

DAS AVANTGARDEPROBLEM DER KUNST SEIT DER JAHRHUNDERTWENDE

Lorenz Dittmann

„Avantgarde“ wird heute meist definiert als „Vorkämpfer einer geistigen Entwicklung, besonders in Literatur oder Kunst.“¹

Die ursprüngliche Bedeutung dieses Begriffs ist jedoch eine militärische. In Brockhaus' „Konversations-Lexikon“ (vierzehnte Auflage, 2. Bd., Berlin 1894) heißt es: „Avantgarde, Vorhut, Vortrab, diejenige Abteilung eines marschierenden Truppenkörpers, welche dieser (das Gros) auf eine gewisse Entfernung vorschiebt ... Eine Avantgarde teilt sich nach vorwärts in immer kleiner werdende Abteilungen bis zu der ganz vorn marschierenden Spitze. ... Die vorgeschobenen kleinern Abteilungen haben sich nach der ihnen folgenden größern in betreff der Fortbewegung zu richten.“

Eine militärische „Avantgarde“ bestimmt sich mithin vom Gros, vom Hauptheer aus und muß sich auch in ihrer Fortbewegung nach diesem orientieren.

Bei der Übertragung dieses Begriffs auf eine geistige, künstlerische „Vorhut“ verändert sich die räumliche Bedeutung zu einer zeitlichen.

Hans Magnus Enzensberger, der den militärischen Aspekt des Begriffs in die Erinnerung zurückrief, schrieb dazu: „Das Gelände, in dem die Avantgarde sich bewegt, ist die Geschichte. Die Präposition *avant*, im militärischen Fachausdruck eher räumlich gedacht, kommt in der Metapher wieder zu ihrem ursprünglichen zeitlichen Sinn. Die Künste werden nicht als geschichtlich invariante Tätigkeiten des Menschengeschlechts oder als Arsenal der zeitlos existierenden ‚Kulturgüter‘, sie werden als ein stets vorschreitender Prozeß angeschaut, als ein *work in progress*, an dem jedes einzelne Werk teilhat. - Und zwar ist dieser Prozeß eindeutig gerichtet. Dies allein macht es möglich, Vorhut, Gros und Nachhut zu unterscheiden. Nicht alle Werke sind gleich weit ‚vorn‘; und es gilt keineswegs als gleichgültig, welche Position sie einnehmen. Das Pathos des Begriffs speist sich aus der Vorstellung, daß der Platz an der Spitze des Prozesses ein Werk auszeichnet, ihm einen Rang verleiht, der anderen Werken nicht zukommt.“

¹ Meyers Neues Lexikon, Band 1, Mannheim, Wien, Zürich 1978, S. 410.

Enzensbergers Aufsatz, 1962 erschienen, trägt den Titel „Die Aporien der Avantgarde“.² Er stellt in seiner Entfaltung und Opposition der Argumente eine der genauesten Untersuchungen zum Thema dar. So seien einige daraus noch einige Gedanken referiert:

„Ihr Recht hat die Vorstellung (einer Avantgarde) daran“, so Enzensberger, „daß Kunst ohne ein Moment der Antizipation überhaupt nicht zu denken ist. Es ist im produktiven Vorgang selbst enthalten: dem Werk geht der Entwurf voraus. Er verschwindet nicht in seiner Verwirklichung. Jedem Kunstwerk, und dem chef d'œuvre zumal, wohnt etwas Unvollendetes inne, ja dieser notwendige Rest macht seine Dauer aus: erst mit ihm vergeht das Werk.“

Aber die Reflexion darauf und das Bewahren alles einmal Entstandenen im historischen Bewußtsein verändert die Zukunftsdimension des Kunstwerks. Es zeigt sich der enge Zusammenhang von „Avantgarde“ und Historismus, der auch für die einzelnen Künste von grundsätzlicher Wichtigkeit wurde: „alles kann, ja muß aufbewahrt, im Gedächtnis der Menschheit aufgehoben werden: aber als ‚Denkmal‘, als Relikt. Damit taucht die Frage der Überholbarkeit auf. Die ewige Fortdauer im Museum wird mit der Aussicht erkaufte, daß fortan der Gang der Geschichte über alles, ohne es auszulöschen, hinweggehen kann. Jeder wird sich des voranschreitenden Prozesses bewußt, und dieses Bewußtsein wird seinerseits zum Motor, der den Prozeß beschleunigt. ... Immer rascher verschlingt die Geschichte die Werke, die sie zeitigt.“

Ist so der Zusammenhang von Geschichtswissen und Avantgarde angesprochen, so muß auch auf die Verbindung von bildkünstlerischer Avantgarde und der Entstehung einer wissenschaftlichen Kunstgeschichtsschreibung hingewiesen werden, nicht im Sinne einer Wahrnehmung der neuesten Kunstproduktion durch die entstehende Kunstgeschichtswissenschaft, sondern im Sinne einer Entsprechung der Geschichtskonzeptionen. So schrieb Alois Riegl 1901 in seiner „Spätromischen Kunstindustrie“: „Es soll also in diesem Buche nachgewiesen werden, daß auch die Wiener Genesis gegenüber der flavisch-trajanischen Kunst vom Standpunkte universalhistorischer Betrachtung der Gesamtkunstentwicklung einen Fortschritt und nichts als Fortschritt bedeutet und daß sie, nur mit (einem) beschränkten Maßstabe ...

