

Zusammenfassung auf Deutsch

Fragestellung

Der Leitspruch des destruktiven Charakters, Platz zu schaffen, synthetisiert eine kreative Grundlage der Avantgardekunst und streift ihr unvermeidliches Paradoxon: Zerstörung impliziert tatsächlich kreative Aspekte; der freigewordene Raum wird sofort wieder gefüllt. Auf existentieller Ebene ruft dieses Paradoxon Albert Camus' Formel über die Absurdität des Selbstmords in Erinnerung: „Wir glauben, dass wir alles zerstören und alles mitnehmen, aber aus diesem Tod wird ein Wert wiedergeboren, der es vielleicht verdient hätte, gelebt zu werden.“ Die Avant-garde-Bewegungen teilen die Idee ihrer Negativität – denn Ideale sind immer negative Projektionen, wie Utopien. Dieser Negativismus hilft dem Einzelnen, auf bestehende Autoritäten mit individueller und markanter Autorität zu reagieren, indem er seine Ideologien und damit seine ästhetischen Wege und Möglichkeiten selbst bestimmen kann.

Diese Aspekte der Avantgardekunst haben zur Problemstellung dieser Arbeit geführt; eine Definition des Avantgardismus soll nicht etabliert werden. Wir haben Renato Poggiolis *Teoria dell'arte dell'avanguardia* für diese Arbeit intensiv genutzt und berücksichtigen Peter Bürgers bekannte *Theorie der Avantgarde* sowie die Sammlung von Manfred Hardt, *Literarische Avantgarden*, die historische, soziologische, politische und ästhetische Perspektiven verbindet.

Es soll gezeigt werden, wie sich eine destruktive Dynamik in Charakter, Rhetorik und künstlerischem Aktivismus der Vor- und Zwischenkriegszeit als Faktor entwickelt hat, der die europäische Kunst von Portugal bis Russland verbindet. Um dieses Thema zu kontextualisieren und zu vertiefen, gibt die Einleitung einen Überblick über die Avantgardebewegungen und ihre Schwerpunkte, einen gesellschaftlich-künstlerischen Kurzaufsatz der Zeit um den Ersten Weltkrieg und die Revolution von 1917 in Russland. Im dritten Teil der Einleitung werden die verschiedenen Aspekte der Zerstörung veranschaulicht, die für diese Arbeit relevant sind. Der methodische Ansatz dieser Arbeit und der gemeinsame Nenner

der untersuchten Werke beruhen auf dem destruktiven Charakter und der Verschmelzung der Künste.

Der zeitliche Rahmen umfasst eine ereignisreiche Epoche. Charles Peguy weist in der Zeitschrift *L'Argent* von 1913 darauf hin: „Die Welt hat sich seit Jesus Christus weniger verändert als in den letzten dreißig Jahren.“ In weniger als dreißig Jahren haben wir die Geburt und den Tod mehrerer künstlerischer Bewegungen erlebt, wie Symbolismus, Dekadenz, Kubismus, Expressionismus, um nur einige zu nennen. Die künstlerische Aktivität dieser Zeit war vom *L'art-pour-l'art* und der resultierenden selbstreferenziellen Ausrichtung sowie von der Mystik geprägt, die darauf abzielte, in einen archaischen Naturzustand zurückzukehren; die Avantgarden verbanden sie wieder mit der Gegenwart.

Während der Niederschrift dieser Arbeit fanden zahlreiche Hundertjahrfeiern statt: zu Beginn und zum Ende des Ersten Weltkriegs in den Jahren 2014 und 2018, zur Dada-Bewegung im Jahr 2016 und zur Oktoberrevolution im Jahr 2017. Dieser Zug von Jubiläen, die in ganz Europa und sogar weltweit mit Ausstellungen, Symposien, Veröffentlichungen und Sonderausgaben von Zeitschriften gefeiert wurden, unterstreicht die globale Relevanz des Themas für die Künste.

Der Zeitrahmen von 1909 bis 1932 geht von der Veröffentlichung von Marinettis Gründungsmanifest des Futurismus und dem Jahr der Veröffentlichung von Schwitters' *Ursonate* aus. Diese Periode ist durch eine hohe schriftliche Produktivität gekennzeichnet, die durchdachte Kreativität und ernsthafte Bestrebungen widerspiegelt, die Werke zu einer gültigen Theorie zu führen. Dazu gehören die Vorkriegszeit, der Erste Weltkrieg, die Revolution in Russland und die Zwischenkriegszeit, vor allem die Jahre der Entwicklung, des Aufbaus und zum Teil des Niedergangs der aus der europäischen Moderne hervorgegangenen Avantgardebewegungen: Futurismus, Dadaismus und Surrealismus in ihren verschiedenen europäischen Ausprägungen.

Die Heterogenität des künstlerischen Schaffens und die Überlagerung der Kunstformen dieser Zeit sind schwer zu handhaben: In dieser Arbeit wird der abstrakte Blickwinkel der Zerstörung gewählt, um die verschiedenen Disziplinen anzugehen und in einigen Fällen von deren Synergien zu profitieren. Avantgardekunst wird dabei nicht als einzigartiges historisches Konzept verstanden, sondern fungiert als eine Reihe von ästhetischen Konzepten, Ideen und Trends. Es geht darum, die „comune condizione psicologica“ zu erfassen – die gemeinsame Geisteshaltung, nämlich das Schwanken zwischen Schöpfergeist und der Unterdrückung von Tradition.

In der Analyse der Poetik stehen die avantgardistischen Schriften für sich selbst, einige von ihnen sind von der Voraussicht ihrer Autoren geprägt. Wir lesen von Affirmationen, Ausreden, Bilderstürmen, Negation und Ikonenraub. Die Akteure der Texte, die eine totale Erneuerung fordern, befinden sich manchmal in

einem Zustand historischer Ignoranz und blenden radikale Veränderungen, die zuvor stattgefunden haben, aus. Der Blick auf die Kulturgeschichte durch dieses präzise und damit auch enge Prisma mag auch ignorant erscheinen. Ein Teil der Radikalität der Manifeste und bestimmter Werke beruht auf der Illusion, auf der Welt allein zu sein, die Position des Alleingangs gegen alle einzunehmen. Der Künstler glaubt, dass er einzigartig ist, und erreicht eine explosive Schöpfungsebene, schließt sich denen an, die denken wie er, und gewinnt das Vertrauen, dass das, was er erschafft, bemerkenswert ist.

Mit dem musikalischen Teil wird eine noch wenig erforschte Facette der Avantgardekunst beleuchtet (vgl. II.1). Musik spielt eine besondere Rolle – emblematisch oder unsichtbar – für jede der Bewegungen. Sie taucht oft im Kontext der Performance auf, ein Begriff, der während einer futuristischen *Soirée* am 24. Mai 1914 in Neapel von dem Journalisten Paolo Scarfoglio geprägt wurde. Die darstellenden Künste, die wir in diesem Zusammenhang „Performance“ nennen, stellen das vieldeutigste und unbestimmteste Feld dieser Arbeit dar, da es an einer lückenlosen Dokumentation der letztlich flüchtigen Momente mangelt und die damaligen ästhetischen Trends nicht im Speziellen mit den Avantgardebewegungen verflochten sind.

Das Hauptaugenmerk der Zerstörung besteht in der immer sichtbarer werdenden Kluft zwischen dem zeitgenössischen Leben und der Sprache der traditionellen Künste und darin, diese Kluft zu neutralisieren, indem diese mit einer lebendigen Kunst gefüllt wird, die den Bedürfnissen des im Sinne der Bewegung neuen Menschen entspricht. Die künstlerischen Erzeugnisse der Akteure um die Avantgardebewegungen bringen durch diese Zerstörung die Realität der Gesellschaft der künstlerischen Realität näher. Die freien Verse, dann die freien Worte, sollen die Alexandriner zurückdrängen. Die diatonische Skala ist im Vergleich zu den neuen Harmonien der Geräusche nichts mehr wert. Alternative Aufführungsorte sollen den geschlossenen Raum der Theater erobern. Das Bild eines individuell bestimmten Lebens erfordert eine Kunst, die dem autonomen Individuum nahe steht.

Das Interesse, mehrere Bereiche in der Kunst der Avantgardebewegungen zu betrachten, ist begründet durch die künstlerische Praxis, die immer mehr Austausch und Synergien zwischen den verschiedenen Bereichen erlebt; Ausdrucksformen beeinflussen sich gegenseitig, prallen aufeinander und kommunizieren untereinander – und diese Effekte sind wiederum für diese Arbeit gewinnbringend. Die Öffnung von Genres und Sprachgrenzen macht die transdisziplinäre Betrachtung umso wichtiger: Es ist wünschenswert, die Wechselwirkung zwischen Literatur, Musik und Performance zu verstehen und zu visualisieren, die außerhalb der Opernforschung bislang wenig bearbeitet wurde.

