

Zeitschrift: Werk - Archithese : Zeitschrift und Schriftenreihe für Architektur und Kunst = revue et collection d'architecture et d'art

Band: 65 (1978)

Heft: 19-20: Bilanz 78

Artikel: Sechzig Jahre danach... : zur Permanenz der "Avantgarde" : ein Beitrag gegen besinnlichen Katzenjammer

Autor: Wyss, Beat

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-50130>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 29.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

BEAT WYSS

Sechzig Jahre danach...

Zur Permanenz der «Avantgarde». Ein Beitrag gegen den besinnlichen Katzenjammer

«9. Wir wollen den Krieg verherrlichen – diese einzige Hygiene der Welt –, den Militarismus, den Patriotismus, die Vernichtungstat der Anarchisten, die schönen Ideen, für die man stirbt, und die Verachtung des Weibes.

10. Wir wollen die Museen, die Bibliotheken und die Akademien jeder Art zerstören und gegen den Moralismus, den Feminismus und gegen jede Feigheit kämpfen, die auf Zweckmässigkeit und Eigennutz beruht.

11. Wir werden die grossen Menschenmengen besingen, die die Arbeit, das Vergnügen oder der Aufruhr erregt; besingen werden wir die vielfarbige, vielstimmige Flut der Revolutionen in den modernen Hauptstädten; besingen werden wir die nächtliche, vibrierende Glut der Arsenale und Werften, die von grellen elektrischen Monden erleuchtet werden; die gefrässigen Bahnhöfe, die rauchende Schlangen verzehren; die Fabriken, die mit ihren sich hochwindenden Rauchfäden an den Wolken hängen; die Brücken, die wie gigantische Athleten Flüsse überspannen, die in der Sonne wie Messer aufblitzen; die abenteuersu-

chenden Dampfer, die den Horizont wittern; die breitbrüstigen Lokomotiven, die auf den Schienen wie riesige auf den Schienen wie riesige, mit Rohren gezäumte Stahlrosse einherstampfen, und den gleitenden Flug der Flugzeuge, deren Propeller wie eine Fahne im Winde knattert und Beifall zu klatschen scheint wie eine begeisterte Menge.

Von Italien aus schleudern wir unser Manifest voll mitreissender und zündender Heftigkeit in die Welt, mit dem wir heute den Futurismus gründen, denn wir wollen dieses Land von dem Krebsgeschwür der Professoren, Archäologen, Fremdenführer und Antiquare befreien.»

Filippo T. Marinetti: Manifest des Futurismus (1909)

«Die Unterzeichner dieses Manifestes haben sich unter dem Streitruf

Dada!!!!

zur Propaganda einer Kunst gesammelt, von der sie die Verwirklichung neuer Ideale erwarten. Was ist nun der Dadaismus?

Das Wort Dada symbolisiert das primitivste Verhältnis zur umgebenden Wirklichkeit, mit dem Dadaismus tritt eine neue Realität in ihre Rechte. Das Leben erscheint als ein

simultanes Gewirr von Geräuschen. Farben und geistigen Rhythmen, das in die dadaistische Kunst unbeirrt mit allen sensationellen Schreien und Fiebern seiner verwegenen Alltagspsyche und in seiner gesamten brutalen Realität übernommen wird.»

Tristan Tzara, Marcel Janco, Richard Huelsenbeck, Hugo Ball, Hans Arp u. a.: Dadaistisches Manifest (1919)

«Bei uns hat die Frage, ob Kunst überhaupt notwendig ist, folgende Bedeutung:

In der neuen Gesellschaftsordnung, in der die Arbeit aufhören soll, Sklaverei zu sein, in der nicht einige kleine Gruppen Luxus für eine begrenzte Gesellschaftsschicht produzieren, sondern wo alle für alle arbeiten, dort wird die Arbeit frei, und alles, was entsteht, ist Kunst. So wird die Kunst als etwas an und für sich Existierendes aufgehoben. Diese Auffassungen waren die Gründe der Entwicklung, die

wir in den letzten Jahren durchmachten. Wir haben aufgehört, nur die Augen zu verdrehen, wir haben den Kopf nach einer ganz anderen Richtung gewandt. Wir sahen einen einschneidenden Umschwung aller Lebensbeziehungen, eine neue Gestaltung des Staates, der Wirtschaft, der Wissenschaft, eine wunderbare Technik, Erfindungen, die noch gestern als Utopien galten.»

