

HANS MAGNUS ENZENSBERGER

DIE APORIEN DER AVANTGARDE

Selber zur Avantgarde sich zu rechnen, das steht schon seit ein paar Menschenaltern einem jeden frei, der leere Flächen einfärbt, Buchstaben oder Noten aufs Papier setzt. Nicht jeder hat Gebrauch von dieser Möglichkeit gemacht. Wer einem Autor wie Franz Kafka unverzagt den Titel eines Avantgardisten anhängt, den überführt bereits das faustdicke Wort der Fahrlässigkeit: Kafka hätte es nie und nimmer über die Lippen gebracht. Weder Marcel Proust noch William Faulkner, weder Bertolt Brecht noch Samuel Beckett: keiner hat, soviel wir wissen, auf eine Vokabel sich berufen, die zwar heute zum Wortschatz eines jeden Waschzettels gehört, auf deren Sinn jedoch, als wäre er ein für allemal ausgemacht, kaum einer unter den Allzuvielen reflektiert, die sie im Munde führen.

Das gilt für die Anhänger der Avantgarde so gut wie für ihre Feinde. Sie unterscheiden sich in ihren Urteilen, nicht aber in ihren Prämissen. Unkritisch hingenommen wird, auf beiden Seiten, ein kritischer Begriff, der vor mehr als hundert Jahren in Paris Fortune gemacht und seitdem als ein Probiestein gegolten hat, dem selber keine Probe zuzumuten oder abzufordern wäre. Die Geister, die er scheidet, pflegen sich einem permanenten Streitgespräch zu überlassen, dessen Anfänge im Aschgrauen liegen, und das sich beliebig fortsetzen läßt. Schlagworte und Namen wechseln; unverändert bleibt das Schema. Seit Swifts *Full and True Account of the Battle between the Ancient and the Modern Books* (1710) hat dieser Zwist an Originalität und Brillanz verloren; geblieben ist die bescheidene Begrifflichkeit, mit der er sich von jeher begnügt hat. Die gußeisernen Attitüden der Streiter, gleichviel auf welcher Seite, sind von deprimierender Harmlosigkeit; sie erinnern an Figuren aus dem bürgerlichen Familiendrama, auf dessen längst verjährten Vater-Sohn-Konflikt sie den Gang der Geschichte reduzieren möchten. Redensarten wie die vom ungestümen Wildfang, der sich die Hörner schon noch abstoßen werde; vom Überschwang der Jugend und von der Weisheit der Reifezeit; vom abgeklärten, bewahrenden Sinn des Alters, der schmunzelnd

auf die eigene aufrührerische Vergangenheit zurückblickt, bezeichnen die ganze Sphäre solcher Debatten, samt ihrem Mangel an geschichtlichem Sinn. Ahistorisch, und nicht nur abgedroschen, ist das blinde Vertrauen, das sie gern in den fadenscheinigen Begriff der Generation setzen, ganz als unterläge das Leben der Künste, und nicht das der Trichinen, dem biologischen Gesetz des Generationswechsels, oder als ließe der Gehalt einer Hymne von Hölderlin oder eines Stückes von Beckett sich am „Jahrgang“ des Autors ablesen. Wer Alt und Neu, oder Alt und Jung, auf so bequeme Art unterscheidet, ist schon durch die Wahl seiner Kriterien mit dem Banausentum einverstanden. Unzugänglich müssen ihm die einfachsten dialektischen Sätze bleiben. Daß über die Fortdauer alter Kunstwerke immer nur ihre Anwesenheit in der gegenwärtigen Produktion entscheidet, die sie zugleich verzehrt und verjüngt, bleibt unverstanden, ja unverständlich, obschon diese Einsicht am Anfang alles europäischen Denkens zu gewinnen wäre: „Altes ist umschlagend Junges und dieses, zurück umschlagend, jenes.“ Der Satz steht bei Heraklit.

Nicht sowohl, weil er sich unaufhörlich, unentschieden und unentscheidbar hinzieht, ist der Wortwechsel zwischen den Parteigängern des Alten und des Neuen unerträglich, sondern weil sein Schema selbst nichts taugt. Die Wahl, zu der es einlädt, ist nicht bloß banal; sie ist von vornherein verfälscht. Den Schein einer zeitlosen Symmetrie, mit dem sie sich umgibt, macht die Geschichte zunichte, die noch jede ahistorische Position überholt und Lügen gestraft hat. Kaum geraten die Künste nämlich ins Gravitationsfeld der totalen Herrschaft, so nimmt das biedere Hin und Her um die Avantgarde, oder vielmehr: was dafür gehalten wird, mörderische Züge an. Die Symmetrie des Alten und des Neuen, jenes zeitlose Spiegelbild wird brutal entzweigeschlagen, und sein realer Untergrund kommt zum Vorschein. Noch hat keine Avantgarde der Welt nach der Polizei gerufen, um sich ihrer Widersacher zu entledigen. Die „gesunden Kräfte der Beharrung“ sind es, die eh und je Zensur, Bücherverbrennung, Schreibverbot, ja Mord als die Fortsetzung ihrer Kritik mit anderen Mitteln sanktioniert haben, und die sich liberal nur so lange geben, bis die politischen Umstände es ihnen erlauben oder vielmehr gebieten, Fraktur zu reden.

Erst wenn es soweit ist (aber es ist immer schon soweit auf der anderen Seite des Flusses), dann kommen die Kategorien des Progressiven und des Reaktionären in den Künsten zu ihrem Recht. Zwar sind sie kaum weniger fragwürdig und abgeschabt als die des Alten und des Neuen; auch haben so viele Falschspieler mit ihnen operiert, daß ihnen die

Zinken des Mißbrauchs für immer einbeschrieben sind. Immerhin können sie sich auf ihre Historizität berufen: sie eignen sich nicht zur Analyse biologischer, sondern geschichtlicher Prozesse. Solange irgendwo auf der Welt ästhetische Fragen mit Gewalt entschieden werden, ja solange damit auch nur, als einer realen Möglichkeit, zu rechnen ist, sind sie unentbehrlich: also überall und auf nicht absehbare Zeit. Sie erfordern keine metaphysische Begründung. Ihr Nutzen ist einzig und allein heuristischer Art<sup>1)</sup>. Sie bedürfen daher der ständigen Überprüfung: wie jedes Hilfsmittel, das nicht entbehrt werden kann, gefährden sie den, der sich ihrer bedient, sobald er ihnen blind vertraut. Eben ihr Verhältnis zum Zweifel unterscheidet zutiefst die progressive von jeder reaktionären Haltung. Die Bereitschaft zur Revision aller zementierten Thesen, zur unendlichen Prüfung ihrer eigenen Prämissen, ist für alle progressive Kritik konstituierend. Dagegen glaubt sich die reaktionäre Kritik sozusagen von Natur aus und jederzeit im Recht. Sie ist der Reflexion auf ihre Voraussetzungen enthoben. So willfährig sie ihr Urteil den Herrschaftsverhältnissen von Fall zu Fall anzupassen weiß, so unzweifelhaft steht ihr fest, was für gesund, schön und positiv zu gelten hat.

Erst nach der Machtübernahme zeigt sie ihr gewalttätiges Gesicht. Bis dahin operiert sie im Unterholz der Konventikel, auf dem unübersichtlichen Terrain der Schulbücher und der „Kunsterziehung“; auf freiem Feld beobachtet sie eine gewisse Vorsicht. Unter demokratischen Bedingungen sieht sich die reaktionäre Kritik gezwungen, ihre eigene Existenz zu verleugnen. In ihren Kanon des Unvergänglichen nimmt sie sogar, stillschweigend, auf, was sie früher verfehmt hat: sobald ein modernes Werk nicht mehr neu, nicht mehr riskant ist, wird es von eben jener Kritik behende als „Klassiker der Moderne“ reklamiert, die jahrzehntelang vergeblich versucht hat, es mit ihren „festen Maßstäben“ totzuschlagen. Einmal dem Erbe, das es zu bewahren gilt, zugeschlagen, wird es dann erst eigentlich um sein Leben gebracht, nämlich der Kritik entrückt und als einbalsamierte Reliquie ausgestellt. Was ihm zu unterdrücken nicht gelungen ist, dem biedert der reaktionäre Kunstrichter sich an und glaubt damit auch noch seine Großzügigkeit unter Beweis

<sup>1)</sup> Wo Finsternis mit Tiefe verwechselt wird, pflegt man für Aufklärung das schmückende Beiwort platt parat zu haben. In einem solchen geistigen Klima ist vielleicht die Bemerkung nötig, daß der Begriff des Progressiven jeder rosigen Aura entraten kann. Nicht im mindesten setzt er Optimismus oder die Überzeugung voraus, als strebe der Mensch, am Ende gar noch zwangsläufig, der Vollkommenheit zu. Wer an ihm festhält, negiert damit lediglich eine Negation, deren Realität angesichts der überall geplanten Rückkehr in das Höhlenzeitalter schwerlich geleugnet werden kann. Schon wer seinen Platz zu behaupten sucht und sich der allgemeinen Regression nicht anschließen möchte, scheint in einer fliehenden Menge vorzudringen: er wirkt als Störenfried. So ist der Begriff des Fortschritts denen ein Hindernis, die den Rückschritt praktizieren.

zu stellen. Solange er seine Doktrin nicht mit Hilfe der Polizei durchsetzen kann, findet er sich gar zum Waffenstillstand bereit, gibt sich als Vermittler und als Mann des common sense, der „über den Dingen steht“. Der gesellschaftliche Pluralismus wird, vorläufig, zum ästhetischen Ruhekitz: in der Finsternis der Freiheit sind dann alle Katzen grau. Jedes Werk hat neben jedem andern recht, der Schund „ergänzt“ das chef d'oeuvre, und mit der Verbindlichkeit aller Urteile soll das kritische Vermögen schlechthin eskamotiert werden.

