

Zagreber Germanistische Beiträge

2023

AVANTGARDE ALS NETZWERK
HG. SIMONE ZUPFER

ISSN 1330-0946
CODEN ZGBEEY
UDK 803.0+830

32

INHALT

AVANTGARDE ALS NETZWERK

Simone Zupfer

Avantgarde als Netzwerk. Einleitung zum Themenschwerpunkt 5

Christine Magerski

Zu den Möglichkeiten literaturwissenschaftlicher Theoretisierung
der Avantgarde 19

Hubert van den Berg

Die Probe aufs Exempel. Anmerkungen zur Vorstellung der historischen
Avantgarde als Netzwerk. 37

Aleksandar Mijatović

Knotting Loops in the European Avant-garde(s). The Poetic Image in
Ezra Pound's, A. B. Šimić's and André Breton's Anti/ana-Aesthetics and
its Relation to Painting 67

Primus Heinz Kucher

Avantgardistische Netzwerke im Literatur-, Kunst- und Kulturbetrieb
Wiens der 1920er Jahre. 81

Frank Krause

Avantgarde, Olfaktion und Vernetzung. *Die Vergiftung* (1920) von
Maria Lazar (1895–1948) 97

Irina Subotić

Die internationale Vernetzung der Zeitschrift »Zenit« (1921–1926) 115

Marina Protrka Štimec

Tin Ujević (1891–1955) und die Avantgarde 135

Annette Teufel

Glaube und Avantgarde? Der Dichter-Revolutionär Paul Adler in den Netzwerken der ›Neuen‹ 153

Juliane Rehnolt

Zwischen Nähe und Distanz. Kunstkritiken von Theodor Däubler und Carl Einstein im Gefüge der klassischen Avantgarde 175

VARIA

Christa Karpenstein-Eßbach

Der Wert der Literatur und die literarische Wertung 197

Ana Jurić

Geschlechtergerechte Sprache – ein Überblick. 221

ABSTRACTS 241



AVANTGARDE ALS NETZWERK

Simone Zupfer | simone.zupfer@hhu.de

Avantgarde als Netzwerk

Einleitung zum Themenschwerpunkt

Wird die Avantgarde als Netzwerk aufgefasst, lassen sich die vielfältigen – und nicht selten widersprüchlichen – ästhetischen, gesellschaftspolitischen und strategischen Phänomene der literarischen und künstlerischen Erneuerungsbewegungen des frühen 20. Jahrhunderts vielleicht nicht versöhnen, jedoch zumindest miteinander in Beziehung setzen. Der Vorteil liegt auf der Hand: Zum einen ist es nicht mehr notwendig, die eine oder andere Richtung, je nach Definition dessen, was Avantgarde eigentlich sein soll, aus dem eigenen Moderneverständnis auszuschließen oder aufgrund mehr oder weniger gut begründeter Ausnahmen zuzulassen. Zum anderen macht es die Metapher der Avantgarde als Netzwerk möglich, sich Akteuren, Gruppen und Ästhetiken anzunehmen, die selbst bei einem erweiterten Avantgardebegriff kaum zu dieser gezählt werden können. Da Netzwerke nationale, sprachliche sowie religiöse und ideologische Grenzen überspannen, verspricht die Auseinandersetzung mit den Vernetzungen der Avantgarde nicht nur neue Erkenntnisse über das Verhältnis von Erneuerung und Tradition innerhalb des Literatur- und Kunstbetriebs, sondern macht die Avantgarde zudem als europäisches Phänomen erkennbar. Darüber hinaus werden Übergänge zwischen literarischen und künstlerischen Richtungen wie Expressionismus und Neuer Sachlichkeit erkennbar. Wird deren Aufeinanderfolge mitunter als Ablösungs- und Abgrenzungserscheinung beschrieben, lässt sich bei näherer Betrachtung erkennen, dass die Neuentwicklungen unter veränderten ästhetischen und gesellschaftspolitischen Voraussetzungen nicht selten von denselben Protagonisten und Institutionen getragen wurden.

Die Relevanz des vorliegenden Themenschwerpunkts der Zeitschrift »Zagreber Germanistische Beiträge« lässt sich anhand der Aufmerksamkeit,

die dem Thema Netzwerkbildung in Literatur- und Kunstwissenschaft entgegengebracht wird, belegen. Grundlegend für die Avantgardeforschung sind nach wie vor die von Hubert van den Berg und Walter Fähnders formulierten Ausführungen zur Avantgarde.¹ Programmatische Überblicksdarstellungen zur soziologischen Netzwerkforschung veranschaulichen die Relevanz des Ansatzes über das Gebiet der Avantgardeforschung hinaus.²

Welchen Mehrwert die Untersuchung literarischer und künstlerischer Netzwerke verspricht, konnte durch Ausstellungen zur ungarischen Moderne in der Berlinischen Galerie sowie zu den Netzwerken jüdischer Künstler*innen der Pariser Schule aus Ost- und Mitteleuropa im Jüdischen Museum Berlin beeindruckend veranschaulicht werden.³ Mit der Rekonstruktion von Künstler*innen-Netzwerken kann die Avantgarde als ein europäisches Phänomen aufgefasst werden, eine Betrachtungsweise, die durch die Teilung Europas in Ost und West lange Zeit aus dem Blickfeld geraten ist. Zudem werden die Zentren der Avantgarde als Sammlungsorte erkennbar, die die Geburt von neuen ästhetischen und gesellschaftspolitischen Ideen überhaupt erst möglich machten, zugleich aber auch die transnationale Vermittlung von Innovationen gewährleisteten. Sie boten Schriftsteller*innen und Künstler*innen, die ihre Heimat aus unterschiedlichsten Gründen verlassen hatten, die Möglichkeit zu Vernetzung und Kommunikation und trugen somit zur Verbreitung der neuen Ideen in ganz Europa bei.

Literatursoziologische Studien, in denen nach dem Zusammenhang von avantgardistischem Angriff auf die Institution Kunst und einer wissenschaftlichen Theoriebildung, die sich gerade auf den Begriff der Institution beruft, gefragt wird, sprechen für die Komplexität des Themas.⁴ Inwiefern die Postmoderne als Weiterentwicklung der historischen Avantgarde oder als Ergebnis der Zerstörung der autonomen Kunst durch die Kunst selbst angesehen werden sollte, ist angesichts der Aufgeschlossenheit der Avantgarde für Kabarett, Radio und Film neu zu überdenken.

Neue Perspektiven für die Avantgardeforschung sind in den letzten Jahren durch Editionsprojekte entstanden, die die Publizistik zahlreicher Avantgardist*innen zugänglich und als poetologische Metareflexionen erkennbar gemacht haben. Stellvertretend kann die Hybridedition der *Kritiken und Essays* von Max Herrmann-Neiße genannt werden. Die Tagung *Kulturen der Kritik und das Projekt der Moderne in Ostmitteleuropa* begleitete die Erscheinung der Printedition. Der Tagungsband charakterisiert

1 Vgl. van den Berg/Fähnders: *Die künstlerische Avantgarde im 20. Jahrhundert*, S. 1–19.

2 Vgl. Thomalla; Spoerhase; Martus: *Werke in Relationen*, S. 7–23.

3 Vgl. *Magyar Modern. Ungarische Kunst in Berlin 1910–1933*.

4 Vgl. Magerski: *Theorien der Avantgarde*.

Kritiker*innen und Publizist*innen als »Repräsentant:innen multilingualer, plurikultureller Peripherien und Grenzräume«, die statt »nationale Homogenität zu inszenieren, transkulturelle Positionen besetzen und vertreten, in denen sich Peripherie und Zentrum ebenso wie ihre eigenen, sich mehrfach überlagernden kulturellen Zugehörigkeiten überkreuzen.«⁵

Der Schriftsteller, Kunsthistoriker und Kunstkritiker Carl Einstein steht mit seinem transnationalen – aus heutiger Perspektive vielleicht sogar postkolonialen – Wirken in diesem Sinne für eine Kunst, die nicht an nationalen, religiösen oder ästhetischen Grenzen haltmache, sondern diese konsequent überschreite. Ein neuer Sammelband zum Wirken Einsteins macht ihn als Schriftsteller erkennbar, der avantgardistische und afrikanische Kunst, moderne Ästhetik und jüdisches Denken sowie Kunstförderung und Selbstpositionierung so miteinander zu verknüpfen wusste, dass aus dieser Verbindung ein Mehrwert entstand, der weit über literaturstrategische Absichten hinausreichte.⁶

Mit seiner Studie zur *Europa-Reflexion, Übersetzungskultur und Intertextualität der literarischen Avantgarde* hat Mario Zanucchi eine umfangreiche Abhandlung zum Verdienst von Übersetzer*innen und ihren Verlegern beim Ideentransfer innerhalb der Avantgarde vorgelegt. Für den Verfasser steht außer Frage, dass die translatorische Tätigkeit immer auch »eine Form der poetologischen Selbstvergewisserung der übersetzenden Autoren/-innen dar[stellte]«. ⁷ Sie diene zugleich »der Traditionsstiftung und der historisierenden Legitimation der Avantgarde, welche durch die Translationen nichts Geringeres als ihre eigene Genealogie entwarf«. ⁸ Einer dieser Vermittler zwischen den Sprachen war der deutsch-jüdische Gelehrte Paul Adler aus Prag, der seinen programmatischen Kosmopolitismus nicht nur durch eine jahrelange bohemehafte Wanderschaft durch Italien, sondern auch durch seine Wahlheimat Hellerau, einem Sammlungsort der europäischen Avantgarde, beglaubigte. Die Gesamtausgabe seiner literarischen wie publizistischen Schriften gibt neben der detaillierten Darstellung zu Leben und Werk des Schriftstellers einen bislang wenig beachteten Einblick in den Zusammenhang von Kosmopolitismus, Religion und Ästhetik innerhalb der literarischen Moderne. ⁹ Der von Kristin Eichhorn und Johannes S. Lorenzen herausgegebene Band *Internationaler Expressionismus – gestern und heute* fragt darüber hinaus nach der »wechselseitigen Beeinflussung internationaler

5 Schönborn; Wilhelmi: *Einleitung*, S. 17.

6 Vgl. Einstein. *Widerbesuch bei einem Avantgardisten*.

7 Zanucchi: *Expressionismus im internationalen Kontext*, S. 6.

8 Ebd.

9 Vgl. Adler: *Gesammelte Werke*; Teufel: *Der ›un-verständliche‹ Prophet*.

avantgardistischer Bewegungen« und weist zugleich auf die ideologische Vereinnahmung der abstrakten Avantgarde nach dem Zweiten Weltkrieg hin.¹⁰

Der Schwerpunkt des vorliegenden Themenblocks der »Zagreber Germanistischen Beiträge« liegt auf den Netzwerken der literarischen und künstlerischen Erneuerungsbewegungen im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts. Am Beginn stehen Beiträge zur Theorie der Avantgarde, ist doch nach vielen Jahrzehnten der Forschung noch längst nicht ausgemacht, ob und inwiefern die Avantgarde ihren Veränderungsanspruch durchsetzen konnte. Schließlich könnte es ebenso gut sein, dass sie in ihrem Angriff auf die Institution Kunst von einem Kulturbetrieb vereinnahmt wurde, der die Attacke auf die Verhältnisse zum Alleinstellungsmerkmal eines auf ökonomische Verwertung beruhenden Kunstbegriffs machte.

Die Neuausrichtung der Netzwerkmetapher, wie sie in diesem Band vorgeschlagen wird, macht es möglich, die Avantgarde als lockeres, rhizomatisches und an den Rändern offenes Geflecht zu interpretieren. Dies ist umso wichtiger, als es erlaubt, die spannenden, weil bislang wenig beachteten, Verbindungen der Avantgarde zu den Grenzen dessen herzustellen, was üblicherweise als historische Moderne bezeichnet wird. Inwiefern die Avantgarde damit tatsächlich den Bruch mit der Institution Kunst vollzogen hat oder in ihrem Anspruch auf Neuschöpfung der Welt durch die Kunst nicht vielmehr auf ästhetische und gesellschaftliche Vorbilder zurückgriff, ist angesichts einer solchen Konstellation neu zu diskutieren.

Auf die Beiträge zur Theorie der Avantgarde folgen Aufsätze, die sich mit den Zentren, Gruppen und Akteuren der Ismen des 20. Jahrhunderts befassen. In ihnen werden die oben beschriebenen Ränder, Brüche und Übergänge sichtbar, sodass die Notwendigkeit einer Aktualisierung der Netzwerkmetapher unmittelbar einleuchtet. Die Brücke zwischen den oft als gegenläufig dargestellten Strömungen der historischen Moderne bilden ihre Akteure, Gruppen und Institutionen. Offensichtlich hatten sie wenig Schwierigkeiten damit, mit neuen Formen, Gattungen und Medien zu experimentieren, wenngleich diese den vorhergegangenen Ismen zuwiderliefen.¹¹ Die programmatische Offenheit der Avantgarde für solche Übergangsphänomene wird am grenz- und sprachübergreifenden Programm der in Zagreb und Belgrad erschienenen Zeitschrift »Zenit« besonders deutlich.¹² Mochten sich die

10 Eichhorn; Lorenzen: *Internationaler Expressionismus – gestern und heute*. Editorial, S. 7.

11 Sichtbar wird die Kontinuität zwischen Expressionismus und postexpressionistischen Strömungen anhand der Bekanntschaft zwischen Carl Einstein und Gottfried Benn, die viele Jahre über die Zeit ihrer Mitarbeit an der Zeitschrift »Die Aktion« hinausreichte. Vgl. dazu die Einleitung des Bandes zur gleichnamigen Tagung der Carl-Einstein- und der Gottfried-Benn-Gesellschaft: Baßler; Kraft: *Gottfried Benn und Carl Einstein. Freundschaft, Netzwerke, Themen*, S. 1–5.

12 Vgl. *Sto Godina Časopisa Zenit. A hundred Years of the Zenit Magazine*.

Zeitgenossen der Avantgarde als gesamteuropäische Erneuerungsbewegung verstanden haben, wirkten sich identitätspolitische Bedürfnisse jedoch nicht selten auf die Vereinnahmung von Schriftsteller*innen und Künstler*innen aus. Dem Phänomen der Transnationalität ist daher nur näherzukommen, wenn man bereit ist, die komplexen Wechselbeziehungen von Eigenem und Fremdem in der Literatur und Kunst der Moderne zu beachten.

Daran knüpft sich die Überlegung, ob die avantgardistische Metapher von Angriff und Überwindung nicht möglicherweise erweitert werden sollte, spielten die Aneignung, Verwertung und Weiterentwicklung des Bestehenden doch eine mindestens ebenso wichtige Rolle wie seine Revolutionierung. Zeigen lässt sich dies unter anderem auf der Ebene der Sprachverwendung. Die Komplexität des Übergangs von Ästhetizismus zu Expressionismus und Neuer Sachlichkeit wird in diesem Band für die Verwendung von Geruchsmetaphern paradigmatisch herausgearbeitet. Wenig beachtet wurde bislang zudem der Zusammenhang von Religion und Avantgarde. Nimmt man das metaphysische Pathos der avantgardistischen Poetik ernst, ist die Frage nach ihren konkreten Grundlagen nicht nur legitim, sondern vermag ein bislang kaum beachtetes Gebiet in der Avantgardeforschung zu erschließen. Erneut wird eine Verknüpfung von Tradition und Neuerung sichtbar, wie sie für die Ismen des 20. Jahrhunderts lange unbeachtet blieb.

Die Überlegungen zur Theorie der Avantgarde werden von einem Beitrag Christine Magerskis eingeleitet. In ihrem Aufsatz *Zu den Möglichkeiten literaturwissenschaftlicher Theoretisierung der Avantgarde* beschäftigt sie sich mit den Grundlagen des Avantgardebegriffs und stellt zwei Möglichkeiten einer zeitgemäßen literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit den Erneuerungsbewegungen des frühen 20. Jahrhunderts vor.

Ausgehend von den Überlegungen Helmut Plessners und Arnold Gehlens wird darüber reflektiert, ob die Avantgarde ihrem Anspruch auf eine dauerhafte Aufhebung der künstlerischen und gesellschaftspolitischen Tradition nachkommen konnte. Angesichts von Avantgardetheorien, die einerseits kulturkritisch auf die literaturstrategisch bedingte Aneignung des Neuen durch den Literaturbetrieb hinweisen, andererseits die Möglichkeiten einer hybriden und deutungsoffenen postavantgardistischen Zukunft bejubeln, fragt die Verfasserin nach Verfahren, mit denen sich das Konzept des Avantgardismus historisch einordnen, theoretisch fassen und bewerten lässt.

Unter Verweis auf Niklas Luhmanns *Die Kunst der Gesellschaft* (1995) beschreibt Magerski das Konzept der Avantgarde als Spiel, in dem die Differenz zum etablierten Kunstsystem in genau dem Augenblick zugunsten der eigenen Selbsthistorisierung aufgegeben wird, in dem der Avantgarde angesichts ihrer Selbstbezüglichkeit die Aufhebung droht. Da Regeln zur Beschreibung einer in sich fluiden Welt kaum dauerhafte Geltung haben

können, entscheidet sich die Verfasserin für eine Verknüpfung der Überlegungen Niklas Luhmanns mit denen Peter Bürgers. Seien die Institutionen des Literatursystems bekannt, könne man die Erwartungen derjenigen erfassen, die aus ihrem je eigenen Blickwinkel über den Wert von Kunst entscheiden. Sie folgt Bürgers *Theorie der Avantgarde* (1974) und verweist darauf, dass es die (Selbst-)Institutionalisierung der Avantgarde gewesen sei, die den Anspruch der Neuerer auf Unabhängigkeit vom Literaturbetrieb unmöglich gemacht habe. Bei dem Versuch, den Ansatz Bürgers für die Gegenwart fruchtbar zu machen, modifiziert sie dessen These vom Scheitern der Avantgarde, indem sie betont, dass die Ästhetisierung der Lebenspraxis gerade erst oder besonders in einem von den Massenmedien geprägten Kulturbetrieb verwirklicht worden sei.

Hubert van den Berg befragt in seinem Beitrag *Die Probe aufs Exempel. Anmerkungen zur Vorstellung der historischen Avantgarde als Netzwerk* die von ihm aufgestellte These auf ihre Angemessenheit. Die Metapher sei zwar ohne Frage nützlich, sollte aber insofern modifiziert werden, als die Vernetzung der Avantgarde weit über ein klar eingrenzbares Gebiet hinausreiche und somit auch Akteure und Richtungen miteinbezogen werden müssten, die nicht im engeren Sinne als avantgardistisch zu bezeichnen seien.

In seinem Aufsatz untersucht Van den Berg konstruktivistische Zeitschriften der 1920er Jahre auf ihre sprach- und grenzüberschreitende Vernetzung. Der Vorteil dieses Vorgehens ist offenkundig, lassen sich doch durch das Verfahren die lange Zeit vernachlässigten Akteure, Gruppen und Institutionen der nord-, mittel-, süd- und osteuropäischen Avantgarden als Teil einer gesamteuropäischen Erneuerungsbewegung beschreiben. In Abgrenzung von den Theorien Bürgers verweist der Verfasser auf die integrative Kraft des Netzwerkansatzes, ziele dieser doch nicht auf die Aufstellung von Kriterien für die Zugehörigkeit bzw. Nicht-Zugehörigkeit zur Avantgarde, sondern auf deren Position innerhalb des Literaturbetriebs. Belegt wird die These von einer europaweiten Verflechtung der Moderne mit der Analyse von Tableaus, d.h. in Form von Anzeigeseiten gestalteten Überblicksdarstellungen der Publikationsorgane, mit denen die Redaktion der jeweiligen Avantgardezeitschrift kooperierte. Neben den internationalen Netzwerken werden auch nationale, lokale und regionale Vernetzungen sichtbar, wobei diese sich nicht an Landesgrenzen, sondern vielmehr an Sprachlandschaften orientierten. Dass neben avantgardistischen Zeitschriften im engeren Sinne auch moderatere Blätter in das System von Loyalitätsbekundungen integriert wurden, spricht für die Brauchbarkeit des Netzwerkansatzes, wird doch erst durch ihn deutlich, dass die Avantgarde keineswegs so konsequent aus dem etablierten Literaturbetrieb ausgeschlossen wurde, wie sie es von sich selbst behauptete. Hubert van den Berg empfiehlt daher einen pluralen rhizomati-

schen Netzwerkbegriff, der es der Literaturwissenschaft möglich macht, stärker in Vernetzungen als in einzelnen oder nebeneinander bestehenden Netzwerken zu denken.

Aleksandar Mijatović widmet sich in seinem Beitrag *Knotting Loops in the European Avant-Garde(s). The Poetic Image in Ezra Pound's, A. B. Šimić's and André Breton's Anti/Ana-Aesthetics, and its Relation to Painting* der Metaphorik der avantgardistischen Poetik und befragt diese auf ihr Verhältnis zur Malerei. Für Mijatović ist das Verständnis der Avantgarde untrennbar mit der Frage verbunden, inwiefern diese tatsächlich radikal mit dem System der Kunst bricht. Der Verfasser führt zunächst den Begriff ›Ana-Ästhetik‹ als Alternative zur gebräuchlicheren Bezeichnung ›Anti-Ästhetik‹ ein, um den Perspektivwechsel, den das avantgardistische Kunstwerk vornehme, besser veranschaulichen zu können. In Auseinandersetzung mit den Theorien Bürgers fragt er nach dem Verhältnis von Transfiguration und De-Figuration. Ist die künstlerische Praxis der Avantgarde mit ihrem Anspruch auf Überbietung der Wirklichkeit als Bruch oder vielmehr als Kontinuität mit der traditionellen Ästhetik zu begreifen? Und welche Auswirkungen hat diese Praxis auf die Wiederannäherung der Kunst an das Leben?

Unter Berufung auf Charles Baudelaire und Guillaume Apollinaire vertritt der Verfasser die These, dass die Avantgarde von einer spezifischen, das Dichterische und das Bildkünstlerische, Räumlichkeit und Zeitlichkeit, Kunst und Leben verschränkenden, Dualität geprägt sei. Eine solche Verknüpfung findet er in den Schriften Ezra Pounds zum Vortizismus exemplarisch dargestellt. Folgt man Mijatović, lässt sich der von Pound konstatierte Dualismus auch im Menschenbild der beiden anderen behandelten Theoretiker nachweisen. Die Fähigkeit des Menschen zur Reflexion und Abstraktion beinhalte die Möglichkeit zur Wiederentdeckung einer verschütteten Unmittelbarkeit, ein Potenzial, das auch in der Kunst und Dichtung der Moderne zu erkennen sei. Parallelen zu Pound sieht er im Denken des kroatischen Avantgardisten Antun Branko Šimić. Es folgt ein Vergleich mit den Überlegungen des Surrealisten André Breton, wobei er besonders auf dessen *Le Manifeste du surréalisme* (1924) sowie die Schrift *Le surréalisme et la peinture* (1928) eingeht. Bei Breton werde die Logik des Verstandes zugunsten der Eigendynamik der Bilder aufgegeben. Nicht die Abstraktion erlaube die Neuschöpfung der Welt durch die Kunst, sondern die Bilder selbst seien es, die den Verstand erleuchteten. Der Beitrag schließt mit Ausführungen zu Maurice Blanchots Verwendung der Fenster-Metapher als Bild für das Imaginäre in der ästhetischen Theorie.

Am Beginn der Beiträge zu den Zentren, Zeitschriften und Akteuren der Avantgarde steht ein Aufsatz Primus Heinz Kuchers. In *Avantgardistische Netzwerke im Literatur-, Kunst- und Kulturbetrieb Wiens der 1920er Jahre*

appelliert er an die Erweiterung des Avantgardeverständnisses, um den Aktivitäten der Avantgardist*innen im Wien der 1920er Jahre gerecht werden zu können. Leider sei die Hauptstadt Österreichs erst in den 1990er Jahren mit dem Interesse an der Theater- und Musikmoderne als Wirkungsort der Avantgarde in den Fokus der Aufmerksamkeit gerückt. Angesichts einer solchen Verspätung fragt der Verfasser, in welchen Netzwerken sich die spät-expressionistische Generation bewegte und welche Medien und Institutionen sie zur Selbstpositionierung in der Öffentlichkeit nutzte.

Die Bedeutung der Wiener Avantgarde wird anhand der von Otto Schneider und Ludwig Ullmann herausgegebenen Zeitschrift »Der Anbruch« mit ihren über den Schriftsteller Albert Ehrenstein nachweisbaren Querverbindungen zum Berliner Blatt »Der Sturm«, den Beziehungen zwischen den Wiener Avantgardist*innen und der ungarischen Exil-Zeitschrift »MA« sowie dem Wirken der Akteure aus dem Umfeld des *Roten Wien* aufgezeigt. Die Enttäuschung über das Ausbleiben einer grundlegenden gesellschaftlichen Erneuerung nach dem Ersten Weltkrieg führte dem Verfasser zufolge nicht zum Abbruch, sondern zu einer Neuausrichtung der Erneuerungsbemühungen. An die Stelle der Literatur seien nach dem Ersten Weltkrieg die Bildende Kunst, Bühnenkonzepte sowie Formate an der Schnittfläche von Literatur, Kunst und Performativität gerückt. Die Berliner Uraufführung von Karel Čapeks Roboterstück *W.U.R.* mit dem revolutionären Bühnenbild Friedrich Kieslers werden genau wie die kinetischen Experimente der Čížek-Schule nicht als Bruch, sondern als ästhetisch, intellektuell und personell fließender Übergang vom Expressionismus zur neusachlichen Kunst der 1920er Jahre beschrieben. Einen vollständigen Abbruch des Kampfes um die Erneuerung der Kunst und mit ihm die Auflösung avantgardistischer Netzwerke sieht Kucher daher erst in ihrer Zerstörung durch den Nationalsozialismus.

Frank Krause beschäftigt sich in seinem Aufsatz *Avantgarde, Olfaktion und Vernetzung* mit Geruchsmotiven in Avantgarde und Moderne und arbeitet diese für den stilistisch zwischen Ästhetizismus und Spätexpressionismus oszillierenden Roman *Die Vergiftung* (1920) von Maria Lazar heraus. Dem Werk wird hinsichtlich der Verwendung von Gerüchen eine Sonderrolle eingeräumt, bewege es sich mit seinen Anleihen an den Vitalismus der Jahrhundertwende und die Ich-Dissoziation des Expressionismus doch an der Schnittstelle von Moderne und Avantgarde. Die Unentschiedenheit zwischen Ästhetizismus und Avantgarde, die das Werk für die Forschung interessant mache, habe sich dabei jedoch eher negativ auf seinen Erfolg beim Publikum ausgewirkt.

Die Geruchspolitik der Moderne war – so Krause – keineswegs homogen. Auf der einen Seite wurden zweifelhafte Gerüche als Kampfmittel gegen eine bürgerliche Sinneszähmung eingesetzt, auf der anderen Seite von Architekten

und Theoretikern wie Vertretern des Bauhauses als bürgerlicher oder gar proletarischer Muff bekämpft. In Lazars Roman dienen olfaktorische Motive der Inszenierung einer pathogenen Mutterbeziehung. Die Protagonistin Ruth glaubt ihre Selbstfindungsschwierigkeiten überwinden zu können, indem sie eine dysfunktionale Affäre mit dem früheren Geliebten der Mutter eingeht. Krause weist darauf hin, dass Lazar mit der über Gerüche in Szene gesetzten Leben-Tod-Dichotomie weitgehend der Literatur der Jahrhundertwende verpflichtet bleibt. Es sind demnach vitalisierende Frühlingsgerüche, die Ruths Trennung vom unheilbringenden Geliebten begleiten. Als Merkmal sozialer Schichten werden Gerüche zwar verhandelt, jedoch tragen weder proletarische Ausdünstungen noch bürgerliche Düfte zu einer gesellschaftspolitischen Selbstfindung der Protagonistin bei.

Dass das Werk bei Rezensenten und Presse fast unbemerkt blieb, liegt nach Auffassung Krauses an den historischen Umbrüchen, die zwischen der Entstehung des Romans im Jahr 1916 und seiner Veröffentlichung im Jahr 1920 stattfanden. Wenngleich er das Werk aufgrund seines Schwankens zwischen ästhetizistischem Vitalismus und avantgardistischen Entfremdungsmotiven zurückhaltend bewertet, hält er den Einsatz von Gerüchen durch Lazar für wegweisend. Unter neuem Vorzeichen habe sie Geruchsmotive noch in ihrem neusachlichen Roman *Veritas verhext die Stadt* (1930) eingesetzt.

Unter dem Titel *Die internationale Vernetzung der Zeitschrift »Zenit«* stellt Irina Subotić die zwischen 1921 und 1926 in Zagreb und Belgrad erschienene Zeitschrift vor und skizziert das Blatt in seiner Selbstverortung zwischen Ost und West. Sie betont die supra- und transnationale Ausrichtung des von Ljubomir Micić herausgegebenen Publikationsorgans. Mehrsprachigkeit, ein internationales Redaktionsteam sowie Beiträge*innen aus ganz Europa hätten zu einer die Grenzen von Zentrum und Peripherie überwindenden Vernetzung der Avantgarde beigetragen, zugleich aber auch für eine gewisse Heterogenität und Widersprüchlichkeit der dort versammelten Beiträge gesorgt. Die Gesinnung Micićs und seiner Autor*innen sei zwar europäisch gewesen, jedoch habe man zugleich ein auf Ursprünglichkeit und Primitivismus angelegtes balkanisches Selbstverständnis propagiert. Unter Berufung auf Maja Stanković versteht die Verfasserin die Zeitschrift als Plattform für kommunikative, mediale und gattungsspezifische künstlerische Transgressionen, wie sie für die Avantgardezeitschriften der 1920er Jahre typisch waren. Im Konstrukt eines ursprünglichen balkanischen Künstlertums, das sich gegen die kriegsmüde europäische Zivilisation durchsetzen werde, sei eine antieuropäische Haltung zu erkennen, die den gleichzeitig beschworenen Werten von Aufklärung und Freiheit entgegenstehe.

Die Kombination unterschiedlichster Ästhetiken sei nicht nur für die Zeitschrift »Zenit«, sondern auch für die gleichnamige Galerie charakte-

ristisch gewesen, die Futurismus, Expressionismus und Zenitismus sowie Kubismus, Purismus und Konstruktivismus nebeneinander gezeigt habe. Paradigmatisch veranschaulicht die Autorin das Netzwerk Micićs in der Metropole Paris, einem der wichtigsten Kunstzentren der Moderne. Micić pflegte nicht nur eine gute Beziehung zu Yvan Goll, sondern auch zu zahlreichen in Paris ansässigen Künstler*innen aus Ostmittel- und Südosteuropa. Dass Micićs Netzwerk weit über eine literarisch-künstlerische Zusammenarbeit hinausging, belegt Subotić mit dem Hinweis auf dessen Flucht aus Belgrad, die ihn für lange Zeit in die französische Hauptstadt führte. Paris wird zur Drehscheibe der Kooperation mit Futuristen und Dadaisten, wobei die Brüder Ljubomir Micić und Branko Ve Poljanski die Nähe der Futuristen zum Faschismus nicht mitgetragen hätten. Die Funktionsweise der avantgardistischen Netzwerke wird darüber hinaus im Kontext der Deutschland-Reise Micićs veranschaulicht. Durch den Besuch in Berlin konnte dieser nicht nur seine Kontakte zu den »Sturm«-Künstler*innen, sondern auch zu den russischen Konstruktivisten, die mit Herwarth Walden kooperierten, ausbauen. Ähnlich wie im Fall der Futuristen verlief der Kontakt nicht über Moskau, sondern über Berlin. Am Schluss des Beitrags verweist Subotić auf Micićs Bemühungen um Kontakte zu Avantgardist*innen aus Ostmittel- und Südosteuropa, die sie paradigmatisch für tschechische, bulgarische, rumänische und polnische Künstler*innen, Gruppen, Zeitschriften und Ausstellungsprojekte schildert.

Marina Protrka Štimec beschäftigt sich in ihrem Aufsatz *Tin Ujević (1891–1955) und die Avantgarde* mit einem der wichtigsten Vertreter der kroatischen Moderne und charakterisiert ihn durch Verweis auf die Bereiche Mimesis, Subjektivität und Linearität als genuinen Vertreter der Avantgarde. Bedauerlicherweise habe es die kroatische Literaturgeschichtsschreibung lange dabei belassen, den Einfluss von Futurismus und Expressionismus auf Vertreter der kroatischen Moderne wie Antun Branko Šimić, Miroslav Krleža und Tin Ujević zu beschreiben, dabei aber vergessen, deren spezifischen Beitrag zur Avantgarde aufzuzeigen. Diese Forschungslücke gelte insbesondere für Tin Ujević. Es seien zwar einzelne Schaffensphasen und Werkkomplexe auf die Rezeption der Avantgarde hin untersucht, sein Gesamtwerk jedoch nicht umfassend auf die Teilhabe an der avantgardistischen Erneuerungsbewegung befragt worden. Unter Berufung auf Hrvoje Pejaković und Tonko Maroević stellt Štimec zur Debatte, ob es nicht an der Zeit sei, Ujevićs Verfahren des automatischen Schreibens sowie die prinzipielle Vielgestaltigkeit und Offenheit seines literarischen Schaffens als originär avantgardistische Praktiken anzuerkennen und zu untersuchen.

Einer solchen Würdigung des Schriftstellers stehen nach Überlegung der Verfasserin gleich mehrere Bedürfnisse im Wege. Zum einen die identi-

tätspolitisch motivierte Tendenz kleiner Nationen, die eigenen Schriftsteller in eine nationale Literatur einzubinden. Zum anderen der Versuch, poetologische Selbst- und Fremdzuschreibungen mit dem literarischen Schaffen des Autors in Einklang zu bringen. Erschwert werde die Einordnung von Ujevićs Schaffen durch seine literaturstrategisch motivierten – und damit oft widersprüchlichen – Wertaussagen zu ehemaligen Bündnispartnern sowie die poetologische Metareflexion auf die eigenen literarischen und journalistischen Texte. Die Eigenständigkeit des Schriftstellers beruhe aber gerade auf der Komplexität seiner poetologischen Aussagen. Indem er darauf hingewiesen habe, dass sich Widerständigkeit und Originalität nicht über einen längeren Zeitraum hinweg einhalten lassen, habe er die späteren Debatten der Literaturwissenschaft über die Wiederholbarkeit der Avantgarde vorweggenommen.

Ausgehend von der Behauptung, Ujević habe sich der Errungenschaften von Futurismus und Expressionismus bedient, ohne selbst jemals in engerem Sinne Avantgardist gewesen zu sein, stellt Štimec die Frage, ob die Radikalität des avantgardistischen Selbstverständnisses eine solche Teilpartizipation überhaupt zulasse. Für Ujević scheide eine Kategorisierung nach formalen Merkmalen ohnehin aus, habe dieser sich poetologische Neuerungen doch einerseits recht individuell anverwandelt, andererseits den Zusammenhang von Progressivität und Ästhetik nicht anerkennen wollen. In Anlehnung an Hrvoje Pejaković attestiert sie dem Schriftsteller ein Schaffen im Sinne der permanenten Revolution und macht ihn damit zum Idealtyp des avantgardistischen Dichters.

Unter der Überschrift *Glaube und Avantgarde? Der Dichter-Revolutionär Paul Adler in den Netzwerken der ›Neuen‹* beschäftigt sich Annette Teufel mit dem Zusammenhang von Religion und Moderne. Für den deutsch-jüdischen Schriftsteller arbeitet sie paradigmatisch heraus, dass die Verbindung von religiösem und avantgardistischem Denken für die Zeitgenossen nichts Ungewöhnliches war. Der Aufsatz lässt sich damit zugleich als Fallstudie zur Rolle von Glauben und Religion in der Avantgarde verstehen.

Am Beginn des Beitrags wird Adler als Bohemien vorgestellt, der nach dem Abbruch einer bürgerlichen Laufbahn als Jurist in Prag ein von seiner Familie finanziertes Wanderleben führte, das ihn zunächst nach Paris und später nach Italien führte. Aus dieser Zeit stammen seine Kontakte zum Verleger Jakob Hegner, zum Florentiner Bohème-Kreis des Künstlerpaars Paul und Elsbeth Peterich sowie zum Dichter Theodor Däubler. Beeinflusst vom Religionsphilosophen Martin Buber und der jüdischen Renaissance lässt sich Adler nach Stationen in Prag, München und Wien mit dem Wunsch, eine deutschsprachige Ausgabe des neukatholischen Schriftstellers Paul Claudel zu realisieren, in Berlin nieder.

Ausbauen kann Adler sein Engagement für den Neukatholizismus Claudels in der Gartenstadt Hellerau bei Dresden durch die redaktionelle Verantwortung der Zeitschrift »Neue Blätter«. Die Verfasserin beschreibt die Bedeutung der Gartenstadt als Sammelbecken der europäischen Avantgarde und geht dabei auf die von Buber inspirierte Verarbeitung der jüdischen Mystik durch Adler ein. Sie zeigt, wie Adler die Skepsis gegenüber einem institutionalisierten Glauben in eine religiös motivierte Gesellschaftskritik überführt. Dass Adler mit seinen eigenwilligen Werken die Anerkennung der gesellschaftspolitisch engagierten Avantgarde gewinnen konnte, belegt sie anhand der Rezeption seiner Werke durch die Berliner Zeitschrift »Die Aktion«.

Die Politisierung Adlers und seine Anerkennung durch Antimilitaristen und Pazifisten innerhalb der Avantgarde setzte sich während und nach dem Ersten Weltkrieg fort. Mit der Verweigerung des Kriegsdienstes und der Einstellung seiner Steuerzahlungen zieht der Schriftsteller die Konsequenz aus seiner religiös fundierten Geschichtsphilosophie. Während der Novemberrevolution tritt er als Mitglied im Propagandaausschuss der Dresdner »Gruppe Sozialistischer Geistesarbeiter« in Erscheinung. Seine Schriften aus den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg sprechen für eine Verknüpfung von wirtschaftspolitischer und religiös motivierter Kritik an einer materialistischen Weltordnung.

Der Beitrag endet mit der Erkenntnis, dass Adler Religiosität für die sozialen und künstlerischen Umbruchprozesse seiner Zeit mobilisiert habe. Für ihn sei Glaube ein Medium der Gesellschafts- und Kapitalismuskritik, weil durch ihn die schlecht eingerichtete Weltordnung gesprengt werden könne. Ziviler Widerstand sei deshalb nicht nur eine Möglichkeit, sondern eine Pflicht bei der Bekämpfung des Bösen in der Welt.

Im Beitrag *Zwischen Nähe und Distanz. Kunstkritiken von Theodor Däubler und Carl Einstein im Gefüge der klassischen Avantgarde* beschäftigt sich Juliane Rehnolt mit dem Wirken der beiden Kunstkritiker im Geflecht der literarischen und bildkünstlerischen Moderne. Die Bewertung der künstlerischen Avantgarde sowie der Wandel ihrer Einstellung zu den Erneuerungsbewegungen des frühen 20. Jahrhunderts wird anhand der Rezeption des Künstlers George Grosz aufgezeigt.

Die Verfasserin lässt außer Zweifel, dass Theodor Däubler und Carl Einstein aufgrund ihrer Ästhetik, der Publikationsorgane, für die sie schrieben, sowie ihrer Netzwerke zum engeren Kreis der Avantgarde gehörten. An Däublers Reflexion des eigenen Verhältnisses zu Impressionismus und Futurismus sei die Komplexität publizistischer Selbstverortung als Kritiker der Avantgarde zu erkennen. Aus der Analyse des von Däubler auf das Jahr 1918 datierten Essays *Im Kampf um die moderne Kunst* folgert die

Verfasserin, dass sich der Schriftsteller bemüht habe, die eigene Rolle bei der Vermittlung von Impressionismus und Futurismus zu unterstreichen, ohne dabei jedoch den Eindruck zu erwecken, sich einseitig in den Dienst einzelner Strömungen der Avantgarde zu stellen. Sie stellt einleuchtend dar, dass Däubler die Rekonstruktion der eigenen persönlichen Entwicklung als Schriftsteller auf die Entwicklung der modernen Kunst überträgt, sodass in seinen Schriften nicht die Brüche, sondern die Kontinuitäten zwischen den Ismen des 20. Jahrhunderts in den Fokus rücken.

Carl Einstein erscheint hingegen als streitbarer Charakter, der sich in der Zeitschrift »Die Aktion« gegen den Impressionismus positioniert, um sich gegen seinen Schriftstellerkollegen Ludwig Rubiner behaupten zu können. Einstein möchte sich als Verfechter der Avantgarde etablieren und darüber hinaus als Erneuerer der Gattung Kunstkritik wahrgenommen werden. Rehnolt kann durch fundierte kunsthistorische Kenntnisse belegen, dass George Grosz den Einsatz der beiden Kritiker für sein Werk anerkannte und künstlerisch reflektierte. Däubler tritt daher nicht nur in der Autobiografie des Malers, sondern auch in mehreren seiner Werke in Erscheinung. Die komplexe Vernetzung aller Beteiligten wird in dem Augenblick deutlich, in dem die Verfasserin belegt, dass auch Einstein und Grosz miteinander befreundet waren, sich aufeinander bezogen und zeitweise miteinander arbeiteten.

Am Schluss ihres Aufsatzes macht Juliane Rehnolt auf Ähnlichkeiten und Unterschiede in der publizistischen Strategie der beiden Kunstschriftsteller aufmerksam. Däubler habe sich in seinem Essay *Im Kampf um die moderne Kunst* trotz einer abwägenden Haltung zu früheren Urteilen offen zur aktiven Förderung der Moderne bekannt. Einstein hingegen habe in seiner Abhandlung *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* sprachlich und inhaltlich darauf hingewirkt, die eigene Beteiligung am Dadaismus zu tilgen, um sich als distanzierter Theoretiker der Moderne darzustellen. Das Engagement Däublers und Einsteins für die Avantgarde oszilliert nach Auffassung der Verfasserin damit zwischen engagiertem Gestus und einer distanzierten Beobachterposition und verschob sich mit zunehmender zeitlicher Distanz mehr und mehr hin zu einer Reflexion des eigenen publizistischen Schaffens.

Die hier versammelten Aufsätze können das Thema Avantgarde als Netzwerk nicht vollständig behandeln. Sie sollen vielmehr Anregungen zu einer weiteren Beschäftigung mit Fragen der Vernetzung vor dem Hintergrund theoretischer, ästhetischer und gesellschaftspolitischer Debatten geben. Anschlussfähig ist die Avantgarde an den zeitgenössischen gesellschaftspolitischen Diskurs nicht zuletzt durch ihren transnationalen und transkulturellen, auf Fluidität und Offenheit angelegten Charakter.

Literaturverzeichnis

- Adler, Paul: *Gesammelte Werke*. Hg. Annette Teufel. Dresden: Thelem 2017– [angelegt auf fünf Bände].
- Baßler, Moritz; Kraft, Stephan: *Gottfried Benn und Carl Einstein. Freundschaft, Netzwerke, Themen. Eine Einführung*. »Benn-Forum«, Bd. 8 (2022/23), S. 1–5.
- van den Berg, Hubert; Fähnders, Walter: *Die künstlerische Avantgarde im 20. Jahrhundert – Einleitung*. In: *Metzler Lexikon Avantgarde*. Hgg. dies. Stuttgart, Weimar: Metzler 2009, S. 1–19.
- Eichhorn, Kristin; Lorenzen, Johannes S.: *Internationaler Expressionismus – gestern und heute. Editorial*. »Expressionismus«, H. 17 (2023), S. 7–9.
- Einstein. *Ein Widerbesuch bei Carl Einstein mit philologischen Perspektiven, Fragen zum Wissen der Moderne, zur Ästhetik, Avantgarde und ihren medialen Praktiken, zum Kritiker und dessen Netzwerk und zu den inter- und transkulturellen Zugängen*. Hgg. J. Grande, M. Männig, E. Wiegmann, W. Delabar. »JUNI – Magazin für Literatur und Kultur« (Aisthesis Verlag), Heft 59/60 (2020).
- Magerski, Christine: *Theorien der Avantgarde. Gehlen – Bürger – Bourdieu – Luhmann*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2011.
- Magyar Modern. Ungarische Kunst in Berlin 1910–1933*. Hgg. R. Burmeister, Th. Köhler, L. Baán, A. Zwickl. München: Hirmer 2022.
- Paris Magnétique 1905–1940*. Hg. Jüdisches Museum Berlin. Köln: Wienand 2023.
- Schönborn, Sibylle; Wilhelmi, Fabian: *Einleitung*. In: *Kulturen der Kritik und das Projekt einer mitteleuropäischen Moderne*. Hgg. dies. Bielefeld: Aisthesis 2023, S. 9–21.
- Sto godina časopisa Zenit / A hundred Years of the Zenit Magazine. 1921–1926–2021. Zbornik radova / Collection of Essays*. Hgg. Bojan Jović, Irina Subotić. Kragujevac: Galerija Rima; Beograd: Institut za književnost i umetnost 2021.
- Teufel, Annette: *Der »un-verständliche« Prophet. Paul Adler, ein deutsch-jüdischer Dichter*. Dresden: Thelem 2014.
- Thomalla, Erika; Spoerhase, Carlos; Martus, Steffen: *Werke in Relationen. Netzwerktheoretische Ansätze in der Literaturwissenschaft. Vorwort*. »Zeitschrift für Germanistik« XXIX (2019), H. 1, S. 7–23.
- Zanucchi, Mario: *Expressionismus im internationalen Kontext. Studien zur Europa-Reflexion, Übersetzungskultur und Intertextualität der literarischen Avantgarde*. Berlin: De Gruyter 2023.

Christine Magerski

Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, cmagerski@ffzg.hr

Zu den Möglichkeiten literaturwissenschaftlicher Theoretisierung der Avantgarde

1. Einleitende Bemerkungen

Die Avantgarde, so Georg Bollenbeck, ist von der manifesten Absicht getragen, »jetzt die künstlerischen Grundsätze aller von morgen zu vertreten, indem man den Zwang der Tradition und den eingeschränkten Wirkungskreis autonomer Kunst durchbricht«.¹ Nachgerade die Vorkriegsavantgarde provozierte im »Gestus der Kunstrevolte« in mitten von Wirtschaftskrisen und Revolutionen mit einem neuen sozialen Funktionsbewusstsein der Kunst.² Dabei werde das im wahrsten Sinne des Wortes futuristische Projekt seit Anbeginn von einem Widerspruch begleitet: Einerseits setze die Avantgarde auf Selbstbeschränkung und konzentriere sich auf kunstinterne formale Innovationen. In diesem Sinne ist sie eine stilistische Bewegung. Andererseits werde sie als Stilbewegung von der Vorstellung geleitet, mit den formalen Mitteln der Kunst eine ›Gesellschaftsrevolte‹ anstoßen und leiten zu können. Dieser Widerspruch führte, so zeigt

Folgt man dem literarischen Feuilleton, so verkörpert Kim de l'Horizon, der Gewinner des Deutschen und Schweizer Buchpreises 2022, »die Avantgarde in Permanenz«. Die Formulierung verweist nicht nur auf eine inflationäre, von Werbung getriebene Verwendung des Begriffs der Avantgarde, sondern auch auf das Oxymoron einer Bewegung auf der Stelle. Dem Beitrag geht es darum, das Konzept der Avantgarde schärfer zu fassen und die ihm inhärenten Möglichkeiten gegenwärtiger literaturwissenschaftlicher Praxis aufzuzeigen. Zwei Richtungen werden skizziert: zum ersten eine systemtheoretisch geschulte, formalistische Perspektive, zum zweiten ein Verständnis der Avantgarde als Institutionalisierung von Abweichung.

1 Bollenbeck: *Avantgarde*, S. 41.

2 Ebd., S. 45.

Bollenbeck, zu einer Spaltung der Avantgarde in einen kunst- und einen gesellschaftsrevolutionären Sektor. In beiden Fällen aber war sie ein »Phänomen der sozialen Kohäsion und Gruppenbildung im kulturellen Feld«.³

Sieht man, wie die Literaturkritik, in einem einzelnen Künstler wie dem Literaten Kim de l'Horizon »die Avantgarde in Permanenz«,⁴ so widerspricht dies der Definition der historischen Avantgarde. Die jüngste Avantgarde wäre nicht kollektiv, sondern individuell. Selbst noch im singulären Avantgardisten jedoch vereinen sich die gegenläufigen Tendenzen der historischen Avantgarde: Die nonbinäre Autorfigur will mit ihrem Werk stilistisch *und* gesellschaftlich wirken. Auch finden sich die von Bollenbeck unterstrichenen Momente der »Kommerzialisierung, Ritualisierung und Akademisierung«⁵ in dem wieder, was ich in Anlehnung an die Sozialtheorie als singularisierte Avantgarde der Spätmoderne bezeichnen möchte.⁶ Um die Bedingungen der Möglichkeit dieser singulär-individualistischen Spielart der Avantgarde kenntlich zu machen, soll zunächst auf Überlegungen Helmut Plessners und Arnold Gehlens zurückgegriffen werden. Zusammengefasst erlauben uns die Texte der philosophischen Anthropologie, den Begriff der Avantgarde zum Konzept des Avantgardismus zu erweitern und somit von einem historischen Begriff zu einer Bewegung zu wechseln, deren auf Innovation gerichteter Impuls nicht mit dem Ende der historischen Avantgarde verfliegen ist.

Plessner sieht in der »Praktizierung des Gesetzes des Avantgardismus« die »zum Prinzip erhobene, die Erschöpfbarkeit der Möglichkeiten des eignen Metiers und die Entdeckung immer neuer Möglichkeiten einkalkulierende Kunstform der vollendeten Traditionslosigkeit«.⁷ Folgt man Gehlen, so sind diese Möglichkeiten bereits seit den 1920er Jahren weitestgehend erschöpft. In einem Vortrag mit dem Titel »Erörterung des Avantgardismus« aus dem Jahr 1966 heißt es, dass »weitere Grundlagenveränderungen im System« sehr unwahrscheinlich seien und der Begriff des Avantgardismus von daher überholt klinge. Wenngleich sich aber eine Bewegung nach vorwärts nicht länger beobachten lasse, so zeige sich doch eine fortlaufende Anreicherung und ein »Ausbau auf der Stelle«.⁸ Wer in den sechziger Jahren von Avantgardismus spreche, meine dann auch eine längst zugestandene Bewegungsfreiheit als Programm. Manifest wird dies

3 Van den Berg/Fähnders: *Lexikon der Avantgarde*, S. 11.

4 Pohl: *Kim de l'Horizon*.

5 Van den Berg/Fähnders: *Lexikon der Avantgarde*, S. 11.

6 Siehe hierzu Reckwitz: *Die Gesellschaft der Singularitäten*.

7 Bollenbeck: *Avantgarde*, S. 15.

8 Gehlen: *Seele im technischen Zeitalter*, S. 308.

laut Gehlen in der »Eigenlogik« eines Kunstbetriebes, welcher eine immer höhere Differenzierung entwickelt und schließlich zu einer »Selbstbewegung« übergeht, welche wiederum die Handelnden zwingt, immer schneller nach dem zu »haschen«, was als Möglichkeit auftaucht und sich künstlerisch einfangen lässt.⁹

Um ein solches Haschen nach neuen Möglichkeiten nun könnte es sich nach meinem Dafürhalten auch bei dem innerhalb des Literaturbetriebs mit ›standing ovations‹ quotierten, ganz auf das Fluide setzenden Roman *Blutbuch* von Dominik Holzer alias Kim de l'Horizon handeln. Der Roman erzählt, formal durchaus innovativ, eine spätmoderne Selbstwerdungs-geschichte mit Zügen des klassischen Bildungsromans. Kulturhistorisch ließe er sich als Vollendung romantischer Aspirationen lesen. Die stürmische Begrüßung der Kunstfigur verwiese dann auf eine Renaissance der Empfindsamkeit im Rahmen einer neuen, kulturpolitisch geförderten Gefühlskultur, in der ›Selbstermächtigung‹ zum Leitbegriff wird. So gesehen, stände die besondere, den Körper des Autors zur Authentifizierung des Werkes heranziehende Form der Literatur ganz im Zeichen einer tradierten, von der Selbstbewegung des Literaturbetriebs getragenen avantgardistischen Aufmerksamkeitsstrategie.

Einzuschränken wäre dieser Befund allein insofern, als dass sich die vom permanenten Ausbau auf der Stelle getragene Betriebsförmigkeit gegenwärtig nicht mehr allein im routinierten Wandel der Formen zu erkennen gibt, sondern wesentlich über neue Inhalte generiert wird. Die Transkultur wird zur gefeierten Literatur. Die von der Kulturanthropologie skizzierte Logik des Avantgardismus aber bliebe die gleiche: Nachdem sich die Literatur ihre eigene Entwicklungslogik bewusst gemacht hat, können die Literaten die Auswahl der Mittel und Effekte gezielt im Sinne des Gegensatzes zum Mehrheitlichen treffen. Das, was Gehlen als »prozeßrationale Verlaufsneigung« bezeichnete, bliebe demnach erhalten, nur würde der innovative Impuls geradezu erwartbar in Richtung einer Abweichung kippen, deren Resonanz innerhalb des Betriebs bereits gesellschaftlich legitimiert ist.¹⁰ Die Literatur nach der Abwicklung der historischen Avantgarde wäre dann »ein Aliud« – eine Entsprechung avantgardistischer Literatur und doch etwas ganz anderes. Sie wäre die vollendete Ritualisierung des Avantgardismus: »Diagnose der Spätkultur – Beweglichkeit auf stationärer Basis«.¹¹ Als solche, und dafür spräche neben der neuesten Literatur auch die Documenta,

9 Ebd., S. 290f.

10 Gehlen: *Zeit-Bilder*, S. 157 u. 206.

11 Weiß: *Kulturelle Kristallisation, Post-Histoire und Postmoderne*, S. 859.

mündet die Ritualisierung des Avantgardismus in die Formel »Avantgardismus gleich Establishment«.¹²

Wenn hier bislang im Konjunktiv formuliert wurde, so weil sich an diesem Punkt zwei Deutungswege eröffnen: Entweder haben wir es mit der Spätform der Avantgarde oder aber mit einer neuen, postavantgardistischen Situation zu tun. Die »Avantgarde in Permanenz« weist in beide Richtungen, zurück in die Kunst- und Literaturgeschichte und voraus in eine durchkulturalisierte, das heißt unbegrenzt gestaltungsoffene Zukunft. Eine solche Zweideutigkeit mag den Literaturbetrieb nicht irritieren, muss jedoch eine Literaturwissenschaft provozieren, zu deren Teilgebieten unter anderen die Literaturgeschichte, die Literaturkritik und die Literaturtheorie zählen. Wie, so ist zu fragen, kann die Literaturwissenschaft mit dem von der Kulturanthropologie in den 1960er Jahren aufgezeigten und von der Kritik unserer Gegenwart erneut aufgerufenen Phänomen des Avantgardismus umgehen? Wie lässt es sich historisch einordnen, theoretisch fassen und bewerten?

Zwei Theoriemodelle scheinen mir diesbezüglich aussichtsreich: Zum einen empfiehlt sich die vom Soziologen Niklas Luhmann eingeschlagene Richtung hin zu einem Verständnis von Kunst, das ganz auf die Trias von Form – Kommunikation – Anschlusskommunikation setzt und uns ermöglicht, Literatur als Medium streitbarer Selbstbeschreibung zu verstehen. Zum anderen empfiehlt sich gerade heute – angesichts eines wachsenden, immer versierter neue Formen von Abweichung steuernden Literaturbetriebs – das von dem Literaturwissenschaftler Peter Bürger einschlägig formulierte Verständnis der Kunst und Literatur als Institution. Beginnen wir mit Luhmann.

2. Luhmann: Spätmoderne Literatur als ein von der Avantgarde gestelltes Problem

Folgt man Luhmanns *Die Kunst der Gesellschaft* (1995), so hatte die Avantgarde ein »Problem gestellt und in Form gebracht«, an dem sich das Kunstsystem bis heute abarbeitet.¹³ Dies gilt auch für das Literatursystem. Das Problem besteht, kurz gesagt, in der Unwahrscheinlichkeit ihres kommunikativen Erfolgs. Literatur als Kunst beruht, wie die Medien des Geldes,

12 Gehlen: *Erörterung des Avantgardismus in der bildenden Kunst*, S. 86. Zur documenta s. ausführlich: Magerski/Roberts: *Globale Kunst als Motor gesellschaftlichen Handelns*, S. 43–64.

13 Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 506.

der Liebe oder der Macht, auf Kommunikation. Doch stehe die Kunst, weil sie auf der Zufallsentstehung von Ordnung gründet, hinsichtlich der Chancen auf Anschlusskommunikation zurück.¹⁴ Die Frage gerade auch an die Literatur der Spätmoderne muss dann lauten, wie sie trotz dieses Risikos ihren kommunikativen Erfolg wahrscheinlich machen und so das unweigerlich auftauchende Unterscheidungsproblem von Literatur als Kunst und Nichtkunst lösen kann.

Systemtheoretisch betrachtet wird die Literatur als Kunst aufgewertet. Indem sie die Antwort auf das »Sonderproblem« zu geben vermag, wie willkürlich hergestellte Güter wie Werke oder Texte »den Nachvollzug ihrer Selektivität im Erleben erzwingen«, verweist sie auf das Funktionieren moderner Kultur insgesamt.¹⁵ Als Teil der Kultur zählt Luhmann die Literatur gewissermaßen zu den außerhalb des Bereichs der Gesellschaftsbegriffe verbleibenden Derivaten. Dies allerdings nur, solange die Gesellschaftsbegriffe primär politisch oder ökonomisch bestimmt wurden. Davon aber kann heute nicht mehr die Rede sein. Auch begab sich, dies zeigt gerade Luhmann, die Sozialtheorie seit Mitte der siebziger Jahre mit dem Wechsel vom Politik- und Wirtschaftsbegriff hin zum Kulturbegriff auf die Suche nach einem Instrumentarium für eine kritische Einschätzung der Kunstrichtungen und der Kunsttheorien – einschließlich der Gegenwartsliteratur. Luhmann reflektierte seinen eigenen kunsttheoretischen Aufbruch als Projekt in einer Zeit, »in der die Motivationskrise der Gesellschaft auch eine der soziologischen Forschung selbst zu sein scheint«.¹⁶ Zu verstehen ist diese Motivationskrise als eine Unterbrechung von normalerweise problemlos ablaufenden Selektionsübertragungen. Mit der Protestphase werden diese unterbrochen und der Begriff der Kontingenz taucht auf. Auch die Literatur macht in dieser Phase noch einmal eine gesteigerte Erfahrung des eigenen Gemacht-Seins und erprobt sich (Stichwort: Neoavantgarde) am Durchspielen sich neu eröffnender Konstruktionsmöglichkeiten.

Angesichts dessen sieht sich Luhmann gezwungen, den »historisch verbrauchten Theorierahmen«¹⁷ zu verlassen und in kritischer Distanznahme insbesondere zu Adorno einen »Wechsel vom Paradigma der Entfremdung zum Paradigma der Differenzierung«¹⁸ zu vollziehen. Mit ihm wird auch die Literatur als Kunst in den Bereich der Gesellschaftsbegriffe gezogen und ver-

14 Luhmann: *Ist Kunst codierbar?*, S. 292f. u. 506.

15 Luhmann: *Einführende Bemerkungen zu einer Theorie symbolisch generalisierter Kommunikationsmedien*, S. 43.

16 Ebd., S. 63.

17 Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 78.

18 Zur Auseinandersetzung mit der ästhetischen Theorie Adornos s. ebd., S. 470–473.

sucht, die »Systematik des Systems an den aktuell gegebenen Sachverhalten abzulesen und historische Analysen auszublenden«. ¹⁹ Abgelesen wiederum wird diese in den neunziger Jahren an der Avantgarde, verstanden als eine »Literaturprogrammatik«, welche die »Ausdifferenzierung der Literatur zu einem eigenständigen Kommunikationssystem frontal angreift und auf eine entdifferenzierende, Literatur in politische Funktionszusammenhänge einrückende Strategie setzt«. ²⁰ Dazu verschränkt Luhmann zwei Perspektiven: die Konstruktion des Kunstsystems und die Rekonstruktion seiner Evolution. Eine Trennung von systematischer und historischer Analyse lasse sich in der soziologischen Betrachtung nicht aufrechterhalten. Gleichwohl empfiehlt es sich gerade aus literaturwissenschaftlicher Perspektive, beide Stränge kurz einzeln zu verhandeln.

Die Evolution nimmt laut Luhmann im 19. Jahrhundert mit dem Autonomiebegriff ihren Ausgang. Auch Literatur als Kunst stand hier vor der Frage ›Selbstreferenz oder Fremdreferenz‹ und reagierte ambivalent, indem sie beide Optionen auf zwei verschiedene Stilrichtungen verteilte: Ästhetizismus als Primat der Selbstreferenz und die Betonung der Formentscheidungen, Realismus als Primat der Fremdreferenz in affirmativer oder kritischer Intention. Die Differenz wurde kunstintern entfaltet und stilistisch ausgebaut. Für diesen Ausbau spielt, wie bei jeder Form der Differenzierung, der quantitative Zuwachs der Akteure eine wichtige Rolle. Dieser greift spätestens in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch auf die Ebene der Produktion durch und erreicht mit den historischen Avantgarden ihren Höhepunkt. ²¹ Von nun an beginnt das Spiel mit ihrer Reichweite. Die Selbstgesetzgebung als letzte Konsequenz der Ausdifferenzierung des Kunstsystems rückt ins Zentrum der literarisch-künstlerischen Selbstbeschreibungsgeschichte. Von den programmatischen Schriften bis zu den Kunstwerken zieht sich laut Luhmann nun ein Bemühen um formale Differenz.

Mit ihr erreicht die Selbstbeschreibung des Kunstsystems ein neues Niveau, welches wiederum auch eine Theorie der Form, wie sie Luhmann entwickelt, überhaupt erst ermöglicht. Dabei ist es der uns später bei Peter Bürger wiederbegegnende Versuch der Aufhebung der Autonomie, welcher qua Widerstand die Kunst und Literatur als Institution bzw. System zu erkennen gibt. Und doch rückt nach Luhmann mit dem »Grenzfall« ²² auch das Ende der Kunst und mit ihr auch der Literatur als Kunst in den Blick.

19 Ebd., S. 10.

20 Plumpe: *Epochen moderner Literatur*, S. 184.

21 Siehe hierzu Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 465.

22 Ebd., S. 475.

Um dieses abzuwenden, entscheidet sich die Kunst im kritischen Moment für das Wiedereinspielen der Tradition und geht damit zur eigenen Distanz zur Tradition auf Distanz. Das Spiel geht weiter, indem die Avantgarde sich selbst historisiert. Die formale, historisch gewachsene Vielfalt wird in der Folge nur noch als Differenz betrachtet und die eigene Geschichte vergessen.

In diesem Sinne betrachtet auch die postmoderne Literatur jede vorangegangene nur als gleichzeitig verfügbares Material von Formen. Sie operiert in einem historisch gewachsenen System, das sich, wie jedes soziale System, über die Strukturebenen der Codierung und der Programmierung selbst organisiert. Dabei ist es der Code, der letztlich das Erkennen der Zugehörigkeit von Operationen zum System ermöglicht.²³ Luhmanns Suche nach dem Code der Kunst aber hat selbst eine lange Geschichte. Sie beginnt mit dem Aufsatz *Ist Kunst codierbar?* und führt zurück in die siebziger Jahre.²⁴ Gesucht wird nach den Regeln, nach denen Kunst und Literatur verfahren. Denn auch wenn die moderne Kunst maßgeblich von der Negation ihrer eigenen Vergangenheit lebt, braucht sie doch eine Zukunft, was wiederum die Orientierung an Regeln voraussetzt. »Letztlich«, so Luhmann, »ist Autonomie nicht haltbar in trotziger Isolierung und Unbeeinflussbarkeit, sondern nur als Beeinflussbarkeit nach systemeigenen Regeln«.²⁵

Die intensive Suche nach Regeln führt in *Die Kunst der Gesellschaft* von der Evolution des Systems und seiner Programmierung hin zum Kunstwerk selbst.²⁶ Kunstwerke werden als besonderer Beobachtungsbereich verstanden, der sich qua Form zu erkennen gibt. Damit zentriert Luhmann die Relation von Werk und Beobachter, in unserem Zusammenhang also das Verhältnis von literarischem Text und Leser, und verlagert das Gewicht damit ganz auf die symbolische Ebene. Die spezifische Operation der Kunst, die Zufallsentstehung von Ordnung, ereignet sich im einzelnen Kunstwerk selbst. Die für die Unterscheidung zwingende Asymmetrierung obliegt dem einzelnen Kunstwerk, für das Regeln und Stilvorstellungen zwar möglich, aber weitgehend entbehrlich sind. Das eigentliche Wesen der Kunst ist dann laut Luhmann auch die Selbstprogrammierung der Kunstwerke. Der Werkbegriff steht im Zentrum der Luhmannschen Kunst- und Literaturtheorie. Indem er die von der Avantgarde vollzogene Formbestimmtheit des Kunstwerks ernst nimmt, radikalisiert er diese zur Kongruenz von Kunstwerk und Form. Die Selbstprogrammierung der Kunst äußert sich,

23 Ebd., S. 303.

24 Luhmann: *Soziologische Aufklärung*, S. 260.

25 Ebd.

26 Zur Suche nach dem Code und mithin den Regeln der Kunst s. ausführlicher Magerski: *Theorien der Avantgarde*, S. 99–122.

so gesehen, als Entscheidung mittels Formenwahl. Jedes Kunstwerk, also auch jedes literarische Kunstwerk, ist zu verstehen als das Resultat der mit ihm getroffenen Formfestlegung.

Unter Formen aber werden dabei keine Gattungen verstanden, sondern wahrnehmbare und mithin beobachtbare Markierungen von Differenzbeziehungen. Allein »das Kunstwerk selbst beschränkt, welche Operationen des Beobachtens durch irgendwelche Beobachter (Hersteller oder Betrachter) möglich, erfolgversprechend bzw. unmöglich und korrekturbedürftig sind.«.²⁷ Auf der symbolischen Ebene finden sich demnach »nur noch« Kunstwerke, die dazu einladen, die von ihnen angebotene Form der Unterscheidung nachzuvollziehen oder abzulehnen. Dieser Ansatz, so wird deutlich, ist keineswegs »prinzipiell institutionalistisch.«.²⁸ Nicht die Institution Literatur sichert den Fortbestand der Kunst nach dem Grenzfall, sondern die Selbstprogrammierung und damit die Autonomie des je einzelnen Kunstwerks. Das Soziale wird vom Soziologen in der Trias von Wahrnehmung, Beobachtung und Kommunikation verankert, d.h. in den an die Kunst als Form gekoppelten Operationen der Beobachtung und der Kommunikation.

Dabei unterscheidet Luhmann bekanntlich zwischen Beobachtungen erster und zweiter Ordnung. Mit der Differenzierung des Beobachterbegriffs gelangt man von der Objektebene auf die Modalitäts- bzw. die Vergleichsebene. Als vergleichende Instanz deckt die Beobachtung zweiter Ordnung das auf, was die Beobachtung erster Ordnung zum Verschwinden bringt: das Kunstwerk als Resultat von Formentscheidung innerhalb eines Raums von Alternativen. In diesem Sinne begreift Luhmann jedes Kunstwerk »als Rahmen für die Beobachtung dessen, was mit Hilfe von Unterscheidungen an Beobachtungsmöglichkeiten eingeschlossen bzw. ausgeschlossen wird.«.²⁹ Während grundsätzlich jede Kommunikation Formbildung voraussetzt, benutzt das Kunstwerk, betrachtet man es mit Luhmann, Wahrnehmung nur, um Beobachter an der Kommunikation von Formerfindungen teilnehmen zu lassen. In dieser Ausschließlichkeit verankert die Systemtheorie die Besonderheit des Kunstsystems: Das Kunstwerk stellt die Beobachtung zweiter Ordnung im Bereich des Wahrnehmbaren her. Als beliebig getroffene Formentscheidung zwingt es zur Wahrnehmung der Entscheidungen und eröffnet die Möglichkeit einer von Konsens befreiten Kommunikation. Die Liberalisierung des Urteils bei festgehaltenem Werkbezug ermöglicht

27 Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 331.

28 So Reckwitz in: *Die Logik der Grenzerhaltung und die Logik der Grenzüberschreitungen*, S. 232, sowie Baier: *Die Geburt der Systeme aus dem Geist der Institution*, S. 69–74.

29 Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 335.

ein spielerisches Verhältnis zu Fragen des vernünftigen Konsenses oder Dissenses.

Diesem Entlastungsmoment verdankt die Literatur ihren Reiz und den fortlaufenden Anreiz zur Anschlusskommunikation. Literarische Kunstwerke sind Mittel zur Kommunikation. Sie suchen das irritierende Verhältnis von Wahrnehmung und Kommunikation und ermöglichen, dies zeigt gegenwärtig gerade auch ein Werk wie *Blutbuch* einschließlich der Reaktionen auf Seiten der Leser, eine »Kompaktkommunikation«, die weit über den Bereich der Literatur hinausgeht.³⁰ Der Roman setzt, so ließe sich zugespitzt sagen, über die Vorführung des Fluiden und der damit vollzogenen Unterscheidung von Binarität und Nonbinarität massiv Kommunikation frei. Der Aufbruch in eine grundsätzlich offene Welt wird vollzogen und neue Markierungen werden gesetzt.³¹ Literatur fungiert hier im wahrsten Sinne des Wortes als Bilden und Löschen von Formen ohne Prinzipien oder Regeln. Dem ließe sich entgegenhalten, dass das Prinzip und die Regel, nach denen der Autor den Aufbruch wagt, im Geist unserer Zeit zu suchen sind. Und tatsächlich ist es die Annahme einer mehr und mehr als kontingent wahrgenommenen Welt, welche provokativ in die neuesten Formbildungen der Literatur hineinspielt und die Rekonstruktion der Kontingenzen einschließlich ihrer wechselseitigen Reduktionen als Semantik der spätmodernen Gesellschaft insgesamt deutlich werden lässt.³²

Hier könnte die Literaturwissenschaft als Beobachtung dritter Ordnung einsetzen. Teilt sie die Annahme einer grundsätzlichen Kontingenz der Welt, so müsste sie die jeweils getroffene Auswahl der Literaten, die ja immer auch anders hätte ausfallen können, als avantgardistisches Spiel mit Möglichkeiten begreifen und auf die Anschlusskommunikationen hin beobachten. Letztere wären als symbolische Ordnungsbildungen zu verstehen, die insbesondere über den Prozess der Wertung weit ins Soziale hinein reichen. Gehlen, der sich diesbezüglich bereits in den sechziger Jahren auf den auch von Luhmann stark referierten amerikanischen Soziologen Parsons berief, sah im Versuch, »das schwierige Phänomen der Werte von gesellschaftlichen Erwartungen her in den Griff zu bekommen«, nicht ohne Grund eine Herausforderung.³³ Sie anzunehmen hieße auch für die Literaturwissenschaft, die wechselseitigen Erwartungsstrukturen schärfer

30 Ebd., S. 63.

31 Vgl. ebd., S. 51.

32 Kunst wird so bei Luhmann auch zum Ausgangspunkt einer Revision vorläufiger Erklärungsmodelle des Gesellschaftlichen. »Vielleicht«, so Luhmann, »ist gerade das Kunstsystem ein geeigneter Ausgangspunkt für eine solche Revision.« (ebd., S. 164)

33 Gehlen: *Seele im technischen Zeitalter*, S. 35.

ins Auge zu fassen. Dazu müsste sie die von Luhmann marginalisierten Kategorien der Handlung wie auch der Wirklichkeit hinzuziehen, um die Vorlage des »Möglichkeitstheoretikers katexochen« um das Handlungs-dramatische, ja Tragikomische der Gegenwart zu erweitern.³⁴

Die Vorteile liegen nach dem Gesagten auf der Hand: Die Literaturwissenschaft könnte, ganz wie die Kunsttheorie Luhmanns, »ohne jeden normativen Gestus« auftreten.³⁵ Auch könnte sie ihre beiden tragenden Achsen – Formtheorie und Literaturgeschichte – verbinden. Und schließlich, so wäre zumindest zu hoffen, erlaubt ihr die Anleihe bei der Systemtheorie, als Beobachterin dritter, die Sozialtheorie *und* die Literatur fokussierender Ordnung, über den konstruktivistisch-avantgardistischen Impuls der Theorie hinauszugelangen und den Modus des »als ob« in seiner Reichweite kritisch zu hinterfragen.³⁶ Wenn Luhmann recht hat, so zeigen uns Kunst und Literatur, dass »die moderne Gesellschaft und, von ihr aus gesehen, die Welt nur noch polykontextual beschrieben werden kann«.³⁷ Gerade von daher aber erscheint es lohnend, den spezifischen Kontext der jeweiligen Beschreibung aufzudecken. Helfen kann dabei die Theoriearbeit Peter Bürgers. Sie führt uns hinein in die Institution, in der über den Wert der Literatur entschieden wird und die wir in ihrer Geschichte wie auch in ihrem Funktionieren kennen müssen, um die heutigen Erwartungen auf beiden Seiten der Literatur besser zu verstehen.

3. Bürger: Institutionalisierung der Avantgarde

Die von Luhmann theoretisch fruchtbar gemachte Logik der Überschreitung und der umstrittenen Grenzziehungen wurde von der historischen Avantgarde mit ihrem »Projekt der Entdifferenzierung von Kunst und Nichtkunst« vorexerziert.³⁸ Als radikalästhetische Bewegung bewegt sie nicht nur die Soziologie, sondern auch die Literaturwissenschaft. Luhmanns Diktum, nach dem sich die Gesellschaft gerade in Umbruchszeiten selbst auf »Konsenssuche«³⁹ schickt, ist, schaut man auf die literaturwissenschaft-

34 Lipp: *Aussprache*, S. 77.

35 Rehberg: *Institutionen als symbolische Ordnungen*, S. 81.

36 Auch die Spuren dieser Denkrichtung führen zurück in die Frühgeschichte der Avantgarde. Gesondert erwähnt sei hier die 1911 veröffentlichte *Philosophie des Als Ob* von Vaihinger. Zu den jüngeren Zeugnissen des Fiktionalismus in der Gesellschaftstheorie s. auch Ortman: *Als Ob*.

37 Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 494.

38 Plumpe: *Epochen moderner Literatur*, S. 215.

39 Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 125.

liche Theoriearbeit der sechziger und siebziger Jahre, so nicht zu halten. Zumindest Peter Bürgers einschlägige *Theorie der Avantgarde* (1974) kann als Ausdruck eines Dissenses innerhalb der Geisteswissenschaften gelesen werden. Mehr noch: Der unruhigen Zeiten entwachsene Text erlaubt uns, auch die soziologische Kunsttheorie der neunziger Jahre einzuordnen, indem er deren Rahmen vorzeichnet.

Inwiefern? Attestiert man dem spielerisch-formalistischen Moment der Luhmannschen Theorie eine Nähe zu explizit konstruktivistischen Kunstrichtungen wie dem Dadaismus, so lässt sich diese Richtung mit Bürger kontextualisieren.⁴⁰ Dabei geht auch Bürger grundsätzlich von einer problematischen Situation der Kunst und Literatur aus: »Das Problem wird klar, wenn man die Institution Kunst der Institution Recht gegenüberstellt; letztere ist uns gegeben als geschriebenes Recht, d.h. als Corpus von Texten, die unmittelbar das Funktionieren der Institution regeln. Für die Institution Kunst gibt es nichts Vergleichbares [...].«⁴¹ Das Zitat verweist mit der »Institution Kunst« bereits auf Bürgers Antwort auf das selbstgestellte Problem. Angesichts einer regelrechten Flut avantgardistischer Publikationen, nimmt sich Bürger der historischen Avantgarde an und formuliert die These, dass es die Institutionalisierung der Avantgarde ist, welche, entgegen der Intention, letztlich zur Fortführung der Kunst und Literatur nach ihrem von den Avantgardisten selbst eingeläuteten Ende führte.⁴²

Das Interesse einer breiten Öffentlichkeit konnte Bürger inmitten neoavantgardistischer Aktionen voraussetzen. Auch machte die ostentative Abkehr von der normativen Ästhetik Bürger, der bei Erscheinen der *Theorie* im renommierten Suhrkamp Verlag gerade 38 Jahre alt war, selbst zum Avantgardisten innerhalb der Wissenschaft.⁴³ An der gerade erst gegründeten Reformuniversität Bremen tätig, legte Bürger bereits 1971 seine Studie *Der französische Surrealismus* vor und leitete von 1973 bis 1974 das interdisziplinäre Projekt *Avantgarde und bürgerliche Gesellschaft*. Aus ihm ging auch die *Theorie der Avantgarde* hervor, von Bürger ausdrücklich verstanden als Beitrag zu einer Wissenschaft, die »die gesellschaftliche Bedeutung ihres eigenen Tuns reflektiert«. ⁴⁴

40 Zur Kontingenzthematik bei den Dadaisten s. Foster: *Die Fülle des Nichts*.

41 Bürger: *Theorie der Avantgarde*, S. 15.

42 Vgl. Richter: *Dada – Kunst und Antikunst* (1964); Waldberg: *Der Surrealismus* (1965); Jaffé: *Mondrian und De Stijl* (1967); Lach: *Der Merzkünstler Kurt Schwitters* (1971) und Appollonio (Hg.): *Der Futurismus*.

43 Siehe hierzu ausführlich Magerski: *Peter Bürger (*1936)*.

44 Bürger: *Theorie der Avantgarde*, S. 8.

Geleitet wird die Bürger'sche Theorie von der Frage nach dem »Zusammenhang von literarischen Objektivationen und gesellschaftlichen Verhältnissen«.⁴⁵ Sie ist der Ausgangspunkt einer weitreichenden Kritik an der traditionellen Ästhetik und eines neuen kategorialen Rahmens. Der Abschied von der Hermeneutik wird dabei nicht zu einem Abschied von der Suche nach dem Verhältnis von Text und Realität. Im Gegenteil: letztere versteht Bürger als Summe divergierender Interessen und fragt, wie das widersprüchliche Verhältnis von geistigen Objektivationen und gesellschaftlicher Realität zu denken sei. Mit Marcuse wird darauf verwiesen, dass die Funktion der Kunst nicht nur von den beiden Faktoren des ideellen Gehalts und der Träger desselben abhängt, sondern auch von dem Status, den die Kunst als von der Lebenspraxis abgehobene in der bürgerlichen Gesellschaft einnimmt. Diesen Status nun und mit ihm die Vermittlungsebene von symbolischen und sozialen Momenten fasst Bürger mit dem Begriff der »Institution Kunst (bzw. Kultur)«.⁴⁶ Das Einzelwerk wirke eben nicht als einzelnes, sondern in einem jeweils begrenzten Rahmen, innerhalb dessen die Einzelwerke produziert und rezipiert werden.

Im Modell Bürgers nimmt das institutionelle Moment somit eine Schlüsselstellung ein. Der Begriff der Institution Kunst wird definiert als Vermittlungsebene zwischen der Funktion des Einzelwerks und der Gesellschaft oder auch als geschichtliche Variable, deren Veränderungen viel langsamer stattfinden als die Abfolge der einzelnen Werke. Mit ihm wird die starre Gegenüberstellung von Kunst und Gesellschaft aufgehoben und gezeigt, dass das Kunstwerk selbst ein Teil der Gesellschaft ist. Bezüglich der Frage der geschichtlichen Herausbildung der Institution Kunst verweist Bürger, Luhmann durchaus analog, auf das 18. Jahrhundert und stellt heraus, dass sich mit der Mitte des 19. Jahrhunderts das Verhältnis von Inhalt und Form zugunsten letzterer verschoben. Mit der Kunst seit Baudelaire wird dann auch die Selbstkritik des gesellschaftlichen Teilsystems Kunst selbst möglich. Mit dem Ästhetizismus ist die Ausdifferenzierung des Phänomens Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft erreicht; ein Entwicklungsstand, auf den kunstintern die historischen Avantgardebewegungen und kunstextern die wissenschaftliche Reflexion reagiert.

Die radikalste Bewegung innerhalb der europäischen Avantgarde, der Dadaismus, übt dann laut Bürger auch nicht länger primär Kritik an den vorherrschenden Kunstrichtungen, sondern an der bürgerlichen Institution Kunst als solcher. Die Kritik aber lief leer, der Angriff scheiterte und

45 Ebd., S. 9.

46 Ebd., S. 15.

machte im Scheitern die Institution überhaupt erst erkennbar. Dies hat zur Folge, dass heute keine künstlerische Bewegung mehr legitimerweise den Anspruch erheben könne, »als Kunst historisch fortgeschrittener zu sein als andere Bewegungen«. ⁴⁷ Mit dem Begriff der Institution findet die moderne Kunst selbst ihren Eintrag in die Theorie, und dies nicht zufällig in einer Zeit, in der laut Bürger die Kunst selbst längst in eine »postavantgardische Phase« eingetreten ist. ⁴⁸ Die mit dem Begriff der Institution Kunst verbundene Problematik der Regeln und Gesetze der Institution bedeutet für die Literaturwissenschaft vor allem ein Forschungsproblem. Bürger votiert für eine theoriegeleitete Empirie, wie sie spätestens mit Pierre Bourdieus Studie *Die Regeln der Kunst* in den neunziger Jahren eingelöst wurde.

Fragt man nun, wie sich Bürgers Theorie für die gegenwärtige literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit Gegenwartsliteratur fruchtbar machen lässt, so kann man zunächst an die Kritik der von ihm eingenommenen »Perspektive des Scheiterns« anknüpfen. ⁴⁹ Mit Burkhardt Lindner ließe sich argumentieren, dass Bürger diese Perspektive die Wirkung der Avantgarde auf die künstlerische Praxis im »massen-medial ausgeweitete[n] Kulturbetrieb« der siebziger Jahre übersehen lasse. Diesen Betrieb sieht Lindner 1976 gerade erst kommen, attestiert jedoch, dass er »in der Radikalität der Selbstreflektion deutlich hinter der avantgardistischen Periode« zurücksteht. ⁵⁰ Noch weiter geht eine Kritik, die sich namentlich mit Dieter Hoffmann-Axthelm gegen ein »Sichaufspielen der Theorie« in Zeiten nachbürgerlicher Kunst und massenhafter kultureller Tätigkeit wendet. »Kultur als der ungeteilte Rock der Lebenspraxis« sei in den siebziger Jahren der Rahmen, in dem die besonderen ästhetischen Momente reflektiert werden müssen. ⁵¹ Bürger aber folge noch immer einer »Sehnsucht des Ganzen«, während sich die nachbürgerliche Kunst längst nicht mehr auf einen Nenner bringen lasse. Kurz: die »Fiktion der Kunsttheorie« verstelle die Möglichkeit, das Gesellschaftliche einer wachsenden Ästhetisierung der Lebenspraxis zu erfassen. ⁵²

Damit ist auch hier der Punkt erreicht, an dem eine kritische, vom Phänomen des Avantgardismus ausgehende Literaturwissenschaft einsetzen könnte. Sie müsste die in der Spätmoderne unübersehbar gewordene

47 Ebd., S. 86.

48 Ebd., S. 78.

49 Lindner: *Aufhebung der Kunst in Lebenspraxis?*, S. 74 u. 76.

50 Ebd., S. 100. Zur jüngeren Beschäftigung Lindners mit der Avantgarde-Thematik s. Lindner: *Nach dem Ende der Wiederentdeckungen*.