El Lissitzky (1922)

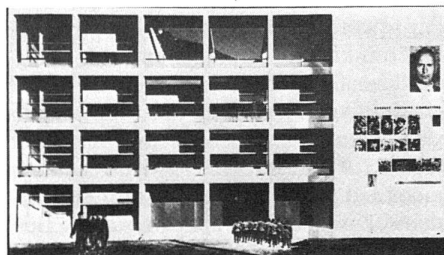
Die Avantgarde: eine recht buntscheckige Gesellschaft hat die Kunstgeschichte unter diesem Begriff versammelt; er umfasst ein breites Feld von Erneuerungsbewegungen der 10er und 20er Jahre, die alle auf -ismus enden. Zu den Hauptströmungen gehören der italienische Futurismus, der Surrealismus, der Dadaismus und der russische Konstruktivismus. Einträchtig stehen da nebeneinander: der Faschist Marinetti, der Kommunist El Lissitzky, dazwischen Tzara, Duchamp, Ball, Arp, Breton – und wie sie alle heissen, die antibürgerlichen Bohemiens, diese genüsslichen Libertiner und Kaffeehausgänger, die legendären, marktbeherrschenden, aber auch vergessenen Poeten individueller Mythologien.

So merkwürdig weit und politisch neutral wie der Begriff scheint auch das Feld der Reaktion: im Kampf gegen

den Avantgardismus sahen sich unverhofft zwei Todfeinde in unheiliger Allianz vereint: der bürgerliche Konservatismus und der orthodoxe Marxismus. Gewiss sind ihre Argumente nicht die gleichen: die ersten beklagten in der Avantgarde den «Verlust der Mitte», die Absage an das humanistische Erbe des Abendlandes; die zweiten entdeckten – hämisch bis betroffen – im «Avantgardismus» den Ausdruck bürgerlicher Dekadenz, die Entwicklung einer Ideologie, welche im Stadium des Imperialismus notwendigerweise «in Fäulnis übergeht». Die Perspektiven der Kritik sind zwar diametral entgegengesetzt, fluchten aber im selben Horizont; gemeinsam ist ihnen die Theorie des kulturellen Verfalls, eine Denkfigur, die auf moralinsaurer Basis gedeiht.



2 John Heartfield und George Grosz auf der ersten internationalen Dada-Messe, Berlin, 1920./ John Heartfield et George Grosz à la première foire internationale Dada, Berlin, 1920.



3 Giuseppe Terragni, Casa de Fascio, Como, 1936 (Vorschlag für die Fassade als Plakaffläche/ proposition pour une utilisation publicitaire de la façade).

Was ist Avantgarde: eine unspezifische Etikette, welche Phänomene umfasst, die bloss durch die äusseren Feinde zusammengehalten werden? Oder besitzt Avantgardismus trotz seiner gesellschaftspolitischen Neutralität eine innere Struktur? Gibt es in der Kunst des Faschisten Marinetti und in den Gedichten des Libertiners Breton eine Verwandtschaft, die uns berechtigt, beide mit einem Begriff zu fassen?

Peter Bürgers «Theorie der Avantgarde»

Den Anspruch, dieses innere Strukturmerkmal gefunden zu haben, erhebt Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde*². Trotz den kontroversen Stellungnahmen, die sie auslösten³, können seine Thesen als eine repräsentative Lehrmeinung betrachtet werden. Seinen Kerngedanken möchte ich daher kurz skizzieren.

Grundintention aller Avantgardisten (Bürger begreift darunter alle eingangs aufgezählten künstlerischen Strömungen der 10er und 20er Jahre) ist die «Aufhebung der Kunst in Lebenspraxis»; die künstlerische Betätigung soll ihren musealen Charakter ideologischer Freizeitgestaltung verlieren, indem sie in die Ausdrucksformen des konkreten Alltags einget: Kunst und Leben sollen identisch werden.

