



Trivium

Revue franco-allemande de sciences humaines et sociales - Deutsch-französische Zeitschrift für Geistes- und Sozialwissenschaften

18 | 2014

Cultures de la créativité. Bohème historique et précarités contemporaines

Künstlerische Avantgarde und Opposition gegen die bürgerliche Ordnung

Pierre-Michel Menger

Traducteur : Bettina Engels et Michael Adrian



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/trivium/4968>

DOI : 10.4000/trivium.4968

ISSN : 1963-1820

Éditeur

Les éditions de la Maison des sciences de l'Homme

Référence électronique

Pierre-Michel Menger, « Künstlerische Avantgarde und Opposition gegen die bürgerliche Ordnung », *Trivium* [Online], 18 | 2014, online erschienen am 22 Dezember 2014, abgerufen am 08 September 2020. URL : <http://journals.openedition.org/trivium/4968> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/trivium.4968>

Ce document a été généré automatiquement le 8 septembre 2020.



Les contenus de la revue *Trivium* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Künstlerische Avantgarde und Opposition gegen die bürgerliche Ordnung

Pierre-Michel Menger

Traduction : Bettina Engels et Michael Adrian

NOTE DE L'ÉDITEUR

Wir danken Pierre-Michel Menger für die freundliche Genehmigung, diesen Artikel in deutscher Übersetzung zu publizieren. Der ursprüngliche Text wurde vom Autor gekürzt.

Nous remercions Pierre-Michel Menger de nous avoir accordé l'autorisation de traduire ce texte pour le présent numéro. La traduction est basée sur une version abrégée par l'auteur.

- 1 Lassen sich künstlerischer Fortschritt und gesellschaftlicher Fortschritt miteinander verbinden? Die traditionelle Erklärung einer totalisierenden Sozialgeschichte der Kunst, wie sie besonders im Anschluss an Arnold Hauser¹ gegeben wurde, bestand darin, das System einer marktförmigen Organisation des Kunstlebens, das sich im Laufe des 19. Jahrhunderts durchsetzte, und die Politisierung der innovativen Kunst miteinander in Beziehung zu setzen.
- 2 Die Innovationsdynamik fungierte dabei als Bindeglied. Die Vorstellung eines systematischen Fortschritts der Künste galt nämlich als Ursache für die Politisierung der künstlerischen Sphäre. Während die Konkurrenz zwischen Künstlern derselben Generation und die Verbindungen zwischen den Künstlergenerationen in einer Abfolge von Brüchen zum Ausdruck kommen, werden die stilistischen Innovationen nach ihrem jeweiligen Beitrag zur Weiterentwicklung der formalen Mittel jeder Kunst sortiert. Der Wettbewerb um die ästhetische Innovation gehorcht nunmehr der Schwerkraft des Marktes: Zur Idee der Avantgarde gehört der Gegensatz zwischen

einer der öffentlichen Nachfrage vorauseilenden, gewagten und einer konservativen, marktkonformen, diese Nachfrage unmittelbar befriedigenden Produktion. Zugleich ist die Kunst, genau wie ihr Adressat, die Öffentlichkeit, kein homogenes Ganzes mehr: Eine genuin innovative Kunst muss ihren Teil dazu beitragen, Macht und Moral der konformistischen Bourgeoisie zu zerstören und die beherrschten Klassen zu befreien. Der Künstler steht damit allerdings an einem Scheideweg: Behält er die Vorreiterposition in seiner künstlerischen Sphäre, dann dürfen seine Kühnheiten, auch auf die Gefahr hin, dass sie lange von allen unverstanden bleiben, als mächtiges Instrument im Kampf gegen die bürgerlichen Werte gelten; stellt sich der Künstler in den Dienst der sozialen Kräfte, die auf den politischen Umsturz der bürgerlichen Parteien hin wirken, dann riskiert er den Verlust seiner Autonomie.

- 3 Die wechselnden avantgardistischen Ideologien, die die europäischen Künste seit dem 19. Jahrhundert hervorgebracht haben, entwickelten für dieses Problem zwei Lösungsstrategien: einerseits eine Politisierung der Künste, andererseits die Heranführung des Volkes an die Herausforderungen der anspruchsvollen Künste. Künstlerische Projekte mit besonders radikaler politischer Ausrichtung – die auch besonders selten waren – hatten sich im Dienste einer wirklich revolutionären und proletarischen Kultur auf die Fahnen geschrieben, die künstlerische Produktion unmittelbar mit ihrer politischen Funktion zu verknüpfen, die innovative Kunst in Einklang mit den sozialen und politischen Veränderungen zu bringen: Ein ebenso ergreifendes wie kurzlebiges Beispiel für den Versuch, ein Bündnis zwischen der ästhetischen Innovation und der radikalsten politischen Bewegung zu schmieden, stellte der ursprüngliche Elan der futuristischen und formalistischen Avantgarden in Russland dar, die wie zum ironischen Gegenbeweis nach Lenins Tod vernichtet wurden. In den 1920er und 1930er Jahren machte das Schicksal der Bewegung der proletarischen Literatur in Frankreich wiederum die politischen Aporien dieser Versuche deutlich: Hinge der Wert der Werke ganz im Sinne dieses künstlerisch-politischen Programms davon ab, in welchem Maße es ihnen gelang, die kulturell unterprivilegiertesten gesellschaftlichen Klassen zu instruieren und zu mobilisieren, dann spräche das Unvermögen der dazu angetretenen Künstler, das revolutionäre Bewusstsein des Volkes durch ihre Kunst zu steigern, ein vernichtendes Urteil über diese funktionale, heteronome Konzeption der Kunst als Instrument der Politik. Und als die Kommunistische Partei Frankreichs in den dreißiger Jahren im Namen des nationalen Interesses und des antifaschistischen Kampfes Bündnisse jenseits der Arbeiterklasse zu schmieden versuchte, verlor das Projekt der Errichtung einer antibürgerlichen Kultur an Rückhalt und Bedeutung.² Sicherlich war den Bestrebungen der Kommunistischen Partei, eine Literatur und Malerei im Sinne des sozialistischen Realismus hervorzubringen, auch der eine oder andere Erfolg vergönnt, wie etwa während des Kalten Kriegs unter dem Einfluss der sowjetischen KP in den fünfziger Jahren, doch in ihrer doppelten – Guesde'schen und Jaurès'schen – Tradition, von der die Debatte um den Beitrag der Kunst zum revolutionären politischen Kampf getragen war, stieß die Bewegung einer proletarischen Kultur auf zu viele Gegner und zu viele Hindernisse, angefangen bei einer Verherrlichung des nationalen Kulturerbes, um mehr als interne Konflikte auszulösen.³
- 4 Und in der Tat situierten sich fast alle künstlerischen Avantgarden in größtmöglicher Entfernung zur Volkskultur: Vom Surrealismus über Bataille oder Dubuffet bis zu den maoistischen Pariser Intellektuellen der siebziger Jahre kämpften die Künstler, die in irgendeiner Form für einen kulturellem Linksradikalismus standen, an zwei Fronten,

um die revolutionäre Kraft der Kunst zu bezeugen: Einerseits kritisierten sie das, was sie als den Block der traditionellen oder akademischen Kunstproduktion ansahen, die sich in der stillen Gewissheit wiegte, dem Mehrheitsgeschmack zu entsprechen, andererseits prangerten sie die entfremdenden Regressionen der volkstümlich-populärsten Produktion an. Das Argument einer »sozio-logischen« Affinität zwischen künstlerischem Kampf und politischem Kampf gründet auf dem folgenden Syllogismus: 1) Die dem Mehrheitsgeschmack entsprechende Kunst ist per definitionem konservativ und konformistisch, sie vertritt die herrschende Werteordnung und ein statisches Weltbild; 2) die Herrschaft der regierenden Klassen erstreckt sich auch auf den kulturellen Bereich, in dem die Bourgeoisie als wichtigster und einflussreichster Konsument aufgrund der Spielregeln des Marktes in der Lage ist, ihren Geschmack zu oktroyieren und die Kunstproduktion zu dominieren; 3) den ästhetischen Konservatismus und das Beharrungsvermögen der Tradition in der Sphäre der Kunst im engeren Sinne zu bekämpfen, heißt, mit Hilfe der kritischen Macht radikaler Neuheit gegen die bürgerliche Herrschaft über die Kunst zu kämpfen. Anders als eine proletarische Kunst schließt sich der künstlerisch-reflektierte Avantgardismus der politischen Emanzipation des Volkes an, ohne dabei allerdings auf seine eigene Autonomie zu verzichten.