² In: Hans Magnus Enzensberger, Einzelheiten. Frankfurt/M. 1962, S. 290-315. Zitate auf den S. 296, 297, 298, 299, 302.

beurteilt, sich als Verfall darstellt, den es tatsächlich in der Geschichte nicht gibt ...”³

Die künstlerische Avantgarde ist, so könnte man sagen, das Bewußtwerden der „Geschichte als Fortschritt“, als eines unendlichen Prozesses und Progresses im Medium der Kunst. Beide, Avantgarde wie kunsthistorisches Bewußtsein, setzen die Auflösung bisher gültiger Normen des Kunstschaffens und der Kunstbeurteilung voraus oder bewirken dies. Die Kunstgeschichte verzeichnet die Stationen des Fortschritts, benennt rückblickend gewissermaßen „Avantgarden“ als die „Spitzenpositionen“ in der ständigen Entwicklung des „Kunstwollens“, das nicht nur von den Künstlern selbst, sondern ebenso von der Erwartungshaltung der Betrachter, der Urteilenden und der Auftraggeber getragen wird. So konnte Riegl 1902 in seinem Buch „Das holländische Gruppenporträt“ formulieren: „Das Rembrandt-Problem ist ... nichts anderes als das Kunstproblem seines Volkes auf einer bestimmten Stufe der Entwicklung, das aber Rembrandt im Drange nach seiner vollkommensten Lösung noch zu einer Zeit verfolgt hat, als seine Landsleute im allgemeinen schon darüber hinaus waren.”⁴ Die Situation eines ehemals als fortschrittlich geltenden Künstlers auch des 20. Jahrhunderts ist solchermaßen mitbeschrieben.

Es kommt jedoch ein anderes hinzu: die materiellen Bedingungen, die Situation des Marktes. – Oder soll man sagen, das „Kunstwollen“ materialisierte sich im 20. Jahrhundert zum „Kunstmarkt“?

Das Kunstwerk wird zur Ware. Um noch einmal Enzensberger das Wort zu geben: „Der geschichtliche Wettstreit um die Nachwelt wird zum kommerziellen Wettbewerb um die Mitwelt. Der Mechanismus des Marktes imitiert den verschlingenden Gang der Geschichte im Kleinen: kurzatmig, nach dem Augenmaß der Betriebswirtschaft, auf raschen Umsatz bedacht. Das antizipierende Moment der Kunst wird zur Spekulation verkürzt: ihre Zukunft notiert wie die eines Börsenpapiers. ... Das ästhetische Produkt von morgen, heute angeboten, gilt übermorgen als Ladenhüter, der nicht mehr verkäuflich ist und ins Archiv wandert: im Hinblick auf die Chance, daß es zehn Jahre später, als sentimentalisches Remake, noch einmal abgesetzt werden kann ...” Die raschen Bewegungen des Kunstmarkts, das Rotieren

³ Zitiert nach der 4. Auflage des Nachdrucks von 1927, Darmstadt 1973, S. 11.

⁴ Alois Riegl, Das holländische Gruppenporträt, 1902, Neudruck, hrsg. von Karl M. Swoboda, Wien 1931, S. 240.

des Ausstellungsbetriebs, die sich mit Erscheinen dieses Essays noch gesteigert haben, sind hier treffend ins Wort gefaßt.

Damit aber zehrt Avantgarde sich selber auf: es entsteht eine „Avantgarde ... als Flucht nach vorn, der das Gros aus Angst, zurückzubleiben, sich anschließt. Der Typus des Mitläufers, der als Vorläufer gelten möchte, tritt in den Vordergrund.“

Für die Gegenwartskunst aber gilt, daß der Begriff der „Avantgarde“ selbst an Faszination verloren hat. Es gibt keine Avantgarde mehr. Das „Ende der Avantgarden“ notiert selbst Jean-Christoph Ammann, der Direktor des Frankfurter Museums für Moderne Kunst am 27. Juli 93 in seiner Entgegnung auf Eduard Beaucamps „Kunstkritische Bußpredigt“ in der FAZ.

So scheint eine Erörterung über „Das Avantgardeproblem der Kunst seit der Jahrhundertwende“ selbst nur noch von historischem Interesse zu zeugen, meint Rückblick, frei von allem Aktualitätsbezug.

Und ist Avantgarde unverzichtbar mit der Erfindung oder Entdeckung des „Neuen“, mit „Innovation“ verbunden, so zielen die einleitenden Sätze von Boris Groys' 1992 erschienenem Buch „Über das Neue“ ins Zentrum gegenwärtiger Befindlichkeit: „Kein Thema scheint in unserer postmodern genannten Zeit so unzeitgemäß zu sein wie das Neue: das Streben nach dem Neuen wird gewöhnlich assoziiert mit Utopie, mit der Hoffnung auf einen historischen Anfang und auf radikale Veränderung der menschlichen Existenzbedingungen in der Zukunft. Doch genau diese Hoffnung scheint heute fast vollständig verlorengegangen zu sein. Die Zukunft verheißt anscheinend nichts grundsätzlich Neues mehr, viel eher stellt man sich eine endlose Abwandlung des bereits Vorhandenen vor.“⁵

In dieser Situation ist Sorge zu tragen, daß man bei einer „Verurteilung“ der Avantgarde, bei der Beschreibung ihrer Aporien allein nicht selbst Opfer eines postmodernen Zeitgeistes wird, dem alle Zukunftshoffnung abhanden gekommen ist, dem der Verlust einer Gestaltung von Zukunft leicht zu fallen scheint.

