

Grundriss einer Theorie des künstlerischen Aktivismus von Dada bis zur Postmoderne

LUTZ HIEBER/STEPHAN MOEBIUS

Begriffsbestimmung Moderne, Avantgarde und Postmoderne

Die namhaften deutschen *Kunstgewerbemuseen* sind Gründungen des Kaiserreichs. Sie wurden geschaffen, um der »angewandten« Kunst einen eigenen institutionellen Rahmen zu geben. Das Kunstgewerbemuseum beherbergt Werke, die heteronom bestimmt sind. Ein Möbelstück ist nicht allein durch gestalterische Prinzipien bestimmt, es muss sich auch verkaufen lassen. Ein Plakat kann zwar eine gelungene Grafik sein, ihm ist jedoch stets auch der Zweck der Werbung immanent.

Das deutsche *Kunstmuseum* gilt dagegen als Ort der »freien« Kunst, des autonomen Kunstwerks. Die Trennlinie dieses Bezirks ist gegenüber der »angewandten« Kunst sauber gezogen, weil diese aus dem Kunstmuseum ausgeschlossen und einer eigenständigen Institution zugeordnet wird. Damit ist es dem Bildungsbürgertum gelungen, die von ihm bevorzugte Kunst frei von direkten gesellschaftlichen, von gewerblich-industriellen Bestimmungen zu halten. »Kunst als getrennter Bereich war von jeher nur als bürgerliche möglich« (Adorno et al. 1984: 180).

Dem Bildungsbürgertum war eine Welt der »freien« Kunst eine Herzensangelegenheit, weil sie zur Entfaltung allseitiger Fähigkeiten beitragen sollte. Denn die rationale Lebensführung des Menschen in der Kultur des modernen Kapitalismus hat die Berufsidee zur Grundlage. Gemäß idealistischen Vorstellungen soll Kunst dazu dienen, in gewisser Weise die dadurch bedingte Vereinseitigung auszugleichen.

Die Berufsidee ist, wie Max Weber gezeigt hat, aus dem Geist der christlichen Askese geboren. »Die Beschränkung auf Facharbeit, mit dem Verzicht auf die faustische Allseitigkeit des Menschentums, welches sie bedingt«, ist in der modernen Welt »zur Voraussetzung wertvollen Handelns« geworden; darin liegt das »asketische Grundmotiv des bürgerlichen Lebensstils« (Weber 1988: 203). Die einspurigen Lebenszuschnitte werden indes vor allem in den gebildeten mittleren Schichten der bürgerlichen Gesellschaft nicht uneingeschränkt freudig gelebt. So hat Friedrich Nietzsche in seinen Vorträgen »Über die Zukunft unserer Bildungsanstalten« im Jahre 1872 den Finger in diese Wunde gelegt, indem er die Berufsidee im Bereich der Wissenschaften durchleuchtet. Die Bildung eines Fachgelehrten, so stellt er scharfzüngig fest, werde »immer zufälliger und unwahrscheinlicher«; denn wer in den Wissenschaften etwas leisten wolle, beschränke sich auf ein spezielles Fachgebiet und bliebe um alles Andere unbekümmert: »So ein exklusiver Fachgelehrter ist dann dem Fabrikarbeiter ähnlich, der, sein Leben lang, nichts anderes macht als eine bestimmte Schraube oder Handhabe zu einem bestimmten Werkzeug oder zu einer Maschine, worin er dann freilich eine unglaubliche Virtuosität erlangt« (Nietzsche 1964: 419f.).

Unter solchen Bedingungen der Lebensführung kommt der Kunst – so die idealistische Grundidee – die Aufgabe zu, die Verarmung des Individuums auszugleichen. Dies kann »jedoch nur unter der Bedingung« geschehen, dass »dieser Bereich streng von der Lebenspraxis geschieden bleibt« (Bürger 1974: 66). Denn die Herauslösung der Kunst aus lebenspraktischen Bedingtheiten verhindert, dass die heteronomen, also die aus der Rationalität des Arbeitslebens resultierenden fremdgesetzlichen Zwänge auch diesen Bereich affizieren.

Die Fragwürdigkeit des bildungsbürgerlichen Konzepts wird jedoch bereits am Anfang des 20. Jahrhunderts deutlich. Weil die Kunst, durch ihre Abgehobenheit von der Lebenspraxis, zum Bild eines besseren Daseins nur fiktional beiträgt, entlastet sie das Bildungsbürgertum von Bemühungen zu konkreten Veränderungen. Ihr fehlt die Verbindlichkeit. So wird der *Schock des Ersten Weltkriegs* in zweifacher Hinsicht zum Auslöser grundlegender Neuorientierungen. Die bildungsbürgerliche Bildung ist in keiner Weise in der Lage, das Gemetzel des Ersten Weltkrieges auch nur annähernd angemessen zu reflektieren. Blindwütiger Hurrahpatriotismus kann sich in Ländern durchsetzen, die sich viel auf ihre Kultur zugute halten. In großen Materialschlachten werden Hunderttausende getötet und verstümmelt – geschlachtet im wahren Sinne des Wortes.

Der mit modernster Technologie (Maschinengewehr, Giftgas etc.) geführte Krieg treibt Kriegsgegner in die neutrale Schweiz. Hier bildet

sich um das *Cabaret Voltaire* der erste Kern des *Dadaismus* (Meyer 1994: 28). Dessen Ideen breiten sich in Windeseile nach Paris, Berlin, New York und anderen kulturellen Zentren aus.

Die Züricher Emigrantengruppe ist sich »darüber einig, dass der Krieg von den einzelnen Regierungen aus den plattesten materialistischen Kabinettsgründen angezettelt worden war« (Huelsenbeck 1920a: 3). Die Dadaisten sind verzweifelt über das Versagen der bürgerlichen Kultur angesichts des Gemetzels und ihrem mangelnden Widerstand gegen die Phrasen der Politiker und Generäle. George Grosz, der die Dada-Anfänge im Hungerwinter 1916/17 in Berlin erlebt hat, resümiert wenige Jahre später: Die dadaistische Bewegung hat ihre Wurzeln in der Erkenntnis, »dass es vollendeter Irrsinn war zu glauben, der Geist oder irgendwelche Geistige regierten die Welt. Goethe im Trommelfeuer, Nietzsche im Tornister, Jesus im Schützengraben«; er empfindet den Dadaismus als »ein organisches Produkt, entstanden als Reaktion auf die Wolkenwanderungstendenzen der sogenannten heiligen Kunst, deren Anhänger über Kuben und Gotik nachdachten, während die Feldherren mit Blut malten« (Grosz et al. 1925: 22f.). Eine grundlegende Erkenntnis des Dadaismus ist, dass die gebotene Rezeptionshaltung vor dem autonomen Kunstwerk, die kontemplative »Versenkung«, »in der Entartung des Bürgertums eine Schule asozialen Verhaltens wurde«; die Dadaisten setzen »die Ablenkung als eine Spielart des sozialen Verhaltens« dagegen (Benjamin 1980: 502).

Im Dadaismus kulminieren künstlerische Protestbewegungen, die sich – mit unterschiedlicher Akzentsetzung – sowohl gegen die Konventionen des Kunstbetriebs wie gleichermaßen gegen den politisch-gesellschaftlichen Konservatismus richten. Das wichtigste Medium seines öffentlichkeitswirksamen Affronts ist das Manifest. Die Dadaisten entwickeln zwar neue künstlerische Ausdrucksformen wie etwa das Lautgedicht von Hugo Ball oder die Fotomontage von John Heartfield. Aber sie beschränken sich keineswegs auf formale Innovationen. Die Stoßrichtung und die Identität des Dadaismus ist durch seine Manifeste bestimmt. »Dada ist das Produkt seiner Manifeste, und so sind auch alle übrigen Dada-Produktionen erst im Kontext des konstitutiven manifestantischen Charakters der Bewegung zu begreifen« (Backes-Haase 1997: 257).

