er als »productive deformation of language« bezeichnet, steht in der Folge der Zürcher Dada-Manifeste eines Tzara und der Sprachexperimente Hugo Balls und Kurts Schwitters'. Wie in Tzaras »Manifeste Dada 1918« nutzt Kaufmans Manifest auch die Selbstwidersprüchlichkeit zu einer Selbstkritik des Manifestes, »Abomunists spit Anti-Poetry for Poetic Reasons« oder »Abomunists Reject Everything Except Snowmen.«⁴¹ Und wie in den Lautgedichten von Ball und Schwitters oder Tzara/Huelsenbeck schafft Kaufman eine neue Sprache, etwa im »Abomunist Rational Anthem«: »Derrat slegelations, flo goof babero/Sorash sho dubies, wago, wailo, wailo.« Wie im *Manifest des Surrealismus* gibt Kaufman poetische Beispiele für den praktizierten Abomunismus: »Disordered aquariums dressed in shredded wheat,/delivered bibles to pickles cryin in cofes-

40 Fazzino: *World Beats*, 91.

41 Bob Kaufman: »Abomunist Manifesto«, zitiert nach: Anne Waldman, 303-313, hier: 303f.

sionals.«⁴² Das Manifest praktiziert einen spielerisch-ironischen Umgang mit der Avantgarde, auch indem es mit 10 Addenda, etwa den »Notes Dis- and Regarding Abomunism« oder den »Further Notes« die Manifestkonjunktur, aber auch sich selbst ironisiert. Und wenn Kaufman in den »Still Further Notes« die Frühgeschichte des Abomunismus in Schriftrollen der »life sea« entdecken lässt, verdeutlicht die Anspielung auf die Schriftrollen des Toten Meeres, dass auch der Bruch der Avantgarde mit der Vergangenheit unterminiert wird. Trotz politischer, sozialer oder alltagskultureller Referenzen geht das Manifest zu jeder Absicht, Literatur oder Gesellschaft ändern zu wollen, auf Distanz. Insofern entspricht es eher der Indifferenz des subversiven Dada-Manifestantismus als dem Performanz-Appell von Barakas Manifest, das Dada im Titel trägt.

Das dritte »schwarze« Manifest, Ted Joans »Proposition for a Black Power Manifesto« stellt sich bewusst in die Tradition der surrealistischen Manifeste. Ted Joans, Jazz-Musiker, Maler und Dichter, der in den 1960er und 1970er Jahren zwischen Paris, Tanger und der Sahara (Timbuktu) pendelt, hat Breton 1960 kennengelernt und bekennt in den 1969 veröffentlichten *Jazz Poems Black Pow Wow*:⁴³ »Jazz is my religion and surrealism my point of view. Jazz is the most democratic art form on the face of earth; it's a surreal music, a surreality. Surrealism like jazz is not a style; it's not a dogmatic approach to the arts like cubism.« Breton bezeichnet Joans wegen seines anti-dogmatischen Surrealismus als »le seul surréaliste noir américain«, zu Bretons Tod schreibt Joans das Gedicht »Nadja Rendez-vous«:

I first read his works in June 1942
I met him in June 1960
I last saw him in June 1966
I was going to see him again in 1967 June
But the Glass of Water in the Storm (1713)
of 4-2 rue Fontaine kept an almost forgotten rendezvous with Nadja in the
Magnetic Fields ...⁴⁴

Und in seinem ebenfalls Breton gewidmeten Gedicht »The Statue of 1713« beschreibt Joans die Konstruktion eines Breton-Denkmal mitten in der Sahara: »The author of Nadja is sculpted nude/by five or fifteen Africans (fetish makers!)' who work tirelessly, as though immune to the cold desert night«,⁴⁵ womit der Surrealist, der mit der »Ode à Charles Fourier« ein ähnliches »Denkmal«-Gedicht verfasst hat, für den Black Power eine Bedeutung erhält, die der des Frühsozialisten für den Surrealismus entspricht.

42 Kaufman: »Abomunist Manifesto«, 311.

43 Ted Joans: *Black Pow Wow*, London: Hill & Wang 1969.

44 Joans: »Nadja Rendez-vous«, in: *Black Pow Wow*, 33.

45 Joans: »The Statue of 1713«, in: ders.: *Teducation: Selected Poems 1949-1999*, Minneapolis: Coffee House Press 1999, 220.

Von dieser intimen und gelebten Erfahrung des historischen Surrealismus ausgehend, entwickelt Ted Joans einen eigenen »Surrealismus«, den er in einem Brief an André Breton so skizziert: »Ohne den Surrealismus hätte ich die rassistische Gewalt nicht überleben können [...]. Der Surrealismus wurde die Waffe, die ich wählte, um mich zu verteidigen.«⁴⁶ Und dank dieses persönlich erfahrenen und gelebten Surrealismus entwickelt er das Projekt eines »Pouvoir Noir«. In seinem Essay »Black Flower«, der im März 1968 in der surrealistischen Zeitschrift *L'Archibras* erscheint, reklamiert er den anti-rassistischen und anti-kolonialistischen Kampf: »Die schwarzen Blumen [...] können führen, die Avantgarde des Angriffs sein, um Amerika aufzuhalten« und wenig später heißt es: »Der gewaltsame Zusammenstoß ist zugleich notwendig und unvermeidbar.«⁴⁷ Damit vertritt Joans einen anti-kolonialen und anti-rassistischen Surrealismus, den Joanna Pawlik zu Recht, aus Joans Tagebüchern zitierend, als »magical, vital, miraculous weapon« und als ein Vermächtnis für schwarze Schriftsteller und Schriftstellerinnen bezeichnet.⁴⁸ Wenn Pawlik den Surrealismus als »intrinsic to black culture« betrachtet,⁴⁹ so weil er für Joans im Unterschied zu anderen Avantgarde-Bewegungen, inklusive der weißen Beat Generation, sich die afrikanisch-schwarze Kultur nie angeeignet hat. Für Joans ist der Surrealismus eine Bewegung der Revolte, die offensichtlich gerade in den 1960er und 1970er Jahren ein hohes Maß an revolutionärer Energie und Radikalität besitzt.⁵⁰ Breton, der für Joans ein »man of all nationalities« ist, ermöglicht es ihm, zum »Afro-America's Tri-Continental Poet«⁵¹ zu werden und in der Weiterentwicklung des Breton'schen Anti-Imperialismus und Internationalismus einen Surrealismus jenseits jedes Eurozentrismus zu praktizieren.

Dies verdeutlicht seine »Proposition for a Black Power Manifesto« (1971),

46 Übers. d. Verf., »Sans le Surréalisme, j'aurais été incapable de survivre [...] aux violences raciales [...] Le Surréalisme devint l'arme que je choisis pour me défendre [...]«. Nicht datierter Brief von Ted Joans an André Breton, abgedruckt in: *La Brèche*, Bd. 5 (Okt. 1963), 66-67, hier: 66. Im Klappentext der Zeitschrift wird Joans von Robert Benayoun als »[L]e seul authentique surréaliste noir qui appartienne à la génération 'hip' américaine« vorgestellt.

47 Übers. d. Verf., »Les fleurs noires [...] peuvent diriger, être à l'avant-garde de l'attaque pour arrêter l'Amérique«; »L'affrontement violent est à la fois nécessaire et inévitable.«, in: Ted Joans: »black flower«, in: *L'Archibras*, Heft 3 (März 1968), 10-11.

48 Joanna Pawlik: »Ted Joans Surrealist History Lesson«, 222. Mit dem Kapitel »Blackening Surrealism: Ted Joans's Ethnographic Surrealist Historiography« (10-150) in: *Remade in America* (s. Anm. 64) ist diese Studie von Joanna Pawlik die umfassendste Untersuchung des Joans'schen »Surrealismus«.

49 Pawlik: »Ted Joans Surrealist History lesson«, 226.

50 Die Ausstellung *Surrealism beyond Borders* zeigt eine »thirty-foot-long work by Joans produced with no fewer than 132 collaborators over the course of three decades. *Long Distance* (1976-2005) is a wildly extended »exquisite corpse« (Hal Foster, in: *London Review of Books* (26. 5. 2022)).

51 Fazzino: *World Beats*, 85 und 86.

die 1969 zuerst in französischer Übersetzung erscheint.⁵² Joans legt Wert darauf, dass es sich um eine »proposal for a Black Power manifesto and not really ›the‹ manifesto« handelt,⁵³ d.h. er veröffentlicht Prolegomena, das eigentliche Manifest bleibt der Revolution vorbehalten: »There will have to be a (secret) second manifesto«,⁵⁴ womit zugleich auf Bretons *Zweites Manifest des Surrealismus* und seine Prolegomena des Jahres 1942 angespielt wird. Dennoch weist die »Proposition« (fast) alle Merkmale eines (literarischen) Manifests auf. Schon die räumliche Situierung am Beginn des Manifests zeigt deutlich, in welcher Tradition er sich sieht: »I write this night / in this city / where / many other revolutionary manifestos have been written/ [...] I feel it is my duty as a black poet / to create this manifesto for my black people«. ⁵⁵ Der Ort des Schreibens liegt in Paris, also dort, wo berühmte Vorgänger-Manifeste geschrieben und veröffentlicht worden sind, er bezeichnet sein Schreiben ausdrücklich als jenes eines »black poet«. Nicht zuletzt schließt er auch formal an die die historischen Manifeste an: Typographie und Rhythmus des Textes sind die eines Lang-Prosa-Gedichtes, mit Versen und längeren strophenähnlichen Blöcken, gegliedert durch eine Litanei von anaphorischen Wiederholungen des Typs: »Black Power is our action – now!«, »Black Power can do, will do, and shall be done«,⁵⁶ »Black Power is the vanguard of the insurrection inside America today.«⁵⁷

Trotz ihrer literarischen Form ist die »Proposition« vor allem ein politisches Manifest und kann sich auch in dieser Hinsicht auf surrealistische Proklamationen berufen.⁵⁸ Sie stellt sich in die Tradition der performativen Manifeste: »The purpose of this manifesto is to provoke black man to take action.«⁵⁹ Dabei handelt es sich durchaus um eine anarchistische »Propaganda der Tat«: »Black Power does advocate violence«. ⁶⁰ Und ähnlich wie bei Breton resultiert daraus seine revolutionäre »Schönheit«: »Black Power is marvelous and beautiful. Black Power! Yeah!« Zur postulierten und praktizierten Performanz zählt auch die internationale Solidarität: »Black Power ist darauf aus, das repressive weiße System zu zerstören, das die Menschen der Dritten Welt versklavt«, ⁶¹ eine frühe postkoloniale Solidarität, von der

52 Ted Joans: *Proposition pour un manifeste Black Power. Pouvoir noir*, Paris: Eric Losfeld 1969 und: ders.: *A Black Manifesto in Jazz Poetry and Prose*, London: Calder & Boyars 1971. Ich zitiere nach dieser Ausgabe.

53 Joans: *A Black Manifesto*, 34.

54 Joans: *A Black Manifesto*, 29.

55 Joans: *A Black Manifesto*, 11.

56 Damit wird gewollt oder nicht auf Rosa Luxemburgs Revolutionsmaxime angespielt: »Ich war! Ich bin, ich werde sein!«.

57 Joans: *A Black Manifesto*, 12.

58 Siehe auch: Jacques Leenhardt: »Surréalisme et anticolonialisme«, in: *Critique d'art*, printemps 2011.

59 Joans: *A Black Manifesto*, 11.

60 Joans: *A Black Manifesto*, 19.

61 Joans: *A Black Manifesto*, 20 und 21.

Europa ausgeschlossen bleibt: »black people cannot look for Europe for a fruitful revenge.«⁶² Noch stärker als Baraka und Kaufman praktiziert Joans eine nicht-lineare Geschichte/Geschichtsschreibung⁶³ und steht damit in der Linie Benjamins oder der Derrida'schen Gespenster. An der anti-kolonialistischen und anti-rassistischen Orientierung des *radikalen Imaginären*, mit der Baraka, Kaufman und Joans die Beat-Avantgarde prägen, wird sich von nun an die Avantgarde orientieren.

Mit ihren literarischen Mitteln bilden die »Propositions« einen Aufruf zu Gewalt, dessen rhetorisch-stilistischen Verfahren dies kaum kaschieren. In einem expositorischen Nachwort, durch ein achtmaliges anaphorisches »I manifest that« gegliedert, wird die Devise einer kreativen und konstruktiven Zerstörung proklamiert.⁶⁴ Und nachdem mit auch 50 Jahre später kaum zu überbietender Aktualität konstatiert wird, »the black community will be so mad that it can barely breathe«, formuliert Joans eine deutliche Forderung: »I manifest that police stations, post offices, banks, subway stations, city official agencies should be burnt, first and foremost.«⁶⁵ Auf Ted Joans »Propositions« trifft eben das zu, was Werner Sollors Amiri Baraka attestiert: in der »craziness« and »surrealist« violence in Black America« erblickt Joans die eine echte Möglichkeit für literarische Modernität und politische Befreiung, und d. h. ein *radikales Imaginäres*.⁶⁶ In weitaus höherem Maße als der kanonisierten Trias der Beat Generation (Kerouac, Ginsberg, Burroughs) und ihrer Konstellation, gelingt es den von den Rändern der Beat-Generation schreibenden drei schwarzen Dichtern mit ihren performativen Manifesten, die avantgardistische Verbindung zwischen »radical art, political struggle, and social change«⁶⁷ zu praktizieren. Diese Internationalisierung und Politisierung wird die weitere Entwicklung der Avantgarde prägen.

Ein anderes Avantgarde-Modell?

Die Beat Generation bildet einen exemplarischen Fall für die veränderten Möglichkeiten der Avantgarde in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Im Kontext der auch kulturell global dominierenden USA repräsentieren sie zwei Typen von Avantgarde-Bewegungen. Wie zuvor in den europäischen Avantgarden kommt es dabei zu einer Konstellation, in der der nationale kulturelle Vorlauf sehr präsent ist, dies gilt aber auch für die Erfahrungen und den Modellcharakter der (historischen) Avantgarden Europas, wobei die

62 Joans: *A Black Manifesto*, 26.

63 Pawlik: »Ted Joans Surrealist History lesson«, 233.

64 Joans: *A Black Manifesto*, 33 und 34.

65 Joans: *A Black Manifesto*, 33 und 34.

66 Sollors: *The Quest for a »Populist Modernism«*, 16.

67 Fazzino: *World Beats*, 94.

daraus folgende Hybridisierung zu unterschiedlichen Ausprägungen führt. Die erste, weiße Generation mit Kerouac, Ginsberg und Burroughs hat zwar auch die europäische Avantgarde, und d.h. vor allem Dadaismus und Surrealismus, zur Kenntnis genommen, sieht darin aber kein Modell für ein eigenes Projekt. Vor allem deshalb, weil jede Vertreterin und jeder Vertreter dieser Generation ein eigenes Projekt im Sinne eines radikalen Modernism personifiziert, und allenfalls ansatzweise ein *Projekt Avantgarde* verfolgt. D.h. die einzelnen Vertreter stehen für ein Projekt der Weiterentwicklung der eigenen Literatur- und Dichtungskonzeption, mit dem Ziel einer Positionierung im literarischen Feld. Verbindungen zu einem Avantgarde-Projekt im Sinne des *radikalen Imaginären* gibt es dabei allenfalls mit dem in jeder Hinsicht kritischen politisch-sozial-kulturellen Engagement einzelner Künstler. Aber die Berufung auf die eigentlichen Werte der US-amerikanischen Kultur illustriert, dass diese als solche nicht infrage gestellt werden soll. Und diese Richtung bildet den Mainstream der Beat Generation.

Die andere, minoritäre avantgardistische Tendenz repräsentieren die Vertreter des Black Beat. Offensichtlich legt es die kulturell-soziale Situation als Minderheit für sie näher, die amerikanischen Werte unter Berufung auf die Radikalität der (historischen) Avantgarden nicht nur verändern oder unterminieren, sondern destabilisieren und dekonstruieren zu wollen. Für ein solches revolutionäres Projekt, das Amiri Baraka und Ted Joans in größerer Deutlichkeit repräsentieren als Bob Kaufman, bilden der Dadaismus und der Surrealismus immer noch praktikable und radikale Referenzen, von einem »Theory-Death« der Avantgarde kann hier nicht die Rede sein. Der revolutionäre Anspruch dieser historischen Avantgarde-Bewegungen, die in ihrer Zeit ebenfalls eine marginale Position einnehmen, einer Zeit, die erst rückblickend zu einem Jahrhundert der Avantgarde verklärt werden kann, wird von der ebenso radikalen Minorität der Vertreter des Black Power übernommen. In dieser Hinsicht verweist Joanna Pawlik zu Recht auf die dominierende Einschätzung: »Those who [...] responded and appealed to Surrealism as an outmoded, sometimes emasculated or effete avant-garde and negotiated its postwar currency in light of its as yet unredeemed promise of ensuring freedoms for all in modernity.«⁶⁸ Mit ihrem African American Beat können die minoritären schwarzen Beats die oft vergessenen anti-kolonialen und anti-hegemonialen Bewegungen des Dadaismus und des Surrealismus gleichzeitig rezipieren und zu einem radikalen Konterdiskurs weiterentwickeln/überwinden. Damit partizipieren sie höchst aktiv an den Black Power-Bewegungen der 1960er und 1970er Jahre. Anders als den historischen Avantgarden zumindest momentan oder während eines kürzeren Zeitraums, gelingt es ihnen trotz aller reklamierten Solidarität und des eingeforderten grenzenlosen Internationalismus

68 Joanna Pawlik: *Remade in America. Surrealist Art, Activism, and Politics, 1940-1978*, Oakland: California UP 2021, 231. Pawlik insistiert auf dem Internationalismus des Surrealismus und verweist auf die Ausstellung: *Surrealism beyond Borders* (2021-2022).

jedoch nicht, für Kunst und Literatur ein gemeinsames Avantgarde-Projekt zu entwickeln. Es spricht fast alles dafür, dass sie dies angesichts der kunst-aktivistischen Orientierung am Ziel einer politisch-sozialen Befreiung auch eigentlich nicht wollten.

Insofern bildet die Beat Generation einen Test für das historische Avantgarde-Modell, wenn auch in einem anderen Sinne als die »Neo-Avantgarde«. Offensichtlich profitieren die historischen Avantgarden von der politisch-sozial revolutionären Situation in den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, trotz oder wegen aller Auseinandersetzungen mit einer im leninistischen Sinne politischen Avantgarde. Diese Situation hat sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts radikal verändert, zumal in den USA. Das sozio-kulturelle Feld kann von Kunst und Literatur her nicht mehr glaubwürdig erschüttert, geschweige denn zerstört und verlassen werden. Wenn Ted Joans und Amiri Baraka den Aufstand der Minorität der zwanzig Millionen Schwarzen postulieren und propagieren, heißt das auch, dass sie die Hoffnung aufgeben, die weiße Mehrheit und mit ihr die US-Gesellschaft von ihrem Projekt überzeugen und für es gewinnen zu können. Zugleich wird dieses Projekt, wie Baraka noch deutlicher als Joans illustriert, immer politischer, d.h. Kunst und Literatur können und sollen zur Propagierung dieses politischen Projekts durchaus beitragen, insofern bereitet der literarisch-künstlerische African American Beat die Politisierung der Zweiten Avantgarde vor. Ähnlich wie diese hat er aber seinen (mit dem politischen Projekt konkurrierenden) Gesamtanspruch, von der Kunst her radikal das Leben zu verändern, weitgehend aufgegeben.

Das heißt nicht, dass in Kunst und Literatur die Berufung auf die Avantgarde oder die Selbst-Proklamierung als Avantgarde ein Ende gefunden hätte, im Gegenteil. Rückblickend auf die historischen Avantgarden schreibt Marjorie Perloff 2005: »But not every ›movement‹ is an avant-garde and not every avant-garde poet or artist is associated with a movement. What we need, it seems, is a more accurate genealogy of avant-garde practices than we now have.«⁶⁹ Die Frage ist, ob solche Forderungen auch noch an die Avantgarden des späten 20. Jahrhunderts gerichtet werden können, d.h. auch, ob es noch Avantgarde-Bewegungen wie in der ersten Hälfte des Jahrhunderts geben kann, und diese Frage zu stellen, heißt eigentlich schon, sie zu beantworten, und zwar in dem Sinne, wie es die Zweite Avantgarde des beginnenden 21. Jahrhunderts unternimmt (s. Kap. III.1).

69 Marjorie Perloff: »Avant-Garde Tradition and Individual Talent: The Case of Language Poetry«, in: *Revue française d'études américaines* Heft 103 (2005), 117-141, hier: 119.

5 The Return of the Real

Oder: What is an (Neo-)Avant-Garde?

Während Diskussionen um Avantgarde und Neo-Avantgarde in der US-amerikanischen Kunst und Literatur in den Jahrzehnten Ende des 20. und Anfang des 21. Jahrhunderts kaum noch eine Rolle spielen, kommt es in der Kunstkritik zu einer umso intensiveren Debatte. Mit der Dominanz der French Theory in den US-amerikanischen Geisteswissenschaften setzt eine Auseinandersetzung im Feld von Kunstgeschichte und Kunsttheorie ein, bei dem eine jüngere, poststrukturalistisch geprägte Generation gegen die bis dahin dominierende, klassisch-moderne Kunstkritik (s. u.) von Greenberg und Meyer Schapiro revoltiert, um, verbunden mit der Zeitschrift *October*, institutionelle Positionen zu übernehmen (Columbia, Harvard, Princeton). Die Debatte in Kunstwissenschaft und -Kritik vollzieht sich dabei in der Rezeption und Transformation einer Avantgarde-Theorie durch eine Theorie-Avantgarde in den Humanities, die in ihrer Orientierung an Psychoanalyse, Poststrukturalismus und Dekonstruktion in Frankreich deren Positionen (s. Kap. II.2) gegenüber der historischen Avantgarde weitgehend übernimmt.

Die Überwindung der Avantgarde und ihrer Mythen

Ein erstes Beispiel dafür ist die einflussreiche Studie von Rosalind Krauss, die schon mit ihrem Titel deutlich Position bezieht und Poststrukturalismus und Dekonstruktion als die neue Theorie-Avantgarde versteht: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (1985). Darin wird nicht nur die von der historischen Avantgarde beanspruchte Originalität und das von ihr vertretene radikale Projekt, als zu dekonstruierender Mythos infrage gestellt, zugleich wird auch ihre Bedeutung und ihr Anspruch als einer der Mythen des Modernismus relativiert. In ihrer Einleitung reklamiert Rosalind Krauss eine Überwindung des »historicist model of the way the work of art comes to mean«¹ und beruft sich auf den Strukturalismus Roland Barthes' und seinen Aufsatz »Le Vaisseau d'Argo« in *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975). Sie macht sich Barthes' Folgerung aus seinem Beispiel des immer wieder erneuerten Schiffes zu eigen: »[N]othing is left of the origin: Argo is an object with no other cause than its name, with no other identity than its form.« Nun kann Ähnliches auch für andere Kunstwerke behauptet werden, etwa gotische Kathedralen. Auch sie sind über die Jahrhunderte immer wieder erneuert worden, doch die Debatten um den originalgetreuen Wiederaufbau von Notre Dame nach dem Brand im April 2019 zeigen überdeutlich, dass es neben der

1 Rosalind Krauss: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge/London: MIT Press 1985, 2.

»substitution« und der »nomination«, die für Barthes/Krauss allein in Betracht kommen, noch etwas anderes, nämlich eine historisch gewachsene Aura des Bau- oder Kunstwerkes geben muss. Wenn Barthes das Argonautenmodell, so Krauss, wegen seiner Vagheit besonders schätzt, was ein *radikales Imaginäres* ausschließt, so kann die Idee der Vagheit kaum auf eine historische Avantgarde wie den Surrealismus übertragen werden, da die immer wieder neuen Bricolagen eine radikal-revolutionäre Umwälzung ausschließen würden u. a. deshalb, weil sie wieder einen Ursprung bilden würde. Und der Idee vom Ursprung steht Krauss, wie im Folgenden deutlich werden soll, ablehnend gegenüber. Und häufig stellt sich die Frage, wie sich die Barthes-Exegese und ihr Bezug auf den Autor und sein Werk, die mehr als die Hälfte der Einleitung umfasst, und die Behauptung »concepts like ›author‹, ›œuvre‹ oder ›work‹ tends to dissolve against the background of actual, material history«,² in der radikalen Form der 1970er und 1980er Jahre heute noch aufrechterhalten lässt. Diese Positionen sind jetzt ihrerseits historisch geworden, und wie Roland Barthes selbst ist Rosalind Krauss inzwischen eine Autorin mit der entsprechenden Aura.

Bereits in ihrem zentralen Beitrag »The Originality of the Avant-Garde«³ vermeidet Krauss die Unterscheidung zwischen Avantgarde und Modernism. Ausgehend von der Kritik einer Rodin-Ausstellung der National Gallery (Washington),⁴ die eigentlich als wenig einschlägig für die Avantgarde-Problematik betrachtet werden kann, da Rodin nicht für die Avantgarde in Anspruch genommen wird, stellt Krauss fest: »Now, if the very notion of the avant-garde can be seen as a function of the discourse of originality, the actual practice of vanguard art tends to reveal that ›originality‹ is a working assumption that itself emerges from a ground of repetition and recurrence.«⁵ Und als weiteres Beispiel einer solchen »Wiederholung und Rekurrenz« untersucht Rosalind Krauss das Gittermotiv (grid) von Kasimir Malevič – Piet Mondrian bis zu Sol Le Witt, Eva Hesse und Robert Ryman. Das führt zu der Feststellung: »the modern grid is [...] a system of reproductions without an original.« Aus dem Beispiel der Gitterstruktur bei nicht unwichtigen Malern der Moderne, Avantgarde und Postmoderne auf die »copy as the underlying condition of the original«⁶ als die Bedingung der Werke der Avantgarde schließen zu wollen, ist wahrscheinlich schon für die Kunst eine zu große Verallgemeinerung – so lassen sich beispielsweise sicher zahlreiche »gitterlose« und dennoch einschlägige Avantgardewerke als Gegenbeispiele anführen. Für die Avantgarde insgesamt ist es ohne jeden Zweifel eine zu starke Verallgemeinerung. Wenn Rosalind

2 Krauss: *The Originality of the Avant-Garde*, 3 und 4.

3 Krauss: *The Originality of the Avant-Garde*, 151-170.

4 Sie führt zu einer polemischen Debatte mit dem Ausstellungskurator und Rodin-Spezialisten Albert Elsen (Stanford), 171-194, wobei die Antwort Krauss': »Sincerely Yours« (175-194) symptomatisch für ihren poststrukturalistischen Überlegenheitsgestus ist. In: Krauss: *The Originality of the Avant-Garde*.

5 Krauss: *The Originality of the Avant-Garde*, 157/58.

6 Krauss: *The Originality of the Avant-Garde*, 162.

Krauss abschließend die Kopien von Photographien bei Sherrie Levine, die die Autonomie infrage stellen und den Warencharakter der Kunst ausstellen, als Dekonstruktion des modernistischen Originalitätsmythos präsentiert, so um eine historische Grenze zu konstatieren: »[p]ostmodernism establishes a schism between itself and the conceptual domain of the avant-garde.«⁷ Es sei angemerkt, dass diese Kluft der Argumentation von Krauss zufolge wohl schon mit dem Reproduktionssystem gegeben ist, das ohne ein Original auskommt. Entscheidender aber ist die durchgängige Quasi-Gleichsetzung von Avantgarde und Modernism (»Both, the avant-garde and modernism depend on this repression«⁸). Schon Johanne Lamoureux hat zu Recht kritisiert, »Krauss does not render explicit her concept of the avant-garde, using the term more or less as a synonym of a radical permutation of modernism.«⁹ Krauss ist damit repräsentativ für die poststrukturalistische Tendenz in der US-amerikanischen Kunstgeschichte, die sich zwar von Clement Greenbergs Avantgarde-Konzeption als Opposition zum Kitsch des Massenkonsums absetzt, aber sein formalistisch-evolutionäres Verständnis der Avantgarde als einer kontinuierlichen und konsequenten Weiterentwicklung des Modernism teilt. Die Gründe liegen allerdings in dem von Krauss vertretenen Anspruch, dass die French Theory die eigentliche Avantgarde darstellt. Eine Avantgarde-Theorie im eigentlichen Sinne ist damit überflüssig geworden, da die (Meta-) Theorie des Poststrukturalismus, wenn es denn je eine Avantgarde-Theorie gegeben hat, diese überwunden oder aufgehoben hat. Es ist kein Zufall, dass sie im letzten Beitrag ihres Bandes Barthes und Derrida zu Schriftstellern erklärt.¹⁰ Die Avantgarde ist definitiv historisch geworden.

Die Neo-Avantgarde als Aufhebung der Avantgarde

Zehn Jahre nach Rosalind Krauss veröffentlicht ihr Kollege und Freund Hal Foster, ebenfalls bei der MIT-Press, den die Avantgarde-Forschung prägenden und herausfordernden Band *The Return of the Real* mit dem Untertitel *The Avant-Garde at the End of the Century*. Er beginnt mit dem grundlegenden Kapitel »Who's Afraid of the Neo-Avant-Garde?«,¹¹ das wiederum mit dem Derrida-Zitat »It is thus the delay which is the beginning« endet und von Foster auf seine Thematik übertragen wird: »So it is for the avant-garde as

7 Krauss: *The Originality of the Avant-Garde*, 170.

8 Krauss: *The Originality of the Avant-Garde*, 168.

9 Johanne Lamoureux: »Avant-Garde: A Historiography of a Critical Concept«, in: Amelia Jones: *A Companion to Contemporary Art since 1945*, Oxford: Blackwell 2006, 191-211, hier: 199.

10 Im Artikel »Poststructuralism and the Paraliterary« zieht sie die Bilanz: »Barthes and Derrida are the *writers*, not the critics« (295), Kursivierung R. K.

11 Hal Foster: *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge/London: MIT Press 1996, 1-32.

well.«¹² Natürlich konnten die futuristischen, dadaistischen, konstruktivistischen oder surrealistischen Avantgarden, die ein Projekt verwirklichen wollten, noch nichts von dieser Art des Anfangs wissen, da sie Derridas Konzept der *Différance* als grenzenloses Spiel der Differenzen nicht kannten, in dem es kein Zentrum und keinen Ursprung gibt. Foster teilt mit Derrida die Einschätzung, dass die Vorstellung eines *first time* äußerst dunkel/unbestimmt ist,¹³ und weist so auch Parallelen zu Krauss auf und deren Konzept des inexistenten Originals, als Ausgangspunkt für Avantgarde-Kunstwerke. Folglich gibt es keinen Grund, sich vor der Neo-Avantgarde zu fürchten, denn erst mit dieser findet die Avantgarde ihre Erfüllung. Damit positioniert sich Foster ebenso eindeutig wie Krauss gegen Bürgers Einschätzung der Neo-Avantgarde als Wiederholung des Scheiterns der historischen Avantgarde: »[F]or Bürger the repetition of the historical avant-garde by the neo-avant-garde can only turn the anti-aesthetic into the artistic, the transgressive into the institutional.« Diesen Bürger will Foster vom Kopf auf die Füße stellen: »Immodestly enough, I want to do to Bürger what Marx did to Hegel: to right his concept of the dialectic«. Beide können daraus nur größer hervorgehen. Bürger begeht für Foster den Fehler, »to read the avant-garde as transgression pure and simple«,¹⁴ eine Fehleinschätzung, die dieser mit Benjamin teilt, aber auch mit Bataille und zumindest teilweise mit Foucaults »Préface à la transgression«, wo sie mit der Dialektik verglichen wird.

Wegen dieses Fehlers einer transgressiven Unmittelbarkeit kann Bürger nicht sehen, dass es eine Neo-Avantgarde gibt, die die »new institutionality of the avant-garde« kritisiert. Er argumentiert mit Kriterien wie Authentizität und Originalität, die von Poststrukturalismus und Dekonstruktion definitiv außer Kraft gesetzt worden sind, und so kann er dem »temporal exchange between historical and neo-avant-gardes, a complex relation of anticipation and reconstruction«¹⁵ nicht gerecht werden. Die will Foster mit seinem doppelten methodischen Ansatz von »Parallax«, im Sinne der Abhängigkeit der Beobachtung vom jeweiligen Standpunkt, und vor allem der »Deferred Action« erreichen, er versäumt allerdings, darauf hinzuweisen, dass Philippe Sollers schon in der *Theorie d'ensemble* (1968) mit dem »après coup« (s. Kap. II.2) ein sehr ähnliches Konzept entwickelt, und Johanne Lamoureux vergleicht Fosters »Deferred Action« nicht ohne Grund mit der Rezeptionsästhetik von Hans Robert Jauß.¹⁶ Erwartungshorizont, Horizontverschiebung und -verschmelzung gehen in der Tat von der durch den jeweiligen Kontext bedingten

12 Hal Foster: *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge/London 1996, 32. »Who's Afraid of the Neo-Avant-Garde?« ist zuerst als »What's Neo about the Neo-Avant-Garde?« in *October* 1994 erschienen.

13 Foster: *The Return of the Real*, 32.

14 Foster: *The Return of the Real*, 11 und 15.

15 Foster: *The Return of the Real*, 11 und 13.

16 Lamoureux: »Avant-Garde«, 206.

Lektüre aus, oder wie es bei Foster heißt »our framings of the past depend on our positions in the present and these positions are defined through such framings«. Auch bei der Freud'schen Nachträglichkeit kommt es für Foster zu einem »complex relay of anticipation and reconstruction.«¹⁷ Wie bei Jauß führt das dazu, dass mit den aufeinanderfolgenden Lektüren ein immer neues (besseres?) Verständnis erreicht wird: »rather than cancel the project of the historical avant-garde, might the neo-avant-garde comprehend it for the first time?«¹⁸ – auch wenn es ein »first time« ja eigentlich nicht geben und ein Poststrukturalist wie Foster nicht die Hermeneutik vertreten dürfte. Vor allem aber wird ausgeblendet, dass die (historischen) Avantgarden nicht nur in ihrer jeweiligen Argumentation selbstkritisch und selbstreflexiv operierten, sondern auch untereinander und gegeneinander debattierten und polemisierten, also vielleicht zu einem kritischen Selbstverständnis des eigenen Projekts in der Lage waren.

Für Foster ergeben sich daraus drei Thesen (claims), mit denen Bürgers Theorie zurechtgerückt werden soll:

- (1) the institution of art is grasped as such not with the historical avant-garde but with the neo-avant-garde; (2) the neo-avant-garde at its best addresses this institution with a creative analyses at once specific and deconstructive (not a nihilistic attack at once abstract and anarchistic, as often the historical avant-garde); and (3) rather than cancel the historical avant-garde, the neo-avant-garde enacts its project for the first time – a first time, that, again, is theoretically endless.¹⁹

Wenn der historischen Avantgarde ihre Kreativität abgesprochen wird, weil diese für sie weder charakteristisch noch dekonstruktiv gewesen sei, und ihre Angriffe auf die Institution Kunst und Literatur, da zugleich abstrakt und anarchistisch, nur nihilistisch sein konnten, ist ihr Scheitern im Bürger'schen Sinne sozusagen programmiert, allerdings weniger aufgrund der historischen Umstände oder ihrer Unmöglichkeit, als wegen des noch nicht verfügbaren post-strukturalistischen framings. Foster unterscheidet zwei Neo-Avantgarden: »[T]he so-called *failure* of both historical and first neo-avant-gardes to destroy the institution of art has *enabled* the deconstructive testing of this institution by the second neo-avant-garde.« Mit dem Übergang von der ersten zur zweiten Neo-Avantgarde verbindet sich mehr als eine Akzentuierung. Wollen die (historische) Avantgarde und die erste Neo-Avantgarde die Institution zerstören, so will die zweite Neo-Avantgarde, wohl wegen dieser Erfahrung, die Institution Kunst testen. Was das bedeutet, erklärt Foster an Marcel Broodthaers und Daniel Buren: »[T]he second neo-avant-garde [has]

17 Foster: *The Return of the Real*, XII.

18 Foster: *The Return of the Real*, 15.

19 Foster: *The Return of the Real*, 20.

moved away from grand *oppositions* to subtle *displacements*.«²⁰ Das heißt die Möglichkeiten und Grenzen der Institution, und damit auch jene der Kulturindustrie, der Gesellschaft des Spektakels oder des Kunstmarkts, sollen nicht infrage gestellt, sondern mit und an ihnen soll gespielt werden. Es bedeutet aber auch, dass Foster zugleich historisch und teleologisch argumentiert, obwohl dies durch die *Différance* mit ihrem permanenten Sich-Unterscheiden eigentlich ausgeschlossen ist. Denn das Trauma des Scheiterns der historischen Avantgarde und seine Wiederholung durch die erste Neo-Avantgarde kann erst im und mit dem »deconstructive testing« der zweiten Neo-Avantgarde aufgehoben werden. Die beiden Diskussionsrunden des *Art since 1900*, die im Folgenden analysiert werden, zeigen auch, inwieweit es der »second neo-avantgarde« gelungen ist, die Institution Kunst zu verändern.

Eine Jahrhundert-Bilanz von Avantgarde und Neo-Avantgarde

Es fällt auf, dass die derzeit international wohl wirkungsmächtigste Geschichte der Gegenwartskunst, *Art since 1900* von Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh, und seit der zweiten Auflage von 2011 auch David Joselit, den programmatischen Untertitel *Modernism – Antimodernism – Postmodernism* trägt, die Avantgarde also nicht als Jahrhundert-Charakteristikum auftaucht. Die wegweisende Bedeutung dieser Jahrhundertgeschichte zeigt sich nicht nur in den drei Auflagen seit 2004, sondern auch daran, dass das Werk zu der internationalen Referenz für die Kunst des 20. Jahrhundert geworden ist. Foster, Krauss, Bois und Buchloh präsentieren ihre Methode und ihre Perspektive in Einleitungsartikeln, doch lediglich Buchloh erwähnt die Avantgarde und die Avantgarde-Theorie in seiner sozialgeschichtlichen Einleitung in Zusammenhang mit der Autonomie-Ästhetik des 19. Jahrhunderts.²¹ Bürger wird in Hinblick auf die Autonomie-Entwicklung so zusammengefasst: »Thus [...] the historical avant-gardes after Cubism universally attempted to ›integrate art with life‹ and to challenge the autonomous ›institution of art.‹ Bürger perceives this project of the antiaesthetic to be at the center of the revolts of Dadaism, Russian Constructivism, and French Surrealism.« Nachdem Buchloh die »Überführung von Kunst in

20 Foster: *The Return of the Real*, 25. Derrida schreibt allerdings in »Freud and the Scene of Writing«, auf den sich Foster bezieht: »The word ›delay‹ must be taken to mean something other than a relation between two ›presents‹«, d.h. eine zeitliche Abfolge, um die es sich bei Foster zweifelsohne handelt. (Derrida: *Writing and Difference*, London: Routledge and Jegan 1978, 327, Anm. 5.)

21 Die fünf »Einleitungen« erläutern die methodologischen Orientierungen: Hal Foster vertritt die Psychoanalyse, Buchloh die Sozialgeschichte, Bois Formalismus und Strukturalismus, Krauss Poststrukturalismus und Dekonstruktion und Joselit die Globalisierung. In: Foster/Krauss/Bois/Buchloh/Joselit: *Art since 1900. Modernism – Antimodernism – Postmodernism*, London: Thames & Hudson 32016.

Lebenspraxis« als »nebulously conceived« qualifiziert hat, empfiehlt er, sich auf die Strategien der Avantgardisten zu konzentrieren, mit denen sie anstrebten die Rezeption zu verändern, um schließlich die bourgeoise Hierarchie von Tausch- und Gebrauchswert zu beenden, und die Institution Kunst (Bürger) zu überwinden. Vor allem aber schlagen die Avantgardisten kulturelle Praktiken vor, für eine neu entstehende internationalistische proletarische Öffentlichkeit innerhalb der fortgeschrittenen Industriestaaten; darin erblickt Buchloh den eigentlichen Avantgarde-Flow. Diese neuen kulturellen Praktiken sollen dank der technischen Reproduzierbarkeit mit der Aura des Werkes zugunsten einer kollektiven Rezeption brechen und machen so »a cultural self-constitution for the newly emerging audiences of the industrial proletariat«²² möglich. Den Dadaismus und den Surrealismus auf dieses Projekt zu beschränken, heißt, beide zu Emanzipationsinstitutionen des Proletariats zu machen und die Auseinandersetzung der Surrealisten, aber auch der sowjetischen Konstruktivistinnen mit der Avantgarde der Kommunistischen Partei nicht zur Kenntnis zu nehmen und damit die Proklamierung eines eigenen Avantgarde-Modells sowie die Vielfalt der Avantgarde-Landschaft zu ignorieren. Vielleicht führt der unterschiedliche Status der Autonomie in Kunst und Literatur jedoch auch dazu, dass der Versuch, mit ihr zu brechen, sich in beiden Medien unterscheidet. Zumindest dürfte es kein Zufall sein, dass in der sowjetischen Kunst-Avantgarde in höherem Maße versucht wird, das Proletariat zu erreichen als dies die surrealistische Literatur unternimmt. Die literarische Avantgarde oder eine Kunst und Literatur umfassende Avantgarde-Konzeption spielt für Buchloh und die anderen Autoren allerdings keine Rolle.

Neben dieser historischen Avantgarde-Perspektive und von ihr ausgehend entwickelt Buchloh auch eine Einschätzung der Avantgarden der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die Greenberg als »Neo-Modernism« und Bürger als Neo-Avantgarden qualifizieren, als insbesondere die amerikanische Kritik bestrebt war, die erste hegemoniale Avantgarde-Kultur des 20. Jahrhunderts zu etablieren,²³ womit er auf die von Greenberg seit »Avantgarde und Kitsch« (1939) vertretene Konzeptionen einer autonomen modernistischen Avantgarde und die von Serge Guilbaut etablierte Verlagerung des Zentrums von Paris nach New York anspielt. Buchloh fragt zu Recht, inwieweit ein traditionelles Avantgarde-Modell oder eine Avantgarde-Theorie unter diesen Bedingungen noch angemessen sein kann. Nach der Zerstörung der traditionellen Autonomie und ihres totalisierenden Narrativs, etwa bei Dada oder Duchamp, entsteht für ihn eine völlig neue Situation: »Once the extreme forms of particularization and fragmentation have become the central formal concerns in which postbourgeois subjectivity finds its correlative remnants of figuration, the interpretative desire to reimpose totalizing visions onto historical phenomena sometimes appears

22 Benjamin Buchloh: »The Social History of Art: Models and Concepts«, in: *Art since 1900*, 24-33, hier: 27.

23 Buchloh: »The Social History of Art«, 33.

reactionary and at other times paranoid in its enforcement of structures of meaning and experience.« Bürger hat aus dieser Situation die Notwendigkeit für diese Neo-Avantgarden gefolgert, das Scheitern der Avantgarde wiederholen zu müssen. Für Buchloh hingegen resultiert aus der Partikularisierung und der Fragmentierung, dass Bedeutung nur noch außerhalb des Rahmens solcher deterministischen Verursachungen²⁴ gefunden werden könne, wie es am Ende seines Artikels heißt. Das bedeutet einerseits eine Historisierung der Avantgarde-Theorie, mit der Bürgers Theorie der historischen Avantgarden im Sinne von auf unterschiedlichen Erfahrungen beruhenden Avantgarde-Phasen durchaus vereinbar wäre, andererseits aber auch, dass, wegen des institutionellen Erfolges dieser Avantgarden, für die Bewegungen der Kunst unter dem Zeichen einer US-amerikanischen Hegemonie in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine andere Avantgarde-Landschaft entstanden ist, für die eine andere Konzeption entwickelt werden müsse. Diese Konzeption wird nicht als Scape (umfassend-totalitär) dargestellt, sondern mit den Einzelfällen des *Art since 1900* fragmentarisch praktiziert und in zwei bilanzierenden konzeptionellen Diskussionen der Herausgeber für die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts und die Gegenwart resümiert, auf die ich im Folgenden eingehen möchte.

Ein Vorzug der nach dem Vorbild von Denis Holliers *New History of French Literature* (1998) konzipierten Darstellung besteht in diesen Synchron-Synthesen (round table), in denen die Autoren ihre Thesen diskutieren: eine zur ersten Hälfte des Jahrhunderts, in der Mitte des Werkes, und die andere an dessen Ende. Es ist auffällig, dass die Diskussion der Kunst in der ersten Jahrhunderthälfte mit dem Blick Alfred H. Barrs (s. Kap. II.3) auf die europäischen Avantgarden beginnt, und zwar den sowjetischen Konstruktivisten und dem Bauhaus als (unterschiedlichen) Realisierungen des »art into production«-Ideals. Die Bauhaus-Version ist mit dem kapitalistischen US-System kompatibel, wie etwa das künstlerisch-interdisziplinäre Black Mountain College, bei dem mit Anni und Josef Albers auch eine persönliche Verbindung zum Bauhaus gegeben ist, demonstriert. Doch insgesamt gesehen, so Buchloh, stand die Integration künstlerischer Praktiken in das Alltagsleben nicht zur Debatte. Vielmehr ist das Gegenteil der Fall: »What is at issue is their institutional containment, not their practical deployment and realization – neither the politics of Dada and Surrealism, nor the politics of Constructivism and Productivism.«²⁵ Und Hal Foster bestätigt, dass der ersten Begegnung mit der Avantgarde oft schnell ihre teilweise Institutionalisierung folge.²⁶ Neben dieser durch die großen Museen seit Mitte der 1930er Jahre begonnenen Institutionalisierung (vor allem von Barr als Direktor des MoMA) trägt die Konkurrenz im künstlerischen Feld im Sinne Bourdieus dazu bei, europäische Avantgarden wie den Surrealismus marginalisieren zu wollen/müssen, wie es Buchloh am Beispiel von Barnett

24 Buchloh: »The Social History of Art«, 33.

25 *Art since 1900*: »Art at mid-century«, Buchloh, 376.

26 *Art since 1900*: »Art at mid-century«, Foster, 376.

Newman zeigt: »[I]n the transition from the moment of Surrealist reception to the moment of the constitution of an Abstract Expressionist identity, Surrealism had to be rejected.«²⁷ Zumindest implizit wird der Abstrakte Expressionismus hier als eine Neo-Avantgarde qualifiziert, die sich in diesem Falle der surrealistischen Avantgarde entledigen muss.

Zugleich leidet das Avantgarde-Modell darunter, die Katastrophe des Zweiten Weltkriegs und den Holocaust nicht verhindert haben zu können, und in der Konfrontation mit der amerikanischen Kultur verblasst das europäische Modell: »[I]n the postwar moment, as the mass-cultural sphere in its American version reemerges with even greater power than in the twenties, the avant-garde withdraws into a mode of total denial of its existence.«²⁸ Auf dem Hintergrund dieses »Vorlaufs« diskutieren und kritisieren die Teilnehmer nun Bürgers 1984 in den USA erschienene und dann umfassend rezipierte *Theory of the Avant-Garde*. Die mehrseitige Diskussion mit dem nie wörtlich zitierten Bürger wird zu einem Verriss, dessen Vehemenz signifikant ist: Nicht nur dass Bürger sich widersprechende Forderungen stelle, er habe auch einiges nicht verstanden und argumentiere merkwürdig.²⁹ Zudem gibt es auch persönliche Angriffe, wie ein Wortwechsel zwischen Bois, Foster und Buchloh illustriert: »It's bizarre from a Marxist critic [...] / That's right, and he's German. / Well, that explains it all./It's a traditional German task to give grades to history.«³⁰ Auch wenn eingeräumt wird, dass Bürger, wie sie, kritische und theoretische Texte berücksichtigt.³¹ Ein Hinweis auf die Gründe dieser Ablehnung, auf die ich im Folgenden kurz eingehen möchte, findet sich vielleicht in Buchlohs Erklärung »Bürger is a German *literary* historian.«³²

Vor allem zwei Bürger'sche Thesen scheinen für das Quartett inakzeptabel: Seine Einschätzung des Surrealismus und, vielleicht noch mehr, seine Kritik an den Neo-Avantgarden, und d. h. an der Kunst, nachdem New York Paris als kreatives und theoretisches Zentrum ersetzt hat. Für Buchloh besteht Bürgers Fehler darin, dass William S. Rubins kritisierte Dada- und Surrealismus-Ausstellung (MoMA 1968) seine Thesen vorwegnimmt,³³ wobei die Vorwürfe vor allem auf Rubins einseitige Bevorzugung der surrealistischen Malerei und Objekte, und die Vernachlässigung der Photographie zielen und eigentlich nicht gegen Bürger in Anschlag gebracht werden können. Allenfalls trifft dies die Bevorzugung der Malerei zum Nachteil der Photographie für Bürgers zu traditionelle Auffassung des Surrealismus zu, dem Foster die Entdeckung

27 *Art since 1900*: »Art at mid-century«, Buchloh, 376.

28 *Art since 1900*: »Art at mid-century«, Buchloh, 378.

29 *Art since 1900*: »Art at mid-century«, Foster, Buchloh, Bois, 380.

30 *Art since 1900*: »Art at mid-century«, Bois, Buchloh, Foster, 382.

31 *Art since 1900*: »Art at mid-century«, Foster, 382.

32 *Art since 1900*: »Art at mid-century«, Buchloh, 380, Hervorhebung von ihm.

33 »We said that these exhibitions predate Bürgers text« (383). Wobei nirgends präziser gesagt wird, worin diese Präfiguration bestanden haben soll. Von einem avantgardistischen Projekt des Surrealismus im Sinne Bürgers ist bei William S. Rubin nie die Rede.

eines anderen Surrealismus (vor allem durch Rosalind Krauss) entgegengesetzt: »to move the conversation away from Breton toward Georges Bataille, and from painting to photography, and to see Surrealism more as an attack on form.« Was Foster also Bürger vorwirft ist, den poststrukturalistischen Turn nicht mitvollzogen zu haben und auf einer »Idee« (Theorie) des Surrealismus zu beharren. Dass der Verfasser des »Surrealistischen Manifests« auch literarisch aktiv war, wird nicht einmal erwähnt. Es fragt sich allerdings, inwieweit der Bataille'sche Angriff auf die Form in höherem Maße die (historische) Avantgarde repräsentiert und voranbringt als die »Bretonian terms as a story of liberatory desire.«³⁴

Hal Foster geht am Beispiel des Abstrakten Expressionismus auf das Verhältnis von (historischer) Avantgarde und Neo-Avantgarde ein: »On the one hand, abstract painting is one of the great avant-garde ruptures; on the other hand, it is also, as ›modernist painting‹, committed to the centrality of painting and the maintenance of its traditions.« Es ist eben diese Doppelgesichtigkeit, die, wie Foster konstatiert, für Bürger der Anlass ist, »to construct a story about the tragic failure of this avant-garde [die »historische«] and its farcical repetition in the postwar period, a project he dismisses as a ›neo-avant-garde‹, as a recuperation of the historical critique of autonomous art as a new form of art.«³⁵ Wenn in diesem Sinne von Buchloh gegen Bürger argumentiert wird, er habe die Vielfalt der (historischen) Avantgarden ebenso wenig zur Kenntnis genommen, wie die Massenkultur und ihre Instrumentalisierung durch den Faschismus und den Stalinismus, so verkennt Buchloh das Ziel und die Möglichkeiten einer *Theorie der Avantgarde*. Deren Aufgabe kann es nicht sein, den Kontext der jeweiligen Dada-Bewegung zu berücksichtigen, sie muss im Gegenteil versuchen, ein gemeinsames Ziel dieser Dadaismen und der anderen Avantgarde-Bewegungen zu identifizieren. Was die Wiederholung als »Farce« in den US-amerikanischen Neo-Avantgarden angeht, erstaunt das Erstaunen, das z. B. Buchloh formuliert: »It's all the more astonishing that the reconstitution of an American avant-garde was so programmatically defined in terms of nation-state identity. Both political internationalism and avant-garde internationalism were totally reversed in the constitution of a New York avant-garde. Its very names are foundational: the New York School, American art, and so on.«³⁶ Denn dass es damit zur Proklamation einer Nationalkunst kommt, mit der New York Paris als (Welt-)Hauptstadt der Kunst ablöst, entspricht eher den Kategorien der Moderne des 19. Jahrhunderts, als jenen

34 *Art since 1900*: »Art at mid-century«, beide Zitate: Foster, 383. Während sich Foster und Buchloh mit Rosalind Krauss solidarisieren, billigt Bois Rubin, und damit wohl auch Bürger, zu, den Surrealismus in einem Benjamin'schen Sinne retten zu wollen. Rubin hat mit seiner großen Ausstellung auch das Sakrileg begangen, einen Katalog (*Dada und Surrealismus*, Stuttgart: Hatje 1972) zu veröffentlichen, der zu einem internationalen Referenzwerk des Surrealismus wird.

35 *Art since 1900*: »Art at mid-century«, Foster, 379 und 380.

36 *Art since 1900*: »Art at mid-century«, Buchloh, 383/84.

der Avantgarde, was Anlass hätte sein können, nachzufragen, worin die Avantgarde-Programmatik der New York School besteht. Derselbe Buchloh antwortet auf die Bemerkung Fosters, es handle sich hier möglicherweise um einen kompensatorischen Triumphalismus: »I've always disliked that argument because I think American modernism was fairly sophisticated even then.« Schon vorher erklärt er in Hinblick auf den »modernist discourse«: »That, too, is part of avant-garde culture in New York at the time«.37 Dies ist für seine Avantgarde-Konzeption doppelt aufschlussreich. Zum einen unterscheidet er weder begrifflich noch konzeptionell zwischen Modernism und Avantgarde, was zur Folge hat, dass ein mit der Avantgarde verbundener Bruch in Kunst und Literatur überflüssig ist. Dementsprechend besteht das Kriterium für Moderne und Avantgarde darin, »sophisticated« zu sein, ein Kriterium, das in der Tat auch für die Kunst der Moderne hinreichend ist, allerdings auch für Kunst und Literatur insgesamt. In seiner 1984 erschienenen Rezension, besser dem Verriss, der englischsprachigen Ausgabe der *Theorie der Avantgarde*, zitiert Buchloh Bürger in Bezug auf die Konsequenzen des mit der (historischen) Avantgarde verbundenen Bruchs, es handle sich hier (bei diesem Bruch?) um die Zerstörung der Möglichkeit, ästhetische Normen als gültige aufzustellen, um diese Zerstörung als »postmodernist« zu (dis)qualifizieren. Er stellt Bürger eine eigene Avantgarde-Konzeption gegenüber: »It seems more viable to define avant-garde practice as a continually renewed struggle over the definition of cultural meaning, the discovery and representation of new audiences and the development of new strategies«.38 Damit beschreibt er eher das Modell der literarischen und künstlerischen Evolution der Moderne im Sinne von relationalen Avantgarden des Bourdieu'schen Feldes als den avantgardistischen Bruch in Kunst und Literatur des 20. Jahrhunderts. Für die US-Avantgarde-Landschaft im Sinne Buchlohs bedarf es allerdings weder eines Bruches noch des damit verbundenen *radikalen Imaginären*. Bei Bourdieu wird die Abfolge von jungen Avantgarden, die in das literarisch-künstlerische Feld drängen, sich etablieren und schließlich konsekriert werden, auf Dauer gestellt, das verhält sich mit dem »continually renewed struggle« offensichtlich ebenso. Für Bürger würde eine solche funktionale Avantgarde-Konzeption durchaus den Neo-Avantgarden der zweiten Jahrhunderthälfte gerecht, nicht aber den radikaleren historischen Avantgarden.

In der zweiten Synthese, diesmal auch mit David Joselit, wird einleitend die Bedeutung von Psychoanalyse, Formalismus, Strukturalismus und Poststrukturalismus für Kunst und Kunstkritik betont, und Bataille der Vorzug vor Breton gegeben, was Buchloh vom »bankrupt humanist model of avant-garde aspirations«, d. h. jenem der historischen Avantgarde sprechen lässt. Wenn Buchloh jedoch unter Verweis auf Debords »spectacle intégré« darauf verweist,

37 *Art since 1900*: »Art at mid-century«, Buchloh, 384 und 379/380.