Neutralität von solchem Schlage, die gern auf den Namen der „Aufgeschlossenheit“ hört, richtet sich selbst. Beim ersten Anzeichen dafür, daß ästhetische Fragen fortan von der Staatsmacht erledigt werden, schlägt sie in das um, was sie insgeheim immer schon gewesen ist. Dem Terror gegenüber, mag er von einem Goebbels oder einem Schdanow ausgeübt werden, gibt es keine Toleranz; was für die reaktionäre Kritik soviel bedeutet, als daß Toleranz den Opfern jenes Terrors gegenüber entbehrlich ist. Um so ungestörter kann sie sich auf ihren eigenen Gewißheiten ausruhen, solange sie dafür sorgt, daß die Maßstäbe ihrer Beckmesserei stets vorschriftsmäßig geeicht sind.

Diese Vorschriften sind immer dieselben: „Der Akzent muß auf die weltanschaulichen Fragen gelegt werden.“ Das Kunstwerk selber ist nichts, es fungiert einzig und allein als „Vertreter“ der jeweils verlangten „Weltanschauung“, die es „adäquat zu reproduzieren“ hat. „Es kommt nicht auf die spezifische artistisch-formelle Schreibweise an, sondern auf diese weltanschaulich letzte Position.“ An den Opportunismus, der's mit den stärkeren Bataillonen hält, wird offenherzig appelliert: „Anschluß an die entscheidenden Tendenzen der Zeit, die früher oder später auch die herrschenden sein werden“, soll der Schriftsteller finden, „auf den Boden“ sich stellen, den die reaktionäre Kritik ihm anweist. Die „konkrete Richtschnur“, an der er sich aufhängen kann, ist damit gegeben, und „der berechtigte, für die Kunst außerordentlich fruchtbare weltgeschichtliche Optimismus“ wird sich dann schon von selber einstellen. Die Künste sind dazu da, um „lebenswahren Realismus“ und „umfassende Positivität“ zu liefern und „den Menschen der Zukunft von innen zu gestalten“. „Wille und Eignung zum Schaffen einer solchen positiven neuen Wirklichkeit“ erleichtern die „Wahl zwischen sozialer Gesundheit und Krankheit“. „Damit ist“ – wörtlich! – „ein derartiges Erhöhen der Werte entstanden“, daß es nicht mehr zweifelhaft sein kann, welche Zwangsjacke der Wärter den Künsten anzulegen gedenkt: Avantgarde, oder was er darunter versteht, ist „dekadent“, „pervers“, „zynisch“, „nihilistisch“ und „krankhaft“. Dieses Vokabular ist aus dem *Völkischen*

*Beobachter* in guter Erinnerung, und daß der Geisteszustand, den es ausdrückt, in unserm Land nicht ausgestorben ist, lehrt jeder zweite Blick in die Zeitungen, die zwischen Passau und Bonn erscheinen. Die zitierten Phrasen sind aber nicht auf dem faschistischen Mist gewachsen; sie sind auch nicht dem *Neuen Deutschland* entnommen. Der sie niedergeschrieben hat, gilt als der gescheiteste, vornehmste und mutigste Literaturkritiker, den der Kommunismus überhaupt aufzuweisen hat; sie stehen in Georg Lukács Buch „*Wider den mißverstandenen Realismus*“, das jenseits der Elbe nicht hat erscheinen dürfen, weil es den Kultur-Polizisten, die dort das Wort führen, immer noch nicht reaktionär genug war: er beanstandet zwar, in einer Sprache, die sich auf Schiller und Goethe wohl zu Unrecht beruft, „das immer stärker In-den-Vordergrund-Treten des Pathologischen“ in der Literatur, spricht sich aber nicht für die Therapie aus, die solchen Diagnosen zu folgen pflegt und die darin besteht, den Patienten zu liquidieren. Lukács ruft keineswegs nach dem Revolver, wenn er das Wort Kultur hört. Er hat sich einen Rest jenes schlechten Gewissens bewahrt, das die Mitgift ihrer intelligenteren „Vertreter“ an die reaktionäre Kritik ist. Es regt sich umsonst.

Das „Kunstwollen“ solcher Kritik äußert sich nicht nur darin, daß ihre Sprache, unter welchem Parteiabzeichen auch immer, verlumpt und verrottet. Sie kann auch der Kenntnis dessen, was sie diffamiert, entraten. Der Bock als Gärtner ist auf die Botanik nicht angewiesen. Kraut und Unkraut scheidet er mit den Hörnern. Als gesund passiert am ehesten, was mittelmäßig ist: Theodore Dreiser, Sinclair Lewis, Norman Mailer, Romain Rolland und Roger Martin du Gard gelten Lukács als der Inbegriff der modernen Literatur. Welchem trüben Mißverständnis Thomas und Heinrich Mann es zu verdanken haben, daß sie in dieser Liste der k. v. Geschriebenen figurieren, bleibt unerfindlich. Krankhaft und dekadent dagegen, im Unterschied zum pausbäckigen Autor des „*Erwählten*“: Dos Passos und Beckett, Montherlant und Kafka, Proust und Jens Rehn, Koeppen und Jünger, Gide und Faulkner: eine Versammlung von Namen, wie sie unsinniger kaum gedacht werden könnte<sup>1)</sup>. Über ein und denselben unsauberen Kamm wird geschoren, was nach Rang und Gehalt, nach Sprache und Herkunft schlechthin unvergleichbar ist. Diesen Taschenkamm nennt Lukács „*Avantgardismus*“ – selbstverständlich ohne sich die Mühe einer Analyse dieses Be-

<sup>1)</sup> Daß alle Klassiker, ohne jede Ausnahme, vor „Gesundheit“ strotzen, versteht sich von selbst. Das „*Erbe*“, von Homer bis Tolstol, muß als Knüttel erhalten, mit dem der modernen Literatur heimgeluchtet wird. Aber nicht nur die erlauchten Schriftsteller der Vergangenheit werden als Kronzeugen rekrutiert: Lukács zögert nicht, neben sie den amerikanischen Trivialromancier Louis Bromfield in den Zeugenstand zu rufen, der ihm immerhin gut genug ist, um gegen Proust auszusagen.

griffs zu machen<sup>1)</sup>. Leichter haben sich auch Hanns Johst und Will Vesper die Kunst der Unterscheidung nicht gemacht.

Weder ihre westlichen noch ihre östlichen Nachtreter, von welchen Warten aus sie ihr Geschäft betreiben mögen, sind einer Kritik der Avantgarde fähig. Ihr Urteil darüber, was gesund und krank, was volksverbunden und entartet ist, muß von der Polizei vollstreckt werden, oder es bleibt bedeutungslos. Mit jedem ihrer Bannflüche bezeugen sie ihre eigene Unzuständigkeit.

Angesichts ihrer Zensuren, die es auf nichts anderes als Zensur abgesehen haben, versteht sich Solidarität von selbst. Jedes Werk verdient gegen seine Unterdrücker verteidigt zu werden: dieser Satz geht aller ästhetischen Prüfung voran, und noch das überflüssigste „Experiment“ kann sich auf ihn berufen. Um so schärfer hat eine Kritik, die sich als progressiv versteht, auf ihre Rechte und Pflichten gerade der avanciertesten Produktion gegenüber zu achten. Begnügt sie sich damit, die Urteilsprüche der Kulturwörter auf den Kopf zu stellen, so gibt sie ihnen damit noch einmal recht. Wer den Vögten der Gewalt die Kompetenz abspricht, kann sich nicht gleichzeitig rechtfertigen, indem er sich auf ihre Sprüche beruft. Solidarität kann in den Künsten nur gelten, solange sie nicht als *carte blanche* benutzt wird. Keineswegs ist gegen Kritik immun, was sich als Avantgarde deklariert. Manches spricht dafür, daß dieser Begriff heute zum Talisman geworden ist, der seine Träger gegen alle Einwände feien und ratlose Rezensenten einschüchtern soll: besonders der Umstand, daß seine Analyse bis heute aussteht. Die sie am liebsten ausmerzen wollen, haben sich nie sonderlich dafür interessiert, was Avantgarde eigentlich ist. Das ist begreiflich. Merkwürdiger dagegen, daß ihre Anhänger zur Bestimmung dessen, was sie bewundern, kaum mehr beigetragen haben als ihre Feinde. Der Begriff der Avantgarde bedarf der Aufklärung.

\*

Hinter dem Stichwort erscheinen in allen Wörterbüchern, zum Zeichen seiner Herkunft aus dem Militärwesen, zwei gekreuzte Degen. Ältere Nachschlagewerke nahmen von der übertragenen Bedeutung keine Notiz:

„*Avantgarde, Vorhut, Vortrab*, diejenige Abteilung eines marschierenden Truppenkörpers, welche dieser (das Gros) auf eine gewisse Entfernung vorschiebt . . . Eine A. teilt sich nach vorwärts in immer kleiner werdende Abteilungen bis zu der ganz vorn marschierenden *Spitze*. Jede dieser Abteilungen hat den Zweck, der nach-

<sup>1)</sup> Diese Fahrlässigkeit rächt sich, wenn Lukács schreibt: „Lenin kritisiert immer wieder den sektiererischen Standpunkt, als ob das, was für eine Avantgarde bereits bewußt geworden ist, von den Massen einfach übernommen werden könnte.“ So schnell also ist ein Begriff von seinen Krankheiten zu heilen, wenn die Parteidisziplin es verlangt.

folgenden stärkeren eine größere Sicherheit und Zeit zu gewähren . . . Die vorgeschobenen kleinern Abteilungen haben sich nach der ihnen folgenden größern in betreff der Fortbewegung zu richten.“<sup>1)</sup>

Auf die Künste wurde die strategische Vorstellung zuerst in den fünfziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts, und zwar in Frankreich, übertragen. Die Metapher hat seitdem den ursprünglichen Sinn des Ausdrucks verdrängt und verdunkelt; sie muß es sich jedoch gefallen lassen, daß man sie beim Wort nimmt. Der Einwand, sie sei nicht so gemeint, liegt nahe, aber er verschlägt nicht. In der Sprachfigur ist aufbewahrt, was ihre Benutzer vergessen haben; die Analyse bringt nur an den Tag, welche Voraussetzungen sie mitschleppt. Der Begriff der Avantgarde ist, wie das Wort selber, ein Compositum.

