

Noch eine Frage?

Die meisten Probleme werden (im ursprünglichen Wort-sinn) gelöst, indem sie nicht mehr erinnert werden. So ist für fast alle Künstler der Jetztzeit die Frage, ob sie mit ihrer Kunst noch so ungewöhnliche Gedanken ausdrücken, dass diese ein Publikum in seinem Selbstverständnis provozieren könnten, dadurch gelöst worden, dass sie vom Problem des Reüssierens auf dem jeweiligen Markt verdrängt wurde. Kurz, sie haben keine *avantgardistischen* Ansprüche. Damit sind sie endlich bei eben jenem Konsens der Gesellschaft angelangt, der Kunst als Erkenntnishilfe obsolet macht. Ob dies tatsächlich der Fall ist, ob Kunst als produktive Ausdrucksform vor dem Hintergrund des wissenschaftlichen Wissensstands *tatsächlich* an ihr Ende gekommen ist, soll hier jedoch *nicht* Thema sein.

Fragt man dieselben Künstler hingegen nach ihrer Auffassung *über* Avantgarden – und dies ist immerhin möglich, da die Verbindung zur jüngsten Kunstgeschichte offenbar noch nicht abgerissen ist – erhält man immer dieselben Antworten: Es gäbe zum Glück keine Avantgarden mehr oder Avantgarden gäbe es nur in einer »linearen Geschichtsauffassung«. Dieser Konsens ist umso erstaunlicher, als dies außer dem schieren Glauben an die Bedeutung von Kunst der vielleicht einzige Konsens ist, der in einem dermaßen fusselig geredeten und geschriebenen Problemfeld, dem der »philosophischen Ästhetik«, zu erreichen ist. Definiert man »Avantgarden« jedoch einfach anhand weniger Merkmale, wie ich es mir vornehme, müsste man das interessante Problem ihrer Entstehung, an der offensichtlich die Wechselwirkung zwischen sozioökonomischem Rahmen einerseits und individueller Psychologie andererseits entscheidend ist, leichter als zuvor, nämlich in Rückschau – als Routine – verstehen können.

Der Hauptgrund, warum die Kunst als theoretisches Problem so fusselig geredet und geschrieben wurde und

wird, dass man am Projekt, sie verstehen zu wollen, überhaupt zu zweifeln begonnen hat, liegt darin, dass bereits in die Definition des Problems selbst die jeweiligen Grundeinstellungen des Schreibenden eingehen – ja, eingehen müssen, da erst eine naturwissenschaftliche Psychologie, der wir heute wenig näher sind als vor 100 Jahren, möglich machen wird, die allzumenschlichen Begriffsruinen, auf deren Grundlage wir uns selbst derzeit verstehen müssen, zu schleifen. Einstweilen ist der »Kunstdiskurs«, d.h. die Rhetorik zur Fertigung der Aura des Kunstwerks, gekommen, um zu bleiben. Zwangsweise müssen aber auch meine Grundeinstellungen in eine zu formulierende Theorie einfließen. Auch meine Theorie wird »zirkulär« sein, d.h. Teile der Theorie müssen als Problemkomponenten fungieren.

Schärfer: Es wird sich um keine Theorie im strikten Sinn handeln, sondern um den Vorschlag einer Modularisierung des Problems in Subroutinen, die zwar regelhaft zusammenhängen, sich jedoch bei besserem Verständnis als Aspekte desselben (biologischen? physikalischen?) Prozesses herausstellen sollten. Die Beschreibung dieses Prozesses erst wäre jene Theorie der Avantgarde, die manch Geisteswissenschaftler bereits geschrieben zu haben glaubt. Wie dem auch sei, ich denke jedenfalls, dass die folgenden Vorschläge im Vergleich zu »idealistischeren« Theorien den Vorteil haben, zumindest dort, wo man sich auf Tatsachen einigen kann, falsifizierbar und, in ihrer Anwendung auf die historische Interpretation (als Einschub 1 bzw. 2 gekennzeichnet), plausibel zu sein.

Zu meiner Vorstellung von »freier« Kunst im Allgemeinen: Vom produzierenden Individuum aus betrachtet dient Kunst wie auch Wissenschaft und Philosophie der Verfeinerung seiner Orientierungsmechanismen. Man gestaltet einen Ausschnitt seiner Umwelt, fürderhin Kunstwerk (bzw. Theorie) genannt, und zwar so, dass diese Umwelt im Ganzen für einen selbst stimmiger erscheint. Auch avantgardistische Kunst ist, so messianisch sie oft auf »die Ge-

sellschaft« einzureden scheint, zuerst immer an das diese Kunst machende Individuum selbst und, höchstens, dessen engstes Milieu gerichtet. Ihre Didaktik zielt in erster Linie auf Produzenten, die sich angesichts altersschwacher Institutionen in die vermutete Zukunft zu orientieren bemühen. Daher ist auch die Frage, ob das Kunstwerk eine »produktive« Funktion für die Gesellschaft hat, ebenso zweitrangig wie die Frage nach, zum Beispiel, der »produktiven« Funktion theoretischer Physik. In beiden Fällen kann einzig die Zukunft zeigen, ob durch die Orientierungsleistungen von Einzelnen zumindest neue Aspekte auf Probleme kenntlich geworden sein werden, die ein besseres Verständnis und damit eine genauere Berechenbarkeit der Umwelt für andere (alle?) ermöglichen.