Selbstverständlich wenden sich die Dadaisten gegen die Trennung von Kunst und Leben, gegen die Abgehobenheit der Kunst. Prinzipiell stellen sie sich mitten ins Alltagsleben. »Der Hass gegen die Presse, der Hass gegen die Reklame, der Hass gegen die Sensation spricht für Menschen, denen ihr Sessel wichtiger ist als der Lärm der Straße und die sich einen Vorzug daraus machen, von jedem Winkelschieber übertölpelt zu

werden« (Huelsenbeck 1920b: 37). Das Ziel ihrer Attacke ist der Status der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft. Sie negieren die Kunstwelt als eine von der gewöhnlichen Alltagswelt der Menschen abgehobene. Folgerichtig versuchen sie deshalb, den Status der Kunst als einer autonomen Sphäre aufzuheben und »von der Kunst aus eine *neue* Lebenspraxis zu organisieren« (Bürger 1974: 67).

Dieses Ziel teilen sie mit den *Surrealisten*. Auch diese versuchen vor dem Hintergrund der Erfahrungen des Ersten Weltkriegs die Aufhebung von Kunst in Lebenspraxis mit Hilfe von Manifesten, Pamphleten, Aktionen und Flugblättern zu forcieren. Wie bei den Dadaisten kann das politische Engagement der Surrealisten für eine neue Lebenspraxis ebenso wenig allein auf eine antibürgerliche Attitüde reduziert werden (Vailland 1948. Browder 1967). Vielmehr sind sie von der Notwendigkeit einer sozialen Revolution überzeugt, die sich nicht allein gegen das Bürgertum und den Kapitalismus richtet, sondern auch gegen die Bedrohung durch den europäischen Faschismus und gegen nationalistische Tendenzen in der Linken. Dabei analysieren sie – wie insbesondere der zum Umkreis der Surrealisten gehörende Georges Bataille – weniger die ökonomischen Grundlagen als vielmehr die psychologischen Strukturen des Faschismus, durch die die faschistischen Massenbewegungen an Auftrieb gewonnen haben (Bataille 1933/1934).

In den dreißiger Jahren, im Vorfeld der Volksfrontregierung von Léon Blum und zu einer Zeit, in der die Dritte Republik und die parlamentarische Demokratie Frankreichs in einer tiefen Krise stecken (Moebius 2006: 51 ff.), spitzt sich die Politisierung der Surrealisten zu (Nadeau 1986: 177 ff.). Ausgeschlossen aus der Kommunistischen Partei, der sie in ihrer Parteitreue zur UDSSR eine systematische Verdummung der Massen, Verherrlichung der Arbeit und einfältige Moralisierung vorwarfen (Breton 2001: 103 ff.), lösen sie sich immer mehr vom offiziellen Kommunismus ab, um für eine »unabhängige revolutionäre Kunst« einzutreten¹ und eigenständige linke Gruppierungen ins Leben zu rufen, wie beispielsweise Mitte der dreißiger Jahre den zusammen mit Georges Bataille ins Leben gerufenen antifaschistischen und aktionistischen Kampfverband *Contre-Attaque* (Moebius 2006: 239 ff.). Frankreich sei nicht Russland, so die Meinung unter den Anhängern Bretons, die Situation im vorrevolutionären Europa völlig anders als im nachrevolutionären Russland und insofern bedürfe es der »Notwendigkeit eines von Russland unabhängigen revolutionären Tuns.« (Bürger 1996: 94 ff.). Die

1 Vgl. dazu das Gründungsmanifest »Für eine unabhängige Kunst« (in Breton 1989a: 28-34) der 1938 von Breton, Diego Rivera und Leon Trotzky in Mexiko gegründeten antistalinistischen *Fédération Internationale de l'Art Révolutionnaire Independant* (F.I.A.R.I.) und deren Zeitschrift *Clé*.

revolutionäre Bewegung gehe nicht nur mit der Veränderung des äußeren, repressiven Gesellschaftssystems einher, sondern habe auch die Auflösung der zutiefst im Inneren verankerten Bindungen an dieses zu umfassen. Zudem müsse die revolutionäre Befreiung den Individuen unmittelbar zuteil werden, solle sie eine permanente Revolution nicht nur der Gesellschaft, sondern des Subjekts sein. Die Freiheit des Individuums sei das höchste Ziel, darum gelte es, diesen Wert auch im Moment des revolutionären Prozesses hoch zu halten und nötigenfalls zu retten, so dass jeder, anstatt zum Knecht der Revolution zu werden, frei über sich verfügen könne (Breton 1991).

Der politischen Position des Surrealismus korrespondiert eine Distanznahme gegenüber der konstruktivistischen Ästhetik und dem Futurismus, da beide einem funktionalisierenden, rationalisierenden und technikbesessenen Herrschaftsanspruch folgen würden (Held 2005: 30 f.). Diesem technizistischen Rationalismus, den sie sowohl in den westlichen Staaten als auch in der UDSSR am Werke sehen, und dem modernen Fortschritts- und Technikglauben der Futuristen setzen die Künstler im Umkreis des Surrealismus mythische, selbsttranszendierende und an der Massenpsychologie Freuds orientierte Ansätze gegenüber; in Erinnerung an den Ersten Weltkrieg werfen sie einen »sondierenden Blick in die Geschichte, der die Monstrositäten ans Licht bringt, auf denen das bürgerliche Leben beruht« (Held 2005: 32). So weisen beispielsweise die von André Masson gezeichneten animalisch-mythischen Bilder in den Zeitschriften *Minotaure* und *Acéphale* sowohl auf einen Anti-Futurismus und auf eine Relativierung des Eurozentrismus wie auch auf eine symbolische Enthauptung des Mannes und des rational-logozentristischen Subjekts hin (Moebius 2006: 253 ff.). Diese mythischen Figuren reihen sich nach Jutta Held in eine ganze Reihe von Bildern von Monstern, ekstatisch bewegten Körpern, hybriden Wesen und Kämpfende ein, »die primär als Chiffren der Zivilisationskritik und des subjektiven Einspruchs gegen die Rationalitätsansprüche der Moderne und die Technisierung ihrer Kriege« (Held 2005: 49) gerichtet sind. Man hat es hier nicht mit einer eindeutig entzifferbaren politischen Bildsprache zu tun, sondern vielmehr mit semantischen Disseminationen (Derrida) und Polysemien. Aus dieser Perspektive scheinen dann auch die »kunsthistorischen Debatten über die Semantik einzelner Zeichen (ob z.B. das Pferd oder der Stier auf Picassos *Guernica* ein Symbol Francos und der Faschisten sei), verfehlt. Die politische Parteinahme mancher Bilder [...], besonders von Picassos *Guernica* liegt nicht in der Eindeutigkeit ihrer Semiotik. Sie ist nur als künstlerischer Gestus begreifbar, der den Kontext des Bildes mit umfasst: die kunstpolitische Entscheidung in einer polarisierten Situation einerseits (Picassos Bereitschaft, mit seinem Bild

für die Republik einzutreten) und die Behauptung des künstlerischen Willens andererseits (die eigenmächtige Interpretation des Kriegsgeschehens in einer chiffrierten künstlerischen Sprache) sind die Bedingungen sine qua non einer politischen Kunst in den 30er Jahren, nicht jedoch (wie in den 20er Jahren) eine realistische Ästhetik und politisch eindeutige Semiotik« (Held 2005: 51).

Ihren Höhepunkt erreicht die Politisierung der Surrealisten, die sich nun hauptsächlich entweder um Breton oder um Georges Bataille gruppieren, als die revolutionären Hoffnungen, die auf die Volksfrontregierung gerichtet waren, zutiefst enttäuscht werden. Denn zum einen nutzt die *Front populaire* weder die Fabrikbesetzungen Mitte 1936 für einen revolutionären Umbruch noch unterstützt sie – was in den Augen der Surrealisten besonders schwer wiegt – die spanische Republik im Krieg gegen die Faschisten (Köller 1996: 142 ff.). Die Neutralität und die Nichteinmischungspolitik der *Front populaire* bedeute gegenüber der spanischen *Frente popular* mehr Sanktionen als es das faschistische Italien jemals erlebt habe, so die Surrealisten in ihrem Appell »Neutralité? Non-Sens, Crime et Trahison!« vom August 1936. Wegen des politischen und moralischen Versagens der Volksfrontregierung rufen die Surrealisten mit Vehemenz zu einer militanten Unterstützung der Spanischen Republik auf (Pierre 1980: 301 ff., 339 f. 352 ff. Greeley 2006). Angesichts der Moskauer Prozesse, der staatlichen Arrangements der UdSSR und der stalinistischen Eingriffe in den Spanischen Bürgerkrieg liegen die Sympathien der Surrealisten vor allem bei den Anarchisten und Trotskisten (Breton 1989b: 38). Ihr künstlerischer und persönlicher Einsatz für die spanische *Frente popular* und die Sprache ihrer politischen Traktate erschöpfen sich dabei mitnichten in einer bloß antibürgerlichen Haltung, auf die die Avantgardebewegungen zuweilen zu recht gestützt werden, sondern sie ließen eigene politische, in der Hauptsache radikal antifaschistische und antinationalistische Linien erkennen (Greeley 2006: 2).