51 Hoffmann-Axthelm: *Kunst, Theorie, Erfahrung*, S. 203.

52 Ebd., S. 190ff.

Ästhetisierung der Lebenspraxis zusammendenken mit der von Bürger vehement in ihrer Bedeutung für die Kunst und Literatur der Moderne aufgezeigten Institution. Denken wir hier zurück an die »Kunstfigur und Schriftsteller*in«⁵³ Kim de l’Horizon, so lässt sich die Richtung kurz skizzieren. Als Kunstfigur ist Kim de l’Horizon klar als Produkt ästhetisierter Lebenspraxis auszuweisen. Mit ihm wird die Anstrengung unternommen, aus der Sozialfigur des Künstlers eine Kunstfigur zu machen, ein hybrides Wesen aus Wunsch, Verlangen und Realität, welche zusammen eine ästhetisierte, natürlich-künstliche Wirklichkeit bilden. Anders als etwa der Harlekin legt sie ihre Rolle nicht mehr ab, sondern hält in avantgardistischer Manier die Grenze zwischen Fiktion und Realität permanent in der Schweben. Werk und Selbstinszenierung bilden eine Einheit und vermischten sich geradezu spielerisch zu Elementen der Selbstvermarktung. Zur Anerkennung und Kapitalisierung aber bedarf es des Rahmens bzw. eines Publikums, das mit seiner Reaktion auf die Anstrengung fluider Selbstdarstellung auf den Kontext künstlerisch-künstlicher Selbstentwürfe verweist.

Nachgerade der 2022 mit dem Deutschen Buchpreis ausgezeichnete Roman *Blutbuch* steht dann auch exemplarisch für eine autofiktionale, mit avantgardistischem Gestus auftretende Literatur, die ohne den kulturpolitisch gesicherten institutionellen Rahmen nicht zu denken wäre. »Die Leiden des jungen Kim« – und um solche handelt es sich trotz der dezidierten Abgrenzungsversuche des Autors vom Großmeister deutschsprachiger Empfindsamkeit – zeugen nicht nur von dem Versuch, ein progressives Selbst zu setzen, sondern auch von der euphorischen Erwartung eines solchen Versuchs im »wichtigste[n] Reflexionsmedium in der späten Moderne« auf Seiten des Literaturbetriebs.⁵⁴ Die Erwartungshaltung selbst erklärt sich mit einer Gegenwart, in der authentische Subjekte mit originellen Interessen und kuratierter Biografie zum »neue[n] Maß der Dinge« geworden sind.⁵⁵ Was nicht in das Bild des bemüht Kreativ-Authentischen passt, fällt unter jenes »Spießerverdikt«, welches seit der Romantik nicht nur das Bild des Bürgers schmälert, sondern auch zur Umordnung des Sozialen beiträgt.⁵⁶

Der kritischen Literaturwissenschaft aber sollte nicht entgehen, dass weder die antibürgerlich-provokante, ein Coming-out mit Elementen des Familienromans inszenierende Autofiktion *Blutbuch* noch deren Verfasser freischwebende Phänomene sind. Letzterer hat spätestens mit dem auf ein

53 Hinternesch: *Auf welchen Blick fallen Sie zu oft herein?*

54 Horstkotte/Herrmann: *Einleitung*, S. 6.

55 Reckwitz: *Das Ende der Illusionen*.

56 Engel/Schrage: *Das Spießerverdikt*.

Studium der Germanistik sowie der Film- und Theaterwissenschaften folgenden Schritt ins Literaturinstitut in Biel (dem Schweizer Pendant zum Deutschen Literaturinstitut in Leipzig) auch den Einstieg in den Literaturbetrieb gewagt. Literarisches Schreiben ist eben längst zum professionellen Unternehmen geworden. Von daher ist das auf ostentative Abweichung und Schock geeichte literarische Produkt ebenso erwartbar wie seine Prämierung. Die aufsehenerregende Preisverleihung jedenfalls wäre, liest man sie mit Bürger, nicht mehr als der Höhepunkt einer institutionell gesicherten »Konsensproklamation«.⁵⁷ Dafür spricht, dass laut Christoph Jürgensen gerade auch der Deutsche Buchpreis in »neuartiger Weise sowohl den Literaturbegriff wie auch die Konzepte von Autorschaft unter den Bedingungen einer nachbürgerlichen, aus Erlebnisqualität abonnierten Gesellschaft« markiert und beeinflusst.⁵⁸

4. Fazit

Der Wiener »Standard« scheint am Ende recht zu behalten: Kim de l'Horizon verkörpert »die Avantgarde in Permanenz«. Dies aber nicht, weil er als non-binäres »Wesen aus der Zukunft« auftritt, sondern weil dieser Auftritt in einem institutionellen Rahmen erfolgt, der den avantgardistischen Impuls auf Dauer zu stellen erlaubt. Das ursprüngliche, von Luhmann und Bürger fokussierte Konzept der Avantgarde, die Kunst ins Leben zu überführen, erweist sich mit ihm als ein zutiefst widersprüchliches. Gerade darum aber müsste die literaturwissenschaftliche Praxis mit Luhmann dichter an die formalistischen Aspekte neuester Literatur heran und gleichzeitig mit Bürger jene Institution schärfer ins Auge fassen, in der die formalistischen Experimente verlaufen. Denn ja, auch die jüngste Avantgarde ist von der manifesten Absicht getragen, heute die künstlerischen Grundsätze aller von morgen zu vertreten. Auch sie bricht, das zeigt gerade Kim de l'Horizon, den Zwang der Tradition und den eingeschränkten Wirkungskreis autonomer Kunst. Auch bleibt es bei jenem Gestus der Kunstrevolte, welcher angesichts von Krisen und einem abermals gewandelten sozialen Funktionsbewusstsein

57 Zu Preisverleihungen als Ritual in einem Prozess innerhalb des literarischen Feldes, der grundsätzlich auf eine Strategie der Kanonisierung als Normierung kultureller Wertmuster abzielt, s. Jürgensen: *Würdige Popularität?*, S. 286.

58 Ebd., S. 288. Auch können der Roman und sein zur Kultfigur avancierter Autor als Zeichen der Hoch- oder auch Spätphase einer Entwicklung gelesen werden, in der sich die poststrukturalistischen Kulturtheorien in der Kultur selbst materialisieren und, umgekehrt, diese Kultur auf die literarische Ebene zurückwirkt.

der Kunst das futuristische Projekt qua kunstinterner formaler Innovation zu einer Stilbewegung steigert, die letztlich auf eine ›Gesellschaftsrevolte‹ abzielt.

Wenn dem aber so ist, dann wäre der Widerspruch der historischen Avantgarde heute aufgehoben: kunst- und gesellschaftsrevolutionärer Sektor fielen zusammen. Die jüngste Avantgarde bedürfte nicht mehr der Gruppenbildung, weil sie ihren Rückhalt in der auf Futurismus getrimmten, kulturalisierten Gesellschaft selbst findet. Erinnert sei in diesem Zusammenhang noch einmal an die von Bollenbeck unterstrichenen Momente der Kommerzialisierung, Ritualisierung und Akademisierung. Sie müssten mithilfe von Luhmann und Bürger auf formaler wie institutionalistischer Ebene an konkreten Beispielen nachvollzogen und kontextualisiert werden mit dem, was hier in Anlehnung an die aktuelle Sozialtheorie als singularisierte Avantgarde der Spätmoderne bezeichnet wurde. Die von Plessner herausgestellte ritualisierte Praktizierung des Gesetzes des Avantgardismus wäre – dies scheint mir heute eine der zentralen Aufgaben der Literaturwissenschaft – abzugleichen mit den Kunstformen einer scheinbar vollendeten Traditionslosigkeit, um Gewissheit darüber zu erlangen, ob wir es im Sinne von Gehlen überhaupt noch mit Grundlagenveränderungen im System der Kunst und Literatur oder doch nur mit einem Ausbau auf der Stelle zu tun haben.

Sollte sich der Avantgardismus als eine längst zugestandene, zum gesamtgesellschaftlichen Programm gerierte Bewegungsfreiheit erweisen, so wäre der Begriff der Avantgarde hinfällig. Die ›standing ovations‹ angesichts der Prämierung des *Blutbuch* wären nicht mehr als eine betriebsförmig verlaufende, auf eine Spätkultur hinweisende Farce und wir ständen auch literarisch da, wo uns die Kultursoziologie heute platziert: am Ende der Illusionen.⁵⁹ Und doch: Vielleicht liegen wir falsch und die eifrig begrüßte Avantgarde in Permanenz ist mehr als eine im Establishment verankerte Beweglichkeit auf stationärer Basis. Gerade von daher aber lohnt es sich, dem Phänomen des Avantgardismus literaturwissenschaftlich weiter nachzugehen und dieses noch intensiver mit vergleichendem Blick auf Entwicklungen hin zu beobachten, die sich außerhalb des Literaturbetriebs vollziehen. *Die Kunst der Gesellschaft* und *Die Theorie der Avantgarde* leiten dazu an und zeigen, wie sich literarische Form und gesellschaftliche Anschlusskommunikation begrifflich erfassen und theoretisch zusammenführen lassen. Sie zu bemühen führt nicht allein dazu, noch die »letzten Reste von Weltsicherheit« aufzulösen oder die Avantgarde final in eine unumgängliche Institutiona-

59 Reckwitz: *Das Ende der Illusionen*.

lisierung zu verabschieden, sondern ermöglicht uns, zumindest im Raum der Literatur mehr Klarheit darüber zu gewinnen, ob wir gegenwärtig noch im Modus des Als-ob operieren oder tatsächlich auf dem Weg zu neuen Formen sind.⁶⁰

Literaturverzeichnis

- Baier, Horst: *Die Geburt der Systeme aus dem Geist der Institution*. In: *Zur geisteswissenschaftlichen Bedeutung Arnold Gehlens*. Hgg. Helmut Klages, Helmut Quaritsch. Berlin: Duncker & Humblot 1994, S. 69–74.
- van den Berg, Hubert; Fähnders, Walter (Hgg.): *Lexikon der Avantgarde*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2009.
- Bollenbeck, Georg: *Avantgarde*. In: *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Hgg. Dieter Borchmeyer, Viktor Žmegač. Tübingen: Niemeyer 1994, S. 41–47.
- Bourdieu, Pierre: *Die Regeln der Kunst*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1992.
- Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974.
- Engel, Sonja; Schrage, Dominik: *Das Spießerverdikt. Invektive Umordnungen des Sozialen seit der Romantik*. »Berliner Journal für Soziologie« 31 (2021), S. 159–187.
- Foster, Iris: *Die Fülle des Nichts. Wie Dada die Kontingenz zur Weltanschauung macht*. München: Meidenbauer 2005.
- Gehlen, Arnold: *Erörterung des Avantgardismus in der bildenden Kunst*. In: *Avantgarde. Geschichte und Krise einer Idee*. 11. Folge des Jahrbuchs Gestalt und Gedanke. Hg. Bayrische Akademie der Schönen Künste. München: Oldenbourg 1966, S. 77–97.
- Gehlen, Arnold: *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*. Hg. Karl-Siegbert Rehberg. Frankfurt/M.: Vittorio Klostermann 1986.
- Gehlen, Arnold: *Die Seele im technischen Zeitalter und andere sozialpsychologische und kulturalanalytische Schriften*. Ders.: *Gesamtausgabe*, Bd. 6. Hg. Karl-Siegbert Rehberg. Frankfurt/M.: Vittorio Klostermann 2004.
- Hinternesch, Miriam: *Auf welchen Blick fallen Sie zu oft herein? Die Kunstfigur und Schriftsteller*in Kim de l'Horizon im Interview ohne Worte über Hexerei, zehn schwierige Jahre und das Leben auf einem anderen Planeten*. »Süddeutsche Zeitung Magazin«, 15.2.2022, online: <<https://sz-magazin.sueddeutsche.de/sagen-sie-jetzt-nichts/kim-de-lhorizon-literatur-blutbuch-deutscher-buchpreis-2022-diversity-92208>> (Zugriff: 15.1.2023).
- Hoffmann-Axthelm, Dieter: *Kunst, Theorie, Erfahrung*. In: »Theorie der Avantgarde«. *Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft*. Hg. Martin Lüdke. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1976, S. 190–208.
- Horstkotte, Silke; Herrmann, Leonhard: *Einleitung*. In: *Poetiken der Gegenwart. Deutschsprachige Romane nach 2000*. Hgg. Silke Horstkotte, Leonhard Herrmann. Boston, Berlin: De Gruyter 2013, S. 1–12.
- Jürgensen, Christoph: *Würdige Popularität? Überlegungen zur Konsekrationsinstanz »Literaturpreis« im gegenwärtigen literarischen Feld*. In: *Poetiken der Gegenwart. Deutsch-*

60 Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 139. Siehe hierzu auch Schmidt (Hg.): *Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus*.

- sprachige Romane nach 2000*. Hgg. Silke Horstkotte, Leonhard Herrmann. Boston, Berlin: De Gruyter 2013, S. 285–302.
- Lindner, Burkhardt: *Aufhebung der Kunst in Lebenspraxis? Über die Aktualität der Auseinandersetzung mit den historischen Avantgardebewegungen*. In: »Theorie der Avantgarde«. Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft. Hg. Martin W. Lüdke. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1976, S. 72–104.
- Lindner, Burkhardt: *Nach dem Ende der Wiederentdeckungen. Avantgardismen im Alltag und erneuerte Literaturform*. »LiteraturMagazin« 24 (1989): Renaissance der Theorie? Hgg. Martin Lüdke, Delf Schmidt, S. 45–60.
- Lipp, Wolfgang: *Aussprache*. In: *Zur geisteswissenschaftlichen Bedeutung Arnold Gehlens*. Hgg. Helmut Klages, Helmut Quaritsch. Berlin: Duncker & Humblot 1994, S. 75–88.
- Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1996.
- Luhmann, Niklas: *Ist Kunst codierbar?* In: ders.: *Soziologische Aufklärung*. Bd. 3. Wiesbaden: VS 2009, S. 281–305.
- Luhmann, Niklas: *Einführende Bemerkungen zu einer Theorie symbolisch generalisierter Kommunikationsmedien*. In: ders.: *Aufsätze und Reden*. Stuttgart: Reclam 2004.
- Magerski, Christine: *Theorien der Avantgarde. Gehlen – Bürger – Bourdieu – Luhmann*. Wiesbaden: Springer VS 2011.
- Magerski, Christine: *Peter Bürger (*1936)*. In: *Klassiker der Soziologie der Künste*. Hg. Christian Steuerwald. Wiesbaden: Springer VS 2017, S. 857–886.
- Magerski, Christine; Roberts, David: *Globale Kunst als Motor gesellschaftlichen Wandels? Die documenta fifteen unter dem Aspekt des Avantgardismus*. In: *Die Welten der documenta. Wissen und Geltung eines Großereignisses der Kunst*. Hg. Paul Buckermann. Weilerswist: Velbrück 2022, S. 43–64.
- Ortmann, Günther: *Als Ob. Fiktionen und Organisationen*. Wiesbaden: VS 2004.
- Plumpe, Gerhard: *Epochen moderner Literatur. Ein systemtheoretischer Entwurf*. Wiesbaden: VS 1995.
- Pohl, Ronald: *Kim de l'Horizon. Dichten gegen die Macht der Pronomen*. »Der Standard«, 22.10.2022, online: <<https://www.derstandard.at/story/2000140198571/kim-de-lhorizon-dichten-gegen-die-macht-der-pronomen>> (Zugriff: 8.2.2023).
- Reckwitz, Andreas: *Die Logik der Grenzerhaltung und die Logik der Grenzüberschreitungen: Niklas Luhmann und die Kulturtheorien*. In: *Luhmann und die Kulturtheorie*. Hgg. Günter Burkhardt, Gunter Runkel. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2004, S. 213–240.
- Reckwitz, Andreas: *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*. Berlin: Suhrkamp 2017.
- Reckwitz, Andreas: *Das Ende der Illusionen. Politik, Ökonomie und Kultur in der Spätmoderne*. Berlin: Suhrkamp 2019.
- Rehberg, Karl-Siegbert: *Institutionen als symbolische Ordnungen. Leitfragen zur Theorie und Analyse institutioneller Mechanismen*. In: *Die Eigenart der Institutionen. Zum Profil politischer Institutionentheorie*. Hg. Gerhard Göhler. Baden-Baden: Nomos 1994, S. 47–84.
- Schmidt, Siegfried J. (Hg.): *Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1984.
- Weiß, Johannes: *Kulturelle Kristallisation, Post-Histoire und Postmoderne*. In: *Zur geisteswissenschaftlichen Bedeutung Arnold Gehlens*. Hgg. Helmut Klages, Helmut Quaritsch. Berlin: Duncker & Humblot 1994, S. 853–864.

Hubert van den Berg

Univerzita Palackého v Olomouci, hubert.vandenberg@upol.cz

Die Probe aufs Exempel

Anmerkungen zur Vorstellung der historischen Avantgarde als Netzwerk

1. Die historische Avantgarde als Netzwerk

Die Vorstellung der europäischen künstlerischen Avantgarde¹ als Netzwerk ist nicht zuletzt mit der Annahme verbunden, dass sich zwischen Zeitschriften – die eben jener historischen Konfiguration von ›Ismen‹, ›Bewegungen‹, Zusammenschlüssen und Richtungen zugeordnet werden können, die heutzutage historische oder klassische Avantgarde genannt werden – eine bestimmte Art von Verbindungslinien rekonstruieren lässt. Diese können als Fäden eines sich wandelnden und wandernden Geflechts verstanden werden, die es erlauben, die Avantgarde in

Die Vorstellung der künstlerischen Avantgarde als Netzwerk mag in vielerlei Hinsicht hilfreich sein, erweist sich jedoch bei der Probe aufs Exempel als nicht ganz unproblematisch: Die gängigen Belege für ein avantgardistisches Netzwerk legen nahe, dass sich die Avantgarde vieler Vernetzungen bediente, die teilweise alles andere als avantgardistisch waren. In dieser Hinsicht ist die Vorstellung der Avantgarde als Netzwerk umzudenken.

- 1 Zur Begrifflichkeit ›europäische künstlerische Avantgarde‹ sei hier angemerkt, dass ›Avantgarde‹ zwar in der Einzahl verwendet wird (anders als im Französischen, in dem die Pluralform die geläufigere Bezeichnung ist), jedoch ein pluriformes Phänomen war, das sich zunächst in Europa manifestierte, sich im Laufe des 20. Jh.s dann aber global verbreitete. Im Folgenden geht es jedoch primär um die Beschreibung des europäischen Zusammenhangs der Avantgarde in der ersten Hälfte des 20. Jh.s. – Die Forschung für diesen Beitrag wurde ermöglicht durch ein Stipendium der Filozofická fakulta der Univerzita Palackého v Olomouci im Rahmen des FPVČ-Programms.

ihrer synchronen Vielfalt und diachronen Veränderlichkeit historiographisch als fluktuierendes netzwerkartiges Gebilde zu erfassen.

Paradebeispiel – man könnte vielleicht auch sagen: beliebteste Momentaufnahme – der Avantgarde als Netzwerk bildet eine größere Zahl überwiegend konstruktivistischer Zeitschriften der 1920er Jahre, die (wie Michel Seuphor es in den 1950ern benannte) »eine Art ›Internationale‹ der modernen Kunst« bildeten, ausgezeichnet durch »über alle Grenzen hinwegreichende[] Beziehungen«:

Hier seien einige Zeitschriften angeführt, die [...] besonders bemerkenswert sind: *Der Sturm* und *G (Gestaltung)* in Berlin; *De Stijl*, *Mecano* und *The next call* in Holland; *Het Overzicht* und *Ça Ira* in Antwerpen; *Anthologie* in Lüttich; *Sept arts* und *L'Art libre* in Brüssel; *La vie des lettres et des arts*, *L'Esprit Nouveau*, *Les feuilles libres*, *Orbes*, *Loeuf dur*, *Cercle et Carré*, 391, *Le Bulletin de l'Effort Moderne* und *Le Mouvement accéléré* in Paris; *Zenith* in Belgrad, *Contimporanul* und *Punkt* in Bukarest; *Zwrotnica* und *Bloc* in Warschau; *Ma* in Wien; *Merz* in Hannover; *Pasmo*, *Disc* und *Stavba* in der Tschechoslowakei; *A.B.C.* in Zürich.²

Tatsächlich bezeichnete derselbe Seuphor als Mitherausgeber der flämisches konstruktivistischen Zeitschrift »Het Overzicht« im Jahr 1924, diese »Internationale« als »HET NETWERK« – »das Netzwerk« (siehe Anhang 2, Abb. 1).³

Die Bezeichnung »Netzwerk« wird zwar als Titel verwendet, allerdings hatte der Begriff »network« in den 1920ern zum einen noch nicht den Stellenwert im Niederländischen, den er erst kurz vor der Jahrtausendwende erlangen würde, zum anderen eine etwas andere Bedeutung. Primär bezeichnete »network« damals ein regelmäßiges Flechtwerk aus Stahl, Zweigen oder anderen Materialien, das optisch einem Fischernetz ähnelte (buchstäblich: ein Werk wie ein [Fischer-]Netz) und u.a. im Stahlbetonbau, zur Verstärkung von Deichen und für militärische Befestigungsanlagen Verwendung fand. Wie eine Suche in digitalisierten zeitgenössischen niederländischen Tageszeitungen (Datenbank *Delpher*) ergibt, wurde »network« vor hundert Jahren fast ausschließlich in dieser – sehr praktisch, haptisch und dinghaft gedachten – Bedeutung verwendet und nur selten im übertragenen Sinne. Wenn »network« schon metaphorisch verwendet wurde, ist die derzeit vorherrschende Bedeutung offensichtliche Referenz. So ist öfters von »network« eher negativ die Rede, wenn es um sehr strikt und präzise festgelegte Regeln und Vorschriften, z.B. religiöser Natur geht, wobei deren restriktiver und einengender Charakter bildlich mit der Geradlinig- und Engmaschigkeit der Flechtwerke assoziiert wird, die bei »network« gemeinhin mitschwin-

2 Seuphor: *Knaurs Lexikon*, S. 60f.

3 »Het Overzicht«, Nr. 2, Bd. 2 (1924), S. 136.

gen. Halbwegs in übertragenem Sinne findet man ›network‹ auch in der niederländischsprachigen Presse der 1920er Jahre, wenn von Eisenbahnen und Schienennetzen die Rede ist. Diese Netze waren zwar als solche der regelmäßigen Struktur von Fischernetzen nicht ähnlich, waren es aber in ihrem Grundelement – geregelt angeordneten und sich in ihrer Anordnung unendlich wiederholenden Gleisen, deren Schienen und Schwellen dieselben typischen Grundstoffe bzw. Konstruktionselemente hatten wie die primär als ›network‹ benannten Flechtwerke: Stahl und Holz. Insofern war die Übertragung von ›network‹ auf Eisenbahnverbindungen durchaus naheliegend.

Wie ›network‹ genau von den »Overzicht«-Redakteuren verstanden wurde, ist schwierig zu sagen, da der Begriff nur einmal verwendet und weiter nicht erläutert wird. Allerdings dürfte er zum einen auf die Beschaffenheit und Verwendung eines ›network‹ im Sinne eines stabilen, klar strukturierten Flechtwerks gedacht gewesen sein, das der Stärkung und Abwehr von Bedrohungen dient, sei es – in Holland, aber auch in Flandern in der Umgebung Antwerpens – zum Schutz gegen das Wasser in Deichanlagen oder auch zur Abwehr oder zum Aufhalten einer feindlichen Armee in Form von geflochtenen Metallsperren. Zum anderen ist naheliegend, dass ›network‹ im Sinne von Schienennetz als *das* moderne, international funktionierende Verkehrsmittel par excellence gedacht wurde, das nicht nur (den) Transport, sondern auch einen – im Verhältnis zur Vorzeit – rasant beschleunigten Austausch und schnellere Kommunikation ermöglichte.

Dabei fällt auf, dass das französische Pendant von ›network‹ (wie auch ›Netzwerk‹), also ›réseau‹ – das heutzutage ebenfalls eine sehr erweiterte Bedeutung hat, die ›Netzwerk‹ in all seinen gegenwärtigen Bedeutungen umfasst – im frühen 20. Jahrhundert semantisch sehr ähnlich verwendet wurde wie das niederländische ›network‹, sowohl in seiner militärisch-defensiven Bedeutung wie auch in der Bezeichnung von den in Frankreich regional verwalteten Schienennetzen als ›réseaux‹. Zumindest Michel Seuphor war sehr bilingual veranlagt und dachte daher gewiss bei ›network‹ immer auch ›réseau‹ und umgekehrt. Auch wenn Eisenbahnnetze durchaus eine metaphorische Verwandtschaft mit heutzutage dominierenden Vorstellungen von Netzwerken aufweisen, besteht kein Zweifel, dass ›network‹ als Bezeichnung einer Liste von Zeitschriften und Redakteuren, mit denen »Het Overzicht« geregelte Verbindungen unterhielt, zwar eine Vorwegnahme des heutigen Netzwerkbegriffs darstellt, ›het network‹ sich aber zugleich anders lesen lässt. Nämlich, in Anlehnung an die damals primäre Wortbedeutung, im übertragenen Sinne metonymisch als ›das‹ oder ›unser Fundament‹; oder auch, in Kombination mit der metaphorischen Anwendung des Begriffs im

Kontext der Eisenbahn, als ›die‹ bzw. ›unsere Weichenstellung‹. Vielleicht war ›het netwerk‹ von den »Overzicht«-Redakteuren noch anders gedacht und gemeint. Was jedenfalls klar ist: Das niederländische Wort für ›Netzwerk‹ wurde 1924 in »Het Overzicht« tatsächlich verwendet.

Anders ist es dagegen mit der weitaus häufiger zitierten Bemerkung von Henryk Berlewi in der jüdisch-polnischen Zeitung »Nasz Kurjer« bestellt, so wie sie in englischer Übersetzung erstmals 2002 im Katalog *Central European Avant-Gardes. Exchange and Transformation, 1910–1930* zu finden war: »A great network of periodicals has spread around the world...«⁴ Obwohl diese Übersetzung vom Tenor her nicht gänzlich falsch sein mag, sei hier freilich angemerkt, dass Berlewi im polnischen Originaltext – »Olbrzymia siła pism rozrzucona po całym świecie...« – nicht von einem Netzwerk, sondern von »einer gewaltigen Macht« (»olbrzymia siła«) von Zeitschriften spricht, die »über die ganze Welt zerstreut sind« (»rozrzucona po całym świecie«).⁵ Kurzum, Berlewis Vorstellung in »Nasz Kurjer« hat nicht so sehr Netzwerkcharakter, sondern entspricht eher dem Bild der Diaspora: Das polnische ›rozrzucona‹ wäre – statt mit ›network‹ – im Englischen genauer mit ›scattered‹ zu übersetzen und wird in Beispielsätzen in diversen Wörterbüchern im Zusammenhang mit einer verstreut lebenden Familie (›scattered family‹) verwendet, die als solche vielleicht einen netzwerkartigen Zusammenhang aufweisen kann, aber nicht unbedingt muss. Berlewis polnische Formulierung im Jahre 1922 lässt darauf allerdings nicht per se schließen; von einem Netzwerk spricht Berlewi erst 2002 in der englischen Übersetzung.

Nun mag die freie englische Übersetzung die Essenz von Berlewis verschnörkelt-barocker Formulierung sinngemäß übertragen und somit nicht gänzlich inkorrekt sein. Dennoch sollte zum einen deutlich werden, dass die Wiedergabe von Berlewis Worten in der englischen Übersetzung aus dem Jahre 2002 nicht als Hinweis missverstanden werden darf, schon vor hundert Jahren habe es ein Selbstverständnis der Avantgarde als Netzwerk gegeben.

Zum anderen zeigt die sehr freie Übersetzung von Berlewis polnischer Formulierung (wobei Berlewi der Netzwerkbegriff quasi in den Mund gelegt wird, obwohl das Bild, das er zu evozieren sucht, ein anderes war), welchen Stellenwert der Begriff ›Netzwerk‹ bzw. die damit verbundene Bildlichkeit um 2000 besaß. Dass der Ansatz, die künstlerische Avantgarde des 20. Jahr-

4 Benson: *Central-European Avant-Gardes*, S. 64; Benson/Forács: *Between Worlds*, S. 399. Aus dem Englischen weiterübersetzt, u.a. zu finden in: van den Berg/Fähnders: *Metzler Lexikon Avantgarde*, S. 12.

5 Berlewi: *Międzynarodowa wystawa*, o.S. Für den Hinweis und den polnischen Text möchte ich mich bei Michał Wenderski bedanken.

hunderts als Netzwerk zu kartieren, so wie er u.a. von mir 2003 auf einer von einer dänischen Forschungsgruppe organisierten Tagung »The Return and Actuality of the Avant-Garde« in Hald Hovedgaard vorgeschlagen wurde,⁶ in den frühen Jahren des 21. Jahrhunderts aufkam und Anklang fand, war sicherlich kein Zufall. »Netzwerk« war damals in aller Munde, ein Modebegriff, der schon in den letzten Dekaden des 20. Jahrhunderts eine steile Karriere erlebte. Um 2000 verzeichnet u.a. der Google Ngram Viewer eine Hochkonjunktur des Begriffs, in manchen Sprachen stärker als in anderen, teilweise flankiert von Neologismen wie »to network« und »networker« im Englischen oder »(sich) vernetzen« und »Netzwerker« im Deutschen, die die Bedeutung des Netzwerks als soziale Gegebenheit unterstreichen. In einem Kontext, in dem der Begriff und die damit einhergehende Metapher des Netzwerks genutzt wurden, um gesellschaftliche Verhältnisse und Beziehungen zu benennen und zu beschreiben, war es naheliegend, auch die künstlerische Avantgarde als Netzwerk aufzufassen und als solches darzustellen und zu analysieren.

Der neue Ansatz war nicht nur Produkt des Zeitgeistes der Jahrtausendwende, sondern zugleich auch als Alternative zu bis dahin vorherrschenden Konzeptionen der Avantgarde gedacht, die sich als nur begrenzt tauglich erwiesen. Insbesondere zu einem Zeitpunkt als die Avantgardeforschung ihre Aufmerksamkeit von dem kleinen Zirkel von »usual suspects« und »big names« in – oft als »Zentren« bezeichneten und verstandenen – Metropolen wie Paris und Berlin mehr und mehr – um im Bild zu bleiben: peripheren – künstlerischen Bestrebungen, Projekten und Formationen zuwandte, die bislang nur kursorisch als Randerscheinungen der »eigentlichen« Avantgarde galten. Wie das Personenregister des *Metzler Lexikon Avantgarde* eindeutig zeigt, umfasst diese »eigentliche Avantgarde« aus einer deutsch(sprachig)en Perspektive eine Kernbelegschaft von 30–40 Personen, die länderübergreifend als Standardreferenzen dien(t)en.⁷

Auf der Tagung in Hald Hovedgaard 2003 ging es in erster Linie darum, den Blick auf Künstler und Schriftsteller zu richten, die – teils individuell, teils in Zusammenhängen in den Zentren, teils in allerlei lokalen Formationen und Projekten in Nordeuropa – aufgrund ihrer historischen

6 Die schriftliche Fassung erschien in vollem Umfang 2005 auf Dänisch (van den Berg: *Kortlægning af det nyes gamle spor*). Eine englische Kurzfassung erschien 2006 in der Zeitschrift »Arcadia« (van den Berg: *Mapping old traces of the new*). Eine deutschsprachige Kurzfassung in van den Berg/Fähnders: *Metzler Lexikon Avantgarde*, S. 11–14.

7 Ebd., S. 373–404. Eben diese kleine Gruppe fällt auf, insofern sie häufig Erwähnung findet, die übergroße Zahl der genannten Künstler und Literaten mit avantgardistischer Tendenz jedoch nur in einzelnen Lemmata genannt wird.

Beziehungen und Bezugnahmen eindeutig der diachron fluktuierenden und synchron in sich teilweise recht widersprüchlichen Konfiguration der ›historischen Avantgarde‹ zugeordnet werden konnten. Allerdings benannten diese sich in der Regel weder selbst als ›Avantgarde‹ (und verstanden sich somit nicht als solche, wie man annehmen könnte) noch wurden sie in der lokalen Historiographie, insofern es sie gab, als ›Avantgarde‹ beschrieben.⁸

Eine ähnliche Umorientierung ließ sich in derselben Zeit in Bezug auf avantgardistische Bestrebungen in Ostmittel- und Südosteuropa beobachten. Wie etwa in der Ausstellung und dem Katalog *Central European Avant-gardes. Exchange and Transformation, 1910–1930* ging es darum, diese in der westlichen Hemisphäre in der Zeit des Eisernen Vorhangs und Kalten Kriegs sehr vernachlässigte und quasi abgehängte östliche Sparte der mittel- und südeuropäischen Avantgarde in eine holistische Geschichte der europäischen Avantgarde (wieder)einzugliedern. Die östliche Sparte war ein integraler Bestandteil dieser Geschichte, galt indessen aber bis in die 1980er Jahre bestenfalls als peripherer Nebenschauplatz.

Um die Avantgarde in (scheinbaren) Peripherien zu rekonstruieren, wie in Skandinavien oder der europäischen Region, die lange als ›Ostblock‹ einen Sonderstatus hatte, erwiesen sich teleologisch-essentialistische Konzeptionen wie z.B. Peter Bürgers »Theorie der Avantgarde« als wenig ertragreich. Nicht nur aufgrund der Fokussierung auf einige ›usual suspects‹, sondern auch, weil sie als normative Projektionen nachträglich formulierter Kriterien (in Bürgers Fall im Anschluss an die Theoreme der Frankfurter Schule und in dieser Hinsicht primär ein Produkt des ›langen Sommers der Theorie‹)⁹ einer adäquaten und umfassenden Rekonstruktion der historischen Gegebenheiten wenig dienlich waren, und zwar nicht erst außerhalb der ›Zentren‹ der Avantgarde, sondern schon, wenn es um Künstler wie Piet Mondrian, Theo van Doesburg oder Kurt Schwitters ging.

Während Bürgers *Theorie der Avantgarde* unleugbar ein wichtiger Augenöffner gewesen war, der im letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts die Aufmerksamkeit insbesondere der deutschsprachigen Kunst- und Literaturwissenschaft auf die historische Avantgarde gelenkt hatte, erwiesen sich seine Hypothesen zur Avantgarde wie auch seine Konturierung der ›historischen

8 Vgl. van den Berg: *The Early Twentieth-Century Avant-Garde and the Nordic Countries*, S. 43–53.

9 Vgl. Felsch: *Der lange Sommer der Theorie*. Zwar nennt Felsch Bürgers *Theorie der Avantgarde* nicht, beschreibt aber die Popularität des Avantgardebegriffs und der Frankfurter Schule in deren Entstehungszeit. Dass Bürgers Theorie primär als in sich geschlossenes Theoriegebilde und keineswegs als Resümee zu verstehen ist, das historiographisch fundiert die Kernelemente der historischen Avantgarde benennt, wird so später auch von Bürger eingeräumt, vgl. van den Berg: *Die Avantgardetradition*, S. 314; van den Berg: *The Future of Avant-Garde Studies*, S. 130.

Avantgarde« als nur sehr beschränkt haltbar. Auch wenn Bürger postuliert, dass die »Infragestellung der Kunst« Kerngedanke und Zielsetzung der »historischen Avantgardebewegungen« gewesen sei,¹⁰ reicht ein Blick auf die programmatischen Überlegungen von beispielsweise Kurt Schwitters¹¹ sowie von niederländischen Konstruktivisten um die Zeitschrift »De Stijl«, wie etwa Piet Mondrian und Theo van Doesburg, um zu sehen, dass sie Kunst keineswegs grundsätzlich in Frage stellten, sondern vielmehr ihre Weiterentfaltung in Reinform propagierten.¹² Und nicht anders war es um Hugo Ball und seine dadaistische Lautdichtung bestellt. Anders als vielfach angenommen, ging es Ball keineswegs darum, der Literatur den Garaus zu machen, sondern vielmehr den »heiligsten Bezirk« der Dichtung, die Sprache in elementarster Form zu retten und neu zu beleben¹³ – zumindest Bürgers »Theorie« zufolge keineswegs ein avantgardistisches Anliegen, im Gegenteil. Wie Bürger dann auch tatsächlich dem Expressionismus¹⁴ wie auch dem Kubismus absprach, genuine Avantgarde zu sein (aufgrund der von ihm angelegten Kriterien). Dagegen lässt sich historiographisch anhand von Quellenmaterial leicht feststellen, dass man in den 1910er und frühen 1920er Jahren diese beiden Ismen zusammen mit dem Futurismus als das essentielle avantgardistische Dreigespann verstand, das damals die wichtigsten Richtungen dessen repräsentierte, was man heutzutage als »historische« oder »klassische Avantgarde« zu verstehen pflegt.

Kaum hilfreicher war eine ebenso ahistorische und weitgehend anachronistische Herangehensweise, die bei einer Exegese des Begriffs »Avantgarde« und seiner Wortgeschichte ansetzte, um der künstlerischen Avantgarde dann ihre semantischen Derivate (abgeleitet von dem französischen Ursprung als Bezeichnung für Militäreinheiten an vorderster Front oder auch von der leninistischen Konzeption der kommunistischen Partei als Vorhut der Arbeiterklasse)¹⁵ als Wesenszug zuzuschreiben.

Freilich findet man den Begriff »Avantgarde« wie auch Synonyme des Begriffs (z.B. »Vorhut« oder »Vortrupp« im Deutschen)¹⁶ auch in Texten

10 Bürger: *Theorie der Avantgarde*, S. 100.

11 Vgl. Schwitters: *Merz*; Schwitters: *Nationale Kunst*.

12 Vgl. das erste Manifest von »De Stijl«, veröffentlicht 1918 (Asholt/Fähnders: *Manifeste*, S. 156f.).

13 Ball: *Die Flucht aus der Zeit*, S. 116.

14 Vgl. Bürger: *Die Brücke – eine avantgardistische Bewegung?*

15 Einprägsam dürfte hier die Hervorhebung dieses Avantgardebegriffs in der stalinistischen Umformulierung gewesen sein, die auch im Maoismus eine zentrale Rolle innehatte, vgl. Kapitel 12 und 13 in Kuusinen: *Fundamentals of Marxism-Leninism*, S. 388–411.

16 Der letzte Begriff, gezeichnet von der völkisch-nationalistischen Diktion und Denkweise des »Schriftleiters« der Zeitschrift »Der Sturm« bis 1928, Lothar Schreyer, findet sich in einer Anzeige von »Het Overzicht« in »Der Sturm«, in der sich »Het Overzicht« als »[d]ie einzige

historisch-avantgardistischer Provenienz wieder. Ein Selbstverständnis als ›Avantgarde‹ mag sich daher tatsächlich nachweisen lassen, allerdings nur in seltenen Ausnahmefällen in eben jener taxonomischen Bedeutung als übergreifende Bezeichnung für das gesamte Konglomerat von Formationen und Projekten, Gruppen und Zeitschriften, die man heutzutage unter diesem Begriff zu subsumieren pflegt. Zu diesen Ausnahmen, die gerne als Beleg dafür angeführt werden, dass die Avantgarde sich auch als solche verstand, gehört etwa eine Artikelreihe Theo van Doesburgs mit dem Titel *Revue der Avant-garde*. Hier präsentiert Van Doesburg den Lesern der holländischen modernistischen Zeitschrift »Het Getij« 1921–22 ein Panorama dessen, was seiner Meinung nach in Frankreich, Deutschland, Italien und Belgien als ›Avantgarde‹ zu verstehen ist.¹⁷

Mag Van Doesburgs Artikelreihe andeuten, dass der Begriff in der historischen Avantgarde präsent war und vorwegnahm, was vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg Usance wurde: die Avantgarde als ›Avantgarde‹ zu bezeichnen,¹⁸ so lehrt eine digitale Suche nach dem Begriff in »De Stijl«, dass er in dieser Zeitschrift nur höchst selten benutzt wurde; in zehn Jahren fand er kaum mehr als zehn Mal Verwendung. Das Vorkommen der Begrifflichkeit ›Avantgarde‹ als Parameter zur Konturierung der historischen Avantgarde heranzuziehen, und schon gar die Annahme eines daran gekoppelten Avantgardebewusstseins – dies besagt eher etwas über den Betrachter als über den Gegenstand.

Hier schien ein anderer Ansatz angebracht zu sein, wobei sich die vor einem Vierteljahrhundert – wie gesagt – weitaus verbreitete Vorstellung des Netzwerks als Alternative anbot. Das Netzwerk wäre nicht so sehr als hierarchisierter und klar strukturierter Stammbaum,¹⁹ sondern vielmehr als ein rhizomartiges Gebilde zu begreifen, also als ein wanderndes und sich verwandelndes Geflecht, das auch reißen oder auch wieder zusammenwachsen und sich anderswie verknoten kann.²⁰ Dabei ging es zunächst

Monatsschrift des internationalen Vortrups in niederländischer Sprache« bezeichnet, »Der Sturm«, Nr. 12, Jg. 14 (1923), Innenseite des Umschlags gegenüber S. 177. Dass »Het Overzicht« als einzige niederländische Zeitschrift zu verstehen sei, war vor allem in Abgrenzung zu »De Stijl« gedacht, die aus diesem Grund auch in Auflistungen relevanter Avantgardezeitschriften in »Het Overzicht« fehlt (vgl. Abb. 1 und 3).

17 Vgl. van Doesburg: *Revue der Avant-garde* in fünf Folgen in »Het Getij« 1921–22.

18 Zur Bezeichnung der Avantgarde als ›Avantgarde‹ vgl. van den Berg: »(Historische) Avantgarde« als ›Avantgarde‹. Hierzu passt Hans Magnus Enzensbergers Feststellung von 1962, als der Avantgardebegriff im Kontext der Künste sehr im Aufwind war, dass dem Begriff eine merkwürdig nachträgliche Tendenz anhaftet, vgl. Enzensberger: *Die Aporien der Avantgarde*.

19 Vgl. Schmidt-Burkhardt: *Stammbäume der Avantgarde*.

20 Vgl. van den Berg: *Mapping old traces of the new*, S. 341f.

darum, die europäische künstlerische Avantgarde synchron in ihrer ganzen geographischen Ausdehnung zu erfassen, ebenso wie in ihrer diachronen Kontinuität, ohne jene u.a. in Bürgers Theorie postulierte Schneise zwischen ›historischer‹ und (nicht-historischer, aktueller) ›Neoavantgarde‹ – zu einem Zeitpunkt, als letztere mittlerweile nicht weniger historisch war als die von Bürger als ›historisch‹ benannten Avantgardebewegungen.²¹

2. Vernetzungen der historischen Avantgarde

Paradebeispiel der Vernetzung der europäischen künstlerischen Avantgarde in den ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts ist, wie bereits erwähnt, der von Seuphor als ›Internationale der modernen Kunst‹ bezeichnete Zusammenhang von Zeitschriften überwiegend konstruktivistischer Tendenz, der sich durch eine Vielfalt von Beziehungen und gegenseitigen Bezugnahmen auszeichnet. Nicht zu übersehen ist die Zirkulation von Texten und Bildern, im Sinne eines Austauschs zwischen den Redaktionen. Ebenso gibt es viele gegenseitige Erwähnungen, nicht zuletzt in Auflistungen von zugesandten oder nach Ansicht der jeweiligen Redaktion relevanten Periodika – im Einklang mit der damals verbreiteten Praxis nicht nur avantgardistischer Zeitschriften, den erhaltenen Publikationen eine besondere Rubrik zu widmen. Eine besondere Form der gegenseitigen Bezugnahme und Referenz in den von Seuphor genannten Zeitschriften waren Mitte der 1920er Jahre Tableaus, die in vielen Zeitschriften als Visualisierung und Beleg der gegenseitigen Vernetzung zu finden sind. Ikonischen Charakter haben dabei insbesondere einige Tableaus, die in den Jahren 1922–24 auf dem Umschlag der Wiener ungarischsprachigen Zeitschrift »Ma« erschienen. Tatsächlich war »Ma« vermutlich die erste Zeitschrift, die 1922 ein solches Tableau präsentierte, bevor in den folgenden Jahren Herausgeber anderer Zeitschriften die Idee aufgriffen, sei es in Form von ähnlich strukturierten Tableaus oder in Form von anderswie typographisch hervorgehobenen Auflistungen. Diese lassen sich als Sympathiebekundungen und Selbstpositionierungen verstehen und weisen z.T. den Charakter aufwendig gestalteter Anzeigenseiten auf, freilich anders angelegt als die üblichen, in der Regel wohl bezahlten Annoncen. Man könnte von einer Art Zusammenstellung der Redaktion zur Signalisierung ihrer Präferenzen sprechen.²² Man mag diese Tableaus, enthalten in »Ma« (Abb. 2), »Het Overzicht« (Abb. 1 und 3),

21 Vgl. van den Berg: *On the historiographic distinction*.

22 Vgl. van den Berg: *Lajos Kassák*, S. 16–23.

»Noi« (Abb. 4), »Blok« (Abb. 5 und 6), »Zenit« (Abb. 7) und vielen weiteren Zeitschriften, als sinnbildliche Evokationen der künstlerischen Avantgarde als Netzwerk deuten. Tatsächlich decken sich insbesondere die Tableaus, die 1924 in »Blok« (Abb. 6) und »Zenit« (Abb. 7) erschienen, fast nahtlos mit Seuphors Auflistung der avantgardistischen Zeitschrifteninternationale im Jahr 1957. Insgesamt belegen die Tableaus zunächst einmal die inter- oder transnationale Vernetzung der Zeitschriften, und dabei – beachtet man die Länder und Sprachen, in denen sie erschienen – vor allem auch, dass von einer Zweiteilung in eine ›westliche‹ und eine ›östliche‹ Avantgarde nicht die Rede sein kann. In dieser Hinsicht war und ist die Geschichte der Avantgarde zu revidieren, insofern die lange als peripher gehandelte ostmitteleuropäische Avantgarde keineswegs so peripher und ebenso wenig eine Sonderkategorie ist, wie Gesamtdarstellungen der europäischen Avantgarde lange Zeit nahezulegen schienen. Außer der Unhaltbarkeit der Vorstellung einer Ost-West-Teilung der Avantgarde lassen die Tableaus noch einiges mehr erkennen, was zu einer weiteren Modifizierung gängiger Vorstellungen der Avantgarde führen sollte.

2.1. Künstlerische Avantgarde in zwei Varianten

Nehmen wir die Probe aufs Exempel. Das oben erwähnte, vermutlich früheste Tableau erschien in »Ma« 1922 auf der Rückseite des Umschlags (Abb. 2). Es dürfte auch das am meisten reproduzierte Tableau sein, wenn es darum geht, ein Zeugnis der Avantgarde als Netzwerk zu präsentieren. Das Tableau nennt Zeitschriften, die Mitte der 1920er Jahre in vielen avantgardistischen, grosso modo gleichgesonnenen Zeitschriften vertreten sind: »De Stijl« und »Mécano«, »Der Sturm«, »Ça Ira«, »L'Esprit nouveau« und »Zenit«. Zwei folgende Tableaus in »Ma« würden in dieser Hinsicht das Bild vervollständigen mit u.a. »Merz«, »Noi«, »G«, »Manomètre«, »Het Overzicht«, »7 Arts« und »The Little Review«.²³ Daneben nennt das »Ma«-Tableau von 1922 weitere Zeitschriften, zwei davon ebenfalls ungarischsprachig: »2x2« und »Üt«. Die erste, nur einmal erschienene Zeitschrift war mehr oder weniger ein Beiblatt von »Ma«, die zweite eine Zeitschrift aus der Vojvodina mit Redaktionssitz in Novi Sad. Sie offenbaren eine charakteristische Dimension sowohl des Netzwerks von »Ma«, wie auch praktisch aller anderen Zeitschriften der ›Internationale‹: Zum Teil wohl durch staatliche Grenzen, primär jedoch durch die Hauptverkehrssprache

23 »Ma«, Nr. 1, Jg. 9 (1923), Rückseite des Umschlags; Nr. 6–7, Jg. 9 (1924), Rückseite des Umschlags.

der jeweiligen Zeitschrift bedingt, gibt es neben einer sprachübergreifenden (bzw. sich einer der damaligen europäischen *linguae francae* – primär Deutsch und Französisch, sekundär damals noch Englisch – bedienenden) ›internationalen‹ oder ›transnationalen‹ auch eine meistens lokale oder regionale Vernetzung. Was sich im ersten Tableau in »Ma« zeigt, lässt sich ebenso auf Tableaus in »Het Overzicht« und der römischen Zeitschrift »Noi« wie auch in längeren Listen beobachten, die man beispielsweise in »De Stijl« und der ersten Nummer der tschechischen Zeitschrift »Pásmo« vorfindet (siehe Anhang 1). Diese lokalen und regionalen Verflechtungen und Verästelungen, deren Grenzen sprachlich bedingt sind, brauchen an und für sich nicht zu verwundern, werden aber gerade in der Betrachtung der künstlerischen Avantgarde als internationales europäisches oder globales Phänomen leicht übersehen. Wenn eine ungarischsprachige Zeitschrift in Wien eine ebensolche in Novi Sad nennt oder z.B. in »Het Overzicht« und »De Stijl« niederländischsprachige Zeitschriften aus Belgien *und* Holland (Länder, in denen Niederländisch gesprochen und geschrieben wurde) stärkere Präsenz zeigen, so kann angenommen werden, dass eine Bevorzugung der gleichen Sprache auch ›unterhalb‹ der *linguae francae* nicht unbedingt eine national(istisch)e Parzellierung bedeutete.

Das Tableau in »Ma« nennt unterdessen noch andere Zeitschriften, die gemeinhin nicht als Organe der künstlerischen Avantgarde Erwähnung finden: »La Vie des lettres et des arts«, »Clarté« und »Der Gegner«. Während die erste Zeitschrift zwar Avantgardistisches enthielt, jedoch insgesamt breiter angelegt war, so wie das übrigens auch für »L'Esprit nouveau« galt (einerseits zwar ein Organ eines von Le Corbusier und Amadée Ozenfant propagierten postkubistischen ›Purismus‹, jedoch eingebettet in einen breiteren Rahmen, der moderne Kunst, Literatur und Philosophie im weitesten Sinne umfasste), waren »Clarté« und »Der Gegner« Zeitschriften, in denen es zwar auch um Kunst und Literatur ging, wobei die Politik allerdings im Vordergrund stand. Dasselbe gilt 1922 auch für »Die Aktion«, vor und im Ersten Weltkrieg noch primär eine expressionistische Kulturzeitschrift mit literarischen und künstlerischen Schwerpunkten, nach dem Krieg aber mehr und mehr eine politische Zeitschrift und Sprachrohr (räte)kommunistischer Überzeugungen, die jenen des Herausgebers Franz Pfemfert entsprachen.

Nun könnte man schließen, dass das Tableau in »Ma« nicht nur ikonische Visualisierung des Netzwerks der künstlerischen Avantgarde war, sondern auch die politische Orientierung und gesellschaftspolitische Zugehörigkeiten von »Ma« bzw. deren Herausgeber Lajos Kassák wiedergibt. Dem mag tatsächlich so sein, doch die Erwähnung von »Clarté«, »Der Gegner« und »Die Aktion« – alle drei grosso modo kommunistisch, aber

mit unterschiedlicher Tendenz – kann auch als Hinweis auf eine Vorstellung der Avantgarde verstanden werden, die man in Theo van Doesburgs Artikelreihe *Revue der Avant-garde* 1921–22 in »Het Getij« antrifft. »Avant-garde«, so heißt es in der ersten Folge, sei als »kollektive Bezeichnung aller revolutionären Künstlergruppen« zu verstehen, »sowohl auf sozialem wie auf ästhetischem Terrain«.²⁴ In Anlehnung an Überlegungen von Maurice Wullens, dem Herausgeber der französischen literarischen Zeitschrift »Les Humbles«, unterscheidet Van Doesburg dann zwei Flügel der »ästhetischen Avantgarde«, eine »rein künstlerische« (»l'avant-garde d'art pur«), die Van Doesburg ebenfalls »ästhetische Avantgarde« nennt, und eine sozialpolitische »Avantgarde der Ideen« (»l'avant-garde d'idées«), räumt aber zugleich ein, dass es auch noch ein drittes Segment gab:²⁵ Künstler, die irgendwo zwischen den ästhetischen und sozialen Flügeln der ästhetischen Avantgarde standen, weder ästhetizistisch argumentierten noch das sozialpolitische Engagement zum Imperativ ihrer künstlerischen Praxis machten und somit Mittelpositionen vertraten – zwischen den Flügeln, die z.T. wohl eher Tendenz oder Aspekt waren, manchmal mehr, manchmal weniger präsent.

Wie dem auch sei, heute würde man »Les Humbles« nicht als Organ der künstlerischen oder – wie Van Doesburg es nennt – ästhetischen Avantgarde verstehen. Als literarische Zeitschrift mit anarchistischer Tendenz wurde sie 1911 in Roubaix gegründet, musste nach der Besetzung der Stadt durch deutsche Truppen 1914 nach Paris umsiedeln und wurde dort nach dem Ersten Weltkrieg als Zeitschrift der Clarté-Bewegung fortgesetzt. Van Doesburg verstand, genauso wie Wullens, »Les Humbles« durchaus als Organ der Avantgarde, wenn auch als Organ nicht des »rein künstlerischen« Flügels wie »De Stijl«, sondern als Plattform der »ästhetischen sozialen Avantgarde«,²⁶ zu welcher auf dem Tableau auf der Rückseite des Umschlags der Zeitschrift »Ma« 1922 neben »Clarté« auch »Der Gegner« und »Die Aktion« zählen.

Aus der Tatsache, dass nicht nur in »Ma«, sondern in vielen Periodika der avantgardistischen Zeitschriften-Internationale stets auch solche genannt werden, die wir heute nicht primär oder überhaupt nicht zur historischen Avantgarde zählen würden (»Clarté«, »Les Humbles« u.a.), lässt sich jedenfalls ableiten, dass die heutzutage dominante Konturierung der künstlerischen Avantgarde der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine Modifizierung erfordert. Die Vorstellung der historischen Avantgarde blendet gewissermaßen – in Van Doesburgs Worten – einen Flügel aus, und zwar

24 Van Doesburg: *Revue der Avant-garde* [Frankrijk], S. 109 (meine Übersetzung).

25 Ebd., S. 110.

26 Ebd.

jene Sparte, in welcher (nicht nur personen- und gruppenbezogen, sondern auch als Praxis) sozialpolitische Realität im Vordergrund stand.

Dass eben dieser Flügel der Avantgarde, der auch bei einem (zumindest in seinem Selbstverständnis) eindeutigen Vertreter der ›ästhetisch-ästhetischen‹ Avantgarde wie Theo van Doesburg zu finden ist,²⁷ heutzutage nicht mehr im gleichen Maße als ästhetische Avantgarde aufgefasst wird: dies hat seine Gründe in der Vor- und Frühgeschichte der gegenwärtig dominierenden Auffassung ästhetischer Avantgarde. Als die Avantgarde als ›Avantgarde‹ in den späten 1930er und 1940er Jahren an der amerikanischen Ostküste in den Sattel gehoben wurde, führte eine autonomistische Auffassung von wahrer Kunst²⁸ eben dazu, dass Ansätze einer engagierten und politisch gefärbten künstlerischen Praxis des ›sozialen‹ Flügels der Avantgarde zwischen die Fronten gerieten und im Abseits verschwanden. Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang, dass 1977 eine große, vom Europarat geförderte Schau *Tendenzen der Zwanziger Jahre* an mehreren Ausstellungsorten im Westen des geteilten Berlin quasi den ästhetischen Flügel der Avantgarde als Vorwegnahme westlicher Gegenwartskunst zelebrierte,²⁹ während im Ostteil der Stadt ein Jahr später in der Ausstellung *Revolution und Realismus. Revolutionäre Kunst in Deutschland 1917 bis 1933* der soziale Flügel in den Vordergrund gestellt wurde, allerdings in einer stark gefilterten und mutierten Form, wie bereits der Anlass der Ausstellung verrät: »Zum 50. Jahrestag der Gründung der Assoziation Revolutionärer Bildender Künstler Deutschlands«.³⁰ Der politische Flügel der Avantgarde – in dem eine kommunistische Sparte nur *eine* Tendenz bildete und dessen breite Fächerung auch die Auflistung entsprechender Zeitschriften in Van Doesburgs *Revue der Avant-garde* dokumentiert (anarchistische, anderswie sozialistische sowie liberale und ›humanistische‹ Ansätze)³¹ – wurde in der Ostberliner Ausstellung gewissermaßen zu einer Vorstufe sozialistischer Kulturpolitik der DDR zurechtgestutzt.

Ob es sich bei den von Van Doesburg und Wullens unterschiedenen Flügeln indes tatsächlich um Flügel – quasi getrennte Entitäten – handelte

27 Unter anderem im Zusammenhang mit dem in den ersten Jahren nach dem Ersten Weltkrieg in Holland sozialpolitisch agierenden Zusammenschluss ›Bond voor Revolutionair-Socialistische Intellectuelen‹ unter der Ägide des Anarchisten Bart de Ligt. Vgl. Hoek: *Theo van Doesburg*, S. 257.

28 Es geht um die Vorstellung von Kunst in purem Zustand und somit – paradigmatisch gezeichnet in Clement Greenbergs Aufsatz *Avant-Garde and Kitsch* von 1939 – um das Gegenteil von dem politisch überstrapazierten und gegängelten ›Kitsch‹, der in Nazideutschland, unter Mussolinis Regime und nicht zuletzt in der Sowjetunion als ›sozialistischer Realismus‹ Norm war.

29 Vgl. Waetzoldt/Haas (Hgg.): *Tendenzen der Zwanziger Jahre*.

30 Hoffmeister/Suckow (Hgg.): *Revolution und Realismus*, S. 2.

31 Van Doesburg: *Revue der Avant-garde* [Frankrijk].

oder vielmehr um zwei Dimensionen desselben Konglomerats, ist eine Frage, die hier offen bleiben kann. Tatsächlich lässt sich sowohl in den Biographien einzelner avantgardistischer Künstler wie auch in der Entwicklung einzelner avantgardistischer Projekte eine Art Pendelbewegung verzeichnen, die zwischen der Hervorhebung von Formaspekten und der Betonung sozialpolitischer Inhalte bzw. zwischen (reiner) Ästhetik und (sozialer) Tendenz laviert³² – wie auch das »Ma«-Tableau von 1922 dokumentiert.

2.2. Netzwerk der Avantgarde oder avantgardistische Vernetzungen?

Die tableauartigen Visualisierungen des avantgardistischen Netzwerks zeigen noch etwas anderes – was noch offensichtlicher wird, wenn man längere Auflistungen »erhaltener Zeitschriften« oder die hier im Anhang 1 dokumentierten Verzeichnisse relevanter Zeitschriften berücksichtigt, wie sie in »De Stijl« und »Pásmo« enthalten waren: Es werden immer *auch* Zeitschriften genannt, die nicht unbedingt – oder ganz und gar nicht – als »avantgardistisch« zu nennen, auch nicht dem »sozialen« Flügel zuzuschlagen sind (der in einem erweiterten und – wie Van Doesburgs Artikelreihe nahelegt – zeitgemäßerem Avantgarde-Begriff durchaus »avantgardistisch« ist), sondern teilweise eher mit dem weitaus unbestimmteren englischen Begriff »modernistisch« zu bezeichnen sind.³³ So waren Zeitschriften wie »Der Querschnitt«, »Das Kunstblatt«,

32 Vgl. van denBerg: *Avant-garde Art as Art at the Service of the Revolution*.

33 Man könnte meinen, dass die heutige Verwendung von »Modernismus« im Sinne des englischsprachigen Begriffs »modernism« (als Oberbegriff, der die Avantgarde zwar einschließt, aber weit darüber hinausgeht und ebenso künstlerische und literarische Ansätze mit einschließt, die weitaus moderater oder systemimmanenter waren als jene, die gemeinhin als »historische Avantgarde« bezeichnet werden) bereits in »Het Overzicht« und in »Blok« antizipiert wurde, insofern beide zumindest in einigen ihrer Tableaus das Gesamt der aus heutiger Sicht keineswegs exklusiv »avantgardistischen« Zeitschriften als »modernistisch« bezeichnen (hier Abb. 3 und 5). Dass die Redaktionen, die sich auch selbst gelegentlich explizit als »Avantgarde« positionierten (»Blok« im Untertitel, »Het Overzicht« zumindest in der vorhin zitierten Anzeige in »Der Sturm«), »modernistisch« tatsächlich im Sinne der gegenwärtigen anglophonen kunst- und literaturhistorischen Kategorie »modernism« verwendeten und diese somit quasi vorwegnahmen, ist nicht auszuschließen. Möglicherweise betraf es aber nur eine beiläufige, inzidentelle Kombination zweier Modelfloskeln jener Jahre, nicht zuletzt im Kontext der Avantgarde: »modern« und »Ismus« (bzw. die populärere Pluralform »Ismen«). Beide waren geläufige Labels in der zeitgenössischen (Selbst-)Bezeichnung der Avantgarde, die sich in den 1920er Jahren nur selten als »Avantgarde« benannte (oder als solche benannt wurde), sondern sich eher als »neue Kunst«, »jüngste Kunst« oder auch »moderne Kunst« positionierte. Selbstverständlich war man zumindest dem eigenen Selbstverständnis nach in der Regel modern par excellence als Protagonist des einen oder anderen »modernen Ismus« (lies: der einen oder anderen Avantgardebewegung bzw. -zeitschrift als deren Sprachrohr), der – dem eigenen Selbstverständnis nach – das Moderne in jeder Hinsicht und in bester Form repräsentierte. So dürfte »modernistisch« in den beiden Zeitschriften in etwa dasselbe bedeuten wie die Prädikate »neu« und »neueste«, »jung« und »jüngste« oder anspruchsvoller

»Vlaamsche Arbeid«, »Het Getij« oder »Wiadomości Literackie« keineswegs exklusive Avantgarde-Foren, sondern hatten einen viel breiteren Charakter. Dies trifft bei näherem Hinschauen auch auf Zeitschriften wie »L'Esprit nouveau« und »La Vie des lettres et des arts« zu, die zum Kernbestand der in den Tableaus genannten Zeitschriften zählen.

Deutet sich hier bereits an, dass die Avantgarde viel stärker integrierter Bestandteil des kulturellen Lebens war, als ihre Konturierung im Sinne einer radikal antagonistischen Konstellation (u.a. in Bürgers Stilisierung) dies nahelegt, so fällt noch eine andere Kategorie von Zeitschriften auf: solche, die primär Fachzeitschriften und Foren einzelner Berufsgruppen waren, Organe von Berufs- und Interessenverbänden im Bereich der Architektur, der graphischen und Werbegestaltung oder auch der aufkommenden Reiseindustrie. So werden in den Listen in »De Stijl« und »Pásmo« (siehe Anhang 1) u.a. genannt: »Architectura«, »Bouwkundig weekblad«, »Wendingen«, »Het Bouwbedrijf«, »De Reclame«, »Toerisme« oder »Klei« (Organ des Verbands der niederländischen Backsteinindustrie). Teilweise hatten auch diese Zeitschriften einen avantgardistischen Hintergrund oder Tenor, wie die im Tableau in »Het Overzicht« genannte Antwerpener Zeitschrift »Bouwkunde«, die von Jozef Peeters, einem der Herausgeber von »Het Overzicht« mitbegründet wurde, oder die tschechische Architekturzeitschrift »Stavba«, zu deren Gründern und ersten Redakteuren Karel Teige zählte.

Insgesamt aber dürfte offensichtlich sein, dass eine Großzahl dieser Zeitschriften auch bei einem erweiterten Avantgardebegriff schwerlich der künstlerischen Avantgarde zuzuordnen ist. Gerade die Branchenzeitschriften – in denen, wie beispielweise eine Bestandsaufnahme der Veröffentlichungen Theo van Doesburgs lehrt,³⁴ die Avantgarde durchaus zu Wort kam, aber eher als eine Entwicklungssträhne zwischen anderen Ansätzen – legen

noch: »modern« oder »ultramodern«, denen sich die Avantgarde bediente, als sie sich i.d.R. noch nicht selbst als Avantgarde bezeichnete (und das Adjektiv »avantgardistisch«, das erst nach dem Zweiten Weltkrieg in Umlauf kam, zwar manchmal als Neologismus bereits vorfindbar ist, aber insgesamt noch unüblich war, unüblicher noch als das ebenfalls nur selten verwendete Prädikat »modernistisch«). Zumindest in »Het Overzicht« (Abb. 3) fällt der Unterschied zwischen dem niederländischen Obertitel (»Tijdschriften« – Zeitschriften) und dem französischen Untertitel (»Revue modernistes«) auf. Der Unterschied hatte möglicherweise schlichte layouttechnische, typographische Gründe, um so mit dem Zusatz »modernistes« einen Untertitel zu kreieren, der ähnlich lang war wie der niederländische Titel. Es gilt auch zu beachten, dass »modernisme« und »modernistisch« in den 1920er Jahren im Niederländischen im Kontext von Literatur und Kunst anders verwendet wurden, eher negativ konnotiert waren und z.B. von Theo van Doesburg für pseudomodern bzw. als-ob-modern, aber nicht genuin modern stehen – zur Bezeichnung schlechter Imitationen des genuin Modernen, das er bzw. »De Stijl« für sich beanspruchten. Vgl. van den Berg/Dorleijn: *Modernism(s)*, S. 978–982.

34 Vgl. Hoek: *Theo van Doesburg*, S. 747–764.

den Schluss nahe, dass die Avantgarde vielleicht teilweise als selbständiges Netzwerk beschrieben werden kann, zugleich aber vielfältige Vernetzungen nach außen aufweist.

3. Ausblick

Abschließend lässt sich festhalten, dass das Beschreibungsmodell des Netzwerks/Rhizoms, will man es beibehalten, auf jeden Fall mit einer pluralen Vorstellung von Netzwerk mit rhizomartigem Charakter einhergehen sollte und dass in dieser Hinsicht eher von Vernetzungen als von Netzwerk(en) die Rede ist. Dabei stellt sich die Frage, inwiefern die historische(n) Konstellation(en), die wir heutzutage als ›Avantgarde‹ zu benennen pflegen, auch historisch eine selbständige Entität war(en) oder nicht vielmehr als Segment(e) oder Teilabschnitt(e) in einem größeren Rhizom verstanden werden sollte(n), oder gar als hybride Konfiguration mehrerer untereinander in Beziehung stehender bzw. ineinander – zumindest punktuell und zeitweilig – verwachsener Geflechte.

Damit schließt sich aber der hermeneutische Zirkel, aus dem die Beschreibung der Avantgarde als Netzwerk auszubrechen suchte, wie hier anfangs angedeutet, insofern sich die zu Beginn aufgeworfene Frage abermals aufdrängt: Wo endet der ›avantgardistische‹ Abschnitt bzw. die ›avantgardistische‹ Konfiguration, wo fangen andere an? Und daran anschließend: Wenn es darum geht, ›historische Avantgarde‹ als historisches Phänomen zu orten, kommt man dabei mit der Rekonstruktion von Vernetzungen aus? Oder setzt nicht letztendlich (oder grundsätzlich) die Annahme einer ›historischen Avantgarde‹ apriorische Schnitte voraus und ist die ›historische Avantgarde‹ weitaus weniger eine historische Gegebenheit als eine historiographische Projektion, die auf nachträgliche Fokussierung bzw. Blickverengung beruht? Prinzipielle Fragen, die hier nur kurz angesprochen seien – offensichtliche Desiderata weiterer Reflexion zur ›historischen Avantgarde‹.

Auch wenn die Inventur und Kartierung avantgardistischer Vernetzungen kaum eine grundsätzliche Antwort auf die Frage nach dem Verlauf der – sowieso diachron fluktuierenden – Grenzen der ›historischen Avantgarde‹ bieten kann, so macht die Rekonstruktion der Vernetzungen zweifellos deutlich, dass diese Grenzen historisch anders verliefen, als sie heutzutage gemeinhin gezogen werden. Dabei bieten nicht zuletzt Mehrfachnennungen in den Tableaus einen Anhaltspunkt für die Aufdeckung der historischen Zusammenhänge, die teilweise entschieden von den konventionellen Vor-

stellungen der ›historischen Avantgarde‹ abweichen dürften – da manche Zeitschriften, die in den 1920ern zweifelsfrei zum Kernbestand der avantgardistischen Zeitschriftenlandschaft zählten, im gegenwärtigen Bild der ›historischen Avantgarde‹ nicht vorkommen, anders gesagt: im Laufe der Zeit ausgeschieden (worden) sind. In diesem Sinne kann die Rekonstruktion avantgardistischer Vernetzungen eine wichtige Korrekturfunktion haben – etwa um den Blick darauf zu lenken, dass das historiographische Primat des westeuropäischen Raums im Sinne der Teilung Europas im Kalten Krieg eine vollends anachronistische Verzeichnung (staats)grenz(en)überschreitender europäischer kultureller Zirkulation in der vorangehenden Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg darstellt. Wie jedoch deutlich sein sollte, ist es mit der Rekonstruktion *eines* Netzwerks nicht getan, wenn es darum geht, die ›historische Avantgarde‹ als historische Konfiguration zu erfassen. Jedenfalls war sie nicht *ein* Netzwerk, sondern vielmehr ein hybrides Phänomen, das in vielschichtigen Vernetzungen vorzufinden ist.

Anhang 1

Als Einblick in die weit reichenden Vernetzungen werden hier drei Listen wiedergegeben, die 1924 und 1926 in »De Stijl« und der mährischen Zeitschrift »Pásmo« enthalten waren.³⁵ Das Vorkommen einer Zeitschrift in der jeweiligen Liste wird mit ■ markiert. Im Fall von »De Stijl« lassen sich die Listen teilweise als Ausdruck von Theo van Doesburgs avantgardistischem Führungsanspruch verstehen. Sie sind quasi seine Antwort auf bzw. eine Alternative zu den Tableaus, wie sie in anderen Zeitschriften (und in dieser Form nicht in »De Stijl«) zu finden sind: Van Doesburgs Listen sind um ein Vielfaches umfangreicher als die Tableaus. Die erste ›Longlist‹ von 1924 enthält allerdings eine engere Auswahl, die unter dem Strich in etwa den ›Shortlists‹ entspricht, die in anderen Periodika in den Tableaus zu finden sind. Van Doesburgs Liste führt nämlich zwei Sonderkategorien – Zeitschriften von besonderem Interesse (bei Van Doesburg und in unserer Tabelle mit x markiert) und solche, die »(bewusst oder unbewusst) ein Quadrat führen«, ³⁶ sprich: explizit oder implizit konstruktivistischer Signatur à la »De Stijl« sind (bei Van Doesburg und in unserer Tabelle mit ◇ markiert).

35 Van Doesburg: *Tijdschriften en boeken*, S. 413f.; van Doesburg: *Toegezonden boeken en tijdschriften*, S. 492; Černík/Halas/Václavěk: *Časopisy*, S. 6.

36 Van Doesburg: *Tijdschriften en boeken*, S. 413.

Verzeichnen Van Doesburgs Listen eine von ihm gefilterte Übersicht von Zeitschriften, die er im Austausch erhalten hat, so bildet das Verzeichnis aus »Pásmo«, das in der ersten Ausgabe der Zeitschrift erschien, eher eine Wunschliste der Redaktion, die zum einen ihre Positionierung dokumentieren sollte, zum anderen vermutlich jene Zeitschriften umfasste, die zum Austausch gedachte Exemplare von »Pásmo« erhielten. Indessen zeigt auch dieses Verzeichnis, ähnlich wie die umfassenderen Bestandaufnahmen in »De Stijl«, in welchem Umfeld und in welcher weit gefächerten Konfiguration die Redakteure sich positionierten sowie Verwandtschaften und Affinitäten signalisierten.

Anders als in »Pásmo«, wo die Zeitschriften eher in willkürlicher Folge, und anders als in »De Stijl«, wo sie in alphabetischer Reihung angeführt werden, sind sie in der folgenden Übersicht nach Land und Erscheinungsort geordnet.

Zeitschrift	Erscheinungs- ort	Land	»De Stijl« 1924	»De Stijl« 1926	»Pásmo« 1924
Inicial. Revista de la nueva generación	Buenos Aires	AR	■	■	
Nosotros	Buenos Aires	AR			■
Proa. Revista de Renovación Literaria	Buenos Aires	AR			■
Martín Fierro	Buenos Aires	AR		■	
Egység, Irodalom, Művészet	Wien	AT			■
Ék	Wien	AT			■
Ma	Wien	AT	■ x ◇		■
Ça ira	Antwerpen	BE			■
Het Overzicht	Antwerpen	BE			■
Sélection	Antwerpen	BE			■
7 Arts	Bruxelles	BE	■	■	■
La Cité	Bruxelles	BE	■ x ◇	■	
Le Home. Revue mensuelle d'architecture et d'art décoratif	Bruxelles	BE	■	■	
Marie. Journal bimensuel pour la belle jeunesse	Bruxelles	BE		■	
La Nervie. Revue illustrée d'arts et de lettres	Bruxelles	BE			■

Le Thyrese. Revue d'art et de littérature	Bruxelles	BE	■	■	
Anthologie du groupe moderne de Liège	Liège	BE	■ X	■	
Das Werk	Zürich	CH	■	■	
A.B.C. Beiträge zum Bauen	Zürich-Thalwil/ Basel	CH	■ X	■	
Bytová Kultura	Brno	CZ	■	■	■
Pásmo	Brno	CZ	■ X	■	[■]
Salon	Brno	CZ			■
Stavitel. Měsíčník pro architekturu	Brno/Praha	CZ		■	■
Apollon	Praha	CZ			■
Disk	Praha	CZ	■ X		■
Host	Praha	CZ			■
Komunistická Revue	Praha	CZ			■
Rozmach. Katolický čtrnáctideník pro politiku a kulturu	Praha	CZ			■
Stavba. Měsíčník pro stavební umění	Praha	CZ	■ X	■	■
Trn. Satirický časopis studentů	Praha	CZ			■
Var	Praha	CZ			■
Veraikon	Praha	CZ			■
Volné směry	Praha	CZ			■
Život	Praha	CZ	■ X◇		
Die Aktion	Berlin	DE			■
Der Futurist	Berlin	DE			■
G. Zeitschrift für elementare Gestaltung	Berlin	DE	■ X	■	■
Das Kunstblatt	Berlin	DE			■
Melos	Berlin	DE		■	
Neue Kulturkorrespondenz	Berlin	DE			■
Qualität	Berlin	DE		■	
Sozialistische Monatshefte	Berlin	DE			■
Städtebau	Berlin	DE		■	

Der Sturm	Berlin	DE	■	■	■
Vešč' – Gegenstand – Objet	Berlin	DE			■
Wasmuth's Monatshefte	Berlin	DE			■
Žar ptica	Berlin	DE			■
Der Querschnitt	Berlin	DE			■
Gestaltung der Reklame	Bochum	DE	■ X◇		
Merz	Hannover	DE	■ X◇		■
La Revue Rhénane/ Rheinische Blätter	Mainz	DE			■
Aktiv Reklame	København	DK	■◇		
Pressen	København	DK	■ X◇		
Céltiga. Revista Gallega	Ferrol	ES			■
España	Madrid	ES			■
La Pluma. Revista Literaria	Madrid	ES			■
La Table ronde	Arras	FR			■
Tentatives	Grenoble	FR			■
Mercure de Flandre	Lille	FR		■	
Vouloir	Lille	FR			
La Fleuve	Lyon	FR	■		
La Houle. Organe bimestriel d'avant-garde et d'entraide autodidactique	Lyon	FR		■	
Manomètre	Lyon	FR	■ X		■
Mouton blanc	Lyon	FR			■
Les Vagabonds	Lyon	FR			■
391	Paris	FR	■ X		
Amour de l'art	Paris	FR			■
L'Architecture vivante	Paris	FR	■		
Arts et décoration	Paris	FR			■
L'Art vivant	Paris	FR		■	
Bulletin de l'amicale de l'école spéciale d'architecture	Paris	FR	■		

Bulletin de l'Effort Moderne	Paris	FR	■	■	
Cahiers d'art	Paris	FR		■	
Ciment Armé	Paris	FR		■	
Ciné pour tous	Paris	FR			■
Clarté	Paris	FR			■
Création	Paris	FR	■ X		
Le Disque Vert	Paris	FR			■
L'Effort moderne	Paris	FR			■
L'Esprit nouveau	Paris	FR	■ X		■
Europe	Paris	FR			■
L'Exutoire	Paris	FR		■	
Favorables Paris	Paris	FR		■	
Les Feuilles Libres	Paris	FR	■	■	■
Gazette des Sept Arts	Paris	FR			■
Les Humbles	Paris	FR	■		■
Images de Paris	Paris	FR	■ X		■
Interventions	Paris	FR	■		
La Libre Opinion	Paris	FR			■
Littérature	Paris	FR			■
Mercure de France	Paris	FR			■
Le Monde nouveau	Paris	FR			■
Montparnasse	Paris	FR	■	■	■
La Nouvelle Revue Française	Paris	FR			■
L'Œuf Dur	Paris	FR	■ X		■
L'Ordre naturel	Paris	FR			■
Paris-Journal	Paris	FR			■
Philosophies	Paris	FR	■ X		
La Revue d'époque	Paris	FR			■
La Revue moderne	Paris	FR	■		
La Revue surréaliste	Paris	FR		■	

La Revue universelle	Paris	FR			■
Russie Nouvelle	Paris	FR	■		
Udar. Chudožestvenno-literaturnaja chronika	Paris	FR	■		■
La Vie des Lettres et des Arts	Paris	FR	■ X		■
La Vie moderne	Paris	FR			■
Vient de paraître	Paris	FR			■
365	Budapest	HU		■	
Új Kultura	Budapest	HU	■ X		
Aristocrazia Futurista	Bologna	IT		■	
L'Aurora	Gorizia	IT	■		
L'Antenna	Milano	IT		■	
Bollettino Bibliografico Bottega di Poesia	Milano	IT	■		
L'Esame	Milano	IT	■		
Il Futurismo	Milano	IT			■
Poesia	Milano	IT			■
Cimento. Rivista della arti	Napoli	IT	■		
Rovente futurista	Parma	IT			■
Futuristi Italiani	Roma	IT		■	
Index Bragaglia	Roma	IT	■	■	
Noi	Roma	IT			■
Teatro	Torino	IT		■	
Nuova Venezia	Venezia	IT	■		
AS	Tokio	JP		■	
Mavo	Tokio	JP	■ X		
Laikmets Saturs	Riga	LV	■		■
Palms. A Magazine of Poetry	Guadalajara	MX	■	■	
Azulejos	Mexico	MX		■	
Sagitario	Mexico	MX		■	
Horizonte	Xalapa	MX		■	
Architectura	Amsterdam	NL	■		

Bouwkundig weekblad	Amsterdam	NL	■	■	
Wendingen	Amsterdam	NL			■
Het Bouwbedrijf	Den Haag	NL	■	■	
De Reclame	Den Haag	NL	■		
Toerisme	Den Haag	NL		■	
Het Woord	Den Haag	NL		■	
Orgaan V.A.N.K.	Den Haag/ Rotterdam	NL	■	■	
The Next Call	Groningen	NL	■ X		
Bouwen	Haarlem	NL	■	■	
Mécano	Leiden	NL	■ X◇		■
De Stijl	Leiden/ Den Haag	NL	[■]	[■]	■
Klei	Nijmegen	NL	■		■
Zwrotnica	Kraków	PL		■	■
Blok	Warszawa	PL	■ X◇		
Praesens	Warszawa	PL		■	
Contimporanul	București	RO	■	■	■
7 Dnei v' illjustračjach/ 7 Jours illustrés	Moskva	RU			■
LEF	Moskva	RU			■
Esperanto triumfonta	Edinburgh	UK			■
Garden Cities and Town Planning	London	UK	■		■
The S.4.N. Magazine	Northampton	UK	■ X	■	■
The Architectural Record	New York	US			■
Broom	New York	US			■
The Forum	New York	US			■
Futurist Aristocracy	New York	US			■
The Little Review	New York	US	■ X	■	■
Secession	New York	US	■ X		■
Pegasus	San Diego	US	■		
Zenit	Beograd	YU		■	■

Anhang 2

HET NETWORK	
Antwerpen :	(Berckelaers-Peeters) " Het Overzicht „ (Jozef Muls) " Vlaamsche Arbeid „
Amsterdam :	(Wijdeveld) " Wendingen „ (Groenevelt) " Het Getij „
Berlijn :	(Walden) " Der Sturm „ (v. Wedderkop) " Der Querschnitt „
Brazilië :	(Serge Milliet) " Klaxon „
Brussel :	(Bourgeois, enz.) " 7 Arts „ (Verwilghen) " La Cité „ (Hellens) " Le Disque Vert „
Lyon :	(Malespine) " Manomètre „
New-York :	(Andersen) " The Little Review „ (Thomas Mann) " The Dial „
Parijs :	(Beauduin) " La Vie des Lettres „ (Ozenfaut-Jeanneret) " L'Esprit [Nouveau „
Polen :	(Haddie Peiper) " Zwrotnica „
Rome :	(Prampolini) " Noi „ (Bragaglia) " Cronache d'Attualita „
Weenen :	(Lajos Kassak) " Ma „

1. »Het Overzicht«, Nr. 2, Bd. 2 (1924), S. 136

De Styl

Weimar

DER STURM

Berlin

BROOM

Berlin

DER GEGNER

Berlin

2x2

LA VIE DES LETTRES ET DES ARTS

Paris

ZENIT

Zagreb

Ča Ira

Brüsselles

L'ESPRIT NOUVEAU

Paris

CLARTE

Rome

MECANO

Weimar

DIE AKTION

Berlin

MA

Internacionális aktivista művészeti folyóirat • Szerkesztő: Kassák Lajos • Főszerkesztő: Josef Kalmer • Szerkesztőség és kiadóhivatal: Wien, XIII. Bezirk, Amalienstrasse 26. I. II • Megjelenés dátuma 1922 október 15 • Előfizetési ár: EGY ÉVRE: 35.000 osztrák kor., 70 szokol, 100 dinár, 200 lei, 500 márká • EGYES SZÁM ÁRA: 3000 osztrák korona, 7 szokol, 10 dinár, 20 lei, 50 márká • VIII. évfolyam, I. szám • A lapban megjelent cikkeket a szerző felel.

