

# Von der Romantik zur ästhetischen Religion

Herausgegeben von  
Leander Kaiser und Michael Ley

Wilhelm Fink Verlag

Gedruckt mit Unterstützung des österreichischen Bundesministeriums  
für Bildung, Wissenschaft und Kultur, der Kulturabteilung des Landes Tirol  
und des Kulturamts der Stadt Wien

Umschlagabbildung: Anonyme Aufnahme einer Kinderkundgebung am ersten Tag der  
Oktoberrevolution 1918 auf dem Uritsky-Platz in Petrograd (heute St. Petersburg),  
künstlerisch bearbeitet von Leander Kaiser  
© Leander Kaiser / VG Bild-Kunst, Bonn 2004

#### Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen  
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über  
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe  
und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung  
einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und  
Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es  
nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestattet.

ISBN 3-7705-4019-0  
© 2004 Wilhelm Fink Verlag, München  
Internet: [www.fink.de](http://www.fink.de)  
Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler  
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH, Paderborn

HANNO EHRLICHER

## Von der Utopie zur Organisation des Scheiterns: Manifestationen der Kunst nach dem Ende der Avantgarde

„Wir haben Grund zu der Annahme, dass alle Avantgardisten im Kopfrechnen schwach, in Religion dagegen sehr gut hatten.“  
(Werner Büttner)

### 1. Utopik des Katastrophischen: Manifestationen der Avantgarde

Die Vorstellung von der Existenz einer Kunst der Avantgarde kann als eine Geburt aus dem Geiste der sozialromantischen politischen Utopik bezeichnet werden. Es war der religiös geprägte Frühsozialismus, der in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts der Begriffsgeschichte des ursprünglich militärischen Terminus eine entscheidende Wendung verlieh und die von der modernen Militärstrategie benutzte Raum-Metaphorik verzeitlichte und ins Feld der Kunst einführte.<sup>1</sup> Der Dialog des Saint-Simonisten Olinde Rodrigues, der 1825 unter dem Titel *L'Artiste, le Savant et l'Industriel* erschien, gilt als der erste Beleg einer metaphorischen Aufrüstung der Künste im Dienste einer politischen Mission, bei der es ums Ganze, nämlich um die Zukunft des Menschengeschlechtes ging. Die privilegierte Aufgabe einer prophetischen Verkündung der „avenir de l'espèce humaine“, die Saint Simon den Künstlern als zukünftige Verpflichtung aufträgt<sup>2</sup>, wird bei seinem Freund Rodrigues zeitgleich zum aktionistischen Appell gesteigert:

---

1 Die Geschichte der publizistischen Verwendung des Terminus dokumentieren R. Estivals/J.-Ch. Gaudy/G. Vergez: *L'avant-Garde. Etude historique et sociologique des publications périodiques ayant pour titre 'L'avant-garde'*, Paris 1968. Zur Begriffsgeschichte vgl. außerdem H. Böhringer: „Avantgarde – Geschichten einer Metapher“, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 22:1 (1978), S. 90-114; L. Fischer: „Avantgarde – die Vorhut der alten Ratten. Versuch einer Begriffsgeschichte“, in: H. Holländer/C. W. Thomsen (Hg.), *Besichtigung der Moderne: Bildende Kunst, Musik, Literatur, Religion. Aspekte und Perspektiven*, Köln 1993, S. 41-52; sowie der Beitrag von K. Barck in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Stuttgart/Weimar, 2000 ff., Bd. 1, S. 544-578.

2 Vgl. die Formulierung in *De l'organisation sociale. Fragments d'un ouvrage inédit*: „... les artistes, les hommes à imagination ouvriront la marche; ils proclameront l'avenir de l'espèce humaine“ (C. H. de Saint-Simon, *Œuvres*, Bd. 5, Paris 1966, S. 137).

„Vereinigen wir uns [i.e. die drei im Titel genannten Berufsgruppen Künstler, Wissenschaftler und Industrielle], und um das gleiche Ziel zu erreichen, hat jeder von uns eine andere Aufgabe zu erfüllen. Wir Künstler werden als Avantgarde dienen. Die Macht der Künste ist in der Tat die unmittelbarste und schnellste ... Wir richten uns an die Phantasie und die Gefühle des Menschen. Wir müssen also immer den lebhaftesten und entschiedensten Einfluß nehmen. Und wenn unsere Rolle heute als nichtig oder zumindest als sehr nebensächlich erscheint, dann weil den Künstlern bisher das Notwendigste für ihren Erfolg fehlte: ein gemeinsamer Impuls und eine allgemeine Idee.“<sup>3</sup>

Der hier produzierte enthusiastische Kurzschluss von ästhetischer Einbildungskraft und politischer Utopie blieb nicht folgenlos, auch oder gerade weil der Appell zur Einigung zunächst keineswegs vollzogen wurde. In der politischen Diskussion wurde das saint-simonistische Bestreben nach Verbrüderung von Kunst und Gesellschaft, das von Fourier anarchistisch umgedeutet wurde, vom Marxismus schließlich revidiert, der sich auf seinem Weg von der Utopie zur Wissenschaft („Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft“ titelte Engels eine Schrift von 1882 in diesem Sinne programmatisch) weitgehend von ästhetischen Imaginationen freizuhalten suchte. Szientistisch-nüchterne Analyse der gesellschaftlichen Produktivkräfte sollte an die Stelle phantastischer Vorstellungen zukünftiger Gesellschaften treten, wobei doch trotz aller Kritik an den „spanischen Schlössern“ des utopischen Sozialismus auch der Marxismus nicht gänzlich ohne rhetorisches Pathos und visionäre Bildlichkeit auskam, wie gerade das Manifest der kommunistischen Partei zeigt.<sup>4</sup>

Im Bereich der Kunst fand die Avantgarde-Konzeption Saint-Simons auf der anderen Seite ebenfalls keine ungeteilte Zustimmung. Gerade die avancierten Künstler distanzieren sich im 19. Jahrhundert vielmehr entschieden von seinen Vorstellungen, um gegen heteronome Funktionalisierungen im Sinne einer art social am eigenen Geltungsanspruch der Kunst festzuhalten bzw. diesen zuallererst durchzusetzen – man denke nur an das Beispiel Baudelaires, der zu Recht als paradigmatischer Vertreter der Kunstautonomie verstanden wird.<sup>5</sup> Die künstlerischen Bewegungen, die sich im frühen 20. Jahrhundert nach dem Mo-

3 O. Rodriguez: „L'artiste, le savant et l'industriel“, zitiert nach dem Teilabdruck der deutschen Übersetzung in Manfred Hardt (Hg.): *Literarische Avantgarden*, Darmstadt 1989, S. 13-16, hier S. 14 f.

4 Vgl. die Auseinandersetzung mit dem kritisch-utopischen Sozialismus im *Kommunistischen Manifest* (K. Marx, F. Engels, *Werke*. Herausgegeben vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, Berlin 1956 ff., Bd. 4, S. 489-91, Zitat S. 491).

5 Charles Baudelaire setzte sich zeitlebens mit Nachdruck für die Unabhängigkeit des Künstlers von ökonomischen und politischen Interessen ein, weshalb er nicht zu Unrecht von Pierre Bourdieu als eine entscheidende Figur der „L'art pour l'art“-Position behandelt wurde: *Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Paris 1992, S. 93-103. Auch Gerhard Plumpe stellt in seiner systemtheoretischen Literaturgeschichte Baudelaire als exemplarischen Vertreter der Kunstautonomie dar: *Epochen moderner Literatur. Ein systemtheoretischer Entwurf*, Opladen 1995, S. 183 f.

dell des italienischen Futurismus in rascher Folge formierten, operierten dann zwar erneut *expressis verbis* unter dem Etikett der „Avantgarde“, aber sie taten dies gerade nicht in der Absicht, sich in den Dienst vorgefundener politischer Ideen zu stellen. Intendiert war vielmehr ein eigenständiger Beitrag zur Revolutionierung der Gesellschaft, eine Menschenformung mit den Mitteln der Kunst, die in offene Konkurrenz zu den etablierten Formen des Politischen trat, aber nicht weniger entschieden auch in Konkurrenz zur „anderen“ Avantgarde, die sich unter Lenin als Kaderpartei der Bolschewiki institutionalisiert hatte.

Der Geist der Utopie, mit dem der Avantgarde-Begriff zunächst aus dem militärischen Bereich entwendet worden war, um ihn in den Dienst eines harmonischen Gesellschaftsideals zu stellen und so zur universellen Verbrüderung der Menschheit beizutragen, produzierte letztlich aus sich selbst heraus eine folgenreiche Spaltung in eine zwifache und zwieträchige Avantgardebewegung, deren beide Seiten erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts ihren jeweiligen Geltungsanspruch mit militanter Absolutheit formulierten und die sich dabei lediglich in ihrem Willen zur Ausschließlichkeit einig waren. Bisher vorliegende Versuche, die epochale Bedeutung der historischen Avantgarde auf griffige Formeln wie die von der „Code-Revolté“ (Gerhard Plumpe<sup>6</sup>) oder der „Rückführung von Kunst in Lebenspraxis“ (Peter Bürger<sup>7</sup>) zu bringen, haben wohl ihre Berechtigung innerhalb einer möglichst einheitlichen und konsistenten (literatur)geschichtlichen Systematik, konzentrieren sich jedoch allzu sehr auf die Funktion der Avantgarden innerhalb des „Systems“ bzw. der „Institution“ Kunst und lassen nur wenig von der Dramatik erkennen, die sich als ein erbitterter Grenzkonflikt zwischen den Systemen von Kunst und Politik austrug, die beide von Exklusionswünschen und einer durchaus totalitären Expansionslogik angetrieben wurden. Die Kunst-Ismen<sup>8</sup> des ersten Jahrhundertdrittels bedeuten insofern viel mehr als nur den letztlich zum Scheitern verurteilten Versuch zur „Selbstkritik der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft“<sup>9</sup>. Als Avantgarden stellten sie zugleich eine direkte Herausforderung der Politik dar, eine Provokation, bei der es letzten Endes „um Kampf und Vorherrschaft bestimmter Führungsansprüche, um konkurrierende Systeme“ ging, wie Walter Fähnders mit wünschenswerter Deutlichkeit formulierte.<sup>10</sup>

6 Vgl. Plumpe, *Epochen moderner Literatur*, S. 62 u. S. 185.

7 Vgl. P. Bürger, *Theorie der Avantgarde*. Mit einem Nachwort zur 2. Auflage, Frankfurt/M. 1977.

8 Die Rede von den „Ismen“ der Kunst kannte schon die Publizistik, die das Aufkommen und Wirken der unterschiedlichen Avantgardeströmungen begleitete. Einen ersten Versuch zur Systematisierung leisteten E. Lissitzky/H. Arp (Hg.), *Die Kunstismen/Les Ismes de l'art/The Isms of Art*, Erlenbach-Zürich u.a. 1925. Auch Ramón Gomez de la Serna, der in Spanien gern als „Avantgarde in einer einzigen Person“ (*vanguardia unipersonal*) gehandelt wird, betitelte seine Geschichte zu den Strömungen der modernen Kunst „Ismos“, wobei er freilich weniger systematisch als ideosynkratisch-eklektizistisch verfuhr: Vgl. R. Gómez de la Serna, *Ismos*, Buenos Aires 1947.