38 Benjamin Buchloh: »Theorizing the Avant-Garde«, in: *Art in America* 72 (Nov. 1984), 20-22, hier: 22.

»that many artists themselves don't want to be situated outside it [homogenizing apparatus, d.i. die Kulturindustrie]«,³⁹ dann ist das zwar kein Scheitern wegen eines Dadaisten und Surrealisten unterstellten »humanistischen Modells«, an dessen Existenz Zweifel angebracht sind, doch die Bereitschaft, sich durch die Kulturindustrie oder die *Gesellschaft des Spektakels* vereinnahmen zu lassen, bedeutet eine Wiederholung des Scheiterns der Avantgarden durch die Neo-Avantgarden in anderer Form. Und Bois bestätigt diese Bilanz: »It's a dire diagnostic (after all, Debord committed suicide), but one I think we all share to some extent.«⁴⁰ David Joselit betrachtet mit überzeugenden Gründen den »Global Conceptualism« als den neuen »international style«, doch er zeigt zugleich, wie sich dies im Rahmen von »new cultural markets for emerging economic superpowers«⁴¹ wie China vollzieht; von Neo-Avantgarden ist in dieser Theorie-Landschaft nicht mehr die Rede. Hal Foster bekräftigt diese Situationsanalyse, wenn er in Hinblick auf Greenbergs Opposition »Avantgarde und Kitsch« schreibt: »Many artists [...] assume that that dialectic is now overwhelmed, that they have to work within a condition of spectacle«, und Yve-Alain Bois betrachtet dies als die zentrale Funktion des künstlerischen Feldes: »The paradigm isn't resistance versus dissolution any more: resistance is immediately dissolved in the new situation.«⁴² Diese Analyse der Gegenwartskunst im Sinne Debords (s. Kap. II.1) wird in der Folge immer wieder bestätigt, jegliches *radikale Imaginäre* ist definitiv anachronistisch geworden. Buchloh betont, wie jede »Opposition« vermarktet wird: »[T]he very construct of an oppositional sphere [...] is now homogenized as an economic field of investment and speculation in its own right«,⁴³ und Foster sieht selbst die Erinnerungs-Traumata der »memory industry« ausgeliefert: »[T]here might be no contradiction between a blinding fixation on historical trauma and a cultural industry that produces historical amnesia as a precondition of ever-renewed consumption.«⁴⁴

Wenn Buchloh allerdings die (poststrukturalistische) Grundlage der Kritik des (angeblich) humanistischen Modells der Avantgarden infrage stellt: »But why hold out for a poststructuralist critique of the subject now, or even then? Hasn't it become evident that such a critique prevents not only a reflection on the historical foundations of postwar culture but also an understanding of their traumatic conditions?«, verteidigt Bois den historisch-politischen Diskurs Foucaults, doch Foster formuliert auch Einwände, etwa was den Subjekt-Status von bestimmten Gruppen angeht: »Why critique a subjecthood, these groups argued, that was denied one in the first place?«, oder was die Marktfähigkeit

39 *Art since 1900*: »The predicament of contemporary art«, Buchloh, 844 und 845.

40 *Art since 1900*: »The predicament of contemporary art«, Bois, 845.

41 *Art since 1900*: »The predicament of contemporary art«, Joselit, 846.

42 *Art since 1900*: »The predicament of contemporary art«, Foster und Bois, 848.

43 *Art since 1900*: »The predicament of contemporary art«, Buchloh, 849.

44 *Art since 1900*: »The predicament of contemporary art«, Foster, 851.

einer bestimmten Diskurskritik betrifft: »the poststructuralist critique was not resistant enough to the consumerist modeling of the subject.« Damit stellen Buchloh und Foster die Grundlagen der poststrukturalistischen Kunsttheorie infrage, die zumindest Foster mit seiner These der Nachträglichkeit explizit vertreten hatte: Buchloh propagiert eine historische Methode und Foster den Subjektstatus von Künstlern und Kunstwerken, den etwa Rosalind Krauss vehement bestritten hatte (s.o.). Was aus all diesen Analysen resultiert, ist ein Scheitern der (neo-avantgardistischen) Kunst (und Kunsttheorie) in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, das die Bürger'sche These des Scheiterns der Avantgarden in seiner Unausweichlichkeit und seiner Grenzenlosigkeit bei Weitem übertrifft. Wenn also die Neo-Avantgarden versucht haben sollten, »beyond the frameworks of those of deterministic causation«,⁴⁵ d.h. des angeblichen Determinismus der Avantgarden, andere und zeitgemäßere Wege zu finden, die Institution und die herrschende Gesellschaftsordnung radikal infrage zu stellen, so ist es ihnen zumindest ebenso wenig gelungen wie den historischen Avantgarden, es könnte sogar sein, dass der Vereinnahmungsprozess durch den Markt wegen der zu geringen Widerstandskraft der diskurskritischen Orientierung problemloser geworden ist als in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Für Hal Foster resultiert aus dieser Situation eine Dysfunktionalität, man kann auch sagen ein Bankrott (»bankrupt«, s.o.) der bisherigen Erklärungsmodelle. Die beiden Konzeptionen, die die Geschichte der Kunst seit 1900 erzählbar und erklärbar gemacht haben, »funktionieren« nicht mehr: »[O]n the one hand, the model of a medium-specific modernism challenged by an interdisciplinary postmodernism, and, on the other, the model of a historical avant-garde (i.e., ones critical of the old bourgeois institution of art such as Dada and Constructivism) and a neo-avant-garde that elaborates on this critique (we discussed both models in the first roundtable). Today the recursive strategy of the ›neo‹ appears as attenuated as the oppositional logic of the ›post‹ seems tired [...] and no other models stands in their stead.«⁴⁶ Wenn aber beide Erklärungsmodelle nicht mehr funktionieren, so sind nicht beide Modelle in gleicher Weise betroffen. Wenn die historische Avantgarde gescheitert ist, so weil sie trotz ihrer Radikalität die Welt der Kunst (und der Literatur) nicht hat aus den Angeln heben, bzw. nicht auf die Außenseite der Innenseite des literarisch-künstlerischen Feldes gelangen oder die »Überführung der Kunst in Lebenspraxis« (Bürger) erreichen konnte. Die Neo-Avantgarde hat auf dieser Kritik aufbauend einen neuen Anlauf unternommen, und zwar mit den erwähnten Theorien von Psychoanalyse, Formalismus, Strukturalismus und Poststrukturalismus. Offensichtlich haben diese Theorien als Reaktion auf das »bankrupt humanist model of avant-garde aspirations« die Vereinnahmung der Kunst durch den Markt aber nicht weniger infrage stellen, geschweige denn verhindern können, als das Projekt der historischen Avantgarden. Womöglich

45 *Art since 1900*: »The predicament of contemporary art«, Buchloh und Foster, 851.

46 *Art since 1900*: »The predicament of contemporary art«, Foster, 853.

ist die Situation noch aussichtsloser, wenn man die Bilanz von Hal Foster ernst nimmt. Wenn es zutrifft, dass die poststrukturalistische Grundlage der Kunst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts deren Marktfähigkeit zumindest nicht verhindert, sondern eventuell gefördert hat,⁴⁷ so ist das mehr als ein Indiz dafür, dass der Protest der Neo-Avantgarde zumindest ebenso, aber eigentlich schneller und umfassender rezipierbar und damit verwertbar geworden ist, als jener der historischen Avantgarden. In seiner *Theorie der Avantgarde* schreibt Bürger provozierend: »Da inzwischen der Protest der historischen Avantgarde gegen die Institution Kunst *als Kunst* rezipierbar geworden ist, verfällt die Protestgeste der Neoavantgarde der Inauthentizität« und er fügt hinzu: »Das gilt unabhängig von dem Bewußtsein, das die Künstler von ihrem Tun haben und das sehr wohl avantgardistisch sein kann.«⁴⁸ Damit argumentiert er bereits 1974 ganz ähnlich wie eine Generation später die Autoren des *Art since 1900*, die der Neoavantgarde wie dem postmodernistischen (poststrukturalistischen) Modell attestieren, dass Widerstand in der neuen Situation sofort aufgelöst werde. Mit dem Begriff der »Inauthentizität«, der die Vereinnahmung des Protests durch den Kunstmarkt und seiner Rezipierbarkeit »*als Kunst*« meint, nimmt Bürger hier die Einschätzung in *Art since 1900* um 30 Jahre vorweg. Aber Propheten sind nicht immer gern gesehen, zumal wenn die eher künstlerischen Neo-Avantgarden von einem Deutschen infrage gestellt werden, der zudem noch ein Literaturwissenschaftler ist.

»What is an Avant-Garde?« 35 Jahre nach der Theorie der Avantgarde

Für die gegenwärtige Avantgarde-Diskussion ist bezeichnend, dass Jonathan Eburne und Rita Felski, Herausgeber des Avantgarde-Schwerpunkts der *New Literary History* (»What Is an Avant-Garde?«), zwar Fosters postmodernen und poststrukturalistischen Standpunkt eines vielseitigeren Bildes von der Geschichte der Avantgarde-Praxis teilen, das durch Ungleichzeitigkeit, multiple Zeitlichkeiten, Wiederholung und Differenz gekennzeichnet ist.⁴⁹ Doch Peter Bürger kommt das Privileg des Eröffnungs-Essays zu, in dem er, wie der Titel zeigt, den Versuch unternimmt, »Certain Critics of *Theory of the Avantgarde*« zu beantworten, und sich vor allem mit Hal Foster auseinandersetzt.⁵⁰ Zum einen präzisiert Bürger die post-avantgardistische Situation der

47 Foster spricht davon, dass die »reductive version of the poststructuralist critique was not resistant enough to the consumerist modeling of the subject« (851). Foster analysiert diese Situation in *What Comes after Farce* (2020), auf das ich in Kap. III eingehe.

48 Bürger: *Theorie der Avantgarde*, 71 und 80.

49 Jonathan Eburne/Rita Felski: »Introduction«, in: *New Literary History* Bd. 41, Heft 4 (2010), V-XV, hier: IX.

50 Peter Bürger: »Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of *Theory of the Avant-Garde*«, in: *New Literary History* Bd. 41, Heft 4 (2010), 695-715.

Kunst im Vergleich mit seiner Theorie des Jahres 1974 und zum anderen nimmt er zur Debatte über die Neo-Avantgarde Stellung. Ihre Situation in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts fasst er prägnant in dem Satz zusammen: »A practice that aimed to have an extra-artistic impact turned into a practice internal to the institution and to art.«⁵¹ Hier hätte Bürger Luhmann als Bestätigung zitieren können: »Die Avantgarde hatte nur das Problem gestellt und in Form gebracht«, nämlich: »wie das Paradox der Einheit von Kunst und Nicht-Kunst im Kunstsystem selbst aufgelöst werden kann«,⁵² Aber weder zitiert Luhmann Bürger noch dieser Luhmann. Das Recyclen jedes verfügbaren Materials, mit dem sich die historischen Avantgarden außerhalb der Institution der autonomen Kunst etablieren wollten, ist als ästhetisches Phänomen, etwa in Form von Ready made's, integriert worden, dies ist »the Post-Avant-Gardist Situation of Art«.

Dadurch vorbereitet, setzt sich Bürger in »The Debate over the Neo-Avant-Garde« mit Fosters »Who's Afraid of the Neo-Avant-Garde?« auseinander. Der Trauma-Theorie der Nachträglichkeits-Konzeption (*deferred action*) Fosters stellt Bürger die Frage: »But for whom could the historical avant-gardes have been a trauma?« Auf Fosters Antwort, dass die Avantgarden »were a hole in the symbolic order of [their] time«, wendet er zu Recht ein, dass eine solche Leerstelle zu bilden, gerade die Absicht der historischen Avantgarden darstellt, aber: »This, however, is precisely what did not occur.«⁵³ In diesem Kontext wendet sich Bürger auch gegen den Vorwurf, er nehme die Transgressionen und das Projekt der (historischen) Avantgarde wirklich wörtlich, und kehrt ihn gegen seinen Autor: »While the historical avant-gardes could still connect their practices with a claim to transgression, this is no longer the case for the neo-avant-gardes, given that avant-garde practices had in the meantime been incorporated by the institution.« Vor allem aber weist er auf die Bedeutung des historischen Moments oder einer Konstellation im Sinne Benjamins hin: »While the historical avant-gardes could rightly consider the social context of their actions to be one of crisis, if not revolution [...] this no longer applied to the neo-avant-gardes of the 1950s and 1960s.« Dies wirft die grundsätzliche Frage des Zusammenhangs zwischen der politisch-historischen und der künstlerischen Epoche auf, also auch danach, ob und wenn, welche Möglichkeiten das Projekt der (historischen) Avantgarde in der Nachkriegsepoche des triumphierenden US-amerikanischen Modells in Kultur, Wirtschaft und Politik hat. Bürgers melancholische Feststellung im Jahr 2010, dass der Impuls der historischen Avantgarde, reale soziale Beziehungen zu verändern, kaum noch vorhanden ist, ließe sich fast mit dem des Benjamin'schen Engels der Geschichte vergleichen, der auf die Vergangenheit blickt, während der Sturm ihn der Zukunft entgeentreibt. Aus dieser Konstellation unwiederbringbar verlorener

51 Peter Bürger: »Avant-Garde and Neo-Avant-Garde«, 706.

52 Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt: Suhrkamp 1995, 506.

53 Bürger: »Avant-Garde and Neo-Avant-Garde«, 711.

historischer Möglichkeiten resultiert der letzte Satz seiner »Antwort«: »This does not exclude, but rather includes, the possibility that the avant-garde could gain a renewed relevance in a future that we cannot imagine.«⁵⁴ Es ist keine Überraschung, dass sich diese Situation zehn Jahre später nicht geändert hat.

Gibt es einen Dritten Weg?

Auf diese Situation reagiert der Vorschlag von John Roberts für eine »Suspensive Avant-garde« in der *New Literary History*.⁵⁵ Historisch identifiziert Roberts das Avantgarde-Projekt (fast) exklusiv mit der Oktober-Revolution und den künstlerischen Avantgarden der frühen Sowjetunion, die noch heute aktuelle Fragen gestellt hätten, etwa: »What part is artistic labor able to play in the emancipation of productive labor generally?«⁵⁶ Es geht also um die Frage, inwieweit die Neo-Avantgarden der Ort für experimentelle Formen und transformative Aktionen sein können, wobei zu Recht auf die digitalen künstlerischen Möglichkeiten hingewiesen wird, auch wenn das Vertrauen in die technisch-medialen Instrumente, die von post-kapitalistischen Monopolen mit den sozialen Netzwerken bereitgestellt und kontrolliert werden, erstaunt. Roberts sieht die Neo-Avantgarden im Dilemma zwischen der »collapsing artistic technique into nonaesthetic reason [that] weakens art's power of negation« und der »destructive legacy of the avant-garde as a permanent war of *ressentiment* [that] leads to madness, despair, and delirium.« Die »Suspensive Avantgarde« bildet den Weg aus diesem Dilemma, wobei Roberts nie deutlich formuliert, was aufgeschoben oder vertagt werden soll. Diese »aufschiebende« Avantgarde, die Roberts wegen ihres historischen Ortes nach historischen und Neo-Avantgarden auch als auch als »post-Thermidorian avant-garde« bezeichnet, nimmt die Autonomie in Anspruch: »[I]t prefigures a world in which the hierarchical division between productive labor and artistic labor, intellectual labor and manual labor, the artist and non-artist, is dissolved.« Roberts verweist in diesem Zusammenhang auf Adorno, weil nur eine autonome und emanzipatorische Funktion der Kunst ermöglichen könne, dass die Post-Thermidorianische Avantgarde die nicht-identitäre Funktion der Kunst als notwendige Bedingung ihrer Offenheit oder ihrer unendlichen Ideenkraft verstehe.⁵⁷ Für Roberts kann dies nur einer Kunst gelingen, die ihre Kategorien immer wieder infrage stellt und sich nie mit den sie legitimierenden Werten identifiziert. Damit unterscheidet sich die »suspensive Avant-Garde« allerdings kaum von der Situation, in der Bürger Kunst (und Literatur) nach

54 Bürger: »Avant-Garde and Neo-Avant-Garde«, Zitate: 712 und 714.

55 John Roberts: »Revolutionary Pathos, Negation, and the Suspensive Avant-Garde«, in: *New Literary History*, 717-730.

56 Roberts: »Revolutionary Pathos«, 720.

57 Roberts: »Revolutionary Pathos«, 723-725.

dem Scheitern der Avantgarde sieht, wenn er fragt, »ob eine Aufhebung des Autonomiestatus überhaupt wünschenswert sein kann«, weil »die Distanz der Kunst zur Lebenspraxis allererst den Freiheitsspielraum garantiert, innerhalb dessen Alternativen [die »Präfiguration« Roberts'] zum Bestehenden denkbar werden.«⁵⁸ Um solche Alternativen geht es Roberts mit der »suspensive Avant-Garde«, die er auch als »third space« oder »third avant-garde« bezeichnet (s. Kap. III.1): »neither the space of revolutionary transformation as such«, also eine »historische« Avantgarde, »nor the pragmatic adjustment of critical and radical art«, also eine »Neo-Avantgarde«, sondern »the concrete implication of artistic practices in the critique of capital, the state, labor practices, and the official institutions of art.«⁵⁹ Eigentlich hätte Roberts berücksichtigen müssen, ob schon Gruppen wie die Situationisten diesen suspensiven Avantgarden entsprechen, oder ob sie ein anderes Modell repräsentieren, und was das für die Dritte Avantgarde bedeutet. Ob Roberts Dritte Avantgarde, die weitgehend mit dem KunstAktivismus identisch ist (s. u.) nicht ebenfalls von den Bedingungen der ersten und zweiten Avantgarde betroffen ist, also vom (Kunst-)Markt vereinnahmt werden oder wie dies verhindert werden kann, wird von Roberts nicht diskutiert. Stattdessen wird die Russische Gruppe *Chto Delat*, die sich mit ihrem Namen in die Tradition der gleichnamigen Streitschrift Lenins stellt, in der dieser die Bolschewistische Partei als »Avantgarde des Proletariats« proklamiert, als Beispiel einer solchen Dritten Avantgarde präsentiert, als eines »placeholder for the memory of total revolutionary praxis.«⁶⁰ Doch wenn man die Manifeste der Gruppe liest, etwa »A Declaration on Politics, Knowledge, and Art« (2008), so findet man neben der Forderung »Demanding the (Im) possible« oder der Proklamation »Capitalism Is not a Totality« auch die Einschätzung, dass es zu diesem Zeitpunkt falsch wäre, jegliche Zusammenarbeit mit kulturellen und akademischen Einrichtungen abzulehnen.⁶¹ Und in der Tat wird die Gruppe zu vielen Ausstellungen in Europa eingeladen und ihre Werke werden von großen Museen gekauft. Es muss also gefragt werden, inwieweit die »Suspensive Avant-Garde« das Bürger'sche Scheitern oder den von den *Art since 1900*-Autoren konstatierten »Konkurs« (»bankrupt«) unter den fortwährenden Bedingungen einer *Gesellschaft des Spektakels* verhindern kann.

58 Bürger: *Theorie der Avantgarde*, 73.

59 Roberts: »Revolutionary Pathos«, 726.

60 Roberts: »Revolutionary Pathos«, 729.

61 Chto Delat: »A Declaration on Politics, Knowledge, and Art«, Quelle: <https://chtodelat.org/b8-newspapers/12-70-1/a-declaration-on-politics-knowledge-and-art-comments-by-dmitry-vilensky-dv-a-david-riff-made-in-2010/>.

Zwischenbilanz Teil II

Dynamische Konzeptionen zwischen Neubeginn und Nachträglichkeit

Eine französische Nachkriegsavantgarde?

Wenn das 20. ein *Jahrhundert der Avantgarden* (Klinger/Müller-Funk, 2004) ist, so stellt der Zweite Weltkrieg seine entscheidende Zäsur dar. Zwar überlebt der (historische) Surrealismus diesen Einschnitt bis Ende der 1960er Jahre, doch seine Existenz bildet zugleich einen Anstoß für die Neo-Avantgarden in Europa und in den USA. Das US-amerikanische, meist New Yorker Exil zahlreicher Surrealisten ermöglicht gemeinsam mit dem epochemachenden »Avant-garde and Kitsch«-Essay (1939) von Clement Greenberg das Entstehen einer Avantgarde-Situation in den USA/New York, die dazu beiträgt, dass in Verbindung mit der zunehmenden Dominanz der Bildenden Kunst New York Paris nicht nur den Kunstmarkt stehlen kann (Guilbaut, 1983), sondern die Kunsthauptstadt des 20. Jahrhunderts wird.

In Frankreich oder präziser Paris positionieren sich zahlreiche Gruppen und Bewegungen (Existenzialismus, Nouveau Roman) gegenüber und gegen die surrealistische Avantgarde, doch allein der Situationismus (mit dem Vorläufer des Lettrismus) und Tel Quel sehen und definieren sich als neue und radikalere Avantgarde gegenüber der historischen Avantgarde, und d.h. dem Surrealismus. Dabei entwickeln sie zwei unterschiedliche Perspektiven des *radikalen Imaginären*, die im Surrealismus noch vereint sind. Während die Situationisten um Debord in immer radikalerer Weise direkt die Lebenspraxis verändern möchten, versuchen Tel Quel und Sollers, unter dem Einfluss und in Verbindung mit der noch nicht so genannten French Theory, dies mit der Entwicklung eines theoriegeleiteten Schreibens, um von dort aus die Lebensrealität zu revolutionieren.

Ein Situationismus-Historiker bezeichnet die Bewegung als »die letzte gegenüber der Ideologie des Spektakulären und seinen Pseudo-Werten kritische Avantgarde.«¹ Zwar erscheint Debords Theorie-Manifest *La société du spectacle* erst 1967, doch schon die *Internationale Situationniste* (1957) wendet sich gegen alle Erscheinungsformen des Spektakulären, was zu immer neuen Ausschlüssen wegen künstlerischer und architektonischer – nicht so sehr literarischer Aktivitäten, führt. Stattdessen propagieren die Situationisten mit der *dérive* das ziellose Umherschweifen und Aufgehen im urbanen Raum: bestimmte Straßen und Viertel werden zum anziehenden Ort marginal-avantgardistischer Experimente und Erfahrungen. So wie die Situationisten jeden

1 Übers. d. Verf., »la dernière avant-garde critique de l'idéologie spectaculaire et de ses pseudo-valeurs«, in: Marelli: *L'Amère Victoire du Situationisme*, 383.

Kontakt mit staatlichen, sozialen und kulturellen Institutionen vermeiden, und insofern schon vor seiner Formulierung durch Peter Bürger das Scheitern der Avantgarde an den Institutionen zur Kenntnis nehmen, ebenso lehnen sie den Kontakt zu politischen Parteien und Bewegungen ab.

Debord stellt zurückblickend fest: »Die Avantgarden haben ihre Zeit, und das Glückliche, was ihnen im besten Sinne geschehen kann, ist, *ihre Zeit genutzt zu haben*.«² Mit dem Verzicht auf den Versuch, eine avantgardistische Utopie zu verwirklichen, zieht er die Konsequenzen aus den Erfahrungen der historischen Avantgarden: Die eigenen, in gewisser Weise performativ gelebten Experimente können und sollen nicht auf Dauer gestellt werden. Unabhängig davon, ob ihm diese situationistische Perspektive bewusst ist oder nicht, vertritt der heutige KunstAktivismus mittlerweile häufig solche Positionen. Indem es auf eine nachhaltige Realisierung seiner Experimente verzichtet, agiert das situationistische Avantgarde-Projekt an einer Grenze: jener von Kunst und Leben; wobei dem Leben unter Verzicht auf größere oder gar dauerhaftere Wirkung der Vorzug gegeben wird. Das *radikale Imaginäre* dieses performativ erfahrenen Lebens lässt sich, wenn überhaupt, immer nur momentan erfahren.

Der situationistischen Grenzerfahrung an den gesellschaftlichen Rändern gegenüber situiert sich jene Tel Quels am entgegengesetzten Pol. Dieser Pol wird nicht nur durch die Tel Quel-Strategie geprägt, (auch mit seiner Zeitschrift) Institutionen in Besitz zu nehmen und mit Bewegungen (vom Nouveau Roman über die KPF bis zum Maoismus) zu kooperieren, sondern vor allem durch einen zweitweise fast symbiotischen Austausch mit Vertretern der (späteren) French Theory, insbesondere Foucault, Barthes und Derrida. Damit wird die literarische Avantgarde zu einer Theorie-Avantgarde, oder wie es Fredric Jameson formuliert: »it produced that very different new thing we now call Theory.«³ Da sich Tel Quel ebenfalls schon (fast) ein Jahrzehnt vor der Bürger'schen These des Scheiterns dessen bewusst ist, dass es »Avantgarde heute nur noch in dem Maße geben [kann], in dem eine Welt, die sich selbst zum Opfer gefallen ist, sich selbst überlebt«,⁴ kann der Weg einer radikalen Veränderung nicht mehr jener einer Rückführung von Kunst in Leben sein. Vielmehr erblicken ihn Sollers und Tel Quel in einer Kooperation mit den Poststrukturalisten und der von ihnen propagierten radikalen Veränderung des Blickes auf die Welt mithilfe des »écriture«-Konzepts, das zumindest teilweise auf die Experimente mit einer neuen Sprache bei den Russischen Formalisten verweist. Die Signifikanten-basierte *écriture* soll die Signifikaten-basierte traditionelle Sprache des westlichen Denkens, inklusive

2 Übers. d. Verf., »Les avant-gardes n'ont qu'un temps; et ce qui peut leur arriver de plus heureux, c'est, au plein sens du terme, d'avoir fait leur temps.«, in: Debord: *in girum imus nocte ...*, in: *Œuvres*, 1389.

3 Jameson: »Après the Avant-garde«, in: *London Review of Books*, Nr. 24 (1996), 7.

4 Übers. d. Verf., »D'avant-garde, aujourd'hui, il ne saurait y en avoir que dans la mesure où se survit à lui-même un monde en proie à sa disparition«, in: Pleynet: »Les problèmes de l'avant-garde«, in: *Tel Quel*, Heft 25 (1966), 75.

der mit ihm verbundenen Traditionen und Institutionen, aufbrechen und zerbrechen, um für ein nur mit der *écriture* sichtbar werdendes *radikales Imaginäres* Verwirklichungsmöglichkeiten zu schaffen. Foucault entwickelt am Beispiel von Tel Quel-Texten das Konzept der *Distanz* als des unrepräsentierbaren Raums zwischen Wörtern und Dingen. Und Derrida veröffentlicht in der Tel Quel *Théorie d'ensemble* (1967) erstmals sein durch unaufhörliche *Zerstreuungen* und *Suppléments* charakterisiertes »Différance«-Konzept. Insofern repräsentiert Tel Quel tatsächlich das neue Modell (»that very different thing«) einer Theorie-Avantgarde. Die Grenzen, an die die primär literarische Avantgarde von Tel Quel im Gegensatz zu ihren French Theory-Partnern stößt, werden vor allem dann sichtbar, als sie sich mit institutionellen Alliierten wie der Kommunistischen Partei Frankreichs oder dem Maoismus verbündet. Wenn Susan Suleiman ihren *De la littérature française*-Artikel (1996) zu Tel Quel mit »La dernière avant-garde« überschreibt,⁵ so weil für diese in der Tat letzte literarische Avantgarde die Dichotomie zwischen *écriture*-Theorie und ideologischen Festlegungen zu antagonistischen Positionierungen führt, die Ähnlichkeiten mit den Erfahrungen der historischen Avantgarden, vor allem mit jenen des Surrealismus, aufweisen. Patrick Ffrench spricht von einer »theory of the impossibility of theory«.⁶ Auf dem Hintergrund des allmählichen Bedeutungsverlusts der Literatur im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts repräsentiert Tel Quel also die letzte literarische Avantgarde. Insofern trägt die Studie von Andreas Gelz, die die Literatur auch von Tel Quel-Autoren nach 1980 analysiert, den Titel: *Postavantgardistische Ästhetik* ganz zu Recht.⁷

Dynamische Konzeptionen oder Nachträglichkeit: US-(Neo-)Avantgarden

Die Flucht vieler Avantgarde-Künstler angesichts ihrer Gefährdung im besetzten Frankreich und Europa konfrontiert die US-amerikanische Kultur mit einer aktiven Präsenz der Avantgarde vor allem in New York, für die die legendäre »First Papers of Surrealism«-Ausstellung von November 1942 steht. Trotz vielfältiger Aktivitäten der Surrealisten um Breton, Duchamp und Max Ernst, die Amerikaner wie David Hare, William Baziotes und Robert Motherwell zu ihrer Ausstellung einladen, bleibt der surrealistisch-avantgardistische Einfluss begrenzt. Das liegt auch am Echo auf Clement Greenbergs kurz zuvor veröffentlichten Essay »Avantgarde und Kitsch« (1939), der eine eher modernistische Avantgarde-Konzeption propagiert, vor allem liegt es aber am entstehenden »Abstract Expressionism«. Offensichtlich ist ein direkter Transfer des Avantgarde-Modells vom französisch-europäischen in das US-

5 Suleiman: »La dernière avant-garde«, in: Hollier (Hg.): *De la littérature française*, 952-958.

6 Ffrench: *The Time of Theory*, 178.

7 Gelz: *Postavantgardistische Ästhetik* (1996).

amerikanische Feld unmöglich. Für die US-amerikanischen Verhältnisse ist Arshile Gorkys Weg symptomatisch. Nach anfänglicher Begeisterung für den Surrealismus bricht er 1947 mit Breton. Die Vorbereitungsphase und der Durchbruch des Abstrakten Expressionismus beruhen also weit weniger auf der Koinzidenz der surrealistischen Präsenz in New York als auf inner-amerikanischen Entwicklungen (Barr, Greenberg). Greenberg schreibt im Jahr 1947, dass US-amerikanische Künstler »noch immer an einer Abhängigkeit von dem [leiden], was die Pariser Schule [...] bis 1935 hervorgebracht [hat]«, und er tut dies zu einem Zeitpunkt, an dem diese Künstler beginnen, eine radikal amerikanische Bewegung zu lancieren,⁸ die dazu führt, »daß sich das Zentrum der westlichen Kunst [...] in die Vereinigten Staaten verlagert.« Greenbergs Frage »Wie könnte man [noch] von der Kunst erwarten, daß sie an avantgardistischen Positionen festhält«,⁹ bedeutet auch, dass das europäische Avantgarde-Modell seinen Vorbildcharakter verloren hat, auch wenn Meyer Schapiro noch 1957 den Abstrakten Expressionisten eine »Liberating Quality of Avant-Garde Art« attestiert.¹⁰ Zwar präsentiert man den Abstrakten Expressionismus im Zuge der ideologisch-kulturellen Auseinandersetzung des Kalten Krieges (auch) als Überlegenheit der westlichen Avantgarden, aber diese Instrumentalisierung dementiert den Avantgarde-Charakter eher als dass sie ihn fortschriebe. Es vollzieht sich das, was Martin Damus als den Übergang »Von der transzendierenden zur affirmativen Moderne« bezeichnet,¹¹ ein Übergang, der später allerdings von Hal Foster und anderen (s. u.) auch als jener von den historischen Avantgarden zu den Neoavantgarden interpretiert wird. 1964, nach dem Siegeszug des Abstrakten Expressionismus, veröffentlicht Leslie Fiedler den Essay »The Death of the *Avant-Garde* Literature«, der im Sinne dieser Entwicklung in zweifacher Hinsicht bemerkenswert ist.¹² Zum einen, weil er schon mit seinem Titel betont, dass die Avantgarde-Literatur für das US-amerikanische literarisch-künstlerische Feld von Gegenwart und Zukunft keine Bedeutung (mehr) hat, wobei die Ausnahme der Beat-Generation (s. u.) ihm offensichtlich zu marginal scheint. Zum anderen aber, weil er relativ früh den Pop Art, den Greenberg als eine Avantgarde-Manifestation betrachtet, als die »latest transformation of avant-garde to everybody's entertainment«¹³ qualifiziert, also im Sinne der Gesellschaft des Spektakulären interpretiert. Für ein Avantgarde-Projekt, zumal eines des *radikalen Imaginären* ist im US-amerikanischen Feld von Kunst und noch weniger von Literatur trotz der zeitweiligen Präsenz des Surrealismus offensichtlich kaum Platz.

8 Greenberg: »Die gegenwärtigen Ansichten der amerikanischen Malerei ...«, 133.

9 Greenberg: »Der Niedergang des Kubismus«, 147.

10 So der Titel eines Essays aus dem Jahre 1957.

11 Untertitel von Damus: *Kunst im 20. Jahrhundert* (2020).

12 Fiedler: »The Death of the *Avant-Garde* Literature«, in: *Collected Essays*, Bd. 2, New York: Stein and Day 1971, 454-460.

13 Fiedler: »The Death of the *Avant-Garde* Literature«, 460.

Die Beat-Generation bildet im US-amerikanischen Kontext der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts die einzige literarische Avantgarde-Bewegung, vor allem im Falle ihres minoritären Teils, des Black Beat und dessen wichtigste Vertreter Bob Kaufman, Amiri Baraka sowie Ted Joans. Für den majoritären weißen Teil um Jack Kerouac, Allan Ginsberg und William S. Burroughs stellt die historische Avantgarde einen wichtigen Teil der Moderne dar, deren Erfahrungen sie zur Kenntnis nehmen, dessen Ziele und Projekte für sie aber keine wesentliche Rolle spielen. Mit ihrem marginalen Lebensstil weisen diese Beats Ähnlichkeiten mit den Situationisten auf, von ihren europäischen Zeitgenossen unterscheiden sie sich jedoch durch den erfolgreichen Versuch, im US-amerikanischen literarischen Feld eine Position für ein radikales poetisches Projekt zu etablieren. Dies verdeutlicht ihre wiederholte Berufung auf traditionelle Werte einer US-amerikanischen Alternativ-Kultur, denen gegenüber vom Projekt einer Dichtung im Sinne eines *radikalen Imaginären* nicht die Rede sein kann.

Ein *radikales Imaginäres* zu verwirklichen, versuchen indes die Vertreter des Black Beat mit ihrem Konterdiskurs einer kulturellen, sozialen und ethnischen Minderheit, mit dem sie auch die Alternativkultur der weißen Beatniks ablehnen. Für die Black Beats bietet die Rezeption der historischen Avantgarden, vor allem des Dadaismus und des Surrealismus, die Möglichkeit, ein radikales Projekt zu entwickeln, das mit der noch beim Beat-Mainstream dominierenden US-amerikanischen Kultur aus einer revolutionären Minderheitsposition ausbrechen will. Wenn Amiri Baraka seinen »Black Dada Nihilism« propagiert oder Ted Joans »Propositions for a Black Power Manifesto« proklamiert, so praktizieren beide von historischen Avantgarde-Positionen ausgehend einen revolutionären Diskurs, mit dem sie dem *radikalen Imaginären* eines anti-kolonialen und anti-rassistischen Internationalismus gerade gegen die US-amerikanische Mehrheit zum Durchbruch verhelfen wollen. Auch wenn dabei die konkreten und immer radikaleren politisch-kulturellen Forderungen gegenüber einem literarischen Imaginären mehr und mehr in den Vordergrund treten, verfolgt das Black Power-Projekt durchaus, praktisch zu werden, d. h. von dieser Kunst ins Leben zurückzuführen, auch wenn das Überschreiten der Grenze zu einem *radikalen Imaginären* letztlich nicht gelingt. Damit stellen die schwarzen Beatniks nicht nur im Feld der US-amerikanischen Literatur das einzige Beispiel einer produktiven Rezeption der (historischen) Avantgarden dar. Mit ihrer »connection between radical art, political struggle, and social change«¹⁴ bereiten die Black Beats schon während der Epoche des Neo-Avantgardismus die Strategien des KunstAktivismus (s. Teil 3) der Gegenwart vor.

Das Verständnis der Kunst der 1960er bis 1980er Jahre als einer Neo-Avantgarde wird allerdings nicht so sehr von den Künstlern selbst, sondern von Kunsthistorikern und -Theoretikern in Auseinandersetzung mit Avantgarde-Theorien entwickelt, insbesondere jener Peter Bürger. Stark von der

14 Fazzino: *World Beats*, 94.

French Theory beeinflusst, vertreten einflussreiche US-amerikanische Kunsthistoriker wie Rosalind Krauss und Hal Foster eine Kritik der historischen Avantgarden (s. Kap. II.2) und von Avantgarde-Theorie(n), um sie durch das Konzept einer US-geprägten Neo-Avantgarde zu ersetzen, die im Sinne des Sollers'schen »après coup« die ursprünglichen Ziele der Avantgarden besser verwirklichen könne. Mit ihrem wirkungsstarken Essay »The Originality of the Avant-Garde« dekonstruiert Krauss die historischen Avantgarden und (zumindest indirekt) Theorien der Avantgarde mithilfe der Thesen vom Tod des Autors und der poststrukturalistischen Kritik von Ursprung und Originalität.¹⁵ Hal Foster setzt diese Avantgarde-Kritik mit *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century* 1996 fort, indem er die Epoche der Neo-Avantgarde proklamiert und eine Neo-Avantgarde-Theorie formuliert. Ohne Sollers zu erwähnen, entwickelt er das Konzept einer Freud'schen *Nachträglichkeit* (*deferred action*), demzufolge es der Neo-Avantgarde besser als der ersten Avantgarde gelingen könne, deren Ziele zu verwirklichen. Dieses Neo-Avantgarde-Konzept dominiert den imposanten, von Foster (haupt-)herausgegebenen Band *Art since 1900* im Jahr 2004, in dem die Avantgarde-Theorie Bürgers sowohl in den Einleitungsaufsätzen der vier Herausgeber, insbesondere von Benjamin Buchloh, wie auch in einer Zwischenbilanz, einer scharfen Kritik unterzogen wird. Bürgers Theorie steht für »the interpretative desire to reimpose totalizing visions«, das »sometimes appears reactionary and at other times paranoid.«¹⁶ Bürger wird vor allem seine Kritik an den US-amerikanischen Neo-Avantgarden zum Verhängnis, denen er eine Wiederholung des Scheiterns der historischen Avantgarden vorhält. Dieser Kritik stellen Buchloh und die anderen Herausgeber die US-Neo-Avantgarde als »a continually renewed struggle over the definition of cultural meaning«¹⁷ entgegen. Der Apologie der Neo-Avantgarde als Vollendung der historischen Avantgarde widerspricht freilich die Schlussbilanz des Bandes. Denn im Sinne von Debords *Société du spectacle* resümiert Hal Foster: »Many artists [...] assume that that dialectic is now overwhelmed, that they have to work within a condition of spectacle.«¹⁸ Von *Nachträglichkeit* ist nicht mehr die Rede, die Frage ist nur, ob die Bedingungen des Spektakels nicht schon für die Neo-Avantgarden gelten: Debord veröffentlicht sein Werk 1967. Foster konstatiert desillusioniert und auch selbstkritisch: »the poststructuralist critique was not resistant enough to the consumerist modeling of the subject.«¹⁹ Angesichts eines doppelten Scheiterns (der historischen Avantgarden) bei Bürger und (der Neo-Avantgarde) bei Foster, schlägt John Roberts eine »Suspensive Avant-

15 Krauss: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, 1985.

16 Buchloh: *Art since 1900*, 33.

17 Buchloh: »Theorizing the Avant-Garde«, 22.

18 Foster: *Art since 1900*, 848.

19 Foster: *Art since 1900*, 851. Ich verweise auch auf seine Essays, »What Comes after Farce?« 2020, auf die ich im »KunstAktivismus«-Teil eingehe.

Garde« vor, die »neither the space of revolutionary transformation as such«, noch »the pragmatic adjustment of critical and radical art« intendiere.²⁰ Damit verweist er im Jahr 2010 deutlich auf die Konzeption der Zweiten Avantgarde des KunstAktivismus, der in vieler Hinsicht auf das erwähnte doppelte und aufeinander verweisende Scheitern von historischer Avantgarde und Neo-Avantgarde reagiert.

20 Roberts: »Revolutionary Pathos, Negation, and the Suspensive Avant-Garde«, 726.

Teil III

KunstAktivismus

Praxis als Theorie Oder: Eine Zweite Avantgarde?

1 AvantgardeAktivismus:

Praxis als Theorie oder eine Zweite Avantgarde?

Von den Neo-Avantgarden zur Zweiten Avantgarde?

Während Bürgers *Theorie der Avantgarde* noch weitgehend auf den literarischen und künstlerischen Bewegungen von Dadaismus und Surrealismus beruht, lässt sich seit ihrem Erscheinen im Jahr 1974 ein doppeltes Unsichtbarwerden der literarischen Avantgarde konstatieren. Zum einen verliert die Avantgarde, vorbereitet durch Tel Quel und die französische Theorie-Avantgarde des Poststrukturalismus (s. Kap. II.2), ihre literarische »Basis«: Die literarisch-künstlerischen Avantgarden werden dekonstruiert, bis hin zum *Theory Death of the Avant-Garde* (1991) von Paul Mann, in dem die Literatur nur noch als verlorene Utopie oder Untergrund-Aktivität auftaucht. Zum anderen wird die Frage »What is an Avant-Garde?«, die 2010 die *New Literary History* stellt, immer stärker von der Kunst und vor allem der Aktionskunst und dem künstlerischen Aktivismus ausgehend diskutiert (s. Kap. III.1), das zeigt die Debatte unter US-amerikanischen Kunsthistorikern, vor allem Hal Foster. Dabei werden die Erfahrungen der (historischen) Avantgarden nur noch teilweise zur Kenntnis genommen, und von den (auch literarischen) Neo-Avantgarden der 1950er und 1960er Jahre spielen fast nur noch die Situationisten eine Rolle, vor allem aber Debords *Société du spectacle* (1967), in der es prophetisch heißt: »la critique qui va au-delà du spectacle doit savoir attendre«¹ – die Kritik, die über das Spektakel hinausgeht, muss warten können. Die Frage ist allerdings, inwieweit das Wahrnehmungsmonopol der damals noch neuen Medien überhaupt noch durch die Kunst durchbrochen werden kann, oder ob sie nicht im Verlauf der Zeit zu einem Teil dieses Monopols geworden ist. Martin Warnke spricht in seinem Beitrag zur *Zweiten Moderne* von Heinrich Klotz im Hinblick auf die Avantgarde davon, dass ihn »das Verschwinden dieser so lange mit der Moderne verknüpften Denkfigur [beunruhigt]«, und will deren »grundlegende kritische Energie«² gerettet wissen, eben dies ist auch das Anliegen dieses Kapitels.

Die »Suspensive Avant-Garde« (Roberts), die »Post-Avant-Gardist Situation« (Bürger) oder das, was ich als Zweite Avantgarde bezeichne, haben sich mit einer Situation auseinanderzusetzen, in der die Konzepte von Institutionen und Autonomie (vor allem in der Kunst) angesichts der Globalisierung und Kommodifizierung einen Großteil ihres ehemaligen kritischen Potenzials verloren haben. Gefördert durch eine anti-imperiale Kolonialismuskritik haben sich die Bedingungen des Kunstmarktes für Künstler außerhalb Westeuropas

1 Guy Debord: *La société du spectacle*, Paris: Gallimard 1992, 209.

2 Marin Warnke: »Erinnerung«, in: Heinrich Klotz (Hg.): *Die Zweite Moderne. Eine Diagnose der Kunst der Gegenwart*, München: Beck 1996, 70-74, hier: 72.

und der USA sowohl ökonomisch als auch symbolisch grundlegend verändert und teilweise verbessert. Es ist ein Netzwerk von Kunstmärkten und -institutionen entstanden, das zwar noch unterschiedlich gewichtete Pole kennt, in dem es aber kein Zentrum mehr gibt, dessen Erschütterung das System infrage stellen würde. Und es scheint, als ob die aktuellen Strömungen und Modelle der Kunst auf diese Situation nicht nur reagieren, sondern mit ihr kompatibel sind, dies gilt insbesondere für die globalisierte Konzeptkunst. Innerhalb dieses Netzwerkes ist die Konterdiskursivität einer Zweiten Avantgarde zwar noch möglich, doch anders als für die historischen Avantgarden stellt sich die Frage, gegen und an wen sich ein solch avantgardistischer Gegen-Diskurs richten soll und ob er, auch wegen seiner Dezentrierung, nicht noch leichter zu vereinnahmen ist, wie etwa Hal Foster in *What Comes after Farce* (s. Kap. III.1.) zeigt. Der Diskurs der historischen Avantgarden will mit einer Revolution des *radikalen Imaginären* die bürgerlichen Institutionen in Kunst und Literatur stürmen und überwinden, doch da diese Institutionen mittlerweile keine Kriterien außerhalb des Marktwertes mehr kennen, richten sich die Angriffe der Zweiten Avantgarde in der Kunst vor allem gegen das politische und wirtschaftliche System, das auch die Institutionen der Kunst dominiert. Die Frage, mit denen ihre Konterdiskurse das System der Institutionen konfrontieren, ist jedoch, ob deren politische Perspektiven und Forderungen angesichts der grenzenlosen Kommerzialisierung des Kunstmarktes und der Museen nicht immer wieder ins Leere laufen (und laufen gelassen werden). Dies ist auch mit immer neuen Reenactments und Reframings nicht aufzuheben, deren Installationen im Gegenteil radikale Konterdiskurse in ihrer immer wieder neuen Performativität relativieren.

Die Ambiguität dieser Situation fasst Marc James Léger so zusammen: »A contemporary avant garde [sic] is one that seeks a bath beyond what Hal Foster has termed the ›double aftermath‹ of modernism and postmodernism.«³ In gewisser Weise knüpft die heutige Zweite Avantgarde damit an das Projekt der historischen Avantgarden an, wie Légers Erklärung des »beyond« deutlich zeigt: »In this, today's avant garde represents [...] a counter power that rejects the inevitability of capitalist integration.« Sie unterscheidet sich mit dieser »Politisierung« radikal von der gleichzeitig vorhandenen, als »postmodern« denunzierten Avantgarde-Konzeption einer Johanne Lamoureux (s. Kap. III.1) mit ihrer »precarious inscription of new hybrid and fluididentity positions.«⁴ Léger entwickelt in seiner *Brave New Avant Garde* eine »avant garde hypothesis«, so der Titel der Einleitung, mit der er eine Avantgarde-

3 Marc James Léger: *Brave New Avant Garde. Essays on Contemporary Art and Politics*, Winchester: Zero Books 2012, 3. Foster entwickelt diese Konzeption in: *Design and Crime (and Other Diatribes)*, London: Verso 2010.

4 Léger: *Brave New Avant Garde*, 2. So kritisch Léger mit Lamoureux umgeht, so vorsichtig ist er Foster gegenüber, auch wenn die Formulierung eine leichte Distanzierung erkennen lässt. Johanne Lamoureux: »Avant-Garde: A Historiography of a Critical Concept«, in: Amelia Jones: *A Companion to Contemporary Art since 1945*, Oxford: Blackwell 2006, 191-211.

Réécriture von Alain Badiou *L'Hypothèse communiste* (2009) beansprucht. Für Badiou (s. Kap. III.1) kann die Idee des Kommunismus, trotz des (für ihn nur angeblichen) Scheiterns im Jahr 1989, weiter Gültigkeit beanspruchen, und das Gleiche soll, trotz ihres »Scheiterns« für die Idee und die Praxis der Avantgarde gelten. Dabei sieht Léger die Avantgarde in einer paradoxen Situation, da sie sich selbst (angesichts der historischen Avantgarden und ihres Schicksals) nicht als Avantgarde verstehen und proklamieren will und kann. Zugleich fordert er eine Avantgarde-Kritik an der Institution Kunst mittels einer »*sinthomeopathic practice*«. Gemeint ist damit eine »egalitarian transformation of institutions [...] through occupation and radicalization«,⁵ die in gewisser Weise das Gegenteil der Bürger'schen Avantgarde darstellt. Ihr Bestreben ist es, die Kunst-Institution zu überwinden und hinter sich zu lassen; dies hindert Léger jedoch nicht daran, sich auf Bürger zu berufen. Der von Lacan übernommene »sinthome«-Begriff, der eigentlich ein Genuss (»*jouissance*«) des Unbewussten durch das jeweilige Subjekt bedeutet, wird zu einer Analyse der »meaningless doxa« des Postmoderne-Diskurses des Endes der großen Erzählungen als eines »come back from the future in the form of a return of the repressed«⁶ genutzt; genauso gut könnte man auch wie bei Paul Mann (s. Kap. III.1) mit dem Unheimlichen oder den Gespenstern der Avantgarde operieren, und später spricht Léger von den Wirkungen der »long-forgotten traumata«.⁷ In diesem Sinne könnte es zu einer Wiederkehr der Avantgarde als »return of the real« kommen.

So sympathisch oder wünschenswert eine solche »Wiederkehr« oder eine Zweite Avantgarde auch sein mögen, erstaunt doch, dass die im Vergleich mit der Zeit von Debord oder Bürger wirklich grenzenlos gewordene Ausdehnung der Institution des Marktes zwar gesehen wird, wie das Zitat von Andrea Fraser belegt: »We are living through a historical tragedy: the extinguishing of the field of art as a site of resistance to the logic, values and power of the market.«⁸ Die Konsequenzen, die daraus von anderen Avantgarde-Theoretikern gezogen werden, etwa in Paul Manns *Theory Death of the Avant-Garde*, werden allerdings nicht wirklich zur Kenntnis genommen. Sie bleiben bei Léger so allgemein wie vage, etwa wenn auf die Ausgabe von Pässen durch die slowenische *NSK* verwiesen wird, ohne die ähnliche, von Breton seinerzeit begrüßte Aktion der »World Citizens« von Garry Davis, der jede nationale Identität ablegen wollte, aber auch das Scheitern dieses Versuchs zu erwähnen. Wenn als Ziel dieser neuen, d.h. Zweiten Avantgarde und ihrer »Hypothese« ein »back to a critical vision of the present: creative labour and cultural institutions in the

5 Léger: *Brave New Avant-garde*, 3.

6 Léger: *Brave New Avant-garde*, 10.

7 Léger: *Brave New Avant-garde*, 13.

8 Léger: *Brave New Avant-garde*, 8. Léger, der die folgende Studie mit einem Fraser-Teil (»Andrea Fraser and the Subjectivization of Institutional Critique«) eröffnet, zitiert aus ihrer Antwort auf die Umfrage: »How has art changed?«, in: *Frieze* #94 (Okt. 2005).

service of a universal emancipatory project«⁹ proklamiert wird: Wer würde da widersprechen, wahrscheinlich und vor allem nicht einmal eine große Zahl der betreffenden Institutionen? Doch damit handelt es sich eher um das Projekt einer (unvollendeten) Moderne als jenes einer radikalen Avantgarde.

Die Idee der Avantgarde

Légers wichtige Gegenwarts-Avantgarde-Anthologie, *The Idea of the Avant Garde and what It Means Today* aus dem Jahr 2012,¹⁰ weist den Vorzug auf, zwar kein (unmögliches) Panorama dessen zu bieten, was als eine Situationsbeschreibung der Zweiten Avantgarde 2012 verstanden werden könnte, aber das zur Zeit breiteste und überzeugendste Bild der Heterogenität und Heterodoxie der »Avantgarde Heute« zu liefern. In über 50 Beiträgen kommen vor allem Künstler und Performerinnen sowie Kunstkritiker und Kunsthistorikerinnen zu Wort, von denen mehr als die Hälfte der Texte/Werke stammt, aber auch nicht wenige Film-Foto-Video-Künstler, Musik-Performerinnen, Architekten und Urbanistinnen äußern sich. Bemerkenswert bleibt, dass nur vier Vertreter von Literatur im weiteren Sinne aufgenommen worden sind, von denen wiederum drei Dichterinnen sind (Lyn Hejinian, Sara Marcus, Christine Wertheim).¹¹ Damit wird die Situation des gegenwärtigen künstlerischen Aktivismus offensichtlich zutreffend wahrgenommen. Alle Künstler und Künstlerinnen entsprechen der Tendenz, die Léger in seiner Einleitung als Signatur unserer Epoche ausmacht: »The politics of anarchism and communism, and more generally, of anti-capitalism, have allowed for a rethinking of the role of the intelligentsia«,¹² wobei er sich mit dem Intelligentsia-Begriff auf Poggioli bezieht.¹³ Dies erstaunt umso mehr, als Bürgers *Theory of the Avant-Garde* in fast allen theoretischen oder historischen Essays die zentrale Referenz darstellt, ihm wird hier nur die Ehre eines der neun Motti zuteil.¹⁴ Léger weist zu Recht auf das problematische Verhältnis der Gegenwartskünstler zu ihrer Inanspruchnahme für eine Avantgarde hin: »[A] contemporary intelligentsia [...] tempers revolutionary negativity with a measure of distance from even

9 Léger: *Brave New Avant-garde*, 9.

10 Marc James Léger: *The Idea of the Avant Garde and what It Means Today*, Manchester: UP 2014.

11 Prosaliteratur im engeren Sinne vertritt allein das Kollektiv Wu Ming, dessen Essay »How to Tell a Revolution from Everything Else« (67-74) mit dem Satz endet: »To understand a revolution and to tell of fit effectively, then, equals being able to dream it, which equals trying to imaging it, which equals beginning to live it«. (74) Hiermit schreiben sie eigentlich die historischen Avantgarden, vor allem den Surrealismus, im Sinne Peter Bürgers fort.

12 Léger: *Brave New Avant-garde*, 2.

13 Auf Bürger (am Beispiel seines *New Literary History*-Essays) bezieht Léger sich in einer Fußnote.

14 Das ebenfalls aus dem *New Literary History*-Essay stammt.

the avant garde.«¹⁵ Er beschreibt hier ein Verhältnis, das zumindest teilweise auch der Wirkungsmächtigkeit von Bürgers These des Scheiterns geschuldet ist.

Was entsteht, ist der Eindruck einer rhizomatischen Avantgarde-Struktur: Sie ist überall, aber nie da, wo man sie sucht, häufig unsichtbar oder versteckt und ihre Subversionen ebenso verbergend wie ihre Kompromissionen. Dementsprechend repräsentieren weder die einzelnen Vertreter oder Kollektive noch ihre Beiträge insgesamt eine Avantgardebewegung oder ein Feld von Avantgarden. Und selbst manifestartige Texte praktizieren allenfalls ein situationistisches »détournement« der einst spektakulären Gattung der Avantgarde, wie die »Kompositionen« von Charles Gaines »Manifestos«.¹⁶ Schon die beiden ersten Beiträge verdeutlichen die Spannbreite des KunstAktivismus. So plädiert Adrian Piper in seinem Aufsatz »Political Art and the Paradigm of Innovation«, für ein größeres gesellschaftliches und (kunst-)institutionelles Verständnis für politische Kunst: »[E]xplicitly political art may well transgress currently acceptable norms of innovation. But it does not violate the demands of human progress.«¹⁷ Ein halbes Jahrhundert nach Foucaults »Préface à la transgression« und angesichts der kritischen Revision von Aufklärung und Fortschritt hört sich dies einigermaßen harmlos an. Der folgende Essay von Andrea Fraser, »From the Critique of Institutions to an Institution of Critique«, interveniert hingegen in avantgarde-theoretische Diskussionen. Sie stimmt einerseits der Bürger'schen These vom Scheitern zu, ergänzt aber: »However, the very institutionalisation that marked this failure became the condition of institutional critique.«¹⁸ Diese Kritik soll ihrerseits versuchen, die Institution zu be- und verurteilen. Damit stellte Frasers Herangehensweise eine Weiterentwicklung der Konzeption Bürgers dar, der dieser vermutlich zugestimmt hätte. Inwieweit diese Beobachtung der Beobachtung jedoch eine Zweite Avantgarde jenseits von Institutionen ermöglicht und wie diese Avantgarde aussehen könnte, bleibt ungeklärt, zumindest sind die Erfolge der »institutional critique« bei ihrem Kampf gegen die Institutionen der Kunst bislang eher begrenzt.

Das Interview, das Léger mit Christine Wertheim führt, die mit ihrer Zwillingsschwester Margaret auf der Biennale 2019 die biopolitische Installation/Skulptur *Crochet Coral Reef* gezeigt hat, reflektiert über »The Poetics of Late Capital: Or, How Might ›Avantgarde‹ Poetry Be Thought of Today?« und bezieht sich auf das Manifest als Werbung für ein ›anti-expressives, post-subjektives Zeitalter,‹¹⁹ um in Bezug auf ein »Occupy«-Gedicht von Rodrigo Toscano (»May Be!«) zu fragen: »Verändert es sein/ihr Verhältnis zu Wissen,

15 Léger: *Brave New Avant-garde*, 2.

16 Charles Gaines: »Manifestos«, in: Léger, 231-234.

17 Adrian Piper: »Political Art and the Paradigm of Innovation«, in: Léger, 4-11, hier: 11.

18 Andrea Fraser: »From the Critique of Institutions to an Institution of Critique«, in: Léger, 12-17, hier: 17.

19 Christine Wertheim: »The Poetics of Late Capital: Or, How Might ›Avantgarde‹ Poetry Be Thought of Today?«, in: Léger, 51-56, hier: 51.