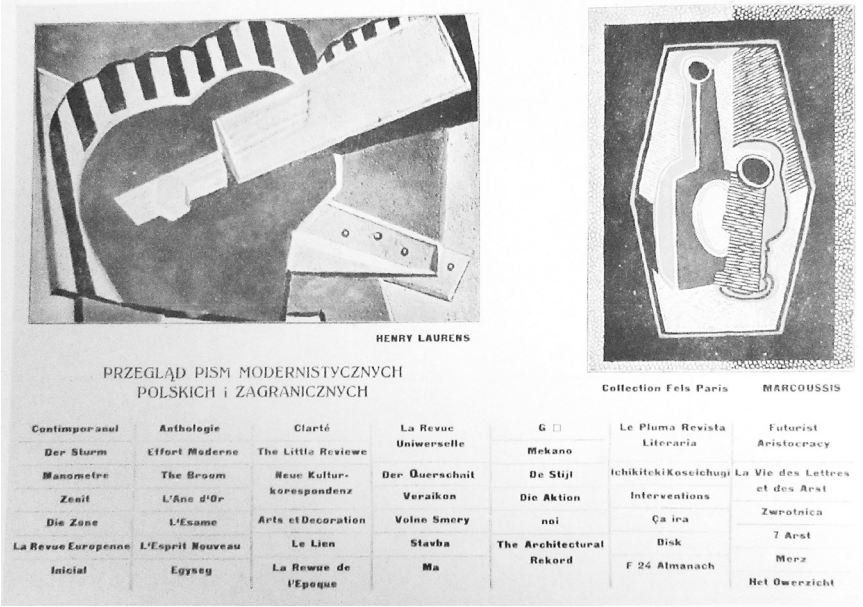
2. »Ma«, Nr. 1, Jg. 8 (1922), Rückseite Umschlag

T I J D S C H R I F T E N	
BLOK Varsovie-Pologne, Wapoina 20-39	MAVO Tokio, Kamiochiai 186
BOUWKUNDE Antwerpen, Van Luykenstraat, 61	MERZ Hannover, Waldhauserstrasse 5
CONTIMPORANUL Bucarest-Romanio, str. Trinitatii 29	PHILOSOPHIES Paris, rue de Douai 50
L'EFFORT MODERNE (Bulletin de) Paris, rue de la Baume 19	DER QUERSCHNITT Frankfurt a.M., Schillerstrasse 15
L'ESPRIT NOUVEAU Paris, rue du Cherche-Midi 3	LA ZONE (Pismo) Breslau (Tjesko-Slowinkje) Hrusnab. 10
INDEX (casa d'arte Bragaglia) Roma, via Avignonesi 8	DER STURM Berlin, Potsdamerstrasse, 134
MA Wien, Amalienstrasse 26	ZENIT Belgrado-Serbie, rue de Bitchanine 12
MANOMETRE Lyon, Cour Gambetta 49	LES FEUILLES LIBRES Paris, Avenue Victor-Hugo 81
LA VIE DES LETTRES Paris-Neully, rue de Chartres 20	HET GETIJ Amsterdam, Laing's Nekstraat 43
7 ARTS Bruxelles, Boulevard Leopold II 271	ANTHOLOGIE Lage, rue Khovénout, 104
REVUES MODERNISTES	

3. »Het Overzicht«, Nr. 22–24, Bd. 2 (1925), Rückseite Umschlag

L'AURORA REVUE FUTURISTE — DEL MOVIMENTO — FUTURISTA BULGARO — GIORNALI E PUBLICISTI — GORIA - VIA S. PIETRO, 8	ENERGIE FUTURISTE RIVISTA — GIORNALI E PUBLICISTI — TRIESTE - VIA S. ZACCARIA, 6/1
DER STURM RIVISTA BIELLE — GIORNALI E PUBLICISTI — BERLINO W. O. - POTSDAMERSTRASSE 134-4 — ESPOSIZIONE PERMANENTE	ZWROTNICA — GIORNALI E PUBLICISTI — KRAKOW (Polonia)
G. I. RIVISTA COSTRUTTIVISTA — RADICALISTA — Direttore: H. RICHTER - A. V. D. ROHE - S. SCHE - D. GABO - E. GRAEF BERLINO - FRIEDENAU - Buchenstr. 7	STAVBA RIVISTA INTERNAZIONALE — GIORNALI E PUBLICISTI — PRAGA - Kolkovna - 3
BULLETIN DE "L'EFFORT MODERNE" 17 19, Rue de la Baume - PARIS (8) - 10 numéros par an, 16 pages de texte, 28 reproductions En souscription, par an, 100 - Adresser les commandes à: M. L. ROSENBURG, 19, Rue de la Baume, Paris (8)	
7 ARTS SETTIMANALE DI CRITICA — GIORNALI E PUBLICISTI — Direttore: F. BOURMESTER - V. BOURMESTER — G. BOURMESTER - FLOURET - F. BOURMESTER BRUXELLES - Boulevard Leopold II, 271	BLOK RIVISTA D'ARTE — GIORNALI E PUBLICISTI — VARSAVIA - VIA — G. BOURMESTER - FLOURET - F. BOURMESTER BRUXELLES - Boulevard Leopold II, 271
LA VIE DES LETTRES ET DES ARTS Directori: NICOLA BEAUDOUIN e WILLIAM SPETH Abbonamenti Fr. 30 PARIS - 30, Rue de Chartres-Neully	WIADOMOSCI LITERACKIE — GIORNALI E PUBLICISTI — VARSAVIA - Eda 10, 12
DESTIJL REVUE ILLUSTRATE — GIORNALI E PUBLICISTI — — THEO VAN DOSSLAER — L'AJA (Olanda) - Kijkvloedstr. 18 Tel. 1111 - St. Willebr. H. Oude 1 - PARIS	MA REVUE ILLUSTRATE DEL — GIORNALI E PUBLICISTI — VIENNA - Amalienstrasse 110
MANOMETRE — GIORNALI E PUBLICISTI — Direttore: E. MALESPIRE LIONE - 49, Cour Gambetta	DAS KUNSTBLATT Direttore: P. WESTHEIM BERLIN-STIGLITZ - Albrechtstr. 75-6
DISK RIVISTA INTERNAZIONALE D'ARTE D'AVANGUARDIA Direttore: KREJCAR-SEIFERT-TEIGE PRAGA II - Cerna Ulice, 13a	HET OVERZICHT — GIORNALI E PUBLICISTI — ZEEHOUT - 18, Rue de Bitchanine
ZENIT RIVISTA INTERNAZIONALE — GIORNALI E PUBLICISTI — BERLINO - 134, Rue de Bitchanine	CONTIMPORANUL RIVISTA QUOTIDIANA — GIORNALI E PUBLICISTI — BUCAREST - Str. Trinitatii, 29

4. »Noi«, Nr. 6–9, Jg. 2 (1924), Rückseite Umschlag



5. »Blok«, Nr. 3–4, Jg. 1 (1924), S. 11



6. »Blok«, Nr. 8–9, Jg. 1 (1924), Rückseite Umschlag

ЧАСОПИСИ - REVUES	
С <i>Директор: Г. Вино</i> <i>Содержатель: Виноград</i>	Д <i>Директор: Михаил</i> <i>Виноград</i>
Д <i>Директор: Владимир</i> <i>Лавров</i>	Д <i>Директор: Игорь</i> <i>Козлов</i>
Е <i>Директор: Борис</i> <i>Козлов</i>	Г <i>Директор: Игорь</i> <i>Козлов</i>
Н <i>Директор: Борис</i> <i>Козлов</i>	Л <i>Директор: Евгений</i> <i>Козлов</i>
Л <i>Директор: Борис</i> <i>Козлов</i>	Л <i>Директор: Борис</i> <i>Козлов</i>
Л <i>Директор: Борис</i> <i>Козлов</i>	М <i>Директор: Борис</i> <i>Козлов</i>
М <i>Директор: Борис</i> <i>Козлов</i>	М <i>Директор: Борис</i> <i>Козлов</i>
Н <i>Директор: Борис</i> <i>Козлов</i>	П <i>Директор: Борис</i> <i>Козлов</i>
С <i>Директор: Борис</i> <i>Козлов</i>	Т <i>Директор: Борис</i> <i>Козлов</i>
З <i>Директор: Борис</i> <i>Козлов</i>	

7. »Zenit«, Nr. 25 (1924), ausfaltbare Halbseite der Rückseite des Umschlags

Literaturverzeichnis

- Asholt, Wolfgang; Fährnders, Walter (Hgg.): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*. Stuttgart, Weimar: Metzler 1995.
- Ball, Hugo: *Die Flucht aus der Zeit*. Zürich: Limmat Verlag 1992.
- Benson, Timothy (Hg.): *Central European Avant-Gardes. Exchange and Transformation, 1910–1930*. Cambridge (Mass.): MIT Press 2002.
- Benson, Timothy; Forgács, Eva (Hgg.): *Between Worlds. A Sourcebook of Central European Avant-Gardes, 1910–1930*. Cambridge (Mass.): MIT Press 2002.
- van den Berg, Hubert: *Kortlægning af det nyes gamle spor. Bidrag til en historisk topografi over det 20. århundredes avant-garde(r) i europæisk kultur*. In: *En tradition af opbrud. Avantgardernes tradition og politik*. Hgg. Tania Ørum, Marianne Ping Huang, Charlotte Engberg. Hellerup: Forlaget Spring 2005, S. 19–43.
- van den Berg, Hubert: *On the historiographic distinction between historical and neo-avant-garde*. In: *Avant-garde/Neo-Avant-garde*. Hg. Dietrich Scheunemann. Amsterdam, New York: Rodopi 2005, S. 63–74.
- van den Berg, Hubert: *Mapping old traces of the new. For a historical topography of 20th-century avant-garde(s) in the European cultural field(s)*. »Arcadia«, Nr. 2, Jg. 41 (2006), S. 331–351.
- van den Berg, Hubert: *The Early Twentieth-Century Avant-Garde and the Nordic Countries. An Introductory tour d'horizon*. In: *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1900–1925*. Hgg. H. van den Berg, I. Hautamäki, B. Hjartarson, T. Jelsbak, R. Schönström, P. Stounbjerg, T. Ørum, D. Agesen. Amsterdam, New York: Rodopi 2012, S. 21–63.
- van den Berg, Hubert: *Die Avantgardetradition dem Konformismus abgewinnen, der sie längst überwältigt hat? Einige Anmerkungen zum Avantgardebegriff im frühen 21. Jahrhundert*. In: *Avantgarde und Modernismus. Dezentrierung, Subversion und Transformation im literarisch-künstlerischen Feld*. Hg. Wolfgang Asholt. Berlin, New York: De Gruyter 2014, S. 295–326.
- van den Berg, Hubert: *Avant-garde Art as Art at the Service of the Revolution. On Pure Art and ›Tendenzkunst‹ as Two Answers to the Question: ›Should the New Art serve the masses?‹*. In: *The Shadow of War. Political Art in Norway. Under krigens skygge. Politisk kunst i Norge 1914–2014*. Hg. Kari J. Brandtzæg. Oslo: Teknisk Industri 2015, S. 54–82.
- van den Berg, Hubert: *›(Historische) Avantgarde‹ als ›Avantgarde‹. Anmerkungen zu einem Traditionszusammenhang aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts*. In: *Avantgarden und Avantgardismus. Programme und Praktiken emphatischer kultureller Innovation*. Hgg. Andreas Mauz, Ulrich Weber, Magnus Wieland. Göttingen: Wallstein; Zürich: Chronos 2018, S. 77–97.
- van den Berg, Hubert: *Lajos Kassák, the Viennese edition of MA and the »International« of avant-garde journals in the 1920s*. In: *Art in Action. Lajos Kassák's Avant-Garde Journals from A Tett to Dokumentum (1915–1927)*. Hgg. Eszter Balázs, Edit Sasvári, Merse Pál Szeredi. Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum / Kassák Múzeum 2018, S. 9–31.
- van den Berg, Hubert: *The Future of Avant-Garde Studies. A European Round Table with Wolfgang Asholt, Peter Bürger, Éva Forgács, Benedikt Hjartarson and Piotr Piotrowski*. »Journal of Avant-Garde Studies«, Nr. 1, Jg. 1 (2020), S. 115–150.
- van den Berg, Hubert: *Dorleijn, Gillis: Modernism(s) in Dutch literature*. In: *Modernism*. Hgg. Vivian Liska, Ásraður Eysteinnsson. Amsterdam (Philadelphia): Benjamins 2007, S. 967–990.

- van den Berg, Hubert; Fähnders, Walter (Hgg.): *Metzler Lexikon Avantgarde*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2009.
- Berlewi, Henryk: *Międzynarodowa wystawa sztuki w Düsseldorfie*. »Nasz Kurjer«, Nr. 209, Jg. 3 (2. August 1922).
- Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974.
- Bürger, Peter: *Die Brücke – eine avantgardistische Bewegung?* In: *Die Brücke in Dresden 1905–1911*. Hgg. Birgit Dalbajewa, Vivian Endicott Barnett. Köln: König 2001, S. 46–51.
- Černík, Artuš; Halas, František; Václavěk, Bedřich: *Časopisy*. »Pásmo«, Nr. 1, Jg. 1 (1924), S. 6.
- van Doesburg, Theo: *Revue der Avant-garde [Frankrijk]*. »Het Getij«, Nr. 1, Jg. 6 (1921), 1. Hälfte, S. 109–112.
- van Doesburg, Theo: *Revue der Avant-garde. Duitsland*. »Het Getij«, Nr. 3, Jg. 6 (1921), 1. Hälfte, S. 193–200.
- van Doesburg, Theo: *Revue der Avant-garde. België*. »Het Getij«, Nr. 1, Jg. 6 (1921), 2. Hälfte, S. 25–29.
- van Doesburg, Theo: *Revue der Avant-garde. Italië [I]*. »Het Getij«, Nr. 6, Jg. 6 (1921), 2. Hälfte, S. 138–141.
- van Doesburg, Theo: *Revue der Avant-garde. Italië [II]*. »Het Getij«, Nr. 1, Jg. 7 (1922), S. 13–15.
- van Doesburg, Theo: *Tijdschriften en boeken*. »De Stijl«, Nr. 8, Jg. 6 (1924), S. 413–414.
- van Doesburg, Theo: *Toegezonden boeken en tijdschriften*. »De Stijl«, Nr. 75–76, Jg. 7 (1926), S. 492.
- Enzensberger, Hans Magnus: *Die Aporien der Avantgarde*. »Merkur«, Nr. 171, Jg. 16 (1962), S. 401–424.
- Felsch, Philipp: *Der lange Sommer der Theorie. Geschichte einer Revolte 1960–1990*. München: C. H. Beck 2015.
- Greenberg, Clement: *Avant-garde and Kitsch*. »Partisan Review«, Nr. 5, Jg. 6 (1939), S. 34–49.
- Hoek, Els (Hg.): *Theo van Doesburg. Oeuvrecatalogus*. Utrecht: Centraal Museum; Otterlo: Kröller-Müller-Museum 2000.
- Hoffmeister, Christine; Suckow, Christian (Hgg.): *Revolution und Realismus. Revolutionäre Kunst in Deutschland 1917 bis 1933*. Berlin: Staatliche Museen zu Berlin 1978.
- Kuusinen, Otto Ville: *Fundamentals of Marxism-Leninism. Manual*. Moscow: Foreign Languages Publishing House 1960.
- Schmidt-Burkhardt, Astrit: *Stammbäume der Kunst. Zur Genealogie der Avantgarde*. Berlin: Akademie-Verlag 2005.
- Schwitters, Kurt: *Merz (Für den ›Ararat‹ geschrieben 19. Dezember 1920)*. »Der Ararat«, Nr. 1, Jg. 2 (1921), S. 3–9.
- Schwitters, Kurt: *Nationale Kunst*. »Het Overzicht«, Nr. 22–24, Bd. 2 (1925), S. 168.
- Seuphor, Michel: *Knaurs Lexikon der abstrakten Malerei*. München, Zürich: Droemersch Verlagsanstalt, Th. Knaur Nachf. 1957.
- Waetzoldt, Stephan; Haas, Verena (Hgg.): *Tendenzen der Zwanziger Jahre. 15. Europäische Kunstausstellung Berlin 1977*. Berlin: Reimer 1977.

Aleksandar Mijatović

Sveučilište u Rijeci, aleksandar.mijatovic@ffri.uniri.hr

Knotting Loops in the European Avant-Garde(s)

The Poetic Image in Ezra Pound's, A. B. Šimić's and André Breton's Anti/Ana-Aesthetics, and its Relation to Painting

Current attempts to revise the avant-garde are indivisible from reconsidering its theory.¹ A premise of understanding the avant-garde is that it is ideologically opposed to the idea of art, although it is disputable whether the theory alone dispels this idea. This paper does not answer such questions directly, but explains the plurality of avant-garde movements and their transnational character. In pursuing this methodology, it delves into diverse poetic and aesthetic conceptions that yield particular distinctive movements. The principal object of avant-garde theory is the diversity of the aesthetic and poetic concepts that have emerged from its various movements.

The avant-garde's radical character is taken as commonplace and, to a certain extent, an unquestioned premise in literary and historical scholarship. Its thesis should therefore be questioned precisely to maintain what makes the avant-garde challenging and provocative, as its

The essay offers a (re)construction of an avant-garde network consisting of imagism, expressionism, and surrealism in literature and art. It proposes a reassessment of Ezra Pound's and André Breton's concepts of the poetic image, and compares them to their counterpart in the writing and poetry of Croatian expressionist writer Antun Branko Šimić. Through this reconstruction of one node in the avant-garde network, the paper proposes a theory of avant-garde as a twofold structure of de-figuration and transfiguration, which performs the role of re-figuring reality. This proposal solves a principal tension in Peter Bürger's argument expounded in *Theorie der Avantgarde*.

1 The publication of this paper is supported by the Croatian Science Foundation, under the project IP-2018-01-7020 *Literary Revolutions*.

radical character is based on how it conceives itself as art, and its relation to reality.

Avant-garde works have a two-tiered structure: first, they question the representation's status and undermine its mimetic rendering of life; second, this anti-mimetic stance is presented as a way to regain life. Avant-garde works break the representational illusion, to show life outside recognisable forms; they disconnect from the common way of representing reality to reconnect with the real, which evades representation. This two-tiered structure is operative both in avant-garde poetics and concomitant theoretical accounts.

The anti-aesthetic should not be taken as merely antagonistic, although the prefix ›anti-‹ indicates opposition. To avoid this, I will insert the prefix ›ana-‹. Ana-aesthetics connotes a switch in perspective that transforms the object. De-figuration, a conflict driver of avant-garde (seen both in abstractionism and cubism), would be impossible without the transfigurative effects of its artistic practices. To oppose, avant-garde primarily transforms. That duality of opposition and transformation solves a principal tension in Peter Bürger's *Theorie der Avantgarde* (1974), wherein the avant-garde is defined as a rupture in the notion of art in terms of organic unity. Avant-garde writers propose to break the organic unity and totality of works of art. Bürger's elaboration clarifies how a work of art as an organic unity is *displaced*, but does not specify with what it is *replaced*. His theory of the avant-garde therefore does not explain how its artistic praxis is reconnected with life.

Since avant-garde works possess a twofold structure of de-figuration and transfiguration, they play a role in re-figuring reality and life. Reality is not given by figures, wherein both remain intact. Instead, the art reassesses reality by reconsidering figuration, or even rejecting it, as the prefix ›re-‹ suggests. This double reassessment simultaneously transforms both representation and reality.

At the threshold of neo-classicism and romanticism, Lessing introduced a demarcation between poetry and art, verbal and visual representation, defining poetry as temporal and painting as spatial. Horace's classic ideal of the interconnection of poetic language and the visual image, famously stated as ›ut pictura poesis‹, resurfaced in Baudelaire's dual role of the artist as poet and art critic. As a poet, the artist crosses the boundaries of verbal and visual representation; as an art critic, he assumes art is a pattern to be followed by writers when creating a verbal representation. Baudelaire's *The Painter of Modern Life* can be read as a monograph of the painter Constantin Guys, and a representation could be constructed that would aptly present modern life: i.e., capture its modernity.

According to Baudelaire, modernity is transitory, fugitive, and contingent; the half of art that is not eternal and immutable. The ephemeral side of modern life cannot be captured without showing its immutability, which is necessarily infused with variation. Contrary to Lessing's division of painting and poetry on the contrasting axes of spatiality and temporality, Baudelaire demonstrates that the two representations are entangled in their attempt to restore the multifarious character of modern life. Guillaume Apollinaire, the precursor of avant-garde movements, develops Baudelaire's idea of the dual role and function of the artist. The dualities of writer/artist and critic, verbal and visual representation, and art and life are inherited by a variety of avant-garde movements that strive to annul the distance between artistic practice and life.

The avant-garde revision of verbal representation is paired with the restoration of the multitudes of life, and this two-layered structure is common to all its movements. To perform this dual role, avant-garde writers alter verbal representations according to paintings and plastic art. This mutual contamination cannot be conceptually grasped with the term intermediality, because such interplay of representational modalities is more than the displacement of verbal and visual in the contrasting representational domains. Moreover, its internal displacement unfetters and restores suppressed verbal, visual, and plastic layers.

1. Pound: A radiant node of images

In *Gaudier-Brzeska: A Memoir* (1916), Ezra Pound compiles his essays on vortex theory. To avoid using poetic language as an ornament, he defines the linguistic image as a ›primary pigment‹, and gives a complex definition of it as a word beyond formulated language. Image is a fusion of verbal and visual registers of representation; word metamorphoses into image when language passes from ornamentation to exploration.

Vorticism does not seek to break with the preceding tradition, but with contemporaneous futurism. Pound sees futurism as accelerated impressionism, and vorticism as intensive art juxtaposed with cubism and abstract painting. Consequently, he constructs the poetic image as a constellation of poetry, painting, sculpture, word, color, and shape.

To distinguish image and idea, Pound states that image is a vortex ›from which, and through which, and into which, ideas are constantly rushing‹.² Here, the image-vortex is a passage of defiguration, refiguration, and trans-

2 Pound: *A Critical Anthology*, p. 57.

figuration.³ It turns from its preordained object to itself and refigures its relationship to the former,⁴ then entices a new way of seeing that is not simply perceiving a familiar object as unfamiliar. Having detached itself from the object the image is then reconnected, but not in the false fidelity of an external relationship; instead, the image returns to itself and transforms the object. To summarize this concept of the image, Pound uses Aquinas' scholastic formula ›Nomina sunt consequentia rerum‹, which simultaneously refers to the principle of the poetic image and vorticism as a literary movement.⁵

The construction of the poetic image is, at the same time, a description of the avant-garde movement; a spiral of simultaneous to-ing and fro-ing, going backward and forward, and revolving around an empty centre. Pound connects vorticism to analytic geometry, which can create forms. Art as »the organization of forms is a much more energetic and creative action« than the »copying or imitating of light on a haystack«.⁶ It produces meaning, rather than stemming from the established: »The image is itself the speech. The image is the word beyond formulated language.«⁷ While forms in analytic geometry are independent of being, art brings forms into being. It does so not simply by bringing forth a transformation of being; the artistic form or image-vortex surpasses the detachment between art and life. Pound sharply distinguishes the image-symbol from the image-vortex: »The symbolist's symbols have a fixed value, like numbers in arithmetic, like 1, 2 and 7. The imagiste's images have a variable significance, like the signs a, b, and x in algebra.«⁸ The meaning of symbols is pre-given and immutable, while the image-vortex empties itself to create a form that requires content to be assigned. Simultaneously, it renders this newly established attachment of content to form unnecessary.⁹

Yet, Pound introduces an internal divide in the image-vortex's distinction between the algebraic and geometric image: »By the ›image‹ I mean such an equation; not an equation of mathematics, not something about

3 See Albright: *Quantum Poetics*, p. 175. This triadic structure connects with Cantos, whose triplex recurrence Pound describes as »subject and response and counter-subject in fugue«. The vortex triplet may have an equivalent in the poetic triad of phanopoeia, melopoeia, and logopoeia. For this interpretation, see Grey: »*Radiance to the White Wax*« and Pound: *Literary Essays*, p. 25.

4 According to Albright (*Quantum Poetics*, p. 177) the vortex is a »unit of metamorphosis«; »the kind of turning in which something turns into something else«.

5 »[...] and never was that statement of Aquinas more true than in the case of the vorticist movement.« Pound: *A Critical Anthology*, p. 57.

6 Ibid.

7 Ibid.

8 Ibid., p. 49.

9 »What the impressionists dispersed, the Vorticists will gather again, without resolidifying to inert matter. A vortex is simply a wave that redounds back on itself.« Ibid., p. 173.

a, b and c having something to do with form, but about sea, cliffs, night, having something to do with mood.«¹⁰ The geometric image is reconnected with the image-pigment:

The Image is the poet's pigment! The painter should use his color because he sees it or feels it. I don't much care whether he is representative or non-representative. He should depend, of course, on the creative, not upon the mimetic or representational part in his work. It is the same in writing poems, the author must use his image because he sees it or feels it, not because he thinks he can use it to back up some creed or some system of ethics or economics.¹¹

To a certain extent, image-pigment relies upon the geometric image, wherein the distinction between image and idea is revised. Image detaches ideas from their established conceptual field, to entice their emergence anew. The image-vortex bends ideas, spinning them to make an empty point at its centre. This curving movement does not simply depict familiar things in an unfamiliar way, but produces a new way of seeing. Pound differentiates between thinking in preordained ways and seeing and feeling, to which it is not possible to reattach familiar notions and meanings. The image-vortex is therefore a new way of seeing, without a corresponding object.

A shift occurs from image-pigment to image-geometry: »It is the circle. It is not a particular circle, it is any circle and all circles. It is nothing that is not a circle. It is the circle free of space and time limits. It is universal, existing in perfection, in freedom from space and time.«¹² There is no congruity between space and a circle; space alone is not a circle, although it is delineated as one. This atemporal form is then reinserted into the temporal flow, in which space can be outlined in any form whatsoever; it creates a circle without being one. The being therefore appears as the circle, without resembling the circle. Pound rejects symbolism, impressionism, and futurism not for resembling life, but for not being similar enough to it. While image-ideas dissemble, the resemblance that vorticism creates with the image-vortex is not founded on similarities.

2. Šimić: From abstraction as an image to the image as abstraction

Like his European peers, Croatian avant-garde poet Antun Branko Šimić assumes the dual role of writer (poet) and art critic. His writings on painting and poetry contain typical avant-garde distinctions between art and beauty,

10 Ibid., p. 57.

11 Ibid., p. 51.

12 Ibid., p. 56.

and imitation and creation. As Pound uses the artistic notion of pigment, Šimić, perhaps under Worringer's influence, uses the term abstraction. From 1916 to his premature death in 1925, Šimić as art critic in the mould of Baudelaire and Apollinaire, reported from Zagreb's *Spring saloon* (*Proletni salon*), which exhibited the works of prominent Croatian and other Yugoslav painters.

In Šimić's writings about these works, his theory of the poetic image undergoes various conceptual shifts. As an avant-garde writer and artist, Šimić distinguishes between the forms of nature and art. Man is removed from things in nature, because he encounters them in a way that is reduced by practical use or external knowledge. That conception is akin to Pound's difference between two types of man:

There are two opposed ways of thinking of a man; firstly, you may think of him as that toward which perception moves, as the toy of circumstance, as the plastic substance receiving impressions; secondly, you may think of him as directing a certain fluid force against circumstance, as conceiving instead of merely reflecting and observing. One does not claim that one way is better than the other, one notes a diversity of the temperament. The two camps always exist.¹³

Šimić's passage from perception to conception is an act of abstraction: things are abstract when they are unfettered from practical use and external knowledge:

Two kinds of form: natural forms and art forms. The forms of natural things are mute, soundless, dead to most people. If the natural things are to evoke those soul-movements in us that they had evoked before we killed their life by the practical use or external knowledge of them, we must free them from that use and knowledge. Make them as abstract as possible. De-objectify. The artist reifies things. The artist removes what had hitherto prevented the perception of their inner voice. The artist makes them abstract, lifts them into a higher world; the resurrection of things. The resurrection of things, their de-objectification, does not mean the external so-called beautification of things. The tree painted on the canvas is liberated, de-objectified, no longer a thing of practical use, but of spiritual use. The word water in a poem no longer evokes drinking water or the water that moves a mill wheel. The tree, the water... are now forms whose inner voice enters our soul with ease.¹⁴

Šimić calls this liberation »the resurrection of things« (»vaskrsenje stvari«), just as Shklovsky describes the liberation of words from their referential function as a resurrection of words. Similar to Pound, he contrasts this with ornamentation. When a person conceives switches from perceptual to conceptual representation, he grasps things through the subtraction of layers

13 Ibid., p. 54.

14 Šimić: *Proza II*, p. 99. All English translations from Croatian and French editions in this paper are by A. M.

that all but obscure them. For Šimić, to dereify reality is to restore things to expression, through the coinciding deformation and transformation of lines and colors in painting, and words in poetry. This twofold movement reveals how an individual's spirit reconnects with the immediacy of things.

In his report *Painting and Geometry* (*Slikarstvo i geometrija*) Šimić follows Guillaume Apollinaire's parallel between geometry in painting and grammar in poetry. Neither geometry nor grammar emulates reality; rather, both are the imposition of a new order. Šimić begins with the incommensurability between the painted object, or nature, i.e., the »optical image, which is in front of a painter's eyes«, and painting, »which emerges from under the paintbrush«. ¹⁵ Abstraction is inherent to the relationship between an optical and painted image. Since every object undergoes a series of transformations in its transposition to the canvas, resemblance is achieved through abstraction, or by dissimilar means. Like Pound and Breton, Šimić argues that images disclose their dissembling effects, undercutting the similarity between object and painting. He is, however, closer to the former than the latter in pinpointing the comparison between science and painting, for both use abstraction to pursue truth. For Šimić, realism and cubism therefore exercise abstract devices in the creative process.

The dichotomy of the optical-painted image differentiates the incompatible orders of the natural world from those of art. In rendering nature, the painter uses combination or composition. Here, the former mechanically transposes reality and the latter organically liberates art from imitating natural forms, and releases color and line from the object. Organic composition subordinates the natural order to the artistic one. Deformation disentralls art from imitation, while transformation is a displacement of natural order by the artistic composition. Šimić's organic does not denote the living, and painting restores life only in a mechanical combination »that gives life to the image«. ¹⁶ The task of the image is not to restore life, but to impose an order previously foreign to it: the composition of the image as unbinding colors and lines from that »other order«. Yet, this removal from the object does not aim to bring forth »[an]other world«. ¹⁷ Art is not an escape from the world, but its transformation.

In the *New German Poets* (*Novi njemački pjesnici*) survey of German expressionism, Šimić repeats the contention that all paintings are abstract, including impressionist ones, which are often seen as opposed to abstraction.

¹⁵ Ibid., p. 464.

¹⁶ Ibid., p. 421.

¹⁷ Ibid. p. 426.

Although Šimić and Pound differentiate impressionism and cubism from abstract painting, to Šimić abstraction is a set of devices ingrained in every painting. He reflects on the interchangeability between abstract poetry and expressionism, and concludes that every lyric is abstract, as is every word, as »a constitutive part of the poem«.¹⁸ He transfers the dichotomy of the optical-painted image to poetry, which no longer »describes« but »distills« to »synthesize« sensations.¹⁹ Poetry is no longer an expression of reality, but its transformation, which occurs as the recasting of words in »more primary expressions«, similar to cries.²⁰ As abstract units of language that convey familiar notions, words undergo another abstraction as deformation. Just as colours and lines are removed from the object, words are enfranchised from denotation; delaminated from their denotative content to recover the image as their uncharted origin. This remote origin of words recovers their closeness to things. Despite revisiting this speculation on the birth of language from primal screams, Šimić carefully distinguishes it from the figurative power of speaking, because this stripping of words from their descriptive layers »has nothing to do with [...] *licentia poetica*«.²¹ Šimić delineates expressionism from speculation on language as a gradual evolution of primal screams, with metaphorical content rendered in literal denotation. In his review of Gottfried Benn, he claims that Benn's lyric aims to recover primordial origins and reinstate the non-human in humans, by »mourning for not being forebears of our forebears«.²² Detaching the word from its »descriptive character« and recovering it as an »associative motive« is language's resurfacing from the »irrevocable past« to its contemporaneity.²³ Šimić underscores Benn's distinctions between description and association, and character and motive. These dichotomies form the complex concepts of word-description-character and word-association-motive, in which the former represents the world, and the latter engages with it. Literature that uses the first complex imitates the world, while the second transforms it, reducing words to distilled expressions of engagement. Šimić describes a non-representational man, without a »brain, thought and prayers«, which are »obstacles to life«.²⁴ This man – moulded on Nietzsche's Dionysian man who overcomes his humanity – precedes representational man, and adjusts

18 Šimić: *Proza II*, p. 290.

19 Ibid., p. 291.

20 Ibid.

21 Ibid., p. 292.

22 Ibid., p. 305.

23 Ibid.

24 Ibid., p. 304.

expressions to become inert, lifeless vehicles of a figurative apprehension of the world, transmogrified into notions. Words are not expressions: rather, they are deformed into expressions, and this disfiguration entices a transmutation of reality. Šimić, in his brief yet dense critical assessment of German expressionism, develops a variety of images pertaining to this two-tiered process of disfiguration-transfiguration and deformation-transformation. In the phase of disfiguration and deformation, expressions turn a »death mask« into a »live face«, in the process of the »resuscitation of words from everyday speech«.²⁵ In the concomitant phase of transfiguration and transformation, expressions are an »unmasking, disclosing of the real face of things«.²⁶

3. Breton: From the image of nowhere to the unseen reality

In *Surrealism and Painting* (*Le Surréalisme et la peinture*, 1928) Breton introduces the notion of an interior model (›modèle intérieur‹). Although he proceeds with the traditional metaphysical dyad of interiority and model, he does not define painting as an internal creation of an external model. Instead, his interior model is an internalisation of a model created without concepts or representations. The subject does not internalise the representation and concept of the model; it internalises how the model and subject act or could be acted upon, and how the latter could act upon the former. Fusing the vocabulary of *Manifesto of Surrealism* (*Manifeste du surréalisme*, 1924) and *Surrealism and Painting*, the interior model shifts with the man, and is therefore a function of movements.

In Breton's argument in the 1924 *Manifesto of Surrealism*, he first renounces logic as giving an exhausted image of reality, which it builds on the basis of equivalences. He then praises Reverdy for building an image on the juxtaposition of distant realities, despite contesting his poetic image on the grounds that it rests on »a posteriori aesthetics«²⁷ that confuses effect for cause.

Breton contests Reverdy's thesis that images are the creation of the mind, and argues that juxtapositions are made involuntarily, not intentionally evoked. The conjunction of distant realities is not seized consciously. Despite Reverdy's rejection of comparison, he asserts that images are not the creation of subjectivity existing in advance, but that subjectivity is the

25 Ibid.

26 Ibid., p. 301.

27 Breton: *Manifestoes of Surrealism*, p. 21.

effect of inadvertent juxtapositions, born from the spark that arises when two distant realities are connected. Juxtapositions are unpremeditated and fortuitous, and the mind is born from the light of images as a »luminous phenomenon«.²⁸ In this reading, the mind and images are spawned simultaneously, but the former is dazed and illuminated by the latter. Exposed to images, the mind temporarily immerses in the night, and is elucidated by its obscurity. Breton describes this switching between day and night as a coincidence of deformation and transformation. The mind is first dazzled by the luminous power of images that both enthrall and steer it; it is subordinated to images, and accepts their »supreme reality«.²⁹ This reality of images then expands the limits of the mind, which is enlightened by being enfolded in obscurity, leaving it briefly blindfolded until the spark that occurs when remote realities connect ignites subjectivity.

This paper reframes Breton's revision of the philosophical and artistic complex in Blanchot's discussion on the window, which appears in the latter's theoretical and fictional writings. The metaphor of the window was developed during the Renaissance by Alberti and Filarete in art, and by Descartes in philosophy, as a privileged space that contains the constitution of the subject and its relation to objects. The window was conceived as a place of distance, isolation, and transparency, and refers to the dematerialisation of representation, which immediately reveals what is represented.

Conversely, Blanchot engages the window metaphor to define the image as an indefinite space of proximity and distance. This paradoxical topology is important for understanding the notion of space in literature. Blanchot rejects the notion of vision that is modelled on that of mind, and that grasps objects like the frame of the window cuts a scene from the flux of being. Instead, he insists upon the impossible experience of fascination and attraction. Blanchot's elaboration can be seen as a series of steps: 1. Blanchot's notion of the image as a cadaver is insufficient to explain how the imaginary disintegrates the visual experience of fascination and attraction. 2. Blanchot's notion of the image as a window differs from Alberti's perspectival and geometric space. 3. Blanchot's notion of the image must be distinguished from romantic and surrealist notions of the image as a passage to another world.

Blanchot's window transforms the classical metaphor of the pane as a transparent medium into the imaginary as a condition of seeing. Following his attempt to liberate seeing and speaking from metaphysics and the

28 Ibid., p. 37.

29 Ibid.

epistemology of concealment and revelation (*The Infinite Conversation / L'Entretien infini*, 1969), the visual and linguistic order is established as disparate series.

The image of the cadaver is not a reductive way of understanding Blanchot's notion of the imaginary; his discussion with Hegel, Kojève, and Mallarmé in *Literature and the Right to Death (La Littérature et le droit à la mort*, 1949) declares that the act of naming is considered one of killing. Further, Blanchot's notion of the imaginary stands in contrast to Sartre's, which insists upon dematerialising annihilation as fundamental to the imaginary. Conversely, Blanchot's window is related to the notion of image-as-cadaver, which he elaborates in *Two Versions of the Imaginary (Les deux versions de l'imaginaire*, 1951), the addendum to *The Space of Literature (L'Espace littéraire*, 1955). The scene, like the cadaver, is simultaneously absent and present, both visible and invisible through the window pane. In this way, the cadaver and the pane create an interstitial space between here and nowhere, a nothingness that, contrary to Sartre's notion of the imaginary, possesses material properties – a ›no-thing‹. The cadaver and the window are ›neutral doubles‹, which do not resurrect absent objects through re-presentation; rather, they place the spectator-reader into the relation of ›absence as a presence‹.³⁰ The dispossession of the object in the cadaver and window metaphors is related to that of the subject who does not see the represented object (a once-living man, or a scene through a window pane), but only the impossibility of seeing. The subject is simultaneously seeing and blinded, experiencing the obscurity of the ›other night‹, or ›where dissimulation becomes appearance‹ (›où la dissimulation se fait apparence‹).³¹ That nowhere, incessantly present yet inapproachable, is found in the literature: ›it is not beyond the world, but it is not the world either‹ (›elle n'est pas au-delà du monde, mais elle n'est pas non plus le monde‹).³²

In an essay on surrealism, Blanchot states that in the indefinite space of the literature of proximity and distance, the value of nothing (›rien‹) is discovered, as ›the proper object of poetry and freedom both‹ (›objet propre de la poésie et de la liberté‹).³³ Blanchot wrote two important essays on surrealism, and his admiration of the movement is rooted in Breton's attempt to define the poetic image (*Manifesto of Surrealism*) and ›modèle intérieur‹ (*Surrealism and Painting*) outside the reconciliatory model of

30 Blanchot: *L'Espace littéraire*, p. 275.

31 Ibid., p. 208.

32 Blanchot: *La Part du feu*, p. 317.

33 Ibid., p. 101.

Hegel's dialectics. Breton and his followers insisted upon maintaining the difference between the most distant realities. The surrealist image is not a representation but a conductor between potentials, which brings distance to proximity without abolishing it. The surreal is therefore not ›somewhere else‹; rather it is present, more real than the real itself, as the prefix ›sur-‹ (lat. ›super-‹) suggests. In the late 1930s, Breton adopted Bachelard's notion of superrationalism as complementary to that of surrealism.

Both Blanchot and the surrealists reject the reduction of the image to language. Breton sharply and explicitly distinguishes the poetic image from metaphor, while Blanchot attempts to liberate speaking and seeing from intentionality, imitation, and representation. This attempt is stated most explicitly in »To speak is not to see« (»Parler, ce n'est pas voir«).³⁴

For Reverdy, even if the image is a creation of the mind, it still represents reality. In surrealist activity, the mind is the effect of images, and no longer ›draws‹ shapes, but ›traces‹ vague outlines: »I would plunge into it, convinced that I would find my way again, in a maze of lines which at first glance would seem to be going nowhere. And, upon opening my eyes, I would get the very strong impression of something ›never seen‹.«³⁵ The image is not a familiar shape, but a maze of lines that leads nowhere, lacking a recognisable form. It is an abstract line, liberated from representing familiar and known objects. The whole world is present as unknown, and as never seen. Breton's dichotomy of drawing and tracing is elaborated in Šimić's art critiques as an abstraction. For the latter, abstraction is not seeing otherwise, but otherwise than seeing. To reiterate Blanchot's notion of the image in surrealist and expressionist contexts, blindness as an ›intimate alien‹ is within sight: »This is the most beautiful night of all, the lightning-filled night: day, compared to it, is night.«³⁶

As a preordained result of the mind, Reverdy's poetic image suppresses differences and distances between realities. Breton moves away from this notion in search of the image that will crack itself to break through to the other side of reality. Yet, this beyond is within reality, simultaneously intimate and alien to it, and should be released as an exteriority concealed inside the real. The surrealist image combines the various aspects of reality, and simultaneously maintains the distance between them. The poetic image captures the irreducibility of these sides, decomposing reality to compose its

34 Blanchot: *L'Entretien infini*, p. 43.

35 Breton: *Manifestoes of Surrealism*, p. 21.

36 *Ibid.*, p. 38.

new image. Breton depicts the destruction of representation, and his image of destruction and destruction of the image reconstructs reality.

Breton defines the image as a flash or spark,³⁷ Pound as a vortex, and Šimić as an abstraction. Only an abstract image that no longer represents can dereify reality. If the image is a flash, the new reality may be grasped in an instant, against the background of the reality it surpasses. The reality that is yet to be surmounted is, at the same time, a mean to go beyond it. This reality is conditional upon the instantaneousness of the image as a spark (in which something appears in the transitory flash) to maintain its newness.³⁸ By introducing the temporality of the instantaneous image, Breton attempts to desynchronise the simultaneity of destructive and constructive movements of representation. Similarly, Pound and Šimić create the image as a disconnection from everyday reality and a reconnection with its multifaceted character, which resists submission under a unifying principle. The radical character of the avant-garde is retained in the limited space of decomposition and recomposition, and destruction and construction.

References

- Albright, Daniel: *Quantum Poetics: Yeats, Pound, Eliot, and the Science of Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press 1997.
- Blanchot, Maurice: *La Part du feu*. Paris: Gallimard 1949.
- Blanchot, Maurice: *L'Espace littéraire*. Paris: Gallimard 1955.
- Blanchot, Maurice: *L'Entretien infini*. Paris: Gallimard 1969.
- Breton, André: *Manifestoes of Surrealism*. Trans. Richard Seaver and Helen R. Lane. Michigan: University of Michigan Press 1969.
- Gery, John: »Radiance to the White Wax«: *The Imagist Contradiction between Logopoeia and Phanopoeia*. In: *Imagism: Essays on its Initiation, Impact and Influence*. Eds. John Gery, Daniel Kempton, H. R. Stoneback. New Orleans: University of New Orleans Press 2013, pp. 127–141.

37 »The particles, usually suspended in a liquid, were illuminated with a strong light. The particles scatter this light, and their movements are seen only as flashes against a dark background. The ›constituent substance of poetry‹, Pound wrote of in his ›Wisdom of Poetry‹ essay, the ›dynamic particles, si licet, this radium‹ (BLL 73), bears more than just a passing resemblance to these illuminated particles.« Puhak: *Image, Vortex, Radiant Node*, p. 90.

38 »Pound's radiant node is a dynamic image, constantly in flux and produced by the rapid exchange of energy. Like the lens of the ultramicroscope, the radiant node creates an abstraction out of light at the very moment it brings order to it.« Ibid., p. 90.

Pound, Ezra: *Literary Essays*. Ed. T. S. Eliot. New York: New Directions 1935.

Pound, Ezra: *A Critical Anthology*. Ed. J. P. Sullivan. Harmondsworth: Penguin Books 1970.

Puhak, Shelley: *Image, Vortex, Radiant Node: Ezra Pound as Lens*. In: *Imagism: Essays on its Initiation, Impact and Influence*. Eds. John Gery, Daniel Kempton, H. R. Stoneback. New Orleans: University of New Orleans Press 2013, pp. 81–97.

Šimić, Antun Branko: *Proza II*. Ed. Stanislav Šimić. Znanje: Zagreb 1960.

Primus Heinz Kucher | Universität Klagenfurt, Primus.Kucher@aau.at

Avantgardistische Netzwerke im Literatur-, Kunst- und Kulturbetrieb Wiens der 1920er Jahre

1.

Bei aller Skepsis definitorischen Festlegungen gegenüber, was unter Avantgarde zu verstehen sei und ob und unter welchen Voraussetzungen sich avantgardistische Netzwerke überhaupt ausbilden können bzw. konnten, selbst am Höhepunkt einer von Ismen-Kreationen geprägten Epoche wie jener im Anschluss an den Expressionismus,¹ werden zumindest zwei Momente als kennzeichnende immer wieder ins Treffen geführt: zum einen jenes des Manifestantismus, d.h. qua Manifest-Produktion radikale und exklusive, auf Provokation setzende Existenzberechtigung zu statuieren, zum anderen die Tendenz, eine Form von Gruppen- und Loyalitätsbildung zu kreieren, die sich in mehr oder weniger verdeckte Abgrenzung zu bürgerlichen Formen sozialer Kommunikation positionierte, zugleich aber In-

Fasst man Avantgarde-Gruppierungen nach dem Grad ihrer manifestantistischen Produktion, wird man für das österreichische Spektrum zunächst nur auf wenige im Diskursfeld wahrgenommene Texte stoßen. Wird das Feld avantgardistischer Kunstpraxen jedoch breiter gefasst, etwa die Musik, Malerei oder Architektur einbeziehend, ändert sich der Befund. Der vorliegende Beitrag thematisiert die Rahmenbedingungen sowie die Rolle des seit 1917 an Gewicht gewinnenden Aktivismus. Anschließend widmet er sich den Leistungen des Wiener Kinetismus, den Querverbindungen zur ungarischen Exil-Avantgarde rund um die Zeitschrift »MA« sowie spektakulären Ausstellungen und Theateraufführungen in Wien um 1922–1925.

- 1 Vgl. dazu einerseits die noch immer wenig bekannte Programmreflexion im Wiener Aktivismus, insbesondere durch Robert Müller, andererseits die ironische Kommentierung der Ismen-Flut in der zeitgenössischen feuilletonistischen Kritik, wobei jene durch Robert Musil in seinem Text *Intensismus* (Erstdruck im »Prager Tagblatt« am 17.12.1926, S. 3) wohl die prominenteste war.

stitutionen der Kunst- und Literaturproduktion und ihrer Vermittlung für sich zu nutzen suchte und eben zu spezifischen Netzwerkbildungen führte.²

Mit Wien werden a prima vista kaum herausragende Manifeste bzw. manifestantische Bewegungen verknüpft, insbesondere an den Schnittflächen von literarischer und künstlerischer Produktion, wie sie etwa der italienische Futurismus mit seinem Konzept der ›parole in libertà‹ oder der nachfolgende internationale wie deutschsprachige Dadaismus, zuerst in Zürich, dann in Paris und Berlin seit 1916 bzw. 1918 auch literatur- und kunstgeschichtlich gut dokumentiert, und schließlich der Surrealismus vorgelegt haben. Vor diesem Befund, der lange eine Beschäftigung mit Formen der Avantgarde in Österreich, d.h. de facto in Wien, als wenig lohnend nahegelegt hatte, überrascht es, dass die Stadt auf einer globalen Landkarte von Avantgarde-Zentren für den Zeitraum 1910–1925 unter rund fünfzig Nennungen der Gruppe der zehn bedeutendsten ›Metropolen‹ zugeordnet wurde, und zwar auf einer Ebene mit London und New York.³ Wenngleich dies in der Literaturwissenschaft kaum und in den Kunstwissenschaften zunächst auch nur punktuell wahrgenommen wurde, hat seit den 1990er Jahren die Avantgarde-Forschung, bezogen auf die ›historischen‹ Avantgarden in den 1910er und 1920er Jahren, auch in bzw. zu Österreich eine Reihe von Arbeiten vorgelegt und Projekte in Angriff genommen. Insbesondere für den Bereich der bildenden Künste kamen inzwischen interessante Vernetzungen mit der internationalen Avantgarde, aber auch eigenständige Beiträge und Entwicklungen ans Licht. Letztere betrafen neben der Musikavantgarde, d.h. dem vermutlich rezeptionsästhetisch wirksamsten Beitrag durch die sogenannte Zweite Wiener Moderne oder die (atonale) Schönberg-Schule, flankiert von der zentralen musikwissenschaftlichen aber auch kunstgeschichtlich relevanten Zeitschrift »Musikblätter des Anbruch«⁴

2 Vgl. van den Berg/Fähnders (Hgg.): *Metzler Lexikon Avantgarde*, S. 11f. Zum Manifestantismus vgl. Fähnders: *Projekt Avantgarde*, S. 104–129.

3 Vgl. Hunkeler/Kunz (Hgg.): *Metropolen der Avantgarde*, darin insbesondere van den Berg: *Provinzielle Zentren – metropolitane Peripherie*, S. 178f.

4 Im Sinn von Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde* (1974), welche nur künstlerische Bewegungen als Avantgarde gelten ließ, die zugleich eine grundsätzliche Neuordnung der Relation zwischen Kunst und Leben einforderten, zählt die Wiener Musikavantgarde, die sich als Fortsetzung der Moderne verstand, strictu sensu eigentlich nicht dazu. In wirkungsgeschichtlicher Perspektive agierte diese jedoch sehr wohl avantgardistisch. Dafür steht ihre irritierend-provozierende Resonanz in Teilen des Publikums, die Schönberg mit Strawinsky verband, ebenso wie die inspirative Konstellation zwischen Schönberg und Kandinsky, der die Zwölftonmusik in seiner radikal-abstrakten Gemälde-Impression *Konzert* 1911 visuell zu gestalten unternahm. 1934–1936 nahm überdies John Cage, der sich seit 1932 für Schönberg interessierte, bei ihm Unterricht; bereits vor 1914 kamen schon frühe Vertreter des späteren amerikanischen Jazz nach Wien, um bei Webern und Busoni Komposition und neue Formen von Harmonie zu studieren, wie z.B.

v.a. die Bereiche der Theateravantgarde. Zu dieser zählten, verbunden mit Ausstellungen, wichtige zeitgenössische Errungenschaften wie z.B. die Raumbühnen-Debatte und andere Bühnenkonzepte, Abstraktionstendenzen oder die Integration neuer Medien,⁵ sowie jene der interdisziplinär ausgerichteten Kinetismus-Bewegung, welche kunstpädagogisch von Franz Čížek konzipiert, umgesetzt und theoretisch von Leopold W. Rochowanski abgesichert wurde.⁶ Dass die literarische postexpressionistische Avantgarde in Wien vergleichsweise schwach ausgeprägt war, ist hinlänglich bekannt. Sie deshalb als nicht existent einzuschätzen, ginge jedoch an relevanten Diskurs- und Netzwerkkonstellationen vorbei, wenngleich die Partizipation der österreichischen postexpressionistischen Generation, allen voran der Aktivisten rund um Robert Müller sowie jener, die dem *Bund der geistig Tätigen* zurechenbar waren bzw. deren Umfeld, im Kontext der inzwischen gut erforschten Avantgarden zwischen Futurismus, Konstruktivismus, Dadaismus und Surrealismus letztlich als eine eher periphere eingeschätzt werden kann.⁷ Tendenziell handelte es sich vielfach um Einzelgänger, die selten

Louis Gruenberg, der 1923 die US-amerikanische Erstaufführung von Schönbergs *Pierrot Lunaire* dirigierte. Das *Jazz-Heft* (Nr. 4/1925) der »Musikblätter des Anbruch« legt davon Zeugnis ab, ebenso wie Hefte zur russischen oder französischen Moderne bzw. Avantgarde oder jenes zum Schwerpunkt *Musik und Maschine* (Oktober 1926). Vgl. dazu Kucher: *Modernismus und Avantgardeismus*, bes. S. 212–214. Vgl. zum Thema auch Schürmer: *Klingende Eklats*, bes. S. 74–76.

- 5 Zur Raumbühnen-Debatte (die 1924 im Zuge des Musik- und Theaterfestes der Stadt Wien bzw. dessen eigentlichen Schwerpunkts, d.h. der Internationalen Ausstellung neuer Theatertechnik, bezüglich des ausgestellten – und auch bespielten – Raumbühnenmodells von Friedrich Kiesler aufgrund eines Plagiatsvorwurfs durch Jakob Moreno Levy aufflammte) vgl. die gesammelten Arbeiten von Dieter Bogner in: Bogner/Hubin/Millautz (Hgg.): *Perspektiven der Bewegung*, im besonderen: *Wien 1920–1930: »Es war als würde Utopia Realität werden«*, S. 325–352, sowie die entsprechenden Arbeiten von Barbara Lesák. Im Zuge der Gedächtnisausstellung von 2018 titulierte die Kiesler Foundation die 1924er-Ausstellung als »hotspot of the Avantgarde«. Vgl. dazu den Präsentationstext: <<https://www.worldartfoundations.com/kiesler-foundation-vienna-1924-hotspot-avantgarde>> (Zugriff 19.1.2023).
- 6 Zu Čížek vgl. Laven: *Franz Čížek und die Wiener Jugendkunst*. Zur Čížek-Klasse und zu seinem Verdienst für die Ausbildung des Kinetismus vgl. Platzer: *Kinetismus*, bes. S. 20–25. Rochowanskis Programmtext trägt den Titel *Formwille der Zeit* und erschien im Wiener Burgverlag 1922. Ein informativer und reich illustrierter Überblick über Rochowanskis Schaffen findet sich bei Leitner: *Rochowanski*.
- 7 Zum österreichischen Aktivismus vgl. einerseits die wegweisenden Arbeiten von Ernst Fischer, d.h. seine Edition der Werke von Robert Müller, insbes. die Ausgabe *Kritische Schriften II*, welche den Zeitraum 1917–1919 und dabei 167 Texte (Essays, Besprechungen) umfasst, die sowohl in – meist kurzlebigen – österreichischen Zeitschriften ([Österreichisch-Ungarische] »Finanz-Presse«, »Der Friede«, »Der Strahl«, »Kunst- und Kulturrat« u.a.m.) als auch in prominenten deutschen (»Neue Rundschau«, »Der neue Merkur«, »Das Ziel«) erstabgedruckt worden sind. Andererseits vgl. jene von Armin A. Wallas unter erstmaligem systematischen Einbezug des zeitgenössischen österreichischen Zeitschriftenspektrums verzeichneten (zentralen, gleichsam »manifestantistischen«) Plattformen der postexpressionistischen aktivistischen und anarko-kommunistischen Gruppierungen (Wallas: *Österreichische Literatur-, Kultur- und Theaterzeit-*

eine über Wien hinausreichende Position (phasenweise) besetzen konnten, etwa um Autoren wie Walter Serner und Emil Szitty, oder um solche, deren Verankerung im aktivistisch-avantgardistischen Feld, z.B. in der vorwiegend ungarischen Exil-Avantgardegruppe rund um die Zeitschrift »MA« (z.B. Hans Suschny, Josef Kalmer), über mehrere Jahre hindurch verfolgbar ist. Abgesehen von ihnen und dem erwähnten Rochowanski, kurzzeitig auch von Albert Ehrenstein und Oskar Kokoschka, dessen bereits 1913 veröffentlichte dramatische Groteske *Sphinx und Strohmann* im April 1917 im Zuge einer »Sturm«-Soirée in der Zürcher Galerie Dada als »Experimentiermaterial« aufgeführt wurde,⁸ standen zeitgenössische (post)expressionistische Autoren Österreichs der historischen Avantgarde (Dadaismus und Surrealismus) zwar phasenweise interessiert bzw. aufmerksam registrierend gegenüber, selten aber in einem wechselseitigen, intensiveren Austauschverhältnis. Zoltán Péter hat sich hierzu mit der Frage nach einem möglichen »dritten Weg« auseinandergesetzt, der aus aktivistischen Impulsen einerseits, aber auch aus einer skeptisch-kritischen Rezeption internationaler Kunstbewegungen (insbesondere in der Architektur) andererseits eine spezifische Ambivalenz aus Nähe und Distanz geradezu programmatisch entwickelte und paradoxerweise aus einer avantgardekritischen Einstellung, etwa dem Dadaismus und Konstruktivismus gegenüber, einen Diskursfreiraum für diese Position des Dazwischen zu gewinnen trachtete. Als Kronzeugen dafür werden das Werk und das ästhetische Verständnis von Josef Frank ins Treffen geführt, die intermedialen Ansätze zwischen Textualität, Visualität und Performativität bei dem bis 1926 in Wien ansässigen Béla Balázs sowie, etwas überraschend, Karl Kraus.⁹ Es stellt sich also die Frage, worauf diese schwer präziser fassbare Quasi-Partizipation oder nur punktuelle Involvierungsbereitschaft in eine konsequent avantgardistische Kunst- und Textproduktion zurückgeführt werden kann, in welchen Netzwerken sich die postexpressionistische Generation etwa um 1918–1920 bewegte und welche Plattformen für öffentlichkeitswirksame Aktionen zur Verfügung standen. Nicht zuletzt soll hier auch auf die Frage eingegangen werden, warum die nicht wenigen, häufig interdisziplinär ausgerichteten Protagonistinnen und Protagonisten dieses »kreativen Milieus« ab etwa Mitte der 1920er Jahre ihre in Wien eingeschlagene experimentell-modern-avantgardistische Arbeit nicht mehr dort, sondern in offenbar attraktiveren Zentren fortzusetzen versuchten.¹⁰

schriften, bes. Kap. I und II, S. 9–115). Wallas rückt in einigen Aspekten auch die erste Bilanz zum Aktivismus zurecht, d.h. jene von Ernst Fischer: *Expressionismus – Aktivismus – Revolution*.

8 Vgl. Wallas: *Ein expressionistisches Rapidtheater*, bes. S. 57.

9 Vgl. Péter: *Zur Frage des »dritten Weges«*.

10 Vgl. dazu Magerski: *Neubewertung*.

2.

Da alle avantgardistischen Bewegungen seit dem Expressionismus wesentlich von Netzerkbildungen abhängig, auf spezifische Plattformen und damit verbunden auf Öffentlichkeiten angewiesen waren, empfiehlt es sich, einen genaueren Blick auf die österreichische, vorwiegend auf Wien fokussierte Situation zu werfen. Netzwerke haben sich im literarischen Kontext in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts gewöhnlich entweder aus gemeinsamen Erfahrungen im Hinblick auf künstlerische und/oder politische Projekte oder aus der Teilnahme an Zeitschriften, die zugleich Gruppenidentitäten festigten oder ausdifferenzierten sowie entscheidend für die Herstellung von Öffentlichkeit waren, herausentwickelt.¹¹ Nicht selten ergaben sich dabei Überschneidungen, insbesondere zwischen Netzwerken und Plattformen des Expressionismus und den auf diesen folgenden radikaleren Ismen, aber auch Verwerfungen. Dies trifft auf einzelne Autoren und Autorinnen aus dem »Aktion«- und »Sturm«-Umfeld oder der »Brücke«-Gruppe zu (als exemplarischer Fall könnte Hugo Ball angeführt werden); hinzuweisen ist daneben auf eine in ihrer Wirkung zwar weniger spektakuläre, aber dynamische Zeitschriftenlandschaft in Wien seit 1917/18. Hier versammelte sich eine Generation von jungen Autorinnen und Autoren, die sich der expressionistischen (Aufbruchs-)Bewegung verpflichtet fühlte, auch um internationale Anbindung bemüht war, und nach 1919/20 – nach einer meist kurzlebigen Phase im Nahbereich avantgardistischer, radikaler Konzepte – Anschluss an den dominanten Literaturbetrieb suchte. Wenig bekannt, obwohl für zahlreiche Werkbiografien der 1920er Jahre nicht unerheblich, waren etwa Zeitschriften wie »Der Anbruch« (1917–1922), »Daimon«/»Der neue Daimon« und sein Nachfolgeorgan »Die Gefährten« (1918–1922), »Das Flugblatt« (1917–1918), die fünf Ausgaben der »Horizont-Flugblätter« (1919), die sich als Fortsetzung der in Zürich bereits 1915 erschienenen Zeitschrift »Mistral« verstanden – beide von Emil Szitty konzipiert und redigiert – sowie die beiden akzentuiert politischer ausgerichteten Plattformen »Neue Erde« (1919–1920) und »Ver!« (1917–1919 bzw. 1921).¹² Sie zeichnen dafür verantwortlich, dass sich auch in Wien ein erstaunlich breites Feld an avantgardeaffinen Öffentlichkeiten etablieren konnte, zu denen eine Reihe begleitender Gruppenbildungen (halb)öffentlicher Natur hinzutrat. Paradigmatisch können dafür die Zeitschrift »Der

11 Vgl. die detailreiche Studie von Simone Zupfer: *Netzwerk Avantgarde*, insbesondere die Abschnitte über das ästhetische und politische Selbstverständnis des Aktion-Kreises in Abgrenzung zu jenem des »Sturm«-Kreises in Kapitel 4, S. 81–162.

12 Dazu v.a. Wallas: *Zeitschriften und Anthologien des Expressionismus in Österreich*, Bd. 1.

Anbruch« und die dort publizierenden Autorinnen und Autoren angesehen werden. Als Begründer und Herausgeber dieser dem Untertitel der ersten Ausgaben nach als »Flugblätter aus der Zeit« sich verstehenden Publikation fungierten Otto Schneider und Ludwig Ullmann, wobei letzterer 1912 mit dem »Sturm«-Kreis, und zwar mit Else Lasker-Schüler, in Verbindung gekommen war.¹³ Die Kriegserfahrung hat schließlich, auch das eine typologische Erfahrung seiner Generation, eine deutliche Politisierung Schneiders wie Ullmanns zur Folge gehabt, die durch das Hinzustoßen des Aktivisten Robert Müller sowie Albert Ehrensteins, der sich schon 1916 mit seinem Band *Der Mensch schreit* als dezidiert Kriegsgegner lyrisch positioniert hat, vermutlich befördert wurde. Ullmann sah am Horizont ein anderes, neues Europa aufziehen, welches (dies wirkt im Rückblick zweifellos von expressionistisch-messianischem Pathos durchtränkt) etwa »mit Menschlichkeit geschwängert« wäre und sprach sich für eine Dichtung aus, die auf ›Tendenz‹ setzt und in diesem Sinn als »ewige Revolte [...] zugleich die ewige Erneuerung [ist]«. Schneider wiederum begriff die Dichter als Sprachrohre »der nackten Menschenwürde«, um von ihnen einzufordern, dass sie – hier Müllers aktivistischer Position nahe – sich von »müßigen Außenseitern des Tages in geschlossene Triebkräfte des Tages umzugestalten« hätten.¹⁴

Insbesondere Ehrenstein darf als eine der Schlüsselpersonen zwischen Moderne und Avantgarde angesehen werden. Bereits in der ersten frühen, von Wallas als »Plattform der Wiener Avantgarde« bezeichneten Gruppenbildung im und rund um den Akademischen Verband für Literatur und Musik und dessen Publikationen wie z.B. die Zeitschrift »Der Ruf« war er, d.h. Ehrenstein, neben Robert Müller und Emil A. Rheinhardt, dem späteren Herausgeber des österreichischen Pendantes zur Pinthus'schen *Menschheitsdämmerung*-Anthologie, an zahlreichen zeitgenössischen Aufbruchsimpulsen beteiligt¹⁵ und zählte darüber hinaus zu den präsentesten

13 Vgl. dazu Lasker-Schülers Text *Briefe nach Norwegen*. »Der Sturm«, H. 93/Januar 1912, S. 743–745, hier S. 744, wo Lasker-Schüler in einem Absatz von Ullmanns Kontaktaufnahme spricht und davon, dass sie ihm das Gedicht *An Jemand* zugeschickt habe.

14 Vgl. Otto Schneider: *Vom Parnaß ins Parlament*, »Der Anbruch«, H. 1/Dez. 1917, S. 1 bzw. Ludwig Ullmann: *Gegenwart*, »Der Anbruch«, H. 2/Januar 1918, S. 19.

15 Vgl. z.B. die Matinee *Die neue Generation* der Neuen Wiener Bühne vom 7.10.1917, eingeleitet von Franz Blei, in deren Mittelpunkt Lesungen von Texten von Georg Trakl, Georg Heym, Theodor Däubler, Franz Werfel und eben A. Ehrenstein standen; dazu der Bericht in »Die Zeit«, 8.10.1917, S. 2. Die Zeitschrift »Die Aktion« widmete Ehrenstein das Heft 39/1917 als Sonderheft. In Bd. 3 der Europäischen Bibliothek von René Schickele, unter dem Titel *Menschliche Gedichte im Krieg* (Zürich 1918) kam Ehrenstein neben Johannes R. Becher, Ludwig Rubiner, René Schickele und Franz Werfel ebenfalls zum Abdruck. Kurt Pinthus führte ihn in einem ungarischsprachigen Beitrag für »MA«, die Zeitschrift der ungarischen Avantgarde um Lajos Kassák, gemeinsam mit Gottfried Benn und Franz Jung unter den maßgeblichen deutschspra-

österreichischen Stimmen im »Sturm«, in dem er von Heft 29/1910 an bis hin zu Heft 23/1915 regelmäßig, mehr als dreißig Mal, mit Gedichten und Kurzprosa vertreten war und 1916 gemeinsam mit Lasker-Schüler und Theodor Däubler im Zuge eines Vortragsabends in der Berliner Sezession aus seinem gerade bei S. Fischer erschienenen Band *Der Mensch schreit* vortrug.¹⁶ Es darf daher nicht sonderlich überraschen, dass auch in der graphischen Präsentation des »Anbruch« Anklänge an den »Sturm« erkennbar sind, und zwar in den zunächst vereinzelt, mit Egon Schiele in Heft 2/1918 beginnenden Illustrationen, welche in der Folge auch Oskar Kokoschka, Alfred Kubin und 1919 Max Beckmann, Lyonel Feininger oder Ludwig Meidner zu gewinnen vermochten und – etwa im »Meidner-Heft« (1/1919) – punktuell eine avantgardetypische Verschränkung von performativ konzipierten bzw. wirkenden Schrift-Bild-Manifesten zumindest im Ansatz erreichten. Weitere Schlüsselfiguren an den Schnittflächen von (Spät-) Expressionismus und avantgardeaffinen Projekten, die freilich in ihrem literarisch-publizistischen Schaffen in den 1920er Jahren eine Integration in den Literatur- und Kulturbetrieb anstrebten, meist auch in Anbindung an Institutionen im Nahbereich des sogenannten Roten Wien, waren Oskar Maurus Fontana und Josef Kalmer. Aus dem Bereich des Kultur-, Kunst- und Gesellschaftspolitischen wäre zumindest auch noch Max Ermers zu erwähnen, Herausgeber einer Wochenschrift für kulturellen Sozialismus, d.h. der Zeitschrift »Neue Erde«. In dieser Zeitschrift wurden Aspekte des Räte-Gedankens für alle gesellschaftlichen Bereiche, Kooperationen mit der von Henri Barbusse gegründeten Clarté-Bewegung (die auch in Wien beachtlichen Zulauf hatte)¹⁷ sowie »kultursozialistische« Ideen im Umfeld des *Bundes der geistig Tätigen* 1919–1920 systematisch vertieft und mitunter kontrovers diskutiert – Zoltán Péter hat diese Gruppe denn auch dem

chigen Stimmen der Moderne an (»MA«, H. 5/1919, S. 79). Ehrenstein beteiligte sich auch an anderen österreichischen spätexpressionistisch-aktivistischen Zeitschriften, u.a. an »Flugblatt« (1917/18), »Der Friede« (1918), »Der neue Daimon« (1919), »Esra« (1919) oder »Die Gefährten« (1919–1922, deren Hg. und Redakteur er auch war).

- 16 So kamen z.B. Passagen aus dem *Tubutsch* in H. 88/1911, S. 699f. zum Abdruck; H. 142/143 von 1913 war überhaupt zu zwei Dritteln ein Ehrenstein-Sonderheft. Zum Vortragsabend vom 13.5.1916 vgl. den Bericht in der »Wiener Allgemeinen Zeitung«, 26.5.1916, S. 3. Lasker-Schüler trug aus ihren *Hebräischen Balladen* vor, Däubler aus dem Zyklus *Der sternhelle Weg*.
- 17 Die Wiener Clarté-Sektion wurde offiziell zwar erst im Mai 1922 gegründet – u.a. hielten dabei Béla Balász und Max Ermers Grundsatzreferate –, aber sie war, im Umfeld der seit 1920 bestehenden Österreichischen Friedensgesellschaft, in der sich etwa der Schriftsteller Rudolf J. Kreutz, Verfasser des kriegskritischen Romans *Die große Phrase* (ED 1917 auf Dänisch, 1919 auf Deutsch) maßgeblich engagierte, als Konzept bereits verbreitet, wie ein Kreutz-Vortrag vom Dezember 1920 nahelegt. Vgl. dazu »Neue Freie Presse«, 18.12.1920, S. 6 sowie das Stichwort *Clarté* in: *Lexikon zum Literatur- und Kulturbetrieb im Österreich der Zwischenkriegszeit*.

»häretischen Pol des Avantgardefeldes« zugerechnet.¹⁸ Als avantgardeaffin sind hier nämlich weniger die ästhetischen Praktiken zu verstehen als vielmehr eine Sympathie mit revolutionär verstandenen Auf- und Umbruch-Konzepten bzw. Bewegungen, vor allem der Jahre 1918–1920. Fontana hatte sich als treibende Kraft hinter dem »Flugblatt«-Projekt seit 1917 einen Namen erworben und war in der Lage, Kontakte zu nahezu allen zeitgenössisch engagiert sich verstehenden österreichischen Autoren und Künstlern (u.a. zu Uriel Birnbaum, Albert Ehrenstein, Albert P. Gütersloh, Eugen Hoeflich, aber auch zu Max Brod und Karel Čapek) und dem Expressionismus nahestehenden deutschen Autoren wie Walter Hasenclever, Kurt Hiller, Rudolf Leonhard oder Paul Zech aufzubauen, als Ecksteine einer systematisch betriebenen Netzwerkarbeit. Fontana erwies sich demnach ab 1921/22 nicht nur als erfolgreicher Literaturkritiker in zuerst sozialdemokratischen und linksliberalen Blättern (»Arbeiter-Zeitung«, »Der Tag«, »Das Tagebuch«), sondern auch als begabter Literaturnetzwerker, der in zahlreichen Institutionen tätig war, u.a. im Vorstand des Schutzverbandes deutscher Schriftsteller in Österreich.¹⁹ Josef Kalmer dagegen, Lyriker, Kritiker, vor allem aber Übersetzer, etwa von Arthur Rimbaud, und im Londoner Exil in den 1940er und 1950er Jahren Inhaber einer Literaturagentur, stellte sich 1920 aus rechtlicher Notwendigkeit heraus der ungarischen Exil-Avantgarde-Zeitschrift »MA« als verantwortlicher Redakteur (der er de facto nicht war) im Impressum zur Verfügung. So marginal dieses Engagement auf den ersten Blick auch wirken mag, es war dennoch mehr als eine zufällige Geste: Kalmer kam dabei nicht nur physisch in Kontakt mit der Avantgarde-Gruppe um Kassák, nahm an verschiedenen Veranstaltungen teil, besprach MA-Künstler und entwickelte somit ein Sensorium für die Anliegen und Dynamiken dieser in ihrer Bedeutung für die österreichische Kunst- und Literaturgeschichte lange Zeit geradezu sträflich vernachlässigten konstruktivistischen Strömung. Es wird sich darüber hinaus anregend für seine eigene Auseinandersetzung mit der internationalen, v.a. in Paris ansässigen Kunstavantgarde erweisen, wie auch für den Austausch mit anderen zeitgenössischen Kritikern etwa in der 1924/25 eingerichteten Zeitschrift »Das Zelt«, der letzten Plattform der

18 Darunter sind die verschiedenen im Umfeld des Aktivismus tätigen Gruppierungen und Plattformen zu verstehen, wie z.B. der »Flugblatt-«, der »Anbruch-«, der »Daimon-« oder der »Rettung«-Kreis, die z.T. von starken Persönlichkeiten geprägt waren, etwa von so gegenläufigen wie Franz Blei, Robert Müller oder Jacob Moreno Levy, tendenziell in den Jahren 1917–1919 jedoch auch pazifistisch-antimilitaristisch, umsturzwillig, jedoch nicht unbedingt revolutionsbereit waren und phasenweise Kontakte zum Wiener Anarchismus rund um Pierre Ramus unterhielten. Vgl. zur Position dieses Bundes Péter: *Lajos Kassák*, S. 83.

19 Vgl. dazu mein Fontana-Porträt im *Lexikon zum Literatur- und Kulturbetrieb im Österreich der Zwischenkriegszeit* (Kapitel 3, Zugriff 29.1.2023).

sich bald danach zerstreuenen Post-Expressionisten und Avantgardisten, sowie für die erwähnte Čížek-Klasse und den sich aus ihr entwickelnden Wiener Kinetismus.²⁰

Als Zwischenfazit muss dennoch festgehalten werden, dass sich die Aufbruchshoffnungen – jene seit 1917 sich konturierende »Junge Dichtung«, so Ullmann in einem Beitrag für die »Wiener Allgemeine Zeitung«, oder »Das junge Geschlecht. Die Aktivisten« in der Sicht von Hermann Menkes – im Zuge der ernüchternden Erfahrungen von 1919/20, d.h. der Etablierung einer zwar demokratischen, aber eben nicht revolutionär-visionären sozialen und politischen Ordnung mit entsprechend weitgespannten Spielräumen für die Kunst, die Literatur und das Theater, nicht oder nur in sehr begrenzten Räumen entfalten konnten.²¹ Vielmehr verspürte dieses »junge Geschlecht« vor dem Hintergrund einer zunehmend sich polarisierenden Alltagsrealität den anschwellenden Gegenwind auch im kulturellen Bereich; einen Gegenwind, der bereits 1926, zugleich auch das Jahr, in dem die ungarische MA-Gruppe ihren Rückzug aus Wien antrat, zum Rücktritt einer die frühe Kulturpolitik des Roten Wien mitgestaltenden Gallionsfigur führte, nämlich von Hans Tietze. Dieser hatte zuvor im Rahmen traditioneller Formate wie z.B. dem Musikfest der Stadt Wien 1924 die im Zeichen des Austausches zeitgenössischer Avantgardekonzepte stehende *Ausstellung neuer Theatertechnik* möglich gemacht, welche die italienischen Futuristen mit den De Stijl-Repräsentanten, aber auch Fernand Leger und El Lissitzky u.a.m. trotz schwierigster finanzieller wie sozialer Rahmenbedingungen zusammenbrachte – 1924 war immerhin das Schlüsseljahr der Inflationsperiode.

3.

Während also bereits um 1920/21 die meisten avantgardeaffinen Plattformen im Bereich der Literatur vor dem Aus standen und die ihr zurechenbaren Schriftsteller und Kritiker sich sukzessive zurückzogen oder Wien verließen – Ehrenstein und Szittyta übersiedelten z.B. nach Berlin – bildeten sich im Bereich der Bildenden Kunst, aber auch der Bühnenkonzepte sowie an mehreren Schnittflächen von Literatur, Kunst, performativen und visuellen Kunstpraxen nochmals innovativ-experimentelle Konzepte und Ini-

20 Zu Kalmer vgl. grundlegend Kaiser: *Nicht fremde Weite*. Ferner dazu auch Péter: *Lajos Kassák*, S. 94f.

21 Vgl. Ludwig Ullmann: *Junge Dichtung*, »Wiener Allgemeine Zeitung«, 20.3.1918, S. 3f. Ullmann beschreibt die »junge Dichtung« durch eine »aufschäumende Kunst«, auch eine »tumultuarische« geprägt und benennt als deren Protagonisten Reinhard Goering, Paul Kornfeld, Franz Werfel sowie Ehrenstein, dessen Band *Die rote Zeit* ihn auch als »den Ankläger und Sucher zeigen«. Vgl. auch Hermann Menkes: *Das junge Geschlecht. Die Aktivisten*, »Neues Wiener Journal«, 31.3.1918, S. 9.

tiativen aus, die eine Wiener Avantgardebewegung ab etwa 1922 Konturen gewinnen ließ. Fast zeitgleich entwickelte sich zwischen Karel Čapek und Friedrich Kiesler 1922/23 im Zuge der deutschsprachigen Uraufführung des Roboterstückes *W.U.R.* in Berlin und der daran anschließenden in Wien²² eine Arbeitsgemeinschaft, welche für Kiesler den Durchbruch zum visionären Bühnen- und Raumarchitekten bedeuten sollte.²³ Er hatte nämlich ein konstruktivistisch-maschinenabstraktes Bühnenbild entworfen, wie es zuvor auf keiner deutschsprachigen Bühne zu sehen war. Rund um die sogenannte Čížek-Klasse (für ornamentale Formenlehre) an der Wiener Kunstgewerbeschule bildete sich seit 1920/21 in zunächst konzeptuellem Kontakt mit den Wiener Werksstätten, bald aber davon unabhängig, eine der zeitgenössischen europäischen Avantgarden nahestehende Gruppierung, die mit der programmatisch ausgerichteten Schrift von L. W. Rochowanski *Der Formwille der Zeit* 1922 ihre theoretische, kunsthistorische und manifestartige Fundierung erhielt: jene des Kinetismus. Man mag diese Ausrichtung einem »gemäßigten« Avantgardepol zuschlagen; Faktum ist jedoch, dass die Arbeitsmappen von Čížek weniger eine eindeutige Ausrichtung an der niederländischen De Stijl-Gruppe um Theo van Doesburg nahelegen als vielmehr eine progressive Entwicklung von expressionistischen Gefühlsdarstellungen und Übungsmappen hin zu kubistischen und in weiterer Folge zu kinetischen belegen.²⁴ In die Öffentlichkeit gelangten die Arbeiten ab 1921/22, zunächst noch nicht unter dem von Rochowanski erst 1922 formulierten Kinetismus-Konzept, sondern in Form von – anfangs zurückhaltenden – Ausstellungsbeteiligungen unter dem Label Čížek-Schule, die erstmals im Juni 1921 im Rahmen der Sezessions- bzw. Sommerausstellungen im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie zustande kamen, wobei, so eine Besprechung durch den Kunstkritiker Hans Ankiewicz-Kleehoven, die zuvor angesprochene aufsteigende Ismen-Linie der Čížek-Mappen (Expressionismus – Kubismus – Futurismus – Kinetismus), als »im Geiste der kubistischen Kunstrichtung« präsentiert wurde. Überaus beeindruckt zeigte sich Ankiewicz-Kleehoven dabei von Arbeiten, die sich dem »bereits etwas schwierigeren Problem der rhythmischen Raumordnung« stellten und dabei einen »kristallinen Formenrhythmus« erzielten, der den Kinetismus zu veranschaulichen imstande wäre, und zwar präziser als dies dem Futurismus gelungen sei, nämlich als »Projizierung rascher, im

22 Die Wiener Erstaufführung an der Neuen Wiener Bühne fand nach einer Verschiebung wegen »passiver Resistenz« (!) am 10.10.1923 statt. Die Bühnendekoration war zwar nicht dieselbe kühne wie in Berlin, für sie zeichnete trotzdem Kiesler verantwortlich.

23 Vgl. dazu den Bericht des Regisseurs Eugen Robert zum Zustandekommen dieser Kooperation: *W.U.R. und sein Regisseur*, »Neues Wiener Journal«, 7.10.1923, S. 4f.

24 Vgl. Platzer: *Kinetismus = Pädagogik – Weltanschauung – Avantgarde*, bes. S. 41–59.

Raum erfolgreicher Bewegungen auf die Fläche«, die z.T. »sehr revolutionär wirkende Schöpfungen« hervorbrächten.²⁵ Dass die Konstellation Čížek-Schule, L. W. Rochowanski, MA-Gruppe, F. Kiesler nicht nur zufällige Spitzen eines kreativen Potenzials darstellten, sondern stellvertretend für diese und über sie hinausreichend eine Aufbruchshoffnung auch noch um 1922/23 zum Ausdruck bringen wollten, geht aus dem Umstand hervor, dass am 25.2.1923 in der Graphischen Sammlung der Albertina unter Federführung von Hans Tietze die Gesellschaft zur Förderung moderner Kunst gegründet wurde, die sich zwar nicht als avantgardistische verstand, die jedoch moderne zeitgenössische Kunst in Wien zu platzieren suchte und als Netzwerkplattform für die Konzeption der Theaterausstellung vom September 1924 dienen wird. Für deren Kuratierung, aber auch aktive Beteiligung mit einem beispielbaren Raumbühnen-Konzept, konnte, auch dies mehr als eine glückliche Fügung, Friedrich Kiesler gewonnen werden. Tietze hat zudem 1923 die zweite Béla Uitz-Ausstellung mitermöglicht. Dabei handelte es sich um einen phasenweise in Wien lebenden ungarischen Avantgardisten, der sowohl vom russischen Konstruktivismus und Tatlinismus als auch vom französischen Kubismus mitgeprägt war, sodass sich hier eine Begegnung von internationalen kubistischen und kinetischen Konzepten abzuzeichnen begann. Denn die bereits durch eigene Arbeiten partiell hervorgetretenen Exponentinnen der Čížek-Schule wie z.B. Erika Giovanna Klien, Erika Karlinsky, Gertrud Fischel oder Johanna Reismayer erhielten nun Gelegenheit zum Austausch, woraus sich zwar keine intensiven, aber doch punktuell wechselseitigen Kontakte ergaben. Resonanz fanden darin möglicherweise auch die etwa zeitgleich formulierten kinetischen Überlegungen von László Moholy Nagy,²⁶ der zu dieser Zeit am Bauhaus tätig war, aber in Wien u.a. auch über ein »MA«-Sonderheft (H. 2/1921)²⁷ sowie die Berichterstattung über

25 Hans Ankiewicz-Kleeheoven: *Kunstaussstellungen*, »Wiener Zeitung«, 26.6.1921, S. 2f., bes. S. 3. Der Irritationsgrad dieser Ausstellung geht u.a. aus der Besprechung durch Adalbert F. Seligmann in der »Neuen Freien Presse« (17.6.1921, S. 21) hervor, in der er eine konzeptuelle Nähe zwischen den »kubistischen Übungen« und dem Bolschewismus in den Raum stellt: »Es ist jammerschade, daß so viel Mühe, Intelligenz, Fleiß und wohl auch Talent an solche unfruchtbare Spielereien des Geistes und der Hand verschwendet werden, und das noch dazu in einer Zeit, in der sich überall die Anzeichen mehren, daß der Bolschewismus – dessen Spiegelung in der Kunst ja diese neuesten Manieren sind! – sich selbst ad absurdum führe. Allerdings wird das Absurde in der Sozialpolitik durch den ungeheuren wirtschaftlichen Zusammenbruch mit der Zeit jedermann offenbar, in der Kunst ist die Absurdität nicht zu beweisen.«

26 So soll er 1922 in der Berliner Zeitschrift »Der Sturm« geschrieben haben: »Wir müssen an die Stelle des statischen Prinzips der klassischen Kunst das kinetische des universellen Lebens setzen.« Zit. nach Plakolm-Forsthuber: *Der Wiener Kinetismus im Kontext*, S. 91.