- 5 Die Kunst könnte sich also durch einen indirekten Mechanismus politisieren, ohne sich dabei selbst zu verleugnen: Die Künstler arbeiten vor allem daran, ästhetische Probleme, die Gegenstand von Konkurrenz und Streit sind, in ihrem eigenen Bereich zu lösen. Sobald es nicht mehr äußere, zumal merkantile Erwägungen sind, die über diese Konflikte entscheiden, werden die Unabhängigkeit und Professionalität der Künstler in der Ausübung ihrer Kunst für einen vermehrten gesellschaftlichen Einfluss sorgen. Wenn sich Bündnisse zwischen künstlerischen und politisch-sozialen Kräften schmieden lassen, so deshalb, weil die Formen künstlerischer Konkurrenz dieselben Klassifikationen und homologen Gegensätze hervorbringen wie die soziale Welt.
- 6 Doch diese politische Selbstproklamation der Avantgardekunst sieht sich immer wieder mit derselben Paradoxie konfrontiert: Es waren stets die oberen Klassen, die sich am nachdrücklichsten für ästhetische Innovationen interessierten, seien diese auch noch so radikal. Natürlich konnten die Künstler, die sich der Antinomien der avantgardistischen Philosophie besonders stark bewusst waren, versuchen, die Eliten zu differenzieren, etwa den engstirnigen und streng utilitaristisch denkenden Bürger von kultivierten Vertretern des Bürgertums unterscheiden. Damit unterteilten sie aber einerseits den Partner der innovativen Kunst, ihre Öffentlichkeit, entgegen jedem universalistischen Ideal auf restriktive Art und Weise. Andererseits pflegten sie damit einen ästhetischen Aristokratismus, der sich nicht umstandslos als Mittel zur gesellschaftlichen Emanzipation empfahl. Das Dilemma einer Politisierung der Künste lautet deshalb: Verdammt der Syllogismus der indirekten Politisierung die Künstler nicht zu autistischer Selbstbefriedigung? Und basiert er nicht zudem auf einem Verständnis der Kunst und ihrer Autonomie, das die Geschichtlichkeit der Kunstschöpfung einfach auf fragwürdige Weise idealisiert?
- 7 Kehren wir deshalb zu den Wurzeln eines evolutionistischen Kunstverständnisses zurück, das die Kunst als eine modernisierungsfähige und fortschrittstaugliche Tätigkeit begreift, und fragen wir auch nach den Ursprüngen jenes Beitrags, den man von der Kunst für die politische Emanzipation erwartet: Die paradoxe Gleichung einer

Politisierung der Kunst durch ihre Autonomisierung liegt im Begriff der Avantgarde und im Wert des Avantgardismus beschlossen.

Der Künstler, der Fortschritt und die Bewegung

- 8 Woher stammt das Prinzip der Avantgarde? Seit Beginn des 19. Jahrhunderts schreiben einflussreiche Theorien des gesellschaftlichen Fortschritts der Kunst eine neue Rolle zu: So nehmen Künstler und Denker, Gelehrte und Ingenieure sowie Unternehmer in Henri de Saint-Simons Unterteilung der Gesellschaft nach Klassen eine Vorrangstellung ein. Die Idee einer gesellschaftlichen Macht der Kunst schlägt sich in der Verwendung des militärischen Begriffs der Avantgarde nieder. Renato Poggioli, der Geschichte und Bedeutungen des künstlerischen Phänomens der Avantgarde analysiert hat, verweist auf einen 1845 entstandenen Text als mögliches erstes Zeugnis dieser militärischen Metapher, ohne in ihm unbedingt ihren Ursprung zu sehen: Vielleicht war es der unbekannt gebliebene Fourier-Schüler Gabriel-Désiré Laverdant, der sie in *De la mission de l'art et du rôle des artistes* zum ersten Mal gebrauchte.⁴ In diesem ideologischen Zusammenhang wird die Kunst eindeutig den politischen Idealen untergeordnet, und der Wert der Avantgarde bezieht sich in keinerlei Weise auf die innere Dynamik der künstlerischen Sphäre im eigentlichen Sinne. Die Hinweise, die sich bei Poggioli auf diese strikt politische Verwendungsweise des Begriffes finden, weisen alle in dieselbe Richtung: Vor den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts gibt es keine im eigentlichen Sinne ästhetische Extrapolation des Begriffes, die Bedeutungen bleiben getrennt.
- 9 Die politische Rolle, die man der Kunst nun dadurch zuweist, dass man sie unter das Saint-Simon'sche Banner der Avantgarde stellt, bedeutet allerdings nicht, dass sie nach ihren eigenen Kriterien innovativ oder revolutionär wäre: Die engagierte Kunst der Saint-Simonisten und Fourieristen war nämlich alles andere als ästhetisch avanciert. Wenn man sie nur nach ästhetischen Prinzipien beurteilt, so muss man feststellen, dass sie sich zumeist einer recht konventionellen Sprache bediente.⁵ Umgekehrt lässt sich auch von der ästhetischen Innovation mitnichten auf eine politisch revolutionäre Haltung schließen.
- 10 Nach Poggiolis These kennt der Avantgarde-Begriff durchaus zwei Spielarten, die einander zunächst zeitlich ablösen, um sich anschließend zu verbinden und zahlreiche historische Figuren von unauflösender Ambivalenz hervorzubringen. Der Aufstand der Pariser Kommune und dessen unmittelbares politisches Erbe spielten bei der Verknüpfung dieser beiden Register des Avantgardismus eine wesentliche Rolle: Es waren die Werke und Taten der naturalistischen Schriftsteller einerseits und die symbolische Tragweite von Rimbauds Engagement für die Kommune andererseits, die das direkte Bündnis zwischen der politischen Linken bzw. extremen Linken und bestimmten Persönlichkeiten und Strömungen der innovativen Kunst besiegelten. Doch zumindest in der Form einer systematischen und ausdrücklichen Allianz – zumal mit der naturalistischen Strömung in der Literatur und den frühen Positionen der neoimpressionistischen Malerei –, wie sie in den 1880er Jahren in der *Revue Indépendante* zum Ausdruck kam, hielt dieser Bund nur wenige Jahre. Nachdem sich seine politischen und künstlerischen Dimensionen wieder voneinander getrennt hatten, blieb der Avantgardismus ein kunsttheoretischer Grundbegriff, bis er schließlich als Modewort im Raum der internationalen Kunst verwässerte; im politischen Bereich fand er eine weniger systematische und spezifische Verwendung.

Die gesamte Dynamik und Komplexität des Avantgardebegriffs ging damit auf die Entwicklung der Beziehungen zwischen künstlerischer Avantgardebewegung und politischem Engagement über, was das Spiel von Kunst und Politik in keiner Weise einfacher gestaltete. Denn die Werte, deren sich der künstlerische Avantgardismus annimmt, übersetzen sich nicht von selbst in einen politisch revolutionären Messianismus.⁶

- 11 Und tatsächlich zeugt die antibürgerliche Haltung vieler Schriftsteller und Künstler in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts mehr von ihrem Kunstbegriff und von den Paradoxien, denen sie unter der Herrschaft des Marktes ausgesetzt waren, als von einer klar umrissenen Logik der politischen Konfrontation.
- 12 In seinem wegweisenden Werk hat César Graña⁷ die Invektiven der Künstler gegen die bürgerliche Welt und die Ambivalenz ihrer Standpunkte unter die Lupe genommen. Ihre Kritik an Materialismus und bürgerlicher Profitgier richtete sich zumal gegen den immer beherrschenderen Einfluss, den der Markt auf die Organisation des künstlerischen Lebens nahm. Der zunehmenden Dominanz des Marktes begegneten sie mit einer Remythologisierung des schöpferischen Aktes: Die Schwärmerei für das schöpferische Genie erzwingt eine Dynamik der Abweichung und der Ausnahme. Da die schöpferische Tätigkeit tief charismatisch ist, müsste der Künstler nach dem Vorbild des erleuchteten, demiurgischen Dichters à la Hugo idealerweise die Gesellschaft verwandeln, wenn sich seine Ideale der Gerechtigkeit, der Brüderlichkeit, der Menschlichkeit und der Selbstverwirklichung umstandslos behaupten könnten. Doch die Verherrlichung des charismatischen und vorbildlichen Künstlers selbst bedeutet im Gegenzug, wie Graña feststellt⁸, dass man dieses in einen Gegensatz zur übrigen Gesellschaft bringt: Vorgezeichnet ist damit eine doppelte Polarität des schöpferischen Genies, die ein manchmal geradezu arrogantes Selbstvertrauen mit einer oft maßlosen Furcht vor Unverstandensein und Ohnmacht vereint, die in Menschenverachtung und in eine Märtyrerhaltung umschlagen kann.
- 13 Wir finden darin die doppelte Identität der Kunst in die Ordnung der gesellschaftlichen und politischen Repräsentation übertragen: Auf der einen Seite steht die Autonomie des Künstlers, dessen expressive Arbeit aus der Authentizität eines persönlichen Verhaltens erwächst und jedem normalen Bewertungsmaßstab enthoben ist, da sie keiner Nützlichkeitsabwägung gehorchen darf. Auf der anderen Seite zwingt das Marktsystem ihn dazu, die Anerkennung der Öffentlichkeit zu erlangen, auch wenn der Künstler diese öffentliche Anerkennung nicht anbietend suchen darf, wiewohl ihn die Furcht vor den positiven oder negativen Sanktionen, die ein anonymes Publikum verhängt, nie ganz verlässt.
- 14 In seiner Trilogie über die romantischen und die postromantischen Dichter⁹ hat Paul Bénichou die Ambivalenz des gesellschaftlichen Engagements der innovativen Schriftsteller und Dichter des 19. Jahrhunderts in Frankreich und die ideologische Ökonomie ihrer doppelten Verweigerung in ihren Abstufungen herausgearbeitet, wollen diese Dichter doch »weder anti-individualistische Modernität noch ein schlichtes und einfaches Anschließen an die Massen«. Mit dem Triumph der Frühromantik fand diese doppelte Negation in einer ersten Phase ihre Auflösung in einer Heroisierung des Dichters: Als Vorreiter der Masse bleibt dieser ein einsames Genie, doch indem er ihr den Weg des Fortschritts weist, setzt er sich mit dem kollektiven Bewusstsein in Verbindung. In einer zweiten Phase prägen Pessimismus und Anti-Heldentum das desillusionierte Bild der Beziehung von Künstler und