Dieser Aufhebungsanspruch an die Kunst ist nach der *Theorie der Avantgarde* eine letzte Konsequenz in der Entwicklung bürgerlicher Kultur. In einem Jahrhunderte währenden Prozess löst die Kultur des Bürgertums die Kunst aus den traditionellen Bindungen an die Religion und an die feudale Gesellschaft heraus; dabei verliert Kunst ihren gesellschaftlichen Gebrauchszweck als Kultobjekt und als Instrument höfischer Repräsentation. Abgekoppelt vom ökonomischen und politischen System wird sie in die Scheinwelt zweckfreier Autonomie entrückt. Bürger prägt dafür einen Begriff: «Institution Kunst» nennt er jenes autonome Reich des Schönen. Institution Kunst bezeichnet den Status,

«den die Kunst als von der Lebenspraxis Abgehobene in der bürgerlichen Gesellschaft einnimmt. Dieser Status (...) stellt die Rahmenbedingungen dar, innerhalb deren die Einzelwerke produziert und rezipiert werden»⁴.

Institution Kunst ist somit die Vermittlungsebene zwischen Kunstwerk und Gesellschaft. Eine Eigenart dieser Vermittlung besteht darin, dass die Inhalte der einzelnen Werke neutralisiert werden. So verlieren etwa gesellschaftskritische Aussagen innerhalb der Institution Kunst ihre reale Sprengkraft; Kritik wird – mit einem Wort Marcuses ausgedrückt – ins «Affirmative» abgelenkt, sobald sie ins Gehege bürgerlichen Kulturbetriebs gerät. Die hermetische Abgeschlossenheit der Institution Kunst vom gesellschaftlichen Leben lässt den Laut des Künstlers echolos an ihren Grenzen zerschellen wie den Schrei gegen die Wand einer Gummizelle. Ihren Höhepunkt erreicht autonome Kultur im Ästhetizismus des Fin de siècle: Hier deckt sich die institutionelle Folgenlosigkeit der Kunst mit der Inhaltlosigkeit der Einzelwerke, welche nichts als nur schön sein wollen.

Der Avantgardismus nun ist eine Reaktion auf die Kunstautonomie. Ihr Angriff zielt nicht nur auf formale Veränderung, sondern auf die Institution Kunst selbst: diese Grenze zwischen Kunst und Leben soll aufgehoben werden; künstlerische Tätigkeit soll in Lebenspraxis

übergehen. Der Angriff erfolgt mit den Mitteln des antiästhetischen Schocks: der Zerstörung überlieferter Normen von Schönheit und Harmonie bis hin zur Negation des Werkbegriffs überhaupt. Der historische Rückblick beweist, dass die Forderungen der Avantgarde sich nicht erfüllt haben. Bürger erklärt den Angriff auf die Institution Kunst als gescheitert. Die autonome Kultur hat den Ansturm überdauert. Der Kampf war so zwar aussichtslos, jedoch nicht zwecklos: er hat die Autonomie «als Institution erkennbar gemacht und damit die (relative) Folgenlosigkeit der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft»⁵. Die Einsicht in die Kunstautonomie ist das Ergebnis der avantgardistischen Bewegungen.

Das Verdienst, die Grenzen der Institution Kunst sichtbar freigelegt zu haben, ist historisch einmalig und nicht wiederholbar. Damit spricht Bürger sein Urteil gegen alle avantgardistischen Strömungen der Folgezeit bis heute; er umfasst sie mit den Begriffen «Neo-» bzw. «Post-avantgarde». Ihre Versuche «– wie z.B. Happenings – ... vermögen den Protestwert dadaistischer Veranstaltungen nicht mehr zu erreichen»; die Wirkungsmittel, welche die «historischen» Avantgardebewegungen verwendeten, haben ihre «Schockwirkung eingebüsst»⁶. Unglaublich sind die Postavantgardisten auch in ihrer Intention: der Anspruch auf Zerschlagung der Kunstautonomie kann nach dem endgültigen Scheitern der historischen Avantgarde nicht mehr ernsthaft erwogen werden. «Die Bemühungen um eine Aufhebung der Kunst werden zu künstlerischen Veranstaltungen»; die antiästhetischen, antikünstlerischen Absichten schlagen in eine neue Ästhetik um: «Die Neoavantgarde institutionalisiert die Avantgarde als Kunst.»⁸ So restauriert die Postavantgarde gerade das, was die historischen Avantgardebewegungen entschieden bekämpften: den hermetischen Werkcharakter der Kunst.

«Daher rührt der Eindruck des Kunstgewerblichen, den neoavantgardistische Werke nicht selten hervorrufen.»⁹

«... Geschosse sollen endlich in die Wand der Museen peitschen ...»