Sein erster Bestandteil gibt keine Rätsel auf. Das Gelände, in dem die Avantgarde sich bewegt, ist die Geschichte. Die Präposition *avant*, im militärischen Fachausdruck eher räumlich gedacht, kommt in der Metapher wieder zu ihrem ursprünglichen zeitlichen Sinn. Die Künste werden nicht als geschichtlich invariante Tätigkeiten des Menschengeschlechts oder als Arsenal der zeitlos existierenden „Kulturgüter“, sie werden als ein stets voranschreitender Prozeß angeschaut, als ein *work in progress*, an dem jedes einzelne Werk teilhat.

Und zwar ist dieser Prozeß eindeutig gerichtet. Das allein macht es möglich, Vorhut, Gros und Nachhut zu unterscheiden. Nicht alle Werke sind gleich weit „vorn“; und es gilt keineswegs als gleichgültig, welche Position sie einnehmen. Das Pathos des Begriffs speist sich aus der Vorstellung, daß der Platz an der Spitze des Prozesses ein Werk auszeichnet, ihm einen Rang verleiht, der anderen Werken nicht zukommt. Verglichen wird dabei nicht so sehr die gegenwärtige Produktion mit der vergangenen. Zwar schließt die Avantgarde-Metapher die subalterne und dumpfe Meinung nicht aus, als ließe sich, was früher entstanden ist, eben deshalb schon zum alten Eisen werfen. Doch läßt sie sich auf vulgäre Anbetung des Neuesten nicht reduzieren. Mitgedacht ist in ihr die Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen: Vorläufer und Nachzügler sind in jedem Augenblick des Prozesses zugleich anwesend. Äußere und innere Zeitgenossenschaft fallen auseinander. Das *en avant* der Avantgarde möchte gleichsam Zukunft im Gegenwärtigen verwirklichen, dem Gang der Geschichte vorgreifen.

Ihr Recht hat diese Vorstellung daran, daß Kunst ohne ein Moment der Antizipation überhaupt nicht zu denken ist. Es ist im produktiven Vorgang selbst enthalten: dem Werk geht der Entwurf voraus. Er ver-

<sup>1)</sup> Brockhaus' Konversations-Lexikon. 14. Auflage, 2. Band. Berlin 1894.

schwindet nicht in seiner Verwirklichung. Jedem Kunstwerk, und dem *chef d'œuvre* zumal, wohnt etwas Unvollendetes inne, ja dieser notwendige Rest macht seine Dauer aus: erst mit ihm vergeht das Werk. Eine Ahnung davon ist die Bedingung aller Produktivität. Die Idee des Ruhmes hat hier ihren Grund. Er ist von jeher Nachruhm gewesen, unvergleichlich mit dem Erfolg zu Lebzeiten. Erst die Nachgeborenen können das Kunstwerk vollenden, das unabgeschlossen in die Zukunft ragt, die Antizipation durch den Ruhm gleichsam einlösen. In dieser Zuversicht sind die antiken Werke entstanden. Sie äußert sich ausdrücklich in einem verbreiteten literarischen Topos als Anrufung der Nachwelt durch den Dichter.

Mit der Entfaltung des historischen Bewußtseins beginnt dieses Vertrauen auf die Nachwelt zu schwinden. Zwar öffnet sich jedem Werk, auch dem unbedeutendsten, die Aussicht auf eine neue Unsterblichkeit: alles kann, ja muß aufbewahrt, im Gedächtnis der Menschheit aufgehoben werden: aber als „Denkmal“, als Relikt; die Frage der Überholbarkeit taucht auf. Die ewige Fortdauer im Museum wird mit der Aussicht erkaufte, daß fortan der Gang der Geschichte über alles, ohne es auszulöschen, hinweggehen kann. Jeder wird sich des voranschreitenden Prozesses bewußt, und dieses Bewußtsein wird seinerseits zum Motor, der den Prozeß beschleunigt. Die Künste finden in ihrer Zukunft nicht mehr Schutz: diese tritt ihnen als Drohung entgegen und macht sie von sich abhängig. Immer rascher verschlingt die Geschichte die Werke, die sie zeitigt.

Von nun an sind die Künste ihrer eigenen Historizität als Stimulans und Drohung eingedenk; aber es bleibt nicht bei dieser Veränderung des Bewußtseins. Der Sieg des Kapitalismus macht aus ihr eine handfeste ökonomische Tatsache: er bringt das Kunstwerk auf den Markt. Damit tritt es nicht nur zu andern Waren, sondern auch zu jedem andern Kunstwerk in ein Verhältnis der Konkurrenz. Der geschichtliche Wettstreit um die Nachwelt wird zum kommerziellen Wettbewerb um die Mitwelt. Der Mechanismus des Marktes imitiert den verschlingenden Gang der Geschichte im kleinen: kurzatmig, nach dem Augenmaß der Betriebswirtschaft, auf raschen Umsatz bedacht. Das antizipierende Moment der Kunst wird zur Spekulation verkürzt, ihre Zukunft notiert wie die eines Börsenpapiers. Die historische Bewegung wird beobachtet, aufgefaßt und eskomptiert wie ein konjunktureller Trend, von dessen korrekter Vorhersage der ökonomische Erfolg abhängt. Doch begnügt sich die Bewußtseins-Industrie auf die Dauer nicht damit, den Markt der Künste durch ihre Auguren beobachten zu lassen. Sie versucht, sich gegen den Wechsel des Wetters zu versichern, indem sie es selber macht.

Der Trend von morgen wird von ihr, wenn nicht geradezu erfunden, so doch proklamiert und befördert. Die Zukunft des Kunstwerks wird verkauft, noch ehe sie eingetroffen ist. Angeboten wird jeweils, wie in anderen Branchen auch, das Modell des nächsten Jahres. Aber diese Zukunft hat nicht nur immer schon begonnen: sie ist auch, wenn sie auf den Markt geworfen wird, jeweils schon vorbei. Das ästhetische Produkt von morgen, heute angeboten, gilt übermorgen als Ladenhüter, der nicht mehr verkäuflich ist und ins Archiv wandert: im Hinblick auf die Chance, daß es zehn Jahre später, als sentimentalisches Remake, noch einmal abgesetzt werden kann. Auch das Kunstwerk wird also dem industriellen Verfahren der künstlichen Alterung unterworfen: sein Nachruhm wird sofort, im doppelten Sinn des Wortes, kassiert; ja er wird, als *publicity*, in Vorruhm verwandelt, der dem Werk zufällt, noch ehe es in Erscheinung tritt. Seine Nachwelt wird industriell hergestellt. Der Satz von der Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen wird verwirklicht, indem man die Kundschaft zur Vorhut ausbildet, die mit dem Neuesten bedient werden will und Zukunft gleichsam als Konsumgut verlangt.

Als Lieferanten dieser Industrie nehmen Schriftsteller, Maler, Komponisten ökonomisch Angestellten-Züge an. Sie müssen „mit der Zeit gehen“ und den Konkurrenten stets um eine Nasenlänge voraus sein. Um an der Spitze sich zu halten, dürfen sie „den Anschluß nicht verpassen“. Daß sich Fünfzigjährige als junge Autoren bezeichnen lassen, hat hier seinen Grund. Selbstverständlich lädt eine solche ökonomische Verfassung zu niederträchtigen Manövern ein. Sie ermöglicht die Entstehung einer Avantgarde als Bluff, als Flucht nach vorn, der das Gros aus Angst, zurückzubleiben, sich anschließt. Der Typus des Mitläufers, der als Vorläufer gelten möchte, tritt in den Vordergrund, im Run auf die Zukunft sieht jeder Hammel sich als den Leithammel. Wer derart auf dem laufenden bleibt, ist allemal Objekt eines Prozesses, den er als Subjekt zu führen glaubt.

Diese ökonomischen Konsequenzen machen aber nur eine Aporie sichtbar, die mit der Vorstellung einer Avantgarde der Künste selber gegeben ist. Fragwürdig ist nicht nur seine industrielle Verwertung, sondern das *en avant*, mit dem sie antritt, überhaupt. Wer nämlich, außer ihr selber, entscheiden soll, was zu jeder Zeit „vorne“ ist, das bleibt offen. „Die vorgeschobenen kleinern Abteilungen haben sich“, wenn man Brockhaus glauben darf, „nach der ihnen folgenden größern in betreff der Fortbewegung zu richten“: das heißt aber, sobald die Vorstellung einer räumlichen auf die zeitliche Bewegung übertragen wird, nach einer Unbekannten.