Gesellschaft nach dem Muster des sühnenden und erlösenden Fluchs.¹⁰ Das sozialistische Denken der damaligen Zeit ging so wie Marx davon aus, dass sich die – einmal überwundene – Macht der Bourgeoisie für den historischen Prozess als nützlich erweisen würde, weil sie Universalismus und Emanzipation in die alte Welt lokaler aristokratischer Ordnungen und Herrschaftsverhältnisse hineingetragen hatte. Ihre Fähigkeit, die Welt zu objektivieren und Kapital aus den durch die wissenschaftliche und technische Vernunft ermöglichten Fortschritten zu ziehen, würde sich gegen sie wenden, um der sozialen Gerechtigkeit zum Sieg zu verhelfen. Bei den innovativen Künstlern folgt aus der Kritik des Bürgers normalerweise kein politisches Argument im engeren Sinne: Die bürgerliche Welt verkörpert zunächst einmal den Utilitarismus, die scheinheilige Moralität, den zweckgebundenen und berechnenden Rationalismus und einen allgegenwärtigen Materialismus. Ihr werden die Eigenschaften des künstlerischen Ichs entgegengehalten: Antirationalismus, die Macht der nicht-instrumentellen Einbildungskraft, der freie Selbstaussdruck jenseits konventioneller Schranken, ein Idealismus, der sich aus dem Kult eines genialen Individuums speist, dessen Einzigartigkeit die befreiende Macht schöpferischer Kräfte bezeugt. Reicht es aus, dass der Bürger denjenigen verkörpert, den der Künstler, wie Valéry sagt, als sein Gegenteil »entdeckt und definiert«¹¹, damit die Kunst zu einer Kraft des gesellschaftlichen Wandels werden kann?

- 15 Baudelaire wie Flaubert suchen die Schuld bei der industrialisierten und mechanisierten Moderne und bei allen Kräften, die, einschließlich der Forderungen nach demokratischer Gleichheit, eine den streng materialistischen Hoffnungen von Wohlbefinden und quantifizierbarem Glück ergebene Gesellschaft befördern. Aus diesem Grund verabscheuen sie die Massen und den ›vermassenden‹ Fortschritt und ästhetisieren ihre eigenen gesellschaftlichen Ideale: Eine Aristokratie des Geistes und der schöpferischen Produktion bilden nämlich das einzige Bollwerk gegen die Erfindung einer Welt ohne Eigenschaften. Graña betont, dass dieser Abscheu vor der – ihrem Geiste nach bürgerlichen – Masse und dem Pöbel keine Entsprechung in einer rein politischen Geographie der ideologischen Positionen hat:

»Wenn Flaubert und Baudelaire nicht im eigentlich politischen Sinne des Wortes konservativ waren, so waren sie doch auch keine modernen Machiavellisten, die sich im Stile von Berufspolitikern mit der Feinmechanik des Herrschens auseinandergesetzt hätten. Sie interessierten sich weder für den absichtsvollen Gebrauch der Macht noch für die Verwirklichung einer gesellschaftlichen Ideologie, noch für die Inthronisierung eines Parteiwillens. Die Funktion der Macht bestand für sie darin, einen Cordon sanitaire für die Elite zu schaffen, damit diese ihre intellektuellen Aufgaben erfüllen konnte, ohne dabei von den Massen gestört zu werden.«¹²

- 16 Der Kult der Einzigartigkeit, das Schauspiel der Idiosynkrasie, die Verherrlichung des Dandy-Bohemiens, der auf die Distanz zwischen Künstler und Publikum allein durch seine Selbstbehauptung und Selbstdarstellung reagiert, die Argumente und Techniken der Aristokratisierung des Schriftstellers – all dies besitzt eine doppelte Bedeutung: Es befördert einen nicht-konservativen Individualismus, der auf aristokratische Weise gegen die bürgerliche und materialistische Ordnung protestiert, und weist eine teleologische Geschichtsphilosophie zurück, die die Neuartigkeit oder Originalität des unverwechselbaren Schöpfers mit dem als kollektives Gebot permanenter Überschreitung begriffenen Fortschritt verwechselt. Aus den Untersuchungen zur ideologischen Haltung der avancierten Kunst in Frankreich vor 1870 können wir mithin die Doppelhelix eines Genoms der künstlerischen Moderne extrahieren: Das regulative

Ideal der künstlerischen Autonomie ermöglicht die vollständige Verwirklichung des schöpferischen Projekts, das zugleich ein Mittel der radikalen Kritik an der bürgerlichen, das heißt nutzenorientierten und jede Besonderheit vernichtenden Ordnung ist; doch der Zeitbegriff der künstlerischen Innovation muss dem Ideal der Bewegung entsprechen können, ohne dem Geist rein mechanischer Neuerung, eines rationalisierten Systems zwanghafter Überschreitung anheimzufallen, der den Originalitätsgehalt des künstlerisch Neuen selbstverständlich zunichtemachen würde.

- 17 Bei Baudelaire wird diese Dualität, wie Antoine Compagnon vermerkt, zur Quelle vielfältiger Zweideutigkeiten und Spaltungen. Die Moderne ist von Grund auf widersprüchlich, ist sie doch auf unauflösbare Weise zugleich das Vorübergehende und das Unveränderliche, das Kontingente und das Ewige; die Moderne ist von kritischer Ablehnung geprägt, denn sie ist antibürgerlich, nutzenfrei, von unbestimmter Bedeutung; die Moderne zeichnet sich durch Reflexivität aus, durch die der Selbstkritik und Selbstbezüglichkeit des Werkes und durch die der scharfsinnigen Ironie des Künstlers. Alles in allem wendet sich die Baudelaire'sche Philosophie der schöpferischen Leistung gegen eine Verzeitlichung des Neuen, um die Gegenwart zu feiern. Dabei wird nicht die zeitliche Dimension jeder Handlung und jeder Situation verleugnet, sondern die determinierende Macht der Vergangenheit zurückgewiesen, und zwar in zweierlei Hinsicht: sowohl in der Vorstellung, die Vergangenheit sei ein Sinn- und Werteservoir, das in der Gegenwart konserviert sei, als auch in der Vorstellung, sie verkörpere das, was verworfen bzw. systematisch überwunden werden müsse. Die Vergangenheit wird als eine »Abfolge singulärer Modernen« gesehen;¹³ sie an die Gegenwart zu binden, liefe darauf hinaus, die Gegenwart anzuketten und zu zerstören, ganz so, wie ein Begriff der Gegenwart als permanenter Überschreitung diese in einer Zukunft, von der sie unablässig auf den zweiten Platz verwiesen wird, ankettet und zerstört. Nur eine diskontinuierliche Konzeption des Neuen kann die Doppeldeutigkeit des Schönen, Ephemeren und Ewigen bewahren.
- 18 Damit also der Wert der Avantgarde in der künstlerischen Sphäre Gestalt annehmen und die ästhetische Innovation mit dem gesellschaftlichen und politischen Fortschritt kurzschließen kann, muss er die kritische Ablehnung zu einem Bruch werden lassen, das Neue auf einer zeitlichen Achse der fortgesetzten Brüche mit der Vergangenheit eintragen und einen Kult der Zukunft begründen, in dem jeder schöpferische Akt, jeder schöpferische Ausdruck lediglich in kritischer Abkehr von der Vergangenheit und im Vorgriff auf eine neue, der Baudelaire'schen Ewigkeit diametral entgegengesetzte Dauerhaftigkeit sinnvoll sein kann – die einer indefiniten Erneuerung. Indem sie die ästhetische Erneuerungsbewegung an den Fortschritt assimiliert, fördert die Avantgarde eine teleologische Konzeption der wachsenden Autonomie der Kunst: Als regulative Ideologie möchte sie einen kausal-deterministischen Rahmen für die zukünftige Geschichte einer Kunst und für die Neubewertung ihrer Vergangenheit schaffen. In diesem Rahmen wird beurteilt, was ihre Werke dazu beitragen, dass diese Kunst zum Bewusstsein ihrer historischen Notwendigkeit findet. Dabei wird die Innovation mehr und mehr auf eine forschende Tätigkeit reduziert, die sich auf die formalen Eigenschaften einer jeden Kunst kapriziert, auf das, was deren vermeintlich irreduzible Besonderheit ausmacht und was sich in keiner Weise mit der Struktur oder den Eigenschaften irgendeines äußeren Bezugspunktes verbindet. Dieses souveräne Prinzip kommt in der Malerei als Abkehr von der mimetischen Wirklichkeitsdarstellung, in der Musik als Überschreitung der tonalen Sprache und in