27 Online verfügbar unter <<https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=maa&datum=19210002&query=text:Moholy-Nagy&ref=anno-search>>. Zur Rolle von Béla Uitz, dessen Kollektivausstellung im Österreichischen Museum (16.5.–17.6.1923) von Klien und anderen aus der Čížek-Klasse

seine konstruktivistischen Berliner Bühnenbilder Insidern ein Begriff war. Uitz, dessen Ausstellungen seit 1920 frequenter als die anderer Avantgardisten waren – 1924 folgte eine Mappe von konstruktivistischen Radierungen über die sozialrevolutionäre Ludditenbewegung – spaltete dabei die Kritik, auch entlang politischer (Selbst-)Zuordnungen. Ihm kam somit in Wien ein anderes Diskursgewicht als kunstgeschichtlich prominenteren Referenzen zu, hielt er doch auch im Umfeld des Roten Wien Vorträge, etwa über *Die heutige Lage der Kunst* (im Rahmen der Ausstellung am 29.5.1923, aber auch im Volksheim Ottakring am 30.7.1923) und stellte sich im Dezember 1924 der KPÖ für Führungen durch die Ludditenausstellung bereit, weshalb er in Teilen der bürgerlichen und christlich-sozialen Presse totgeschwiegen oder verleumdet wurde, etwa in der »Reichspost« als »von neurussischer [= bolschewistischer, Anm. d. Verf.] Malerei infiziert«. ²⁸ Vor diesem Hintergrund wundert es nicht, dass sich innerhalb kürzester Zeit die geradezu monumentale Theatertechnik-Ausstellung 1924 verwirklichen ließ, als deren wohl nachhaltigstes Ergebnis – wenngleich nicht für die österreichische Kunst- und Theaterszene – die Vorstellung der Raumbühne durch Kiesler anzusehen ist, die ursprünglich mit dem Stück *Methusalem* des damals dem Surrealismus anhängenden Yvan Goll eröffnet hätte werden sollen, aber aus Rechtsdifferenzen nicht zustande kam und durch eine Improvisation, d.h. das Kammerspiel *Im Dunkel* von Paul Frischauer, substituiert werden musste. ²⁹ Die eigentliche – jedoch nicht weiterentwickelte – Bewährungsprobe legte erst eine von Karlheinz Martin verantwortete, hochinnovative Aufführung von Wedekinds Mysterien-Tragödie *Franziska* im Dezember 1924 vor, als im Raimundtheater die Bühne in Anlehnung an das Kiesler-Modell entsprechend adaptiert wurde und eine geradezu explosive Mischung aus modernster Bühnentechnik (Licht-Geräuschregie mit Jazz-Grundierung) und Einlagen des zeitgenössischen avantgardistischen Wiener Ausdruckstanzes diesem Stück und seiner herausfordernden Thematik eine eigenwillige, wegweisende Note verlieh, die Polarisierungen in der Kritik, aber auch Gastaufführungen im tendenziell avantgardeaffinieren Berlin im April 1925 zur Folge hatte. ³⁰ Nahezu alle Kritiken zeigten

besucht wird, ist ein Brief Kliens an Rochowanski erhalten, in dem sie meint, dass sie sich »von Uitz angeregt« sehe. Zit. nach: Mautner Markhof (Hg.): *Erika Giovanna Klien 1900–1957*, S. 26.

- 28 Viktor Tautz: *Kunstaussstellungen*, »Reichspost«, 28.5.1923, S. 1f., hier S. 2. Hymnisch dagegen eine Besprechung von Josef Kalmer (*Die Radierungen von Uitz*, »Der Tag«, 19.9.1923, S. 9) anlässlich einer im Kunstverlag Hevesi erschienenen Mappe von Radierungen als »graphische Ernte seiner russischen Reise«.
- 29 Vgl. dazu die kritischen Anmerkungen bei Béla Balázs: *Premiere auf der Raumbühne*, »Der Tag«, 3.10.1924, S. 6.
- 30 Gemäß Ankündigung in »Der Tag«, 28.2.1925, S. 9 bzw. Kurzbericht in »Die Bühne«, H. 46/1925, S. 16.

sich beeindruckt, so z.B. sprach Béla Balázs von einer »Zeitenwende« bzw. davon, »Zeuge[] eines Umsturzes gewesen« zu sein, »der in der ›Theaterstadt‹ Wien nicht ohne Folgen sein wird«, denn neben der sarkastisch-satirischen Faust-Parodie wäre nämlich vor allem »seine neuartige szenische Darstellung, jenes Meyerhold-Thairoffsche entfesselte Theater« auf einer konstruktiven und atonalen Bühne als das eigentlich Wegweisende zu verbuchen. Eine Einschätzung, der sich auch Polgar, wenn auch mit anderen Akzenten, im »Morgen« anschloss, und selbst Friedrich Schreyvogel in der »Reichspost« ließ sich dazu hinreißen, die Aufführung als »genial« einzustufen, während gerade nur Anton Kuh zu viel »kubistisches Hagenbeck« ortete und die Inszenierung dem nicht gerade prominenten Emil Kläger eines Verrisses im Flaggschiff »Neue Freie Presse« wert war, gerade weil sie ihm so ungewöhnlich, die vertraute Wedekind-Aufführungspraxis durchkreuzend erschien, ein »Wedekind-Rummel, ein Wedekind-Wurstelprater«, bloß Spektakel von »Licht geblendet, von Jazzmusik betäubt, von Tanz und Nacktheit eingefangen«. ³¹ Zweifellos lassen sich weder Stück noch Aufführung im Zeichen eines avantgardistischen Neo-Aufbruchs lesen; die Aufführung legt aber nahe, dass hier Martin das experimentelle, im Vergleich zur üblichen Bühnenpraxis, im Ansatz auch avantgardistische Potenzial auszureizen versucht hat und im (so die Kritiken) Montagecharakter aus Mysterium, Spektakel und Revue, verbunden mit Technik sowie einem dekonstruierenden Umgang mit dem »modernen« wie vielfach »häretisch« geltenden Wedekind, sich auf ein Terrain vorgewagt hatte, für das die Zeit eigentlich abgelaufen war – das aber ein heterogenes Kritikerfeld nochmals, quasi als punktuelles Netzwerk, für sich einzunehmen wusste. Im Schnittfeld von Literatur und innovativer Theaterpraxis war damit das Maximum dessen erreicht, was konzeptuell auf einer österreichischen Bühne Mitte der 1920er Jahre für längere Zeit vorstellbar und auch umsetzbar schien.

Zugleich ist – im Sinn eines Ausblicks und einer (vorläufigen) Bilanz – auch festzuhalten, dass punktuell, jedoch mit weit geringerer öffentlicher Resonanz und damit aus dem kulturellen Gedächtnis relegiert, innovative Projekte weiterhin im Raum standen. Blickt man nur beispielhaft und abschließend einerseits auf die ihrer kinetischen Arbeiten entsprungenen, unveröffentlicht wie unaufgeführt gebliebenen Bild-Schrift-Mini-Monologe bzw. Minidramen von E. G. Klien, die als Briefe unter dem Titel *Klessheimer*

31 Vgl. Béla Balázs: *Wedekinds Franziska auf Thairoffs entfesseltem Theater und Karlheinz Martin der Regisseur*, »Der Tag«, 21.12.1924, S. 8; Alfred Polgar: »*Franziska*«, ein Mysterium von Frank Wedekind im Raimundtheater, »Der Morgen«, 22.12.1924, S. 3; Friedrich Schreyvogel: *Wedekind. (Zur Erstaufführung seines Mysteriums »Franziska« im Raimundtheater)*, »Reichspost«, 22.12.1924, S. 5; Anton Kuh: *Die große Wedekind-Revue*, »Die Stunde«, 21.12.1924, S. 3; Emil Kläger: *Frank Wedekinds Mysterium »Franziska«*, »Neue Freie Presse«, 21.12.1924, S. 14f.

Sendbote 1926/27 für Čížek konzipiert wurden, andererseits auf die *Brülle China*-Inszenierung durch Fritz P. Buch 1930 im Neuen Wiener Schauspielhaus, die zugleich das proletarisch-revolutionäre Theater Tretjakows, wenn auch redimensioniert, erstmals vorstellte, so bestätigen diese ein fortbestehendes Interesse, eine avantgardistische Praxis zumindest punktuell weiterzuentwickeln oder an eine in die Theateröffentlichkeit nur selten eingedrungene politische Avantgarde – am ehesten an den polarisierenden Ernst Toller-Aufführungen auch in Wien noch erkennbar – anzuknüpfen. Klien hat in Summe ab 1922 nicht wenige ›kinetische Schriftbilder‹ angefertigt, beginnend mit einem unter dem Titel *Circus*. Kunstgeschichtliche Beiträge haben diese vorzugsweise mit der ornamentalen Schrifttechnik, die in der Čížek-Klasse auch Teil der Ausbildung war, in Verbindung gebracht und den Einfluss der internationalen Avantgarde eher relativiert.³² Nimmt man die Arbeiten genauer in den Blick, fallen konstruktivistische Elemente jedoch stärker ins Gewicht als die ornamentalen, auch jene der Montage und eines operativen (Gebrauchs-)Kunstverständnisses, wie es etwa zeitgleich bei namhaften Vertretern der europäischen Avantgarden anzutreffen ist: so z.B. in der Verschränkung von präzisen urbanen Raumelementen mit signalartigen Schriftzeichen oder in der Plakat- und Werbegrafik. Signifikant für diese Ausrichtung wäre etwa das Plakat *Die Stadt. Drama aus der neuen Zeit* sowie der daraus hervorgegangene siebenteilige Zyklus *Gang durch die Stadt* (beide 1923) oder die konstruktivistisch-kinetische Buchstabenplastik *Reklame-Kiosk Anita Berber tanzt* (1924), die überdies ein strukturell dem Kinetischen verwandtes Wissen von der Wiener Tanz-Avantgarde nahelegt. Die etwa zehn Blätter des *Klessheimer Sendboten*, darunter auch der *Null-Punkt Charleston*, vereinen jedenfalls ein durchscheinendes, per se avantgardistisches Bedürfnis nach verbaler Rekonfiguration von weiblichen Ansprüchen und eine ironische Inszenierung kinetistischer Mal- und Zeichentechnik, gemäß Rochowanskis Programmtext, in dem es u.a. heißt: »Es gibt keine Arbeit von Cizekschülern, in der nicht der Atem, die Gedanken, die Triebkräfte unserer Zeit zu spüren sind.«³³

Diese Diskurslagen, so auch der Ruf nach der Gründung von Avantgardebühnen und Avantgardekinos Anfang der 1930er Jahre,³⁴ blieben

32 Vgl. Storch: *Text im Bild*, bes. S. 119.

33 Rochowanski: *Der Formwille der Zeit*, S. 10.

34 Vgl. dazu etwa den Bericht von Max Ermers *Macht die Photokunst eine Revolution durch?* (»Der Tag«, 23.2.1930, S. 22) über die Werkbundaussstellung *Film und Foto*, auf der u.a. Exponate von El Lissitzky und John Heartfield (aus Österreich von Trude Fleischmann) zu sehen waren und das Kunstgewerbemuseum als »Avantgardebühne« für französische Filme fungierte; oder den mit der Sigle B. gezeichneten Aufruf: *Gründet Avantgarde-Kinos!* (»Der Abend«, 24.5.1932, S. 7).

letztlich Episoden, die paradoxerweise in der austrofaschistischen Ära in den Kleinkunsthöfen und in der Arbeit von Jura Soyfer unvermutet gewisse Resonanz finden werden.³⁵ Dies lag aber doch daran, dass die einst bemerkenswerten, zugleich wohl auch porösen avantgardistischen Netzwerke seit 1926 rasant erodierten und seit 1927/28 kaum und danach schlicht nicht mehr verfügbar waren; im Fall der Zeitschriften als wichtige Plattformen solcher Netzwerke muss man dies noch früher ansetzen. Und natürlich lag es auch am Exilbruch von 1934 bzw. 1938, der für Jahrzehnte die Spuren dieser kreativen Potenziale, die Teilhabe von intermedial und interdisziplinär arbeitenden Künstlerinnen und Autorinnen bzw. Autoren zugunsten einer bieder-provinziellen Kunstpraxis verdrängte, wenn nicht gar zu tilgen drohte.

Literaturverzeichnis

- van den Berg, Hubert: *Provinzielle Zentren – metropolitane Peripherie: Zur Topographie der europäischen Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts*. In: *Metropolen der Avantgarde. Métropoles des avant-gardes*. Hgg. Thomas Hunkeler, Edith Anna Kunz. Berlin u.a.: Peter Lang 2011, S. 175–186.
- van den Berg, Hubert; Fähnders, Walter: *Metzler Lexikon Avantgarde*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2009.
- Bogner, D.; Bogner, G.; Hubin, A.; Millautz, M. (Hgg.): *Perspektiven der Bewegung. Sammlung Dieter und Gertraud Bogner*. Wien: mumok 2017.
- Fähnders, Walter: *Projekt Avantgarde. Avantgardebegriff und avantgardistische Künstler, Manifeste und avantgardistische Arbeit*. Bielefeld: Aisthesis 2019.
- Fischer, Ernst: *Expressionismus – Aktivismus – Revolution. Die österreichischen Schriftsteller zwischen Geistespolitik und Roter Garde*. In: *Expressionismus in Österreich. Die Literatur und die Künste*. Hgg. Klaus Amann, Armin A. Wallas. Wien u.a.: Böhlau 1994, S. 19–48.
- Hunkeler, Thomas; Kunz, Edith Anna (Hgg.): *Metropolen der Avantgarde. Métropoles des avant-gardes*. Berlin u.a.: Peter Lang 2011.
- Jarka, Horst: *Jura Soyfer. Leben, Werk, Zeit*. Wien: Löcker 1987.
- Kaiser, Konstantin: *Nicht fremde Weite. Der Lyriker, Journalist, Übersetzer Joseph Kalmer*. In: ders.: *Ohnmacht und Empörung*. Hgg. Primus H. Kucher, Karl Müller, Peter Roessler. Wien, Klagenfurt: Drava 2008, S. 71–93.
- Kucher, Primus Heinz: *Modernismus und Avantgardeismus in den Musikblätter[n] des Anbruch (1919–1930)*. In: *Verdrängte Moderne – vergessene Avantgarde. Diskurskonstellationen zwischen Literatur, Theater, Kunst und Musik in Österreich 1918–1938*. Hg. ders. Göttingen: V&R unipress 2016, S. 187–215.

35 Zu Soyfers produktiver Rezeption der französischen Avantgarde vgl. die unter dem Pseudonym F. F.[eder] erschienene Besprechung: *Avantgardistisches Theater im Hagenbund. Die Unbekannte von Arras*, »Der Tag«, 21.2.1937, S. 22. Dazu auch Jarka: *Jura Soyfer*, S. 341 mit Verweis auf sein Stück *Vineta* als »zweifelloso an der Avantgarde orientiert«.

- Laven, Rolf: *Franz Čížek und die Wiener Jugendkunst*. Wien: Schriften der Akademie der Künste 2006.
- Leitner, Bernhard: *Rochowanski 1885–1961. Eine Montage*. Ostfildern: Cantz 1995.
- Lexikon zum Literatur- und Kulturbetrieb im Österreich der Zwischenkriegszeit*. FWF-Projekt »Transdisziplinäre Konstellationen in der österreichischen Literatur, Kunst und Kultur der Zwischenkriegszeit« (P 27549, 2014–2018). <<https://litkult1920er.aau.at/lexikon>>.
- Mautner Markhof, Marietta (Hg.): *Erika Giovanna Klien 1900–1957*. Wien: Museum moderner Kunst 1987.
- Magerski, Christine: *Neubewertung der österreichischen Kultur der Zwischenkriegszeit* [= Rez. zum Band *Verdrängte Moderne – vergessene Avantgarde. Diskurskonstellationen zwischen Literatur, Theater, Kunst und Musik in Österreich 1918–1938*. Hg. Primus Heinz Kucher. Göttingen: V&R unipress 2016]. »Zagreber Germanistische Beiträge« 27/2018, S. 305–314.
- Müller, Robert: *Kritische Schriften II*. Hg. Ernst Fischer. Paderborn: Igel Verlag 1995.
- Péter, Zoltán: *Lajos Kassák, Wien und der Konstruktivismus 1920–1926*. Frankfurt/M. u.a.: Peter Lang 2010.
- Péter, Zoltán: *Zur Frage des »dritten Weges« in der Wiener Avantgarde der 1920er Jahre*. In: *Verdrängte Moderne – vergessene Avantgarde. Diskurskonstellationen zwischen Literatur, Theater, Kunst und Musik in Österreich 1918–1938*. Hg. Primus Heinz Kucher. Göttingen: V&R unipress 2016, S. 21–42.
- Plakolm-Forsthuber, Sabine: *Der Wiener Kinetismus im Kontext*. In: *Kinetismus. Wien entdeckt die Avantgarde*. Hgg. Monika Platzer, Ursula Storch im Auftrag des Wien Museums. Ostfildern: Hatje & Cantz 2006, S. 88–117.
- Platzer, Monika: *Kinetismus = Pädagogik – Weltanschauung – Avantgarde*. In: *Kinetismus. Wien entdeckt die Avantgarde*. Hgg. Monika Platzer, Ursula Storch im Auftrag des Wien Museums. Ostfildern: Hatje & Cantz 2006, S. 8–59.
- Rochowanski, L. W.: *Der Formwille der Zeit in der angewandten Kunst*. Wien: Burgverlag 1922.
- Schürmer, Anna: *Klingende Eklats. Skandal und Neue Musik*. Bielefeld: transcript 2018.
- Storch, Ursula: *Text im Bild. Schriftelemente im Kinetismus*. In: *Kinetismus. Wien entdeckt die Avantgarde*. Hgg. Monika Platzer, Ursula Storch im Auftrag des Wien Museums. Ostfildern: Hatje & Cantz 2006, S. 118–137.
- Wallas, Armin A.: *Ein expressionistisches Rapidtheater als Manifestation des théâtre DADAÏSTE. Zur Aufführung von Oskar Kokoschkas Curiosum Sphinx und Strohmann und zu Albert Ehrensteins Lesung in der Galerie Dada*. In: *DADAutriche 1907–1970*. Hgg. Günther Dankl, Raoul Schrott. Innsbruck: Haymon-Verlag 1993, S. 45–61.
- Wallas, Armin A.: *Österreichische Literatur-, Kultur- und Theaterzeitschriften im Umfeld von Expressionismus, Aktivismus und Zionismus*. Hg. Andrea M. Lauritsch. Wuppertal: Arco Wissenschaft 2008.
- Wallas, Armin A.: *Zeitschriften und Anthologien des Expressionismus in Österreich. Analytische Bibliographie und Register*. München u.a.: Saur 1995.
- Zupfer, Simone: *Netzwerk Avantgarde. Strategien der Literaturkritik in den Zeitschriften des Expressionismus*. Dresden: Thelem 2021.

Frank Krause | Goldsmiths, University of London, F.Krause@gold.ac.uk

Avantgarde, Olfaktion und Vernetzung

Die Vergiftung (1920) von Maria Lazar
(1895–1948)

Seit den frühen 1990er Jahren hat sich die historische Forschung zur Bedeutung der Gerüche in der Literatur vor allem im anglo- und frankophonen Sprachraum vom Nischenansatz zu einem gewichtigen Zweig der Kulturgeschichtsschreibung entwickelt.¹ Studien zur Geschichte von Praktiken des Riechens und Deutungen von Gerüchen rücken Themen der Literatur in neues Licht, und literarhistorische Arbeiten zur Codierung von Geruchsmotiven erhellen eine oft hintergründige und wenig beachtete Weise der Rezeptionslenkung. Der Erfolg dieser Ansätze verdankt sich der heuristisch produktiven Annahme, dass Geruchsmotive meist zuverlässige Indikatoren affektiver Schwerpunkte ethischer und ästhetischer Wertungen sind, die es im Interesse eines nuancierten Geschichts- und Textverständnisses zu erschließen gilt. Während die Kunstwissenschaft an einer Theorie olfaktorischer Künste arbeitet,² ist die Forschung zu Gerüchen in der Literatur bislang kultur- und motivgeschichtlich orientiert.

Für die Avantgardeforschung ist Maria Lazars *Die Vergiftung* (1920) als Roman von Interesse, der sich im Grenzbereich von voravantgardistischem Vitalismus und spätexpressionistischer Avantgarde positioniert. Diese Zwischenstellung spiegelt sich auch in den Geruchsmotiven des Textes, die im Anschluss an eine Skizze der Bedeutungen ambivalenter Gerüche in Moderne und Avantgarde (1) detailliert herausgearbeitet werden (2). Die wenigen Dokumente zum erfolglosen Roman der gut vernetzten Autorin zeigen, dass seine Rezeption durch die Geruchsmotive mitgeprägt wurde. Das Potential von Lazars vitalistischer Geruchskultur kommt erst nach ihrem Durchbruch in der Neuen Sachlichkeit zur Geltung (3).

1 Noch immer grundlegend Rindisbacher: *The Smell of Books*.

2 Shiner: *Art Scents*.

Einschlägige Studien zu literarischer Moderne und Avantgarde belegen das historische Gewicht von Motiven ambivalenter Gerüche, deren violente Eindringlichkeit verstört und fasziniert. Schon Mitte der 1850er Jahre behaupten solche Motive die

subversive Kraft eines ästhetischen Bewusstseins, das sich gegen die Normalisierungsleistung von Tradition auflehnt, das aus der Erfahrung der Rebellion gegen alles Normative lebt und sowohl das moralisch Gute wie das praktisch Nützliche neutralisiert, die Dialektik von Geheimnis und Skandal fortgesetzt inszeniert, süchtig nach der Faszination jenes Erschreckens, das vom Akt der Profanierung ausgeht – und zugleich auf der Flucht vor deren trivialen Ergebnissen.³

Zunächst zeigen ambivalente Gerüche den autonomen, aus der Lebenspraxis ausbrechenden Eigensinn sinnlicher Überschreitungen an;⁴ wenn die Literatur um 1890–1910 Problemen der ästhetischen Ausrichtung ganzer Lebensentwürfe nachgeht, deutet die Hingabe an ambivalente Gerüche auf Krisen, an denen die Akteure scheitern oder wachsen.⁵ Im Gegensatz zur autonomen Kunst, die solche Transgressionen bloß darstellt, versucht die historische Avantgarde ab 1909, »die autonome Kunst im Hegelschen Wortsinne aufzuheben, d.h. die in ihr enthaltenen Potentiale an Kreativität zum Zentrum einer Erneuerung der Lebenspraxis zu machen«.⁶ Hier dient die Evokation oder Erzeugung ambivalenter Gerüche dem Angriff auf Grundlagen der Institution Kunst, die Leben und Werk trennt.⁷ Solche belebenden olfaktorischen Schocks werden durch eine gegenkulturelle Hygiene ergänzt, die sich von Gerüchen proletarischer Armut, bürgerlicher Enge und obsoletter Kunstwelten distanziert.⁸ Wenn der literarische Expressionismus (1910–1925) den Anspruch der historischen Avantgarde teilt, Kunst ins Leben zu überführen, hält er am Verständnis von Kunst als eigenständigem Werk fest und wird daher unter einen erweiterten Avantgardebegriff gefasst.⁹ Motive ambivalenter Gerüche dienen hier vor allem einer Zivilisationskritik, die repulsive Qualitäten des beschädigten Lebens mit einer gesteigerten Intensität darstellt, die im Kontext vitalisierender Normverletzungen auch positive Züge trägt;¹⁰ Franz Kafkas Machtkritik

3 Habermas: *Die Moderne*, S. 35f.

4 Zum Prinzip des »l'art pour l'art« um 1850 s. Hoffmann: *Symbolismus*, S. 50.

5 Krause: »Follow the scent« u. Rickenbacher: *Literary Halitosis*, S. 148–153.

6 Bürger, zit. in Anz: *Die Literatur des Expressionismus*, S. 15.

7 Kramer: »Dada smells like nothing«. Zum Futurismus s. Delville: *The Smell of Disgust*, S. 47–54.

8 Krause: »Sie werden in dionysischen Sandalen stinken...«.

9 Anz: *Die Literatur des Expressionismus*, S. 14f.; Fähnders: *Avantgarde und Moderne 1890–1933*, S. 139, 158, 193–195 u. 284–285.

10 Vgl. Heym: *Die Morgue*. Damit findet die deutsche Literatur zugleich Anschluss an Baudelaires ästhetische Provokationen; s. Fähnders: *Avantgarde und Moderne*, S. 166.

inszeniert das Begehren nach beißenden Gerüchen hingegen so, als handle es sich nicht um eine abstoßende Überschreitung.¹¹

Auch im Roman *Die Vergiftung* (1920) von Maria Lazar spielen ambivalente Gerüche eine zentrale Rolle. Während sich die Geruchskultur der Avantgarde zwischen den Polen von befreiender Disruption und hygienischer Distanz bewegt (1), schlägt Lazars Beitrag zur expressionistischen Avantgarde eine andere Richtung ein. Mit seiner Kritik der Ich-Dissoziation steht der Text dem Expressionismus nahe; der Vitalismus der Protagonistin steht hingegen der Literatur der Jahrhundertwende näher, was sich auch in der Darstellung von ambivalentem Geruch als reifeförderndem Heilgift zeigt (2). Für die Forschung zur Geruchskultur der Avantgarde ist *Die Vergiftung* als Erzählung im Umfeld des Spätexpressionismus interessant, die auf eine umfassende Erneuerung der Lebenspraxis zielt, mit ihrem Lebensbegriff und ihrer Codierung von Gerüchen um 1920 aber – bei aller guten sozialen Vernetzung der Autorin – wenig Resonanz findet, weil sie sich zwischen voravantgardistischer Moderne und expressionistischer Avantgarde positioniert. Erst im Rahmen eines neusachlichen Realismus, der sozialen und politischen Verhältnissen nachgeht, gegen die sich die vitale Natur des Menschen immer neu behaupten muss, kommt das Potential dieses Ansatzes zur Geltung (3).

1.

Hans J. Rindisbachers Pionierstudie aus dem Jahr 1992 zur Geschichte der olfaktorischen Wahrnehmung in der Literatur seit den 1850er Jahren stellt Charles Baudelaire als Vertreter einer sensorischen Avantgarde dar, die das Riechen aus dem Dienst an Naturbeherrschung und Moral entlässt. Diesem Überblick zufolge ist der Realismus durch das Ideal der Frischluft in desodorierten Räumen geprägt; gute Gerüche entstammen meist der zweckrational anzueignenden Natur und verweisen oft auf die moralisch einzuhegende Attraktivität des ›Weiblichen‹. Der Symbolismus wertet das Riechen zum Mittel ekstatischer Welterschließung auf und bereitet so der schlagartigen Zunahme von Geruchsmotiven um die Jahrhundertwende den Boden. Diese ›olfaktorische Explosion‹ entbindet ein anarchisches Begehren, das die Verfechter der sozialen Ordnung alarmiert; als Beitrag zur Verteidigung jenes entregelten Begehrens stellt die Literatur vom Expressionismus bis in die 1950er Jahre hinein die Kontrolle über Spielräume des Riechens als

11 Menninghaus: *Ekel*, S. 333f. u. 348.

zweifelhafte Mittel der Sicherung sozialer Macht dar. Seither ermächtigt die postmoderne Literatur den Geruchssinn, der zunehmend von Warendesign und sensorischem Marketing umworben wird, den Universalismus der Vernunft zu überschreiten.¹² Die Rede von einer sensorischen Avantgardeposition betont zu Recht die transgressive Stoßrichtung der Symbolisten, die sich auch der ambivalenten Faszination des Geruchsekels zuwenden, den die Romantik allenfalls im psychologischen Interesse ausloten konnte.¹³ An Beispielen aus Futurismus und Dadaismus hat die jüngere Forschung zudem gezeigt, dass die historische Avantgarde violente Geruchsmotive nutzt, die zum vitalisierenden Anschlag auf Grundwerte der etablierten Kultur geeignet sind. Geruchshygienische Perspektiven der Moderne werden in diesen Befreiungsnarrativen aber nicht ausreichend gewürdigt.

In den utopischen Phantasien expressionistischer Architekten ist der bebaute Raum der entfremdeten Gesellschaft von Verfallsgestank und überwältigend artifiziellen Düften geprägt, während der heilige Geist des erlösenden Bauens in natürlichen Wohlgerüchen offenbar wird.¹⁴ Die antibürgerliche Rhetorik avantgardistischer Literaten bezieht ähnliche Positionen; der Dadaist Kurt Schwitters, der in den 1920er Jahren am Bauhaus vorgelesen hatte, schmätzt Kunst als »Reihenscheisshaus«, und Carl Einstein assoziiert deutsche Staatsmetaphysik mit bürgerlichem Mief und ironisiert sakrale Ansprüche moderner Duftmotive.¹⁵ Die enthemmte Sensibilität der Avantgarde stößt in bedrückenden Atmosphären des bürgerlichen Lebens an ihre Grenzen, die sie – teils im Anschluss an Nietzsche¹⁶ – mit einer gegenkulturellen Sozialhygiene real oder rhetorisch verteidigt.

Während die Literatur der Moderne die Geruchshygiene oft als Repression vitaler Energien kritisiert,¹⁷ treibt die avancierte Architektur der Moderne das Projekt der hygienischen Desodorierung sozialer Räume voran,¹⁸ und auch die architektonische Avantgarde des Bauhauses ist daran beteiligt. Das überrascht insofern nicht, als der Moderne nicht daran gelegen war, sich im ambivalenten Faszinosum schockanter Atmosphären häuslich einzurichten, doch auch die architektonische Geruchshygiene richtet sich gegen die etablierte Lebenspraxis. So versucht die Bauhaus-Avantgarde, in

12 Zum »sensorischen Avantgardismus« Baudelaires s. Rindisbacher: *The Smell of Books*, S. 161.

13 Menninghaus: *Ekel*, S. 194.

14 Krause: *Geruch der Utopie*.

15 Kramer: »Dada smells like nothing«, S. 215, Anm. 17; Krause: »Sie werden in dionysischen Sandalen stinken...«, S. 102.

16 Krause: »Follow the scent«, S. 71f.

17 Rindisbacher: *The Smell of Books*, S. 221–281.

18 Müller-Wulckow: *Die deutsche Wohnung der Gegenwart*, S. 17, 23 u. 55.

hygienischen Bauten dem proletarischen Elend ein Ende zu bereiten, das seit dem 19. Jahrhundert mit Gestank assoziiert ist.¹⁹ Die Einleitung zur 1928 von Ernst Kállai edierten Ausgabe der Zeitschrift »Bauhaus« verfiicht ein neusachlich gegenkulturelles Bild vom Menschen, der geistige Disziplin bei der *freien* Beherrschung von Gefühlen zeigt, was eher für belebende Frische als eine Hingabe an olfaktorische Fülle spricht.²⁰ Zu Beginn des Anzeigenteils dieser Ausgabe wird für das Klosett Metroclo geworben, das Fäkalien in absorbierendem Material desodoriert (s. Abbildung).



»Bauhaus« 2–3 (1928), S. 34

Wenn Kállai die Farben eines Gemäldes erwähnt, die »muffig« seien »wie die luftarme bedrückende enge von kleinstübchen«, bekennt er sich zur gegenübergerlichen Geruchshygiene.²¹ Oskar Schlemmer unterstreicht die Bedeutung der Hygiene für die Menschenkunde und nennt als bedeutsame Themen des Unterrichts von den Sinnen das Sehen und Tasten;²² Adolf Behne merkt an, dass der Neubau einer Gewerkschaftsschule ein Leben ermöglichen soll, das »für alle Sinne und Organe« bereichernd ist,²³ doch Hannes Meyers nähere Erläuterungen heben die *hygienische* Gestaltung der sonnendurchfluteten Schlafzimmer hervor, die den Eindruck vermitteln sollen, »in der Natur« zu sein.²⁴

19 Corbin: *Pesthauch und Blütenduft*, S. 189–212.

20 Kállai: *das bauhaus lebt*, S. 2.

21 Kállai: *ein bild, ein mensch*, S. 30.

22 Schlemmer: *unterrichtsgebiete*, S. 23.

23 Behne: *die bundesschule des ADGB in bernau bei berlin*, S. 12.

24 Meyer: *erläuterungen zum schulprojekt*, S. 15.

2.

Ruth, die Protagonistin von Lazars Debütroman *Die Vergiftung*, arbeitet sich an den Folgen einer pathogenen Mutterbeziehung ab. Als geschäftiger Vorstand eines gutsituierten Haushalts wirkt die Mutter groß und stolz; Ruth genießt es, von ihr als später einmal ebenbürtige Nachfolgerin anerkannt zu werden. Die Mutter hält die Kinder zur Mildtätigkeit an und ist von Ruth zum ersten Mal enttäuscht, als sie sich von Bettlern abgestoßen fühlt, die Armut geschäftstüchtig zur Schau tragen. Ruth spürt, dass die Mutter jedes Bekenntnis abweichender Meinungen unterdrückt; auf das Problem, nur um den Preis der Selbstverneinung anerkannt zu werden, reagiert sie zunächst mit provokanten Äußerungen, die geeignet sind, ihre Familie in zweifelhaftes Licht zu rücken. Die Ankündigung der Tochter, den ersten, den sie liebe, vorbehaltlos heiraten zu wollen, legt die Mutter als Schamlosigkeit aus. Der Anpassungsdruck, den die Mutter ausübt, entlarvt ihren stolzen Abstand von der Mitwelt als leere Geste eines rastlosen, von äußeren Zwängen bestimmten Habitus, der kein eigenes Bedürfnis zulässt. Ruth macht sich die Ansicht der Mutter, dass der Trotz der Tochter nur Dummheit verrate, fraglos zu eigen, da es ihr in erster Linie darum geht, ihren Eigensinn zu behaupten. Ruths Status als widerwillig anerkannte Außenseiterin wird prekär, als sie lernt, dass die Mutter eine melancholische Zuneigung zu einem Mann verbirgt, der sich enttäuscht von ihr gelöst hatte. Die Mutter hütet Liebesbriefe, die ihr der damalige Freund des Hauses geschrieben hatte, heimlich wie einen Schatz; er hatte sie während der Schwangerschaft mit Ruth regelmäßig besucht, war mit einer Erfindung von Ruths Vater vertraut und nutzte dieses Wissen zu seinem wirtschaftlichen Vorteil, nachdem er den Verkehr mit der Familie abgebrochen hatte. Das neue Wissen über die Mutter ruft in Ruth das Gefühl einer inneren Leere hervor, in der ein Mann präsent ist, vor dem alles Eigene weicht. Das verbotene Begehren der Mutter bietet Ruth Gelegenheit zur Identifikation, doch deren Entsagung stößt sie ab; sie flieht ihr Zuhause, um die Mutter ›in absentia‹ zu lieben. Die Selbstentfremdung, die aus der Identifikation mit der mütterlichen Perspektive resultiert, verdichtet sich mit vagen Erinnerungen aus der frühen Kindheit an Besuche mit der Mutter in der Wohnung ihres jüngeren Geliebten.

Ruths Versuch, ihr ausgehöhltes Selbstgefühl zu überwinden, trägt die Züge eines unpersönlichen Zwangs, der aus den ungeplanten psychischen Folgen kulturell eingewohnter Lebensweisen hervorgeht: »Wer hat ihr jetzt eine Maschine in den Kopf gesetzt. Die arbeitet und wühlt, denkt, denkt, denkt. [...] Es ist ein Verbrechen begangen worden. Etwas Schlimmeres. Etwas noch nie Geschehenes. Ein Mensch hat sich verloren und sucht sich.

Und weiß es und denkt das durch, ganz durch...«²⁵ Lazar stellt die Selbstfindungskrise als Ich-Dissoziation dar und rückt so in die Nähe zum literarischen Expressionismus, der diese Problematik aber als Entfremdung vom *metaphysischen* Urgrund einer ungekränkten Innerlichkeit ausgelegt hatte.²⁶ Der Wunsch, sich in der Bindung an den ehemaligen Geliebten der Mutter selbst zu finden, beglückt Ruth zunächst, doch ihr Versuch, im Anspruch des Anderen aufzugehen, ist selbstzerstörerisch. Der Mann ist vom Gefühl eines versäumten und aufgebrauchten Lebens durchdrungen, und sein Genuss der Macht über die Tochter ist von feige verhaltenem Zorn geprägt. Nach zwei Jahren ist ihr die in Hassliebe umgeschlagene Beziehung unerträglich geworden; sie bricht seinen Widerstand gegen ihren Versuch, sich zu lösen, indem sie sich weigert, weiter von sich zu erzählen und so seine Leere zu füllen. Dass sie sich anschließend schweigend seinem sexuellen Übergriff ergibt, lässt ihn, der wieder ganz auf sich zurückgeworfen ist, geschwächt zurück. Dadurch gewinnt sie die Kraft zur Trennung und spürt im ekstatischen Naturbezug ihre Vitalität. Ruth zieht mit der ungeschönten Hingabe an die bedrückende, zum Gift stilisierte Attraktivität des Mannes für beide Seiten klare Grenzen zwischen Selbst und Anderem – und wächst daran.

Die Präsenz des Mannes in Ruths Leben wird im Geruch seiner Person und seiner Umgebung sinnfällig, deren Atmosphäre von Blut und Chemikalien aus gelben Phiolen geprägt ist. Der Duft haftet an ihrem Körper, ihren Kleidern und Utensilien, prägt ihren Kleiderkasten und ihre unwillkürliche Erinnerung und dringt in ihr Zimmer: »Die Bücher auf dem Tisch, die vernachlässigt und zusammengeworfen waren, und die zerrissene Mappe atmeten seinen Duft aus. Und von dem seidengelben Lampenschirm herab träufelten in weichen Farben ihre nächtlichen Gedanken.« (S. 9) Ruth liest im gelben Licht einen schmerzhaft verlogenen Brief des Geliebten; auch ihr körperliches Gefühl, sie bewege sich über einem »Abgrund«, wird in einer spontanen Erinnerung mit der Farbe Gelb assoziiert: »Und ein chemischer Geruch aus trübgelben Phiolen.« (S. 47) Als Ruth einmal operiert wird, »spürte« sie bei der Betäubung »einen niederträchtigen Geruch sich in die Kehle hineinfressen« (S. 122); die »Wand« des Operationssaals »riecht so sonderbar« (S. 123), und im Krankenbett erinnert sie die Wohnung des Mannes: »Aber irgendwo sind doch auch gelbe Phiolen und der Duft fremdartiger Chemikalien, ätzend, zersetzend.« (ebd.) Gerüche im Kontext der Farbe Gelb unterstreichen das emotional Eindringliche ihrer Bindung an den dominanten Mann.

25 Lazar: *Die Vergiftung*, S. 51. Im Folgenden im laufenden Text unter Angabe der Seitenzahl zitiert. Der schon bald vergessene Roman wurde erst 2014 neu herausgegeben.

26 Siehe Vietta/Kemper: *Expressionismus*.

Der Geruch zeigt die toxische Überwältigung ihres Selbst von einem ichfremden Anspruch an:

Sie betrachtete mißtrauisch ihre braunen Kinderhände. [...] Rochen sie nicht in ihrem Innern, ganz drinnen in der Handfläche, aus den Poren heraus nach ihm? Sie dachte an das Versinken in seinen großen, zu weichen Händen und ihr wurde übel. Ihre widerspenstig flockigen Haare rochen ja auch nach dort – ist sie denn ganz von ihm durchzogen, vergiftet – (S. 15)

Der Geruch ist ambivalent, denn Ruth trägt »die müden Säfte eines verbrauchten Lebens«, kurz: »Gift« in sich (S. 139), doch die Quelle des schädlichen Geruchs bleibt bis zum Ende der Beziehung attraktiv: »Ich liebe dein Gift – dich –« (S. 141). Der Geruch chemischer Substanzen verweist auf eine wissenschaftliche Naturbeherrschung, die auf Ruth ausgeweitet wird: »Was roch wie die lebendig gewordene Wissenschaft?« (S. 16) Der Geliebte bezeichnet sie als sein Experiment, und »[w]ie immer legte sich der süßlich-herbe Geruch der Räume, den sie nie woanders getroffen hatte, betäubend um ihre Stirn« (S. 11), als sie seine Räume betritt. Spuren von Blut in diesem Geruch indizieren im ersten und letzten Kapitel die Verfügung über Leben; die anachronische Erzählung betont kreiskompositorisch den Konflikt von Kräften des Lebens und des Todes, der die letzten Begegnungen des Paares prägt: »Ruth roch Blut. Oder waren das seine Chemikalien. [...] Auf seinem Schreibtisch war einmal ein scharf geschliffenes Messer gelegen. Das schneidet gut. Es riecht nach Blut und Chemikalien.« (S. 13 u. 139)

Außerhalb seiner Wohnung indiziert Blutgeruch in Verbindung mit dem Frühling eine zur Entfaltung drängende Vitalität, die sich gleich zu Anfang zeigt, als Ruth auf dem Weg zu ihm ist:

Wieso war sie überhaupt dahergekommen? Immer daher gekommen und nur da her, daß alles übrige draußen liegen blieb?

Heute drang das Licht blendend durch Steine und die erstarrte Haut ihres Leibes. Von den Blättern troff es, grell und heiß, und duftete nach dem Blut aller, die auf der Straße gingen. Das Blau war zu tief, zusammengedichtet aus trotzigen Kräften. (S. 7)

Während der Lebenskult der Jahrhundertwende von einer Allbeseelung ausgeht, die dem Lebensprozess immer schon innewohnt,²⁷ wollen die expressionistischen Vitalisten dem immateriellen Ursprung eines erfüllenden Lebens allererst zum Durchbruch verhelfen. Um den Dualismus von faktischer Absenz und idealer Geltung einer vitalisierenden Macht zu überwinden, reicht es nicht aus, sich der unveräußerlichen Verwobenheit mit einem Weltganzen zu vergewissern, die bloß aus dem Blick geraten ist. Auch Lazar inszeniert einen Lebensprozess, dessen Potential seiner Ma-

27 Fick: *Sinnenwelt und Weltseele*.

nifestation noch harrt; allerdings naturalisiert sie die Quelle erfüllenden Sinns und verbleibt so im Horizont eines monistischen Weltbegriffs: »Die Erde ist schwanger von blühendem Leben. Und das Geborene ist tot. Und die Luft ist schwer zu atmen vor erstickten Keimen.« (S. 135) Ruths Erweckung ist körperlich-organisch, was durch den Kontrast natürlich-starker und artifiziell-schwacher Gerüche unterstrichen wird:

Durch die Fasern des Fleisches gräbt sich, stößt sich blühende Lebenskraft. Aber ganz innen in ihrem Leib fällt etwas ab, bröckelt etwas ab, mürb und müde. Wer preßt ihr die Brust zusammen und würgt sie, daß sie husten muß – Ist das Schleim und Blut – Ist das ihre eigene Kehle –

Über Ruths italienisches Übersetzungsbuch steigt wie Frühlingsatem empor die freche Liebe der jungen Wilden, die Gustav einmal an sich reißen wollte. [...] Und es riecht nach faden, blonden Madonnenhaaren, Ansichtskarten mit weißen Kaninchen. (S. 128f.)

Ruths Empfänglichkeit für Frühlingsdüfte wächst mit ihrer Selbstbehauptung; bevor sie den Geliebten zum letzten Mal sieht, verspürt sie »weiche Luft, die zugig durch den Rauch schlägt« und mit Blumen assoziiert ist (S. 138). Als sie seine Wohnung betritt, fragt sie: »Warum hast du die Fenster nicht offen? In den Gärten liegt doch Flieder. Doch nein, laß es.« (S. 140) Die Trennung setzt ein ekstatisches Naturgefühl frei: »Und sie ging durch die nachtschweren Gassen, sich badend in dem blütenschwangeren Regen des Mai.« (S. 141) Lazars Vitalismus, der eine Selbstfindung durch Hingabe an die Sinnenwelt begünstigt, liegt auf der Linie des Übergangs vom Lebenskult der Jahrhundertwende zu den frühen Vorläufern des Expressionismus; das Thema der selbstzerstörerischen Hingabe an den Anderen passt hingegen zum Spätexpressionismus.²⁸

Lazar arbeitet die Atmosphären sozialer Klassen heraus, in denen Ruth vergeblich versucht, ihr Selbst zu stärken; peinigende, lähmende und täuschende Gerüche der Mitwelt motivieren keine sozialhygienische Distanz, sondern markieren die Stationen des Versuchs, im Kontakt mit der schlechten Welt zu genesen. Mit dem Eintauchen ins beschädigte Leben setzt sich Ruth von der Avantgarde ab, die mit violenten Gerüchen zum Angriff übergeht und toxische Gerüche der Entfremdung meidet. Als sie mit Thomas verkehrt, der proletarischen Verhältnissen entstammt, wo es »nach aufgewärmtem Essen« (S. 100) riecht und »nach Baumwollstrümpfen, die nicht gewaschen werden« (S. 101),

nahm [sie] sich vor, den stickigen Dunst ganz in sich einzusaugen und aus allen Poren wiederzugeben, dann müßte er sie spüren. [...] Ruth dachte: ich kann die Luft herinnen doch nicht so leicht einatmen. Sie zerdrückt mir die Lunge. Sie ist zu schwer. Schwer wie

28 Krause: *Spätexpressionismus*.

Thomas' Knochen, oder noch schwerer, ich kann nicht und um Gotteswillen, wer keucht, wer stöhnt da, wer erbricht sich, bin ich es selbst – o wie schlecht ist mir – (S. 105)

Der Geruch der sozial Schwachen kennzeichnet eine Welt, in der keine Lebenskraft ›aufblühen‹ kann. Als Ruths durchsetzungsschwacher Onkel Gustav verarmt, gerät er in eine Welt aus »feucht riechenden Kleidern, kaltem Rauch« (S. 39); er »saß in der Bahn [...] in dem stickigen Dritter-Klasse-Kupée [...]. [...] oben fraß sich schmieriger Zigarrenrauch ins Gesicht, der noch den Speichel all der ungepflegten Münder in sich hatte.« (S. 44) Gustav wird zornig, als der Bruder einer Verkäuferin, in die er verliebt ist, »nach Wirtshaus roch« (S. 45). Sein Ofen raucht (S. 41–43), und als er erkrankt, beschmutzt sein Hund sich in der Wohnung (S. 96). Ruth nimmt den ungepflegten Körpergeruch der Armen, Arbeitenden, Kranken und Versehrten präzise wahr; sie registriert, wenn ein Dienstmädchen »nach Schweiß« (S. 59) riecht, und im Kino »dampften« neben ihr »verschwitzte Kleider, gewürztes Essen, unreine Haare« (S. 63). Als eine Sitznachbarin im Kino von einem Mann im Spital spricht, stellt sie sich vor, er habe »sicher sein ganzes Leben in einer Kellerwohnung gelebt«: »Moder und Schweiß.« (S. 64) Ruth stiehlt Seife und schenkt sie einem Bettler (S. 68), und sie ist gegen den Geruch von Menschenmengen empfindlich: »Die nassen Kleider der Leute stanken in den Weihrauch hinein.« (S. 78) Sie vernimmt den »sauren Weingeruch« eines Betrunkenen (S. 135), von Menschen in den Straßen geht »Winterausdünstung« aus, und sie stinken »nach Schweiß [...] und Bier« (S. 136); in Kaffeehäusern »mit rauchigen Tischen« ist die »Luft« »dick« (S. 137), und in der Straßenbahn ist sie im »roten, lärmenden Tabaksdunst« (S. 139). Ruth sucht diese Atmosphären aber auf; ihr Gedanke, dass sie jene Fremden, die ihr gleichgültig sind, »nicht lieben darf« (S. 136), qualifiziert deren abstoßenden Geruch als Folge sozialer Verhältnisse, gegen die sie sich mit Thomas vergeblich zu behaupten gesucht hatte.

Auch die Gerüche aus der Welt der Begüterten vitalisieren nicht. Teils entspringen sie Wirkungsbereichen der Hausangestellten; so »spürte« Ruth »den Essensgeruch, der aus der Küche quoll, als die Köchin öffnete« (S. 9). Als sie die Schublade der Köchin durchsieht, »fühlte« sie »sich umgeben von einer erstickenden Masse schmutzigen gelben Metalls. Das nach Schweiß stank und den Duft exotischer Blüten in sich trug und ein Rauschen von seidenen Röcken.« (S. 69) Im Kinofilm sieht sie einen Grafen, der »fast erstickt« war »von der Blütenfülle, die er im Arm trug«, und eine Milliardärstochter, deren Tee »sicher bernsteinklar« war und »durch ihr Zimmer« »duftete« (S. 63). Gerüche im Kontext von Reichtum entspringen der Überfülle: »Mutters Besitztümer aber steckten in vierfach verbundenen Papiersäckchen und rochen nach Lavendel. [...] Ruth empfand wieder den

Geruch von Gaze, Spitzen, gebranntem Haar, Straußfedern und frischen Blumen, die alle nach Parfum und Puder schmeckten.« (S. 69 u. 84) Auch Ruths Pelz, der »nach Kampfer roch« (S. 104), und ihr Strohhut »aus einem eingekampften Kasten« (S. 135) verweisen auf einen Überfluss an Gütern. Eine Näherin in Ruths Haushalt hört gern von »Pariser Parfüm« und träumt von einer Bahnfahrt nach Paris mit einem »zärtlichen Atem neben sich« (S. 102), doch ihre Trostphantasie bleibt bloße Illusion.

Figuren von zwielichtiger Eleganz manipulieren ihre Atmosphäre. Von einem dubiosen Handlungsreisenden »empfand« Ruth »den weichen Abgrund, der zu tief war, um zu duften« (S. 24). »Das Parfum« einer blonden Kokotte »roch betäubend nach unaufrichtigen Blumen« (S. 60), ein Diener im Kino »riecht«, so scheint es, »auch nach Parfüm, wie die Blonde heute auf der Gasse«, und ein Boy »versprengte« im Kino »Perolin«, um den Raum künstlich aufzufrischen (S. 64). Als sich Ruth in dubiosen Kreisen bewegt, ist der »Zigarettenrauch« »klebrig schwer« (S. 88), und ihr ist, als ob sie eine Rolle darstellte; dabei stellt sie sich vor, dass »ein Boy unter ihr« ähnlich wie zuvor im Kino »Perolin aufsprengte« (S. 88). Auch Ruths Eleganz duftet zwiespältig: Als sie der Kokotte in einen Friseursalon nachfolgt, »roch« es »betäubend nach Seife, dickem Parfum, warmen Haaren« (S. 60). Die Haarwäsche befreit sie zwar vom Geruch des Geliebten – »Sie empfand den Duft durch die Scheitelknochen dringen, sich in das Hirn einfressen« (S. 61) –, doch »ihre eigenen, weichen Haare, die noch warm dufteten«, wirken wie »etwas Fremdes« (S. 62). Sie »empfand ihre duftenden Haare in einer wilden Glückseligkeit« (S. 63), bleibt aber erschöpft und bereichert die Kinoluft nur um ein weiteres olfaktorisches Detail.

Ruth findet in den sozialen Atmosphären von Entbehrung, Scheinfülle und Überfluss keinen Spielraum für eine erfüllende Entgrenzung ihres körperlichen Selbst; sie beneidet Thomas, der im Wahn die Wohnung seiner Familie in Brand gesetzt hat und in einer Gefängniszelle sitzt, in der er nun »nicht mehr« an der Nähe zu seinen Nächsten »erstickt« (S. 121). Auch den Geruch des Geliebten, an dem sie sich früher berauscht hatte, erträgt sie nicht länger: »In dem lichten Kirschholzkasten hing eine Menge dunkler Stoffe. Die rochen alle ein wenig nach fremden Chemikalien, süßlich herb. Stundenlang war sie gesessen, den Kopf in diesen Kleidern vergraben, um den geheimnisvollen Duft einzusaugen. Nein, sie wird den Kasten nie wieder aufsperrern können.« (S. 15) Sie wehrt sich gegen ihr eigenes Begehren, denn der Geruch bleibt verführerisch: »Ruth dachte an den Kleiderkasten. An den dunklen Duft, der aus ihm herausströmen soll.« (S. 20) Ihr Wunsch, den Schrank zu verbrennen, regt sich, als sie den Reliquienkult verdammt (S. 78f.), und in der Kirche »versperrte« der »Weihrauch [...] ihr die Kehle«

(S. 73); ihre Liebe erscheint so als bedrückender Kult. Hinter dem Vergötterten entdeckt sie den Armseligen, hinter dessen Maske ein Missetäter verborgen ist, an dem die Mutter zerbrach.

Ruth erinnert sich, als Kind an einem Frühlingstag den Duft von Hyazinthen begehrt, den unbotmäßigen Wunsch aber für sich behalten zu haben, und dass an einem Sommertag im Wald »auf den Felsen die Erde duftete«, die Mutter den Gang in den Wald aber unterband (S. 75). Als sie ihren Kopf in die Hand der ver- und entsagenden Mutter legt, wittert Ruth eine Spur verschütteter Lebenskraft: »Aus den zerklüfteten Handrinnen stieg ihr ein wohlbekannter, warmer, ein nie beachteter Atem entgegen. / Irgendwo liegt im Gras eine duftende Frucht. Und über das Mark des Baumstammes preßt sich eisenhart die dürre Rinde...« (S. 118)

Die Mutter bewegt sich in Atmosphären einer ermüdeten Vitalität, zu denen sie zugleich beiträgt, und fügt sich so in eine ganze Reihe von Figurationen des geschwächten Lebens. So »sperrte« die Mutter ihren Gatten »in Räume, die von ihren Atemzügen übersättigt waren.« (S. 19) Damit beraubt sie sich der Luft zum Atmen: »Ihr kräftiger Körper brauchte Bergluft. So daß er fast hinfällig scheinen konnte in den Zimmern der Großstadt.« (S. 27) »Onkel Gustavs zarte, etwas bräunliche Haut hatte einen leicht verwelkten Geruch an sich. Der angenehm war, wie der Duft ermüdeten Rosen. Und lähmte.« (S. 35) Eine Baronin, die in einem Zimmer »mit parfümiertem Rauch« lebt, hat »müde, duftende Haut« (S. 75), und »die Liebe« dieser Frau »mit dem parfümierten Rauch macht Übligkeiten« (S. 79). Das Zimmer der Gattin von Gustavs Direktor, bei dessen Empfang es »zum Ersticken rauchig« war (S. 40), »roch nach Mandelblüten« (S. 41); der »Mandelduft« suggeriert »unterdrückte Entbehrung und uneingestandene Wünsche« (S. 40f.), und die Direktorenfrau küsst Gustav auf einem Friedhof, auf dem die »Blätter« »nach dem Sich-schon-geöffnet haben« »dufteten« (S. 42).

Körper riechen vorwiegend nach dem Schweiß der Arbeit, dem welken Duft des Anstands, maskierenden Parfüms oder nach Verwehrlosung. Nur von Ruth und ihrem Geliebten geht ein chemischer Geruch aus, der zum Zeichen einer Lebenskraft gerät, die sich in der Rache an versagenden Instanzen verzehrt und damit in Abhängigkeiten verwickelt bleibt, in denen das Selbst nicht zu seinem Recht kommt; in diesem Geruch kommt die Entfremdung ihrer Lebensformen als eine Art von Vergiftung zum Ausdruck. Ob Ruth nach der Trennung vom Geliebten in der sozialen Welt Erfüllung finden wird, lässt der Roman offen. Der Fokus des Schlusskapitels liegt auf der Heilung ihres Selbst vom ›Gift‹ ihres Begehrens durch die Weigerung, vor dessen letztmaliger ›Einnahme‹ die Erwartungen des Anderen zu erfüllen. Diese Haltung schwächt den Eingaber des Gifts und neutralisiert seine

lähmende Wirkung; die Aufnahme des Gifts sichert derweil den Kontakt mit vitalen Energien, die sich anschließend produktiv neu ausrichten.

Auf Ruth passt die Metapher der Vorhut nicht: sie stößt in unbekannte Zonen vor, ist aber keine Kundschafterin; sie setzt sich riskanten Begegnungen und sinnlichen Schocks aus, deren Muster und Wirkungen sich aber verstetigen und ihre Plötzlichkeit einbüßen; sie will eine unbestimmte Zukunft erobern, steht aber im Bann der Vergangenheit; und die schließlich gefundene Richtung führt aus feindlichem Gelände heraus. Der Geliebte wird durch den schockartigen Einbruch von Ruths Fremdheit, der er feindselig begegnet, geschwächt. Das *Lesepublikum*, das mit einem Roman konfrontiert wird, der »die Fremdheit der Frau in der eigenen Kultur« thematisiert,²⁹ stößt als unfreiwillige Vorhut »in unbekanntes Gebiet« vor, ist »den Risiken plötzlicher, schockierender Begegnungen« ausgesetzt und aufgefordert, »in einem noch nicht vermessenen Gelände« »eine Richtung« zu finden.³⁰ Der Roman siedelt sich in der Nähe zur expressionistischen Avantgarde an, propagiert mit dem rhetorischen Einsatz von Geruchsmotiven aber einen Vitalismus, der dem monistischen Lebensbegriff der Jahrhundertwende näher steht. Ähnlich positioniert sich Lazars Einakter *Der Henker* (1921), der vom schockartigen Einbruch gegenkultureller Gewalt ins bürgerliche Leben handelt. Die in leerer Routine erstarrte Gesellschaft drängt vitale Energien in transgressive Sinnlichkeit und mörderischen Hass ab; während das gute Leben im Bordell duftet – »das ganze Haus [...] hat gerochen wie goldenes Puder« –, spiegelt sich der vitale Zorn eines Mörders im ebenso »stinkende[n]« wie »heilige[n] Petroleum«.³¹

3.

Lazar schrieb *Die Vergiftung* 1916, konnte den Roman aber erst Anfang 1920 publizieren.³² Die Entstehung fällt in die Zeit, da sie in Wien die Schule von Eugenie Schwarzwald besuchte und in deren Haus und Salon verkehrte, wo avancierte Vertreter der Moderne ein- und ausgingen. Nach der Matura arbeitete sie an Schwarzwald-Schulen und blieb deren Gründerin freundschaftlich verbunden. Bei dieser lernte sie auch Karin Michaëlis kennen, die Lazars Roman Thomas Mann empfahl, und auch Robert Musil besuchte den

29 Spreitzer: *Texturen*, S. 171.

30 Habermas: *Die Moderne*, S. 35.

31 Lazar: *Der Henker*, S. 11, 28 u. 37.

32 Sonnleitner: *Nachwort*, S. 148.

Salon. An Kontakten zu Künstlern und Literaten mangelte es nicht, doch Schwarzwald zufolge »wollte« »[n]iemand« »ihr Buch kaufen und lesen«.³³ Die einzige bislang belegte Rezension würdigt den Text als »Dokument« jugendlichen Erlebens, bemerkt seine bedrückende Atmosphäre – »Mutter und Kinder atmen dieselbe Luft, die erstickend wirkt« – und resümiert: »kein Kunstwerk«; als Beispiel für einen guten Erzählkünstler gilt dem Rezensenten Arthur Schnitzler.³⁴ Auch *Der Henker* fand – bei aller Unterstützung der Uraufführung durch den »gut vernetzte[n] Béla Balázs« – ein eher eingeschränktes Presselob.³⁵ Der Durchbruch als Schriftstellerin gelang Lazar Anfang der 1930er Jahre, als sie unter dem Pseudonym Esther Grenen publizierte, um der Ausgrenzung jüdischer Autoren in einem zunehmend antisemitischen Kulturbetrieb zu entgehen.

Im Spätexpressionismus bleibt das Thema des Generationenkonflikts aktuell, und da die Vaterfigur nach 1918 im Kontext von Novemberrevolution bzw. Erster Republik seltener als Allegorie des sozialen Systems fungiert und die Sicht der Töchter auf Mütter und Väter stärker in den Blick gerät,³⁶ behandelt Lazar ein resonanzfähiges Thema. Noch 1928 gelang der jüdischen Österreicherin Mela Hartwig der Durchbruch mit einem Novellen-Band, der mit der Geschichte einer Frau einsetzt, die sich mit einem Patrizid aus ihrer pathogenen Vaterbindung befreit; anders als Lazar lotet Hartwig das Innenleben der Protagonistin aber aus kritischer Distanz aus. Die toxische Vitalisierung durch ambivalenten Geruch erscheint bei Hartwig als perverse Stimulation; in der Novelle über Rune, die im Dreißigjährigen Krieg als Hexe verbrannt wird, sind die christlichen Frauen für solche Gerüche empfänglich. Die schwangere Gattin eines Totengräbers weigert sich, Rune als Säugling in ihr Haus aufzunehmen:

Du spürst das nicht: diese giftige Ausdünstung aus dem Fleisch und Blut des Mörders und seiner Hure. Liederliche Gedanken bedrängen mich, widerliche Gelüste. Aas verpestet die Luft in meiner Stube. Ich werde geil wie eine Katze in diesem warmen Gestank des Todes. Ich gehe auf die Straße. Was ist noch heilig, wenn du mir diesen Bastard in mein Bett legst?³⁷

Als ihr Mann erwägt, das Kind zu töten, verrät ihr gieriges Verlangen, Blutgeruch wie Weihrauch zu genießen, eine religiös pervertierte Vitalität.

33 Stürzer: *Dramatikerinnen und Zeitstücke*, S. 82 u. 83.

34 Menkes: *Wiener Geschichten*, S. 3; vgl. Sonnleitner: *Kolportage und Wirklichkeit*, S. 335.

35 Sonnleitner: *Kolportage und Wirklichkeit*, S. 337; s. auch S. 336.

36 Fähnders: *Vatermord*; Löchel: *Fatal ist die Liebe der Mutter*.

37 Hartwig: *Ekstasen*, S. 209f.

Während Hartwig totale Entfremdung diagnostiziert, vertraut Lazars Debütroman unzeitgemäß auf die erlösende Kraft vitaler Kräfte.³⁸

Lazars Roman hat zwei Vertreter der vorexpressionistischen Moderne zu kritischen Stellungnahmen provoziert. Da Thomas Mann die Faszination ambivalenter Gerüche mit erzählerischer Distanz als Zeichen kulturellen Verfalls darstellt, kommt ihm Lazars immersiver Ansatz kaum entgegen. Am 17. April 1920 notiert Mann, der auch an anderer Stelle über »[z]uviel weibliches Geschlecht« in der Literatur klagt, im Tagebuch: »Ging gegen Abend wieder in den Park, saß zum ersten Mal wieder lesend unter einem Baum. Begann mit einem Roman ›Vergiftung‹ von Maria Lazar, den Karin Michaelis geschickt, lese aber nicht weiter. Penetranter Weibsgeschmack.«³⁹ Die despektierliche Notiz drückt verdichtet den Überdruß an einem Text aus, der die Leser in freier indirekter Rede von Anfang an in den Sog der Düfte einer weiblich codierten Atmosphäre hineinzieht.

Robert Musil hatte Lazars Roman am 30. März 1920 hingegen – bei allem Vorbehalt gegenüber seinem »nervöse[n] Ego-Impressionismus«, dem es an »geistigem Zusammenhalt« noch mangle – gelobt: »Darin ist jugendlicher Ellenbogen, manchmal rücksichtslos unbefangener Blick, reicher Einfall und behende Kraft im Figuralen.«⁴⁰ Auch Musils Debütroman *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* (1906) hatte ambivalente Gerüche inszeniert. Törleß beteiligt sich aus ästhetischen Motiven an der Misshandlung seines Mitschülers Basini und hört zunächst den spekulativen Auslassungen Beinebergs zu, der den Missbrauch Basinis als metaphysisch gerechtfertigtes Experiment betrachtet; dabei fühlt Törleß »Beinebergs Atem zu sich herüberdringen und sog ihn wie ein beklemmendes Betäubungsmittel ein«. Rückblickend erweisen sich diese Überschreitungen als »jene kleine Menge Giftes, die nötig ist, um der Seele die allzu sichere und beruhigte Gesundheit zu nehmen und ihr dafür eine feinere, zugeschärfte, verstehende zu geben«. Törleß' Sinnlichkeit reift an der Auslotung zweifelhafter Eindrücke, so dass er am Ende »den leise parfümierten Geruch« prüfen kann, »der aus der Taille seiner Mutter aufstieg.«⁴¹ Auch Lazars Debütroman inszeniert die Stärkung des Selbst durch ein olfaktorisches Heilgift, das den Aufbruch in einen erfüllenden ästhetischen Weltbezug vorbereitet.

38 Zum metaphysisch orientierten Vitalismus des Expressionisten s. Martens: *Vitalismus und Expressionismus*, S. 295.

39 Mann: *Tagebücher 1981–1921*, S. 376 u. 420.

40 Zit. n. Sonnleitner: *Maria Lazar*, S. 162.

41 Musil: *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*, S. 60, 112 u. 140; vgl. Rickenbacher: *Literary Halitosis*, S. 148–153.

Lazar setzt das Motiv des ambivalenten Geruchs, das in der Konkurrenz um Aufmerksamkeit in Moderne und Avantgarde eine wichtige Rolle spielt, zwar mit wenig Erfolg ein, da sie sich zwischen den Fronten von voravantgardistischer Moderne und expressionistischer Avantgarde positioniert, doch auch Misserfolge erhellen das Profil der Avantgarde und ihrer Geruchskultur, deren Beitrag zu den Überbietungstaktiken der Moderne bisher nur in Ansätzen erschlossen ist. Bei Grenzfällen der Avantgarde wäre überdies zu fragen, inwieweit sie Positionen anderer Richtungen der Moderne zuarbeiten. In Lazars neusachlichem Roman *Veritas verhext die Stadt* (1930) dienen ambivalente Gerüche erneut als Zeichen eines partiell verstörenden Begehrens. Die glücklich, aber kinderlos liierte Merete schläft mit einem attraktiven Arbeiter, der »nach Schweiß und Teer und Heringen und Kohle« riecht; »die Luft« ist anfangs »schlecht«, und später ist der Himmel so »grau, dass einer ersticken könnte«, doch Lust und Hingabe sind authentisch: »Ich wollte ein Kind.« Im Vergleich zu den »Totenhände[n]« der wahnsinnigen Frau Jensen wirkt selbst Telefonläuten wie »was Lebendiges«, und als ihr Wahn sich offen zeigt, ist es, »als wäre keine Luft nicht drin und überhaupt kein Leben«. Schmerzhaftes Leben ist besser als Erstarrung: »Leben tut immer wohl, auch wenn es weh tut.« Der Roman zelebriert am Ende eine »wunderbare grausame Welt«, in der sich das »Leben« in einer »entsetzlich berausenden Unordnung« befindet.⁴² Hier überbietet ambivalenter Geruch überanstrengte Hoffnungen der Avantgarde zugunsten eines pragmatisch ernüchterten Vitalismus. Dass der Roman 1931/32 in einer sozialdemokratischen Zeitschrift wiedererscheint, die den Einsatz des Werkbunds für erschwingliche Wohnraumgestaltung lobt, ohne die Kosten avantgardistischer Gebrauchskunst zu verkennen, passt zu dieser Sachlichkeit.⁴³ Lazars Werk betont von Anfang an, dass Sozial- und Psychohygiene auf der Suche nach gutem Leben in schlechten Verhältnissen wenig Rat bieten – auch wenn »Kulturmenschen« in ihrem Roman *Die Eingeborenen von Maria Blut* (geschrieben 1935, erschienen 1957) »bei offenem Fenster« schlafen.⁴⁴ Ihr risikowilliges Ethos kommt zunächst im Grenzbereich zur Avantgarde zum Ausdruck, bereitet aber zugleich einer neusachlichen Haltung den Boden.

42 Grenen: *Veritas verhext die Stadt*, »Der Kuckuck« 2 (1932), S. 11–12, 8 (1932), S. 12 u. 14, 11 (1932), S. 14.

43 *Der gute billige Gegenstand*.

44 Lazar: *Die Eingeborenen von Maria Blut*, S. 29.

Literaturverzeichnis

- Anz, Thomas: *Die Literatur des Expressionismus*. 2. Aufl. Stuttgart: Metzler 2010.
- Behne, Adolf: *die bundesschule des ADGB in bernau bei berlin*. »Bauhaus« 2/3 (1928), S. 12–13.
- Corbin, Alain: *Pesthauch und Blütenduft. Eine Geschichte des Geruchs*. Berlin: Wagenbach 1984.
- Delville, Michel: *The Smell of Disgust: Modernism and the Social Politics of Olfaction*. In: *Smell and Social Life: Aspects of English, French, and German Literature (1880–1939)*. Hgg. Katharina Herold, Frank Krause. München: iudicium 2021, S. 35–54.
- Der gute billige Gegenstand*. »Der Kuckuck« 51 (1931), S. 13.
- Fähnders, Walter: *Avantgarde und Moderne 1890–1933*. Stuttgart: Metzler 2010.
- Fähnders, Walter: *Vatermord. Über Texte von Walter Hasenclever, Franz Werfel, Friedrich Wolf, Arnolt Bronnen und Mela Hartwig*. In: *Psychoanalyse und Expressionismus*. Hgg. W. Felber, A. G. von Olenhusen, G. Maria Heuer, B. Nitzschke. Marburg/Lahn: LiteraturWissenschaft.de 2010, S. 413–430.
- Fick, Monika: *Sinnenwelt und Weltseele. Der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende*. Tübingen: Niemeyer 1993.
- Grenen, Esther: *Veritas verhext die Stadt*. »Der Kuckuck« 46 (1931) – 11 (1932).
- Habermas, Jürgen: *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt*. In: ders.: *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt. Philosophisch-politische Aufsätze*. Leipzig: Reclam 1994, S. 32–54.
- Hartwig, Mela: *Ekstasen. Novellen*. Hg. Hartmut Vollmer. Frankfurt/M., Berlin: Ullstein 1992.
- Heym, Georg: *Die Morgue*. In: ders.: *Lyrik. Dichtungen und Schriften. Gesamtausgabe*. Bd. 1. Hg. Karl-Ludwig Schneider. Hamburg, München: Heinrich Ellermann 1964, S. 286–290.
- Hoffmann, Paul: *Symbolismus*. München: Fink, 1987.
- Kállai, Ernst: *das bauhaus lebt*. »Bauhaus« 2/3 (1928), S. 1–2.
- Kállai, Ernst: *ein bild, ein mensch*. »Bauhaus« 2/3 (1928), S. 30.
- Kramer, Andreas: »Dada smells like nothing«: *Sniffing out the Dada Corpus*. In: *Smell and Social Life: Aspects of English, French, and German Literature (1880–1939)*. Hgg. Katharina Herold, Frank Krause. München: iudicium 2021, S. 210–226.
- Krause, Frank: »Follow the scent: one will seldom err«: *The Stench of Failed Nietzschean Practice in André Gide's The Immoralist (1902) and Thomas Mann's Death in Venice (1912)*. In: *Smell and Social Life*. Hgg. Katharina Herold, Frank Krause. München: iudicium 2021, S. 67–84.
- Krause, Frank: *Geruch der Utopie. Messianische Baumeister in Schriften der Gläsernen Kette (1919/20)*. In: *die welt neu denken*. Hgg. Joachim Henneke, Dagmar Kift. Münster: Aschendorff 2019, S. 221–227.
- Krause, Frank: »sie werden in dionysischen Sandalen stinken ...« *Zur Problemgeschichte von Geruchsmotiven im Werk von Carl Einstein*. »Juni« 59/60 (2022), S. 99–104.
- Krause, Frank: *Spätexpressionismus*. In: *Handbuch Weimarer Republik. Literatur und Kultur*. Hgg. Robert Krause, Maren Lickhardt. Stuttgart: Metzler 2024 (im Erscheinen).
- Lazar, Maria: *Der Henker*. München: Drei Masken 1921.
- Lazar, Maria: *Die Eingeborenen von Maria Blut*. Hg. Johann Sonnleitner. Wien: DVB 2020.
- Lazar, Maria: *Die Vergiftung*. Hg. Johann Sonnleitner. Wien: DVB 2014.
- Löchel, Rolf: *Fatal ist die Liebe der Mutter, letal die Sehnsucht der Tochter. Mütter und der Generationenkonflikt in literarischer Prosa von Expressionistinnen*. »Expressionismus« 4 (2016), S. 29–41.

- Mann, Thomas: *Tagebücher 1981–1921*. Hg. Peter de Mendelssohn. Frankfurt/M.: Fischer 2003.
- Martens, Gunter: *Vitalismus und Expressionismus*. Stuttgart, Berlin u.a.: Kohlhammer 1971.
- Menkes, Hermann: *Wiener Erzählungen*. »Neues Wiener Journal« 9581 (1920), S. 3.
- Menninghaus, Winfried: *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2002.
- Meyer, Hannes: *erläuterungen zum schulprojekt*. »Bauhaus« 2/3 (1928), S. 14–15.
- Müller-Wulckow, Walter: *Die deutsche Wohnung der Gegenwart*. Königstein/Ts., Leipzig: Karl Robert Langewiesche 1932.
- Musil, Robert: *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*. Reinbek/H.: Rowohlt 1996.
- Rickenbacher, Sergej: *Literary Halitosis: Bad Breath and Odor in German Literature around 1900*. In: *Smell and Social Life*. Hgg. Katharina Herold, Frank Krause. München: iudicium 2021, S. 127–144.
- Rindisbacher, Hans J.: *The Smell of Books. A Cultural-Historical Study of Olfactory Perception in Literature*. Ann Arbor (MI): University of Michigan Press 1992.
- Schlemmer, Oskar: *unterrichtsgebiete*. »Bauhaus« 2/3 (1928), S. 23.
- Shiner, Larry: *Art Scents: Exploring the Aesthetics of Smell and the Olfactory Arts*. Oxford: Oxford University Press 2020.
- Sonnleitner, Johann: *Kolportage und Wirklichkeit. Zu Maria Lazars Roman Leben verboten!* In: Maria Lazar: *Leben verboten!* Wien: DVB 2021, S. 335–383.
- Sonnleitner, Johann: *Maria Lazar (1895–1948). Ein Portrait*. In: Maria Lazar: *Die Vergiftung*. Wien: DVB 2014, S. 143–167.
- Spreitzer, Brigitte: *Texturen. Die österreichische Moderne der Frauen*. Wien: Passagen Verlag 1999.
- Stürzer, Anne: *Dramatikerinnen und Zeitstücke. Ein vergessenes Kapitel von der Weimarer Republik bis zur Nachkriegszeit*. Stuttgart, Weimar: Metzler 1993.
- Vietta, Silvio; Kemper, Hans-Georg: *Expressionismus*. München: Fink 1975.

Irina Subotić

Akademija umetnosti Novi Sad, irinasubotic@sbb.rs

Die internationale Vernetzung der Zeitschrift »Zenit« (1921–1926)

Der promovierte Philosoph, Dichter, Schriftsteller, Kritiker, Redakteur und Ideologe des Zenitismus Ljubomir Micić (1895–1971) hat die Konzeption seiner Avantgarde-Zeitschrift »Zenit« (Zagreb 1921–1923; Belgrad 1924–1926) von der ersten Ausgabe an im Untertitel klar umrissen: »Internationale Revue für Kunst und Kultur«. Der Untertitel wird sich allerdings ändern: Ab Nr. 4 wird »Kunst und Kultur« durch »neue Kunst«, ab Nr. 11 wird »Revue« durch »Zeitschrift« ersetzt; ab Nr. 17/18 lautet der Untertitel »internationale Zeitschrift für Zenitismus und neue Kunst«; später wird präzisiert: »für Zenitismus«, doch bis zum Schluss bleibt die entschieden internationale Ausrichtung eine Konstante – auch wenn die Zahl der Mitarbeiter aus dem Ausland abnimmt. Lediglich die Nummern 34 und 35 verzichten – wohl wegen der besonderen Gestaltung der Titelseite – auf eine Betonung des internationalen Charakters. Selbst die Redaktion war zeitweise international: Mitherausgeber der Ausgaben 8 bis 13 war der bekannte elsässische Dichter und Schriftsteller Ivan Goll,¹ ein eifriger

Vorgestellt wird das Netzwerk einer in Zagreb und Belgrad publizierten avantgardistischen Zeitschrift, die den Austausch literarischer, philosophischer und theoretischer Beiträge, überwiegend in den jeweiligen Originalsprachen, sowie künstlerischer Reproduktionen betrieb, mit dem strategischen Ziel einer systematisch durchgeführten Positionierung im weiten Feld der (nicht nur) europäischen avantgardistischen Organe. Auf die Vernetzung der Redakteure folgte eine sog. rhizomatische Aktivität – eine Vorwegnahme von Entwicklungen im Zeitalter des Internets. Leitideen waren die Überwindung lokaler Grenzen, ein supranationaler Wirkungskreis und die Förderung neuer Perspektiven in Kunst und Wissenschaft.

1 Der Vermittlung von Goll (dessen Vorname variiert: Ivan, Yvan, Iwan, Ywan) sind vermutlich zahlreiche Kontakte

Mitarbeiter der Zeitschrift, befreundet mit Micić. Einige Ausgaben betonten zusätzlich den internationalen Charakter durch Übersetzung des Untertitels ins Französische, die damalige »lingua franca«. Das Grundprinzip der Zeitschrift war die Aufhebung jeglicher Grenzen zwischen Völkern und Staaten, bei gleichzeitiger Verbrüderung aller Gleichgesinnten rund um die Welt.

Die Konzeption einer supranationalen, transnational vernetzten Zeitschrift wird von Anfang an auf mehreren Ebenen umgesetzt. Zenit verband vor allem Menschen, Ideen, Positionen. Sie pflegte die Mehrsprachigkeit: Prosa, Kritik und Poesie, in lateinischer und kyrillischer Schrift, wurde meistens in der jeweiligen Originalsprache veröffentlicht – neben den Landessprachen waren dies: Russisch, Italienisch, Deutsch, Französisch, Ungarisch, Flämisch, Tschechisch, Bulgarisch, Spanisch, Englisch und sogar Esperanto, eine Modeerscheinung der 1920er Jahre. Außerdem waren einzelne exklusive Reproduktionen von Avantgarde-Werken Gegenstand des Austauschs mit diversen europäischen Zeitungen, wie z.B. Vladimir Tatlins Entwurf für das Denkmal der Dritten Internationale, Werke von Jozef Peeters oder Theo van Doesburg (Abb. 1).² Dies waren Ergebnisse einer erfolgreichen Zusammenarbeit mit Zeitschriftenredakteuren und Künstlern in ganz Europa und darüber hinaus – bis zu den Vereinigten Staaten und indirekt bis Südamerika und Japan. Auf diese Weise kam es zur Verbindung von Zentren und Peripherien und das Verhältnis von Über- und Unterordnung wurde aufgehoben. Die breite Streuung der Kontakte trug zum Kennenlernen des *anderen* bei, zur Verflechtung unterschiedlicher Kulturen und Poetiken, diverser Ideen, Themenfelder, Stilrichtungen, Disziplinen und künstlerischer Positionen, führte aber zugleich zum hybriden Charakter der Zeitschrift und damit zu einer gewissen Heterogenität und Inkonsistenz. Die einen sahen darin einen gewagten und produktiven Freiheitssinn der Redaktionspolitik und des künstlerischen Ausdrucks, doch gab es auch negative Konsequenzen – eine kritische Rezeption der gesamten Bewegung und der im »Zenit« konzentrierten Ideen. Die kriti-

Micićs zu europäischen, vor allem französischen und deutschen Intellektuellen zu verdanken, u.a. zu Theodor Däubler. Dieser schenkte Branko Ve Poljanski, dem Bruder von Micić, eine Monografie über Alexander Archipenko mit einer Widmung auf Russisch: »Dem guten Kameraden, dem wehrten Poljanski, bei unserer ersten Begegnung in Berlin 21.9.1922.« Die weitere Zusammenarbeit lief über den Austausch von Zeitschriften und Büchern, eingegangen in Micićs umfangreichen Nachlass im Serbischen Nationalmuseum in Belgrad (Narodni muzej Srbije).

- 2 Die Zusammenarbeit mit Van Doesburg war von Dauer: »Zenit« Nr. 24/1923 brachte seinen programmatischen, mit dem Neoplastizismus in Verbindung stehenden Text *Der Wille zum Stil* aus »De Stijl«; es erschien die Reproduktion eines von Van Doesburg und Van Eesteren projektierten Hauses; schließlich gratulierte Van Doesburg brieflich zum fünften Jahrestag von »Zenit« 1926.



Abb. 1: »Zenit«, Nr. 11/1922, mit dem Entwurf für ein Denkmal der Dritten Internationale von Vladimir Tatlin

schen Haltungen hatten eine langfristige Auswirkung, nicht nur während des Bestehens der Zeitschrift zwischen 1921 und 1926, sondern auch viel später, als der Zenitismus – nachdem er jahrzehntelang aus dem kulturellen Leben Jugoslawiens verbannt gewesen war – erneut zum Gegenstand der regionalen und internationalen Forschung wurde.³

Micićs rhizomatische Zusammenarbeit war meistens nicht einseitig oder gradlinig; er war eingebunden in das aktuelle Netzwerk von Publikationsorganen und Ideen gleichgesinnter Europäer, die damals noch immer von Erinnerungen an die Schrecken des Ersten Weltkriegs geprägt, doch zugleich auf Werte, Kriterien und Errungenschaften der neuen Zeit ausgerichtet waren, für die leidenschaftlich gekämpft wurde. Diese Wirkungsweise war subversiv, denn sie setzte eine Abweichung von den herrschenden Konventionen voraus und stieß daher auf Ablehnung. Dabei wurde ein authentisches, nämlich balkanisches Konzept des Zenitismus entwickelt,

3 Eine umfassende Bibliografie bis Ende 2007: Golubović/Subotić: *Zenit 1921–1926*, S. 421–466.

das eine reine, im Primitivismus angelegte Ursprünglichkeit predigte und darin dem Expressionismus und der russischen Avantgarde nahestand.