Warum sich also überhaupt mit dem Problem der Avantgarde befassen? Um erneut den militanten Charakter, - der ursprünglichen Bedeutung

⁵ Boris Groys, *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*. München, Wien 1992, S. 9.

des Begriffs entsprechend -, einiger ihrer Erscheinungsformen herauszuarbeiten? Vor allem der zweite Bestandteil: „Garde“ verweist darauf. Noch einmal Enzensberger: „Die Bestimmung der Garde ist der Kampf. In ihm ... erweist sich ihr Wert. Nicht Produktivität, sondern Auseinandersetzung ist ihre raison d'être ...“

So ist es nur konsequent, daß der Begriff auch auf die Politik übertragen wurde. Im Jahre 1919 definierte Lenin die kommunistische Partei als „Avantgarde des Proletariats“!

Unter den literarisch-künstlerischen Avantgarden ist vor allem der Futurismus für seine Militanz berüchtigt: „Wir wollen preisen die angriffslustige Bewegung, die fiebrige Schlaflosigkeit, den Laufschrift, den Salto mortale, die Ohrfeige und den Faustschlag“, hatte Marinetti 1909 im Gründungsmanifest des Futurismus geschrieben. Und in Marinettis Manifest von 1910 „Contro Venezia passatista“ heißt es: „Wir lehnen das alte Venedig ab, das entkräftet und von jahrhundertelanger Wollust geschwächt ist, obwohl auch wir es einst in unseren sehnsüchtigen Träumen liebten und besaßen. Wir lehnen dieses Venedig der Touristen ab, diesen Markt der Antiquitätenfälscher, diesen Magneten des Snobismus und der Dummheit aus aller Welt ...“⁶(Man kann, – heute mehr denn je –, Marinettis Empörung sehr wohl verstehen!)

„Venedig“ war für Marinetti jedoch nur Sinnbild des „passatistischen“, der Vergangenheit zugewandten Geisteszustandes Italiens überhaupt.

Der Futuristen Faszination von dem und Parteinahme für den Krieg ist bekannt. Und sie standen nicht allein, andere Künstler und Dichter waren gleichermaßen von der Gewalt, dem Umsturz des Kriegs ergriffen, ja bezaubert: Max Beckmann⁷, Ernst Jünger, Apollinaire, Blaise Cendrars, Majakovskij, um nur diese Namen zu nennen.⁸

Doch manches an den Manifesten war erregte Rhetorik, Künstler und Dichter erkannten und korrigierten in ihren späteren Werken und Aussagen ihr frühes Votum für Gewalt und Krieg und Zerstörung.

6 Zitiert nach: Eva Hesse, Die Achse Avantgarde – Faschismus. Reflexionen über Filippo Tommaso Marinetti und Ezra Pound. Zürich, o.J. (1991), S. 12, 9.

7 Vgl. Charles Werner Haxthausen, Der Erste Weltkrieg – Katalysator eines Neubeginns? In: Max Beckmann. Retrospektive. Hrsg. von Carla Schulz-Hoffmann, Judith C. Weiss. München 1984, S. 71-81.

8 Siehe: Eva Hesse, Die Achse Avantgarde – Faschismus, S. 229/233.

Auf der anderen Seite ist wenigstens mit einem Worte an die Angriffe totalitärer Regimes, der kommunistischen und nationalsozialistischen Diktaturen, gegen avantgardistische Kunst zu erinnern, an die Zerstörung oder den Verkauf von Kunstwerken, an die Ausstellung „Entartete Kunst“. Mit richtigem Instinkt wurde von den Diktaturen avantgardistische Kunst als Bekundung individueller Freiheit, als Empörung gegen jede Art von Bevormundung angegriffen und vernichtet.

Aber ist es überhaupt zulässig, von der Avantgarde zu sprechen? Eine genauere Betrachtung entdeckt eine Vielzahl von Avantgarden, Avantgarden, die auch keineswegs in eine, in dieselbe Richtung vorstießen.

„Theorien der Avantgarde“ formulieren sich meist nach einem Prototyp von Avantgardekünstlern. Für Peter Bürger, „Theorie der Avantgarde“, publiziert 1974, etwa ist Marcel Duchamp der Avantgarde-Künstler schlechthin. Bürger schreibt: „In ihren extremsten Manifestationen setzt die Avantgarde“ dem künstlerisch-individuellen Charakter „die radikale Negation der Kategorie der individuellen Produktion“ entgegen. „Wenn Duchamp 1913 Serienprodukte (ein Urinoir, einen Flaschentrockner) signiert und sie auf Kunstausstellungen schickt, so wird damit die Kategorie der individuellen Produktion negiert. Die Signatur, die gerade das Individuelle des Werks festhält, die Tatsache, daß es sich diesem Künstler verdankt – sie wird dem beliebigen Massenprodukt aufgedrückt, zum Zeichen des Hohns gegenüber allen Ansprüchen individuellen Schöpfertums. Nicht nur der Kunstmarkt, auf dem die Signatur mehr gilt als die Qualität des Werks, unter dem sie steht, wird durch Duchamps Provokation als fragwürdige Institution entlarvt, sondern das Prinzip der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft selbst, demzufolge das Individuum als Schöpfer des Kunstwerks gilt, wird radikal in Frage gestellt.“ So kann Bürger als eine seiner Thesen formulieren: „Mit den historischen Avantgardebewegungen tritt das gesellschaftliche Teilsystem Kunst in das Stadium der Selbstkritik ein. Der Dadaismus, die radikalste Bewegung innerhalb der europäischen Avantgarde, übt nicht mehr Kritik an den ihm vorausgegangenen Kunstrichtungen, sondern an der Institution Kunst, wie sie sich in der bürgerlichen Gesellschaft herausgebildet hat.“⁹

⁹ Peter Bürger, Theorie der Avantgarde. Frankfurt/M. 1974, S. 70/71, 28/29.

