

Michael Makropoulos

Die Romantisierung der Welt vor dem Gesetz der Avantgarde

1.

Gegensätze verstehen sich nicht von selbst, weil sie fast nie in der Sache und fast immer in den Perspektiven auf die Sache begründet sind. Aber nicht nur aus diesem Grund kann man am sachlichen Gehalt des Gegensatzes von Avantgarde und Romantik zweifeln und die gegenromantischen Momente der Avantgarde in erster Linie als historische und nur in zweiter Linie als systematische Momente ihres Verhältnisses zur Romantik betrachten – also als Momente einer konfligierenden Positionierung, die eher akzidentielle und nicht so sehr substanzielle Gründe hat.¹ Schließlich gibt es in der historischen Forschung mindestens diesen einen positiven „Konnex von Romantik und Avantgarde“, der den gegenromantischen Momenten der Avantgarde trotz ihrer rhetorischen Schärfe die sachliche Plausibilität nehmen könnte: Der „avantgardistische Aufbruch“, der die ästhetischen Tendenzen der Klassischen Moderne in ihren wesentlichen Zügen bestimmt und für das unerhört Neue eines forcierten Modernismus steht, erscheint trotz seiner erklärten historischen wie systematischen Diskontinuität nicht „allein als Bruch mit der Vergangenheit“, wie Winfried Eckel erklärt hat, sondern „zugleich auch als Fortsetzung und Radikalisierung älterer Bestrebungen“, in denen die Romantik zu Beginn der bürgerlichen Epoche „eine Wegbereiterin“ der Avantgarde ist, die das Ende dieser Epoche propagiert. Die „Avantgardebewegungen“, so Eckel, hätten nämlich „bewusst oder unbewusst zentrale Vorstellungen der Romantik“ aufgegriffen und „nicht selten bis an einen extremen Punkt“ weiterverfolgt. „Das betrifft vor allem die avantgardistischen Vorstellungen zum Verhältnis von Kunst und Leben sowie der Künste untereinander.“ Man kann

den Traum der Futuristen, Dadaisten, Surrealisten und anderer, die bürgerliche „Institution Kunst“ zurückzuführen in die Lebenspraxis und damit das Leben um die bislang ungenutz-

1 Kaum eine ästhetische Strömung ist so heterogen gewesen wie die Avantgarde der Klassischen Moderne – heterogen in fast jeder Hinsicht. Trotzdem lässt sich eine gemeinsame Rationalität der verschiedenen Avantgardismen rekonstruieren, eine tiefenstrukturelle ‚Logik‘ der Avantgarde, die den typologischen Singular gegenüber dem empirischen Plural rechtfertigt. Ähnliches gilt für die Romantik. Zum Begriff der „Avantgarde“ vgl. Hannes Böhringer: „Avantgarde – Geschichten einer Metapher“. In: *Archiv für Begriffsgeschichte* 22 (1978), S. 90–114. Zum Begriff der „Romantik“ vgl. Eudo C. Mason: *Deutsche und englische Romantik. Eine Gegenüberstellung*. Göttingen 1970 [1959], bes. S. 3–31.

ten Potentiale der Kunst zu bereichern, als eine radikalere Version des romantischen Traums von der Poetisierung der Welt verstehen,

meint Eckel mit Bezug auf Peter Bürger *Theorie der Avantgarde*. Wie radikal diese „Version des romantischen Traums“, der aus der Perspektive der Poesie „ein verändertes Anschauen der Wirklichkeit erhoffte“, dann allerdings war, zeigt sich für Eckel wie für Bürger darin, dass die Kunst als Institution der ästhetischen Erfahrung und das Kunstwerk als spezifisches ästhetisches Objekt durch die Verwirklichung dieses „Traums“ paradoxerweise aufgelöst werden – und auch aufgelöst werden sollen. „Als gleichsam militant gewordene Romantiker“, so Eckel, wollten „die Avantgardisten sich mit einer Veränderung der Perspektive nicht begnügen“ und versuchten deshalb,

die Mauer zwischen Kunst und Leben auf eine gewaltsame Weise niederzureißen und einerseits die Kunst als Aktion auf die Straße zu tragen, andererseits Rohmaterial aus dem Leben mehr oder weniger unbearbeitet in ihre Kunstwerke zu übernehmen oder einfach zu Kunst zu erklären. Zwischen Kunst und Leben soll schließlich gar kein Unterschied mehr bestehen.²

Das Resultat dieser Negation der Differenz von Kunst und Leben sollte jedoch nicht nur deren Vereinigung durch ihre lebensweltliche Integration sein, sondern, Bürger zufolge, auch die viel weiter zielende, strategische Aufhebung der Autonomie des Ästhetischen als „Funktionsmodus des gesellschaftlichen Teilsystems Kunst“, in dem sich „die Herauslösung der Kunst aus der Lebenspraxis und die damit einhergehende Herausbildung eines besonderen Bereichs der Erfahrung (eben der ästhetischen)“ manifestierte.³