Macht, Begehren, Sprache oder Kapital?«²⁰ Wenn konzeptualistische Gedichte wie Robert Barrys »One Billion Dots« oder Photoserien wie Tensing Heis »365« jedoch als »moderne Beispiele jener ›Unendlichkeit«, die für Kant das einzige Phänomen war, das das Erhabene zu erwecken vermochte« präsentiert werden, bleibt unklar, welches Avantgarde-Projekt damit umgeschrieben werden könnte. Und wenn ein die Rationalität, Semantik, Grammatik usw. subvertierendes Gedicht von NourbeSe Philip so resümiert wird: »M. NourbeSe Philip asks us to think the unthinkable, to expand our minds, and thereby to consciously transform ourselves«,²¹ so fragt sich, inwieweit dieses traditionelle Projekt der literarischen Moderne (think the unthinkable) für die »Poetics of Late Capital« stehen kann.

So schön es ist, ein Gespräch über (revolutionäre) Situationen zwischen Alexander Kluge und Oskar Negt in der Anthologie zu finden (»Closer to the Concrete Situations«), so sehr drängt sich der Eindruck auf, dass es eher »rückblickend« als »vorausweisend« auf die Avantgarde konzipiert ist, schließlich stammt es aus den *Nachrichten aus der ideologischen Antike* (2008). Der Begriff »Avantgarde« wird einmal im Zusammenhang mit der Französischen Revolution erwähnt, und Negt kritisiert ihn in guter Tradition der Frankfurter Schule und der »proletarischen Öffentlichkeit« mit: »Always to the front [...] is utter nonsense.«²² Negt und Kluge propagieren dagegen das soziale und revolutionäre »Lernen« aus der Geschichte: »Das ist ›Crossmapping«, die Suche nach Bildern auf der Grundlage eines anderen Bildes. So wie in der klassischen Antike«, die für Kluge etwas »wie einen neuen Ort für unser Vorstellungskraft«²³ bildet. Was dies literarisch-künstlerisch bedeutet, zeigen etwa die fünf Bände von Kluges *Chronik der Gefühle* (2000-2012), die mit ihrer historischen Perspektive eher ein Gegenprojekt zu jeglicher Form des Avantgarde-Aktivismus bildet.

Zu den wichtigsten Texten zählt das Interview, das Léger mit dem CAE (Critical Art Ensemble) geführt hat, und in dessen zweiten Teil es um die aktuelle Bedeutung der Avantgarde geht. Auf die Léger-Frage: »Do you think it's necessary for younger art collectives to deny the avant garde legacy as an aspect of doing something that would be, in the end, avant-garde?«, d.h. nicht Avantgarde sein (zu wollen) ist die beste Voraussetzung, (radikale) Avantgarde sein zu können, antwortet das CAE mit erfrischender Direktheit: »No, why would anyone want to do that?«²⁴ Und im Sinne dieser Unbefangenheit Avantgarde-Theorie-Diskursen gegenüber vertritt das Kollektiv einen offenen Avantgarde-Begriff: Zwar sind die Avantgarde und ihre historischen Aktionen als Beispiele imaginierter Radikalität noch heute wichtig, doch das gilt auch

20 Wertheim: »The Poetics of Late Capital«, 53.

21 Wertheim: »The Poetics of Late Capital«, 55 und 56.

22 Kluge/Negt: »Closer to the Concrete Situations«, in: Léger, 97-105, hier: 98.

23 Kluge/Negt: »Closer to the Concrete Situations«, 105.

24 Léger/Critical Art Ensemble: »Refining Our Doublethink«, in: Léger, 191-195, hier: 193.

für nicht-künstlerische Aktivitäten, etwa eine »avant garde based in technical knowledge«, wie den Chaos Computer Club. Das schließt das zentrale Avantgarde-Projekt mit ein: »Finally, we don't think the art life implosion is a dead concept.« Während Léger seine Avantgarde-Konzeption nicht erkennen lässt, betonen die CAE-Aktivist*innen die Veränderungen der letzten Jahrzehnte. Nach den eher orthodoxen Konzeptionen der 1980er und 1990er Jahre habe sich die Avantgarde gewandelt: »Jetzt, da die Avantgarde kein drohender Feind mehr ist, der dazu neigt, jeden Fußabdruck, den nicht-normative Praktiken auf dem kulturellen Brückenkopf erlangen könnten, zu zerstören, und die Identitätspolitik nicht mehr so präskriptiv ist, gibt es viel mehr Flexibilität in dem, was möglich ist.«²⁵ Die Zweite Avantgarde hat sich also »verflüssigt«, sie ist nicht mehr präskriptiv, sondern rhizomatisch und heterodox. In dieser avantgardistischen Vielfalt liegt für die Gegenwartsavantgarde jedoch nicht nur die Gefahr, ihre Identität zu verlieren, sondern auch, nicht deutlich zu markieren, gegen wen sie sich richtet und was ihr *radikales Imaginäres* bildet.

Zu Recht hat Léger den Beitrag von Chrysi Papaioannou, »In a Critical Condition« (273-276), ans Ende des Bandes platziert. Er kann (und will) zwar kein Resümee bilden, Papaioannou entwickelt aber einige grundlegende Überlegungen zur Avantgarde, insbesondere in Hinblick darauf, was Avantgarde (noch) sein kann.²⁶ Die von Bürger bewirkte Periodisierung in historische und Neo-Avantgarden, ergänzt sie um einen »third stage in the ›key periods‹ of politicized aesthetics«²⁷ Ende des 20. und zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Diese politisierte Ästhetik entspricht in vieler Hinsicht dem, was man unter Zweiter Avantgarde verstehen kann. Dabei formuliert sie eine notwendige Bedingung: »There can be no theory of the avant garde that does not contain a critique of ideology.«²⁸ Wobei diese Kritik im Gegensatz zur der Kritikalität (criticality) durchaus in der Tradition der Frankfurter Schule gesehen werden kann. Dafür spricht auch, dass die Avantgarde im Sinne Benjamins verzeitlicht wird: »[A]s a radical temporal concept [the avant garde] strives to wrest tradition away from the conformism of innovation that is working to overpower it«, wie es Papaioannou in Anlehnung an die Walther Benjamins VI. These über den Begriff der Geschichte formuliert, die lautet: »In jeder Epoche muß versucht werden, die Überlieferung von Neuem dem Konformismus abzugewinnen, der im Begriff steht, sie zu überwältigen.« Nur mit diesem radikalen Chronotopos könne es gelingen, den Modernisierungs-, Postmoderne- und Neo-Liberalismus-Diskurs zu unterbrechen. »The form this intervention

25 Alle drei Zitate: Léger/Critical Art Ensemble, 195.

26 Der kurze Text ist am Beginn der Arbeit an Papaioannous Dissertation entstanden, die 2017 abgeschlossen wurde: *Ahead of its Time: Historicity, Chronopolitics, and the Idea of the Avant-Garde after Modernism*, S. 273-276, <https://theses.whiterose.ac.uk/16922/>, Zugriff am 20.6.2024.

27 Chrysi Papaioannou: »In a Critical Condition«, in: Léger, 273-276, hier: 273.

28 Papaioannou: »Critical Condition«, 274.

will take is not yet recognizable as an avant-garde«,²⁹ räumt Papaioannou ein. Damit entspricht sie der zukünftigen »possibility that the avant-garde could gain a renewed relevance in a future that we cannot imagine«, auf die Bürger am Ende seines *NLH*-Essays verweist. Die »Idee« der Avantgarde, von der sie spricht, die aber nicht mit jener Légers identisch ist, lässt auch eine andere Begriffskonstellation entstehen: »In this positioning, its disruption of linear periodisation also entails the disruption of pluralisation: with the avant-garde as an afterness and/in singularity, there are no more particular avant-gardes«,³⁰ schreibt sie im Schlusskapitel ihrer Dissertation. Die Frage, die eine solche »Idee« der Avantgarde stellt, ist jedoch, ob sie uns hilft, die Pluralität dessen, was heute beansprucht, als Avantgarde verstanden zu werden, besser zu verstehen. Peter Bürger spricht von »einer Zukunft, die wir uns nicht vorstellen können«, darin klingt auch die Erinnerung, »wie sie im Augenblick der Gefahr aufblitzt«, mit, die für Benjamin zentral ist. Papaioannou jedoch situiert den Ort (und die Zeit) der Avantgarde weder in einer historischen Zeit noch begreift sie diese ideologisch als Streben nach Zugehörigkeit, stattdessen verortet sie die Avantgarde in einem fortwährenden Stadium der kontingenzbedingten Anfechtung.³¹ Mit der Betonung der Kontingenz trägt ihre Ortsbestimmung zwar der komplexeren Situation nach dem Poststrukturalismus Rechnung, doch es bleibt ungeklärt, was aus der politisch-ideologischen »Kritik« der herrschenden Verhältnisse in der Kunst (und Literatur) durch die (historische) Avantgarde geworden ist oder anders formuliert: Bemächtigt sich nicht auch Papaioannou »einer Erinnerung, wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitzt«? Für Benjamin hat »der Feind zu siegen nicht aufgehört« – könnte das auch nach mehr als hundert Jahren die Situation der Avantgarde heute sein?

Léger berichtet in seiner »This Is Not an Introduction«-Einleitung, dass das Buch an Stelle des Projekts eines »cultural festival dedicated to avant-garde cultural expression and politics« getreten sei, wobei ihm das »Spektakuläre« wie das Institutionelle eines solchen Festivals offensichtlich nicht auffällt. In der Tat weist die Anthologie Gemeinsamkeiten mit einem Festival auf, indem sie ein Forum bildet, in dem »contemporary views on the avant garde idea could mix and mingle, clash, conspire and inspire.« Insofern beschreibt Chrysi Papaioannous »Idee« einer (heterogenen) Avantgarde die heutige Situation durchaus angemessen, auch wenn Benjamins Katastrophe ebenso wie seine Apokatastasis in der Anthologie ausgeblendet werden. Was bleibt, und das ist angesichts der aktuellen Gesellschaft des Spektakels nicht wenig, ist ein Panorama der vielfältigen Praxen einer »Idee« der Avantgarde. Oder um es

29 Papaioannou: »Critical Condition«, beide Zitate: 275.

30 Papaioannou: *Ahead of its Time*, 213.

31 »The proposed conceptualisation of the idea of the avant-garde after modernism, therefore, points neither to a politics of a presence in/of historical time, nor to an ideological aspiration of full belonging, but rather to a site of contestation where contingency is always ›a-part‹.« Papaioannou: *Ahead of its Time*, 223.

mit Léger zu sagen: »Whatever ruptures and continuities one finds here, their inscription within an avant garde configuration makes it such that the cultural practices and artworks in question represent a finitude that displays its own organizing principles within a truth that is infinitely multiple. This truth corresponds to the event of the avant garde«, wobei die Frage bleibt, ob es sich um ein *event* im Badiou'schen Sinne (s.u.) handelt. Wenn das wahrscheinlich eine angemessene Situationsbeschreibung der heutigen Avantgarde-Konstellation ist, so zeigt es, dass diese Zweite Avantgarde in der Tat eine dritte Phase repräsentiert, die nicht nur durch die »era of disaster capitalism«,³² sondern durch Derrida (s.u.) und Deleuze/Guattari geprägt ist. Die Frage bleibt, inwieweit die »Idee« und welche »Idee« der Avantgarde sich mit der unendlich-vielfachen und vielfältigen »Wahrheit« einer rhizomatisch-nomadischen Wissenschaft oder der Dekonstruktion vereinbaren lässt. In gewisser Weise bildet Légers *Vanguardia* eine Antwort darauf.

Von der »Idee« zu einer Theorie der Avantgarde?

Légers 2019 erschienener Band *Vanguardia. Socially engaged art and theory*,³³ bildet eine Synthese seiner Arbeiten der 2010er Jahre und integriert und collagiert viele Aufsätze (s. »Acknowledgements«) dieser Epoche zu einem Ensemble, das als der aktuellste und wichtigste Versuch einer Avantgarde-Konzeption betrachtet werden kann. Dabei betont der Untertitel ausreichend deutlich, dass es sich für Léger bei Avantgarde-Kunst ausschließlich um eine sozial engagierte Kunst handelt – Literatur spielt keine Rolle (mehr) – und dass soziales Engagement die Voraussetzung dafür ist, Avantgarde werden zu können. Diese sozial engagierte Kunst versteht sich als revolutionäre Kunst, wobei die Traditionen des 19. Jahrhunderts eigentlich nur im Zusammenhang mit Courbet und der Pariser Kommune³⁴ erwähnt werden. Die literarisch-künstlerischen Avantgarden der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, etwa der Surrealismus, tauchen allenfalls indirekt und mit ihrem Scheitern auf: »For Lefebvre, the Surrealist avant garde had come to a dead end around 1930 since it translated all struggle into literary alienation«³⁵ – die Berufung auf Lefebvre erspart eine kritische Auseinandersetzung mit der (historischen) Avantgarde. Deren »Theoretiker«, also Peter Bürger, wird zwar immer wieder, und zustimmend »zitiert«, allerdings vor allem anhand seiner Beurteilung der Neo-Avantgarden und in ihrer Einordnung durch Jochen Schulte-Sasse: »For Bürger, the success of the neo-avant gardes of postwar art, from New Realism

32 Léger: »This Is Not an Introduction«, in: Léger, 1-3, alle Zitate: 1 f.

33 Marc James Léger: *Vanguardia. Socially engaged art and theory*, Manchester UP 2019.

34 Léger: *Vanguardia*, S. 72 und 177, hier zu auch Raunig: »Out of Sync. Die Pariser Commune als revolutionäre Maschine«, 111-154.

35 Léger: *Vanguardia*, 119.

and Pop art to minimalism and conceptualism, was subsumed by capitalist institutions.«³⁶ Von einem Projekt der (historischen) Avantgarden, wie der »Rückführung« von Kunst in (Alltags-)Leben und seinem »Scheitern« und vor allem seinen Gründen, ist bei Léger nicht die Rede.³⁷ Die Ablehnung der Neo-Avantgarde bei Bürger wird hingegen gern in Anspruch genommen, da sich die Zweite Avantgarde ja gerade von ihr abzusetzen sucht.

Die einzige Neo-Avantgarde, die in der Gegenwartssituation noch eine gewisse Relevanz beanspruchen kann, sind die Situationisten. Freilich bedarf auch die Diskussion der Avantgarde-Konzeption der Situationisten der Rechtfertigung durch eine Gegenwartsbewegung: jener des kanadischen Maple Springs des Jahres 2012, die im Zentrum von Légers viertem Kapitel »Psychoprotest: dérives of the Quebec Maple Spring« steht. Die situationistische Subversion des Urbanismus mit den Mitteln der *dérive* und des »détournement« wird von Léger adäquat zusammengefasst: »In other words, there is in this avant-garde practice an openness to chance operations that undermine the logic of duty, discipline and obedience to rules. Movement may involve hitchhiking or wandering into spaces that are ›forbidden to the public‹ and so implies a certain level of civil disobedience or delinquency.«³⁸ Angesichts der Nicht-Berücksichtigung des angeblich schon 1930 »gescheiterten/gestorbenen« Surrealismus ist es nur konsequent, dass Léger nicht darauf hinweist, in welchem Maße die surrealistische »rencontre« die Methoden der situationistischen Psychogeographie präfiguriert. Was mehr erstaunt, ist der Vergleich der individuellen und subversiven Stadterfahrung der 1950er Jahre mit den Massenprotesten des Jahres 2012. Zwar räumt Léger ein »It would seem that in these times of global social mobilisation, earlier cultural critiques of Marxist urban geography have been radically displaced.« Doch dies dient nur dazu, die Überlegenheit der Badiou'schen und vor allem Žižek'schen Analysen zu beweisen, und abschließend schlusszufolgern: »In our estimation, it is communism that defines the intelligibility of the psychoprotests of the 2012 student strike.«³⁹ Nun könnte man diskutieren, ob diese Schlussfolgerung auch für die Situationisten zutrifft. Viel radikaler wäre es allerdings zu fragen, wie sich der momentane Elan, die Massenmobilisierung und die Bedeutung der 2012er und anderer Proteste zur Analyse von Debords *Société du spectacle* verhalten, oder inwieweit es ihnen gelingt, diese zu überwinden und zu verlassen. D.h. ob die »radikale Deplatierung« dazu beitragen kann, die kapitalistische Gesellschaft stärker zu erschüttern, als dies den individuellen und Kleingruppen-Praktiken der Situationisten gelungen ist. Symptomatisch scheint jedoch, dass Kunst für

36 Léger: *Vanguardia*, 140.

37 Bürger wird zusammenfassend mit seinem *New Literary History*-Aufsatz zitiert, wenn Léger von den »new contestatory forms of engaged culture to what Peter Bürger refers to as the unrealised extravagance of the avant-garde« schreibt. Léger: *Vanguardia*, 2.

38 Léger: *Vanguardia*, 123.

39 Léger: *Vanguardia*, 132 und 133.

die Proteste (zu Recht) wie bei den Situationisten praktisch keine Rolle spielt, es sei denn, man betrachtet Demonstrationen als eine neue Manifestationsform von Kunst.

Einer der Vorzüge von Légers Studie ist es, ihre Ansprüche, Referenzen und Ziele deutlich zu formulieren. Unmittelbar zu Beginn der »Introduction: a thousand contradictions« formuliert der Autor eine *petitio principii*: »From a Marxist perspective, what, we might ask, is the class function of socially engaged art in today's global neoliberal regimes?«,⁴⁰ und von dieser Prämisse ausgehend, bekommt die Avantgarde ihre entscheidende Funktion: »*Vanguardia* makes the case for a renewed avant-garde praxis in the field of both art and politics. In the relative absence of an organised, effective and democratically-based left, the task of the avant garde is to elucidate the contemporary workings of capital and to support the existing forms of progressive cultural and political expression, however weak and disorientated they may be. Vanguardism is work in leftist militancy.«⁴¹

Die Frage ist allerdings, ob die künstlerische Avantgarde oder der Avantgarde-Aktivismus dies leisten können, denn wegen des Fehlens einer organisierten politischen Avantgarde muss die künstlerische sozusagen deren Klassenfunktion mitübernehmen. Das verändert notwendigerweise die Relation zwischen der künstlerischen und der politischen Funktion der Avantgarde zugunsten der letzteren. Und dies umso mehr, als zugleich das Primat des Politischen, etwa unter Berufung auf Žižek und Badiou und ihre »Idee des Kommunismus« (s.u.) anerkannt wird. Darüber hinaus ist fraglich, ob und wie lange eine »leftist militancy« der künstlerischen Avantgarde eine fehlende »Klassen«-Basis »ersetzen« kann.

Trotz Paul Manns *Theory Death of the Avant-Garde* und trotz der »thousand contradictions« unternimmt Léger den Versuch einer Gesamt-Theorie der (Kunst-)Avantgarde, und seine Gewährsleute sind dabei Lacan, Badiou und Žižek. Bei Lacan bezieht er sich vor allem auf dessen »Discourse of the Analyst«, den Lacan in seinem *Séminaire XVII, L'envers de la psychanalyse* 1969-1970 entwickelt. Diese Diskurse stehen dem Subjekt zur Verfügung, um sich ihnen entsprechend (in unterschiedlicher Weise) zu »sozialisieren«. Léger interpretiert sie in Hinblick auf die Avantgarde und privilegiert dabei den Diskurs des Analytischen, den er als »eine Möglichkeit [qualifiziert], die avantgardistische Phantasie von den Fragen des Wissens weg und hin zu den Problemen des Glaubens und des ideologischen Genusses zu modellieren«. ⁴² Er unterscheidet hier drei Kategorien bzw. Positionen voneinander. Der Position der anti-anti-Art stellt er den Diskurs des *Hysteric*, der für ihn anti-Art vertritt, gegenüber sowie den der *University*, die, die anti-Art-Art repräsentiert. Zwar sind die drei Kategorien eigentlich schon aussagekräftig genug, doch wenn

40 Léger: »Introduction: a thousand contradictions«, in: ders: *Vanguardia*, 1-44, hier: 1.

41 Léger: »Introduction«, 2.

42 Léger: »Introduction«, 8.

ihnen Eigenschaften wie Anarchismus (*Hysteric*), Sozialismus (*Analyst*) und Kapitalismus (*University*) oder Bohème Avantgarde (*Hysteric*), Historische Avantgarde (*Analyst*) und Neo-avantgarde (*University*) zugeordnet werden, ist offensichtlich, dass allein der Analyst die »wahre« Avantgarde und deren Radikalität vertritt. Daraus resultiert auch der Klassenstandpunkt: der Hysteric repräsentiert die Petty Bourgeoisie des Neo-Liberalismus, die University den Kapitalismus und der Analyst das Proletariat, wobei die traditionelle und die aktuelle Bourgeoisie mit Bourdieu'schem Habitus definiert werden. Wer konkret das Proletariat repräsentiert, es ist von den »working masses« des »blue-collar proletariat or no collar precariat«⁴³ die Rede, wird nicht präzisiert; in jedem Fall scheint es André Gorz' *Adieux au prolétariat* (1980) nie gegeben zu haben, d.h. die lange Debatte um die Klassen-Situation des Proletariats wird nicht berücksichtigt.

In einem zweiten Schritt führt Léger mithilfe der Abbildung der strukturalistischen Schematisierung des Lacan'schen Diskurs-Modells den entscheidenden Diskurs des Master/Maître ein, der von Lacan zumindest teilweise mit dem Kapitalisten identifiziert wird: »[T]he master signifier addresses knowledge – the know-how of the slave – and produces desire as a function of loss.«⁴⁴ Er etabliert hier also eine Wiederaufnahme des Hegel'schen Herr-Knecht-Modells. Diesen Master-Diskurs interpretiert Léger im Folgenden mit Žižek als jene Funktion, die Einstellungen von Subjekten zu ändern vermag. Der Analysant soll sich mit dem Master als dem Träger des Wissens identifizieren, um sich (wie der Knecht) mittels eines Transfers umso besser von dieser Identifikation befreien zu können. Von da aus unternehmen Léger wie Žižek den Transfer zur Avantgarde. Léger schreibt: »A Master is therefore needed as a figure of transference. In this regard, Žižek claims, ›we should shamelessly reassert the idea of ›vanguard‹, when one part of a progressive movement assumes leadership and mobilises other parts‹ and should therefore ›reject the ideology of ›anarchic horizontalism‹.‹ The actions of vanguards, who are always a minority and never a mass subject, contribute to ›a higher revolutionary unity.‹«⁴⁵ Diese eindeutig politische Avantgarde-Konzeption, die sich an Lenins Verständnis der elitären Partei als Avantgarde orientiert (der freilich nichts von Lacans Master/Maître wissen musste), wird von Léger nicht nur auf die literarisch-künstlerische Avantgarde transferiert, sondern mit diesem Transfer werden zugleich alle Konzeptionen eines »anarchic horizontalism« als unavantgardistisch disqualifiziert. Da sich Léger kaum für die historischen Avantgarden interessiert, muss er sich nicht mit der Frage konfrontieren, ob diese nicht überwiegend anarchistisch-horizontalistisch agiert haben und sich mit den Vertretern einer (politischen) »higher revolutionary unity« oft und heftig auseinandersetzen mussten; das ist auch bei den Neo-Avantgarden der

43 Léger: »Introduction«, 7.

44 Léger: »Introduction«, 9.

45 Léger: »Introduction«, 15.

zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts der Fall. Doch selbst für nicht wenige der heutigen künstlerisch-aktivistischen Bewegungen dürfte dies gelten.

Neben Lacan oder der Žižek'schen Lacan-Lektüre findet Léger vor allem in den politisch-philosophischen Arbeiten von Badiou und Žižek die grundlegenden Voraussetzungen für seine (künstlerische) Avantgarde-Konzeption. Dabei bestätigen beide die Ablehnung des horizontalistisch-anarchistischen Aktivismus. In seinen einschlägigen Überlegungen des Vortrags »Does the Notion of Activistic Art Still Have Meaning?« (2010) entwickelt Badiou seine Auffassung der Avantgarde als eines »militant art« par excellence. Seine Definition der *engagierten Kunst* (militant art) als eine Kunst dessen »what has not yet been completely decided«, als der »pure existence of what is becoming« kann Gültigkeit für ein Gesamtverständnis der Avantgarden im 20. und 21. Jahrhundert beanspruchen, auch wenn Légers Bilanz im Sinne der Notwendigkeit einer »starken Ideologie und starke Organisationen« dieses künstlerische Avantgarde-Modell schon deutlich im Sinne politischer Voraussetzungen vereinnahmt. Allerdings legt Badiou eine solche Interpretation auch nahe. Léger diskutiert seine Konzeption im Zusammenhang mit der Perspektive eines »socially engaged art [who] could be oriented towards the task of cultural revolution«, wobei die »Kulturrevolution« eindeutig das chinesische Vorbild in Anspruch nimmt. Zwar versichert Léger unmittelbar anschließend: »We do not know what the new communism will be except to say that it will not be the old one of Soviet modernism.«⁴⁶ Doch dies gilt offensichtlich nicht für den chinesischen Kommunismus, denn unter dem Titel »Cultural revolution is ordinary« referiert Léger zustimmend den Badiou-Essay »The Cultural Evolution: The Last Revolution« (2002/2005). Zwar bildet die Kulturrevolution den gescheiterten, historisch letzten Versuch, ein kommunistisches Staatspartei-Regime zu revolutionieren. Doch für Léger hat Badiou bei aller Kritik an Maos Personenkult Recht, wenn er rechtfertigt: »Mao aroused the masses to continue the proletarian class struggle against the reconstitution of the bourgeoisie at the level of the communist party apparatus«⁴⁷ – auch wenn die Träger des Kampfes weniger die arbeitenden Massen als die Studenten waren. So kann die Kulturrevolution global positiv bewertet werden: »Its politics was effective at the level of the nation and beyond«, gleichwohl sich ein halbes Jahrhundert später die Frage stellt: »[W]hat social experiments do today's autonomous mass movements contribute to the politics of class struggle?«⁴⁸ So versucht das Kapitel »Beyond socially engaged art«, die mit dem Titel angesprochene Perspektive zu realisieren und der »engaged art«, sei es jener von Occupy Wall Street (OWS) oder jener der Gruppen des Artists Organisations International mit ihrer Tagung im Berliner HAU-Theater (2015), als eine Variante des »Horizontalismus« mithilfe des chinesischen Modells zu

46 Léger: »Beyond socially engaged art«, beide Zitate: 165.

47 Léger: »Beyond socially engaged art«, 167.

48 Léger: »Beyond socially engaged art«, 168.

überwinden. Dies soll ermöglicht werden, indem »terms like cultural revolution, International vanguard and avant garde regain their traumatic quality, even and especially to the ears of today's petty-bourgeois left.«⁴⁹ Als (hoffentlich) Traumata auslösende Schlagworte in der politischen Auseinandersetzung kann die Kulturrevolution vielleicht nützlich sein, auch wenn man fragen kann, ob die Kulturrevolution nicht vor allem bei den direkt Betroffenen Traumata bewirkt hat. Inwieweit die Kulturrevolution jedoch die International Vanguard oder die Zweite Avantgarde künstlerisch beeinflusst hat oder eine zukünftige Kulturrevolution sie beeinflussen würde, wird bedauerlicherweise nicht diskutiert.

Zu Beginn seiner Einleitung betont Léger eindeutig das ideologische Engagement seiner Essays: »The work of Žižek and Badiou in particular is singular in its rethinking of the main categories of the political left, especially as work that has been produced after post-structuralism became the dominant trend in progressive academia«,⁵⁰ und bei Léger gilt das für Žižek noch stärker als für Badiou. Wie deutlich die Orientierung an Žižek ist, zeigt etwa das »No strawman for the revolution«-Kapitel, das sich vor allem der Auseinandersetzung von McKenzie Wark mit Žižek in *The Spectacle of Disintegration* und seinem Artikel »Žižek and me« widmet,⁵¹ wobei Légers Kapitel erstmals 2016 im *International Journal of Žižek Studies* (!) erschienen ist. Infolgedessen ist die Wertung der Einleitung nicht überraschend, dass die Žižek-Kritik von McKenzie Wark und anderen darin versagt, »sein Hegelianisch-Lacan'sches Konzept des dialektischen Materialismus angemessen zu behandeln.«⁵² Für Léger identifiziert sich Wark zu sehr mit Deleuze, den er in der Folge Badiou als nietzscheanisch-bergsonistisch ablehnt, und der dementsprechend nicht in der Lage sein kann, das eigentliche Dilemma der heutigen (nur der heutigen?) Situation zu sehen, wie es Žižek auf den Punkt bringt: »[T]he elementary rule of culture [...] is to know when and how to *not* know, to not notice, or ›to go on and act as if something which happened did not happen.«⁵³ In dieser Hinsicht sind die Kultur und das Lacan'sche Subjekt, auf das Žižek sich beruft, mit dem Marx'schen Proletariat vergleichbar, »not the complementary subaltern to bourgeois ideology, but a subject with no proper place in its edifice«,⁵⁴ und es fragt sich, ob dies, inklusive des Wissens um das Nicht-Wissen, nicht eben der Ort ist, von dem eine Zweite Avantgarde agiert oder agieren sollte. Dann würde auch der spätere Verweis auf Cornelius Castoriadis,⁵⁵ dessen *radikales*

49 Léger: »Beyond socially enraged art«, 179.

50 Léger: »Introduction«, 2-3.

51 McKenzie Wark: *The Spectacle of Disintegration. Situationist Passages out of the Twentieth Century*, London: Verso 2013; ders.: »and me«, in: Public Seminar (2015), www.publicseminar.org/2015/06/Žižek-and-me/.

52 Léger: »Introduction«, 25.

53 Léger: *Vanguardia*, 151.

54 Léger: *Vanguardia*, 153.

55 Castoriadis wird im Zusammenhang mit Vorwürfen an Graebner erwähnt, im Namensindex taucht er nicht auf.

Imaginäres freilich nicht erwähnt wird, bei der OWS-Kritik mehr Sinn machen. So bleibt es aber bei der Ambiguität zwischen zwei »Notwendigkeiten«. Einerseits »it is necessary for today's service worker and precarious to find ways to renew class politics, and for this to happen, vanguard functions will be required«. Die Avantgarde soll also den »Ersatz« für das fehlende Klassenbewusstsein bilden. Und andererseits gilt: »we need to keep in mind the radical uncertainty of any situation and the need to face radical conclusions«. ⁵⁶ Leider wird nicht deutlich, inwieweit und in welcher Weise die (künstlerische?) Avantgarde dem Klassenbewusstsein des Prekariats konkreter förderlich sein kann. Und mit der generellen Unsicherheit, die ja wohl auch für das Projekt der Zweiten Avantgarde und die daraus erwachsende Radikalität gilt, entspricht Léger manchen Formulierungen des *Zweiten Manifests des Surrealismus*, in dem Breton angesichts dieser Situation allerdings auch das »Scheitern« für möglich hält.

Die eindeutige Priorität für das Politische angesichts einer Situation, in der Léger den Mangel einer organisierten politischen Kraft konstatiert, die eine »Idee des Kommunismus«⁵⁷ oder eine »Hypothèse communiste«⁵⁸ repräsentiert, kehrt in gewisser Weise zur Vorgeschichte der literarisch-künstlerischen Avantgarde zurück. Wie die Saint-Simonisten vor 200 Jahren von Kunst und vor allem Literatur erwarteten, sich als attraktive »Avantgarde« für den von ihnen propagierten Frühsozialismus zu engagieren, so nimmt Légers Konzeption die Künstler (nicht mehr die Literaten) der Gegenwart für solche »Hilfsdienste« in Anspruch. Nachdem er mit großer Zustimmung Rebecca Gordon-Nesbitts Studie zur kubanischen Kulturpolitik, *To Defend the Revolution Is to Defend Culture*, präsentiert hat,⁵⁹ entwickelt Léger eine Utopie der realisierten »Kulturrevolution«: »The mayor institutions would be ours – people's museums, universities and ministries – and we artists and intellectuals would have to decide amongst ourselves whether and how we support the Revolution, including its state mechanisms and infrastructures.« Eine Auseinandersetzung mit dem sowjetischen Konstruktivismus hätte vielleicht geholfen, diese Illusionen zu relativieren. Zwar wird eingeräumt, dass es auch in Kuba Auseinandersetzungen gegeben hat, aber die Erfahrungen der (historischen) Avantgarden in der Sowjetunion der 1920er Jahre oder die Gegenwart in China spielen keine Rolle mehr. Daraus ergibt sich, gemeinsam mit der »class function of socially engaged art«, der zentrale Moment von Légers Avantgarde-Konzeption: »artistic vanguards must work alongside political vanguards and vice versa«, ⁶⁰ wobei über die Klassenfunktion der sozial engagierten Avantgardekunst die

56 Léger: *Vanguardia*, 163.

57 Slavoj Žižek/Costas Douzinas (Hg): *Die Idee des Kommunismus*, Hamburg: Laika 2012.

58 Alain Badiou: *L'Hypothèse communiste*, Fécamp: Editions Lignes 2009.

59 Rebecca Gordon-Nesbitts: *To Defend the Revolution Is to Defend Culture*. Oakland: PM Press 2015.

60 Léger: *Vanguardia*, beide Zitate: 112.

politische Avantgarde entscheidet. Eine gleichwertige Kooperation war auch die Hoffnung bzw. Forderung der sowjetischen Avantgarden, und man weiß, wie diese Erwartungen nicht nur enttäuscht, sondern pervertiert wurden, und zwar schon zur Zeit des Leninismus. In dieser Hinsicht beschreibt Žižek, der von Léger bei den Motti seiner Avantgarde-Anthologie zitiert wird (s.u.), unter Anspielung auf Lenin und seine Cabaret Voltaire-Nachbarn das Verhältnis zwischen politischer und künstlerischer Avantgarde als parallel: »[A]lthough they are linked, they are two sides of the same phenomenon which, precisely as two sides, can never meet.«⁶¹ »Work alongside« ist doch wohl etwas anderes als »two sides that can never meet«.

Das eine solche Klassenhaltung und die Privilegierung des politischen Klassenstandpunkts zumindest nicht ausgeschlossen werden kann, zeigen die Einschätzungen des KunstAktivismus. Mit Žižek und Badiou lehnt Léger den »anarchist horizontalism« entschieden ab, auch wenn für ihn immerhin gilt: »[T]hey are not indifferent to the efforts of social movements.«⁶² Denn insgesamt gilt »that anarchist and horizontalist politics best characterize the anti- and alter-globalization protest movements of the late 1990s and the first decade of the 2000s«,⁶³ für deren (verfehlte) Ideologie exemplarisch Michael Hardts und Antonio Negris *Empire* (2000) steht. Von der EuroMayDay-Bewegung über die Proteste bei Globalisierungsgipfeln, über die spektakuläre OWS und die Platzbesetzungen im Orient und Europa bis zu großen Kongressen wie der der AOI (Artist Organisations International) in Berlin 2015 werden die »undefined, decentred multitude of struggles« als »Antwort« auf »capitalist directives through a counter power that is limitless, non-hierarchical and nomadic«⁶⁴ abgelehnt, da sie in letzter Instanz von der Petty Bourgeoisie des Neo-Liberalismus vereinnahmt werden können. Auch hier zeigt sich ein Exklusivitätsanspruch, der in der Orthodoxie-Tradition einer politischen Elite steht.⁶⁵ Wenn Léger sich mehrfach auf die Pariser Kommune bezieht,⁶⁶ so wäre deren Minorität und deren »anarchist horizontalism« ein Modell gewesen, mit dem sich die Auseinandersetzung gelohnt hätte, auch und gerade weil sich in ihr Künstler und Schriftsteller engagierten (Gustave Courbet, der für Raunig exemplarisch ist, oder Jules Vallès).

Der Anspruch auf Exklusivität der eigenen Avantgardekonzeption ist einerseits für die gegenwärtige Situation der Zweiten Avantgarde, die keine wirklich künstlerische Avantgardebewegung mehr kennt, charakteristisch, andererseits

61 Žižek, zitiert nach Léger: *The Idea of the Avant Garde*, S. I.

62 Léger: *Vanguardia*, beide Zitate: 15.

63 Léger: *Vanguardia*, 31.

64 Léger: *Vanguardia*, 33.

65 Für solche Alleinvertretungsansprüche gilt noch immer Bretons Devise aus dem Jahre 1926: »Je dis que la flamme révolutionnaire brûle où elle veut et qu'il n'appartient pas à un petit nombre d'hommes, dans la période d'attente que nous vivons, de décréter que c'est ici où là seulement qu'elle peut brûler.« (II, 285).

66 Léger: *Vanguardia*, 72, 177.

führt dieser Anspruch angesichts der Vielfalt von konkurrierenden Konzeptionen, die im Folgenden nur angedeutet werden können, zu einer generellen Schwäche der Avantgardebewegung insgesamt. Die mit der Zersplitterung und der Schwäche verbundene Radikalisierung stellt die »Kinderkrankheit der Zweiten Avantgarde« dar. Solange die Bewegungen und Strömungen der Zweiten Avantgarde diese Krankheit des Absolutsetzens der jeweils eigenen Standpunkte nicht überwinden können, bildet der Tagtraum, eine Kulturrevolution realisieren zu können (s. u.), keine Utopie, sondern eine Illusion.

Revolution als Avantgarde?

Nicht zuletzt dank ihrer Übersetzung ins Englische (2007) hat Gerald Raunigs *Kunst und Revolution* (2005) ein international großes Echo gefunden. Raunig geht es weniger um literarisch-künstlerische Avantgarden, sein Buch ist vielmehr »eine in der reißenden Mitte der sozialen Bewegungen dieser Jahre geschriebene Affirmation von neuen konstituierenden Praxen.« Als die »zentrale Frage« von *Kunst und Revolution* bezeichnet Raunig die »Verkettungsformen von künstlerischen und revolutionären Maschinen«, wobei diese »Maschinen« durchaus Analogien zu den Avantgarden aufweisen, für die Maschinen dient ihm »die antirassistische, queer-feministische und nomadische Praxis der Volx-TheaterKarawane als exemplarische Folie«. ⁶⁷ Zwar erwähnt Raunig die wiederkehrende Figur von Kunst/Revolution im 19. und 20. Jahrhundert, er hält es aber nicht für nötig, auf Trotzki's *Literatur und Revolution* (1923) einzugehen. Wichtig ist für Raunig, wie sich die beiden Maschinen zueinander verhalten, als »transversale Verkettungen des strömenden Durcheinander«: »In dieser letzten Form kommen die Kunstmaschinen und die revolutionären Maschinen zur Überlappung, nicht um einander einzuverleiben, sondern um in ein zeitlich begrenztes, konkretes Austauschverhältnis zu treten.« ⁶⁸ Nun entspricht diese »transversale Verkettung« exakt dem Kooperationswunsch der (historischen) literarisch-künstlerischen Avantgarden mit der politischen Avantgarde. Doch selbst wo Raunig auf solche historischen »Kooperationserfahrungen« (von der Pariser Kommune über Futuristen, den Proletkult und die Situationisten) eingeht, erwähnt er nur selten, wie systematisch der Dominanzanspruch der politischen der Kooperationsbereitschaft der künstlerischen Maschine/Avantgarde Grenzen setzt. Von Raunig ausgehend könnte man fragen, ob es nicht vielleicht die Absenz einer etablierten geschweige denn mächtigen »revolutionären Maschine« ist, die das »strömende Durcheinander« der Gegenwart ermöglicht. Denn im Gegensatz zur Zeit der historischen

67 Gerald Raunig: *Kunst und Revolution. Künstlerischer Aktivismus im langen 20. Jahrhundert*, Wien: Turia + Kant 2005, 2017, beide Zitate: 8. *Art and Revolution. Transversal Activism in the Long Twentieth Century*, Cambridge, Mass.: MIT Press 2007.

68 Raunig: *Kunst und Revolution*, 10.

Avantgarden gibt es seit den 1970er Jahren und spätestens seit 1989 keine politisch einflussreiche und wirksame revolutionäre Bewegung.

Die »ungefügigen Lebensweisen, queeren Sorgepraxen [und] neuen Formen des Zusammenlebens« stellen eine Form der »revolutionären Lebens- und Subjektivierungsweisen« dar, die Raunig mit Guattari als »molekulare Revolution«⁶⁹ bezeichnet. Es muss gefragt werden, ob diese molekulare Revolution mit der »Selbstverwaltung der Produzenten« gleichgesetzt werden kann, die Marx der Pariser Kommune attestiert, vor allem aber geht es darum, welche Rolle Avantgarde-Kunst und Literatur für die soziale Revolution gespielt haben und spielen können. Wenn Raunig zu Recht die Pariser Kommune als die historische Referenz für das Überlappen der revolutionären politischen und künstlerischen Maschinen präsentiert, so fällt auf, dass selbst beim »Modell Courbet«, das vor allem am Beispiel von Courbets Rolle beim Denkmalsturz auf der Place Vendôme entwickelt wird, von revolutionärer Kunst nie die Rede ist. Insofern relativiert Raunig selbst den Modellcharakter der Kommune: Courbet ist »Proponent der künstlerischen Autonomie«, ein Modell, »das weitergehende Versuche der Verkettung und Transversalisierung verhindert.«⁷⁰ Und wenn Raunig seine andere »historische« Referenz präsentiert, die *Situationistische Internationale*, so wertet er deren Geschichte (die *Gesellschaft des Spektakels* wird nicht einmal erwähnt) als die einer »sukzessiven Entwicklung von der Kunstmaschine zur revolutionären Maschine«.⁷¹ Auch die sozialen Bewegungen im Venezuela von Hugo Chavez oder im Spanien der Jahre 2015 und 2016, die mit der Kommune in Verbindung gebracht werden und die Raunig als aktuelles Beispiel zitiert, bedürfen offensichtlich nicht unbedingt der Kunst, es sei denn, man betrachtet sie als sozial gelebte Realisierung der »Rückführung von Kunst in Leben« oder als praktizierte Form der sozialen Plastik eines Joseph Beuys.

Es wäre ein entscheidender Schritt für das Verständnis seiner Theorie von der transversalen Verbindung der revolutionären und der künstlerischen Maschinen gewesen, wenn Raunig bei seinen Gegenwartsbeispielen zeigen würde, inwieweit diese ein besser funktionierendes und heute wirksameres Modell als die Kommune oder die S. I. entwickelt haben. Doch trotz der kritischen Darstellung von Genua 2001, der No Border, No Nation-Bewegung oder des No Border Camps von Straßburg 2002, bei der dank sprayender und performender AktivistInnen »Widerstand derart fließend in Insurrektion übergeht«, fällt es schwer, in solcher »Wiederaneignung der Straßen und öffentlichen Räume«⁷²

69 Raunig: *Kunst und Revolution*, 11.

70 Raunig: *Kunst und Revolution*, 178. In der *Kommunistischen Hypothese* (2009/2011) analysiert Alain Badiou die Kommune als »Eine politische Deklaration über die Politik« (115-151), in der er eine »Unterbrechung«, »einen Bruch mit der repräsentativen Form der Politik«, und d.h. »einen Bruch mit der »Demokratie«« (151) erblickt.

71 Raunig: *Kunst und Revolution*, 268.

72 Raunig: *Kunst und Revolution*, 373 und 372.

mehr zu sehen als wichtige demonstrative Momente. Wenn Raunig behauptet: »In diesen Überlagerungen und Überlappungen entwickelt sich die Verkettung von Kunst und Revolution zugleich in Permanenz und in der spezifischen Temporalität des Ereignisses, das jedes Kontinuum aufbricht«, so stellt sich bei dieser von Benjamin inspirierten Formulierung nicht nur die Frage, wie und vor allem welche Kunst und Revolution verkettet werden, sondern auch, inwieweit der Ausnahmezustand dieses »Ereignisses« »Permanenz« etablieren kann. Ob es damit also quasi-eschatologisch gelingen kann, »das Kontinuum der Geschichte aufzusprengen«, wie es Benjamin in der fünfzehnten seiner Thesen »Über den Begriff der Geschichte« formuliert, muss allerdings bezweifelt werden. Wenn Raunig zum Schluss seines Werkes davon spricht, dass »Persistenz dabei nicht die auf-Dauer-stellende Institutionalisierung der Verkettung [bedeutet], sondern den Versuch, eine nicht abreiende Reihe von singulären Ereignissen zu insituieren«,⁷³ so repräsentieren solche Momente und Fragmente das »Ereignis« des »Projektes Avantgarde«.

Revolution und Avantgarde

Auch John Roberts, Kunsthistoriker wie Léger, Raunig und Rasmussen, proklamiert mit dem Titel seines Buches *Revolutionary Time and the Avant-Garde* (2015)⁷⁴ ein Programm und ein Projekt. Anders als seine Kollegen setzt er sich in seinem Werk nicht nur mit poststrukturalistischen-dekonstruktivistischen Theorien und den Philosophen des KunstAktivismus auseinander, sondern geht ausführlich auf die Theorie-Entwicklung der Avantgarde und insbesondere deren Vorgeschichte, von Hegel bis zu Adorno, ein. Im Zentrum seines Avantgarde-Projekts steht das, was er das »core programme of the avantgarde« nennt und mit dem die Avantgarde als »revolutionäres Projekt«⁷⁵ auf die gegenwärtige *Revolutionary Time* reagieren soll. Was die heutige zu einer »revolutionären« Zeit macht, wird allerdings weniger mit den sozialen, ökonomischen oder ideologischen Verhältnissen des Jahres 2015 begründet, als aus der »theorization of revolutionnary time« seit Walter Benjamin und vor allem aus der »intersection of past, present and future« in Negt/Kluges *Geschichte und Eigensinn* hergeleitet. Dies gestattet in der Tat für die Avantgarde von der »art's long and embattled intimacy with the revolutionary tradition itself«,⁷⁶ mit der das Buch endet, zu sprechen, doch leben wir in Zeiten, die mit der erwähnten revolutionären Tradition, und sei es mit jener Negts und Kluges, wenigstens Ähnlichkeiten aufweisen?

73 Raunig: *Kunst und Revolution*, beide Zitate: 377f.

74 John Roberts: *Revolutionary Time and the Avant-Garde*, London: Verso 2015. S.a. Roberts, »Gibt es einen Dritten Weg?«, (s. Kap. III.1)

75 Roberts: *Revolutionary Time*, Zitate: 15, 257 und 260.

76 Roberts: *Revolutionary Time*, 260.

In der Einleitung entwickelt der Hegelspezialist Roberts aus »Hegel and the Ends of Arts« sein *Avant-Garde Research Programme*. Bei Hegel sieht er erstmals die »postromantic condition of art« als »realized reflexivity« formuliert, und daraus folgert die »acceptance of art as a historical category that logically cannot be submitted to limits or norms, outside, that is, of the *negation* of the negation of negation«, was nicht nur die Möglichkeitsbedingung der Avantgarde bildet, sondern auch »the ›end of art‹ as the non-teleological self-abolition of art as art« zu eben jener Notwendigkeit macht, auf die das »Avant-Garde Research Programme« als Chronotopos »antwortet«. Dies betrachtet Roberts, in deutlicher Opposition zu Bürger, mit dem er sich unmittelbar anschließend auseinandersetzt, als »an unfolding site of conflictual and productive claims on art and the extra-artistic real.« Für ihn befindet sich die Avantgarde (nach den historischen Avantgarden) in einem »post-Thermidorianischen Zustand«, doch trotz dieser allgemeinen Bedingungen nach dem Scheitern der radikalen Avantgarde-Revolution (seit mehr als einem halben Jahrhundert), sieht Roberts in Hegels »Kritik des unerreichbaren Absoluten im Rahmen des Strebens nach dem Absoluten« die Möglichkeit, an der Avantgarde als einer »im Wesentlichen »aufschiebenden« Kategorie im Kapitalismus«⁷⁷ festzuhalten, was im Grunde nichts anderes bedeutet, als dass die Gegenwart weiter mit den Fragen, die die (historische) Avantgarde aufgeworfen hat, konfrontiert bleibt, weil die Suche und das Verlangen nach deren unerreichbarem Absoluten allenfalls suspendiert, aber nicht aufgegeben werden kann.

Damit antwortet Roberts auf Peter Bürgers These vom Scheitern der Avantgarde. Die *Theorie der Avantgarde* bewertet er aus der (west-)deutschen Situation der beginnenden 1970er Jahre heraus als eine historisch gewordene Theorie, d.h. »both a productive and regressive text«.⁷⁸ Wo Bürger 1974 fragt, ob nicht eine Adorno'sche Autonomie bessere Möglichkeiten der Gesellschaftskritik gestattet, sieht Roberts 2015 eine (historisch) neue Situation für die Avantgarde, und d.h. auch für eine Zweite Avantgarde: »[T]he space of the avant-garde has actually been expanded as a set of reflexions on its core programme.«⁷⁹ Dies liegt an den radikalen Transformationen der »Institution Kunst« – seit der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, wie sie in der Herausbildung einer *Second Economy* sichtbar werden.

Im Teil »The Avant-Garde and the Second Economy« analysiert Roberts die Veränderungen dessen, was Bürger oder Bourdieu die »Institution Kunst« nennen. Roberts unterscheidet zwischen einer »primary economy of art«, der Museen, Galerien und Auktionshäuser, und dem »exponential rise of artists' group or collective as ›research units‹, and the massive growth of art's ›Second Economy‹«, einem Bereich, in dem die Mehrzahl der Künstler arbeiten, und

77 Roberts: *Revolutionary Time*, Zitate aus der »Introduction«: 10-16.

78 Roberts: *Revolutionary Time*, 19.

79 Roberts: *Revolutionary Time*, 21. Roberts vermeidet von »Institution Kunst« zu sprechen, vermutlich, um sich von Bürger und Bourdieu zu distanzieren.

den Greg Sholette als »dark matter« bezeichnet.⁸⁰ Also ein Neben- oder Untergrund-Kunstmarkt mit anderen Prinzipien und Möglichkeiten. Für ihn gilt: »this is a space where the conditions and possibilities of artistic labour find another rationale, in short an avant-garde rationale: namely the diverse expansion of art as processual and eventual intervention into, and temporary inhabitation in, the world«,⁸¹ also eine zeitgemäße und vielleicht noch mehr zeitbedingte Form der »Rückführung von Kunst in Leben«. Roberts erwähnt an anderer Stelle (kurz) Bourdieu, doch die Existenz zweier Felder der Kunst hätte es eigentlich nahegelegt, diese beiden Felder mit den Bourdieu'schen Kategorien ausführlicher zu untersuchen. Nicht nur wie die symbolischen und die ökonomischen Werte innerhalb und zwischen ihnen verteilt sind, sondern vor allem inwieweit diese Valorisierungen in der *Second Economy* überhaupt noch eine Rolle spielen. Für Bourdieu sind die Felder systembedingt auf Dauer gestellt, d.h. das Feld der Kunst und des Kunstmarktes existiert zumindest solange wie die kapitalistische Gesellschaft. Die Frage, die Roberts' Modell aus einer Bourdieu'schen Perspektive aufwirft, ist jene nach der Möglichkeit der Existenz eines zweiten, nicht-kapitalistischen Kunstfeldes (der *Second Economy*) bei Weiterexistenz des Kapitalismus und des von ihm dominierten Feldes. Es ist aber auch die nach den Unterschieden zwischen jener *Second Economy* und den marginalen avantgardistischen Positionen in Bourdieus literarisch-künstlerischem Feld. Für Roberts ist die *Second Economy* (noch) keine Avantgarde, sie stellt jedoch eine Alternative und eine Konkurrenz zur *First Economy* dar, sie ist, auch wegen ihrer Prekarität, näher am Leben und tauscht sich direkt mit ihm aus. Für die Künstler dieses Gegenmodells gilt: »[P]roduce and organize autonomously on a project-by-project basis«,⁸² eine Aktivität, die als quasi-avantgardistisch qualifiziert werden kann. Damit etabliert Roberts den historischen »great divide«, d.h. eine Trennung zwischen Hoch- und Massenkultur, in neuer Weise. Von einem postmodern-postavantgardistischen *After the Great Divide*, wie ihn Andreas Huyssen 1986 konstatieren zu können glaubte,⁸³ kann keine Rede mehr sein: Die *Second Economy* bildet eine nun radikale »Massenkultur«, die die Kulturindustrie der *Gesellschaft des Spektakels* mit allen Mitteln bekämpft. Die Prozess- und Eventhaftigkeit und das zeitweilige In-der-Welt-Sein der »zweiten« Kunst schreibt das Programm der historischen Avantgarde im Sinne einer Zweiten Avantgarde fort, wobei Roberts allerdings nie von einem umzusetzenden Gesamtprogramm, sondern eben von »Interventionen« spricht. Doch da er von einer durch die objektiven

80 Greg Sholette: *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, London: Pluto Press 2011.

81 Roberts: »The Avant-Garde and the Second Economy«, in: *Revolutionary Time*, 21-28, beide Zitate: 22.

82 Roberts: *Revolutionary Time*, 26.

83 Andreas Huyssen: *After the great divide. Modernism, Mass, Culture, Postmodernism*, London: Macmillan 1986.

Widersprüche des kapitalistischen Systems ausgelösten Krise überzeugt ist, werden oder müssen die katastrophalen Resultate dieser globalen Entwicklung zu einem Zusammenbruch des neoliberalen Systems führen, in dem die *First Economy* untergeht, und die *Second Economy* im Sinne ihrer »totalizing critique of capitalist society« als Avantgarde die Kunst repräsentiert. Die »neue«, Zweite Avantgarde entspricht damit strukturell der historischen: »[A]rt stands in advance of what prevails as bourgeois ›culture« und das heißt gleichzeitig, »the avant-garde defines itself in advance of *capitalism* itself«. ⁸⁴ Worin dieser »Vorsprung« gegenüber dem global herrschenden Kapitalismus besteht, wird freilich nicht wirklich geklärt und eine solche Klärung ist vielleicht auch kaum möglich. Die *Second Economy* weist vor allem in die Richtung eines ›jenseits des Kapitalismus«. Doch die überzeugende Analyse, die Roberts für die gegenwärtige wirtschaftlich-soziale Situation bietet, zeigt zugleich nachdrücklicher die (fast) unbegrenzte Anpassungsfähigkeit des Kapitalismus, als dass eine Widerstandsfähigkeit der »art after art in the expanded field« ⁸⁵ demonstriert würde, der es gelungen wäre, den Kapitalismus zumindest partiell hinter sich zu lassen,

Vielleicht ist das der Grund, dass Roberts, im Gegenteil zu Bürgers Avantgarde-Konzeption der Kunst-Autonomie eine entscheidende Rolle zubilligt. Bei Bürger will die (historische) Avantgarde die Autonomie als die Errungenschaft der Institution von Kunst und Literatur des 19. Jahrhunderts überwinden, um diese Institution zu verlassen und die »Kunst in Leben zurückführen« zu können. Erst das (angebliche) Scheitern dieses Versuchs bringt ihn dazu, die Notwendigkeit von Adornos Autonomie-Konzeption für Kunst und Literatur einzuräumen. Roberts indes sieht kein Problem darin, auf dieses Konzept der Autonomie permanent zurückzugreifen: »Adorno's working through of autonomy-as-a-critique-of autonomy allows autonomy to be rethought *through* the categories of ›post art‹, ›post-conceptualization‹ and ›post-visualisation‹.« ⁸⁶ Trotz dieser selbst-reflexiven Autonomie-Konzeption bedarf die »neue« Avantgarde der *Second Economy* aber offensichtlich auch einer Autonomie, um nicht vom Kapitalismus der *First Economy* vereinnahmt werden zu können. Ihr »advance of *capitalism* itself« scheint also (noch) nicht so groß zu sein, als dass sie nicht von diesem wieder eingeholt und instrumentalisiert werden könnte. Um dies zu verhindern, greift Roberts neben Adornos Autonomie-Konzept auf Hegels Bildungsbegriff zurück: »Hegelian Bildung: the creation of a space of collaborative (and self-critical) learning through the encounter with art.« Wobei die bei Hegel damit verbundene Entfremdung keine Rolle spielt. Und anders als bei Bürger, und damit implizit seine These bestätigend, wird die Autonomie allein in ihren widerständigen Dimensionen verstanden: »The means by which the logic and political efficacy of the avant-garde are able

84 Roberts: *Revolutionary Time*, Zitate: 30 und 31.

85 Roberts: *Revolutionary Time*, 33.

86 Roberts: *Revolutionary Time*, 33.

to resist the familiar idealizations and closures.« Offensichtlich ist die Autonomie eine notwendige Voraussetzung, »um neue Wege des Seins, Denkens und Handelns zu schaffen.«⁸⁷ Der Status der Autonomie hat sich also seit den Zeiten der (historischen) Avantgarden grundlegend gewandelt. Die »neue«, Zweite Avantgarde des »expanded field« bedarf des Schutzes der Autonomie, und zugleich soll es eine Autonomie sein, die der Institution Kunst/Literatur der *First Economy* nicht mehr bedarf.