Aber nicht nur Dadaismus und Surrealismus wollen von der Kunst aus die Grundlagen für eine bessere Lebenspraxis legen. Neben der dadaistischen Eruption und dem Surrealismus bildet sich eine weitere, ebenso im internationalen Austausch stehende Oppositionsformation gegen die bildungsbürgerliche Spielwiese. Diese zweite Stoßrichtung, die frühere Ideen des Jugendstil auf den soliden Boden der industriellen Produktionsweise stellt, will die Grenzzäune zwischen der Welt der Kunst und der Welt des Alltagslebens niederreißen. In Deutschland arbeitet das *Bauhaus* (Wingler 1975), in Holland die Gruppe *De Stijl* (Jaffé 1967) und in der Sowjetunion das *Wchutemas* (Adaskina 1992) an der radikalen Erweiterung des Kunstbegriffs. Diese Künstler revoltieren gegen

gen den konventionellen Kunstbegriff, weil sie sich nicht mehr auf Skulptur, Gemälde und Grafik beschränken wollen. Sie erweitern ihr Tätigkeitsfeld auf Architektur, auf Schmuck und Möbel, auf Fotografie und Film, auf Plakat und Zeitschriftenwerbung, auf Buch- und Zeitschriftenillustration, auf Tapeten- und Textildesign.

Der Sturm gegen die gesamte Institution Kunst, also den kunstproduzierenden und -distribuierenden Apparat sowie die jeweils rezeptionsleitenden Vorstellungen über Kunst, wird also auf zwei Wegen geführt. Davon ist jedoch in der Bundesrepublik Deutschland in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg wenig geblieben. Hier erscheint die Kunstwelt wieder festgefügt in der bildungsbürgerlichen Normalität verankert, als ob es niemals Kritik daran gegeben hätte. Deshalb ist es im deutschen Kunstdiskurs, obwohl die Gegensätze deutlich zutage liegen, nicht üblich, beide Seiten begrifflich zu unterscheiden. Unsere Kunstmuseen verfälschen den Dadaismus und den Surrealismus, indem sie sie musealisieren, d.h. nur jene Werke herausgreifen, die sich als autonome ausstellen lassen, und die eminent wichtigen Manifeste ignorieren². Und sie verfälschen das Bauhaus, indem sie dessen Malerei und Plastik herausstellen und seine unterschiedlichen Designabteilungen ins Kunstgewerbemuseum abschieben. Wie der Komiker alles mit seiner großen Schere abschneidet, was über den Rand des Koffers ragt, um ihn schließen zu können, stutzen die Kunstinstitutionen den Angriff und das politische Engagement der historischen Avantgarde in abenteuerlicher Weise zurecht, um sie sich einzuverleiben. In diesem Zusammenhang gliedern sie diese Bewegungen in eine stetige Abfolge und einen teleologischen Schematismus sich stets ablösender und verdrängender Kunst-»Stile« ein, um letztendlich deren politischen Impetus durch Entkontextualisierung den Stachel zu nehmen und die Transgressionen der autonomen Kunst zu neutralisieren.³ Damit einher geht eine gängige Ausstellungspraxis und über das künstlerische Feld hinaus weit verbreitete »Doxa« (Bourdieu 2001: 298 ff.) des genialen Schöpferturns, der zufolge die

- 2 Auch die von Werner Spies, der noch immer strikt der Kunstideologie des 19. Jahrhunderts verpflichtet ist, im Jahre 2002 für Paris und anschließend Düsseldorf kuratierte Ausstellung über den Surrealismus zog der Avantgarde die Zähne, indem die Bilder kaum in Beziehung zu den politischen Manifesten und Texten gesetzt wurden (Bürger 2002).
- 3 Zu dieser Kritik vgl. Green (2000: IX). Dabei vernachlässigt dieses teleologische Modell der Stilentwicklung die Komplexität der historischen Zeit sowie die Gleichzeitigkeit und historische Intertextualität differierender künstlerischer Erscheinungen und verliert dabei völlig den Austausch, die Vernetzungen und Interdependenzen der künstlerischen »Stile« und Bewegungen aus dem Blick. Wir kommen auf diesen Punkt im Hinblick auf die Postmoderne noch einmal zurück.

Bilder, Produkte und Texte weder als Mittel zur gesellschaftlichen Veränderung noch als Teile politisch-künstlerischer Kommunikationsgemeinschaften oder Produktionsfelder, sondern auf geniereligiöse Weise als begnadete Eigenschöpfungen und künstlerische »Meisterwerke« charismatischer Subjekte erscheinen. Die gängige kunstinstitutionelle Praxis der Entpolitisierung und »Zähmung« (Breuer 1997) der Avantgarde zeigt sich aber vielleicht am deutlichsten darin, dass die Manifeste, die für die Avantgardebewegungen zentralen und konstitutiven Charakter haben, in den Ausstellungen kaum oder gar keine Erwähnung finden, in Vitrinen verschlossen oder auf historistische Weise als politische Momentaufnahmen, Nebeneffekte oder Entgleisungen von der »eigentlichen« Kunst der Avantgarde entkoppelt werden.

Um Missverständnisse und Fehltrite zu vermeiden, müssen jedoch die gegensätzlichen Seiten auch begrifflich unterschieden werden. Die bildungsbürgerliche Kunstwelt, die das autonome Kunstwerk feiert, ist als *Moderne* (die selbstverständlich auch die *klassische Moderne* des frühen 20. Jahrhunderts umfasst) zu bezeichnen. Ihre Gegner, die den Modernismus bekämpfen, sind die *Avantgarde*. Selbstverständlich bildeten sich solche Gegensätze auch in der ästhetischen Theorie ab: Theodor W. Adorno ist einer der bedeutenden Theoretiker des Modernismus und dessen intransigentem Verfechter, Walter Benjamin dagegen ist der Theoretiker der Avantgarde.

Die Ursache dafür, dass die Avantgarde in der Bundesrepublik nach dem Zweiten Weltkrieg in der Versenkung verschwunden war, lässt sich einfach ermitteln. Die nationalsozialistische Diktatur und der von ihr angezettelte Krieg haben die Avantgarden in die Emigration getrieben. Zurück blieben die konservativen Museumsdirektoren, Kunstgeschichtsprofessoren an den Universitäten und Kunstprofessoren an den Akademien. Gemäß ihrer traditionalistischen Sichtweise war und blieb »vor allem die Gattung dafür ausschlaggebend, ob ein Werk als das eines Künstlers betrachtet wurde, wobei Malerei, Bildhauerei und Grafik zum akademischen Kanon zählten, während die Massenbilder etwa der Fotografie und des Design von einer näheren Betrachtung oder gar Würdigung weitgehend ausgeschlossen« wurden (Grasskamp 2004: 116).

Die bundesrepublikanische Kunstwelt kann den Schein erwecken, der Traum der Avantgarde sei ausgeträumt, weil nach 1945 kaum noch etwas von ihr übrig war. Aus dieser Sachlage kann sich die pauschale Einschätzung ergeben, »der Angriff der historischen Avantgardebewegungen auf die Institution Kunst« sei »gescheitert« (Bürger 1974: 78). Doch dieser Schein trügt. In Mitteleuropa hat sich zwar das Bildungsbürgertum gemächlich im Kaffeekränzchen der Beaux-Arts-Tradition eingerichtet. Aber in den USA lebt die Avantgarde fort. Denn in den Jahren

um 1940 erfolgte die »Verschiebung der Avantgardezentren vom europäischen auf den amerikanischen Kontinent« (Raussert 2003:137).