Bürgers Theorie erfaßt jedoch nur wenige Avantgardebewegungen: Was Avantgarde sei, wird bestimmt von den Forderungen solcher Theorie, die Werke werden zu deren Exempeln.¹⁰

Demgegenüber ist es nötig, sich der Vielfalt und Verschiedenartigkeit der Avantgarden bewußt zu werden. Zugespitzt könnte man behaupten: so viele herausragende Künstler und Künstlergruppen, so viele Avantgarden, – die nur unter Verlust ihres Eigentümlichen sich auf einen gemeinsamen Nenner bringen lassen.

Eine angemessene Theorie der Avantgarde hätte eine Fülle von Aspekten zu entfalten. Sie wäre weithin identisch mit einer Theorie der „Klassischen Moderne“, zu der Avantgarde ja mittlerweile geworden ist.

Doch warum? Nur wegen eines Gewöhnungsprozesses, oder, schlimmer noch, wegen einer Anpassung an das historisch nun einmal Gegebene? Ist unterdessen nicht auch die Erkenntnis gewachsen, daß Werke der Avantgarde weit mehr sein können als bloße Werke der Avantgarde, – im bisher verstandenen Sinne –, daß ihre „Neuheit“ nicht zusammenfällt mit ihrem historischen Ort innerhalb einer Avantgardebewegung?

Es ist dies die „Neuheit, die niemals vergeht“, um ein Wort Arnold Schönbergs aufzugreifen. Kunst war ihm immer „Neue Kunst“, denn Kunst bedeutete für ihn, „etwas auszudrücken, was noch nicht ausgedrückt worden ist.“¹¹

Von Schönberg ist der Weg nicht weit zu Kandinsky. An seinem Beispiel sei das Vielschichtige einer Avantgardkunst von hohem Rang kurz erörtert.

In dem von Kandinsky und Marc herausgegebenen, 1912 erschienenen Almanach „Der Blaue Reiter“ schafft sich eine Avantgarde ihre eigene Tradition, – nicht im Sinne einer unmittelbaren Herleitung, sondern als Pa-

¹⁰ Ähnliches gilt für die Beiträge des Sammelbandes „Theorie der Avantgarde“. Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft. Hrsg. von W. Martin Lüdke. Frankfurt/M. 1976; sowie für Jost Hermand, Das Konzept ‚Avantgarde‘ in: Reinhold Grimm, Jost Hermand (Hrsg.), Faschismus und Avantgarde. Königstein/Ts. 1980, S. 1-19.

¹¹ Arnold Schönberg, Neue Musik, veraltete Musik, Stil und Gedanke. In: Arnold Schönberg, Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik. Hrsg. von Ivan Vojtěch. S. Fischer Verlag, o.O. 1976. Zitat auf S. 26.

norama einer Weltkunst, einer Kunst, die die europäische Tradition sprengt. Abgebildet werden afrikanische und indische Skulpturen, Werke der chinesischen und japanischen Malerei, der russischen Volkskunst, Mosaiken von San Marco in Venedig, deutsche Holzschnitte und Skulpturen des 15. Jahrhunderts, Motivbilder, bayerische Glasbilder, Werke der Gegenwartskunst, von Picasso über die Expressionisten zu Klee und Matisse, und vieles andere mehr. Delaunays „Eiffelturm“ wird konfrontiert mit El Grecos „Heiligem Johannes“.

Solche Weite ist nicht Zeugnis von Beliebigkeit, sondern Dokument einer neuen, kulturelle Schranken durchbrechenden, geistig-künstlerischen Freiheit. Deren Programm formulierte Kandinsky in seinem Aufsatz „Über die Formfrage“¹². Kandinsky relativiert die Form: „Die Form ist immer zeitlich, d.h. relativ, da sie nichts mehr ist als das heute notwendige Mittel, in welchem die heutige Offenbarung sich kundgibt, klingt. – Der Klang ist also die Seele der Form, die nur durch den Klang lebendig werden kann und von innen nach außen wirkt. – Die Form ist der äußere Ausdruck des inneren Inhaltes“.

Aus einer solchen Auffassung von Form heraus wird Kandinsky die Anerkennung vieler künstlerischer Äußerungen seiner Zeit, – sofern sie nur aus der „inneren Notwendigkeit“ gewachsen sind –, möglich. Er schreibt: „In der bildenden Kunst (ganz besonders in der Malerei) begegnen wir heute einem auffallenden Reichtum der Formen, die teils als Formen der einzeln stehenden großen Persönlichkeiten erscheinen, teils ganze Gruppen von Künstlern ... mitreißen. – Und die große Verschiedenheit dieser Formen läßt doch leicht das gemeinsame Streben erkennen ...“

Vor allem aber gründet in Kandinskys Relativierung der „Form“ seine Anerkennung einer „großen Realistik“. „Zwei Pole“ gibt es nach ihm, „die große Abstraktion“ und „die große Realistik“, die „zwei Wege eröffnen“ und „schließlich zu einem Ziel führen“. – Kandinsky ist weit entfernt von Dogmatik und Enge, die eine postmoderne Theorie der „Klassischen Moderne“ vorwerfen zu können glaubt.