Maja Stanković von der Fakultät für Medien und Kommunikation in Belgrad ist der Meinung, »Zenit« sei »ein Vorläufer der vernetzten Handlungsweise« gewesen.⁴ Den Unterschied zu vergleichbaren Avantgarde-Phänomenen sieht sie darin, dass

Zenit weder eine Richtung noch eine Bewegung ist, sondern, so könnte man sagen, eine Plattform, die Künstler aus verschiedenen künstlerischen Bereichen und Disziplinen zusammenbringt. Der Begriff der Plattform ist insofern anachronistisch, als er in assoziativer Beziehung zur digitalen Welt steht. Und doch scheint dieser Begriff am genauesten die besondere Funktionsweise des *Zenit* zu treffen – ein alternativer Zugang in der/zur Kunst, der ein ganzes Jahrhundert später terminologisch verortet wird: nämlich als »Netzwerk«.⁵

Dies betrifft auch hybride Formen, sowohl in den Künsten selbst als auch in der Kommunikation, denn diese Formen waren gleichzeitig Manifeste und Polemiken, Angriffe und Verteidigungen, politische, soziale und poetologische Stellungnahmen. Als hybrid können auch die Verschmelzungen diverser Gattungen und Medien bezeichnet werden – Gedichte in Form von Prosatexten, Kunstwerke als Propagandaplakat und Werbung, die Verbindung von Fotografie und Malerei, Malerei und Text in der neuen Form der Collage, aber auch die Verbindung von Malerei und Skulptur (wie etwa die Gemäldeskulptur *Zwei Frauen* von Alexander Archipenko aus dem Jahr 1920, aus der Micić-Sammlung). Diese neuen, damals exzesshaft wirkenden Formen erschienen erstmals in avantgardistischen Zeitschriften der 1920er Jahre, unter anderem im »Zenit«. Die ungewöhnliche, oft missverstandene Innovation wird im Verlauf der Zeit und mit der Entwicklung neuer Techniken und Technologien ihre Notwendigkeit und Überzeugungskraft offenbaren, als naheliegende Transgression, die zu der – heutzutage verbreiteten – Synthese unterschiedlicher Bereiche führte.

Die Infografik von Maja Stanković (Abb. 2) zeigt zahlreiche und auch weit entfernte Orte, die »Zenit« zuerst von Zagreb und dann von Belgrad aus erreichte. Alles lief auf dem Postweg, organisiert von Micić, der mit Sorgfalt alle Ausgangs- und Eingangsdaten notierte, Dokumente archivierte, die erhaltenen Bücher, Zeitschriften und Kataloge kommentierte usw. Er verfolgte die überwiegend positive Rezeption seiner Veröffentlichungen im Ausland, die ihn zur Fortsetzung seiner von Polemiken geprägten Redaktionspolitik ermutigten. Der Verständnislosigkeit und den Angriffen im Inland hielt er die internationale Rezeption entgegen, stellte seine Zeitschrift

4 Stanković: *Zenit*, S. 77.

5 Ebd., S. 81.

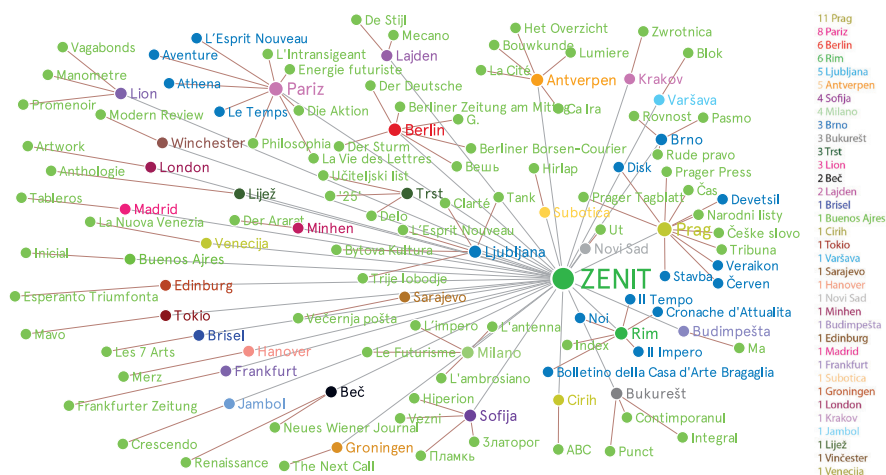


Abb. 2: Netzwerk der Zeitschriften, mit denen »Zenit« in Verbindung stand
(Quelle: Stanković: *Zenit – preteča umreženog načina delovanja*, S. 88)

und den gesamten Zenitismus immer in einen internationalen Kontext. Die Weigerung des heimischen Publikums, die zenitistischen Bemühungen um die Einführung neuer Kriterien und neuer kreativer Formen im öffentlichen Leben zu verstehen und zu akzeptieren, führten zu Micićs Entschluss, eine separate Ausgabe mit dem Titel *Nemo propheta in Patria* (Beilage zu »Zenit« Nr. 25/1924) herauszugeben, in der zahlreiche positive Reaktionen der Weltpresse auf die Zeitschrift und ihre Ansichten zitiert werden. Über »Zenit« schreiben unterschiedlichste Zeitschriften und Zeitungen, darunter: »Action«, »Athènes«, »L'Intransigeant«, »Aventure« (Paris); »Berliner Börsen-Courier«, »Berliner Zeitung am Mittag«; »Вещь/Objet/Gegenstand« (Berlin); »Bolletino della Casa d'Arte Bragaglia«, »Noi«, »Il Tempo« (Rom); »Čas«, »Národní listy«, »Červen«, »České slovo«, »Prager Tagblatt«, »Prager Presse«, »Tribuna« (Prag); »Učiteljski list«, »Delo« (Triest); »Esperanto triumfonta« (Antwerpen – Edinburgh, auch in anderen Städten); »Tableros« (Madrid); »Frankfurter Zeitung« (Frankfurt/M.); »Hirlap« (Subotica); »Manomètre«, »Promenoir« (Lyon); »Neues Wiener Journal« (Wien); »Rovnost«, »Rudé Právo« (Brno); »Zlatorog« (Sofia). Beachtung fanden u.a. die Kommentare dreier Zeitschriften aus Paris: »Action« schreibt, die internationale Zeitschrift »Zenit« repräsentiere »eine Zusammenführung neuer europäischer Entwicklungen in Kunst und Literatur«; »Athènes« verkündet, im »Zenit« sei das programmatische Manifest *Der kategorische*

*Imperativ der zenitistischen Dichterschule*⁶ von Ljubomir Micić erschienen, dem Gründer des Zenitismus, einer Bewegung der neuen Kunst auf dem Balkan; »Aventure« würdigt »Zenit« als Teil der europäischen Presselandschaft und betont seinen mehrsprachigen Charakter und seine Bemühungen um kulturelle Vielfalt.

Die Vernetzung des »Zenit« spiegelte sich auch in Anzeigen für Zeitschriften neuer Tendenzen, etwa in der ungarischen »MA«. Nach den revolutionären Ereignissen und dem Verbot der Zeitschrift in Budapest verlegte Lajos Kassák die Redaktion nach Wien. Auf der Rückseite einer Ausgabe von »MA« erscheint »Zenit« in einer Reihe angesehener europäischer Organe: neben »MA« selbst sind dies »Die Aktion«, »Broom«, »Der Sturm« und »Der Gegner« aus Berlin, »Mécano« und »De Styl« aus Weimar,⁷ »Út« aus Novi Sad, »Ça Ira« aus Brüssel, »2x2« aus Wien, »Clarté«, »La Vie des Lettres et des Arts« und »L'Esprit Nouveau« aus Paris.⁸

Die Zeitschriften der Avantgarde waren vor hundert Jahren die wirksamsten Foren und die zugänglichsten Quellen für Kommunikation und Information, dienten dem Austausch neuer, oft utopischer Ideen und Entdeckungen, der Konfrontation von Positionen, der Verkündung autonomer Ansichten, dem gegenseitigen Kennenlernen. Sie waren eine offene Plattform für Manifeste und literarische Beiträge, die anderswo nicht gedruckt werden konnten. Den besonderen avantgardistischen Charakter verlieh ihnen die neu errungene visuelle und typografische Freiheit, deren Bedeutung viel tiefer reichte als die grafischen und ästhetischen Lösungen an sich. In dieser Hinsicht zeichnete sich die Zeitschrift »Zenit« durch eindrucksvolle künstlerische, visuelle und typografische Entwürfe der Titelseiten und der gesamten Gestaltung aus; dazu gehörte nicht zuletzt die unter programmatischen Gesichtspunkten laufende Auswahl der Reproduktionen. Die Auswahl des Bildmaterials entsprach den theoretischen Positionen der Zeitschrift und steigerte die Wirkungsmacht ihrer kompromisslosen Positionen, mehr noch: Das Bildmaterial verlieh der Zeitschrift, mit den Worten von Jerko Denegri, die Rolle einer »reisenden« oder »beweglichen« Galerie. Für die gesamte Gestaltung und beinahe für jede einzelne Seite kann die

6 Im Original: *Kategorički imperativ zenitističke pesničke škole*.

7 Hier liegt wohl ein Fehler vor, es könnte die in Leiden verlegte »De Stijl« gemeint sein; neben Piet Mondrian war deren Hg. Theo van Doesburg, zugleich Hg. der ebenfalls in Leiden erscheinenden »Mécano«. Diese war zeitweise mit dem Bauhaus in Weimar verbunden, so dass beide Zeitschriften vermutlich mit Weimar in Verbindung gebracht wurden.

8 Bereits im »Zenit« Nr. 11/1922 wird der Austausch mit den folgenden Zeitschriften erwähnt: »Der Sturm«, »MA«, »Contimporanul«, »Integral«, »L'Esprit Nouveau«, »Plamk«, »La Révolution Surréaliste«, »Le Futurisme«, »Zlatorog« u.a. Mehr über die Zusammenarbeit von »Zenit« und »MA« bei Miller: *Zenit in the Mirror*.

vorgesehene kommunikative Funktion rekonstruiert werden. Die einzelnen Inhalte werden durch besondere grafische Zeichen hervorgehoben, etwa durch Großbuchstaben, deren visuelle Wirkung bereits einen starken und bleibenden Eindruck garantiert, durch Seitenumbruch und zahlreiche Reproduktionen aus dem Wirkungsbereich aktueller künstlerischer Bewegungen – Expressionismus, Dadaismus, Surrealismus, Konstruktivismus, Suprematismus, Abstraktion, Bauhaus.

Alle Bereiche und aktuelle Fragen, mit denen sich »Zenit« auseinandersetzte – Philosophie, Gesellschaft, Geschichte, Politik, Literatur, Poesie, bildende und angewandte Künste, Architektur, Film, Musik (insbesondere Jazz), Theater, Hörfunk, technische und wissenschaftliche Errungenschaften der modernen Zivilisation – wurden stets in einen größeren, internationalen Kontext gestellt, während regionale bzw. lokale Ereignisse, Persönlichkeiten und Anlässe scharfer Kritik ausgesetzt wurden. Programmatisch geprägt von Antimilitarismus und Pazifismus, antibürgerlicher Haltung, Antikolonialismus und Antikapitalismus, oft voller Humor und Ironie, richteten sich Micićs links verortete ideologische, weltanschauliche und gesellschaftspolitische Positionen gegen offizielle Medien, Institutionen, bekannte Persönlichkeiten, althergebrachte Meinungen und überholte Werte. Eine besondere Rolle spielten dabei Karikaturen des berühmten russischen/sowjetischen Künstlers Viktor Deni. Die Manifeste und kritischen Texte der »Zenitosophie« brachten anti-ästhetische, von Kulturfeindlichkeit oder aber kulturellem Nihilismus geprägte Haltungen zum Ausdruck und forderten ein frisches, unverdorbenes, balkanisches Kunstschaffen, das die kriegsmüde europäische Zivilisation verjüngen würde – mithilfe der metaphorischen Figur des »Barbarogenius«, einer Art nietzscheanischen »Übermenschen« oder einer Art »Gottmensch« des Dimitrije Martinović. Die Kunsthistorikerin Dijana Metlić ist der Ansicht, dass »Micić, indem er den Balkan zum sechsten Kontinent, zum geografischen Raum der Dichter erklärt, ein Modell der kulturellen Barbarei postuliert, das die etablierte Vorrangstellung der westeuropäischen Nationen gegenüber den als »weniger zivilisiert« bezeichneten Ländern negiert«. Des Weiteren hebt sie hervor, dass »Micićs Verständnis der Beziehung zwischen dem Balkan und Europa sowie der angeblichen Dichotomie primitiv vs. zivilisiert, demgegenüber die Ideen des Internationalismus, Pazifismus und Kosmopolitismus gefördert werden, [...] entscheidend für seine Zenitosophie« sei.⁹ In diesem Sinne tritt »Zenit« mit antieuropäischen Positionen auf, auch wenn die zugrundeliegenden Werte europäische Fundamente aufweisen. Die kompromisslose antieuro-

9 Metlić: *Antinomije*, Zusammenfassung.

päische Kritik konnte nicht ohne Folgen für das Schicksal der Zeitschrift, der gesamten Bewegung des Zenitismus und Micić selbst bleiben.

Die Art und Weise, wie Redakteure damals an das Material für ihre Zeitschriften gelangten – vor allem, was internationale Kontakte betrifft – erscheint heute als unglaubliches Unterfangen: in der Regel durch Kommunikation über Briefe und Postkarten, durch Plakate und Bücher; seltener durch direkten Kontakt. Der Nachlass von Ljubomir Micić enthält eine umfangreiche Korrespondenz, die auf eine verzweigte Zusammenarbeit mit vielen Persönlichkeiten aus der Welt der Avantgarde schließen lässt.¹⁰ Diesem intensiven Austausch, vor allem mit Redakteuren der zahlreichen Publikationsorgane, ist zu verdanken, dass »Zenit« viele angesehene Künstler versammeln und gleichzeitig ganz junge, noch unbekannte Dichter, Schriftsteller und bildende Künstler vorstellen konnte. Eine Konsequenz war allerdings auch, dass die Programmatik und die diesbezüglichen Entwicklungsphasen der Zeitschrift von den jeweils geknüpften Kontakten und der Überzeugungskraft der publizierten Beiträge abhingen. In diesem Sinne – trotz einer durchgehenden Verflechtung unterschiedlicher Ideen und Positionen – kann eine erste zenitistische Periode in Zagreb identifiziert werden, als sich die Zeitschrift, laut Petar Prelog,¹¹ in die vorherrschende expressionistische Atmosphäre der zweiten, dem kroatischen Frühlingssalon nahestehenden Welle nach dem Weltkrieg fügte. Fast zeitgleich erschienen im »Zenit« Beiträge aus dem Umkreis des Futurismus und Dadaismus – in den vergangenen Jahrzehnten aufgekommener, in den frühen 1920er Jahren aber immer noch aktueller internationaler Richtungen.

Eine von Micićs Strategien zur internationalen Vernetzung durch simultane Präsentation unterschiedlicher Ästhetiken im Bereich der bildenden Kunst war die Gestaltung einer öffentlich zugänglichen, internationalen Zenit-Galerie, untergebracht in der zunächst in Zagreb und dann in Belgrad angesiedelten Redaktion. Diese Sammlung bildete die Grundlage für die Erste Internationale Zenit-Ausstellung für Neue Kunst, die im April 1924 in der Musikschule Stanković in Belgrad stattfand, unter Beteiligung von 24 Künstlern aus dem Königreich der Serben, Kroaten und Slowenen und zehn

10 Nachdem keine Erben ausfindig gemacht werden konnten, wurde der Nachlass von Micić zehn Jahre nach seinem Tod zwischen zwei Institutionen aufgeteilt: Das Serbische Nationalmuseum beherbergt den Bereich bildende Kunst und damit verbundene Medien: Zeitschriften, Bücher, Korrespondenz mit Künstlern, Fotografien, einen Teil der persönlichen Gegenstände u.a. (vgl. Kruljac: *Zaostavština Ljubomira Micića*), während in der Serbischen Nationalbibliothek Micićs große persönliche Bibliothek, seine Handschriften, Korrespondenz u.ä. untergebracht sind (vgl. Prelić: *Lična biblioteka*).

11 Prelog: *Zenit i hrvatska umjetnost*, S. 189.

weiteren Ländern (USA, Deutschland, Frankreich, Holland, Dänemark, Belgien, Russland, Ungarn, Bulgarien und Italien), mit über hundert ausgestellten Werken.¹² Es war die erste große Präsentation avantgardistischer Kunst in Südosteuropa. Vertreten waren laut Ausstellungskatalog (in dieser Funktion erschien »Zenit« Nr. 25/1924) Zenitismus, Expressionismus, Futurismus, Kubismus, Purismus und Konstruktivismus. Zu den wichtigsten ausgestellten Künstlern zählten Wassily Kandinsky, László Moholy-Nagy, Louis Lozowick, Ossip Zadkine, Alexander Archipenko, Lazar El Lissitzky, Robert Delaunay, während die inländische Szene durch Mihailo S. Petrov, Josif Jo Klek (alias Josip Seissel), Vilko Gecan, Vjera Biller und Vinko Foretić vertreten war.¹³

Internationale Zusammenarbeit gibt es seit der ersten Ausgabe von »Zenit« (Februar 1921) mit Beiträgen von Goll, Marcel Sauvage, Miloš Crnjanski und Paul Dermée aus Paris – der damaligen Welthauptstadt im Bereich Kunst und Kultur. Ugo Lagot (Ugo Lago) Futurista schickt seine *Liriche* aus Rom, Anatoli Lunatscharski aus Moskau schreibt über den *Proletkult*, auf Russisch erscheint ein Gedicht von Igor Sewerjanin. Boško Tokin und Stanislav Vinaver schicken ihre Texte aus Belgrad, aus Ljubljana kommt das Gedicht *Im Zeichen des Kreises*¹⁴ von Virgil (alias Branko Ve) Poljanski.

Micićs Verbindungen nach Paris liefen über Ivan Goll, aber auch über Boško Tokin, der später mit Artikeln zum Film, zu Einstein und zu einer Reihe wichtiger Zeitschriften teilnahm, von denen viele mit »Zenit« kooperieren werden: »L'Esprit Nouveau«, »Action«, »Clarté«, »La Revue de l'Europe«, »La Connaissance«, »L'Art libre«, »La Nouvelle Revue Française«. Zu den kurzfristigen Mitarbeitern aus Paris gehörten auch Rastko Petrović, der das jugoslawische Publikum mit den neuesten Entwicklungen in der französischen bildenden Kunst und mit seinen eigenen Gedichten bekannt machte; Miloš Crnjanski veröffentlichte in »Zenit« seine Gedichte *Heilsverkündung* und *Brief aus Paris*;¹⁵ Dušan Matić schreibt über Bergson und seinen »Vortrag auf der philosophischen Tagung in Oxford im September 1920«, der von der Zeitschrift als Ankündigung neuer Phänomene eingestuft wird.

12 Obwohl im Ausstellungskatalog auch die italienischen Künstler Vinicio Paladini und Enrico Prampolini erwähnt werden, ist ihre Teilnahme bis heute nicht mit Sicherheit bestätigt. Außerdem erscheint in der Literatur zur Ausstellung der Name Branko Ve Poljanski, ohne genaue Angaben zu seinen ausgestellten Werken.

13 Ein Großteil der Exponate ist von Micić aufbewahrt worden und gehört zur seiner Nachlasssammlung im Serbischen Nationalmuseum in Belgrad. Vgl. Golubović/Subotić: *Zenit i avangarda dvadesetih godina*, S. 81–176.

14 Im Original: *U znaku kruga*.

15 Im Original: *Blagovesti* und *Poslanica iz Pariza*.

Der Kreis der »Zenit«-Mitarbeiter aus verschiedenen Kunstbereichen, unterschiedlicher Stilrichtungen, ideologischer Positionen, Erfahrungslagen und Interessen erweiterte sich rasch – engagierte Dichter freier Verse und freier Assoziationen, beeindruckende Schriftsteller, Theoretiker und Philosophen moderner Ansichten, Redakteure aufsehenerregender Zeitschriften, Künstler, die dem heimischen Publikum die Pariser Kunstszenen als Drehscheibe eines globalen Verkehrswesens vorstellten, befreit von Mimetismus und Geschichte, geprägt von freien Formen und neuen Synthesen. Frankreich war, über kurz oder lang, das Land ihrer Wahl, nicht das Land ihrer Geburt: Sonia Terk Delaunay, Ossip Zadkine, Serge Charchoune, Laszlo Megyes, Lajos Tihanyi, Tsuguharu Foujita, Jozeph Czáký, Valentin Parnach, Beatrice Hastings, Adolf Loos, Archipenko, Marc Chagall, Picasso, Louis Lozowick, Michel Seuphor, Ary Justman, Tristan Tzara, Jiří Voskovec u.a. Eines der zahlreichen, auf Französisch veröffentlichten Gedichte war auch das aus dem Chinesischen übersetzte Gedicht *Das Pferd* von Cheng-Loch. Die Verbindungen zu fernerer Kulturen liefen ebenfalls über Paris – zu den baltischen Kulturen über die Zeitschrift »Muba«, zu der japanischen über die Zeitschrift »Mavo« und zu der amerikanischen über die Zeitschrift »Transition«. Der schwedische Finne Elmer Diktonius, der Goll und Henri Barbusse nahestand, lebte ebenfalls in Paris und veröffentlichte in »Zenit«. Der spanische Ultraismus verband den »Zenit« mit Madrid – über Paris.¹⁶

Micićs Bruder Branko Ve Poljanski war einer der aktivsten Mitarbeiter der Zeitschrift. Ab 1925 war er ihr Vertreter in Paris, wo er für den Rest seines Lebens verblieb; dort begann er sich intensiver mit der Malerei zu beschäftigen und stellte in bedeutenden Galerien mit angesehenen Künstlern aus. Im Jahr 1930 veröffentlichte er sein *Manifest des Panrealismus*¹⁷ und führte mit dem italienischen Futuristen Filippo Tommaso Marinetti eine öffentliche Diskussion über die Unterschiede zwischen Zenitismus und Futurismus; er nutzte die Gelegenheit, um die faschistische Brandstiftung im slawischen Narodni dom (Volkshaus) in Triest zu verurteilen. Für Belgrad und Zagreb organisierte er 1926/27 in Zusammenarbeit mit der Künstlervereinigung Cvijeta Zuzorić eine vielbeachtete Ausstellung zeitgenössischer Pariser Meister mit Foujita, Chagall, Fernand Léger, Robert und Sonia Delaunay, André Lhote, Picasso, Léopold Survage und André de Varoquier.

Paris blieb für Ljubomir Micić auch dann ein privilegiertes Zentrum, als er Thesen vom Gegensatz zwischen dem Osten und dem Westen (Orient vs. Okzident; Moskau vs. Paris) vertrat und Ideen zu einer »Balkanisierung

16 Zur Verbindung mit Paris vgl. Subotić: *Pariz u Zenitu*.

17 Im Original: *Manifest panrealizma*.

Europas« entwickelte. Als Micić im Dezember 1926 aus Belgrad fliehen musste, weil er sich der polizeilichen und gerichtlichen Verfolgung wegen des unter dem Namen Dr. M. Rasimov¹⁸ veröffentlichten Textes *Zenitismus durch das Prisma des Marxismus*¹⁹ (»Zenit« 43/1926) ausgesetzt sah, wählte er Paris als Zufluchtsort. Dort verbrachte er die darauffolgenden zehn Jahre, leitete eine Zeit lang im Pariser Vorort Meudon die Zenit-Galerie mit avantgardistischen Werken der Zenit-Sammlung, vor allem jedoch schrieb und veröffentlichte er auf Französisch mehrere Bücher über die heroische Zeit des Zenitismus. Der Geist der internationalen Zusammenarbeit verließ ihn auch dann nicht, als er mit seinem Vorhaben zur Herausgabe der Zeitschrift »Zenit« in Paris scheiterte, ebenso wie mit den in Gemeinschaft mit Fortunato Depero geschmiedeten Plänen zur Gründung einer neuen futuristisch-zenitistischen (oder zenitistisch-futuristischen) Revue.

Als die organisierteste, verzweigteste und langlebigste Avantgarde-Bewegung war der Futurismus im Zenitismus mehrfach präsent. Er pflegte verwandte künstlerische Ideen, sah die Welt und die Kultur mit demselben zukunftsgewandten Blick; das futuristische »parole in libertà« nimmt im Zenitismus die Form »reči u prostoru« an (»Worte im Raum«); lautstarke propagandistische Aktionen, Vorträge und öffentliche Auftritte von Micić und seinem Bruder Poljanski sowie die Kunstwerke des Zenitismus sind von eben jener Heterogenität, die auch für den Futurismus charakteristisch ist. Zu beobachten ist die gleiche Hingabe an wissenschaftliche und technische Errungenschaften, die gleiche Einstellung zur »Zerstörung aller Traditionen im Zeichen des aufzubauenden Neuen«. Gleichzeitig bemühten sich die Zenitisten, nicht in dem von Filippo Tommaso Marinetti losgetretenen Strom des Weltfuturismus unterzugehen, vor allem wegen ihrer entschiedenen Ablehnung der futuristischen Verbindung zum Faschismus.²⁰

Micić stand im Briefwechsel mit Marinetti, veröffentlichte seine Werke sowie Besprechungen seiner Werke. Vom »Zenit« berichten italienische Kritiker und Künstler wie Enrico Prampolini, Ruggero Vasari, Fortunato Depero und Marinetti selbst. »Zenit« reproduzierte eine Zeichnung von Amedeo Modigliani anlässlich seines frühen Todes im Jahr 1920, veröffentlichte einen Beitrag von Paolo Buzzi sowie Gedichte von Sofronio Pocarini und Ruggero Vasari, verfolgte die Aktivitäten von »Cronache d'attualità« und »Casa d'Arte Italiana« sowie deren Veröffentlichungen über »Zenit«;

18 Als Verfasser des Textes kann Micić gelten, da die Person hinter dem Namen nicht identifiziert werden konnte.

19 Im Original: *Zenitizam kroz prizmu marksizma*.

20 Vgl. Berghaus: *Zenitism and Futurism*.

es bestehen Kontakte zu Giorgio Carmelich und Vinicio Paladini; Boško Tokin verfasst die Beiträge *Canudo über den Kinematographen* und *Theater in der Luft*²¹ – über den Piloten Fedele Azari²² und andere Futuristen.

Das verzweigte System des internationalen Dadaismus erreichte Zagreb bzw. »Zenit« von Paris aus, dank der Korrespondenz mit Tristan Tzara und den Texten von Dragan Aleksić; aber auch über Prag, wo Aleksić und Branko Ve Poljanski einen Club gegründet, Aktionen und Performances durchgeführt und dabei wertvolle transnationale Kontakte geknüpft hatten. Für die Nähe zwischen Zenitismus und Dadaismus sprechen viele Berührungen: die Art der offenen Kommunikation, der internationale Charakter, die linke und anti(klein)bürgerliche Stimmung, das rebellische Verhalten, die Ablehnung jeglicher Kompromisse, die Aufhebung der üblichen künstlerischen Disziplinen und die Einführung neuer Begriffe und Symbiosen im Bereich des künstlerischen Ausdrucks.²³ Ein interessantes, sog. transsektorales Beispiel ist der Konstruktivismus von Vladimir Tatlin als höchste Errungenschaft nicht nur der russischen Avantgarde, sondern auch einer internationalen politischen, unter dem Eindruck der neuesten technischen Entwicklungen stehenden Reflexion. Im »Zenit« interpretierte Dragan Aleksić diesen Konstruktivismus als »Maschinismus«, der einem Flügel des Dadaismus nahe stünde – auch ein Beleg für die Verbindung der Poetiken auf verschiedenen Ebenen der Reflexion. Doch gerade wegen der großen Nähe, ja Verflechtung im Bereich des Ideengehalts, des künstlerischen Ausdrucks und der Aktivitäten kam es zu einer Spaltung zwischen dem Träger dadaistischer Positionen Dragan Aleksić und dem für seine apodiktisch zenitistische Haltung bekannten Ljubomir Micić.

Im Sommer 1922 wurde anlässlich der von Micić organisierten Propagandareise nach München und Berlin ein »Deutsches Sonderheft« der Zeitschrift herausgegeben (Abb. 3), übersetzt von Micićs Frau Anuška, alias Nina-Naj. Veröffentlicht wurden das Manifest *Kategorischer Imperativ der zenitistischen Dichterschule* von Micić und der Beitrag *Zenitistische Dichtung* seines Bruders Branko Ve Poljanski. Als Beilage auf dünnem rosa Papier erschien das Faltblatt *Zenitismus. Neueste Kunstrichtung der Welt* (»Extra-Ausgabe«, München, 14. Juli 1922), darin Micićs programmatische Texte *Zweiter Barbarendurchbruch* und *Freifall* mit dem Fragment seines Gedichts *Worte im Raum*, Branko Ve Poljanskis Gedicht in freien Versen *Fahrt nach Brasilien* sowie ein Auszug aus Ivan Golls *Manifest des Zenitismus* und ein

21 Im Original: *Canudo o kinematografu* und *Pozorište u vazduhu*.

22 Sein Name erscheint dort fälschlicherweise als »Arari«.

23 Vgl. Pranjić: *The Emergence and Establishment of Yugoslav Dada*.



Abb. 3: »Zenit«, Nr. 16/1922, »Deutsches Sonderheft«

Fragment seines Gedichts *Paris brennt*. Außerdem enthält die Beilage Werke junger Zenitisten – Evgenij Dundek und Stevan Živanović aus Zagreb sowie Miodrag Radović aus Novi Sad. Aus »Zenit« Nr. 14/1922 wurde der Text *Sprung aus dem Fenster* von Franz Richard Behrens übernommen. Eine zentrale Rolle in der Berliner Kunstszenen spielte die Kultgalerie und der Verlag »Der Sturm« von Herwarth Walden, zu dem die Familie Micić ein freundschaftliches und produktives Verhältnis pflegte und durch den sie eine Reihe von Persönlichkeiten aus der internationalen Kunst-, Theater- und besonders der Filmwelt kennenlernte. Fast alle wurden Mitarbeiter des »Zenit« – Herbert Behrens-Hangler (Bruder von Franz Behrens), Rudolf Pannwitz, Raoul Hausmann, Conrad Veidt, Kurt Heynicke, Carl Einstein u.a.²⁴

24 »Zenit« pflegte eine intensive Zusammenarbeit auch mit weiteren Persönlichkeiten der linken avantgardistischen Szene in Deutschland. Dies waren u.a. Kurt Schwitters, Rudolf Schlichter, Kurt Liebermann, Franz Bronstert, George Grosz, Walter Gropius und Franz Pfemfert. Man tauschte Druckwerke aus, stellte Reproduktionen und Texte zur Verfügung. Der Text *Proletkult*

Nach der Deutschlandreise begann sich der Weg des Zenitismus immer deutlicher in Richtung der russischen Avantgarde, des Suprematismus und des Konstruktivismus zu wenden. Fruchtbare Kontakte zu Vertretern des sogenannten ›russischen Berlin‹, insbesondere zu den Initiatoren der Zeitschrift »Вещь/Objet/Gegenstand« Ilya Ehrenburg und El Lissitzky, führten zu einem ausschließlich der ›russischen neuen Kunst‹ gewidmeten »Russischen Heft« (»Zenit« Nr. 17–18/1922), mit einem von El Lissitzky im Geiste seines PROUN gestalteten Titelblatt. Auch Branko Ve Poljanski hielt sich im Herbst desselben Jahres in Berlin auf und schrieb nach dem Besuch der bahnbrechenden Ersten Russischen Avantgarde-Ausstellung in der Van-Diemen-Galerie einen viel beachteten, fachlich anspruchsvollen Bericht für »Zenit« (Nr. 22/1923), voller Verständnis für die von den großen russischen Avantgarde-Künstlern aufgeworfenen Probleme. Das »Russische Heft« brachte unter anderem Werke so unterschiedlicher Künstler wie Alexander Blok, Wladimir Majakowski, Sergej Jessenin, Welimir Chlebnikow, Boris Pasternak, Nikolai Asejew, Wsewolod Meyerhold, Grigorij Petnikow, Maxim Gorki, Leo Trotzki und Alexander Tairow und sammelte die Arbeiten von Ljubov Kozincova-Ehrenburg, Helen Grünhoff / Elena Gingova, El Lissitzky, Archipenko, Lozowick und anderen.

Die direkte Zusammenarbeit mit russischen Künstlern fand aus den bekannten politischen und historischen Gründen hauptsächlich über Berlin und Paris, nicht über Moskau oder Leningrad statt. Erst im Mai/Juni 1926 wurde Micić eingeladen, seinen Zenitismus auf der ›Großen Ausstellung revolutionärer Kunst des Westens‹ zu präsentieren, veranstaltet von der Akademie der Kunstwissenschaften in Moskau, mit mehreren Tausend Exponaten aus Europa und den USA. »Zenit« war damals durch Werke von Marijan Mikac, Branko Ve Poljanski, Ljubomir Micić selbst, ein Plakat für die Erste Internationale Zenit-Ausstellung von 1924²⁵ und sieben Ausgaben der Zeitschrift vertreten.²⁶

Der Konstruktivismus führte in der späteren Phase des Zenitismus zum Interesse am Bauhaus: Micić bemühte sich erfolgreich um die Zusam-

von A. Lunatscharski aus der Reihe »Der rote Hahn« der Zeitschrift »Die Aktion« (Bd. 36/1919), ursprünglich unter dem Titel *Kulturaufgaben der Arbeiterklasse* erschienen, übersetzte Micić ins Serbische. Die Übersetzung erschien 1924 als Sonderdruck, unterschrieben mit »dr. A. Lj.« (vermutlich die Anfangsbuchstaben der Vornamen von Anuška und Ljubomir Micić). Näheres über die Zusammenarbeit mit Deutschland: Golubović/Subotić: *Zenit 1921–1926*; Čubrilo: *The Yugoslav Avant-garde Review Zenit*.

25 Höchstwahrscheinlich handelt es sich dabei um ein gedrucktes Plakat von Josip Seissel, im Zenitismus bekannt unter dem Namen Jo Josif Klek.

26 Mehr zu den Einflüssen russischer Künstler vgl. Zlydneva: *Russians in Zenit*; Subotić: *Reflections of the Russian Avant-garde*.



Abb. 4: »The Next Call« (Groningen), Nr. 9/1926, gewidmet Ljubomir Micić

menarbeit mit Professoren dieser damals fortschrittlichsten Schule – mit Kandinsky, Moholy-Nagy, Walter Gropius, Hannes Meyer, Van Doesburg und anderen. Das Programm des Bauhaus folgte weitgehend dem Vorbild des sowjetischen Lehrmodells einer Verbindung künstlerischer Formen mit ihrer Nutzung im Alltag, was die Annäherung des Zenitismus an die Kultur sozialer Zweckmäßigkeit erleichterte, insbesondere im Bereich des Städtebaus, der Architektur und der mit modernem Lebensstandard, Kollektivismus, Funktionalität, klaren Linien, Logik und Synthese in Verbindung stehenden Kunst. In diesem Zusammenhang werden im »Zenit« u.a. Werke von Jozef Peeters,²⁷ Rudolf Belling, Erich Mendelsohn und Carl van Eesteren publiziert oder als positive Beispiele genannt. Der einzige einheimische Architekt, über den »Zenit« positiv berichtet, ist Viktor Kovačić, der »Vater der modernen kroatischen Architektur«.

Die proslawische Ausrichtung der Zeitschrift zeigte sich in den Bemühungen um möglichst frühzeitige, tiefgreifende und dauerhafte Verbindungen zu den Avantgarde-Bewegungen in Bulgarien, Polen und der Tschechoslowakei. So erscheinen schon früh die um Geo Milew und seine

27 In der Micić-Sammlung sind mehrere Grafiken von Peeters vertreten. Außerdem veröffentlicht »Zenit« Nr. 26–33/1924 Peeters' *Katechismus der Kunstfreunde* in 10 Punkten (wie die 10 Gebote Gottes), wo im Interesse des Gemeinwohls der Einsatz geometrischer Abstraktion verlangt wird.

Sofioter Zeitschriften »Vezni« (dt. Waage, 1919–1922) und »Пламък« (dt. Flamme, 1923–1925) versammelten jungen Träger neuer Ideen, die ebenfalls die Berliner Zeitschrift »Der Sturm« als Drehscheibe benutzten – sie übersetzten und schrieben über »Zenit« und den Zenitismus, tauschten Reproduktionen und Texte aus. Die jungen bulgarischen KünstlerInnen Ana Balsamadžieva, Mirčo Kačulev und Ivan Bojadžijev nahmen 1924 an der Zenit-Ausstellung teil; »Zenit« veröffentlichte nach Milews Ermordung sein Poem *Septemvri*; und indirekt war »Zenit« auch mit »Crescendo« verbunden, einer kurzlebigen, aber besonders charakteristischen Zeitschrift junger Avantgardisten futuristischer Ausrichtung aus Jambol, die dank Geo Milew eine internationale Zusammenarbeit entwickelt hatte und ebenfalls Texte und Gedichte in mehreren Sprachen sowie Reproduktionen berühmter europäischer Avantgarde-Künstler veröffentlichte.²⁸

Sehr früh, bereits 1921 – dies wahr wohl dem Aufenthalt von Dragan Aleksić und Branko Ve Poljanski in Prag zu verdanken – waren die tschechischen Künstler um Karel Teige und seine Gruppe Devětsil mit den Ideen der Zagreber Zeitschrift vertraut; aus erhaltenen Dokumenten geht hervor, dass sie von deren intensiver internationaler Zusammenarbeit überrascht waren.²⁹ Der Austausch zwischen den Redaktionen war dynamisch und produktiv: Bereits ab Nr. 6 erscheinen im »Zenit« Reproduktionen von Werken tschechischer bildender Künstler, Dichter und Schriftsteller – Karel Teige, Artuš Černík, Jaroslav Havlíček, Alois Wachsmann, Ladislav Štys, Bedřich Piskač, Adolf Hoffmeister, Albin Čebular, Karel Vanek, Jiří Voskovec, Ladislav Dyměš, Alois Soukop, Jaroslav Seifert u.a.³⁰ Micić erhielt auch andere tschechoslowakische Periodika, die vom Zenitismus als einer »jugoslawischen Zeitschrift von revolutionärer Bedeutung« berichteten (»Stavba«, »Pásmo«, »Rude Pravo«, »Rovnost«, »Narodni listy«, »Tribuna«, »Prager Tagblatt«, »Česke Slovo«, »Prager Presse«, »Most«). In der deutschen Fassung der Brünner Zeitschrift »Bytová kultura« – »Wohnungskultur« ist in Nr. 6–8 (1924/25) – neben Micićs engagiertem Text *Antisoziale Kunst muss vernichtet werden* – zu lesen, dass »Zenit« neue Perspektiven eröffne und der Kunst eine wichtige Rolle zuweise; »Fronta« brachte im Jahr 1927 Micićs *Manifest an die Barbaren des Geistes und des Denkens auf allen Kontinenten*³¹ sowie Branko Ve Poljanskis Gedicht *Sing-Sing wir reiten auf dem Himalaya*.³²

28 Vgl. Genova: *The Traffic of Images*; Saveska: *Zenitizam u Bugarskoj*.

29 Toman: »With some reservations«.

30 Beiträge aus Tschechien erschienen auch in den Nummern 9 (1921), 11, 12, 14 (1922), 26–33 (1924).

31 Im Original: *Manifest barbarima duha i misli na svim kontinentima*.

32 Im Original: *Sing-Sing mi jašemo Himalaju*.

Die Verbindung zu den jungen, um die Zeitschrift »Simbolul« (hier erschienen Micićs *Worte im Raum*) versammelten rumänischen Avantgardisten, insbesondere zu der Zeitschrift »Contimporanul« bzw. ihren Herausgebern Ion Vinea und Marcel Janco,³³ wurde durch Briefe hergestellt, die in Micićs Nachlass erhalten sind.³⁴ Das wichtigste Ergebnis dieser Zusammenarbeit war die Teilnahme des zenitistischen Künstlers Jo Klek³⁵ an einer großen, von der Zeitschrift »Contimporanul« bzw. von Max Herman Maxy, Marcel Janco, Ion Vinea, Mattis Teutsch, Victor Brauner und Constantin Brâncuși organisierten Ausstellung, die vom 30. November bis 30. Dezember 1924 in Bukarest in der Halle der Gewerkschaft bildender Künstler stattfand. In ihrer avantgardistischen Konzeption ähnelte die Ausstellung jener von »Zenit« – mit der Beteiligung zahlreicher Künstler, überwiegend aus den gleichen Ländern wie in Belgrad (Ungarn, Polen, Belgien, die Niederlande, Deutschland, die Tschechoslowakei), in diesem Fall jedoch mit einem Schwerpunkt auf Dadaismus, Surrealismus und Elementen des Konstruktivismus. Wie für die Belgrader Ausstellung, so gab es auch für jene in Bukarest keinen Sonderkatalog, sondern eine Zeitschrift in dieser Funktion (»Contimporanul« Nr. 50/51 von 1924). Unter den vertretenen Künstlern waren jene aus Belgrad sowie weitere, aus heutiger Sicht äußerst bedeutende: Paul Klee, Kurt Schwitters, Hans Arp, Hans Richter, Wikking Eggeling, Arthur Segal, Mieczysław Szczuka, Teresa Żarnower. »Zenit« pflegte Kontakte auch zu weiteren Organen der neuen Kunstrichtungen, wie etwa mit »Integral«, einer Zeitschrift für die Synthese moderner Kunst (hier erschien Micićs Gedicht *Barbarisches Rührei*)³⁶ oder »Punct. Revistă de artă constructivistă« (in der ein Fragment von Micićs Manifest *Zenitosophie oder Energetik des schöpferischen Zenitismus*³⁷ erschien).³⁸

Mit den avantgardistischen Zeitschriften in Polen wurde zwar keine intensive und anhaltende Verbindung hergestellt – wahrscheinlich aufgrund ihrer radikalen und konsequenten Ausrichtung auf die Sonderversion des polnischen Konstruktivismus –, im »Zenit« erschienen jedoch positive Besprechungen von erhaltenen Zeitschriften (»Blok«, »Zwrotnica«, »Almanach Nowej Sztuki« sowie »Muba« aus Paris) und Büchern (von Julian Przyboś,

33 Der Name erscheint in verschiedenen Varianten: Iancu, Ianko, Janku, Janco.

34 Einen dieser Briefe hat Micić beim Eintreffen datiert: 2. November 1923.

35 In der Besprechung der Ausstellung wird Klek als »Serbe Jacleck« vorgestellt, der zu den Belgrader Zenitisten um »Mitici« (Micić) gehöre; eine Reproduktion seines mit *Komposition* betitelten Beitrags zur Ausstellung erschien in »Contimporanul« Nr. 67/1926. Vgl. Stern: 50 *de ani*.

36 Im Original: *Varvarska kajgana*.

37 Im Original: *Zenitofija ili energetika stvaralačkog zenitizma*.

38 Mehr zu den avantgardistischen Zeitschriften in Rumänien: Cărăbaș: »We wrap up the Century«.

Jan Brzękowski, Jalu Kurek und Tadeusz Peiper). Ein Gedicht von Ary Justman erschien auf Französisch (»Zenit« Nr. 2/1921) und Peiper begrüßte den fünften Jahrestag der Gründung von »Zenit« im Jubiläumsband (Nr. 38/1926). Andererseits interessierten sich die polnischen Avantgardisten für die Ideen und Prinzipien des Zenitismus; so veröffentlichte die Zeitschrift »Blok« etwa Micićs oben erwähnten programmatischen Text *Zenitosophie oder Energetik des schöpferischen Zenitismus* (Nr. 6–7/1924). An der Zenit-Ausstellung in Belgrad 1924 konnten die eingeladenen polnischen Künstler aus terminlichen und finanziellen Gründen allerdings nicht teilnehmen.

Auch wenn es im Rahmen dieses Beitrags nicht möglich war, die internationale Vernetzung der Zeitschrift »Zenit« in ihrer Gesamtheit zu erfassen, so dürfte doch klar geworden sein, dass hier eine strategisch durchdachte und systematisch betriebene Positionierung innerhalb einer weitverzweigten Familie (nicht nur) europäischer avantgardistischer Organe vorliegt, geprägt von gegenseitiger Unterstützung und geradezu rhizomatischer Ideenverbreitung in allen Richtungen und auf unterschiedlichsten Handlungsebenen. Der Grund für diese umfassende Internationalisierung war nicht (nur) der Mangel an lokalen Mitarbeitern, sondern vor allem die strategische Suche nach neuen Errungenschaften, supranationalen Handlungsräumen und den Möglichkeiten unbegrenzter Ideenverbreitung.

Aus dem Serbischen von
Svjetlan Lacko Vidulić

Literaturverzeichnis

- Aleksić, Dragan: *Tatlin HP/s + čovek*. »Zenit« 9 (1921), S. 8f.
- Berghaus, Günter: *Zenitism and Futurism: International Networks in the Historical Avant-garde*. In: *Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021*. Hgg. Bojan Jović, Irina Subotić. Kragujevac: Galerija Rima; Beograd: Institut za književnost i umetnost 2021, S. 227–252.
- Cărăbaș, Irina: »We wrap up the Century in Newspaper / and wear it as a Paper Flower«. *Journalism and the Avant-garde in Bucharest's Constructivist Magazines*. In: *Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021*. Hgg. Bojan Jović, Irina Subotić. Kragujevac: Galerija Rima; Beograd: Institut za književnost i umetnost 2021, S. 401–413.
- Čubrilo, Jasmina: *The Yugoslav Avant-garde Review Zenit (1921–1926) and its Links with Berlin*. »Centropa« 12.3 (September 2012), S. 234–252.
- Genova, Irina: *The Traffic of Images in the Avant-gardes Magazines – the Participation of Bulgarian Magazines from the 1920s*. In: *Modern Art in Bulgaria: First Histories and*

- present Narratives beyond the Paradigm of Modernity*. Sofia: New Bulgarian University Press 2011, S. 203–214.
- Golubović, Vida; Subotić, Irina: *Zenit i avangarda dvadesetih godina*. Ausstellungskatalog. Beograd: Narodni muzej / Institut za književnost i umetnost 1983.
- Golubović, Vida; Subotić, Irina: *Zenit 1921–1926*. Beograd: Institut za književnost i umetnost, Narodna biblioteka Srbije; Zagreb: Srpsko kulturno društvo Prosvjeta 2008 [kyrillisch].
- Kruljac, Vesna: *Zaostavština Ljubomira Micića iz Narodnog muzeja u Beogradu*. In: *Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021*. Hgg. Bojan Jović, Irina Subotić. Kragujevac: Galerija Rima; Beograd: Institut za književnost i umetnost 2021, S. 607–631.
- Metlić, Dijana: *Antinomije Balkan–Evropa i primitivno–civilizacijsko u časopisu Zenit Ljubomira Micića*. Novi Sad: Zbornik radova Akademije umetnosti 9 (2021), S. 46–67.
- Miller, Tyrus: *Zenit in the Mirror of the Hungarian Avant-garde*. In: *Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021*. Hgg. Bojan Jović, Irina Subotić. Kragujevac: Galerija Rima; Beograd: Institut za književnost i umetnost 2021, S. 291–309.
- Pranjić, Kristina: *The Emergence and Establishment of Yugoslav Dada: from Prague to Zagreb (1920–1922)*. »Svět Literatury« 65 (2022), S. 89–103.
- Prelić, Velibor: *Lična biblioteka i rukopisna zaostavština Ljubomira Micića u Narodnoj biblioteci Srbije*. In: *Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021*. Hgg. Bojan Jović, Irina Subotić. Kragujevac: Galerija Rima; Beograd: Institut za književnost i umetnost 2021, S. 633–641.
- Prelog, Petar: *Zenit i hrvatska umjetnost dvadesetih godina: Nekoliko aspekata ustrajnog antagonizma*. In: *Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021*. Hgg. Bojan Jović, Irina Subotić. Kragujevac: Galerija Rima; Beograd: Institut za književnost i umetnost 2021, S. 189–203.
- Saveska, Olga: *Zenitizam u Bugarskoj – Bugarska u Zenitu. O bugarskoj avangardi i umetnicima koji su učestvovali na Prvoj Zenitovoj međunarodnoj izložbi nove umetnosti*. In: *Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021*. Hgg. Bojan Jović, Irina Subotić. Kragujevac: Galerija Rima; Beograd: Institut za književnost i umetnost 2021, S. 367–385.
- Stanković, Maja: *Zenit – preteča umreženog načina delovanja*. In: *Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021*. Hgg. Bojan Jović, Irina Subotić. Kragujevac: Galerija Rima; Beograd: Institut za književnost i umetnost 2021, S. 77–91.
- Stern, Radu: *50 de ani de la prima expozitie a Contimporanulu*. »Artu« (Bukarest) 12 (1974), S. 36.
- Subotić, Irina: *Reflections of the Russian avant-garde in Yugoslav Zenitism*. In: *Avant-garde Masterpieces of the Costakis Collection*. Ausstellungskatalog. Hg. Miltiades Papanikolaou. Thessaloniki: State Museum of Contemporary Art 2001, S. 37–141.
- Subotić, Irina: *Pariz u Zenitu – Zenit u Parizu*. In: Zbornik Narodnog muzeja u Beogradu. Istorija umetnosti XIX–2. Hg. Tatjana Cvjetičanin. Beograd: Narodni muzej 2010, S. 565–579 [kyrillisch].
- Subotić, Irina: *Zenit as Ideological Foundation of the 1924 International Exhibition of New Art*. In: *Years of Disarray. 1908–1928. Avant-gardes in Central Europe*. Hg. Karel Šrp. Olomouc: Arbor vitae societas / Muzeum umění 2018.
- Toman, Jindřich: »With some reservations«...: *Early Materials on Devětsil and Zenit*. In: *Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021*. Hgg. Bojan Jović, Irina Subotić. Kragujevac: Galerija Rima; Beograd: Institut za književnost i umetnost 2021, S. 387–399.
- »Zenit. Internacionalna revija za umetnost i kulturu«. Hg. Ljubomir Micić. Zagreb, Beograd 1921–1926.

Zlydneva, Natalya: Russians in *Zenit*: In Search of Self-Identification and the Concept of Will / Злыднева, Наталия: Русские в *Зените*: Поиски самоидентификации и категория воля. In: *Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021*. Hgg. Bojan Jović, Irina Subotić. Kragujevac: Galerija Rima; Beograd: Institut za književnost i umetnost 2021, S. 255–267.

Marina Protrka Štimec | Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, mprotrka@ffzg.hr

Tin Ujević (1891–1955) und die Avantgarde

Der revolutionäre Eintritt der Avantgarde ins literarische Feld vollzog sich über eine breite Palette von Verfahren, mit denen sprachliche, kulturelle und religiöse Barrieren überwunden wurden und die Bewegung eine universalistische oder zumindest übernationale Dimension erhielt.¹ Eine Neubewertung überlieferter Gegenüberstellungen von Kultur und Primitivismus, Zivilisation und Barbarei, Zentrum und Peripherie ist Teil einer Neubewertung und Neuanwendung des Künstlerischen, das nun vom Alltäglichen nicht mehr zu trennen ist. Gleichzeitig kommt es zu einer radikalen Transformation des überlieferten Konzepts des organischen Kunstwerks, das nun, wie Peter Bürger betonte,² im Rahmen eines neuen Repräsentationssystems erscheint. Bürgers Aussagen zum Missverhältnis zwischen der Leistungskraft politischer Ambitionen und poetischer Veränderungen auf der einen, der naturalisierenden Kräfte der Institution Kunst auf der anderen Seite, ebenso

Tin Ujević, der wohl bedeutendste Dichter der klassischen Moderne in Kroatien, stand zu Lebzeiten und in der späteren Rezeption in einem spannungsvollen Verhältnis zur Avantgarde. Der poetologische Wandel und die Schwankungen beim Einsatz avantgardistischer Mittel führten i.d.R. zu dem Schluss, es ginge bei Ujević lediglich um Elemente, Phasen oder Teilaneignungen der Avantgarde. Betont wird im vorliegenden Beitrag hingegen der umfassende Charakter von Ujevićs Eingriff ins literarische Feld, sein revolutionärer Bruch im Verhältnis zu den Kategorien Mimesis, Subjektivität und Linearität – lesbar als implizite Antwort auf die theoretische Debatte über die Wiederholbarkeit der Avantgarde.

1 Der vorliegende Beitrag ist im Rahmen des Projekts *IP-2018-01-7020 Literarische Revolutionen* der Kroatischen Wissenschaftsstiftung (Hrvatska zaklada za znanost) entstanden.

2 Bürger: *Theory of the Avant-Garde* (dt. Erstausgabe 1974).

wie sein Beharren auf der Unwiederholbarkeit der historischen Avantgarde, führten zu einer anhaltenden Polemik, in der sich Bürger später auch selbst zu Wort meldete.³ In der vorliegenden Arbeit möchte ich am Beispiel des kroatischen Schriftstellers Tin Ujević aufzeigen, auf welche Weise sich auch übersehene und unorthodoxe Formen literarischer Arbeit in das Netz avantgardistischer Revalorisierung und Entwicklung von radikal Neuem fügen; eines Neuen, das nach Bürger⁴ weder mit der Veränderung künstlerischer Mittel, noch mit der Veränderung des Systems gleichzusetzen ist.

Geht es um den revolutionären Eingriff der Avantgarde in das künstlerische Feld im Allgemeinen und das literarische Feld im Besonderen, so beschränkt sich die kroatische Literaturgeschichtsschreibung hauptsächlich auf die Einflüsse des Expressionismus und Futurismus auf einzelne Werke einzelner Autoren. Antun Branko Šimić (1898–1925), Miroslav Krleža (1893–1981) und Tin Ujević (1891–1955) sind die prominentesten.⁵ Krleža und Ujević, prägende Figuren der kroatischen und jugoslawischen literarischen und intellektuellen Öffentlichkeit des 20. Jahrhunderts – vergleichbar in ihrer Bedeutung, unvergleichbar in ihrer künstlerischen Sensibilität und ihrem Habitus – wurden oft als Antipoden angesehen; in neuerer Zeit auch als die letzten ›enzyklopädischen Geister‹ der kroatischen Literatur. Zusammen mit Antun Branko Šimić gelten sie als die wichtigsten Vertreter der expressionistischen Poetik.

Tin Ujević war zunächst dem literarischen *Fin de siècle* und dem südslawisch-integralistischen Freiheitskampf gegen die hegemonialen Verhältnisse in Österreich-Ungarn verbunden. In der frühen Schaffensphase spielten seine Pariser Jahre (1913–1919) und der Bezug zu Ch. Baudelaire, P. Verlaine und A. Rimbaud eine zentrale Rolle. In Belgrad und Sarajevo entstandene Gedicht- und Prosasammlungen der mittleren Schaffensphase festigten in den 1930er Jahren seinen zentralen Status im literarischen Feld. Ein Öffentlichkeitsverbot in den Jahren 1945–1950 ließ seine letzte und umfangreichste, 1944 fertiggestellte Gedichtsammlung erst zehn Jahre später erscheinen und wirkte sich auf seine umfangreiche Übersetzungsarbeit aus.⁶ Ein bedeutender Teil seines Œuvres erschien erstmals in den *Gesammelten Werken* von 1963–1967. In der öffentlichen Wahrnehmung

3 Bürger: *Avant-Garde and Neo-Avant-Garde*.

4 Bürger: *Theory of the Avant-Garde*, S. 52f.

5 Neuere Zugänge zu dieser Epoche und den Autoren: Andonovska/Brlek/Vidić: *Modernizam i avangarda u jugoslovenskom kontekstu*.

6 Unter anderem Lyrik von Ch. Baudelaire, A. Rimbaud, É. Verhaeren, W. Whitman und chinesischen Dichtern; Prosa von M. Proust, J. Conrad, F. Schlegel; Dramen von F. Schiller, H. Ibsen, G. Kaiser.

galt er als ›König der Boheme‹, wozu er sich mehrmals kritisch äußerte. Sein Werk ist geprägt von extensiven und intensiven sprachlichen, literarischen und philologischen Kenntnissen.

Die Avantgarde bei Ujević kommt vor allem in Untersuchungen zu einzelnen Gedichten, Gedichtsammlungen oder Schaffensphasen zu Wort,⁷ kaum jedoch in Ausführungen zu dem heterogenen und vielschichtigen Gesamtwerk. Denn obwohl die vorliegenden Interpretationen das Gesamtwerk im Blick behalten, suchen sie avantgardistische Eingriffe in expliziten poetologischen Aussagen des Autors (in seiner Literaturkritik und Prosa) und gründen die Analyse auf der Verzeichnung charakteristischer, mit der Poetik einzelner Avantgarde-Bewegungen in Verbindung gebrachter Verfahren in der Poesie. Nur wenige, wie etwa Hrvoje Pejaković,⁸ erkennen in der poetischen Prosa etwa den Ausdruck explizit avantgardistischer Eingriffe, darunter die Aufhebung der Subjektivität oder die Poetik des Fragments, realisiert u.a. als automatisches Schreiben⁹ am Rande des Chaos oder gar darüber hinaus. In Ujevićs poetischen Prosafragmenten, so Pejaković, begegnen uns nicht mehr »explizite Ideen, abgeschlossene Meinungen, Versuche eines Problemwurfes und seiner eindeutigen Lösung«, sondern wir werden als Leser »hineingezogen [...] in den Prozess der Bedeutungsproduktion selbst«, in dem »jeder Satz gleichsam das Konzentrat ganzer ungeschriebener Aufsätze« und ihrer Kontexte darstellt, die »gerne erraten« werden dürfen.¹⁰ Die Aufhebung des Selbst und die Inkohärenz der Erfahrung bedeutet eine Orientierung auf die Prozessualität des Lebens und Schaffens, bedeutet ein Begehren, »dem die besitzergreifende Beschränkung auf nur ein Objekt fremd ist«, weil es »immer nach Allem verlangt«, dargeboten »durch eine Reihe von intensiv erprobten (genauer gesagt: gelebten) Fragmenten«.¹¹ Die Pluralisierung des Bewusstseins, nicht nur in den berühmten, die allmenschliche Verbrüderung feiernden Gedichten, nimmt Teil an diesem libidinösen Begehren, das gleichzeitig eine Überfülle an Bedeutung und ein umfassendes Chaos einfängt.¹² Verwiesen sei auch auf die Meinung von Tonko Maroević,¹³ man könne Ujevićs Opus aufgrund seiner Vielgestaltigkeit als offenes Kunstwerk betrachten, »das mit strah-

7 Milanja: *Hrvatsko pjesništvo 1900.–1950. Novosimbolizam, dijalektalno pjesništvo*; Milanja: *Hrvatsko pjesništvo 1930.–1950. Novostvarnosna stilska paradigma*; Stamać: *Obnovljeni Ujević*; Jurić: *Formiranje Ujevićeve slobodnoga stiha*; Šeput: *Intertekstualnost u pjesništvu Tina Ujevića*.

8 Pejaković: *Čitajući Ujevićeve pjesme u prozi*, S. 114–119.

9 Pejaković: *Predgovor*, S. 13.

10 Pejaković: *Čitajući Ujevićeve pjesme u prozi*, S. 117.

11 Ebd., S. 118.

12 Ebd., S. 117.

13 Maroević: *Romar i mag riječi*, S. 43.

lenförmiger Dispersion und polyvalenter Rezeption« rechne, »rezeptive Mitarbeit und [...] interpretative Ergänzung« fördere. Um den Autor noch stärker im postmodernen und transavantgardistischen Kontext zu verorten, fügt Maroević das Merkmal des Nomadismus hinzu, bezogen auf sein »beharrliches Wandeln durch Poetiken und Morphologien, sein gar nicht evolutionistisches oder ›Ismus‹-bezogenes Verständnis von Entwicklung«.

Die Literaturgeschichte hingegen orientiert sich an Systematisierung, Institutionalisierung und Musealisierung (besonders stark bei identitätspolitisch belasteten kleinen Nationen), sodass »häretische« Tendenzen zusätzlich übersehen, umgangen oder überinterpretiert werden, um die Wachsfiguren nationaler Klassiker bequemer formen zu können. In diesem Sinne kann auch die Ansicht von Dubravka Oraić-Tolić verstanden werden,¹⁴ die Avantgarde in der kroatischen Literatur sei »mehr bewahrend als destruktiv«; oder jene Interpreten, einschließlich der Monografie von Predrag Brebanović,¹⁵ die das Œuvre von Miroslav Krleža überwiegend jenseits des avantgardistischen Rahmens verorten, worauf bereits Aleksandar Flaker¹⁶ hingewiesen hat. Folgt man den üblichen Diagnosen, so sind der Avantgarde lediglich der frühe Krleža (Poesie, Theaterstücke, Manifeste) sowie der mittlere Ujević (hauptsächlich Poesie) zuzuordnen. Der avantgardistische Ujević kommt dabei auf eine Waage, wo auf der einen Seite seine Stellungnahmen und Polemiken zur Avantgarde, auf der anderen seine Selbsteinschätzung als Proto- bzw. Post-Avantgardist untergebracht werden. Seine Ansichten, darin vergleichbar mit Krleža, sind oft kritisch und apodiktisch, was leicht zu falschen Schlussfolgerungen bezüglich der immanenten Autorenpoetik führen kann.¹⁷ Bei Autoren, die konsequent auf ästhetischer und gesellschaftlicher Kritik beharren, sind manifeste Äußerungen manchmal als deklarative Absage an eine Position einzuordnen, die in der werkimmanenten Analyse jedoch bestätigt wird. Bei Ujević kommt dies auf mehreren Ebenen zum Ausdruck. Vor allem ging er selbst, nach seinen eigenen Worten, der Avantgarde, dem Futurismus und dem Surrealismus voraus, während er zum Zenitismus überwiegend negative Ansichten hatte. So kommentiert er in dem Essay *Surrealistische Bemerkungen (Nadrealistički osvrti, 1931)* Bretons Manifest mit den Worten: »Gefunden habe ich weder

14 Oraić Tolić: *Ujevićev citatni Oproštaj s Marulićem*, S. 347.

15 Brebanović: *Avangarda krležiana*.

16 Flaker: *Poetika osporavanja*, S. 101.

17 Ujević und Krleža werden von Literaturhistorikern der Avantgarde marginalisiert, und doch sind diese Autoren laut Flaker (*Poetika osporavanja*, S. 101) – aufgrund ihrer revolutionären Gesten, ihres Widerstands gegenüber normativer Poetik und ihren utopischen Projektionen (ebd., S. 99) – wahre Avantgardisten geblieben, »gerade darin, dass sie die Beschränkungen einer jeden Bewegung überwinden konnten« (ebd., S. 101).

Gedankenabgründe noch umfassende Offenbarungen, weder Gedankenkrämpfe, noch leidenschaftlichen Tiefgang, weder perfide Stilisierungen, noch einen Wörter-Dschungel. Ich war erstaunt: Bei Gott, alles so leicht und einfach!«¹⁸ In dem Aufsatz *Wider die Poesie und Philosophie der Hypnotiker* (*Protiv poezije i filozofije hipnotičara*, 1933) übte er explizite Kritik an einer konkreten Belgrader Gruppe, in deren Kreis er während seines Aufenthaltes in Belgrad auch selbst mitgewirkt hatte.¹⁹ Wie die jüngsten Zugänge zu Ujevićs Gesamtwerk,²⁰ insbesondere aber seiner Prosa zeigen, handelt es sich um einen Autor, dessen Texte sich einerseits einer Vereinheitlichung und Systematisierung widersetzen, andererseits aber unabhängig von den Genres in gewissem Sinne untereinander harmonieren – formal und inhaltlich. Wie Ljubica Josić nachgewiesen hat, streut Ujević sogar in eindeutig als journalistisch eingestuften Texten seine poetischen Metakommentare ein, analog zu jenen in seiner Poesie und Prosa.²¹ So kommentiert er etwa in den Feuilletons aus der Zeitschrift »Jadranska pošta« von 1930 den Schaffensprozess (Energie, Innovation, Imitation und Originalität) sowie literarische Strömungen und Schulen (Futurismus, Surrealismus, Realismus, soziale Literatur u.a.). Obwohl er jede persönliche Zugehörigkeit zu einer Schule oder künstlerischen Richtung leugnet, am ausdrücklichsten in dem Text *Bei Herrn Breton. Überlegungen zum Surrealismus als biografischem Fragment*,²² so bekundet er doch wiederholt seine poetologische Verbindung sowohl mit dem Surrealismus als auch mit dem Futurismus und dem Zenitismus. So erklärt er zum Beispiel sein früheres Schaffen im Verhältnis zur Poetik des Surrealismus, wird später futuristische Prinzipien fördern und liefert eine eigene zenitistische Antwort auf Ljubomir Micić. Seine Auseinandersetzung mit diesen avantgardistischen Poetiken beruht einerseits auf der Unterscheidung von poetologischen Positionen und Wahlentscheidungen (die er unterstützt oder zumindest erklärt), andererseits auf der (von ihm kritisierten) Entwicklung und (In-)Konsistenz der poetologischen Schulen. Dabei betont er, dass im Kern der avantgardistischen Rebellion eine radikale Veränderung der poetischen Verfahren steht, die meist am ausschließlichen Vertrauen auf den anfänglichen Widerstandsimpuls scheitert, sodass die Entwicklung der Bewegung zugleich ihr Ende bedeutet. Daher seine Mei-

18 Ujević: *Sabrana djela*, Bd. 9, S. 207.

19 Dieser Aspekt von Ujevićs Schaffen, in der kroatischen Fachwelt oft übersehen, wird ausführlich kontextualisiert bei Jović: *Tin Ujević u kaleidoskopu srpske avangarde*.

20 Etwa Protrka Štimec/Ryznar (Hgg.): *Ja kao svoja slika*; Jović/Čolak (Hgg.): *A(tra)kcija Ujević*; Andonovska/Brlek/Vidić: *Modernizam i avangarda u jugoslovenskom kontekstu*.

21 Josić: *Ujevićeve poetička razmatranja*.

22 Erstmals 1934 in der Zeitschrift »Pregled« unter dem Titel *Kod g. A. Bretona. Razmišljanja o nadrealizmu kao životopisnom fragmentu*. Siehe Ujević: *Sabrana djela*, Bd. 6, S. 96.

nung, dass auch der Futurismus – ein origineller Ansatz und eine adäquate Antwort auf die Anforderungen der Epoche mit ihrer technologischen Beschleunigung und der Entlastung des poetischen Ausdrucks – in Schwierigkeiten geriet, sobald sich die Bewegung entwickeln sollte: »sobald man zur Träumerei, Entspannung, Meditation übergang, war der Futurist ein Fisch ohne Wasser«. ²³ Dem Surrealismus, der ebenfalls an der Entwicklung poetischer Themen und Techniken teilnimmt, wirft er vor, dass er die Quelle des Schaffens dem Traum und dem Unbewussten überlasse (»Stammeln des Traumes oder erotische Abnormitäten«). ²⁴ Avantgardistische Schulen und Richtungen sind entweder der konsequenten Weiterentwicklung der Poetik ausgesetzt, oder aber dem Problem der Nachahmung des Unnachahmlichen; beides führt zum Verrat an den eigenen Prinzipien oder, noch schlimmer, zu deren Umkehrung.

Diese Positionen zeigen, dass sich Ujević bereits in den 1930er Jahren mit Fragen der Dauer, der Wiederholbarkeit und des Erfolges der historischen Avantgarde beschäftigt – Fragen, die später von der Theorie der Avantgarde aufgegriffen werden. ²⁵ Seine Antworten auf diese Fragen sind, wie sich zeigen wird, zugleich ein Vorgriff auf spätere Diskussionen über die Neo-Avantgarde, die Post-Avantgarde und die Retro-Avantgarde, d.h. über die Erneuerbarkeit und die Auswirkungen des revolutionären Impulses der Avantgarde.

Die Avantgarde in der poetischen Praxis sowie in der essayistischen und theoretischen Reflexion stellt offenbar einen wichtigen Rahmen für das Verständnis von Ujevićs Schaffen dar. Im Folgenden sollen die Schwerpunkte der bisherigen kritischen und literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit Ujevićs avantgardistischem Schreiben vorgestellt und anschließend, anknüpfend an neuere Deutungen, die Perspektive eines breiteren und inklusiveren Zusammenhangs für das Verständnis von Ujevićs Beitrag zur radikalen avantgardistischen Umwertung geboten werden.

Poetologien, Schaffensphasen und eine halbe Wende?

Für den Tenor der bisherigen Ujević-Forschung ist charakteristisch, dass einzelne Verfahren, Themen und Motive sorgfältig auseinandergehalten und mit Schaffensphasen in Verbindung gebracht werden, so auch die Phasen metrisch gebundener Gedichte, freier Verse (frz. ›vers libre‹) und

²³ Ujević: *Sabrana djela*, Bd. 8, S. 41.

²⁴ Ebd., S. 70.

²⁵ Poggioli: *The Theory of the Avant-Garde*; Bürger: *Theory of the Avant-Garde*; Bürger: *Avant-Garde and Neo-Avant-Garde*.

befreiter Verse (frz. ›vers libéré‹). Diese von Vlatko Pavletić eingeleitete Forschungstendenz wird von Slaven Jurić teilweise korrigiert, indem auf eine funktionale Spezialisierung hingewiesen wird: Gebundene Verse werden mit der ästhetizistischen Poetik, freie Verse mit der avantgardistischen Poetik und befreite Verse mit der Lyrik des sozialen Engagements in Verbindung gebracht.²⁶ Auch Luka Šeput geht von dieser Position aus und untersucht im Einzelnen die Verbindung zwischen den frühen Phasen und den beiden späteren Gedichtsammlungen.²⁷ Bezüglich der Radikalität des avantgardistischen Umbruchs, an dem Ujević teilnimmt, kommen alle Forscher zu vergleichbaren Ergebnissen, ungeachtet der im Einzelnen subtilen Versanalyse. Bei der Rekonstruktion der avantgardistischen Poetik suchen sie nach Textelementen zur Identifikation poetologisch aussagekräftiger Verfahren. Im Vordergrund stehen dabei der Wandel der Versform, der formale Aufbau und die Komposition der Gedichte, der Einsatz von Simultanismus, die Auflösung der Syntax, assoziative Wortketten und Kalauer, schließlich der Einbruch des Irrationalen²⁸ sowie der Verlust der Referenzialität und des konsistenten Redesubjekts.²⁹ Daraus schließen beide Forscher, dass es sich um eine Schaffensphase handelt, die von frühen, später jedoch aufgegebenen poetologischen Entscheidungen geprägt ist. Was auch immer hervorgehoben wird, sei es der »avantgardistische Vers«, d.h. die Verseexperimente der 1920er Jahre (ebd.), oder die »avantgardistischen Gedichte«:³⁰ Ujevićs radikaler Eingriff ins literarische Feld hat aus der Sicht beider Forscher deutliche Grenzen. Damit unterscheidet sich ihre allgemeine Einschätzung nicht wesentlich von früheren Beiträgen, die eine nur marginal avantgardistische Poetik, eine Teil-Avantgarde, eine Avantgarde-Version usw. detektieren – die in der Sicht von Jurić offenbar überwunden wurde, da Ujević diese Gedichte – veröffentlicht überwiegend in Zeitschriften, zuerst in Belgrad, später in Zagreb oder Split – weder in den ersten beiden Gedichtsammlungen, noch in den späteren Werkausgaben aufgenommen habe.³¹ Trotz der formalen und thematischen Verschiebungen sei das poetische und soziale Engagement des Dichters außerdem von anhaltendem Ästhetizismus bzw. von symbolistischer Suche nach absoluten ästhetischen Werten gekennzeichnet.³² Šeput ergänzt diese Ergebnisse in einer umfang-

26 Pavletić: *Ujević u raju svoga pakla*; Jurić: *Formiranje Ujevićeve slobodnoga stiha*.

27 Šeput: *Intertekstualnost u pjesništvu Tina Ujevića*.

28 Ebd., S. 250.

29 Jurić: *Formiranje Ujevićeve slobodnoga stiha*, S. 90.

30 Šeput: *Intertekstualnost u pjesništvu Tina Ujevića*, S. 273f.

31 Jurić: *Formiranje Ujevićeve slobodnoga stiha*, S. 73.

32 Ebd., S. 90f.

reichen Analyse³³ von Ujevićs »avantgardistischen Gedichten der 1920er Jahre« mit einem Befund, in dem er sein »avantgardistisches Jahrzehnt«³⁴ als besondere »absolute Intertextualität«³⁵ charakterisiert. Dabei bezieht sich

das Adjektiv »absolut« [...] auf den Umfang des Intertextes: Es geht nicht um erkennbare Einzeltexte, sondern um die gesamte Literaturtradition des Westens, aber auch die gesamte, als Text verstandene Realität. Ujević formuliert seine Polemik auf der Grundlage von allem überhaupt Verbalisierbarem, indem er seinen poetischen Text nach dem Modell des Wahnsinns formt, einem von Rimbaud und seinen avantgardistischen Nachfolgern übernommenen Model. (ebd.)

Ein solcher Sprachgebrauch ist im späteren Werk kaum vorhanden, sodass Šeput ebenfalls bei der Dichotomie des (radikalen) Avantgardismus und des Ästhetizismus als oszillierenden Grundausrichtungen von Ujevićs Poetik verbleibt.

Obwohl Ante Stamać später den prozessualen Charakter dieser Poetik hervorhebt,³⁶ sieht auch er in den avantgardistischen Poetologemen eine Entwicklungsphase, die nach der »symbolischen Auflösung« von Ujevićs Vers kam, worauf eine »vollständige Hingabe an die freien Verse« in seinen »expressionistischen Bestrebungen« folgte: »Verse von geringerer Länge, zerrissen, oft ohne Verbindung zueinander, in syntaktischen Zusammenhängen ohne semantische Verbindung«;³⁷ eine reduzierte Syntax, die Erfahrung einer fragmentierten Realität vermittelnd, bzw. simultanistisch »einen grotesken Zusammenprall unzusammenhängender Funktionen« darstellend.³⁸ Auch Cvjetko Milanja weist in seinem Buch über den Neosymbolismus darauf hin, dass bei Ujević nicht der Anschluss an eine avantgardistische Poetik vorliege, sondern eine Kombination von Verfahren aus dem damals aktuellen »breiten ›poetologischen‹ Angebot«, die er zu seiner eigenen avantgardistischen Synthese verdichte; Milanja kommt daher zu dem Schluss, Ujević habe den surrealistischen Typus des lyrischen Subjekts übernommen, den er »im Sinne einer eigenen Variante des ›wandernden‹ Subjekts adaptiert« habe.³⁹ Stamać äußert 2005, dass bei Ujević »Surrealismus, Dada und Fantasmus verdeckt mitschwingen«, bzw. er detektiert einen »gemäßigten Surrealismus«.⁴⁰ Darüber hinaus entdeckt er den Futurismus in einzelnen

33 Šeput: *Intertekstualnost u pjesništvu Tina Ujevića*, S. 228–275.

34 Ebd., S. 265.

35 Ebd., S. 274.

36 Stamać: *Slikovno i pojmovno pjesništvo*, S. 40f.

37 Ebd., S. 51.

38 Ebd. Zu späteren Implikationen vgl. Stamać: *Obnovljeni Ujević*, S. 126.

39 Milanja: *Hrvatsko pjesništvo 1900.–1950. Novosimbolizam, dijalektalno pjesništvo*, S. 148.

40 Stamać: *Obnovljeni Ujević*, S. 104.

Motiven, Elementen der technischen Zivilisation – aber in Distanz zur Poetik dieser Bewegung: Ujević teile nicht die philosophischen oder politischen Ansichten des Futurismus.⁴¹ Jurić glaubt ebenfalls, dass Ujević »keine Poetik seiner Zeit restlos akzeptiert hat«, er habe keine »avantgardistische« Gedichtsammlung vorgelegt; einzelne avantgardistische Gedichte der 1920er Jahre seien ein »Fremdkörper« in den Sammlungen *Kolajna* und *Lelek sebra* gewesen, und als der Dichter »nach 1930 (teilweise) zum avantgardistischen Ausdruck zurückkehrte, waren diese Gedichte ein Rückfall in vergangene, teilweise aufgegebene poetologische Überzeugungen«.⁴²

Die Avantgarde hebt sich von allen früheren Veränderungen als radikaler Bruch, als Revolution ab. Daher ist die Frage berechtigt, ob diesbezüglich eine partielle Diagnose möglich ist. Gibt es eine partielle oder angepasste Avantgarde? Kann es »expressionistische Bestrebungen« geben, nicht nur bei Ujević, sondern auch bei anderen Autoren? Wenn dies der Fall ist, wo liegt der Maßstab für solche Bestandsaufnahmen? Sind die formalen Merkmale des Textes, sei er in Prosa oder in Versen verfasst, dafür ausschlaggebend oder ausreichend? Wie messen wir die Vollständigkeit oder Unvollständigkeit eines avantgardistischen Ansatzes?

Eine formale Analyse, wie sie in der erwähnten Forschungsliteratur angewandt wird, ist Ujević nur teilweise angemessen: zum einen, weil seine Poetik mit formalen Neuerungen auf innovative und keineswegs einheitliche Weise umgeht; zum anderen, weil der Autor selbst die Identifizierung moderner poetischer Verfahren mit radikalen poetologischen Orientierungen kritisiert. So stellt er in dem Essay *Der Hahn des Endymion* (*Oroz pred Endimionom*, 1926) ausdrücklich die eindeutige poetologische Zuordnung formaler poetischer Entscheidungen in Frage, wonach etwa freie oder befreite Verse zeitgemäßer, moderner oder fortschrittlicher seien als gebundene Verse:

Der *befreite* Vers eignet sich für die angemessene Umsetzung von Zuständen, die noch nicht alle Rahmen sprengen und in einem statischen Universum verbleiben, in dem ein Vogel doch noch flattern darf und es kein Patent gegen das Erscheinen eines Eichhörnchens gibt; wohingegen der ganze Orkan und Zyklon des Bewusstseins und des Gewissens nur durch die Wirbel und Labyrinth des *freien* Verses abgelassen werden kann; denn der freie Vers, geleitet von einem mutigen, musikalischen Rhythmus, von einem Flöten- und Trommel-Orchester, verkündet den Triumph einer siegreichen Revolution entfesselter neuer Sprachen und Inhalte. Deshalb ist es oft schwieriger, reife und mutige moderne Ideen in der Beschränkung der traditionellen Prosodie und Metrik zu gestalten, doch manchmal zahlt sich diese Mühe aus.⁴³

41 Ebd., S. 115.

42 Jurić: *Formiranje Ujevićeve slobodnoga stiha*, S. 74, 73.

43 Ujević: *Sabrana djela*, Bd. 9, S. 131f.

Als Beispiel für das Nebeneinander von freiem und gebundenem Vers in der neuen Dichtung erwähnt er prominente Vertreter des deutschen Expressionismus wie etwa Th. Däubler.

Wenn man bedenkt, dass Ujević in vielerlei Hinsicht, und zwar unabhängig von Gattung und Schreibenanlass, Anhaltspunkte für die Lesart seiner eigenen Texte bietet, eine Art ›Gebrauchsanweisung‹⁴⁴ – sollten wir nicht entsprechend prüfen, ob es auch bei Ujević selbst »reife und mutige moderne Ideen«, gestaltet »in der Beschränkung der traditionellen Prosodie und Metrik«, gibt?

Der Entwurf eines dynamischen künstlerischen Universums, obwohl nicht auf formale Transformationen angewiesen, beruht auf der Idee einer permanenten Revolution, fußend auf einem kühnen, umfassenden und konsequenten künstlerischen Ausdruck, dem unmittelbaren Zeugnis einer gefährlichen Existenz am Rande des Chaos oder gar jenseits dieser Grenze, wie Hrvoje Pejaković hervorhebt.⁴⁵ Einem solchen Ujević begegnen wir vielerorts: Die Beispiele reichen von dem wiederholt im Kontext der Avantgarde analysierten Gedicht *Abschied (Oproštaj)* aus dem Almanach *Junge kroatische Lyrik (Hrvatska mlada lirika, 1914)* bis zu seinen späteren (neo)symbolistischen Texten.

In dem bereits erwähnten Essay *Bei Herrn Breton. Überlegungen zum Surrealismus als biografischem Fragment* von 1934 schreibt Ujević über die Poetologie als fragmentarische Biografie, bezogen nicht nur auf Breton, sondern auch auf sich selbst. In diesem Essay zitiert er auch ein eigenes Gedicht, veröffentlicht in der Zeitschrift junger Belgrader Surrealisten »Svedočanstva«,⁴⁶ und zwar in der allerersten, Tin Ujević gewidmeten Nummer.⁴⁷ Von sich sagt Ujević er sei »zeitweise ein Surrealist gewesen, fast zehn Jahre vor dem Auftauchen dieser Bewegung«. ⁴⁸ Als Beleg zitiert er aus seinem Gedicht

44 Ist die Rede vom ›befreiten Vers‹, so demonstriert Ujević in dem Gedicht *San i ludilo (Traum und Wahnsinn)* den bewussten Einsatz französischer Experimente, indem zitathaft auf den trochäischen Hexameter verwiesen wird, nebst unmissverständlicher Anweisung in Form einer französischen Zeile: »Dites-moi franchement...« Vgl. Jurić: *Formiranje Ujevićeve slobodnoga stiha*, S. 80, Anm. 7.

45 Pejaković: *Čitajući Ujevićeve pjesme u prozi*, S. 119.

46 »Svedočanstva« (»Zeugenschaften«) erschien von 1924 (zwei Monate nach Bretons *Manifest des Surrealismus*) bis 1925 in Belgrad und war die erste jugoslawische Zeitschrift surrealistischer Orientierung. Hgg. und Mitarbeiter waren Milan Dedinac, Mladen Dimitrijević, Dušan Matić, Rastko Petrović, Marko Ristić, Aleksandar Vučo u.a. Literarische und künstlerische Beiträge (Zeichnung von P. Picasso, Zeichnungen Nervenkranker, Fotografien von Tätowierungen u.a.) wirkten als Provokation moralischer und ästhetischer Konventionen der Zeit. Mehr unter <<http://nadrealizam.rs/rs/izdanja/srpska-izdanja>>.