Freilich läßt sich ohne große Mühe die Behauptung verifizieren, daß es zu jeder Zeit eine *Arrièregarde* gibt. Unfehlbar fällt sie mit dem zusammen, was die reaktionäre Kritik als gesund empfindet. Ihre Physiognomie läßt sich bis in die kleinsten Züge beschreiben, weil darin eben nur das historisch wohlbekanntes epigonal wiederkehrt. Ein extremes, recht genau erforschtes Beispiel ist der Trivialroman, der stets ältere Muster abgenutzt und entstellt wiederholt. Dabei sinkt nicht eigentlich ab, was frühere Epochen hervorgebracht haben: abgesunken sind eher die Produzenten dieser *Arrièregarde*, die sich gern, aber immer zu Unrecht, auf die Tradition beruft. Ihr anspruchsloser, kleinbürgerlicher Flügel ist durch seine Dummheit gegen jeden Einwand geschützt; er erfreut sich in kommunistischen Ländern staatlicher Protektion und beliefert in der neo-kapitalistischen Gesellschaft, von der Öffentlichkeit kaum beachtet, das Proletariat, das auf allgemeinen Wunsch in *lower middle class* umgetauft worden ist. Wie diese Mehrheit der Bevölkerung reibungslos mit Ästhetik aus fünfter Hand versorgt wird, läßt sich an den Katalogen der großen Kauf- und Versandhäuser studieren. Dieser unartikulierten *Arrièregarde* ist jene „gehobene“ an die Seite zu stellen, die sich aus den „Kulturträgern“ zusammensetzt. Ihre Spezialität ist die aristokratische Geste, mit der sie „geistige Belange wahrzunehmen“ und „Werte“ zu verteidigen meint; ihr jahrzehntelanges Schattenboxen mit der Moderne bedarf keiner Erläuterung, und ihre Standpunkte sind bis zum Überdruß bekannt.

Dagegen läßt sich kein Standpunkt ausmachen, von dem aus zu bestimmen wäre, was Avantgarde ist und was nicht. Alle Versuche der Bewußtseins-Industrie, die historische Bewegung der Künste als Trend zu ermitteln und ihre Prognose zum Diktat zu erheben, schlagen als Spekulationen fehl: Treffer erzielt sie bestenfalls im Hasard. Der Prozeß macht nicht nur die ohnmächtigen Versuche der Kommunisten, ihn einzuplanen, sondern auch die gewitzteren Bemühungen der kapitalistischen Wirtschaft zuschanden, die ihn durch Reklame und Markt-Manipulationen steuern möchte. Mit Sicherheit kann nur gesagt werden, was „vorne“ *war*, nicht was „vorne“ *ist*. Das Werk Kleists oder Kafkas ist den Zeitgenossen unsichtbar geblieben, nicht weil diese sich geweigert hätten, „mit der Zeit zu gehen“, sondern weil sie mit der Zeit gegangen sind. Damit ist nicht gesagt, daß in den Künsten verkannt werden müsse, was Zukunft enthält. Ohnehin hat der Begriff des Verkannten eine altmodische Färbung angenommen, seitdem die Kapazität der Reproduktions-Apparate größer ist als die vorhandene Produktivität, seitdem infolgedessen wahllos und auf Verdacht publiziert wird, was überhaupt

einer schreibt oder malt. Daß damit jedem Werk, gar dem, das Zukunft vorwegnimmt, Gerechtigkeit geschehe, davon kann keine Rede sein: es gibt keine Instanz, bei der sie eingeklagt oder wie ein Tarifvertrag durchgesetzt werden könnte.

Wo das Wort Avantgarde mit dem Präsens konstruiert wird, entsteht ein doktrinärer Satz. Unrecht hat bereits, wer auf objektive Notwendigkeit, Materialzwang und zwangsläufige Weiterentwicklung sich versteift. Jede derartige Doktrin verläßt sich auf die Methode der Extrapolation: sie verlängert Linien ins Unbekannte hinein. Mit diesem Verfahren ist aber nicht einmal einem politischen oder ökonomischen Prozeß beizukommen, weil es nur auf lineare, nicht auf dialektische Vorgänge anwendbar ist: geschweige denn auf einen ästhetischen Prozeß, der durch keine Prognose, nicht einmal eine statistische, erfaßt werden kann, weil in seiner Charakteristik die Sprünge entscheiden. Ihrem spontanen Auftreten ist keine Theorie der Zukunft gewachsen.

Das Modell, an dem sich die Vorstellung der Avantgarde orientiert, ist untauglich. Das Voranschreiten der Künste in der Geschichte wird als lineare, eindeutige, übersichtliche und überschaubare Bewegung gedacht, in der jeder seinen Platz, Spitze oder Troß, selber bestimmen könnte. Ungedacht bleibt, daß diese Bewegung vom Bekannten ins Unbekannte führt; daß mithin nur die Nachzügler angeben können, wo sie sind. Was vorn ist, weiß niemand, am wenigsten, wer unbekanntes Terrain erreicht hat. Gegen diese Ungewißheit gibt es keine Versicherung. Mit der Zukunft kann sich nur einlassen, wer den Preis des Irrtums zu erlegen bereit ist. Das *avant* der Avantgarde enthält seinen eigenen Widerspruch: es kann erst a posteriori markiert werden.

Die Metapher von der Avantgarde enthält aber nicht nur zeitliche, sondern auch soziologische Bestimmungen. Sie werden im zweiten Bestandteil des Compositums ausgedrückt.

„Garden werden außer den Leibwachen der Fürsten in vielen Armeen die durch vorzüglichen Einsatz und besonders glänzende Uniformen ausgezeichneten Elitetruppen (s. Elite) genannt, die meist in den Haupt- und Residenzstädten garnisonieren. Garde bedeutet ursprünglich eine Umhegung ... Als der eigentliche Schöpfer der G. muß Napoleon I. betrachtet werden ... Die Überlieferung legt ihrem Führer, dem General Cambronne (freilich mit Unrecht) den Ausspruch in den Mund: „Die Garde stirbt, doch sie ergibt sich nicht“.<sup>1)</sup>

Jede Garde ist ein Kollektiv; das ist das erste, was sich diesem Wort ablesen läßt. Zuerst die Gruppe, dann erst der Einzelne, auf dessen Entschlüsse es nicht ankommt, wenn die Garde etwas unternimmt: er wäre

<sup>1)</sup> Op. cit. 7. Band. Berlin 1894.

denn ihr Anführer. Denn zwischen dem Einen, der die Befehle und Parolen des Tages ausgibt, und den Vielen, die sie empfangen, weitergeben und befolgen, wird in jeder Garde aufs strengste unterschieden. Gemeinsam ist allen, die ihr angehören, die Disziplin. Ohne Vorschrift und Regel kann sie nicht auskommen. Sie einzuhalten, ist nicht immer leicht, nimmt dem Gardisten aber auch manche Sorge ab. Mit seiner Freiheit delegiert er ans Ganze auch Zweifel, Angst und Unsicherheit: seiner Sache, die nun nicht mehr die seine, sondern die des Kollektivs ist, kann er sich sichrer fühlen. Den Schutz, den die Garde gewährt, genießt zuallererst, wer ihr angehört. Er hat nicht nur Pflichten, sondern auch Rechte, nämlich Vorrechte. Zur Garde zu gehören, ist eine Auszeichnung. Sie ist ein exklusiver Männerbund: das Gehege schließt andere aus. Jede, auch die Avant-Garde, versteht sich als Elite. Stolz ist sie nicht nur darauf, voran- und weiter zu sein als die andern, sondern auch darauf, zu einer ausgezeichneten Minderheit zu zählen.

Die Bestimmung der Garde ist der Kampf. In ihm, und in ihm allein, erweist sich ihr Wert. Nicht Produktivität, sondern Auseinandersetzung ist ihre *raison d'être*: sie ist immer militant. Die Übertragung des Begriffs auf die Künste führt hier zu gewissen Schwierigkeiten. Auf welchen Gegner meint die Vorhut im Gelände der Geschichte zu stoßen, wenn sie allein, und niemand sonst, in der Zukunft oder in die Zukunft hinein operiert? Welches feindliche Heer könnte sie dort antreffen? An Gegnern wird es keinem fehlen, der das gesicherte, angeblich so „gesunde“ Terrain des Mittelmaßes verläßt: aber diese Gegner scheinen sich doch eher in seinem Rücken aufzuhalten; und abgesehen davon, daß er seinen Daseinszweck nicht gerade in ihrer Bekämpfung sehen wird, will es nicht recht zu der Idee einer Garde passen, daß ihr einziger Feind der Train desselben Heerwurms sein sollte, den anzuführen sie den Vorzug hat.

Der Begriff der Avantgarde ist nicht nur auf die Künste, sondern, mehr als ein halbes Jahrhundert später, mit mehr Glück und Verstand auch auf die Politik übertragen worden. Im Jahre 1919 hat Lenin die Kommunistische Partei als „Avantgarde des Proletariats“ definiert<sup>1)</sup>. Diese Formulierung ist in den Sprachgebrauch der Kommunisten in der ganzen Welt eingegangen<sup>2)</sup>. Sie bezeichnet auf das Schärfste, was in der Avantgarde-Metapher soziologisch mitgedacht oder vielmehr unaufgeklärt mitgeschleppt wird. Welche Rolle Sorels Elitebegriff für die Entwick-

<sup>1)</sup> *Werke*, Band 31, S. 28f. Berlin 1958. Später unablässig wiederholt.