Die „große Realistik“ kennzeichnet Kandinsky als „ein Streben, aus dem Bilde das äußerliche Künstlerische zu vertreiben und den Inhalt des

¹² Zitiert nach: Der Blaue Reiter. Hrsg. von Wassily Kandinsky und Franz Marc. Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit. München, Zürich, 6. Aufl. 1987, S. 137, 145, 147, 154.

Werkes durch einfache („unkünstlerische“) Wiedergabe des einfachen harten Gegenstandes zu verkörpern. Die in dieser Art aufgefaßte und im Bilde fixierte äußere Hülse des Gegenstandes und das gleichzeitige Streichen der gewohnten aufdringlichen Schönheit entblößen am sichersten den inneren Klang des Dinges. Gerade durch diese Hülse, bei diesem Reduzieren des ‚Künstlerischen‘ auf das Minimum, klingt die Seele des Gegenstandes am stärksten heraus, da die äußere wohlschmeckende Schönheit nicht mehr ablenken kann.“

Als Hauptmeister der „großen Realistik“ galt für Kandinsky der Zöllner Rousseau, doch können auch die Werke des Mittelalters und der außer-europäischen Kunst, die der Almanach „Der Blaue Reiter“ abbildet, Kandinskys Charakterisierung entsprechen.

Ein Kriterium ranghoher Avantgarde-Kunst ist die Logik, die Konsequenz ihrer Entwicklung aus einer früheren Stufe der künstlerischen Gestaltung.

Für Kandinsky ist dies die Herkunft aus einem ins Farbige-Leuchtende gesteigerten Impressionismus. Zwischen 1901 und 1906 gemalte Landschaftsstudien lassen die allmähliche Steigerung der farbigen Natureindrücke verfolgen. Eine vordem unbekannte Intensität der Buntwerte gewinnt Kandinsky aus solcher Transposition von Naturmotiven, begleitet von einer zunehmenden Auflockerung des Farbauftrags bisweilen bis zur neo-impressionistischen Aufteilung in Farbflecke und kurze Farbstriche. – Werke der Murnauer Periode aber sind bestimmt von wachsender formaler Verdichtung der Farben.

Ein Beispiel ist die „Grüingasse in Murnau“, gemalt 1909 (Städtische Galerie im Lenbachhaus, München). Es ist eine Komposition in kräftigen Farben, in Dingfarben, Oberflächenfarben, die ein farbiges Beleuchtungslicht in ihrer Intensität noch steigert; Straße und Hausmauern verwandeln sich in kraftvolles Gelb, in Grün, Karminrot und Blau; Schatten werden Farben, werden zu Blau und tiefem Grün. Die Farbbezirke setzen sich in entschiedenen Kontrasten voneinander ab, verfestigt wie zu Bestandteilen einer Intarsie, zugleich aber vielfältig in sich differenziert: Blau zeigt sich in unterschiedlichen Helligkeitsstufen von strahlendem Ultramarin bis zu weißlichem Hellblau, Gelb kühl und orangefarben-warm, Grün als warmer Gelblichton, satter Dunkelgrad und kaltes Blaugrün, in Komplementärkontrasten verbunden mit Rot, das sich ausspannt von Zinnober nach Purpur.

Blau und Gelb bilden den Hauptakkord des Werkes. Und hier ist kurz zu erinnern an Kandinskys Farbenlehre, wie er sie in seinem Buch „Über das Geistige in der Kunst“ (1912) skizzierte.

Damit kommt ein anderes Charakteristikum von Avantgarde-Kunst zur Sprache: ihr Reflexionsstatus, die Bemühung, ihre Existenz selbst wie die Gesetzmäßigkeiten der bildnerischen Mittel theoretisch zu begründen.

In seinen Ausführungen zur Farbenlehre verzichtet Kandinsky auf alle genaueren Festlegungen – kommt es ja doch auch hier letztlich auf die „innere Notwendigkeit“ an - und begnügt sich mit einem „einfachen Schema“. „Wärme und Kälte des farbigen Tones und Helligkeit oder Dunkelheit desselben“ sind darin die Hauptgliederungen. „Die Wärme oder die Kälte der Farbe ist eine Neigung ganz im allgemeinen zu Gelb oder zu Blau.“ Dieser „erste große Gegensatz“ schließt in sich einen Gegensatz der Farbbewegung ein, „wobei das Warme sich ... zum Zuschauer bewegt, zu ihm strebt, das Kalte sich vom Zuschauer entfernt.“¹³

Auch im Theoretischen aber setzt Kandinsky nicht bei einem Nullpunkt an, seine Aussagen stellen sich vielmehr in die Nachfolge der Goetheschen Farbenlehre, welche die Farben in solche der „Plusseite“ und solche der „Minusseite“ gliedert. „Plus“ repräsentiert sich im Gelb. Seine Kennzeichen sind: „Wirkung, Licht, Hell, Kraft, Wärme, Nähe, Abstoßen ...“, die des Blau als einer „Minusfarbe“ dagegen: „Bewegung, Schatten, Dunkel, Schwäche, Kälte, Ferne, Anziehen ...“¹⁴

Aber Kandinsky geht über Goethe hinaus, - nicht nur in der Auffassung, die Farbe sei ein Mittel, „einen direkten Einfluß auf die Seele auszuüben. Die Farbe ist (so Kandinsky) die Taste. Das Auge ist der Hammer. Die Seele ist das Klavier mit vielen Saiten. Der Künstler ist die Hand, die durch diese oder jene Taste zweckmäßig die menschliche Seele in Vibration bringt.“¹⁵

Auch in seiner Farbcharakterisierung überschreitet Kandinsky Goethes Beschreibungen. Goethe stellt Weiß und Schwarz als Farben noch nicht in Rechnung, entsprechend dem Stand der Farbgestaltung zu seiner Zeit. Kan-

¹³ Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst. (1912). Zitiert nach der 6. Auflage, mit einer Einführung von Max Bill. BernBümpliz 1959, S. 87.