47 Ujević: *Sabrana djela*, Bd. 6, S. 88f.

48 Ebd., S. 94.

Geheimnisse (Tajanstva, 1919): »Eines Nachts, inmitten der Chaussee, / fatale Worte mir die Zunge lösen, / ich fürchte sie und fürchte diesen bösen / Gedanken: mein Verstand, der sei ade.«⁴⁹ Ujević bringt die ›fatalen Worte‹ in Verbindung mit Bretons Anmerkungen zum automatischen Schreiben im *Manifeste du Surréalisme* (1924). Hier erwähnt er nochmals die »Svedočanstva« und die Belgrader Surrealisten Vučo, Petrović und Matić,⁵⁰ die ihn im Zusammenhang mit dem Surrealismus gefördert hätten, mithilfe ihres »so umfassenden und gründlichen, fast wissenschaftlichen Kommentars, zu einer Zeit, als die Literaturkritik über mich persönlich noch nichts geschrieben hatte«.⁵¹ Ujević deutet sein eigenes surrealistisches Schreiben dabei als Ergebnis einer allgemeinen »Atmosphäre oder eines Klimas«,⁵² beziehungsweise seiner persönlichen Situation (intensives Hungerleiden) und seiner persönlichen Sensibilität:

Surrealistische Verse entfielen mir einfach, entflohen mir, sie wollten ein Weg der Befreiung sein, ein Mittel, ein Stadium. Als würde man das Gurgeln von Wasser und das Bläschenplatzen in Höhlen ohne Sonnenschein hören. Wein tropft aus dem Fass. Das ganzheitliche Leben wird in den Formen an seinen Rändern nicht aufrechterhalten. Ich hatte den Ehrgeiz, Gedichte konstruktiv, aber hinreißend zu schreiben, keine pedantischen und toten Hymnen oder Oden; aber was aus mir hervorquoll, das war ein Tagtraum, ein Irrereden mit der Feder in der Hand, das Abwurfmaterial innerer Schwellungen.⁵³

Das eigene surrealistische Schreiben sieht Ujević als das Ergebnis einer Neurose: »eine historische und zugleich hysterische Bedeutung«, »Pubertätsphänomen in der Neurose des Schreibens«;⁵⁴ betont aber, es ginge nicht um Schulen, denn Schulen oder Kunstrichtungen, hier im Besonderen im Rahmen der Avantgarde, seien keine Frage des Geschmacks, »sondern des Willens, des Partipis«.⁵⁵ Als ein solches buchstäbliches ›Teilnehmen‹ (und nicht als Zugehörigkeit zu bestimmten Schulen) beschreibt er auch sein eigenes »biografisches Fragment« im Zeichen des Surrealismus. In diesem Sinne sieht er die dichterische Größe nicht in der Gründung neuer

49 »I tako, neke noći, usred druma / preteku jezik neke riječi kobne, / strah me je od njih i strah me je zlobne / pomisli da sam možda sišo s uma.«

50 Die Hgg. und Mitarbeiter Dušan Matić, Rastko Petrović und Aleksandar Vučo verstehen die Zeitschrift als »Zeugnis geteilter Sympathien für den poetischen Verzicht« und widmen sie als solche dem Dichter Ujević. Seine Verbindung zur serbischen Avantgarde ist breit angelegt, vielschichtig und langlebig (vgl. Jović: *Tin Ujević u kaleidoskopu srpske avangarde*, S. 27–54), implizit erkennbar in seiner Poetik, explizit in Aufsätzen, Kritiken und Polemiken zu den Inhalten der Zeitschrift »Svedočanstva« sowie zu den Büchern und Auftritten ihrer Mitarbeiter.

51 Ujević: *Sabrana djela*, Bd. 6, S. 95.

52 Ebd., S. 94.

53 Ebd., S. 95.

54 Ebd., S. 96.

55 Ebd. ›Partipis‹: Prägung nach dem französischen ›a pris une part‹.

Richtungen, sondern im »Nachvollziehen von Richtungen«, sodass »große Dichter hier auch nicht zu suchen sind; denn ihre Freiheit und ihre Niederlage besteht in der Möglichkeit der Veränderung. Den Dichter befreit also nicht das Dogma, sondern die große Elastizität, die Möglichkeit einer anderen Orientierung, die zugleich dieselbe Grundorientierung auf dem Weg zum Ziel ist.«⁵⁶

Die anhaltende Revolution: für den früheren *und* für den späteren, »gefährlicheren« Ujević

Die Frage poetologischer Entscheidungen, Richtungen und Anteile am Innovationsprozess der Kunst ist für Ujević fast immer auch eine Frage der ästhetischen und sozialen Reichweite dieser Kunst. So erfahren die vorhin besprochenen Thesen eine zusätzliche Klärung in dem Essay *Abenddämmerung der Poesie* (*Sumrak poezije*, 1929), mit der Behauptung, dass vor und über allem »das Gedicht neu zu sein hat«;⁵⁷ und später: »auch für die Poesie gilt die alte Regel: Erneuerung oder Tod«.⁵⁸ »Der Dichter muss nicht nur ein Meister des Verses und des Reimes sein; er muss auch eine wache und sensible menschliche Individualität sein; aber auch ein kundiger Mensch seiner Zeit; und sogar mehr als das. Ein wahrer Dichter sollte dort beginnen, wo andere vor ihm und mit ihm aufgehört haben; und es wäre illusorisch zu glauben, der Modernismus könne jene chronologische Passivität überwinden, die zur Chronologie erstarrt ist.«⁵⁹ Diese Neubewertung der eigenen Epoche beruht auf der avantgardistischen Neubewertung früherer Ästhetiken. Laut Ujević sind diese früheren Sprachverwendungen in der Poesie aus der heutigen, von Wandel und Fortschritt geprägten Perspektive »passatistisch«, denn die Poesie war früher funktionalisiert als: »a) Traumbuch; b) Kalender und Erinnerungsbuch; c) Liebes-Briefsteller«.⁶⁰ Die Gegenwart bringt dagegen das Technische und Mechanische, »anonyme Kräfte der Sozialökonomie oder der maximal reglementierten, mechanisierten Masse«.⁶¹

Das diesbezügliche Motiv-Register wie etwa Fabrik, Arsenal, Dampfschiffe, Flugzeuge u.v.m. sowie adäquate Verfahren wurden dem Bestand von Ujevićs Futurismus zugerechnet. Doch genau wie im Fall des Surre-

56 Ebd., S. 96f.

57 Ebd., S. 381; Hervorhebung i.O.

58 Ebd., S. 383.

59 Ebd., S. 384.

60 Ebd., S. 386.

61 Ebd., S. 387.

alismus, auf den sich Vučo und andere in der Zeitschrift »Svedočanstva« bezogen (und im Anschluss daran, wie wir gesehen haben, auch Ujević selbst): Ist die Rede von seinem revolutionären Eingriff ins literarische Feld, so ist die Rede auch von etwas ganz und gar anderem. Auf den Spuren von Ujevićs eigenen Hinweisen in einer Reihe von Texten, einschließlich dem Essay *Abenddämmerung der Poesie*, äußert sich die Revolution im Text in der radikalen Umwertung, in immer neuen Verwendungen von Bedeutungen und Formen sowie dem anhaltenden Widerstand gegen ihre Versteinierung. Die Revolution erweist sich somit als schrecklicher denn erwartet:

[...] sie betrifft nicht nur Formen, sie betrifft die Materie. [...] Wer besagt, dass Poesie in Versen zu sein hat? dass Musik in Tönen und Akkorden besteht, dass sie dem Prinzip der Harmonie folgt? dass Gemälde aus Linien und Farben, dass Statuen aus Gips oder Bronze und eine Nachahmung des menschlichen Körpers zu sein haben? und dass das Bauwesen sich an Stein, Ziegel oder Holz halten und wiederum Klarheiten, Symmetrien oder bisherige logische Ordnungen zum Ausdruck bringen muss?⁶²

Diese radikalisierte Vorstellung einer künstlerischen Wende wird von Ujević argumentativ bis zu ihren letzten Konsequenzen ausgearbeitet, wobei gleich mehrere Argumentationslinien innerhalb desselben Beitrags erscheinen können, wie z.B. in den Essays *Gewissensprüfung (Ispit savjesti)* und *Emotionale Involution (Osjećajna involucija)*. Mit den Ausführungen in *Abenddämmerung der Poesie* nimmt er im Grunde die spätere theoretische Polemik über das Wesen und die Wiederholbarkeit der Avantgarde im Anschluss an Bürgers wegweisendes Abhandlung vorweg.⁶³ Wenn nämlich die Radikalität der Avantgarde unbedingt mit einer historisch einmaligen Epoche und den historisch einmaligen Bewegungen als den Bedingungen ihrer Existenz verbunden werden, dann stellt sich die Frage nach der Sinnhaftigkeit einer jeden späteren Nachahmung. Zur Erinnerung: Bürger betont die Gleichzeitigkeit zweier Wirkungsbereiche der Avantgardebewegungen. Während ihr politischer Anspruch – eine Neuorganisation der Lebenspraktiken mit den Mitteln der Kunst – nicht eingelöst worden sei, sei ihre Wirkung im künstlerischen Feld unbestreitbar und weitreichend, ja revolutionär zu bezeichnen.⁶⁴ Um den revolutionären Charakter der Avantgarde im Vergleich zu dem traditionellen Begriff eines organischen Kunstwerks hervorzukehren, weist Bürger darauf hin, dass sich der Begriff des »Neuen« aus Adornos *Ästhetischer Theorie* nun grundlegend ändert, da es nicht mehr um eine Verschiebung der Gattungsgrenzen oder Variationen

62 Ebd., S. 389.

63 Bürger: *Theory of the Avant-Garde*; Bürger: *Avant-Garde and Neo-Avant-Garde*.

64 Bürger: *Theory of the Avant-Garde*, S. 52f.

bestehender Schemata geht, die den Überraschungseffekt garantieren würden, sondern um einen radikalen Bruch mit der künstlerischen Tradition. Das künstlerische ›Neue‹ in der Avantgarde unterscheidet sich somit grundsätzlich sowohl vom Wandel künstlerischer Mittel als auch vom Wandel des Repräsentationssystems. Die Kunst der Avantgarde entwickelt daher den Begriff eines anorganischen Kunstwerks, bei dem das künstlerische Material aus einem funktionalen Zusammenhang herausgelöst wurde, um durch künstlerische Verwendung eine neue Bedeutung zu gewinnen. Dabei sind das Verfahren und seine Rezeption, wie auch die Hingabe an das Einmalige gleichermaßen wichtig. Hier ist zu betonen, dass genau dieser Zusammenhang die Ujević-Forscher zu dem Schluss kommen lässt, es ginge um eine partielle Avantgarde, angepasste Avantgarde, Avantgarde-Variante u. dgl.: Ujevićs Verwendung traditioneller Formen wird als Ästhetizismus gedeutet, dabei geht es – im Sinne der zuvor erwähnten, in dem Essay *Der Hahn des Endymion* ausgeführten Haltung⁶⁵ – um die Bemühung, »reife und mutige moderne Ideen in der Beschränkung der traditionellen Prosodie und Metrik zu gestalten«.

Zu den Kritikern von Bürgers Ansicht von der Unmöglichkeit neoavantgardistischer Transformationen gesellt sich Ujević mit seiner Perspektive einer radikalen und kontinuierlichen Revolution, die nicht nur die Form, sondern auch den Inhalt einschließt und bis zur Selbstaufhebung im Tod der Poesie führen kann. Was er damit als ein in den nächsten 50 oder 100 Jahren zu erwartendes Ereignis vorwegnimmt⁶⁶ und was heute, in der von ihm gemeinten Zeit, im prognostischen Sinne bezweifelt werden mag – das ist nicht unbedingt das Ende der Versformen, sondern das Entwicklungsende einer Gattung, die im freien Vers sein »Apogäum« erreicht hat.⁶⁷ Indem er den Tod der Poesie voraussagt, kann Ujević nun auf die Radikalität der Veränderungen hinweisen, die aus der Sphäre der autonomen Kunst in das alltägliche Leben übertragen werden: nicht nur im Sinne einer »Lebenskunst«, sondern auch in die Sphäre künstlerischer Transformationen des Alltags. Hat er damit nicht ziemlich treffend die Konzeptkünstler Tomislav Gotovac, Vlasta Delimar oder Željko Zorica angekündigt?⁶⁸

65 Ujević: *Sabrana djela*, Bd. 9, S. 122.

66 Ujević: *Sabrana djela*, Bd. 6, S. 392.

67 Ebd., S. 393.

68 Namhafte kroatische Performer. Tomislav Gotovac (1937–2010) benutzte als erster seinen nackten Körper als Ready-made in seinen öffentlichen Auftritten. Auch Vlasta Delimar (1956) setzt ihren Körper v.a. in der Auseinandersetzung mit sozialen Rollenmustern und Geschlechterverhältnissen ein. Željko Zorica Šiš (1957–2013) lenkte die Aufmerksamkeit auf das Körperleben und das Körpergefühl in Serien ›kontrollierter Happenings‹.

Kein Zufall also, dass Ujević als Fahnenträger nicht nur im Kreis der jungen Surrealisten um die Zeitschrift »Svedočanstva« (1924/25), sondern auch des avantgardistischen Anti-Kanons der genuin ›revolutionären‹ Zeitschrift »Krugovi«⁶⁹ fungieren konnte. Verständlich in diesem Zusammenhang auch seine Kritik an jeder imitativen Poetik, auch wenn sie mit dem Anspruch auf Zerstörung auftritt – etwa in dem Pamphlet *Die Untaten der Unmündigen (Eine Untergattung der Moderne)*⁷⁰ oder in der Polemik mit Rade Drainac und den ›Drainisten‹.⁷¹ Abschließend: Ujevićs Antwort auf die Frage nach einer inhärent transformativen Kunst – einer Kunst, die ohne ständigen Wandel zusammenbricht und die nach der Avantgarde überhaupt nur als solche vorstellbar ist – besteht in einem Kunstverständnis, das sich wiederum einer jeden Festlegung sowie den Mechanismen der institutionellen Aneignung und der Produktion von Klassikern widersetzt. Die Kühnheit in der Nutzung traditioneller Formen, der »Beschränkungen traditioneller Prosodie und Metrik«,⁷² historischer Namen, Anspielungen und Formen, denen die Wirkung des Neuen und Überraschenden zukommen kann, selbst dann, wenn sie zu einer Lexikon-Poesie werden – das alles lässt Ujević nicht nur als Befürworter der literarischen Revolution, sondern auch als ihren exemplarischen Urheber und Protagonisten erscheinen. In ihrem antagonistischen Verhältnis zur Tradition, zur Subjektivität und zur Rationalität, in der hingebungsvollen Performativität von Körper und Text, in der Prozessualität und dem Fragmentcharakter, mit denen das eigene Schreiben und das eigene Leben zu einem Ganzen verschmelzen, sowie in

69 Die kroatische »Monatszeitschrift für Literatur und Kultur« »Krugovi« (»Kreise«), führendes Organ des literarischen ›Tauwetters‹ nach 1952 (Lösung vom ›sozialistischen Realismus‹), nach dem eine ganze Generation ›Krugovaši‹ benannt wurde, erschien in Zagreb von 1952 bis 1958. Hg. im ersten Jg. war der Literaturkritiker Vlatko Pavletić, Verf. des programmatischen Essays *Es herrsche Lebendigkeit (Neka bude živost)*. Im poetologischen und intertextuellen Sinne wirkten die ›Krugovaši‹ als manifestlose neoavantgardistische Bewegung.

70 *Nedjela maloljetnih (Jedna podvrsta Moderne)*. Das Pamphlet erschien erstmals in der Zeitschrift »Mlada Bosna« (Jg. 4, Nr. 1, S. 25–35) im Januar 1931 in Sarajevo, danach laut Ujević (*Sabrana djela*, Bd. 17, S. 163) als Broschüre in 500 Exemplaren. Enthalten in Ujević: *Sabrana djela*, Bd. 9, S. 176ff.

71 *Bohemiens und Antibohemiens. Drainismus als universelle Erscheinung der kulturellen Krise, 1930 (Boemi i antiboemi. Drainizam kao univerzalna pojava kulturne krize)*, enthalten in Ujević: *Sabrana djela*, Bd. 7, S. 394–403. Rade Drainac (1899–1943) ist einer der bedeutendsten Dichter der serbischen literarischen Avantgarde und polemischer Gegner von Ujević in seinen Belgrader Jahren (1919–1929). Die Texte ihrer öffentlichen Auseinandersetzung sind zugleich autopoetische Manifeste. Ujević hat in diesem Zusammenhang den Begriff ›Drainismus‹ geprägt, mit dem er eine Tendenz der Begriffs- und Werteverwirrung meint, die bei Drainac und all jenen anzutreffen sei, die von der eigenen Person fasziniert seien, die sich dem Publikum durch hochstaplerische Protesthaltung anbieten und dabei das eigene Handwerk oder Fach hintansetzen.

72 Ujević: *Sabrana djela*, Bd. 9, S. 132.

den utopischen Projektionen hinter jedem Engagement – darin entspricht auch Ujevićs Poetik der Darstellung der Avantgardebewegung bei Renato Poggioli.⁷³ Dem avantgardistischen Bewusstsein ist die Wiederholbarkeit avantgardistischer Interventionen auch nach dem Zusammenbruch der historischen Avantgardebewegungen zu verdanken.⁷⁴

Aus dem Kroatischen von
Svjetlan Lacko Vidulić

Literaturverzeichnis

- Andonovska, Biljana; Brlek, Tomislav; Vidić, Adrijana: *Modernizam i avangarda u jugoslovenskom kontekstu*. Beograd: Institut za književnost i umetnost 2021 (Bd. I) und 2022 (Bd. II).
- Biti, Vladimir: *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska 2000.
- Brebanović, Predrag: *Avangarda krležiana. Pismo ne o avangardi*. Zagreb: Jesenski i Turk 2016.
- Bürger, Peter: *Theory of the Avant-Garde*. Übers. Michael Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press 1984.
- Bürger, Peter: *Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of Theory of the Avant-Garde*. »New Literary History« 41 (2010), Nr. 4, S. 695–715.
- Burnham, Jack: *Steps in The Formulation of Real-Time Political Art*. In: *Hans Haacke. Framing and Being Framed. 7 Works 1970–75*. New York: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, New York University Press 1975, S. 127–143.
- Flaker, Aleksandar: *Poetika osporavanja. Avangarda i književna ljevica*. Zagreb: Školska knjiga 1984.
- Josić, Ljubica: *Ujevićeva poetička razmatranja u Jadranskoj pošti*. In: *A(tra)kcija Ujević. Avangarda, angažman i revolucija u delu Tina Ujevića*. Hgg. Bojan Jović, Bojan Čolak. Beograd: Institut za književnost i umetnost 2022, S. 143–156 [in kyrillischer Schrift].
- Jović, Bojan: *Tin Ujević u kaleidoskopu srpske avangarde*. In: *A(tra)kcija Ujević. Avangarda, angažman i revolucija u delu Tina Ujevića*. Hgg. Bojan Jović, Bojan Čolak. Beograd: Institut za književnost i umetnost 2022, S. 27–54 [in kyrillischer Schrift].
- Jović, Bojan; Čolak, Bojan (Hgg.): *A(tra)kcija Ujević. Avangarda, angažman i revolucija u delu Tina Ujevića*. Beograd: Institut za književnost i umetnost 2022 [in kyrillischer Schrift].
- Jurić, Slaven: *Formiranje Ujevićeva slobodnoga stiha*. In: *Muzama iza leđa. Čitanja hrvatske lirike*. Hg. Tvrtko Vuković. Zagreb: Zagrebačka slavistička škola 2010, S. 73–93.
- Maroević, Tonko: *Pet stupova: zagovaranje kasnijeg, glasnijeg i »opasnijeg« Ujevića*. »Dubrovnik«, Jg. 2 (1991), Nr. 3–4, S. 93–98.

73 Poggioli: *The Theory of the Avant-Garde*, S. 16–41.

74 Ebd., S. 223.

- Maroević, Tonko: *Romar i mag riječi*. In: ders.: *Družba da mi je. Domaći književni portreti*. Zagreb: Naklada Ljevak 2008, S. 11–45.
- Milanja, Cvjetko: *Hrvatsko pjesništvo 1900.–1950. Novosimbolizam, dijalektalno pjesništvo*. Zagreb: Jerkić tiskara 2008.
- Milanja, Cvjetko: *Hrvatsko pjesništvo 1930.–1950. Novostvarnosna stilska paradigma*. Zagreb: Matica hrvatska 2017.
- Oraić, Dubravka: *Ujevićev citatni Oproštaj s Marulićem*. »Umjetnost riječi«, Jg. 32 (1988), Nr. 4, S. 347–359.
- Pavletić, Vlatko: *Ujević u raju svoga pakla*. Zagreb: Znanje 1978.
- Pejaković, Hrvoje: *Čitajući Ujevićeve pjesme u prozi*. »Dubrovnik«, Jg. 2 (1991), Nr. 3–4, S. 114–119.
- Pejaković, Hrvoje: *Predgovor*. In: *Naša ljubavnica tlapnja. Antologija hrvatskih pjesama u prozi*. Hgg. Zvonimir Mrkonjić, Hrvoje Pejaković, Andriana Škunca. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada 1994, S. 5–20.
- Poggioli, Renato: *The Theory of the Avant-Garde*. Übers. Gerald Fitzgerald. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press 1968.
- Protrka Štimec, Marina: *Politike autorstva. Kanon, zajednica i pamćenje u novijoj hrvatskoj književnosti*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada 2019.
- Protrka Štimec, Marina: *Public Rendition of Authorship: Commemorative Ceremonies in Neo-Avant-Garde Projects by Zabludovsky-Zorica*. »Primerjalna književnost«, Jg. 44 (2021), Nr. 3, S. 177–194.
- Protrka Štimec, Marina: *Auto/biografija dvojca dr. Zabludovsky i Zorica: transgresija umjetnosti*. »Dani Hvarškoga kazališta«, Jg. 48 (2022), S. 301–320.
- Protrka Štimec, Marina; Ryznar, Anera (Hgg.): *Ja kao svoja slika. Diskurzivnost i koncept autorstva Tina Ujevića*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada 2020.
- Richard, Nelly: *Notes Towards a (Critical) Re-evaluation of the Critique of the Avant-Garde*. »Art & Text«, Jg. 4 (1984), Nr. 11, S. 8–19.
- Stamać, Ante: *Slikovno i pojmovno pjesništvo*. Zagreb: Liber 1977.
- Stamać, Ante: *Obnovljeni Ujević*. Zagreb: Matica hrvatska 2005.
- Šeput, Luka: *Intertekstualnost u pjesništvu Tina Ujevića*. Disertacija. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet 2021.
- Ujević, Tin: *Sabrana djela*. Hg. Dragutin Tadijanović. Bd. 1–17. Zagreb: Znanje 1963–1967.

Annette Teufel

Technische Universität Dresden, annette.teufel@tu-dresden.de

Glaube und Avantgarde?

Der Dichter-Revolutionär Paul Adler in den Netzwerken der ›Neuen‹

»Alles ist, im Ernste genommen,
transzendent, religiös.«

(Paul Adler, *Glauben aus unserer Zeit*)

Im Juni 1916 erscheint in Berlin in der »für die frühe Avantgarde in Deutschland wichtigen Zeitschrift *Die Aktion*«¹ ein Paul-Adler-Heft, das die Reihe der Dichter-Sonderhefte fortsetzt, die bereits Heinrich Mann, Franz Blei, Carl Einstein, Ferdinand Hardkopf, René Schickele, Paris von Gütersloh und Theodor Däubler gewürdigt hatten.² Anders als jene dürfte Adler bis dato den wenigsten Leserinnen und Lesern bekannt gewesen sein: In der »Aktion« hatte er bislang lediglich einige Übersetzungen³ und eine einzelne ›Tragische Szene‹, *Der Seelensturm*, publiziert; auch die Zahl der selbstständigen Publikationen, bei Jakob Hegner in Hellerau verlegt, war überschaubar: 1914 erschien der Legendenkreis *Elohim*, im Dezember 1915 der Prosatext *Nämlich* und sechs Monate später, zeitgleich mit dem Sonderheft, der sogenannte Roman *Die Zauberflöte*.

Der Beitrag beleuchtet am Beispiel des expressionistischen Dichter-Revolutionärs Paul Adler (1878–1946) den forschungsseitig weitgehend ausgeblendeten Zusammenhang zwischen Glauben und den künstlerischen und gesellschaftlichen Bestrebungen der Avantgarde. Er arbeitet heraus, dass Adlers synkretistischer Glaube das Fundament einer Geschichtsphilosophie war, die sein poetisches Werk und sein politisches Wirken während der Revolution von 1918/19 prägte. Da Adler in den Gruppierungen der Modernen keineswegs ein Außenseiter war, empfiehlt der Beitrag, die Rolle von Glauben und Religion im Kontext der Avantgarde im Allgemeinen und in den Umbrüchen des Jahrhundertbeginns im Besonderen zu überprüfen.

1 Van den Berg/Fähnders: *Künstlerische Avantgarde*, S. 2.

2 Vgl. Werbeanzeige in: »Paul-Adler-Heft«, o.S. [S. 2].

3 Vgl. die Bibliografie in Teufel: *Prophet*, S. 513.

1. Paul Adler – ein Dichter der Avantgarde?

Immerhin: Diese Dichtungen, deren Verfahren am ehesten mit dem (freilich unhistorischen) Terminus ›postmodern‹ zu beschreiben sind,⁴ stellen Adlers Position »als Akteur der Avantgarde« außer Frage:⁵ In der »souveränen Missachtung aller Schreibkonventionen gebildeter ›Modernität‹«⁶ erkannten die Zeitgenossen einen exemplarischen Fall avantgardistischer – in der zeit-typischen Diktion einer ›neuen‹⁷ – Literatur. Dass Durs Grünbein Adlers *Nämlich* 100 Jahre nach dessen Publikation als literarisches Pendant zu Malewitschs *Das schwarze Quadrat* (1915), der »Ikone des Suprematismus«,⁸ gewürdigt hat, ist bezeichnend.⁹

Von dieser Modernität allerdings vermittelt das Sonderheft – der erste Höhepunkt von Adlers Anerkennung im Milieu der Avantgarde – denkbar wenig: Auf die Eröffnung mit einem programmatischen Essay – *Glauben aus unserer Zeit* – folgen literarische Texte, deren Helden fast ausnahmslos Heilige oder (mehr oder minder fiktive) Kleriker sind. Dieses Profil bekräftigen auch die Gestaltung des Titelblattes mit Georg A. Mathéys Paul Adler gewidmeter Grafik *Sturm*, die einen Posaune blasenden und ein Schwert zückenden Engel zeigt, sowie die Auswahl einer exemplarischen Rezension: Die abgedruckte Besprechung ist weder der soeben erschienenen *Zauberflöte* noch dem Prosatext *Nämlich* gewidmet – Carl Einsteins *Nämlich*-Rezension erschien bereits im April¹⁰ –, sondern Adlers Legenden-sammlung *Elohim*, die Ludwig Rubiner, der Rezensent, auch keineswegs als modern, sondern als »wunderartig und [...] magisch« preist – vergleichbar mit Dantes *Commedia*.¹¹ Das Adler-Heft impliziert demnach nicht nur religiöse Bezüge, es ist durch und durch religiös.

Das ist insofern erstaunlich, als das Heft – wie erst kürzlich Simone Zupfer herausgearbeitet hat – Teil der Werkpolitik der avantgardistischen

4 Preuß (*Der (un-)vergessene Dichter*, S. 291–295) hat dies erst kürzlich am Beispiel von Adlers *Nämlich* gezeigt.

5 Zupfer: *Werkpolitik*, S. 188.

6 Schmitz: ›Verrätselte Bildung‹, S. 54.

7 Zur Selbstbezeichnung der Bewegungen der Avantgarde vgl. Fähnders: *Projekt Avantgarde*, S. 13, zu den Wertungen Adlers s.u. den Abschnitt »Adler-Rezeption in den Netzwerken der Avantgarde«.

8 Van den Berg/Fähnders: *Künstlerische Avantgarde*, S. 15.

9 Vgl. Grünbein: *Die Jahre im Zoo*, S. 309: Adlers *Nämlich* »war das gewaltigste Ding, das mir einmal im deutschen Sprachraum begegnen sollte, lange nachdem ich Kafkas Erzählungen, Carl Einsteins *Bebuquin* und Gottfried Benns *Gehirne* gelesen hatte. Keiner von uns unkundigen Büchernarren hat es damals gekannt, das kleine Schwarze Quadrat deutscher Prosa [...]«.

10 Vgl. Einstein: *Adler*, Sp. 208.

11 Rubiner: *Adler*, Sp. 310.

Zeitschrift für ihren neuen Autor ist,¹² Avantgarde und Glauben aber scheinbar wenig Berührungspunkte haben. Bezeichnenderweise enthält das einschlägige *Metzler Lexikon Avantgarde* zwar ein Lemma Utopie, doch weder eines zu Glauben noch zu Religion oder Religiosität. Auch in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Expressionismus sind Religion und Glaube lediglich eine Marginalie – einer vielfach selbst schon historisch gewordenen Forschung zumal.¹³ Zumindest das Adler-Heft nährt Zweifel an der Berechtigung dieser Marginalisierung: Wenn auch die Quellenlage nicht zu rekonstruieren erlaubt,¹⁴ wer für die Komposition des Heftes verantwortlich zeichnet, steht doch außer Frage, dass nicht nur der Autor, sondern auch der Herausgeber ihr zugestimmt haben musste. Das legt zwei mögliche Deutungen nahe: Entweder nahm Pfemfert den Zuschnitt des Heftes in Kauf, um einen zwar sichtbar religiösen, als moralisch unanfechtbarer Pazifist aber gleichwohl verdienstvollen Autor zu fördern¹⁵ – eine Hypothese, die sich aufgrund der prekären Quellensituation freilich nicht verifizieren lässt. Oder aber – und dies ist die zweite Hypothese – Adlers Religiosität nahm sich in den Diskursen der Avantgarde doch nicht so ungewöhnlich aus, wie es heute erscheinen mag. Das ist im Folgenden zu überprüfen: im Blick auf die Gruppierungen, in denen Adler agierte, und im Blick auf Funktionen, die der Glaube für Adlers künstlerische, soziale und politische Betätigung im ›Netzwerk Avantgarde‹ besaß.¹⁶ Der vorliegende Beitrag versteht sich insofern als Fallstudie zur Rolle von Glauben und Religion in den gesellschaftlichen und künstlerischen Umbrüchen der frühen Avantgarde.

12 Vgl. Zupfer: *Werkpolitik*, S. 204–212.

13 In zeitgenössischen Studien zur Gegenwartsliteratur ist die Thematisierung religiöser Inhalte keine Seltenheit; so enthält z.B. die Monografie des späteren NS-Autors Soergel (*Dichtung und Dichter der Zeit*) ein Kapitel »Gläubige Metaphysiker«, in dem er auch Adler erwähnt (S. 808). Bis in die 1960er Jahre bleibt das Thema präsent; Sokel thematisiert bereits den Zusammenhang »zwischen dem religiösen *Expressionismus* und dem politischen *Aktivismus*« (*Expressionismus*, S. 181, kursiv i.O.). Die spätere Expressionismus-Forschung spart das Thema dagegen typischerweise aus; vgl. exemplarisch die einschlägigen Einführungen von Anz und Bogner; Vietta/Kemper widmen immerhin dem »Messianischen Expressionismus« ein Kapitel, das sich aber vor allem auf »Die Lehre vom Neuen Menschen« konzentriert (S. 186–213). Entsprechende Defizite konstatiert auch Nebrig: *Expressionismus*, S. 183.

14 Adlers Nachlass gilt als verschollen, und das »Aktions«-Archiv wurde während der NS-Diktatur beschlagnahmt und/oder vernichtet (vgl. Zupfer: *Netzwerk*, S. 163).

15 Vgl. Zupfer: *Werkpolitik*, S. 204; vgl. zudem Anz: *Literatur des Expressionismus*, S. 140, mit dem Hinweis, dass Pfemfert seit Kriegsausbruch »alle die Autoren als Mitarbeiter seiner Zeitschrift ab[lehnte]«, die sich – und sei es auch nur anfänglich – für den Krieg begeistert hatten.

16 Zum Verständnis der Avantgarde als Netzwerk vgl. einführend: van den Berg/Fähnders: *Künstlerische Avantgarde*, S. 12–14.

2. Paul Adler in den Netzwerken der Avantgarde

Adler war kein Netzwerker. Dennoch wusste er sich »trotz aller Skepsis gegenüber der eigenen Selbstvermarktung innerhalb des Literaturbetriebs zu positionieren«:¹⁷ als ein religiöser Denker und Akteur, wie zu zeigen sein wird. Betrachtet werden die für Adler relevanten Gruppierungen in Prag, wo er geboren und regelmäßig zu Gast war; in Berlin, wo er erstmals Zugang zum Milieu der Avantgarde und die sichtbarste Anerkennung fand; in Hellerau, seinem wichtigsten Wohn- und Verlagsort; und in Dresden, wo er in der Revolution von 1918/19 als einer der führenden ›Geistesarbeiter‹ in das ›Amt des Dichters‹ eintrat.

Seine Zugehörigkeit zum ›Netzwerk Avantgarde‹ hatte zunächst – lang bevor er als ›moderner‹ Autor in die Öffentlichkeit trat – Adlers bohemistischer Lebensstil beglaubigt. 1901 hatte der frisch promovierte Jurist und studierte Volkswirt zwar eine Stelle als »Rechtspraktikant bei einem Wiener Untersuchungsrichter« am Reichskammergericht angetreten,¹⁸ schon nach wenigen Monaten allerdings effektiv gekündigt¹⁹ – aus Anlass eines Strafprozesses gegen eine verwitwete Näherin, die ihre Ratenzahlung nicht erfüllt hatte; auch die folgende Anstellung als Französischlehrer der k.u.k. Kriegsflottenschule in Pola legt er nach kurzer Zeit nieder. Es bleibt die letzte in Adlers Leben. – Dass dieser radikale Bruch mit dem ihm vorbestimmten bürgerlichen Leben in seinem Fall so schnell und dennoch beinahe geräuschlos verlief, ist der Prager Familie zu danken, die die künstlerischen Ambitionen des ältesten Sohnes gewiss nicht verstand, aber finanziell subventionierte:²⁰ Sie unterstützt zunächst ein Leben als Bohemien auf Probe – eine längere Reise nach Paris, die er 1902 mit seinem späteren Verleger Hegner unternahm – und ermöglicht ihm schließlich, dieses Lebensmodell auf Dauer zu stellen.

2.1. (Neu-)Katholizismus – Die ›italienische Reise‹

Von 1903 bis ca. 1910 verfolgt Paul Adler – erneut mit Hegner – »das große, romantische Projekt« einer italienischen Reise.²¹ Die Quellenlage ist auch hier äußerst dürftig, so dass sich die Reise nicht im Detail rekonstruieren

17 Zupfer: *Werkpolitik*, S. 188.

18 Adler: *Gastspiel Romanowsky*, S. 5.

19 Vgl. Abicht: *Paul Adler*, S. 11, der von einer »dramatischen Szene vor dem Gericht« spricht, in welcher Adler »feierlich sein Amt nieder[gelegt]« habe.

20 Vgl. ebd., S. 12.

21 Ebd.

lässt. Als sicher darf indes gelten, dass sie Paul Adler nach seinen Anfängen als neuromantischer Dichter in Prag – die ihm 1903 immerhin ein »Förderstipendium« eingetragen hatten²² – als biografische Korrektur und Neuorientierung dienen sollte. Ein klares Ziel scheint ihm dabei nicht vor Augen gestanden zu haben. Dafür spricht, dass er zeitweilig – wie schon sein Vater – mit dem Gedanken spielte, Maler zu werden, und sich 1908 sogar einer Prüfung an der Accademia di Belle Arti in Florenz unterzog.²³ Das Studium an der Accademia trat er zwar nicht an; er verfolgte aber weiterhin neben literarischen auch bildkünstlerische Interessen: Adlers fundierte Kenntnisse in europäischer Kunst- und Kirchengeschichte gehen sehr wahrscheinlich auf diese Reise zurück.

Für unseren Kontext relevanter ist allerdings, dass in Italien Adlers Annäherung an den Katholizismus beginnt, der nun als zweite, lebens- und werkprägende Religion neben das Judentum tritt, in dem er – durchaus traditionell – erzogen wurde. Dazu wird sich Adler 1927 ausdrücklich bekennen: Zur Erörterung der Frage: *Gibt es ein jüdisch-christliches Problem?* für Martin Bubers Zeitschrift »Der Jude« beruft er sich nicht nur auf »persönliche Erfahrungen während zweier Jahrzehnte mit nicht immer unbedeutenden christlichen Büchern und Menschen«, sondern fügt »für christliche Theologen, die dies etwa lesen sollten«, hinzu, »daß sogar das christliche Grunderlebnis der ›Göttlichkeit Christi‹ jahrelang zugestanden war«.²⁴ Auch wenn Zeugnisse nicht überliefert sind: Zu den erwähnten ›christlichen Büchern und Menschen‹ zählen jedenfalls Dantes *Commedia*, ein zentraler Intertext u.a. für Adlers *Zauberflöte*; Peter Abaelard, dessen Briefwechsel mit Héloïse er übersetzt; Franz von Assisi – eine wichtige Bezugsperson, auf die nicht nur Adlers erste Erzählung *Franz* (1911) referiert²⁵ – sowie Lew Tolstoi, dessen sozial-ethische Schriften (die in Russland nicht erscheinen durften, aber sehr wohl »bekämpft« wurden)²⁶ Raphael Löwenfeld mit seiner 1891 gestarteten autorisierten Werkausgabe auch im deutschen Sprachraum bekannt gemacht hatte – ein wichtiger Impuls für das religiöse Denken der expressionistischen Generation.²⁷

22 Vgl. *Beschlüsse der Vollversammlung*, S. 835. Verliehen wurde das Stipendium von der Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Kultur in Böhmen.

23 Laut Auskunft von Silvia Garinei vom Kunsthistorischen Institut Florenz (Korrespondenz vom Juni/Juli 2021) hat Adler diese Prüfung zwar nicht bestanden; sie war jedoch keine Zugangsvoraussetzung für ein Studium an der Akademie.

24 Adler: *Jüdisch-christliches Problem*, S. 27.

25 Zu Adlers literarischen Referenzen auf Franziskus vgl. Teufel: »... eine poetische Formel«, S. 41f.

26 Löwenfeld: *Einleitung*, S. 1 (Hervorhebung i.O.).

27 Vgl. Nebrig: *Expressionismus*, S. 182.

Ob Adler zu dieser Zeit auch literarisch tätig war, ist nicht überliefert; dies war für die Aufnahme in den ersten Künstler-Zirkel im Jahr 1908 – den Boheme-Kreis, den das Künstlerpaar Paul und Elsbeth Peterich nahe Florenz beherbergte – aber vermutlich nebensächlich: Nach mehr als fünf Wanderjahren war Adler zweifellos Bohemien und konnte immerhin auf eine Handvoll Gedichte²⁸ und auf zwei übersetzte Bücher verweisen – Gustave Flauberts Erzählungen *Herodias*, *Ein schlichtes Herz* und *St. Julian, der Jäger* sowie Camille Lemonniers erotischen Skandalroman *Die Liebe im Menschen* –, die Hegner 1903 in Leipzig verlegte.

Seinem Aufenthalt in Peterichs Boheme-Kreis verdankt Adler sodann die entscheidende künstlerische Neuorientierung: Er lernt Theodor Däubler kennen, der ebenfalls zu diesem Kreis gehört und an der ersten Fassung seines *Nordlichts* schreibt, sowie die Schriften des neukatholischen Dichters Paul Claudel. Das ausgeprägte Interesse sowohl an Däubler als auch am Neukatholizismus Claudels teilt Adler mindestens mit Hegner, der beide Autoren ab 1912 in seinen Verlag aufnehmen wird.²⁹ Adler selbst entwickelt aus der Begegnung mit ihnen zwei Projekte: Er will die Vermittlung Däublers und eine deutschsprachige Werkedition von Paul Claudel initiieren. Für beide Projekte benötigte er ein anderes Milieu als den Florentiner Boheme-Kreis: Er benötigte ein Netzwerk.

2.2. Zionismus – Martin Buber in Prag

Ob Adler Italien mit einem konkreten Ziel verließ, ist ungewiss. Es hat eher den Anschein, als habe er vorerst nach einem passenden Ort für seine Projekte gesucht: Zunächst scheint er nach Prag zurückgekehrt zu sein, wo er am 18. Dezember 1910 die dritte der *Drei Reden über das Judentum* hört, die Martin Buber vor dem dortigen zionistischen Studentenverein ›Bar Kochba‹ hielt. Noch im Winter reist er indes zu Däubler und Hegner nach Italien, nach Forte dei Marmi, zurück – möglicherweise, um die »Konzeption der Claudel-Ausgabe« zu diskutieren.³⁰ Anfang 1911 hält er sich kurzzeitig in München auf; es ist denkbar, aber nicht belegbar, dass er bereits hier mit Wilhelm Herzog, Redakteur der linksliberalen Zeitschrift »März«, bekannt wird, die im Folgejahr Adlers umfangreichen Aufsatz *Gesellschaft* publiziert. Von München bricht Adler sodann Richtung Wien auf, um mit seiner Lebensgefährtin Anna Dušik – einer Schwägerin der Peterichs, die

28 Vgl. Bibliografie in Teufel: *Prophet*, S. 492.

29 Vgl. die Übersicht bei Zupfer: *Werkpolitik*, S. 190, Anm. 9.

30 Vgl. Zupfer: *Werkpolitik*, S. 189.

er in deren Haus kennengelernt hatte – eine erste gemeinsame Wohnung zu beziehen; doch noch im Jahr 1911 lässt sich das Paar in Berlin nieder: in der »Hauptstadt der expressionistischen Moderne«.³¹

Das einschneidende Ereignis aus dieser Übergangszeit bleibt die Begegnung mit Buber. Die Auseinandersetzung mit dessen Konzept einer ›jüdischen Renaissance‹, von der eine jahrelange Korrespondenz zwischen Adler und Buber zeugt,³² hat zur Folge, dass Adler sein Selbstverständnis als Jude neu justiert. Das rabbinische, institutionalisierte Judentum, das Buber zufolge »die Herstellung eines vom Mythos ›bereinigten‹ Gottesglaubens« erstrebte,³³ besaß auch für Adler keine starke Attraktivität – degradiert es den Juden doch zu einem »Knecht des Herrn«, »sein[em] etwas verängstete[n] und pedantische[n] Haussklave[n]«.³⁴ Bubers Konzept einer religiösen Erneuerung des Judentums – aus seiner ketzerischen Tradition und »den Wurzeln seines Mythos« heraus³⁵ – hat Adler daher ebenso begrüßt wie dessen revolutionäre Umdeutung der jüdischen Mystik.³⁶ Keinesfalls folgen kann (und will) er dagegen Bubers Konzept einer nationalen Erneuerung des Judentums als Volk; darum bleibt ihm der Prager zionistische Kreis des ›Bar Kochba‹, zu dem auch Max Brod gehört, verschlossen, was die jüdische Adler-Rezeption nachhaltig beeinflusst.

2.3. Das neukatholische Projekt – Berlin

Mit der Ansiedlung in Berlin bemüht sich Adler »um den Aufbau eines literarischen Netzwerks [...], das ihm den Durchbruch als Schriftsteller ermöglichen sollte«;³⁷ und tatsächlich gelingt es ihm binnen kürzester Zeit, Verbindungen zu knüpfen, dank der Projekte, die ihn seit seinem Aufenthalt in Florenz begleitet haben: die Vermittlung Theodor Däublers und Paul Claudels.

Noch im Jahr 1912 publiziert er gleich zwei Besprechungen von Däublers monumentalem Epos: die Rezension *Nordlicht* in der Berliner Zeitschrift »Das literarische Echo« sowie *Ein Gespräch mit dem unlustigen Leser über einen Dichter*, das in der bis zum Vorjahr von Wilhelm Herzog herausgegebenen Zeitschrift »Pan« erschien – »Adlers erste Veröffentlichung im Milieu

31 Anz: *Literatur des Expressionismus*, S. 27.

32 Zum Schriftwechsel zwischen Adler und Buber vgl. Teufel: *Prophet*, S. 108–126.

33 Buber: *Der Mythos der Juden*, S. 80.

34 Adler: *Judentum*, S. 8.

35 Buber: *Der Mythos der Juden*, S. 80.

36 Vgl. Löwy: *Erlösung und Utopie*, S. 78f.

37 Zupfer: *Carl Einstein und die Literaturkritik*, S. 241.

der Berliner Avantgarde.«³⁸ In einer für die expressionistische Generation typischen Weise nutzte er diese Kritiken jedoch nicht nur zur Vermittlung des von ihm besprochenen Autors, sondern als Medium einer literarischen Standortbestimmung und Selbstvergewisserung.³⁹ An Däublers *Nordlicht* entwickelt er erstmals eigene poetologische Positionen. Was ihn faszinierte, war keineswegs die Däubler'sche Verskunst – die Adler einer »streckenweise fast vernichtenden Kritik«⁴⁰ unterzog –, sondern es waren zwei Prämissen von Dichtung, die er bei Däubler erfüllt sah und ins Zentrum der eigenen Poetologie stellen sollte: Dichtung verdankt sich erstens einer göttlichen Inspiration – »was berechtigte ihn«, den Dichter, andernfalls »allen etwas zu sagen?«⁴¹ –, und sie muss zweitens einer zentralen Idee, einem ›Logos‹, verpflichtet sein. Darum scheitert Däubler Adler zufolge zwar als Künstler, überzeugt aus demselben Grund aber zugleich als Dichter: »Für ihn wirbt die archaische, fast mythische Größe seiner Aufgabe: inmitten einer viel-spältigen Kultur eine poetische Formel der ganzen Natur und Geschichte zu geben [...].«⁴²

Eben diese Prämissen – ein Dichterwort, das »von jenem *Logos* sich her-schreibt, welcher ›der Sohn ist‹«⁴³ – sieht Adler auch im Werk Paul Claudels verwirklicht, das er durch eigene Übersetzung im deutschen Sprachraum bekannt zu machen strebt. Für dieses Projekt vermag er noch im Jahr seiner Ankunft in Berlin einen interessierten Verleger zu finden: Erich Baron, der Claudel in seinen jungen Verlag aufzunehmen bereit ist, Adler mit der Einholung der Übersetzerrechte beauftragt und die erste Ausgabe seiner Zeitschrift »Neue Blätter« mit ausgewählten Claudel-Übersetzungen von Adler startet⁴⁴ – ein wichtiger Schritt für Adlers Wahrnehmung im expressi-onistischen Milieu. Ebenso wichtig für seine Bemühungen um Vernetzung dürften zwei persönliche Verbindungen, die aus dem Projekt erwachsen, gewesen sein: Die Vertiefung der Bekanntschaft mit Martin Buber – der, wie sich Adler 1912 erinnert, »schon seit zwei Jahren alle für den französischen Meister getanen Schritte unterstützte«⁴⁵ – und die Bekanntschaft mit Carl

38 Vgl. Zupfer: *Werkpolitik*, S. 190.

39 Vgl. Zupfer: *Netzwerk Avantgarde*, S. 54: »Die Expressionisten bedienten sich nicht selten der Gattung Literaturkritik, um das eigene Wirken vermittelt über die literarische Tradition innerhalb des Literaturbetriebs zu rechtfertigen.«

40 Nienhaus: *Carl Schmitt und Paul Adler lesen Theodor Däubler*, S. 130.

41 Adler: *Theodor Däubler*, S. 539.

42 Adler: *Nordlicht*, Sp. 1688.

43 Adler: *Schriftstellerkolonien*, Sp. 1688 (Hervorhebung i.O.).

44 In Adlers Übersetzung erschienen: Claudel: *Rezitation aus der Einsetzung des Ruhetages*, *Dialog aus der Einsetzung des Ruhetages* sowie: *Anrufung*.

45 Adler: *Schriftstellerkolonien*, Sp. 1689.

Einstein – einem »der wichtigsten Theoretiker der Avantgarde« in dieser Zeit,⁴⁶ der als Schriftleiter Barons »Neue Blätter« betreut.

Was Adler in Berlin gewinnt, ist gewiss noch kein Netzwerk; doch er verfügt über wichtige Verbindungen in das Berliner Milieu der Avantgarde – Verbindungen, die sich vorerst nicht Adlers Reputation als Dichter verdanken, sondern jener »paradox erscheinende[n] Empfänglichkeit einer europäisch gesinnten jüdischen Kulturelite für die katholische Mystik«.⁴⁷

2.4. Synkretismus und Prophetie – Hellerau

Das Claudel-Projekt führt Adler allerdings noch 1912 aus Berlin nach Hellerau – in die erste deutsche Gartenstadt, die auf einzigartige Weise Lebens- und Kunstreform zu verbinden strebte.⁴⁸ Dort sah Baron die Gelegenheit, Claudel nicht nur zum Druck, sondern auch auf die Bühne zu bringen – ein Vorhaben, das Adler mit skeptischem Blick begleitet;⁴⁹ dennoch folgt er Baron nach Hellerau, um gemeinsam mit Hegner die Schriftleitung der »Neuen Blätter« zu übernehmen, die Einstein »aus Gründen, die ihn ehren, [...] in andere Hände gelegt« hatte.⁵⁰ Auch wenn die Zusammenarbeit mit Hegner alsbald scheitern,⁵¹ die Zeitschrift eingestellt und stattdessen »von Hegner unter Claudels Teilnahme« ein neuer Verlag gegründet werden sollte,⁵² bleibt Adler in der Gartenstadt: Sie wird der Ort, an dem die Verbindungen, die er bereits zu verschiedenen Milieus der Avantgarde unterhielt, sich verknüpfen und verdichten. Dafür sorgte zum einen die an romantische Traditionen anknüpfende Hellerauer Salonkultur, in die sich Adler einbringt: der Salon des Kunstschmieds Georg von Mendelssohn, mit dem er bereits durch den Peterich-Kreis bekannt war, und der Salon, den die Prager Freundin Grete Fantl führte – ein kleiner »Prager Kreis« in Hellerau, der für Adler in den Jahren des Kriegs und der Revolution noch bedeutsamer werden sollte.⁵³

Zum anderen zog das »kreative Milieu« (Allan Janik) der Gartenstadt Gäste aus ganz Europa an, deren Namen hier nicht im Detail referiert werden

46 Zupfer: *Carl Einstein und die Literaturkritik*, S. 238.

47 Beniston: *Claudel als Dichter der Ekstase*, S. 148.

48 Vgl. Schmitz: »Verrätst du Dichtung«, S. 52f.

49 Vgl. etwa die spöttische Replik in Adler: *Schriftstellerkolonien*, Sp. 1688: »Es wird aber bald geschehen, daß sich die gliederfrohe Gazelle mit Protest von dem »klerikalen« Löwen wendet, wenn er sie zu ihrem großen Schrecken zu verzehren verlangen wird.«

50 -a-: *Erklärung*.

51 Zu den Querelen um die Claudel-Ausgabe vgl. ausführlich Teufel: *Prophet*, S. 59–62.

52 Adler: *Schriftstellerkolonien*, Sp. 1690.

53 Zum Wirken des »Prager Kreises« in Hellerau vgl. Teufel: *Sächsisch-böhmisches Europa*, S. 26–30.

brauchen.⁵⁴ Bedeutsam für Adlers persönliches Netzwerk waren neben den Gästen aus Prag – etwa Kafka⁵⁵ – vor allem die Präsenz von Theodor Däubler, der ein Dauergast in den Häusern der Gartenstadt war; von Paul Claudel, den Adler »am selben Sonntag sogar zweimal zur Messe begleitet haben« soll⁵⁶ – und nicht zuletzt das Engagement von Buber, Adler zufolge »der vollkommenste deutsche [sic!] Bekenner zu Claudel«, der sich »zu einem Hellerauer [machte], seitdem von einer hiesigen Aufführung überhaupt die Rede war«.⁵⁷ Vor allem jedoch ermöglicht Hegners neuer »Hellerauer Verlag« Paul Adler, seine Dichtungen – als eigenständige Bücher – zu publizieren.

Mit *Elohim*, *Nämlich* und *Die Zauberflöte* überführt Adler seine poetologischen Positionen in poetische Praxis. Der »Logos«, den er den Texten zugrunde legt, ist – anders als bei Claudel – nicht christlichen, sondern jüdischen Ursprungs. Die von Buber inspirierte Beschäftigung mit der jüdischen Mystik hatte Adler zu den mittelalterlichen Lehren des Kabbalisten Isaak Luria geführt, die Erich Bischoffs *Die Elemente der Kabbalah* (1913) auch einem breiteren Publikum vorgestellt hatten: Lurias Schöpfungslehre geht von einem Fehler im Vorgang der Schöpfung selbst aus, in dessen Ergebnis – mit Adlers Worten – eine »umgekehrte, *pervertierte*, Ordnung der Seligkeit« entstand.⁵⁸ die materielle Welt, die dem göttlichen Schöpfungsplan widerspricht und eben deshalb mit dem Bösen identisch ist. Durch diesen Fehler ist die gesamte Schöpfung in Gut und Böse (d.h. in Materielles und Geistiges) zerspalten, auch der Mensch – eine Vorstellung, die auch in Bubers Begriff der »Urzweiheit« des (bei Buber jüdischen) Menschen begegnet.⁵⁹ Das Spannende – und zu einer revolutionären Ausdeutung geradezu Einladende⁶⁰ – an Lurias Lehre ist allerdings, dass für die Korrektur dieses »elenden« Zustands, den Prozess des »Tikkun haOlam« (»Wiederherstellung der Welt«), nicht Gott, sondern der Mensch verantwortlich zeichnet: Erst wenn er die ursprünglich gemeinte Schöpfungsordnung hergestellt hat, kann der Messias erscheinen. Darum besteht auch für Adler die wichtigste Mission des Menschen darin, die »Seligkeit der Welt« zu restituieren: »das ist ihres unzerspaltenen ewigen Zustandes«.⁶¹

54 Vgl. Sarfert: *Hellerau*, S. 45f.

55 Vgl. Kafka: *Tagebücher 1910–1923*, S. 541 (Eintrag vom 30.6.1914 zum Besuch bei Adler).

56 Beniston: *Claudel als Dichter der Ekstase*, S. 165.

57 Adler: *Schriftstellerkolonien*, Sp. 1690 u. 1689.

58 Adler: *Von dem Elend der Welt*, S. 107 (Hervorhebung i.O.).

59 Vgl. Buber: *Das Judentum und die Menschheit*, S. 20.

60 Löwy (*Erlösung und Utopie*, S. 199) spricht von einer Säkularisierung des (jüdischen) »Messianismus [...] in einer sozialistischen Utopie«, die für die jüdische Intelligenz Mitteleuropas zu Adlers Zeit typisch war.

61 Adler: *Von dem Elend der Welt*, S. 107 (Hervorhebung i.O.).

Diese religiös fundierte Geschichtsphilosophie adaptiert Adler literarisch, wobei er die jüdische Lehre jedoch zur universell-menschlichen verallgemeinert: Die Helden, die in den Legenden der *Elohim* zur Rettung der Welt aufgefordert werden, sind ein israelitischer Gärtner (*Elohim*), ein taoistischer Maler (*Der Berg des U-Tao-Tse*), ein Papst (*Das unechte Buch der Johanniden*) und ein fiktiver antiker Philosoph (*Der Tor Platon*). Der Held des zweiten Textes, *Nämlich* – der schizophrene Ich-Erzähler Paul Sauler, der seinen Weg in den Irrsinn zu protokollieren versucht – ist schon, nomen est omen, zwischen Gut und Böse zerrissen. Den ästhetisch radikalsten Versuch, »seinen Appell an die Erlösung der Welt in die Poetik der Avantgarde zu überführen«, ⁶² stellt Adlers ›Roman‹ *Die Zauberflöte* dar, der die Geschichte der unerlösten Menschheit – freilich in nicht chronologischer Folge – von der Schöpfung bis ins Jahr 1900 verfolgt und seine Helden von der altägyptischen Welt der Mozart-Oper über den jüdisch-christlichen Garten Eden und die Unterwelt der antiken Mythologie bis ins moderne Berlin und Venedig führt, von wo sie nach einer katastrophal endenden Opernaufführung auf der Bühne des Welttheaters wieder zurück an den Anfang gelangen: »ENDE WIE ANFANG DER ZAUBERFLÖTE«, lauten die letzten Worte. ⁶³ – Woran die Helden, die sich in den (historischen) Räumen stets mitverwandeln, scheitern, ist ihre Unfähigkeit zu lieben: Tamino verlässt die Frauenfiguren des Romans, um Gott – und Papageno, um seinem Herrn Tamino zu dienen. Damit verfehlen beide ihre Mission einer Erlösung der Welt, die Mozarts Intertext unmissverständlich verkündet hatte: »Mann und Weib, und Weib und Mann,/Reichen an die Gottheit an.« ⁶⁴ Die Botschaft dieses synkretistischen Mythos ist demnach eine genuin christliche; in seinem Essay *Von dem Elend der Welt* formuliert Adler sinnverwandt: »Aus dem Elend der Welt folgt also zuerst, sowie auch tatsächlich, die Menschenliebe...« ⁶⁵

Für die Vermittlung solcher Lehren scheint Hegners Verlag geradezu prädestiniert. Er mutet wie ein Schmelztiegel all jener geistigen Strömungen an, die Adlers Literatur synkretistisch verschränkt: Zum Verlagsprogramm gehören – um nur einige wenige, für Adler zentrale Namen zu nennen – neben Däubler und Einstein, der »den Neuen Blättern durch seine Mitarbeit« verbunden blieb, ⁶⁶ Autoren der ›Renouveau catholique‹ – Claudel und

62 Zupfer: *Werkpolitik*, S. 199.

63 Adler: *Die Zauberflöte*, S. 148.

64 Schikaneder: *Die Zauberflöte*, I, 14, S. 52.

65 Adler: *Von dem Elend der Welt*, S. 108.

66 -a-: *Erklärung*.

Francis Jammes – ebenso wie Max Brod⁶⁷ und der Initiator der ›Jüdischen Renaissance‹ Martin Buber. Ihn würdigt Hegner 1913 mit einem Sonderheft der »Neuen Blätter«, in dem u.a. Bubers Reden *Das Judentum und die Menschheit* und *Der Sinn der chassidischen Lehre* abgedruckt sind⁶⁸ – Schlüsseltexte von Bubers Konzept der Erneuerung. Im Vorjahr erschien am selben Ort aber auch dessen Adaption einer chinesischen Legende *Das Wandbild* – eine mögliche Inspiration für Adlers Beschäftigung mit fernöstlicher Kunst und Literatur. Die Einführung in Bubers Werk wiederum hatte im Sonderheft kein Zionist, sondern Gustav Landauer übernommen – wie Adler ein linker Sozialist mit ausgeprägtem Interesse nicht nur an jüdischer, sondern auch christlicher Mystik. Dieses religiöse Interesse begründet möglicherweise auch, dass Hegner mit Landauer 1918/19 sogar »konkrete Gespräche über die Neuherausgabe des libertären *Sozialist* [...] im Hellerauer Verlag« führen sollte.⁶⁹

So exotisch dieses Verlagsprofil heute anmuten mag – im Berliner Milieu der Avantgarde wurde es durchaus goutiert: »Die Aktion« bewarb keineswegs nur ihre bei Hegner publizierten Autoren wie Adler und Däubler, sondern auch religiöse Publikationen etwa der neukatholischen Dichter Francis Jammes und Paul Claudel.⁷⁰ Der religiöse Dichter Adler war daher in den Milieus der Gartenstadt und des Berliner Expressionismus gleichermaßen passfähig.

2.5. Adler-Rezeption in den Netzwerken der Avantgarde

Zeugnisse der Rezeption von Adlers Literatur finden sich indes weder in Hellerau noch in Dresden, was umso erstaunlicher ist, als das Ressort Literatur der »Dresdner Neuesten Nachrichten« – einem zuverlässigen Vermittler neuer Kunst in der Stadt⁷¹ – in den Händen von Adlers Freund Camill Hoffmann lag. Es scheint, als sei Adler dem Dresdner Bürgertum nicht zu vermitteln gewesen – anders als in anderen (Groß-)Städten wie München oder Berlin, wo Adler nicht nur in den Medien der Avantgarde, sondern auch in bürgerlichen Blättern wie der »Zeitschrift für Bücherfreun-

67 Vgl. Brod: *Eine Studie über das Ethos*.

68 Vgl. »Neue Blätter« 3, H. 1/2 (1913), S. 32–45 u. 46–66.

69 Wolf: »Von diesem neuen Sozialismus«, S. 167.

70 Vgl. exemplarisch die Werbeanzeige des Hellerauer Verlags in der »Sondernummer Frankreich« der »Aktion« für die bei Hegner erschienenen Bücher Claudels, die den Zusatz enthält: »Über die andern Erscheinungen metaphysisch bewegten, kriegsabgewandten Geistes, Werke von Paul Adler, Theodor Däubler, Rudolf Kassner und Francis Jammes, verlange man Sonder-Prospekte [...]«, o.S. [S. 2].

71 Vgl. Almai: *Expressionismus in Dresden*, S. 89.

de« (München) oder der »Neuen Rundschau« des S. Fischer-Verlags (Berlin) besprochen wurde – freilich von Akteuren der Avantgarde. Bezeichnend ist, dass die Bemühungen des Dresdner Germanisten Oskar Walzel – dem die »singuläre Verknüpfung von institutionalisierter Literaturwissenschaft und expressionistischer Bewegung« in Dresden zu danken ist⁷² – um ein Stipendium der Dresdner Tiedge-Stiftung für Adler scheitern, weil »den Stiftern, wie es heisst, ›die Haare sich sträubten‹«. ⁷³ In Berlin dagegen gelingt es Franz Blei – auch er ein Claudel-Übersetzer und mit Adler aus dem Peterich-Kreis bekannt –, 1917 Adlers Auszeichnung mit dem renommierten Fontane-Preis durchzusetzen.⁷⁴ Für Adlers Wahrnehmung im ›Netzwerk Avantgarde‹ ist das auch insofern ein wichtiger Schritt, als im Nachfeld der Würdigung mehrere Rezensionen erscheinen.

Inhaltlich knüpfen sie an frühere Besprechungen an: Es dominieren zwei Rezeptionslinien – die Rezeption Adlers als ›neuer‹ Dichter und als (religiöser) Prophet. Die erste Linie verortet das ›Neue‹ im ästhetischen Bereich. Kurt Pinthus, der Adlers *Zauberflöte* als »ein Novum in der Dichtung« bezeichnet, verweist auf die Transgression der Genregrenzen.⁷⁵ Mehrfach wird die ›kühne‹ Auflösung der Identität der Figuren thematisiert, die Oskar Loerke in der *Zauberflöte*⁷⁶ und Einstein in *Nämlich* ausmacht, wodurch er die Rezension zugleich »zur Ausfaltung der eigenen Poetik« zu nutzen versteht.⁷⁷ Robert Müller wiederum, der die *Zauberflöte* dem Publikum als »den schwerst lesbaren Roman der deutschen Literatur« anempfiehlt, konzentriert sich auf die Textverfahren: das »Nebeneinander« der Ereignisse, »motivische Wiederholungen« und »dadaistisch-wagnerisch-altgotisch-talmudische[] Gleichklangoperationen«, aus denen eine »Fächererzählung« erwächst: »die eigentliche Adlersche Schöpfung«. ⁷⁸ Kaum einer Besprechung jedoch entgeht der – gleichfalls als ›neu‹ apostrophierte – religiöse Gehalt von Adlers Literatur:⁷⁹ Pinthus etwa betont den Synkretismus der »Mythen

72 Ebd., S. 191.

73 Adler: Brief an Oskar Walzel.

74 Vgl. »Das literarische Echo« 20 (1917/18), Sp. 432.

75 Pinthus: *Paul Adler*, Sp. 350: »[K]ein Buch ist bisher Roman genannt worden, das so wenig der Kunstform anzugehören scheint, die man mit dem Sammelbegriff Roman bezeichnet.«

76 Loerke: *Neue Dichtung*, Sp. 1565: »Das Kühnste an dem Buche und gleichwohl eine logische Folge aus seiner Methode ist die Auflösung der einheitlichen Person Taminos.«

77 Zupfer: *Carl Einstein und die Literaturkritik*, S. 249f.; vgl. Einstein: *Paul Adler*, Sp. 208.

78 Müller: *Kosmoromantik*, S. 256 u. 255.

79 Vgl. etwa Ehrenstein: *Café »Prag«*, S. 83, der Adler als »theosophisch-metaphysischen Epiker[]« beschreibt; Max Krell schreibt ihm ein »religiöse[s] Fluidum[]« (*Prosa*, S. 78) und Edschmid etwas »Gottsucherische[s]« (*Nymphe*, S. 124) zu.

und Sagen aller Völker und Zeiten«,⁸⁰ während Mynona in der *Zauberflöte* gar »eine Bibel zwischen modernen, profanen Büchern« erkennt.⁸¹

Kritische Einwände beziehen sich typischerweise auf die Textverfahren, nicht auf den religiösen Gehalt: Im Falle Adlers – so die These – »übrüfft der Prophet den Dichter«. ⁸² Die jüdische Adler-Rezeption bildet hier keine Ausnahme:⁸³ Exemplarisch zeigt sich dies bei Max Brod, der Adlers Dichtungen zwar mit merklicher Skepsis betrachtet, und dennoch – namentlich nach der Lektüre des Adler-Hefts der »Aktion« – den »gute[n], skeptische[n] und zugleich gottesdurstige[n] Judengeist« zu vernehmen bekennt und den Autor sogleich für die eigenen kulturzionistischen Bestrebungen reklamiert: »Das ist Kiddusch Haschem [Heiligung des Namens] in dem von Hugo Bergmann dargelegten Sinne, nichts anderes [...].«⁸⁴ Erst im Kontext seiner Werkpolitik für Franz Kafka tritt der »Prophet Adler« [...] hinter den von Brod apostrophierten »Propheten Kafka« zurück.«⁸⁵

Die Adler-Rezeption legt nahe, dass für die Zeitgenossen Modernität und Glauben keinen Widerspruch darstellten, im Gegenteil: Die Erneuerung »religiöse[r] Tendenzen«, so exemplarisch Eckart von Sydow in einem in Hellerau veröffentlichten Aufsatz, ist Teil jener »geistige[n] Revolution Mittel-Europas, welche den Namen des »Expressionismus« führt.«⁸⁶ Es verwundert daher nicht, wenn »Die Aktion« Adlers religiöse Dichtung ausdrücklich als engagierte Literatur zur Zeit präsentiert.⁸⁷

2.6. Das »Amt des Dichters« – Dresden

Mit Ausbruch des Ersten Weltkriegs trat Adler in das »Amt des Dichters« ein – ein Begriff, den Gustav Landauer im September 1917 in Hellerau mit dem »bedeutenden Vortrag *Der Dichter und sein Amt*« prägen sollte, »in dem er über die gesellschaftliche Verantwortung des Schriftstellers referierte«. ⁸⁸ Für

80 Pinthus: *Paul Adler*, Sp. 350.

81 Friedländer: *Paul Adler*, S. 24.

82 Heilborn: *Jugend*, S. 25; ähnlich bei Körner: *Zauberflöte*, S. 359 und Wiener: *Adler*, S. 258. – Zur Präsenz der Idee des Prophetentums im Projekt Avantgarde vgl. Fähnders: *Prophetentum*, insb. S. 169–171.

83 Vgl. Schneider: *Paul Adler*, S. 148–153.

84 Brod: *Unsere Literaten und die Gemeinschaft*, S. 462f. – Bergmann war Vorsitzender des »Bar Kochba« und hatte die Verbindung mit Buber initiiert.

85 Schneider: *Paul Adler*, S. 153.

86 Sydow: *Das religiöse Bewusstsein des Expressionismus*, S. 193.

87 Vgl. Rubiner: *Paul Adler*, Sp. 310: »Dieses Werk lehrt uns, daß die Menschen, welche diese Jahre [des Kriegs] überleben, die Hände ihren Brüdern aus den neuen Zeiten, den einzigen, über Jahrhunderte hin reichen«.

88 Wolf: »*Von diesem neuen Sozialismus*«, S. 168.

Adler beinhaltet dieses Amt, aus seinem religiös fundierten Geschichtsverständnis die zeitgemäßen sozial-politischen Folgerungen zu ziehen.⁸⁹ Dabei verschränkt sich Bubers Gedanke der ›Werkheiligkeit‹⁹⁰ mit dem Konzept des zivilen christlichen Widerstands von Lew Tolstoi, dessen Schrift *Das Reich Gottes ist inwendig in Euch* (1911) Adlers Strategien vorformuliert: die Verweigerung des Kriegsdienstes und der Steuerzahlung für nicht-christliche Zwecke sowie die öffentliche Kommentierung dieser Schritte durch Rückbezug auf die Evangelien.⁹¹ Nichts anderes tat Paul Adler – im vollen Bewusstsein dessen, wie gering die Wirkung des persönlichen Vorbilds selbst eines ›Heiligen‹ bleibt.⁹²

Sichtbare Wirkungen erzielt sein Handeln erst mit dem Eintritt in das ›Amt‹ eines ›Sozialistischen Geistesarbeiters‹ 1918 in Dresden, wo er sich als gewähltes Mitglied des Propagandaausschusses in der gleichnamigen Gruppe engagiert. Rückhalt bietet ihm nicht zuletzt das Hellerauer Milieu: Außer Adler gehören Camill Hoffmann sowie der Jurist Rudolf Manasse – Grete Fantls zweiter Lebensgefährte – dem Ausschuss an, und der ›romantische‹ Salon der Fantl entwickelt sich zur revolutionären Zelle. Auch der Arbeiterführer Otto Rühle gehört zu ihrem Kreis, so dass die Vernetzung der Dresdner ›Geistesarbeiter‹ mit dem revolutionären Arbeiter- und Soldatenrat unter Rühle gewiss auch auf Adlers Initiative zurückgeht. Jedenfalls ist er es, der mehrfach Zusammenkünfte mit Dresdner Arbeitern moderiert.⁹³

Diese praktische Tätigkeit begleitet Adler mit der Publikation gesellschaftskritischer Schriften. Die wichtigsten Publikationsorte bleiben – mit Hegners »Neuen Blättern für Kunst und Dichtung« und Bleis Zeitschrift »Summa« – weiterhin Hellerau und Berlin. »Die Aktion« tritt nach einem Zerwürfnis mit Pfemfert als Publikationsorgan zwar in den Hintergrund,⁹⁴ veröffentlicht hat Adler in Berlin aber u.a. in Wilhelm Herzogs »Forum«

89 Vgl. den Hinweis auf »das revolutionäre und sozialbewusste Element im religiösen Expressionismus« bei Sokel: *Expressionismus*, S. 181.

90 Vgl. Buber: *Erneuerung des Judentums*, S. 35: »Man denke aber nicht, daß damit seelenlose Werkheiligkeit oder sinnfremde Zeremonien gemeint seien; vielmehr war jede Tat [...] irgendwie auf das Göttliche bezogen, und das spätere Wort (Vätersprüche II 12) ›All dein Tun sei um Gottes willen‹ gilt schon hier [...].«

91 Vgl. Tolstoi: *Das Reich Gottes*, Bd. 2, S. 96, 100f.

92 Vgl. Adler: *Glauben*, Sp. 291f.: »Taten, die nach ihren irdischen Folgen gar keinen menschlichen (d.i. moralischen) Nutzen haben – wie z.B., daß jemand in dem jetzigen Kriege den Dienst verweigerte und seine Weigerung unbekannt bliebe – solche Taten [...] müssen, ebenso wie sie sich in einem vom Irdischen ganz leeren Raum abspielen, auch in diesem überirdischen Raume ihre Wirkungen haben, und den Urheber zu einem Mitwirkler Gottes (nach dem Sprachgebrauch der Kirche zu einem ›Seligen‹ oder ›Heiligen‹) machen.«

93 Vgl. Teufel: *Prophet*, S. 412.

94 Vgl. Zupfer: *Werkpolitik*, S. 213–216.

und Ignaz Jeżowers monumentalem Band *Die Befreiung der Menschheit* (1921), für den er mehrere Beiträge zur Geschichte der sozialistischen Bewegung verfasst.

Konnte sich Adler bereits 1912 mit *Gesellschaft* als scharfzüngiger Kritiker seiner Zeit profilieren, so offenbaren die Schriften aus den Jahren des Kriegs und der Revolution das religiöse Fundament dieser Kritik. In nuce zeigt das Adlers Polemik gegen die Wirtschaft: Ihr liegt nicht allein die für die junge Avantgarde charakteristische »Radikalität der Kapitalismuskritik«⁹⁵ und auch nicht nur die Expertise des studierten Volkswirts zugrunde; der Kampf gegen die »Gütergeilheit«⁹⁶ ist vielmehr eine heilige Aufgabe und »Mitinhalt der Religion«:⁹⁷ Die moderne Inkarnation jener fehlerhaften, eben materiellen Schöpfung ist für Adler die Privatwirtschaft: eine Wirtschaft, die die Umwelt und – in Krieg und Frieden – den Menschen zerstört. Nötig ist daher ein prinzipielles Umdenken, das Adler mit Bekehrungsversuchen zu befördern versucht, die Walther Rathenau an die Sprache alttestamentlicher Prediger – »Jeremias oder Jesaias«⁹⁸ – erinnern, gewiss aber auch von christlichen Vorbildern wie Franz von Assisi inspiriert sind, dem zornigen Prediger gegen all jene, »die in der Welt verfangen waren«.⁹⁹ – Durch dieses religiöse Fundament moderieren die Schriften nicht nur Adlers politisches Engagement; sie zeugen zugleich von einem sehr viel größeren, religiösen Ziel: Nicht anders als Landauers »kommunitärer Anarchismus«, so Wolf, ist »Adlers messianisch-soziale Gesellschaftsutopie [...] auf eine ›Heilung‹, eine ›Reparatur‹ und Verbesserung der Welt (›Tikkun Olam‹) ausgerichtet.«¹⁰⁰

Die Resonanz solcher Utopien unterstreicht die Tatsache, dass etwa Adlers Aufsatz *Vom Sozialismus zur Utopie* zweifach und *Vom Geist der Volkswirtschaft* 1917 sogar dreifach publiziert wurde. Glaube, so scheint es, war in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts durchaus ein Motor ästhetischen und gesellschaftlichen Umdenkens und selbst noch revolutionären Handelns.¹⁰¹ Abschließend soll daher am Beispiel Adlers das Potential von Glauben und Religiosität im Kontext künstlerischer und sozialer Umbruchsprozesse beleuchtet werden.

95 Münz-Koenen: *Utopie*, S. 352.

96 Adler: *Vom Geist der Volkswirtschaft*, S. 9.

97 Relaño: *Paul Adlers Zaubrerflöte*, S. 243.

98 Rathenau: *Briefe*, S. 1679 (Rathenau an Adler am Himmelfahrtstag 1917).

99 Leppin: *Franziskus*, S. 153.

100 Wolf: »Von diesem neuen Sozialismus«, S. 173.

101 Vgl. den Hinweis auf »das revolutionäre und sozialbewusste Element im religiösen Expressionismus« bei Sokel: *Expressionismus*, S. 181.

3. Glaube und Avantgarde – abschließende Thesen

Glaube ist das Fundament von Adlers Geschichtsphilosophie, die für ihn werkprägend und handlungsleitend ist. Überzeugt von der enormen Sprengkraft des Glaubens, keine nur bessere, sondern die radikal andere – die gute und göttliche – Ordnung herbeizuführen, sucht der Dichter-Revolutionär Religiosität für die sozialen und künstlerischen Umbruchprozesse seiner Zeit zu mobilisieren. Erkennbar sind die folgenden Funktionen und Strategien:

1. Glaube ist ein Medium der Gesellschafts- und insbesondere der Kapitalismuskritik: Die Inhalte der Religion(en) fungieren für Adler als ein alternativer Wertekanon, den er den gesellschaftlichen Missständen seiner Zeit entgegenstellt. Das schließt die Kritik an einem Sozialismus der Verteilung ein, der zwar den »industriellen Profit [...], in mehr anständiger Weise, für die Persönlichkeit des ganzen Volkes beehrte«,¹⁰² darin aber der Logik der Privatwirtschaft verhaftet bleibt.

2. Glaube legitimiert den zivilen Widerstand gegen die kapitalistische Ordnung nicht nur, er fordert ihn ein. Jede Tätigkeit, die die »Verankerung in der Materie« befördert, konterkariert die Bemühungen um einen Umbruch in der Gesellschaft: Adler nennt sie »das Böse«, das es »auszurotten« gilt.¹⁰³ Er ist überzeugt, dass der Weg zum Sozialismus nur über die »Vergesellschaftung der [...] großen Produktionsmittel« führt – über eine »Entmaterialisierung« und »Befreiung von der Gewalt der Materie«,¹⁰⁴ die eine gesellschaftliche und messianische Aufgabe ist. Vor diesem Hintergrund wird der Bohemianismus – und sogar der Kampf für Sozialismus – zur religiösen Pflicht.

3. Glaube ist ein Fundament der für die Avantgarde charakteristischen »Transgression des Nationalen« und Religiösen.¹⁰⁵ Adlers Synkretismus der Religionen, der durchaus zeittypisch ist,¹⁰⁶ behauptet erstens eine prinzipielle Gleichwertigkeit und zweitens eine inhaltliche Verschränkung aller Glaubensformen. »Glaubensaxiom ist« für ihn einzig »die Richtung auf Gott«.¹⁰⁷ Sämtliche Kirchen stehen dem gegenüber – wie »Sekten« – »nicht so sehr alle wie eine einzige gegen den Unglauben zusammen, den sie dann leicht unterwerfen würden; sondern alle sind in der furchtbarsten Art eine jede

102 Adler: *Vom Sozialismus zur Utopie*, S. 176.

103 Rathenau: *Briefe*, S. 1687 u. 1703 (Rathenau an Adler, 17.5. und 7.6.1917).

104 Adler: *Der sozialistische Gedanke*, S. 2 u. 4 (Hervorhebungen i.O.).

105 Van den Berg/Fähnders: *Künstlerische Avantgarde*, S. 17.

106 Vgl. Rothe: *Der Mensch vor Gott*, S. 41, mit dem Hinweis auf den »Synkretismus der expressio-nistischen Religiosität«.

107 Adler: *Glauben*, Sp. 290.

Unglauben gegen den anderen Glauben.«¹⁰⁸ Insofern ist Glaube auch das Fundament von Adlers Kritik an den Kirchen als Institution.

4. Im Kontext dieser Strategien gewinnt auch Adlers Dichtung ihre spezifische, doch im Werkkontext keineswegs exklusive Funktion: Wie Adlers Publizistik und seine persönlichen Bekehrungsversuche gegenüber Zeitgenossen dient ihm Dichtung als Medium der Verkündigung einer falschen Ordnung und – wo möglich – der Erörterung von Wegen zu deren Um-Ordnung. Die Folgerung daraus muss aber der tätige Mensch selbst ziehen: Ihm obliegt die ›Heilung‹ der Welt.

Inwieweit diese Thesen verallgemeinert und auf andere Autor:innen übertragen werden können, wäre freilich zu untersuchen. Lohnenswert scheint jedoch, die Rolle von Glauben und Religion im Kontext der Avantgarde im Allgemeinen und in den Umbrüchen des Jahrhundertbeginns im Speziellen zu überprüfen und damit die Frage nach dem viel beschworenen ›Neuen‹ neu zu perspektivieren.

Literaturverzeichnis

- a–: *Erklärung*. »Neue Blätter« 1 (1912), Nr. 6, S. 47.
- Abicht, Ludo: *Paul Adler, ein Dichter aus Prag*. Wiesbaden, Frankfurt/M.: Humanitas 1972.
- Adler, Paul: Brief an Oskar Walzel, o.O., o.D. [Hellerau, 1916]. Deutsches Literaturarchiv Marbach (DLA, A: Walzel, Oskar/Korrespondenz) (unpubliziert).
- Adler, Paul: *Gastspiel Romanowsky*. »Prager Presse« (4.10.1921, Morgenausgabe), S. 5.
- Adler, Paul: *Glauben aus unserer Zeit*. »Die Aktion« 6 (1916), H. 22/23 (=»Paul-Adler-Heft«), Sp. 287–293.
- Adler, Paul: *Gibt es ein jüdisch-christliches Problem?* »Der Jude« 9 (1925/27), Nr. 4, S. 23–29 [=1927].
- Adler, Paul: *Schriftstellerkolonien VI. Hellerau*. »Das literarische Echo« 15 (1912/13), Nr. 24, Sp. 1687–1691.
- Adler, Paul: *Der Seelensturm*. »Die Aktion« 5 (1915), Nr. 52 (=Sondernummer »Weihnachten«), Sp. 667–675.
- Adler, Paul: *Der sozialistische Gedanke*. In: *Die Befreiung der Menschheit. Freiheitsideen in Vergangenheit und Gegenwart*. Hg. Ignaz Jeżower. Berlin: Bong 1921, S. 1–4.
- Adler, Paul: *Über das Judentum*. »Der Anbruch« 1 (1917/18), Nr. 13, S. 8.
- Adler, Paul: *Vom Geist der Volkswirtschaft*. Berlin: Heinz Barger 1917.
- Adler, Paul: *Vom Sozialismus zur Utopie*. »Neue Blätter für Kunst und Dichtung« 1 (1918/19, Dezember 1918), S. 170–177.
- Adler, Paul: *Von dem Elend der Welt*. »Neue Blätter für Kunst und Dichtung« 1 (1918/19, September 1918), S. 106–108.
- Adler, Paul: *Die Zauberflöte*. Roman. In: ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 3. Hg. Annette Teufel. Dresden: Thelem (in Vorbereitung für 2023).