Aufbau und Methodik

Die Arbeit ist drei Teile gegliedert, vorangestellt ist eine umfangreiche Einleitung, die den Kontext zur Fragestellung liefert. Da unterschiedliche Kulturräume verglichen werden, ist der Blick auf die Berührungspunkte zwischen ihnen in den ersten beiden Teilen notwendig, auch im Zusammenhang mit dem Ersten Weltkrieg und der Oktoberrevolution. Ferner werden mögliche Bedeutungen und Ausprägungen des destruktiven und avantgardistischen Charakters vorgestellt, die Feindlichkeit der Tradition gegenüber, Agonismus und Antagonismus sowie Primitivismus und Sensibilität. Diese dienen in den folgenden Teilen als Anhaltspunkte für die Analysen und Bewertungen der besprochenen Werke.

Das erste Kapitel „L’avant-garde et l’écriture“ beginnt mit einer grundlegenden Frage zur antithetischen Stilentwicklung im Lauf der Jahrhunderte, wobei die Avantgarde-Bewegungen als Kulminationspunkt gelten können. Die von ihnen geprägte literarische Gattung des Manifests wird in I.2 analysiert. I.3 stellt die poetischen Ausprägungen der jeweiligen Bewegungen abseits der Manifeste vor; dazu sind sowohl kanonische als auch abseitigere Beispiele ausgewählt worden. Der portugiesische und der russische Futurismus kommen an dieser Stelle aufgrund ihrer reichhaltigen dichterischen Aktivitäten besonders zu Wort. Die Experimentierfreude mit der Sprache und vor allem die regelrechte Zerstörungswut der Dadaisten stehen auch in Zusammenhang mit den historischen Ereignissen; die Überwindung des unterstellten Traumas des frühen 20. Jahrhunderts wird in I.4 thematisiert.

Der zweite Teil, „L’Avant-garde et la musique“ ist am umfangreichsten angelegt und umfasst Analysen sowohl von theoretischen Schriften als auch von Lautgedichten und Musikstücken. In II.2 werden theoretische Ansätze mit einigen kurzen Notenbeispielen dargelegt. Die Sonderstellung von Erik Satie als Komponist, der von allen drei Bewegungen vereinnahmt wurde, wird in einem Sonderkapitel II.2.4 untersucht, wobei sein kompositorischer Ansatz am ehesten im Gedankengut der Dadaisten und Surrealisten verortet wird.

Das Kapitel über die Lautpoesie II.3.1 gibt eine Übersicht über die Loslösung von der klassischen Semantik (II.3.1.1 und II.3.1.2) und den Übergang zu einer musikalisch-performativen Kunstform (II.3.1.3), mit einer Analyse von Kurt Schwitters *Ursonate* als Höhepunkt des Geschehens.

In II.3.2 kommen konkrete Musikbeispiele vor, Pratellas futuristische Oper *L’aviatore Dro* (II.3.2.1); Arthur Louriés *Nash Marsh* (II.3.2.2), Erwin Schulhoffs *Wolkenpumpe* (II.3.2.3) und Stefan Wolpes *An Anna Blume* (II.3.2.4). Die Analysen geben Aufschluss über die Anwendung der in II.2 aufgeführten avantgardistischen Methodik und zeigen deren relative Allgemeingültigkeit sowie teilweise

auch Irrelevanz für den westeuropäischen Werkkanon dieser Zeit. Die Beispiele geben Auskunft über die Möglichkeiten und Validität dieser Methoden und Stilmittel, der Verweis auf ihre Gültigkeit außerhalb ihres unmittelbar angepeilten Wirkungsbereichs bestätigt die Teilhabe an der Formung des Epochenstils der Avantgarde-Bewegungen.

Der dritte und kürzeste Teil „L’Avant-garde et la performance“ beinhaltet die Betrachtung von avantgardistischen Ansätzen zur Erneuerung des bürgerlichen Theaters in III.1, welche sich mit zeitgenössischen Tendenzen überschneiden. Die Organisation von sogenannten Soirées sowie den partizipativen Formaten wie im *Cabaret Voltaire* ist ein bedeutender Schritt zu einer offenen Form der darstellenden Künste und bot seinerzeit einer Vielzahl von Künstler:innen die Gelegenheit, Werke, die etwa auch in dieser Arbeit vorkommen, Kolleg:innen und Publikum vorzustellen (III.2). Die besonderen Möglichkeiten von Interdisziplinarität und der Versuch, für ein breites, wenn nicht gar ein Massenpublikum Events zu konzipieren und zu koordinieren, werden anhand von drei Beispielen aus Frankreich und Russland in III.3 besprochen. Planbarkeit, Verschriftlichung sowie ästhetische Anreize sind dabei ebenfalls Thema.

Die Aktivierung von Amateuren, künstlerischen Passepartouts, Multitalenten sowie hybriden Formen verändert die Bewertung eines Kunstwerks. Wir können die Öffnung des künstlerischen Spektrums beobachten, die Auflösung der Grenzen zuerst zwischen Genres und verschiedenen Kunstbereichen, dann zwischen der Kunst selbst und der Welt außerhalb des künstlerischen Schaffens. Wenn wir aus allem wie Kubisten oder Dadaisten mit ihren *objet trouvés* „Kunst machen“ können, ist alles aus Kunst gemacht.

Wir nehmen daher in diese Arbeit synthetische Perspektiven auf, insbesondere im Kapitel über die Praxis des Manifests I.2, das Manifeste aus verschiedenen Bewegungen, Ländern und in Bezug auf verschiedene Kunstformen vereint; „L’avant-garde après la lettre“ (I.4) fasst die Avantgardepositionen zusammen, die Benjamins destruktiven Charakter antizipieren und aufgreifen. In II.3.2 zeigen wir, dass das Lautgedicht als ein hybrides Genre sowohl sprachliche, musikalische als auch performative Aspekte umfasst und damit eine echte Verschmelzung der Ausdrucksformen zu einem neuen darstellt. Das Kapitel über die Performance beleuchtet Events, die nach literarischen, musikalischen und theatralischen Kriterien orchestriert sind (III.2 und III.3).

Die transdisziplinäre Methode ist in dieser Arbeit oft besser geeignet als ein rein literarischer, musikwissenschaftlicher oder theaterwissenschaftlicher Ansatz. Die Bewegungen sind internationale Bewegungen, nicht nur in Bezug auf ihre geographische Verteilung und ihre Ausprägungen, sondern vor allem auch in Bezug auf ihr gemeinsames Bezugssystem, ihr Wissen über zeitgenössische Kunst und die zahlreichen internationalen Freundschaften. Wenn wir an die Berichte

über die ersten Abende im *Cabaret Voltaire* denken, sollten wir uns nicht einmal mehr die Frage der Internationalität oder Transdisziplinarität stellen müssen: Die transkulturelle Methode hilft uns, die Gemeinsamkeiten zwischen den Individuen zu erfassen, sie bevorzugt keine nationalen Stile, sondern versucht, den Austausch zwischen verschiedenen Kulturen, Gruppen und geographischen Regionen genau zu verstehen.

Die Avantgarde hob sich schnell von der Konkurrenz ab. Eine Neuverteilung der Hauptrollen auf der Bühne des kulturellen Lebens und auf sozialer Ebene konnte stattfinden. Kunst vermischt, ja löst sich sogar auf, im praktischen Leben, in historischen und sozialen Bedingungen. Es formen sich neue Menschenbilder, die zu den jeweiligen Avantgarde-Bewegung passen. Diese Arbeit findet und benennt kulturelle Bezugssysteme, welche es ermöglichen, die Beziehungen zwischen den Künstlern transdisziplinär zu analysieren, was die Grundlage einer fruchtbaren Beziehung zwischen den Künsten selbst ist.

Schreiben im Gegenteil

Der erste Teil illustriert die ideengeschichtlichen Grundlagen in Verbindung mit der Avantgardeliteratur. Es ist der Konservatismus, der Kritik und den Wunsch nach einer Revolution hervorruft, nicht nur nach Reformen; angesichts von Stagnation braucht es einen radikalen Wandel. Ein System zu attackieren erlaubt es diesem gleichzeitig, sich zu entwickeln. Aus literatur- und kunsthistorischer Sicht ist es kaum ein neues Phänomen, dass sich eine stilistische Strömung bildet, die antithetisch auf eine zeitgenössische Ästhetik reagiert. Es gibt eine Vielzahl dieser Antworten: Den Hellenismus, der auf die Antike reagiert; das Mittelalter, zuerst romanisch, dann gotisch; den Barock, der auf die Renaissance folgt; die Romantik, die eine komplementäre Position zur Klassik einnimmt. Die Gegensätze, die diese Strömungen vereinen, ergeben sich aus der Art und Weise, wie die Verflechtung vom Innenleben des Künstlers und der Umwelt erlebt und in künstlerisches Schaffen umgesetzt wird. Die objektive Sichtweise, klassisch, wenn man so will, besteht darin, die persönliche Sensibilität in Hinblick auf die Regeln des Universums zu relativieren. Das Gegenteil davon ist die subjektive Erfahrung, die in eine objektive Arbeit umgesetzt wird. *Toda a criação é objectivação* ist ein Leitsatz Fernando Pessoa's. Etwas Ähnliches postuliert Benjamins Vision der künstlerischen Evolution: „das Subjektive stellt immer den Moment der Negation dar, der die erreichte Gesamtheit aufbricht und zu einer

neuen Synthese drängt¹. In Schumpeters *Kapitalismus, Sozialismus und Demokratie* von 1942 ist die Zerstörung ein unverzichtbarer Teil des Produktionskreislaufs und des Innovationsprozesses.