Es ging hier also nicht nur um die Integration der ästhetischen Erfahrung in die „Lebenspraxis“ und auch nicht nur darum, „das Leben um die bislang ungenutzten Potentiale der Kunst zu bereichern“, sondern um eine restlose „Überführung der Kunst in Lebenspraxis“, die zugleich ein Angriff auf die strukturelle Dimension einer historischen Gesellschaftsformation sein sollte. Insofern war die Avantgarde ein Angriff auf die Differenzierung weitgehend autonomer Wertesphären, die die bürgerliche Gesellschaft charakterisiert. Und damit ein Angriff auf die bürgerliche Gesellschaft selbst. Das bedeutete in der Konsequenz aber nicht nur eine radikale Entdifferenzierung der sozialen Wirklichkeit auf eine nachbürgerliche Gesellschaft hin – es bedeutete vor allem die funktionelle Aufladung der ästhetischen Erfahrung zum privilegierten Organisationsprinzip des Lebens überhaupt. Deshalb war das avantgardistische Projekt in allen seinen Varianten auf die Konstitution einer neuen Totalität der Erfahrung gerichtet. Und in diesem

² Winfried Eckel: *Ut musica poiesis. Die Literatur der Moderne aus dem Geist der Musik. Ein Beitrag zur Poetik der Figuration*. Paderborn 2015, S. 329 f.

³ Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main 1974, S. 31 f. bzw. S. 72.

Sinne – oder besser: auf dieser Ebene der Gegenüberstellung – ist es durchaus plausibel, im Projekt der Avantgarde die Radikalisierung eines zentralen Motivs der Romantik zu sehen. Denn die Romantisierung der Welt, die besonders die deutsche Frühromantik gefordert hat, zielte ebenfalls auf eine ästhetische Transformation des Lebens, auch wenn sie sich dabei weitgehend – und anders als die Avantgarde – auf die metaphysische Dimension der Wirklichkeit konzentrierte. „Die Welt muß romantisiert werden“ – diese Forderung Friedrich von Hardenbergs, dessen nom de plume Novalis war, lässt sich mühelos mit der späteren Behauptung von Percy Bysshe Shelley verschränken, „die Dichter“ seien „die nicht anerkannten Gesetzgeber der Welt“.⁴ Dadurch wird das romantische Projekt trotz der reflexiven Abstraktheit seiner ersten deutschen Ausprägungen zu einer frühen Manifestation jener ästhetischen Souveränität, die sich als Medium eines säkularen, immanenten und vollkommen profanen Willens zur Ganzheit und zum Absoluten verstanden hat, der sich dann im avantgardistischen Projekt – unter gänzlich anderen historischen, sozialen, kulturellen und nicht zuletzt technischen Bedingungen – in einem aktivistischen Radikalismus Bahn bricht, der nicht nur auf die metaphysische, sondern entschieden auch auf die physische Dimension der Welt gerichtet war.

2.

Obwohl es bei den romantischen Gestaltungsansprüchen nicht so sehr um die konkrete materielle, sondern eher um die abstrakte metaphysische und in diesem Fall um die transzendente Dimension der Wirklichkeit ging, die nicht ohne Weiteres mit der technizistischen Weltauffassung der Avantgarde korrespondiert, hatte auch die Romantik gerade in ihren philosophisch grundierten und wissenschaftlich informierten Tendenzen erklärtermaßen etwas ausgesprochen Konstruktivistisches. Schließlich verstand Novalis die „romantische Poesie“ zwar prinzipiell als „transcendentale Poesie“ – aber er konzipierte sie im Sinne des griechischen ‚poiesis‘ als herstellendes Handeln und erklärte die „romantische Poesie“ dementsprechend zur „symbolischen, indirecten, Constructionslehre des

⁴ Novalis: *Poëticismen*. In: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Bd. 2. Hg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. München 1978 [1798], S. 325–353, hier S. 334; Percy Bysshe Shelley: „Eine Verteidigung der Dichtung“. In: *Englische Literaturtheorie des 19. Jahrhunderts*. Hg. von Hans-Heinrich Rudnick. Stuttgart 1979 [1821], S. 204–248, hier S. 248.

schaffenden Geistes“.⁵ Daher seine Forderung: „Man muß eine poëtische Welt um sich her bilden und in der *Poësie* leben“ – auch wenn er diese Forderung gleich im nächsten Satz seinem „mercantilistischen Plan“ eines praktischen Lebens „unterordnete“.⁶ Denn „nichts bewahrt gewiß so sicher vor Unsinn – als Thätigkeit – technische Wirksamkeit“.⁷ Friedrich Schlegel konzipierte die „romantische Poesie“ wiederum entschieden als eine „progressive Universalpoesie“, die nicht nur das Denken, sondern insbesondere „das Leben und die Gesellschaft poetisch machen“ sollte. Und mehr noch als bei Novalis zielte die „romantische Poesie“ bei Schlegel auf einen dauernden Überschuss: „Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann“. Aber genau darin bestand für Schlegel ihre Positivität. Denn „sie allein ist unendlich, weil sie allein frei ist und das als ihr erstes Gesetz anerkennt, daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide“.⁸ Auch das war ein konstruktivistischer Anspruch, aber in ihm artikulierte sich keine ästhetische Souveränität, sondern eine ästhetische Autonomie, weil er nicht auf einen finalen Zustand, sondern auf einen permanenten Modus zielte. Damit hatte zwar auch das romantische Projekt etwas Radikales. Aber der romantische Konstruktivismus hatte durch die modalontologische Subtilität, die Schlegels Unendlichkeitsforderungen gründierte, etwas Schwärmerisches, Zieloffenes und Phantastisches, das zwar keine gegebene Ordnung der Dinge respektierte, aber auch keine definitive Ordnung der Dinge stiften wollte. Das romantische Projekt blieb deshalb stets im Horizont des Experimentellen, des Möglichkeitsoffenen und des Unabschließbaren – auch wenn der Weg der Romantisierung, Novalis zufolge, nicht nur vom Endlichen zum Unendlichen, sondern auch vom Unendlichen zum Endlichen führte und damit „Wechselerhöhung und Erniedrigung“ zugleich bedeutete.⁹