9 Bürger, *Theorie der Avantgarde*, S. 26 ff.

10 W. Fähnders, „Avantgarde und politische Bewegungen“, in: H. L. Arnold (Hg.), *Aufbruch ins 20. Jahrhundert. Über Avantgarden*, München 2001, Sonderband Text + Kritik, S. 60-75.

Nirgendwo lassen sich die Grenzkonflikte beim Zusammenprall der rivalisierenden Machtlogiken und der dabei zur Geltung kommende militante Herrschaftswille deutlicher ablesen als im Medium des Manifestes.<sup>11</sup> Schon die Tatsache, dass Filippo Tommaso Marinetti in seinem Gründungstext der futuristischen Avantgarde in der Tageszeitung *Le Figaro* diesen Begriff einsetzte, der im Zeitalter der Monarchien eigentlich noch ein Privileg höchster politischer Autorität war, markiert dabei eine Differenz im Vergleich zur publizistischen *guerre littéraire*, die in Frankreich schon im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts unter den miteinander wetteifernden Kunstströmungen in Paris ausgebrochen war.<sup>12</sup> Hatte die Rede vom „Manifest“ im Bereich der Kunst noch weitgehend metaphorischen Status gehabt und der Begriff eigentlich nur im feuilletonistischen Diskurs als Kommentar und Zuschreibung von außen Verwendung gefunden, so traten nach dem publizistischen Coup des Italieners die Künste in zunehmendem Maße die Flucht nach vorne an und sprachen sich selbstbewusst ein Recht zum Manifestieren zu, das bis dahin der staatlichen Macht und, seit dem *Kommunistischen Manifest*, deren direkten politischen Herausforderern vorbehalten geblieben war.<sup>13</sup> Das plötzliche Schließen einer bis dahin weit klaffenden „terminologische(n) Schere“<sup>14</sup> im Gebrauch des Manifestbegriffs zwischen Fremd- und Selbstzuschreibung wäre vielleicht noch nicht weiter erwähnenswert, stellte es nicht das Symptom einer aktionistischen Mobilisierung der Künste dar, die einen grundlegenden und tiefgreifenden Strategiewechsel in der ästhetischen Praxis zur Folge hatte. Denn während künstlerische Programmatiken bisher lediglich eine begleitende Kommentarfunktion innegehabt hatten, die in einer sich ausdifferenzierenden Öffentlichkeit und bei zunehmender Marktkonkurrenz zur Aufmerksamkeitserregung und Durchsetzung des eigenen Werkes notwendig geworden war, setzte sich mit dem Futurismus das

11 Die folgenden Ausführungen in diesem Teilkapitel basieren auf meiner monographischen Forschungsarbeit zum Thema: vgl. H. Ehrlicher, *Die Kunst der Zerstörung. Gewaltphantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgarden*, Berlin 2001.

12 Eine Analyse dieser publizistischen Auseinandersetzungen bietet J. Schultz, *Literarische Manifeste der „Belle époque“*. Frankreich 1886-1909. Versuch einer Gattungsbestimmung, Frankfurt/M. 1981.

13 In der Liste der von ihm untersuchten „Manifeste“, die Joachim Schultz im Anhang seiner Arbeit präsentiert, finden sich bei mehr als 130 aufgeführten Texten nur insgesamt zwei, die noch vor dem Erscheinen des ersten futuristischen Manifestes unter dieser Bezeichnung publiziert wurden (vgl. Schultz, *Literarische Manifeste der „Belle époque“*, S. 269-278). In der Folge des Futurismus dagegen, und erst dann, lässt sich eine rapide Zunahme der Verwendung des Manifest-Begriffs als Textsortenbezeichnung feststellen. Hubert van den Berg hat meines Wissens als Erster zur Erklärung dieses Phänomens auf die starke politische Denotation des „Manifest“-Begriffs hingewiesen, die bis zur Krise der Monarchien im Ersten Weltkrieg noch weitgehend Gültigkeit besaß: „Zwischen Totalitarismus und Subversion. Anmerkungen zur politischen Dimension des avantgardistischen Manifests“, in: ders./W. Asholt (Hrsg.), *„Die ganze Welt ist eine Manifestation“*. Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste, Darmstadt 1997, S. 58-80, besonders S. 59 f.

14 Vgl. W. Fähnders: „Vielleicht ein Manifest“. Zur Entwicklung des avantgardistischen Manifestes“, in: ders./W. Asholt (Hrsg.), *Die ganze Welt ist eine Manifestation*, S. 18-38, hier S. 20.

Manifestieren in den Avantgardebewegungen an die Stelle des Werkes und wurde zum eigentlichen Kernbereich der Aktivitäten. Das demonstriert schon die schiere Masse futuristischer Manifeste, deren Produktion und Distribution Marinetti von seiner Mailänder „Zentrale“ aus bis in die Details der Typographie und des Layouts hinein überwachte und für die er einen nicht unerheblichen Teil seines beträchtlichen väterlichen Erbes aufbrauchte.<sup>15</sup> Im Vergleich zur Programmproduktion des ausgehenden 19. Jahrhunderts stellte der Futurismus jedoch nicht nur eine quantitative Potenzierung, sondern einen qualitativen Umschlag dar: Er entgrenzte eine – wie prekär auch immer – etablierte (para)literarische Textsorte zu einem gattungs- und medienübergreifenden Mittel einer performativen Aktionskunst. Die vom Futurismus initiierte Entgrenzung des künstlerischen „Manifests“ zum Phänomen eines gesamtästhetischen „Manifestantismus“ (so der zur Beschreibung des neuartigen Phänomens kreierte Neologismus Franz Pfempfers<sup>16</sup>) lässt sich dabei auf unterschiedlichen Ebenen beobachten.

Zunächst bedeutete sie inhaltlich eine Ausweitung ästhetischer Gestaltung von der Kunstprogrammatik im engen Sinne hin zu Programmen einer möglichst totalen Menschenformung. Nach dem publizistischen Erfolg des futuristischen Gründungsmanifests wurden systematisch alle Teilgebiete der Kunst im futuristischen Sinne neu programmiert, wozu Marinetti eigens die Untergattung des „technischen Manifests“ entwickelte: Parallel zu den „hohen“ Künsten Malerei, Theater, Musik, Skulptur, Literatur und Architektur<sup>17</sup> wurden auch traditionell zum Kunsthandwerk zählende Bereiche wie Bühnenbildnerie<sup>18</sup> oder

15 Die bisher vollständigste Sammlung futuristischer Manifeste und Programmatiken umfasst insgesamt 407 Dokumente; vgl. das „Notebook“ zu L. Caruso (Hrsg.), *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo, 1909-1944*, Firenze 1980. Claudia Salaris führt in ihrer Bibliographie zum Futurismus allein 209 „Manifeste e comunicati stampa in folgio volante“ (Vgl. *Bibliografia del futurismo*, o.O. [Roma] 1988, S. 79-92), legt damit jedoch keineswegs ein vollständiges Verzeichnis vor, das angesichts der methodischen Schwierigkeiten zur genauen definitorischen Abgrenzung des Textsortentyps Manifest auch kaum erstellbar sein dürfte.

16 Unter dem Pseudonym „August Stech“ veröffentlichte er in seiner Zeitschrift *Die Aktion* 1939 einen „Aufruf zum Manifestantismus“. Vgl. den Nachdruck in: W. Asholt/W. Fähnders (Hrsg.), *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde*, Stuttgart 1995, S. 63-65.

17 In chronologischer Reihenfolge erschienen so:

F. T. Marinetti, *Manifesto dei drammaturghi futuristi* (Flugblatt datiert auf den 11. 1. 1911, Nachdruck bei Luigi Scivo (Hrsg.), *Sintesi del futurismo. Storia e documenti*, Roma 1968, S. 28 f.)

F. B. Pratella, *La musica futurista. Manifesto tecnico* (Flugblatt datiert auf den 11. 3. 1911, Nachdruck ebd., S. 34-37),

U. Boccioni, *Manifesto tecnico della scultura futurista* (Flugblatt datiert auf den 11. 4. 1912, Nachdruck ebd., S. 46-49),

F. T. Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (Flugblatt datiert 11. 5. 1912, Nachdruck ebd., S. 50-53),

A. Sant'Elia, *L'architettura futurista* (Flugblatt datiert auf den 14. 7. 1914, Nachdruck ebd., S. 104-106).

18 Vgl. E. Prampolini, „Principi di emotività scenografica novissima“, erstmals in: *Procellaria 1:1*, April 1917, Faksimilenachdruck als Dokument Nr. 96 bei L. Caruso, *Manifesti* (wie Anm. 15).