Diese Verlagerung hatte ihre soziale Grundlage darin, dass ein Großteil der Avantgardisten in die USA emigrierte. Bei den Bauhaus-Lehrern waren es wesentlich »berufliche Erwägungen, die den Entschluss zur Auswanderung reifen ließen, verbunden mit der Erwartung, außerhalb Deutschlands bessere Chancen für die Realisierung ihres künstlerischen Credos zu finden« (Hahn 1997: 216). Für jene Avantgardisten allerdings, die aus dem Dadaismus kommend bereits in den 1920er Jahren gegen den aufkommenden Rechtsradikalismus gekämpft hatten, war das Leben und Überleben in der Fremde schwieriger, vielleicht weil das Scheitern der Weimarer Demokratie ihre Überzeugung von der Wirkung ihrer Arbeit ins Wanken geraten ließ – und sie dadurch in Selbstzweifel stürzte. Doch letztlich fielen beide Zweige des Avantgardismus in der US-Kultur auf fruchtbaren Boden. Ausstellungen im Museum of Modern Art in New York, dem US-amerikanischen Leitmuseum, stellten ihre Errungenschaften vor und schufen die Grundlage für eine breite Rezeption. Dazu zählte die Ausstellung über das Bauhaus im Jahre 1938 und die George Grosz Retrospektive des Jahres 1941. Darüber hinaus lässt sich feststellen, dass viele der Avantgardisten in der Neuen Welt Schülerinnen und Schüler hatten, und dass die Kunstinstitutionen die Kenntnis ihrer Werke verbreiteten. Unter den Bedingungen dieser demokratischen, grundsätzlich an den bürgerlichen Grundrechten orientierten Gesellschaft konnten ihre Ideen blühen und wirksam werden. Die avantgardistische Saat ging auf und in den 1960er Jahren waren ihre Früchte reif.

Der neo-avantgardistische Aufbruch wurde von der US-amerikanischen ästhetischen Theorie als *Post-Modernism* bezeichnet, als *Nach-Moderne*. Mit diesem Begriff fasste man künstlerische Ausdrucksweisen, die offenbar keinerlei Wert mehr auf den Kanon der modernistischen Hochkultur legten, und deshalb auch nicht mehr zwischen »*high art*« und »*low culture*«, zwischen Hochkunst und Massenkultur unterschieden (Fiedler 1968). Die Postmoderne entstand »in den Formen von Happenings und Pop, psychedelischer Plakatkunst, Acid Rock, Alternativ- und Straßentheater«, also in Formen, die in das »kritische gegenkulturelle Ethos« der 1960er Jahre verflochten waren (Huysen 1993: 20).

Ästhetische Reaktionen auf gesellschaftliche Probleme können zwei Wege einschlagen (Crimp 1996: 44). Der eine besteht in Veränderungen, die die Inhaltsebene individueller Werke betreffen. Dabei handelt es sich dann um traditionelle Kunstwerke, also um Gemälde, Dramen, Romane oder Gedichte, die diese Probleme aufgreifen. Der zweite Weg besteht in Veränderungen, die die Funktion der Kunst in der Gesell-

schaft betreffen. Solche Transformationen künstlerischer Aktivitäten resultieren aus der kulturellen Beteiligung an politischen Aktionen. Diese Arbeiten artikulieren die Politik einer sozialen Bewegung und bringen sie voran.

Die historische Avantgarde ist in ihrem Impetus mit den linken sozialen Bewegungen verbunden⁴. Wie sie, stehen auch die Postmodernisten mitten in den emanzipatorischen Bewegungen ihrer Epoche. Die Postmodernisten setzen den Weg fort, den die Avantgarde durch ihre Neube-stimmung der Funktion der Kunst in der Gesellschaft gebahnt hat.

Dadurch sind auch Verwandtschaften in der Verwendung der Mittel bestimmt. Die Linie der Avantgarde, für die das Bauhaus und verwandte Bestrebungen kennzeichnend sind, umschloss von Anfang an die vervielfältigenden Künste und bezog sie – auf Augenhöhe mit der Malerei und der Skulptur – in den erweiterten Kunstbegriff ein. So besaß das Bauhaus bereits seit 1925 eine Werkstatt für Druck und Reklame (Brüning 1999). Und der Berliner Dadaismus hatte erkannt, dass Werke, die auf Eingriffe in politische Prozesse angelegt sind, nach Abkehr von konventionellen künstlerischen Verfahren verlangen. Damit war eine »Disqualifizierung der Ölmalerei« verbunden, denn eine Aussage »ist als gedruckte Vervielfältigung weit wertvoller als bei einem künstlerischen Unikat, weil sie mehr Menschen erreicht« (Adkins 1994: 135). Die Postmodernisten zogen daraus ihre Lehren. Sie nutzten sowohl die traditionellen Massenmedien (wie beispielsweise das Plakat), arbeiteten aber auch gerne im Feld der neu aufgetakommenen elektronischen Massenmedien (wie beispielsweise dem Videofilm).

Kulturelle Differenzen

Die politische Kultur der Bundesrepublik Deutschland ist noch immer durch Denk- und Verhaltensweisen geprägt, die das Erbe absolutistischer Herrschaftsformen bewahren. Das autoritäre Moment bleibt auch nach 1945 ungebrochen. Wie der Historiker Wolfgang Sauer feststellt, haben die Deutschen »von Bismarck bis Adenauer immer nach einem Vater gesucht, ja es scheint, als orientiere sich die deutsche Vorstellung von Staat überhaupt am Modell der Familie« (Sauer 1981: 408). Die alten konservativen Eliten blieben tonangebend, weil der Großteil ihrer ehemaligen Widersacher, die progressiven kritischen Intellektuellen ins Exil gegangen waren.

4 Die Avantgardisten waren allerdings nicht auf die Linie der parteipolitisch organisierten Linken festzulegen, Diskrepanzen waren vorprogrammiert (Schneede 1977: 108f.).

Norbert Elias verweist darauf, dass die Persönlichkeitsstruktur der Deutschen auf eine über Jahrhunderte ungebrochene absolutistische Tradition abgestimmt war. Für die Produktion des autoritären Charakters war die harte Herrschaft deutscher Väter bestimmend, wobei die autoritäre Familienstruktur selbst in engem Zusammenhang mit der repressiven Struktur staatlicher Herrschaft steht (Elias 2005: 426 f.). Zwar gab es aggressive Gefühle gegen Vaterfiguren, doch eine Revolution gelang nicht. Weil der Entscheidung nach dem individuellen Gewissen und der Bereitschaft zum persönlichen Verantwortungsbewusstsein das Odium einer unehrerbietigen Haltung anhaftet, blieb eines »verpönt, und darüber bestand kollektiver Konsens: die Zivilcourage« (Mitscherlich 1967: 63).

So fand auch die aufbegehrende 1968er Generation keine offenen Ohren, vielmehr »sahen die etablierten Akteure, von Springer bis zu den attackierten Ordinarien, im Diskussionsbedürfnis der Studenten bereits einen revolutionären Akt« (Mayer 1993: 417). Ab 1971 schüchterte dann der Radikalenerlass die Linken ein und unterband ihren Einzug in die Institutionen.

Deshalb wird Demokratie in der Bundesrepublik, der mentalen Prägung entsprechend, wesentlich in der Form des *staatlich vorgegebenen Regelsystems*, eben als parlamentarische Demokratie aufgefasst. Für diese politische Kultur ist die Karriere der Partei *Bündnis 90/Die Grünen* symptomatisch. Sie kann zwar als »Ausdruck entsprechender Lernprozesse des politischen Systems« (Neidhardt et al. 2001: 66) aufgefasst werden, gleichwohl handelt es sich jedoch in diesem Falle auch um ein Aufsaugen und Überführen von Protestpotential in vorgegebene Rituale institutionalisierter Politik.

Ein Blick auf die USA lässt eine andere Demokratieauffassung erkennen. Die Vereinigten Staaten sind ebenfalls eine bürgerliche Demokratie, aber dort ist das *Bürgerrechtsbewusstsein* deutlicher ausgeprägt. Ihre politische Verfassung ist das Resultat einer Revolution, die mit der obrigkeitstaatlichen Tradition mitteleuropäischer Prägung gebrochen hat. Deshalb stehen für sie die *civil rights*, die Rechte des Einzelnen und seine Selbstverantwortung im Zentrum des politischen Denkens. Henry Ford hat diese Grundhaltung kurz und bündig in der Feststellung zum Ausdruck gebracht: »Wir können der Regierung helfen, aber nicht die Regierung uns« (Ford 1923: 9).