<sup>2)</sup> Daher eine amüsante terminologische Schwierigkeit, die sich für alle orthodoxen Marxisten ergibt, wenn sie über ästhetische Fragen schreiben: Avantgarde in den Künsten ist zu verdammen, Avantgarde in der Politik aber als Autorität zu verehren.

lung der Leninschen Theorie gespielt hat, ist bekannt. Ganz im Sinn Sorels gilt Lenin die Partei als eine straff organisierte, elitäre Kampfgruppe, der die absolute innere Disziplin selbstverständlich ist; ebenso selbstverständlich steht ihr ein privilegierter Status gegenüber den Außenseitern, der Masse der Nicht-Parteimitglieder zu. Die Avantgarde-Metapher ist hier bis zur schneidenden Konsequenz durchdacht. Nur in einem Punkt weicht die übertragene Bedeutung von der ursprünglichen ab: die kommunistische Avantgarde hat sich nicht nach dem Gros „in betreff der Fortbewegung zu richten“, sondern umgekehrt: sie ist zugleich der Generalstab, nach dessen Plänen sich die ganze Operation zu richten hat: sie setzt nicht nur die Diktatur des Proletariats, sondern auch die Diktatur über das Proletariat durch. Verständlich, daß die Revolution, soll sie namens der Mehrheit, doch gegen deren Willen „durchgeführt“ werden, im Gegensatz zu den Musen einer Leibwache bedarf. In allen andern Punkten aber ist der kommunistische Avantgarde-Begriff stringent. Was vorn ist, bestimmt ein für allemal eine unfehlbare Doktrin, und der Gegner, auf den sich ihr Vorstoß richtet, ist ausgemacht und realiter vorhanden.

Neben Lenins wohldefinierter Anwendung auf die Politik nimmt sich die Avantgarde-Vorstellung in den Künsten einigermaßen konfus aus. Am allerwenigsten leuchtet ihr kollektiver Zug ein. Natürlich wirken an einem historischen Prozeß viele mit, so viele, daß die Überlegung lächerlich wäre, aus wie vielen Einzelnen eine Literatur zu einem gegebenen Zeitpunkt „bestünde“. Aber so wahr jede Literatur eine kollektive Anstrengung ist, so wenig ist sie unter dem Bild einer disziplinarisch organisierten Truppe zu begreifen, die auf eine Doktrin eingeschworen wäre. Jeder, der an ihm teilhat, verhält sich gleich unmittelbar zu dem Prozeß im ganzen; seine Freiheit und sein Risiko kann er an keine Gruppe delegieren.

An sich enthält die Avantgarde-Metapher nicht den geringsten Hinweis auf eine revolutionäre oder auch nur revoltierende Absicht. Nichts ist auffallender als dieser Mangel. Denn noch jede Gruppe, die bisher von ihr Gebrauch gemacht hat, in den Künsten sowohl wie in der Politik, hat sich als Fronde verstanden und den Umsturz der bestehenden Verhältnisse proklamiert. Kein avantgardistisches Programm, das nicht gegen die Trägheit des bloß Vorhandenen protestiert und versprochen hätte, ästhetische oder politische Fesseln zu lösen, hergebrachte Herrschaft abzuwerfen, unterdrückte Kräfte in Freiheit zu setzen. Freiheit, revolutionär errungen, verheißen alle avantgardistischen Bewegungen. Diesem Anspruch, den er selber gar nicht ausdrückt, mehr als dem auf

die Zukunft, mehr als dem, Elite zu bilden, verdankt der Begriff der Avantgarde sein Pathos. Auch in dieser Hinsicht hat Lenin ihn schärfer zu Ende gedacht als alle Schriftsteller und Maler. Wovon und auf welche Weise die kommunistische Avantgarde ihre Anhänger und alle andern befreien möchte, das leidet keinen Zweifel. Ihren revolutionären Charakter wird ihr ärgster Feind nicht leugnen. Vage und verschwommen dagegen bleibt, welche Freiheit die Manifeste der Avantgarde in den Künsten meinen und was das Wort Revolution, so oft es darin auch erscheint, zu bedeuten hat. Allzuoft hören sich diese Manifeste zugleich großsprecherisch und harmlos an, so als wäre es ihnen nur darum zu tun, bürgerliche Konventionen zu verscheuchen, die ohnehin nichts weiter als Gespenster sind. Der Schrei nach absoluter Freiheit nimmt sich sonderbar aus, wenn es sich um die Frage handelt, ob man Fisch mit dem Messer essen darf oder nicht. Die Neigung zur revolutionären Rhetorik offenbart aber nicht nur die peripheren Blößen der Avantgarde, sie verdeckt ihre zentralen Aporien. Nur da, wo sie ihre Ziele und Methoden rücksichtslos formuliert, wie bei Lenin, kommen diese Aporien zum Vorschein.

Nicht anders als der Kommunismus in der Gesellschaft will Avantgarde in den Künsten Freiheit doktrinär durchsetzen. Ganz wie die Partei glaubt sie, als revolutionäre Elite, und das heißt als Kollektiv, die Zukunft für sich gepachtet zu haben. Aufs bestimmteste verfügt sie über das Unbestimmbare. Willkürlich diktiert sie, was morgen gelten soll, und unterwirft sich zugleich, diszipliniert und willenlos, dem Gebot einer Zukunft, die sie selber verhängt. Sie proklamiert als ihr Ziel die totale Freiheit und überläßt sich widerstandslos dem historischen Prozeß, der sie von eben dieser Freiheit erlösen soll.

Diese Aporien liegen im Begriff der Avantgarde selber. Sie lassen sich empirisch an allen Gruppen verifizieren, die sich auf ihn berufen haben; aber sie sind nie eklatanter zum Vorschein gekommen als an dem, was sich heute als Avantgarde ausstellt: am Tachismus, am *art informel* und an der monochromen Malerei; an der seriellen und der elektronischen Musik; an der sogenannten konkreten Dichtung und an der Literatur der *beat generation*<sup>1)</sup>. Gemeinsam ist diesen „Bewegungen“ die mehr oder weniger lauthals verkündete Überzeugung, „vorn“ zu sein; ihr doktrinärer

<sup>1)</sup> Diese Feststellung ist keine pauschale Abfertigung all dessen, was sich zu den erwähnten Gruppen rechnet oder zu ihnen gerechnet wird. In diesem Aufsatz kann sie nur an gewissen literarischen Erscheinungen präzisiert werden; eine Analyse der entsprechenden Sachverhalte in der Malerei und der Musik überschreite seine Kompetenz. Über *Das Altern der Neuen Musik* hat Theodor W. Adorno geschrieben. Der Aufsatz steht in der aktuellen Musikkritik durch seinen Scharfsinn und seine Kompromißlosigkeit einzig da. Er ist abgedruckt in dem Band *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*, Göttingen 1956. Zur Problematik des Informel vergleiche Hans Platscheks vorzügliche *Versuche zur modernen Malerei, Bilder als Fragezeichen*. München 1962.

Zug; und ihre kollektive Verfassung. Daß ihre Namen im Laufe weniger Jahre zu Schlagworten, ja Warenzeichen geronnen sind, ist nicht nur auf ihr Einverständnis mit der Bewußtseins-Industrie zurückzuführen: als griffige Losung wurden diese Bezeichnungen von vornherein lanciert. Daß sich ihre Urheber zuweilen kokett von ihnen distanzieren, ändert daran nichts. Avantgardismus wird heute als gängige Münze über Nacht in Verkehr gebracht. Um so mehr Grund, die Prägung etwas genauer zu betrachten.

Jack Kerouac, dem Oberhaupt der Beatnik-Sekte, von seinen Anhängern als Holy Jack kanonisiert, ist die folgende Maxime zu verdanken, die er in seinem „Glaubensbekenntnis“, zugleich einer „Liste der unentbehrlichen Hilfsmittel“ des Schriftstellers, niedergelegt hat: „Sei immer blödsinnig geistesabwesend!“ Der Satz kann der landläufigen Serien-Produktion des Tachismus, des art informel, des action painting, der konkreten Dichtung insgesamt, sowie einem guten Teil der neuesten Musik als Motto dienen. Kerouac fährt fort: „My style is based on spontaneous get-with-it, unrepressed word-slinging . . . Beseitige literarische, grammatische und syntaktische Hindernisse! Schlage so tief, wie du schlagen kannst! Visionäre Krämpfe durchzucken die Brust. Du bist allezeit ein Genie!“<sup>1)</sup> Mit so viel, sei's auch falscher, Naivität stellt sich die Avantgarde freilich nur zwischen New York und San Francisco bloß. Die harmlose Einfalt, mit der sie die Barbarei proklamiert, wirkt geradezu liebenswürdig im Vergleich zu ihrem europäischen Widerpart. Hier drückt sich Beliebigkeit in einem abgebrühten akademischen Jargon aus, der das Delirium als Seminararbeit auftischt: Die angebotenen Texte bilden

„ein System von Worten, Buchstaben oder Zeichen, die erst einen Sinn durch den persönlichen Beitrag des Lesers bekommen . . . Sie sind willkürlich in die 16 Richtungen der quadratischen Seite gesetzt und in zufälliger Folge zusammengenutet . . ., besitzen Stringenz allein durch die Strudel der Bewegung und Kraft der Zustimmung, die sie im Leser evozieren . . ., münden bei konsequenter Durchführung ein

<sup>1)</sup> *Unterwegs*. Roman. Hamburg 1959 (Umschlagtext); ferner: *The New American Poetry 1945–1960*. Edited by Donald M. Allen. New York 1960. S. 439.