Soweit die Bürgersche Theorie. Einleuchtend wirkt zunächst die Aufhebungsthese: sie unterlegt dem komplexen Phänomen des Avantgardismus eine strukturelle Einheit. Bei Marinetti mündet Kunst ein in die Propaganda für den brutalen Vitalismus einer entfesselten, faschistisch organisierten Technik; bei El

Lissitzky verschwindet die Kunst in der sozialistischen Gesellschaft, wo die kollektive Arbeit selbst zur schöpferischen Tat wird; Dada identifiziert die Spontaneität des anarchischen, flaneurhaften Lebens mit Kunst¹⁰. In allen drei Konzepten ergeht die Forderung, dass sich Kunst in Lebenspraxis aufhebe. Nun – was heisst jedoch «Lebenspraxis»? Schon die knappe Gegenüberstellung zeigt, dass die verschiedenen avantgardistischen Strömungen auch verschiedene, einander ausschliessende Vorstellungen davon haben, was anstelle der Kunst eintreten soll. «Aufhebung in Lebenspraxis» erweist sich als eine recht unspezifische, geschichtsneutrale Formel. Nicht die positive Zielsetzung eines neuen Lebens ist den Avantgardisten gemeinsam, wohl aber die Negation bestehender Lebenspraxis. Den unbedingten Anspruch auf die Zerschlagung herrschender Verhältnisse teilen sie miteinander. Symptomatisch ist dabei ihre Traditionsfeindlichkeit; verbale Bilderstürmerei möchte die ganze europäische Kultur in Fetzen reissen:

«Den Weissgardisten/ findet ihr und stellt ihn an die Wand/ Und Raffael habt ihr vergessen?/ ... Geschosse sollen endlich in die Wand der Museen peitschen.»¹¹

Dieser Anspruch Majakowskij's vermischt – in avantgardistischer Absicht – die Kampfebene: ästhetische und politische Forderungen durchdringen einander simultan wie die Dimensionen in einem kubistischen Gemälde.

Traditionsfeindlichkeit allein macht aber noch nicht das spezifisch Neue am Avantgardismus des beginnenden 20. Jahrhunderts aus; in der Kunstgeschichte hat es immer wieder Auflehnung gegen überlieferte ästhetische Normen gegeben. Einzigartig am Avantgardismus ist vielmehr dieser Umstand: erstmals in der Kunstgeschichte vollzieht sich eine künstlerische Neubesinnung ohne Renaissance. Frühere Bahnbrecher einer neuen Ästhetik beriefen sich zur Absicherung ihrer Postulate stets auf die Autorität einer bestimmten Epoche der Vergangenheit. Erst der Avantgardismus verwirft den Anspruch auf historische Legitimation; er hat sein Vorbild nicht in einer idealisierten Vergangenheit, sondern in einer idealisierten Zukunft. Das Formenmaterial entnimmt er der modernen Welt der Technik und Industrie. Damit wird mit einem Tabu bürgerlicher Kultur gebrochen, welche diesen Bereich bisher aus der Kunst zu verdrängen suchte. Die frühen Avantgardebewegungen überwinden den Historismus, indem sie die industrielle Welt der

Gegenwart zum formal adäquaten Ausdruck bringen. Sie gehören zu den Schöpfern einer *Ästhetik für unsere Zeit*.

«Neoavantgarde» oder: ist die Kunst jetzt zu Ende?

Eine Theorie vom Schlage Bürgers kann in der Avantgarde nicht die formstiftende Kraft erkennen, welche in die Zukunft weiterwirkt; Avantgarde ist nach Bürger eine historisch abgeschlossene Bewegung, ein jähes Feuerwerk, das nach einem letzten Knall am Nachthimmel der Kunstgeschichte verblichen ist. Neo- und Postavantgardisten haben dies Scheitern nur noch nicht bemerkt; als Nachhut einer hoffnungslos abgeschlagenen Truppe kämpfen sie noch für einen längst verlorenen Krieg.