¹⁴ Goethe, Farbenlehre. Vollständige Ausgabe der theoretischen Schriften. Tübingen 1953, S. 312.

¹⁵ Über das Geistige in der Kunst, S. 64.

dinsky aber handelt mit eindringlichen Worten gerade über diese beiden Farben.

So heißt es über Schwarz „... wie ein Nichts ohne Möglichkeit, wie ein totes Nichts nach dem Erlöschen der Sonne, wie ein ewiges Schweigen ohne Zukunft und Hoffnung klingt innerlich das Schwarz. Es ist musikalisch dargestellt wie eine vollständig abschließende Pause, nach welcher eine Fortsetzung kommt wie der Beginn einer andern Welt, da das durch diese Pause Abgeschlossene für alle Zeiten beendet, ausgebildet ist: der Kreis ist geschlossen ...“ „Schwarz ist wie das Schweigen des Körpers nach dem Tode, dem Abschluß des Lebens. Das ist äußerlich die klangloseste Farbe, auf welcher deswegen jede andere Farbe, auch die am schwächsten klingende, stärker und präziser klingt ...“¹⁶

Schwarz bildet den Grund, vor dem die farbstrahlenden Formen der 1913 gemalten „Improvisation Sintflut“ (Städtische Galerie im Lenbachhaus, München) aufschäumen wie Wogen, wie Zungen, in Vielfarbigkeit aus Rot, Gelb, Grün, Blaugrün, Blau, Weißlich, – in unaufhörlichem Strömen und Kreisen, gebunden in viele Zentren, in blaue und schwarze Abgründe und Wirbel sich senkend, von links her aufsteigend, dann fallend und wiederum sich aufbäumend, den rosafarbenen, rechts angedeuteten, schrägen Regenschauern der „Sintflut“ entgegen. So ist der finstere Grund Symbol einer Katastrophe, die aber das Katastrophische überwindet in der Pracht und Dynamik der Farben. Denn das Schwarz, das stellenweise Braun und Violett enthält, steigert alle Farben zu kühler Leuchtkraft. Gelbgrüne Strahlen erscheinen wie Boten eines Lichts, – sie treffen eine rote Form, die, einer Arche gleich, neues Leben in sich birgt. „Ein großer, objektiv wirkender Untergang ist ebenso ein vollständig und im Klang abgetrennt lebendes Loblied, wie ein Hymnus der neuen Entstehung, die dem Untergang folgt“, notierte Kandinsky¹⁷ zur „Komposition VI“, der die „Improvisation Sintflut“ als Studie vorausging.

Das „Neue“ verdichtete sich für Kandinsky in der „Forderung des inneren Lebens im Werke.“ Er verstand sie als eine Entsprechung zum christlichen Glauben. In seinem „Rückblick“ schrieb er 1913: „Hier bemerkte ich zu meiner Überraschung, daß diese Forderung auf der Basis gewachsen ist, die Christus als eine moralische Qualifizierungsbasis aufstellte. Ich bemerk-

¹⁶ Ebenda, S. 98.

¹⁷ Wassily Kandinsky, Rückblick (1913). Mit einer Einleitung von Ludwig Grote. Baden-Baden 1955, S. 40.

te, daß diese Kunstanschauung christlich ist und daß sie zu derselben Zeit die nötigen Elemente zum Empfang der ‚dritten‘ Offenbarung, der Offenbarung des Geistes, in sich birgt ...”¹⁸

Solch scheue Nähe der Kunst zum Religiösen, bisweilen auch eine provokante und provozierende, bestimmt manche Werke der Avantgardekunst (man denke an Werke von Marc, Jawlensky, den späten Klee, an Barnett Newman, Ad Reinhardt, Mark Rothko, aber auch an Joseph Beuys, an Arnulf Rainer).¹⁹

Ein zweiter Künstler sei erwähnt, Repräsentant der Nachkriegsavantgarde der deutschen Malerei, Emil Schumacher, 1912 in Hagen geboren. Längst sind auch seine Werke von Avantgardebeispielen zu Bildern einer „Neuheit, die niemals vergeht“, geworden.

Eine wichtige Aussage Emil Schumachers lautet: „Natur. Jedenfalls der Erde näher als den Sternen. So kommt der Gedanke an Landschaft auf: Oben und Unten, die Linie des Horizonts. Landschaften sind es nicht; aber wie könnte ich mich der Natur entziehen.“

Damit wird ein sehr anderer Ansatz als bei Kandinsky formuliert: nicht vom „Geistigen“, von Spiritualisierung ist hier die Rede, sondern von Erde, von Natur, von Nähe zur Landschaft.

Und so zeigen auch Schumachers Bilder einen ganz anderen Aspekt „abstrakter“ Malerei als die Kandinskys.