Das romantische Projekt hatte damit weder das Definitive noch das Autoritäre, das die diskontinuierliche Radikalität der Avantgarde unweigerlich ins Utopische finalisierte und gleichzeitig auf dessen Realisierung im nächsten Augenblick verpflichtete – wenn nötig mit Gewalt. Aus avantgardistischer Perspektive nimmt sich die romantische Unendlichkeit deshalb zwar als eine „schlechte Unendlichkeit“ im

5 Novalis: *Poësie*. In: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Bd. 2, S. 324 bzw. Novalis: *Brief an Friedrich Schlegel*. In: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Bd. 1 [1798], S. 673.

6 Novalis: *Brief an Caroline Schlegel*. In: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Bd. 1 [1799], S. 685.

7 Novalis: *Fragmente und Studien 1799/1800*. In: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Bd. 2, S. 751–848, hier S. 757.

8 Friedrich Schlegel: *Athenäums-Fragmente*. In: Ders.: Schriften zur Literatur. Hg. von Wolf Dietrich Rasch. München 1970 [1798], S. 25–83, hier S. 37 f.

9 Novalis: „Poëticismen“, S. 334.

Hegelschen Sinne aus, als selbstgenügsame, offene Progression, als „ein abstraktes Hinausgehen“, das „unvollständig bleibt, indem *über dies Hinausgehen* nicht selbst *hinausgegangen* wird“.¹⁰ Aber die romantische Unendlichkeit ist nicht die Unendlichkeit der negatorischen Überschreitung und sie ist auch nicht die Unendlichkeit der permanenten optimierenden Überbietung, die fortschrittslogisch auf einen unablässig steigerbaren Mehrwert zielt. Die romantische Unendlichkeit ist eben nicht die Unendlichkeit, die einen immer besseren und am Ende dann einfach einen anderen Zustand als den jeweils erreichten sucht. Die romantische Unendlichkeit ist deshalb auch nicht die Unendlichkeit der „Anomie“ – wie man mit einem Begriff von Émile Durkheim sagen könnte.¹¹ „Wer etwas Unendliches will“, hat nämlich Schlegel erklärt, „der weiß nicht, was er will. Aber umkehren“, fügte er hinzu, „läßt sich dieser Satz nicht“.¹² Denn die romantische Unendlichkeit ist überhaupt keine zielbestimmte Unendlichkeit, wie offen das Ziel auch immer sein mag. Sie ist vielmehr – im Gegenteil – eine konnexionistische Unendlichkeit, wie Walter Benjamin erklärt hat, eine „Unendlichkeit der Reflexion“, die „in erster Linie nicht eine Unendlichkeit des Fortgangs, sondern eine Unendlichkeit des Zusammenhanges“ ist. Es ist eine Unendlichkeit, die Schlegel und Novalis, Benjamin zufolge, entschieden „als eine erfüllte Unendlichkeit des Zusammenhanges verstanden“ haben. „Die Reflexion ist“ deshalb „kein Anschauen, sondern ein absolut systematisches Denken, ein Begreifen“.¹³

Die romantische Unendlichkeit ist dadurch, mit einem Wort, eine Unendlichkeit der Intensität. Und wenn sie etwas Utopisches im strikten Sinne hat, dann ist es die Forderung, diese Modalität auf Dauer zu stellen. Sehr anders nimmt sich dagegen das avantgardistische Projekt im Lichte seiner Konstruktionen aus: Es hatte gerade durch seine Metaphysik des vollkommenen Bruchs mit aller Vergangenheit nicht nur etwas Definitives, sondern auch etwas Gerichtetes, Gezieltes und nicht selten Gereiztes. Gegen die prinzipielle konnexionistische Offenheit der romanti-

10 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Wissenschaft der Logik I*. In: Ders.: Werke. Bd. 5. Hg. von Eva Moldenhauer. Frankfurt am Main 1979 [1812], S. 154.

11 „Anomie“ bezeichnet den moralischen Krisenzustand in einer Gesellschaft, in dem die „Leidenschaften und die Begierden“ der Individuen „entregelt“ sind und „durch diese Entregelung selbst entfesselt“ werden, sodass sie unweigerlich „außer sich“ geraten und in die „Sehnsucht nach dem Unendlichen“ münden, die einer Zeit entspricht, „die nur die Sehnsucht nach dem Unendlichen“ kennt. Aber man „nähert sich keinem Ziel, das im wahrsten Sinn im Unendlichen liegt“. Émile Durkheim: *Erziehung, Moral und Gesellschaft. Vorlesung an der Sorbonne 1902/1903*. Frankfurt am Main 1984, S. 95 bzw. 93.