Töpferei<sup>19</sup> besetzt. Marinettis Kunstverständnis war im Sinne der späteren Forderung Leslie A. Fiedlers, den Graben zwischen hoher Kunst und Populärkultur zu überwinden, bereits ein postmodernes. Die Künste stellten für ihn lediglich den Kernbereich einer Manifestationspraxis, die eine allumfassende ästhetische Neugestaltung des Sozialen anstrebte. Es ist daher nur konsequent, dass auch außerkünstlerische Bereiche ästhetisch „besetzt“ wurden, angefangen von den neuen Medien (Film<sup>20</sup>, Radio<sup>21</sup> und Fotografie<sup>22</sup>) über die Mode (vom „antineutralen“ Anzug bis zur Krawatte) bis hin zu diätetischen Vorschriften zur Abschaffung der allzu beschwerlichen *pastasciutta* in einer futuristischen Küche, die ganz aufs Synthetische setzt.<sup>23</sup> Schon diese knappe Nacherzählung des Themenspektrums futuristischen Manifestierens dürfte deutlich machen, dass es sich dabei keineswegs um ein Symptom einer die Abstraktion begleitenden „Kommentarbedürftigkeit“ der Kunst im Sinne Arnold Gehlens handelte.<sup>24</sup> Die futuristischen Manifeste folgten nicht der Notwendigkeit zur öffentlichen Legitimierung einer unverständlich gewordenen Kunstpraxis. Sie fungierten viel offensiver als Äußerungen eines Formungswillens, der seinen angestammten Bereich zu verlassen strebte, um zur sozialen Machtergreifung zu schreiten. Wer sie referenziell, in Bezug auf eine parallel laufende Werkpraxis zu verstehen versucht, kann sich nur über die Kluft zwischen Anspruch und Wirklichkeit wundern und erstaunt feststellen, dass in den Bildern und literarischen Texten der Futuristen die absolute Neuheit nicht erkennbar ist, die so lauthals verkündet wurde. Die futuristischen Manifeste funktionieren jedoch nicht mehr konstativ, als Aussagen über die Beschaffenheit einer sprachunabhängigen Wirklichkeit, sondern performativ, als Behauptung und Setzung eines „Neuen“. Als performative Akte können sie, das wissen wir seit Austin, nicht „wahr“ oder „falsch“ sein, sondern lediglich gelingen oder misslingen.

Die Tatsache, dass die futuristische Manifestationspraxis als performatives Ereignis in der Tat „gelang“, insofern sie soziale Effekte zeitigte, die diese Form der Avantgarde als ein Modell etablierten, das darauffolgende Kunst-Ismen vielleicht kritisieren und ablehnen, kaum jedoch ignorieren konnten, hing dabei

19 F. T. Marinetti/T. d'Albisola, *La ceramica futurista* (1939), Nachdruck ebd., Dokument Nr. 295.

20 F. T. Marinetti/B. Corrà/E. Settimelli/A. Ginna/G. Balla, R. Chiti, *La cinematografia futurista*, Flugblatt datiert auf den 11. 9. 1916, erstmals publiziert in: *L'Italia Futurista* 1:10 (15. 11. 1916).

21 F. T. Marinetti, „Manifesto della Radio“, in: *Futurismo. Rivista sintetica illustrata* 2:55 (1. 8. 1933); Faksimilnachdruck als Dokument Nr. 255 in Caruso, *Manifesti*. Gemeinsam mit Pino Masnata veröffentlichte Marinetti kurz darauf das Manifest *La Radia. Manifesto futurista*, in dem bereits Wirkungsmechanismen des Fernsehens antizipiert wird. Nachdruck ebd., Dokument Nr. 256.

22 Vgl. F. T. Marinetti/Tato, „La fotografia futurista“. Manifesto, in: *Il Futurismo. Rivista sintetica illustrata* 12, Roma, 11. 1. 1931. Nachdruck bei Luigi Scrivo, *Sintesi*, S. 191.

23 F. T. Marinetti, „Manifesto della cucina futurista“, in: *Gazetta del Popolo*, 28. 12. 1930. Nachdruck ebd., S. 188-190.

24 Vgl. A. Gehlen, *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, Frankfurt/M. 1960, S. 162-169.



ganz entscheidend von den zugrunde gelegten medialen Präsentationsformen ab. Die geschilderte inhaltliche Ausweitung des ästhetischen Geltungsanspruches ging einher mit einer medialen Expansionsstrategie, welche die Rhetorik einer totalen Revolte überhaupt erst akkreditierte. Das erste futuristische Manifest war in diesem Sinne beispielgebend. Nachdem Marinetti im Januar 1909 wohl schon mehrmals innerhalb Italiens sein Programm zu lancieren versucht hatte, sei es in Form eines Vorworts (zu einem Lyrikband Enrico Cavacchiolis) oder als Lesung anlässlich der skandalträchtigen Premiere seines Theaterstücks *Die elektrischen Puppen* (*La Donna è mobile*), gelang ihm erst mit der Veröffentlichung im *Figaro* am 20. Februar der Durchbruch. Das war natürlich kein Zufall, sondern Ergebnis einer geschickten, finanziell aufwendigen und generalstabsmäßig geplanten Werbe- und Publikationsstrategie, die es Marinetti ermöglichte, sich nicht nur in Paris und damit dem Zentrum der europäischen Kunstdiskussion zu manifestieren, sondern sein Programm durch rasche Weiterverbreitung in unterschiedlichen anderen Presseorganen innerhalb und außerhalb Europas, angefangen vom Londoner *Daily Telegraph* über die New Yorker *Sun* bis hin zur in Japan erscheinenden Zeitschrift *The Contemporary Western Painting*, darüber hinaus zu einem globalen und für zeitgenössische Verhältnisse in der Tat beeindruckend dynamischen Text-Ereignis zu machen und so auf medialer Ebene genau die Aggressivität und Geschwindigkeit zu verifizieren, die im Manifest als Grundeigenschaft des neuen futuristischen Menschen behauptet wird.<sup>25</sup>

Wenn Joachim Schultz für die Manifeste der belle époque noch zu Recht auf der Differenz zwischen der explikatorisch-persuasiven Funktion des Manifestes und der demonstrativ-inszenatorischen Funktion der Reklame bestehen konnte<sup>26</sup>, so sorgte der Futurismus für den Zusammenbruch exakt dieser Unterscheidung. Die kategorische Absage an die Vernunft, die zugleich eine Absage an die Notwendigkeit zur Überzeugung bedeutet, bildet gewissermaßen die Ausgangsentscheidung Marinettis bei der Inszenierung seiner Avantgardegründung als eines Mythos heroischer Auto-Mobilisierung, die das Subjekt aus den Bindungen des Menschlich-Allzumenschlichen befreit und direkt ins All katapultiert.<sup>27</sup> So wird am Ende des Manifestes verlautbart:

25 Zu den genaueren Umständen der Publikation des ersten futuristischen Manifestes vgl. W. Fähnders, *Vielleicht ein Manifest*, S. 22 ff. Die unterschiedlichen internationalen Auflagen des Manifestes sind nachgewiesen bei J.-P. Andreoli de Villers (Hg.), *Le premier manifeste du futurisme*, Ottawa 1986, S. 105 f.

26 Vgl. Schultz, *Literarische Manifeste*, wie Anm. 12, S. 222.

27 Für eine ausführliche Analyse des ersten futuristischen Manifestes verweise ich hier nur auf meine eigene Studie, wie Anm. 11, S. 87-100, sowie auf die Ausführungen von Manfred Hinz, dessen Arbeit nach wie vor als eines der seltenen Glanzstücke deutschsprachiger Futurismusforschung gelten kann: *Die Zukunft der Katastrophe. Mythische und Rationalistische Gesellschaftstheorie im italienischen Futurismus*, Berlin/New York 1985, S. 57 ff.

„Unsere Herzen kennen noch keine Müdigkeit, denn Feuer, Haß und Geschwindigkeit nähren sie! ... Das wundert euch? ... Das ist logisch, denn ihr erinnert euch ja nicht einmal daran, gelebt zu haben! Aufrecht auf dem Gipfel der Welt, schleudern wir noch einmal unsere Herausforderung den Sternen zu!

Ihr macht Einwendungen? ... Genug! Genug! Die kennen wir ... Unsere schöne, verlogene Intelligenz sagt auch uns, daß wir der Abschluß und der Neubeginn unserer Ahnen sind. – Vielleicht! Es sei! ... Was schadet es denn? Wir wollen nichts begreifen!“<sup>28</sup>

Hier handelt es sich definitiv um keinen Versuch diskursiver Begründung mehr, sondern um eine mythische, als heroisch-männlicher Willensakt vollzogene Gründung. Von der sozialen Utopie eines Saint-Simon hat sich die Avantgarde in dieser futuristischen Fassung denkbar weit entfernt und zwar nicht nur, weil sie sich remilitarisiert und damit gleichsam zu ihrer ursprünglichen Bestimmung zurückgefunden hat: An die Stelle von Aufklärungsarbeit (denn dies war ja zunächst ihre militärische Aufgabe) ist eine phantasmatische „reine“, ideologisch ungerichtete Gewaltsamkeit getreten, die nicht im Dienste irgendeiner sozialen Sinngebung oder eines politischen Programms steht, sondern in ihrem Absolutismus autonom und zugleich ziel- und identitätslos wirkt. In seinem Grunde erweist sich das futuristische Geschichtsdenken, zumindest soweit man Marinetti als Chefprogrammatiker pars pro toto für die von ihm gesteuerte Gesamtbewegung nehmen darf, nicht als fortschrittsgläubig, sondern als mythisch-katastrophisch. Dies hat schon vor nunmehr fast zwei Jahrzehnten Manfred Hinz in einer ausführlichen Studie gezeigt, entgegen einem weit verbreiteten und leider auch weiterhin kursierenden Vorurteil, das im Futurismus wie in den Kunstavantgarden des frühen 20. Jahrhunderts generell nur die Beschleunigung einer typisch modernen Zeitlogik sehen möchte.<sup>29</sup> Die Avant-Garde, die Marinetti entwirft, steht zwar zweifellos an der Spitze der Zeit, „auf dem äußersten Vorgebirge der Jahrhunderte! ...“, wie im achten Programmpunkt des Manifests behauptet, doch ist diese Zeitlichkeit nicht mehr als Geschichtsverlauf und logisch-kontinuierlicher Fortschritt zu denken, sondern als Moment einer katastrophisch erfüllten Zeit jenseits der Historie, wie der unmittelbar anschließende Ausruf verdeutlicht: „Zeit und Raum sind gestern gestorben. Wir leben bereits im Absoluten, denn wir haben schon die ewige, allgegenwärtige Geschwindigkeit erschaffen“.<sup>30</sup>

In dieser katastrophisch-metaphysischen Geschichtsphilosophie spiegelt sich nicht rationalistisch-aufgeklärter Fortschrittsglaube, sondern vielmehr die Erbschaft einer ästhetischen Opposition, die, mit Nietzsche als ihrem prominentesten philosophischen Fürsprecher formuliert, am Übermaß des Historischen litt und sich deshalb an die „Mächte“ des Überhistorischen wandte, „die den Blick

28 Ich zitiere nach der deutschen Übersetzung des Manifestes aus H. Schmidt-Bergmann, *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*, Reinbek bei Hamburg 1993, S. 75-80, hier S. 80.