Eine Horizontlinie scheint eine schwärzlich-braune, schwere Landschaft zu trennen von einem weißen, dichten Himmel in einem Bild Schumachers wie „März“ von 1988.

Aber dies ist keine „naturalistische“ Landschaft. In einem anderen Selbstzeugnis betont der Künstler: „Ich kenne immer nur das eine Bild in mir, das ich malen will, und wahrscheinlich ist es mir bisher noch nicht ganz gelungen, sonst müßte ich ja aufhören, zu malen, denn außer diesem inneren Bild gibt es nichts, was mich interessieren würde ...“ Das „fertige Bild“ ist „das Bild, das in mir bereit lag, die Landschaft in mir, die Figur.“

¹⁸ Ebenda, S. 31. – Kandinsky, Die Gesammelten Schriften. Bd.I. Hrsg. von Hans K. Roethel und Jelena Hahl-Koch. Bern 1980, S.47/48.

¹⁹ Vgl. Wieland Schmied (Hrsg.), Zeichen des Glaubens – Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20.Jahrhunderts. Stuttgart 1980.

Schumachers Werke vereinen die Landschaft draußen mit einer inneren Landschaft, einer Landschaft im Schaffenden, sie sind „innere Bilder“, die doch der äußeren Wirklichkeit, der Natur bedürfen. Innen und Außen, Ideelles und Materielles sind eins, – wie in einer mythischen Welt, die von keiner Trennung in Subjektivität und eine rein objektive Gegenständlichkeit weiß.²⁰

Schumacher kennt „nur das eine Bild“, das er immer wieder malen will. Nicht von Fortschritt, von Progressivität wird hier gesprochen, sondern von Wiederholung des Einen, Ursprünglichen, gemäß einer Zeitauffassung, die sich der mythischen, zyklischen Zeitstruktur nähert und darin sich unterscheidet von einer profanen, linearen Zeitkonzeption.²¹

Hinweise auf eine mythische Dimension in Schumachers Kunst, auf eine Transformation des Mythischen, geben auch seine Bildtitel. Meist sind es erfundene Worte, die archaisierend-lautmalerisch den anschaulichen Charakter der Werke umspielen, Assoziationen an Ferne und Fremdheit heraufrufen: „Madai“, „Borunda“, „Mossul“, „Temun“ u.s.f.

Bisweilen nennen die Titel aber auch mythische Wesen. Ein Bild des Jahres 1983 trägt den Titel „Gaia“. Schweres, dichtes Braun steigt wie ein dunkler Berg auf, zu einem sandbraunen „Himmel“, der sich über ihm ausbreitet. Zu massigem, metallisch aufglänzendem Schwarz verdichtet sich die Farbe hier und dort. Das Braun scheint sich zu dehnen, scheint zu atmen. Kein Abbild einer in der empirischen Wirklichkeit antreffbaren Erdscholle ist hier gegeben, sondern das Bild eines machtvollen, ungefügten Lebewesens, das Kräfte des Gebärens wie der Zerstörung in sich trägt. So ist der Titel „Gaia“ keine willkürliche Zutat zum Bild.

Der altgriechische Dichter Hesiod berichtet in seiner „Theogonie“ über „Gaia“:

„Wahrlich, zuerst entstand das Chaos und später die Erde,
Breitgebrüstet, ein Sitz von ewiger Dauer für alle Götter,
Die des Olympos beschneite Gipfel bewohnen
Und des Tartaros Dunkel im Abgrund der wegsamen Erde ...“

²⁰ Vgl. Kurt Hübner, Die Wahrheit des Mythos. München 1985, S. 109 ff.– Verf., Horizonte des Mythischen in ungegenständlicher Malerei. In: Ausst.Katalog Gegenwart-Ewigkeit. Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit. Berlin 1990, S. 55-64.

²¹ Dazu Hübner, Die Wahrheit des Mythos, S. 143 ff.

Manches vom Gehalt dieser Hesiodischen Beschreibung ist in Schumachers Bild enthalten, das „Breitgebrüstete“, das „Dauernde“, aber auch abgründiges Dunkel.

Und immer wieder malt Schumacher vergleichbare „landschaftliche Figurationen“, die erdhaftes Braun oder Schwarzbraun einem helleren, meist weißlichen „Himmel“ kontrastieren und das Braun mit schwarzen Bahnen wie Wurzelwerk durchgliedern.

In Hesiods „Theogonie“ heißt es weiter:

„Gaia, die Erde, erzeugte zuerst den sternigen Himmel
Gleich sich selber, damit er sie dann völlig umhülle ...“²²

„Adumin“ von 1988 wirkt wie das Inbild dieser „heiligen Hochzeit“ von Gaia und Uranos: dunkelleuchtendes, tiefes Blau, wie von weißen Gestirnen durchsetzt, dringt in vielen Strömen, mannigfaltig verzweigt, in das aufsteigende, funkelnde Braun ein.

Die Erde spendet Leben und nimmt es wieder zurück. Zwei Bilder Schumachers aus dem Jahre 1978 tragen Namen der griechischen Sage: „Kleobis“ und „Biton“. Kleobis und Biton waren die Söhne einer argivischen Hera-Priesterin, die den Festwagen ihrer Mutter zogen, und denen Hera auf Wunsch ihrer Mutter das „Schönste“ gab, den frühen Tod während des Schlafs.