12 Friedrich Schlegel: *Kritische Fragmente*. In: Ders.: Schriften zur Literatur, S. 7–24, hier S. 13

13 Walter Benjamin: *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. I.1. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser. Frankfurt am Main 1974 [1920], S. 7–122, hier S. 26 bzw. S. 32.

schen Reflexion, in der das Unendliche als dessen Intensivierung auf das Endliche einwirken sollte, das seinerseits das Unendliche zumindest situativ gegen die bloße Spekulation abgrenzen sollte, um – so Novalis – „den ursprünglichen Sinn“ wiederzufinden, steht deshalb die Geschlossenheit der forcierten Abschlusserwartungen und der produktivistischen Absolutismen, die alle strategischen Dispositive der Avantgarde leiten.¹⁴ Fast möchte man sagen: Gegen die reflexive Logik der Romantik steht die instrumentelle Logik der Avantgarde. Und gegen die romantische Poetik des Werdens steht die avantgardistische Praxis des Machens.

3.

Vielleicht sind es nicht nur die modalstrukturellen, sondern auch die pragmatischen Effekte dieser Differenz von instrumenteller und reflexiver Logik, die die Avantgarde von der Romantik unterscheiden und sie am Ende gegen diese positionierbar machen. Jedenfalls manifestiert sich in den Wirklichkeitserwartungen, die von den jeweiligen Akteuren gehegt werden, tatsächlich ein gegenromantisch deutbares Moment der Avantgarde. Dabei geht es weniger um die Struktur der Wirklichkeit, sofern beide, Avantgarde wie Romantik, von selbstverständlichen und deshalb nicht weiter problematisierten Ganzheits-, Universalitäts- und Totalitätserwartungen geleitet werden; eher geht es um die Qualität der angestrebten, der erwarteten oder auch nur der ersehnten Wirklichkeit. Wenn es nämlich wirklich so etwas wie eine funktionelle Logik der Avantgarde gibt, dann wendet sie sich nicht wie die entsprechende Logik der Romantik gegen die Versachlichung der Welt, sondern setzt die Versachlichung der Welt voraus, positiviert sie, forciert sie und radikalisiert sie – selbst dort, wo die Versachlichung dann wie in der Neuen Sachlichkeit bewusst destruktiv wird, indem sie die Rationalisierung lebensweltlich normalisiert und strategisch auf die funktionelle Zurichtung auch der Gefühlskultur nach Maßgabe der Verstandeskultur ausweitet. Das charakterisiert nicht nur die emphatischen futuristischen und konstruktivistischen Technizismen, sondern auch jene Tendenzen umfassender Alltagsrationalisierung, die unter dem Schlagwort des „Amerikanismus“ auf eine durchgreifende funktionalistische Gestaltung der gesamten materiellen und immateriellen Wirklichkeit zielten und – quer durch die zeitgenössischen politischen Positionierungen – ein entscheidender Modernisierungsfaktor in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts

¹⁴ Novalis: „Poëticismen“, S. 334.

wurden.¹⁵ Die Positivität der Versachlichung ist aber in einer besonderen Hinsicht auch für die scheinbar ganz anti-sachlichen dadaistischen und surrealistischen Auflösungen noch der letzten traditionellen sprachlichen und bildlichen Sinnresiduen essenziell. Denn die Destruktion aller Ausdrucks- und Wahrnehmungskonventionen samt der tradierten Grammatiken ihrer Kohärenz geht hier mit einer Instrumentalisierung der „Imagination“ gegen die „Herrschaft der Logik“ einher, die gerade den Traum und den Rausch gleichsam zum Material einer neuen, überwirklichen Wirklichkeit machen sollte, wie André Breton postuliert hat.¹⁶

Vielleicht ist der Surrealismus gerade durch diese Überbietungstendenz tatsächlich „das Paradigma“ und „das vollkommene Modell aller avantgardistischen Bewegungen“, das „deren Möglichkeiten und Begrenzungen ein für allemal zu Ende formuliert und alle Aporien“ dieser Bewegungen „entfaltet hat“, wie Hans Magnus Enzensberger bemerkt.¹⁷ Dafür, dass sich die Aporien der avantgardistischen Bewegungen nicht zuletzt in ihren „latenten totalitären Zügen“ äußerten, stehen für Enzensberger allerdings nicht so sehr „die gelegentlichen Sympathien der Avantgarde für die totalitären Bewegungen“ der Zeit, sondern eher das „Verlangen nach absoluter Freiheit“, das sich in der „absoluten Revolte, der totalen Unbotmäßigkeit, der obligatorischen Sabotage“ manifestiert und am Ende in der „einfachsten surrealistischen Handlung“ entlädt, die Breton zufolge darin besteht, „mit Revolvern in den Fäusten auf die Straße zu gehen und blindlings soviel wie möglich in die Menge zu schießen“.¹⁸ Das war der für die schrankenlose Freiheit instrumentalisierte Nihilismus. Aber auch diesseits dieser Outrierung gehört die Militanz konstitutiv zum Surrealismus. „Wer vom Surrealismus spricht“, hat Rudolf Lüscher bemerkt, „hat Mühe, militärische Metaphern zu meiden.“ Denn der Surrealismus „stellt sich als Generalangriff auf eine Fassadenwelt dar, die weggesprengt werden muss, wenn Erfahrung möglich werden soll und nicht nur

15 Zum „Amerikanismus“ und zur Neuen Sachlichkeit vgl. Helmut Lethen: „Chicago und Moskau. Berlins moderne Kultur der 20er Jahre zwischen Inflation und Wirtschaftskrise“. In: *Die Metropole. Industriekultur in Berlin im 20. Jahrhundert*. Hg. von Jochen Boberg, Tilman Fichter und Eckhard Gillen. München 1986, S. 190–213; Detlev J.K. Peukert: *Die Weimarer Republik. Krisenjahre der Klassischen Moderne*. Frankfurt am Main 1987, S. 166–190 sowie Detlev J.K. Peukert: *Max Webers Diagnose der Moderne*. Göttingen 1989, S. 71–83.