Zu Recht insistiert Roberts auf der (auch im Vergleich mit der Epoche der historischen Avantgarde) gesteigerten Ungleichzeitigkeit und Nachträglichkeit der gegenwärtigen Avantgarde-Konstellation. Dennoch sieht er in der transnationalen *Second Economy* einen »Internationalisierungsgewinn«: »This conjunction of cultural and political interests [of globalization] represents an unprecedented loose collectivity of participants and networks that far exceeds the internationalization of the original avant-garde«,⁸⁸ wobei sich die Frage aufdrängt, inwieweit die globalisierte »loose collectivity« über den Einzelfall hinausgehende und wirkende Avantgarde-Projekte noch möglich macht. Was noch möglich ist, ist eine fluide, heterogene, fragmentierte, suspensive Avantgarde, die Gleichzeitigkeit ebenso wenig kennt wie Gemeinsamkeiten, abgesehen vom Ziel der Überwindung des Kapitalismus. Aber auch eine Zweite Avantgarde, die auf die Medien und Technologien der Globalisierung angewiesen ist, damit aber offensichtlich keine Probleme hat.

Angesichts dieser Situation überrascht es nicht, dass der letzte Teil von Roberts Einleitung mit ihrem Titel »Revolutionary Time and the Avantgarde« auf Walter Benjamins »revolutionäre Zeit« und vor allem Negt/Kluges *Geschichte und Eigensinn* zurückgreift. Der historische Eigensinn oder der Eigensinn der Geschichte soll es möglich machen, dass momentan und plötzlich die historische und die revolutionäre Zeit wieder zusammenfallen. Kluges *Chronik der Gefühle* ist zwar (auch) eine Geschichte des Eigensinns im 20. Jahrhundert, allerdings der persönlichen Widerständigkeit und des Scheiterns aller revolutionärer Hoffnungen. Und Benjamins revolutionäre Zeit ist zu sehr mit seiner Konzeption der Apokatastasis verbunden, als dass sich daraus eine Perspektive für die eine Avantgarde der *Second Economy* ergäbe.

Ohne das explizit zu thematisieren, fragt die engagierte und informierte Untersuchung von Roberts danach, ob es heute noch Avantgarden geben kann und welches Projekt sie verfolgen. Die erste Frage kann mit einer Omnipräsenz von aktivistischen Avantgarden bis hin zu ihrer Unübersichtlichkeit und Ungleichzeitigkeit beantwortet werden, was auch bedingt, dass es selbst annäherndere Kriterien für das, was eine Zweite Avantgarde ausmacht, kaum noch geben kann. Wenn etwas die Avantgarde-Flows der *Second Economy* verbindet, so sind es die Bedingungen, unter denen sie existieren (müssen), um zu versuchen, den Kapitalismus zu überwinden. Wie dies den Avantgarden

87 Roberts: *Revolutionary Time*, 35 und 36.

88 Roberts: *Revolutionary Time*, 43.

oder der *Second Economy* gelingen soll, beziehungsweise, wie sie dies ohne einen politischen Partner angesichts der Omnipräsenz des Kapitalismus erreichen sollen, wird nicht explizit diskutiert. Offensichtlich bietet die Krise des Kapitalismus hinreichend Gewähr dafür. Damit ist auch das Projekt der Avantgarden angesprochen. Sein einziger gemeinsamer Nenner ist die mit dem revolutionären Programm verbundene Überwindung des Kapitalismus. Wenn Roberts am Ende seiner Untersuchung die Avantgarde als ein »open-ended research-programme« bezeichnet, dann scheinen die revolutionäre Perspektive und vor allem die Zeit der revolutionären Veränderungen allerdings in weitere Ferne gerückt, was vielleicht nicht unangemessen ist. Roberts hat (zumindest teilweise) Recht, wenn er die neuen, Zweiten von den historischen Avantgarden durch die inzwischen generalisierte Selbstreflexivität unterscheidet, auch wenn die »Selbstkritik« nicht weniger historischer Avantgarden, auf die schon Bürger hingewiesen hat, die heutige Selbstreflexivität vorwegnimmt.⁸⁹ Wenn diese (künstlerische) Avantgarde einen Teil der »totalizing critique of capitalism«⁹⁰ bildet, dann sind die politische und die literarisch-künstlerische Avantgarde aufeinander angewiesen. Dies hat zum Teil das »Scheitern« der historischen Avantgarde bedingt; es ist nicht sicher, ob der »Eigensinn« der Geschichte die Verhältnisse 100 Jahre später zum Besseren verändert hat.

Die Avantgarde nach der großen Verweigerung

Während Roberts' Essay schon mit seinem Titel *Revolutionary Time and the Avant-Garde* zugleich eine Erwartung und eine Forderung proklamiert, situiert und evaluiert Mikkel Bolt Rasmussen 2018/2019 die Avantgarde und ihre Transgressionen deutlich anders und skeptischer und widmet sich ihren Problemen und Widersprüchen.⁹¹ Es ist vielleicht kein Zufall, dass Hal Foster 2020 in *What comes after Farce? Art and Criticism at a Time of Debacle* die Situation der Avantgarde noch kritischer einschätzt.⁹² Anders als Roberts, der mit der *Second Economy* zumindest strukturell neue Möglichkeiten der

89 Wolfgang Asholt: »Projekt Avantgarde und avantgardistische Selbstkritik«, in: Asholt/Fähnders 2000, 97-120.

90 Roberts: *Revolutionary Time*, 260 und 258.

91 Mikkel Bolt Rasmussen: *Après le grand refus. Essais sur l'art contemporain, ses problèmes et ses contradictions*, Paris: L'Harmattan 2019 (zuerst: *After the Great Refusal. Essays on Contemporary art, its Contradictions and Difficulties*, London: Zero Books 2018). Die Cover-Rückseite betont: »L'ouvrage met l'accent sur la question de la présence (ou de l'absence) continue d'une impulsion transgressive de l'avant-garde.«

92 Hal Foster: *What comes after Farce? Art and Criticism at a Time of Debacle*, London: Verso 2020. Wenn Foster sich auf das Marx-Zitat aus dem *Achtzehnten Brumaire* bezieht, so kommt darin implizit nicht nur eine Einschätzung der Neoavantgarden als »Farce« zum Ausdruck, sondern auch eine gewisse Selbstkritik, (siehe S. IX: »Yet perhaps this coherence was an illusion, and again, what could come after farce anyway?«).

radikalen Avantgarden gegeben sieht, geht Rasmussen für die Gegenwart von einer umfassenden Dominanz der (Adorno'schen) Kulturindustrie aus, die er nur momentan von Bewegungen wie *Occupy Wall Street* unterbrochen sieht.⁹³ Symptomatisch für ihn sind die politischen Ausstellungskonzepte wie Okwui Enwezors *Documenta 11* oder seine Biennale von 2015, die von großen internationalen Konzernen (ko-)finanziert werden. Trotzdem sieht er mit der Gegenwartskunst eine »Promesse du bonheur« verbunden und attestiert ihr, ein Hindernis (»Obstination«) zu bilden.⁹⁴ So wie die »promesse du bonheur« bei Adorno, den Rasmussen zitiert, zugleich »das Versprechen des Glücks, das gebrochen wird« ist,⁹⁵ was Rasmussen nicht erwähnt, so lässt das »Hindernis«, in diesem Falle, ohne dass sie zitiert würden, den Einfluss von Negt/Kluges *Geschichte und Eigensinn* erkennen, der in den gegenwärtigen Avantgarde-Diskussionen (siehe Léger oder Robertson) die Hoffnung auf eine zukünftige (avantgardistische) Revolution bewahrt; Kluge hat diesen »Eigensinn« bekanntlich durch den Marx'schen Maulwurf ersetzt. Eine eigenwillige Hoffnung, die in Rasmussens Einschätzung zum Ausdruck kommt: »Es steckt etwas Subversives in der Kunst, eine Art Rebellion«, der in dieser allgemeinen Form auch historisch kaum zu widersprechen ist, die er aber »avantgardistisch« zuspitzt, wenn er schreibt: »Oder, wie Debord hätte sagen können, die Kunst ist revolutionär (oder sie ist keine Kunst).«⁹⁶ Wobei Debord (s. Kap. II.1) allerdings, ähnlich wie schon Breton, auch das Scheitern für möglich hält. Die Frage, auf die der Essayband eine Antwort zu geben versucht, ist die, wie revolutionär, und das heißt auch, wie avantgardistisch die Kunst noch *Après le grand refus* sein kann.

Das Kapitel »Die Doppelnatur der Gegenwartskunst« (»La double nature de l'art contemporain«) bietet einen Überblick über die seit 1989 in der Kunsttheorie entwickelten Konzepte von Alternativen zum Kunstmarkt: Sowohl die »art relationnel« (Nicolas Bourriaud), wie auch die »Lösungsorientierte Kunst« (»Art orienté vers une solution«) und ihre konkreten Projekte, oder die subversiven Aktionen einer »negativen Interventionskunst« (»art d'intervention négative«) weisen nicht genug Widerständigkeit auf, um als »Rebellion« eingestuft werden zu können. So bleibt Rasmussen nichts anderes übrig, als (wie Roberts) auf einen »Neuanfang« (»nouveau départ«) zu hoffen, »dass wir eine starke Nostalgie im Sinne Walter Benjamins schaffen können.«⁹⁷ Der Rückgriff auf Benjamin ist jedoch nicht nur nostalgisch, sondern auch das Indiz einer mehr

93 Siehe auch: Ingrid Holtey: »In der Tradition der Avantgarde? Die globalisierungskritischen Bewegungen«, in: Asholt (2014), S. 181-198.

94 Rasmussen: *Après le grand refus*, »Promesse du bonheur« (20-22), »Obstination« (22-23).

95 Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt: Suhrkamp 1973, 205.

96 Übers. d. Verf., »Il y a quelque chose de subversif dans l'art qui est une sorte de rébellion«, »Ou, comme Debord aurait pu le dire, l'art est révolutionnaire (ou il n'est pas).«, Rasmussen: *Après le grand refus*, beide Zitate: 22.

97 Übers. d. Verf., »[Q]ue nous pouvons créer une puissante nostalgie au sens de Walter Benjamin.«, Rasmussen: *Après le grand refus*, 43.

als problematischen Situation. Der »nouveau départ« ähnelt in hohem Maße der Bürger'schen Vision einer »possibility that the avant-garde could gain a renewed relevance in a future that we cannot imagine«.98 Mit dem Unterschied, dass Rasmussen diese avantgardistische Zukunft für möglich und sichtbar hält.

Zunächst jedoch sieht er die Gegenwart »Nach der großen Verweigerung« durch die Selbstzerstörung der Avantgarde (»L'autodestruction de l'avant-garde«) charakterisiert.99 Was die Neo-Avantgarden der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts angeht, teilt er die Einschätzungen Bürgers, mit Ausnahme der Situationisten, auch weil sie die dank des omnipräsenten Kapitalismus veränderten Bedingungen zur Kenntnis nehmen: »[D]ie Situationisten lösten sich von der Kunst, um ihre Avantgardeposition zu retten«,100 wobei allerdings zu klären wäre, inwieweit eine Avantgarde, die auf Kunst (und die Literatur) verzichtet, noch eine künstlerische Avantgarde sein kann. Wenn für Debord zudem gilt, »dass es nur möglich ist, zu verstehen, was die Avantgarde heute bedeutet, wenn man die Theorien der I.S. akzeptiert und verwendet«,101 so wiederholt diese Neo-Avantgarde die Erfahrungen der historischen Avantgarden, insbesondere des Surrealismus, auch wenn sie dessen Positionen radikalisiert. Damit isolieren die Situationisten sich so sehr, dass sie dem Kapitalismus den Weg bereiten. Wenn Rasmussen ihnen attestiert, dass es ihnen nicht gelungen sei, sich von dem elitären Avantgarde-Modell zu verabschieden, so konnten und wollten sie, gerade wegen ihrer Kritik des Partei-Kommunismus, nicht mit diesem Modell brechen. Rasmussen folgert daraus, »Die Hartnäckigkeit der Avantgarde, sich auf die Totalität zu zentrieren, ihr Narzissmus und ihre leeren und abstrakten Denunziationen, all das muss kritisiert werden.«102 Nötig ist also ein anderes Avantgarde-Konzept, wobei zumindest der Dadaismus, zumal in seiner geographischen Vielfalt, schon ein solches Modell repräsentiert. Inwieweit sich dieses Modell mit der (heute nostalgischen) Eschatologie eines Walter Benjamin vereinbaren ließe, wird zumindest zu diesem Zeitpunkt nicht geklärt.

Wie schon die Situationisten geht Rasmussen ebenso wie Roberts von einem baldigen Zusammenbruch des kapitalistischen Wirtschaftssystems aus: »Die Weltwirtschaft ist dabei, zusammenzubrechen«, »wir steuern auf eine Weltwirt-

98 Peter Bürger: »Avant-Garde and Neo-Avant-Garde«, 714.

99 Rasmussen: »L'autodestruction de l'avant-garde«, in: *Après le grand refus*, 45-75.

100 Übers. d. Verf., »[L]es situationnistes se détachèrent de l'art afin de sauver leur position d'avant-garde«, Rasmussen: *Après le grand refus*, 51.

101 Übers. d. Verf., »[Q]u'il n'est possible de comprendre ce que signifie l'avant-garde aujourd'hui qu'en acceptant et en utilisant les théories de l'I.S.«, Rasmussen: *Après le grand refus*, 58.

102 Übers. d. Verf., »[I]ls ne sont pas parvenus à rompre avec le modèle élitiste de l'avant-garde«, »L'acharnement de l'avant-garde à se centrer sur la totalité, son narcissisme et ses dénonciations vides et abstraites, tout cela doit être critiqué«, Rasmussen: *Après le grand refus*, 74 und 75.

schaftskrise zu«,¹⁰³ und dies, obwohl er später T.J. Clark zitiert, der die »fantastischen Ankündigungen des Endes des Kapitalismus« als »ein Jahrhundert alte Ideen«¹⁰⁴ kritisiert. Dank dieser »Krise« können sich jedoch Institutionen wie Museen oder internationale Ausstellungsevents politisieren, d.h. an Stelle des Bruchs mit der Institution Kunst, den Bürger als ein Ziel der historischen Avantgarden betrachtet, praktiziert man einen »radikalen Pragmatismus, bei dem man innerhalb von Institutionen arbeitet und ›bescheidene Vorschläge‹ macht«. Diesen Versuch bewertet Rasmussen rückblickend so: »[D]as, was uns während der 1990er und 2000er Jahre als progressiv und radikal präsentiert wurde, war nur eine Ergänzung der Neo-Liberalisierung der Kunst.« Eigentlich bestätigt dies umfassend die Einschätzung Bürgers, dass die späteren Neo-Avantgarden die Erfahrungen ihrer historischen Vorläufer (auch in diesem Fall) wiederholen. Rasmussen zieht daraus allerdings nicht die Konsequenz, »die Institution zu verlassen, in dem Maße in dem sie ihren Klassencharakter enthüllt«, sondern hofft auf eine »Kunst, die sich am extremen Rand des Systems situiert, von dem aus eine Passage jenseits des Kapitalismus möglich ist.«¹⁰⁵ Wo dieser bisher von den Avantgarden stets gesuchte und nie gefundene, geschweige denn okkupierte Ort eines »Dazwischen« oder an der Grenze der Transgression sein soll und wieso das neo-liberale System ihn nicht vereinnahmen können sollte, wird nicht weiter ausgeführt.

Das vielleicht wichtigste Verdienst von Rasmussen besteht darin, den ideologischen, politischen und ökonomischen Veränderungen der letzten 50 Jahre Rechnung zu tragen. Das gilt für »den langen Marsch durch die Institutionen« (»La longue marche à travers les institutions«) ebenso wie für das Kapitel »Globalisierung, Architektur und Container« (»Mondialisation, architecture et conteneurs«),¹⁰⁶ wobei der von Rudi Dutschke propagierte »Lange Marsch durch die Institutionen« als Vorbild gilt, der ja bei gesellschaftlich-kulturellen Reformen erfolgreicher war, als bei der sukzessiven revolutionären Übernahme dieser Apparate, und nicht nur jener des Staates. Insgesamt hat dieser »lange Marsch« aber vor allem zu einer grenzenlosen Durchsetzung der neo-liberalen Globalisierung geführt, sei es mit der »avantgardistischen« BMW-Fabrik in Leipzig oder mit der gewinnoptimierenden revolutionären Auslagerung von

103 Übers. d. Verf., »L'économie mondiale est en train de s'effondrer«, »[N]ous nous acheminons vers une crise économique mondiale«, Rasmussen: *Après le grand refus*, 77 und 89.

104 Übers. d. Verf., »prédictions fantastiques sur la fin du capitalisme«, »idées vieilles d'un siècle«, Rasmussen: *Après le grand refus*, 135.

105 Übers. d. Verf., »pragmatisme radical, où vous travaillez au sein des institutions en faisant de ›modestes propositions‹«, »ce qui nous était présenté comme progressiste et radical dans les années 1990 et 2000, n'avait été qu'un complément à la néo-libéralisation de l'art.«, »de sortir de l'institution dans la mesure où elle révèle son caractère de classe«, »art qui se situe à l'extrême marge du système [qui] peut aider à construire un passage au-delà du capitalisme.«, Rasmussen: *Après le grand refus*, Zitate: 85 und 90.

106 Rasmussen: »La longue marche à travers les institutions« (91-107) und »Mondialisation, architecture et conteneurs« (111-133), in: *Après le grand refus*.

Lagerhaltung und von Arbeit durch die Containerisierung. Ob dabei allerdings »Rekonfiguration oder Sabotage« eine Alternative bilden, kann in Frage gestellt werden. Wichtig und richtig bleibt jedoch: »es ist in diesem Feld, wo jede ernsthafte Analyse der gegenwärtigen spätkapitalistischen Gesellschaft beginnen muss.«¹⁰⁷

Daran, ob diese Analyse jedoch mit dem Schlusskapitel »eine Zukunft imaginiert« (»Imaginer un futur«)¹⁰⁸, sind zumindest Zweifel erlaubt. In einer polemischen Auseinandersetzung wird zunächst dem Ex-Situationisten T.J. Clark wegen des Verzichts auf das Ziel der »Negation des kapitalistischen Systems« (»négation du système capitaliste«)¹⁰⁹ sozialdemokratischer Reformismus vorgeworfen, bevor Rasmussen am Beispiel von drei Gemälden der Situationistin Michèle Bernstein bei einer dänischen Ausstellung des Jahres 1963 das noch heute gültige Modell einer avantgardistisch-revolutionären Aktion präsentiert. Mit ihren »Victoires du prolétariat«, d.h. dem *détournement* der Niederlagen des Proletariats (der Jacquerie, der Kommune von 1871 und der sozialen Bewegung in Katalonien 1937), »hat Bernstein die Möglichkeit dessen, was einmal war, wiederhergestellt, sie machte es erneut möglich.«¹¹⁰ So weit geht nicht einmal der von Rasmussen zitierte Guy Debord, für den »das *détournement* die vergangene Geschichte zum Besseren« korrigiert. Er spricht von einem »absoluten und optimistischen *détournement* [...] mit dem schon Lautréamont, kühn auftretend, sich gegen allen äußeren Schein des Elends seiner Zeit gestellt hat«,¹¹¹ damit literarisiert und fikionalisiert er die vom Kopf auf die Füße gekehrte Wiederholung. Wenn Rasmussen überzeugt ist, dass Bernstein »uns die Niederlagen des Proletariats als Siege (re-)präsentiert«,¹¹² so sind die historischen Möglichkeitsbedingungen wohl etwas komplexer als ein solch voluntaristisches Palimpsest-*détournement*. Rasmussen setzt die Situation Anfang der 1960er Jahre mit der Gegenwart gleich, und bringt damit eine utopische Hoffnung zum Ausdruck, die die meisten seiner Analysen eher dementieren. Wie in Blochs *Geist der Utopie* geht dieses Prinzip Hoffnung davon aus, dass »[e]twas fehlt«, wie Bloch Brechts *Mahagonny* zitiert. Dank dieser Hoffnung kann Rasmussen aber mit jener *réécriture/détournement*

107 Übers. d. Verf., »reconfiguration ou sabotage«, »[C]’est sur ce terrain-là que toute analyse sérieuse de la société contemporaine et capitaliste tardive doit commencer.« (133) Rasmussen: *Après le grand refus*.

108 Rasmussen: »Imaginer un futur« (135-171), in: *Après le grand refus*.

109 Rasmussen: *Après le grand refus*, 146.

110 Übers. d. Verf., »Bernstein restaurait la possibilité de ce qui a été une fois, elle le rendait à nouveau possible«, Rasmussen: *Après le grand refus*, 164.

111 Übers. d. Verf., »[L]e *détournement* [...] corrige l’histoire du passé en mieux«, »[D]étournement optimiste absolu par lequel Lautréamont déjà, payant d’audace, s’est inscrit en faux contre toutes les apparences du malheur et de sa logique«, Debord, *Œuvres*, 653.

112 Übers. d. Verf., »En nous représentant les défaites historiques du prolétariat comme des victoires, Bernstein les rend à nouveau possibles«, Rasmussen: *Après le grand refus*, Zitate: 162-164.

Bernsteins enden: »Siege des Proletariats«. Die Ruinen der Zukunft liegen vor uns. Der Kapitalismus ist gestorben, seine unkontrollierte Logik schon abgeschafft. So also sieht der Sieg aus. Wir haben schon gewonnen.«¹¹³ Diese Utopie erinnert frappierend an jene Légers (»The mayor institutions would be ours ...«), und wie diese können beide eigentlich nur dementiert und verlorene Illusionen werden.

Einer der Vorzüge der Essays von Rasmussen besteht in der schonungs- und illusionslosen Analyse der Situation der Gegenwartskunst. Daraus resultiert eine komplexe Situation der heutigen Avantgarden. Wie der Titel des Werkes (*Après le grand refus*) und die Zwischenüberschrift »Jenseits de Avantgarde« (»Au-delà de l'avant-garde«)¹¹⁴ illustrieren, geht auch die Zeit der Zweiten Avantgarden und ihrer Ablehnung der Institutionen und des Kunst-Marktes dem Ende entgegen: die politisch-ökonomischen Bedingungen und die Institutionen von Kunst und Kunstmarkt schließen avantgardistische Aktivitäten eher aus als dass sie sie förderten. Dennoch oder deshalb umso mehr wird die Notwendigkeit einer Avantgarde deutlich: »Es ist offensichtlich, dass wir eine radikale Avantgarde-Kritik benötigen.« Doch für Rasmussen darf die »neue« keine Avantgarde mehr sein, die die Welt radikal und von Grund auf verändern will: »[V]ielleicht ist es möglich, die völlige Ablehnung der Avantgarde durch eine affirmative Kritik dessen zu ersetzen, was existiert [...] Es ist vielleicht möglich, die Herrschaft des Kapitals zu kritisieren und sich zugleich der mit dem Wunsch der Revolution und einer anderen Welt verbundenen Gefahr bewusst zu sein.«¹¹⁵ Gefordert wird trotz der Kritik an Clark also eine »reformerische« Avantgarde, eine Zweite Avantgarde, die bereit ist, sich auf den langen Marsch durch die Institutionen zu machen, wohl wissend, dass das nicht ohne Auswirkungen auf ihre radikale Kritik bleiben kann. Die abschließende Apologie der *I.S.* und ihrer (künstlerischen) Aktionen illustriert jedoch, dass Rasmussen (noch?) nicht bereit ist, zugunsten der »neuen« auf die (alte) radikale Avantgarde zu verzichten. Mit seiner Analyse, dass eine solche Avantgarde (zumindest momentan) nicht sichtbar ist, gibt Rasmussen jedoch ein adäquateres Bild der Gegenwart, als dies bei Léger, Raunig oder Roberts der Fall ist. Wie stark die Zeit »jenseits« der (historischen) Avantgarde aber noch von dieser geprägt wird, zeigt die abschließende Utopie einer siegreichen Avantgarde, in der Rasmussen mit den drei Aktivismus-Theoretikern überein-

113 Übers. d. Verf., »Victoires du prolétariat. Les ruines du futur reposent devant nous. Le capitalisme est mort; sa logique incontrôlée a déjà été abolie. Voilà à quoi ressemble la victoire. Nous avons déjà gagné.«, Rasmussen: *Après le grand refus*, 171.

114 Rasmussen: »Au-delà de l'avant-garde«, in: *Après le grand refus*, 74-76.

115 Übers. d. Verf., »Il est évident que nous avons besoin d'une critique radicale d'avant-garde«, »[I] est peut-être possible de remplacer le pur rejet de l'avant-garde par une critique affirmative de ce qui existe [...] Il est peut-être possible de critiquer la domination du capital en étant conscient du danger inhérent au désir de révolution et d'un autre monde.«, Rasmussen: *Après le grand refus*, 74 und 75.

stimmt. »Jenseits de Avantgarde« heißt also nicht Entmythologisierung der Avantgarde, vielleicht im Gegenteil.

Léger, Rasmussen, Raunig und Roberts sind von der unüberwindbaren Krise des neo-liberalen Kapitalismus überzeugt, oder hoffen zumindest eigen-sinnig auf sie, Roberts argumentiert allerdings differenzierter. Die Utopien der Machtübernahme durch die Avantgarde bei Léger und Rasmussen oder der Unaufhaltsamkeit der künstlerischen und revolutionären Maschinen bei Raunig beruhen letztendlich auf der Überzeugung, mit einer aus einer politischen Krise hervorgegangenen Revolution das Projekt der Avantgarde realisieren zu können. Demgegenüber vertritt der höchst Bürger-kritische Roberts eine Auffassung, die durchaus mit Bürgers »Wiederentdeckung« der Autonomie vergleichbar ist. Wenn er in der »Conclusion« seines Werkes schreibt: »There has to be a gap or fissure between the time of art's production and reception, and the actualities of art as mode of political engagement, for otherwise the emancipatory, non-identitary horizon of art is indistinguishable from the operations of non-aesthetic reason«,¹¹⁶ so ist dies eine Kritik, der sich die *Idea of the Avant Garde* Légers ebenso stellen muss wie Raunig oder Rasmussen. Auch wenn Roberts Hoffnungen auf eine expandierende *Second Economy* aus heutiger Perspektive schon wieder überdimensioniert wirken, so eröffnet die Lücke oder der Riss, den er für unabdingbar hält, der Zweiten Avantgarde eben jenen Zwischenraum, der ihre Existenzvoraussetzung darstellt. Wenn diese Autonomie nicht in Anspruch genommen wird, riskiert auch die Zweite Avantgarde, immer wieder von politischen Entwicklungen dementiert zu werden, wie etwa der politische KunstAktivismus im Kontext der *Documenta* des Jahres 2022 zeigt (s. Kap. III.2).

Literarische und/oder politische Avantgarde?

Die gegenwärtige Avantgarde-Diskussion findet fast ausschließlich im Bereich des KunstAktivismus und seiner Theoriebildung statt.¹¹⁷ Schon wegen des performativen Charakters der meisten politischen Aktionen, wie der Occupy-Bewegung, spielt die Literatur für den Aktionismus selbst eine eher geringe Rolle. Und wenn sie interveniert, so meist im Sinne eines klassischen politischen Engagements für den Aktivismus und auf Seiten der AktivistInnen, zumeist im Sinne einer solidarischen Begleitung von Aktionen oder ihrer Dokumentation im Sinne einer Enquête. Symptomatisch dafür ist der Band des *Inculte*-Kollektivs *Le Livre des places* (2018). Die *Inculte*-Gruppe versteht sich bewusst nicht als Avantgarde, und das unter dem Titel »Zeichen setzen« (»Faire signe«)

116 Roberts: *Revolutionary Time*, 258.

117 Symptomatisch dafür ist der den »hervorbringenden und aktivierenden Dimensionen der Künste« (Forschungsprogramm) gewidmete SFB 1512 »Intervenierende Künste« an der FU Berlin.

verfasste Vorwort sieht seine Aufgabe darin, den »*espace critique*«, der mit den Besetzungen von Plätzen seit jener des Zuccotti-Parks in New York 2011 beginnt, zu dokumentieren und zu bezeugen: »[D]ieses Buch sucht nach [...] einer möglichen Form [...] damit das, dem es gelungen ist, sich im Zentrum der Städte zu manifestieren, nicht in den toten Winkel der Geschichte verbannt wird.«¹¹⁸ Das weist mehr Übereinstimmungen mit dem Projekt des Naturalismus als mit jenem der (historischen) Avantgarden auf. Doch diese Literatur trägt der Forderung von Jaques Rancière nach »einer anderen Art die Zeit zu denken, nämlich von der Einzigartigkeit des Augenblicks her, in dem diese Hierarchie von den Massenversammlungen, die den normalen Gang der Dinge unterbrechen, außer Kraft gesetzt wird«,¹¹⁹ zumindest ansatzweise Rechnung. In ähnlicher Weise argumentiert Nathalie Quintane in einem Interview in Hinblick auf ihren Chronik-Band *Un œil en moins* (2018): »Zuallererst habe ich geschrieben, um mich selbst zu erinnern: Du siehst, Du hast es schwarz auf weiß geschrieben, Du hast es also gelebt«. Das persönlich Erlebte soll mithilfe des Geschriebenen vor der Auslöschung durch den dominierenden Diskurs gerettet werden: »Sie würden schnell sagen, dass da/das nichts war.«¹²⁰ Das autobiographische Zeugnis wird also erst dann zu einem solchen, wenn es literarisch dokumentiert ist, womit zugleich ein großes Vertrauen in die Widerstandsfähigkeit der Literatur, auch gegenüber dem Vergessen oder Auslöschen durch die herrschende öffentliche Meinung, zum Ausdruck kommt. Von Avantgarde-Literatur kann also kaum die Rede sein. Umso erstaunlicher ist es, wenn Quintane ihre gegenwärtige Aktivistinnen-Literatur und die historischen Avantgarden in einem Interview aufeinander bezieht. »Die Geschichte der poetischen historischen Avantgarden und der Einfluss, den sie ausgeübt haben, ist in Frankreich minimalisiert worden. Deshalb muss die Erinnerungs- und Wiederaufarbeitungsarbeit permanent sein.« Überraschenderweise gilt dies auch für den radikalen Teil der Gegenwartsliteratur: »Es war für mich so, dass man den gleichen Typ von Aufruf erheben muss, wenn wir nicht weiterhin politisch verloren oder desorientiert sein wollen, und wenn wir dem Gegner

118 Übers. d. Verf., »[C]e livre cherche [...] *une forme possible* [...] pour ce qui a trouvé à s'exprimer au cœur des villes ne soit pas réduit à demeurer confiné dans l'angle mort de l'Histoire.« Collectif: *Le livre des places*, Editions Inculte 2018, 7 und 13. Dazu: Wolfgang Asholt »Pratique documentaire ou fiction historique? Formes du savoir historique chez les Incultes. L'Île comme Forteresse et l'Archipel des Places«, in: *Fabula Colloques*, <https://www.fabula.org/colloques/sommaire9780.php>.

119 Übers. d. Verf., »[U]ne autre manière de penser le temps à partir de la singularité de moments où cette hiérarchie se trouve suspendue [par] les rassemblements des foules qui interrompent le cours normal des choses«, Jacques Rancière: *Les temps modernes. Art, temps, politique*, La Fabrique 2018, 47.

120 Übers. d. Verf., »J'ai écrit d'abord pour me souvenir, moi: tu vois, tu l'as écrit noir sur blanc, c'est donc que tu l'as vécu«; »ils allaient vite dire que ce n'était rien«, Nathalie Quintane: »C'est le moment de l'écriture qui révèle les choses«, Entretien, *Diacritik*, 25. April 2018.

genübertreten wollen.«¹²¹ Damit befindet sich diese Gegenwartsliteratur für Quintane strukturell in der gleichen Situation wie die (historische) Avantgarde, ohne dass für sie ein »zweiter« Avantgarde-Anspruch erhoben würde: Von einem Anspruch, von der Literatur her das Leben zu verändern, kann bei einer dokumentarischen Zeugnisliteratur nicht mehr die Rede sein.

Gleichzeitig scheint es im radikalen Teil der Gegenwartsliteratur ein zumindest latentes Bedürfnis zu geben, eine (literarische) Avantgarde-Bewegung zu werden. Die radikale Internetzeitschrift *lundimatin* veröffentlichte ein anonymes Kulturfeuilleton eines angeblich vertraulichen Berichts des französischen Inlandsgeheimdienstes DGSI über eine vermeintlich existierende imaginäre Partei: »Die Parti imaginaire soll in Wirklichkeit eine literarische Bewegung sein.«¹²² Tatsächlich handelt es sich um einen Hoax, mit dem die (vermutlichen) Autoren des *Comité invisible* – der Name ist Programm – in doppelter Weise subversiv wirken wollen. Zunächst in Hinblick auf den französischen Geheimdienst, der mit seiner groß angelegten Untersuchung »Geschichte und Struktur des prä-terroristischen *Parti Imaginaire*: eine neue Perspektive« zu der »Erkenntnis gelangt wäre, dass es sich beim *Parti Imaginaire* um eine ›literarische Bewegung‹ handle, der es ›mithilfe ihres literarischen Charakters [...] bis jetzt gelungen ist, der vollständigen Vernichtung zu entgehen, die üblicherweise das Schicksal der revolutionären Bewegungen ist«, was wiederum damit erklärt wird, dass »[d]iese literarische Bewegung, da sie unter anderem auf der Auslöschung des Autors beruht, hauptsächlich aus Texten besteht«. Und gerade darin bestehe ihr Vorteil, denn, so heißt es weiter: »Aktivisten verschwinden zu lassen, ist auch in einer Demokratie ein gängiges Verfahren, aber seit dem Zusammenbruch der Totalitarismen, vor allem in der Epoche des Internet, ist es schwierig geworden, Bücher verschwinden zu lassen.« Der literarische Charakter des *Parti Imaginaire* wird mit einer scheinbar geheimdiensthaft aufwendigen Recherche bewiesen – bzw. eine Parodie derselben –, die sich von der »Théorie de la Révolution immédiate« Marcel Mariéns über die Situationisten bis zu Volodines »Post-Exotismus« und Bolaños »Viszeralem Realismus« erstreckt. Trotz dieser avantgardistischen Gemeinsamkeiten lehnt der *Parti Imaginaire* die etablierte Literatur ebenso ab, wie »andere Tendenzen der Avantgarde, [die] ausnahmslos als Verrat an der ›authentischen Literatur‹ und Kompromiss mit der ›kapitalistischen Realität‹ betrachtet werden.« Das (literarische) Projekt, das daraus für der *Parti Im-*

121 Übers. d. Verf., »L'histoire des avant-gardes historiques en poésie et l'influence qu'elles ont exercées a toujours été minimisée, en France. Le travail de rappel et de reprise doit y être constant.«; »Il m'a semblé qu'il fallait entreprendre le même genre de rappel et de reprise si nous ne voulions plus continuer à être perdus ou désorientés politiquement, et si nous voulions pouvoir faire face à l'adversité.«, Nathalie Quintane: »Une partie de l'extrême gauche lit d'avantage de littérature«, Entretien, in: *Le Monde*, 14. 3. 2018.

122 »Le Parti imaginaire serait en réalité un mouvement littéraire.« <https://www.infolibertaire.net/une-note-de-la-dgsi-revele-que-le-parti-imaginaire-serait-en-realite-un-mouvement-litteraire/>.

ginaire resultiert, ist charakterisiert durch »das Beharren darauf, Situationen undurchsichtig oder verschwommen zu machen, Erzähler zu wechseln, zu ändern oder auszulöschen, Anleihen oder Zitate zu verschleiern«, d.h. sie weisen sich durch ihre »subversive Intention« (»intention subversive«) aus.¹²³ Es handelt sich also um ein post-strukturalistisches Literaturprojekt, das mit der angeblichen Camouflage ebenso ridikülisiert wird, wie die Resultate der (angeblichen) Geheimdienstrecherchen, mit denen es präsentiert wird. Alexandre Gefen hat Recht, wenn er diesen Hoax als »brillante Täuschung« (»Supercherie brillante«) bezeichnet, denn »diese Pseudo-Analyse rückt die Texte des *Parti Imaginaire* auf die Seite der post-modernen literarischen Experimente«, doch zugleich scheint mir, dass damit auch eine »literarische Versuchung« der politisch-radikalen Bewegung vorgeführt und ironisch kommentiert wird, zumal sie sich in der Imitation der poststrukturalistischen Theorie der letzten Jahrzehnte erschöpft. Diese politisch-literarische Pseudo-Theorie-Avantgarde kreist um sich selbst und findet darin ihre Erfüllung. Zugleich ist mit den literarischen Wiederholungen dieser Avantgarden ein umfassendes Scheitern verbunden, das ihnen ausnahmslos eingeschrieben ist: Sie »behaupten immer, »nach« oder »ausgehend von« der wesentlichen Niederlage der Revolution angesichts des Triumphes des Kapitalismus zu schreiben.«¹²⁴ Diese Nachträglichkeit unterscheidet sich grundsätzlich von jener Hal Fosters. Sie in dieser Offenheit und sei es mit einem Hoax zu konstatieren, kann auch als eine Warnung vor den schein-revolutionären Versuchungen einer sich radikal gebenden Avantgarde-Literatur gelesen werden, zumindest insoweit diese an die Theorie-Avantgarde des Post-Strukturalismus und der Dekonstruktion anknüpft.

Das *Comité Invisible* und der *Parti Imaginaire* vermeiden ausdrücklich, eine Avantgarde-Position einzunehmen. In ihren Texten schwanken sie zwischen dem, was Alexandre Gefen als einen »flammenden Essayismus« (»essayisme flamboyant«) in der Tradition der Situationisten und als einen Theorie-Essay-

123 Übers. d. Verf., »Histoire et structure du réseau pré-terroriste »Parti Imaginaire«: une nouvelle perspective«; »en raison de sa nature littéraire [...] le Parti Imaginaire est parvenu jusqu'à présent à esquiver l'écrasement complet auquel sont habituellement vouées les forces révolutionnaires.«; »Ce mouvement littéraire, puisqu'il repose entre autres sur l'effacement de l'auteur, se compose principalement de textes: faire disparaître des activistes est chose courante, même en démocratie, mais depuis l'effondrement des totalitarismes, faire disparaître des livres est devenu difficile, surtout à l'ère d'Internet.«; »autres tendances d'avant-gardes [qui] sont unanimement considérées comme des trahisons de la »littérature authentique« et des compromissions avec »la réalité capitaliste«; »L'obstination à obscurcir ou flouter les situations, à échanger, altérer ou effacer les narrateurs, à dissimuler les emprunts et les citations«, in: une-note-de-la-dgsi.

124 »[C]ette pseudo-analyse tire les textes du parti imaginaire du côté de l'expérience littéraire post-moderne«; »prétendent toujours écrire »après« ou »à partir« de la défaite essentielle de la révolution face au triomphe du capitalisme.«, Übers. d. Verf., in: Alexandre Gefen: »L'insurrection qui vient«: de quelques manières contemporaines de rêver au Grand Soir. Formes poétiques, formes politiques«, in: <https://www.publiforum.farum.it/index.php/publiforum/article/view/537/1279>.

ismus in der Tradition von Foucault qualifiziert, der eine zentrale Referenz in fast allen Texten bildet. Für den »flammenden Essayismus« steht ein Text wie »Dann also, der Krieg!« (»Eh bien, la guerre!«, 1999), der schon mit seinem Titel auf einen klassischen Text, die *Liaisons dangereuses*, anspielt. Und in Passagen wie der folgenden wird nicht nur mit Saint-Justs Definition des Glücks als einer »neuen Idee in Europa« gespielt, die proklamierte literarische Überlegenheit (»Der Feind besitzt nicht die Intelligenz der Worte«) garantiert offensichtlich auch die Überlegenheit im erwünschten Krieg:

Deshalb der Krieg. Der Feind besitzt nicht die Intelligenz der Worte, der Feind tritt sie nieder. Die Worte wollen wiederaufgerichtet werden.

Das Glück war nie mit Frieden gleichzusetzen. Man muss sich vom Glück eine offensive Vorstellung machen.

Die Sensibilität war viel zu lange ein passiver Zustand des Leidens, sie muss das entscheidende Mittel des Kampfes werden. Kunst das Leiden in Kraft umzuwandeln.

Der Titel des Aufrufs zum Krieg ähnelt zwar surrealistischen Proklamationen wie »Ouvrez les Prisons, Licenciez l'Armée« (1925) oder »Au Feu!« (1931), doch es fehlen die klaren Forderungen einer Avantgarde, der revolutionäre Diskurs erschöpft sich in einem lyrischen Grundton, dem wiederum die Radikalität mancher Forderungen »Nichts (ist) außerhalb des Krieges« (»Hors la guerre, il n'est rien.«) widerspricht.¹²⁵

Ein Text wie die »Einführung in den Bürgerkrieg« (»Introduction à la guerre civile«) lässt mit seiner Typographie den Einfluss von Lang-Manifesten wie jenen des Surrealismus erkennen, und in Proklamationen wie: »Der Parti Imaginaire ist das Außen dieser Welt ohne ein Außen, die essenzielle Diskontinuität, die im Herzen einer kontinuierlich gewordenen Welt angesiedelt ist. Der Parti Imaginaire ist der Ort der Macht«, wird der Wunsch nach einer Positionierung jenseits der Außengrenze des Systems deutlich, die jener der (historischen) Avantgarde entspricht. Doch weniger deutlich wird, wie jenseits der »Einführung in den Bürgerkrieg« dieses System eines »monde sans Dehors« überwunden und bekämpft werden soll. Stattdessen wird es im Sinne der Gesellschaft des Spektakels und der Foucault'schen Bio-Macht extensiv, wenn auch nicht sehr präzise analysiert. Der »Feind« wird in der Dekonstruktion gesehen: »Nietzsche, Artaud, Schmitt, Hegel, Saint-Paul, die deutsche Romantik, der Surrealismus, es scheint so, als ob die Dekonstruktion berufen

125 »D'où la guerre. L'ennemi n'a pas l'intelligence des mots, l'ennemi les piétine. Les mots veulent être redressés. // Le bonheur n'a jamais été synonyme de paix. Il faut se faire du bonheur une idée offensive. // La sensibilité n'a que trop longtemps été une disposition passive à la souffrance, elle doit devenir le moyen même du combat. Art de retourner la souffrance en force.«, Übers. d. Verf., zuerst in: *Tiqqun* 1 (1999), 2-4, dann als Monographie bei VLCP in Rouen 2006.

wäre, all das zu Zielscheiben ihrer langweiligen Kommentare zu machen, das sich an einem oder anderen Tag zum Boten der Intensität gemacht hat«,¹²⁶ die Dekonstruktion bildet quasi den ideologischen Staatsapparat für das zu vernichtende System/Empire. Dass der Surrealismus in dieser Ahnenreihe der revolutionären Intensität auftaucht, zeigt, dass ein literarisch-künstlerisches Avantgarde-Konzept für Konstellationen wie der *Parti Imaginaire* und sein Umfeld noch von Bedeutung ist und dass das Vertrauen in das bewusstseins- und situationsverändernde Potenzial der Sprache (noch) nicht erschüttert ist.

Selbst ein Essay-Band wie *Tout a failli, vive le communisme* (2009) weist Analogien mit Manifesten auf, versucht aber eine biopolitische Analyse der Gegenwartssituation, aus der ein Appell resultiert, »den Parti Imaginaire aufbauen, heißt von jetzt ab, Lebensformen in ihrer Differenz zu etablieren, zu intensivieren, die Beziehungen unter ihnen komplex zu gestalten, den Bürgerkrieg unter uns so subtil wie möglich herauszuarbeiten.«¹²⁷ Die Umschlagsrückseite des Bandes definiert, was unter »Kommunismus« verstanden wird: »Kommunismus« ist der Name des Möglichen, das sich jedes Mal und an jedem Ort öffnet, wenn die Aneignung auf Grund läuft – bei einem wilden Streik, einem verwüsteten Planeten oder einem ekstatischen Feminismus. Dies zeigt, dass das Gefühl der Katastrophe, das uns verfolgt, zuallererst aus der Schwierigkeit herrührt, einen Übergang zu finden, eine Sprache zu erfinden, die Blöße anzunehmen, von der aus wir eine völlig andere Möglichkeit der Existenz erobern könnten. Dies zeigt auch, dass Kommunismus kaum eine Angelegenheit von Hypothesen oder Ideen ist, sondern eher eine furchtbar praktische Frage, im Wesentlichen lokal und vollkommen sinnlich.«¹²⁸

126 »[L]e Parti Imaginaire est le Dehors de ce monde sans Dehors, la discontinuité essentielle logée au cœur d'un monde rendu continu. Le Parti Imaginaire est le siège de la puissance.«; »Nietzsche, Artaud, Schmitt, Hegel, Saint-Paul, le romantisme allemand, le surréalisme, il semble que la déconstruction ait vocation à prendre pour cible de ses fastidieux commentaires tout ce qui, dans la pensée, se fit un jour ou l'autre porteur d'intensité.«, Übers. d. Verf., in: Comité invisible: *Introduction à la guerre civile*, VLCP: Rouen 2006, beide Zitate: 124 und 137. Es ist aufschlussreich, wie selbstverständlich die Präsenz Carl Schmitts in dieser Reihe dem Comité invisible offensichtlich erscheint.

127 Tiqqun: *Tout a failli, vive le communisme*, La Fabrique 2009, S. 14–15, zuerst in *Tiqqun 2* (2001).

128 »Kommunismus« est le nom du possible qui s'ouvre chaque fois et en tout lieu où l'appropriation échoue — sur une grève sauvage, une planète ravagée ou un féminisme extatique. C'est dire si le sentiment de désastre qui nous hante naît d'abord de la difficulté que nous éprouvons à trouver le passage, à forger le langage, à embrasser le dénuement d'où nous parviendrons à saisir une toute autre possibilité d'existence. C'est dire si le communisme est peu affaire d'hypothèse ou d'Idée, mais une question terriblement pratique, essentiellement locale, parfaitement sensible.«; »[C]onstruire le Parti [imaginaire], désormais, veut dire établir les formes-de-vie dans leur différence, intensifier, complexifier les rapports entre elles, élaborer le plus finement possible la guerre civile entre nous.«, in: Tiqqun: *Tout a failli, vive le communisme*, La Fabrique 2009, zuerst in *Tiqqun 2* (2001), Tiqqun: *Alles ist gescheitert. Es lebe der Kommunismus!*, Hamburg: Laika 2013, Umschlagrück-

Die »andere Existenzmöglichkeit« verbindet diesen »Kommunismus« mit dem »wahren Leben« der (historischen) Avantgarden, doch dabei spielen Kunst und Literatur keine Rolle mehr, auch nicht (oder erst recht nicht) im Sinne des KunstAktivismus. Der Kommunismus ist auch keine Badiou'sche »Idee« mehr, sondern eine Frage der (individuellen?) Lebenspraxis, wie das Postskriptum verdeutlicht: »Die ultimative Frage, die sich uns stellt, ist eher von ethischer als von politischer Natur [...] ob wir die Möglichkeit einer unbekanntem der Gewissheit des gegenwärtigen Schmerzes vorziehen [...] ob wir den kleinen Teil unseres Verlangens, der von der Kultur noch nicht durch ihren schweren Sumpf verseucht ist, fragen wollen, ob wir einen anderen Weg versuchen – im Namen eines noch nicht veröffentlichten Glücks.« Am Ende des eigentlichen Textes, der mit dem Hölderlin-Zitat »Aber das Irrsal hilft« endet, heißt es jedoch: »Indem wir in uns selbst das fremde Wesen empfinden, das uns schon immer entflohen war und das jede Möglichkeit begründet, die Einsamkeit als Bedingung der Begegnung, die Endlichkeit als Voraussetzung einer unglaublichen Freude, die Explosion als Bedingung einer neuen Geometrie der Leidenschaften zu leben / Die sich als Raum einer unendlichen Flucht anbietet / Meister einer neuen Kunst der Entfernungen«. ¹²⁹ Hier zeigt sich in der Form des Prosagedichtes nicht nur der lyrische Stil des Textes, der »essayisme flamboyant« solcher Passagen steht auch sichtbar in der Tradition der Zukunftsvisionen der (historischen) Avantgarden. Was jedoch total aufgegeben wird, ist ein mit Kunst und/oder Literatur verbundenes Projekt, die als unerträglich erfahrene und verstandene Realität zu ändern. Vielleicht ist es die List der Avantgarden, dass Bewegungen wie der *Parti Imaginaire* oder das *Comité invisible* zwar mit ihnen und vor allem ihrer Form der Radikalität brechen wollen, sie aber dazu auf ihre literarischen Formen und Stile zurückgreifen (müssen) und manchmal einen »revolutionären Romantismus« (Gefen) vertreten, der nicht nur in Gegensatz zu den poststrukturalistischen Vorbildern à la Foucault steht, sondern dem auch die Avantgarden distanziert gegenüberstehen.

seite. Es wird auch deutlich, dass die Verfasser Badiou's »Idee des Kommunismus« eher ablehnen.

- 129 Tiquun: *Alles ist gescheitert*, 328-329. »La question qui se pose à nous, de manière finale, est de nature éthique avant que d'être politique [elle] est de savoir si nous préférons l'éventualité d'un danger inconnu à la certitude de la douleur présente [...] si nous voulons interroger la petite part de notre désir que la culture n'a pas encore infesté de son pesant bourbier, essayer – au nom d'un bonheur inédit – un chemin différent.«; »Éprouvant en nous-mêmes l'être étranger qui nous a toujours-déjà déserté et qui fonde toute possibilité de vivre la solitude comme condition de la rencontre, la finitude comme condition d'un plaisir inouï, l'explosion comme condition d'une nouvelle géométrie des passions/Nous offrant comme l'espace d'une fuite infinie/Maîtres d'un nouvel art des distances«, in: *Tout a failli*, 395 und 397-398.

Theorie-Tod(e) und Gespenster der Avantgarde

1991 veröffentlicht Paul Mann seine Studie mit dem spektakulären Titel: *The Theory-Death of the Avant-Garde*, den (gelungenen) Versuch einer Bilanz der Avantgarde-Theorie-Diskussion der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Mann eröffnet seine Untersuchung mit einem »Pataphysics«-Kapitel, in dem er u. a. die Frage stellt: »Is the Avant-Garde Dead?«, auf die wenig später das Kapitel »Night of the Living Death« antwortet.¹³⁰ Und wenn er seine Untersuchung mit einem »Afterlife«-Kapitel schließt, so wird deutlich, dass die Avantgarde, wenn überhaupt, (nur noch) als Gespenst existiert und Kunst und Literatur an einen unheimlichen und verdrängten Teil ihrer (vergangenen?) Radikalität erinnert. Für Mann gilt: »The academy approves a space in which the avant-garde can be described as free, then turns around and insists that after all any freedom endorsed by the academy cannot be taken seriously«, und »It [der akademische Diskurs] projects an other, a margin, a beyond, only in order to open more fields into which discursive agencies can expand and establish control.« Die wissenschaftlichen Institutionen und ihre Diskurse bemächtigen sich also der Avantgarde, um sie und ihr Projekt kontrollieren und domestizieren zu können. Damit haben sich die (Spiel-)Regeln grundsätzlich verändert: »Meaning must now be defined as circulation within the discursive economy.«¹³¹ Unter diesen Marktbedingungen kann die Avantgarde nur noch als diskursives Geschäftsmodell weiterleben. Doch selbst wenn gilt, dass »der Diskurs die Avantgarde absorbiere und vernichte«, wie Mann schreibt, werde so etwas wie die Avantgarde weiterhin produziert und verteidigt; und Mann konstatiert zukunftsgerichtet: »Gespenstische Erscheinungen tauchen immer wieder auf«. Auch tot lebt die Avantgarde in der »Night of the Living Dead« also noch weiter. Und dieses Weiterleben führt in eine Situation, die der von Gespenstern ähnelt: »The death of the avant-garde is the recuperation of its very possibility; at the same time possibility survives as a kind of dialectical necessity. But without a surviving discourse of the possible.«¹³² Es kommt also zu einer gleichzeitigen Möglichkeit-Unmöglichkeit, Unverzichtbarkeit und Undenkbarkeit der Avantgarde, die in diesem Sinne ein Leben nach dem Tode führt, wie Manns letztes Kapitel »Afterlife«¹³³ illustriert. Im Grunde zieht Mann radikale Konsequenzen aus Bürgers Scheitern der Avantgarde. Es handelt sich nicht mehr nur um ein Scheitern der historischen oder der Neo-Avantgarde-Bewegungen, sondern um ein Scheitern des Theorie-Diskurses, der keine neuen Modelle mehr entwickeln kann, die eine so radikale Alterität zur Diskursökonomie repräsentieren, dass diese nicht vereinnahmt werden

130 »Pataphysics« (3-19), »Night of the Living Death« (31-41), in: Paul Mann: *The Theory-Death of the Avant-Garde*, Bloomington: Indiana UP 1991.

131 Mann: *The Theory-Death*, Zitate: 29-30.

132 Mann: *The Theory-Death*, Zitate: 40-41.

133 »Afterlife«, in: Mann: *The Theory-Death*, 141-145.

könnte. Doch mit diesem tödlichen Scheitern ist die Avantgarde nicht beerdigt, ihr Gespenst spukt weiter. Selbst die brillante Trauerarbeit des Essays von Mann bildet keinen so schweren Grabstein, dass das Gespenst ihn nicht immer wieder anheben könnte, um in der Gegenwart zu spuken und ihre Grenzen und ihr Scheitern zu markieren.

Kurz nach der Studie von Paul Mann erscheinen 1993 Derridas *Marx' Gespenster*. Auch seine *spectropoétique* reagiert auf ein Scheitern und die Grabreden auf den Marxismus, die in der Folge von 1989 fast zum Standardrepertoire geworden sind. Wie die literarisch-künstlerische stellt auch der Marxismus eine vor allem politische Avantgarde dar, die wegen ihres Scheiterns totgesagt werden kann und muß. Zwar habe die Avantgarde nicht behauptet, dass für sie gelte: »Ein Gespenst geht um in Europa«;¹³⁴ sie wolle die Gesellschaft jedoch mit Blick auf die Literatur und Kunst des 20. Jahrhunderts vor eine Herausforderung stellen, die mit der des Marxismus vergleichbar ist – nicht ohne Grund positionieren sich beide mit Manifesten. Wenn beide gestorben sind, so verbleiben der durch den Tod (oder das Scheitern) ausgelöste Traumatismus und die Trauerarbeit an ihnen. Für Derrida bildet dies eine »unendliche Aufgabe« (»tâche interminable«), denn: »Das Eigene eines Gespenstes, wenn es das gibt, besteht darin, dass man nicht weiß, ob es, wiederkehrend, von einem ehemals Lebenden oder von einem künftigen Lebenden zeugt.«¹³⁵ Die Frage ist, ob auch für die Avantgarde gilt, was Derrida für die *Spectres de Marx* postuliert: »Ein Phantom stirbt niemals, es bleibt stets zu-künftig und wieder-künftig.«¹³⁶ Derrida verweist auf Marx, der im *Achzehnten Brumaire* fordert/wünscht/hofft, »den Geist der Revolution wiederzufinden, nicht ihr Gespenst wieder umgehen zu machen«,¹³⁷ ein (retrospektiv) für Derrida unmögliches Unternehmen: »Das ist der Augenblick, in dem Marx zwischen dem Geist der Revolution und ihrem Gespenst zu unterscheiden anhebt, als wenn dieses nicht bereits von jenem herbeigerufen würde, als wenn nicht alles – was Marx doch selbst anerkennt – durch Differenzen »im Inneren einer ebenso allgemeinen wie irreduziblen Phantastik hindurchgehen würde«,¹³⁸ d.h. für die Revolution wie für die Avantgarde gilt, dass man ihren Geist nicht ohne

134 Jacques Derrida: *Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale*, Frankfurt: Suhrkamp 2004, 16. Deutsch auch im französischen Text: *Spectres de Marx*, Galilée 1993, 22.

135 Derrida: *Marx' Gespenster*, 139. »Le propre d'un spectre, s'il y en a, c'est qu'on ne sait pas s'il témoigne en revenant d'un vivant passé ou d'un vivant futur, car le revenant peut marquer déjà le retour du spectre d'un vivant promis.«, in: *Spectres de Marx*, 162.

136 Derrida: *Marx' Gespenster*, 139. »un fantôme ne meurt jamais, il reste toujours à venir et à revenir«, in: *Spectres de Marx*, 163.