der Literatur als Transformation der herkömmlichen Erzählgrammatik und einer rein expressiven Funktion der Affekte zum Tragen.

- 19 Ziehen wir eine erste Zwischenbilanz. Die historizistische Konzeption des Neuen als einer auf ein Ziel ausgerichteten systematischen Überschreitung begründet Bündnisse mit dem Hinweis auf eine Komplementarität der Positionen: Der innovative Künstler führt in seiner Sphäre denselben revolutionären Kampf gegen den Konservatismus und die bestehende Ordnung, wie ihn die unterdrückten Klassen gegen die bürgerliche Ordnung führen. Wie aber sieht die außerkünstlerische Wirksamkeit dieser ästhetischen Radikalität aus? Hat der Künstler einer sozialen Bewegung etwas anderes anzubieten als seine indirekte Unterstützung? Kann er in irgendeinem Sinne eine messianische Rolle übernehmen, wenn er seine Kunst dem Gebot der ästhetischen Originalität unterstellt?

Individualismus und Originalität

- 20 Soziologen und Historikern ist daran gelegen, die Innovationspotentiale der verschiedenen Organisationsformen der künstlerischen Produktion miteinander zu vergleichen. Doch die üblichen Unterscheidungen zwischen den Organisationsweisen des künstlerischen Lebens beruhen oft auf vereinfachenden Typisierungen. Ein wesentlicher Faktor, der bestimmten Künstlern in jeder Organisationsform eine angemessene Freiheit garantiert, gerät dadurch aus dem Blick: der Einfluss, den sie ihrem Ruf verdanken. Die Handlungs- und Verhandlungsmacht, die ein Künstler nutzen kann, um selbstbestimmter zu arbeiten, wächst tatsächlich mit der Wertschätzung, die man ihm entgegenbringt. Dieser Mechanismus variiert sicherlich von einem Kunstproduktionssystem zum anderen, da der Erwerb einer Reputation im Kontext des aristokratischen oder fürstlichen Mäzenatentum nicht denselben Regeln gehorcht wie im Kontext des Marktsystems, der öffentlichen Förderung oder der Kontrolle durch eine Akademie oder Berufsvereinigung, die ein Monopol auf die Vergabe von Preisen und Entlohnungen, Titeln und öffentlichen Ämtern besitzt. In allen Fällen aber laufen die Anstrengungen und Kämpfe, die der innovative Künstler zum Zwecke der Selbstbehauptung auf sich nimmt, auf die Suche nach einem Vorteil heraus, der gegen die strengen Regeln des jeweiligen vorherrschenden Systems verstößt.
- 21 Betrachten wir etwa eine Sozialphilosophie, die explizit oder implizit das Gebot ästhetischer Originalität oder, genauer gesagt, den Triumph des Individualismus als des Zusammenspiels von Autonomie, Authentizität und kritischer Reflexivität verinnerlicht hat, zu dessen ausdrucksstärksten Symbolen und sprachgewandtesten Herolden der Künstler avanciert. Im Hinblick auf die Antinomien der künstlerischen Moderne stellt Vincent Descombes in seinem Buch über Proust¹⁴ folgende Frage: Was geschieht, wenn jeder Künstler originell zu sein hat? Baudelaires Analysen sind auch in diesem Zusammenhang aufschlussreich: Das individualistische Regime künstlerischen Schaffens beinhaltet einen begrifflichen Widerspruch, da die meisten Künstler nicht darauf hoffen dürfen, in ihrer schöpferischen Arbeit die Gleichung der gelungenen Individualisierung mit ihren drei Variablen Emanzipation, Autonomie und Selbstverwirklichung lösen zu können. Wenn sie keine Anerkennung für die Originalität ihrer Werke finden, sehen sich die meisten unter dem Druck einer Pflicht zur Originalität dem »Zweifel«, der »Armut der Erfindung«, dem »Chaos einer unfruchtbaren und entnervenden Freiheit« ausgesetzt. Dass viele Künstler in dem

Wunsch, sich von anderen zu unterscheiden, bei einer ohnmächtigen Nachahmung innovativer Muster landen, ist eine der vielen Paradoxien des künstlerischen Wettbewerbs. Sie werden zu »artistischen Affen«. Voller Selbsthass und Bewunderung für die kreativsten ihrer Kollegen, deren Vorbild sie gleichermaßen anspricht und zugrunde richtet, entfremden sie sich zunehmend von sich selbst.

»Baudelaire erkennt [...], dass es heutzutage viel schwerer ist, ein glücklicher Künstler zu sein, als ehemals. [...] Früher gab es einen kollektiven Stil, das heißt einen Stil, der Eigentum einer Gruppe (einer ›Schule‹ und, jenseits der Schulen, einer Gesellschaft) eigen war. [...] Unter einem solchen Kunstregime fanden die weniger originellen Individuen ihren ›rechtmäßigen‹ Platz in einer sekundären Funktion: Sie folgten ›der Leitung eines mächtigen Meisters [...] und [gingen] ihm bei allen seinen Arbeiten zur Hand‹ (Baudelaire, *Der Salon von 1846*). So war in Wirklichkeit niemand gezwungen, Originalität zu beweisen. Unterdessen haben wir die Spielregeln geändert. Im nachrevolutionären Kunstregime ist ein kollektiver Stil nicht nur *de facto* inexistent, er ist prinzipiell ausgeschlossen. Vor allem darf es keinen gemeinsamen Stil für alle geben. Jedes Programm einer ›Rückkehr zur Ordnung‹ [...] wird mit gutem Recht als tyrannische Machtergreifung ausgemacht. Mit welchem Recht sollten bestimmte Individuen anderen ihre stilistischen Vorlieben aufzwingen? Mit welchem Recht erklärt man die Epoche der Experimente und Erfindungen für beendet? Nun aber fordert Baudelaire uns auf, die andere Seite der Moderne zu gewärtigen, den Preis, der für die Verherrlichung des Individuums zu entrichten ist: ›Die Individualität – dieses kleine Stück eigenes Land – hat die kollektive Originalität aufgezehrt‹ (ebd.) ... In einem holistischen Kunstregime ist die Originalität der Lösungen, die man für künstlerische Probleme findet, eine kollektive. Wegen der ›unendlichen Aufspaltung im Bereich der Kunst‹ (ebd.) ist in einem individualistischen Regime jeder einzelne dazu gezwungen, ungeahnte Lösungen für immer kompliziertere Probleme zu finden. Baudelaire sieht, dass die Verherrlichung des Individuums in den meisten Fällen ›Zweifel‹ und ›Armut der Erfindung‹ hervorbringt. Die meisten sind in Wirklichkeit nicht in der Lage, persönliche Originalität zu beweisen. Sie müssen sich deshalb mit einer geborgten Originalität zufriedengeben. In Ermangelung eines kraftvollen kollektiven Stils wird die kraftlose Nachahmung zum Schicksal der meisten Künstler. Sie werden zu ›artistischen Affen‹. Statt in einer Schule die legitime Herrschaft eines Meisters zu erfahren, erfahren die artistischen Affen die empörende Herrschaft einer kraftvolleren Persönlichkeit.«¹⁵