Der ästhetischen Beliebigkeit entspricht soziologisch die blinde Mobilität, die sich schon im Titel von Kerouacs Roman äußert: der Ortswechsel als Selbstzweck; ferner eine programmatisch geforderte Promiskuität und die Obsession mit dem Gebrauch von Narkotika. Die Kehrseite dieser anarchischen Attitüde ist der strenge Kodex, dem sich die Angehörigen der Gruppe unterwerfen müssen. Zwischen ihnen und den Außenstehenden, den sogenannten *squares*, wird streng unterschieden. Norman Mailer, der sich der Bewegung angeschlossen hat, ist eine Aufstellung ihrer wichtigsten Regeln in handlicher Tabellenform zu verdanken. Diese Vorschriften erstrecken sich unter anderem auf die Kleidungsstücke, Philosophen, Speiselokale und Jazzmusiker, die der *hipster* zu bevorzugen hat. Dieser Kodex ist durchaus ernst gemeint; Mailer läßt sich keinerlei Ironie zuschulden kommen. Mit der gleichen Konsequenz zelebriert die Gruppe ihre eigens erfundene Geheimsprache, deren Ausdrücke als Losung fungieren. Hier ist keine Abweichung erlaubt, und das „hemmungslose Herumschleudern von Worten“ wird zum fixen Ritual.

in den schwarzen Stein, das letzte Stillstehen, als die nicht mehr zu steigernde, komplexe Bewegung. Sind damit konkrete Form, ununterbrochen zentrierter Punkt, objektiver Bestand an Natur (als material sine qua non) ohne warumbe.“<sup>1)</sup>

Das liest sich wie eine Übersetzung von Kerouacs Katechismus ins okzidentale Kultur-Rotwelsch. Der Übersetzer hält sich strikt an die Vorschriften des Originals, das zwar mit Bildungsresten geschmückt wird, dessen intellektueller Dürftigkeit er aber durchaus die Treue hält. Die zum Selbstzweck erhobene Mobilität kehrt als „Strudel der nicht mehr zu steigernden, komplexen Bewegung“ wieder, und die „visionären Krämpfe“ werden zum „schwarzen Stein ohne warumbe“. In beiden Fällen erfordert die Mystifikation „konsequente Durchführung“, und die Vorschrift: „Sei immer blödsinnig geistesabwesend“ nimmt Stringenz für sich in Anspruch. Eine Vorstellung davon, welche Möglichkeiten diese Avantgarde eröffnet, gibt der folgende „Text“:

ra ra ra ra ra ar ra ra ra ar ar er ir  
 ra ra ra ra ar ar ar ka ra ra ar ar er  
 ra ra ra ar ar ar ak af ka ra ar ar ar ra  
 ra ra ar ar ar ak af ab af ka ar ar ra ra  
 ra ar ar ar ak af ab af ab af ak ra ra ra<sup>2)</sup>

Dieses Resultat steht nicht einzig da. Werke von gleicher Beschaffenheit stehen in solcher Zahl zur Verfügung, daß es ungerecht wäre, den Urheber des Beispiels zu nennen, obwohl er sich durch seine Produktion bereits einen gewissen Namen gemacht hat. Da sie indessen von den Hervorbringungen seiner Weggenossen kaum zu unterscheiden ist, kommt als Autor, sofern dieses Wort noch anwendbar ist, eher das Kollektiv in Betracht: in solchen Texten stellt die Garde sich selber her. Auf den ersten Blick ist zu sehen (und dies allein rechtfertigt den Abdruck eines Musters), daß sie die soziologischen Aporien der Avantgarde recht genau formal wiederholen; ja sie erschöpfen sich geradezu in ihrer Reproduktion. Beliebigkeit erscheint als Doktrin, Regression als Fortschritt. Die Milchmädchen-Rechnung gibt sich als Delirium, der Quietismus als Aktion, der Zufall als Vorschrift.

Daß diese Charakteristik nicht nur für die „konkrete Dichtung“ und für die Literatur der beat generation gilt, sondern für die selbsternannte Avantgarde in allen Künsten, zeigt ein internationales Album, in dem sie sich selbst darstellt und das „Bericht, Dokumentation, Analyse und Programm zugleich“ zu sein beansprucht<sup>3)</sup>. Es enthält eine Liste ihrer zen-

<sup>1)</sup> material 1. Darmstadt 1958.

<sup>2)</sup> A. a. O.

<sup>3)</sup> *Movens. Dokumente und Analysen zur Dichtung, bildenden Kunst, Musik, Architektur*. In Zusammenarbeit mit Walter Höllerer und Manfred de la Motte herausgegeben von Franz Mon. Wiesbaden 1960.

tralen Begriffe und Kategorien, die für Literatur und Malerei, Musik und Plastik, Film und Architektur (soweit solche Unterscheidungen noch zugelassen werden) gleichermaßen gelten sollen. Hervorzuheben sind die folgenden: Improvisation, Zufall, Ungenauigkeitsmoment, Austauschbarkeit, Unbestimmtheit, Leere; Reduktion zur reinen Bewegung, reine Aktion, absolute Bewegung, Motorik, mouvement pur. Die willkürliche, blinde Bewegung ist der leitende Begriff des ganzen Albums; das geht schon aus seinem Titel hervor. Er ist insofern konsequent, als die Avantgarde von jeher auf Bewegung aus war, nicht nur im geschichtsphilosophischen, sondern auch im soziologischen Sinn. Jede ihrer Gruppen glaubte nicht nur eine Phase im historischen Prozeß vorwegzunehmen, sie verstand sich auch jeweils selbst als Bewegung, mouvement. In beiderlei Verstand proklamiert sich diese Bewegung nun als Selbstzweck. Die Verwandtschaft mit den totalitären Bewegungen liegt auf der Hand, deren Zentrum, wie Hannah Arendt nachgewiesen hat, eben die leere Motorik ist, die durchaus willkürliche, ja manifest absurde ideologische Forderungen aus sich heraus- und realiter durchsetzt.<sup>1)</sup> Kerouacs Forderung: „Schlage so tief, wie du schlagen kannst!“ ist nur deshalb völlig harmlos, weil sie sich gegen die Literatur richtet, und weil die Literatur, wie alle Künste, von seinesgleichen nicht terrorisiert werden kann. Auf die Politik übertragen könnte sie jeder faschistischen Organisation als Wahlspruch dienen. Die ohnmächtige Avantgarde muß sich damit begnügen, ihre eigene Produktion auszulöschen. Folgerichtig stellt der japanische Maler Murakami einen großen, bemalten Papierschirm her, das für sein Werk des „mehrere Löcher in einem Augenblick Schlagen“ bestimmt ist:

„Das Werk von Murakami machte ein mächtiges Getöse, als es durchschlagen wurde. Sechs Löcher werden durch den starken achtfachen Papierschirm gerissen. Dies geschah mit einer solchen Geschwindigkeit in eben einem Augenblick, daß die Kameramänner (!) den Augenblick verpaßten. Als die sechs Löcher da waren, hatte er einen Anfall von Blutleere im Gehirn. ‚Ich wurde ein neuer Mensch seitdem‘, murmelte er später.“<sup>2)</sup>

Zur Annahme obskurer Heilslehren neigen alle avantgardistischen Gruppierungen. Bezeichnend ist ihre Wehrlosigkeit gegenüber dem Zen-Buddhismus, der sich innerhalb weniger Jahre unter Verfassern, Malern und Musikern dieses Schlages rapide ausgebreitet hat. In seiner importierten Form dient der Zen-Buddhismus dazu, der blinden Aktion zu einer okkulten, quasi-religiösen Weihe zu verhelfen. Die Lehre ist in Beispielen, sogenannten *mondo*, überliefert. Die Pointe der bekanntesten

<sup>1)</sup> *Elemente totaler Herrschaft*. Frankfurt 1958.

<sup>2)</sup> vgl. *Movens*, S. 8.

Exempel besteht darin, daß metaphysische Fragen eines Jüngers vom Meister mit Stockschlägen oder Ohrfeigen beantwortet werden. Auch die „Aktion“ Murakamis kann als Zen-Beispiel betrachtet werden. Sie weist auf die latente Gewalttätigkeit der avantgardistischen „Bewegungen“ hin, die sich freilich zuallererst gegen das „Material“ richten, mit dem sie es zu tun haben: blindlings geschleudert werden Farben, Töne und Wortstümpfe, nicht Molotow-Cocktails oder Handgranaten.

Die Kehrseite dieser Anfälligkeit für extrem irrationale, vorgeblich mystische Lehren ist die gleichermaßen extreme Wissenschaftsgläubigkeit, die von der Avantgarde zur Schau getragen wird. Die Beliebigkeit ihrer „Aktionen“ gibt sich stets exakt. Diesen Eindruck versucht sie mit Hilfe einer Terminologie zu erwecken, die aus den verschiedensten Disziplinen zusammengeklaut ist. Neben Leere und absoluter Bewegung finden sich Stichworte wie die folgenden: Konstellation, Materialstruktur, Korrelogramm, Koordination, Rastermodulation, Mikroartikulation, Phasenverschiebung, Autodetermination, Transformation, und so weiter und so fort. Ein Laboratoriumskittel verhüllt die von visionären Krämpfen durchzuckte Brust; und was die Avantgarde hervorbringt, seien es Gedichte, Romane, Bilder, Filme, Bauten oder Musikstücke, ist und bleibt „experimentell“.

Das „Experiment“ als ästhetischer Begriff ist längst in den Sprachschatz der Bewußtseins-Industrie eingegangen. In Umlauf gebracht von der Avantgarde, verwendet als Beschwörungsformel, abgegriffen und unaufgeklärt, sucht es Tagungen und Kulturgespräche heim und setzt sich in Rezensionen und Essays fest. Das obligatorische Adjektiv ist „kühn“; wahlweise ist auch das schmückende Beiwort „mutig“ erlaubt. Die bescheidenste Überlegung zeigt, daß es sich um einen simplen Bluff handelt.

Experimentum bedeutet „das Erfahrene“. In den modernen Sprachen bezeichnet das lateinische Wort ein wissenschaftliches Verfahren zur Überprüfung von Theorien oder Hypothesen durch die methodische Beobachtung von Naturvorgängen. Der aufzuklärende Vorgang muß isolierbar sein. Sinnvoll ist ein Experiment nur, wenn die auftretenden Variablen bekannt sind und begrenzt werden können. Als weitere Bedingung tritt hinzu: jedes Experiment muß nachprüfbar sein und bei seiner Wiederholung stets zu ein und demselben, eindeutigen Resultat führen. Das heißt: ein Experiment kann gelingen oder scheitern nur im Hinblick auf ein vorher genau definiertes Ziel. Es setzt Überlegung voraus und beinhaltet eine Erfahrung. Keineswegs kann es Selbstzweck sein: sein inhärenter Wert ist gleich Null. Halten wir noch fest, daß ein echtes

Experiment mit Kühnheit nichts zu tun hat. Es ist ein sehr einfaches und unentbehrliches Verfahren zur Erforschung von Gesetzmäßigkeiten. Es erfordert vor allem Geduld, Scharfsinn, Umsicht und Fleiß.