137 Derrida: *Marx' Gespenster*, 155. *Spectres de Marx*, 181; (Zitat auf Deutsch).

138 Derrida: *Marx' Gespenster*, 157-158. »Marx entend distinguer entre l'esprit (*Geist*) de la révolution et son spectre (*Gespenst*), comme si celui-là, déjà, n'appellait pas celui-ci, comme si tout ne passait pas, il le reconnaît pourtant lui-même, par des différences à l'intérieur d'une fantastique aussi générale qu'irréductible«, in: *Spectres de Marx*, 184.

ihre Gespenster haben kann, was für eine »Idee der Avantgarde« nicht ohne Folgen bleiben kann. Bei Derrida sind die Idee und ihr Geist/Gespenst durch eine *Différance* unauflöslich miteinander verbunden,¹³⁹ denn mit dem Gespenst verbindet sich »das ungeduldige und sehnsüchtige Warten auf eine Erlösung«,¹⁴⁰ und zwar durch den Geist. Das »Gespenst der Avantgarde« beschwört und erwartet also immer die »Idee der Avantgarde«. Dieser »Geist« der Avantgarde und das Heimlich-Unheimliche, das mit ihm einhergeht, unterliegt jedoch der Notwendigkeit und Unmöglichkeit eines Zentrums, ist also durch die *Différance* charakterisiert, oder um es mit Derrida zu sagen: »Es kehrt also wieder, *das da*, es kommt zurück, es drängt und es gibt zu denken [...] das da untersteht umso weniger einem ›Wiederholungsautomatismus‹ (dem der Automaten, die sich seit langem vor uns drehen), als es uns all das, *alles andere* zu denken gibt, was einem Wiederholungszwang unterliegt: *alles andere, jeder andere ist ganz anders*.«¹⁴¹ In dieser Hinsicht ähnelt die heutige »Präsenz« der Avantgarden jener des Marxismus: Ihr Geist »spukt« zumindest solange, wie die von ihnen aufgeworfenen Fragen (die Überwindung des Kapitalismus; jene der Grenzen von Kunst und Literatur) keine (im eigentlichen Sinne unmögliche) abschließende »Antwort« bekommen haben. Umso mehr gilt dies für eine Avantgarde-Konzeption, die eine neue Zweite Avantgarde propagieren und ihr Ziel darin sehen soll, zur Verwirklichung der »Idee des Kommunismus« (s. u.) beizutragen.

Internet, Re-Enactment und Avantgarde

Auch wenn Kunsthistoriker wie Léger, Raunig, Roberts und Rasmussen oder das *Comité Invisible* das Internet oder soziale Netzwerke natürlich zur Kenntnis nehmen, so analysieren sie kaum die mit den »neuen« Medien einhergehenden Veränderungen in der Kunst. Dies unternimmt Boris Groys in seinem Essay-Band *In the Flow* (2016). Zwar erwähnt er das Appaduraische Modell von Flows und Scapes zu keinem Augenblick, doch gilt auch für Groys' Modell, was Appadurai mit seinen »historically situated imaginations of persons and groups spread around the world« verbindet, nämlich ihre Fluidität und ihre Existenz als »in Bewegung« (Ette) zu sein. Dies illustrieren bei Appadurai mit dem Internet zum Beispiel die »mediascapes« (für die visuellen Medien, wenn auch nicht die Kunst). Groys hingegen, der zwischen dem »flow

139 Derrida: *Marx' Gespenster*, 186. *Spectres de Marx*, 217.

140 Derrida: *Marx' Gespenster*, 186, »attente impatiente et nostalgique d'une rédemption«, in: *Spectres de Marx*, 217.

141 Derrida: *Marx' Gespenster*, 235. »[C]ela revient, cela fait retour, cela insiste dans l'urgence, et cela donne à penser [...] cela relève moins d'un ›automatisme de répétition‹ (celui des automates qui tournent devant nous depuis longtemps) qu'il ne nous donne à penser tout cela, tout autre, dont relève une compulsion de répétition: que tout autre est tout autre.«, *Spectres de Marx*, 273.

of information« des Internets und dem »material flow« der Kunst und ihren (dokumentierten) Aktionen unterscheidet, konstatiert: »[T]he Internet is not a flow but a reversal of the flow« und er erklärt diese (auf den ersten Blick erstaunliche) Umkehr der vorherrschenden Sichtweise so: »[T]he Internet allows us much easier access to the documentation of previous art events«, und d.h. »the re-enactment of an art event as anticipation and realizing of a new beginning«,¹⁴² was inzwischen durch die Künstliche Intelligenz noch einmal ins (fast) Grenzenlose gesteigert worden ist. Damit setzt sich Groys, der in diesem Zusammenhang mit Malevitch (»Becoming Revolutionary: On Kasimir Malevich«) und Greenberg (»Clement Greenberg: An Engineer of Art«) auch zwei wichtige Vertreter der (historischen) Avantgarde und ihrer Theorie diskutiert,¹⁴³ mit einem der entscheidenden Probleme der post-historischen Avantgarden auseinander: der (möglichen und unmöglichen) Wiederholung, die Hal Foster mit der Nachträglichkeit (*deferred action*) zu retten versucht, und deren Funktion als eigentlichem Beginn. Zugleich bestätigt das Re-Enactment die These von Rosalind Krauss' *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* dank des neuen Mediums in 1985 nicht vorhersehbarer Weise. Damit stellt sich aber nicht nur die Frage der Originalität der »neuen« Avantgarde ganz anders, sondern auch die nach der Möglichkeit der Avantgarde, mit einer aufsehenerregenden, neuen und einmaligen Plötzlichkeit, die Grenzen von Kunst und Literatur anders sehen und damit infrage stellen zu lassen. Wenn gilt, dass jedes Kunstereignis den zukünftigen Untergang und das Verschwinden der gegenwärtigen Lebensordnung imitiere, so können Kunstwerke, von Installationen und Performances ganz zu schweigen, allenfalls im jeweils präsenten Moment originell wirken, um (fast) unmittelbar darauf ein Teil der Internet-Flows zu werden: Es handelt sich immer um eine »ursprüngliche Einschreibung in das ›Hier und Jetzt‹ des Materialflusses«. Und da die digitalen Metadateien für Groys eine »Aura ohne Objekt« schaffen, ist »the adequate reaction to this metadata [...] the reenactment of the documented event«. ¹⁴⁴ Während Ereignisse in analogen Zusammenhängen oft singulär sind, können sie in einer digitalen Variante unendlich oft gleichbleibend wiederholt und reproduziert werden, damit entziehen die digitalen Reproduktionen der Avantgarde das, was im Zentrum ihres Projekts steht: Die Grenzen zwischen Kunst und Leben und ihre Veränderung und Überwindung bis hin zur Auslöschung werden durch ein unendliches Spiel mit Grenzen und Kombinationen abgelöst. Die Frage ist, was unter solchen Bedingungen noch von der Avantgarde bleiben kann.

Vor allem in den ersten drei Kapiteln setzt sich Groys damit auseinander,

142 Boris Groys: *In the Flow*, London: Verso 2018 (2016), S. 7.

143 »Becoming Revolutionary: On Kasimir Malevich« (61-74); »Clement Greenberg: An Engineer of Art« (101-113), in: Groys: *In the Flow*.

144 Boris Groys: *In the Flow*, Zitate: 7 und 4.

ob mit den Internet-Flows eine »künstlerische Revolution« einhergeht.¹⁴⁵ Das erste Kapitel zeigt unter dem Titel »Entering the flow«, wie die Kunst den Flow vorbereitet bzw. vorweggenommen hat: vom Gesamtkunstwerk über die historischen Avantgarden bis zu »Aktionskünstlern« wie Debord oder Schlingensief.¹⁴⁶ Die entscheidende Wende bildet allerdings der von Harald Szeemann Mitte der 1980er Jahre initiierte »curatorial turn«, dessen Installationen die ausgestellten Kunstwerke in einen kontingenten materiellen Raum einschreiben. Damit werden nicht nur die Museen zu Events, auch das Publikum wird in den konkreten künstlerischen Raum, wie etwa den Installationsraum, integriert und so ein Teil der Kunst.¹⁴⁷ In gewisser Weise wird die »Rückführung von Kunst in Leben« ganz unmittelbar, d.h. momentan und innerhalb eines fiktionalen Raums verwirklicht. Doch was die (historischen) Avantgarden als eine Überwindung der Autonomie und eine Etablierung von Authentizität erreichen wollen, wird hier zum komplexen Spiel medialer Ebenen, wenn dieses unmittelbare Kunstereignis zudem visuell dokumentiert wird und dadurch an Mittelbarkeit gewinnt: »Now the visitor is put inside an event and cannot meet the gaze of the camera that documents this event, the secondary gaze of the editor who does the postproduction work on the documentation, or the gaze of a later spectator of the documentation.« Was nach dem konkreten Ereignis bleibt, ist seine Dokumentation, und ihr Eventcharakter zweiten oder dritten Grades, und damit ist das Museum »a place where the asymmetrical war between ordinary human gaze and technologically armed gaze not only takes place but is also revealed, so that it can be thematized and critically theorized.«¹⁴⁸ Wenn der Krieg zwischen dem menschlichen und dem technologischen Blick asymmetrisch geworden ist, wo ist dann der Ort der Avantgarde? Diese Situation entspricht weit mehr jener einer »technischen Reproduzierbarkeit« als der einer (historischen) Avantgarde, die versucht, »[d]ie Kräfte des Rausches der Revolution zu gewinnen«, um in Benjaminschen Kategorien zu sprechen.

In »Under the Gaze of Theory«, dem zweiten Kapitel seines Buchs, entwickelt auch Groys so etwas wie den *Theory-Death of the Avant-Garde*, um Paul Mann zu zitieren.¹⁴⁹ Groys sieht im Gegensatz zu Debords *Gesellschaft des Spektakels*, die durch die Passivität der Konsumenten charakterisiert ist, das heutige Publikum in unablässige Tätigkeiten eingebunden: Mit Facebook, Twitter und anderen sozialen Medien partizipieren alle Menschen an permanenten

145 »Entering the Flow« (9-22), »Under the Gaze of Theory« (23-42), »On Art Activism«, (43-60), in: Groys: *In the Flow*.

146 Siehe auch: Wolfgang Asholt: »Schlingensief, die Avantgarde und das Theater: (auch) eine historische Begriffsbestimmung«, in: Lore Knapp u. a. (Hg.): *Christoph Schlingensief und die Avantgarde*, München: Fink 2019, 61-75.

147 Groys: *In the Flow*, 17 und 19.

148 Groys: *In the Flow*, 21 und 22.

149 In gewisser Weise hat Groys dies mit *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde* (2005) vorbereitet. (s. Kap. I.2).

Aktivitäten, wobei allerdings gefragt werden kann, ob das nicht Pseudo-Aktivitäten sind, die mit Debords Spektakelgesellschaft in jeder Hinsicht kompatibel sind, ja sie geradezu ausmachen, da die Aktivitäten innerhalb des Digitalen sowohl räumlich als auch zeitlich stark begrenzt sind. Doch für Groys gilt: Diese Aktivitäten lassen die Theorie »praktisch werden«: »So one can say that theory's call to action fits very well within the contemporary media environment«, oder noch deutlicher: »the performative subject is constituted by the call to act, to demonstrate oneself as alive.«¹⁵⁰ Wenn es eine neue Avantgarde gibt, so realisiert sie ihre »Rückführung von Kunst in Leben« dadurch, dass die (künstlerischen) Performances der Subjekte die auf Dauer gestellte Form ihres »Lebens« sind, in die allerdings immer nicht nur ihr Ende, sondern auch ihr Scheitern eingeschrieben ist. In ihrem destruktiven Scheitern sieht Groys auch das Charakteristikum der Avantgarde: »One can say that the avant-garde, looking towards the future, saw precisely the same image that Benjamin's *Angelus Novus* saw when looking towards the past.« Dies trifft für Groys's Avantgarde-Konzeption zu, die von Malevič/Mondrian bis zu Sol LeWitt und Judd die Avantgarde mit »machine-like programmes«¹⁵¹ identifiziert – für die Kunst und Literatur des Dadaismus oder des Surrealismus könnte dies allerdings nur schwerlich behauptet werden. Mit den (historischen) Avantgarden sieht Groys die Aufgabe der Kunst darin, die Welt zu (ver-)ändern: »art can do it, and in fact has already done it.« Worin sich Groys dann aber von den Avantgarden unterscheidet und (fast) eine l'art-pour-l'art Position vertritt, zeigt seine Jahrhundertbilanz: »However, from the time of the avant-garde onwards, art became [...] a universal, nonspecific, nonproductive, generally accessible activity free from any criteria of success« – Eben dies ist die Kunstkonzeption, gegen die die (historischen) Avantgarden revoltiert haben. Für Groys soll diese Kunst emanzipatorisch und befreiend wirken, »But it is [!] does so precisely by liberating us from history – by liberating life from history.«¹⁵² Die Frage ist, ob dieses Von-der-Geschichte-Befreien ein Erfolgskriterium ist und ob es dank der Medien möglich ist. Ein von der Geschichte befreites Leben würde in der Tat aus der (realisierten) Rückkehr von Kunst in mediales Leben resultieren und hätte das »Projekt der Avantgarde« verwirklicht. So ist die Frage nicht nur, ob dies schon heute dank der elektronischen Flows der Fall ist, sondern ob dies je der Fall sein kann.

Angesichts dieser Situation könnte man erwarten, dass Groys den »Art Activism« wenn nicht verurteilt, so doch als überflüssig und wirkungslos betrachtet. Kunst-Aktivistinnen »want to be useful, to change the world, to make the world a better place – but at the same time, they do not want to cease to be artists«, zudem stimmt er der konservativen Kunstkritik nicht zu, die den Kunstaktivisten eine künstlerische Qualität abspricht. Stattdessen sieht

150 Groys: *In the Flow*, 29 und 31.

151 Groys: *In the Flow*, 35 und 36.

152 Groys: *In the Flow*, 40, 41 und 38.

Groys die Aktivisten einem grundsätzlicheren Dilemma ausgeliefert: »But art activism cannot escape a much more radical, revolutionary tradition of the aestheticization of politics: the acceptance of one's own failure, understood as a premonition and prefiguration of a coming failure of the status quo in its totality that will leave no room for its improvement or correction.«¹⁵³

Dementsprechend, so die abschließende Wertung, werde jede kunstaktivistische Aktion, die auf die Stabilisierung des Status quo ausgerichtet ist, sich letztlich als unwirksam erweisen, während gleichzeitig jede Aktion, die auf die Zerstörung des Status quo gerichtet ist, letztlich erfolgreich sein werde. So sehr damit kunstaktivistische Aktionen gegen den Status quo, etwa die Bekämpfung und Überwindung des Kapitalismus gerechtfertigt werden, wird sich der dann entstandene Status quo auf Dauer allerdings als ebenso ineffektiv herausstellen, wie der vorhergehende Zustand; ähnlich hatten schon die italienischen Futuristen argumentiert. Umso erstaunlicher ist, dass Groys den »KunstAktivismus«-Teil mit der Einschätzung schließt: »total aestheticization [...] creates an ultimate horizon for successful political action if this action has a revolutionary perspective.«¹⁵⁴ Eine solche »Perspektive« kann man zumindest den sowjetischen Futuristen oder Konstruktivisten nicht absprechen, doch inwieweit ihre politische Aktion »erfolgreich« war, wird im dem darauf folgenden Kapitel »Becoming Revolutionary: On Kazimir Malevich« von Groys anders bewertet. Dort heißt es resümierend: »[R]adical and revolutionary art abandons all goals, and enters the nonteleological, potentially infinite process that the artist cannot and does not want to bring to an end.« Damit werden die Argumente des *Nullpunkt*-Bandes (2005) von Groys/Hansen-Löve wieder aufgenommen (s. Kap. I.4). Doch würden sich – unabhängig davon, ob diese Konzeption die historischen Avantgarden insgesamt erfasst – die gegenwärtigen Kunst-Aktivist:innen, also die Zweite Avantgarde, von einer solchen Perspektive animieren und aktivieren lassen, bei der der unendliche Prozess eigentlich auch eine »permanente« Revolution dementiert? Wenn die radikale und revolutionäre, also die aktivistische Kunst alle Ziele aufgeben soll, was ist dann aus dem »horizon for successful political action« geworden? Groys betrachtet Malevitch als den »revolutionären Künstler«: »It means to join the universal material flow that destroys all the temporary political and aesthetic orders.«¹⁵⁵ So verstanden gehen politische und künstlerisch-ästhetische Revolution ineinander über, und der Künstler wird zum »Aktivisten«. Es ist allerdings unwahrscheinlich, ob sich die Künstler der *Second Economy* von Roberts mit einer solchen Aktivismus-Konzeption identifizieren könnten.

153 Groys: *In the Flow*, 43 und 55.

154 Groys: *In the Flow*, beide Zitate: 60.

155 »Becoming Revolutionary: On Kazimir Malevich« (61-74), in: Groys: *In the Flow*, beide Zitate: 74.

Nach der Avantgarde?

Schon der Titel seines Essay-Bandes, *What Comes after Farce? Art and Criticism at a Time of Debacle* (2020), zeigt, dass Hal Foster die Situation der Gegenwartskunst weit kritischer als Groy's sieht.¹⁵⁶ Doch entsprechend der Etymologien der beiden Zentralbegriffe (Farce, Debacle, die auch als Zwischenspiel oder Eisschmelze verstanden werden können), erblickt Foster im »Danach« auch neue Möglichkeiten. Diese müssen allerdings dem Flow der immer kapitalabhängigeren Spektakularisierung abgerungen werden. Das gilt für Museumsarchitektur und -Konzeption (»Gray Boxes«) ebenso wie für das Ausstellungswesen (»Exhibitionists«), bei dem die Inszenierung leicht von einer künstlerischen Auseinandersetzung in die Effekthascherei abgeleiten könne.¹⁵⁷ Aus diesen beiden Flows der Inszenierung ergibt sich eine Abnutzung der Transgressionen: »On one side, it is recouped as spectacle [...] on another, it is incorporated in the art institution [...] on still another, it is dulled by repetition«; wie im Falle der Groy'schen Flows. Mit dem Resultat, dass es sich nur noch um »the avant-garde of dissipated scandals« handeln kann.¹⁵⁸

Foster präsentiert mehrere Künstler, die an diesen Transgressionsgrenzen arbeiten und mit ihnen spielen, von »Claire Fontaine«, einem Künstler:innen-Kollektiv, das 2020 die Dior-Kollektion in den Tuileries performiert, über Kerry James Marshall, Harun Farocki oder Hito Steyerl bis zu Trevor Paglen. Dessen »Machine Images« partizipieren am und reagieren auf den »Internet Flow« bei Groy's, und illustrieren, dass es »no obvious way to intervene in machine-machine systems« gibt. Vor allem aber konfrontieren sie Kunst und Literatur mit der Frage: »How does machine vision affect our usual ideas about representation, meaning, and critique?« Was Paglen vorschlägt, ist eine Fortschreibung der situationistischen *dérive*: »It is in inefficiency, experimentation, self-expression, and often law-breaking that freedom and political self-representation can be found«,¹⁵⁹ wobei auch von Foster nicht gefragt wird, wieso diese Verweigerung per (Selbst-)Marginalisierung mehr als ein halbes Jahrhundert später bessere Chancen haben sollte als bei den Versuchen der Situationisten. Mit den »Model Worlds« geht er kritischer um. Wenn Sarah Szes Installationen ihre »new worlds from old fragments« in der Ambiguität zwischen dem »utopian dream of imaginative construction and rapport« und

156 In *Art since 1900* hat Foster Peter Bürger noch seine Kritik der Neoavantgarde als »farcial repetition« (380) vorgeworfen.

157 »Gray Boxes«, 76-81; »Exhibitionists«, 68-75, in: Hal Foster: *What Comes after Farce? Art and Criticism at a Time of Debacle*, London: Verso 2020, 74.

158 Foster: *What Comes after Farce?*, 35. Siehe auch: Wolfgang Asholt: »Skandal als Programm? Funktionen des Skandals in den historischen Avantgarden und Funktion der historischen Avantgarde als Skandal«, in Andreas Gelz u.a. (Hg.): *Skandale zwischen Moderne und Postmoderne. Interdisziplinäre Perspektiven auf Formen gesellschaftlicher Transgression*, Berlin: de Gruyter 2014, 149-166.

159 »Machine Images« (129-138), in: Foster: *What Comes after Farce?*, Zitate: 136, 138 und 137.

dem »dystopian fact of commodification and control« situieren, so stellt Foster ihnen die Frage: »What is the relation of her object-oriented aesthetic to our biotechnical Anthropocene?«, d.h. offerieren Szes Werke nicht im Sinne Alt-hussers imaginäre Lösungen für reale Gegensätze?¹⁶⁰ Wenn er jedoch an der Tatsache, dass ihre Kunst solche Fragen aufwirft, deren Bedeutung festmacht, so illustriert das, dass jenseits der (wichtigen) Fragen keine Perspektive zur Überwindung des Problems, auf das sie verweisen, entwickelt wird oder werden kann. In den »Real Fictions« geht Foster auf die Wiederkehr des Realen oder den neuen Realismus in Kunst und Literatur ein, die schon für *The Return of the Real* (1996) entscheidend ist. Den dreifachen Rahmungen oder Infragestellungen des »Realen«, sei es die »Befreiung« des Signifikanten vom Signifikat, das Reale als (exklusiver) Effekt des Textes oder als »traumatischer« Effekt im Sinne einer Antwort auf die Herrschaft der Zeichen, setzt Foster »the real viewed as a fragile construction«, etwa in *Remainder* von Thomas McCarthy, bei Thomas Demand (*Badezimmer*, 1997) oder bei Taciat Dean (*Event for a Stage*, 2015) gegenüber. Wobei sich die doppelte Frage stellt: »[H]ow do the real fictions reviewed here bear on ›alternative facts‹, and might the former be deployed to challenge the latter in a way that avoids a simple retranchement to a positivistic framing of the real?«, so lautet der letzte Satz des Buches.¹⁶¹ Unabhängig von der Antwort auf diese Frage wird aber deutlich, dass sich mit dem »neuen« Realen als fragiler Konstruktion kein Projekt einer Zweiten Avantgarde verbindet.¹⁶² Stattdessen ist die »Avantgarde« der (institutionellen) Kritik bescheiden geworden, wie die im Vorwort formulierte Erwartung verdeutlicht. Ihre Absicht ist es, »Druck auf die Risse in der sozialen Ordnung auszuüben, in denen der Macht Widerstand geleistet und entgegengearbeitet werden kann«. Dies ist allerdings kein Projekt der Avantgarde mehr, sondern die Funktion von Kunst und Literatur der Moderne. Und dies ist für Foster auch mit dem Projekt der unvollendeten Moderne kompatibel. Er versteht unter »Debacle« die vom Eis der (neo-avantgardesken) Farce befreite Kunst (und Literatur) der Gegenwart, darauf weist unter anderem seine Einschätzung hin, dass Universitäten und Museen unerwarteterweise wieder zu öffentlichen Räumen werden, in denen – zumindest dem Prinzip nach – Kritik geäußert und Alternativen diskutiert werden können.¹⁶³ Zum Ende seines einflussreichen Artikels »Who's Afraid of the Neo-Avant-Garde?« (1994/1996) schreibt Hal Foster, Derrida zitierend: »It is thus the delay which is the beginning.« So it is for the avant-garde as well.«¹⁶⁴ Die Rückkehr des öffentlichen Raums ist

160 »Model Worlds« (139-147), in: Foster: *What Comes after Farce?*, Zitate: 147, 145 und 147.

161 »Real Fictions« (148-161), Foster: *What Comes after Farce?*, Zitate: 154 und 161.

162 Zum neuen Realen: Wolfgang Asholt: »Michel Houellebecq: eine ›Wiederentdeckung‹ des Realismus?«, in: Julia Brühne u. a. (Hg.): *Re-Konstruktionen des Realen. Die Wiederentdeckung des Realismus in der Romania*, Mainz UP/V&R 2021, S. 345-360.

163 »Introduction«, in: Foster: *What Comes after Farce?*, beide Zitate: X.

164 »Who's Afraid of the Neo-Avant-Garde?«, in: Hal Foster: *The Return of the Real*, 1-34, hier: 32.

freilich eher eine »nachträgliche« Wiederentdeckung der Moderne, und sei es als zweite Moderne und nicht so sehr die Wiederentdeckung der Avantgarde oder der Neo-Avantgarden und auch nicht einer Zweiten Avantgarde.

Wandel durch Annäherung? Die Idee des Kommunismus, die Zweite Avantgarde und der KunstAktivismus

Die (ewige) Idee des Kommunismus

Marc James Léger eröffnet seine Studie *Vanguardia. Socially engaged art and theory* mit der Erklärung: »The work of Žižek and Badiou in particular is singular in its rethinking of the main categories of the political left.«¹⁶⁵ Auch angesichts der Tatsache, dass beide Philosophen mit ihrem Projekt einer Idee oder einer Hypothese des Kommunismus die Avantgarde als sozial engagierte Kunst und Theorie für kaum erwähnenswert halten, illustriert dies deutlich die Dominanz der politisch-philosophischen gegenüber der literarisch-künstlerischen Avantgarde. In seinem Beitrag zu dem von ihm mitherausgegebenen Band *The Idea of Communism* (2013) spricht Slavoj Žižek zwanzig Jahre nach Derridas *Spectres de Marx* zwar ebenfalls von Gespenstern, erwähnt Derrida jedoch mit keinem Wort. Wie Badiou rechtfertigt er die chinesische Kulturrevolution als »Ereignis« im Sinne der »Idee« oder des »Geistes« des Kommunismus: »If, however, we analyse it as an Event, as an enactment of the eternal Idea of egalitarian Justice, [...] the eternal idea of the Cultural Revolution survives its defeat in socio-historical reality; it continues to lead the underground spectral life of the ghosts of failed utopias which haunt future generations, patiently awaiting its next resurrection«, d.h. die Kulturrevolution ist nicht nur ein Gespenst, sondern ein »Hauptgespenst«, eines von denen Marx und Engels in der *Deutschen Ideologie* sprechen. Solange die ewige Idee der egalitären Gerechtigkeit nicht ihre Erfüllung gefunden hat, spukt sie weiter, aber im Gegensatz zu Derrida glaubt Žižek an eine abschließende Antwort. Doch bis dahin gilt: »The communist Idea thus persists: it survives the failures of its realization as a spectre which returns again and again, in an endless persistence.«¹⁶⁶ Wo die Wiederkehr bei Derrida im Sinne der *Différance* kein Ende finden kann, lebt das Gespenst des Kommunismus als sein Geist/seine Idee in Erwartung dieses Ereignisses, auf das schon Raunig für die Avantgarde gesetzt hat, weiter; im Sinne einer wiederauferstehenden Erlösung ähnelt es also einer eschatologischen Heilserwartung.

Mit dem Begriff des Ereignisses übernimmt Žižek ein zentrales Konzept der *Hypothèse communiste* seines Freundes Alain Badiou. Zuerst als Vor-

165 Léger: *Vanguardia*, 2.

166 Slavoy Žižek: »How to begin from the beginning«, in: Costas Douzinas/Slavoy Žižek (Hg.): *The Idea of Communism*, London: Verso 2010, 209-226, hier: 216 und 217.

trag bei der Konferenz »The Idea of Communism« (London 2009), dann als Buch 2009 auf Französisch erschienen, wird Badiou's Beitrag 2010 unter dem Titel »The Idea of Communism« im erwähnten Sammelband der Londoner Tagung veröffentlicht.¹⁶⁷ Badiou bezeichnet das, was er als *Ereignis* (*event*) qualifiziert, als »den Weg für die Möglichkeit von etwas, das, – aus der begrenzten Perspektive der Beschaffenheit der Situation oder der Legalität dieser Welt – streng genommen unmöglich ist«; ein *Ereignis* ist »das Erscheinen des Realen als seine eigene zukünftige Möglichkeit.«¹⁶⁸ Dass das *Ereignis* als die Möglichkeit von etwas Unmöglichem oder unmöglich Scheinendem bestimmt wird, formuliert eher einen Glauben oder eine (verzweifelte?) Hoffnung, umso wichtiger wäre es, Genaueres über die Möglichkeitsbedingungen des *Ereignisses* zu sagen, worauf Badiou allerdings verzichtet. Vor allem aber spielt es für Badiou keine Rolle, dass schon für die Konzeption des Surrealismus *Ereignisse* wie der *objektive Zufall* oder die *Begegnung* entscheidende Bedeutung haben. Im Gegenteil: »Die avantgardistischen Strömungen [...] etwa die Surrealisten und, noch schlimmer, die Situationisten [...] waren nichts als eine verzweifelte und unbeständige Suche nach einem Vermittler-Schema, nach einem didaktisch-romantischen Schema.«¹⁶⁹ Ein deutlicher Hinweis darauf, wie wenig Verständnis die literarisch-künstlerische von einer solchen politisch-philosophischen Avantgarde zu erwarten hat.

Dennoch ist es gerade die Erwartung oder die Gewissheit des *Ereignisses*, die es Badiou gestattet, nach dem Scheitern des real existierenden Sozialismus von der »Idee des Kommunismus« zu sprechen. Wenn die »Idee des Kommunismus« auch für Žižek im Untergrund das gespenstische Leben einer gescheiterten Utopie führt, die künftige Generationen heimsuchen wird und geduldig auf ihre nächste Wiederauferstehung wartet,¹⁷⁰ so kann man in diesem »Gespenst« eine Homologie-Struktur mit den historischen und gegenwärtigen Zweiten Avantgarden sehen, auch wenn das Scheitern der Avantgarden historisch mit ungleich geringeren Opfern als jenes der »Idee des Kommunismus« verbunden ist. In gleicher Weise, wie die »Idee des Kommunismus« für Badiou und Žižek nicht scheitern kann, weil sie ein »enactment of the eternal Idea of egalitarian Justice« repräsentiert, müsste die »Idee der Avantgarde« auch deshalb nie (endgültig) widerlegt werden können, weil sie die ewige Idee der

167 Alain Badiou: »The Idea of Communism«, in: Douzinas/Žižek (2010), S. 1-14. Žižeks Beitrag bildet den Abschluss dieses Bandes, der mit Badiou's (titelgebendem) Aufsatz eröffnet wird. 2011 erscheint *Die kommunistische Hypothese* Badiou's bei Merve (Berlin) und 2012 die deutsche Übersetzung des Sammelbandes *Die Idee des Kommunismus* (Hamburg: Laila), in der Badiou's Beitrag wieder den Titel »Die Idee des Kommunismus« trägt. Darüber, ob es einen Unterschied zwischen einer »Idee« und einer »Hypothese« des Kommunismus geben könnte, hat sich Badiou nicht ausgelassen.

168 Badiou, »Die Idee des Kommunismus«, 18.

169 Alain Badiou: *Dritter Entwurf eines Manifests für den Affirmationismus*, Berlin: Merve 2007, S. 12 und 20.

170 Slavoj Žižek, *In Defense of Lost Causes*, London: Verso 2008, 207.

Veränderung des Lebens von der Kunst her und mit künstlerischen Mittel proklamiert. Es muss sich allerdings um eine Kunst handeln, die von den jeweiligen Institutionen nicht als attraktive Möglichkeiten der Rekuperation und des Profits in einer Gesellschaft des Spektakels genutzt werden kann. Oder, um es erneut analog und homolog zu Badiou/Žižek zu formulieren: Jedes Scheitern dieses Ausbrechens aus dem Warencharakter der Kunst ruft neue Versuche hervor, bis es zu jenem *Ereignis* kommt, das eine wirkliche Revolution bedeutet. Auch wenn es keine Gewissheit eines solchen »streng genommen unmöglichen« Ereignisses gibt, würde das analog der »Idee des Kommunismus« nicht bedeuten, dass die »Idee der Avantgarde« damit obsolet wäre. Allein die Existenz von Grenzen stellt eine Herausforderung dar, die zu unumkehrbaren Transgressionen auffordert, auch wenn diese seit Foucaults »Préface à la transgression« (1963) und Sollers' *L'écriture et l'expérience des limites* (1968) in der Gegenwartskunst offensichtlich weit mehr als in der Gegenwartsliteratur provozieren. Die Ereignisse, die die Provokationen in der Kunst repräsentieren, werden inzwischen, wie nicht nur Hal Foster betont, jedoch fast umgehend von den Institutionen und vom Kunstmarkt vereinnahmt.

Seit dem 19. Jahrhundert sind die literarisch-künstlerische und die politisch-soziale Avantgarde miteinander verbunden und aufeinander angewiesen: ohne das *Ereignis* eines ökonomisch-sozialen Systemwechsels kann die literarisch-künstlerische Avantgarde ihre Transgressionen allenfalls momentan verwirklichen, und ohne eine Veränderung in Kunst und Literatur wird ein *radikales Imaginäres* auch gesellschaftlich, vor allem aber individuell auf Dauer unmöglich sein. Wenn Badiou für die politisch-philosophische Avantgarde fordert: »An Idea is always the assertion that a new truth is historically possible [...] the dividing line drawn by the State between the possible and the impossible may once again be shifted, however radical the previous shifts [...] may have been«,¹⁷¹ so müsste dies ebenso für die literarisch-künstlerische Avantgarde und ihre Überwindung der Institution Kunst/Literatur gelten. Auch sie will mit ihren *Ereignissen* (etwa Manifesten) das, was unmöglich erscheint, möglich machen, wobei die »Idee der Avantgarde« (wie auch jener der politischen Avantgarde) immer mehr der Gefahr ausgesetzt ist, dass aus den Ereignissen, mit denen sie sich manifestiert, *Events* gemacht werden (können), die marktkompatibel sind. Wie Badiou's Perspektive allerdings ein weiteres Mal verdeutlicht, ist die politisch-philosophische Avantgarde weder Willens noch in der Lage, der literarisch-künstlerischen Avantgarde Selbstständigkeit zuzubilligen oder auch nur ihre Notwendigkeit anzuerkennen. Wenn er von der Kunst verlangt, »die affirmativen Kategorien der Kunst wieder zu finden, die Kunst in das positive Ziel der Emanzipation einzuschreiben« und »die Kunst mit dem konstruktiven Vorhaben der Revolution zu verbinden«,¹⁷² so lässt dies die Konflikte zwischen den (historischen) literarisch-künstlerischen und politischen Avantgarde außer

171 Badiou: »The Idea of Communism«, 12-13.

172 Badiou: *Dritter Entwurf eines Manifests*, 47-48.

Acht, bestätigt aber den generellen Dominanzanspruch der politisch-sozialen Avantgarde. Damit wird eher der Weg zur Agit-Prop Kunst und Literatur als zu einer radikalen künstlerischen Avantgarde gewiesen. Zwar nehmen Vertreter des KunstAktivismus und der *Second Economy* zuweilen die russisch-sowjetische Avantgarde in Anspruch (etwa Chto Delat?), doch werden deren konkrete Erfahrungen, obwohl sie in Dauer und Intensität erheblich weiter gingen als heutige Aktionen oder Performances, nie wirklich berücksichtigt. Das konfrontiert die Zweite Avantgarde des KunstAktivismus umso mehr mit der Frage, inwieweit auch heute die Objekte und die Ziele des Aktivismus in nicht nur letzter Instanz von der politischen Avantgarde formuliert werden, d.h. ob der KunstAktivismus also (nur) eine spektakulär-attraktive Form der politischen Avantgarde darstellt. Insofern bildet die bereitwillige Anerkennung der Dominanz der politisch-philosophischen Avantgarde, d.h. der »Idee des Kommunismus«, von Seiten mancher KunstAktivisten auch ein Indiz für die gegenwärtige Situation der literarisch-künstlerischen als einer Zweiten Avantgarde.

Die Idee der Avantgarde

Es scheint kein Zufall, dass Léger von »Ideen« oder »Hypothesen der Avantgarde« spricht. Damit sieht er die Avantgarde in einer mit dem Kommunismus vergleichbaren Situation: Nach den großen Experimenten des 20. Jahrhunderts sind beide gescheitert. Aus den verlorenen Illusionen werden nun allerdings unterschiedliche Schlüsse gezogen. Für Léger, wie für seine Referenzphilosophen Badiou und Žižek, befindet sich der Kapitalismus in einer solchen Krise, dass die »Idee des Kommunismus« neue Attraktivität gewinnt. Ähnliches wird aber nicht für die Kunst postuliert. Wie spektakulär auch immer sie sein mag, gewinnt die Avantgarde neue Attraktivität vor allem dann, wenn sie als KunstAktivismus diese kommunistische »Idee« propagiert, was allerdings auch heißt, dass die Zweite Avantgarde ihre Rechtfertigung nicht mehr aus einem eigenen Projekt herleitet, sondern aus der Übernahme der »Idee des Kommunismus«. Inwieweit damit größere Möglichkeiten für eine Avantgarde-Kunst verbunden sein könnten, als während der intensiven Experimente des sowjetischen Konstruktivismus, wird allerdings nicht diskutiert. Die aus der »Idee des Kommunismus« hergeleitete Zweite Avantgarde soll einen solch radikalen Neubeginn darstellen, dass die Erfahrungen der historischen Avantgarde diesen nicht beeinträchtigen können. Auf das Scheitern der Neo-Avantgarde zu verweisen (wie Hal Foster) würde diese Selbstgewissheit kaum erschüttern können. Ähnliches gilt auch für den KunstAktivismus, der sich in einem solchen Maß mit seinen (politischen) Aktivitäten identifiziert, dass das künstlerische Projekt gegenüber den Forderungen von NGOs oder politischen Positionierungen kaum noch eine Rolle spielt, wie die Diskussionen um die BDS-Initiative im Vorfeld der *Documenta Fifteen* (2022) exemplarisch illustrieren (s. Kap. III.2).

Für Raunig, Rasmussen und Roberts hingegen entsteht aus den kulturellen und sozialen Verhältnissen eine revolutionäre Situation, mit der die Zweite Avantgarde neue Möglichkeiten gewinnt. Bei Roberts ist es die *Second Economy*, die ein Bündnis zwischen künstlerischem und sozialem Proletariat unausweichlich macht, für Raunig steht die aktivistische Gegenwartskunst in der Tradition der revolutionären Kunst-Maschinen des 19. Jahrhunderts und der russisch-sowjetischen Avantgarde, und für Rasmussen sind die antagonistischen Widersprüche der kapitalistischen Gesellschaft so vehement, dass sie nur durch eine Revolution aufgehoben oder gelöst werden können, auch wenn diese fast Benjaminisch auf den Ruinen der Zukunft der Situationisten aufbaut. Trotz aller Eigenständigkeit der Entwicklung und ihrer Tradition ist die Avantgardekunst jedoch auch bei diesen drei Vertretern einer Avantgarde-Theorie (in letzter Instanz) an den Erfolg der politisch-sozialen Revolution gebunden. Einen damit kompatiblen »revolutionären Romantismus« vertreten radikale Bewegungen wie das *Comité invisible*, wobei unklar ist, ob die poetische Emphase die politische Botschaft und ihre Theorie attraktiver machen soll oder ob sie sich verselbstständigt hat. Auch hier stellt sich die Frage, inwieweit die Erfahrungen der historischen Avantgarden zur Kenntnis genommen werden. Dies umso mehr als auch hier kein eigenständiges Projekt einer literarisch-künstlerischen Avantgarde mehr formuliert wird.

Das Gespenst der Avantgarde und die Moderne

Vielleicht gestatten die »Gespenster-Theorien« von Mann und Derrida der literarisch-künstlerischen Avantgarde die größte Eigenständigkeit. Wenn bei Derrida im Gespenst des Kommunismus, und das gilt gleichermaßen für die Avantgarde, durch die *Différance* die Theorie für (alle?) Zukunft aufgehoben ist, so ist das eine Latenz, die zumindest die Möglichkeit einer Emergenz denkbar macht, allerdings eine (definitive) Rückführung von Kunst in Leben eigentlich ausschließt, allenfalls immer wieder neuen Versuchen eine momentane Chance gibt. Ähnliches gilt für den *Theorie-Tod* bei Mann. Auch wenn die Avantgarde nicht nur künstlerisch, sondern auch diskursiv gescheitert, also gestorben ist, existiert weiterhin so etwas wie eine gespenstische »Idee der Avantgarde« – die Mann allerdings nicht so nennt – als ein spektrales Weiterleben und ähnelt damit dem »Gespenst des Kommunismus« bei Derrida.

Groys evoziert die Zweite Avantgarde, wenn er von dem »desire of the subject to break out of its own historically defined identity, to leave its place in the historical taxonomy« spricht.¹⁷³ Doch schon bei der russisch-sowjetischen Avantgarde sieht deren Spezialist dafür keine Chancen: »to be a revolutionary artist [...] means to join the universal material flow that destroys all the tem-

173 Groys: *In the Flow*, 186.

porary political and aesthetic orders.«¹⁷⁴ Für ihn verstärkt das Internet »the possibility of decontextualisation and recontextualisation through the cut-and-paste operations«,¹⁷⁵ die durchaus Ähnlichkeiten mit Derridas *Différance* aufweist. Die »utopian promise«, die damit wieder präsent werden kann, taucht mit dem »anachronic life« auch bei Hal Foster auf. Sie weist zwar Ähnlichkeiten mit einem Passagen-Projekt auf, doch ob die Rekontextualisierung die utopischen Veränderungsprojekte der Avantgarde anders als melancholisch reaktualisieren kann, bleibt die Frage.

In einer Fußnote bilanziert Hal Foster selbstkritisch die Avantgarde-Theorie-Dikussion seit Bürgers Theorie des »Scheiterns« und seiner Interpretation der Neo-Avantgarden als einer Wiederholung solcher Erfahrungen. »My model [the Freudian concept of *Nachträglichkeit*] complicated the temporality of the avant-garde but still insisted on its coherence. This coherence is no longer self-evident, new models of art-historical time are needed, and some are available.«¹⁷⁶ Doch die Hinweise auf solche Modelle (»Traumatic Trace«, oder »Conspirators«), etwa das »anachronic life that allows the image [...] to be reanimated by each present that conjures it up«,¹⁷⁷ verbinden damit nicht den Glauben an ein *Ereignis*, das dem *radikalen Imaginären* der Avantgarde zum Durchbruch verhelfen könnte, dies ist aber eigentlich schon bei Fosters »Nachträglichkeit« nicht mehr der Fall. Eine solche Kohärenz des Avantgarde-Projektes scheint es für Foster nicht mehr geben zu können. Angesichts der Unmöglichkeit einer »kohärenten« historischen oder Neo-Avantgarde verbleibt das Projekt einer Zweiten, »unvollendeten« Avantgarde, deren Projekt jedoch in einem solchen Maße politisiert ist, dass ihre künstlerische Eigenständigkeit infrage gestellt wird, die jedoch mit der Neo-Avantgarde und ihrer Institutionalisierung zu brechen versucht.

In gewisser Weise nimmt die *Second Economy* von Roberts das Institutionenmodell von Bürger wieder auf. Während die historischen Avantgarden demzufolge die Institution Kunst/Literatur überwinden/verlassen/auflösen wollen, vollzieht für Roberts die *Second Economy* den Bruch mit der Institution des kapitalistischen Kunstmarktes. Damit beginnt ohne ein explizites *Ereignis* eine revolutionäre Veränderung, die Schaffung eines »unprecedented revolutionary horizon«, wie es Roberts formuliert: Die Existenz eines »space where art's non-identitary powers can open up the question of autonomy to the critique of the value form and wage form as a condition of practice itself«, wobei diese »neue« Autonomie nicht aus dem (modernistischen) Rückzug aus

174 Noch deutlicher postuliert Groys in Hinblick auf Malevitchwenig später: »Here the goal is not change [...] revolutionary art abandons all goals, and enters the non-teleological, potentially infinite process that the artist cannot and does not want to bring to an end.«, Boris Groys: »Becoming Revolutionary: On Kazimir Malevich«, in: ders.: *In the Flow*, 61-74, hier: 74.

175 Groys: »Art on the Internet«, in: *In the Flow*, 171-188, hier: 187.

176 Foster: *What Comes after Farce?*, 163, Anm. 3.

177 »Traumatic Trace«, 3-10, »Conspirators«, 38-42, in: Foster: *What Comes after Farce?*, 40.

den materiellen Bedingungen, sondern aus der Tatsache, dass die »avant-garde's use values are necessarily produced *from* its situatedness and ›suspensive‹ conditions of praxis«, resultieren soll. Erst dann handelt es sich um »the avant-garde as a revolutionary project.«¹⁷⁸ Diese antikapitalistische Avantgarde soll jedoch keine »engagierte« Kunst und Literatur in politischen Diensten praktizieren: »[T]he avant-garde's research programmes operate not as *first order* political practices, but as a range of metastatic processes *within* the totalizing critique of capitalism«,¹⁷⁹ andernfalls verspiele die Kunst ihre emanzipatorischen nicht-identitären Möglichkeiten.

Die revolutionäre, von mir als Zweite bezeichnete Avantgarde ist bei Roberts an die Existenz und die Entwicklung einer *Second Economy* gebunden, der in gewisser Weise gegenüber der *First Economy* eine analoge Funktion wie dem Proletariat gegenüber dem Kapitalismus zukommt. Die Frage ist, ob die revolutionäre Praxis der avantgardistischen *Second Economy* in der Lage ist, die Institution des ersten Marktes so zu beeinträchtigen oder zu überwinden, dass die gegenwärtige Koexistenz von zwei Modellen, bei deutlicher materieller und medialer Dominanz der *First Economy* auf Dauer nicht mehr möglich ist. Die Beispiele, die Roberts gibt, etwa das Chto Delat?-Projekt, überleben jedoch (auch) dank der Institutionen des primären Marktes, worauf er explizit hinweist: »The autonomy question *cannot be resolved* under capitalism.«¹⁸⁰ Insofern hat Roberts Recht, wenn er schon im »What Is an Avant-Garde?«-Heft der *NHL* 2010 von einer »Suspensive Avant-Garde« spricht.¹⁸¹ Diese »aufgeschobene« Avantgarde weist Parallelen zu Hal Fosters *Nachträglichkeit* auf, ein Konzept, das Foster für die Gegenwartskunst allerdings nicht mehr für adäquat hält (s. Kap. II.5). Wenn Fosters *Nachträglichkeit* jedoch vom Kunstmarkt als Mehrwert be- bzw. gehandelt werden kann, was spricht dagegen, dass dies nicht auch der *Suspensiveness* so ergehen könnte und vielleicht schon so ergeht? Dies zu verhindern, wäre eigentlich nur dann möglich, wenn der andere Teil des Buchtitels Roberts' schon die Gegenwart charakterisieren würde: die *Revolutionary Time*. Doch wie bei Rasmussen wird die revolutionäre Zeit von der Gegenwart im Sinne eines »placeholders for futures past«¹⁸² in eine Benjamin'sche Apokatastasis verlegt. Damit weichen beide auch der von Bourdieu aufgeworfenen Frage nach den Möglichkeiten einer »sozialen, sexuellen und künstlerischen Globalrevolution« aus, die er als »eine Invariante der literarischen und künstlerischen Avantgarde« betrachtet.¹⁸³ Wenn Peter Bürger im letzten Satz seines *NHL*-Aufsatzes von neuen Möglichkeiten der

178 Roberts: *Revolutionary Time*, Zitate: 257.

179 Roberts: *Revolutionary Time*, 258.

180 Roberts: *Revolutionary Time*, 193.

181 Roberts: »Revolutionary Pathos, Negation, and the Suspensive Avant-Garde«, 717-730.

182 Roberts: »Revolutionary Pathos, Negation, and the Suspensive Avant-Garde«, 727.

183 Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*, 399.

Avantgarde »in a future that we cannot imagine« spricht,¹⁸⁴ so kommt darin weniger ein Vertrauen in die Zweite Avantgarde als vielmehr eine Hoffnung auf »revolutionary futures past« zum Ausdruck. In dieser Perspektive steht die heutige kunstaktivistische Avantgarde weniger für ein Scheitern, als für das »open-ended research programme«,¹⁸⁵ von dem Roberts abschließend spricht, oder um es anders zu formulieren, das Programm eines »Projekts Avantgarde« als eines »Fragments aus der Zukunft« (F. Schlegel), das einer konkreten Vollendung nicht (mehr) bedarf. Ein solches »Projekt Avantgarde« ist durchaus mit der Spektropoetik Derridas oder dem »Theorie-Tod« Paul Manns und sogar mit den Groys'schen Flows vereinbar. Es fragt sich allerdings, ob es nicht zu einer Situation der Avantgarde im Sinne der Luhmann'schen Integration von Nicht-Kunst in die Kunst führt. Inwieweit dann aber die »Idee der Avantgarde« mit der »Idee des Kommunismus« kompatibel sein kann, ist eine weitere offene Frage.

184 Bürger: »Avant-Garde and Neo-Avant-Garde«, 714.

185 Roberts: *Revolutionary Time*, 260.

2 Nachwort

Nach den Avantgarden oder *What is an avant-garde now?*

Mehr als 100 Jahre nach den Proklamationen und Manifestationen der ersten, historischen Avantgarden, haben sich die Bedingungen für Kunst und Literatur mehrfach und so grundlegend verändert, dass es erstaunlich und zugleich signifikant ist, dass es in der Gegenwart noch einen nicht nur historischen Avantgarde-Diskurs gibt. Die »Einleitung« zur ersten Ausgabe der 2020 gegründeten Zeitschrift mit dem programmatischen Titel *Journal of Avant-Garde Studies* spricht von der Avantgarde als einem »ongoing project«.¹ Abgesehen von der spektakulären Kommerzialisierung der Begrifflichkeit (s. Vorwort) könnte diese Projekt-Präsenz der Avantgarde darauf hindeuten, dass sie zumindest noch Teile der ursprünglichen Avantgarde-Diskurse aufbewahrt oder wenigstens deren Spuren herbeizitiert, sodass eine Filiation gleich welcher Art beansprucht werden kann.

In der XIV. These »Über den Begriff der Geschichte« schreibt Walter Benjamin: »Die Geschichte ist Gegenstand einer Konstruktion, deren Ort nicht die homogene und leere Zeit, sondern die von Jetztzeit erfüllte bildet.« Im Hinblick auf die Französische Revolution spricht er von einer »mit Jetztzeit geladene[n] Vergangenheit«,² dass die Gegenwart also ihre eigene Vergangenheit aus dem Zeitkontinuum herausreißt und wieder verfügbar macht. Eine solche Zeit, oder besser gesagt einen solchen historischen Moment stellt auch der Zusammenfall von aktuellem und *radikalem Imaginären* bei Cornelius Castoriadis dar (s. Kap. I.2). Und auch die historischen Avantgarden streben diesen Moment an, sie sehen ihr Ziel darin, mit ihrem Projekt die von ihnen als »homogen und leer« verstandene »Zeit« ihrer Gegenwart mit *radikal-imaginärer* Jetztzeit aufzuladen. Noch mehr könnte dies aber für heutige Avantgarde-Diskurse zutreffen, für die wiederum die historischen Avantgarden eine »mit Jetztzeit geladene Vergangenheit« darstellen müssten. Inwieweit ihnen ein Zusammenfall von aktuellem und *radikalem Imaginären* gelungen ist, bzw. ob ihrem Projekt ein umfassendes Scheitern attestiert werden muss, was Peter Bürger vertritt, ist eine andere Frage, auf die zurückzukommen sein wird. In jedem Falle handelt es sich bei den heutigen Avantgarde-Konzeptionen um »Konstruktionen«, worauf Hubert van den Berg am Beispiel der Avantgarde-Theorie Peter Bürgers hinweist,³ das gilt auch für die Unterscheidung von historischen,

1 Benedikt Hjartarson u. a.: »Introduction«, in: *Journal of Avant-Garde Studies* 1 (2020), 3-9, hier: 9.

2 Walter Benjamin: »Über den Begriff der Geschichte«, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. I/2, Frankfurt: Suhrkamp 1980, 691-704, hier: 701.

3 Hubert van den Berg: »(Historische) Avantgarde« als »Avantgarde«. Anmerkungen zu einem Traditionszusammenhang aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts«, in: Andreas

Neo- und Zweiten Avantgarden. Im Sinne dessen, was man inzwischen als das lange Leben der Avantgarde und der Konjunkturen ihrer Konzeptionen bezeichnen kann, gilt es vor allem und zuallererst zu klären, ob und wie es den Neo-Avantgarden und der Zweiten Avantgarde in Hinblick auf ihr jeweiliges Projekt gelungen ist, eine mit »Jetztzeit geladene Vergangenheit« zu konstruieren, d.h. das Projekt der historischen Avantgarden zu (re-)aktualisieren oder gar weiterzuentwickeln, und die »homogene und leere« Gegenwart mit dieser avantgardistischen »Jetztzeit der Vergangenheit« aufzuladen. Dieser Zusammenfall ist das, was Walter Fähnders und ich unter Verweis auf die frühromantische Fragment-Theorie als das »Projekt Avantgarde« bezeichnet haben: »Als in die Gegenwart eingeholtes und nicht zukunftsorientiertes Projekt ist seine klassische Realisierung gar nicht mehr intendiert«,⁴ d.h. in dem Moment seiner Inszenierung oder Performance kann die Avantgarde ihr Projekt realisieren. Benjamin bezeichnet dies als einen »Sprung unter dem freien Himmel der Geschichte«, der allerdings immer dann vom Scheitern bedroht ist, wenn die Avantgarden der Gegenwart sich mit dem »unwiederbringlichen Bild der Vergangenheit« als »in ihm gemeint«⁵ zu erkennen glauben.

Für die historischen Avantgarden in ihrer Epoche ist die damalige »Jetztzeit« mit den unerfüllten Versprechen der Vergangenheit aufgeladen: Die Überzeugung, mit einer direkten Aktion Kunst in das Leben zurückzuführen oder zumindest Kunst zu einem integralen Teil des Lebens werden lassen zu können, charakterisiert im Sinne des »Projekts Avantgarde« die wichtigsten Avantgarde-Bewegungen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, vom italienischen und russischen Futurismus über den Dadaismus und den Konstruktivismus bis zum Surrealismus. Wie die Zwischenbilanz »Zur Vielfalt der historischen Avantgarden« zu zeigen versucht, illustrieren die beiden *longue durée*-Avantgarden, also der französische Surrealismus und der russisch-sowjetische Konstruktivismus, die Unmöglichkeit einer Kooperation mit der politischen Avantgarde, ohne die ihr Projekt, das *radikale Imaginäre* zum bestimmenden Faktor des Lebens werden zu lassen, allerdings scheitern muss, dieses Scheitern ist weder von den Neo-Avantgarden noch von der Zweiten Avantgarde angemessen reflektiert worden.

Die historischen Avantgarden entstehen in einer Epoche, in der schon vor der Ur-Katastrophe des 20. Jahrhunderts nicht nur eine politisch-soziale, sondern auch eine *Krise des Geistes* unübersehbar wird. Die Reaktion auf diese Krisen nimmt je nach historischem Moment und kultureller, sozialer und

Mauz u. a. (Hg.): *Avantgarde und Avantgardismus. Programme und Praktiken emphatischer kultureller Innovation*, Göttingen: Wallstein 2018, 77-97.

4 Wolfgang Asholt/Walter Fähnders: »Projekt Avantgarde«. Vorwort«, in: dies. (Hg.): »Die ganze Welt ist eine Manifestation«. *Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste*, Darmstadt: WBG 1997, 1-17, hier: 11. Dazu jüngst: Walter Fähnders: *Projekt Avantgarde. Avantgardebegriff und avantgardistischer Künstler, Manifeste und avantgardistische Arbeit*, Bielefeld: Aisthesis 2019.

5 Benjamin: »Über den Begriff der Geschichte«, 701 und 695.

politischer Konstellation unterschiedliche Formen an, wobei zwei Pole das Feld strukturieren und unterschiedliche Avantgarde-Projekte bedingen. Der eine liegt mit Paris in der Hauptstadt des 19. Jahrhunderts, die erst mit dem Zweiten Weltkrieg die Position als internationale Kulturmetropole (auch der Avantgarde) verliert. Noch die gegenwärtigen Arbeiten zur Internationalisierung des Surrealismus bestätigen (zumindest indirekt) diese Funktion. Zum anderen repräsentiert Moskau nach 1917 das politisch revolutionäre Zentrum, das zumindest für ein Jahrzehnt eine Allianz zwischen literarisch-künstlerischer und politischer Avantgarde zu ermöglichen scheint. Damit bilden sich zwei Avantgarde-Typen heraus, die für die Neo-Avantgarden und die Zweite Avantgarde, wenn nicht Beispiel-, so zumindest Referenzcharakter haben: Paris mit dem Versuch, eine bürgerlich-demokratische Kultur im Sinne des *radikalen Imaginären* des Surrealismus zu verändern, was an der bürgerlichen Gesellschaft, aber auch an der politischen Avantgarde (vor allem der Kommunistischen Partei) scheitert, die zu keinem Kompromiss bereit ist. Moskau mit einer politisch-sozialen Revolution, die anfangs der literarisch-künstlerischen Avantgarde radikale Experimentierräume zugesteht, diese aber ab Mitte der 1920er Jahre mit der zunehmenden Stalinisierung immer stärker reduziert. In Frankreich scheitert der Surrealismus zudem an der Institution Kunst (Bürger) und der Unmöglichkeit, das künstlerische Feld (Bourdieu) zu verlassen, in der Sowjetunion scheitern die Konstruktivisten an der immer stärkeren politischen Disziplinierung. Dennoch stellt die erste Hälfte des 20. Jahrhundert gerade wegen ihrer Krisen eine Epoche dar, in der »Sprung unter dem freien Himmel« in das *radikale Imaginäre* der Avantgarde möglich erscheinen konnte.