Wer sich weigert, die Vergangenheit nachzuahmen, kann somit ein Gegenteil erschaffen, um den Anforderungen seiner Zeit gerecht zu werden. Diese Reaktionen bewegen sich jedoch gewöhnlich auf einem ästhetischen Niveau. Die Avantgarde wirbt für soziokulturelle Dimensionen künstlerischer Fragestellungen, ihre Brisanz beruht auf dem unvereinbaren Gegensatz von fortschrittlicher, zeitgenössischer Kunst und konservativer Moral. Die avantgardistische Haltung stellt einen neuen Ansatz dar, denn sie hinterfragt die Beziehung des Künstlers zu seinem Werk und sucht, der zeitgenössischen Verpflichtung nachzukommen, die die Kunst auf der Grundlage eines historischen Bewusstseins von sich selbst erfüllen könnte². Das Selbstbild des avantgardistischen Künstlers ist daher von der Geschichte losgelöst und keine neue Antwort auf ein Problem, das seit der Antike existiert.

Futuristen haben erkannt, dass sich die Abfolge von stilistischen Variationen der ihnen vorausgehenden Zeit erschöpft hat. Die Revolution der Opern Wagners, das glorreiche Wiederaufleben von Hugos elisabethanischem Theater oder das Bewusstsein für soziale Themen in Zolas Romanen sind Aufgaben an die Künste, die sich durch ihre Zeit bedingen. Die Götzen der Vergangenheit nachzuahmen ist kaum fruchtbar, ohne massiven Widerstand sind sie aber auch nicht zu ignorieren.

Die Techno-Romantik, die von den Futuristen in einer Explosion von Manifesten und Werken, der künstlerischen Transformation der Technologie, gefeiert wird, bildet den Gegenpol zu allem, was für die Romantik von Wert war. Das suggestive Mondlicht wird für tot erklärt, die Poesie der Maschinen sublimiert. Dennoch, die Begeisterung, gleich für welches Thema, die ein künstlerisches und sogar soziales Programm umzusetzen sucht, ist romantisch, und die Avantgarde riskiert, selbst der ewigen Wiederkehr künstlerischer Trends im Kleid ihrer jeweiligen Zeit anheimzufallen. Ball zweifelt in seinem Tagebuch *Flucht aus der Zeit* an der Vitalität Dadas, indem er die individuellen Kämpfe jeder Generation relativiert:

Ich weiß nicht, ob wir trotz all unserer Anstrengungen über Wilde und Baudelaire hinauskommen werden, ob wir nicht doch nur Romantiker bleiben. Es gibt [...] andere Wege des Widerspruchs – : die Askese zum Beispiel, die Kirche. [...] Es ist zu befürchten, daß immer nur unsere Irrtümer neu sind.³

1 RAULET, Gérard, *Le Caractère destructeur. Esthétique, théologie et politique chez Walter Benjamin*, Paris, Aubier, 1997, p. 72.

2 POGGIOLI, Renato, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna : Il Mulino, 1962, p. 27.

Die Futuristen feiern die industrielle Schöpfung, die nicht nur alte ästhetische Paradigmen zerstört, sondern eine ganze Lebensweise, und die vor allem selbst Zerstörung, also Waffen, Müll, schlechte Luft etc., produziert. Der Pilot kann zwar über den Wolken fliegen, und gleichsam viele Menschen töten, wenn der Motor oder seine eigene Kraft ihn im Stich lässt, oder er Bomben abwirft. In *Sieg über die Sonne* fällt der Propeller ins Bühnengeschehen und verursacht einen zerstörerischen Moment; der Flieger Dro stirbt nach einem Absturz am Strand. Das Flugzeug unserer Zeit ruft auch das Bild der zusammenstürzenden Twin Towers hervor – eine destruktive Perspektive, welche die Transzendenz des Menschen durch den Flug zu einem hyper-technischen ätherischen Wesen verzerrt und Ikarus heraufbeschwört.

Es geht für die Futuristen darum, ihren Agonismus auszuagieren, ein Impuls, dem Satie nicht gefolgt ist, ohnehin ist er gegen alle, auch gegen die Futuristen. Er ist sich bewusst, dass die Rebellion fruchtlos sein wird und nur beweist, wie tief der Rebell in dem System verwurzelt ist, das er bekämpft. Wie um diesem Widerspruch zu entgehen, zeigt die dadaistische Bewegung einen grundlegenden Zynismus.

Eines der Ziele dieser Arbeit ist es daher, die Avantgarde nicht nur ästhetisch, sondern auch gesellschaftspolitisch zu bewerten. An welchen psychologischen Zustand richtet sich die Kunst der Avantgarde? Was bringt uns eine auf Opposition basierende Kunst?

Sich zu widersetzen, eine gegnerische Front mit einem schablonenhaften Feindbild zu vereinen, ist ein Bestandteil des avantgardistischen rhetorischen Verhaltens. Der Begriff Futurismus beinhaltet beispielsweise die Ablehnung eines vorausgesetzten Traditionalismus; es ist kein neutraler Begriff, weil er an die automatische und ewige Spannung zwischen Modernem und Altem, zwischen Innovation und Tradition erinnert. Eine intellektuelle Mobilisierung findet statt, die möglicherweise eine Revolution gegen die dekadente Kultur, und wahrscheinlich auch gegen die Tagespolitik vorsieht. Kulturell enttäuscht und frustriert haben die Einwände der Avantgardisten eine Grundlage, die mit der der Konservativen und Kulturpessimisten deckungsgleich ist. Schließlich ist der destruktive Charakter von Benjamin selbst traditionalistisch im Bestreben, Situationen durch ihre Zerstörung greifbar zu machen:

Der destruktive Charakter steht in der Front der Traditionalisten. Einige überliefern die Dinge, indem sie sie unantastbar machen und konservieren; andere die Situationen, indem sie sie handlich machen und liquidieren. Diese nennt man die Destruktiven.⁴

3 BALL, Hugo, *Flucht aus der Zeit*, München und Leipzig : Verlag von Duncker und Humboldt, 1927, p. 100.

Der Widerstand der Avantgarde ist aber radikaler als der der Pessimisten. Die einzige wahre Revolution, die innere, fördert das Schärfen von spirituellen Waffen gegen den erhärtenden und enger werdenden menschlichen Geist. Diese sind also etwa die Externalisierung von Ideen, moralischer Exhibitionismus, revolutionäre Praktiken: Der Verzicht auf Privatsphäre zeugt von einer offenen Persönlichkeit. Sich zu schämen und seine Mängel zu leugnen, ist charakteristischer für die von den Surrealisten verlachten Kleinbürger oder für den „Etui-Menschen“⁵. Ein extremer Antagonismus macht die Anhänger der Bewegungen zu erklärten Feinden von bürgerlichen Lebensentwürfen und Erwartungen an die Kunst.

Davon ausgehend, dass der surrealistische Geist und Gedanke „Negation und die Negation der Negation“⁶ sind, ist die Opposition standardmäßig in den Verhaltensweisen der Surrealisten einprogrammiert. Dieser Ansatz soll bewusst der von hegelianischem Denken geprägten dialektischen Methode widersprechen, die als erstickend und unanwendbar für reale oder persönliche Probleme angesehen wird. Vielmehr schlägt der Ansatz ein Modell des alternativen und freien Denkens vor, das die gesamte Persönlichkeit untergräbt, wie Artaud in seinem *Manifeste en Langage clair* von 1925 feststellt:

Si je ne crois ni au Mal ni au Bien, si je me sens de telles dispositions à détruire, s'il n'est rien dans l'ordre des principes à quoi je puisse raisonnablement accéder, le principe même en est dans ma chair. (Wenn ich weder an das Böse noch an das Gute glaube, wenn ich eine solche Veranlagung zur Zerstörung spüre, wenn es keines in der Ordnung der Prinzipien gibt, auf das ich vernünftigerweise zurückgreifen kann, dann liegt das Prinzip in meinem eigenen Fleisch.)⁷

Es geht nicht mehr um Überzeugungen und intellektuelle Verhandlungen, das heraufbeschworene Gegenteil und seine Wichtigkeit liegen im Kern des Wesens selbst und sind untrennbar mit seiner künstlerischen Tätigkeit verbunden.