16 André Breton: „Erstes Manifest des Surrealismus“. In: Ders.: *Die Manifeste des Surrealismus*. Reinbek bei Hamburg 1968 [1924], S. 9–43, hier S. 15.

17 Hans Magnus Enzensberger: „Die Aporien der Avantgarde“. In: Ders.: *Einzelheiten II. Poesie und Politik*. Frankfurt am Main 1962, S. 50–80, hier S. 78.

18 Ebd. André Breton: „Zweites Manifest des Surrealismus“. In: Ders.: *Die Manifeste des Surrealismus*. Reinbek bei Hamburg 1968 [1930], S. 49–99, hier S. 56.

das Einsinken in die vorregulierte, durch Erwartungen und Regeln vergiftete Welt der mächtig gewordenen Bouvards und Pécuchets“.¹⁹

Wo dieser Sturm auf das bürgerliche juste milieu subjektivierende Effekte haben sollte, wurde die Entfesselung normalitätstranszendierender Erfahrungen im Rausch erprobt, wie Benjamin über die Drogenexperimente der Surrealisten berichtet hat. Darin steckte zwar die vehemente Sehnsucht nach einer „wahren, schöpferischen Überwindung religiöser Erleuchtung“; aber die konnte „wahrhaftig nicht bei den Rauschgiften“ liegen, weil die Drogenexperimente für Benjamin allenfalls die „Vorschule“ einer „*profanen Erleuchtung*“ waren. Dennoch: „Die Kräfte des Rausches für die Revolution zu gewinnen, darum kreist der Surrealismus“. Aber diese Revolution war nicht die proletarische Revolution – die nicht nur aus historisch-politischen Gründen im strategischen Horizont der konstruktivistischen Avantgarde stand. Es war aber auch nicht die bürgerliche Revolution – die gerade aus der Perspektive der Surrealisten nur das Kleinbürgertum ubiquitär hatte werden lassen. Die surrealistische Revolution zielte vielmehr auf die Anarchie. „Seit Bakunin“, schreibt Benjamin, „hat es in Europa keinen radikalen Begriff von Freiheit mehr gegeben. Die Surrealisten haben ihn. Sie sind die ersten, das liberale moralisch-humanistisch verkalkte Freiheitsideal zu erledigen.“²⁰ Damit aber war die surrealistische Revolution eine Kulturrevolution im strikten Sinne; sie zielte nicht auf die Veränderung der politischen oder sozialen Ordnung, sondern auf die Vernichtung des gesamten zeitgenössischen Weltverhältnisses.

Dem entspricht die Destruktivität und die Aggressivität, die die avantgardistische Rhetorik bestimmt und die schon früh im Futurismus kulminiert. „Wir wollen von der Vergangenheit nichts wissen, wir jungen und starken *Futuristen*“, erklärt Filippo Tommaso Marinetti und fügt hinzu: „Ergreift die Spitzhacken, die Äxte und die Hämmer und reißt nieder, reißt ohne Erbarmen die ehrwürdigen Städte nieder“. Und das war nur eine der konkreten, gleichsam begrenzten Visionen. Die abstrakte, umfassende Vision aber war ein Delirium der Gewalt und der „Geschwindigkeit“, des „Kampfes“ und der Unterwerfung: „Schönheit gibt es nur noch im Kampf. Ein Werk ohne aggressiven Charakter kann kein Meisterwerk sein. Die Dichtung muß aufgefaßt werden als ein heftiger Angriff auf die unbe-

¹⁹ Rudolf M. Lüscher: „Sabotage und Surrealismus“. In: Ders.: *Einbruch in den gewöhnlichen Ablauf der Ereignisse*. Zürich 1984 [1978], S. 220–240, hier S. 230. – Geradezu trivial nimmt es sich übrigens angesichts dieses Diktums aus, darauf hinzuweisen, dass der Begriff der „Avantgarde“ selbst militärischen Ursprungs ist.

²⁰ Walter Benjamin: *Der Surrealismus*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. II.1. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main 1977 [1927], S. 295–310, hier S. 297 bzw. S. 306 f.

kannten Kräfte, um sie zu zwingen, sich vor dem Menschen zu beugen.“ Und dann, in einem antizivilisatorischen Amoklauf:

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. 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.²¹

Auf diese Weise verschränkte Marinetti „die Schönheit der Geschwindigkeit“ mit der kriegerischen „Hygiene der Welt“ zu einer unerbittlichen Logik der Säuberung.