Die Neo-Avantgarden können dieses Vertrauen in die Unmittelbarkeit des Sprunges in diesem »freien Himmel« nicht mehr in gleicher Weise aufbringen, nachdem die Anläufe der historischen Avantgarden gescheitert sind. Schriftsteller und Künstler der zweiten Jahrhunderthälfte können nicht anders, als die Geschichte gewordenen Erfahrungen der historischen Avantgarden zu reflektieren, um daraus mit ihrem eigenen, reflexiven Avantgarde-Projekt Schlüsse zu ziehen. Diese produktiv-reflexive Rezeption der historischen durch die Neo-Avantgarde, die in der Avantgarde-Diskussion und vor allem von der Avantgarde-Theorie Peter Bürgers explizit bestritten wird, findet in Europa und den USA in unterschiedlicher Weise statt. Dafür sind zum einen die überwiegend europäischen Erfahrungen der historischen Avantgarden und zum anderen die Ablösung von Paris (und Europa) als Hauptstadt der *République mondiale des Lettres* (Pascale Casanova) durch New York (und die USA) als neuem Zentrum des Kunstmarktes (Serge Guilbaut) die entscheidenden Faktoren, was auch zu zwei unterschiedlichen Erscheinungsformen von Neo-Avantgarden mit jeweils differenten Lektüren des Erbes der historischen Avantgarden führt.

Die Neo-Avantgarden in Frankreich, aber auch Neo-Avantgarde-Gruppen in anderen europäischen Sprachen und Kulturen der zweiten Jahrhunderthälfte, wie etwa die deutschsprachigen Vertreter der Konkreten Poesie, sehen sich

mit einem Avantgarde-Feld konfrontiert, in dem die Surrealistische Gruppe in Paris weiter wirksam zu bleiben sucht, und in dem dementsprechend jede avantgardistische Manifestation mit diesem Erwartungshorizont rechnen muss. Dies erklärt die Notwendigkeit, aber auch die Vehemenz, mit denen der Lettristen, Situationisten, Tel Quel oder die Change-Gruppe den noch real existierenden Surrealismus als historisch überholt kritisieren, und sich als die eigentliche Avantgarde zu inszenieren suchen. Dabei kommt es zu einer inner-neoavantgardistischen Konkurrenz, vor allem zwischen den beiden *longue durée* Bewegungen der *Situationistischen Internationalen (S. I.)* und Tel Quels. Beide stehen für ein unterschiedliches Neo-Avantgarde-Konzept, mit dem sie sich von den historischen Avantgarden der ersten Jahrhunderthälfte absetzen können, das aber noch so etwas wie ein »Projekt Avantgarde« des *radikalen Imaginären* verfolgt. Während die *S. I.* den Teil des avantgardistischen Programms privilegiert, der eine radikal andere Lebenspraxis proklamiert und die *Gesellschaft des Spektakels* (Debord) denunziert, versucht Tel Quel in Verbindung mit, man kann auch sagen in Anlehnung an das, was seit den 1970er Jahren als French Theory dominant werden sollte, eine Avantgarde als Theorie-Modell zu privilegieren, das in der Lage sein soll, die bürgerliche Ideologie nicht nur zu entlarven, sondern auch, mit den Theorien des Poststrukturalismus und der Dekonstruktion, die Auflösung dieser Ideologie zu erreichen.

Die Situationisten und vor allem Debord wollen Kunst und Literatur (oder dem Film) noch für eine Übergangsphase eine Funktion innerhalb des avantgardistischen Projekts zubilligen. Eigentlich aber wollen sie mit einem großen Sprung nach vorn schon in der Gegenwart mit ihrer Art des Lebens praktizieren, was die historischen Avantgarden vor allem mithilfe von Kunstwerken zu erreichen suchen: Kunst und Literatur ins Leben zurückzuführen. Und zwar indem die Lebenspraxis, etwa im Sinne des Debord'schen »Ne travaillez jamais«, das André Breton allerdings schon in den 1920er Jahren proklamiert, wenn auch anders praktiziert, zum Ort der Avantgarde wird. Damit werden die historischen Avantgarden als (zumindest für die Gegenwart der beginnenden zweiten Jahrhunderthälfte) nicht radikal genug und damit überholt gebrandmarkt. Erkauft wird diese Avantgarde als Lebenspraxis mit dem Verzicht auf künstlerische Wirksamkeit, d. h. die Verweigerung einer Positionierung im literarisch-künstlerischen Feld, was die Situationisten mit einigen Gründen, wie Debords *Société du spectacle* illustriert, durch die grenzenlose Kommerzialisierung und Spektakularisierung der Gesellschaft, und insbesondere des künstlerisch-literarischen Feldes, gerechtfertigt sehen. Die bewusste Selbst-Marginalisierung verstärkt zugleich die Tendenz zur Sektenbildung, wie die ununterbrochene Folge von Ausschlüssen aus der *S. I.* belegen; nur während der Revolte des Mai 1968 und unmittelbar danach gelingt es den Situationisten, über ihren engeren Bereich hinaus wirksam zu werden. Im Grunde agieren die Situationisten in einer Übergangsphase zwischen historischen und Neo-Avantgarden, in mancher Hinsicht kann man die *S. I.* auch als die letzte historische Avantgarde betrachten.

Der situationistischen Rückführung von Kunst und Literatur in eine gelebte

avantgardistische Praxis als radikales Gegenmodell der *Société du spectacle* steht Tel Quel als Theorie-Avantgarde gegenüber. Auch wenn sich Tel Quel von der historischen Avantgarde, vor allem dem historischen und aktuellen Surrealismus der 1960er Jahre absetzt, situiert es sich mit seiner vor allem literarischen Praxis direkt in dessen Tradition. Insofern bildet die Gruppe die letzte wichtige literarische Avantgarde-Bewegung in Europa. Doch diese Avantgarde-Literatur unterscheidet sich mit ihrer Theorie-Orientierung, man kann auch von einer Theorie-Abhängigkeit sprechen, grundlegend von den historischen Avantgarden, insbesondere dem Surrealismus. Die Wiederentdeckung der russischen Formalisten gibt einen entscheidenden Anstoß für den Poststrukturalismus und führt zur Herausbildung einer Theorie-Avantgarde, die sich Tel Quel zu eigen macht, die aber sein literarisches Projekt nicht nur beeinflusst, sondern zumindest teilweise in den Schatten stellt. Diese Symbiose zwischen literarischer und Theorie-Avantgarde dokumentiert die *Théorie d'ensemble* (1968), ein Theorie-Manifest, das Beiträge von Michel Foucault, Roland Barthes und Jacques Derrida eröffnet. Es ist bezeichnend, dass die Gruppe, zunächst während der Zusammenarbeit mit der KPF, und noch stärker in ihrer maoistischen Phase, einen Avantgarde-Status für sich reklamiert, und sich damit in ähnlicher Weise politisiert, wie es die Surrealisten in den späten 1920er und den frühen 1930er Jahren in ihrer Kooperation mit der damaligen KPF versucht hatten. Das *écriture*-Konzept von Roland Barthes u. a. wird mit der »Arbeit am Signifikanten« (»travail sur le signifiant«) radikalisiert: Dank eines neuen, wirklich revolutionären Schreibens soll es möglich sein, die bürgerliche Sprache und die von ihr transportierte Ideologie nicht nur in der Literatur, sondern auch in der Gesellschaft zusammenbrechen zu lassen. Tel Quel setzt sich also mit dem Erbe der historischen Avantgarde auseinander und versucht, es (theoretisch) zu aktualisieren und zu überbieten. Wie im Falle der Situationisten scheint dies auch für eine kurze Zeit 1968 und danach zu gelingen, allerdings nicht in einer gesellschaftlichen, sondern künstlerisch-literarisch-intellektuellen Dimension, also im Bereich der Institution Kunst-Literatur-Wissenschaft, die man eigentlich überwinden will. Offensichtlich ist es zur Zeit der Tel Quel-Aktivitäten nicht möglich, selbstkritisch mit dem eigenen Projekt umzugehen. Denn sonst hätte man vielleicht gesehen, dass das eigene Projekt, in ähnlicher Weise wie das der Surrealisten scheitern könnte. Wie die Surrealisten mit der Entdeckung Freuds und des Unbewussten glaubten, die alte Welt aus den Angeln heben und zum »wahren« Leben gelangen zu können, ging die Tel Quel-Bewegung mit ihrer vom Strukturalismus übernommenen *écriture*-Konzeption davon aus, nicht nur die Literatur, sondern auch die Gesellschaft insgesamt zu revolutionieren. Wie bei den Situationisten in der *dérive* kommt in diesem Vorgehen bei Tel Quel ein radikales Unbehagen an Kultur und Gesellschaft zum Ausdruck, das man durchaus als eine Weiterentwicklung des *radikalen Imaginären* der historischen Avantgarden betrachten kann.

Beide Bewegungen situieren sich zwischen Avantgarde und Neo-Avantgarde und bestätigen die Feststellung, mit der Walter Benjamin seine sechste These

einleitet: »Vergangenes historisch artikulieren heißt nicht, es erkennen, ›wie es denn eigentlich gewesen ist‹. Es heißt, sich einer Erinnerung bemächtigen, wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitzt.« Für die Situationisten und Tel Quel handelt es sich bei den Augenblicken, zu denen sie sich der Erinnerung der historischen Avantgarde-Vergangenheit bemächtigen, in der Tat um jene Gefahr: Wie die historischen Avantgarden müssen sie versuchen, »die Überlieferung von neuem dem Konformismus abzugewinnen, der im Begriff steht, sie zu überwältigen.«⁶ Wahrscheinlich gilt dies für die späteren Neo-Avantgarden und die Zweite Avantgarde in noch höherem Maße als für die inzwischen historischen, denen sie teilweise explizit vorwerfen, vom »Konformismus« überwältigt worden zu sein. Es ist vor allem dieser der *longue durée* geschuldete Status der »Nachträglichkeit« (Foster), eines »après coup« (Sollers), kombiniert mit dem Vorwurf, die Wahrheit des ursprünglichen Ereignisses rekonstruieren zu müssen, der es nahelegt, die beiden Bewegungen der 1950 und vor allem 1960er Jahre als Neo-Avantgarden zu bezeichnen. Es sind freilich Neo-Avantgarden, die sich in keiner Weise mit diesem Status abgefunden haben, sondern sich im Gegenteil als die eigentliche Avantgarde verstehen.⁷

Die Situationisten oder Tel Quel können noch scheitern, zumindest kann der Vergleich ihrer zeitweise radikalen Ziele mit der letzten Phase ihrer Bewegungen als ein Scheitern interpretiert werden; Debord räumt diese Möglichkeit (wie schon Breton) offen ein. Das ist bei den US-amerikanischen Neo-Avantgarden, etwa dem Abstract Expressionism, nicht mehr der Fall. Von den europäischen Neo-Avantgarden unterscheiden sich die Bewegungen in Kunst und Literatur, die in der zweiten Jahrhunderthälfte in den USA entstehen, in fast jeder Hinsicht. Zwar ist mit dem Exil Bretons und anderer Surrealisten während des Zweiten Weltkriegs,⁸ aber auch mit den Vertretern des Bauhauses im Black Mountain College eine direkte Verbindung zu den europäischen Avantgarden gegeben. Doch der New Yorker Surrealismus bildet nur ein vorübergehendes Exil-Phänomen, und die Bauhaus-Konzeptionen, die von Josef Albers und anderen vertreten werden, sind in vieler Hinsicht mit dem Modernismus in den USA kompatibel.⁹ Man kann mit Benjamin fragen: Wollen die US-amerikanischen Neo-Avantgarden die »Überlieferung« der historischen Avantgarden »von neuem dem Konformismus abgewinnen«? Oder handelt es sich um ein anderes (Neo-)Avantgarde-Modell?

Der amerikanische Abstrakte Expressionismus, der sich 1947 mit der Zeitschrift *Possibilities* (s. Kap. II.3) als Bewegung proklamiert, kennt, nicht zuletzt

6 Benjamin: »Über den Begriff der Geschichte«, beide Zitate: 695.

7 Van den Berg: »(Historische) Avantgarde« als »Avantgarde«, 96.

8 Andrea Gremels sieht in *Die Weltkünste des Surrealismus. Netzwerke und Perspektiven aus dem Globalen Süden* (Konstanz UP 2022) in Lateinamerika und vor allem der Karibik zu Recht den entscheidenden Anstoß für die Herausbildung von Surrealisten.

9 Siehe: *Black Mountain. Ein interdisziplinäres Experiment. 1933-1957*, Leipzig: Spector Books 2015 (Ausstellungskatalog Hamburger Bahnhof).

dank der zeitweiligen Präsenz des Surrealismus in New York, die europäischen Avantgarden relativ gut. Aber er unterscheidet sich von praktisch all diesen Avantgarde-Bewegungen schon dadurch, dass er keine Manifeste veröffentlicht, und d.h. zumindest öffentlich nicht mit einem Avantgarde-Projekt auftritt. Dies hängt auch damit zusammen, dass es sich exklusiv um eine Kunst-Avantgarde handelt, d.h. die literatur-dominierten Avantgarden der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts werden mit Beginn der zweiten Jahrhunderthälfte von kunst-dominierten US-amerikanischen Neo-Avantgarden abgelöst. Statt eines expliziten Avantgarde-Projekts propagieren die programmatischen Artikel der Zeitschrift eine Ablehnung des politisch-sozialen Engagements, weil es die Autonomie der Kunst infrage stellen könne. Dennoch ist es kein Widerspruch, dass abstrakte Expressionisten wie Baziotes, Motherwell oder Pollock keine Probleme damit haben, Mitglieder des American Committee for Cultural Freedom zu werden. Sie sind davon überzeugt, dass nur das amerikanische Modell in der Lage ist, die geforderte Autonomie zu gewährleisten. Insofern kann zwar im Sinne einer Bourdieu'schen Feldtheorie, von Poggiolis *Teoria dell'arte d'avanguardia* und vor allem Greenbergs »Avant-Garde and Kitsch« von einer US-amerikanischen Avantgarde gesprochen werden, diese repräsentiert aber eher die in dem Augenblick avancierteste Moderne als den Flow eines *radikalen Imaginären*.

In noch radikalerer Weise stellt sich die Frage nach der Neo-Avantgarde und ihrem Status am Beispiel der Pop Art, die allerdings zu keinem Moment den Avantgarde-Status für sich reklamiert. Während Greenberg in ihr eine domestizierte, marktkonforme Avantgarde erblickt, ist Fosters Einstellung weitaus kritischer. Dies liegt auch daran, dass Foster offensichtlich nicht der Auffassung ist, dass man vor der vermeintlichen Radikalität der Pop Art Angst haben muss, wie es für ihn bei den Neo-Avantgarden der 1950er und mehr noch der 1960er Jahre der Fall ist. In seinem berühmt gewordenen Aufsatz »Who's afraid of the Neo-Avant-Garde?« bezeichnet er »the return of the dadaist ready-made and the constructivist structure«¹⁰ als die Verfahren der historischen Avantgarden, die wiederaufgenommen werden; schon hier fällt auf, dass es sich um kein eigentliches Avantgarde-Projekt im Sinne eines *radikalen Imaginären* handelt, sondern um Positionierungen angesichts der künstlerischen Institutionen. Das Avantgarde-Projekt taucht bei Foster vor allem in der Auseinandersetzung mit Peter Bürger auf, wenn er kursiv fragt: »rather than cancel the project of the historical avant-garde, might the neo-avant-garde comprehend it for the first time?«¹¹ Im Sinne einer Freud'schen *Nachträglichkeit* (*deferred action*¹²) gelänge es der Antizipation und der Rekonstruktion der Neo-Avantgarde erstmals, das Avantgarde-Projekt zu verwirklichen. Zwar gilt für Foster unter Berufung auf

10 Hal Foster: *The Return of the Real. The Avant-Gard at the End of the Century*, Cambridge/Mass.: MIT Press 1996, 4.

11 Foster: *The Return of the Real*, 15.

12 Foster: *The Return of the Real*, XII.

Derrida auch, dass die Idee eines ersten Mals rätselhaft wird,¹³ doch offensichtlich ist die Neo-Avantgarde davon ausgenommen. Dies führt ihn zu einer mit der *Nachträglichkeit* und dem langen Leben verbundenen Überlegenheit der Neo-Avantgarden: »*the institution of art is grasped as such not with the historical avant-garde* [wie es Bürger behauptet] *but with the neo-avant-garde*«,¹⁴ also der Position der *Nachträglichkeit*, die Foster vertritt. Nun kann man sich angesichts der umfassenden und quasi grenzenlosen Kommerzialisierung der künstlerischen Institutionen schon 1996, als Fosters Buch erscheint, fragen, inwieweit es den Neo-Avantgarden besser als den historischen gelungen sein sollte, die »Institution Kunst« (Bürger) hinter sich zu lassen und »die Überlieferung von neuem dem Konformismus abzugewinnen« (Benjamin) oder ein »Projekt Avantgarde« zu verwirklichen. Weniger als zehn Jahre später zieht Foster jedoch eine andere, kritischere Bilanz: »Today the recursive strategy of the ›neo‹ appears as attenuated as the oppositional logic of the ›post‹ seems tired [...] and no other models stands in their stead.«¹⁵ Trotz ihrer *Nachträglichkeit* ist es also den Neo-Avantgarden nicht nachhaltiger geschweige denn nachdrücklicher als den historischen Avantgarden gelungen, das Projekt zu verwirklichen, die »Institution Kunst« zu verlassen oder sie zumindest entscheidend zu schwächen. Wenn die Diagnose von Yve-Alain Bois zutrifft, dass sich Widerstand in neuen Situationen sofort auflöst,¹⁶ sind die Neo-Avantgarden zumindest ebenso gescheitert wie ihre historischen Vorgänger.

Von den prominentesten und einflussreichsten Verteidigern der Neo-Avantgarden vorgetragen, kann diese Bilanz des beginnenden 21. Jahrhunderts auf die europäischen und US-amerikanischen Neo-Avantgarden insgesamt übertragen werden. Vielleicht umso mehr, als von der Beat-Generation abgesehen, und da in besonderer Weise der »Black Power als Avantgarde« (s. Kap. II.4), diese Neo-Avantgarden kein *radikales Imaginäres* intendieren, sondern exklusiv im künstlerischen Feld agieren. Der Vergleich der beiden europäischen mit den US-amerikanischen Neo-Avantgarden lässt vor allem im Fall der Situationisten erkennen, dass das Projekt des Übergangs von Literatur/Kunst ins Leben offensichtlich besser gestattet, dessen Möglichkeiten und Grenzen deutlicher und kritischer wahrzunehmen, wie Debords *Société du spectacle* illustriert. Dieses »Spektakel«, vor allem im Zuge einer ökonomischen Neoliberalisierung auch des Kunstmarktes, das Debord schon Jahrzehnte früher vorhersieht, charakterisiert den Versuch der US-amerikanischen Neo-Avantgarden, die Institution Kunst aus den Angeln zu heben, zumindest rückblickend als verlorene Illusion. Nach dem Projekt der historischen Avantgarden ist also auch jenes der Neo-Avantgarden, wenn auch deutlich spektakulärer, institutionell erfolgreich gewesen und (deshalb) gescheitert. Da es nach den historischen

13 Foster: *The Return of the Real*, 32.

14 Foster: *The Return of the Real*, 20.

15 Foster: in: *Art since 1900*, 853.

16 Yve-Alain Bois, in: *Art since 1900*, 848.

Avantgarden und Neo-Avantgarden kein neues Avantgarde-Modell gibt, scheint das Scheitern der Avantgarde also definitiv geworden zu sein.

Anders als beim Übergang von den historischen zu den Neo-Avantgarden kommt es bei dem Übergang von den Neo-Avantgarden zum KunstAktivismus der Zweiten Avantgarde zu keinem Einschnitt oder Bruch, wie ihn Exil und Krieg zwischen 1939 und 1945 darstellen. Offensichtlich hat sich der neo-avantgardistische Elan Ende des 20. Jahrhunderts (in Frankreich schon erheblich früher) erschöpft und kann seiner umfassenden Institutionalisierung keinen Widerstand mehr leisten. Häufig in Verbindung mit Anti-Globalisierungsbewegungen formiert sich seit den späten 1990er Jahren ein KunstAktivismus, in dem man eine Zweite Avantgarde sehen kann, die weniger durch radikale Werke als vielmehr mit künstlerisch-politischen Aktionen im öffentlichen Raum interveniert.

Eine andere Art des Scheiterns und eine besondere Art des Weiterlebens der Avantgarde repräsentieren ihr Theorie-Tod (Paul Mann) oder ihre Spektropoetik (Jacques Derrida). Für Mann gestattet der Theorie-Tod ein Weiterleben der Avantgarden als »lebende Tote«, und zusammen mit Derridas *Marx' Gespenstern* des Kommunismus als weiterwirkende Avantgarde der Revolution sind sie mehr als ein Indiz dafür, dass auch die literarisch-künstlerische Avantgarde nach ihrem Scheitern als Gespenst weiterleben und agieren kann. In gewisser Weise nehmen auch die auf unendliche Reproduzierbarkeit programmierten Groys'schen Flows die Form von Avataren an. Während einige der historischen Avantgarden, etwa die Futuristen oder die Konstruktivisten, aber auch das Bauhaus, noch auf die Vollendung der Avantgarde in Verbindung mit dem technischen Fortschritt vertrauen, ist diese Marx'sche Konzeption der Revolution als einer nach vorwärts stürmenden Lokomotive durch das Bild eines unterirdisch arbeitenden Maulwurfs abgelöst worden, der örtlich und zeitlich unerwartet auftauchen kann.¹⁷ Eine solche Avantgarde kann als Gespenst durch Kunst und Literatur spuken, ohne dass sie der Manifestation in konkreten Avantgarde-Bewegungen bedürfte. Als Gespenst oder Maulwurf verweist ihre Quasi-Existenz vielmehr darauf, dass »die Avantgarde das Problem gestellt und in Form gebracht« hat, um es mit Luhmann zu sagen. Dieses »Problem« der »Einheit von Kunst und Nichtkunst im Kunstsystem«¹⁸ oder jenes der Annäherung, Verbindung oder Rückführung von Kunst in Leben, spukt seit Ende des 20. Jahrhunderts vor allem in Kunst, jedoch kaum noch in der Literatur.

Das Scheitern oder Weiterleben als Gespenst könnte nicht nur die Bilanz eines Jahrhunderts der Avantgarden sein, sondern auch deren Abgesang. Aber offensichtlich lebt das Gespenst der Avantgarde auch in neuen Kostümen wei-

17 Da die Arbeiten von James Léger immer wieder auf Negt/Kluge Bezug nehmen, verweise ich auf die Diskussion in: Christian Schulte/Rainer Stollmann (Hg.): *Der Maulwurf kennt kein System. Beiträge zur gemeinsamen Philosophie von Oskar Negt und Alexander Kluge*, Bielefeld: transcript 2015.

18 Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt: Suhrkamp 1997, beide Zitate: 506.

ter. Hal Foster stellt mit seinem Essayband des Jahres 2020 die Frage: *What comes after Farce?* Und antwortet damit indirekt auch auf die Avantgarde-Neo-Avantgarde-Problematik. Wie bei Marx im 18. *Brumaire* gibt es ein (langes) Leben nach der Tragödie der historischen Avantgarde und auch der Farce der Neo-Avantgarden. Für Foster soll diese dritte Phase Widerstandsmöglichkeiten gegen den neoliberalen Diskurs und seine Überbietung und Radikalisierung in der Trump-Ära (re-)aktivieren, die vor allem mit Institutionen identifiziert werden: »[C]ertainly one result of these developments is an unexpected [!] return of the museum and the university as possible sites of a reclaimed public sphere, where, at least in principle, critiques can be voiced and alternatives proposed.«¹⁹ Es sind eben jene traditionellen Institutionen, die die US-Neo-Avantgarden kritisiert hatten und die sie überwinden wollten, die Foster als »unerwartete« Räume des Widerstands gegen das Spektakuläre entdeckt, für Habermas hingegen garantieren sie den Strukturwandel der Öffentlichkeit, weshalb er eine/die Avantgarde als irrational und gefährlich ablehnt. Ein Foster-Artikel zu Claire Fontaine bestätigt dieses Endspiel der Avantgarde. In Anspielung auf Asger Jorns »L'avant-garde se rend pas« schreibt er: »The avant-garde doesn't give up? On the one hand, according to Claire Fontaine, it should surrender. [...] On the other hand, Claire Fontaine finds many of her resources in the historical archive of this same avant-garde.«²⁰ Wobei das Einerseits des Aufgebens das Andererseits des Archivs – also des Rückgriffs auf die Tradition – eher bestätigt, als dass dieses eine radikale Alternative darstellen würde.²¹ Mit dieser *Nachträglichkeit* korrespondiert *After Farce* also mit Bürgers *Nach der Avantgarde*.

Neben oder unterhalb dieser Historisierung entsteht jedoch seit Beginn des 21. Jahrhunderts das, was ich als Zweite Avantgarde bezeichne: eine Avantgarde, die das relative Scheitern der historischen wie der Neo-Avantgarden zwar zur Kenntnis nimmt, jedoch ohne damit das Avantgarde-Projekt aufzugeben. Allerdings tritt diese Zweite Avantgarde nicht mehr als Avantgarde-Bewegung oder gar -Gruppe auf, sondern als ein Ensemble von Positionierungen, Deklarationen, Manifestationen und Aktivitäten, die Marc James Léger mit dem Žižeks *The Idea of Communism* (2010) und Badiou's *L'idée du communisme* (2010) entliehenen Titel beschreibt: *The Idea of the Avant Garde and what it means today* (2014). Die Idee der Avantgarde kann nicht mehr in den Formen und mit den Kostümen der Neo-Avantgarde, geschweige denn in jenen der historischen Avantgarde-Bewegungen agieren. Diese Zweite (auch reflexive)

19 Hal Foster: *What Comes after Farce? Art and Criticism at a time of Debacle*, London: Verso 2020, X.

20 Foster: *What Comes after Farce?*, 59.

21 Zur Avantgarde als Archiv: Sandro Zanetti: »Heute spucken wir die Vergangenheit aus. Avantgarde, Archiv und Archiv-Avantgarde«, in: Andreas Mauz u.a. (Hg.): *Avantgarden und Avantgardismus. Programme und Praktiken emphatischer kultureller Innovation*, Göttingen: Wallstein 2018, 45-62.

Avantgarde konstituiert sich nicht durch Manifeste oder programmatische Proklamationen, sondern stellt sich bei Léger als ein Ensemble von mehr als 50 Stellungnahmen dar, die eine Avantgarde-Konstellation bilden. Die Dekonstruktion und die Bedingungen des Feldes nach der »Farce« und dem »Theory-Death« gestatten offensichtlich nur noch ein fragmentarisches und momentan-präsentistisches Event-Weiterleben der Avantgarde. Dementsprechend kann es auf die Frage »what it means today« auch keine einheitliche Antwort, etwa im Sinne einer Bürger'schen *Theorie der Avantgarde* geben, obwohl auf diese immer wieder rekurriert wird. Die Vielfalt der Antworten auf die Frage nach der Avantgarde lässt sich deshalb nur durch so generelle Rahmungen zusammenfassen wie: »the politics of anarchism and communism, and more generally, of anti-capitalism, have allowed for a rethinking of the role of the intelligentsia«. ²² Auch wenn dieses neue Denken schon von der Begrifflichkeit (»Intelligentsia«) her eher in einem politisch-sozialen Engagement den größten gemeinsamen Nenner erblickt als auf eine literarisch-künstlerische Avantgarde-Position oder gar -Konzeption verweist. Vor allem aber ist es die neue Form dieses Engagements, in dem sich die Avantgarde manifestiert: der KunstAktivismus. Die Mannigfaltigkeit der Aktionen der KunstAktivist:innen lässt zwar häufig Spuren eines *radikalen Imaginären* erkennen, verbunden mit ihrem Charakter als Event, Performance oder Happening sind sie jedoch beweglich, multiform, fluid und flüchtig. Weder beabsichtigen sie noch kann es ihnen gelingen, eine Avantgarde-Bewegung zu konstituieren, als Konstellation von Flows bilden sie einen zentralen Bereich der *Second Economy*, von der John Roberts in diesem Zusammenhang spricht.

Wie verhält sich nun der KunstAktivismus zur Zweiten Avantgarde und zu den literarisch-künstlerischen Institutionen, deren Relevanz Hal Foster zur selben Zeit wiederentdeckt? Zumal diese Institutionen und der Kunstmarkt gegenwärtig nicht nur aufnahmebereiter und diverser, sondern auch kapitalkräftiger sind als je zuvor. Und wenn es tatsächlich eine mit der Zweiten Avantgarde korrespondierende *Second Economy* gibt, die sich grundlegend von den seit Beginn der Moderne existierenden marginalen Bereichen des literarisch-künstlerischen Feldes im Sinne von Bourdieu unterscheidet, wie verhält sich wiederum diese gegenüber den Institutionen? Gibt es eine (friedliche) Ko-Existenz, was den Avantgarde-Charakter infrage stellen würde, einen Wandel durch Annäherung wie im Falle der Vereinnahmung der Neo-Avantgarden durch Kunstmarkt und -Institution oder kann es der *Second Economy* gelingen, die Positionen der *First Economy* entweder zu übernehmen oder zumindest zu beeinträchtigen? Wie das Beispiel der von Hal Foster zitierten Claire Fontaine illustriert, besteht jenseits radikal aktivistischer Positionierungen oder zumindest der Proklamierung solcher Radikalität nicht selten die Bereitschaft, sich von der *First Economy* einkaufen zu lassen, zum Beispiel mit

22 Marc James Léger (Hg.): *The Idea of the Avant Garde and what it means today*, Manchester UP 2014, 2.

der künstlerischen Gestaltung der Dior-Kollektion im Herbst/Winter 2020, die zudem in den Tuileries präsentiert wird. In einem solchen Kontext, in denen finanzkräftige Akteure des (Kunst-)Marktes die Kunst für ihre kapitalistische Agenda gewinnen, werden selbst Spuren eines *radikalen Imaginären* kaum überleben können. Und bei dem Kollektiv Chto Delat?, auf das John Roberts verweist, sieht es in Hinblick auf die *First Economy* von Kunst-Markt und -Institutionen nicht wesentlich anders aus.

Die Vielfalt der kunstaktivistischen Engagements bildet nicht nur einen wesentlichen Teil der Attraktivität des KunstAktivismus, sondern stellt mit dieser Stärke auch seine Schwäche dar. Um Ansätze zu Institutionalisierung zu vermeiden, manifestieren sich KunstAktivist:innen immer wieder neu, ein Mangel an Kontinuität, der von den Vertretern der »Idee des Kommunismus« und in deren Folge von Léger stets und vehement kritisiert wird. Angesichts der Inexistenz einer politisch revolutionären Organisation erweist sich diese Schwäche jedoch häufig zumindest momentan als Stärke, wie im Fall der Occupy-Wall Street-Bewegung. Deren Besetzungen des Zuccotti Parks, und später von vielen weiteren Plätzen,²³ bildet jedoch auch ein Paradigma für die Frage der Notwendigkeit oder der Bedeutung von Kunst und Literatur bei solchen Aktionen. Der Aktivismus und das Engagement der Aktivist:innen gründet in einer tief empfundenen Notwendigkeit, zumindest für Augenblicke ein *radikales Imaginäres* zu leben. Doch ähnlich wie in Gerald Raunigs Beispielen in *Kunst und Revolution* überwiegt das politisch-ideologische Engagement für die direkte Erfahrung eines anderen, im Sinne Rimbauds und des Surrealismus »wahren Lebens«, die Möglichkeit, dieses Leben (auch) mit seinem künstlerischen Vorschein vorzubereiten und zu erfahren. Es scheint so, dass die Zweite Avantgarde sich gegenüber den historischen und den Neo-Avantgarden nicht mehr in einer Situation der *Nachträglichkeit* zu befinden glaubt, also keine Notwendigkeit sieht, deren *radikales Imaginäres* erstmals und umfassend zu verwirklichen. Mit einem Benjamin'schen »Sprung« ihres Aktivismus lässt sie das Scheitern der Avantgarde hinter sich, um in der *Second Economy* und den Praxen des künstlerischen Aktivismus zumindest partiell die Avantgarde (in der Kunstpraxis) leben zu können.

Auf einer solchen Analyse der gegenwärtigen Situation baut die Zweite Avantgarde auf, für die nach der Literatur der ersten Avantgarde-Phase und ihrer zweiten, eher künstlerischen Neo-Phase auch die *First Economy* der Kunst obsolet geworden ist. Mit dem KunstAktivismus seit Beginn des 21. Jahrhunderts hat sich die Bedeutung von zunächst Literatur und dann Kunst für das Avantgarde-Projekt im Sinne der »Rückführung von Kunst in Leben« immer stärker relativiert. Während die historischen Avantgarden dieses Projekt in der Kooperation von Kunst und Literatur vorantreiben wollen, hat die

23 Eines der seltenen Beispiele einer literarischen Reaktion auf diese Bewegung stellt die Sammlung von Erzählungen dar, die ein Kollektiv der Gruppe »Incultes« unter dem Titel *Le livre des places* 2018 (Éditions Inculte) veröffentlicht hat.

Literatur in den Neoavantgarden allenfalls noch eine marginale Bedeutung. Für die *Situationistische Internationale* bildet sie eine Übergangsphase und für Tel Quel ist sie vor allem als *écriture* einer revolutionären Theorie von Bedeutung. Die Neo-Avantgarden in den USA benötigen die Literatur kaum noch, wie die Beat Generation illustriert. Stattdessen werden in der US-amerikanischen Kunsttheorie der 1970er bis 1990er Jahre immer neue, poststrukturalistisch-dekonstruktivistische Versuche unternommen, die Institution Kunst, wie Bürger sie bezeichnet, oder die künstlerischen Institutionen und den Kunstmarkt – im Sinne des ursprünglichen, diesmal dank der *Nachträglichkeit* reflexiven Projekts – überflüssig machen zu können. Eingetreten ist mit dem global expandierenden Kunstmarkt und dem weltweiten Ausstellungs- und Museumsnetzwerk und seinen Filialen allerdings das Gegenteil.

Angesichts dieses Scheiterns der US-amerikanischen Neo-Avantgarden und ihrer Theoriebildung versucht der KunstAktivismus, wie in den 1950er und 1960er Jahren der Situationismus, in eine (zweite) Welt zu springen, in denen die Avantgarde zumindest partiell gelebt werden kann. Doch haben sich aus dieser Situation heraus die Chancen für ein konstellatives und kollektives, *radikal imaginäres* Avantgarde-Projekt verbessert? Oder ist es nicht vielmehr so, dass die Zweite Avantgarde der *Second Economy* vor allem in den von der *First Economy* noch nicht in Besitz genommenen Räumen agiert, die, sobald sie finanziell und spektakulär von Interesse sind, von der *First Economy* (s. Claire Fontaine oder Chto Delat?) vereinnahmt werden?

Zugleich hat sich die Zweite Avantgarde in einem solchen Ausmaß politisiert, dass die politischen oft die literarisch-künstlerischen Projekte, und seien es jene einer *Second Economy*, dominieren. Wenn James Marc Léger am Ende seines *Vanguardia*-Bandes für universell verbindliche Prinzipien plädiert, das, was er eine »truth-procedure« nennt, so sind dies immer zwei: »[T]he event of communism or the avant garde hypothesis«,²⁴ und weder die Reihenfolge noch die Qualifikationen sind ohne Bedeutung. So werden weder historische noch aktuelle Erfahrungen angemessen berücksichtigt. Während der Kommunismus das »Event« des Prinzips Hoffnung der Zukunft darstellt, bleibt die Avantgarde eine »Hypothese«, oder um es anders zu formulieren: das »Projekt Avantgarde« bildet einen Teil des »Projekts Kommunismus«. Noch deutlicher wird dies, wenn am Beispiel von Kuba postuliert wird: »[A]rtistic vanguards must work alongside political vanguards and vice versa«, wobei die Zusammenarbeit dann in der Devise zusammengefasst wird: *To Defend the Revolution Is to Defend Culture*.²⁵ So steht das Avantgarde-Projekt heute (erneut) vor der Frage, ob es sich in den Dienst der »Idee des Kommunismus« oder eines KunstAktivismus nehmen lässt, wie in den Auseinandersetzungen im Umfeld der *Documenta fifteen* (2022), oder ob das (unvollendete) Projekt

24 Marc James Léger: *Vanguardia. Socially Engaged Art and Theory*, Manchester UP 2019, 213.

25 Léger: *Vanguardia*, 112. Léger fasst seine Avantgarde-Konzeption im *Journal of Avant-Garde Studies* 1 (2020), 70-87 zusammen: »Retroactivating the Idea of the Avant Grade«.

der Avantgarde Kunst und Literatur herausfordert und sich von ihnen her fortsetzen lässt. D. h. dass das primäre Ziel dieses Projekts, das *radikale Imaginäre*, mit der Kunst verbunden bleibt und sich mit ihm verwirklichen will, und sei es im Sinne des Roberts'schen »open-ended research programme«,²⁶ oder als »ongoing project«. Es könnte jedoch auch so sein, wie Peter Bürger in der in der ersten Ausgabe des *Journal of Avant-Garde Studies* veröffentlichten Podiumsdiskussion erklärt: »we have to admit that we live in an epoch miles away from the historical avant-gardes [...] This implies obviously that the *Augenblick der Erkennbarkeit* (moment of recognisability) has passed irrevocably.«²⁷ Die Avantgarden wären also unwiderruflich historisch geworden und könnten allenfalls noch als Gespenst in der Gegenwart herbeizitiert werden und ihren eigenen Theorie-Tod bezeugen. Dagegen sprechen nicht nur die gegenwärtigen KunstAktivismen, die sich als Avantgarde verstehen, oder Avantgarde-Theorien wie jene von Luhmann (und Foster), die die Gegenwartskunst maßgeblich durch die Avantgarde geprägt sehen, sondern auch die Konzeption eines »Projekts Avantgarde« und eines *radikalen Imaginären*, deren Fragen an Kunst und Literatur bislang nirgendwo aufgehoben sind, geschweige denn eine Antwort erhalten hätten.

Rückblickend auf die *Documenta*: Jenseits der Avantgarden?

Im »Retrospektive«-Teil der *Documenta 16*-Homepage heißt es zwar zu den problematischen Anfängen dieser deutschen Institution, es sei das Ziel »die durch die Nationalsozialisten verfolgte Avantgarde nach Deutschland zurück-zuholen«, doch anlässlich der *Documenta 15* (2022) ist von Avantgarden praktisch nicht die Rede. Allerdings gibt es zwei Ausnahmen: Kurz vor Ende der Ausstellung, am 23.9.2022 kündigt das *Instituto de Artivismo Hannah Arendt* (s.u.) die »Veranstaltung *Avantgarde Lawyers* mit Andra Matei« an. Dabei handelt es sich um ein »globales Netzwerk von Anwält:innen für Kunstrecht und freie Meinungsäußerung, die die Rechte von Künstler:innen schützen, sich frei zu entfalten und frei zu schaffen – pro bono«. Heute ist über diese Veranstaltung allerdings nichts mehr zu finden. Das Anwaltskollektiv von Andra Matei benutzt das *Avantgarde*-Label offensichtlich als Trademark und setzt sich zum Ziel »to ensure strengthened legal protection for artists«. ²⁸ Eine solche Manifestation macht zu diesem Zeitpunkt eigentlich nur dann Sinn, wenn man die Kunstfreiheit bei der *Documenta* bedroht sieht, offensichtlich eine Reaktion des kubanischen Kollektivs auf die Abhängung der Taring Padi Banner-Installation *People's Justice* und den Rückzug der japanisch-palästi-

26 John Roberts: *Revolutionary Time and the Avant-Garde*, London: Verso 2015, 260.

27 Peter Bürger »Round Table Discussion« (2010), in: *Journal of Avant-Garde Studies*, Heft 1 (2020), 115-150, hier: 130.

28 <https://documenta-fifteen.de/kalender/avant-garde-lawyers/>, Zugriff am 3.6.2024.

nensischen Dokumentarfilmreihe Tokyo Reels. Dem Banner von Taring Padi und den Dokumentarfilmen wird ein expliziter Antisemitismus vorgeworfen, worauf die Organisatoren des Ruangrupa Teams mit Unverständnis reagieren, die heftige Debatte darum, und d.h. die Möglichkeiten und Grenzen des KunstAktivismus, dauert bis heute an.

Es ist jedoch kein Zufall, dass es die Künstler des kubanischen *Instituto de Artivismo Hannah Arendt* sind, die die *Avantgarde Lawyers* einladen. Das Kollektiv vertritt eine »Gegenerzählung zur kubanischen Kulturgeschichte« und ist durch eine hundertstündige Hannah Arendt-Lektüre in La Habana, mit der gegen das Castro-Regime protestiert wurde, bekannt geworden. Außerdem beruft es sich auf das »Leben und [die] Arbeit des russischen konstruktivistischen Dichters, Journalisten und Dramatikers Sergej Tretjakow« und dessen »operative Faktografie«. Dabei handelt es sich um eine Form der Präsentation, die Tretjakow innerhalb von zwei Jahren in einer Kaukasus-Kolchose entwickelt hat – »eine Wandzeitung, die der Gemeinschaft half, ihre zahlreichen Aktivitäten zu koordinieren und zu visualisieren.« Das *Instituto de Artivismo* will sich von Tretjakow für »Ideen zur Wiederaneignung eines historischen Gedächtnisses und dessen Dynamisierung in der Gegenwart« inspirieren lassen. Doch es ist mehr als fraglich, ob bei dieser »Wiederaneignung« die Erfahrungen des Konstruktivismus, der nicht als Avantgarde qualifiziert wird, reflektiert werden und wie die »operative Faktografie« Tretjakows²⁹ unter heutigen Bedingungen produktiv praktiziert werden kann. Zumal Tretjakow 1930 dem (offiziellen) Appell der *Komsomolskaja Prawda*: »Schriftsteller in die Kolchose!« folgt, der aus heutiger Perspektive eher den sozialistischen Realismus als avantgardistische Aktivitäten einleitet. Vielleicht wäre es hilfreich gewesen, zu zeigen, wie die konkrete Wiederaneignung des historischen Gedächtnisses der konstruktivistischen Avantgarde funktioniert und in welcher Weise die historischen Erfahrungen dieser Avantgarde, insbesondere ihre Vernichtung durch den Stalinismus dabei eine Rolle spielen, auch historisch, aber vor allem für die gegenwärtige Situation des KunstAktivismus und ihr Verhältnis zur Politik.

Unabhängig von der politischen Aussage oder dem künstlerischen Wert ihrer Einzelaktionen muss sich die *Documenta 15* vor allem am Lumbung Konzept des verantwortlichen Ruangrupa Teams messen lassen, das auf der *Documenta*-Homepage erklärt wird: »Das Ziel ist es, einen langfristigen lumbung aufzubauen: ein Speicher kollektiver Ressourcen zur nachhaltigen Stärkung von Kollaborationen über die *Documenta 15* hinaus. Diese Ressourcen reichen von Kunst, Wissen, Netzwerken und Fürsorge bis hin zu Raum, Equipment und Geld. Die neue, kollektive Kunstökonomie beruht auf lumbung-Werten wie Großzügigkeit, Regeneration, lokale Verankerung und Humor. Seit Ok-

29 Sergej Tretjakow: *Gesichter der Avantgarde. Porträts – Essays – Briefe*, hg. von Fritz Mierau, Berlin: Aufbau Verlag 1985.

tober 2020 diskutiert eine Working Group Wirtschaft, bestehend aus lumbung member, ruangrupa und dem Künstlerischen Team, wie eine solche kollektive Ökonomie aussehen könnte. lumbung Kios und lumbung Gallery sind Beispiele der lumbung-Wirtschaft. Beide entwickeln Modelle für ein sogenanntes Transvestment von Ressourcen von kapitalistischen Kunstmärkten hin in eine Ökonomie, die auf den lumbung-Werten basiert. Darüber hinaus sollen die im gemeinsamen Topf gelagerten Ressourcen von Zwängen befreit werden, die ihnen der Markt, Regierungen oder Geldgeber:innen auferlegen.³⁰

Wenn die »neue, kollektive Kunstökonomie« »Modelle für ein sogenanntes Transvestment von Ressourcen von kapitalistischen Kunstmärkten« praktizieren will, damit künstlerische Aktivitäten »von Zwängen befreit werden, die ihnen der Markt, Regierungen oder Geldgeber:innen auferlegen«, so weist dieses Ziel durchaus Parallelen mit dem Versuch der Avantgarden auf, die »Institution Kunst« überflüssig zu machen (Bürger) oder jenem der Neo-Avantgarden, sie im Sinne einer *Nachträglichkeit* (Foster) zu überwinden. Das Mittel, mit dem dies erreicht werden soll, das »Transvestment« – also durch den Transfer von Ressourcen aus kapitalistischen Kunstmärkten in eine auf lumbung-Werten basierende Spezialökonomie – ohne dass die Avantgarde-Begrifflichkeit benutzt würde, korrespondiert durchaus mit Avantgarde-Strategien. In mancher Hinsicht wird bei der *Documenta 15* also ein Avantgarde-Projekt entwickelt.

Zwar wird das Ruangrupa Projekt nicht konkretisiert, aber das Profil der radikalen Veränderung wird zumindest in dem manifestartigen *Lumbung proposal for documenta 15* deutlicher.³¹ Insgesamt geht es um nicht weniger als eine gerechtere Veränderung des globalen Gesellschaftssystems: »to push equal resource distribution in our ecosystem. We are planning to use documenta to research into and operate directly within a global network of institutions«. Da der Kapitalismus und der Kunstmarkt nach den gleichen Prinzipien funktionieren: »Also analogous with capitalism that can absorb and turn anything into commodity, contemporary art nowadays could also swallow and churn anything out into its product«, geht es darum, zeitgenössische Kunst für alle nützlich zu machen, insbesondere für jene, die zu ihr beitragen. Das Ziel Ruangrupas, »to imagine, develop and practice a new model of contemporary art economy«, entspricht damit der von Roberts proklamierten *Second Economy*, einer *Art economy*, die jedoch in einem der Zentren der *First Economy* praktiziert werden soll.

Wie historische Manifeste schlägt das »Proposal«-Manifest zwei Verfahren vor, um die Transvestment-Ziele zu erreichen: *Koperasi* und *Lumbung*. *Koperasi* weist Ähnlichkeiten zu einem Genossenschaftsmodell auf: »*Koperasi*, in essence, is an economical model whose main mission is to guarantee economical

30 Lumbung Economy: <https://documenta-fifteen.de/mediathek/lumbung-economy-lumbung-kios-und-lumbung-gallery/>, Zugriff am 12.6.2024.

31 Die folgenden Zitate entstammen diesem »Manifest«: https://pen.lumbung.space/wp-content/uploads/2022/06/19_0124-LUMBUNG_proposal_ruangrupa_d15.pdf, Zugriff am 12.6.2024.

prosperity for its members«, und *Lumbung* erweitert dieses *ökonomische* Kooperativen-Modell in den künstlerischen Bereich: »a commoning model for sharing resources – economical to start with, but could continuously expanding to non-monetary resources, such as ideas, knowledge, programs, innovations, time and space.« (Proposal), wobei Zeit und Raum die Offenheit, aber auch die Unverbindlichkeit dieses Modells illustrieren.

Für ähnliche Projekte bietet die Avantgarde-Geschichte zahlreiche Beispiele, angefangen mit der Künstlerkommune der Abbaye de Créteil (1906-1908), über das erwähnte Schloss in Bretons *Manifest* oder die *dérives* der Situationisten. Was das Lumbung-Projekt jedoch von diesen Experimenten der Avantgarden und Neo-Avantgarden unterscheidet, ist die Überzeugung, eine solch radikale Veränderung innerhalb der Institution, die überwunden oder aufgelöst werden soll, umsetzen zu können. Während die historischen Avantgarden mit ihrem *radikalen Imaginären* das Leben von der Kunst her verändern wollen, adressieren die Neo-Avantgarden, um es mit Foster zu sagen, »*this institution [of art] with a creative analyses at once specific and deconstructive (not a nihilistic attack at once abstract and anarchistic, as often the historical avant-garde)*«.³² Diesen Neo-Avantgarden gegenüber situiert sich der Ruangrupa-KunstAktivismus in ähnlicher Weise wie es die Neo-Avantgarde gegenüber den historischen Avantgarden versuchen. An die Stelle der »dekonstruktiven Analysen« der Institution Kunst durch die Neo-Avantgarden des globalen Nordens tritt bei Ruangrupa das revolutionäre Projekt eines global-südlichen KunstAktivismus. Mit »Transvestment« bezeichnen sie das kritische Hinterfragen der Ressourcennutzung, womit sowohl soziales Kapital, mentale und reale Räume, Netzwerke als auch verschiedene Formen von Wissen gemeint sind. Mit deren reflektiertem Einsatz wollen Ruangrupa ihre gleichmäßige Verteilung und Nutzung im Ökosystem vorantreiben. Dabei vergessen sie nicht hinzuzufügen, dass eine wesentliche Grundvoraussetzung das Erschließen neuer Einnahmequellen und das Streben nach neuen Realitäten bildet. Wobei unklar bleibt, welcher Art diese Einnahmequellen sein könnten und was die »neuen Realitäten« genauer bedeuten. Wie zentral dieses Projekt ist, erläutert die anschließende Proklamation: »These qualities are vital. They are the ethical, aesthetical and political arguments we are trying to put forward.« Es geht also um neue Formen des Zusammenlebens, für die Ruangrupas *Documenta*-Projekt ein »Fragment« aus der Zukunft bilden soll, so etwas wie das Schloss, in dem die Surrealisten in Bretons *Manifest* zusammenleben, oder die *dérives* der Situationisten. Wenn es bei Ruangrupa ein *radikales Imaginäres* gibt, so in diesen »lebenswichtigen Qualitäten«.

Die einzige, bisher der *Documenta 15* gewidmete größere Studie behauptet gerechtfertigterweise: »Ruangrupa als *documenta*-Kuratoren, das war sicherlich ein Meilenstein auf dem Wege der Integration von Künstlern in den westlichen Kunstbetrieb«, ohne zu fragen, wie innerhalb dieser westlichen Institution die

32 Foster: *The Return of the Real*, 20.

lumbung-Werte realisiert werden können.³³ Von den avantgardistisch-neo-avantgardistischen Experimenten oder Utopien unterscheidet sich das Ruangrupa-*Documenta*-Projekt in einem entscheidenden Punkt. Wenn Ruangrupa für sein Projekt eine Institution wie die *Documenta* in Anspruch nimmt, die sich eindeutig innerhalb der *First Economy* von Roberts situiert, ist nicht nur zu klären, inwieweit die Erfahrungen der Avantgarden und Neo-Avantgarden, vor allem aber des KunstAktivismus der *Second Economy* zur Kenntnis genommen werden, sondern auch, welche Chancen dieses »Transvestment« der Institutionen für sie außer Kraft setzende »neue Realitäten« überhaupt haben kann. Es ist wahrscheinlicher, dass die »Integration von Künstlern in den westlichen Kunstbetrieb« nach den Bedingungen dieses markt- und publikumsorientierten Kulturbetriebes und nicht nach denen von *Koperasi* und *Lumbung*-Konzepten verläuft, wie die *Documenta 15*-Geschichte bis hin zu den Antisemitismus-Debatten gezeigt hat. Hito Steyerl hat zu Recht kritisiert: »Diese Frage [des Antisemitismus] hat auch den Blick auf alle anderen Themen verstellt, vor allem auf Kunst. Kunst war auf der letzten *Documenta* noch nicht mal Nebensache.«³⁴

Dass es sich dabei um ein strukturelles Problem handelt, das immer wieder mit der Frage konfrontiert, ob der KunstAktivismus ein künstlerisches Projekt oder vor allem politische Positionen vertritt, zeigt eine Performance der Leiterin des *Instituto Hannah Arendt*, Tania Bruguera, im Hamburger Bahnhof im Februar 2024. Bei der 100-stündigen Hannah Arendt-Lesung aus den *Elementen und Ursprüngen totaler Herrschaft* handelt es sich gewissermaßen um die Wiederaufnahme der Castro-Protest-Lesung aus dem Jahr 2015. Doch im Berliner Museum muss sie gegen Ende wegen heftiger palästinensischer BDS-Proteste gegen die Vorleserin Mirjam Wenzel, die Direktorin des Jüdischen Museums in Frankfurt, abgebrochen werden, wobei Tania Bruguera durchaus mit den Protesten gegen die eigene Performance sympathisiert. In gewisser Weise zeigt sie Verständnis dafür, dass die eigene kunstaktivistische Performance hinter dem politischen BDS-Boycott zurücktreten muss: Die künstlerische hat sich einer politischen Avantgarde zu beugen, was auch die Frage aufwirft, was heute (noch) als Avantgarde bezeichnet werden kann.

Wie Tania Bruguera ist Ruangrupa nicht nur im globalen Ausstellungsbetrieb bestens vernetzt, sondern wird u.a. von der Ford Foundation gefördert, und die *Documenta*-Homepage vergisst nicht, darauf hinzuweisen, in welchen global renommierten Institutionen die eingeladenen Gruppen und

33 Harry Urmann/Hans-Jürgen Weißbach: *Poetic Justice des Globalen Südens. Eine Analyse des Skandalbildes »People's Justice« von Turing Padi*, Dortmund: Weißbach Verlag 2023. Stattdessen wird am Beispiel des Banner-Bildes auf die »Integrationsparadoxe« hingewiesen, die mit diesem Transfer verbunden sind.

34 Hito Steyerl: »Ich kann nicht mal 'ne Blume zeichnen« (Interview), *Süddeutsche Zeitung*, 14./15. August 2023, 12.

Künstler schon aufgetreten sind.³⁵ Die Erfahrungen der Versuche, während des Jahrhunderts der Avantgarden, Kunst in Leben zurückzuführen oder das Leben von der Kunst her radikal zu verändern, werden von Ruangrupa ebenso wenig berücksichtigt, wie die gegenwärtigen Debatten um den KunstAktivismus zwischen »erster« und »zweiter« Kunstökonomie. Offensichtlich ist das Kollektiv aus dem globalen Süden überzeugt, mit seiner »practice with collaborative dialectic sensibilities that are rooted in the local« das Verhalten und das Verständnis des westlichen Publikums (»understanding of the public«) grundlegend verändern zu können. Das Vertrauen in die lokal verwurzelten Erfahrungen soll die globalen Mechanismen außer Kraft setzen.

Zwei Jahre nach dem Ende der *Documenta 15* ist von den »new realities«, die das Lumbung-Konzept bewirken sollte, nicht viel im Sinne einer Nachhaltigkeit und des Ziels »to find a new cultural funding model in the global scale« (Proposal) geblieben. Stattdessen wird weiter über die politisch-ideologischen Positionen der Gruppe und der von ihr ausgewählten Projekte diskutiert. Damit ist Ruangrupa ein noch wichtigerer Faktor innerhalb des globalen Kunstbetriebes und d.h. ein Teil der *First Economy* geworden. Das Kollektiv wiederholt in vieler Hinsicht die Erfahrungen und das »Scheitern« von Avantgarden und Neo-Avantgarden.

35 Etwa Richard Bell: u.a. Tate Modern (2023), Biennale von Venedig (2019), Stedelijk Museum (2016), 20. Biennale von Sydney (2016), Perfoma 15 in New York (2015) oder 5. Biennale von Moskau (2013).