29 Vgl. die schon erwähnte Arbeit von M. Hinz, *Zukunft der Katastrophe*.

30 Zit. nach Schmidt-Bergmann, *Futurismus*, S. 77.

von dem Werden ablenken, hin zu dem, was den Charakter des Ewigen und Gleichbedeutenden giebt, zu Kunst und Religion“.<sup>31</sup>

Der utopische Herrschafts- und Formungswille, den die Avantgarde in ihren Manifesten performativ ausagierte, war ein ästhetizistischer und strebte daher nach erhabener Unmittelbarkeit. In den multimedialen serate, mit denen Marinetti und seine Truppe seit 1910 in ganz Italien und in zahlreichen europäischen Großstädten auftraten, sollte sich dieses Erhabene dann als synästhetisch-theatralisches Gesamtkunstwerk offenbaren, um 1914 schließlich im Krieg zu seinem Telos zu finden, der großen Katharsis einer „reinen“ Gewalt der Selbstverausgabung. Die Utopie vom futuristischen „Totalprogramm“ hatte sich in den Augen Marinettis damit realisiert<sup>32</sup>, im Krieg als der „sola igiene del mondo“ (wobei sich diese Formel ebenso als genitivus subjectivus wie als genitivus objectivus verstehen lässt, es sich also auch um die spirituelle Reinigung der Welt selbst als dem Ort des immundus handelt) sah er seine Avantgarde an ihrem apokalyptischen Ziel. Allerdings ist diese Kunst der Apokalypse ganz und gar untranszendent, da ihr jede eschatologische Hoffnung fehlt; und anders als in der kantschen Theorie des Erhabenen, in deren Nähe erstmals Jean-François Lyotard die Kunst der Avantgarde gerückt hat<sup>33</sup>, bildet die Gewalttätigkeit, die sich in den futuristischen Performanzen manifestiert, nicht wirklich Teil einer Selbstvergewisserung des rationalen Subjekts, da ihr ja der Bezug zu den Ideen der Vernunft kategorisch gekappt wurde. Marinettis Menschenformungsprogramme mündeten letzten Endes in eine Ästhetik des Schreckens, die sich selbst erfüllt. Ihre minimalistischste theatralische Realisation stellt der Schuss dar, den der Futurist Cangiullo in einer der vielen *sintesi teatrali*, aus denen sich die *serate* speisten, zum einzigen Protagonisten des Geschehens erhob. Sein Stück liest sich folgendermaßen:

*Detonation*

Personen:

Ein Projektil

Eine nächtliche Straße, Kälte, Leere.

Eine Minute Stille. – Ein Revolverschuß.

Vorhang.<sup>34</sup>

31 F. Nietzsche, „Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben“, in: *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden, hrsg. von G. Colli und M. Montinari, München 1988, Bd. 1, S. 243-334, Zitat S. 330.

32 Als „Totalprogramm“ bezeichnete Marinetti den Futurismus explizit in seinem Manifest *In quest'anno futurista*, mit dem er den Ausbruch des Ersten Weltkriegs als Erfüllung seiner avantgardistischen Träume feierte: „Mit seinem Totalprogramm stellt der Futurismus eine Atmosphäre der Avantgarde dar, das Kennzeichen aller Erneuerer oder intellektuellen Heckenschützen dieser Erde. Er bedeutet die Liebe zum Neuen; die leidenschaftliche Kunst der Geschwindigkeit ... ein unerschöpfliches Maschinengewehr, das auf das Heer der Toten, Podagrakranken und Opportunisten gerichtet ist, das wir erniedrigen und den wagemutigen und schöpferischen Jungen unterwerfen wollen“. Ich zitiere in eigener Übersetzung nach Scivo, *Sintesi*, wie Anm. 17, S. 112.

33 Vgl. J.-F. Lyotard, „Das Erhabene und die Avantgarde“, in: *Merkur* 38:424 (1984), S.151-164.

34 Zit. nach der deutschen Übersetzung von Brigitte Landes in: *Es gibt keinen Hund. Das futuristische Theater, 61 theatralische Synthesen von F. T. Marinetti und Aschieri...*, München 1989, S. 106.

## 2. Abschied von der Avantgarde oder: postmoderner Konsumismus als Ausweg?

Die eben vorgetragene Geschichte der Avantgarde beschrieb eine Hyperbel von der frühsozialistischen Gesellschaftsutopie Saint Simons zur Destruktivität des Ersten Weltkriegs, die vom Futurismus als erhabenes Ereignis gefeiert wurde. Es soll nicht verschwiegen werden, dass mit dieser dramatischen Erzählung natürlich einseitig nur ein Aspekt des komplexen Phänomens „Avantgarde“ hervorgehoben wurde, sicherlich aber einer der problematischsten.

Nimmt man den Futurismus mit Herrschafts- und Destruktionsbegehren nicht als Ausnahme, sondern eher als Modell der künstlerischen Avantgarden (und für die Berechtigung dieser Sicht spricht nicht zuletzt die Tatsache, dass er einen Willen zum Manifestieren begründete, der für alle weiteren Avantgarden typisch blieb, seien es die „historischen“ der ersten Jahrhunderthälfte oder die Neo-Avantgarden der sechziger und siebziger Jahre, so lässt sich leicht verstehen, warum in letzter Zeit ein zunehmendes Unbehagen an der Avantgarde laut geworden ist. Im Zuge postmoderner Theorienbildung und definitiv seit dem Ende des Kalten Krieges und der ihn begleitenden ideologischen Frontstellungen hat der Mythos bzw. die Legende von der unbefleckten Avantgarde<sup>35</sup> an Glaubwürdigkeit verloren. Im Schatten eines „gnadenlosen Jahrhunderts“ und der von ihm produzierten Schrecken erscheint auch die Avantgarde zunehmend als dunkle, „gnadenlose Kunst“ (Paul Virilio)<sup>36</sup> und gerät gar unter Totalitarismusverdacht. Während vor allem linke Intellektuelle lange Zeit bereit waren, in der Allianz von Kunst und Politik, für welche die Avantgarde zu stehen schien, ein produktives Modell zu sehen, an das es anzuschließen galt, wird inzwischen viel stärker das Unheil betont, das die Entgrenzung der Kunst in die Sphäre des Politischen mit sich brachte. Paradigmatisch dafür mag die gewandelte Sicht auf den Zufall der Gleichzeitigkeit stehen, der den Dadaismus und Lenin für einige Zeit in der Züricher Spiegelgasse in engste räumliche Nähe brachte. Peter Weiss sah Ende der siebziger Jahre in seiner Ästhetik des Widerstands in dieser Konstellation noch positiv das Emblem einer ganzheitlichen, politisch und ästhetisch wirksamen Avantgarde, „Sinnbild der gewaltsamen, doppelten, der wachen und der geträumten Revolution“.<sup>37</sup> Etwa ein Jahrzehnt später und gerade rechtzeitig zum Mauerfall interpretierte Dominique Noguez in seinem Essay *Lenin Dada*, die Spiegelgassenepisode ebenfalls als ein emblematisches Zusammentreffen, jedoch mit ganz anderen Schlussfolgerungen: Im „roten Terror“ politischer Liquidationen auf dem Höhepunkt der bolschewistischen Revolution entdeckt er die Umsetzung einer dadaistischen-nihilistischen Lehre,

35 So die Formulierung des titelgebenden Aufsatzes im Band von E. Beaucamp, *Der verstrickte Künstler. Wider die Legende von der unbefleckten Avantgarde*, Köln 1998, S. 78-82.

36 Vgl. den gleichlautenden Aufsatz von P. Virilio in: *Die Kunst des Schreckens*, Berlin 2001, S. 9-49.

37 P. Weiss, *Ästhetik des Widerstands*, Roman, Bd. 2, Frankfurt/M. 1978, S. 59.

die Lenin aus Zürich mitgebracht habe, und versucht damit in einem Zug gleich zwei Mythen zu zerstören:

„So bekommt also die russische Revolution ihren wahren Sinn zurück, wenn wir sie neu im (schwarzen) Lichte Dadas lesen: Immense Farce, spätzündende Höllenmaschine, grosse Verhöhnung der ‚Proletarier aller Länder‘ ebenso wie der Bürger, wie der gerechtigkeitsfanatischen Idealisten, wie der Unterdrücker und Nutzniesser aller Schattierungen.“<sup>38</sup>

Noguez‘ bewusst mit der Grenze zwischen Wissenschaft und Fiktion spielender Essay wäre vielleicht nicht weiter bemerkenswert, reihte er sich nicht ein in eine im Zeichen der Totalitarismuskritik stehende Tendenz zu einer negativen Neubewertung der Avantgarde, die in den letzten Jahren auch den Wissenschaftsdiskurs im engeren Sinne zunehmend prägt, angefangen von Boris Groys Studie *Gesamtkunstwerk Stalin*<sup>39</sup> bis hin zu Jean Clairs provokativem Statement in *Verantwortung des Künstlers: Avantgarde zwischen Terror und Vernunft*<sup>40</sup>, um nur zwei besonders beachtete und viel diskutierte Publikationen zu nennen. Problematisch scheint mir der an sich berechtigte Hinweis auf das totalitäre Potential der selbsternannten avantgardistischen Artekraten allerdings dann zu werden, wenn dabei die Grenzlinie, die zwischen phantasmatischem Entwurf und realem Handeln liegt, leicht hin überspielt wird. Dieser Einwand betrifft vor allem die Argumentation von Groys, gegen die ich mit Rolf Grimminger einwenden möchte, dass sie bei ihrer zu einseitigen Betonung mentalitätsgeschichtlicher Kontinuitäten zwischen Avantgardekunst und stalinistischer Kulturpolitik die realgeschichtliche Trennung vernachlässigt, die gerade in Russland zwischen den selbsternannten ästhetischen Herrschern und den politischen Machthabern lag. Mag sein, dass die stalinistische Ästhetik in ihren ideologischen Phantasmen der Avantgarde ähnelte, doch realpolitisch behandelte man die Avantgarde unter Stalin zweifelsohne als einen „Feind“ bis hin zur physischen Vernichtung. Diese Differenz zwischen Tätern und Opfern bleibt unhintergebar und sollte nicht verschwiegen werden.<sup>41</sup> Was Jean Clair betrifft, scheint mir spätestens mit seiner moralisierenden Anklage gegen die vom Surrealismus betriebene „moralische Zersetzung des Abendlands“, die er als Reaktion auf die Ereignisse vom 11. September 2001 in *Le Monde* veröffentlichte, die Grenze überschritten, die zwischen pointierter Kritik und publizistischer

38 Ich zitiere nach der deutschen Ausgabe: D. Noguez, *Lenin dada*, hg. u. in Zusammenarbeit mit Patrick Straumann aus dem Französischen übersetzt von Jan Morgenthaler, Zürich 1990, S. 154 u. 156 (das Original erschien 1989).