Die Opposition dieser Künstler zeigt sich in Rebellion und Beleidigungen, in ideologischer Polemik, die den Schriften und Manifesten ureigen ist. Diese Ideologie, die vom Gegenteil genährt wird, stellt nicht nur die logische oder pseudologische Rechtfertigung des Gemütszustandes dar⁸, sondern auch den Beweis, dass dieser Gemütszustand in den Verhaltensweisen und Gewohnheiten der betreffenden Personen sichtbar wirksam ist. Außerdem bietet die antagonistische

4 BENJAMIN, Walter : « Der destruktive Charakter », dans *Illuminationen*, Frankfurt : Suhrkamp Taschenbuch, 1977, p. 290.

5 *Ibid.*

6 BRETON, André, *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1988, p. 763, nous traduisons.

7 ARTAUD, Antonin, *Œuvres complètes*, t. I, Nouvelle édition revue et augmentée, Paris : Gallimard, 1976, p. 52, nous traduisons.

8 POGGIOLI, 1962, p. 16.

Haltung eine günstige Grundlage, die eigene Position zu definieren, sich in der eigenen Existenz als Künstler zu behaupten.

Die Polemik wird von Emotionen gespeist, entweder von Leidenschaft oder Wut; sie ist eine verbale Reaktion auf umstrittene Sachverhalte oder Umstände und oft ungenau. Diese Reaktion selbst, sowohl verbal als auch in dem Moment, in dem es zu Handgreiflichkeiten kommt, hat kaum einen anderen Zweck als das „Dagegensein“ und schlägt selten einen Lösungsweg vor, der weniger größenwahnsinnig wäre als der totale Sturz der Gesellschaft. Übersetzt in Aktivismus, passt die Polemik perfekt in das semantische Feld der Avantgarde und ist noch mehr als ein gezielter Angriff auf den Versuch, ein *no man's land*⁹ zu besetzen.

Neben den tatsächlichen Demonstrationen und Aktionen ist es interessant, den aktivistischen Aspekt der Avantgarde als psychologischen Antrieb zu benennen; als eine geistige Disposition, also mit dem Wunsch und der Energie, die gegenwärtige Ordnung von Kunst und Gesellschaft zu stören, zu zerstören. Die Avantgardebewegungen verlassen zunächst das bürgerliche Milieu, dem sie entstammen, und greifen es dann an. Dies ist eine psychologische Einschränkung, die auch den Grad der rhetorischen Gewalt erklärt: Die Nähe, ja sogar die Identifikation des avantgardistischen Künstlers mit seinem Angriffsobjekt macht seine Kritik und Polemik beißender und effektiver.

Die Angriffe beziehen sich auf alles, auf die Welt, die Gesellschaft, den Lebensstil, die Kunst natürlich, diese ist ja ihr Ziel: Zwischen Begeisterung und Aggressivität oszillierend, strebt die Polemik danach, *ex nihilo* eine historische Einheit und eine Lebensweise zu schaffen, die ihr entspricht. Wenn ein futuristischer Künstler eine futuristische Küche, eine futuristische Ehe beschreibt, findet er seine künstlerische Phantasie außerhalb von sich selbst und schreibt seine eigenen Affekte der Welt zu, und nicht nur der Kunst:

Für [ihn] liegt die einzige Realität, die überhaupt existiert, innerhalb seiner selbst: die seiner Ängste und Triebe. Die Umwelt ist für ihn lediglich ein Symbol für seine Innenwelt, ist nur seine Schöpfung. Etwas ähnliches geschieht mit uns allen, wenn wir träumen. Im Traum wird das konkrete Ereignis zum Symbol innerer Vorgänge, und doch sind wir im Schlaf überzeugt, dass das Produkt unserer Träume genauso wirklich ist wie die Wirklichkeit, die wir im wachen Zustand wahrnehmen.¹⁰

Diese Art der Projektion von Affekten wird zu einem doppelten Boden der Realität, der vom Künstler selbst geschaffen wird. Die Außenwelt ist sozusagen futurisiert; nicht weil die vom Futuristen vorgeschlagenen Änderungen vorgenommen wurden, sondern weil seine Projektionen zu seiner alternativen Realität

9 *Ibid.*, p. 42.

10 FROMM, Erich, *Die Kunst des Lebens*, 1956, p. 33.

werden. Es geht nicht darum, allen Avantgardekünstlern psychische Erkrankungen zuzuschreiben (vgl. Zitat oben) und ihr Verhalten zu pathologisieren, sondern die Motivation hinter den formulierten Argumenten aufzudecken, die sehr oft nicht nur extrem oder übertrieben, sondern auch sinnlos erscheint. Im Manifest zur futuristischen Küche (*Manifesto della cucina futurista* von 1930) fordert Marinetti beispielsweise die Abschaffung von Messer und Gabel. Einige der Provokateure sind sich der Absurdität ihrer Forderungen bewusst und vor allem der übertriebenen Art und Weise, wie sie diese formulieren.

Tzara, der bereits die Geburt einer Avantgardebewegung, des Futurismus, miterlebt hatte, begann, Anti-Manifeste zu schreiben und stellte sich damit in einer polemische Weise gegen die Gegenbewegungen. Er stellt von Anfang an fest, dass es nicht seinen eigenen Anforderungen entspricht: „Wir wissen ohnehin, dass unser Anti-Dogmatismus so exklusiv ist wie ein Beamter“¹¹. So antwortet er im Gegenteil mit einem anderen Gegenteil. Damit wäre er bei einer Art Nihilismus angekommen – oder auch nicht: Tzara präsentiert den Dadaismus als eine Haltung des Misstrauens, zu der niemand verpflichtet ist. Kubismus und Futurismus stellen sich als neue Denkschulen dar und bilden selbst Institutionen in sich heraus. Der Dadaismus stellt sich standardmäßig gegen Prinzipien und Theorien: Keines davon wird von ihm akzeptiert, und das gilt auch für den Nihilismus. Das dadaistische Dagegensein ist keinesfalls gewalttätig, Tzaras Manifeste raten zu einer gelassenen Haltung und zu mehr Gleichgültigkeit. Jeder soll seine Autonomie bewahren und unbescholten seinen Aktivitäten nachgehen können, in einem Lebensstil, der zu allem „nein“ sagt und damit einem Leben, das nach Zustimmung heischt, überlegen ist. Der Dadaismus ist keine lebensfeindliche Richtung, indem er eine verbindliche Ästhetik oder Ethik etabliert, sondern verortet sich im Leben selbst, indem er jeden schwächelnden Begriff von Moral, Ethik oder Kultur dekonstruiert: Tzara erklärt, der Dadaismus sei „für den ständigen Widerspruch, auch für die Affirmation“, er sei „weder für noch gegen“ und bekräftigt: „Ich erkläre mich nicht, weil ich den gesunden Menschenverstand hasse.“¹² Er ist sich der Absurdität seiner Existenz und seiner Widersprüche bewusst und nutzt die Gesamtheit dieser Widersprüche in seinen Schriften. Diese dadaistische Geste der Verneinung, Zerstörung, des Entfernens der Maske einer vermeintlichen Autorität ist in der Lage, den Blick auf die unaussprechlichen Aspekte des Lebens zu erweitern.

Die neue geistige Haltung dieser Zeit tendiert zum Drahtlosen, und zwar nicht nur technisch betrachtet wie das schnurlose Telefon, sondern vor allem auf der Ebene der Kohärenz: *Immagine senza fili, parole in libertà*. Marinetti beschreibt in seinem *Manifesto tecnico della letteratura futurista* vom 11. Mai 1912

11 TZARA, Tristan, *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Flammarion, 1975, p. 375, nous traduisons.
12 *Ibid.*, p. 360, nous traduisons.

die Logik als *piombo*, Blei. Auch das dadaistische Kunstwerk setzt auf Missverständnisse. Der Dadaismus basiert nicht auf der Mittelmäßigkeit, von einem breiten Publikum verstanden werden zu wollen. Die Logik ist nur ein auferlegtes und illusorisches System, weil sie lediglich zu Schlussfolgerungen über das formale Äußere des Werkes führt und seine innere Autonomie damit übergeht und letztlich negiert. Der warme Moment des Verstehens der Botschaft, des Werkes, des Künstlers, der Philosophie der Gegenwart usw. verwandelt das Werk in „kandierte Diarrhöe“¹³, die aus dadaistischer Sicht den Tod, das Ende der Kunst bedeutet.