- 22 Wir können die künstlerische Produktion und die Beurteilung der Künstler aus einer ergänzenden Perspektive, nämlich der des Marktes betrachten. In der Marktwirtschaft verdankt sich der Wettbewerb zwar ebenfalls der permanenten Innovation, doch hat er andererseits auch eklatante Erfolgsunterschiede und eine größere Flüchtigkeit der Karrieren zur Folge. Welche Bedeutung soll man diesen Ungleichheiten beimessen? Kommt darin eine Verblendung des Publikums zum Ausdruck, dessen Präferenzen von den einflussreichsten Akteuren der Kunstmärkte nach Belieben manipuliert werden können? Spiegeln sie eine objektive Hierarchie der in Konkurrenz stehenden Talente wider, wie immer die Ursachen für diese Hierarchie auch aussehen mögen? Oder sind sie den modernen Reproduktions- und Verbreitungstechnologien geschuldet, welche die eher begrenzten Begabungsunterschiede zwischen den Künstlern maßlos dramatisieren, weil sie die Kunstmärkte aufblähen und das Gefälle der an ihnen erzielten Erfolge vergrößern? Mit den Antworten auf diese Fragen verändert sich sowohl die Repräsentation dessen, was man als Gemeinschaft der Künstler versteht, als auch die der möglichen kollektiven Ideale, die mit dem Gebot ästhetischer Originalität zu vereinbaren sind.

- 23 Da es auch um die Frage geht, ob der nach Originalität strebende Künstler ein gesellschaftliches Vorbild sein kann, hat die Debatte eine darüber hinausgehende soziale und politische Tragweite: Man muss also den Individualismus von einer seiner Inkarnationen, dem Bürger, ablösen. Der Antikonformismus ist es dann, der den Sockel einer expressivistischen Konzeption der Individualität bildet. Die Werte der Originalität, der Authentizität und der persönlichen Wahrhaftigkeit sind ein Teil dessen, was Charles Taylor die »subjektive Wende«¹⁶ oder auch die »expressivistische Wende«¹⁷ der modernen Kultur in Europa genannt und auf die Werke Rousseaus und Herders zurückführt hat. Nach dieser Auffassung eignet den Individuen eine Art unvorgängiger Innerlichkeit; die Individualität jedes einzelnen gründet sich auf die besonderen Eigenschaften seiner Persönlichkeit, die man vor der Nachahmung und dem Einfluss anderer bewahren muss. Dank der Reflexivität des bewussten Selbstverhältnisses und des inneren Dialoges kann jeder versuchen, in die intimen Gründe seiner eigenen Persönlichkeit vorzudringen. Die Authentizität ergänzt die reflexive Kontrolle eines ehrlichen Selbstverhältnisses um die Anerkennung der Originalität jeder individuellen Existenzweise, die Ursprung einer Rhetorik der Differenz und der Diversität ist: Idealerweise sollte die Selbstverwirklichung weder durch gesellschaftlichen Konformismus noch durch Ungleichheiten gestört werden, da sie den wahren Wert der Persönlichkeit jedes einzelnen verbergen und ihre vollständige Entfaltung verhindern. Denn wenn jeder eine ursprüngliche Weise des Menschseins hat, dann muss auch jeder dieses Selbst noch ausfindig machen, das sich auf kein vorgängiges Muster zurückführen lässt. Als Modell für die Selbstdefinition wird der Bezug auf die Kunst und den Künstler hier wesentlich:

»Bei Herder und in der expressivistischen Auffassung des menschlichen Lebens wird die Beziehung [zwischen Selbstfindung und künstlerischer Schöpfung] ganz eng. Die künstlerische Schöpfung wird zum mustergültigen Verfahren, durch das die Menschen zur Selbstdefinition gelangen können. Der Künstler wird in gewisser Weise zum paradigmatischen Exemplar des Menschen, der als Handelnder eine originelle Definition seiner selbst anstrebt. Seit 1800 etwa besteht die Neigung, den Künstler als Helden zu stilisieren, in seinem Leben das Wesen der *Conditio humana* zu erblicken und ihn als einen Seher, den Schöpfer kultureller Werte, zu verehren. [...]

Sofern wir durch Äußerung unserer Anlagen wir selbst werden, und sofern das, was wir werden, laut Voraussetzung etwas Originelles, auf nichts Vorgegebenem Beruhendes ist, dann ist das, was wir zum Ausdruck bringen, ebenfalls keine Nachahmung des Vorgegebenen, sondern eine Neuschöpfung. Die Vorstellungskraft denken wir uns als etwas Kreatives.

Dieses Beispiel wollen wir ein wenig näher betrachten, denn daraus ist für uns ein Paradigma geworden: Ich entdecke mich selbst durch mein von mir als Künstler erzeugtes Werk, durch das, was ich erschaffe. Meine Selbstfindung gelingt auf dem Weg über eine Schöpfung, durch die Herstellung von etwas Originellem und Neuem. Ich präge eine neue künstlerische Sprache – eine neue Malweise, ein neues Metrum oder eine neue lyrische Form, eine neue Erzählweise –, und einzig und allein dadurch werde ich zu dem, was ich von meinen Anlagen her bin.«¹⁸

- 24 Wie aber findet man von der expressiven Befreiung des individuellen Verhaltens zum kollektiven Leben? Kann der Wert der Originalität eine gesellschaftliche Norm der Selbstverwirklichung bilden? Wie Charles Taylor hervorhebt, begründet die Verbindung von Authentizität, Originalität und Freiheit eine Konzeption, die in direktem Gegensatz zur einengenden Moral der normativen Konventionen und zur utilitaristischen, instrumentellen Ordnung steht, die wir den Rationalisierungen des modernen Lebens verdanken: dem technischen Fortschritt, der mechanisierenden

Industrialisierung, der Organisation der gesellschaftlichen Beziehungen nach der – auch demokratischen – Disziplin der Regelmäßigkeiten und dem Gesetz der Zahl. Wie lässt sich also auf dem überaus differenzierenden Grundsatz der persönlichen Authentizität ein Gemeinwesen aufbauen?

25 Die erste künstlerische Moderne, die man, dem Beispiel Compagnons folgend, vom Prinzip der Avantgarde unterscheiden sollte, machte sich diesen Wert der Originalität zu eigen, ohne ihn einer historischen Teleologie zu unterwerfen. Der expressivistische Begriff der Selbstverwirklichung postuliert die Universalität einer entsprechenden Fähigkeit als eines seiner Grundprinzipien: Nur externe Zwänge können Personen davon abhalten, sich in ihrer Originalität zu entfalten. Es gibt also eine aristokratische und eine relativistische Variante dieser modernistischen Position, wobei die aristokratische Variante davon ausgeht, dass nur wenige, außergewöhnliche Persönlichkeiten, die – und sei es auf schmerzliche oder tragische Weise – bereit sind, die Größe des authentischen Individuums in einer dem Konformismus unterworfenen Welt zu bezeugen, in vollem Umfang über das Vermögen der Selbstverwirklichung verfügen; die relativistische Variante hingegen begreift jenes Vermögen quasi als eine anthropologische Konstante, welche die expressiven Unterschiede des individuellen Verhaltens und Engagements legitimiert, ohne sie auf ein normatives Modell der Praktiken und Repräsentationen zu beziehen.

26 Das Prinzip der Avantgarde wiederum knüpft die kritische Überschreitung jedes Bestehenden auf dogmatische Weise an die Überlegenheit einer Zukunft der permanenten Erneuerung:

»Man verwechselt [...] allzu oft Moderne und Avantgarde. Beide sind zweifellos paradox, doch sind sie nicht mit denselben Dilemmata konfrontiert. Die Avantgarde ist nicht einfach eine radikalere und dogmatischere Moderne. Während man die Moderne mit einer Leidenschaft für die Gegenwart gleichsetzen kann, erfordert die Avantgarde ein historisches Bewusstsein der Zukunft und den Willen, seiner Zeit voraus zu sein. Während sich die Paradoxie der Moderne auf ihr zweideutiges Verhältnis zur Modernisierung zurückführen lässt, ist die der Avantgarde in ihrem Geschichtsbewusstsein begründet. Zwei widersprüchliche Grundideen sind nämlich für die Avantgarde konstitutiv: die Destruktion und die Konstruktion, die Verneinung und die Bejahung, der Nihilismus und der Futurismus. [...]