Zur Entstehung der folgenden Gedanken zur Avantgarde sei also gesagt, dass sie sich weniger detaillierter philologischer Analysen verdanken als dem suchenden Eifer und der Erfahrung eines Schriftstellers, der den historisch vorgezeichneten Weg vom »naiven« Expressionisten zum Sprachspieler und weiter zu einem diesen Weg selbst verstehen Wollenden selbst durchlaufen hat.

Subroutinen

Vom Zusammenschluss *junger*, gegen diverse Konsense der Zeit revoltierender Künstler zu städtischen »Bewegungen«, die retrospektiv wegen ihrer meist durch Provokation wirkungsvollen Kunst »Avantgarden« (Vorhuten) genannt werden, spricht die Kunstgeschichte – zählt man die Vertreter der ersten *l'art pour l'art* und des »Salon des Refusés« 1863/64 in Paris hinzu – nur in drei, jeweils etwa 20 Jahre dauernden Perioden: 1860-1880, 1900-1920, 1950-1970. Diese Zeiträume mögen zu stark idealisiert sein, bedenkt man die historischen Umstände, unter denen diverse Krisen die Beschäftigung mit Kunst oft jahrelang zweitrangig machten. Die nachprüfbare Tatsache, dass diese Perioden mit Umschwüngen des allgemeinen »Lebensgefühls« – d.h. mit Änderungen der oft unbewusst bleibenden, langfristigen Orientierung ganzer Generationen – zusammenfallen, rechtfertigt jedenfalls diese heuristisch motivierte Vereinfachung.

Gemeinsam ist allen Avantgardekünstlern der Glaube an die Kunst als ein besseres, *umfassenderes* Erkenntnismittel gegenüber der Wissenschaft. Dieser Glaube ist indes nicht hinreichend für die Bildung von Avantgardebewegungen; es gab ihn zu allen Zeiten und auch der DJ von heute meint etwas von jenen »immateriellen Vibes« begriffen zu haben, das dem Analytiker *grundsätzlich* verschlossen bleibt. Ich nenne diesen Aspekt, der vielen Künstlern eigen ist, »parareligiös«.

Vom individualpsychologischen Standpunkt abgesehen, schaffte jedenfalls erst die Industrialisierung den notwendigen ökonomischen »Spielraum« für »Avantgardebewegungen«. Davor finden wir keine Belege größerer künstlerischer Revolten gegen die eigene Zeit. Die für Avantgarden notwendige Gruppenbildung erfordert eine ausreichende Anzahl ähnlich Gesinnter in direktem Kontakt. In Städten entstanden die entsprechenden Bedingungen in der zwei-

ten Hälfte des 19., für ausschließlich aus Frauen bestehende Gruppen erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Ohne hier auf methodische Schwierigkeiten einzugehen, muss eine »Theorie der Avantgarde« das Wechselspiel zwischen der Individualpsychologie avantgardistischer Akteure und den gesellschaftlichen sowie ökonomischen Bedingungen, in denen diese Individuen als Gruppen auffällig wurden, berücksichtigen, denn einzelne solcher Menschen – »Querdenker« wie Kopernikus oder de Sade – gab es wohl in jeder Epoche.

Die vier Bedingungen, im Folgenden Subroutinen genannt, die mir für das Entstehen von Avantgarden notwendig und hinreichend scheinen, sind:

1. *Wachsender gesellschaftlicher Reichtum*: Durch die Profite aus der industriellen Produktion kann eine »autonome«, d.h. vom Nexus zu Staat oder Kirche (die bis ins 19. Jahrhundert nur »funktionale Kunst« zuließen) abgekoppelte, d.h. von Publikumserwartungen »freie« Kunst entstehen. Gleichzeitig erlangt ein ausreichend großer Bevölkerungsanteil durch diese Profite jene Zeit- und Bildungsressourcen, die für ein distanzierendes, »ästhetisches« Erleben notwendig sind. Durch das Wirtschaftswachstum bekommt die Kunst überhaupt erst ein Publikum, das die Kunst selbst und nicht die Güte ihrer Funktion beurteilt, und zwar zuerst in Kreisen erbender Bürger, um die Wende des 19. zum 20. Jahrhundert dann in allen gesellschaftlichen Formationen (»Massenkultur«). Jetzt erst ist die Kunst zumindest vor dem Gesetz allen offen, und jetzt erst wird sie auch »kritisiert«, d.h. auf ihren »gesellschaftlichen Nutzen« befragt.
2. *Para-religiöse (anarchistisch-romantische) Utopie*: Nur eine Erlösungshoffnung, die (in der Frühromantik) bis