Bilder, Gedichte, Aufführungen genügen diesen Bedingungen nicht. Das Experiment ist ein Verfahren zur Herstellung wissenschaftlicher Erkenntnisse, nicht zur Herstellung von Kunst. (Selbstverständlich kann jede Veröffentlichung als ökonomisches und soziologisches Experiment betrachtet werden. Unter diesem Aspekt lassen sich Gelingen und Scheitern recht exakt feststellen, und die meisten Verleger, Kunsthändler und Intendanten zögern nicht, daraus die Theorie und Praxis ihrer Unternehmungen abzuleiten. Freilich ist, so betrachtet, Karl May ebenso experimentell wie Jack Kerouac. Der Unterschied beider Experimente liegt im Resultat, das heißt in den Auflageziffern. Daß solche Experimente ästhetisch relevant sind, kann bezweifelt werden.)

Das Experiment als Bluff kokettiert zwar mit der wissenschaftlichen Methode und ihren Ansprüchen, denkt aber nicht daran, sich ernstlich mit ihr einzulassen<sup>1)</sup>. Es ist voraussetzungslose „reine Aktion“; irgendwelche Absichten sind ihm nicht zu unterschieben. Methode, Nachprüfbarkeit und Stringenz spielen keine Rolle. Je weiter sie sich von jeder Erfahrung entfernen, desto „experimenteller“ sind die Experimente der Avantgarde.

Damit ist erwiesen, daß dieser Begriff unsinnig und unbrauchbar ist. Zu erklären bleibt, was ihn so beliebt macht. Das ist nicht schwer zu sagen. Ein Biologe, der ein Experiment an einem Meerschweinchen vornimmt, kann für dessen Verhalten nicht verantwortlich gemacht werden. Er hat nur dafür zu haften, daß die Versuchsbedingungen einwandfrei eingehalten werden. Das Resultat liegt nicht in seiner Hand; der Experimentator ist geradezu verpflichtet, in den Vorgang, den er beobachtet, so wenig wie irgend möglich einzugreifen. Eben die moralische Immunität, die er genießt, sagt der Avantgarde zu. Sie ist zwar keineswegs bereit, sich an die methodischen Forderungen zu halten, denen der Wissenschaftler sich unterwirft. Sie möchte sich jeder Haftung, sowohl für ihr Verfahren als auch für ihre Resultate, entziehen. Dies hofft sie zu erreichen, indem sie sich auf den „experimentellen“ Charakter ihrer Arbeit beruft. Die Anleihen, die sie bei der Wissenschaft macht, dienen ihr als Ausrede. Mit der Bezeichnung „Experiment“ entschuldigt sie ihre

<sup>1)</sup> Ausnahmen sind hier die Experimente, die Max Bense und seine Schüler mit Hilfe von elektronischen Rechenanlagen angestellt haben. Diese Versuche genügen wissenschaftlichen Ansprüchen. Begriffe aus der Kombinatorik und der Wahrscheinlichkeitsrechnung werden hier sinnvoll verwendet. Ob die dabei hergestellten „stochastischen Texte“ als ästhetische Gegenstände gelten können, ist eine Definitionsfrage. Vgl. *Augenblick*, 4. Jahrgang, 1. Heft. Siegen 1959.

Ergebnisse, nimmt ihre „Aktionen“ gleichsam zurück und schiebt jede Verantwortung dafür auf den Empfänger ab. Jede Kühnheit ist ihr recht, solange ihr nichts passieren kann. Der Begriff des Experiments soll sie gegen das Risiko aller ästhetischen Produktion versichern. Er dient als Handelsmarke und Tarnkappe zugleich.

Was hier untersucht wird, sind die Aporien der Avantgarde, ihr Begriff, ihre Voraussetzungen und Attitüden. Eine solche Analyse zeigt, daß alle Ansprüche, die namens der konkreten Dichtung, der beat generation, des Tachismus und anderer heutiger Avantgarde-Gruppierungen kollektiv erhoben werden, samt und sonders hinfällig sind. Dagegen kann sie keineswegs dazu dienen, die Produktion solcher Gruppen in Bausch und Bogen abzuurteilen. Sie stellt doktrinären Schwindel nicht bloß, um ihm ihrerseits zu verfallen. Kein einziges Werk ist zu widerlegen mit den Hinweis darauf, daß sein Urheber sich zu der oder jener Garde geschlagen habe, und noch das dümmste ästhetische Programm macht nicht eo ipso die Potenz derer zunichte, die es unterschreiben. Wer die terminologischen Tricks und die doktrinären Paravents zerstört, mit denen die heutige Avantgarde sich zu decken sucht, erspart sich damit nicht die kritische Prüfung dessen, was sie hervorbringt: er macht eine solche Prüfung allererst möglich. Auf ihr ist um so entschiedener zu bestehen, je avancierter ein Werk sich gibt; und je eifriger es sich auf ein Kollektiv beruft, desto eher muß es sich als Einzelnes behaupten. Jeder Heimatfilm verdient mehr Schonung als eine Avantgarde, die zugleich arrogant das kritische Urteil überrumpeln und ängstlich die Verantwortung für ihre eigene Arbeit loswerden möchte.

Die Aporien, die ihn zerrissen und den Hochstaplern überliefert haben, hat der Begriff der Avantgarde von jeher in sich getragen. Nicht erst Mit- und Nachläufer haben sie eingeschleppt. Schon das erste futuristische Manifest von 1909, eines der ersten Dokumente organisierter „Bewegung“, macht den *dynamisme perpetuel* zum Selbstzweck: „Wir leben“, schreibt Marinetti, „bereits im Absoluten: wir haben die permanente und allgegenwärtige Geschwindigkeit geschaffen . . . Wir rühmen die aggressive Bewegung, die fieberhafte Schlaflosigkeit, den Sturmschritt, die Ohrfeige und den Faustschlag über alles . . . Es gibt keine Schönheit außer der des Kampfes . . . Nur am Krieg kann die Welt gesunden.“ (Der letzte Satz im Original: „*La guerre seule hygiène du monde.*“)<sup>1)</sup>

Im Futurismus hat die Avantgarde sich zum ersten Mal als doktrinärer Clan organisiert, und sie hat schon damals die blinde Aktion und die offene Gewalt gepriesen. Daß der Kern der Bewegung 1924 kollektiv

<sup>1)</sup> Abgedruckt bei A. Zervos, *Un demi-siècle d'art italien*. Paris 1950.

ins faschistische Lager überlief, ist kein Zufall. Formal haben die Futuristen, nicht anders als ihre Nachfahren, die Beseitigung aller „literarischen, grammatischen und syntaktischen Hindernisse“ verlangt. Sogar das unverbundene Miteinander von Pseudo-Mathematik und zweifelhafter Mystik findet sich bereits bei ihnen. Die Maler der Bewegung haben 1912 erklärt, sie wollten „nach einem Gesetz ihrer inneren Mathematik die Emotionen des Betrachters stärken“; auch von Visionen und Ekstasen ist die Rede. In den futuristischen Texten tauchen neben okkulten Beschwörungsformeln und chaotischen Sprachtrümmern mathematische Formeln auf<sup>1)</sup>. Der Katechismus der Avantgarde von 1961 enthält so gut wie keinen Satz, der nicht fünfzig Jahre früher von Marinetti und den Seinen formuliert worden wäre. Nur nebenbei sei vermerkt, daß die wenigen bedeutenden Autoren der Bewegung sie kurz nach der Veröffentlichung der ersten Manifeste verlassen haben, und daß diese Manifeste die einzigen Texte sind, die vom Futurismus geblieben sind.

Eine extensive Untersuchung der zahllosen avantgardistischen Kollektive aus der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts ist hier weder möglich noch geboten. Die Rolle der meisten wird überschätzt. Literatur- und Kunsthistoriker, die bekanntlich leidenschaftlich gern „Strömungen“ und Ismen aufzählen, weil sie das der Sorge ums Detail enthebt, haben allzuvielen derartige Gruppennamen für bare Münze genommen, statt sich ans Einzelne der jeweiligen Werke zu halten; ja sie haben sogar a posteriori solche Bewegungen gleichsam erfunden. So wurde der deutsche Expressionismus zu einer kollektiven Erscheinung hypostasiert, die es in Wirklichkeit gar nicht gegeben hat: viele Expressionisten haben das Wort Expressionismus, von Hermann Bahr 1914 in die Literatur eingeführt, nie in ihrem Leben gehört; Heym und Trakl sind gestorben, ehe es aufkam; Gottfried Benn hat noch 1955 erklärt, er wisse nicht, was darunter zu verstehen sei<sup>2)</sup>; Brecht und Kafka, Döblin und Jahn haben sich nie einer „Bewegung angeschlossen“, die diesen Namen geführt hätte. Jeder Historiker kann für sich das Recht in Anspruch nehmen, Erscheinungen zu bündeln und Vielfältiges unter einem Namen zusammenzufassen, aber unter der Bedingung, daß er seine Hilfskonstruktionen nicht mit der Realität verwechselt, zu deren Darstellung sie dienen sollen.