In den USA hat man sich längst daran gewöhnt, dass soziale Bewegungen, d.h. politische Initiativen von Gruppen ähnlicher Interessen, die Fortsetzung der Politik mit außerinstitutionellen Mitteln sind. Es scheint, dass die Ideen der Avantgarde dort gerade deswegen auf fruchtbaren

Boden fielen, weil diese Form der Demokratie auf dem Fundament von Eigeninitiative und bürgerlichen Grundrechten ruht.

Warum wir uns nicht für den italienischen Futurismus interessieren

Ebenso wichtig wie die Abgrenzung der Avantgarde gegenüber der Moderne ist die Bestimmung der Grenzlinie, die progressive Kunstpraktiken von reaktionären Kunstpraktiken trennt. Avantgarde wird ins Deutsche mit Vorhut übersetzt, Avantgardisten sind Vorkämpfer. Selbstverständlich haben nicht nur die progressiven Strömungen eine Vorhut, die künstlerisches Terrain sondiert und gangbare Pfade für ein breiteres Gefolge erschließt. Dasselbe trifft auch für konservative bis reaktionäre Richtungen zu. Der *italienische Futurismus* ist ein Musterbeispiel für eine künstlerische Gruppierung, die sich als Vorkämpfer der gesellschaftlichen Reaktion versteht, und zwar formal wie thematisch.

Den italienischen Futuristen geht es »keineswegs um die Abschaffung ›auratischer‹ Kunst und ihrer kultischen Fundierungen«, vielmehr geht es ihnen darum, diese durch eine »neue Erhabenheit« zu steigern (Hinz 1997a: 116). Für ihre Malerei spielt der Begriff der Simultaneität eine zentrale Rolle, den sie von Delaunay und dessen Pariser Künstlerfreunden übernommen haben (Hinz 1997a: 121). Die futuristischen Gemälde sollen, so Carrà in einem Manifest von 1913, die »*bildnerischen Äquivalente* der Töne, der Geräusche und Gerüche des Theaters, der Music-Hall, des Kinos, des Bordells, der Bahnhöfe, der Häfen, der Garagen, der Kliniken, der Fabriken usw. zum Ausdruck bringen« (Carrà 2005: 58; Hervorhebung von uns, L. H. und S. M.). Die futuristischen Maler knüpfen zwar an die fortgeschrittensten stilistischen Errungenschaften an, bleiben dabei jedoch stets im Rahmen der modernistischen Konvention. Sie wollen – wie sie im Manifest der futuristischen Maler von 1910 sagen – sich »anschicken, Werke zu schaffen, die dem Vaterland zur Ehre gereichen werden« (Boccioni et al. 2005: 12). Weil sich der italienische Futurismus am autonomen Kunstwerk orientiert, entwickelt er – der sonst seine Technikbegeisterung so sehr betont – für die technischen Künste, die Fotografie und das Kino, keine innovative Idee. »Die Postulate der futuristischen Malerei« werden einfach »in die Fotografie übertragen« (Hinz 1997b: 146). Das Manifest zum futuristischen Film vom September 1916 schlägt entsprechend vor, »das Kino« solle »zunächst die Evolution der Malerei nachvollziehen« (Marinetti et al. 2005: 124). Auch in dieser Hinsicht verharret der Futurismus in den Konventionen des modernistischen Kunstbegriffs.

Wenn Marinetti in seinem ersten Manifest von 1909 hinausposaunt, er stünde an der »äußersten Spitze der Jahrhunderte«, stelle also eine absolute Vorhut dar, gilt dies kaum für die künstlerischen Praktiken, sondern vielmehr für ihre spezifischen politischen Intentionen. Die Futuristen »wollen den Krieg verherrlichen – diese einzige Hygiene der Welt – den Militarismus, den Patriotismus, die Vernichtungstat der Anarchisten, die schönen Ideen, für die man stirbt, und die Verachtung des Weibes« (Marinetti 2005a: 5). Den Kriegseintritt Italiens im Mai 1915 betrachten sie als ihren ersten großen politischen Erfolg. Das »politische Programm der Futurismus« aus dem Jahre 1913 propagiert eine Tendenz, die von der späteren Diktatur in die Tat umgesetzt werden sollte: »Das Wort Italien muss über das Wort Freiheit dominieren. Alles ist erlaubt, nur nicht Feigling, Pazifist oder Antiitaliener zu sein« (Marinetti/Boccioni/Carrà/Russolo 2005). Dem entsprechend wurden die italienischen Futuristen später zu treuen Gefolgsleuten Mussolinis. Als »gemeinsamer Nenner der futuristischen Gruppe« erweist sich in politischer Hinsicht »ihr unbefragtes Engagement für den faschistischen Staat« (Hinz 1997b: 149).

Dennoch geschieht es, dass der avantgardistische Aufbruch mit dem Start der futuristischen Bewegung in eins gesetzt wird. So wird beispielsweise behauptet: »Mit der spektakulären Veröffentlichung des ersten futuristischen Manifests durch den italienischen Schriftsteller F. T. Marinetti im Pariser ›Figaro‹ vom 20. Februar 1909 lässt sich der Beginn der ›historischen Avantgarde‹ datieren« (Asholt et al. 2005: 1). Doch zweifelsfrei sind sowohl die künstlerischen Praktiken wie auch die politische Orientierung des italienischen Futurismus diametral dem Dadaismus entgegengesetzt. Künstlerisch halten die Futuristen am auratischen Kunstwerk und damit am Modernismus fest. Politisch sind sie kriegslüsterne Patrioten und später Parteigänger des italienischen Faschismus. Die Dadaisten dagegen attackieren die Institution Kunst. Politisch sind die Dadaisten die klaren Gegner der Futuristen, eben genau das, was Marinetti im zweiten politischen Manifest von 1911 verächtlich als »das schmutzige Gesindel der Pazifisten« bezeichnete (Marinetti 2005b). Während die Futuristen auf der Seite der politischen Reaktion stehen, kämpfen die Dadaisten an der Seite der progressiven Kräfte gegen Nationalismus und aufkommenden Faschismus.

Zwar knüpfen die Dadaisten, was die formalen Mittel betrifft, an Momente des Futurismus an. Sie benutzen diese jedoch als frei verfügbare Kunstmittel und passen sie ihren eigenen Intentionen an. Genauso verfahren sie mit dem Kubismus, der die planperspektivische Bildkonstruktion aufgegeben hat. Huelsenbeck stellt dazu ironisch fest: »Etwas eigentümlich müssen sich die Herren Picasso und Marinetti vorgekom-

men sein, als sie von dem Erfolg ihrer Ideen unter dem Namen ‚Dada‘ zu hören bekamen« (Huelsenbeck 1920a: 20). Aus der Perspektive der Moskauer Avantgarde versteht Wladimir Majakowski, der Dichter der russischen Revolution, das Benutzen der futuristischen Mittel in Analogie zum Benutzen technischer Mittel. Denn die selben technische Geräte, so stellt er fest, können durchaus zum Erreichen ganz unterschiedlicher, ja sogar gegensätzlicher Zwecke benutzt werden (Majakowski 1973:123).

Deshalb erscheint es problematisch, sowohl Futurismus wie auch den Dadaismus gleichermaßen derselben Bewegung zuzurechnen, und dadurch zu suggerieren, sie bildeten gemeinsam die Avantgarde. Die offensichtlichen Gegensätze dürfen nicht weggebügelt werden. Deshalb ist auch hier auf klare begriffliche Unterscheidung zu achten.