Die Avantgardebewegungen geben einem Werkzeuge an die Hand, sich von allem Komfort, Mode, Vergänglichkeit, dem Stil der Zeit, der Moral und der Heiligkeit zu befreien. Das Ziel bleibt immer, die Wahrheit der Vereinigung der Dinge zu bewahren: „Widerspruch und Einheit von Polaritäten in einem einzigen Wurf kann Wahrheit sein.“¹⁴ Diese Beobachtung hilft uns, die Kunst der Avantgarden zu verstehen, das Paradoxon eines potenziell destruktiven Werkes zu erhellen: Wenn Künstler ein Gedicht aus einer depressiven Sprache erschaffen, wenn sie eine Collage aus Müll erstellen, oder wenn sie ein Musikstück schaffen, das nur aus Schweigen und Pausen besteht. Benjamin betont oft den apollinischen Impuls seines destruktiven Charakters, dessen Tätigkeit „eine vollkommene Reduktion, ja Radizierung seines eigenen Zustandes bedeutet.“¹⁵

In Bezug auf die künstlerische Leistung zählen wir die unzähligen futuristischen, dadaistischen und surrealistischen Collagen auf literarischer, bildnerischer, musikalischer und theatralischer Ebene. Das Prinzip des Klebens fordert die Montage einer Vielzahl von Elementen aus verschiedenen Quellen geradezu heraus und ergibt – oder auch nicht – ein völlig neues Bild. Wieder einmal geht es darum, mit einer vermeintlich klassischen Position zu brechen:

as a position of conceptual intention, or intentional conception,
to bring together, to combine, **to connect two opposites**.
Because the classical position doesn't know of the absolute opposites.
The classical position knows of antitheses, which then have to be
consoled in a form of synthesis. [...] it has become the formal element which allows the two opposites
two completely disparate things to be brought together [...] Now that leads to great consequences, namely,
that the opposites as such disappear.¹⁶

13 *Ibid.*, p. 365, nous traduisons.

14 *Ibid.*, p. 366, nous traduisons.

15 BENJAMIN, 1977, p. 289.

16 WOLPE, Stefan, *Lecture on dada* (1962), cité par CLARKSON, Austin (éd.) : « Lecture on Dada by Stefan Wolpe », *The Musical Quarterly*, t. 72, n° 2, 1986, p. 208-209, nous soulignons.

Die Vereinigung antagonistischer Kräfte ist eine Konstante des Surrealismus. Breton stellt in seinem Zweiten Manifest des Surrealismus hoffnungsvoll fest

dass es einen bestimmten Punkt im Kopf gibt, von dem aus Leben und Tod, Realität und Phantasie, Vergangenheit und Zukunft, kommunizierbar und nicht kommunizierbar, hoch und niedrig nicht mehr als widersprüchlich wahrgenommen werden¹⁷

und dass der Surrealismus genau dazu beitragen könnte, sich diesem „erhabenen Punkt“¹⁸ zu nähern. Um Kontraste und Gegensätze, das Pendeln zwischen Glück und Unglück zu vermeiden, den Zwang zur Kompensation, ist die Gleichgültigkeit ein essentieller Bestandteil des Lebens, weil sie kein Extrem außer sich selbst berührt. Der Nihilismus ist jedoch nicht das Mittel der Wahl: Surrealisten sind zum Beispiel nicht gegen die Kunst selbst oder gegen die Idee, eine Bewegung zu bilden. Ihre Einflüsse sind sowohl spiritueller als auch materialistisch-atheistischer Natur. Es ist eine Bewegung, die weder eine destruktive noch eine konstruktive Bedeutung hat¹⁹. Eitelkeit, Abgrenzung und Stolz haben bei den Surrealisten keinen Platz.

Breton entschied sich sprachlich für möglichst wenig vorsätzliche poetische Bilder. Unstimmige Bilder, deren Bedeutungsfolge keinen Sinn ergibt wie Lautréamonts „Rubis de Champagne“ können nur das Produkt eines Geistes sein, der ungehemmt denken kann. Ohne lange Überlegung sondern eher automatisch kann derjenige, der spricht oder schreibt, auf alles zugreifen, was sein Gehirn vor ihm verbirgt. Mehrere dissoziierte Bedeutungsfelder werden unbewusst näher zusammengebracht. Je größer der Abstand zwischen diesen Feldern, desto tiefer und stärker ist die Beziehung zwischen ihnen. Solche Verbindungen herzustellen zeugt von der tiefen Zuneigung unter den Dingen, die einander auf den ersten Blick ferner nicht sein könnten. Das Ergebnis mag bedeutungslos sein, aber es ist nicht unreal, sondern surreal. Zwei Realitäten wurden zufällig zusammengeführt und steigern sich gegenseitig. Die Widersprüche, die defragmentierten Begriffe, der Unsinn, der Spott, der sich daraus ergibt, gelten als gewünschte Kunstgriffe dieser automatischen Denkweise.

Jede soziale Gruppe, jede Bewegung, sogar jeder Künstler schafft eine eigene Ideologie, eine eigene Opposition oder ein Gegenteil. Die soziale und politische Avantgarde breitet sich im künstlerischen Bereich aus, was sich in den Manifesten bemerkbar macht (vgl. I.2). Die Substanz dieser Opposition ist keine Frage der sozialen oder politischen Verfolgung, im Gegenteil: Eine Avantgardebewegung könnte in einer Diktatur nicht gedeihen, sie würde schnellstens verfolgt und

17 BRETON, 1988, p. 781, nous traduisons.

18 *Ibid.*, p. 782, nous traduisons.

19 *Ibid.*, p. 781.

getilgt. Es ist eine Frage der kritischen Intelligenz und Sensibilität, welche Wissenschaftler, Künstler und Amateure, Improvisatoren und Handwerker vereint. Diese heterogene Masse an Fähigkeiten und kreativem Willen oszilliert zwischen akademischer und populärer Anerkennung, einer Anerkennung, die ihrerseits zur Bildung eines -ismus, einer destruktiven Schöpfung führen kann.

Die drei nationalen Ausdrucksformen des Futurismus zeigen mehrere gemeinsame Nenner bei der Wahl der Themen und Ausdrucksmittel. Die zerstörerische Energie findet in den drei Fällen sehr unterschiedliche Erscheinungsformen: Marinetti entscheidet sich für die Zukunft aus kultureller Langeweile der Vergangenheit und fügt eine gewalttätige Komponente hinzu, um den italienischen Chauvinismus zu predigen und eine aggressive Ästhetik zu bekräftigen. In Russland stellt insbesondere Majakowski seine Arbeit in den Dienst einer Zukunft, die untrennbar mit der Revolution und all ihren Unruhen verbunden ist und ihn zu einer Frage von Leben und Tod führt. Pessoa hingegen nimmt keine politische oder soziale Position ein und nutzt den Futurismus als Werkzeug, um seine Gefühle zu erforschen und ins Unermessliche zu steigern.

Die Zukunft verspricht Innovationen und Fortschritte, die bereits in der Gegenwart zu spüren sind. Es ist notwendig, ein neues System von Bezügen und Bedeutungen zu schaffen. In unseren Analysen zeigt sich, dass alle Futuristen an der poetischen Sprache arbeiten und sie modifizieren, um den Anforderungen der kommenden Zeit und den damit einhergehenden Empfindungen gerecht zu werden, je nach kulturellem Kontext oder stilistischen Erwartungen der Autoren. Wir haben gezeigt, dass es für jedes Manifest Gedichte und Texte gibt, die den in den Manifesten gestellten Anforderungen und Polemiken entsprechen. Diese Texte stellen jedoch nicht unbedingt den größten Teil der dichterischen Aktivität der Bewegungen dar. Im Falle der italienischen Futuristen gehören die Gedichte von Marinetti, Palazzeschi und Cangiullo zu den wenigen, die über die Bewegung hinaus bekannt geworden sind, ansonsten konzentriert sich die literarische Tätigkeit hauptsächlich auf das Schreiben von Manifesten.

Russische Futuristen, die sich selbst auch als Kubofuturisten bezeichnen (vgl. Introduction), zeigen in ihren Werken, dass sie in der Lage sind, futuristische und auch konstruktivistische Ideen zu nutzen, ohne den einen oder anderen Stil während ihrer kreativen Karriere wirklich zu verraten. Nach Marinettis Besuch in Moskau 1914 spricht Majakowski, als wolle er die zukünftigen portugiesischen Futuristen einbeziehen, sogar von einer „literarischen Parallelität: Futurismus ist eine allgemeine Stilrichtung, die in der Großstadt geboren wurde und alle nationalen Unterschiede zerstört. Die Dichtung der Zukunft ist kosmopolitisch.“²⁰

20 LISTA, Giovanni, *Le Journal des futurismes*, Paris : Éditions Hazan, 2008, p. 175.

Der portugiesische Futurismus fordert in seinen Manifesten das Ende der Dekadenz, das Ende der Autoren, die kein Interesse an der Moderne und der Entwicklung der Literatur haben, das Ende der Dominanz der Tradition in der zeitgenössischen Kunst sowie das Verschwinden bestimmter Akteure auf der nationalen und internationalen Szene, die sich selbst vermutlich nie als heuchlerisch oder inkompetent bezeichnen würden. Ihre Schriften distanzieren sich von den Merkmalen einer antiken Poetik, ohne jedoch die Sprache umkrepeln zu wollen, im Gegensatz zu den anderen futuristischen Strömungen und avantgardistischen Bewegungen.