Eine braune Bogenlinie, – ein oft wiederholtes Gestaltungselement Schumachers –, steigt auf und senkt sich wieder, umschlingt ein schwärzlichblaues Linienwerk. Als Lebenslinie darf die Bogenform verstanden werden. Sie gründet in einem braunen Bodenstreifen, verankert sich im festen Sockel der Erde. Eine das Mythische suchende Kunst erfährt und zeigt die Selbständigkeit, die Würde der Natur. Dies ist ihr Ethos.

Nur zwei Positionen von Avantgardekunst konnten Erwähnung finden. Eine oberflächliche Gesamttheorie, wie bislang meist skizziert, erscheint mir jedoch unangemessen, ja irreführend. Nur aus genauer Interpretation ausgewählter Avantgardekunst, einer Kunst, die sich erhebt zum Rang einer „Neuheit, die niemals vergeht“, könnte eine „Theorie der Avantgarde“, die diesen Namen verdient, entstehen.

²² Zitiert nach: Hesiod. Sämtliche Werke. Deutsch von Thassilo von Scheffer. Wiesbaden 1947. (Sammlung Dieterich, Bd. 38), S. 10, 11.

Ich schließe mit einem Gedankenfragment, das die beiden erwähnten Formen von Avantgardekunst in einen größeren Zusammenhang einstellt.

Hegel schreibt in seiner „Ästhetik“²³ über die „romantische Kunst“, die für ihn die „christliche Kunst“ ist: „Der wahre Inhalt des Romantischen ist die absolute Innerlichkeit, die entsprechende Form die geistige Subjektivität, als Erfassen ihrer Selbständigkeit und Freiheit. ... In diesem Pantheon sind alle Götter entthront, die Flamme der Subjektivität hat sie zerstört, und statt der plastischen Vielgötterei kennt die Kunst jetzt nur einen Gott, einen Geist, eine absolute Selbständigkeit ...“

„Wir haben ... im Romantischen zwei Welten, ein geistiges Reich, das in sich vollendet ist, das Gemüt, das in sich versöhnt [ist] ...; auf der anderen Seite das Reich des Äußerlichen als solchen, das, aus der fest zusammenhaltenden Vereinigung mit dem Geist entlassen, nun zu einer ganz empirischen Wirklichkeit wird, um deren Gestalt die Seele unbekümmert ist. ... Das äußerlich Erscheinende vermag die Innerlichkeit nicht mehr auszudrücken, und wenn es dazu doch noch berufen wird, so erhält es nur die Aufgabe, darzutun, daß das Äußere das nicht befriedigende Dasein sei und auf das Innere, auf Gemüt und Empfindung, als auf das wesentliche Element zurückdeuten müsse ...“ Der Inhalt führt nun „die Bestimmung mit sich, daß er als bloß äußerlicher Stoff gleichgültig und niedrig ist und nur erst seinen eigentlichen Wert erhält, wenn das Gemüt sich in ihn hineingelegt hat und er nicht das Innerliche nur, sondern die Innigkeit aussprechen soll, die, statt sich mit dem Äußeren zu verschmelzen, nur in sich mit sich selber versöhnt erscheint. Das Innere in diesem Verhältnis, so auf die Spitze hinausgetrieben, ist die äußerlichkeitslose Äußerung, unsichtbar gleichsam nur sich selber vernehmend, ein Tönen als solches ohne Gegenständlichkeit und Gestalt, ein Schweben über den Wassern, ein Klingen über einer Welt, welche in ihren und an ihren heterogenen Erscheinungen nur einen Gegensein dieses Insichseins der Seele aufnehmen und widerspiegeln kann ...“

Dieser letzte Satz über die „äußerlichkeitslose Äußerung“ kann gelesen werden als gedankliche Vorwegnahme der Kunst Kandinskys in ihrer radikalen Verinnerlichung und Spiritualisierung.

²³ Zitiert nach Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Ästhetik. Hrsg. von Friedrich Bassenge. Berlin (Ost) 1955, S. 497, 504.

Und mehrmals wurde ja schon der Ursprung der gegenstandslosen Malerei in der kunsthistorisch so bezeichneten romantischen Epoche gesucht.

Die Malerei Emil Schumachers aber ist aus solchem Bezug nicht zu verstehen. Sie ist nicht „innerlich“ wie die Kandinskys, sondern schafft, in einer Transformation mythischer Weltauffassung, eine neue Synthese von Innerem und Naturhaft-Äußerem. Sie entspricht so einer Wiedereröffnung des Zugangs zum Mythos²⁴, wie sie sich auch in Philosophie und Mythenforschung vollzog. Die romantische bildende Kunst aber ist weithin gekennzeichnet von einem Verlust an mythologischem Gehalt, und damit von einem Verlust an Sinnlichkeit, Leiblichkeit, Naturkraft.

Beide Möglichkeiten von Avantgardekunst durchkreuzen sich vielfältig in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Beide stehen, – um dies nur anzudeuten –, im „Vorhof“ des Religiösen. Vielleicht begründet es den Rang von Avantgardekunst, mit welchem Ernst, welcher Radikalität sie diesen „Ort“ reflektiert und gestaltet.

²⁴ Vgl.: Die Eröffnung des Zugangs zum Mythos. Hrsg. von Karl Kerényi. Darmstadt 1967. – Hübner, Die Wahrheit des Mythos, S. 293-323: Das Mythische in der modernen Malerei. - Gottfried Boehm, Mythos als bildnerischer Prozeß. In: Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion. Hrsg. von Karl Heinz Bohrer. Frankfurt/M. 1983, S. 528-544.