Benjamin hat diese Disposition des totalen Bruchs mit der Vergangenheit, die sich vor dem Ersten Weltkrieg nahezu fanatisch artikuliert hat, angesichts der transzendentalen Leere der bürgerlichen Welt und ihrer verheerenden „Erfahrungsarmut“ nach dem Krieg, als „neues Barbarentum“ bezeichnet – allerdings nicht, um sie zu diskreditieren, sondern um „einen neuen, positiven Begriff des Barbarentums einzuführen“, der das destruktive Moment der Avantgarde konstruktivistisch als Herstellung eines „Zeichentischen“ deutet.²² Denn die Dialektik von Destruktion und Konstruktion war tatsächlich das allgemeine funktionelle Prinzip einer „Kunstform der vollendeten Traditionslosigkeit“, wie dann Helmuth Plessner erklärt hat. Die „Tabula rasa“, die dadurch unabweisbar „Ende und Anfang zugleich“ war, bildet den Entstehungsnexus dessen, was er als „Gesetz der Avantgarde“ identifiziert hat.²³ Dieses „Gesetz der Avantgarde“ bestimmte nicht nur das allgemeine avantgardistische Verfahren, eben die Dialektik von Destruktion und Konstruktion, es bestimmte auch die allgemeine avantgardistische Form, die sich in ihren elementaristischen Abstraktionen und in ihren technizistischen Entwürfen radikal von allen organischen Bestandteilen der Wirklichkeit befreien sollte. Und sofern die Form „die höchste Richterin des Lebens“ war, wie Georg Lukács für eine ganze ästhetische Epoche erklärt hat, wurde das Gesetz der

21 Filippo Tommaso Marinetti: „Futuristisches Manifest“/„Tod dem Mondschein“. In: *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*. Hg. von Wolfgang Asholt und Walter Fähnders. Stuttgart/Weimar 1995 [1909], S. 4–11, hier S. 6 f.

22 Walter Benjamin: *Erfahrung und Armut*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. II.1 [1933], S. 213–219, hier S. 215. – Man kann die Apotheose des Krieges vor dem Ersten Weltkrieg vielleicht am Treffendsten mit einer Wendung von Robert Musil als „Flucht vor dem Frieden“ bezeichnen. Robert Musil: *Das hilflose Europa oder Reise vom Hundertsten ins Tausendste*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. II. Hg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg 1978 [1922], S. 1075–1094, hier S. 1089.

23 Helmuth Plessner: *Über die gesellschaftlichen Bedingungen der modernen Malerei*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. X. Hg. von Günter Dux. Frankfurt am Main 1985 [1965], S. 265–284, hier S. 270.

Avantgarde zur Richtschnur, an der sich die funktionelle Struktur aller genuin modernen Kunstwerke auszurichten hatte.²⁴

4.

Die Logik der Avantgarde steht dadurch nicht nur im Horizont einer Ästhetik der absoluten Voraussetzungslosigkeit, sie korrespondiert auch mit dem Prinzip wissenschaftlich-technischer Naturbeherrschung in der Neuzeit, dass die Wirklichkeit nicht mehr sinnhaft geordnet ist und deshalb zum bloßen Material willkürlicher Konstruktionen degradiert werden kann. Die Versachlichung, die sich darin manifestiert, erhält im Ästhetischen allerdings noch eine weitere Dimension, mit der sich die konstruktivistische Avantgarde im ontologischen Spannungsfeld des ‚Organischen‘ und des ‚Anorganischen‘ positioniert. Schließlich sind im Idealfall nicht nur die Konstruktionen willkürlich und deshalb artifiziell; auch das Material, aus dem diese Konstruktionen bestehen, wird als Resultat arbiträrer Setzungen begriffen. Dadurch wird ihre Künstlichkeit absolut. „Das Entscheidende“ an den avantgardistischen Produkten ist, wie Benjamin betont, „ihr Zug zum willkürlichen Konstruktiven; im Gegensatz zum Organischen nämlich“.²⁵ Damit erfüllen sie den Sachverhalt des Allegorischen im strikten Sinne, also einer willkürlichen Sinnkonstruktion, der eine ebenso willkürliche, von der Melancholie bestimmte Sinnentleerung vorausgeht:

Wird der Gegenstand unterm Blick der Melancholie allegorisch, läßt sie das Leben von ihm abfließen, bleibt er als toter, doch in Ewigkeit gesicherter zurück, so liegt er vor dem Allegoriker, auf Gnade und Ungnade ihm überliefert. Das heißt: eine Bedeutung, einen Sinn auszustrahlen, ist er von nun an ganz unfähig; an Bedeutung kommt ihm nur das zu, was der Allegoriker ihm verleiht. Er legt's in ihn hinein und langt hinunter: das ist nicht psychologisch, sondern ontologisch hier der Sachverhalt. In seiner Hand wird das Ding zu etwas anderem.²⁶

Und wenn das moderne Kunstwerk tatsächlich noch im Horizont der europäischen Melancholie steht, weil das Ästhetische darin zum Träger eines immanenten Absoluten und einer kompensatorischen Totalität der Erfahrung wird, wie

²⁴ Georg Lukács: *Metaphysik der Tragödie: Paul Ernst*. In: Ders.: Die Seele und die Formen. Essays. Neuwied/Berlin 1971 [1911], S. 218–250, hier S. 248.

²⁵ Walter Benjamin: *Erfahrung und Armut*, S. 216.

²⁶ Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. I.1, S. 203–430, hier S. 359.