Alle haben einen Angriff auf die Sprache verübt oder zumindest versucht, sie zu erneuern: die Futuristen, die Zaumisten, die Dadaisten und die Surrealisten. Die Dadaisten nahmen die futuristischen Werke zur Kenntnis, übernahmen viele ihrer Techniken und leugneten die Möglichkeit, dass die Futuristen sie schon vorgehabt haben nehmen können. Es stimmt, dass die Motivation für die Erneuerung der Sprache nicht dieselben sind, aber unterm Strich versprechen sie eher Kontinuität, keinen Bruch. Es geht nicht nur darum, eine Sprache so zu untergraben, dass sie hohl wird, so dass sie einen semantischen Tod erleidet; oder nur darum, die Erfindung eines Systems voranzutreiben, das es dem Unbewussten erlaubt, eine Stimme zu finden, während es die Möglichkeit des Missverständnisses vernachlässigt, kurz gesagt: sich über den Inhalt oder die Form des Textes lustig zu machen. Alle diese Erfahrungen wurden erforscht, haben textliche Früchte getragen und sind größtenteils nicht mehr sehr wirkungsvoll. Der destruktive Aspekt, die Aggressivität, liegt in der Art und Weise, wie die Autoren der Manifeste ihre Leserschaft ansprechen und vor allem darin, wie sie ihre Ideen in Manifeste verwandeln: *tabula rasa*, Nihilismus, Feindseligkeit. Alles zu zerstören, alles zu untergraben, alles zu verleugnen: Laut Benjamin ist das der große destruktive Charakter. Sein Vorschlag ist, uns von allem zu befreien, das, wozu uns die Geschichte bereits verurteilt hat, zu klären, und dieses Prinzip in die Rhetorik der Künste aufzunehmen. Der frei gewordene Platz muss genutzt werden, auch für die profansten Dinge. Für Surrealisten ist es notwendig, ihn wieder zu besetzen, um einen modernen Gedanken zu formulieren, der einen Anspruch auf Zeitlosigkeit erhebt: Nicht, um Produkt seiner Zeit und ihrer Trends zu sein, sondern um nach Universalität zu streben.

Musik

Die Musik nimmt in jeder Avantgardebewegung einen anderen Platz ein. Wir können diesen Umstand durch die programmatischen Texte, Manifeste, Egodokumente, und auch über die Präsenz von Komponisten und Musikern bei den Treffen der Avantgardegruppen feststellen. Ist dieser letzte Punkt jedoch nur andeutungsweise oder gar nicht bewiesen (vgl. II.1), können wir Werke von Komponisten, die manchmal unfreiwillig mit diesen Bewegungen in Verbindung gebracht werden, untersuchen und prüfen, ob die Paradigmen einer vermeintlichen Ästhetik der futuristischen, dadaistischen oder surrealistischen Musik auf diese Werke zutreffen. Diese Methode wurde oftmals in der Forschung (vgl. Arfouilloux, Weiss, Widmaier) herangezogen. Der II. Teil stellt die verschiedenen Konzepte der Musik der Avantgarde vor und zeigt, inwiefern sie von den jeweiligen Komponisten angenommen wurden oder eben nicht.

Es wird deutlich, dass die Bedeutung der futuristischen, dadaistischen und surrealistischen Musik auch vom Interesse der Anhänger sowie ihren Freundschaften und Beziehungen im künstlerischen Umfeld, also vom biographischen Hintergrund der Bewegung und manchmal von den Bedingungen der professionellen Musiklandschaft in der jeweiligen Stadt abhängt. So ist es beispielsweise gerade im Falle des Surrealismus wichtig, die entsprechende Situation in Paris zu berücksichtigen.

In diesem Kapitel werden die potentiellen Errungenschaften und ihre Bedeutung für die Musikgeschichte hervorgehoben, die diese Konzepte sowie ihre destruktiven und kreativen Bestrebungen implizieren. Es wird untersucht, in welchem Ausmaß Musik in den Gründungstexten erwähnt wird oder nicht, ob Musik als Ausdrucksmittel und Werkzeug zur Verbreitung von Ideen beabsichtigt oder als gültig angesehen wird, ob es bei den Veranstaltungen musikalische Einlagen gab, sowie Partituranalysen.

Lautpoesie und avantgardistische Musik haben eine gemeinsame Geschichte in Klang und Live-Performance. Die Kunst der jeweiligen Avantgarde scheint zunehmend danach zu streben, die verschiedenen Ausdrucksmittel zu aus strengen Gattungsgrenzen befreien und nach Belieben miteinander zu verschmelzen. Was waren die neuen Werte, die durch Antikunst geschaffen werden konnten? Die Befreiung der Dichtung sicherlich, allem voran das Lautgedicht.²¹ Indem der live-Aspekt des Vorlesens hinzukommt, wird die Performance als drittes wesentliches Element der Lautpoesie bestätigt. Sie verlangt, dass der Interpret das Gedicht

21 HAUSMANN, Raoul, *Courrier Dada*, Paris : Éditions Allia, 2004, p. 164.

nicht nur rezitiert, sondern wirklich verkörpert, um seine Klangbedeutung – *soundsense* – sichtbar und hörbar zu machen.

Die destruktive Natur des Genres der Lautpoesie überschneidet sich mit der Vision der Zerstörungskraft nach Benjamin, impliziert jedoch nicht die völlige Zerstörung, sondern die Beseitigung der Grundfesten, die eine Lücke hinterlässt, die bereit ist, gefüllt zu werden. Der Verzicht auf eine lexikalische Bedeutung entspricht dieser Idee; sie impliziert nicht zwingend den Verlust einer Bedeutung: Jede Philosophie des Nicht-Denkens lebt von einem Widerspruch, allein dadurch, dass sie zum Ausdruck kommt.²²

Anstatt die verschiedenen Komponenten der Kunstwerke zu verallgemeinern und sie zu ihren Ursprüngen zurückzuführen, arbeitet der Künstler mit Material, das ihn umgibt, und überdenkt es. Die Dichter-Komponisten nutzen also zwar immer noch die Sprache, doch auf unerhörte Weise.

Im Analyseteil (II.3) wird eine vielfältige Auswahl an Kompositionen der Akteure der Avantgarde-Musik vorgestellt. Bei allen Beispielen finden sich destruktive Elemente, doch keiner der Komponisten verlässt konsequent den Weg des Werkes selbst. Wir finden die Zerstörung oder Subversion klassischer Genres wieder; Pratella hatte in seinen Schriften die ideale futuristische Oper entworfen und folgt seinem Konzept mit dem *Aviatore Dro*; Louriés *Unser Marsch* lobt die Größe des Kommunismus und offenbart antibürgerliche und doch gelehrte Ironie, und Wolpe komponiert mit *An Anna Blume* ein Lied, das wie eine aufwändige dramatische Form daherkommt.

Jeder von ihnen entfernt sich auf seine Weise von der diatonischen Skala, alle Komponisten vermeiden weitestgehend Konsonanzen. Pratella und Wolpe wählen ein hexaphones, sogar dodekaphones Korsett und weisen damit auf die unmittelbare Zukunft der europäischen Avantgarde in Richtung Serialismus, auch wenn Pratella manchmal noch einen Hintergrund mit tröstenden diatonischen Konsonanzen zugesteht. Schulhoff ist von jeder harmonischen Einschränkung losgelöst und verwendet Phrasen aus diversen Werkgattungen nur in Form einer Anspielung; Lourié scheint sogar das postmoderne Zitat mit seinen aus traditionellen Formen entlehnten Passagen und seiner harmonischen Komplexität ohne nachvollziehbares Fundament zu antizipieren, wo jede Dissonanz so intentional erscheint wie die von *Sieg über die Sonne* (vgl. II.2.1.4) oder diejenigen in Golyscheffs Werken (vgl. II.2.2.2).

Die rhythmische Komponente ist für Schulhoff seinen Schriften zufolge (vgl. II.2.2) besonders wichtig, und auch Lourié erachtet diesen Parameter als sinnvoll, um den provokanten Inhalt seiner Musik besser transportieren zu können.

22 CAMUS, Albert, *L'Homme révolté*, Paris : Gallimard, coll. « folio essais », 1985, p. 21.

Alle von uns präsentierten Kompositionen basieren auf oder sind untrennbar mit Texten avantgardistischer Herkunft verbunden. Dies ist bei Pratella und Lourié überdeutlich, wobei in *Nash Marsh* Lourié den Text sogar den Interpreten offen lässt, unabhängig davon, ob sie über eine musikalische Vorbildung verfügen oder nicht. Bei Schulhoff und Wolpe sind die Texte raffinierter und ihre Botschaften weniger offensichtlich, was sich auch in den Kompositionen widerspiegelt, während sie aber immer noch stark mit dem literarischen Feld der historischen Avantgarde identifiziert sind.