- Almai, Frank: *Expressionismus in Dresden. Zentrenbildung der literarischen Avantgarde zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Deutschland*. Dresden: Thelem 2005.
- Almai, Frank; Teufel, Annette (Hgg.): *»Es muss Ordnung im Irrenhaus sein!« Paul Adler – Texte, Konstellationen und Kontexte*. Dresden: Thelem 2022.
- Anz, Thomas: *Literatur des Expressionismus*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2002.
- Beniston, Judith: *Claudél als Dichter der Ekstase. L'Annonce faite à Marie im deutschen Sprachgebiet*. In: *Literaturvermittlung um 1900. Fallstudien zu Wegen ins deutschsprachige kulturelle System*. Hgg. Florian Krobb, Sabine Strümper-Krobb. Amsterdam, New York: Rodopi 2001, S. 147–165.
- van den Berg, Hubert; Fähnders, Walter: *Die künstlerische Avantgarde im 20. Jahrhundert. Einleitung*. In: *Metzler Lexikon Avantgarde*. Hgg. dies. Stuttgart, Weimar: Metzler 2009, S. 1–19.
- Beschlüsse der Vollversammlung [der Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Kultur in Böhmen] vom 7. Juli d.J. [1903]. »Deutsche Arbeit« 2, Nr. 10 (1903), S. 835.*
- »Buber-Heft«. »Neue Blätter«, 3. Folge (1913), H. 1/2.
- Brod, Max: *Eine Studie über das Ethos Richard Dehmels*. »Neue Blätter« 3, H. 5 (1913), S. 45–63.
- Brod, Max: *Unsere Literaten und die Gemeinschaft*. »Der Jude« 1 (1916/17), S. 457–464.
- Buber, Martin: *Die Erneuerung des Judentums*. In: ders.: *Der Jude und sein Judentum. Gesammelte Aufsätze und Reden*. 2., durchges. u. erw. Aufl. Gerlingen: Lambert Schneider 1993, S. 27–44.
- Buber, Martin: *Das Judentum und die Menschheit*. In: ders.: *Der Jude und sein Judentum. Gesammelte Aufsätze und Reden*. 2., durchges. u. erw. Aufl. Gerlingen: Lambert Schneider 1993, S. 18–27.
- Buber, Martin: *Der Mythos der Juden*. In: ders.: *Der Jude und sein Judentum. Gesammelte Aufsätze und Reden*. 2., durchges. u. erw. Aufl. Gerlingen: Lambert Schneider 1993, S. 76–86.
- Buber, Martin: *Das Wandbild. Nach dem Chinesischen*. »Neue Blätter« 2, H. 5/6 (1912), S. 59–65.
- Claudél, Paul: *Rezitation aus der Einsetzung des Ruhetages*. Übers. Paul Adler. »Neue Blätter« 1, Nr. 1 (1912), S. 2f.
- Claudél, Paul: *Dialog aus der Einsetzung des Ruhetages*. Übers. Paul Adler. »Neue Blätter« 1, Nr. 2 (1912), S. 10f.
- Claudél, Paul: *Anrufung*. Übers. Paul Adler. »Neue Blätter« 1, Nr. 5 (1912), S. 33–35.
- Edschmid, Kasimir: *Die doppelköpfige Nymphe. Aufsätze über die Literatur und die Gegenwart*. Berlin: Paul Cassirer 1920.
- Ehrenstein, Albert: *Café »Prag«*. In: *Der Almanach der neuen Jugend auf das Jahr 1917*. Berlin: Verlag Neue Jugend o.J. [1916], S. 82f.
- Einstein, Carl: *Paul Adler. Nämlich*. »Die Aktion« 6, Nr. 14/15 (1916), Sp. 208.
- Fähnders, Walter: *Projekt Avantgarde. Avantgardebegriff und avantgardistischer Künstler, Manifeste und avantgardistische Arbeit*. Bielefeld: Aisthesis 2019.
- Fähnders, Walter: *Zwischen Prophetentum und Selbstaufhebung. Der avantgardistische Künstler*. In: *Einstein. Ein Wiederbesuch bei Carl Einstein mit philologischen Perspektiven, Fragen zum Wissen der Moderne, zur Ästhetik, Avantgarde und ihren medialen Praktiken, zum Kritiker und dessen Netzwerk und zu den inter- und transkulturellen Zugängen*. Hgg. J. Grande, M. Männig, E. Wiegmann, W. Delabar. »JUNI – Magazin für Literatur und Kultur« (Aisthesis Verlag), Heft 59/60 (2020), S. 169–180.
- Friedländer, Salomo: *Paul Adler. Nämlich, Elohim, Die Zauberflöte, ein Roman*. »Wieland« 3, H. X (1917/18), S. 24.

- Grünbein, Durs: *Die Jahre im Zoo. Ein Kaleidoskop*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2015.
- Heilborn, Ernst: *Moderne Jugend*. »Das literarische Echo« 17 (1914/15), Sp. 25.
- Kafka, Franz: *Tagebücher 1910–1923*. In: ders.: *Schriften, Tagebücher, Briefe*. In der Fassung der Handschrift. Hg. Hans-Gerd Koch. Frankfurt/M.: Fischer 1990.
- Körner, Josef: *Die Zauberflöte. Roman von Paul Adler*. »Donauland« 2 (1. Halbjahr 1918), S. 358f.
- Krell, Max: *Über neue Prosa*. Berlin: Erich Reiß 1919.
- Leppin, Volker: *Franziskus von Assisi*. Darmstadt: wgb/THEISS 2018.
- Loerke, Oskar: *Neue Dichtung*. »Die neue Rundschau« 27 (1916), S. 1560–1569.
- Löwenfeld, Raphael: *Einleitung*. In: Leo N. Tolstoi: *Das Reich Gottes ist inwendig in Euch oder das Christentum als eine neue Lebensauffassung, nicht als mystische Lehre*. 2 Bde. In: ders.: *Gesammelte Werke*. Von dem Verfasser genehmigte Ausgabe von R. L., Bd. II, 8 u. 9. Jena: Diederichs 1911, Bd. 1, S. 1–6.
- Löwy, Michael: *Erlösung und Utopie. Jüdischer Messianismus und libertäres Denken. Eine Wahlverwandtschaft*. Berlin: Philo 2002.
- Müller, Robert: *Kosmoromantik*. »Die neue Rundschau« 31, H. 1 (1920), S. 255–257.
- Münz-Koenen, Inge: *Utopie*. In: *Metzler Lexikon Avantgarde*. Hgg. Hubert van den Berg, Walter Fähnders. Stuttgart, Weimar: Metzler 2009, S. 351–353.
- Nebrig, Alexander: *Expressionismus, Neue Sachlichkeit*. In: *Handbuch Literatur und Religion*. Hg. Daniel Weidner. Stuttgart: Metzler 2016, S. 181–186.
- Nienhaus, Stefan: *Carl Schmitt und Paul Adler lesen Theodor Däubler*. In: »Es muss Ordnung im Irrenhaus sein!« *Paul Adler – Texte, Konstellationen und Kontexte*. Hgg. Frank Almai, Annette Teufel. Dresden: Thelem 2022, S. 127–138.
- »Paul-Adler-Heft«. »Die Aktion« 6, Nr. 22/23 (1916).
- Pinthus, Kurt: *Neue Bücher und Bilder. Paul Adler. Die Zauberflöte*. »Zeitschrift für Bücherfreunde« Nr. 7, NF 9 (1917/19), Sp. 349f.
- Preuß, Tim: *Der (un-)vergessene Dichter. Zur Wiederentdeckung Paul Adlers durch die Gegenwartsliteratur am Beispiel von Angelika Meiers England*. In: »Es muss Ordnung im Irrenhaus sein!« *Paul Adler – Texte, Konstellationen und Kontexte*. Hgg. Frank Almai, Annette Teufel. Dresden: Thelem 2022, S. 285–308.
- Rathenau, Walther: *Briefe*. Teil-Bd. 2: 1914–1922 (=Walther-Rathenau-Gesamtausgabe, 5,2). Hgg. Alexander Jaser, Clemens Picht, Ernst Schulin. Düsseldorf: Droste 2006.
- Relaño, Jorge Blas: *Paul Adlers Zauberflöte als scheiterndes Mysterium einer entsakralisierten Welt*. In: *Variable Konstanten. Mythen in der Literatur*. Hgg. Katarzyna Jaśtal u.a. Dresden u.a.: Neisse 2011, S. 237–244.
- Rothe, Wolfgang: *Der Mensch vor Gott. Expressionismus und Theologie*. In: *Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien*. Hg. ders. Bern, München: Francke 1969, S. 37–66.
- Rubiner, Ludwig: *Paul Adler. Elohim*. »Die Aktion« 6, H. 22/23 (1916) (=»Paul-Adler-Heft«), Sp. 310.
- Sarfert, Hans-Jürgen: *Hellerau. Die Gartenstadt und Künstlerkolonie*. 4., überarb. u. erw. Aufl. Dresden: Hellerau-Verlag 1999.
- Schikaneder, Emanuel: *Die Zauberflöte. Eine große Oper in zwei Aufzügen [Libretto]*. In: *Die Zauberflöte. Ein literarischer Opernbegleiter*. Mit dem Libretto Emanuel Schikaneders und verwandten Dichtungen. Hg. Jan Assmann. Zürich: Manesse 2012, S. 5–135.
- Schmitz, Walter: »Verrätselte Bildung«. *Paul Adlers prophetische Autorschaft*. In: »Es muss Ordnung im Irrenhaus sein!« *Paul Adler – Texte, Konstellationen und Kontexte*. Hgg. Frank Almai, Annette Teufel. Dresden: Thelem 2022, S. 51–71.

- Schneider, Ulrike: *Paul Adler im Kontext jüdischer Selbstverständigungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. In: »Es muss Ordnung im Irrenhaus sein!« Paul Adler – Texte, Konstellationen und Kontexte. Hgg. Frank Almai, Annette Teufel. Dresden: Thelem 2022, S. 139–153.
- Soergel, Albert: *Dichtung und Dichter der Zeit. Neue Folge: Im Banne des Expressionismus*. Leipzig: Voigtländer 1926.
- Sokel, Walter: *Der literarische Expressionismus. Der Expressionismus in der deutschen Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts*. München: Langen u. Müller o.J. [1960].
- Sydow, Eckart von: *Das religiöse Bewusstsein des Expressionismus*. »Neue Blätter für Kunst und Dichtung« 1, H. 9 (1919), S. 193–199.
- Teufel, Annette: »... eine poetische Formel der ganzen Natur und Geschichte.« Paul Adler: *Werk und Werkausgabe*. In: »Es muss Ordnung im Irrenhaus sein!« Paul Adler – Texte, Konstellationen und Kontexte. Hgg. Frank Almai, Annette Teufel. Dresden: Thelem 2022, S. 35–48.
- Teufel, Annette: *Sächsisch-böhmisches Europa – Paul Adler und der ›Prager Kreis‹ in Hellerau*. »Dresdner Hefte« 135 (2018): Dresden, Böhmen, Prag. Szenen einer Nachbarschaft, S. 24–32.
- Teufel, Annette: *Der ›un-verständliche‹ Prophet. Paul Adler, ein deutsch-jüdischer Dichter*. Dresden: Thelem 2014.
- Vietta, Silvio; Kemper, Hans-Georg: *Expressionismus*. München: Fink 1975.
- Wiener, Meir: *Paul Adler*. In: *Juden in der deutschen Literatur. Essays über zeitgenössische Schriftsteller*. Hg. Gustav Krojanker. Berlin: Welt-Verlag 1922, S. 251–259.
- Wolf, Siegbert: »Von diesem neuen Sozialismus gilt es mit neuen Zungen den Menschen zu reden«. Paul Adler und Gustav Landauer. *Gesellschaftsentwürfe im Umfeld der Revolution 1918/19*. In: »Es muss Ordnung im Irrenhaus sein!« Paul Adler – Texte, Konstellationen und Kontexte. Hgg. Frank Almai, Annette Teufel. Dresden: Thelem 2022, S. 163–186.
- Zupfer, Simone: *Carl Einstein und die Literaturkritik*. In: *Einstein. Ein Wiederbesuch bei Carl Einstein mit philologischen Perspektiven, Fragen zum Wissen der Moderne, zur Ästhetik, Avantgarde und ihren medialen Praktiken, zum Kritiker und dessen Netzwerk und zu den inter- und transkulturellen Zugängen*. Hgg. J. Grande, M. Männig, E. Wiegmann, W. Delabar. »JUNI – Magazin für Literatur und Kultur« (Aisthesis Verlag), Heft 59/60 (2020), S. 238–252.
- Zupfer, Simone: *Netzwerk Avantgarde. Strategien der Literaturkritik in den Zeitschriften des Expressionismus*. Dresden: Thelem 2021.
- Zupfer, Simone: *Werkpolitik bei Paul Adler. Ethos in den Zeiten des Krieges*. In: »Es muss Ordnung im Irrenhaus sein!« Paul Adler – Texte, Konstellationen und Kontexte. Hgg. Frank Almai, Annette Teufel. Dresden: Thelem 2022, S. 187–217.

Juliane Rehnolt

Serbski institut / Sorbisches Institut (Bautzen), juliane.rehnolt@serbski-institut.de

Zwischen Nähe und Distanz

Kunstkritiken von Theodor Däubler und Carl Einstein im Gefüge der klassischen Avantgarde

Theodor Däubler (1876–1934) und Carl Einstein (1885–1940) beteiligten sich über Jahre hinweg konsequent und sichtbar am Kunst- und Kulturbetrieb der Avantgarde. Ihre Kunstkritiken lassen sich als ein Wechselspiel zwischen Engagement und Beobachtung der progressiven Kunstströmungen ihrer Zeit beschreiben, charakterisieren und bewerten. Sie zeugen gleichermaßen von Urteilskraft sowie von Nähe und Distanz im Gefüge der klassischen Avantgarde, in der sich beide persönlich und intellektuell bewegten. Der folgende Beitrag analysiert zunächst Däublers und Einsteins Profil als Kunstkritiker und zeigt anschließend die Entwicklung ihrer Kunstkritiken sowie ihren Kontext am Fallbeispiel George Grosz.

Zunächst ordnen sich ihre Dichtungen, etwa Däublers Epos *Das Nordlicht*,¹ sein Prosatext *Die Schraube*² oder Einsteins *Bebuquin*,³ mit ihren

Die Publizistik von Theodor Däubler (1876–1934) und Carl Einstein (1885–1940) zeugt von den aktivistischen und reflexiven Zugängen, die beide zu den progressiven Kunstbewegungen ihrer Zeit wählen. Ihre Kunstkritiken lassen sich als ein Wechselspiel zwischen Engagement und Beobachtung der Avantgarde darstellen und beurteilen. Der Beitrag analysiert zunächst Däublers und Einsteins Profil als Kunstkritiker im Gefüge der Avantgarde und zeigt anschließend die Entwicklung ihrer Kunstkritiken sowie ihren Kontext am Fallbeispiel George Grosz.

1 Die Rezeption rechnet Däublers Werk mehrfach dem Expressionismus zu. Vgl. Däubler: *Das Nordlicht*, Bd. 3, S. 168f.

2 Vgl. Baßler: *Die Entdeckung der Textur*, S. 60–78.

3 Vgl. dazu Scherer: *Kubistische Prosa?* Auch *Bebuquin* wird als frühexpressionistischer Text geführt. Vgl. Grande/Wiegmann: *Carl Einstein im Kontext neuer Avantgardetheorien*, S. 8.

neuen Textverfahren in die absolute Dichtung, mithin in die Schreibweisen der Avantgarde ein.⁴ Entsprechend publizierten beide ihre literarischen Texte in den Zeitschriften der Avantgarde. Däubler trug wiederholt zur »Aktion« bei, schrieb für »Die weißen Blätter«, »Sirius« oder »Der Brenner«.⁵ Die Sondernummer der »Aktion« für den »großen Theodor Däubler« leiteten Verse aus dem *Nordlicht* ein. In diesem Heft rückten zudem im Anzeigenteil, wo nebeneinander für *Das Nordlicht* und *Bebuquin* (der im Aktion-Verlag erschien) geworben wurde, Däubler und Einstein in unmittelbare Nähe zueinander.⁶ *Bebuquin* wiederum wurde mehrfach in der »Aktion«, in »Die weißen Blätter« sowie in »Sirius« besprochen.⁷ Auch Einstein veröffentlichte wie Däubler in einschlägigen Zeitschriften der Avantgarde, neben »Aktion« und »Die weißen Blätter« können »Der Demokrat« oder »Die Opale« genannt werden.⁸ Darüber hinaus initiierte er eigene Zeitschriftenprojekte: Die Hefte 1–6 der »Neuen Blätter« erschienen 1912 unter seiner Herausgeberschaft.⁹ Seine damalige Aufbruchsstimmung, die das Vorhaben einer Zeitschriftengründung unter die Schlagworte neu, mutig und modern bringt, formulierte Einstein in einem Brief an den Komponisten Ferruccio Busoni: »Ein neuer Verlag hat den Mut meinen Plan einer wirklich mo-

4 Vgl. Baßler: *Absolute Dichtung*. Exemplarisch untersucht Berning Einsteins Lyrik in »Die Aktion«. Vgl. Berning: *Kubistische Lyrik?*

5 Vgl. die bibliografischen Einträge bei Rehnolt: *Dichterbilder der Moderne*, S. 311–314 und Kemp/Pfäfflin: *Theodor Däubler*, S. 253–255. *Die Schraube* erschien in »Sirius«. Vgl. Baßler: *Die Entdeckung der Textur*, S. 60.

6 Vgl. »Die Aktion« 6 (1916), H. 11/12, das Zitat Sp. 131. Die in der »Aktion« zitierten *Nordlicht*-Verse stammen aus dem Kapitel »Die Auferstehung des Fleisches« und finden sich in Däubler: *Das Nordlicht*, Bd. 2, S. 481.

7 Vgl. Einstein: *Bebuquin*, S. 73f., S. 79–82 und S. 84–87.

8 Vgl. Carl Einstein: *Werke*, Bd. 1 sowie die online verfügbare Bibliografie bei der Carl-Einstein-Gesellschaft: <<https://www.carleinstein.org/bibliographie>> (Zugriff: 29.11.2022). Im komplexen Autorschaftskonzept von Einstein verbinden sich Literatur, Essayistik und Literaturkritik auf das Engste miteinander. Vgl. Zupfer: *Carl Einstein und die Literaturkritik*, S. 250.

9 Vgl. u.a. E.[instein]: *Bemerkungen zum heutigen Kunstbetrieb*. Auch Däubler veröffentlichte in den von Einstein verantworteten Nummern. Vgl. Däubler: *Der Nachtwandler* und ders.: *Aus dem Epos vom alten Rom*. – Äußerungen von Däubler und Einstein übereinander sind rar. Einstein bemerkt im Briefwechsel lediglich recht despektierlich, »[d]ass Däubler von mir anerkennend spricht; dieser Kilometerreimer, nichtsahnender Oberlehrer.« Carl Einstein an Maria Einstein, 28./30.6.1915. In: Carl Einstein: *Briefwechsel*, S. 79. – Zugleich wurden in der Forschung Mutmaßungen über ein Urteil von Einstein zu Däublers Kunstkritiken angestellt, die (ebenfalls) zuungunsten Däublers ausfallen. Vgl. Friedhelm Kems Vorwort in: Kemp/Pfäfflin: *Theodor Däubler*, S. 11–25, hier S. 24. Neundorfer: »Kritik an Anschauung«, S. 21 zitiert eine Däubler-Passage, um Einsteins innovative Kunstkritiken davon abzusetzen. Weitere Erläuterungen finden sich nicht. Differenziert analysiert Osterkamp die Bildbeschreibungen von Däubler und Einstein und setzt sie in ein Verhältnis zueinander. Vgl. Osterkamp: *Däubler oder die Farbe – Einstein oder die Form*, bes. S. 554f.

dernen Zeitschrift zu verwirklichen.«¹⁰ 1919 gab er die Nummern 3–6 der dadaistischen Zeitschrift »Der blutige Ernst« heraus. Diese Medien bildeten also ein Forum für das literarische Schaffen der beiden Schriftsteller. Weiterhin erweist sich die Publizistik als entscheidender Ort für Däubler und Einstein als Katalysatoren der Avantgarde, denn hier veröffentlichen sie nicht nur ihre Dichtung, sondern engagierten sich zudem für progressive Strömungen oder einzelne Künstler und profilieren sich als Kunstkritiker der Avantgarde.

In seinem Essay *Im Kampf um die moderne Kunst* beschreibt Däubler seine Sozialisation im Feld der Kunst, ebenso die persönlichen und künstlerischen Beziehungen, die er europaweit aufgebaut hatte. Er erinnert sich an Kubismus, Expressionismus und Futurismus als wesentliche Strömungen der Avantgarde. Däubler beginnt seine Schilderung allerdings »ganz zu Anfang des Jahrhunderts«, ¹¹ setzt dabei mit dem Impressionismus und einzelnen Künstlern als Vorläufer der klassischen Avantgarde an. Um Däublers Position in der Gemengelage der Ismen zu bestimmen, lohnt sich ein genauerer Blick auf sein Verhältnis zum Impressionismus und zum Futurismus, das sich zwischen den Polen von Nähe und Distanz bewegt. Zuerst kämpfte er in Paris für den Impressionismus. In der nächsten biografischen Stufe fügt er ein einschränkendes »noch« hinzu, da sich die nachfolgenden Kunstströmungen bereits andeuten würden. Schließlich erklärt er den Impressionismus für überwunden – nimmt die Richtung aber auch gegen Anfeindungen in Schutz.¹² Diese abwägende Haltung zum Impressionismus zeigte Däubler bereits in früheren Schriften,¹³ in denen er den Impressionismus genealogisch einordnet. Er hält die Strömung durch ihre Verhaftung im Faktischen für unzureichend, moderne Wahrnehmungsstrukturen darzustellen, würdigt sie aber unbedingt als Voraussetzung für neuere Kunst. Deutlich benennt er den Mangel, erkennt jedoch zugleich wegweisende Errungenschaften an, die Moderne und Avantgarde Anschlüsse bieten.

Der Duktus des Kampfes und die Beteiligung an klassischer Moderne und Avantgarde verlieren zudem durch die Form der Rückschau auf die Ereignisse im Kunstbetrieb – Däubler datiert seinen Text auf Oktober 1918 –

10 Carl Einstein an Ferruccio Busoni, 13.12.1911. In: Carl Einstein: *Briefwechsel*, S. 47. Im Kommentar zum Brief wird vermutet, dass sich diese Stelle auf die »Neuen Blätter« bezieht. Vgl. ebd.

11 Däubler: *Im Kampf um die moderne Kunst*, S. 9. Der Text wurde als dritter Band in Kasimir Edschmids Reihe »Tribüne der Kunst und Zeit« veröffentlicht.

12 Vgl. ebd., S. 9, 13, 21 und 28.

13 Vgl. Däubler: *Unser Erbteil* [1916], S. 45; ders.: *Futuristen* [1916], S. 104 und ders.: *Acht Jahre »Sturm«*, S. 46.

ihre unmittelbare Nähe. Auch programmatisch geht er zu dieser Zeit bereits auf Distanz zum Futurismus um Marinetti. So gewährt Däubler Einblicke erster Hand in futuristische Veranstaltungen, die sein Eingebundensein bezeugen, stellt aber ebenso klar: »Ein Futurist bin ich niemals gewesen«. ¹⁴ Früh hatte er sich literarisch für die Bewegung engagiert, etwa Lyrik von Aldo Palazzeschi übertragen, die 1916 in der Däubler gewidmeten Sondernummer »Italien« der »Aktion« erschien, und das Gedicht *Futuristisches Tempo* verfasst. ¹⁵ Schon 1914 hatte er vergeblich versucht, futuristische Literatur in der Zeitschrift »Der Brenner« unterzubringen. Deren Herausgeber Ludwig von Ficker lehnte allerdings ab, weil ihm diese Literatur zu radikal war. Darauf reagierte Däubler enttäuscht und warf von Ficker eine akademische Haltung vor. ¹⁶ Ein Einsatz für den Futurismus war mithin in der Mitte der 1910er Jahre nicht selbstverständlich. Däubler reflektiert nun im Essay am Ende der 1910er Jahre die bisherige Entwicklung des Futurismus und kritisiert vor allem den gesuchten Individualismus sowie die wiederholt proklamierte Traditionslosigkeit, die er zwar als Reaktion auf den erstarrten italienischen Kunstbetrieb ernst nimmt, die ihm jedoch zu weit geht, denn die Futuristen »beanspruchen [...] für das individuell und willkürlich festgesetzte Programm ihrer Gruppe die einzige Daseinsberechtigung. Sie glauben fast, in höchster Not, einen deus ex machina darzustellen.« ¹⁷ Kongruent zum formalen Aufbau des Essays, der als autobiografischer Text von Däubler mit Entwicklungsstufen arbeitet und nicht mit Brüchen, argumentiert er gegen dieses vorgeblich plötzliche Auftauchen des Futurismus. Zunächst rückt er – fast ketzerisch – den Futurismus in unmittelbare Nähe zum Impressionismus, indem er ihn als gesteigerten Impressionismus ansieht. Und dann ist ihm Futurismus ohne die Vorläufer Picasso und Delaunay nicht denkbar. Die futuristischen Abendveranstaltungen schließlich erscheinen ihm als imitierbares Theater, das nicht zuletzt zum Geldverdienst beitrage.

Für die zeitgenössische Bewertung von Däubler als Kunstkritiker erweist sich allerdings sein Einsatz für die Avantgarde als ausschlaggebend, seine Reflexionen über diese Rolle werden dagegen nicht wahrgenommen. Dies zeigt sich, als er in seiner Kritikerrolle ins Spannungsfeld publizistischer bzw. kunstpolitischer Konflikte geriet. Die Angriffe gegen ihn kamen

14 Däubler: *Im Kampf um die moderne Kunst*, S. 53.

15 Vgl. Däubler: [Übertragungen von Aldo Palazzeschi] und ders.: *Futuristisches Tempo*. Däubler behandelt in seinem Gedicht zwar futuristische Themenkomplexe, trug allerdings die von Marinetti proklamierte neue Worttechnik nicht mit. Vgl. Schmidt-Bergmann: *Die Anfänge der literarischen Avantgarde in Deutschland*, S. 228f.

16 Vgl. Kierdorf-Traut: *Theodor Däubler und der »Brenner«-Kreis*, S. 22.

17 Däubler: *Im Kampf um die moderne Kunst*, S. 57. Das Folgende ebd., S. 57, 58 und 60.

ausgerechnet von den Befürwortern des Impressionismus. Beiträge in der Zeitschrift »Kunst und Künstler« polemisierten heftig gegen ihn. Das Blatt hatte sich dem Impressionismus verschrieben und verteidigte ihn hartnäckig gegen die Avantgarde.¹⁸ Entsprechend wird Däubler »rauschhafte[s] Gelalle« unterstellt, sein »orgiastische[r] Nervenexcess [lasse] einen partiellen Wahnsinn des deutschen Geistes überhaupt befürchten«.¹⁹ Mit Hinweis auf die nationale Gemütsverfassung werden Däubler, seine Kritiken und die Avantgarde pathologisiert. Karl Scheffler, der seit 1906 die Redaktion der Zeitschrift leitete, rezensierte Däublers gesammelte Kritiken zur Moderne *Der neue Standpunkt* (1916) etwas moderater, verstand sie allerdings als lediglich subjektive Äußerungen des Autors und sprach den Texten den Status von Kunstkritik rundweg ab.²⁰ Texte, die einem herkömmlichen Verständnis von Kunstkritik, das vermittelnd und an den Fakten orientiert vorgeht,²¹ nicht entsprachen, wurden derart aus der Gattung ausgeschlossen und nicht als potenzielle Weiterentwicklung oder Neuheit gedacht.

Noch Ende der 1920er und Anfang der 1930er wird Däubler persönlich angegriffen. Aus der Perspektive des Kritikers in »Kunst und Künstler« steht die Avantgarde für die Fehlentwicklung der Kunst, die absolute Malerei etwa sei nur ein Ausweichen vor der Wirklichkeit.²² Däubler als ihr Fürsprecher wurde harsch abgekanzelt: »Die Bücher, die mit dem Abrakadabra wissenschaftlicher Worte aus Wissenschaften, die man nie gekannt hatte, gefüllt waren, oder mit reinem Quatsch (Däubler), sollten dieser Malerei die Zukunft erobern [...]; sie machten aber nur für alle auf Klarheit angelegten Köpfe diese ganze Malerei undiskutierbar.«²³ Wieder richtete sich der Ausfall sowohl gegen die Avantgarde als auch gegen Däubler, der sich für die Avantgarde einsetzte. Er wurde stellvertretend als Impressionismusgegner inszeniert, wodurch sich »Kunst und Künstler« zugleich als impressionistisches Organ profilierte. Die Differenzierung innerhalb der Avantgarde, die Däubler durch die Reflexion entlang seiner Biografie vorgenommen hatte, wurde nicht berücksichtigt oder nicht wahrgenommen.

Auch Carl Einstein taugte der Impressionismus zum Streitobjekt. Anders als Däubler, der einerseits abwägend argumentierte und andererseits von der Publizistik als Gegner instrumentalisiert wurde, nutzte Einstein den Impressionismus ganz bewusst in polemischer Absicht, um eine Differenz zu

18 Vgl. Paas: »Kunst und Künstler«, S. 174f.

19 [o.A.:] »Expressionismus«, S. 100.

20 Vgl. Scheffler: [Rez. zu] *Theodor Däubler: Der neue Standpunkt*, S. 244.

21 Vgl. Strobl: *Die »ringende Empfindung des Augenblicks«*, S. 104 und 109.

22 Vgl. Lamm: *Vor neuen Bildern Max Liebermanns*, S. 218 und 222.

23 Lamm: »Ausserhalb von Heute«, S. 377.

herrschenden Positionen in der Kunstkritik herzustellen. Er attackierte 1914 in der »Aktion« Julius Meier-Graefe als »diesen Typ des impressionistischen Schreibers« und dessen »peinliche Impressionistenschreiberei«.²⁴ Damit reagierte er auf einen Beitrag von Ludwig Rubiner, der zum politischen und gesellschaftlichen Ort des Künstlers Stellung bezogen hatte. Darin ging es u.a. um die Fähigkeit zum Urteilen über Kunst, die Rubiner Einstein²⁵ absprach, während er Meier-Graefe (trotz anderslautender Kunstansichten Rubiners, namentlich zu Picasso) als mutigen Kunstkritiker charakterisierte.²⁶ Spannenderweise war in der gleichen Nummer, in der Rubiners Artikel erschien, ein Angriff Carl Einsteins gegen den Kunstkritiker Fritz Stahl abgedruckt. Stahl fehle es grundsätzlich an Kunstverstand, er begreife – anders als Einstein – die neue Kunst nicht: »Sie besitzen nicht irgendwelche Anschauung. Sie sehen nur das Wüsten; ich eine wichtige Angelegenheit.«²⁷ Diese Profilbildung seiner selbst als verständiger Kritiker der Avantgarde wurde durch die Hierarchisierung Rubiners, die zuungunsten Einsteins ausfiel, empfindlich gestört. Einstein musste reagieren und tat dies gleich in der nächsten Nummer der »Aktion«, indem er hier Julius Meier-Graefe und den Impressionismus nutzte, der dem Publikum der Zeitschrift als Schlagwort für das Alte sofort einsichtig war. Damit konnte Einstein unkompliziert einen Antagonismus herstellen bzw. jenen von Rubiner vom verständigen und unverständigen Kunstkritiker aufnehmen und sich darüber geschickt als Pionier einer neuen Art von Kunstauffassung, die das Medium Kunstkritik fundamental verändere, inszenieren. Mit der Glosse gegen Stahl hatte Einstein seine Position im Feld der Kunstkritik polemisch verkündet, Rubiner jedoch gefährdete diese. Einstein rückte das Ganze mit der Tirade auf Meier-Graefe gewissermaßen wieder ins rechte Licht, indem er nach Fritz Stahl einen weiteren Etablierten herabsetzte und dadurch sich selbst als kompetenten Kunstkritiker rehabilitierte.

24 Einstein: *Brief an Ludwig Rubiner*, Sp. 382 und 383. Eine Zusammenschau der Kritiker Meier-Graefe und Einstein unternimmt Marchal: *Kontaktzonen der Kritik*.

25 Einstein hatte zuvor für eine Trennung von Kunst und Politik plädiert. Auf diese Haltung antwortete Rubiner. Vgl. Fleckner: *Carl Einstein und sein Jahrhundert*, S. 170f. Bereits zuvor hatte Rubiner in »Die Aktion« für gesellschaftspolitisches Engagement geworben. Vgl. Zupfer: *Netzwerk Avantgarde*, S. 50f.

26 Vgl. Rubiner: *Maler bauen Barrikaden*, Sp. 358 und 363. Im Beitrag teilte Rubiner außerdem scharf gegen Karl Scheffler und die Zeitschrift »Kunst und Künstler« aus. Vgl. ebd., Sp. 360–363. Die Aversion, die sich aus diesem Lager gegen die Avantgarde und Däubler als ihrem Stellvertreter bezeugen lässt, ist aufseiten der Avantgarde nicht minder ausgeprägt, mithin als eine wechselseitige zu beschreiben.

27 Einstein: *Augenleidende Kritiker*, Sp. 368.

Die teils heftigen Beschimpfungen, die er wiederholt gegen seine Kollegen schickte, trafen seinerzeit bereits arrivierte und einflussreiche Kritiker. Immer ging es Einstein dabei aber auch um sich selbst und seine Rolle als Kritiker, der sich im Feld der Kunstkritik positioniert.²⁸ Zugleich interessierte ihn die Neujustierung der Kunstkritik, denn die Gattung hielt Einstein mehrfach für überkommen und uniform. Die deutschen Kunstkritiker galten ihm als »Bande von Schwätzern« und »gemeinplätzig[e] Typen«,²⁹ später als »Jammerbande«, die unselbstständig sei und nur mit veralteten Schlagworten jonglieren würde.³⁰ Mit dieser mustergültig umgesetzten Distinktionspraxis³¹ erweist sich Einstein als typischer Akteur der damaligen Kunstkritik. Er vermisste im Medium Kunstkritik das Innovationspotenzial und im Oppositionsverfahren setzte er das eigene Werk entgegen.

Die Kunstkritik besaß außerdem im Prozess der Förderung eine wichtige Funktion, denn neben ihrer Rolle als Sammlungsberater³² und Ausstellungsorganisatoren³³ übernahmen Däubler und Einstein dezidierte Künstlerförderung im zeitgenössischen Kunstbetrieb. Im Januar 1921 bot Einstein etwa dem Maler Moïse Kisling nicht nur einen Wohnort in Berlin an, sondern schlug ihm zudem vor: »Wollen Sie Bilder in Deutschland ausstellen oder verkaufen, dann denke ich, könnte ich Ihnen nützlich sein. Verfügen Sie über mich, wie Sie wollen.«³⁴ Er wiederholte das Angebot wenige Zeit später und ergänzte, dass er bereits mit dem Kunsthändler Wolfgang Gurlitt die Möglichkeit zu Ausstellung und Verkauf von Kislings Bildern besprochen habe. Weiterhin hielt Einstein es für aussichtsreich, Kisling »in die modernen Museen bei uns zu bringen« und kalkulierte schließlich

28 Weitere Untersuchungen zu Einstein als Kunstkritiker: Strobl: *Die »ringende Empfindung des Augenblicks«*, bes. S. 106–109; Weixler: »*Verfluchte Kunstschreiberei*«; Fleckner: *Carl Einstein und sein Jahrhundert*, S. 256–289; Männig: *Die dritte Kunstgeschichte*. Einsteins Literaturkritik analysiert Zupfer: *Carl Einstein und die Literaturkritik*.

29 Carl Einstein an Moïse Kisling, 1.11.1921. In: Carl Einstein: *Briefwechsel*, S. 158. Teile seines Briefwechsels führte Einstein auf Französisch. In diesen Fällen werden die in der Briefausgabe jeweils beigegebenen Übertragungen ins Deutsche zitiert.

30 Carl Einstein an Daniel-Henry Kahnweiler, 1922. Ebd., S. 186f.

31 Vgl. Marchal/Zeising/Degner: *Kunstschriftstellerei*, S. 14.

32 Däubler beriet Ida Bienert in Dresden; Einstein beeinflusste die Sammlung von Gottlieb Friedrich Reber. Vgl. Rehnolt: *Dichterbilder der Moderne*, S. 195–200 und Fleckner: *Carl Einstein und sein Jahrhundert*, S. 309–330.

33 Däubler leitete 1921 die Genfer Internationale Kunstausstellung. Vgl. Kemp/Pfäfflin (Hgg.): *Theodor Däubler*, S. 222. Einstein organisierte eine Picasso-Ausstellung in Paris und eine Braque-Ausstellung in Basel. Vgl. Carl Einstein an Paul Klee, 5.1.1933. In: Carl Einstein: *Briefwechsel*, S. 558f.

34 Carl Einstein an Moïse Kisling, 22.1.1921. Ebd., S. 131. Einsteins Verhältnis zu Kisling, der teils als individueller Künstler an den Ismen vorbei geschildert wird, analysiert Nünning: *Moïse Kisling*.

potenzielle Verkaufspreise seiner Werke.³⁵ Ebenso setzte sich Däubler für Künstler ein, wenn er z.B. George Grosz den Kontakt zum Industriellen und Mäzen Sally Falk vermittelte.³⁶

Neben diesen finanziellen und institutionellen Vermittlungsbemühungen förderten Däubler und Einstein Künstler durch Publikationen über diese. Beide kannten viele Künstler persönlich und unterstützten sie bewusst durch öffentliche Stellungnahmen. Däubler etwa sah bei Otto Gleichmann dessen Handzeichnungen und begeisterte sich: »Ich werde über Sie schreiben! Ich muß über Sie schreiben, es ist meine Pflicht!«³⁷ Er hielt Wort und publizierte einen Artikel in Paul Westheims »Das Kunstblatt«.³⁸ Wie entscheidend diese Kunstkritiken für die Künstler waren, bezeugt George Grosz in seiner Autobiografie:

Däublers Artikel – mit Abbildungen – machte mich sozusagen über Nacht bekannt, wenn auch nur zunächst in ›intellektuellen‹ Kreisen. Man sprach über mich. Ich war selbst ein wenig überrascht, aber nicht unangenehm. Ich, der ich vorher nur ein paar Freunde kannte, kam nun mehr herum. [...] Ich wurde eingeladen. Neue Freunde tauchten auf.³⁹

Ebenso bemerkte Paul Klee über Däublers Kunsturteile dankbar, dass dieser »doch Verdienste um mich hat durch die verständnisvolle Art seiner Einfühlung«.⁴⁰ Die hier mit Verständnis und Einfühlung aufgerufene subjektive Komponente der Kunstkritik Däublers führte bei Ernst Barlach hingegen zu einer skeptischen Haltung: »Vor Däublers Kritiken und Ergründungen mich betreffend habe ich ziemlich viel Angst. Ich finde, er ist als Kritiker höchst unglücklich, er dichtet mit seinem Gegenstand nach Belieben und Stimmung, oder, wie Du sagst, er formt den andern nach seinem Bilde.«⁴¹

Ganz bewusst generierte auch Einstein mit seiner Publikationstätigkeit Erfolg und Bedeutung für Avantgardenkünstler wie Juan Gris, Fernand Lé-

35 Vgl. Carl Einstein an Moïse Kisling, Februar 1921. In: Carl Einstein: *Briefwechsel*, S. 135, das Zitat ebd.

36 Vgl. Grosz: *Ein kleines Ja und ein großes Nein*, S. 107.

37 Gleichmann: *Erinnerungen an Theodor Däubler*, S. 167.

38 Vgl. Däubler: *Otto Gleichmann* [1918]. – Gleichmann: *Erinnerungen an Theodor Däubler*, S. 173 gibt »Graphisches Jahrbuch«, Darmstadt 1918 an. Dort erschien allerdings erst 1920 ein Beitrag Däublers über Gleichmann, vgl. Däubler: *Otto Gleichmann* [1920]. Ähnlich begeistert war Däubler später von Eberhard Viegner, auch ihm versprach er publizistischen Einsatz für dessen Kunst, schrieb den Artikel jedoch nie. Vgl. Grochowiak: [Eberhard Viegner].

39 Grosz: *Ein kleines Ja und ein großes Nein*, S. 104. Grosz hatte sich nach Auskunft von Wieland Herzfelde bis dahin mehrfach vergeblich um Publikationsmöglichkeiten für seine Zeichnungen bemüht. Vgl. Rewald: *George Grosz in Berlin*, S. 18.

40 Paul Klee an Herwarth Walden, 6.1.1918. In: Windhöfel: *Paul Westheim und Das Kunstblatt*, S. 84.

41 Ernst Barlach an Friedrich Düsel, 5.12.1917. In: Barlach: *Die Briefe*, Bd. I, S. 515.

ger und Georges Braque.⁴² Er setzte seine Publizistik taktisch ein, teils in enger Zusammenarbeit mit den Künstlern. So fragte er bei Moïse Kisling nach, ob er über ihn in der französischen Avantgardezeitschrift »L'Esprit Nouveau« schreiben solle oder das eher nachteilig sei. Weiterhin bot er ihm an, Ivan Goll vorbeizuschicken, der dann über Kisling Beiträge verfassen könne.⁴³ Den hohen Stellenwert und Einfluss, den Einstein diesen (auch: seinen) öffentlichen Kunstäußerungen zuschrieb, zeigte sich nicht zuletzt daran, dass er diese auf eine Ebene mit dem Ausstellen von Bildern rückte.⁴⁴ Kunstkritiken ergänzten für ihn das Spektrum der finanziellen bzw. institutionellen Förderung gleichberechtigt.

Däubler und Einstein wurden von den Künstlern, die sie besprachen, sehr genau beobachtet und im Kunstwerk dargestellt. Sie gerieten hier in ihren Rollen im Gefüge der Avantgarde selbst zu Kunst. Verschiedene bildkünstlerische Auseinandersetzungen mit Däubler und Einstein unternahm George Grosz, über den wiederum beide im Zeitraum 1916–1931 mehrfach schrieben.⁴⁵ Däubler wirkte fördernd auf die Künstlerschaft von Grosz und mit Einstein verband Grosz das dadaistische Engagement. Grosz nun zeigte Däubler und Einstein in ihren Rollen als Dichter und als Kunstkritiker.

In *Belebte Straßenszene* (um 1918) taucht Däubler am linken Rand auf.⁴⁶ Auf der Brusttasche des Mantels von Däubler steht gut lesbar »Nordlicht«. So verweist Grosz auf dessen Werk und würdigt damit den Dichter Däubler. Diesen unmittelbaren Bezug auf den Dichter als Schreibenden erneuerte Grosz in *Trauermagazin* (1918/19).⁴⁷ Hier sitzt am rechten Bildrand Däubler an einem Tisch, vor sich ein leeres Blatt, auf das er schreibt. Er wird vom grotesken Panorama der Typen in der Szene getrennt, da er räumlich abgegrenzt in einem Souterrain dargestellt ist. Auf Kopfhöhe hinter ihm befinden sich Sonne und Mondsichel, wobei sich die Sonne als Heiligenschein um den Kopf Däublers legt. Mit diesem kosmischen Inventar referiert Grosz ebenfalls auf *Das Nordlicht*, denn später wird er in seiner Autobiografie den Eindruck, den das Epos auf ihn machte, schildern: »Er [Däubler] [...] hatte das gewaltige Epos »Das Nordlicht« geschrieben. Ihm

42 Vgl. Carl Einstein an Daniel-Henry Kahnweiler, 12.5.1923. In: Carl Einstein: *Briefwechsel*, S. 221.

43 Vgl. Carl Einstein an Moïse Kisling, Februar 1921. Ebd., S. 135.

44 Vgl. Carl Einstein an Moïse Kisling, 1.11.1921. Ebd., S. 157f.

45 Däubler: *Georg Groß*; *George Grosz* 1917; *George Grosz* 1918; *George Grosz* 1919; *George Grosz* 1929. Einstein: *George Grosz* 1926a; *George Grosz* 1926b; *Kunst* 1926, S. 149–153; *Kunst* 1928, S. 162–167; *Kunst* 1931, S. 176–181.

46 Umgeben ist Däubler von weiteren Personen aus dem gemeinsamen Umfeld bzw. dem Umfeld von Grosz: Robert Bell, Otto Schmalhausen, Else Lasker-Schüler und Max Herrmann-Neiße. Vgl. Schuster (Hg.): *George Grosz*, S. 406, mit Abbildung.

47 Abbildung ebd., S. 409.

zuzuhören war ein Genuß.«⁴⁸ Und weiter heißt es: »Aus seinem Nordlicht-epos, einem dreibändigen kosmologischen Kolossalwerk voll geheimer Symbolismen und Prophetien, die auszulegen nur Eingeweihten gegeben war, las er gerne vor.«⁴⁹

Das Nordlicht bildet so neben der Erinnerung an die Kunstkritik Däublers, die Grosz zu Berühmtheit und neuen Bekanntschaften verholfen hatte, in der Autobiografie den komplementären Part des schreibenden Däubler. Er wird gleichermaßen in seinen Rollen als Kunstkritiker und als Dichter registriert. Von dieser doppelten Wahrnehmung zeugten bereits Grosz' Werke der ausgehenden 1910er Jahre. In *Belebte Straßenszene* und *Trauermagazin* referierte er vordergründig auf Däublers Dichterrolle, das Aquarell *Whiskey*⁵⁰ widmete er 1918 »Herrn Kunstkritiker Däubler« und revanchierte sich im Kunstwerk ausdrücklich für die Verdienste Däublers um ihn. Derart sind die literarischen und bildkünstlerischen Medien aufs Engste miteinander verflochten.

In seinem Aquarell *Fern im Süden das schöne Spanien* verdichtete George Grosz 1919 die Darstellung der drei (Grosz, Däubler, Einstein) auf dem Raum eines Blattes. Es zeigt Däubler am oberen Bildrand und Einstein in der rechten unteren Ecke,⁵¹ so dass sie die Grosz'schen Typen wie den Militaristen, den Lusternen oder den übermäßigen Esser zu rahmen scheinen. Unmittelbar neben Däubler befindet sich Grosz selbst, der später in seiner Autobiografie von der damals guten Beziehung zu Däubler berichtet. Die Nähe von Einstein und Grosz war zu dieser Zeit nicht auf die räumliche in *Fern im Süden das schöne Spanien* beschränkt. Gemeinsam gaben sie einige Nummern der satirischen Zeitschrift »Der blutige Ernst«⁵² heraus. Hier fanden sich komprimiert politische Attacken gegen die aktuellen Entwicklungen in der frühen Weimarer Republik. Zugleich versuchte Einstein sukzessive, den polemischen Ton der Zeitschrift »jetzt ein wenig ins

48 Grosz: *Ein kleines Ja und ein großes Nein*, S. 105.

49 Ebd., S. 107.

50 Abbildung in: Schuster (Hg.): *George Grosz*, S. 402, die Widmung am unteren linken Rand.

51 Die Identifizierung dieser Figur als Paul Westheim (vgl. ebd., S. 412, Abbildung S. 413) lässt sich nicht halten. Vgl. Fleckner: *Carl Einstein und sein Jahrhundert*, S. 440. Bereits bei der Person in der rechten unteren Ecke von *Trauermagazin* handelt es sich um Einstein, nicht um Westheim. Vgl. ebd. Die Interpretation von Fleckner, die eine psychoanalytische Lesart bietet, berücksichtigt die Darstellung von Däubler auf dem Blatt nicht. Vgl. ebd., S. 154f.

52 Vgl. »Der blutige Ernst« 1 (1919), Nr. 3–5. Für die folgende Nummer 6 zeichnete Einstein als alleiniger Hg. Beiträge lieferten neben den Hgg. selbst Walter Mehring (Nr. 3, 4, 5, 6), Richard Huelsenbeck (Nr. 5), Raoul Hausmann (Nr. 6) und Max Herrmann-Neiße (Nr. 6).

Künstlerische«⁵³ zu drehen. Mit der Bitte um vermehrten internationalen Austausch sendete er Mitte Dezember 1919 einige Ausgaben von »Der blutige Ernst« an Tristan Tzara nach Zürich, bemühte sich also darum, das enge (Berliner) Spektrum der Beiträge zu erweitern.⁵⁴ Anfang Januar 1920 formulierte er (ebenfalls unter dem Briefkopf des »Blutigen Ernst«) gegenüber Tzara deutlich sein Ziel: »Unsere Zeitschrift wendet sich nunmehr stärker dem Literarischen zu. Trotzdem schreibe ich ein wenig gegen die Deutschtümelei, die überall ist. Ich veröffentliche mit Vergnügen ihre Manifeste etc. [...] Wenn Sie wollen, haben Sie ein Monopol in meiner Zeitschrift, um Ihre Sachen für Deutschland zu veröffentlichen.«⁵⁵ Es entstand jedoch keine Zusammenarbeit für die Zeitschrift und »Der blutige Ernst« bekam kein neues Profil, sondern wurde eingestellt. Hier endete das gemeinsame politisch-dadaistische Engagement in der Publizistik, jedoch standen sich Einstein und Grosz persönlich weiterhin nahe. So verzeichnet Einstein in seinen Briefen mehrere Treffen, bezeichnet Grosz als »besonders liebe[n] Freund« und stellt sich nach der Beschlagnahme der *Ecce Homo*-Mappe kämpferisch auf seine Seite.⁵⁶ Im gleichen Zeitraum gesteht Einstein gegenüber Tony Simon-Wolfskehl aber auch, dass er den »Kommunisten der bei Gross etwas grassiert«,⁵⁷ nicht vertrage.

Grosz brachte – zusammen mit John Heartfield – den Namen Einstein auf die Erste Internationale Dada-Messe im Sommer 1920 in Berlin. Die Collage *La vie heureuse* (1920) ist »Dr. Karl Einstein gewidmet«.⁵⁸ Dieses Werk drückt die zunehmende Entfremdung zwischen Einstein und der dadaistischen Bewegung aus und bezeugt die Beobachtungsgabe von Grosz und Heartfield. Sie erweitern hier *Tête de jeune fille* (1913) von Picasso durch verschiedene Motive, mit denen sie der Vorlage einen gesellschaftskritischen Ton verleihen. Damit nehmen Grosz und Heartfield ästhetische und politische Ausprägungen des Dadaismus auf und lassen sie im Werk miteinander kollidieren, bzw. es dominieren nun die politischen. So verweist das überarbeitete Werk auf die sich abzeichnende Distanzierung Einsteins von der politischen Komponente der Berliner Dadabewegung, die er, der

53 Carl Einstein an Pierre Albert-Birot, 20.12.1919. In: Carl Einstein: *Briefwechsel*, S. 97. Der Briefkopf ist jener von »Der blutige Ernst«.

54 Vgl. Carl Einstein an Tristan Tzara, 16.12.1919. Ebd., S. 106.

55 Carl Einstein an Tristan Tzara, 3.1.1920. Ebd., S. 120f.

56 Vgl. Carl Einstein an Tony Simon-Wolfskehl, 1923. Ebd., S. 266 (hier das Zitat); Carl Einstein an Tony Simon-Wolfskehl, 1923. Ebd., S. 291; Carl Einstein an Tony Simon-Wolfskehl, Ende April 1923. Ebd., S. 337 (hier zählt Einstein Grosz ausdrücklich zu seinen Freunden).

57 Carl Einstein an Tony Simon-Wolfskehl, 1923. Ebd., S. 291.

58 Abbildung in: Fleckner: *Carl Einstein und sein Jahrhundert*, S. 130.

zunehmend auf Revolution durch Kunst setzte, nicht mittrug.⁵⁹ Wenn Grosz und Heartfield dann Einstein einen Dokortitel verleihen, kommentieren sie dessen Neujustierung als Rückzug in akademisch-ästhetische Gefilde. In Zusammenschau mit der aktuellen *Kunstlump*-Debatte diskutieren die beiden mithin auch in *La vie heureuse* den »Lebenswert«⁶⁰ von Kunst. Grosz und Heartfield insistierten dabei auf ein Engagement, das bei Einstein nunmehr in den Hintergrund rücke.

Das Oszillieren zwischen Nähe und Distanz, zwischen Einsatz für die Avantgarde und Rückzug prägte bereits Däublers Verhältnis zum Futurismus. Doch unterschieden sich die Vorgehensweisen der Darstellung des eigenen Engagements für die Avantgarde. Däubler legt die Beteiligung ganz offen und reflektiert anschließend über eine frühere autobiografische Stufe. Indem diese Reflexion ganz eng an die allgemeine Kunstentwicklung innerhalb der Avantgarde geknüpft bleibt, stellt *Im Kampfum die moderne Kunst* eine Binnendifferenzierung dar, die die Rücknahme eigener früherer Positionen begründet. Einstein hingegen benennt zwar in *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* die künstlerisch-biografische Stufe Dada von Grosz,⁶¹ streut aber keine offensichtlichen Hinweise auf den eigenen Beitrag zur Bewegung ein. Vielmehr verschleiert er ihn mit dem unpersönlichen »man«.⁶²

Im Jahr 1926 schrieb Einstein nicht nur in seiner Kunstgeschichte über Grosz, sondern trug daneben zwei Texte zu Grosz-Ausstellungskatalogen bei.⁶³ Beide enthalten mit den Hinweisen auf Simultanität, die Groteske, Grosz' thematisches Spektrum sowie seinen moralischen und entlarvenden Impetus wesentliche Gedankengänge aus dem Grosz-Kapitel in *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*. Zusätzlich aber findet sich mit dem Hinweis auf die

59 Vgl. ebd., S. 155. Ebd., S. 130–136 ausführlicher zu *La vie heureuse*. Ebenso kann *La vie heureuse* als Kommentar innerhalb der Avantgarde verstanden werden, denn indem Grosz und Heartfield ein kubistisches Vorbild dadaistisch überblenden, äußern sie sich damit auch skeptisch zu Einsteins Eintreten für den Kubismus. Vgl. Kramer: »Versuch zur Freiheit?«, S. 169f.; Neundorfer: »Kritik an Anschauung«, S. 183; Kiefer: *Diskurswandel im Werk Carl Einsteins*, S. 354. – Das komplexe und spannungsvolle Verhältnis zwischen Künstlertum und Politik in der Avantgarde analysiert Fähnders: *Projekt Avantgarde*, S. 75–102. Das politische Engagement Einsteins belegt sicher am deutlichsten seine Beteiligung am Spanischen Bürgerkrieg. Dazu und zu weiteren praktischen und theoretischen Entwicklungszusammenhängen in den 1930er Jahren bei Einstein vgl. Kröger/Roland: *Carl Einstein im Exil*.

60 Heartfield/Grosz: *Der Kunstlump*, S. 48. Da »Die Aktion« mit den Aussagen des Textes absolut einverstanden war und sie verbreiten wollte, erschien *Der Kunstlump* wenig später auch hier.

61 Vgl. Einstein: *Kunst* 1926, S. 149. Die zweite und dritte Aufl. behalten den ausdrücklichen Hinweis auf Dada zu Beginn des Grosz-Kapitels bei. Vgl. Einstein: *Kunst* 1928, S. 162; *Kunst* 1931, S. 176.

62 »Man war zu Kriegsende Dadaist gewesen«. Einstein: *Kunst* 1926, S. 150; *Kunst* 1928, S. 163; *Kunst* 1931, S. 177. Vgl. auch Kiefer: *Diskurswandel im Werk Carl Einsteins*, S. 277.

63 Vgl. Einstein: *George Grosz* 1926a und *George Grosz* 1926b.

Schulze-Figur in einem der Katalogbeiträge ein Rekurs auf »Der blutige Ernst«, wo im sechsten Heft eben jene im Zentrum der literarischen und bildkünstlerischen Auseinandersetzung gestanden hatte.⁶⁴ Damit erinnert Einstein an seine Herausgeberschaft der dadaistischen Zeitschrift. Flankiert wird diese Anspielung auf die eigene werkbiografische Station von Referenzen auf künstlerische Einflüsse und Werke der Berliner Dadabewegung.⁶⁵ In höchster Dichte wird hier Auskunft über die dadaistische Vergangenheit und Verflechtung gegeben, bleibt allerdings eher dem Eingeweihten zugänglich. In *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* fand diese Spur aber keinen Eingang. Auch sprachlich – durch ›man‹ – baut Einstein eine Distanz auf und abstrahiert zugunsten einer historischen Darstellung von den tagesaktuellen Bezügen. Vom Spagat zwischen Historizität und Aktualität, den Einstein mit einer Kunstgeschichte der Gegenwart zu bewältigen hatte,⁶⁶ zeugt also ebenso sein Grosz-Kapitel, wenn er im Übergang von den Ausstellungskatalogen die unmittelbare Beteiligung, d.h. sein Wirken im Berliner Dada, tilgt.

Einstein arbeitete 1927 an der zweiten Auflage seiner Kunstgeschichte und bat Grosz, ihm dafür Fotografien aktueller Arbeiten zuzusenden.⁶⁷ Tatsächlich lassen sich mehrere Modifikationen der ersten Auflage im Bildteil zu Grosz ausmachen, denn einige Bildbeigaben aus der ersten Auflage verschwinden und andere werden ergänzt. Der Textteil der zweiten Auflage unterscheidet sich hingegen kaum von seinem Vorgänger.⁶⁸ Einstein geht von der Schreibweise Groß zu Grosz über, verändert ansonsten nur wenig, vornehmlich auf grammatikalischer Ebene. 1931 übernimmt Einstein das Grosz-Kapitel weiter für die dritte Auflage, stellt die Absätze jedoch um. Neu ist die abschließende Passage, in der es heißt: »Vielleicht ist bei Grosz das Motiv revolutionärer als die formale Gestaltkraft. [...] Wir sehen in der Kunst des George Grosz eher die Predigt des gewissenhaften Protestanten.«⁶⁹ Dahinter verbirgt sich nicht zwingend eine »radikale Absage an den Weggefährten«,⁷⁰ die Einstein 1931 Grosz erteilt.

64 Vgl. Einstein: *George Grosz* 1926a, S. 5 und S. 6 sowie »Der blutige Ernst« 1 (1919), Nr. 6.

65 Vgl. Kramer: »Versuch zur Freiheit?«, S. 171.

66 Vgl. Kiefer: *Diskurswandel im Werk Carl Einsteins*, S. 329f. Einen geschichtstheoretischen Zugang bietet Müller-Tamm: *Nachträglichkeit*.

67 Vgl. Carl Einstein an George Grosz, 1927. In: Carl Einstein: *Briefwechsel*, S. 419.

68 Vgl. Einstein: *Kunst* 1928, S. 162–167.

69 Einstein: *Kunst* 1931, S. 181.

70 Berning: *Einstein, Grosz, die Kunst und die Weimarer Republik*, S. 189. Auch dass Grosz gekränkt über die dritte Aufl. der *Kunst des 20. Jahrhunderts* war und deshalb Einstein in seiner Autobiografie *Ein kleines Ja und ein großes Nein* nicht erwähnt (vgl. ebd., S. 191), ist nicht unbedingt folgerichtig. 1933, zwei Jahre nach Erscheinen der dritten Aufl., erinnert sich Grosz in einem Brief an Mehring gern an »den Einsteinkarle« und bittet seinen Briefpartner, ihn herzlich zu

Vielmehr greift er einen Gedanken auf, den er 1926 bereits in einem Text zum Ausstellungskatalog formuliert, jedoch nicht so in *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* aufgenommen hatte. Dort beschreibt er Grosz' Kunst als »[e]her eine ethische, denn formale Revolte; ein Gewissen.«⁷¹ Auf genau diese Hierarchisierung der Innovationskraft mit dem abschließenden Fokus auf das unerbittliche Gewissen (»gewissenhaft«) rekurriert Einstein 1931. Er stellt das früher Gesagte um und die Ergänzung um den »Prediger« ist keine Abfuhr an Grosz, sondern beruht eher auf Einsteins guter Kenntnis der Werke des Künstlers sowie dessen Selbstverständnis. Davon zeugt das *Selbstporträt als Warner* (1927),⁷² in dem Grosz sich mit dem erhobenen Zeigefinger des Aufklärers darstellt und aus dem Bild heraus eindringlich sein Gegenüber fixiert.

Däubler schrieb 1916, 1917, 1918 und 1919 sowie 1929 über Grosz. Er beobachtete seine künstlerische Entwicklung in Jahresfolgen und schließlich am Ende der 1920er resümierend. Dabei verfährt er in den Kritiken der 1910er Jahre stets ähnlich: Anhand einzelner Requisiten konkret benennbarer Blätter⁷³ wie Architektur, Personal oder Inventar (z.B. Verkehrsmittel, Vergnügungsstätten, Bepflanzung oder technische Geräte) der Großstadt – jedoch zugleich höchst assoziativ und nicht unkompliziert vermittelnd – beschreibt Däubler die Kunst von Grosz als apokalyptische, gespenstische Großstadtdarstellung, die entlarvende Qualität aufweist. Im künstlerischen Werdegang von Grosz stellt er wiederholt einerseits dessen Entwicklung vom Zeichner zum Maler sowie andererseits die seiner Farbpalette, die sich zuerst um alle Nuancen von Rot gruppiert und später vom Künstler erweitert wird, in den Mittelpunkt. Zudem bemerkt Däubler (mehr oder minder umfangreiche) Einflüsse der futuristischen (1916, 1917 und 1919), expressionistischen (1917) und kubistischen (1918) Avantgarde auf Grosz. Diese Bezüge auf die Avantgardebewegungen fallen in der Kunstkritik zu Grosz aus dem Jahr 1929 weg. Sie sollte die letzte von Däubler sein, bereits zu Beginn der 1920er Jahre hatte er die regelmäßige Kritikertätigkeit eingestellt.⁷⁴ Nun finden sich vornehmlich Bezüge auf Däublers eigene Kritiken aus den 1910er Jahren. Er insistiert zunächst, dass er bereits früh

grüßen. Vgl. George Grosz an Walter Mehring, 17.9.1933. In: Grosz: *Briefe 1913–1959*, S. 184, das Zitat ebd.

71 Einstein: *George Grosz* 1926a, S. 6.

72 Abbildung in: Schuster (Hg.): *George Grosz*, S. 355.

73 Den Besprechungen Däublers waren jeweils Abbildungen von Grosz' Werken beigegeben.

74 Däubler brach 1921 zu einer mehrjährigen Griechenlandreise auf und konzentrierte sich nun auf das – nie vollendete – Griechenlandbuch. Schriften zum aktuellen Kunstgeschehen publizierte er nur noch sporadisch. Vgl. Rehnolt: *Dichterbilder der Moderne*, S. 169.

die Entwicklung Grosz' vom Zeichner zum Maler vorhergesagt habe, und nimmt anschließend seine Gedanken zur Farbentwicklung ausgehend vom Rot wieder auf. Däubler resümiert: »Es sind Bestätigungen.«⁷⁵ Das lässt sich auch als retrospektive Beglaubigung seiner eigenen Kritikertätigkeit lesen, denn was er als früher Förderer von Grosz als Kernpunkte von dessen Werk ausgemacht und zu dessen künstlerischen Entwicklung prophezeit hatte, könne mittlerweile als gesichert gelten. Dazu nutzt Däubler das Vokabular seiner Kritiken der 1910er Jahre: »Wollusthitze, schwüles Purpur, geiles Scharlachrot, blaudunkles Höllenrot«,⁷⁶ »Häuserübereinanderstapelungen«,⁷⁷ ebenso das Wortfeld von apokalyptisch und gespenstisch, das bereits die frühen Texte prägte.

In dieser Art der resümierenden und historisierenden Rückschau entkleidet Däubler Grosz' Kunst weiterhin von den Bezügen auf die nunmehr kaum noch in ihrer ehemaligen Stoßkraft wirksamen Strömungen des Futurismus, Expressionismus und Kubismus. Däubler selbst war mittlerweile als Funktionär im offiziellen Literatur- und Kulturbetrieb etabliert.⁷⁸ Er zeigt sich in seiner Kritik 1929 zudem dankbar dafür, dass Grosz »des deutschen Spießbürgers Hohenstaufensehnsucht«⁷⁹ nach dem Mittelmeer geißelt. Hier spielt Däublers persönliches, inniges Verhältnis zum antik-mediterranen Raum hinein, das er während seiner Griechenlandreise 1921–1925 noch intensiviert hatte. Er nimmt die Perspektive desjenigen ein, der zum echten Erleben fähig ist, anders als der verständnislose Tourist, der nur im Baedeker liest.⁸⁰ Diese Selbstbezüglichkeit sticht umso mehr heraus, da Däubler seinen früheren Modus, in hoher Taktzahl auf identifizierbare Werke von Grosz zu referieren, 1929 nicht mehr nutzt. Das Tilgen der konkreten Avantgardeströmungen, die Eigenbezüglichkeit durch die Selbstzitate und der Verweis auf die eigene Lebenswelt, die wesentlich die Auseinandersetzung mit der Antike prägt, überlagern Däublers einstige Schreibweise.

75 Däubler: *George Grosz* 1929, S. 164. Däubler rezipiert hier zudem das eigene Wissen um die Avantgarde, wodurch er es bewahrt und zugleich in einem neuen Text verwertet. Zu den Praktiken der (Selbst-)Archivierung der Avantgarde vgl. Zanetti: »Heute spucken wir die Vergangenheit aus«, S. 59–61.

76 Däubler: *George Grosz* 1929, S. 161; *George Grosz* 1917, S. 82. Beide Texte erschienen in Paul Westheims »Das Kunstblatt«.

77 Däubler: *George Grosz* 1929, S. 165; *George Grosz* 1917, S. 80.

78 1928 war er zum Mitglied der Sektion für Dichtkunst an der Preußischen Akademie der Künste gewählt worden und publizierte auch in deren Jahrbuch. Vgl. Rehnolt: *Dichterbilder der Moderne*, S. 201f.

79 Däubler: *George Grosz* 1929, S. 163.

80 Zu Däublers Philhellenismus, den zivilisationskritische Züge prägen, vgl. Rehnolt: *Dichterbilder der Moderne*, S. 219–238.

Später als Däubler, aber explizit formulierten Einstein und Grosz ihre Abkehr von der Avantgarde. Einstein schrieb im Januar 1939 an Daniel-Henry Kahnweiler: »Wenn ich zurückkomme, werde ich solide Bücher machen, fernab aller moderner Tendenzen und avantgardistischer Konformitäten.«⁸¹ Grosz distanziert sich in seiner Autobiografie von der Avantgarde und stellt ihr, versehen mit gehöriger Selbstkritik und zerstörerischen Zügen, ebenso wenig ein gutes Urteil aus:

Insgeheim lag mir das amerikanische Mittelstandsideal näher als die teils wirklich, teils schein-verrückte Sonderwelt, in der die froschartigen Größen der sogenannten Avantgarde der Kunstwelt lebten und leben wollten. Leider war ich selbst, anstatt ein normaler Illustrator zu sein, auch nur einer von diesen aufgeblasenen Fröschen, und meine Zeichnungen waren Zerrbilder einer schiefen, krummen [...] Welt. Dieses Zeug, fand ich, gehörte mit Recht der Vergangenheit an, und hätten die Deutschen es nicht verbrannt, so hätte ich wohl selbst einen Haufen aufgeschichtet und ein Streichhölzchen darangelegt.⁸²

Die Avantgarde ordnen ehemalige zentrale Akteure umstandslos als mittlerweile überholte werkbioграфische Stufe ein. Sie arbeiteten an neuen Projekten, an neuen Orten und in einem anderen künstlerischen Umfeld. Das personelle und künstlerische Gefüge der Avantgarde hatte sich gelockert, was entscheidend ist, da für die Dichter und Kunstkritiker Däubler und Einstein die persönliche Vernetzung und Zusammenarbeit, der eigene Einsatz wesentlich waren. Die hochreflexive Haltung, die beide in ihrer Publizistik zeigen, bewegt sich bereits während der Hochphase der Avantgarde zwischen den Polen Nähe und Distanz. Sie erzeugen dadurch ein Spannungsfeld, das sich aus engagiertem Gestus und der distanzierten Beobachterposition zusammensetzt. Diese sowohl aktivistischen als auch reflexiven Zugänge, die Däubler und Einstein zu den progressiven Kunstbewegungen ihrer Zeit wählen, lassen sich als Wechselspiel zwischen Handeln und Schreiben, zwischen Beteiligung und Beobachtung der Avantgarde charakterisieren und bewerten. Später, mit dem Abflauen der Avantgarde, tritt ein neuer Grad der Selbstbezüglichkeit hinzu, der nicht mehr nur auf das aktuelle Kunstgeschehen rekurriert bzw. die historische Dimension der Avantgarde behandelt. Sie werden zugleich zu Historikern ihrer selbst, wenn sie sich im eigenen Schriftenarchiv bedienen. Die Texte von Däubler und Einstein begleiten, kommentieren und spiegeln, trotz der verschiedenen Vorgehensweise, gleichermaßen Verfasstheit und Weg der klassischen Avantgarde.

81 Carl Einstein an Daniel-Henry Kahnweiler, 6.1.1939. In: Carl Einstein: *Briefwechsel*, S. 610.

82 Grosz: *Ein kleines Ja und ein großes Nein*, S. 235f.

Literaturverzeichnis

- [o.A.:] »Expressionismus«. In: »Kunst und Künstler« 15 (1917), H. 2, S. 100f.
- Baßler, Moritz: *Absolute Dichtung*. In: *Metzler Lexikon Avantgarde*. Hgg. Hubert van den Berg, Walter Fähnders. Stuttgart, Weimar: Metzler 2009, S. 21.
- Baßler, Moritz: *Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910–1916*. Tübingen: Niemeyer 1994.
- Barlach, Ernst: *Die Briefe*. 2 Bde. Bd. I: 1888–1924. Hg. Friedrich Droß. München: Piper 1968.
- Berning, Matthias: *Einstein, Grosz, die Kunst und die Weimarer Republik*. In: *Einstein. Ein Widerbesuch bei Carl Einstein mit philologischen Perspektiven, Fragen zum Wissen der Moderne, zur Ästhetik, Avantgarde und ihren medialen Praktiken, zum Kritiker und dessen Netzwerk und zu den inter- und transkulturellen Zugängen*. Hgg. Jasmin Grande u.a. Bielefeld: Aisthesis 2022, S. 181–191.
- Berning, Matthias: *Kubistische Lyrik? Carl Einsteins Gedichte in der Zeitschrift Die Aktion 1916/17 im Kontext von Negerplastik, Negerliedern und kubistischer Kunsttheorie*. In: *Primitivismus intermedial*. Hgg. Nicola Gess, Christian Moser, Markus Winkler. Bielefeld: Aisthesis 2015, S. 115–130.
- Carl-Einstein-Gesellschaft / Société-Carl-Einstein: *Bibliographie*. <<https://www.carleinstein.org/bibliographie>> (Zugriff: 29.11.2022).
- Däubler, Theodor: *Acht Jahre »Sturm«*. »Das Kunstblatt« 1 (1917), H. 2, S. 46–50.
- Däubler, Theodor: *Aus dem Epos vom alten Rom*. »Neue Blätter« 1 (1912), H. 3, S. 18–19.
- Däubler, Theodor: *Das Nordlicht*. Hgg. Stefan Nienhaus, Dieter Werner. 3 Bde. Dresden: Thelem 2004.
- Däubler, Theodor: *Der Nachtwandler*. »Neue Blätter« 1 (1912), H. 1, S. 3.
- Däubler, Theodor: *Futuristen* [1916]. In: *Theodor Däubler. Im Kampf um die moderne Kunst und andere Schriften*. Hgg. Friedhelm Kemp, Friedrich Pfäfflin. Darmstadt: Luchterhand 1988, S. 103–109.
- Däubler, Theodor: *Futuristisches Tempo*. »Die Aktion« 6 (1916), Nr. 11/12, Sp. 137–142.
- Däubler, Theodor: *Georg Grosz*. »Die weißen Blätter« 3 (1916), H. 11, S. 167–170 [=Däubler: *Georg Grosz*].
- Däubler, Theodor: *George Grosz*. »Das Kunstblatt« 1 (1917), H. 3, S. 80–82 [=Däubler: *George Grosz* 1917].
- Däubler, Theodor: *George Grosz*. »Neue Blätter für Kunst und Dichtung« 1 (1918), H. 7, S. 153–154 [=Däubler: *George Grosz* 1918].
- Däubler, Theodor: *George Grosz*. »Das junge Deutschland« 2 (1919), H. 7, S. 175–177 [=Däubler: *George Grosz* 1919].
- Däubler, Theodor: *George Grosz*. »Das Kunstblatt« 13 (1929), H. 6, S. 161–165 [=Däubler: *George Grosz* 1929].
- Däubler, Theodor: *Im Kampf um die moderne Kunst*. Berlin: Reiß 1919.
- Däubler, Theodor: *Otto Gleichmann*. »Das Kunstblatt 2« (1918), S. 150–152.
- Däubler, Theodor: *Otto Gleichmann*. »Das Graphische Jahrbuch«. Hg. Hans Theodor Joel. Darmstadt: Karl Lang 1920, S. 42–43.
- Däubler, Theodor: [Übertragungen von Aldo Palazzeschi]. »Die Aktion« 6 (1916), Nr. 7/8, Sp. 87–89 und Sp. 92.
- Däubler, Theodor: *Unser Erbteil* [1916]. In: *Theodor Däubler. Im Kampf um die moderne Kunst und andere Schriften*. Hgg. Friedhelm Kemp, Friedrich Pfäfflin. Darmstadt: Luchterhand 1988, S. 40–64.
- »Der blutige Ernst« 1 (1919), Nr. 3–6.

- »Die Aktion« 6 (1916), H. 11/12, Sondernummer »Theodor Däubler«.
[Einstein, Carl] C. M. E.: *Bemerkungen zum heutigen Kunstbetrieb*. »Neue Blätter« 1 (1912), H. 6, S. 46–47.
- Einstein, Carl: *Briefwechsel 1904–1940*. Hgg. Klaus H. Kiefer, Liliane Meffre. Berlin: Metzler 2020.
- Einstein, Carl: *Werke*, Bd. 1: 1908–1918. Hg. Rolf-Peter Baacke unter Mitarbeit von Jens Kwasny. Berlin: Medusa 1980.
- Einstein, Carl: *Augenleidende Kritiker*. »Die Aktion« 4 (1914), Nr. 17, Sp. 364–368.
- Einstein, Carl: *Bebuquin oder Die Dilettanten des Wunders*. Hg. Klaus H. Kiefer. Berlin: Metzler 2022.
- Einstein, Carl: *Brief an Ludwig Rubiner*. »Die Aktion« 4 (1914), Nr. 18, Sp. 381–383.
- Einstein, Carl: *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Propyläen-Verlag 1926 [=Einstein: *Kunst* 1926]. 2. Aufl. 1928 [=Einstein: *Kunst* 1928]. 3. Aufl. 1931 [=Einstein: *Kunst* 1931].
- Einstein, Carl: *George Grosz*. In: *George Grosz*. Ausstellung, Galerie Alfred Flechtheim, 29.3.–24.4.1926. Berlin: Das Kunstarchiv 1926, S. 3–7 [=Einstein: *George Grosz* 1926a].
- Einstein, Carl: *George Grosz* [1926]. In: *Carl Einstein. Werke*. Bd. 2: 1919–1928. Hg. Marion Schmid unter Mitarbeit von Henriette Beese und Jens Kwasny. Berlin: Medusa 1981, S. 332–336 [= Einstein: *George Grosz* 1926b].
- Fähnders, Walter: *Projekt Avantgarde. Avantgardebegriff und avantgardistischer Künstler, Manifeste und avantgardistische Arbeit*. Bielefeld: Aisthesis 2019.
- Fleckner, Uwe: *Carl Einstein und sein Jahrhundert. Fragmente einer intellektuellen Biographie*. Berlin: Akademie Verlag 2006.
- Gleichmann, Gunda-Anna: *Erinnerungen an Theodor Däubler*. In: *Theodor Däubler – Biographie und Werk. Die Vorträge des Dresdener Däubler-Symposiums 1992*. Hg. Dieter Werner. Mainz: Gardez! Verlag 1996, S. 167–173.
- Grochowiak, Thomas: [Eberhard Viegener]. In: *Eberhard Viegener*. Ausstellungskatalog. Recklinghausen: Bauer [1965], o.P.
- Grande, Jasmin; Wiegmann, Eva: *Carl Einstein im Kontext neuer Avantgardetheorien*. In: *Carl Einstein und die Avantgarde*. Hgg. dies., Kristin Eichhorn. »Expressionismus«, Heft 14 (2021), S. 7–14.
- Grosz, George: *Briefe 1913–1959*. Hg. Herbert Knust. Reinbek: Rowohlt 1979.
- Grosz, George: *Ein kleines Ja und ein großes Nein. Sein Leben von ihm selbst erzählt*. Hamburg: Rowohlt 1955.
- Heartfield, John; Grosz, George: *Der Kunstlump*. »Der Gegner« 1 (1919/20), H. 10–12, S. 48–56. Auch in »Die Aktion« 10 (1920), H. 23/24, Sp. 327–331.
- Kemp, Friedhelm; Pfäfflin, Friedrich (Hgg.): *Theodor Däubler. Im Kampf um die moderne Kunst und andere Schriften*. Darmstadt: Luchterhand 1988.
- Kiefer, Klaus H.: *Diskurswandel im Werk Carl Einsteins. Ein Beitrag zur Theorie und Geschichte der europäischen Avantgarde*. Tübingen: Niemeyer 1994.
- Kierdorf-Traut, Georg: *Theodor Däubler und der »Brenner«-Kreis*. »Der Schlern« 63 (1989), H. 1, S. 20–22.
- Kramer, Andreas: »Versuch zur Freiheit?« *Carl Einsteins Verhältnis zu Dada*. In: *Die visuelle Wende der Moderne. Carl Einsteins Kunst des 20. Jahrhunderts*. Hg. Klaus H. Kiefer. München: Fink 2003, S. 163–178.
- Kröger, Marianne; Roland, Hubert (Hgg.): *Carl Einstein im Exil. Kunst und Politik in den 1930er Jahren. Carl Einstein en exil. Art et politique dans les années 1930*. München: Fink 2007.
- Lamm, Albert: »Ausserhalb von Heute«. *Zu Döblins Ansprache*. »Kunst und Künstler« 29 (1931), H. 10, S. 375–378.

- Lamm, Albert: *Vor neuen Bildern Max Liebermanns*. »Kunst und Künstler« 27 (1929), H. 6, S. 215–222.
- Männig, Maria: *Die dritte Kunstgeschichte. Carl Einsteins Praxis und Walter Benjamins Theorie der Kritik*. In: *Einstein. Ein Wiederbesuch bei Carl Einstein mit philologischen Perspektiven, Fragen zum Wissen der Moderne, zur Ästhetik, Avantgarde und ihren medialen Praktiken, zum Kritiker und dessen Netzwerk und zu den inter- und transkulturellen Zugängen*. Hgg. Jasmin Grande u.a. Bielefeld: Aisthesis 2022, S. 193–207.
- Marchal, Stephanie: *Kontaktzonen der Kritik. Julius Meier-Graefe (1867–1935) und Carl Einstein (1885–1940)*. In: *Einstein. Ein Wiederbesuch bei Carl Einstein mit philologischen Perspektiven, Fragen zum Wissen der Moderne, zur Ästhetik, Avantgarde und ihren medialen Praktiken, zum Kritiker und dessen Netzwerk und zu den inter- und transkulturellen Zugängen*. Hgg. Jasmin Grande u.a. Bielefeld: Aisthesis 2022, S. 209–226.
- Marchal, Stephanie; Zeising, Andreas; Degner, Andreas: *Kunstschriftstellerei – die kunstkritische Praxis der Moderne. Eine Einführung*. In: *Kunstschriftstellerei. Konturen einer kunstkritischen Praxis*. Hgg. dies. München: edition metzel 2020, S. 13–63.
- Müller-Tamm, Jutta: *Nachträglichkeit. Carl Einstein als Historiograf*. In: *Historiografie der Moderne. Carl Einstein, Paul Klee, Robert Walser und die wechselseitige Erhellung der Künste*. Hgg. Michael Baumgartner, Andreas Michel, Reto Sorg. München: Fink 2016, S. 19–27.
- Neundorfer, German: »Kritik an Anschauung«. *Bildbeschreibung im kunstkritischen Werk Carl Einsteins*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003.
- Nünning, Patricia: *Moïse Kisling. Individualist, Grenzgänger und Alternative zu Picasso & Co.* In: *Einstein. Ein Wiederbesuch bei Carl Einstein mit philologischen Perspektiven, Fragen zum Wissen der Moderne, zur Ästhetik, Avantgarde und ihren medialen Praktiken, zum Kritiker und dessen Netzwerk und zu den inter- und transkulturellen Zugängen*. Hgg. Jasmin Grande u.a. Bielefeld: Aisthesis 2022, S. 227–237.
- Osterkamp, Ernst: *Däubler oder die Farbe – Einstein oder die Form. Bildbeschreibung zwischen Expressionismus und Kubismus*. In: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. Hgg. Gottfried Boehm, Helmut Pfotenhauer. München: Fink 1995, S. 543–568.
- Paas, Sigrun: »Kunst und Künstler«. 1902–1933. *Eine Zeitschrift in der Auseinandersetzung um den Impressionismus in Deutschland*. Hochschulschrift. Heidelberg 1976.
- Rehnolt, Juliane: *Dichterbilder der Moderne. Gerhart Hauptmann, Stefan George und Theodor Däubler im Porträt*. Dresden: Thelem 2017.
- Rewald, Sabine: *George Grosz in Berlin. Das unerbittliche Auge*. In: *George Grosz in Berlin. Das unerbittliche Auge*. Hgg. Staatsgalerie Stuttgart, Christiane Lange, Nathalie Frensch. München: Hirmer 2022, S. 11–43.
- Rubiner, Ludwig: *Maler bauen Barrikaden*. »Die Aktion« 4 (1914), Nr. 17, Sp. 353–364.
- Scheffler, Karl: [Rez. zu] *Theodor Däubler: Der neue Standpunkt*. »Kunst und Künstler« 16 (1918), H. 6, S. 243–244.
- Scherer, Stefan: *Kubistische Prosa? Bebuquin oder Die Dilettanten des Wunders*. In: *Einstein. Ein Wiederbesuch bei Carl Einstein mit philologischen Perspektiven, Fragen zum Wissen der Moderne, zur Ästhetik, Avantgarde und ihren medialen Praktiken, zum Kritiker und dessen Netzwerk und zu den inter- und transkulturellen Zugängen*. Hgg. Jasmin Grande u.a. Bielefeld: Aisthesis 2022, S. 71–83.
- Schmidt-Bergmann, Hansgeorg: *Die Anfänge der literarischen Avantgarde in Deutschland. Über Anverwandlung und Abwehr des italienischen Futurismus. Ein literarhistorischer Beitrag zum expressionistischen Jahrzehnt*. Stuttgart: M & P 1991.