Fehlt eine solche Unterscheidung, dann besteht die Gefahr von Fehldeutungen, wie etwa die pauschale und polemische Ineinssetzung von Avantgarde und Totalitarismus, wie sie insbesondere Franz Dröge und Michael Müller (1995) propagieren. Sie sind der Ansicht, dass Nationalsozialismus und Avantgarde »formale Parallelen in der Lösung des ›Kulturproblems‹ der auslaufenden Wilheminschen Gesellschaft aufweisen« (Dröge/Müller 1995: 197). In Ihrem Angriff auf die Kunstautonomie hätten die Avantgardebewegungen die Voraussetzungen für die nationalsozialistische Ästhetisierung des Lebens und Politisierung des Kunstbegriffs geschaffen. Die Avantgarden seien für die Kulturproduktion des Nationalsozialismus »entwicklungsrelevant« gewesen, so ihre Hauptthese (Dröge/Müller 1995: 198). Dieser These ist mit Peter Bürger (2004: 202) entgegenzuhalten, dass hier fälschlicherweise unterstellt wird, »der Gebende und nicht der Nehmende sei das Subjekt des Übernahmeprozesses«. Aber nicht nur das. Sei die Ästhetisierung des Lebens im Nationalsozialismus zur Unterwerfung des Einzelnen genutzt worden, so sei es den Avantgarden um eine Aufhebung der Kunst im Sinn einer Befreiung der schöpferischen Potentiale des Einzelnen und um einen Widerstand gegen jede Instrumentalisierung des Menschen gegangen (Bürger 2004: 202).

Der Begriff der historischen Avantgarde, sofern damit die progressive Vorhut bezeichnet wird, muss also nach zwei Seiten hin abgegrenzt werden. Zum einen nach der Seite der klassischen *Moderne*, die an der Institution Kunst festhält. Sie pflegt den Kult des Genies und des autonom geschaffenen Kunstwerks. Zum andern nach der Seite des *italienischen Futurismus*, der ebenfalls das Genie und das auratische Zelebrieren der Kunst liebt, und der im Inhaltlichen mit reaktionären politischen Strömungen mitschwimmt. Die Avantgardisten (Dadaismus, Surrealismus, Bauhaus) unterscheiden sich von Beidem, weil sie die Funktion der

Kunst in der Gesellschaft verändern wollen, und weil sie emanzipatorische Ziele verfolgen.

Dieser Avantgardismus verdient das besondere Augenmerk, weil er schließlich eine Fortsetzung in den kulturellen Zentren der USA hatte, eben als Postmodernismus. Wenn dabei formale Ansätze des italienischen Futurismus irgendeine Rolle gespielt haben sollten, dann jedenfalls nur in der Art und Weise, wie sie durch den dadaistischen Fleischwolf gedreht und damit für progressive Nutzung brauchbar gemacht waren.



Zu den Beiträgen dieses Bandes

Die Beiträge unseres Bandes behandeln exemplarische Fälle des künstlerischen Aktivismus und seiner Folgewirkungen, die im frühen 20. Jahrhundert einsetzen und bis in unsere Gegenwart reichen. Ausgehend von der historischen Avantgarde, werden Aspekte der Weiterentwicklungen aktivistischer Kunstpraktiken bis zur Postmoderne beleuchtet.

Walter Benjamin kann mit Recht als einer der ersten Theoretiker der Avantgarde bezeichnet werden. So ist es nur konsequent, die einzelnen Beiträge zu Avantgarden und Politik mit ihm zu beginnen. *Jessica Nitsche* untersucht in ihrem Beitrag Benjamins Blick auf Avantgarde und Politik. Am Beispiel von Benjamins kunst- und medientheoretischer Schriften zur Fotografie arbeitet Nitsche heraus, dass dieser nicht nur bei der Forderung einer Politisierung der Kunst stehen blieb, sondern darüber hinaus vehement für eine Erweiterung der Sichtbarkeiten eingetreten ist, die insgesamt in eine umfassende Politisierung des Bildverstehens mündet. Die Perspektive des politisierten Bildverstehens hat an Aktualität nichts eingebüßt, wie etwa anhand politischer Bilder des G8-Gipfels 2007 in Heiligendamm bezeugt werden kann.

Dass auch Museen nicht zwangsläufig apolitische Orte oder Stätten der Entpolitisierung der Kunst sein müssen, zeigt *Ines Katenhusen* in ihrem Beitrag zu Museen, Avantgarde und Politik. Im Mittelpunkt steht dabei Alexander Dörner, Museumsleiter in der Weimarer Republik. Anders als die meisten Museumsdirektoren damals – und eben auch heute – galt sein Interesse auch der Ausstellung von Industriedesign (etwa Stoffe, Tapeten, Möbel, Geschirr, Konstruktionsskizzen von Autos und Flugzeugen), Mode, Werbung, moderner Architektur und Gebrauchsgegenständen des täglichen Lebens. Hierin ist auch seine Vorreiterrolle für

das MoMA zu sehen. Die Aufhebung der Trennung zwischen Kunst und Leben kann auch im Museum erfolgen. Denn statt das Museum als »Fluchtort vor dem Leben« zu konzipieren, sollte es Dorner zufolge Ratgeber und Helfer für das alltägliche Leben werden.

Ulrike Wohler beschäftigt sich mit dem künstlerischen Tanz im frühen 20. Jahrhundert, wobei sie Mary Wigman, die herausragende Vertreterin der klassischen Moderne, der Avantgardistin Anita Berber gegenüberstellt. Wigman war eine Ausdruckstänzerin, die immer wieder eine Neigung zum mystisch Verklärten, zum heroischen Pathos und zu feierlicher Erhabenheit tänzerisch ausdrückte. Dagegen löste sich Berber, deren Bildnis des Malers Otto Dix sich heute im Kunstmuseum Stuttgart befindet, aus den Konventionen der Hochkultur. Sie war Nackttänzerin, Fotomodell und Filmschauspielerin, die in fast allen Vergnügungsetablissemments Berlins tanzte. So lässt sich auch für den Tanz feststellen, dass die Avantgarde die Grenzziehungen zwischen Hochkultur und Unterhaltung auflöste.

Stephan Moebius untersucht in seinem Beitrag die politischen Ambitionen der eng miteinander verzahnten surrealistischen Gruppierungen Contre-Attaque um André Breton und Georges Bataille, Acéphale aus dem Umkreis des Collège de Sociologie sowie André Massons Arbeiten, die angesichts der Bedrohung durch den Faschismus im Spanischen Bürgerkrieg entstanden. Auch die von den Surrealisten intendierte Aufhebung der Trennung zwischen Kunst, Leben und Politik versteht man nur, wenn die politischen und gesellschaftlichen Umstände in den Blick kommen, die für das Schaffen der Avantgardisten entscheidend waren. Moebius will dabei die These von einer eigenständigen – aber in Ausstellungen zum Surrealismus oftmals vernachlässigenden – Politik der Surrealisten bekräftigen. Dabei zeigt sich besonders an Masson, wie Avantgardisten aus einer anfänglich antibürgerlichen, letztendlich aber im Bürgerlichen verhafteten Haltung eine eigene, über das (Anti-)Bürgerliche hinausgehende politische Linie ausbildeten, die als der kreative Versuch gedeutet werden kann, auf neuartige Weise spezifische politische Antworten und Deutungsmuster zur emotionalen und kognitiven Verarbeitung der realen gesellschaftlichen Problemlagen ihrer Zeit anzubieten.

Nachdem die Künstler, die in den 1920er Jahren die avantgardistischen Praktiken entwickelt hatten, durch Diktatur und Krieg aus Mitteleuropa vertrieben worden waren, fielen ihre Ansätze vor allem in den USA auf fruchtbaren Boden. *Lutz Hieber* arbeitet am psychedelischen Plakat der 1960er Jahre heraus, wie die europäischen Lehren von der Hippie-Bewegung für ihre eigenen Ziele genutzt worden sind. Dabei steht die Erweiterung des Kunstbegriffs im Vordergrund, für die in den

USA der Begriff des Postmodernismus geprägt wurde. In diesem Zusammenhang setzt er sich auch mit einigen der in Deutschland üblichen – und vielfach aus Fehleinschätzungen des Fremden entstandenen – Vorurteilen auseinander, die einem angemessenen Verständnis dieser tragenden Säule der US-amerikanischen Counter Culture entgegenstehen.