39 B. Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, aus dem Russischen von Gabriele Leupold, München 1988.

40 J. Clair, *Die Verantwortung des Künstlers: Avantgarde zwischen Terror und Vernunft*, aus dem Französischen von Ronald Voullié, Köln 1998 (franz. Original 1997).

41 In meiner Kritik stimme ich weitgehend überein mit R. Grimminger, „Terror in der Kunst. Über Nationalsozialismus und Modernität“, in: *Merkur* 52:587 (1998), S. 116-127, insbesondere S. 118.

Polemik liegt.<sup>42</sup> Wenn ein so profunder und ausgewiesener Kenner der modernen Kunstgeschichte wie Clair die surrealistische Gewalt rhetorik und das darin zum Ausdruck kommende imaginäre Weltbild bruchlos und undifferenziert mit den noch frischen und medial bis zum Überdruß wiederholten Bildern von den einstürzenden Twin Towers überblendet, fällt es allerdings schwer, in diesem Vorgehen nur eine (Über-)reaktion aus persönlicher moralischer Entrüstung zu sehen. Viel eher gewinnt man den Eindruck, dass hier gezielt eine aktuelle mediale Aufmerksamkeitslage für eine besonders effiziente Positionierung in der momentan auch und gerade in Frankreich virulenten Modernediskussion genutzt werden sollte, für eine Diskussion also, die vielleicht doch besser mit anderen diskursiven Mitteln zu führen wäre. Zur Erwiderung braucht man den Autor eigentlich nur daran zu erinnern, nicht zu vergessen, was er selbst einer allzu furiosen Avantgardekritik mit Blick auf Hans Magnus Enzensberger vorhielt, dass nämlich Radikalität und Globalität des Urteilens nicht gerade hilfreich seien zur Distanznahme von der „totalitären Versuchung“.<sup>43</sup> In der Tat steht zu vermuten, dass man die absolutistische Exklusionslogik der Avantgarden und ihre Utopien einer rückstandslosen gewaltsamen Reinigung kaum dadurch los wird, dass man sich mit ähnlicher Trennungsemphase pauschal vom Erbe der Avantgarde freispricht und deren „Barbarei“ strikt von einer guten und deshalb tradierungswürdigen Moderne (zu der wohl vor allem Picasso zu rechnen wäre) unterscheiden möchte. Der Versuch, die Logik des Manifestierens gerade durch manifestartige publizistische Statements zu brechen, dürfte jedenfalls einem performativen Selbstwiderspruch aufsitzen. Und gerade von soziologischer Seite wurde in letzter Zeit darauf hingewiesen, dass Barbarei und Modernität wohl eher zwei Seiten ein und derselben Medaille sind.<sup>44</sup>

Bleibt also, so könnte man fragen, nur postmoderne Gelassenheit und eine utopiefreie Akzeptanz des Gegenwärtigen als Ausweg aus dem „Zeitalter der Extreme“, dessen Extremismus sich auch und nicht zuletzt in der ästhetischen Artekratie der Avantgarden offenbarte? In diesem Sinne hat sich unlängst Norbert Bolz in einem *Konsumistischen Manifest* zu Wort gemeldet und die publizistische Stimmungslage nach dem 11. September dazu genutzt, die Neuauflage seiner Schrift zum philosophischen Extremismus der Zwischenkriegszeit mit

42 Der Artikel Jean Clairs sowie die meist genauso unsachlichen und moralisch geprägten Reaktionen darauf finden sich auf deutsch dokumentiert in: *Die Aktion. Zeitschrift für Politik, Literatur, Kunst*, Heft 204 (2002).

43 „Es ist indessen schwierig, das vernichtende Urteil von Hans Magnus Enzensberger voll und ganz zu bestätigen. Es ist derart radikal und global, dass es seinerseits einer totalitären Versuchung nachzugeben scheint. Seine Verbitterung lässt vermuten, dass es aus denselben Kräften hervorgeht, die die Akteure der Avantgarde zeitweise in die Arme der Gewaltherrscher trieb. Gibt man nicht einem Ausbruch des Zorns nach, wenn man die Moderne mit dem absolut Bösen gleichsetzt, der ebenso gefährlich ist, wie das blinde Lob, das die Avantgarde mit dem Fortschritt der Menschheit identifiziert“ (J. Clair, *Die Verantwortung des Künstlers*, S. 60).

44 Diesen Eindruck gewinnt man zumindest beim Lesen des Sammelbands von M. Miller/H. G. Soeffner (Hg.), *Modernität und Barbarei. Soziologische Zeitdiagnose am Ende des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt/M. 1996.

einem aktuellen essayistischen Statement zu begleiten.<sup>45</sup> War der Versuch eines Auszugs aus der entzauberten Welt von Seiten der Intellektuellen linker wie rechter ideologischer Couleur, von Benjamin bis Schmitt, noch von einem gnostisch-revolutionären „Geist der Utopie“ (Bloch) beseelt gewesen und hatte daher eher katastrophale Folgen, so sieht Bolz für das 21. Jahrhundert nun endlich eine Lösung für das unerfüllte Sinnbedürfnis, das die kapitalistische Welt im Terror eines religiösen Fundamentalismus erneut mit Gewalt heimsucht: die Akzeptanz des Marktes und seiner heilsam unpersönlichen, zauberhaft befriedenden, weil auf transzendenzloser gemeinschaftsstiftender Akkreditierung beruhenden sachlichen Medialität. „Der Konsumismus verspricht weder das Ziel noch das Ende der Geschichte, sondern nur das immer wieder Neue“, und daher empfiehlt sich für Bolz der Glaube ans Geld sowohl zur Befriedung gewaltbereiten neo-agnostischen Erlösungsstrebens als auch als ein „funktionaler Ersatz für die unmöglich gewordenen Ideen des Humanismus“.<sup>46</sup>

Man wird schon aufgrund der Publikationssprache des Manifestes, das trotz seiner demonstrativen Anglophilie immer noch deutschsprachig zu nennen ist, davon ausgehen dürfen, dass Norbert Bolz seine Forderung nach mehr Markt, mit der sein Manifest im übrigen nicht allein steht<sup>47</sup>, nicht ernsthaft an eine Leserschaft adressiert hat, die in den Reihen der Al-Quaida-Kämpfer zu suchen wäre. An die heimische Kulturkritik gerichtet hatte es allerdings durchaus Erfolg und provozierte wie geplant prompte Entrüstung. FAZ-Rezensent Andreas Platthaus beispielsweise vermisste insbesondere die mitreißende emotionale „Rhetorik der Erregung“, die das persiflierte marxistische Vorbild noch geboten hatte und konstatiert enttäuscht, dass postmoderne Manifeste der Gegenwart keine eigenen Gedanken mehr zu entwickeln verstünden.<sup>48</sup> Gerade um diese Enttäuschung ging es Bolz wohl bei seinem Versuch, die (neo)marxistische Kapitalismuskritik von den Beinen wieder auf den Kopf zu stellen. Dieser Geist der Postmoderne hat sich von revolutionären Utopien endgültig verabschiedet und den Willen zum erhabenen „Über“ durch die zynisch-relaxte Apologie der „diesseitigen Tiefe“ des Materialismus ersetzt. Konsequenterweise manifestiert er sich nicht mehr mit Hilfe von Gründungsmythen und Imperativen, sondern im Modus der Uneigentlichkeit, in Form von Zitaten und einer Forderung nach Genießen, die sich als skeptische Frage eines Anderen kleidet: „What is wrong with hedonism, so long as people turn up for work on time,

45 Vgl. N. Bolz, *Auszug aus der entzauberten Welt: philosophischer Extremismus zwischen den Weltkriegen*, 3. Auflage, München 2002, sowie ders., *Das Konsumistische Manifest*, München 2002.

46 Bolz, *Konsumistisches Manifest*, zit. S. 17 u. S. 86.

47 Die neue weltpolitische Lage scheint einen regelrechten neuen Boom des Manifestierens ausgelöst zu haben, und so erschien vor kurzem *Das kapitalistische Manifest* von J. Norberg (Frankfurt/M. 2003). Der schwedische Originaltitel (*Tiull Världskapitalismens Försvar*) griff freilich nicht explizit auf die Textsorte Manifest zurück und so mag der Manifestboom denn auch ein Phänomen publizistischer Selbsterregungskunst in Deutschland darstellen.

48 A. Platthaus: „Konsum oder Kommunismus?“ *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14. 10. 2002, S. 42.

obey traffic signals, recycle beer cans, and do not abuse the welfare and dignity of others?“<sup>49</sup>

### 3. Ende offen - Martin Kippenberger als Beispiel einer paradoxalen Avantgarde nach der Avantgarde

Kehren wir nach diesem Exkurs in die aktuelle publizistische Gemengelage und nach den Diskussionen um den Umgang mit dem schwierigen, weil gewalthaltigen und extremistischen, vielleicht auch totalitären Erbe des 20. Jahrhunderts – zu dem auch die Kunst der Avantgarde gerechnet werden muss – wieder zurück auf die Ebene ästhetischer Praxis, um von hier aus Material für eine eigene Position zu gewinnen, die weder den unmittelbaren Anschluss an ein wie auch immer zu bestimmendes „Projekt“ Avantgarde sucht noch deren Verabschiedung zugunsten einer Postmoderne propagiert, die zugleich als Postavantgarde zu bestimmen wäre. Ich habe zu diesem Zwecke das Beispiel Martin Kippenberger gewählt, das sich nicht nur deshalb anbietet, weil im Jahr 2003 die Retrospektive seines Schaffens zu sehen war<sup>50</sup> und die Erinnerung an den frühen Tod des Künstlers ausgerechnet in Wien eine Hommage an den sprichwörtlichen morbiden Charme dieser Stadt erlaubt.<sup>51</sup> Kippenberger kann im gewählten Zusammenhang als exemplarisch gelten für den Versuch einer Positionierung der Kunst nach der Avantgarde, die doch zugleich deren Strategien und ihr produktives Potential zum gesellschaftlichen Widerspruch übernimmt. Schließlich lieferte er das Stichwort vom Ende der Avantgarde, das Mitte der neunziger Jahre in einer Ausstellung der Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung in München als Motto zu einem Überblick der Gegenwartskunst genutzt wurde, deren unterschiedliche Konzeptionen unter dem Motto „Kunst als Dienstleistung“ zusammengefasst wurden.<sup>52</sup>

Vergegenwärtigen wir uns zunächst die programmatische titelgebende Arbeit Kippenbergers, die bereits 1988 ausgestellt worden war: vier hölzerne Luftballons, mit Hilfe von im Inneren angebrachten großen Zahlen aus Metall

49 So der Abschluss des Manifestes mit den Worten Lionel Tigers, a.a.O., S. 138.

50 Die Retrospektive umfasste mehrere Ausstellungen:

Martin Kippenberger. *Das 2. Sein*, Museum für Neue Kunst/ZKM Karlsruhe, 8. 2.-27. 4. 2003.