Insgesamt wird deutlich, dass eine dadaistische oder surrealistische Komposition eine widersprüchliche Angelegenheit und kaum umsetzbar ist, weswegen hier viele Werke von Kurzzeit-Dadaisten behandelt werden. Die Futuristen hingegen haben die Würde des Werks, zumindest ihrer Werke, immer geschätzt und waren um die Herausbildung eines Werkkanons bemüht, der in seiner Ausdehnung jedoch recht begrenzt ist. Dieser Aspekt wird in den Schlussbemerkungen (IV) behandelt.

Theater

Die Performance-Aktivität der in diesem III. Kapitel besprochenen Avantgardebewegungen geht nicht mehr von einem theatralischen oder literarischen Text aus, der inszeniert werden müsste; das Bühnenelement, das Ereignis, die Performance sind der Kern des Spektakels; die Texte – dramatischer Natur oder nicht – spielen nur eine untergeordnete Rolle. Das Konzept der Bühne nimmt eine breitere Bedeutung an und berührt die Bereiche des täglichen Lebens, durchdringt den öffentlichen Raum sowie die Privatsphäre und stärkt so den avantgardistischen Anspruch, Kunst und Leben miteinander zu verschmelzen. Theater wird auf der Straße gespielt, auf öffentlichen Plätzen, die ohnehin bereits Treffpunkt für alle möglichen Menschen sind (vgl. III.2.1; III.3); oder das Volksfest kommt ins Theater (vgl. III.1 und III.3.1). Gegenwart und Unmittelbarkeit sind die wesentlichen Merkmale dieser Art von Show, die von avantgardistischen Akteuren so sehr befürwortet und gewünscht wird. Der direkteste und vitalste Ausdruck der Performance würde idealerweise durch diese Ansätze erreicht werden.

Einmalige Aufführungen wie *Sieg über die Sonne* (vgl. II.2.1.4) oder *Parade* markieren den Beginn dieser Bemühungen, deren Ziel es unter anderem ist, maximale Verwirrung beim Publikum durch ein vorsätzliches künstlerisches Konzept zu erzeugen, im Gegensatz zu den in III.2 genannten Soirées. Der Übergang von

der klassischen Theatervorstellung zum Massenspektakel erfolgt hauptsächlich zu ideologischen Zwecken, die wir in III.3.2 und III.3.3 besprechen.

Eine Geschichtsschreibung der Inszenierung und des Tanzes ist in ihren Möglichkeiten begrenzt, da keine oder kaum kanonisierte Materialien wie Libretti, Texte, Partituren oder Skizzen vorhanden sind. So bedienen wir uns in dieser Arbeit Berichten von Zeitgenossen und, wenn möglich oder nützlich, der Stimmen von Journalisten.

Wie im Laufe der Arbeit mehrmals festgestellt, so gilt auch im Bereich der Performance, dass die bloße Brückierung des Publikums und das Empören der Bourgeoisie, dem *Skandalon*, keine nachhaltige Formel ist und eine vorherige Werbekampagne erfordert, die der impliziten Spontaneität der Veranstaltung entgegenwirkt. Die futuristischen, dadaistischen und surrealistischen Kreise hatten allesamt ab einem bestimmten Punkt das Problem, dass die anwesenden Gäste ihrer Veranstaltungen eine gewisse Beleidigung ihres moralischen und ästhetischen Empfindens erwarteten, unter Umständen deswegen eigentlich erst gekommen waren. So mussten stets neue Ideen und potentielle Schockthemen eingestreut werden und die Soirées waren immer mehr einer größeren Planung unterworfen. Das verlorene Ephemere macht aus den avantgardistischen Soirées gewöhnliche Variété-Abende. „Echte Dada-Werke sollten nur sechs Stunden leben“²³: Ephemere Werke nämlich sind Werke, die nicht als solche vorgesehen waren. Die Dadaisten verstehen sich dabei als intellektuelle Kämpfer, die nach einer Art kathartischer Erfahrung durch ihre Auftritte suchten, und darin gelingen ihnen sowohl die ephemeren Momente als auch ein gewisses „Platz Schaffen“ durch ihre destruktive Haltung. Der Schlüsselmoment des Dadaismus basiert auf dem mit allen Mitteln erreichten störenden Moment. Diese Bewegung kann als ein einziger sehr langer Abend oder eine Performance betrachtet werden. Im Gegensatz dazu steht etwa der zu oft und zu schwerfällig formulierte Wunsch nach A-Historizität der Futuristen, die mit ihrem Akademismus gerade jene ephemere und reinigende Natur der Bewegung verhindert haben.

Die Verschmelzung der Künste, die vor allem die Zerstörung der Elemente, welche die Kunstformen sowie klassische Kategorien und Gattungen voneinander trennen, bedeutet, aus der Nähe betrachtet, eine sinnreiche Erwidern auf jede Zerstörung von Begriffen, Paradigmen und Traditionen. Die Zusammenführung einer Vielzahl von Elementen, von denen viele unberechenbar sind, und deren offene Inszenierung führt zu einer Darstellung, die Zufall und künstlerischen freien Willen vereint und damit immer einzigartig bleibt – dies wird in der Performance-Praxis der Avantgardebewegungen teilweise erreicht. Es ist ein Ansatz, der das Paradoxon der schöpferischen Zerstörung umfasst und synthetisiert: So ist es

23 ARENSBERG, W. C.: « Dada est américain », *Littérature* n° 13, Paris, mai 1920, p. 15–16, ici p. 15, consulté le 21 mai 2018 sur <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/litterature/>.

möglich, im Rahmen einer Performance ein transdisziplinäres, facettenreiches Werk zu schaffen und seine Nicht-Reproduzierbarkeit im benjaminischen Sinne erreichen. Das Werk kann als eine Art Zeitbombe verstanden werden, die sich nach seiner Entstehung und damit nach seiner Aufführung selbst zerstört – das Ephemere wird zu einem Schlüsselkriterium in der Praxis der avantgardistischen Performance.

Schlussbetrachtungen: Ist es gelungen, Platz zu schaffen?

Wir kommen zu dem Schluss, dass die Avantgarde-Bewegungen eine Menge Platz im Bereich der Literatur geschaffen haben. Es ist ihnen gelungen, neue Wege zu finden, sinnvolle Inhalte zu vermitteln und ihre jeweiligen klassischen Sprachen zumindest in Teilen hinter sich zu lassen. Die Arbeit einer semantischen Sprache scheint uns bei der Verschmelzung der künstlerischen Ausdrucksformen ebenso relevant zu sein wie bei der Öffnung der Genres. Die Lautgedichte in ihrer ausgefeilten Form, wie sie in II.3.1 veranschaulicht wird, ist Ergebnis dieser Verschmelzungen, das in seiner innovativen Ausprägung ernstzunehmen ist. Semantik und Syntax wurden untergraben, wie auch die Erwartungen an die Sonatenform und die musikalische Aufführungspraxis.

Der zerstörerische Wert der künstlerischen Tätigkeit, die wir in dieser Arbeit präsentiert haben, liegt weitgehend in der Zerstörung der üblichen Erwartungen an Kunstformen, der gewohnten Vorstellungs- und Gestaltungsweisen. Wenn Futuristen begannen, die neuen Methoden durch die Etablierung eines Regelkatalogs wieder konventionell zu machen, konnten Dadaisten und Surrealisten auf diese zunächst notwendige Phase auf ihrem Weg zum künstlerischen Ausdruck ohne Konventionen aufbauen, und akademische Modelle, ideologische Zwänge und die Verpflichtung, einem Publikum zu gefallen, weiter untergraben.

Die Verschmelzung der verschiedenen Kunstformen, die Simultaneität und die Synthese haben die Werke und Events geprägt, die wir in dieser Arbeit behandelt haben. Besonders interessiert hat uns die Rolle der Musik, die bei den Praktiken des Dadaismus, des Surrealismus, aber auch des Futurismus, insbesondere in Russland, immer mehr in den Hintergrund gerückt ist. Breton blieb bei dem Standpunkt, dass Musik keine konkreten Inhalte vermitteln könne und erkannte doch ihre essentielle Funktion an, bei einer Veranstaltung, einem Film oder einer Show eine tragende Rolle zu spielen. Der Sinn und dessen Funktion sind in dieser Zeit umstrittene Kriterien; das Spiel der Mehrdeutigkeit gefällt den Surrealisten wie auch den anderen Bewegungen, aber aufgrund ihrer spezifischen Fluidität

waren die Surrealisten nicht bestrebt, aus der Musik eine autonome surrealistische Kunstform zu bilden. Gleichzeitig ist es der Musik gelungen, bei den von uns genannten Beispielen mit den verschiedenen Kunstformen zu verschmelzen.