Doch nicht nur die bildende Kunst, sondern auch die Lyrik war in den kulturellen Zentren der USA in den gegenkulturellen Aufbruch der 1960er Jahre involviert. *Caroline Hartge* widmet sich den Werken und den Lebenszusammenhängen von Lenore Kandel, einer weibliche Exponentin zunächst der Beat Generation und wenig später der Hippie-Kultur San Franciscos. Kandels Gedichtband von 1966 löste zunächst ein öffentlichkeitswirksames Zensurverfahren wegen Obszönität aus; das Verbot wurde allerdings wenige Jahre später wieder aufgehoben. Da die Dichterin in die alternativen Lebenskonzepte eintauchte, wurde sie eine der Leitfiguren der Love Generation, was sich auch in ihrer prominenten Rolle auf großen Hippie-Ereignissen (wie dem Human Be-In in San Francisco vom Januar 1967) niederschlug.

Die Beats hatten die Sexual Revolution angestoßen, und die Hippies verliehen ihr in den späten 1960er Jahren rasante Fahrt. Für das nachfolgende Jahrzehnt untersucht *Douglas Crimp*, die Bandbreite der kulturellen Entwicklungen in jenen New Yorker Vierteln, die sich in der Nähe des aufgegebenen Hafengebiets erstreckten. Er beschreibt, wie das Areal ebenso von der entstehenden Performance-Kunst, wie von den emanzipierten homosexuellen Männern und Frauen der Nach-Stonewall-Ära oder der Arbeit Gordon Matta-Clarks mit verlassenen Bauwerken genutzt wurde – freilich in jeweils unterschiedlicher Weise. Unterschiedliche Lebenswelten bestanden nebeneinander, und mit ihnen eine Bandbreite der künstlerischen Aktivitäten, Vergnügungen und Gefahren.

Das Wiederaufleben der Counter Culture in den USA der späten 1980er Jahre führte zu neuen Anforderungen an Künstlerinnen und Künstler. Die New Yorkerin *Joy Episalla* gibt einen Einblick in die Verschränkungen von individueller und politisch motivierter Kunstproduktion. Anhand ihrer Tätigkeit in der Affinitätsgruppe der »Marys«, die sich im Rahmen des Aids-Aktivismus (ACT UP) gebildet hatte, und der Lesben-Gruppe »fierce pussy«, die ebenfalls in diesem Umfeld entstand, zeigt sie, welche Bedeutung beispielsweise dem Plakat als Kunstgattung für eine politische Bewegung zukommen kann. Parallel zur Produktivität in kollektiven Prozessen war Episalla stets auch als individuell arbeitende Künstlerin tätig. Ihre Darstellung lässt erkennen, dass auch diese Seite ihres Schaffens stets mit dem Impetus der politischen Bewegung verquickt war.

Carrie Moyer, die ebenfalls in New York lebt, ist Malerin. Ihre Darstellung klammert ihre individuelle Kunst aus, um sich ganz der Darstellung des Werdegangs der Künstlerinnen-Kollektivs »Dyke Action Machine!« (DAM!) zu widmen, in dem sie wirkte. Dyke ist ein Slang-Ausdruck für Lesbe. DAM! wurde, ganz ähnlich wie »fierce pussy«, durch die politische Bewegung des New Yorker Aids-Aktivismus angestoßen, und auch diese Gruppe beackerte das Feld der Gay Liberation. Diese Gruppe, die fast zwei Jahrzehnte existierte, war sowohl in der Plakat- wie auch in der Homepagegestaltung innovativ. Moyer beschreibt die künstlerischen und politischen Dimensionen von DAM! und stellt diese in den Kontext der gesellschaftlichen Veränderungsprozesse.

Der Beitrag von *Udo Göttlich* analysiert das aktuelle Verhältnis von Avantgarde und Politik aus der Sicht der Populären Kultur. Ließ sich mit Blick auf die Populäre Kultur lange Zeit zwischen bürgerlichen bzw. bohèmeischen-avantgardistischen, von der Kunst beeinflussten Subkulturen und überwiegend der Arbeiterklasse entsprungenen Subkulturen unterscheiden, wird diese Grenzziehung seit den 1990er Jahren immer brüchiger. Anhand des Musikers Beck Hansen stellt Göttlich dar, wie eine spezifische avantgardistische Perspektive – in Becks Fall eine spezifische Reinterpretation von Fluxus – mittlerweile zum Repertoire von Pop geworden ist. Die Verdichtung von Avantgarden und Pop führt ihm zufolge schließlich zu einer »Metamorphose« des Pop. Kennzeichnend dafür ist die Eröffnung neuer kultureller Felder, die Dekonstruktion der Unterscheidung zwischen *high* und *low culture* sowie die bewusste Abwendung von kulturindustriellen Vermarktungsstrategien. Die »Metamorphose des Pop« geht stattdessen den Weg, neue Verbindungen von Kunst und Leben aufzuspüren.

Wie andere soziale Praktiken sind auch künstlerische Praktiken abhängig von bestimmten Strukturen und eingelagert in ein Feld spezifischer Normen, Institutionen und sozialen, politischen sowie kulturellen Machtverhältnissen – ein Feld, das Unterscheidungen zwischen dem Legitimen und dem Illegitimen und somit die Grenzen der sozialen Akzeptabilität von Kunst markiert. Man denke nur daran, wie leicht Kunst durch gezielte Förderung oder durch den Entzug von Fördergeldern kulturpolitisch gelenkt bzw. instrumentalisiert werden kann. Wie dieses Feld bemessen wird und die Grenzen in Deutschland und in Österreich gezogen werden, zeigt *Tasos Zembylas* in seinem Beitrag anhand mehrerer Kunstkonflikte ab den 1950er bis zur Gegenwart. Dabei geht es vorrangig um Konflikte zwischen Kunst und politischen AkteurInnen, zwischen Kunstfreiheit und Grundrechten Dritter sowie strafrechtliche Übertretungen durch künstlerische Akte. Der Fokus liegt dabei exemplarisch auf Konflikte um Kunstwerke mit religionskritischem Inhalt sowie

Konflikte um künstlerische Artikulationen, die explizit politische Referenzen aufweisen.

Den Abschluss des Bandes bildet das Manifest von Lutz Hieber und Stephan Moebius, das eine Reorganisation des Museums fordert. Es wurde zur kultursoziologischen Tagung am 01./02. Juni 2007 in Hannover im Sprengel-Museum Hannover vorgelegt.

Literatur

- Adaskina, Natalja (1992): *Die Rolle der WCHUTEMAS in der russischen Avantgarde*. Im Katalog zur Ausstellung »Die große Utopie – Die russische Avantgarde 1915–1932« in der Schirn Kunsthalle Frankfurt/M., 01.03. – 10.05.1992, S. 81–93.
- Adkins, Helen (1994): »Die Zeit der Kohlrübe in Deutschland«. In: Schuster, Peter-Klaus (Hg.): *George Grosz Berlin New York*, Berlin: Ars Nicolai. S. 133–139.
- Adorno, Theodor W./Horkheimer, Max (1984): *Dialektik der Aufklärung. Adorno Gesammelte Schriften Bd. 3*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hg.) (2005): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde 1909–1938*, Stuttgart – Weimar: J. B. Metzler.
- Backes-Haase, Alfons (1997): »Wir wollen triezen, stänkern, bluffen ...« Dada-Manifestantismus zwischen Zürich und Berlin«. In: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hg.): *»Die ganze Welt ist eine Manifestation« Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. S. 256–274.
- Bataille, Georges (1933/34): »La structure psychologique du fascisme«. In: *La critique sociale* Nr.10/11.
- Benjamin, Walter, 1980: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Gesammelte Schriften Bd. I*, Frankfurt/M: Suhrkamp. S. 471–508.
- Boccioni, Umberto/Carrá, Carlo Dalmazzo/Russolo, Luigi/Balla, Giacomo/Severini, Gino (2005): »Manifest der futuristischen Maler (vom 11. Februar 1910)«. In: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hg.) (2005): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde 1909–1938*, Stuttgart – Weimar: J. B. Metzler. S. 11–13.
- Bourdieu, Pierre (2001): *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Breton, André (1989a): »Für eine unabhängige revolutionäre Kunst«. In: Ders. (1989): *Das Weite suchen*, Frankfurt/M.: Athäneum, S. 28–34.