Da die permanente Innovation auch ein jähes Veralten zur Folge hat, wurden Moderne und Dekadenz zu Synonymen, als man die erste Moderne nicht mehr verstand. Das Neue und das Veralte trennt seitdem kaum mehr ein Wimpernschlag. Dieses unerträgliche Schicksal haben die Avantgarden dadurch heraufbeschworen, dass sie sich historisierten und die unbestimmte Bewegung des Neuen als kritische Überschreitung darstellten. Um sich einen Sinn zu bewahren, der sie von der Dekadenz unterscheidet, muss sich die Erneuerungsbewegung als ein Weg zum Wesen der Kunst, als eine Konzentration und Reinigung verstehen.«¹⁹

27 Erhebt man es zur Doktrin, dass die Vergangenheit und jede Art von Konservatismus in kritischer Absicht getilgt werden muss, dann befördert man den Nonkonformismus zum obersten Wert: So lange dieser keiner ästhetischen Kontrolle unterliegt, die der Überschreitung eine Richtung vorgibt, hat er einen starken Hang zur Anarchie, zur Revolte oder zur Ironie. Gliedert man die künstlerischen Fortschritte umgekehrt in einen historischen Prozess ein, dann schreibt man ihnen auf autoritäre Weise ein Entwicklungsmodell vor. Damit zwingt man jene Künstler zur Unterwerfung, die sich – im Rahmen jener Gruppen, Kreise, Schulen und Moden, welche zur systematischen Erschließung und Ausbeutung der als am fruchtbarsten geltenden Innovationen gebildet werden – den ästhetischen Initiativen der Anführer anschließen. Die

Verbindung von systematischer Ästhetik und einer Organisation in hierarchischen Gruppen führt zu einem Autoritätsdenken, zu ästhetischem Dogmatismus, zu wissenschaftlicher Einschüchterung, zur charismatischen Herrschaft von Lehrern über Künstler, die sich vorübergehend oder dauerhaft auf den Status von Schülern verwiesen sehen und sich dazu verpflichten, den Prinzipien ihrer Gruppe entsprechend originell zu sein.

- 28 Antikonformismus und Systemdenken, die seit dem Ende des 19. Jahrhunderts in den avantgardistischen Konzeptionen der künstlerischen Innovation koexistieren, bringen zu verschiedenen Zeiten unterschiedliche Gegenpositionen zur etablierten Ordnung hervor: den Kubismus, die Zwölftonmusik, den russischen Konstruktivismus auf Seiten einer formalistischen Überschreitung; den Dadaismus und die Provokationen Marcel Duchamps, den humoristischen Minimalismus Érik Saties, die surrealistische Poesie auf Seiten einer ironischen, provokativen oder nihilistischen Kritik der herrschenden Konventionen; und nach dem Zweiten Weltkrieg die Strömungen der abstrakten Malerei, der seriellen Musik, der formalistischen Subversion des literarischen Erzählens im Nouveau Roman einerseits und die Kompositionen von John Cage, Jean Dubuffets Art brut, die Pop-Art, das absurde Theater, die Arbeiten des Collège de Pataphysique andererseits.

Eine peinliche Schwärmerei: die gesellschaftlichen Eliten und die avancierte Kunst

- 29 Jede avantgardistische Überwindung der Tradition setzt hinreichende Vertrautheit mit der kritisierten und abgetanen künstlerischen Vergangenheit voraus, damit man ihre Neuerungen und Provokationen auch versteht, besonders dann, wenn sie – etwa in der Nachfolge Duchamps oder der Dadaisten – wie der Ausdruck eines extremen Nihilismus, wie der Gipfel der Willkür, ja der Bedeutungslosigkeit erscheinen, sofern sie nicht von einer überzeugenden Interpretationsarbeit begleitet werden. All dies scheint zu einer Entfremdung zwischen der avantgardistischen Kunst und den Massen beizutragen, zu deren Emanzipation die meisten innovativen Künstler durch die Originalität ihrer Erfindungen doch gerade beizutragen hoffen.
- 30 Und so fragen sich viele Künstler, viele Kunsttheoretiker und viele Autoren, die einen Sinn für die gesellschaftlichen Widersprüche und ihre kulturellen Niederschläge haben: Wie kann sich die bürgerliche Gesellschaft so hemmungslos mit den kulturellen und künstlerischen Protesten der innovative Kunst gegen ihre Vorherrschaft abfinden, dass sie den Künstlern moderne Tempel – Museen, Sonderausstellungen, Opern- und Konzertsäle, Festivals usw. – einrichtet und sie vergöttert, mögen ihre Kritiken und Proteste auch noch so extrem ausfallen? Und wie können sich wiederum die Künstler mit einer so lästigen Schwärmerei der Eliten für ihre revolutionären Provokationen abfinden? Allgemeiner gesprochen: Wer ist in einem auf sozialem Protest basierenden ästhetischen Regime der Adressat des Kunstschaffens? Und wen repräsentiert der kulturelle Wohlfahrtsstaat eigentlich, wenn er die Sanktionen des Marktes korrigiert oder gar in ihr Gegenteil verkehrt? Handelt er im Namen der gesamten Öffentlichkeit, wenn er das unterstützt und bewahrt, was theoretisch und langfristig gesehen zum kollektiven Erbe werden soll? Oder setzen seine Eingriffe im Namen der legitimen Autonomie der Kunst nur die sehr speziellen Interessen einer »kulturellen Klasse« oder einfacher noch: der professionellen Künstler durch?

- 31 Sicherlich fanden die radikalsten künstlerischen Innovationen in den oberen Klassen immer den stärksten Rückhalt. Doch wie Diana Crane in ihrer Untersuchung über die Avantgarde-Malerei in New York nach 1940 hervorgehoben hat²⁰, muss man das erste Publikum der Avantgarden vor allem als Anhängerschaften (*constituencies*), als Vertreter von Organisationen (Regierung, Universitäten, Unternehmen, Stiftungen), Angehörige professioneller Subkulturen (Experten, Kritiker, Konservatoren, Händler, Künstler, Kunstpädagogen) und Netzwerk von Sammlern und Intellektuellen begreifen, die innerhalb verschiedener Gruppen in wechselseitiger Abhängigkeit agieren. Da die Künste unterschiedlich verbreitet und »angeeignet« werden, schwankt die Genauigkeit, mit der sich die Besucherzahlen für die Zentren zeitgenössischer Kunst und Kultur analysieren lassen: Aussagen über das Publikum der darstellenden Künste, das Konzert-, Theater- und Opernkarten löst, lassen sich leichter treffen als solche über das Publikum moderner Kunstgalerien oder über Sammler zeitgenössischer Kunst. Doch jenseits der unterschiedlichen Erhebungsweisen kommen die soziologischen Arbeiten zu einhelligen Ergebnissen.
- 32 Einerseits rekrutiert sich das Publikum jener Gegenwartskunst, die man als »anspruchsvoll« bezeichnen könnte, aus den intellektuellen Berufen und im Speziellen aus dem Kreis der Kreativen und Fachleute der Kunstwelten selbst. Die mittlerweile klassische soziologische Erklärung Weber'scher Prägung begreift die professionelle Welt der anspruchsvollen Künste als ein hochspezialisiertes Tätigkeitsfeld, das Innovationskompetenzen bzw. eine Vertrautheit mit der Innovation oder wenigstens, nach einer Formulierung Bourdieus, eine »Prädisposition, wenn nicht die solchermaßen produzierten neuen Werke, so zumindest die Absicht des Brechens mit den etablierten Normen zu verstehen«, voraussetzt.²¹ Andererseits kann diese »vermittelnde Nachfrage« den kritischen Würdigungen, die sich in theoretischen Texten oder begleitenden Diskursen um die Erhellung der innovativen Kunstwerke bemühen, eine Richtung geben; sie ist auch wichtig, um die Künstler mit den diversen Fachleuten in Kontakt zu bringen, die an der Unterstützung, Anregung, Finanzierung und Verbreitung ihrer Werke beteiligt sind.²²
- 33 So hat man alle Arten von Erklärungen für das Paradoxon des bürgerlichen Genusses einer antibürgerlichen Kunst gesucht: Die Werke und ihre wahrhaft innovative Bedeutung seien für bürgerliche Philister nur aufgrund eines Missverständnisses oder von »Widersprüchen in der Klassenposition« verständlich; sie seien niemals wirklich »vereinnehmbar«, weil sich die Innovation nicht durch ihre Einbindung in Marktkreisläufe oder öffentliche Förderprogramme domestizieren lasse und sie mithin auch nicht die kritische Macht ihrer tiefen Bedeutung verlöre; oder aber die Werke entfalteten ihre politisch revolutionäre Wirkung nur mittel- oder langfristig, was dank einer unheilvollen List der historischen Vernunft dafür sorgen könnte, dass sich die Bürger möglicherweise doch noch ihr eigenes Grab schaufelten.
- 34 Die Erfolge der Neuerer und die Anerkennung der avantgardistischen Provokationen machen die Frage der sozialen und politischen Macht der künstlerischen Innovation zu einer unlösbaren Aporie. Doch umgekehrt wirft die soziale und politische Stellung der – solchermaßen anerkannten – innovativen Kunst in fast schon karikaturhafter Weise die Frage nach dem Begriff der künstlerischen Innovation selbst auf: Welche Autonomie soll man einem Innovationssystem zubilligen, welches sich so gut an den Markt angepasst hat, dass es zu einer treibenden Kraft der Marktentwicklung geworden ist – und sei es dadurch, dass es in den Kulturverwaltungen und ihren Fachberatern einen