Literaturverzeichnis

- Adamek-Schyma, Bernd: »Psychogeographie heute: Kunst, Raum, Revolution?«, in: *Acme*, Bd. 7 (2008), 407-432.
- Adorno, Theodor W./Gehlen, Arnold: »Soziologische Erfahrungen an der modernen Kunst. Ein Gespräch zwischen Theodor W. Adorno und Arnold Gehlen für den Südwestfunk« (28. März 1966).
- Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt: Suhrkamp 1973.
- Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, Gesammelte Schriften, Bd. 7, Frankfurt: Suhrkamp 1997.
- Adorno Theodor W.: »Rückblickend auf den Surrealismus«, in: *Noten zur Literatur, Gesammelte Schriften* Bd. 11, Frankfurt: Suhrkamp 2003, 101-105.
- Aeschimann, Paul: »La Poésie«, in: Eugène Montfort: *Vingt-cinq ans de littérature française*, Paris: Librairie de France 1925.
- Agamben, Giorgio: *Ausnahmestandard (Homo sacer II. 1)*, Frankfurt: Suhrkamp 2004 (2003).
- Andersch, Alfred (Hg.): *Europäische Avantgarde*, Frankfurt: Verlag der Frankfurter Hefte 1949.
- Andersen, Troels: *Tatlin*, Moderna Museet, Stockholm 1968.
- Anderson, Benedict: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London: Verso 1983.
- Angerer, Eva: *Die Literaturtheorie Julia Kristevas. Von Tel Quel zur Psychoanalyse*, Wien: Passagen 2007.
- Apollinaire, Guillaume: »Bari et le Barisien«, in: ders.: *Œuvres en prose*, Bd. 2, Paris: Gallimard-Pléiade 1991, 1334-1335.
- Apollinaire, Guillaume: »Les Peintres cubistes«, *Œuvres en prose*, Bd. 2, Paris: Gallimard-Pléiade 1991, 1503-1508
- Appadurai, Arjun: *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalisation*, Minneapolis: Minnesota UP 1996.
- Aragon, Louis: *Le paysan de Paris*, Paris: Gallimard 1979.
- Arp, Jean/Huelsenbeck, Richard/Tzara, Tristan: *Dada*, Zürich: Arche 1957.
- Artaud, Antonin: »Point final« (1927), in: *Œuvres complètes*, Bd 2, Paris: Gallimard 1978.
- Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hg.): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1939)*, Stuttgart: Metzler 1995 (2005).
- Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hg.): »Die ganze Welt ist eine Manifestation«. *Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste*, Darmstadt: WBG 1997.
- Asholt, Wolfgang: »Intentionale Strategien in futuristischen, dadaistischen und surrealistischen Manifesten«, in: van den Berg, Hubert/Grüttemeier, Ralf (Hg.): *Manifeste: Intentionalität*, Amsterdam/Atlanta: Rodopi 1998, 39-56.
- Asholt, Wolfgang: »Félix Fénéon et les formes brèves«, in: *Revue d'histoire littéraire de la France*, Mai-Juni 1999, 499-513.
- Asholt, Wolfgang: »Ceci n'est pas un roman«, in: *Pleine Marge* no. 33 (2001), 145-173.
- Asholt, Wolfgang: »Umziehen oder Weiterleben als Gespenst? Pariser Dada-Genealogien«, in: Mareuge, Agathe / Zanetti, Sandro: *The Return of Dada*, Bd. 1, presses du réel 2002, 19-43.
- Asholt, Wolfgang: »Sur quelques théories de la modernité et des avant-gardes«, in: Galligani, Daniela u.a. (Hg.): *Révolutions du moderne*, Paris: Paris-Méditerranée 2004, 202-211.
- Asholt, Wolfgang: »Theorien der Modernität oder Theorie der Avantgarde(n)«, in: Asholt, Wolfgang u.a. (Hg.): *Unruhe und Engagement. Blicköffnungen für das Andere*, Bielefeld: Aisthesis 2004, 155-169.
- Asholt, Wolfgang: »La notion d'avant-garde dans »Les Règles de l'art«, in: Dubois, Jacques/

- Durand, Pascal/Winkin Yves (Hg.): *Le Symbolique et le réel. La réception internationale de la pensée de Pierre Bourdieu*, Liège: Editions de l'Université 2005, 165-173.
- Asholt, Wolfgang/Siepe, Hans Theo (Hg.): *Surréalisme et politique – Politique du surréalisme*, Amsterdam: Rodopi 2007.
- Asholt, Wolfgang: »Vor dem Altern? Anfangsfiguren in futuristischen, dadaistischen und surrealistischen Manifesten«, in: Ponzen, Alexandra/Preusser, Heinz-Peter (Hg.): *Alternde Avantgarden*, Heidelberg: Winter 2011, 31-46.
- Asholt, Wolfgang (Hg.): *Avantgarde und Modernismus. Dezentrierung, Subversion und Transformation im literarisch-künstlerischen Feld*, Berlin: de Gruyter 2014 (FRIAS Linguae & litterae).
- Asholt, Wolfgang: »Skandal als Programm? Funktionen des Skandals in den historischen Avantgarden und Funktion der historischen Avantgarde als Skandal«, in Gelz, Andreas u.a. (Hg.): *Skandale zwischen Moderne und Postmoderne. Interdisziplinäre Perspektiven auf Formen gesellschaftlicher Transgression*, Berlin: de Gruyter 2014, 149-166.
- Asholt, Wolfgang: »Wende zum Bild oder Simultaneität von Text und Bild: die *Prose du Transsibérien* von Blaise Cendrars und Sonia Delaunay«, in: Ette, Ottmar/Müller, Gesine (Hg.): *Visualisierung, Visibilisierung und Verschriftlichung. Schriftbilder und Bild-Schriften im Frankreich des 19. Jahrhunderts*, Berlin: Tranvia 2015, 373-389.
- Asholt, Wolfgang: »Les servitudes du théâtre d'avant-garde«. Roland Barthes und das Gegenwartstheater«, in: *Comparatio* 2 (2016), 245-257.
- Asholt, Wolfgang: »De la *mythologie moderne* et du *mythe personnel* au *mythe collectif*: fonction du mythe chez Breton«, in: Henri Béhar/Françoise Py: *L'or du temps – André Breton 50 ans après* (Colloque de Cerisy 2016), in: *Mélysine* no XXXVII, Lausanne: L'Âge d'Homme 2017, 371-381.
- Asholt, Wolfgang: »De la *mythologie moderne* et du *mythe personnel* au *mythe collectif*: fonctions du mythe chez Breton«, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* Jg. 41, Heft 1/2 (2017), 163-177.
- Asholt, Wolfgang: »De l'avant-garde à l'arrière-garde? Le Futurisme dans les manifestes dada«, in: Wörsdörfer, Anna Isabell u.a. (Hg.): *Sur les chemins de l'amitié. Beiträge zur französischen Literaturgeschichte. Freundesgabe für Dietmar Rieger*, Wiesbaden: Harrassowitz 2017, 21-31.
- Asholt, Wolfgang: »Schlingensiefel, die Avantgarde und das Theater: (auch) eine historische Begriffsbestimmung«, in: Knapp, Lore u.a. (Hg.): *Christoph Schlingensiefel und die Avantgarde*, München: Fink 2019, 61-75.
- Asholt, Wolfgang: »Par haine de Montparnasse et de Montmartre: les difficultés de trouver des lieux pour l'avant-garde dadaïste et surréaliste«, in: Bengert, Martina / Schneider, Lars (Hg.): *Les espaces des avant-gardes*, in: *Revue des sciences humaines*, Heft 336 (2019), 37-50.
- Asholt, Wolfgang: »Michel Houellebecq: eine »Wiederentdeckung« des Realismus?«, in: Brühne, Julia u.a. (Hg.): *Re-Konstruktionen des Realen. Die Wiederentdeckung des Realismus in der Romania*, Mainz: UP/V&R 2021, 345-360.
- Asholt, Wolfgang: »Conceptions contradictoires de la notion d'unité ou Unité des contraires? Breton, Berkeley et les Présocratiques«, in: Bloedé, Myriam u.a. (Hg.): *»La Pensée-Breton«. Art, magique, écriture chez André Breton*, Paris: L'œil d'or 2021, 273-290.
- Asholt, Wolfgang: »Les surréalismes du sud global«, in: *Fabula* März 2023, DOI: 10.58282/acta.16204.
- Asholt, Wolfgang: »Pratique documentaire ou fiction historique? Formes du savoir historique chez les Incultes. L'Île comme Forteresse et l'Archipel des Places«, dans *Fabula Colloques*, <https://www.fabula.org/colloques/sommaire9780.php>. 2024.
- Auer, Peter: *Sprachwissenschaft. Grammatik-Interaktion-Kognition*. Stuttgart: Metzler 2013.
- Avantgarde. Geschichte und Krise einer Idee*, Hg. von der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, München: Oldenbourg 1966.
- Babilas, Wolfgang: »Nous sommes les vaporisateurs de la pensée«, in: ders.: *Études sur Louis Aragon*, Bd. 1, Münster: Nodus 2002, 365-384.

- Babilas, Wolfgang: »Aragon, théoricien du surréalisme«, in: ders.: *Etudes sur Louis Aragon*, Bd. 1, Münster: Nodus 2002, 64-85.
- Bachtin, Michail: *Formen der Zeit im historischen Roman*, Frankfurt: Fischer 1989.
- Bachtin, Michail: *Chronotopos*, Berlin: Suhrkamp 2008.
- Badiou, Alain: *Dritter Entwurf eines Manifests für den Affirmationismus*, Berlin: Merve 2007.
- Badiou, Alain: »The Idea of Communism«, in: Douzinas, Costas/Žižek, Slavoj: *The Idea of Communism*, Verso 2010, 1-14.
- Badiou, Alain: *Die kommunistische Hypothese*, Berlin: Merve 2011.
- Badiou, Alain: *Die Idee des Kommunismus*, Hamburg: Laika 2012.
- Balázs, Eszter u. a. (Hg.): *Art in Action. Lajos Kasák's Avant-Garde Journals from a Tett to Dokumentum (1915-1927)*, Budapest: Kassák-Museum 2017.
- Ball, Hugo: *Die Flucht aus der Zeit*, Zürich: Limmat Verlag 1992.
- Baraka, Amiri: »Black Dada Nihilism«, zitiert nach: <https://de.scribd.com/document/256147322/Black-Dada-Nihilimus#>.
- Baraka, Amiri: »The Revolutionary Theatre«, in: *Liberator*, Juli 1965.
- Baraka, Amiri: »Henri Dumas: Afro-Surreal Expressionist«, in: *Black American Literature Forum*, Bd. 22, 2 (1988), 164-166.
- Barck, Karlheinz/Schlenstedt, Dieter/Thierse, Wolfgang (Hg.): *Künstlerische Avantgarde. Annäherungen an ein unabgeschlossenes Kapitel*, Berlin (DDR): Akademie-Verlag 1979.
- Barck, Karlheinz: Artikel. »Avantgarde«, in: ders. u. a.: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 1, Stuttgart: Metzler 2000, 544-577.
- Barthes, Roland: *Sollers écrivain*, Paris: Seuil 1979.
- Bataille, Georges, *Œuvres complètes*, Bd. II (Écrits posthumes. 1922-1940), Paris: Gallimard-Pléiade 1970.
- Bataille, Georges: *L'expérience intérieure*, in: ders.: *Œuvres complètes*, Bd. V, Paris: Gallimard-Pléiade 1973.
- Baumgarth, Christa: *Geschichte des Futurismus*, Reinbek: Rowohlt 1966.
- Baziot, William: »I Cannot Evolve Any Concrete Theory«, in: *Possibilities*, contemporary culture index ccindex iw): *Possibilities*.
- Beaujour, Michel: »Barthes et Sollers«, https://www.fabula.org/anciens_colloques/barthes/22.php.
- Beck, Ulrich/Giddens, Anthony/Lash, Scott: *Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse*, Frankfurt: Suhrkamp 1996.
- Becker, Susanne: *Das poetische Theater Frankreichs im Zeichen des Surrealismus. René de Obaldia, Romain Weingarten und Georges Schehadé*, Tübingen: Narr 2019.
- Béhar, Henri: »Le simultanéisme Dada«, in: Weisgerber, Jean (Hg.): *Les Avant-Gardes et la Tour de Babel. Interaction des arts et des langues*, Lausanne: L'Âge d'homme 2000, 37-48.
- Béhar, Henri: »La Colombe poignardée: Dada politique«, in: Adamowicz, Elza / Robertson, Eric (Hg.): *Dada and Beyond, Volume 1: Dada Discourses*, Amsterdam/New York: Rodopi 2011, 21-33.
- Bengert, Martina/Schneider, Lars (Hg.): *Les espaces des avant-gardes*, Dossier der *Revue des sciences humaines* Nr. 336 (2019).
- Benjamin, Walter: *Briefe*, Bd. 1, Frankfurt: Suhrkamp 1966.
- Benjamin, Walter: »Über den Begriff der Geschichte«, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Band I.2, Frankfurt: Suhrkamp 1972.
- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, In: *Gesammelte Schriften*, I, 2, Frankfurt: Suhrkamp 1974.
- Benjamin, Walter: »Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz«, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. II, Frankfurt: Suhrkamp 1977, 295-310.
- Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*, Bd. VI, Frankfurt: Suhrkamp 1985.
- Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*, Bd. IV, I, Frankfurt: Suhrkamp 1991.

- Berendse, Gerrit-Jan: *Surrealismus in der DDR. Kampfansage an den sozialistischen Realismus in der ostdeutschen Literatur, 1945-1990*, Göttingen: Wallstein 2022.
- van den Berg, Hubert/Grüttmeier, Ralf (Hg.): *Manifeste: Intentionalität*, Amsterdam/Atlanta: Rodopi 1998.
- van den Berg, Hubert: *Avantgarde und Anarchismus. Dada in Zürich und Berlin*, Heidelberg: C. Winter 1999.
- van dem Berg, Hubert: »Übernationalität der Avantgarde – (Inter-)Nationalität der Forschung. Hinweis auf den internationalen Konstruktivismus in der europäischen Literatur und die Problematik ihrer literaturwissenschaftlichen Erfassung«, in: Asholt/Fähnders: *Der Blick vom Wolkenkratzer*, Rodopi 2000, 255-288.
- van den Berg, Hubert/Dorleijn, Gillis J. (Hg.): *Avantgarde! Voorhoede? Vernieuwingsbewegingen in Noord en Zuid opnieuw beschouwd*, Nijmegen: Vantilt 2002.
- van den Berg, Hubert: *The Import of Nothing. How Dada Came, Saw and Vanished in the Low Countries (1915-1929)*, Farmington: G. K. Hall 2002.
- van den Berg, Hubert/Fähnders, Walter (Hg.): *Metzler Lexikon Avantgarde*, Stuttgart: Metzler 2009.
- van den Berg, Hubert/Buelens, Geert (Hg.): *doe uw werk! Avant-gardistische poësie uit de Lage Landen*, Nijmegen: Vantilt 2014.
- van den Berg, Hubert: *Dada, een geschiedenis*, Nijmegen: Vantilt 2016.
- van den Berg, Hubert: »(historische) Avantgarde« als »Avantgarde«. Anmerkungen zu einem Traditionszusammenhang aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts«, in: Mauz, Andreas (u. a.): *Avantgarden und Avantgardismus*, Göttingen: Wallstein 2018, 77-98.
- van den Berg, Hubert: *HOLANDSKÁ A ČESKOSLOVENSKÁ AVANTGARDA*, Museum Olomuc (24.11.2022-19.2.2023).
- van den Berg, Hubert: »Die Probe aufs Exempel. Anmerkungen zur Vorstellung der historischen Avantgarde als Netzwerk«, *Zagreber Germanistische Beiträge* 32 (2023), 37-65 (mit einem Überblick der avantgardistischen Zeitschriften der Zwischenkriegszeit).
- Berghaus, Günter: *Italian Futurist Theatre, 1909-1944*, Oxford: Clarendon 1998.
- Berghaus, Günter: *Theatre, Performance and the Historical Avant-Garde*, New York: Palgrave Macmillan 2005.
- Bergman, Pär: »Modenolatria« et »Simultaneità«. *Recherches sur deux tendances dans l'avant-garde littéraire en Italie et en France à la veille de la première guerre mondiale*, Uppsala: Appelberg 1962.
- Bergmeier, Horst: *Dada-Zürich. Ästhetische Theorie der historischen Avantgarde*, Göttingen: V&R Unipress 2011.
- Berreby, Gérard (Hg.): *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale Situationniste*, Paris: Eds. Allia 1985.
- Beyme, Klaus von: *Das Zeitalter der Avantgarde. Kunst und Gesellschaft 1905-1955*, München: Beck 2005.
- Bischof, Rita: *Teleskopagen, Wahlweise. Der literarische Surrealismus und das Bild*, Frankfurt: Klostermann 2002.
- Black Mountain, ein interdisziplinäres experiment. 1933-1957* (Ausstellungskatalog, Nationalgalerie Berlin), Leipzig: Spector Books 2015.
- Blanchot, Maurice: »Réflexions sur le surréalisme«, in: *La part du feu*, Paris: Gallimard 1993.
- Blumenberg, Hans: *Arbeit am Mythos*, Frankfurt: Suhrkamp 1996.
- Blumenkranz-Onimus, Noëmi: »Les Soirées de Paris ou le mythe du moderne«, in: *L'année 1913*, Bd. 2, Paris: Klincksieck 1971, 1097-1104.
- Blumenkranz-Onimus, Noëmi: »Montjoie! Ou l'héroïque croisade pour une nouvelle culture 1971-1973«, in: *L'Année 1913*, Bd. 2, Paris: Klincksieck 1971, 1105-1116.
- Bohn, Willard (Hg.): *Italian Futurist Poetry*, Toronto: Toronto UP 2005.
- Bohrer, Karl-Heinz: »Mythologie et non Révolution«, in: Asholt, Wolfgang/Siepe, Hans Theo (Hg.): *Surréalisme et politique*, Amsterdam: Rodopi 2007, 45-56.

- Bois, Yve-Alain: »1942. The depoliticization of the American avant-garde«, in: *Art since 1900*, 348-352.
- Bolliger, Hans u.a. (Hg.): *Dada in Zürich*, Zürich: Arche Verlag 1985.
- Bonnet, Marguerite: *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*, Paris: Corti 1975.
- Bosshard, Marco Thomas: *La reterritorialización de lo humano. Una teoría de las vanguardias americanas*, Pittsburgh: Nuevo Siglo 2013.
- Bosshard, Marco Thomas: »Die Reterritorialisierung des Menschlichen in den historischen Avantgarden Lateinamerikas«, in: Asholt: *Avantgarde und Modernismus*, 2014, 147-168.
- Bourdieu, Pierre: *Les règles de l'art, genèse et structure du champ littéraire*, Paris: Seuil 1992, 1998.
- Bourdieu, Pierre: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt: Suhrkamp 2001.
- Breton, André: *Le Surréalisme et la peinture*, Paris: Gallimard 1928.
- Breton, André: *Nadja*, Pfullingen: Neske 1960.
- Breton, André: *Die kommunizierenden Röhren*, München: Rogner & Bernhard 1973.
- Breton, André: *L'Amour fou*, Frankfurt: Suhrkamp 1975.
- Breton, André: *Die Manifeste des Surrealismus*, Reinbek: Rowohlt 1986.
- Breton, André: *Œuvres complètes*, Bd. I (1988), Bd. II (1992), Bd. III (1999), Bd. IV (2008), Paris: Gallimard-Pléiade.
- Brion-Guerry, Liliane: *L'année 1913. Les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la première guerre mondiale*, Paris: Klincksieck 1971-1973.
- Bru, Sascha: *Law and the Modernist Avant-Gardes. Writing in the State of Exception*, Edinburgh: Edinburgh UP 2009.
- Bru, Sascha: *The European Avant-Gardes, 1905-1935*, Edinburgh: Edinburgh UP 2018.
- Bru, Sascha/Martens, Gunther (Hg.) *The Invention of Politics in the European Avant-Garde. 1906-1940*, Amsterdam: Rodopi 2006.
- Buchloh, Benjamin: »Theorizing the Avant-Garde«, in: *Art in America* 72 (Nov. 1984), 20-22.
- Bürger, Peter: *Der französische Surrealismus. Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur*, Frankfurt: Athenäum 1971.
- Bürger, Peter: *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis: Minnesota UP 1984 (Übers. Michael Shaw).
- Bürger, Peter: *Das Denken des Herrn. Bataille zwischen Hegel und dem Surrealismus*, Frankfurt: Suhrkamp 1992.
- Bürger, Peter: *Ursprung des postmodernen Denkens*. Frankfurt: Suhrkamp 2000.
- Bürger, Peter: »Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of Theory of the Avant-Garde«, in: *New Literary History*, Bd. 41, Heft 4 (2010), 695-715.
- Bürger, Peter: *Théorie de l'avant-garde*, Édition Questions théoriques 2013 (Übers. Jean-Pierre Cometti).
- Bürger, Peter: »Das zwiespältige Erbe der Avantgarde«, in: ders.: *Nach der Avantgarde*, Weilerswist: Velbrück 2014, 7-18.
- Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt: Suhrkamp 1974, jetzt: Göttingen: Wallstein 2017.
- Bung, Stefanie/Zepp, Susanne (Hg.): *Migration und Avantgarde. Paris 1917-1962*, Berlin: de Gruyter 2020.
- Cabaret Voltaire*, Liechtenstein: Kraus Reprint 1977.
- Caillois: *Images, Images Essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination*, Corti 1966.
- Caillois, Roger: *Der Krake. Versuch über die Logik des Imaginativen*, München: Hanser 1968.
- Camelin, Colette: »Image simultanée« et »immobilité vive« (Cendrars, Delaunay, Léger)«, *Polysemes* [En ligne], 2007 (18), URL: <http://journals.openedition.org/polysemes/2291>; DOI 10.4000/polysemes.2291.
- Campa, Laurence: »Les Soirées de Paris«, in: *Apollinaire. Le regard du poète*, Paris: Musée d'Orsay-Gallimard 2016, 181-193.

- Campa, Laurence: »Prenez garde à la peinture!«, in: *Apollinaire. Le regard du poète*, Paris: Musée d'Orsay-Gallimard 2016, 115-120.
- Canudo, Ricciotto: »La naissance d'un sixième art. Essai sur le cinématographe«, in: *Les entretiens idéalistes*, Heft LXI, 25. Oktober 1911, 169-179.
- Canudo, Ricciotto: »L'art cérébriste« (*Le Figaro*, 9 février 1914), in: Bonner Mitchell, Marion: *Les Manifestes littéraires de la Belle Époque*, Paris: Seghers 1966, 173-176.
- Casanova, Pascale: *La République mondiale des Lettres*, Paris: Seuil 1999.
- Castoriadis, Cornelius: *L'Institution imaginaire de la société*, Paris: Seuil 1975.
- Castoriadis, Cornelius: »Le mouvement révolutionnaire sous le capitalisme moderne« (*Socialisme ou barbarie*, no. 31, Dez. 1960–Febr. 1961), in: *Capitalisme moderne et révolution*, 10/18 1979.
- Castoriadis, Cornelius: *Gesellschaft als imaginäre Institution. Entwurf einer politischen Philosophie*, Frankfurt: Suhrkamp 1984.
- Castoriadis, Cornelius: *Pragmatismus und Gesellschaftstheorie*, Frankfurt: Suhrkamp 1992.
- Castoriadis, Cornelius: *The Imaginary Institution of Society*, Cambridge, Mass.: MIT 1987; *L'Institution imaginaire de la société*, Paris: Seuil 1975; *Gesellschaft als imaginäre Institution*, Frankfurt: Suhrkamp 1984.
- Castoriadis, Cornelius: »L'époque du conformisme généralisé«, in: ders.: *Le monde morcelé*, Paris: Seuil 1990 (*Les carrefours du labyrinthe*, Bd. 3), 11-24.
- Castoriadis, Cornelius: »Kultur und Demokratie«, in: *Lettre internationale* 27 (1994), 14-17.
- Castoriadis, Cornelius: »Réponse à Richard Rorty«, in: ders.: *Une société à la dérive. Entretiens et débats 1947-1997*, Paris: Seuil 2005, 93-107.
- Castoriadis, Cornelius: *L'imaginaire comme tel*, hg. von Arnaud Tomes, Paris: Hermann 2007.
- Cavalesi, Maurizio: *Le due avanguardie. Dal futurismo al pop art*, Bari: Laterza 1981 (1962).
- Cendrars, Blaise: »La Prose du Transsibérien«, in: ders.: *Poésies complètes*, Paris: Gallimard-Pléiade 2017.
- Chase, William: *Workers, Society and the Soviet State: Labor and Life in Moscow, 1918-1929*, Urbana: Illinois UO 1986.
- Chénieux-Gendron, Jacqueline: *Le Surréalisme*, Paris: PUF 1984.
- Chihai, Matei: »Das Imaginäre bei Cornelius Castoriadis und seine Aufnahme durch Wolfgang Iser und Jean-Marie Apostolidès«, in: Zaiser, Rainer (Hg.): *Literaturtheorie und sciences humaines. Frankreichs Beitrag zur Methodik der Literaturwissenschaft*, Berlin: Frank & Timme 2008, 69-85.
- Chto Delat: »A Declaration on Politics, Knowledge, and Art«, <https://chtodelat.org/b5-announcements/a-6/a-declaration-on-politics-knowledge-and-art-4/>
- Clark, Christopher: *Die Schlafwandler. Wie Europa in den Ersten Weltkrieg zog*, München: DVA 2013.
- Clark, T.J./Nicholson-Smith, Donald: »Why Art Can't Kill the Situationist International«, in: *October* (1997), 15-31.
- Clark, Thomas: »The Art of Poetry VIII«, in: *Paris Review*, Heft 37 (Frühjahr 1966), 13-55.
- Coates, Robert: »The Art Galleries«, in: Ross, Clifford (Hg.): *Abstract Expressionism: Creators and Critics*, New York: Abrams 1990.
- Cohen, Jean-Louis: »Radikale Relikte: Die Rolle der Architektur in der Modernisierung Sowjetrußlands«, in Pare: *Verlorene Avantgarde*, 9-23.
- Comité invisible*: »Eh bien, la guerre!«, Rouen: VLCP 2006.
- Compagnon, Antoine: »De l'avant-garde au surréalisme«, in: Tadié, Jean-Yves (Hg.): *La littérature française: dynamique & histoire II*, Paris: Folio Essais 2007, 651-675.
- Cook, Bruce: *The Beat Generation*, New York: Charles Scribner's Sons 1971.
- de Cortanze, Gérard: *Le monde du surréalisme*, Paris: Editions Complexe 2005.
- Curnier, Jean-Paul: *Manifeste*, Paris: Léon Scheer 2000.
- Cox, Annette: »Myth and the Unconscious: The Emergence of a New American Painting«, in:

- dies. *Art-as-Politics. The Abstract Expressionist Avant-Garde and Society*, Ann Arbor: UMI Press 1982, 39-55.
- Damus, Martin: *Kunst im 20. Jahrhundert. Von der transzendierenden zur affirmativen Moderne*, Reinbek: Rowohlt 2020.
- Das frühe Bauhaus und Johannes Itten*. Katalog Ausstellung Weimar 1994, Ostfildern-Rui: Hatje 1994.
- Debord, Guy: »Introduction à une critique de la géographie urbaine«, in: *Les lèvres nues*, Heft 6, September 1955, 11-15.
- Debord, Guy: *Die Gesellschaft des Spektakels*, Hamburg: Nautilus 1978.
- Debord, Guy: *Kommentare zur Gesellschaft des Spektakels*, Berlin: Edition Tiamat 1996.
- Debord, Guy: *La révolution au service de la poésie*, Paris: Fayard 2001.
- Debord, Guy: *Œuvres*, hg. von Kaufmann, Vincent, Paris: Gallimard Quarto 2006.
- Debord: <http://debordiana.chez.com/francais/il.htm> (6.3.2020).
- Demetz, Peter: *Italian Futurism and the German Literary Avant-Garde*, London: Institute of German Studies 1987.
- Derrida, Jacques: *De la grammatologie*, Paris: Minuit 1967.
- Derrida, Jacques: *La dissémination*, Paris: Seuil 1972 (Collection Tel Quel).
- Derrida, Jacques: *Grammatologie*, Frankfurt: Suhrkamp 1974.
- Derrida, Jacques: *Writing and Difference*, London: Routledge and Jegan 1978.
- Derrida, Jacques: *Spectres de Marx*, Paris: Galilée 1993.
- Derrida, Jacques: *Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Tauerarbeit und die neue Internationale*, Frankfurt: Suhrkamp 2004.
- Diaphanes* Heft 6/7 (August 2019): »Gespenster der Avantgarde/Specters of the Avant-Garde«.
- Dotoli, Giovanni: *Art, folie, éros, psychiatrie et liberté. Ricciotto Canudo présurréaliste et pré-curseur de Bataille et Foucault*, Paris: Hermann 2016.
- Dotzler, Bernhard: »Limitationsverhältnisse: Foucaults Ontologie der Literatur«, in: Geisenhanslüke, Achim/Mein, Georg (Hg.): *Schriftkultur und Schwellenkunde*, Bielefeld: Transcript 2008, 145-162.
- Douzinas, Costas/Žižek, Slavoy (Hg.): *The Idea of Communism*, London: Verso 2010.
- Drost, Julia u.a. (Hg.): »Surrealism in the USA«, *Race Traitor* Heft 13/14 (2001).
- Drost, Julia u.a. (Hg.): *Le lettrisme et son temps*, Dijon: les presses du réel 2018.
- Drost, Julia u.a. (Hg.): *Networking Surrealism in the USA. Agents, Artists and the Market*, Heidelberg: arthistoricum.net 2019 (Passages online, Vol. 3). <https://doi.org/10.11588/art-historicum.485>.
- Drost, Julia u.a. (Hg.): *Le surréalisme et l'argent*, Paris: MSH/DFK Paris 2021 (Passages Online, 4).
- Droste, Magdalena: *Bauhaus 1919-1933*, Köln: Taschen 2019.
- Drucker, Johanna: »Experimental Typography as Modern Art Practice«, in: *The Visible Word: Experimental Typography and Modern Art, 1909-1923*, Chicago: University of Chicago Press, 1994, 91-222.
- Duhamel, Georges: »Prélude«, in: Guillaume Apollinaire. »La Phalange nouvelle«, in: *La Poésie symboliste*, Paris: L'édition 1909.
- Duhamel, Georges: *Chronique des Pasquier: Le désert de Bièvres*, Paris: Mercure de France 1937.
- Durand, Pascal: »La destruction fut ma Béatrice. Mallarmé ou l'implosion poétique«, in: *Revue d'histoire littéraire de la France*, Mai-Juni 1999 (*Anarchisme et création littéraire*), 373-389.
- Eburne, Jonathan/Felski, Rita: »Introduction«, in: *New Literary History*, Bd. 41, Heft 4 (2010), V-XV.
- El Hajoui, Mehdi/O'Meara, Anna (Hg.): *On the poverty of Student life Considered in Its Economic, Political, Psychological, Sexual, and Especially Intellectual Aspects, With a Modest Proposal for Its REMEDY, Members of The Situationist International and Students from Strasbourg*, Brooklyn, NY: Common Notions 2022.

- Engels, Friedrich: *Dialektik der Natur* (MEW, Bd. 20), Berlin: Dietz 1990.
- Enzensberger, Hans Magnus: »Die Aporien der Avantgarde«, in: *Einzelheiten I*, Frankfurt: Suhrkamp 1962, 290-315.
- Ernst, Max: »Interview avec Patrick Waldberg: ›La partie de boules‹«, in: Ernst, Max: *Écritures*, Paris: Gallimard 1970, 410-512.
- Estivals, Robert/Gaudy, Jean-Charles/Vergez, Gabrielle: »L'Avant-Garde«. *Étude historique et sociologique des publications périodiques ayant pour titre »L'avant-garde«*, Paris: Bibliothèque Nationale 1968.
- Ette, Ottmar: *Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie*, Frankfurt: Suhrkamp 1998.
- Ette, Ottmar: *WeltFraktale. Wege durch die Literaturen der Welt*, Stuttgart: Metzler 2017.
- Ette, Ottmar: *Von den historischen Avantgarden bis nach der Postmoderne: Potsdamer Vorlesungen zu den Hauptwerken der Romanischen Literaturen des 20. und 21. Jahrhunderts*, Berlin: de Gruyter 2021.
- Ewig, Isabelle u. a. (Hg.): *Das Bauhaus und Frankreich. Le Bauhaus et la France*, Berlin: Akademie Verlag 2002.
- Fähnders, Walter: »Vielleicht ein Manifest. Zur Entwicklung des avantgardistischen Manifests«, in: Asholt/Fähnders (Hg.): *Die ganze Welt ist eine Manifestation*, Darmstadt: WBG 1997, 19-38.
- Fähnders, Walter: »Projekt Avantgarde und avantgardistischer Manifestantismus«, in: Asholt/Fähnders (Hg.): *Der Blick vom Wolkenkratzer*, Amsterdam: Rodopi 2000, 69-95.
- Fähnders, Walter: *Gespenster der Avantgarde. Nachbilder und ihre Manifestationen*, Berlin: BasisDruck Verlag 2024.
- Faye, Jean-Pierre: *Commencement d'une figure en mouvement*, Paris: Stock 1980.
- Fazzino, Jimmy: *World Beats. Beat Generation Writing and the Worlding of U.S. Literature*, Dartmouth UP 2016.
- Ffrench, Patrick: *The Time of Theory. A History of Tel Quel (1960-1983)*, Oxford: Clarendon 1995.
- Ffrench, Patrick: »Tel Quel and Surrealism: A Re-evaluation: Has the Avant-Garde Become a Theory?«, in: *Romanic Review*, Bd. 88 (1997), 189-196.
- Fiedler, Leslie: »The Death of the Avant-Garde Literature«, in: ders.: *The Collected Essays*, Bd. 2, New York: Stein and Day 1971, 454-460.
- Finkeldey, Bernd: »Die I. Internationale Kunstausstellung: in Düsseldorf 28. Mai bis 3. Juli 1922«, in: *Konstruktivistische Internationale*, 23-30.
- Finter, Helga: *Semiotik des Avantgardetextes. Gesellschaftliche und poetische Erfahrung im italienischen Futurismus*, Stuttgart: Metzler 1980.
- Forest, Philippe: *Histoire de Tel Quel. 1960-1982*, Paris: Seuil 1995.
- Forgacs, Eva: *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics*, Budapest: CEU Press 2013.
- Foster, Hal: *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge/London: MIT Press 1996.
- Foster, Hal: *Design and Crime (and Other Diatribes)*, London: Verso 2010.
- Foster, Hal/Krauss, Rosalind/Bois, Yve-Alain/Buchloh, Benjamin/Joselit, David: *Art since 1900. Modernism – Antimodernism – Postmodernism*, London: Thames & Hudson 2004, 32016.
- Foster, Hal: *What comes after Farce? Art and Criticism at a Time of Debacle*, London: Verso 2020.
- Foster, Hal: »At Tate Modern. ›Surrealism beyond Borders‹«, in: *London Review of Books* (26. Mai 2022).
- Foucault, Michel: »Débat sur le roman«, in: *Tel Quel* 17 (1964): »Une littérature nouvelle? Décade de Cerisy«, 12-54.
- Foucault, Michel: *Dits et écrits*, Bd. 1 (1954-1988), Paris: Gallimard 1994.
- Frick, Werner: »Avantgarde und longue durée. Überlegungen zum Traditionsverbrauch der klassischen Moderne«, in: Becker, Sabina / Kiesel, Helmuth (Hg.): *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*, Berlin: de Gruyter 2007, 97-112.

- Gabriel, Markus: *Der Mensch im Mythos. Untersuchungen über Ontoteleologie, Anthropologie und Selbstbewußtseinsgeschichte in Schellings »Philosophie der Mythologie«*, Berlin: de Gruyter 2006.
- Gabriel, Markus/Žižek, Slavoj: *Mythology, Madness and Laughter. Subjectivity in German Idealism*, London/New York: Continuum 2009.
- Gabriel, Markus: »Das radikal Imaginäre und die grundbegrifflichen Grenzen von Castoriadis' Sozialontologie«, in: *Zeitschrift für Kulturwissenschaft* 2 (2022), 47-56.
- Gallissaires, Pierre/Mittelstädt, Hanna/Ohrt, Roberto (Hg.): *Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten*, Hamburg: Nautilus 1995.
- Gaßner, Hubertus/Gillen, Eckhart (Hg.): *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus. Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934*, Köln: Dumont 1979.
- Gefen, Alexandre: »L'insurrection qui vient: de quelques manières contemporaines de rêver au Grand Soir. Formes poétiques, formes politiques«, in: <https://riviste.unige.it/index.php/pubbliforum/article/view/1853>.
- Gehlen, Arnold: »Erörterung des Avantgardismus in der Bildenden Kunst«, in: *Avantgarde. Geschichte und Krise einer Idee*, München: Oldenbourg 1966, 77-97.
- Gelz, Andreas: *Postavantgardistische Ästhetik. Positionen der französischen und italienischen Gegenwartsliteratur*, Tübingen: Niemeyer 1996.
- Gide, André: *Prétextes*, Paris: Mercure de France 1919.
- Ginsberg, Allen: »Notes Written on Finally Recording *Howl*«, in: *Evergreen Review* 3.10. (1959).
- Ginsberg, Allen: *Deliberate Prose: Selected Essays 1952-1995*, London: Penguin 1959.
- Ginsberg, Allen: »Foreword«, in: Waldmann, Anne: *The Beat Book. Poems and Fiction of the Beat Generation*, Boston: Shambhala 1996, XIII-XVII.
- Ginsberg, Allen: *Collected Poems. 1947-1997*, New York: HarperCollins 2006.
- Glanc, Tomáš (Hg.): »*Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht*«. *Die russische Rezeption von Dada*, Zürich: Edition Schublade 2016.
- Gleizes, Albert/Metzinger, Jean: *Du Cubisme*, in: Fry, Edward: *Der Kubismus*, Köln: Dumont 1966, 111-119.
- Gleizes, Albert: *Kubismus*, Neuausgabe, Mainz/Berlin: Florian Kupferberg 1980.
- Gough, Maria: *The Artist as Producer. Russian Constructivism in Revolution*, Berkeley: California UP 2005.
- Grace, Nancy M.: *Jack Kerouac and the Literary Imagination*, New York: Palgrave Macmillan 2007.
- Greenberg, Clement: »L'Art américain au XXe siècle«, in: *Les Temps Modernes*, 1947, Nr. 11/12.
- Greenberg, Clement: *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, Hamburg: Philo Fine Arts 2009.
- Gregori, Eduardo/Herrero-Senés, Juan (Hg.) *Avant-Garde Cultural Practices in Spain (1914-1936). The Challenge of Modernity*, Amsterdam: Brill – Rodopi 2016.
- Gremels, Andrea: *Die Weltkünste des Surrealismus. Netzwerke und Perspektiven aus dem Globalen Süden*, Konstanz: Konstanz UP 2022.
- Grigat, Stephan u. a. (Hg.): *Spektakel, Kunst, Gesellschaft. Guy Debord und die Situationistische Internationale*, Berlin: Verbrecher Verlag 2006.
- Grimberg, Eiko: »Verwirklichen und Wegschaffen. Was die SI mit der Kunst wollte«, in: Grigat/Grenzfurthner/Friesinger: *Spektakel Kunst Gesellschaft. Guy Debord und die Situationistische Internationale*, Berlin: Verbrecher Verlag 2006.
- Grimm, Jürgen: *Das avantgardistische Theater Frankreichs. 1895-1930*, München: Beck 1982.
- Groys, Boris: *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, München: Hanser 1988.
- Groys, Boris: »Der Wille zum Ausruhen«, in: Klotz, Heinrich (Hg.): *Die Zweite Moderne. Eine Diagnose der Kunst der Gegenwart*, München: Beck 1996, 163-171.

- Groys, Boris/Hagemester, Michael (Hg.): *Die Neue Menschheit. Biopolitische Utopien in Rußland zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt: Suhrkamp 2005.
- Groys, Boris: *In the Flow*, London: Verso 2018 (2016).
- Grübel, Rainer: »Literaturersatz, handgreifliche Kunst oder Vor-Schrift«, in: van den Berg, Hubert/Grüttemeier, Ralf (Hg.): *Manifeste: Intentionalität*, Amsterdam: Rodopi 1998, 161-192.
- Grumpelt-Maaß, Yvonne: *Kunst zwischen Utopie und Ideologie. Die russische Avantgarde zwischen 1900 und 1935*, St. Augustin: Gardez! Verlag 2001.
- Guilbaut, Serge: *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, Chicago UP 1983.
- Guilbaut, Serge: *Wie New York die Idee der Modernen Kunst gestohlen hat. Abstrakter Expressionismus, Freiheit und Kalter Krieg*, Dresden: Verlag der Kunst 1997.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: »Kaskaden der Modernisierung«, in: Weiß, Johannes (Hg.): *Mehrdeutigkeiten der Moderne*, Kassel UP 1998, 17-41.
- Günzel, Ann-Kathrin: *Eine frühe Aktionskunst: Die Entwicklung der ›arte-azione‹ im italienischen Futurismus zwischen 1910 und 1922*, Frankfurt u. a.: Peter Lang 2006.
- Habermas, Jürgen: »Exkurs zu C. Castoriadis ›Die imaginäre Institution‹«, in: ders.: *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Frankfurt: Suhrkamp 1985, 380-389.
- Habermas, Jürgen: *Die Moderne – Ein unvollendetes Projekt. Philosophisch-politische Aufsätze*, Leipzig: Reclam 1990.
- Hadermann, Paul: »Cubisme«, in: Weisgerber, Jean: *Les Avant-gardes au XXe siècle*, Bd. 2, Budapest: Akademie 1984, 944-963.
- Hahn, Peter: »Black Box Bauhaus. Ideen und Utopien der frühen Jahre«, in: *Das frühe Bauhaus*, Hatje 1994, 13-35.
- Hansen-Löve, Aage: *Der Russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1978.
- Hansen-Löve, Aage/Groys, Boris (Hg.): *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde*, Frankfurt: Suhrkamp 2005.
- Hansen-Löve, Aage: *Über das Vorgestern ins Übermorgen. Neoprimivismus in Wort- und Bildkunst der russischen Moderne*, Paderborn: Fink: 2016.
- Hauck, Johannes: »Avantgardistische Lyrik in Frankreich« in: Piechotta, Hans-Joachim u. a. (Hg.): *Die literarische Moderne in Europa*, Bd. 2: *Formationen der literarischen Avantgarde*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1994, 188-203.
- Hegemann, Klaus: *Allen Ginsberg. Zeitkritik und politische Aktivitäten*, Baden-Baden: Nomos 2000.
- Hemken, Kai-Uwe/Stommer, Rainer: »Der ›De Stijl‹-Kurs von Theo van Doesburg in Weimar (1922)«, in: *Konstruktivistische Internationale*, 169-177.
- Hempfer, Klaus W.: *Poststrukturelle Texttheorie und narrative Praxis. Tel Quel und die Konstitution eines Nouveau Nouveau Roman*, München: Fink 1976.
- Herbert, Robert L.: *Modern Artists on Art*, Englewood: Prentice Hall 1964.
- Herzogenrath, Wulf: »Theo van Doesburg und das Bauhaus«, in: *Das frühe Bauhaus*, 107-116.
- Hieber, Lutz/Moebius, Stephan (Hg.): *Avantgarden und Politik. Künstlerischer Aktivismus von Dada bis zur Postmoderne*, Bielefeld: Transcript 2009.
- Hinz, Michael: »Die Manifeste des Primo Futurismo italiano«, in: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hg.): *»Die ganze Welt ist eine Manifestation«*, WBG 1997, 109-131.
- Hjartarson, Benedikt u. a. (Hg.): *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries. 1920-1950*, Amsterdam: Brill – Rodopi 2019.
- Hobsbawm, Eric: *Behind the Times: The Decline and the Fall of the Twentieth Century Avant-Gardes*, London: Thames & Hudson 1998.
- Hörner, Unda: *Die realen Frauen der Surrealisten. Simone Breton, Gala Éluard, Elsa Triolet*, Mannheim: Bollmann 1996.

- Hollier, Denis (Hg.): *Das Collège de Sociologie. 1937-1939*, Berlin: Suhrkamp 2012.
- Holmes, John Clellon: »This Is the Beat Generation«, in: *New York Times Magazine*, 16.11.1952.
- Holtey, Ingrid: »In der Tradition der Avantgarde? Die globalisierungskritischen Bewegungen«, in: Asholt: *Avantgarde und Modernismus*, de Gruyter 2014, 181-198.
- Holthusen, Hans Egon: »Kunst und Revolution«, in: *Avantgarde. Geschichte und Krise einer Idee*, München: Oldenbourg 1966, 7-44.
- Honneth, Axel: »Eine ontologische Rettung der Revolution. Zur Gesellschaftstheorie von Cornelius Castoriadis.« in: *Merkur*, 9/10 (November 1985), 807-821.
- Houdebine, Jean-Louis: »Méconnaissance de la psychanalyse dans le discours surréaliste«, in: *Tel Quel*, Heft 46 (1971), 67-82.
- Hourmant, François: »Tel Quel et ses volte-face politiques (1968-1978)«, in: *Vingtième Siècle* 51 (1996), 112-128.
- <http://journals.openedition.org/critiquedart/1286>; DOI: <https://doi.org/10.4000/critiquedart.1286>
<https://chtodelat.org/b8-newspapers/12-70-1/a-declaration-on-politics-knowledge-and-art-comments-by-dmitry-vilensky-dv-a-david-riff-made-in-2010/>
<https://theses.whiterose.ac.uk/16922/>
<https://www.infolibertaire.net/une-note-de-la-dgsi-revele-que-le-parti-imaginaire-serait-en-realite-un-mouvement-litteraire/>
- Huelsebeck, Richard: *Dada-Logik. 1913-1972*, hg. von Herbert Kapfer, München: Belleville Verlag 2012.
- Hunkeler, Thomas/Kunz, Edith Anna (Hg.): *Metropolen der Avantgarde – Métropoles des avant-gardes*, Frankfurt: Lang 2011.
- Hunkeler, Thomas: *Paradoxes de l'avant-garde. La modernité artistique à l'épreuve de sa nationalisation*, Paris: Classiques Garnier 2014.
- Hunkeler, Thomas: *Paris et le nationalisme des avant-gardes. 1909-1924*, Hermann 2018.
- Huyssen, Andreas: »The search for tradition. Avant-garde and postmodernism in the 1970s«, in: *New German Critique* Nr. 22 (1981), 23-40.
- Huyssen, Andreas: *After the great divide. Modernism, Mass, Culture, Postmodernism*, London: Macmillan 1986.
- Huzár, Vilmos: »Das Staatliche Bauhaus in Weimar«, in: *De Stijl*, Sept. 1922, 135-138.
- I Poeti Futuristi*, Mailand: Edizioni Futuriste 1912.
- Ingold, Felix Philipp: *Der große Bruch. Rußland im Epochenjahr 1913. Kultur – Gesellschaft – Politik*, München: Beck 2000.
- Iser, Wolfgang: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt: Suhrkamp 1991.
- Iser, Wolfgang: *Emergenz. Nachgelassene und verstreut publizierte Essays*, Konstanz UP 2013.
- Jakobson, Roman: »Futurismus«, in: ders.: *Semiotik. Ausgewählte Texte. 1919-1982*, Frankfurt: Suhrkamp 1988, 41-49.
- Jameson, Fredric: »Après the Avant-Garde«, in: *London Review of Books*, Nr. 24 (Dezember 1996), 5-7.
- Jameson, Fredric: *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke UP 1991.
- Janover, Louis: *Tombeau pour le repos de l'avant-garde*, Paris: Editions Sulliver 2005.
- Jarillot Rodal, Christina: »Manifest«, in: van den Berg, Hubert/Fähnders, Walter: *Metzler Lexikon Avantgarde*, Stuttgart: Metzler 2009, 202.
- Jenny, Laurent: *La fin de l'intériorité*, Paris: PUF 2002.
- Joans, Ted: »black flower«, in: *L'Archibras*, Heft 3 (März 1968), 10-11.
- Joans, Ted: *Black Pow Wow*, London: Hill & Wang 1969.
- Joans, Ted: *Proposition pour un manifeste Black Power. Pouvoir noir*, Paris: Eric Losfeld 1969.
- Joans, Ted: *A Black Manifesto in Jazz Poetry and Prose*, London: Calder & Boyars 1971.
- Joans, Ted: *Teduction: Selected Poems 1949-1999*, Minneapolis: Coffee House Press 1999.

- Joas, Hans: »Institutionalisierung als kreativer Prozeß. Zur politischen Philosophie von Cornelius Castoriadis«, in: ders.: *Pragmatismus und Gesellschaftstheorie*, Frankfurt: Suhrkamp 1992 (zuerst 1988/89), 146-170.
- Joyeux-Prunel, Béatrice: *Les avant-gardes artistiques 1848-1918. Une histoire transnationale*, Paris: Gallimard, Folio Histoire 2015.
- Joyeux-Prunel, Béatrice: *Les avant-gardes artistiques 1918-1945. Une histoire transnationale*, Paris: Gallimard: Folio Histoire 2017.
- Kaufman, Bob: »Abomunist Manifesto«, in: Waldman, *Beat Generation*, Boston: Shambhala 1996, 303-313.
- Kaufmann, Vincent: *Poétique des groupes littéraires (Avant-gardes 1920-1970)*, Paris: PUF 1997.
- Kaufmann, Vincent: *Guy Debord. La Révolution au Service de la Poésie*, Paris: Editions Fayard 2001.
- Kauppi, Niilo: *Tel Quel, la constitution sociale d'une avant-garde*, Helsinki: Finnish Society of Sciences and Letters 1991.
- Keller, Thomas: »Au-delà du bellicisme et du pacifisme: l'indifférentisme des avant-gardes«, in: *Cahier d'études germaniques*, Nr. 66 (2014), 167-184.
- Kerouac, Jack: »Essentials of Spontaneous Prose«, in: *Black Mountain Review* 7 (1957), 226-228.
- Kerouac, Jack: »Aftermath: The Philosophy of the Beat Generation«, in: *Esquire*, March 1958, 24-25.
- Kerouac: »Belief & Technique for Modern Prose«, <https://writing.upenn.edu/~afilreis/88v/kerouac-technique.html>
- Khatib, Abdelhafid: »Essai de description psychogéographique des Halles«, in: *Internationale Situationniste*, Nr. 2 (1958), 52-57.
- Klinger, Cornelia/Müller-Funk, Wolfgang (Hg.): *Das Jahrhundert der Avantgarden*, Paderborn: Fink 2004.
- Klotz, Heinrich: *Kunst im 20. Jahrhundert. Moderne – Postmoderne – Zweite Moderne*, München: Beck 1994.
- Klotz, Heinrich (Hg.): *Die zweite Moderne, eine Diagnose der Kunst der Gegenwart*, München: Beck 1996.
- Korte, Hermann: *Die Dadaisten*, Reinbek: Rowohlt 1994.
- Kosuch, Carolin (Hg.): *Anarchism and the Avant-Garde. Radical Arts and Politics in Perspective*, Leiden: Brill – Rodopi 2020.
- Kowtun, Jewgenij F.: *Die Russische Avantgarde. Sangesi: Chlebnikov und seine Maler*, Zürich: Stemmler 1993.
- Krauss, Rosalind: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge/London: MIT Press 1985.
- Kristeva, Julia: *La révolution du langage poétique*, Paris: Seuil 1974.
- Kristeva, Julia: *Les Samourais*, Paris: Fayard 1990.
- Krzywkowski, Isabelle: *Le temps et l'espace sont morts hier. Poésie et poétique de la première avant-garde*, Noisy-le-sec: L'Improviste 2006.
- Kühn, Renate: *Tel Quel. Selbstverständnis und Rezeption (1960-1970)*, Diss. Münster 1975.
- Lamoureux, Johanne: »Avant-Garde: A Historiography of a Critical Concept«, in: Amelia Jones: *A Companion to Contemporary Art since 1945*, Oxford: Blackwell 2006, 191-211.
- Lampe, Angela (Hg.): *Ausstellungskatalog: Die unheimliche Frau. Weiblichkeit im Surrealismus* (Kunsthalle Bielefeld), Heidelberg: Wachter Verlag 2001.
- Lash, Scott: »Reflexivität und ihre Doppelungen: Struktur, Ästhetik und Gemeinschaft«, in Beck, Ulrich/Giddens, Anthony/Lash, Scott: *Reflexive Modernisierung*, Frankfurt: Suhrkamp 1996, 195-286.
- Lee, Benjamin/Silva Gruesz, Kirsten: »Worlding America: The Hemispheric Text-Network«, in: Levander, Caroline F. / Levine, Robert S. (Hg.): *A Companion to American Literary Studies*, Oxford: Blackwell 2011, 228-247.
- Leenhard, Jacques: »Surréalisme et anticolonialisme«, *Critique d'art*, Printemps 2011.

- Léger, Marc James: *Brave New Avant Garde. Essays on Contemporary Art and Politics*, Winchester: Zero Books 2012.
- Léger, Marc James: *The Idea of the Avant Garde and What It Means Today*, Manchester UP 2014 und 2019.
- Léger, Marc James: *Vanguardia. Socially Engaged Art and Theory*, Manchester UP 2019.
- Leinemann, Colette: *Les catalogues d'expositions surréalistes à Paris entre 1924 et 1939*, Amsterdam: Rodopi 2015.
- Lethen, Helmut: »Modernism Cut in Half: the Exclusion of the Avant-Garde in the Debate on Postmodernism«, in: Fokkema, Douwe/Bertens, Hans (Hg.): *Approaching Postmodernism*, Amsterdam/Philadelphia: Benjamins 1986, 233-238.
- Lista, Giovanni (Hg.): *Futurisme. Manifestes – Proclamations – Documents*, Lausanne: L'Âge d'homme 1973.
- Littérature et idéologies. Colloque de Cluny II, La Nouvelle Critique* 1970.
- Lodder, Christina: *Russian Constructivism*, New Haven: Yale UP 1983.
- Lourau, René: *Autodissolution des avant-gardes*, Paris: Galilée, 1980.
- Lüdke, W. Martin (Hg.): »Theorie der Avantgarde«. *Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft*, Frankfurt: Suhrkamp 1976.
- Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt: Suhrkamp 1995.
- Lukacs, Georg: *Wider den mißverstandenen Realismus*, Hamburg: Classen 1958.
- Lynton, Norbert: *Tatlin's Tower. Monument to Revolution*, New Haven/London: Yale UP 2009.
- Lyon, Janet: *Manifestoes. Provocations of the Modern*, Ithaca: Cornell UP 1999.
- Lyotard, Jean-François: *La condition postmoderne*, Paris: Les éditions de Minuit 1979.
- Lyotard, Jean-François: »Le sublime et l'avant-garde«, in: *L'inhumain*, Paris: Galilée 1988.
- Lyotard, Jean-François: »Das Erhabene und die Avantgarde«, in: ders.: *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*, Wien: Passagen Verlag 1989, 107-125.
- Magerski, Christine: *Theorien der Avantgarde. Gehlen – Bürger – Bourdieu – Luhmann*, Wiesbaden: VS Verlag 2011.
- Magerski, Christine: »Zu den Möglichkeiten literaturwissenschaftlicher Theoretisierung der Avantgarde«, in: *Zagreber Germanistische Beiträge* 32 (2023), 19-36.
- Majakowskij, Wladimir: *Prosa. Autobiographie, Reiseskizzen, Briefe*, Frankfurt: Suhrkamp 1971.
- Malevič, Kasimir: »Vom Kubismus zum Suprematismus in der Kunst, zum neuen Realismus in der Malerei, als der absoluten Schöpfung«, in: Groys/Hansen-Löve, *Am Nullpunkt*, 188-199.
- Malevič, Kasimir: »Die Faulheit als die eigentliche Wahrheit der Menschheit«, in: ders.: *Gott ist nicht gestürzt. Schriften zu Kunst, Kirche, Fabrik*, hg. von Hansen Löve, Aage, München: Hanser 2004, 107-119.
- Mallarmé, Stéphane: »La Musique et les lettres«, in: *Œuvres complètes*, Paris: Gallimard: Pléiade 1945.
- Mann, Paul: *The Theory-Death of the Avant-Garde*, Bloomington: Indiana UP 1991.
- Mannes, Gast/Bommertz, Claude (Hg.), *Ausstellungskatalog: Schock und Vision. 1900-1950. Deutsch-Französische Avantgarde im Bild*, Mersch: Centre national de littérature 2005.
- Mannes, Gast: *Luxemburgische Avantgarde. Zum europäischen Kulturtransfer im Spannungsfeld von Literatur, Politik und Kunst zwischen 1916 und 1922*, Esch: Éditions PHI 2007.
- Marangoni, Alessandra: »Le Jules Romains de Poesia (1906-1908), Le Péguy de La Voce«, in: *La Revue des Revues*, Nr. 58 (2017), 100-117.
- Marcadé, Jean-Claude: *L'avant-garde russe. 1907-1927*, Paris: Flammarion 1995.
- Marelli, Gianfranco: *L'Amère Victoire du Situationnisme. Pour une histoire critique de l'Internationale Situationniste. 1957-1972*, Arles: Éds. Sulliver 1998.
- Mareuge, Agathe/Zanetti, Sandro (Hg.): *The Return of Dada*, 4 Bde., Dijon: les presses du réel 2022.
- Markov, Vladimir: *Russian Futurism. A History*, Berkeley/Los Angeles: California UP 1968.