Martin Kippenberger. *Multiplies*, Kunstverein Braunschweig, 1.3.-4.5.2003.

Martin Kippenberger: „Schattenspiel im Zweigwerk“. *Die Zeichnungen*, Kunsthalle Tübingen, 16. 4.-22. 6. 2003.

51 Kippenberger verbindet freilich nicht nur der Tod mit Wien (er starb dort am 7. März 1997 im Alter von 44 Jahren an Leberkrebs), sondern eine ganze Lebensphase. Nach einem ersten Aufenthalt in Wien (genauer: in Edlitz, wo sein Freund Albert Oehlen ein Anwesen besaß) im Jahr 1983, bezog Kippenberger dort nach seiner Heirat mit der Fotografin Elfie Semotan festen Wohnsitz. Zur Biographie des Künstlers vgl. die Chronologie im noch immer komplettesten Katalog: *Kippenberger*, hrsg. von A. Taschen/B. Riemschneider, Köln u.a. 1997, S. 224 ff.

52 Vgl. *Das Ende der Avantgarde. Kunst als Dienstleistung*, Katalog der Hypo-Kulturstiftung München, 13. 6.-13. 8. 1995, München 1995.

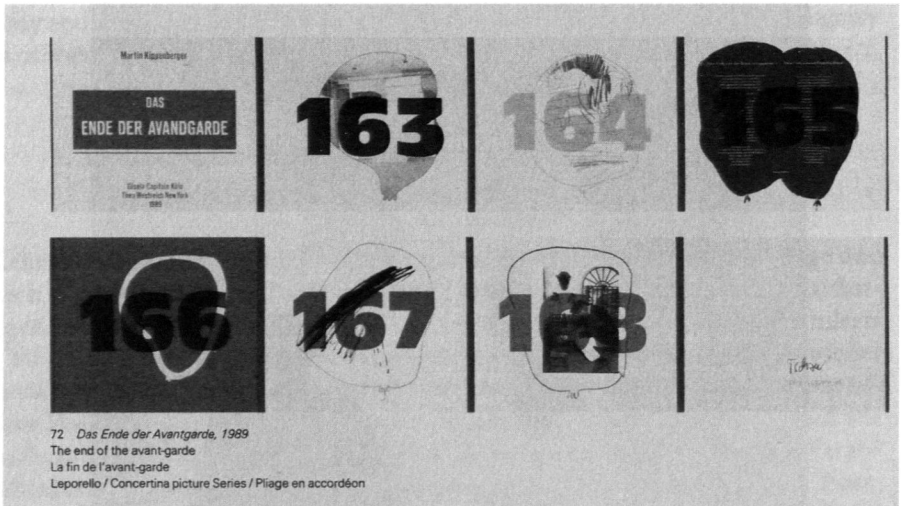




1. Martin Kippenberger: Das Ende der Avantgarde, 1988, Holz, Metall, 4-teilig, Größe variabel (aus: Das Ende der Avantgarde. Kunst als Dienstleistung. Ausstellung Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München, 13. 6 – 13. 8. 1995, München 1995, S. 88)

durchnummeriert und so in chronologische Reihenfolge gebracht (vgl. Abb. 1 sowie Abb. 2, die einen Leporello Kippenbergers zeigt, der den gleichen Titel trägt und mit dem gleichen formalen Prinzip operiert). Knapper und konziser hätte Kippenberger kaum das Diktum illustrieren können, das von seinem Freund und Künstlerkollegen Werner Büttner stammt und an das auch im Katalog zur Ausstellung erinnert wurde: „Wir haben Grund zu der Annahme, dass alle Avantgardisten im Kopfrechnen schwach, in Religion dagegen sehr gut hatten“.<sup>53</sup> Das nüchtern-mathematische Prinzip der Serialität durchkreuzt hier ebenso die in der Luftballon-Form symbolisierte Erhebung nach „oben“ wie die Schwere des verwendeten Materials. Auch dem avantgardetypischen Medium des Manifestierens gegenüber begegnete Kippenberger skeptisch, womit er durchaus in einem Trend lag, der spätestens seit den achtziger Jahren zu be-

<sup>53</sup> Zit. ebd., S. 82.



2. Martin Kippenberger: Das Ende der Avantgarde, 1989, Leporello  
(aus: Kippenberger, hrsg. von Angelika Taschen/Burkhard Riemschneider,  
Köln u. a. 1997, S. 124)

obachten war. Denn während das Manifest von den politisch bewegten Neoavantgarden schon in den fünfziger Jahren als ein geeignetes Mittel ästhetischer Performanz wiederentdeckt wurde und über die Phase der Politisierung um 1968 bis weit in die siebziger Jahre hinein beliebt blieb (von den Bewegungen der Situationistischen Internationale, über Fluxus und Destruction Art bis hin zu den Manifestationen einzelner Künstler, allen voran Joseph Beuys<sup>54</sup>), werden in den achtziger Jahren Künstlermanifeste selten und sind dann meist in ironischem Duktus gehalten oder direkte Parodien wie z. B. Enrico Baj's *Manifest für einen statischen Futurismus* von 1988.<sup>55</sup>

Kippenbergers *Cologne-Manifesto*, das er zusammen mit Albert Oehlen 1985 veröffentlichte, reiht sich in diese Tendenz zur Ablehnung bzw. der Ironisierung expliziten Manifestierens ein, stellt es doch eine identische Neuaufgabe des 1976 erschienenen Fotobands *In Deutschland* von Ernst Haas dar, lediglich mit neuem Schutzumschlag versehen und durch eine Reihe von präfa-

54 Eine systematische Sammlung von Manifesttexten dieser Zeit existiert bisher nicht. Typische Beispiele für die Manifeststrategien im Umfeld von Fluxus und in den siebziger Jahren finden sich jedoch im Ausstellungskatalog *Die Lesbarkeit der Kunst. Bücher-Manifeste-Dokumente*, Berlin 1999. Ich möchte auch nicht verhehlen, dass ich den Darstellungen zu Kippenberger in diesem Katalog entscheidende Anregungen für meine eigenen Ausführungen verdanke.

55 In: E. Baj, *Cose, fatti, persone*, Mailand 1988, der von mir konsultierte deutsche Abdruck des Textes findet sich in: ders.: *Kiss me, I'm Italian*, Reinbek bei Hamburg 1997, S. 33-42.

brizierten „I love“-Aufklebern verfremdend kommentiert. Auch hier wird die Avantgarde einerseits durch das Prinzip der Serialisierung, andererseits durch Materialschwere durchkreuzt: Einem verabsolutierten Autarkie- und Autonomiestreben steht der vorgefundene und massenhaft reproduzierbare Slogan, der Schnelligkeit des Flugblatts die Trägheit des schweren Buches gegenüber. Man könnte darin zunächst auf geradezu idealtypische Weise den von Rosalin Krauss ein paar Jahre zuvor theoretisch formulierten Paradigmenwechsel vom avantgardistischen Originalitätsprinzip zur postmodernen Strategie des Kopierens verwirklicht finden.<sup>56</sup> Freilich ist die Angelegenheit im Falle des *Cologne-Manifesto* um einiges komplizierter, denn Reproduktion und Originalität sind hier nicht so eindeutig voneinander zu scheiden. Zum einen ist da die minimale Auflage des Buches (nur 25 handsignierte Exemplare), die das Produkt tendenziell zu einem wertvollen Sammelobjekt macht und damit dem Originalitätsprinzip annähert, wo gerade auf Seiten der Avantgarde (zumindest der futuristischen) bei der Produktion und Distribution von Manifesten auf technische Reproduzierbarkeit gesetzt wurde. Zum anderen werden Reproduzierbarkeit und Originalität im Aufeinandertreffen der vorfabrizierten Etiketten mit den photographischen Abbildern auf eigentümliche Weise ineinander verschränkt. Während der Vorgang des partiellen Überklebens den Bildern ihren künstlerischen Ausdruck raubt, gewinnen die massenhaft vorfabrizierten Slogans dadurch umgekehrt an Individualität, denn sie werden keineswegs beliebig, sondern passend platziert. Erst vor der Folie des durchaus noch im Geiste der Utopie errichteten Münchner Olympiastadions und ausgerechnet über ein Liebespaar geklebt, wird der an sich sinnfreie Spruch „I ♥Mi(l)ch“ zur Aussage, nämlich zur pointiert-witzigen Absage an die im Bild inszenierte idyllische Gemeinschaftlichkeit (vgl. Abb. 3).