Ersatz für die private Nachfrage gefunden hat? Und was unterscheidet eigentlich die Welt der anspruchsvollen Kunst und ihres gewagten Avantgardismus von allen anderen Formen des künstlerischen und kulturellen Ausdrucks, die sich auf ihre eigene – auch ohne formalistische Überbietungsstrategien gefundene – expressive Kraft und ästhetische Originalität berufen und nicht gedenken, die Unterteilungen und Hierarchien zwischen einer autonomen und einer von anderen Gesetzen als denen der Originalitätssuche bestimmten heteronomen Kunst zu akzeptieren?

Schlussfolgerung

- 35 Zwei Kulturbegriffe haben sich im Laufe der vergangenen beiden Jahrhunderte durchgesetzt: Der eine, im 18. Jahrhundert aus der Philosophie der Aufklärung hervorgegangen, ist universalistisch. Der andere hat sich im Anschluss an Rousseau und Herder im 19. Jahrhundert herauskristallisiert und ist differentialistisch. Dem ersten Begriff zufolge kommt in der Kultur, in ihren alltäglichen Leistungen wie in ihren herausragenden Werken, in ihren einsamen Vorstößen wie in ihrer massenhaften Verbreitung, die befreiende Kraft einer rational organisierten Gesellschaft zum Ausdruck, die sich mehr und mehr von den ihr durch Natur, Unwägbarkeiten und knappe Ressourcen auferlegten Grenzen zu emanzipieren versucht. Diese Kraft wohnt allen schöpferischen Ordnungen inne – der künstlerischen, der wissenschaftlichen, der geistigen, der symbolischen, der politischen Ordnung. Und die von der Kultur ausgehenden Fortschritte zeichnen den Weg für die Einrichtung eines kollektiv befreienden Gesellschaftssystems vor. Der zweite Kulturbegriff bringt die Innerlichkeit und die geistige Entwicklung der Individuen gegen die korrumpierende Macht der Gesellschaften in Anschlag, die den Raum des Berechenbaren und Verhandebaren auszuweiten und die Entwicklung des Menschen auf den Teufelskreis endlos anwachsender Bedürfnisse und immer kürzerer und neuer Herstellungs- und Verbrauchszyklen zu beschränken trachten. Unter dem Eindruck einer Rousseau'schen Konzeption der Beziehung zwischen Natur, Kultur und Gesellschaft sah die romantische Revolution die Kultur eher in enger Verbindung mit der Religion, der Kunst, den moralischen Werten der Verständigung, der inneren Stimme des Gewissens und dem persönlichen Ausdrucksvermögen als mit den Kräften der zivilisierenden Gesellschaft. Vorrang hat hier die Vielfalt kultureller Ausdrucksformen. Dabei bilden die einzigartige Persönlichkeit jedes einzelnen in der Gesamtheit seiner schöpferischen Vermögen und die besondere Gestalt jeder Gruppe, deren Mitglieder bleibende gemeinsame Erfahrungen teilen, die letzten Gründe für die Unterschiede.
- 36 Die Kunst, ihre gesellschaftliche und politische Macht und ihre Innovationprinzipien werden in diesen beiden Repräsentations- und Interpretationssystemen unterschiedlich begriffen. Im einen Fall stellen die Universalität einer Kultur und die übereinstimmenden Beurteilungen einer begrenzten Menge von Werken, die einhellig bewundert werden, hochgradig positive Bezugsgrößen dar; als eine ihrer stärksten symbolischen Ausdrucksformen ist die Kunst genau wie die Zivilisation zu kumulativen Fortschritten in der Lage; das schöpferische Werk besitzt einen gesellschaftlich emanzipatorischen Wert, auch wenn es zunächst nur von einer Elite verstanden und geschätzt wird. Auf der anderen Seite herrscht ein differentieller Relativismus vor: Die künstlerischen Äußerungen sind vielgestaltig; eine hierarchisierende Klassifikation tut den Besonderheiten der Werke unterschiedlicher Gruppen Gewalt an. Dabei spielt es

keine Rolle, ob diese Gruppen eine soziale, räumliche (Land, Region, Stadt, Viertel), ethnische, konfessionelle oder sprachliche Identität haben – wobei diese Unterscheidungsmerkmale selbstverständlich auch kombiniert auftreten können. Der Künstler beweist hier eine allgemeine schöpferische Disposition, und sowohl die Künste untereinander als auch die Beziehungen zwischen Kunstproduzenten und -konsumenten lassen sich ausschließlich nach ihrem jeweiligen Innovationsgehalt klassifizieren; die Bewegung der Kunst ist eher die einer Veränderung in der Fülle und der Vielfalt als die des Fortschritts und seiner Teleologie.

- 37 Und doch ist das Verhältnis zwischen Künstler und Publikum in beiden Kunst- und Kulturkonzeptionen – der universalistischen und der relativistischen – problematisch. Einerseits ist das einmütige Bekenntnis zu den Künsten und ihren anerkannten künstlerischen Werten eine Forderung, die sich von der gesellschaftlichen Wirklichkeit der Präferenzen und Praktiken merklich unterscheidet; und der zum Erneuerer stilisierte Künstler ist dem Publikum vielleicht in einem solchen Maße voraus, dass er die gesellschaftlich und/oder politisch befreiende Mission der Kunst, deren Held er doch sein soll, noch weiter überstrapaziert. Andererseits ist die Kreativität eine allgemeine Disposition, doch die Maßstäbe künstlerischen Gelingens unterscheiden und klassifizieren noch die kreativsten Künstler, und der Markt versteht es auf bewundernswerte Weise, im Rhythmus immer kürzerer Begeisterungszyklen Talente in großer Zahl zu ködern und auszusortieren.
- 38 Ob man die Distanz zwischen dem innovativen Künstler und dem Gemeinwesen nun (wie die Baudelaire'sche Moderne) elitär und pessimistisch verteidigt oder sie (nach dem Avantgardeprinzip) politisch-ästhetisch rationalisiert, beide Optionen werfen die Frage nach der Konvergenz bzw. Divergenz der Dynamiken des Erschaffens und des Konsumierens auf. In dieser Distanz kommt eine fortwährende Paradoxie zum Ausdruck, die mit der Gleichsetzung von Innovation einerseits und gesellschaftlich wie politisch fortschrittlicher Emanzipation andererseits verbunden ist: Es sind die gesellschaftlichen Eliten, die die künstlerischen Gewagtheiten am beharrlichsten unterstützen, obwohl die Opposition gegen die bürgerliche Vorherrschaft zur ideologischen und politischen Basis der künstlerischen Entwicklung gehört. Diese Paradoxie ruht auf den beiden Säulen der künstlerischen Originalität: dem aristokratischen Heroismus des Schöpfers und dem demokratischen Individualismus des Subjekts.

BIBLIOGRAPHIE

Baudelaire, C. (1977): »Der Salon von 1846«, in: *Sämtliche Werke, Briefe. Bd. 1: Juvenilia, Kunstkritik*, hg. von F. Kemp u. C. Pichois, übers. von G. Meister u.a., München: Hanser (Übers. geringfügig modif.).

Bénichou, P. (1973): *Le Sacre de l'écrivain*, Paris: Corti.

Bénichou, P. (1988): *Les Mages romantiques*, Paris: Gallimard.