Ist es sinnvoll, diese künstlerischen Produkte als Gesamtkunstwerke zu betrachten? Im Kontext von Wagners Werk umfasst dieses Konzept ein szenisches Werk in der Musik, das eine hörbare, sichtbare und lebendige Aufführung bietet, wobei auch die Architektur und die Umgebung des Aufführungsortes von Bedeutung sind. Kandinsky beschreibt das Gesamtkunstwerk als ein externes Konzept, das immer eine Hierarchie der Kunstformen impliziert. Das Zusammenspiel von Wirkung und Gegenwirkung zwischen den verschiedenen künstlerischen Elementen schafft jedoch Spannungen und stärkt immer *alle* Parteien in ihrer Autonomie. Leider schwingt also beim Begriff Gesamtkunstwerk vorrangig eine Totalität des Kunstwerks mit, und nicht die geistige Vereinigung der Künste innerhalb des Werks. Im Rahmen dieser Arbeit verstehen wir ein Gesamtkunstwerk als die Zusammenführung relevanter künstlerischer oder politischer Inhalte, eine Inszenierung, die darauf abzielt, neue Techniken zu integrieren, und weniger eine immersive Überflutung aller Sinne. Die Kunst der Avantgarde geht über die Vorstellung von einem rein rezipierenden Publikum hinaus. Vielmehr geht es darum, diejenigen zu gewinnen, die diese Kunst auf existentieller Ebene erfahren und vor allem darum, eine andere Reaktion als Applaus hervorzurufen.

Im Mittelpunkt der avantgardistischen destruktiven Bemühungen stehen die komplizierten Beziehungen zwischen Individuum und Gesellschaft, zwischen Tradition und Gegenwart, zwischen Bildung, Wissenschaft und neuem Erkenntnissen. Diese Beziehungen enthalten notwendigerweise Paradoxien, die nicht gelöst werden können, weil sie für alle Ewigkeit Teil des menschlichen Lebens sind. Die Avantgardebewegungen schlagen Methoden für eine neue Handhabung dieser Beziehungen vor, einige auf eine weniger vorsichtige Weise als andere. Eher sind es diese Methoden als die Werke, die die Nachwelt bewahrt hat. Bei der Untersuchung der verschiedenen Methoden der Zerstörung begegneten wir subtilen Werken und solchen, die ihre Gewalt und Zerstörungskraft mit Stolz zeigen. Der futuristische Bruitismus wird mit den harmlos scheinenden Klängen von Satie konfrontiert; die Manifeste mit brachialer Rhetorik einerseits und die authentische und sensible Poesie von Pessoa auf andererseits; das futuristische Variété-Theater und der Einfluss der eleganten *ballets russes*. Schwitters' subversive und konstruktive Herangehensweise an die Komposition seiner *Ursonate* stellt eine extreme Diskrepanz mit dem Klangergebnis dar, da es beim ersten Hören seinen Reichtum nicht offenbart.

Die meisten Dadaisten sind mit der Hochkultur vertraut, weil sie als Schriftsteller, Journalisten und Künstler gearbeitet haben. Ein Dadaist hat also eine tiefe Erfahrung mit der Bildung des Geistes gemacht; er kennt die Situation des unter-

drückten intellektuellen Schöpfers. Dada macht eine Art Anti-Kultur-Propaganda, sich seiner eigenen Herkunft bestens bewusst.²⁴ Und wenn es für einige Menschen notwendig war, die Dichtung von der Vergangenheit zu befreien, so befreit die Poesie laut Breton den Dichter und den Leser von den Ketten des Rationalismus. Um das Funktionieren von Metaphern und Analogien zu erklären, die zu weit entfernt scheinen, um assoziiert zu werden, ist es notwendig zu verstehen, dass wir uns in dem Moment, in dem wir die alltägliche Umgebung verlassen und uns von der rationalen Realität lösen, einem Bereich nähern, in dem die Esoterik herrscht. Und wenn Hausmann feststellt, dass der Dadaismus eine Form des Übergangs ist, welche sich der christlichen und bürgerlichen Welt entgegenstellt und schonungslos die Lächerlichkeit und Absurdität ihres geistigen und sozialen Funktionierens preisgibt²⁵, erkennen wir fast alle programmatischen Schriften von Künstlern an, welche die Lebensbedingungen des Menschen der letzten 100 Jahre anprangern, in der Hoch- wie in der Popkultur. Unter den Bewegungen strebt der Dadaismus die größte Universalität als *Agent provocateur* an, ohne diese jemals für sich reklamiert zu haben. Hausmann nähert sich dem Futurismus, wenn er sagt, dass, der Dadaismus eine bewusste Taktik ist, um die veraltete bürgerliche Kultur zu zerstören und aufzulösen – es ist noch nicht der Aufruf zum Bildersturm des Marinetti-Manifests von 1909, obwohl sich die Absicht erkennen lässt, nicht nur darüber hinauszugehen, sondern den Einfluss der Vergangenheit auszuhebeln. Die Bewegung ist dabei nicht auf die Zukunft ausgerichtet, sondern auf die Gegenwart. So beanspruchen die Dadaisten die Konsequenz ihrer Zeit, eine Kunst, die von ihnen allein ausgeht und nicht vor ihnen oder nach ihnen existiert – nicht nach einer sich ändernden Mode, sondern weil sie sich darüber bewusst sind, dass Kunst ständig erneuert wird und sie nicht nur eine Konsequenz der Vergangenheit ist.²⁶ Die destruktive Komponente ist in dieser Hinsicht schwächer, schafft aber dennoch die Grundlage dafür: Wird die Erneuerung akzeptiert, werden große Teile des Alten automatisch neutralisiert.

Heute, über hundert Jahre nach der Entstehung der Avantgarde-Bewegungen, ist die provozierende Wirkung der Entsakralisierungen in ihren Kunstwerken nicht immer nachvollziehbar. Auch heute ist die existenzielle Dimension der avantgardistischen Dynamik bemerkenswert, die nicht nur das Fliegen und das Auto betrifft, sondern auch das Ausreizen von Tabus und Nicht-Orten künstlerischen und menschlichen Handelns, um den Einzelnen und damit die Gesellschaft mit Menschen zu bereichern, die im Geiste geschickt sind und ihre Gegenwart und Zukunft besser konzipieren und transformieren können.

24 HAUSMANN 2004, p. 154.

25 *Ibid.*, p. 156.

26 *Ibid.*

Das historische Bewusstsein der Künstler wandelt sich in ein soziales Bewusstsein: Die Aufgabe der künstlerischen Vergangenheit mit destruktiven Mitteln war Teil der intellektuellen Grundlage der Revolution in Russland (vgl. Introduction und I.3.1.2) und unterscheidet die avantgardistische Kunst des frühen 20. Jahrhunderts von den reformistischen Interventionen vergangener Jahrhunderte. Der intellektuelle Elitismus, der sich an eine nicht-akademische, gebildete und analphabetische Öffentlichkeit wandte, verlagerte sich und verwandelte sich in eine Art nicht mehr auf Erbfolge basierende Aristokratie. Diejenigen, die auf der Suche nach Veränderung waren, die bereit waren, ihre Energie darauf zu verwenden, einem neuen Trend zu folgen und Teil einer Bewegung zu sein, konnten dies nach ihrem Belieben tun. Amateure wurden zu avantgardistischen Malern, Musikern, Schriftstellern und Theoretikern; es war nicht mehr ein Kanon von Werken, tausend Jahre Literatur, Malerei, Musik, darstellende Kunst- und Bildungseinrichtungen, die bestimmten, was als Kunst präsentiert wurde, sondern der Wille von Menschen, welche diesen institutionalisierten Interessen den Rücken kehrten. Der Aufstieg und die Wiederbelebung archaischer Kunstformen im Trend des Primitivismus ist kein Widerspruch zum Streben nach A-Historizität, denn diese Wiederbelebung zeugt vom Standpunkt der Avantgarde aus von einem reinen Verständnis von Kunst vor ihrer Korruption durch Schulen und Kritiker.

Die Avantgardekunst nimmt ihren Ursprung im Prinzip der aggressiven Antitradition (vgl. Apollinaires *Antitradition futuriste*), um eine Utopie zu erreichen, die all jene einbezieht, denen es gelingt, eine freie Kunst nach den Grundsätzen der Avantgarde zu konzipieren. Diese sind nur in einer liberalen Gesellschaft und unter einer halbwegs freizügigen Politik denkbar, in der sich das Individuum nach Belieben und ohne Angst vor Verfolgung frei äußern kann. Es ist eine Gesellschaft, die der künstlerischen Entwicklung mentale und konkrete Räume gewährt und ihre ständige Erneuerung akzeptiert, welche destruktive Initiativen und Charaktere erfordert.