Gerade in diesem trotz dem Reproduktionsprinzip abgerungenen Ausdruck scheint mir das *Cologne-Manifesto* nicht nur typisch für Kippenberger, sondern überhaupt für die Haltung einer bestimmten, nicht affirmativen Richtung der Postmoderne in den achtziger Jahren. Dabei halte ich es für irreführend, vom Versuch einer realistisch-kritischen Erdung der Avantgarde zu reden, wie dies Katharina Hegewisch in der schon erwähnten Ausstellung zum Ende der Avantgarde unternahm. Kippenbergers Kunst kann wohl nicht einmal metaphorisch „Bodenhaftung“ unterstellt werden, ist in ihr alles Material doch stets nur Ausgangspunkt für semantische und damit letztlich immaterielle Operationen. Auch die Metapher von der Kunst als „Dienstleistung“ scheint mir in seinem Falle wenig gelungen, weil zu harmonieträchtig. Kippenberger wäre nicht als enfant terrible der Kunstszene verschrien gewesen, hätte er sich mit bloßen Serviceangeboten für eine freiwillige Emanzipation des Publikums begnügt. Im Gegenteil: Bei aller Skepsis gegenüber avantgardistischen Utopien

<sup>56</sup> Vgl. R. Krauss: „The originality of the avant-garde“, erstmals in: *October 18* (1981), S. 47-66. Wiederabdruck in dies.: „The originality of the avant-garde and other modernist myths“, Cambridge, Mass. 1985.



3. Martin Kippenberger/Albert Oehlen: *The Cologne Manifesto*,  
Graz/Köln/Hamburg: Edition Lord Jim Loge 1985  
(aus: *Die Lesbarkeit der Kunst. Bücher-Manifeste-Dokumente*,  
hrsg. von Bernd Evers u. a., Berlin 1999, S. 251)

von der Macht der Kunst hielt er doch insofern an der Avantgarde fest, als er sich nicht einfach in ein um sich selbst rotierendes Betriebssystem Kunst einfügen wollte, sondern wider jede Hoffnung auf Veränderung dennoch eine Wirkungsästhetik verfolgte, die oft mit politisch unkorrekten Mitteln provozieren, herausfordern und vielleicht auch weh tun sollte. Die dabei eingesetzten Strategien zeigen in mehr als einem Fall, dass er die historischen Avantgarden nicht einfach ablehnte, sondern auch von ihnen lernte. Roland Schappert hob daher sicher zu Recht in der bisher nach wie vor einzigen systematischen analytischen Studie zu Kippenberger zahlreiche Rückbezüge auf den Dadaismus hervor.<sup>57</sup> Gerade weil seine Strategien letzten Endes in „Organisationen des Scheiterns“ münden, kann man den Künstler als einen Erben des Dadaismus begreifen, denn diese Avantgarde war wie keine andere von einer tiefen Überzeugung von der Grund- und Nutzlosigkeit ihres Tuns getragen und versuchte, das Bewusstsein ihrer eigenen historischen Nachträglichkeit im Verhältnis zum Futurismus strategisch zu einem Vorteil umzuwandeln, indem sie dessen intentionalen Willenserklärungen mit Manifesten begegnete, die sich mit Hilfe von Parado-

<sup>57</sup> R. Schappert, *Martin Kippenberger. Die Organisationen des Scheiterns*, Köln 1998.

xierung und Selbstwidersprüchen selbst blockieren. So etwa im Falle der „Erklärung“, die Richard Huelsenbeck wohl anlässlich des 1. Dada-Abends im Cabaret Voltaire im Juli 1916 verlas und in der das anfänglich mit dem Slogan „Ziellose aller Länder, vereinigt euch“ zitierte revolutionäre Aufbruchspathos in ein bodenloses semantisches Nichts überführt:

„Dies ist das bedeutende Nichts, an dem nichts etwas bedeutet. Wir wollen die Welt mit Nichts ändern, wir wollen die Dichtung und die Malerei mit Nichts ändern und wir wollen den Krieg mit Nichts zu Ende bringen.“<sup>58</sup>

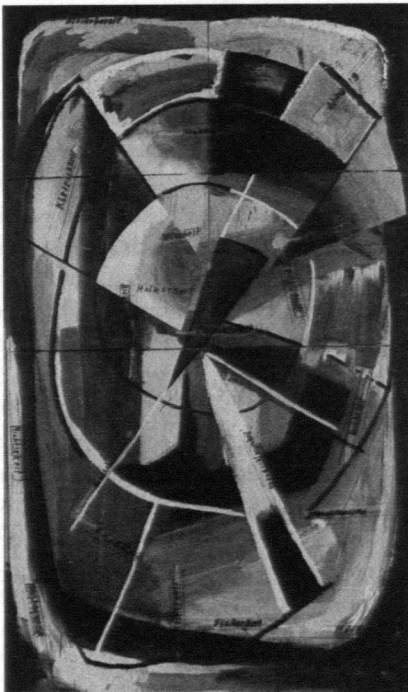
Auch in Kippenbergers Arbeiten der achtziger Jahre scheinen die politischen Slogans und Sprachfragmente öffentlicher Rede nur zu dem Zwecke in die Malerei eingespeist zu werden, um dort in ihrer Eindeutigkeit gebrochen und zu einem „bedeutenden Nichts“ zertrümmert zu werden. Prototypisch möchte ich diese Behauptung an einer Arbeit verifizieren, die sich für die Fragestellung dieses Aufsatzes besonders gut eignet, da sie in sehr direktem Bezug zum Futurismus steht: *Meinungsbild: Spirale* von 1985 (Abb. 4). In seiner formalen Gestaltung, durch das Thema der dynamisch in einen spiralförmigen Wirbel transformierten Kreisstruktur und vor allem durch die Einbeziehung von Schriftzügen mittels Collage (Kippenberger hat unterschiedlich bedruckte transparente Schilder mit Hilfe von Silikon auf das Ölbild geklebt) erinnert die Arbeit deutlich an Carlo Carrás Collage, die unter der Bezeichnung *Dipinto parolibero (festa patriottica)* am 1. August 1914 in der Futuristischen Zeitschrift *Lacerba* erschien, jedoch besser bekannt ist unter dem Titel *Manifestazione interventista*. (Vgl. Abb. 5). Unabhängig von der Frage, wie man die darin eingearbeiteten Sememe genau zu interpretieren hat und ob man das Bild als ein direktes kriegstreiberisches interventionistisches Manifest verstehen muss oder „nur“ als das (wirklich harmlosere?) abstrakte Abbild des „Tumultes der Stadt“, wie der Maler selbst in einem Brief an Severini nahe legte<sup>59</sup>, Hauptintention des Verfahrens von Carrà bleibt in jedem Fall der Versuch einer Entgrenzung des Tafelbildes durch die Simulation eines dynamischen und zugleich destruktiven élan vitals, der sich für den Futurismus ebenso im Chaos der Großstadt wie auf dem Schlachtfeld des Krieges offenbarte. In Kippenbergers Meinungsbild da-

58 Zit. nach R. Huelsenbeck (Hg.), *Dada. Eine literarische Dokumentation*, Reinbek b. Hamburg 1984, S. 34. Der Text gilt heute in der Forschung allgemein als das früheste „Manifest“ des Züricher Dadaismus, der Datierung des Autors auf „Frühjahr 1916“ entsprechend. Die historische Authentizität des Textes kann jedoch bezweifelt werden und möglicherweise versuchte Huelsenbeck, sich nachträglich zum frühesten Dada-Manifestantisten zu stilisieren, wie Hubert van den Berg nicht grundlos vermutete (vgl. *Avantgarde und Anarchismus. Dada in Zürich und Berlin*, Heidelberg 1999, S. 440). Ganz abgesehen von der Datierungsproblematik ist Huelsenbecks Text jedoch ein gutes Beispiel für das semantische Paradoxierungsverfahren, das für den Dada-Manifestantismus insgesamt typisch ist.

59 Eine detaillierte Analyse des Bildes bietet beispielsweise Willard Bohn, der sich gegen die sonst überwiegende Meinung stellt, es handle sich um ein militaristisches Bild: *The aesthetics of visual poetry, 1914-1928*, Cambridge, Mass. 1986, S. 24-28.



4. Carlo Carrà: Manifestazione interventista (Festa patriottica), 1914, Tempera und Collage auf Karton, 30 x 38,5 cm, Sammlung Gianni Mattioli, Milano (aus: L'opera completa di Carrà: dal futurismo alla metafisica e al realismo mitico, 1910-1930, presentazione de Piero Bigongiari, Milano 1970, Tafel XII)



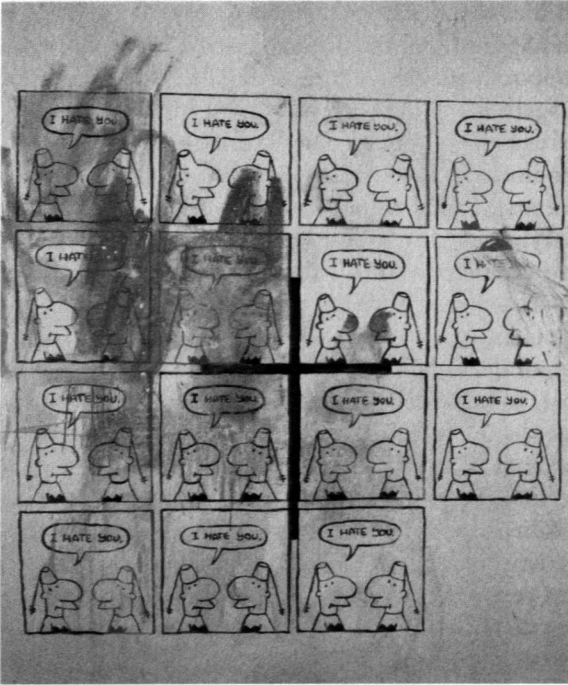
5. Martin Kippenberger: Meinungsbild: Spirale, 1985, Öl/Silikon/Schilder auf Leinwand, 200 x 120 cm (aus: Martin Kippenberger: Miete, Strom, Gas, Ausstellung im Hessischen Landesmuseum Darmstadt, 8. 6 – 10. 8. 1986, Darmstadt 1986, S. 111)