Im Gegensatz zum Expressionismus war der Surrealismus von Anfang an ein kollektives Unternehmen, das über eine ausgebildete Doktrin verfügte. Alle früheren und späteren Gruppierungen wirken, mit ihm verglichen, armselig, dilettantisch und unartikuliert. Der Surrealismus

<sup>1)</sup> Vgl. *Poeti futuristi*. Herausgegeben von Filippo Tommaso Marinetti. Mailand 1912.

<sup>2)</sup> In seiner Einleitung zu der Anthologie *Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts*. Wiesbaden 1955.

ist das Paradigma, das vollkommene Modell aller avantgardistischen Bewegungen. Er hat deren Möglichkeiten und Begrenzungen ein für allemal zu Ende formuliert und alle Aporien entfaltet, die solchen Bewegungen innewohnen.

„Allein das Wort Freiheit kann mich noch begeistern. Ich halte es für geeignet, den alten menschlichen Fanatismus noch auf unbestimmte Zeit aufrechtzuerhalten.“ Mit diesen Worten eröffnet André Breton im Jahre 1924 das erste surrealistische Manifest<sup>1)</sup>. Am Verlangen nach absoluter Freiheit kristallisiert sich, wie immer, die neue Doktrin. Das Wort Fanatismus deutet bereits darauf hin, daß diese Freiheit nur um den Preis einer absoluten Disziplin erworben werden kann: innerhalb weniger Jahre spinnt sich die surrealistische Garde in einen Kokon von Vorschriften ein. Je strikter die Bindung an das Kollektiv, um so blinder die „reine Aktion“: „Die einfachste surrealistische Tat besteht darin“, so ist bei Breton zu lesen, „mit Revolvern in der Hand auf die Straße zu gehen und so lange wie möglich blind in die Menge zu schießen.“ Es sollten noch einige Jahre vergehen, bis diese Maxime in Deutschland verwirklicht wurde; immerhin kam Salvador Dali schon vor dem Ausbruch des Zweiten Krieges zu der Erkenntnis: „Hitler ist der größte Surrealist<sup>2)</sup>.“

Längst vor der Machtübernahme dieses Surrealisten hatten ihre innern Aporien die Bewegung gesprengt. Ihre Soziologie wäre einer eingehenderen Betrachtung wert. Ende der zwanziger Jahre erreichten die Intrigen, Abfallserklärungen, Streitereien und „Reinigungen“ innerhalb der Gruppe, die es von Anfang an gegeben hatte, ihren Höhepunkt. Ihre Entwicklung zu einer bornierten Sekte wirkt lächerlich und tragisch zugleich; sie ist durch die Tatkraft und den Opfermut ihrer Angehörigen nicht aufzuhalten, weil sie notwendig aus den Voraussetzungen der Bewegung folgt<sup>3)</sup>. Ihr Oberhaupt nimmt mehr und mehr die Züge eines Papstes der Revolte an; er sieht sich gezwungen, immer mehr seiner Anhänger, einen nach dem andern, feierlich zu exkommunizieren. Zuweilen kommt es zu regelrechten Schauprozessen, die sich im Rückblick wie unblutige Parodien der späteren stalinistischen Säuberungen ausnehmen. Beim Ausbruch des Zweiten Krieges hat die surrealistische Bewegung ihre be-

<sup>1)</sup> Zitiert nach: *Surrealismus. Texte und Kritik*. Herausgegeben von Alain Bosquet. Berlin 1950.

<sup>2)</sup> Zu den latenten totalitären Zügen der Avantgarde-Bewegungen äußert sich Hannah Arendt in dem bereits erwähnten Werk *Elemente totaler Herrschaft*, besonders in dem Kapitel über Mob und Elite, S. 90ff. Selbstverständlich waren die gelegentlichen Sympathien der Avantgarde für die totalitären Bewegungen durchaus einseitig, wie das futuristische Beispiel in Italien und in Rußland zeigt. Sie fanden keine Gegenliebe, und bald wurde die moderne Kunst, avantgardistisch oder nicht, insgesamt auf den Index gesetzt.

<sup>3)</sup> Die Einzelheiten dieser Entwicklung schildert Maurice Nadeau in seiner *Histoire du Surréalisme*. Paris 1948.

deutenden Köpfe ohne Ausnahme verloren: Artaud, Desnos, Soupault, Duchamps, Aragon, Eluard, Char, Queneau, Leiris und viele andere haben ihr den Rücken gekehrt. Seitdem fristet die Gruppe ein Schattendasein.

Die linientreue surrealistische Literatur ist verblaßt und vergessen; die genannten Autoren haben, mit Ausnahme Bretons, nichts Nennenswertes hervorgebracht, solange sie sich der Disziplin der Gruppe unterwarfen. Dem Surrealismus war eine enorme Wirkung beschieden, aber er ist nur in denen produktiv geworden, die sich von seiner Doktrin befreit haben<sup>1)</sup>.

Wir sehen keinen Grund, sein Scheitern hämisch auszurufen. Jeder Rückblick auf eine Avantgarde, deren Zukunft bekannt ist, hat leichtes Spiel. An den historischen Erfahrungen des Surrealismus hat heute jeder teil. Niemand hat das Recht, ihm mit Schadenfreude oder Besserwisseri zu begegnen; dagegen ist es unsere Pflicht, aus seinem Untergang die Konsequenzen zu ziehen. Das Gesetz der zunehmenden Reflexion ist unerbittlich. Wer sich ihm zu entziehen versucht, endet im Ausverkauf der Bewußtseins-Industrie. Jede heutige Avantgarde ist Wiederholung, Betrug oder Selbstbetrug. Die Bewegung als doktrinär verstandenes Kollektiv, vor fünfzig oder dreißig Jahren erfunden, um den Widerstand einer kompakten Gesellschaft gegen die moderne Kunst zu sprengen, hat die historischen Bedingungen, die sie hervorgerufen haben, nicht überlebt. Konspiration im Namen der Künste ist nur möglich, wo sie unterdrückt werden. Eine Avantgarde, die sich staatlich fördern läßt, hat ihre Rechte verwirkt.

Die historische Avantgarde ist an ihren Aporien zugrunde gegangen. Sie war fragwürdig, aber sie war nicht feige. Nie hat sie sich durch die Ausrede zu sichern versucht, was sie betreibe, sei nichts weiter als ein „Experiment“; nie hat sie sich wissenschaftlich getarnt, um für ihre Resultate nicht eintreten zu müssen. Das unterscheidet sie von jener Gesellschaft mit beschränkter Haftung, die ihre Nachfolge angetreten hat; das macht ihre Größe aus. Im Jahre 1942, als außer ihm niemand mehr an den Surrealismus glaubte, erhob Breton seine Stimme gegen „alle diejenigen, die nicht wissen, daß es in der Kunst keinen großen Aufbruch gibt, der sich nicht unter Lebensgefahr vollzieht, daß der einzuschlagende Weg ganz offensichtlich nicht durch eine Brustwehr geschützt ist, und daß jeder Künstler allein auf die Suche nach dem Goldenen Vlies ausziehen muß.“

Hier wird für keinen „mittleren Weg“ plädiert und keiner Kehrtwendung das Wort geredet. Der Weg der modernen Künste ist nicht rever-

<sup>1)</sup> Vgl. Maurice Blanchots *Réflexions sur le Surréalisme*, in: *La part du Feu*, Paris 1949.

sibel. Auf das Ende der Neuzeit, auf Bekehrungen und Reprisen mögen sich andere Hoffnung machen. Nicht daß sie zu weit ginge, ist der heutigen Avantgarde anzukreiden, sondern daß sie sich die Hintertüre offen hält, an Doktrinen und Kollektiven Rückhalt sucht und ihrer eigenen, längst von der Geschichte erledigten Aporien nicht inne wird. Sie handelt mit einer Zukunft, die ihr nicht gehört. Ihre Bewegung ist Regression. Avantgarde ist zu ihrem Gegenteil, ist zum Anachronismus geworden. Das unscheinbare, grenzenlose Risiko, von dem die Zukunft der Künste lebt — sie trägt es nicht.

## WOLFGANG WIESER

### MARIONETTEN UND MODELLE

Man erinnert sich vielleicht an Kleists Betrachtung über das Marionettentheater, in der ein Tänzer erklärt, es müsse möglich sein, Marionetten herzustellen, deren Bewegungen denen eines menschlichen Tänzers an Anmut weit überlegen seien. Dies folge daraus, daß jede Bewegung einen Schwerpunkt hat; es sei genug — so sagt der Tänzer —, den Schwerpunkt im Innern der Figur zu regieren; die Glieder, welche nichts als Pendel sind, folgen ohne irgendein Zutun, auf eine mechanische Weise von selbst. Und in dieser mechanischen Bewegung, die sich gewissermaßen aus einem Mittelpunkt heraus entfaltet ohne durch das Prisma der Reflexion hindurchgehen zu müssen, liege der Zauber der Naivität, der der Zauber eines einfachen Gesetzes in einer künstlichen Welt ist.

Es gilt also, den Schwerpunkt einer Bewegung zu entdecken und an diesem die Fäden anzuknüpfen. Diese Vorstellung, daß jeder Bewegung ein harmonisches Gesetz zugrunde liege, zu dem es einen — nur dem Weisen sichtbaren — Schlüssel gibt, hat ihre Wurzel im umfassenderen Begriff der *Harmonia mundi*: Die Geschehnisse dieser Welt folgen einem Plan, der sich, nimmt man nur den rechten Standpunkt ein, mit Leichtigkeit enthüllt. Die zugeordnete Wissenschaft ist die Geometrie und der Schlüssel meist ein Punkt, das heißt eben der *rechte* Punkt, der Schnittpunkt der drei einzig möglichen Koordinaten im unendlichen Raum. Die Überzeugung, daß die ungelösten Rätsel dieser Welt Harmonien seien, deren geheime Gesetze, das heißt deren Mittelpunkte, noch nicht ent-