Nach Bürgers geschichtsdynamischer Logik ist die avantgardistische Kunst tot. Immerhin bleibt sie aber – und das unter schlägt sein Pauschalurteil – eine recht muntere Leiche, die immer wieder kräftig Auferstehung feiert. Die erste grosse Erweckung erfolgte unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg im Umkreis des französischen Existentialismus, welcher mit der surrealistischen Gedankenwelt verbunden war. Gerade hier ist zu erkennen, dass nicht innere Unmöglichkeit den Avantgardismus zum Scheitern gebracht hatte; die globale Krise, stalinistische Kulturpolitik und faschistischer Mief trieben ihn in die Verbannung; sein Wiederaufleben nach dem Krieg ist zu eindrücklich, als dass er zur epigonenhaften Spätform erklärt werden könnte. Eine folgenreiche Aktualisierung erfuhren die avantgardistischen Tendenzen in der Jugendbewegung der sechziger Jahre, welche die «Phantasie an die Macht» rief. Graffiti und Transparente jener Zeit trugen deutlich die Handschrift avantgardistischer Pamphletkunst. Die aktuelle Punk-Szene schliesslich beweist, dass die Wirkungsmittel des antiästhetischen Schocks noch keineswegs ihre Wirkung eingebüsst haben.

Ein halbes Jahrhundert künstlerischer Auseinandersetzung lässt sich nicht so einfach mit dem Begriff «Postavantgarde» abqualifizieren. In den Avantgarden der 10er und 20er Jahre den Höhepunkt und das Ende einer kunstgeschichtlichen Entwicklung zu sehen kommt dem Versuch gleich, den lebendigen Strom der Entwicklung aufzuhalten mit dem dünnen Korsett einer geschlossenen Geschichtskonstruktion. Bürgers Theorie der Avantgarde gerät dabei in die Nähe der Ästhetik Hegels, der aus einem analogen

Systemzwang heraus das Ende der Kunst prophezeite.

Der Avantgardismus ist nicht tot. Gewiss hat er seine Schonzeiten und unterliegt geschichtlichen Wandlungen. Zu seinen abgestorbenen Zweigen gehört die Euphorie technischen Fortschritts, wie ihn die sowjetische Produktionskunst und der italienische Futurismus gepflegt haben. Die hymnische Beschreibung an die Zukunft der Maschine wurde inzwischen von einer schlechten Realität eingeholt und übertroffen. Die Wirklichkeit öder Wohnsilos, lärmiger Autobahnen und Atomkraftwerke vermag heute die künstlerische Phantasie nicht mehr zu beflügeln. Die Environments von Kienholz und Segal zeigen die Technik von ihrer gespenstischen Seite. Selbst an der aufdringlichen Zurschaustellung des American dream von Warhol ist die Schminke zu dick aufgetragen, als dass nicht das hohle Versprechen dahinter hervorblitzte.

Lebendig bleibt der Avantgardismus mit seiner hartnäckigen Weigerung, in der Zweckrationalität gesellschaftlicher Übereinkünfte aufzugehen. Als Flugsand im Getriebe des Alltags ist er der produktive Störenfried, der – wie Mephisto – stets das Böse will und das Gute schafft. Avantgardistische Kunst ersetzt nicht den politischen Kampf für eine humane, bessere Welt; aber sie hält die Lust am Neuen aufrecht. Sie ist die sinnliche Vorwegnahme des Möglichen: dass sein kann, was nicht sein darf. In seinen kritisch-fortschrittlichen Tendenzen gehört der avantgardistische Künstler – nach einem Wort Blochs – zu den Architekten «Konkreter Utopie». Er führt den Kampf gegen Verdinglichung mit dem aggressiven Ernst des Spielers.

Anmerkungen

¹ Die Auszüge aus Künstlermanifesten im Vorspann sind zitiert nach Giulio C. Argau (Hrsg.): *Die Kunst des 20. Jahrhunderts. 1880–1940*. Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 12. Frankfurt a.M.–Berlin–Wien 1977.

² Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a.M. 1974

³ W. Martin Lüdke (Hrsg.): «*Theorie der Avantgarde*.» *Antworten auf Peter Bürgers Bestimmungen von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft*. Frankfurt a.M. 1976

⁴ Bürger, S. 15

⁵ a. a. O., S. 78

⁶ a. a. O., S. 79

⁷ a. a. O., S. 79

⁸ a. a. O., S. 80

⁹ a. a. O., S. 71

¹⁰ Die Ausschnitte aus den Manifesten von Marinetti, El Lissitzky und den Dadaisten im Vorspann belegen die explizite Forderung nach Aufhebung der Kunst.

¹¹ Zitiert nach Lüdke, S. 88