Benjamin nahegelegt hat, bekommt seine avantgardistische Aufladung nicht nur eine unwiderstehliche Plausibilität, sondern auch eine unbestreitbare Legitimität.²⁷

„Allegorien“, erklärt Benjamin, „sind im Reiche der Gedanken was Ruinen im Reiche der Dinge.“ Ihr Prinzip ist die „Mortifikation der Werke: nicht also – romantisch – Erweckung des Bewusstseins in den lebendigen, sondern Ansiedlung des Wissens, in ihnen, den abgestorbenen“.²⁸ Substanziell wird der Einfluss der Allegorie dadurch für den avantgardistischen Konstruktivismus. Das hat auch Bürger in seiner Verschränkung der avantgardistischen Montagetechniken mit der Konzeption des Fragmentarischen hervorgehoben, die er an Benjamins Theorie der Allegorie orientiert hat. „Der Allegoriker“, so Bürger, „reißt ein Element aus der Totalität des Lebenszusammenhangs heraus. Er isoliert es, beraubt es seiner Funktion. Die Allegorie ist daher wesentlich Bruchstück.“²⁹ Und dieses Bruchstück wird als Fragment zum Material der avantgardistischen Montage. Allerdings unterscheidet Bürger hier nicht zwischen dem avantgardistischen und dem romantischen Fragment. Tatsächlich gibt es eine signifikante Differenz zwischen dem avantgardistischen Fragment, das mit der barocken Allegorie korrespondiert, und dem romantischen Fragment, das nicht durch eine sinndestruierende Operation gewonnen wird, sondern organischer Teil eines verborgenen Zusammenhangs ist, der reflexiv zur Geltung gebracht werden soll. Das dementiert zumindest in formaler Hinsicht die funktionelle Kontinuität von Romantik und Avantgarde, die nicht nur Bürger anhand der pauschalen „Überführung der Kunst in Lebenspraxis“ behauptet hat. Das Fragment ist in der Romantik nämlich kein ästhetisches Element, sondern ein theoretisches Medium, in dem die Unendlichkeit der konnexionistischen Reflexion zur diskursiven Praxis wird. Der Avantgarde geht es dagegen nicht um experimentelle Wiedergewinnung einer verlorenen Totalität der Erfahrung – des „ursprünglichen Sinns“ – in der Unendlichkeit der Reflexion, sondern um die definitive Konstruktion einer neuen Totalität der Erfahrung in der strategisch finalisierten Aktion.

27 Das ist zumindest die These, die sich aus einer Synopse von Benjamins Allegoriebegriff in seinem Trauerspiel-Buch mit dem Aurbegriff in seinem Baudelaire-Aufsatz formulieren lässt. Vgl. Walter Benjamin: „Ursprung des deutschen Trauerspiels“, S. 353 ff. bzw. Walter Benjamin: *Über einige Motive bei Baudelaire*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. I.2. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main 1974 [1938], S. 605–653, hier S. 611.

28 Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 354 bzw. S. 357.

29 Vgl. Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, S. 93.

5.

Indem sie absolut willkürliche Sinnkonstruktionen bilden, die bis in ihre letzten Bausteine hinein gegennatürlich sind und auf diese Weise den artifiziellen Lebenswelten der Moderne entsprechen sollen, ratifizieren die avantgardistischen Konstruktionen die forcierte Versachlichung der Welt, gegen die sich die Romantik positioniert hatte. Denn die romantische Logik zielt gerade nicht auf eine Versöhnung mit der Versachlichung und schon gar nicht auf ihre instrumentelle Nutzung, sondern auf ihre Aufhebung in einem universellen reflexiven Zusammenhang, dessen Kohärenz ebenso willkürlich wie unwillkürlich ist, der auf die Synthese des ‚Organischen‘ mit dem ‚Anorganischen‘ zielt, und der erst darin den poetischen Überschuss generieren kann, den die Romantisierung der Welt erfordert. Romantische Kunstwerke sind deshalb, mit einem synoptischen Konzept von Hans Blumenberg und Paul Valéry gesagt, prinzipiell ontologisch zweideutige und gerade darin genuin ästhetische Objekte. Valérys „*objet ambigu*“ hat als „zweideutigstes Ding der Welt“ unaufhebbar „den paradoxen Status der vollendeten Unbestimmtheit“; für Blumenberg leitet sich eine solche Unbestimmtheit hermeneutisch als „offengelassene perspektivische Potentialität“ her, die mit der Romantik anhebt und die sich in der „essentiellen Vieldeutigkeit des ästhetischen Gegenstandes“ manifestiert.³⁰ Garant dieser Zwei- oder Vieldeutigkeit ist für die Romantik das ambivalente Als-Ob der Ironie in einem ausgesprochen positiven Sinne: Sie ist die rhetorische Form der kalkulierten Zweideutigkeit sprachlicher Kunstwerke, die sich nicht zuletzt aus der Differenz von Autorintention und Werkintentionalität ergibt. Die „vollendete Unbestimmtheit“ korrespondiert mit der vom zeitgenössischen Publikum beklagten scheinbaren „Unverständlichkeit“ der Texte in der romantischen Leitpublikation, der Zeitschrift *Athenäum*. Allerdings war diese „Unverständlichkeit“ durchaus intendiert, wie Schlegel eindringlich erklärt hat, weil sie eine wesentliche, wenn nicht sogar eine essenzielle Funktion für das romantische Projekt hatte. Denn

das köstlichste, was der Mensch hat, die innere Zufriedenheit selbst hängt, wie jeder leicht wissen kann, irgendwo zuletzt an einem solchen Punkte, der im Dunkeln gelassen werden muss, dafür aber auch das Ganze trägt und hält, und diese Kraft in demselben Augenblicke verlieren würde, wo man ihn in Verstand auflösen wollte. Wahrlich, es würde euch bange

³⁰ Paul Valéry: *Eupalinos oder der Architekt*. In: Ders.: Werke. Bd. 2. Hg. von Karl Alfred Bühler. Frankfurt am Main 1990 [1921], S. 7–85, hier S. 48; Hans Blumenberg: „Die essentielle Vieldeutigkeit des ästhetischen Gegenstandes“. In: Ders.: *Ästhetische und metaphorologische Schriften*. Hg. von Anselm Haverkamp. Frankfurt am Main 2001 [1966], S. 112–119, hier S. 119.