- Bénichou, P. (1992): *L'École du désenchantement*, Paris: Gallimard.
- Bourdieu, P. (1971): »Champ du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe«, *Scolies I, Cahiers de recherche de l'École normale supérieure*, Paris.
- Compagnon, A. (1990): *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris: Le Seuil.
- Crane, D. (1987): *The Transformation of the Avant-Garde*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Descombes, V. (1987): *Proust. Philosophie du roman*, Paris: Éditions de Minuit.
- Dreyfus, M., et al. (2000): *Le Siècle des Communismes*, Paris: Éditions de l'Atelier.
- Faure, M. (1985): *Musique et société du Second Empire aux années vingt*, Paris: Flammarion.
- Gaudibert, P. (1977): *Action culturelle. Intégration et/ou subversion*, Paris: Casterman.
- Graña, C. (1964): *Bohemian versus Bourgeois*, New York: Basic Books.
- Hadjinicolaou, N. (1978): »Sur l'idéologie de l'avant-gardisme«, in : *Histoire et critique des arts*, Juli, S. 49-76.
- Hauser, A. (1953): *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München: Beck.
- Matonti, F. (2000): »Les intellectuels et le Parti. Le cas français«, in : Dreyfus et al. (2000), S. 405-424.
- McWilliam, N. (1993): *Dreams of Happiness. Social Art and the French Left, 1830-1850*, Princeton: Princeton University Press.
- Menger, P.-M. (1986): »L'oreille spéculative. Consommation et perception de la musique contemporaine«, in : *Revue française de sociologie*, 27 (3), S. 445-479.
- Poggioli, R. (1968): *The Theory of Avant-Garde*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Ritaine, É. (1983): *Les stratégies de la culture*, Paris: Presses de la FNSP.
- Taylor, C. (1994): *Quellen des Selbst*, übers. v. J. Schulte, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Taylor, C. (1995): *Das Unbehagen an der Moderne*, übers. v. J. Schulte, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

NOTES

1. Hauser (1953).
2. Vgl. zu diesem Thema Gaudibert (1977), Hadjinicolaou (1978) und Ritaine (1983).
3. Ich beziehe mich hier auf Frédéric Matontis Überblicksartikel »Les intellectuels et le Parti: Le cas français«, in: Dreyfus (2000), S. 405-424.
4. Poggioli (1968).
5. Vgl. in diesem Zusammenhang McWilliam (1993).
6. Manche Autoren, die wie Michel Faure (1985) bemerken, dass ein solcher in seiner Kunst wagemutige und innovative Schöpfer wie etwa Debussy konservative oder offen reaktionäre politische Positionen vertreten konnte, greifen zur Erklärung derartiger Divergenzen auf überaus reduktionistische soziohistorische Rekonstruktionen zurück. Diese Ansätze fallen im Allgemeinen dem zum Opfer, was man den Mythos von der Uhrzeitsynchronisation nennen könnte: Sie erwecken den Eindruck, dass die Entwicklung der künstlerischen Produktion und die Dynamik gesellschaftlicher Kämpfe strikt zusammenfallen müssen.
7. Graña (1964).

8. Ebd., S. 55.

9. Bénichou (1973), Bénichou (1988), Bénichou (1992).

10. Für Bénichou ist Alfred de Vigny der Autor, der sich genau auf dem Grat dieser Ambivalenz hält. Wenn man den genialen Schöpfer als hellseherisch für das Kommende begreift, so unterstellt man ihm zugleich Nähe und Distanz zum Volk, sonst wären die beiden Aspekte der schöpferischen Rolle unvereinbar: »Eine Beziehung von größerer Tragweite [als die der unmittelbaren Anwendung der Ideen auf die Dinge] verbindet den Denker mit dem Publikum; ›der Pöbel kann ebenso wenig auf ein Individuum verzichten, wie dieses geniale Individuum auf den Pöbel verzichten kann«. Zudem kann Vigny ebenso gut das enge Verhältnis zwischen dem Genie und seinem Publikum behaupten wie deren Geschiedenheit: ›Das öffentliche Bewusstsein richtet über alles. Ein versammeltes Volk besitzt eine Macht. Ein unwissendes Publikum ist so viel wert wie ein genialer Mann. Warum? Weil das Genie das Geheimnis des öffentlichen Bewusstseins errät. Das Bewusstsein scheint – ebenso wie das Wissen – kollektiv zu sein; und zugleich: ›Der Denker soll sein Werk nur insofern schätzen, als ihm kein öffentlicher Erfolg beschieden ist und er weiß, dass es der Menge voraus ist.« Das ist kein Widerspruch: Diese Polarität ist das Gesetz des dichterischen Hochamtes, so wie er es auffasst – gleichermaßen zurückhaltend und fruchtbar. Wie kann derjenige, der vorne ist, nicht isoliert sein, selbst wenn er weiß, dass man ihm in gewisser Entfernung folgt? [...] Die Vermittlung findet in der Geschichte statt, und zwar so, dass die Menge die Lektion von gestern aufnimmt, während sie die von heute verkennt«: Bénichou (1973), S. 378.

Während sich die Dichtergeneration, die auf die Generation der großen Romantiker folgt, der Desillusionierung hingibt, vereint die Position Vignys das, was die Polarisierungen zwischen Begeisterung und Rückzug voneinander trennen werden – mit dem einen Extrem des missionarischen und prophetischen Dichters in seinem aktivistischen Feuereifer, so wie ihn Hugo verkörpern will, und dem anderen Extrem des schmerzlichen Pessimismus eines Baudelaire, den die Ambivalenzen der Moderne in einem solchen Maße heimsuchen, dass er die Zeichen des künstlerischen Messianismus umkehrt und das Hochamt der Kunst eher als einen Fluch begreift: »So fand die Idee des poetischen Hochamtes, die im Laufe der Krisen des 19. Jahrhunderts zwischen Begeisterung und Rückzug oszillieren musste, bei Vigny schon in den ersten Jahren seiner Laufbahn eine Definition, die von Dauer war und gewissermaßen alle Wechselfälle vorwegnahm. Der Typus des bitteren Edelmanns, der sich aus Gründen des eigenen Überlebens in einen denkenden Herold des Fortschritts verwandelte, schützte den Dichterpropheten besser als jeder andere gegen die Unwägbarkeit der Umstände. Seine strenge, etwas düstere Art stieß weniger auf als andere: Dennoch war sie es, die den notwendigerweise veränderlichen Bedingungen der im Entstehen begriffenen Gesellschaft am besten gewachsen war. Vigny verkörpert zugleich den tätigen Dichter und den Dichter im Exil, einen Hugo und einen Baudelaire, doch die Strenge seines Denkens über die *condition poétique* hatte zur Folge, dass weder der Glanz des einen noch der des anderen auf ihn fiel«: Bénichou (1973), S. 378.

11. Zitiert nach Compagnon (1990), S. 28.

12. Graña (1964), S. 121.

13. Ich bediene mich der Formel von Antoine Compagnon, der diesen Zusammenhang folgendermaßen beschreibt: »Die als Gegenwartssinn verstandene Moderne annulliert jede Beziehung zur Vergangenheit, indem sie diese lediglich als eine Abfolge singulärer Modernen betrachtet, die nicht dabei helfen, den ›Charakter der gegenwärtigen Schönheit‹ zu erkennen. Dabei ist die Einbildungskraft das Vermögen, das für die Gegenwart empfänglich macht, sie setzt ein Vergessen der Vergangenheit und die Bejahung des unmittelbar Gegebenen voraus. Die Moderne ist damit das Bewusstsein der Gegenwart als einer Gegenwart ohne Vergangenheit und Zukunft; sie steht allein mit der Ewigkeit in Verbindung. In diesem Sinne stellt die Moderne, die den Trost oder die Illusion der historischen Zeit zurückweist, eine heroische Entscheidung dar. Der fortwährenden und unwiderstehlichen Bewegung einer Moderne, die eine Sklavin der Zeit ist

und sich selbst verschlingt, dem veralteten Charakter der unaufhörlich erneuerten und die Neuigkeit von gestern verneinenden Neuigkeit stellt Baudelaire das Ewige und Überzeitliche entgegen – weder die Antike noch das Klassische noch das Romantische, die ein ums andere Mal ihres Inhalts beraubt wurden. Die Moderne hält an der Anerkennung der doppelten Natur des Schönen fest, und das heißt auch an der doppelten Natur des Menschen.« Compagnon (1990), S. 30 f.

14. Descombes (1987).

15. Descombes (1987), S. 142 f.

16. Taylor (1995).

17. Taylor (1994).

18. Taylor (1995), S. 72 f.

19. Compagnon (1990), S. 48 f.

20. Crane (1987).

21. Bourdieu (1971), S. 22 f.

22. Menger (1986).

INDEX

Schlüsselwörter : künstlerische Avantgarde, künstlerischer Fortschritt, gesellschaftlicher Fortschritt, Kult der Einzigartigkeit

Mots-clés : avant-garde artistique, progrès artistique, progrès social, culte de la singularité

AUTEURS

PIERRE-MICHEL MENGER

Pierre-Michel Menger ist Professor für Soziologie an der École des hautes études en sciences sociales (EHESS), Paris. Nähere Informationen finden Sie hier.