gegen wird der Rahmen des Bildes von der Dynamik des dargestellten Wirbels nicht angetastet: Der Raum der Spirale bleibt deutlich begrenzt im Inneren des Bildes, und die vom Bildmittelpunkt ausgehende zentrifugale Bewegung wird rechtzeitig genug wieder „ausgebremst“ bzw. umschlossen, um in ihrer Wirkung über das Bildfeld hinausreichen zu können. Die futuristische Formexplosion wird also nur scheinbar imitiert, tatsächlich jedoch der Anspruch auf Entgrenzung der Bildautonomie zurückgenommen. Ergänzt wird diese Blockierung der Avantgardedynamik durch eine bedeutsame Änderung im Collageverfahren: Während die zusammen collagierten Zeitungsausschnitte bei Carrà bildkonstituierenden Wert besitzen und ihm strukturinhärent sind, sind bei Kippenberger die Sprachelemente nachträglich angebracht und kleben deutlich sichtbar als Fremdkörper an der Oberfläche der Leinwand. Die Produktion eindeutiger Meinungen ist, so ließe sich Kippenbergers Position wohl auf den kürzesten Nenner bringen, der Aufgabe der Kunst äußerlich. Dementsprechend hat sich im Vergleich zu Carrà auch, und das ist der dritte bemerkenswerte Unterschied zwischen den beiden Bildinszenierungen, der Umgang mit der Sprache gewandelt. Während Carrà mit seinem *Dipinto parolibero* das Material der Sprache im futuristischen Sinne und dem Programm Marinettis entsprechend zu dynamisieren versucht, indem er Wörter ohne logischen und syntaktischen Zusammenhang direkt aneinander koppelt, die Semantik dabei jedoch unhinterfragt lässt, setzt Kippenberger gerade an der semantischen Ebene an. Die aufgeklebten Einzelwörter könnten in ihrer Semantik kaum widersprüchlicher sein und werden nur durch ein einziges Formkriterium, die Endung auf „-eit“, zusammengehalten: „risikobereit, Nichtigkeit, Sicherheit, Unsicherheit, etc.“ – eine Liste, die direkt aus einem rückläufigen Wörterbuch abgeschrieben worden sein könnte. Meinungsbildung und implizit wohl auch die Meinungsbildung zur Kunst erscheint so als eine inhaltslose Mechanik, die durchaus witzige und absurde Effekte produzieren kann, wenn etwa zwischen „Klarheit“ und „Feindlichkeit“ das „Holzscheit“ gerät.

Kippenbergers Haltung zur Avantgarde lässt sich dank dieses Beispiels nun etwas präziser fassen. Sie läuft keineswegs auf bloße zynische Indifferenz oder subjektive Beliebigkeit hinaus, wie ein verbreiteter Topos der Kritik meint. In der Einschätzung, Kippenberger verkörpere reinen Privatismus und damit den Relativismus, der als der „wahre Ismus der Jahrtausendwende“ zu gelten habe, vor dem die Ratio versagen müsse (Heliod Spiekermann)<sup>60</sup>, spiegelt sich noch einmal das Urteil, das Hegel schon dem Witz der Romantik vorhielt, nämlich Wirklichkeitszersetzend und bloß partikular und somit substanzlos zu sein.<sup>61</sup>

<sup>60</sup> Zit. nach Schappert, *Martin Kippenberger*, S. 128.

<sup>61</sup> Vgl. dessen Invektive gegen den subjektiven Humor, den er der Romantik attestierte: „... so besteht seine [i.e. des subjektiven Humors] Haupttätigkeit darin, alles, was sich objektiv machen und eine feste Gestalt der Wirklichkeit gewinnen will oder in der Außenwelt zu haben scheint, durch die Macht subjektiver Einfälle, Gedankenblitze, frappanter Auffassungsweisen in sich zerfallen zu lassen und aufzulösen“ (G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik. Erster und zweiter Teil*, hg. v. R. Bubner, Stuttgart 1989, S. 668. Ich übernehme den Bezug zu Hegel von Schappert, ohne jedoch, wie dieser, der Kritik zuzuneigen.



6. Martin Kippenberger:  
ohne Titel, 1990,  
240 x 200 cm, Öl auf  
Leinwand, Sammlung  
Sabine Grässlin,  
St. Georgen (aus: Martin  
Kippenberger. Das  
2. Sein, hg. v. Götz  
Adriani, Ausstellungs-  
katalog des Museums  
für Neue Kunst/ZKM  
Karlsruhe, Köln 2003,  
S. 88)

Der Kritik an der vorgeblichen subjektiven Beliebigkeit steht auf der anderen Seite die lobende Stilisierung des Künstlers zum Gesellschaftskritiker gegenüber, der „den Propheten des politisch Korrekten das schonungslose Bild einer Gesellschaft“ entgegenhalte, „die Schwarze sagt und Neger meint, die Demokratie predigt und Prinzessin Diana huldigt, und die lieber Müttergenesungswerke betreibt als die Situation der Mütter nachhaltig zu verbessern“.<sup>62</sup> Weder die (hier besonders platt formulierte) These vom engagierten Moralisten noch die philosophisch durch Hegel geadelte Kritik, die letztlich umgekehrt auf den Vorwurf des Amoralismus hinausläuft, treffen wirklich ins Schwarze und benennen kaum das Spezifikum des Witzes, der in Kippenbergers Werk überall zu finden ist. Es ist ein Witz mit fehlender Pointe, denn die Pointe seines ingenieusen Verfahrens, Heterogenes zusammenzuzwingen und Kunst und öffentliche Meinung spannungsvoll aufeinander prallen zu lassen, liegt gerade in der Produktion einer unerträglichen Spannung, einer Hoffnung auf eine Lösung, die sich nicht produziert. Kippenberger wäre nicht Kippenberger, hätte er nicht auch noch die fehlende Pointe, die den Witz länger haltbar und durch sein of-

<sup>62</sup> So die Formulierung von Katharina Hegewisch im Katalog *Das Ende der Avantgarde*, wie Anm. 52, S. 85.



fenes Ende geradezu unerträglich macht, ins Bild gesetzt (Abb. 6). Vor dem Hintergrund der derzeitigen weltpolitischen Lage betrachtet, kippt die ständig repetierte Hate-speech, von der nicht deutlich wird, an wen sie sich adressiert, definitiv vom Komischen ins Bedrohliche. Wogegen wendet sich die behauptete Aggression: gegen eine sich selbst genügsame Kunst, wie die Gesten des Befleckens bzw. der Ausradierung des Bildgrundes nahe legen? Oder wendet sich der Hass (des Künstlers?) doch gegen Inhalte, vielleicht sogar gegen das in den Leerräumen zwischen den Comichildern sichtbare Kreuz in seiner christlichen Symbolik?

Selbstbezüglichkeit und Außenbezug der Kunst werden hier in ein Verhältnis der Unentscheidbarkeit gebracht, das umso unerträglicher wird, als die Frage nach den Positionen von Subjekt und Objekt der Aussage angesichts des Themas der Gewalt äußerste Relevanz bekommt. Was sich beim Nachdenken produziert, ist eine Leerstelle, die sich kaum verwechseln lässt mit der Positionslosigkeit eines fröhlichen Relativismus und erst recht nichts gemein hat mit der Haltung eines postmodernen Konsumismus. Viel eher öffnet sich hier mit der Gewalt einer Frage eine Vorstellung im Betrachter, die ins Bodenlose führt und von der Kippenberger in einem Interview mit Jutta Koether sprach:

„Bloß keiner will sich das Ende vorstellen oder die Leere vorstellen, da ist schwer mit umzugehen. Aber das ist eigentlich das schönste Thema, die Leere, die Endlosigkeit, Leere, Tiefe, Höhe, Zeit, das sind die Begriffe, die äh, wo man kein Joghurt mehr zu essen ... Also, das kannst du dir pausenlos reinziehen, wird nicht langweilig, weil's offen ist.“<sup>63</sup>

Ohne noch an eine Totalität glauben zu können, huldigt Kippenberger keineswegs dem bloß Individuellen, wenn er auf diese Weise dem Betrachter aufnötigt, selbst mit der durch das Bild erzeugten Situation, die, wie im eben gewählten Beispiel, oft als ein ethisches Problem markiert und politisch aufgeladen wird, „fertig“ zu werden. Kippenbergers Spirale führt, ingenios in immer weitere Paradoxien getrieben, direkt hinein ins wahrnehmende Bewusstsein, um dort ihre Bewegung zu entfalten.

Was mit dieser Bewegung erreicht wird, lässt sich als ein paradoxales Festhalten der Avantgarde bestimmen, ein Festhalten, welches das Aufbruchs- und Befreiungspathos der historischen Avantgarden zwar skeptisch bricht und blockiert, dennoch zugleich ein Festhalten an der Avantgarde im positiven Sinne bedeutet, insofern weiterhin auf Provokation gesetzt wird, eine „Provokation um der Kunst willen“, wie Diedrich Diedrichsen formuliert hat, der Kippenberger in diesem Sinne seinerzeit „als einen der ganz wenigen legitimen deutschen Avantgarde-Künstler der Gegenwart“ bezeichnete.<sup>64</sup>

<sup>63</sup> B. *Gespräche mit Martin Kippenberger*, Ostfildern 1994, S. 154.

<sup>64</sup> Vgl. D. Diedrichsen, „Kunst muß nähen“, in: *Martin Kippenberger: Miete, Strom, Gas*, Katalog zur Ausstellung im Hessischen Landesmuseum Darmstadt, 8. 6-10. 8. 1986, Darmstadt 1986, S. 86-96, zit. S. 87.

Das Festhalten der Avantgarde zeigt sich auch in einem der letzten großen Projekte, die Kippenberger in Angriff genommen und selbstverständlich nicht zu Ende realisiert hat, nicht nur, weil ihm der Tod dazwischen kam: das Projekt zu einem globalen imaginären Metro-Net, das nicht bloß konzeptionellen Bestand hatte, sondern durch den Bau von U-Bahn-Eingängen (auf dem Kykladen-Eiland Syros und auf der anderen Seite der Weltkugel im kanadischen Dawson City) sowie durch Fertigung transportabler Eingänge und Lüftungsschächte visuell und, mit Hilfe einer CD, die Geräusche von U-Bahn-Stationen sammelte, auch akustisch Materialisierung fand.<sup>65</sup> Die Eingangsschächte zum imaginären Netz erweisen sich freilich als verschlossen, versperrt durch die Gitter der Lord Jim Loge, deren Mitglied Kippenberger war und die sich dem Motto „Keiner hilft keinem“ verschrieben hat.

Festgehaltene Avantgarde: Der Zugang zur Subversion des Underground ist ebenso versperrt wie die Aussicht auf Verwirklichung utopischer Träume globalen Ausmaßes; aber zugleich verwandelt sich das Alltägliche, die Fahrt mit der U-Bahn, dank wirksamen ingeniosen Eingreifens des Künstlers, zu einem veritablen Abenteuer des Denkens.

---

<sup>65</sup> Siehe Paolo Bianchis Dokumentation des Projektes unter dem Titel „Metro to nowhere“, in: *Kunstforum International* 137 (1997), S. 178-183.