werden, wenn die ganze Welt, wie ihr es fordert, einmal im Ernst durchaus verständlich würde.³¹

Man mag in diesen Sätzen etwas Gegenauflärerisches sehen. Aber angesichts der materiellen wie funktionellen Transparenz der avantgardistischen Konstruktionen ist die „Unverständlichkeit“ der ironischen Möglichkeitsoffenheit vor allem etwas, das dem Gesetz der Avantgarde vehement widerspricht und das von diesem keinesfalls toleriert werden kann. Das hat nicht so sehr mit der durchgängigen Ausrichtung der Avantgarde auf ein Massenpublikum zu tun, das nicht nur politisch, sondern auch kulturell, also in seinem gesamten Weltverhältnis, mobilisiert werden soll. Es hat vor allem mit der Eigenart der spezifisch ästhetischen „Unverständlichkeit“ zu tun. Denn die instrumentelle Dialektik von Destruktion und Konstruktion im versachlichten Weltverhältnis duldet keine strukturelle Zweideutigkeit, keine dauerhafte Möglichkeitsoffenheit und schon gar keine prinzipielle Unendlichkeit, weil diese offenen modalontologischen Momente, die nicht nur das romantische, sondern genauso auch jedes andere autonome Kunstwerk charakterisieren, das Definitive jeder Utopie unterminieren – sofern der Begriff nicht nur irgend einen anderen, sondern einen idealen und deshalb unüberbietbaren Zustand bezeichnet. Am Ende mag hier auch der Grund dafür liegen, dass es im romantischen Projekt trotz der Versuche, „eine poëtische Welt um sich her bilden und in der *Poësie* leben“ zu wollen, weiterhin autonome Kunstwerke gibt, während das avantgardistische Projekt deren restlose Auflösung in einer neuen Totalität der Erfahrung betreibt. Die These, dass zwischen Kunst und Leben am Ende kein Unterschied mehr bestehen soll, ist im Übrigen für die Romantik schon deshalb problematisch, weil die romantische Poesie nur dann eine auf Unendlichkeit ausgerichtete „progressive Universalpoesie“ sein kann, wenn sie Poesie bleibt und gerade nicht restlos in der Endlichkeit des Lebens aufgeht. Das aber hebt die Autonomie der Kunst nicht auf, sondern setzt sie im Gegenteil vielmehr voraus. Und die These, dass die strategische Aufhebung der Differenz von Kunst und Leben ein „Konnex von Romantik und Avantgarde“ sei, verliert spätestens auf diesem Hintergrund vollends ihre Plausibilität.

Dafür spricht nicht zuletzt auch das unterschiedliche Verhältnis von Romantik und Avantgarde zur Revolution. Überhaupt manifestiert sich in Begriff und Sache der Revolution ein entscheidendes Moment, das die Avantgarde von der Romantik unterscheidet. Allerdings hat diese Ebene der Problematisierung nichts mit der Frage zu tun, welche Revolution angestrebt wird, sondern mit der Frage, wo sich die Revolution auf der historischen Zeitachse befindet. Denn die Romantik ist

31 Friedrich Schlegel: *Über die Unverständlichkeit*. In: Ders.: Schriften zur Literatur, S. 332–342, hier S. 340.

gewissermaßen ein Kind der jüngst vergangenen – bürgerlichen – Revolution. Die Avantgarde versteht sich dagegen als privilegierter Agent einer künftigen – anti-bürgerlichen – Revolution. Das begründet nicht nur völlig verschiedene Zeiterfahrungen der jeweiligen Akteure, sondern auch unvereinbare Zeiterfahrungskoeffizienten der jeweiligen Projekte. Die aggressive Dringlichkeit, die das avantgardistische Projekt vom romantischen unterscheidet, positioniert es damit nicht nur rhetorisch oder programmatisch, sondern auf geradezu inkommensurable Weise strukturell gegen das romantische. „Die Französische Revolution, Fichtes Wissenschaftslehre und Goethes Meister sind die größten Tendenzen des Zeitalters“, hat Schlegel erklärt und damit den historisch-metaphysischen Ort der romantischen Poesie klar markiert.³² Es ist ein Ort, der mindestens diese drei Daten als Maßstäbe anerkennt und vielleicht deshalb den radikalen Bruch mit der Vergangenheit nicht nötig hat. Das Gesetz der Avantgarde hingegen kennt keine Maßstäbe und darf auch keine Maßstäbe außerhalb seiner eigenen, letztlich geschlossenen Modalstruktur kennen. Unter dem logischen Zwang des radikalen Bruchs mit der Vergangenheit, der nur die Option des totalen Neuanfangs hat, ist dieses Gesetz rückhaltlos auf eine diskontinuierliche Zukunft ausgerichtet. Vielleicht ist es diese Rückhaltlosigkeit samt aller Radikalisierungen, die sich aus ihr ergeben, was am Ende dann tatsächlich ein genuines, authentisch gegenromantisches Moment der Avantgarde generiert, also ein gegenromantisches Moment, das nicht nur eine akzidentielle, sondern eine substantielle Qualität hat.

32 Friedrich Schlegel: *Athenäums-Fragmente*, S. 45.