- Marx, William (Hg.): *Les arrière-gardes au XXe siècle. L'autre face de la modernité esthétique*, Paris: PuF 2004.
- Marx, William: *L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation. XVIIIe-XXe siècle*, Paris: Minuit 2005.
- Mauss, Marcel: *Manuel d'ethnographie*, Paris: Payot 1926.
- Mauz, Andreas u. a. (Hg.): *Avantgarden und Avantgardismus. Programme und Praktiken emphatischer kultureller Innovation*, Göttingen: Wallstein 2018.
- McDonough, Thomas F.: »Rereading Debord, Rereading the Situationists«, in: *October* Nr. 79 (Winter 1997), 3-14.
- Mercereau, Alexandre: »Elfride« und »La Main de gloire« in: *Poesia*, Heft 8 (August 1909), 21-27.
- Mersch, Dieter: »Medialität und Kreativität. Zur Frage künstlerischer Produktivität«, in: Hüppauf, Bernd/ Wulf, Cristoph (Hg.): *Bild und Einbildungskraft*, München: Fink 2006, 79-91.
- Meschonnic, Henri: »Dada, on ne joue plus«, in: *Résonance générale* (1. Sept. 2009); Revue-resonancegenerale.blogspot.com.
- Mierau, Fritz: »Majakowskis Ausstellung und Tod«, in: Barck, Karlheinz u. a. (Hg.): *Künstlerische Avantgarde. Annäherungen an ein unabgeschlossenes Kapitel*, Berlin (DDR): Akademie-Verlag 1979, 100-124.
- Mitchell, Bonner: *Les Manifestes littéraires de la Belle Époque 1886-1914. Anthologie critique*, Paris: Seghers 1966.
- Moebius, Stephan: *Die Zauberlehrlinge. Soziologiegeschichte des Collège de Sociologie (1937-1939)*, Konstanz: UVK 2006.
- Moretti, Franco: *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History*, London/New York: Verso 2005.
- Motherwell, Robert: »Interview with Jackson Pollock«, in: *Art and Architecture* (February 1945), in: Sawin, Martica: *Surrealism in Exile and the beginning of the New York School*, Cambridge: MIT Press 1997.
- Müller, Jan-Dirk: *Höfische Kompromisse. Acht Kapitel zur höfischen Epik*, Tübingen: Niemeyer 2007.
- Müller, Maria: »Der Kongress der ›Union internationaler Fortschrittlicher Künstler‹ in Düsseldorf«, in: *Konstruktivistische Internationale*, 17-22.
- Müller-Funk, Wolfgang u. a. (Hg.) *Avantgarden in Zentraleuropa. Andere Räume, andere Bühnen*, Tübingen: Narr/UTB 2023.
- Murat, Michel: *Le Surréalisme*, Paris: Livre de poche 2013.
- Nadeau, Maurice: *Histoire du Surréalisme*, Paris: Livre de poche 1964.
- Nadeau, Maurice: *Geschichte des Surrealismus*, Reinbek: Rowohlt 1965.
- Nassehi, Armin/Nollmann, Gerhard (Hg.): *Bourdieu und Luhmann. Ein Theorievergleich*, Berlin: Suhrkamp 2004.
- New Literary History*: »What Is an Avant-Garde?«, Jg. 41 (2010), Heft 4.
- Nickel, Jonas: *Apathie et autarcie. Quelques réflexions sur l'héritage cynique du dadaïsme à Zurich*, Hausarbeit Romanistik, HU Berlin 2022.
- Ohr, Roberto: *Phantom Avantgarde. Eine Geschichte der Situationistischen Internationale und der modernen Kunst*, Hamburg: Edition Nautilus 1990.
- Orlich, Max Jakob: *Situationistische Internationale. Eintritt, Austritt, Ausschluss*, Bielefeld: transcript 2011.
- Osthaus, Karl Ernst: *Leben und Werk*, Recklinghausen: Bongers 1971.
- Palomares-Salas, Claudio: *The Spatiality of the Hispanic Avant-Garde. Ultraismo & Estridentismo, 1918-1927*, Leiden: Brill-Rodopi 2020.
- Papaioannous, Chrysie: *Ahead of its Time: Historicity, Chronopolitics, and the Idea of the Avant-Garde after Modernism*, https://philarchive.org/rec/PAPAOI?all_versions=1
- Pare, Richard: *Verlorene Avantgarde. Russische Revolutionsarchitektur 1922-1932*, München: Schirmer/Mosel 2007 (zuerst New York 2007).

- Partsch, Cornelius: »The Mysterious Moment: early Dada performance as ritual«, in: Jones, Daffyd (Hg.): *Dada Culture. Critical Texts on the Avant-Garde*, Amsterdam/New York: Rodopi 2006, 37-65.
- Pasolini, Pier Paolo: »La fine dell'avanguardia«, in: *Nuovi Argomenti* (Juli-Dez. 1966), 3-29.
- Pawlik, Joanna: »Ted Joans' surrealist history lesson«, in: *International Journal of Francophone Studies*, Band 14 (2011), 221-239.
- Pawlik, Joanna: *Remade in America. Surrealist Art, Activism, and Politics, 1940-1978*, Oakland: California UP 2021.
- Pechriggl, Alice (Hg.): *Die Institution des Imaginären. Zur Philosophie von Cornelius Castoriadis*, Wien/Berlin: Turia & Kant 1991.
- Penod-Lacassagne, Olivier: *Beat generation. L'insérvitude volontaire*, Paris: CNRS Éditions 2018.
- Penod-Lacassagne, Olivier (Hg.): *(In)actualité du surréalisme (1940-2020)*, Dijon: presses du réel 2022.
- Perloff, Marjorie: »Avant-Garde Tradition and Individual Talent: The Case of Language Poetry«, in: *Revue française d'études américaines*, Heft 103 (2005), 117-141.
- Piatier, Jacqueline: »Six écrivains et un philosophe en quête d'une nouvelle littérature«, in: *Le Monde* (7.9.1963).
- Pierre, José (Hg.): *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, 2 Bde., Paris: Eric Losfeld 1980-1982.
- Pingaud, Bernard: »Où va ›Tel Quel?«, in: *Quinzaine littéraire* (Januar 1968).
- Pinto, Louis: »Tel Quel. Au sujet des intellectuels de parodie«, in: *Actes de la Recherche en Sciences sociales* 89 (1991), 66-77.
- Pizarro, Ana: »Vanguardismo literario y vanguardia política en América Latina«, in: *Araucaria de Chile* 13 (1981), 81-96.
- Pleyner, Marcelin: »Les problèmes de l'avant-garde«, *Tel Quel*, Heft 25 (1966), 75-86.
- Poggioli, Renato: *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna: Il Mulino 1962.
- Poggioli, Renato: *The Theory of the Avant-Garde*, Cambridge: Harvard UP 1968.
- Pont, Jaume (Hg.): *Surréalisme y Literatura en España*, Lleida: Ediciones de la Universitat 2001.
- de Ponte, Susanne: *Aktion im Futurismus. Ein Versuch zur methodischen Aufarbeitung von ›Verlaufsformen‹ der Kunst*, Baden-Baden: Valentin Koerner 1999.
- Prigent, Christian: »Blanche-Neige«, in: *Ceux qui merdRent*, Paris: P.O.L. 1991, 11-29.
- Prigent, Christian: »L'organon de la révolution«, in: *TXT* 8 (1975), 5-15.
- Pontzen, Alexandra/Preußner, Heinz-Peter (Hg.): *Alternde Avantgarden*, Heidelberg: Winter 2011.
- Puchner, Martin: *Poetry of the Revolution. Marx, manifestoes, and the avant-garde*, Princeton UP 2006.
- Puff-Trojan, Andreas: *SchattenSchriften. Deutschsprachige und französische Avantgarde Literatur nach 1945*, Wien: Sonderzahl 2008.
- Puff-Trojan, Andreas: *Der Surrealismus*, München: Beck 2024.
- Quintane, Nathalie: »Une partie de l'extrême gauche lit d'avantage de littérature«, Entretien, in: *Le Monde*, 14.3.2018.
- Quintane, Nathalie: »C'est le moment de l'écriture qui révèle les choses«, Entretien, *Diacritik*, 25. April 2018.
- Rancière, Jacques: *Les temps modernes. Art, temps, politique*, Paris: La Fabrique 2018.
- Raskin, Jonah: *American Scream. Allen Ginsberg's Howl and the Making of the Beat Generation*, Berkeley: California UP 2004.
- Rasmussen, Mikkel Bolt: *After the Great Refusal. Essays on Contemporary art, its Contradictions and Difficulties*, London: Zero Books 2018.
- Rasmussen, Mikkel Bolt: *Après le grand refus. Essais sur l'art contemporain, ses problèmes et ses contradictions*, Paris: L'Harmattan 2019.

- Raunig, Gerald: *Art and Revolution. Transversal Activism in the Long Twentieth Century*, Cambridge, Mass.: MIT Press 2007.
- Raunig, Gerald: *Kunst und Revolution. Künstlerischer Aktivismus im langen 20. Jahrhundert*, Wien: Turia + Kant 2005, 2017.
- Rauwald, Johannes: *Politische und literarische Poetologie(n) des Imaginären. Zum Potenzial der (Selbst-)Veränderungskräfte bei Cornelius Castoriadis und Alfred Döblin*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2013.
- Raynal, Maurice: *Quelques intentions du Cubisme*, Paris: L'Effort moderne 1913.
- Reckwitz, Andreas: *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, Berlin: Suhrkamp 2012.
- Rentzou, Effie: *Concepts of the World: The French Avant-garde and the Idea of the International, 1910-1940*, Evanston: Northwestern UP 2022.
- Reynaud-Paligot, Carole: *Parcours politique des surréalistes. 1919-1969*, Paris: CNRS Edition 2010.
- Richter, Hans: *DADA-Kunst und Anti-Kunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts*, Köln: Dumont Schauberg 1964.
- Robel, Léon: »Die Manifeste der russischen literarischen Avantgarde«, in: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hg.): »Die ganze Welt ist eine Manifestation«. *Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste*, Darmstadt: WBG 1997, 184-203.
- Roberts, John: »Revolutionary Pathos, Negation, and the Suspensive Avant-Garde«, in: *New Literary History*, 2010, 717-730.
- Roberts, John: *Revolutionary Time and the Avant-Garde*, London: Verso 2015.
- Rochlitz, Rainer: *Le désenchantement de l'art: La philosophie de Walter Benjamin*, Paris: Gallimard 1992.
- Röhl, Peter: »Der Beginn und die Entwicklung [sic] des Stijl's 1921 in Weimar«, in: *De Stijl* 1927 (Jubiläum-Serie), 103-105.
- Romains, Jules: »Poème du Métropolitain«, in: *Revue littéraire de Paris et de Champagne* 1905, 405-410, auch in: *Deux poèmes, Mercure de France*, 1910.
- Romains, Jules: *Puissances de Paris*, Paris: Figuière 1911.
- Romains, Jules: »Les sentiments unanimes et la poésie«, in: Mitchell: *Les Manifestes littéraires de la Belle Époque*, Paris: Seghers 1966, 82-83.
- Romains, Jules: *La vie unanime*, Paris: Poésie-Gallimard 1983.
- Rosenberg, Harold: »Introduction to Six American Painters«, in: *Possibilities*, contemporary culture index ccindex iw): *Possibilities*.
- Rosenquist, James: »What is Pop Art?«, James Rosenquist, Interview by Gene R. Swenson, *Art News*, Februar 1964.
- Ross, Kristin: »Lefebvre on the Situationists: An Interview« (with Henri Lefebvre), in: *October* 79 (1997), 69-83.
- Rothko, Mark: »The Romantics Were Prompted«, in: *Possibilities*, contemporary culture index ccindex iw): *Possibilities*.
- Rubiner, Ludwig: »La Prose du Transsibérien«, in: *Die Aktion* (4. 10. 1913), 940-942.
- Ruffa, Astrid: *Dalí et le dynamisme des formes. L'élaboration de l'activité »paranoïaque-critique« dans le contexte socioculturel des années 1920-1930*, Dijon: presses du réel 2009.
- Russell, Charles: *Poets, prophets and revolutionaries. The literary avant-garde from Rimbaud through postmodernism*, Oxford: Oxford UP 1985.
- Salaris, Claudia: »Prime battaglia futurista«, in: dies.: *Marinetti. Arte e vita futurista*, Rom: Editori Riuniti 1997, 76-91.
- Salmon, André: »Le Salon«, in: *Montjoie!* Nr. 3 (März 1914), 21.
- Sandler, Irving: *Le triomphe de l'art américain. L'Expressionisme abstrait*, Paris: éditions carré 1990.
- Sandler, Irving: »World War II: Mythmaking and Biomorphism«, in: ders.: *Abstract Expressionism and the American Experience: a Reevaluation*, New York: Hard Press 2009, 67-103.

- Sanguinetti, Eduardo: »Pour une avant-garde révolutionnaire«, in: *Tel Quel* 29 (1967), 76-95.
- Sartre, Jean-Paul: *Was ist Literatur?*, Reinbek: Rowohlt 1969.
- Sartre, Jean-Paul: *Das Imaginäre. Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft*, Reinbek: Rowohlt 1971.
- Sartre, Jean-Paul: *L'Imaginaire. Psychologie Phénoménologie de l'Imagination*, Paris: Gallimard-Folio 1986.
- Scarpetta, Guy: »Limite-frontière du Surréalisme«, in: *Tel Quel*, Heft 46 (1971) 58-66.
- Schapiro, Meyer: »Recent Abstract Painting«, in: ders.: *Modern Art. 19th and 20th Century. Selected Papers*, New York: George Braziller 1978, 213-226.
- Schlesinger, Arthur: *The Vital Center. The Politics of Freedom*, Boston: Houghton/The Riverside Press 1949.
- Schmidt-Bergmann, Hans-Georg: *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*, Reinbek: Rowohlt 2009.
- Schmidt-Burkhardt, Astrit: *Stammbäume der Kunst. Zur Genealogie der Avantgarde*, Berlin: Akademie Verlag 2005.
- Schneider, Lars: *Die »page blanche« in der Literatur und bildenden Kunst der Moderne*, Paderborn: Fink 2016.
- Schrott, Raoul: *Dada 15/25*, Innsbruck: Haymon 1992.
- Schultz, Joachim: *Literarische Manifeste der »Belle Époque«*. Frankreich 1886-1909, Frankfurt: Peter Lang 1981.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich: »Die Geburt einer Avantgarde aus der Apotheose des Krieges. Zu Marinettis Poetik der »parole in libertà««, in: *Romanische Forschungen* 104 (1992), 132-151.
- Shadowa, Larissa (Hg.): *Tatlin*, Weingarten: Kunstverlag Weingarten 1987.
- Sheppard, Richard: *Modernism – Dada – Postmodernism*, Evanston: Northwestern UP 2000.
- Sheringham, Michael: »Subjectivité et politique chez Breton«, in: Asholt, Wolfgang/Siepe, Hans Theo (Hg.): *Surréalisme et politique*, Amsterdam: Rodopi 2007, 107-119.
- Sholette, Greg: *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, London: Pluto Press 2011.
- Siegel, Holger (Hg.): *In unseren Seelen flattern schwarze Fahnen. Serbische Avantgarde 1918-1939*, Leipzig: Reclam 1992.
- Siepe, Hans Theo: »Ne visitez pas l'Exposition coloniale« – quelques points de repères pour aborder l'anticolonialisme des surréalistes«, in: Asholt, Wolfgang/Siepe, Hans Theo (Hg.): *Surréalisme et politique*, Rodopi 2007, 169-180.
- Simmel, Georg: »Die Krisis der Kultur. Rede gehalten in Wien, Januar 1916«, in: ders.: *Der Krieg und die geistigen Erscheinungen, Gesamtausgabe* Bd. 16, Frankfurt: Suhrkamp 1999, 37-53.
- Sloterdijk, Peter: *Kritik der zynischen Vernunft*, Bd. 2, Frankfurt: Suhrkamp 1983.
- Sloterdijk, Peter: *Die schrecklichen Kinder der Neuzeit. Über das anti-genealogische Experiment der Moderne*, Berlin: Suhrkamp 2014.
- Sollers, Philippe: *Logiques*, Paris: Seuil 1968.
- Sollers, Philippe: *Nombres*, Paris: Seuil 1968.
- Sollers, Philippe: *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris: Seuil 1971.
- Sollers, Philippe: *Vers une Révolution culturelle: Artaud, Bataille*, 2 Bde., Paris: 10/18, Union Général d'Éditions 1973.
- Sollers, Werner: *Amiri Baraka/LeRoi Jones: The Quest for a »Populist Modernism«*, New York: Columbia UP 1978.
- Sollers, Philippe: »On n'a encore rien vu« (Interview avec Chowki Abdelamir), in: *Tel Quel*, Heft 85 (1980), 9-31.
- Sollers, Philippe: *Vision à New York. Entretiens avec David Hayman*, Paris: Grasset 1981.
- Sörensen, Paul/Agriopoulos, Aristoteles: »Terra incognita: Eine Einführung ins Schwerpunkt- heft zu Cornelius Castoriadis«, in: *KultuRRevolution*, Heft 71 (2016), 3-55.

- Sörensen, Paul: *Entfremdung als Schlüsselbegriff einer kritischen Theorie der Politik*, Baden-Baden: Nomos, 2016.
- Stavrinaki, Maria: *Dada Presentism*, Stanford: UP 2016.
- Steinwachs, Ginka: *Eine strukturelle Analyse von Bretons »Nadja«*, Frankfurt: Roter Stern 1985.
- Stites, Richard: *Revolutionary Dreams: Utopian Vision and Experimental Life in Russian Revolution*, Oxford: Oxford UP 1989.
- Stonor Saunders, Francis: *Wer die Zeche zahlt ... Der CIA und die Kultur im Kalten Krieg*, Berlin: Siedler 1999.
- Strigalev, Anatolii: »The Art of the Constructivists: From Exhibition to Exhibition. 1914-1932«, in: Andrews, Richard/Kalinovska, Milena (Hg.): *Russian Constructivism. Art into Life. 1914-1932*, New York: Rizzoli 1990, 15-48.
- Suleiman, Susan: »La dernière avant-garde?«, in: Hollier, Denis (Hg.): *De la littérature française*, Paris: Bordas 1993 (1989), 952-958.
- Szabolcsi, Miklós: »Avantgarde, Neo-Avantgarde, Modernismus. Fragen und Vorschläge«, in: Barck u. a., *Künstlerische Avantgarde*, 23-38.
- Talmuly, Annette: *Le surréalisme et le mythe*, Frankfurt: Lang 1995.
- Tel Quel: *Théorie d'ensemble*, Paris: Seuil (Collection Tel Quel) 1968.
- Tiqqun: *Tout a failli, vive le communisme*, Paris: La Fabrique 2009.
- Tiqqun: *Alles ist gescheitert. Es lebe der Kommunismus!*, Hamburg: Laika 2013.
- Tomès, Arnaud/Caumières, Philippe: *Cornelius Castoriadis. Réinventer la politique après Marx*, Paris: PUF 2016.
- Tomiche, Anne: »Babel et les avant-gardes futuristes et dadaïstes«, in: Léonard-Roques, Véronique / Valtat, Jean-Christophe: *Les mythes des avant-gardes*, Clermont-Ferrand: PU Blaise Pascal 2003, 153-167.
- Tomlinson, John: *Globalization and Culture*, Cambridge/Oxford: Polity Press 1999.
- de Torre, Guillermo: *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid: Caro Raggio 1925.
- de Torre, Guillermo: *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid: Guadarrama 1965.
- Townsend, Christopher: »Henri-Martin Barzun's »Simultaneism« between the Abbaye de Créteil and Futurism«, in: *International Yearbook of Futurism Studies*, Bd. 2, Heft 1 (2012), 304-334.
- Trespeuch-Berthelot, Anna: »Les vies successives de *La Société du spectacle* de Guy Debord«, in: *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, Nr. 122 (2014), 135-152.
- Trotzkij, Leo: *Literatur und Revolution*, Berlin: Gerhardt Verlag 1968.
- Tzara, Tristan: »Manifeste de Monsieur Antipyrine«, in: ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 1, Paris: Flammarion 1975, 357-358.
- Tzara, Tristan: »Les revues d'avant-garde« (1950), in: ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 6, Paris: Flammarion 1982.
- Urban, Annette: *Interventionen im public/private space. Die Situationistische Internationale und Dan Graham*, Berlin: Reimer 2013.
- Van Doesburg, Theo van: »Abstracte Filmbeelding«, in: *De Stijl*, Juni 1921, 71-75.
- Van Doesburg, Theo (anonym): »Ausstellung von Arbeiten der Gesellen und Lehrlinge im Staatlichen Bauhaus, Weimar«, in: *De Stijl*, Mai 1922, 72-74.
- Van Doesburg, Theo: »Der Wille zum Stil« (Neugestaltung von Leben, Kunst und Technik)«, in: *De Stijl*, Februar 1922, 23-32 und März 1922, 33-41.
- Van Doesburg, Theo: »Von der neuen Ästhetik zur materiellen Verwirklichung«, in: *De Stijl*, März 1923, 10-14.
- Van Doesburg, Theo: »-□ + = R□«, in: *De Stijl*, 6/7 (1924).
- Van Doesburg, Theo: »Surrealisme«, in: *De Stijl*, Heft 8 (1924), 103.
- Van Doesburg, Theo: »Schilderkunst en Plastiek. Over contra-compositie en contra-plastiek. Elementarisme (Manifest-fragment)«, in: *De Stijl*, Nr. 75/76 1926, 35-43.
- Van Doesburg, Theo: »The End of Art«, in: *De Stijl*, 73/74 (1926), 30.

- Vers l'action politique, *Archives du surréalisme*, Bd. 2, Paris: Gallimard 1988.
- Viart, Dominique: *Anthologie de la littérature contemporaine française. Roman et récits depuis 1980*, Paris: Colin 2013.
- Vildrac, Charles; »Lied«, in Apollinaire: »La Phalange nouvelle«, 224; zuerst in: *Images et mirages*, Paris: Editions de l'Abbaye 1908.
- Vladimir Tatlin, Ausstellungskatalog, Köln: DuMont 1993.
- Vogt, Ulrich: *Le point noir. Politik und Mythos bei André Breton*, Frankfurt: Lang 1982.
- Vordemberghe-Gildewart, Friedrich »Der avant-garde, Théo van Doesburg die herrlichste Gratulation!«, in: *De Stijl 1927* (Jubiläum-Serie), 105.
- Voßler, Karl: *Italienische Literatur der Gegenwart von der Romantik zum Futurismus*, Heidelberg: Winter 1914.
- Waldman, Anne: *The Beat Book. Writings from the Beat Generation*, Boston: Shambhala 1996.
- Warhol, Andy: »What is Pop Art?«, Andy Warhol, Interview by Gene R. Swenson, *Art News*, November 1963.
- Warning, Rainer: *Die Phantasie der Realisten*, München: Fink 1999.
- Warning, Rainer: »Befleckter Weißdorn. Zum Imaginären der Recherche«, in: ders.: *Proust-Studien*, München: Fink 2000, 179-211.
- Warnke, Martin: »Erinnerung«, in: Heinrich Klotz (Hg.): *Die Zweite Moderne. Eine Diagnose der Kunst der Gegenwart*, München: Beck 1996, 70-74.
- Warnod, Jeanine: *Le Bateau Lavoir. 1892-1914*, Paris: Presses de la Connaissance 1975.
- Wehle, Winfried/Warning Rainer (Hg.): *Lyrik und Malerei der Avantgarde*, München: UTB 1982.
- Weibel, Peter: »Probleme der Moderne – Für eine Zweite Moderne«, in: Klotz, Heinrich (Hg.): *Die Zweite Moderne. Eine Diagnose der Kunst der Gegenwart*, München: Beck 1996, 23-41.
- Weismüller, Laura: »Das Bauhaus-Mausoleum«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 6./7. April 2019.
- Weisse, Jeffrey: *The Popular Culture of Modern Art: Picasso, Duchamp, and Avant-Gardism*, New Haven/London: Yale UP 1994.
- Wendemann; Gerda: »Der Internationale Kongress der Konstruktivisten und Dadaisten in Weimar im September 1922. Versuch einer Chronologie der Ereignisse«, in: Seemann, Hellmuth Th.: *Europa in Weimar. Visionen eines Kontinents*, Jahrbuch der Klassik Stiftung Weimar 2008, Göttingen: Wallstein 2009, 375-398.
- Wentzlaff-Eggebert, Harald (Hg.): *Europäische Avantgarde im lateinamerikanischen Kontext*, Frankfurt: Vervuert 1991.
- Werner Graeff, Werner: »Für das Neue«, in: *De Stijl*, Mai 1922, 74/75.
- Werner, Lisa: *Der Kubismus stellt aus. Der Salon de la Section d'or*, Paris 1912, Berlin: Reimer 2011.
- Wingler, Hans M.: *Das Bauhaus. 1919-1933. Weimar Dessau Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937*, Bramsche: Rasch 1975 (3. Auflage).
- Yatromanolakis, Dimitrios: *Greek Mythologies: Antiquity and Surrealism*, Harvard UP 2012.
- Yatromanolakis, Dimitrios (Hg.): *Archaic Ontological Past. Pre-Socratic Philosophy and European Avant-Garde Art and Thought*, Athen: Eurasia 2022.
- Yudice, George: »Rethinking the Theory of the Avant-Garde from the Periphery«, in: Geist, Anthony/Monleón, José (Hg.): *Modernism and Its Margins. Reinscribing Cultural Modernity from Spain and Latin America*, New York: Routledge 1999, S. 52-80
- Zeitschrift für Kulturwissenschaft*: Castoriadis-Schwerpunkt, Heft 2 (2022).
- Žižek, Slavoj: *In Defense of Lost Causes*, London: Verso 2008.
- Žižek, Slavoy: »How to begin from the beginning«, in: Douzinas, Costas/Žižek, Slavoy (Hg.): *The Idea of Communism*, London: Verso 2010, 209-226.

Personenregister

- Adorno, Theodor W. 19-23, 48, 55, 71,
138f., 204, 267, 363, 393f., 396, 399
- Agamben, Giorgio 45
- Aischylos 76
- Albers, Anni 355
- Albers, Josef 355, 434
- Alomar, Gabriel 78
- Althusser, Louis 40, 303
- Altman, Nathan 177
- Anderson, Benedict 77, 80f.
- Anderson, Margaret 310
- Angerer, Eva 288
- Apollinaire, Guillaume 78, 94-103, 106f.,
120f., 127, 142, 218
- Appadurai, Arjun 12, 16f., 31, 61, 76f., 80-
86, 237, 413
- Aragon, Louis 24, 76f., 80, 82, 143, 201, 203,
205ff., 210f., 218f., 224ff., 228f., 232f.,
240, 257, 272, 302
- Arcos, René 93, 95
- Arnim, Achim von 219
- Arp, Hans (Jean) 139, 187, 191ff., 232
- Artaud, Antonin 204f., 226, 276, 284, 295ff.,
339, 408
- Arvatov, Boris 162, 169
- Auerbach, Erich 71
- Baader, Johannes 253
- Babilas, Wolfgang 210
- Bachtin, Michail 77, 78, 81
- Badiou, Alain 234, 377, 383ff., 387f., 390,
392, 410, 420-423, 438
- Ball, Hugo 127-131, 341
- Balla, Giacomo 98, 115
- Baraka, Amiri (Jones, LeRoy) 329f., 337-
342, 345ff., 396
- Barck, Karlheinz 27ff., 42ff., 57
- Barr, Alfred H. 310f., 313, 316, 318, 355,
368
- Barry, Robert 380
- Barthes, Roland 11, 43, 123, 275, 278, 284,
288, 290-293, 296, 298, 301f., 305, 348ff.,
366, 433
- Barzun, Henri Martin 93
- Bataille, Georges 26, 221-224, 276, 278, 279,
286f., 290, 295ff., 305, 351, 357f.
- Baudelaire, Charles 253
- Baudry, Jean-Louis 284, 288
- Baziotes, William 313f., 320, 322, 367, 435
- Beck, Ulrich 14, 51, 53, 58
- Beethoven, Ludwig van 76
- Béhar, Henri 137, 142f.
- Benjamin, Walter 15, 24, 45, 58, 81, 126,
145, 147, 150, 179, 199, 207, 223, 270,
327f., 340, 345, 351, 357, 362, 381f., 393,
397, 399f., 415f., 424, 426, 429f., 433f.,
436, 440
- van den Berg, Hubert 11, 83, 128, 135f.,
139, 142, 194, 429
- Bergmann, Pär 107
- Bergmeier, Horst 121, 130
- Bernstein, Michèle 260f., 402f.
- Beuys, Joseph 44, 392
- Beyme, Klaus von 49, 163, 177
- Blanchot, Maurice 25f., 159, 250, 281, 286,
296
- Bloch, Ernst 402
- Blumenberg, Hans 224
- Blumenkranz, Noëmi 100, 102
- Boccioni, Umberto 98, 115
- Bois, Yve-Alain 310, 315f., 319f., 353, 356,
357, 359, 436
- de Boisrouvray, Jacquilot 278
- Bolaño, Roberto 406
- Bonnefoy, Claude 286
- Bonnet, Marguerite 201, 208, 212
- Bourdieu, Pierre 10f., 16, 25, 28, 32-38, 49,
53, 55ff., 59, 68, 95, 113, 134, 144, 163f.,
178, 246, 279, 284, 302, 324, 330, 355, 358,
394f., 431, 435, 439
- Brancusi, Constantin 93f.
- Braque, Georges 98, 107
- Brecht, Bert 30, 402
- Breton, André 15, 23, 25, 34, 65, 68, 81, 93,
133, 135, 143f., 172, 179, 187, 190, 192,
197, 200-205, 207ff., 211-236, 238, 240,
245, 247f., 253f., 257f., 284-287, 295ff.,
301, 304f., 311-316, 318, 327f., 331, 334f.,
339f., 342ff., 357f., 367f., 377, 389, 390,
399, 434, 445
- Brik, Ossip 162
- Broodthaers, Marcel 41, 352
- Bru, Sascha 44-47, 57, 160
- Bruguera, Tania 446

- Buber, Martin 179
 Bürger, Peter 7, 10, 15f., 19, 22, 26ff., 38f.,
 43, 45, 50, 54, 145, 163, 208, 210, 223, 240,
 257, 263, 307, 361, 366, 369, 378, 382f.,
 394, 418, 426, 429, 431, 435, 442
 Bucharin, Nikolai 174
 Buchloh, Benjamin 310, 353-360, 370
 Buñuel, Luis 206, 232
 Burchartz, Max 191
 Buren, Daniel 41, 352
 Burljuk, David 151, 153f., 157, 159, 161
 Burljuk, Nikolai 153
 Burroughs, William 329, 339, 345f., 369
 Buzzi, Paolo 114
- Cage, John 319
 Caillois, Roger 13, 222
 Calvesi, Maurizio 22
 Campa, Laurence 108
 Cangiullo, Francesco 127
 Canudo, Ricciotto 93, 101-104
 Carrà, Carlo 98, 115
 Caruso, Enrico 118
 Casanova, Pascale 88, 431
 Cassady, Neil 329
 Cassirer, Ernst 219
 Castoriadis, Cornelius 13, 16f., 31, 32, 44f.,
 60-77, 81f., 84, 86, 108, 139, 174, 208ff.,
 224, 237f., 249, 388, 429
 Caudwell, Christopher 22
 Caumières, Philippe 72
 Céline, Louis-Ferdinand 281, 335
 Cendrars, Blaise 100-103, 118, 120f., 332
 Cézanne, Paul 332
 Chagall, Marc 164
 Chareau, Pierre 319
 Chavez, Hugo 392
 Chihaiia, Matei 68, 75
 de Chirico, Giorgio 218
 Chlebnikov, Welimir 151, 154, 156, 174
 Chtcheglov, Ivan (Gilles Ivain) 257
 Clark, T.J. 267, 401ff.
 Coates, Robert 318
 Cocteau, Jean 281
 Cohen, Jean-Louis 167
 Coleridge, Samuel Taylor 67
 Coudol, Jacques 287
 Courbet, Gustave 383, 390, 392
 Crevel, René 304
- Dalí, Salvador 205f., 230, 232
 Damus, Martin 324f., 328, 368
 Dante Alighieri 297f.
 Davis, Garry 230, 377
 Dean, Taciati 419
 Debord, Guy 15, 48, 71, 244ff., 248-258,
 260-274, 326, 358f., 365f., 370, 375, 377,
 384, 399f., 415f., 432, 434, 436
 Debussy, Claude 127
 Delaunay, Robert 118
 Delaunay, Sonia 100f., 120
 Deleuze, Gilles 59, 388
 Demand, Thomas 419
 Derrida, Jacques 39, 55, 58, 68, 275f., 278,
 284, 288, 290, 291ff., 296, 298ff., 303,
 305f., 337f., 345, 350f., 366f., 383, 412f.,
 419f., 424f., 427, 433, 436f.
 Desnos, Robert 24
 Döblin, Alfred 122
 Doesburg, Theo van 185-198, 239
 Dostojewski, Fjodor 329
 Dotoli, Giovanni 104
 Doucet, Henri 94
 Doyen, Albert 93
 Duchamp, Marcel 35, 99, 104, 206, 222,
 312f., 328, 354, 367
 Duhamel, Georges 93ff.
 Dumas, Henri 339
 Durckheim, Émile 91
 Duret, Théodore 88
 Dutschke, Rudi 401
- Eburne, Jonathan 361
 Eco, Umberto 11
 Eggeling, Viking 139, 187, 193
 Ehrenburg, Ilja 175, 188
 Eisenstein, Sergej 165
 Eliot, T. S. 334
 Éluard, Paul 24, 205, 207, 213, 228, 240
 Engels, Friedrich 174, 213, 215f., 235, 296,
 304, 362, 420
 Enwezor, Okwui 399
 Enzensberger, Hans Magnus 23f., 25, 43
 Ernst, Max 144f., 206f., 232, 319, 367
 Esteren, Cornelis van 195
 Estival, Robert 265
 Ette, Ottmar 21f., 79, 290, 413
- Fährnders, Walter 11, 58, 173, 430
 Farocki, Harun 418
 Faye, Jean-Pierre 283f., 301

- Fazzino, Jimmy 330f., 336-341
 Feininger, Lionel 183, 186
 Felski, Rita 361
 Fénéon, Félix 98
 Ferry, Jean-Luc 11
 Ffrench, Patrick 276, 278, 288, 294, 296,
 303, 308, 367
 Fiedler, Leslie 325f., 368
 Finter, Helga 121
 Florian-Parmentier, Ernest 89
 Ford, Charles-Henri 312
 Forest, Philippe 279ff., 283, 288, 300ff., 308
 Foster, Hal 15, 20, 27, 37, 39ff., 47, 50, 56f.,
 231, 238, 275, 310, 316, 325, 338, 350ff.,
 355-362, 368, 370, 375f., 398, 407, 414,
 418f., 422f., 425f., 434ff., 438f., 442, 444f.
 Foucault, Michel 69, 77, 81, 104, 212, 275,
 284-290, 293, 296, 305f., 351, 359, 366f.,
 379, 408, 410, 422, 433
 Fourier, Charles 93f., 223, 252, 315, 342
 Fraser, Andrea 377, 379
 Freud, Sigmund 12, 40f., 213, 216, 275, 304,
 352, 370, 433, 435
 Frey, Théo 245
 Friedlaender, Salomo 135, 139
 Fry, Edward 105

 Gabo, Naum 167f.
 Gabriel, Markus 65, 78, 209, 224
 Gaines, Charles 379
 Gallizio, Pinot 244, 260, 263, 267, 271
 Gan, Alekkseij 172, 174f.
 García Lorca, Federico 54, 334
 Garnault, Jean 244f.
 Gascoyne, David 232
 Gauguin, Paul 88
 Gautier, Théophile 311
 Gefen, Alexandre 407, 410
 Gehlen, Arnold 24f., 138
 Gelfreich, Wladimir 166
 Gelz, Andreas 308, 367
 Giacometti, Alberto 139
 Giddens, Anthony 51
 Gide, André 23, 279, 281f.
 Ginsberg, Allen 329f., 332ff., 336, 339,
 345f., 369
 Ginsburg, Moisei 166f.
 Gleizes, Albert 93f., 96, 99, 105ff.
 Goemans, Camille 232
 Goethe, Johann Wolfgang von 58
 Goldmann, Lucien 261

 Goll, Ivan 202
 Gontcharova, Natalja 156
 Gordon-Nesbitt, Rebecca 389
 Gorky, Arshile 314f., 316, 318, 368
 Gorz, André 386
 Gottlieb, Adolph 314, 322
 Gough, Maria 170f.
 Grace, Nancy 355
 Gracq, Julien 280
 Greenberg, Clement 19, 311, 315f., 318,
 321-324, 327, 348, 350, 354, 359, 365, 367f.,
 414, 435
 Greimas, Algirdas 291
 Gris, Juan 98, 319
 Gropius, Walter 181-186, 189f., 197
 Grosz, George 148
 Groys, Boris 51f., 58, 80, 85, 178, 413-418,
 424, 425, 427, 437
 Grumpelt-Maaß, Yvonne 147, 148, 150,
 160, 165
 Guastalla, René M. 221, 232
 Günzel, Ann-Kathrin 110
 Guilbaut, Serge 317, 321, 324, 354, 365, 431

 Habermas, Jürgen 8, 32, 63f., 66-69, 438
 Hadermann, Paul 98, 105
 Hahn, Peter 185
 Hallier, Jean-Edern 278
 Hansen-Löve, Aage 147, 153, 155, 159, 176,
 417
 Hardt, Michael 390
 Hare, David 367
 Hassan, Ihab 141
 Hausmann, Raoul 148, 187, 193, 253
 Heap, Jane 310
 Heartfield, John 148
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 215, 287,
 294, 296, 251, 286, 388, 393f., 396, 408
 Hegemann, Klaus 334
 Hei, Tensing 380
 Heidegger, Martin 47, 286, 292
 Hejinian, Lyn 378
 Hempfer, Klaus W. 290
 Henriot, Émile 281
 Hesse, Eva 349
 Hieber, Lutz 141
 Hinz, Manfred 123, 126
 Hobsbawm, Eric 7
 Hoff, Robert van't 13
 Hofmann, Hans 318
 Hofmannsthal, Hugo von 117

- Holl, Herbert 245
Hollier, Denis 221f., 295, 355
Holmes, John Cellon 329, 331
Holthusen, Hans Egon 25
Houdebine, Jean-Louis 303f.
Huelsenbeck, Richard 44, 127-130, 137, 139, 143, 341
Hugo, Victor 92
Huguenin, Jean-René 278
Huncke, Herbert 329
Hunkeler, Thomas 329
Hutcheon, Linda 141
Huyssen, Andreas 10, 328, 395
Huzár, Vilmos 190
- Ignatiev, Ivan 152
Ingold, Felix Philipp 153, 156, 157, 158
Iser, Wolfgang 13, 48, 60f., 65-68, 71, 73, 237
Isou, Isidore 245, 271
Itten, Johannes 183-186, 189, 197
- Jacob, Max 127
Jakobson, Roman 125f., 155
Jameson, Fredric 46f., 288, 308, 366
Janco, Marcel 127, 129, 137, 188
Janover, Louis 7
Jarry, Alfred 222
Jauß, Hans Robert 29, 351f.
Jeanneret, Pierre 166
Joas, Hans 63f.
Joganson, Karl 168
Jones, LeRoy (Baraka) 329
Jorn, Asger 16, 244, 260, 263ff., 267, 271, 438
Joselit, David 353, 358f.
Jouve, Pierre-Jean 94
Joyeux-Prunel, Béatrice 49f.
Judd, Donald 416
Jung, C. G. 314
- Kafka, Franz 23, 76
Kagan, David 166
Kamensky, Vasilij 154
Kandinsky, Wassili 183-187, 195, 318, 322
Kaprow, Allan 41, 138
Kaufman, Bob 329, 337ff., 341f., 345f., 369
Kaufmann; Vincent 245, 255ff., 259f., 266, 272
Kauppi, Niilo 302, 305, 307
Kerouac, Jack 329, 331, 334f., 339, 345f., 369
- Khatib, Abdelhafid 257f.
Klee, Paul 54, 183f., 186, 322
Klinger, Cornelia 365
Klotz, Heinrich 14, 51ff., 58, 375
Kluge, Alexander 380, 393, 397, 399, 437
Kok, Antony 191
Kolli, Nikolai 166
Kootz, Samuel 318
Korte, Hermann 134, 144f.
Krauss, Rosalind 43, 50, 310, 312, 348-351, 353, 357, 360, 370, 414
Kristeva, Julia 41, 78, 276, 288, 296, 302f., 306ff., 311
Krucenych, Aleksej 151, 153-165, 176
Kühn, Renate 296
Kulbin, Nikolaij 155
- Lacan, Jacques 40f., 72, 284, 296, 303f., 306, 377, 385-388
Laclau, Ernesto 77
Lam, Wifredo 312
Lamantia, Philip 329
Lamba, Jacqueline 216
Lamoureux, Johanne 350f., 376
Lane, Véronique 335
Larionow, Michail 154
Lash, Scott 51
Lautréamont, Comte de (Isidore Ducasse) 201, 218, 275f., 282f., 294, 297, 306, 311, 402
Lawrence, D.H. 338
Le Bon, Gustave 91
Le Corbusier (Jeanneret) 166
Le Witt, Sol 349
Lecomte, Marcel 232
Ledoux, Claude-Nicolas 149
Lee, Benjamin 330
Lefebvre, Henri 245, 261, 266f., 383
Lefort, Claude 77
Léger, Marc James 51f., 99, 376-390, 393, 399, 403f., 413, 420, 423, 438-441
Lenin, Wladimir Iljitsch 46, 149, 162, 164, 166, 174, 296, 364, 386, 390
Lethen, Helmut 47, 141
Levine, Sherrie 350
Leyen, Ursula von der 198
Lichtenstein, Roy 325, 327
Lifsic, Benedikt 117, 155f.
Linard, Lucien 93
Lissitzky, El 165, 167, 171, 175, 187f., 191f.
Lista, Giovanni 112

- Lodder, Christina 168, 171
 Loveman, Hilda 318
 Lucini, Gian Pietro 114
 Lüdke, Martin 27
 Luhmann, Niklas 10ff., 16, 33, 35-38, 49,
 55f., 59, 238, 240, 362, 427, 437, 442
 Lukács, Georg 22ff., 267
 Lunacarskij, Anatolij 161, 164, 173, 179
 Lyon, Janet 337
 Lyon, Norbert 150
 Lyotard, Jean-François 8, 32, 47ff., 51, 58,
 141

 Macciocchi, Maria Antonietta 310
 Maes, Karel 191
 Magerski, Christine 25, 56
 Magritte, René 232
 Majakowskij, Vladimir 147, 151, 153f.,
 156f., 159, 161-166, 176f., 179, 233
 Malevič, Kazimir 154, 156, 158ff., 164ff.,
 176f., 349, 414, 417, 425
 Mallarmé, Stéphane 94, 139, 144, 275f., 294,
 297f., 306, 311
 Malraux, Andre 220
 Mann, Paul 7, 16, 37f., 41f., 55, 57, 58, 79,
 260, 308f., 325, 337, 375, 377, 385, 411f.,
 415, 427
 Mao Zedong 300-303, 387
 Marcadé, Jean-Claude 168
 Marcks, Gerhard 183
 Marcus, Sara 378
 Marelli, Gianfranco 271, 273
 Marinetti, Filippo Tommaso 20, 44, 78, 82,
 88, 90, 93, 95f., 100, 102f., 105f., 109-128,
 131, 134, 151f., 154, 157f., 204, 277, 295,
 331
 Mariën, Marcel 406
 Markov, Vladimir 152, 154, 157, 159
 Marshall, Kerry James 418
 Martin, Jeppesen Victor 245
 Marx, Karl 40, 62, 76, 165, 174, 215, 235,
 252, 262, 270, 275, 294, 296, 351, 388, 392,
 398, 399, 412, 420, 437f.
 Marx, William 9, 11
 Masson, André 206, 312, 315
 Matei, Andra 442
 Matic, Dusan 232
 Matignon, Renaud 278
 Matjuschin, Michail 153, 164
 Maufra, Maxime 88
 Mauss, Marcel 219

 Mauthner, Fritz 117
 Mazza, Armando 111
 McCarthy, Thomas 419
 McDonough, Thomas F. Mejerhold,
 Wsewolod 267
 Mendelsohn, Erich 166
 Mercereau, Alexandre 93, 95f.
 Meschonnic, Henri 136
 Mesens, E.L.T. 232
 Metzinger, Jean 105ff.
 Mierau, Fritz 163
 Miró, Joan 207, 316, 322
 Moebius, Stephan 141, 221
 Moholy-Nagy, László 191, 197
 Mondriaan, Piet 185f., 195
 de Montesquiou, Robert 94
 Moretti, Franco 84, 298
 Motherwell, Robert 313f., 318ff., 322, 367,
 435
 Mouffe, Chantal 77
 Muche, Georg 183f., 186
 Müller, Jan-Dirk 44, 65f., 69
 Müller-Funk, Wolfgang 365
 Murat, Michel 203, 206ff., 218, 228f., 231
 Mussolini, Benito 311

 Nadeau, Maurice 203, 206, 218
 Naumann, Manfred 29
 Negri, Antonio 390
 Negt, Oskar 380, 393, 397, 399, 437
 Newman, Barnett 314, 356
 Nezval, Viteslav 232
 Nicholson-Smith, Donald 267
 Nietzsche, Friedrich 278f., 281, 286f., 408
 Nieuwenhuys, Constant (Constant) 244
 Nougé, Paul 232
 NourbeSe Philip, M. 380

 O'Hara, Frank 330
 Ohrt, Roberto 246f., 255, 260, 266, 271
 Olson, Charles 338
 Orlich, Max Jakob 255, 263
 Ostajen, Paul van 44

 Paglen, Trevor 418
 Palazzeschi, Aldo 114
 Papaioannou, Chrysi 381f.
 Pasolini, Pier Paolo 11, 22
 Paulhan, Jean 279
 Pawlik, Joanna 339, 343, 346
 Paz, Octavio 11

- Penrose, Roland 232
 Péret, Benjamin 75, 207, 214, 228, 231
 Perloff, Marjorie 331, 337, 347
 Pevsner, Anton 167f.
 Picabia, Francis 99, 133, 206, 310
 Picasso, Pablo 54, 98, 106f., 206, 316, 322
 Pierre, José 200
 Piper, Adrian 379
 Pleynet, Marcelin 284, 288f., 302, 306f.
 Poggioli, Renato 15f., 22, 24, 54f., 311, 378, 435
 Pollock, Jackson 314, 318, 320, 322, 435
 Ponge, Francis 281f.
 de Ponte, Susanne 110
 Popovic, Koca 232
 Prima, Diane di 329f.
 Proust, Marcel 23, 69
 Puchner, Martin 209, 331, 337
 Punin, Nikolai 157, 164

 Quintane, Nathalie 406

 Rabelais, François 94
 Rancière, Jacques 178, 405
 Raskin, Jonah 334
 Rasmussen, Mikkel Bolt 393, 398-404, 413, 424, 426
 Raunig, Gerald 390-393, 403f., 413, 420, 424, 440
 Rauschenberg, Robert 41
 Ravel, Maurice 127
 Raynal, Maurice 99, 104, 106
 Reckwitz, Andreas 25, 56, 63
 Reverdy, Pierre 118f.
 Reynaud-Paligot, Carole 227, 228, 231
 Ricardou, Jean 288
 Richter, Hans 129, 139, 187f., 191f.
 Rimbaud, Arthur 70, 76, 179, 201, 222, 246f., 248, 282, 332ff., 338, 440
 Risset, Jacqueline 288
 Ristic, Marco 232
 Robbe-Grillet, Alain 280f., 284, 289
 Roberts, John 363f., 370, 375, 393-400, 403f., 413, 417, 424-427, 439f., 442, 444, 446
 Roche, Denis 284
 Rochlitz, Rainer 58
 Rodcenko, Alexander 166ff., 171, 177
 Rodin, Auguste 149, 349
 Röhl, Peter 189, 194, 196
 Romain, Jules 91-95

 Roosevelt, Franklin D. 317
 Rorty, Richard 62
 Rosenberg, Harold 319ff.
 Rosenquist, James 327f.
 Rothko, Mark 314, 318, 320
 Rottenberg, Pierre 304
 Rousseau, Jean-Jacques 275f.
 Rubin, William S. 356, 357
 Rubiner, Ludwig 101
 Rubinstein, Arthur 127
 Rumney, Palph 244, 260
 Russolo, Luigi 98, 115
 Ryman, Robert 349

 Sade, Donatien Alphonse, Comte de 276, 297
 Sadoul, Georges 229, 231
 de Saint-Just, Louis-Antoine 252, 408
 Saint-Paul 408
 de Saint-Point, Valentine 102
 Saint-Saëns, Camille 127
 Salmon, André 97f., 104f.
 Sandler, Irving 314, 324
 Sarraute, Nathalie 280f.
 Sartre, Jean-Paul 13, 60f., 67, 230, 235ff., 279, 282, 336
 Sawin, Martica 316, 320
 Scarpetta, Guy 304
 Schlegel, Friedrich 41, 48, 58, 224, 338, 427
 Schlemmer, Oskar 183, 186
 Schlenstedt, Dieter 29
 Schlesinger, Arthur 321
 Schlingensief, Christoph 415
 Schmidt-Bergmann, Hans-Georg 112
 Schmitt, Carl 408, 409
 Schrott, Raoul 191
 Schtschuko, Wladimir 166
 Schulte-Sasse, Jochen 383
 Schultz, Joachim 90f.
 Schulz-Buschhaus, Ulrich 123, 126
 Schwitters, Kurt 142, 192ff., 341
 Severini, Gino 98, 112-115, 186
 Severjanin, Igor 152
 Shapiro, Meyer 320f., 323f., 348, 368
 Sheppard, Richard 127, 129, 141
 Sholette, Greg 395
 Simmel, Georg 124ff.
 Simon, Claude 280
 Sklovskij, Viktor 152, 155
 Sloterdijk, Peter 140f.
 Sodini, Angelo 114

- Sollers, Philippe 11, 43, 275, 277f., 280, 281, 283ff., 287-291, 293-298, 300-303, 306, 308, 309, 351, 365f., 370, 434
- Sollors, Werner 340, 345
- Solomon, Carl 329
- Soupault, Philippe 24, 143, 203, 207ff., 211, 224, 281
- Souris, André 232
- Spengemann, Paul 193
- Stepanova, Warwara 167ff., 171
- Sterne, Hedda 319
- Steyerl, Hito 418, 446
- Stieglitz, Alfred 310
- Stirner, Max 139, 145
- Strigalev, Anatolij 170
- Suarès, André 127
- Suleiman, Susan 307f., 367
- Swenson, Gene 326f.
- Szabolcsi, Miklós 31
- Sze, Sarah 418f.
- Szeemann, Harald 415
- Tanguy, Yves 207, 312, 315
- Tarabukin, Nikolai 169
- Tarde, Gabriel 91
- Tatlin, Vladimir 147-151, 159f., 167ff., 171f., 175ff., 253
- Taut, Bruno 181, 185
- Teige, Karel 232
- Thibaudeau, Jean 284, 289
- Thierse, Wolfgang 29
- Tomasevskij, Boris 176
- Tomès, Arnaud 72
- de Torre, Guillermo 19, 89
- Toscano, Rodrigo 379
- Townsend, Christopher 96f.
- Tretjakov, Sergej 162
- Trotzkij, Leo 149, 162, 170, 179, 229, 301, 304, 315
- Tzara, Tristan 118, 127ff., 132-140, 143f., 172, 187, 191-194, 200, 204f., 312, 331, 341
- Urban, Annette 255
- Vaché, Jacques 135
- Vallès, Jules 390
- Valéry, Paul 79, 135, 239, 279, 281f., 311
- Vaneigem, Raoul 266
- Velde, Henry van der 181
- Vesnin, Alexander 166f.
- Vesnin, Leonid 166f.
- Vildrac, Charles 93ff.
- Vogt, Ulrich 225
- Volodine, Antoine 406
- Vofßler, Karl 124, 126
- Wahl, François 283, 302
- Waldberg, Patrick 144
- Walden, Herwarth 78
- Warhol, Andy 325, 326ff.
- Wark, McKenzie 388
- Warning, Rainer 68f., 82, 105
- Warnke, Martin 375
- Weber, Max 62
- Wehle, Winfried 105
- Weibel, Peter 53
- Wendermann, Gerda 190
- Wenzel, Mirjam 446
- Werner, Lisa 99, 190, 340, 345
- Wertheim, Christine 378f.
- Wertheim, Margaret 378f.
- Westheim, Paul 185, 197
- Westphal, Eduardo 232
- Whitman, Walt 334, 338
- Williams, William Carlos 334
- Wolman, Gil J. 244, 257, 260f.
- Yakoulov, Georges 168
- Yudice, George 16
- Zdanevitch, Ilja 154
- Zimolo, Michelangelo 114
- Zinovjev, Grigori 161
- Zižek, Slavoj 41, 224, 234, 384-388, 390, 420-423, 438

Dank

Es ist ein objektiver Zufall, dass die vorliegende Untersuchung von Avantgarde-Theorie-Landschaften hundert Jahre nach der Proklamation des Surrealismus und fünfzig Jahre nach der Veröffentlichung von Peter Bürgers Theorie der Avantgarde erscheint. Diese Arbeit kann auf einen langen Vorlauf zurückblicken. Vor 30 Jahren begannen Walter Fähnders und ich mit der Vorbereitung unserer Ausgabe von *Manifesten und Proklamationen der europäischen Avantgarde* (1995), der ein kontinuierliches Engagement in der Avantgarde-Forschung folgte. Eine wichtige Etappe bildete 2012 die Senior Fellowship am *Freiburg Institute for Advanced Studies* mit einem Projekt zu Avantgarde-Theorien, hierfür sei Werner Frick, dem damaligen Sprecher des Direktoriums, und dem FRIAS herzlich gedankt.

Ohne Diskussionen mit Freunden und Kollegen aus der Avantgardeforschung seit den 1990er Jahren wäre dieses Buch unmöglich gewesen. Ihnen allen sei herzlich gedankt. Begonnen in Osnabrück mit Walter Fähnders, Jutta Held †, Chryssoula Kambas, Christoph König, Joachim Paech, Rüdiger Reinecke, Héléne Thiérard und Eva Sabine Wagner sowie in Bremen und Berlin, mit Christa und Peter Bürger † und in Berlin mit Carlo Barck †. Gleichzeitig und vermehrt in Frankreich, vor allem in Paris und in Cerisy, mit Daniel Bournoux, Mirielle Calle-Gruber, Jacqueline Chénieux-Gendron †, Antoine Compagnon, Catherine Coquio, Alexandre Gefen, Herbert Holl, Claude Leroy, Jean Mairet, William Marx, Alain Montandon, Michel Murat, Jürgen Ritte, Léon Robel †, Gisèle Sapiro und Anne Tomiche.

In anderen europäischen Ländern mit Michael Sheringham † (Oxford), Elena Galtsova (Moskau), Piotr Piotrowski † (Poznan), Birgit Wagner (Wien), Hubert van den Berg und Ferdinand Drijkoningen † (Amsterdam), Christine Magerski (Zagreb), in der Schweiz mit Ursula Bähler, Thomas Klinkert, Agathe Mareuge, Sandro Zanetti (alle Zürich) und Thomas Hunkeler (Fribourg); in den USA mit Eva Forgacs, Bernd Hüppauf und Dimitrios Yatromanolakis.

In Deutschland mit Wolfgang Babilas †, Hanno Ehrlicher, Andreas Gelz, Jürgen Grimm †, Charles Grivel †, Rainer Grübel, Age Hansen-Löve, Ingrid Holtey, Walburga Hülk, Stephan Leopold, Utz Maas, Markus Messling, Andreas Puff-Trojan, Lars Schneider, Hans Theo Siepe, Heinz Thoma †, Barbara Ventarola †, Ulrich Voigt †, Winfried Wehle.

Besonders dankbar bin ich meiner Frau Beate Asholt für viele Jahre der Geduld und Hilfe.

Für seine Unterstützung möchte ich Dieter Böcker meinen Dank aussprechen.

Nachdrücklich möchte ich Ottmar Ette (Potsdam), Markus Messling (Saarbrücken) und Helmut Pfeiffer (HU Berlin), sowie den Studentinnen und Studenten meiner Avantgarde-Seminare in Osnabrück, an der Sorbonne, der Sorbonne nouvelle und an der HU Berlin danken.

The del v. Wallmoden sei für die Aufnahme des Buches im Wallstein Verlag, Christoph König und Nikolaus Wegmann für die Aufnahme in ihre Reihe, und Rahel Simon für die intensive Betreuung des vorliegenden Bandes und die stets gute Kooperation gedankt.