- Breton, André (1989b): »Besuch bei Leo Trotzki«. In: Ders. (1989): *Das Weite suchen*, Frankfurt/M.: Athäneum, S.35-39.
- Breton, André (1991): *Position politique du surréalisme*, Paris: LGF.
- Breton, André (2001): »Als die Surrealisten noch Recht hatten (1935)«. In: Ders. (2001): *Die Manifeste des Surrealismus*, Reinbek: Rowohlt, S. 101-112.
- Breuer, Gerda (Hg.) (1997): *Die Zähmung der Avantgarde. Zur Rezeption der Moderne in den 50er Jahren*, Basel/Frankfurt/M.: Stroemfeld.
- Browder, Clifford (1967): *André Breton. Arbiter of Surrealism*, Genf: Librairie Droz.
- Brüning, Ute (1999): »Druckerei, Reklame, Werbewerkstatt«. In: Fiedler, Jeannine/Feierabend, Peter (Hg.): *Bauhaus*, Köln: Könemann. S. 488–497.
- Bürger, Peter (1974): *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Bürger, Peter (1996): *Der französische Surrealismus. Studien zur avantgardistischen Literatur. Um Neue Studien erweiterte Ausgabe*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Bürger, Peter (2002): »Wider die Meisterwerke. Im Plan des Surrealismus stand ursprünglich mehr als Kunst: Einwände gegen Werner Spies' Düsseldorfer Schau«, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Samstag, 12. Oktober 2002 (siehe auch *Lendemains*, Nr. 107/108 (2002), S. 229-231.
- Bürger, Peter (2004): »Der Surrealismus im Denken der Postmoderne. Ein Gespräch«. In: Cornelia Klinger/Wolfgang Müller-Funk (Hg.): *Das Jahrhundert der Avantgarden*, München: Fink, S. 199-210.
- Carrà, Carlo Dalmazzo (2005): »Die Malerei der Töne, Geräusche und Gerüche (Manifest vom 11. August 1913)«. In: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hg.) (2005): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde 1909–1938*, Stuttgart – Weimar: J. B. Metzler. S. 56–58.
- Crimp, Douglas (1996): *Über die Ruinen des Museums*, Dresden – Basel: Verlag der Kunst.
- Dröge, Franz/Michael Müller (1995): *Die Macht der Schönheit. Avantgarde und Faschismus oder Die Geburt der Massenkultur*, Hamburg: eva.
- Elias, Norbert (2005): *Studien über die Deutschen. Gesammelte Schriften Band 11*, Frankfurt/M: Suhrkamp.
- Fiedler, Leslie A. (1968): »Das Zeitalter der neuen Literatur (Vortrag an der Universität Freiburg i. Br.)«. In: *Christ und Welt* vom 13.09.1968, S. 9 f.
- Ford, Henry (1923): *Mein Leben und Werk*, Leipzig: Paul List.

- Grasskamp, Walter (2004): *Das Cover von Sgt. Pepper*, Berlin: Klaus Wagenbach.
- Greeley, Robin Adèle (2006): *Surrealism ant the Spanish Civil War*, New Haven/London: Yale University Press.
- Green, Christopher (2000): *Art in France 1900-1940*, New Haven/London: Yale University Press.
- Grosz, George/Herzfelde, Wieland (1925): *Die Kunst ist in Gefahr*, Berlin: Malik.
- Hahn, Peter (1997): »Bauhaus und Exil«. In: Barron, Stephanie (Hg.) (1997): *Exil – Flucht und Exil europäischer Künstler 1933–1945*, München – New York: Prestel. S. 211–223.
- Held, Jutta (2005): *Avantgarde und Politik in Frankreich. Revolution, Krieg und Faschismus im Blickfeld der Künste*, Berlin: Reimer.
- Hinz, Manfred (1997a): »Die Manifeste des Primo Futurismo Italiano«. In: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hg.): »*Die ganze Welt ist eine Manifestation*« *Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. S. 108–131.
- Hinz, Manfred (1997b): »Die Manifeste des Secondo Futurismo Italiano«. In: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hg.): »*Die ganze Welt ist eine Manifestation*« *Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. S. 132–160.
- Huelsenbeck, Richard (1920a): *En avant dada*, Hannover – Leipzig: Paul Steegemann.
- Huelsenbeck, Richard (Hg.) (1920b): *Dada Almanach*, Berlin: Erich Reiss.
- Huyssen, Andreas, 1993: »Postmoderne – eine amerikanische Internationale?«. In: Huyssen, Andreas/Scherpe, Klaus R. (Hg.): *Postmoderne*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. S. 13–44.
- Jaffé, Hans L. C. (1967): *Mondrian und De Stijl*, Köln: DuMont.
- Köller, Heinz (1996): *Für Demokratie, Brot, Frieden. Die Volksfront in Frankreich 1935 bis 1938*, Bonn: Pahl-Rugenstein.
- Majakowski, Wladimir (1973): *Reden beim Disput »Futurismus heute« am 3. April 1923. Majakowski Werke Bd. 5*, Frankfurt/M: Insel. S. 122–124.
- Marinetti/Boccioni/Carrà/Russolo (2005): »Politisches Programm des Futurismus (Manifest vom 11. Oktober 1913)«. In: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hg.) (2005): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde 1909–1938*, Stuttgart – Weimar: J. B. Metzler. S. 65 f.
- Marinetti, Filippo Tommaso/Corra, Bruno/Settimelli, E./Ginna, Arnoldo/Balla, G./Chiti, Remo (2005): »Der futuristische Film (Manifest vom 11. September 1916)«. In: Asholt, Wolfgang/Fähnders,

- Walter (Hg.) (2005): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde 1909–1938*, Stuttgart – Weimar: J. B. Metzler. S. 123–126.
- Marinetti, Filippo Tommaso (2005a): »Gründung und Manifest des Futurismus (1909)«. In: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hg.) (2005): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde 1909–1938*, Stuttgart – Weimar: J. B. Metzler. S. 3–7.
- Marinetti, Filippo Tommaso (2005b): »Zweites politisches Manifest (vom 11. Oktober 1911)«. In: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hg.) (2005): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde 1909–1938*, Stuttgart – Weimar: J. B. Metzler. S. 21.
- Mayer, Margit (1993): »Die deutsche Neue Linke im Spiegel der USA«. *Prokla* Jg. 23: S. 411–425.
- Meyer, Raimund (1994): »»Dada ist gross Dada ist schön« – Zur Geschichte von »Dada Zürich«. In: Bolliger, Hans/Magnaguagno, Guido/Meyer, Raimund (Hg.): *Dada in Zürich*, Sammlungsheft 11 Kunsthaus Zürich. S. 9–79.
- Mitscherlich, Alexander und Margarete (1967): *Die Unfähigkeit zu trauern*, München: Piper.
- Moebius, Stephan (2006): *Die Zauberlehrlinge. Soziologiegeschichte des Collège de Sociologie 1937–1939*, Konstanz: UVK.
- Nadeau, Maurice (1986): *Geschichte des Surrealismus*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Neidhardt, Friedhelm/Rucht, Dieter (2001): »Protestgeschichte der Bundesrepublik Deutschland 1950–1994 - Ereignisse, Themen, Akteure«. In: Rucht, Dieter (Hg.) (2001): *Protest in der Bundesrepublik – Strukturen und Entwicklungen*, Frankfurt/M. – New York: Campus. S. 27–70.
- Nietzsche, Friedrich (1964): *Unzeitgemäße Betrachtungen*, Stuttgart: Alfred Kröner.
- Pierre, José (Hg.) (1980): *Tracts surréalistes et déclarations collectives, Band I: 1922–1939*, Paris: Le terrain vague.
- Raussert, Wilfried (2003): *Avantgarden in den USA – Zwischen Mainstream und kritischer Erneuerung*, Frankfurt/M: Campus.
- Sauer, Wolfgang (1981): »Zum Problem des deutschen Nationalstaates«. In: Hans-Ulrich Wehler (Hg.): *Moderne deutsche Sozialgeschichte*, Königstein/Ts. 1981: Athenäum. S. 407–436.
- Schneede, Uwe M. (1977): *George Grosz*. Köln: DuMont.
- Vailland, Roger (1948): *Le Surréalisme contre la Révolution*, Paris: Edition complexe.

- Weber, Max (1988): *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus. Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie I*, Tübingen: J. C. B. Mohr.
- Wingler, Hans M. (1975): *Das Bauhaus*, Braunschweig: Gebr. Rasch.