- Schuster, Peter-Klaus (Hg.): *George Grosz. Berlin – New York*. Ausstellungskatalog. Berlin: Ars Nicolai 1994.
- Strobl, Andreas: *Die »ringende Empfindung des Augenblicks« – Carl Einstein und die Kunstkritik seiner Zeit*. In: *Die visuelle Wende der Moderne. Carl Einsteins Kunst des 20. Jahrhunderts*. Hg. Klaus H. Kiefer. München: Fink 2003, S. 99–109.
- Weixler, Antonius: »Verfluchte Kunstschreiberei«. *Die Kunstschriftstellerei Carl Einsteins zwischen ›Auflösung‹ und ›Setzung‹*. In: *Kunstschriftstellerei. Konturen einer kunstkritischen Praxis*. Hgg. Stephanie Marchal, Andreas Zeising, Andreas Degner. München: edition metzel 2020, S. 353–388.
- Windhöfel, Lutz: *Paul Westheim und Das Kunstblatt. Eine Zeitschrift und ihr Herausgeber in der Weimarer Republik*. Köln u.a.: Böhlau 1995.
- Zanetti, Sandro: »Heute spucken wir die Vergangenheit aus«. *Avantgarde, Archiv und Archiv-Avantgarde*. In: *Avantgarden und Avantgardismus. Programme und Praktiken emphatischer kultureller Innovation*. Hgg. Andreas Mauz, Ulrich Weber, Magnus Wieland. Göttingen: Wallstein; Zürich: Chronos 2018, S. 45–62.
- Zupfer, Simone: *Carl Einstein und die Literaturkritik*. In: *Einstein. Ein Widerbesuch bei Carl Einstein mit philologischen Perspektiven, Fragen zum Wissen der Moderne, zur Ästhetik, Avantgarde und ihren medialen Praktiken, zum Kritiker und dessen Netzwerk und zu den inter- und transkulturellen Zugängen*. Hgg. Jasmin Grande u.a. Bielefeld: Aisthesis 2022, S. 238–252.
- Zupfer, Simone: *Netzwerk Avantgarde. Strategien der Literaturkritik in den Zeitschriften des Expressionismus*. Dresden: Thelem 2021.

VARIA

Christa Karpenstein-Eßbach | Universität Mannheim, karpenstein.essbach@gmail.com

Der Wert der Literatur und die literarische Wertung

Beides: der Wert der Literatur und die Wertung des einzelnen Werkes sind in der Literaturwissenschaft ein heikles Problem, auf das die Antworten, holzschnittartig gesagt, auf zweierlei Weise gesucht werden: entweder historisierend, wonach Wert und Wertung je nach geschichtlichen Kontexten verschieden ausfallen; oder subjektivierend bzw. etwas modischer konstruktivistisch: Wert und Wertung sind Zuschreibungsakte. Diese Alternative ist unterkomplex und wenig befriedigend. Im Folgenden sollen die Probleme von Wertung und Wert der Literatur in drei Richtungen aufgefaltet werden. Zunächst geht es um die Schwierigkeiten angesichts der Wert- und Wertungsfrage und um Strategien der Vermeidung bzw. des Umgehens dieser Schwierigkeiten in der Literaturwissenschaft. Zu ihnen gehören: das Postulat der Wertfreiheit; der Weg in die Literaturgeschichte; die Versicherung über einen Kanon; das Gebot strikter Philologie; die Ausbreitung des Textbegriffs; die Subjektivierung des Wert- und Geschmacksurteils; schließlich die Trennung von Literaturwissenschaft und Literaturkritik. Zweitens geht es um den Wert der Literatur, d.h. um *die* Literatur in ihrer grundsätzli-

Der Beitrag unterscheidet zwischen dem Wert *der* Literatur schlechthin und der literarischen Wertung einzelner Werke. Zunächst werden in einer kritischen Sichtung die literaturwissenschaftlichen Konzepte und Verfahren der Wertungszurückhaltung und -vermeidung dargelegt. Ein zweiter Schritt gilt der Bestimmung des Eigenwerts *der* Literatur in der Abgrenzung zu diversen heteronomen Funktionsbestimmungen. Die einzelwerkbezogene literarische Wertung schließlich wird als ein Verfahren verstanden, das das objektive Quale des ästhetischen Werts in den Divergenzen und Spannungen zwischen Norm, Funktion und außerästhetischen Werten aufsucht.

chen oder wesentlichen Bedeutung; drittens schließlich um die literarische Wertung, d.h. den konkreten Akt der Wertbestimmung, der nicht auf *die* Literatur schlechthin, sondern auf das je einzelne Werk bezogen ist. Diese systematische Trennung soll helfen, die verschiedenen Ebenen und Kontexte, in denen von ›Wert‹ und ›Wertung‹ die Rede ist, auseinanderzuhalten.

Die folgenden Überlegungen konzentrieren sich auf ein spezielles Gebiet, den Umgang mit Literatur und ihrer Bedeutung. Sie verstehen sich aber auch ein Stück weit als kritischer Einspruch gegen eine jenseits der Literaturwissenschaften zu findende Wertungsforschung. Haltungen und Praktiken des Wertens und Orientierungen an Werten gehören in all ihrer selbstverständlichen Trivialität zweifellos auch zu den allgemeinen menschlichen Gewohnheiten. Wenn aber Wertbestimmungen, aus welchen Gründen auch immer, schwierig geworden sind, ist zu beobachten, dass dieses Problem hin zum prozessuralen Akt, zur Tätigkeit und Verfahrensweise des Wertens verschoben wird, wenn man so will, vom Substantiv zum Verb. Dass Wertungen (nicht Werte) ein konjunkturelles wissenschaftliches Interesse allgemeinerer Art gefunden haben, zeigen die ›valuation studies‹ genannten Bestrebungen, die die aus der Wirtschaftswissenschaft bekannten Fragen nach dem Entscheidungsverhalten von Marktteilnehmern und Käufern bzw. deren Kalkulationen soziologisch oder kulturwissenschaftlich wenden, um Bewertungen als eine soziale Praxis zu verstehen, die sich im Prinzip in allen Lebensbereichen und Tätigkeiten, sei es in Liebesdingen oder bei der Abfallverwertung, findet. Wichtig ist hier, dass die Leute überall und immer (e)valuieren, nicht das, *woran* ihre (E)valuationen gebunden sind.¹ Gegenüber einer solchen positivistischen (oder ins/zu Nichts führenden) Verschiebung hin zur Notation von Wertungen als so oder so ausfallender ›sozialer Praxis‹ ist die Differenzierung von Wert und Wertung zu halten – hier in Sachen Literatur.

1. Wie man Wertungsfragen loswird

Wenn man eine Buchhandlung betritt, um ohne Empfehlung einfach ein Buch zu kaufen, zu einer Dichterlesung geht oder ein Buch für seine Lektüre auswählt, dann geschieht dies unter den Prämissen subjektiver Vorlieben

1 Die seit 2013 erscheinende Zeitschrift »Valuation Studies« stellt in der Ausgabe von 2014 die hellsichtige Frage, ob ›valuation studies‹ den Bezug auf »values« verlieren und entweder in »objectivity« oder in »amorality« und »nihilism« enden könnten. »What would a science devoid critique look like? Could it look like an agnostic appreciation of things we utterly detest?« Doganova/Girardeau u.a.: *Valuation Studies and the Critique of Valuation*, S. 91. Einen instruktiven Überblick über Bewertungsprozesse und -praktiken, verbunden mit gesellschafts- und sozialtheoretischen Fragen, gibt Krüger: *Soziologie des Wertens und Bewertens*.

und des je individuellen Geschmacksurteils, von dem man landläufig sagt, dass man darüber nicht streiten könne. Solche Präferenzen und Wertschätzungen lassen sich, weil subjektiv und privat, deshalb auch als fachlich unbegründet aus der Literaturwissenschaft ausgrenzen; die Frage nach dem Wert hat hier demzufolge nichts zu suchen. Der Soziologe und Nationalökonom Max Weber hat in seinem Vortrag *Wissenschaft als Beruf* von 1919 allen Wertfragen in den Geisteswissenschaften eine strikte Absage erteilt und auf der Wertfreiheit der Wissenschaft insistiert, mit dem Argument, dass nicht alle Leute gemeinsame Werte haben, während Wissenschaftler den gemeinsamen Wert der Wissenschaft teilen. Weber schreibt:

Wie soll auf der einen Seite ein gläubiger Katholik, auf der anderen Seite ein Freimaurer in einem Kolleg über die Kirchen- und Staatsformen oder über Religionsgeschichte, – wie sollen sie jemals über diese Dinge zur gleichen Wertung gebracht werden?! Das ist ausgeschlossen. Und doch muß der akademische Lehrer den Wunsch haben und die Forderung an sich selbst stellen, dem einen wie dem anderen durch seine Kenntnisse und Methoden nützlich zu sein.²

Zwischen Max Webers Wissenschaftsideal der Wertfreiheit und unserer Gegenwart liegen die Modernitätskatastrophen des 20. Jahrhunderts: Archipel Gulag, Auschwitz und Hiroshima, so dass wir diesem Ideal kaum noch problemlos folgen können, weil die Wissenschaft in diese Katastrophen verstrickt war. Eine naive Wertfreudigkeit wäre hierzu allerdings kaum eine Alternative. Dennoch ist Webers Abweisung einer wertenden Wissenschaft mehr als nur wissenschaftsgeschichtlich relevant, weil die Auslagerung oder Umgehung des Wertkomplexes in der Literaturwissenschaft bis heute in den verschiedensten Spielarten fort dauert. In dem folgenden Katalog dieser Spielarten lassen sich zugleich gebräuchliche Grundzüge und Methoden der Literaturwissenschaft wiedererkennen.

Sofern die Literaturwissenschaft historisch denkt und verfährt, sind Fragen des Werts und der Wertung allenfalls von sekundärer Bedeutung, weil es primär darum geht, literarische Werke aus den jeweiligen historischen Voraussetzungen und Zusammenhängen heraus zu verstehen, ohne dass dabei ästhetische Maßstäbe, die aus anderen Zeiten oder Epochen stammen, an die Gegenstände der Untersuchung herangetragen werden, um über sie zu urteilen. Ob mit Geistes-, Kultur- oder Sozialgeschichte verbunden – für den Literaturhistoriker haben seine Gegenstände qua Geschichtlichkeit einen Wert in sich, weil sie zur Erkenntnis der Geschichte und Geschichtlichkeit von Literatur beitragen. Deshalb können literaturgeschichtlich durchaus

2 Weber: *Wissenschaft als Beruf*, S. 602.

auch solche Werke relevant sein, die nicht auf dem damals oder heute anerkannten Höhenkamm der Literatur angesiedelt sind.

Eine zweite Strategie zur Umgehung des Wertkomplexes liegt im Rekurs auf den Kanon, der im Übrigen häufig aus der Literaturgeschichte heraus entsteht. Wer sich für die Lektüre von Goethes *Wilhelm Meister* entscheidet, weiß, was er daran haben wird und muss sich die Frage nach dem Wert nicht mehr stellen – anders als im Fall des zeitgleichen Romans von Johann Jacob Engel mit dem Titel *Herr Lorenz Stark*, der immerhin in Schillers Zeitschrift »Die Horen« erschienen ist. In diesem Fall besteht das Problem der Unsicherheit darüber, ob es sich denn um ein wertvolles Werk handelt oder nicht und ob dieser Unterschied denn auch erkannt werden kann. Der Kanon ist Komplexitätsreduktion in Sachen literarischer Wertung, weil er den Wert im Vorhinein verbürgt.

Freilich wird ein Kanon in der Legitimität seiner Existenz als solcher ebenso wie im Blick auf den Listenbestand der Werke, die er enthält, immer wieder der kritischen Reflexion und Relativierung bis hin zur Dekanonisierung unterzogen.³ Obwohl der Kanon keineswegs Literatur von Wert enthalten muss, sondern über das Auskunft gibt, was zu einem bestimmten Zeitpunkt für wertvolle Literatur gehalten wurde – weshalb es sich bei der Gleichsetzung von Kanon und Wert auch um einen Kurzschluss handelt – tangiert die kritische Kanonfrage den Komplex der literarischen Wertung nachhaltig. Dekanonisierung speist sich entweder aus dem Motiv, Kanones als Ausdruck kultureller Hegemonien und Machtverhältnisse zu kritisieren⁴ oder den Nachweis zu erbringen, dass Bestandteile des Kanons ihren Wert verloren haben bzw. für die Gegenwart nicht mehr anschlussfähig sind. Das erste läuft im Effekt darauf hinaus, dass, um Machteffekte zu vermeiden, jede sozio-kulturelle Gruppe ihren eigenen Kanon »für die Ausbildung von Identitäten und Gruppenzugehörigkeiten« hat;⁵ das zweite auf die eigentümliche Ambivalenz, dass Werke aus dem Kanon entweder aufgrund ihrer nun erkannten fehlenden Qualität ausgemustert oder aufgrund einer

3 Einen instruktiven Überblick hierzu gibt Neuhaus: *Orientierung und Kontingenz*. Zu Kanonfragen und -forschung mit deren vielfältigen Facetten besonders informativ ist Heydebrand (Hg): *Kanon Macht Kultur*.

4 Für Pierre Bourdieu (*Die Regeln der Kunst*) ist das literarische Feld mit seiner relativen Autonomie eine Zone des Kampfsports, in der zwischen Orthodoxie und Häresie konkurrenzierend um Hierarchien und Anerkennung gerungen wird. Im Anschluss an die Schriften Bourdieus: Guillory: *Cultural Capital*, hier mit besonderem Schwerpunkt auf dem (amerikanischen) Bildungssystem, das die Zugänge zum »cultural capital« und die »symbolic struggles« über Kanonformation regelt.

5 Neuhaus/Schaffers: *Was wir lesen sollen*, S. 15. Die Entscheidungen für Lektüren würden deshalb auch von außen (Autoritäten) nach innen (Vorlieben des Subjekts) verlegt (S. 17).

mangelnden Aktualität im Jetzt ad acta gelegt werden – eine Ambivalenz, in der die Wertfrage diffundiert. Wenn der fraglose Rückgriff auf den Kanon von Wertungsfragen Entlastung bietet, so geht mit Dekanonisierung eine Entwertung des Wertens einher.⁶ Hinsichtlich des Kanons, so der mit seinem Buchtitel *Was ist gute Literatur?* fragende Hans-Dieter Gelfert, scheine »die Ausbildung eines Wertbewusstseins [...] seit längerem im Schwinden begriffen zu sein«, so dass es zu einer »entsprechenden Horizontalisierung des Werteprofils« gekommen sei.⁷

Eine dritte Strategie gegenüber dem Wertkomplex liegt im Selbstverständnis der Literaturwissenschaft als Philologie, die uns exakte Editionen der gesicherten Lesarten des Dichterwortes gibt, die auch mit Sicherheit beweisbar sind und die das Kerngeschäft einer von Wertfragen oder interpretativen Spekulationen gereinigten Literaturwissenschaft sind. Neben die Tradition der Philologie als Arbeit für und am unanfechtbaren Dichterwort ist mit dem Computer inzwischen eine andere Praxis der Ausblendung der Wertungsfrage getreten, die quantitative Datenerhebung an Texten, die mit Modellen, Statistiken, Kurven, Karten und Zyklen arbeitet – also mit einem reinen Positivismus der Fakten und Quanten, der das Quale des Werts oder Wertens nicht kennt. Das Verhältnis zum Werk liegt im Verfahren des ›distant reading‹ im Unterschied zum ›close reading‹.⁸ Während sich die Philologie vornehmlich hochgeschätzten literarischen Werken zuwendet, kann mit einer quantitativen Literaturwissenschaft mit Werken unterschiedlichster Qualität gerechnet werden. Damit sind wir bei einer weiteren Problemvermeidungsstrategie: der Ersetzung des Literaturbegriffs durch den Begriff des Textes, unter den im Prinzip alle schriftlich verfassten Äußerungen fallen – unabhängig von ihrer literarischen Qualität. Die Gründe für den konjunkturellen Aufstieg des Textbegriffs seit den 1960er Jahren sind vielfältig, unter anderem gehört dazu, dass der Begriff der Schrift eine wichtige Bedeutung gewonnen hat. Man könnte hier einen Zusammenhang mit und eine Antwort auf die medialen Umbrüche unserer jüngsten

6 Robert Minder hat in der sich gerade an der Kanonfrage erweisenden Entwertungsdynamik ein sich der Geschichte verdankendes deutsches Spezifikum gesehen, weshalb etwa in deutsche Schulbücher Texte aufgenommen würden, die mit einer literarischen Tradition nichts zu tun haben. »Undenkbar, daß in Frankreich die ›Gemeinschaft‹ so ihre Klassiker vergäße.« Minder: *Kultur und Literatur in Deutschland und Frankreich*, S. 5. Gut fünfzig Jahre später diagnostiziert Sigrid Löffler unter den Voraussetzungen von Globalisierung und Interkulturalität: »Wir leben längst im post-kanonischen Zeitalter, die Kanon-Debatte verliert rasant an Bedeutung und Einfluß.« Löffler: *Was gilt heute in der Literatur?*, S. 31.

7 Gelfert: *Was ist gute Literatur?*, S. 197, 200.

8 Moretti: *Kurven, Karten, Stammbäume* sowie – später in kritischer Reflexion – Moretti: *Falsche Bewegung*.

Geschichte sehen, die auf die volkspädagogische Empfehlung hinausläuft: Hauptsache lesen, Hauptsache Text – egal was.

Eine weitere Weise der Entschärfung des Wertproblems liegt darin, diese Angelegenheit als Frage des individuellen Geschmacks und des subjektiven Erlebens zu behandeln, weil es eben in Sachen Literatur keine objektiven Maßstäbe geben könne, die sich als von vornherein gegebene Messlatte an literarische Werke anlegen ließen. Herbert Wutz schreibt in seiner Abhandlung *Zur Theorie der literarischen Wertung*: »Aus eigener Einsicht und mit eigener Evidenz um den Wert eines Gedichts wissen kann man nur, wenn man diesen Wert selber erfahren hat. Das kann aber nur in einem Werterlebnis geschehen. Der einzige Weg zur evidenten persönlichen Einsicht führt über das Werterlebnis. Fehlt dieses, so ist die Wertung immer nur unpersönliches und unverantwortliches Nachgerede.«⁹ Die Wertfrage hat hier ihren Platz gewechselt. Sie ist nicht situiert im spezifischen Quale eines literarischen Werkes, sondern wird im Vermögen des Subjekts angesiedelt, hier als Werterlebnis bezeichnet. Dieser Platzwechsel findet sich schon in Kants *Kritik der Urteilskraft* ausgearbeitet. So subjektiv das »Wererlebnis« auch sein mag, Kant geht davon aus, dass es mitgeteilt wird, also nicht im Stand der isolierten Subjektivität verbleibt. »Das Geschmacksurteil selber postuliert nicht jedermanns Einstimmung (denn das kann nur ein logisch allgemeines, weil es Gründe anführen muß, tun); es sinnet nur jedermann diese Einstimmung an, als einen Fall der Regel, in Ansehung dessen es Bestätigung nicht von Begriffen, sondern von anderer Beirath erwartet.«¹⁰ Deshalb haftet am Geschmacksurteil die Idee des Gemeinsinns, was deshalb so sein kann, weil das Wohlgefallen, das das Geschmacksurteil bestimmt, ganz ohne jedes Interesse ist. Interessen spalten, weil sie nicht von allen geteilt werden, während sich im Geschmacksurteil ein reines, uninteressiertes Wohlgefallen zeigt, das Gemeinsinn allererst ermöglicht. »Nur in der Gesellschaft wird es interessant, Geschmack zu haben.«¹¹ Mit Kant immerhin lässt sich die problemvermeidende Rede davon, dass es sich bei Fragen des Werts und der Wertung doch nur um je subjektive Angelegenheiten handele, ein Stück weit zurechtrücken.

Schließlich zum Gebiet der Literaturkritik als Ort für Wertfragen. Sie ist eine Institution für die öffentliche Diskussion über literarische Werke und die Urteile über sie, die – durchaus im Sinne Kants – den Zeitgenossen angesonnen werden. Die Geschichte der Literaturkritik ist lang, man

9 Wutz: *Zur Theorie der literarischen Wertung*, S. 173.

10 Kant: *Kritik der Urteilskraft*, S. 88.

11 Ebd., S. 70.

kann sie bei Lessing, Herder oder den Brüdern Schlegel beginnen lassen. An Problematisierungen der literaturkritischen Tätigkeit fehlt es ebenso wenig. Zwei davon seien hier hervorgehoben: 1. Woher nimmt der Kritiker die Maßstäbe für sein Urteil – orientiert er sich an den je historischen Ausprägungen einer Universalität des Menschlichen, an der Ästhetizität des Werkes, an seiner Zeitadäquatheit oder an dessen emanzipatorischem Potential? 2. Wie sieht es mit der Wertrelativität des Kritikers selbst aus, mit seiner Bindung an den Erfahrungshorizont seiner Zeit, dessen Einfluss auf seine Urteile oder mit seinen ästhetischen Vorlieben?¹² Die Literaturkritik hat sich denn auch immer wieder selbst reflektiert, so dass man von einer Kritik der Literaturkritik sprechen kann, die hier nicht weiter nachgezeichnet werden soll. In unserem Zusammenhang interessiert die Trennung zwischen Literaturkritik und Literaturwissenschaft, die in den angelsächsischen Ländern bei weitem nicht so ausgeprägt ist wie in Deutschland, wo die Literaturwissenschaft die Problematik des Werts und der Kritik aus ihrem Gebiet weithin ausgelagert und dem Feuilleton zugewiesen hat. Das hat historische Gründe, die im Beginn des 19. Jahrhunderts liegen und mit dem Aufstieg der Idee der Nation verknüpft sind, zu der Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft ihren legitimierenden Beitrag im Sinne einer Erforschung und Pflege der Nationalliteratur leisten sollten. Unter diesen Voraussetzungen ist es zum Seriositätsgefälle zwischen Literaturwissenschaft und Literaturkritik gekommen und damit zu einer weiteren Strategie des Umgehens, der Verschiebung oder der Entsorgung des Wertkomplexes in der Literaturwissenschaft.

Bei den bislang skizzierten Weisen von Wertungszurückhaltungen: dem Wertfreiheitspostulat; dem Gang in die Literaturgeschichte; der Versicherung über den Kanon; dem Gebot der strikten Philologie; der Erfindung des Textbegriffs; der Hypostasierung der Subjektivität des Wert- und Geschmacksurteils; schließlich der Auslagerung der Literaturkritik aus der Literaturwissenschaft handelt es sich um der Literaturwissenschaft inhärente Prozeduren und Zugriffsweisen, die dem Blick auf ihre Gegenstände Kontur geben. Aber eine paradigmatische Umorientierung, die nicht nur für die Literaturwissenschaft, sondern für die Geisteswissenschaften insgesamt relevant geworden ist, hat dafür gesorgt, dass das Quale eines Werts als quälende Frage verabschiedet werden konnte. In der Folge des ›linguistic turn‹ ist es über den ›cultural turn‹ in den letzten Jahrzehnten zu einer Semiotisierung der Geisteswissenschaften, die sich inzwischen oft Kulturwissenschaften nennen, gekommen. Dazu gehören neue Begriffe

12 Siehe Mecklenburg: *Wertung und Kritik als praktische Aufgaben der Literaturwissenschaft*.

wie Semiose, Text, Konstruktion und Kontingenz, deren Logik darin liegt zu zeigen, dass eben alles, was es an sinnhaften geistigen und kulturellen Manifestationen gibt, gemacht ist und auch anders hätte ausfallen können. Das Postulat vom Konstrukt- und Zeichencharakter aller Dinge bringt die Unterschiede in ihren Qualitäten zum Verschwinden, »alle Sinn- und Bedeutungsgebilde sind vor dem Hintergrund ihres konstruktiven Charakters nivelliert«.¹³ Wenn ›Zeichen‹, ›Symbole‹ oder ›Konstruktionen‹ überall zu finden sind, wird es gleichgültig, ob ich einen Roman von Walter Moers oder von Paul Wühr bzw. – um einen Dichter des Kanons zu nennen – von Franz Kafka zum Gegenstand mache, denn nun gilt: jeder hat seinen eigenen Kanon, und die Rationalität der Festlegung begründet sich allein aus der Logik der jeweiligen sozialen Situation mit ihren kulturellen Implikationen wie im Fall der ›cultural studies‹, oder aus Identifikationsmöglichkeiten, die ein literarisches Werk im Angebot hat, wie aus schulischen Lehrplänen verlautet. Für die Wertungsfrage gegenüber ästhetischen Objektivationen hat die »Semiotisierung« der Geisteswissenschaften die Konsequenz, dass sie »die Restbestände ungleich verteilter Bedeutungsreserven nivelliert«.¹⁴ Dass die Abstinenz in Sachen Wertung schließlich auch ihren Gegenstand, die Literatur, verfehlen könnte, erweist sich spätestens dann, wenn man die Aufmerksamkeit darauf lenkt, dass literarische Werke selbst in »Diskurse der Wertung« und die Auseinandersetzung mit ihnen eintreten. Denn sie können »Banalitäts-, Trivialitäts- und Kitschdiskurse objektsprachlich gebrauchen oder metasprachlich als Wertungsdiskurse sichtbar machen«, indem sie mit ihnen spielen oder sie umwerten, um in den Polaritäten von Kunst und Kitsch, von »Banalisation und Exklusivierung« Werturteile vorzuführen.¹⁵

2. Funktion oder Eigenwert der Literatur

Wenn hier vom Wert der Literatur die Rede ist, so ist damit *die* Literatur im Sinne eines allgemeinen Begriffs für spezifische Manifestationen des menschlichen Geistes und der Einbildungskraft sowie deren grundsätzliche oder wesentliche Bedeutung als Wert gemeint. Diskussionen um den Wert von Literatur flammen bekanntlich immer wieder auf. Die Frage nach diesem Wert soll hier nicht direkt angesteuert werden, denn dass etwas

13 Albrecht: *Die Halbwertszeit der Kultur*, S. 47.

14 Ebd., S. 50.

15 Genz: *Diskurse der Wertung*, S. 24, 340f.

zur Frage oder zum Problem werden kann, hat immer seine spezifischen historischen Voraussetzungen. Die Literatur und die Künste hatten nicht immer die Stellung in der Gesellschaft, wie wir sie heute kennen. Lange Zeit waren die Künste eingebunden in religiöse und politische Zusammenhänge, in Kirche, Feudalherrschaft und Fürstenhöfe und dienten der Illustration und Vermittlung religiöser Inhalte und der Stärkung des Glaubens ebenso wie der Huldigung des Herrschers, fürstlicher Repräsentation und höfischer Geselligkeit. Die Künste und die Literatur hatten ihre Aufgabe, man könnte auch sagen: ihre Funktion – ein Begriff, auf den zurückzukommen sein wird. Ein kirchliches oder höfisches Patronat sorgte für die Existenzsicherung der Künstler, denn Kirche und Hof hatten Kunstbedarf. Unter diesen Bedingungen ist es nicht nötig, sich die Frage nach dem Wert überhaupt zu stellen, weil die Stellung der Künste von Seiten der sie stützenden Institutionen gesichert ist. Ihr Wert liegt nicht in ihnen selbst, sondern ist heteronom, von anderem als ihnen selbst, fremdgesetzlich garantiert. Freilich liegt darin, das ist die Kehrseite, auch ihre Abhängigkeit.

Aus dieser Abhängigkeit von höfischen und kirchlichen Einrichtungen haben sich die Künste und die Literatur bekanntlich in einem Prozess gelöst, den man seit der Renaissance insbesondere in den oberitalienischen Städten datieren kann, und er beschleunigt sich mit dem Aufstieg und der Durchsetzung der kapitalistischen Gesellschaften. Zur Lösung aus den alten Abhängigkeitsverhältnissen gehört vor allem, dass sich Künstler und Literaten nun auf den Markt begeben und dort ihr Publikum und ihre Käufer finden müssen. Mit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wird »das literarische Produkt zur Ware, deren Wert sich nach der Verkäuflichkeit auf dem freien Markt richtet. Man kann diese Wendung mit Genugtuung begrüßen oder auch bedauern; die Entwicklung des Schriftstellertums zu einem selbständigen und regelmäßigen Beruf wäre aber im Zeitalter des Kapitalismus ohne die Metamorphose des persönlichen Dienstes in eine unpersönliche Ware undenkbar gewesen.«¹⁶ Im Vergleich zur alten heteronomen Wertsicherung ist Literatur autonom geworden, und eben dies ist die historische Voraussetzung für die Entstehung der Frage nach ihrem Wert. Genauer: mit dem Funktionsverlust der Literatur wird ihr Wert zum Problem. Aber so sehr das Problem des Wertes der Literatur mit ihrem Funktionsverlust verschwimmt ist – man wird zwischen Wert und Funktion unterscheiden müssen, auch wenn dies geläufigem Funktionsdenken ebenso wie Theorien der funktionalen Differenzierung nicht so recht entsprechen mag. Häufig spricht man ausweichend dann von der ›Bedeutung‹

16 Hauser: *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, S. 566.

der Literatur und meint damit die Bedeutung für etwas anderes, um den kühlen Klang des Wortes ›Funktion‹ zu vermeiden. Gegen die Neigung, den Unterschied zwischen Funktion und Wert zu verschleifen, soll dieser Unterschied hier stark gemacht werden.

Ein Wert hat einen substanziellen oder essentiellen Charakter, ihn zeichnet Absolutheit ohne Relationalität aus, wie dies z.B. bei der im Grundgesetz verankerten ›Würde des Menschen‹ der Fall ist. Diese Würde hat keine Funktion für etwas anderes, so dass man nicht sagen kann: hier ist ihre Funktion passend, in einem anderen Fall hingegen nicht. Selbstverständlich lassen sich Werthierarchien aufstellen, die nach obersten und abgeleiteten oder sekundären Werten gliedern – etwa ob der Menschenwürde oder der Religionsfreiheit die primordiale Stellung in einer Wertehierarchie zukommt. Ebenso gibt es Umwertungen von Werten, bei denen etwas seinen Wert verliert – wie z.B. die Vorstellung vom Wert der Ehre, die die Praxis des Duellierens getragen hat. Aber Werthierarchien oder Umwertungen von Werten sind nicht gleichbedeutend mit Wertrelativismus, in dessen Fall ein Wert in Abhängigkeit von Relationsverhältnissen oder Umständen das eine Mal hier gilt, das andere Mal dort aber nicht. Der Wert ist nicht kontextabhängig, nicht nützlich für etwas anderes und deshalb ohne Funktion.

Mit dem Begriff der Funktion ist etwas anderes bezeichnet. Eine Funktion ist dreipolig: *etwas* hat eine *bestimmte* Funktion *für* etwas; z.B. »Milch hat die Funktion der Ernährung für Luise«, nicht aber hat sie diese Funktion für Ferdinand, weil er an Laktoseunverträglichkeit leidet; hier wäre Milch völlig disfunktional. Funktionen sind im Unterschied zu Werten relativ, denn dass und ob etwas eine Funktion hat, bemisst sich nach dem, wofür sie gegeben ist. Selbstverständlich ist es möglich, Verfahren literarischer Wertung an den Begriff der Funktion anzubinden, wie Jürgen Stenzel gezeigt hat. Hier wird das Werturteil, ob etwas gut oder schlecht sei, daran orientiert, wofür und in welcher Hinsicht es gut oder schlecht für etwas geeignet sei. Werturteile sind »nichts anderes als Eignungsurteile«,¹⁷ und zwar im Blick darauf, welche Zustandsveränderungen beim Leser durch ein bestimmtes Werk und dessen Eigenschaften bewirkt werden. Man kann Rangordnungen von Funktionen aufstellen, die sich historisch auch verändern – das ändert jedoch nichts daran, dass Wertungen mit Funktionen bzw. einem Nutzen oder Schaden auf der Rezeptionsseite verkettet sind.

Zur Funktion gehört die Heteronomie, eine Fremdgesetzlichkeit, von der aus sie den Charakter einer Funktion allererst erhält. Deshalb kann auch etwas funktionslos werden, weil ihm die heteronome Kraftquelle

17 Stenzel: *Vorschule der literarischen Wertung*, S. 131.

seiner Legitimation entzogen wird – dass es damit auch wertlos wird, steht allerdings in Frage. Auf jeden Fall sind Funktionen unabhängig von Werten. Um das an einem Beispiel zu illustrieren: Die Idee oder Wertorientierung einer Institution kann sich sehr unterscheiden von der Funktion, die sie hat. So hat die Universität auch die Funktion eines Heiratsmarktes oder die der Bereinigung von Arbeitslosenstatistiken – aber diese Funktionen haben nichts mit der Idee der Universität zu tun, aus der sie ihren Wert bezieht. Während der substanzielle Charakter des Werts Relationalität und Relativität ausschließt, sind es gerade Relationalität und Relativität im Fall der Funktion, die es ermöglichen, dass alles eine Funktion erhalten kann, und zwar unabhängig von seinem Wert.

Nach diesen grundsätzlichen Unterscheidungen zwischen Wert und Funktion ist auf die Literatur zurückzukommen. Auf den Funktionsverlust, der mit der Autonomisierung der Literatur und ihrer Emanzipation aus heteronomer Wertsicherung durch Kirche und Hof einhergeht, antworten Strategien, den in Frage stehenden Wert der Literatur über Funktionsbestimmungen neu herzustellen. Wir können einen kleinen, wenn auch gewiss unvollständigen Katalog mit Angeboten an Funktionen von Literatur aufstellen. Die Funktion der Literatur kann sein: die Unterhaltung und das Vergnügen; die allgemeine Bildung; die Beschäftigung der Einbildungskraft; die Stärkung des Nationalbewusstseins; eine therapeutische Funktion im Sinne von Lebenshilfe; die Ausbildung historischen Bewusstseins; die Einübung in das Verstehen des Fremden; die Selbstreflexion im Horizont der eigenen Kultur; ein besonderes Mittel der Erkenntnis zu sein; die Emanzipation des Menschen; die Stärkung einer Weltanschauung; die Gesellschaftskritik; die Ausbildung ästhetischer Sensibilität; die Anhäufung von kulturellem Kapital und Prestige; die Vermeidung der Langeweile. All diese Funktionen wird man schwerlich bestreiten können, aber die Tatsache ihres Vorhandenseins ändert nichts an ihrer Relationalität und Relativität, nichts daran, dass die Literatur für etwas anderes gut ist, und dass das, wofür sie gut ist, auch je nach dem, wofür sie für wen zu was gut ist, changiert. Man kommt über die Funktion nicht zum Wert, dem unsere Frage gilt, weil sich die Funktion nach der Nützlichkeit bestimmt, der Wert aber nicht. Die unter den Bedingungen des Marktes autonom gewordene Literatur hat also viel mehr Funktionen als ehemals, aber die Lösung des Wertproblems ist gleichwohl nicht in Sicht.

Über erneuerte, auf einer zweiten Stufe liegende heteronome Funktionsbestimmungen autonom gewordener Literatur geht der Sammelband *Vom Eigenwert der Literatur* hinaus, um nach dem »Wert der Kunst unabhängig von seiner Funktionalisierung« zu fragen. Eigenwert, ein Begriff ursprünglich aus der Mathematik und Ökonomie, wird verstanden als

»Bedeutung, die einem Gegenstand aus sich selbst heraus zukommt, d.h. ohne dass es auf die subjektive Einschätzung von Beobachtern ankommt.«.¹⁸ Dem Begriff der Funktion bzw. Funktionalisierung kontrastiert der Begriff der Relevanz, der, anders als Funktion, die allen möglichen Phänomenen für alles Mögliche zukommen kann, etwas Wesentliches bezeichnet, das, im Blick auf den Eigenwert, seine besondere Bedeutung sichert. Vier »Bereiche der (Eigen-)Wertigkeit«, also Relevanzzonen, werden in den Beiträgen des Bandes aufgefaltet: die »politische und kulturelle Relevanz von Literatur«; die »epistemische Dimension von Literatur«, also die Frage nach einem literarischen Erkenntnispotential eigener Art; der »ästhetische Eigenwert von Literatur«; schließlich die »identitätsstiftende Aufgabe von Literatur«.¹⁹ Alle diese Relevanzzonen haben noch nichts mit einer literarischen Wertung und der ästhetischen Qualität eines Werkes zu tun, sondern zielen darauf, den »Eigenwert« gegenüber bloßen Funktionsbestimmungen stark zu machen. Einen solchen Wert aus seinen Relationen zu Funktion oder Nützlichkeit für etwas anderes herauszunehmen, mag dazu verleiten, darin einen Abschied vom Gedanken an die Gesellschaftlichkeit von Literatur und eine gesellschaftstheoretische oder soziologische Selbstvergessenheit in den Antworten auf die Frage nach dem Wert *der* Literatur zu sehen.

Einen originellen Versuch, dieses Wertproblem aufzulösen, findet man im Werk von Georges Bataille, dessen Schriften zwischen Philosophie, Soziologie, Religionswissenschaft, Anthropologie, einer Theorie der Künste und der Literatur und nicht zuletzt einer Theorie der Ökonomie anzusiedeln sind.²⁰ Die Frage des »Eigenwerts« von Literatur und darüber hinaus der Künste im Allgemeinen stellt sich, wenn man Batailles Konzeption folgt, die er in der Abhandlung *Der verfemte Teil* entwickelt hat, im Horizont einer ökonomischen Reflexion, die das Thema Mangel und Überfluss ins Zentrum setzt. Bataille stellt einer »begrenzten Ökonomie« eine »allgemeine Ökonomie« gegenüber. Er insistiert auf dem unaufhebbaren Unterschied zwischen beiden:

Die ökonomischen Probleme, die wie in der klassischen Ökonomie auf das Profitstreben beschränkt bleiben, sind *isolierte* oder *begrenzte* Probleme: im Rahmen des *allgemeinen* Problems aber taucht immer wieder die Bestimmung der lebenden Substanz auf, die unermüdlich einen Energieüberschuß vernichten (verzehren) muß.²¹

18 Bartl/Famula: *Einleitung*, S. 14 u. 12.

19 Ebd., S. 19f.

20 Siehe Karpenstein-Eßbach: *Georges Bataille*.

21 Georges Bataille: *Der verfemte Teil*, S. 223 (Hervorhebung i. O.).

Diese Gegenüberstellung wird von einer biosophischen Reflexion getragen, die heute in einer Zeit ökologischer Krisen von verstörender Aktualität ist, weil sie ein radikales Umdenken erforderlich macht:

Der lebende Organismus erhält, dank des Kräftespiels der Energie auf der Erdoberfläche, grundsätzlich mehr Energie, als zur Erhaltung des Lebens notwendig ist. Die überschüssige Energie (der Reichtum) kann zum Wachsen eines Systems (zum Beispiel eines Organismus) verwendet werden. Wenn das System jedoch nicht mehr wachsen und der Energieüberschuß nicht gänzlich vom Wachstum absorbiert werden kann, muß er notwendig ohne Gewinn verlorengehen und verschwendet werden, willentlich oder nicht, in glorioser oder in katastrophischer Form.²²

Anders als bei Charles Darwin, für den alle lebenden Systeme dem Kampf um ihre Erhaltung unterworfen sind und dafür alles, was sie haben, einsetzen müssen, gibt es aus der Perspektive der allgemeinen Ökonomie eine allgemeine Überschüssigkeit, die nicht in die Erhaltung gesteckt werden kann – also einen Rest, der verschwendet werden muss. Dieser Rest ist der »verfemte Teil«, sei es als Ausscheidung, Abfall, Verwesung oder eben als Machen von nutzlosen Dingen, von Luxus. Keine Gesellschaft geht auf in der Orientierung an Mangel, Nutzen und Produktivitätssteigerung, und insoweit fügt Bataille der Marxschen politischen Ökonomie, für die »die Lösung des materiellen Problems *ausreichend*« ist,²³ eine andere Dimension hinzu, da »[...] das menschliche Leben in keinem Fall auf die geschlossenen Systeme reduziert werden (kann), auf die es nach rationalen Auffassungen gebracht wird.«²⁴ Es gibt immer einen Rest, der nicht verwertet werden kann. Gesellschaften gehen immer über das Kalkül der begrenzten Ökonomie hinaus, sie sind genötigt, den Rest einer aus der Perspektive begrenzter Ökonomie »unproduktiven Verausgabung« zu überlassen.

Man kann Gesellschaften geradezu danach differenzieren, welche Verschwendungstypen sie ausbilden, denn: »Der Gebrauch, den (eine Gesellschaft) von diesem Überschwang macht, macht sie zu einer bestimmten Gesellschaft.«²⁵ In das Gebiet der allgemeinen Ökonomie fallen für Bataille Luxus, Trauerzeremonien, Kriege, Kulte, die Errichtung von Prachtbauten, Spiel, Theater und schließlich auch die Künste und die Literatur. Sie sind nicht produktiv im Sinne der begrenzten Ökonomie, sondern weisen über sie hinaus und verbinden sich mit der Geste der Verneinung der beschränkten Ökonomie: »Kunst, Spiel und Übertretung finden wir immer nur verbunden als alleinige Verneinung aller Prinzipien, welche die Regel-

22 Ebd., S. 45.

23 Ebd., S. 171 (Hervorhebung i. O.).

24 Bataille: *Der Begriff der Verausgabung*, S. 30.

25 Bataille: *Der verfemte Teil*, S. 140.

mäßigkeit der Arbeit beherrschen und sichern.«²⁶ Im Gebiet der Künste und der Literatur liegt die Weigerung, sich »dem Menschlichen und der bescheidenen Arbeit unterzuordnen, dem *planenden* Geiste also, der den Gegenstand und seine Herstellung im Auge hat.«²⁷ Die Literatur ist nicht nützlich und hat keine Funktion für etwas. Wenn wir vom Wert der Literatur im allgemeinen Sinne sprechen, dann besteht dieser Wert genau darin, unproduktive Verausgabung zu sein, also ein nicht-verwertbarer Wert.

›Wert der Literatur‹ in diesem Sinne meint nicht, dass im literarischen Werk ein bestimmter ethischer Wert vertreten wird, z.B. der der Liebe, der Gerechtigkeit, des asketischen Lebens oder der Schönheit schlechthin, die dem profanen Leben eine Stütze geben. Stattdessen ist die Literatur der Ort, an dem sich die großen Themen des Bruchs mit der profanen Ordnung der Dinge und der Nützlichkeit sammeln. Bataille schreibt in seiner Studie *Die Literatur und das Böse*: »Es kann nicht Aufgabe der Literatur sein, die kollektive Notwendigkeit zu regulieren. [...] Die Literatur stellt wie die Transgression des moralischen Gesetzes eine Gefahr dar.«²⁸ Böse ist die Literatur nicht deshalb, weil sie gegen die hohen Ideale kurzerhand das Lob des Bösen oder Abgefeymten setzen würde, sondern weil sie diese Ordnungen überschreitet. Gesellschaften *können* dieser unproduktiven Verausgabung einen Ort geben, indem sie auf diesen Wert der Literatur setzen – aber sie müssen es nicht, wie der Fall Salman Rushdie zeigt, dessen *Satanische Verse* in Teilen der Welt gelesen werden dürfen, während ihr Autor in anderen Teilen mit dem Tode bedroht wird.

3. Werten als Verfahren und das Spannungsgefüge außerästhetischer Werte

Vom Wert der Literatur ist die literarische Wertung zu unterscheiden, denn die Wertung ist immer bezogen auf das einzelne Werk, dem gegenüber die Praxis des Urteilens vollzogen wird. Sieht man sich in der wissenschaftlichen Literatur zu Fragen der literarischen Wertung um, so ist bemerkenswert, dass hier immer wieder der Akt des Wertens selbst im Zentrum steht. In der *Einführung in die Wertung von Literatur*, die Renate von Heydebrand und Simone Winko vorgelegt haben, findet sich ein ganzer Katalog solcher Wertungshandlungen: Sie können sich an poetologischen Konzepten

26 Bataille: *Die vorgeschichtliche Malerei*, S. 38.

27 Ebd., S. 123 (Hervorhebung i. O.).

28 Bataille: *Die Literatur und das Böse*, S. 23.

orientieren, an professionellen Wertungen oder Autorenwertungen, an soziokulturellen Voraussetzungen und historisch-politischen Kontexten der Werke, an der Autonomie oder Heteronomie des Werks, an seiner Wirkung, an seinen ideologischen Implikationen und Botschaften und anderem mehr.²⁹ Für all diese Wertungshandlungen ist charakteristisch, was Norbert Mecklenburg vermerkte, wenn er feststellt, dass Wertung etwas ist, das in gesellschaftliche Strukturen und Prozesse eingelagert ist, also historisch und institutionell vermittelt ist und damit changiert.³⁰ Wie sollte es anders sein? Die Folgerung daraus lautet dann, alle Fragen und Probleme auf Seiten des Wertenden zu lokalisieren, der sich fragen muss, ob er beim Werten auch alles richtig gemacht und bedacht hat, und er könnte, wenn er z.B. wertet, indem er sich auf die poetische Stimmigkeit des Werks bezieht, sich fragen lassen müssen, warum ihm die Berücksichtigung der historischen und politischen Kontexte des Werkes unwichtig ist. Ein Ausweg könnte in eben jener Umgehung bzw. Vermeidung der Wertungsfrage liegen, von der schon die Rede war.

Man muss die schwierige und ans Haltlose grenzende Stellung des Wertenden hingegen ernst nehmen, weil sie eine Frage der Literaturwissenschaft selbst ist. Walter Müller-Seidel notiert: »Stets geht es dabei in den Fragen der Wertung als einem Thema der Wissenschaft auch um die Überprüfung ihrer eigenen Voraussetzungen. Darin nicht zum geringsten beruht der Wert im Verfahren der Wertung, wo immer sie betrieben wird.«³¹ Müller-Seidel spricht nicht vom Wert der Literatur, sondern vom Wert der literarischen Wertung für die Literaturwissenschaft. Die Wertung selbst hat ihre wesentliche Relevanz für die Literaturwissenschaft, weil sie zur Selbstbefragung der wissenschaftlichen Tätigkeit herausfordert, und in diesem Sinne hat die Wertung hier ihre Funktion für die Literaturwissenschaft. Aber die Funktionsbestimmung der Wertung, die ihr zweifellos zukommt, löst die Fragen der Wertung noch nicht zureichend, und ein Wechsel der Perspektive ist hier angeraten. Statt sich darauf zu konzentrieren, wie die verschiedenen Probleme auf Seiten des Wertenden beschaffen sind, interessiert hier deshalb das zu Bewertende, also der Gegenstand der literarischen Wertung, das einzelne Werk, und dies im Blick auf die Aspekte und wesentlichen Elemente, die bei der Wertung eines Werkes zu berücksichtigen sind.

Einen Katalog von »Kriterien des Urteils«, die »nicht im Subjekt, sondern im Objekt liegen«, hat Hans-Dieter Gelfert als Antwort auf die Frage

29 Siehe Heydebrand/Winko: *Einführung in die Wertung von Literatur*.

30 Mecklenburg: *Wertung und Kritik als praktische Aufgaben der Literaturwissenschaft*.

31 Müller-Seidel: *Probleme der literarischen Wertung*, S. 183.

Was ist gute Literatur? dargelegt. Ausgeschlossen werden erst einmal vier Kriterien, nämlich: Unterhaltung, Erbauung, Ergriffenheit und Aktualität, weil sie es nicht ermöglichen, »ein höherwertiges Werk von einem geringerwertigen zu unterscheiden«, denn diese Kriterien können auf beide gleichermaßen zutreffen.³² Die zwölf Kriterien für gute Bücher, so z.B. Vollkommenheit, Stimmigkeit, Expressivität oder Originalität, Komplexität und Ambiguität, beziehen sich vornehmlich auf Elemente formaler Perfektion, durch die der ästhetische Charakter eines Werkes hervorgehoben wird und seine Dominanz gegenüber so etwas wie Erbauung oder Aktualität behauptet. So vertraut und zutreffend die Betonung von Ästhetizitätsmerkmalen für die Frage literarischer Wertung zweifellos ist, so unzureichend ist es, sie allein an der Dominanz einer solchen ästhetischen Funktion auszurichten. Weitere Unterscheidungen sind hier nötig.

Zum kurzen Problemaufriss ein Beispiel: »Haribo macht Kinder froh / Und Erwachsene ebenso.« Dem Zweizeiler eignet eine gewisse ästhetische Qualität, hier ist etwas schön gesagt: regelmäßiger, vierhebiger Rhythmus, klarer Paarreim, eine gewisse Strukturiertheit der Lautlichkeit. Regeln und Normen, die uns aus anderen literarischen Werken bekannt sind, werden eingehalten. Aber genügt es, um wertvoll zu sein, dass etwas schön, ansprechend ist und eine Norm eingehalten wird? Um die Elemente, die bei einer literarischen Wertung zum Tragen kommen, zu explizieren, soll hier Jan Mukařovskýs Abhandlung *Ästhetische Funktion, Norm und ästhetischer Wert als soziale Fakten* herangezogen werden. Mukařovský unterscheidet drei Fragerichtungen: 1. die Frage nach der ästhetischen Funktion, 2. die Frage nach der ästhetischen Norm, 3. die nach dem ästhetischen Wert. Die Begriffe Funktion und Wert stehen hier nicht im Zusammenhang der Frage nach dem Wert *der* Literatur, sondern bezeichnen strukturelle Elemente, die im einzelnen literarischen Werk zu finden sind. So sehr hier insbesondere der ästhetische Wert interessiert, so wenig ist er ohne die beiden anderen Elemente von Funktion und Norm verständlich.

Die ästhetische Funktion ist ein überaus dehnungsfähiges Phänomen; »ein beliebiger Gegenstand und ein beliebiges Geschehen (ein natürliches oder vom Menschen verursachtes) können Träger der ästhetischen Funktion werden«.³³ Es gibt hier keine feste Grenze zwischen dem ästhetischen und dem außerästhetischen Bereich, die in irgendeiner Weise an der realen Eigenschaft eines Dings oder eines Geschehens festzumachen wäre; auch Kugelschreiber und Kaffeemaschinen können eine ästhetische Funktion

32 Gelfert: *Was ist gute Literatur?*, S. 53f.

33 Mukařovský: *Ästhetische Funktion, Norm und ästhetischer Wert als soziale Fakten*, S. 12.

erhalten, auch ein Werbespruch wie im Fall des Haribo-Reimes. Umgekehrt können auch Kunstwerke ihre ästhetische Funktion verlieren, wenn etwa alte Handschriften wegen Pergamentknappheit kurzerhand überschrieben werden. Deshalb ist das Gebiet der ästhetischen Funktion viel weiter als das der Künste und der Literatur. Wesentlich ist, welches Gewicht die ästhetische Funktion gegenüber anderen Funktionen hat, weshalb der Fall »literarisches Werk« dann vorliegt, wenn die ästhetische Funktion die dominierende ist.³⁴ Dort, wo sie nur zweitrangig mitläuft, handelt es sich zwar auch um etwas Ästhetisches, nicht aber um ein literarisches Werk – wie im Fall des Haribo-Reimes. Die ästhetische Funktion haftet an der isolierenden Kraft der Formgebung, geht also nicht in bloßer Mitteilung auf, sie bedeutet »eine maximale Konzentration der Aufmerksamkeit auf einen gegebenen Gegenstand«.³⁵

In das Gebiet der ästhetischen Norm fallen die Regeln, nach denen die Dominanz der ästhetischen Funktion zustande kommt. Mit ihrem Geltungsanspruch formulieren sie, wie etwas, dem eine solche Funktion zukommen kann, gemacht wird und beschaffen sein soll. Genau genommen, weist die ästhetische Norm immer auch ein Stück weit über das einzelne Werk hinaus, denn um beurteilen zu können, ob hier einer ästhetischen Norm Folge geleistet wurde, ist die Kenntnis anderer Werke vonnöten, weil an einem einzelnen eine solche Norm gar nicht erkennbar wäre. Der bloße Rekurs auf den Form-Begriff ist hier wenig hilfreich, denn eine irgendwie geartete Form wird immer aufzufinden sein, während die Diagnose, dass der Haribo-Vers die Norm des vierhebigen Trochäus mit männlichem Ausgang einhält, das Wissen um eben diese Norm voraussetzt. Freilich sagt die Einhaltung der ästhetischen Norm im literarischen Werk nichts über dessen ästhetischen Wert. Denn auch dann, wenn ein Autor sich strikt an die ästhetische Norm des Sonetts hält, kann das Ergebnis ein wertloses Gedicht sein, das bestenfalls langweilt. Woran liegt das? »Obwohl nämlich die Norm zu unbegrenzter Gültigkeit hinstrebt, begrenzt sie sich in diesem Streben selbst.«³⁶ Im Gebiet der Kunst und Literatur ist die Norm geradezu ein prominenter Bezugspunkt des Bruchs und der ästhetischen Innovation. »In der Entwicklung der Künste werden die Grundprinzipien in der Regel nicht nur nicht eingehalten, sondern wir beobachten im Gegenteil, dass

34 Ebd., S. 18.

35 Ebd., S. 32f.

36 Ebd., S. 38.

Epochen, die zu ihrer möglichst strengen Einhaltung tendieren, von anderen abgelöst werden, die weitgehend gegen sie verstoßen.«³⁷

Gerade der Bruch mit Normen ist ein wichtiges Mittel der Wirkung der Literatur, während ihre rückhaltlose Einhaltung in den Kitsch führen kann, so dass, folgen wir Mukařovský, literarische Werke mehr oder weniger, aber prinzipiell immer gegen ästhetische Normen verstoßen und solche Normbrüche dann wiederum zur Bildung neuer ästhetischer Normen führen. Diese neue Normbildung vollzieht sich nicht überall, sondern in einem spezifischen, abgrenzbaren Gebiet: »Die hohe Kunst ist die Quelle und die Erneuerin der ästhetischen Normen; es gibt neben ihr noch andere Gebilde des Künstlerischen (z.B. die Salon-, Boulevard- und Volkskunst), doch übernehmen diese in der Regel von der hohen Kunst die bereits ausgebildete Norm.«³⁸ Dabei können sich ästhetische Normen aus Kunst und Literatur bis in das Alltagsleben hinein ausbreiten. Die Dialektik von Norm und Normbruch – bis hin zur Hässlichkeit – zeigt sich aber im Gebiet der Künste und der Literatur in besonders ausgeprägter Weise, weil sie für eine Dynamisierung des literarischen Werkes sorgt und ein Moment des ›Missfallens‹ provoziert, das vor der scheinhaft-schönen Glätte des Kitsches schützt. Insofern orientieren Norm und ihr Bruch die Dominanz der ästhetischen Funktion. Aber es gibt darüber hinaus ein »Verhältnis zwischen der ästhetischen Norm und den anderen Normen«,³⁹ die das Wertbewusstsein einer Gesellschaft, Schicht oder Gruppe formieren, sodass ästhetische Normbrüche zum Skandal werden und moralische Bewertungen provozieren können – wie etwa die gegenwärtig schlechten Zeiten für Satire und Parodie ebenso hinlänglich deutlich machen wie die Ablehnung literarischer Werke mit der Begründung, dass darin auf eine bestimmte Weise von etwas geschrieben wird, was die eigenen Gefühle und normativen Orientierungen verletzt, also irgendwie feindlich ist. Hinsichtlich der literarischen Wertung ist mit Mukařovský – durchaus soziologisch gedacht – zu fragen, »ob in einer gegebenen sozialen Umwelt die ästhetische Norm nach einer Vorherrschaft über andere Normen strebt, oder ob sie umgekehrt eine Neigung zur Unterordnung unter das Gesamtsystem der Normen offenbart.«⁴⁰ Nicht in jeder sozialen Umwelt ist ein ästhetischer Normbruch moralisch aushaltbar, aber das Element der ästhetischen Norm

37 Ebd., S. 42.

38 Ebd., S. 50.

39 Ebd., S. 65.

40 Ebd., S. 69.

bzw. des Normbruchs gehört zum Gebiet der literarischen Wertung – womit noch keine Aussage über den ästhetischen Wert getroffen ist.

Der ästhetische Wert lässt sich nicht auf der Basis der ästhetischen Funktion bestimmen, denn der Bereich dieser Funktion ist größer als der des ästhetischen Werts. Er lässt sich ebenso wenig über die ästhetische Norm bestimmen, denn die Erfüllung der Norm ist keine Garantie des ästhetischen Werts – so wichtig beide auch für die Wertung eines Werkes sind. Ebenso Überzeugungen entgegen, wonach sich der ästhetische Wert eines Werkes der subjektiven Wertschätzung verdanke, wie die Strategie zurückweisend, Fragen nach dem Wert zu Problemen des Wertenden zu machen, insistiert Mukařovský darauf, dass sich der ästhetische Wert objektiv bestimmen lässt. Zwar ist evident, dass es eine Wandelbarkeit des ästhetischen Werts gibt, aber die Tatsache, dass sich dieser Wert historisch verändert, bedeutet keineswegs, dass der ästhetische Wert eines Werkes nicht bestimmbar wäre.

Mukařovskýs Lösung führt über eine semiologische Reflexion – also über den Zeichencharakter des Kunstwerks. Zunächst haben Zeichen Mitteilungsfunktionen, sie weisen auf etwas hin und dienen der Verständigung. Das künstlerische Zeichen (im Sinne des Kunstwerks als Ganzem) hat zwar – und dies ganz besonders bei den thematischen Künsten, speziell also der Literatur – auch eine Mitteilungsfunktion, aber diese ist zweitrangig gegenüber der ästhetischen Funktion. Ginge es kurzerhand um Mitteilung, wäre es nicht nötig, ein Gedicht oder ein Drama zu schreiben oder zu lesen. Da es nicht um bloße Mitteilung geht, ist die Beziehung des Werks zur Wirklichkeit auch nicht im Gebiet einer Inhaltsübermittlung angesiedelt, sondern fällt an das der formalen Elemente, wobei es sich nicht um einen Form-Inhalt-Antagonismus handelt, sondern um die formale Dimension als Bedeutungsträger. Die formalen Elemente des Werks sind »semantische Faktoren: an sich sind sie nicht mit einer bestimmten Sache durch eine sachliche Bezogenheit verbunden, sondern sie sind [...] Träger einer potenziellen semantischen Energie, die, indem sie aus dem Werk als einem Ganzen ausstrahlt, eine bestimmte Einstellung zur Welt der Wirklichkeit anzeigt.«⁴¹ Einstellungen zur Welt und zur Wirklichkeit sind Gegenstände von Wertungen, weil sie für alle Subjekte von außerordentlicher Bedeutung sind.

Im Unterschied zu natürlichen Personen aber kann das literarische Werk viel mehr Werte anzeigen, aufnehmen und auf durchaus konfliktuöse Weise miteinander in Berührung bringen. Letztlich ist das Kunstwerk eine Ansammlung von Werten, genauer: von außerästhetischen Werten. »Wenn

41 Ebd., S. 96.

die sachlichen Beziehungen, die das Kunstwerk angeknüpft hat, die Art und Weise betreffen, wie das Individuum und das Kollektiv sich zur Wirklichkeit einstellen, wird es offenbar, dass für unsere Belange die Frage der im Kunstwerk enthaltenen außerästhetischen Werte besonderes Gewicht erhält.«⁴² Ob es der Wille zur Kühnheit, zur Sanftmut, zum Protest, zur Freiheit, zur Gerechtigkeit, zur Aufrichtigkeit oder was auch immer ist – das literarische Werk vermag all diese Werte in sich zu versammeln und ihrer mehr auszuhalten, als dies ein einzelner Mensch vermag, weil literarische Werke nicht leben müssen. Folgen wir Mukařovský, so liegt der ästhetische Wert eines Werkes in der Menge außerästhetischer Werte; es ist nichts anderes als die dynamische Ganzheit der im Werk angesiedelten außerästhetischen Werte. Dort, wo ein Werk die Orientierung an nur einem Wert herausstellt, sinkt sein Wert; in solchen Fällen handelt es sich um Pädagogik oder Kitsch, während ästhetisch wertvolle Werke dramatische Spannungen zwischen Wertantinomien aushalten. Schlechte Texte können »nicht als interessant erwiesen werden«, weil sie kein interpretationsbedürftiges Kombinations- und Spannungsgefüge konfliktuöser Wertorientierungen aufweisen, sie sind allenfalls »interessante Belege (Dokumente) für außerästhetische Belange«.⁴³ Zur Leistung guter Literatur hingegen gehört, so Reemtsma unmissverständlich, die »Abwertung weltanschaulicher Konsenspotentiale«, und dies »wird nota bene dem Kunstwerk als Qualität zugeschrieben und nicht den Mitgliedern einer Gruppe«. Gegenüber dem Impuls, diese Zuschreibung »einfach konstruktiv aufzulösen à la ›die Schönheit liege allein im Auge des Betrachters‹ oder ein Text sei die ›Summe seiner Lektüren‹«, wird das Quale des ästhetischen Werts objektiv bestimmt: »einige Kunstwerke haben diese Eigenschaft«.⁴⁴

Dass es deshalb gilt, vor »ästhetischen Urteilen und Wertungen nicht zurück[zu]schrecken«, hat Moritz Baßler im Blick auf die Gegenwartsliteratur gezeigt.⁴⁵ Der Kritik anheim fällt dabei genau jene Literatur, die die Lebens- und Weltanschauungen der Leserschaft voraussetzt und affirmiert, ohne sie mit ästhetischen Mitteln neu beschreiben zu können, sodass mehr oder minder »Wohlfühltexte« mit »bewohnbaren Strukturen« entstehen, die »ästh-ethische Stilgemeinschaften« und Gruppen bedienen.⁴⁶ In der Literatur des gegenwärtigen »populären Realismus«, von Baßler mit Umberto

42 Ebd., S. 98.

43 Reemtsma: *Deduktion der Geschmacksurteile*, S. 248.

44 Ebd., S. 244f.

45 Baßler: *Populärer Realismus*, S. 197.

46 Ebd., S. 200, 139, 208.

Eco als ›Midcult‹ bezeichnet, entfällt die Spannung zwischen der Welt, von der erzählt wird, und den literarischen Verfahrensweisen ihrer Darstellung, sodass es hier »nicht mehr die Regel ist, zwischen ästhetischen und weltanschaulichen Argumenten zu differenzieren«.⁴⁷

Jedes literarische Werk hat immer auch den Charakter einer Mitteilung – und darin besteht jener ›Sitz im Leben‹, der jeder Mitteilung innewohnt – aber sein spezifischer ästhetischer Wert liegt darin, »daß hier die ästhetische Funktion, die über die mitteilende Funktion dominiert, das Wesen der Mitteilung verändert hat«.⁴⁸ Deshalb tangieren Fragen ästhetischer Wertung schließlich das Verhältnis von Ästhetik und Ethik. Die »Freiheit von ideologischer Wertbefrachtung« ist auf die Kunst einer ästhetischen Distanzierung des Sitzes von Wertorientierungen im Leben angewiesen, sodass literarisierte Wertantinomien immerhin vor den Gefahren einer »Verwechslung des Ästhetischen mit dem Ethischen«⁴⁹ und der geruhsamen Sesshaftigkeit im Sessel platzhaltender Moralität bewahren können. Literarische Werke vermehren Komplexität auf eine Weise, wie wir sie nur aus der Literatur kennen und möglicherweise auch nur dort als zivilisatorischen Luxus aushalten können. Worin literarische Wertung besteht, lässt sich nun genauer formulieren: Sie bezieht sich auf die drei Elemente des literarischen Werkes: auf die ästhetische Funktion und die Frage ihrer Dominanz; auf die ästhetische Norm und die Phänomene des Normbruchs; schließlich auf den ästhetischen Wert, der an der Menge und der Dynamik außerästhetischer Werte im Werk gemessen wird.

Die Frage nach dem Wert *der* Literatur in ihrer wesentlichen Bedeutung ist, und das wollten wir zeigen, davon zu unterscheiden. Als ein nicht-verwertbarer Wert hat *die* Literatur ihren Platz unter den Spielarten der Verschwendung und Verausgabung, die alle Gesellschaften jenseits von Nützlichkeit ausbilden. Die Existenz dieser Art von Wert ist unabhängig von allen konkreten literarischen Einzelwertungen, und er scheint auch nicht auf die Existenz einer ›modernen Gesellschaft‹ angewiesen zu sein. Der politische Anthropologe Pierre Clastres schreibt über den nächtlichen Gesang der Guayaki-Jäger, »daß außer der Zufriedenheit, die der Gesang den Jägern verschafft, er ihnen – ohne daß sie es wissen – das Mittel liefert, dem sozialen Leben zu entrinnen, indem sie den Tausch verweigern, der es begründet«. Im Gesang die Sprache, »das Modell des Kommunikationsuniversums« verwendend, wird deren »Kommunikationsfunktion« verlassen,

47 Ebd., S. 209.

48 Mukařovský: *Ästhetische Funktion, Norm und ästhetischer Wert als soziale Fakten*, S. 86.

49 Gelfert: *Was ist gute Literatur*, S. 206f.

die Wörter sind »für sich selbst ihr eigener Zweck«. Dieses »Gelten des gesprochenen Worts als Wert« markiert die »Verkehrung des Sinns in Wert«, was für die Guayaki-Jäger der »Geburtsort der Götter« war.⁵⁰

Literaturverzeichnis

- Albrecht, Clemens: *Die Halbwertszeit der Kultur. Kulturosoziologie zwischen Geistes- und Kulturwissenschaft*. »Sociologia Internationalis«, H. 1, Jg. 47 (2009), S. 39–55.
- Bartl, Andrea; Famula, Marta: *Einleitung*. In: *Vom Eigenwert der Literatur. Reflexionen zu Funktion und Relevanz literarischer Texte*. Hgg. Andrea Bartl, Marta Famula. Würzburg: Königshausen und Neumann 2017, S. 11–21.
- Baßler, Moritz: *Populärer Realismus. Vom International Style gegenwärtigen Erzählens*. München: Beck 2022.
- Bataille, Georges: *Die Literatur und das Böse*. München: Matthes und Seitz 1987.
- Bataille, Georges: *Der verfemte Teil*. In: ders.: *Das theoretische Werk 1. Die Aufhebung der Ökonomie*. Mit einer Studie von Gerd Bergfleth. München: Rogner und Bernhard 1975, S. 33–234.
- Bataille, Georges: *Die vorgeschichtliche Malerei. Lascaux oder die Geburt der Künste*. Genf: Skira 1955.
- Bataille, Georges: *Der Begriff der Verausgabung*. In: ders.: *Das theoretische Werk 1. Die Aufhebung der Ökonomie*. München: Rogner und Bernhard 1975, S. 9–31.
- Bourdieu, Pierre: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1999.
- Clastres, Pierre: *Staatsfeinde. Studien zur politischen Anthropologie*. Konstanz: Konstanz University Press 2020.
- Doganova, Liliana; Giraudeau, Martin; Helgesson, Claes-Fredrik u.a.: *Valuation Studies and the Critique of Valuation*. »Valuation Studies« 2(2) (2014), S. 87–96.
- Gelfert, Hans-Dieter: *Was ist gute Literatur? Wie man gute Bücher von schlechten unterscheidet*. 3., überarb. Aufl. München: Beck 2010.
- Genz, Julia: *Diskurse der Wertung. Banalität, Trivialität, Kitsch*. München: Fink 2011.
- Guillory, John: *Cultural Capital. The Problem of Literary Canon Formation*. Chicago, London: University of Chicago Press 1993.
- Hauser, Arnold: *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. München: Beck 1973.
- Heydebrand, Renate von (Hg): *Kanon Macht Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildung*. DFG-Symposion 1996 (=Germanistische Symposien – Berichtsbände 19). Stuttgart, Weimar: Metzler 1998.
- Heydebrand, Renate von; Winko, Simone: *Einführung in die Wertung von Literatur. Systematik, Geschichte, Legitimation*. Paderborn: Schöningh 1996.
- Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilkraft*. Stuttgart: Reclam 1995.
- Karpenstein-Eßbach, Christa: *Georges Bataille (1897–1962). Ein Denken der Transgression*. In: *Culture Club. Klassiker der Kulturtheorie*. Hgg. Martin Ludwig Hofmann, Tobias F. Korta, Sibylle Niekisch. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2004, S. 127–144.
- Krüger, Anne K.: *Soziologie des Wertens und Bewertens*. Bielefeld: transcript 2022.

50 Clastres: *Staatsfeinde*, S. 94ff.

- Löffler, Sigrid: *Was gilt heute in der Literatur? Der literarische Kanon im postkanonischen Zeitalter*. In: *Was wir lesen sollen. Kanon und literarische Wertung am Beginn des 21. Jahrhunderts*. Hgg. Stefan Neuhaus, Uta Schaffers. Würzburg: Königshausen und Neumann 2016, S. 23–35.
- Mecklenburg, Norbert: *Wertung und Kritik als praktische Aufgaben der Literaturwissenschaft*. In: *Literaturkritik und literarische Wertung*. Hg. Peter Gebhardt. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980, S. 388–411.
- Minder, Robert: *Kultur und Literatur in Deutschland und Frankreich*. Frankfurt/M.: Insel 1962.
- Moretti, Franco: *Kurven, Karten, Stammbäume. Abstrakte Modelle für die Literaturgeschichte*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2009.
- Moretti, Franco: *Falsche Bewegung. Die digitale Wende in den Literatur- und Kulturwissenschaften*. Göttingen: Konstanz University Press 2022.
- Mukařovský, Jan: *Ästhetische Funktion, Norm und ästhetischer Wert als soziale Fakten*. In: ders.: *Kapitel aus der Ästhetik*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1970, S. 7–112.
- Müller-Seidel, Walter: *Probleme der literarischen Wertung. Über die Wissenschaftlichkeit eines unwissenschaftlichen Themas*. Stuttgart: Metzler 1965.
- Neuhaus, Stefan: *Orientierung und Kontingenz. Variablen des Diskurses über literarische Wertung und Kanonbildung*. In: *Was wir lesen sollen. Kanon und literarische Wertung am Beginn des 21. Jahrhunderts*. Hgg. Stefan Neuhaus, Uta Schaffers. Würzburg: Königshausen und Neumann 2016, S. 39–59.
- Neuhaus, Stefan, Uta Schaffers: *Was wir lesen sollen. Fragen der Kanonbildung und der Wertungskompetenz am Beginn des 21. Jahrhunderts*. In: *Was wir lesen sollen. Kanon und literarische Wertung am Beginn des 21. Jahrhunderts*. Hgg. Stefan Neuhaus, Uta Schaffers. Würzburg: Königshausen und Neumann 2016, S. 11–21.
- Reemtsma, Jan Philipp: *Deduktion der Geschmacksurteile*. »Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes«: *Schlechte Literatur*. 51. Jg. (2004), H. 3, S. 242–249.
- Stenzel, Jürgen: *Vorschule der literarischen Wertung*. Göttingen: Wallstein 2022.
- Weber, Max: *Wissenschaft als Beruf*. In: ders.: *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*. Hgg. Johannes Winckelmann. Tübingen: Mohr 1988, S. 582–613.
- Wutz, Herbert: *Zur Theorie der literarischen Wertung*. In: *Literaturkritik und literarische Wertung*. Hg. Peter Gebhardt. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980, S. 163–187.

Ana Jurić | a_juric@net.hr

Geschlechtergerechte Sprache – ein Überblick

Seit über 40 Jahren wird sowohl in der Sprachwissenschaft als auch in der Öffentlichkeit über eine geschlechtergerechte und nichtsexistische Sprache diskutiert. Das Thema führt nach wie vor sowohl unter Fachleuten als auch unter Laien und Laiinnen zur Polarisierung. Auch infolge der neueren MeToo-Bewegung, mit der auf sexuellen Missbrauch von und Gewalt gegen Frauen aufmerksam gemacht wurde, die sich inzwischen zu einer globalen Auseinandersetzung um die Gleichberechtigung von Frauen und Männern in der heutigen Gesellschaft entwickelt hat, wird die Frage der Gleichstellung und -Behandlung von Frauen und Männern in der Sprache erneut zu einem aktuellen gesellschaftlichen Thema.

Die Forderung nach einer geschlechtergerechten Sprache ist mit jener nach einer geschlechtergerechten Gesellschaft verbunden und kann daher nicht ausschließlich aus linguistischer Sicht betrachtet werden. Die gesellschaftlichen Verhältnisse werden in der Sprache erkennbar – in der Art und Weise, wie über Frauen gesprochen wird, wie sie selbst sprechen oder zu sprechen haben, sowie in der Lexik, die ihnen zur Verfügung steht, um ihre weibliche Identität auszudrücken.

Geschlechtergerechte Sprache ist seit mehreren Jahrzehnten ein in Sprachwissenschaft und Gesellschaft intensiv diskutiertes Thema. Die aus der Frauenbewegung hervorgegangene Beschäftigung mit diesem Thema führte zur Entwicklung der feministischen Sprachwissenschaft, deren Anliegen es ist, die Sichtbarkeit und Gleichbehandlung der Frauen in der Sprache zu gewährleisten, was durch nichtsexistische und geschlechtergerechte Sprache zu erzielen wäre. Der Beitrag gibt einen Überblick über die Entwicklung der deutschen feministischen Sprachwissenschaft und die Möglichkeiten geschlechtergerechten Sprachgebrauchs.

Da im Kampf um eine gleichberechtigte Stellung in der Gesellschaft viele Fortschritte erzielt worden sind, sollten diese – so die Perspektive der gendersensiblen Sprachkritik – auch in der Sprache ersichtlich sein. Jedoch scheint, wie auch im Hinblick auf die Gleichberechtigung und -Behandlung der Geschlechter in der Gesellschaft insgesamt, auch in der Sprache noch immer Bedarf an Aufklärung und Verbesserung zu bestehen.

Was genau versteht man unter geschlechtergerechter Sprache? Auf welche Art und Weise werden Sprache und Sprachgebrauch geschlechtergerecht? Wie wird die Bedeutung geschlechtergerechten Sprachgebrauchs begründet und seine Verbindung mit der Identität des Menschen nachgewiesen?¹ Dieser Beitrag soll nicht nur Antworten auf diese Fragen geben, sondern auch einen skizzenhaften Einblick in die Geschichte der Auseinandersetzung mit dem unterschiedlichen Sprachverhalten der Geschlechter, in die Geschichte der Forderung nach geschlechtergerechter Sprache und der daraus folgenden feministischen Sprachwissenschaft sowie in die zur Verfügung stehenden sprachlichen Möglichkeiten, die eine geschlechtergerechte Sprache gewährleisten.

1. Sprache und Geschlecht

Die Forderung nach einer gerechteren und nichtsexistischen Sprache ist aus der Frauenbewegung der 1970er Jahre hervorgegangen;² das Thema Sprache und Geschlecht war jedoch kein neuer Gegenstand linguistischer Untersuchungen. Die ersten Unterschiede im Sprachgebrauch zwischen Frauen und Männern wurden im 17. Jahrhundert in Berichten europäischer Kaufleute und Reisender in außereuropäische Länder verzeichnet. Diesen Berichten nach würden Frauen bestimmter Stämme eine andere Sprache als die Männer sprechen.³ Eine mögliche Erklärung für den Ursprung dieser Unterschiede waren Eroberungszüge, in denen die Männer der eroberten Völker getötet, während die Frauen verschont wurden. Die eroberten Frauen weigerten sich jedoch, die Sprache ihrer Eroberer anzunehmen und behiel-

1 Inzwischen bezieht sich das Thema der geschlechtergerechten Sprache nicht nur auf Frauen, sondern auch auf nichtbinäre Personen. In diesem Zusammenhang spricht man von gendergerechter Sprache, die durch bestimmte Formen der Personenbezeichnung die Sichtbarkeit aller Gender in der Sprache gewährleistet. Dieser Beitrag beschränkt sich jedoch auf die Forderung nach geschlechtergerechtem Sprachgebrauch und seiner Auswirkungen im Hinblick auf Frauen.

2 Vgl. Samel: *Einführung in die feministische Sprachwissenschaft*, S. 21.

3 Ebd., S. 24.

ten ihre alte Sprache bei, die sie von Mutter zu Tochter weitervererbten.⁴ Weitere festgestellte Unterschiede beziehen sich auf die Lexik. So vermieden Berichten nach die Frauen der Bantuvölker unter gewissen Umständen den Gebrauch bestimmter Wörter, die von Männern genutzt wurden, um die Geister nicht zu erzürnen. Diese lexikalischen Unterschiede sind auf Worttabus zurückzuführen, da der Gebrauch bestimmter Wörter von Frauen mit dem Glauben verbunden war, dadurch würde ein Unheil geschehen.⁵ Aus der Beschäftigung mit den verschiedenen Unterschieden und ihrer Verzeichnung entwickelte sich der Begriff der sogenannten ›Frauensprache‹.⁶

Unterschiede im Sprachgebrauch von Frauen und Männern nicht-europäischer Völker wurde danach auch in den europäischen Sprachen festgestellt und untersucht, der Begriff ›Frauensprache‹ auch in Bezug auf europäische Sprachen übernommen. Es muss jedoch betont werden, dass es sich dabei um keine gesonderte, ausschließlich von Frauen gesprochene Sprache handelt, sondern lediglich um lexikalische, syntaktische und stilistische Unterschiede im jeweiligen Sprachgebrauch und der Sprache von Frauen und Männern.⁷ Die festgestellten Unterschiede entwickelten sich mit der Zeit zu Stereotypen über weiblichen und männlichen Sprachgebrauch. So verankerte sich die Auffassung, dass Frauen viel reden und wenig sagen, während Männer hingegen nicht viel reden, das Gesagte jedoch größere Kraft und größeren Wert hat.⁸ Als ein weiteres typisch weibliches Sprachverhalten wurde das Sprechen in unvollendeten Sätzen angeführt. Die Erklärung hierfür war: Frauen sprechen, ohne vorher nachgedacht zu haben. Frauen würden außerdem zu Übertreibungen neigen, was im Gebrauch von intensivierenden Adjektiven bzw. Adverbien ersichtlich sei. Sie würden vor vulgären Ausdrücken zurückschrecken und eine gepflegte Sprache bevorzugen. Außerdem seien Frauen konservativer im Hinblick auf sprachliche Innovationen, welche hauptsächlich Männern zu verdanken seien. Im Allgemeinen sei der weibliche Wortschatz nicht so umfangreich wie der männliche, weshalb sich von Frauen verfasste Bücher besser zum Erwerb einer Fremdsprache eignen würden, weil die männliche Sprache eher seltene Wörter, technische Ausdrücke und Dialektwörter beinhalte.⁹ Diese ersten Beschreibungen der Unterschiede zwischen dem weiblichen und männlichen Sprachgebrauch wurden durch die angebliche intellek-

4 Jespersen: *Language*, S. 237.

5 Ebd., S. 239.

6 Vgl. Samel: *Einführung in die feministische Sprachwissenschaft*, S. 23.

7 Vgl. ebd., S. 27.

8 Trömel-Plötz: *Die beste Frau*, S. 47.

9 Vgl. Jespersen: *Language*, S. 242–250.

tuelle Unterlegenheit der Frauen bzw. die intellektuelle Überlegenheit der Männer erklärt.¹⁰

Wenn bedacht wird, dass die damaligen Beschreibungen und Erklärungen des unterschiedlichen Sprachgebrauchs Männern zu verdanken sind, und außerdem berücksichtigt wird, dass Männer zu dieser Zeit eine weit bessere, sogar dominante gesellschaftliche Stellung hatten, liegt der Schluss auf der Hand, dass nicht nur die Erklärungen sondern auch die Ursachen des unterschiedlichen Sprachverhaltens nicht geschlechterbedingt sind, sondern auf die unterschiedlichen gesellschaftlichen Stellungen und Machtverhältnisse der Geschlechter zurückzuführen sind.

2. Sprache und Macht

Die gesellschaftlichen Machtverhältnisse der Geschlechter wurden in den 1970er Jahren durch die neue Frauenbewegung auf breiter Ebene in Frage gestellt. Damals wurde in Anlehnung an den Begriff ›Rassismus‹, der in der Bürgerrechtsbewegung der 1950er und 1960er Jahre in den USA für die Unterdrückung von Minderheiten geläufig war, für die Unterdrückung aufgrund des Geschlechts der Begriff ›Sexismus‹ geprägt.¹¹ Im Mittelpunkt des Interesses der Frauenbewegung steht die Unterdrückung der Frauen in der patriarchalisch geprägten und von Männern bestimmten Gesellschaft, in der Frauen in allen Facetten ihres Lebens machtlos, vom Mann abhängig und aus der männlichen Sichtweise bestimmt sind.¹² Im Kampf um die Gleichberechtigung und Gleichstellung der Frauen in einer von Männern dominierten und geprägten Gesellschaft ist die Frauenbewegung vom Austausch von Erfahrungen und der Suche nach dem spezifisch Weiblichen gekennzeichnet, weshalb die Theoriebildung zu ihrem Schwerpunkt wird.¹³ Da sich der Sexismus auch in der Sprache manifestiert, rücken Sprache und Sprechen in den Mittelpunkt der weiblichen Selbstfindung, wodurch das Thema sexistische Sprache zu einem neuen Forschungsgebiet innerhalb der Sprachwissenschaft wird. Die Beschäftigung mit sexistischem Sprachgebrauch und geschlechtsspezifischen Sprechen soll bessere Lebensumstände für Frauen schaffen und zukünftigen (Frauen-)Generationen den Weg zur Gleichberechtigung erleichtern.¹⁴

10 Ebd., S. 253.

11 Samel: *Einführung in die feministische Sprachwissenschaft*, S. 17.

12 Ebd., S. 18.

13 Ebd.

14 Ebd., S. 21.

Ende der 1970er Jahre – in Anknüpfung an Robin Lakoff und ihre 1973 veröffentlichte Analyse sexistischer Sprache und sexistischen Sprachgebrauchs in Bezug auf das Englische¹⁵ – beginnt auch in der Bundesrepublik Deutschland die Beschäftigung mit dem Thema Sprache und Geschlecht. Als Pionierinnen der deutschen feministischen Sprachwissenschaft gelten allen voran Senta Trömel-Plötz und Luise F. Pusch. In ihrem 1978 veröffentlichten Artikel *Linguistik und Frauensprache* gibt Trömel-Plötz einen Überblick über das neue Forschungsgebiet. Eine ihrer Hauptthesen ist, dass die Veränderung der Machtverhältnisse zwischen Frauen und Männern durch die Änderung der Sprache bewirkt werden kann.¹⁶ Der Artikel traf auf heftige Kritik, vor allem vonseiten der männlichen Leser. Als Reaktion auf die Kritik veröffentlicht Pusch 1979 den Artikel *Der Mensch ist ein Gewohnheitstier, doch weiter kommt man ohne ihr*, in dem sie Trömel-Plötzs Ansicht verteidigt, dass das Deutsche wie auch andere westliche Sprachen sexistisch geprägt ist.

Was genau umfasste die feministische Kritik der Sprache? Das Hauptanliegen der feministischen Sprachkritik bestand darin, Sexismus in der deutschen Sprache aufzudecken, vor allem wie Frauen verdeckt sprachlicher Gewalt ausgesetzt sind und durch Sprache unterdrückt werden.¹⁷ Der Definition nach ist Sprache sexistisch, »[...] wenn sie Frauen und ihre Leistungen ignoriert; sie ist sexistisch, wenn sie Frauen in Abhängigkeit von oder Unterordnung zu Männern beschreibt und wenn sie Frauen nur in stereotypen Rollen zeigt; sie ist sexistisch, wenn sie Frauen durch herablassende Ausdrücke demütigt und lächerlich macht.«¹⁸ Mit anderen Worten, die Funktion sexistischer Sprache ist, andere zu definieren und zu unterdrücken.¹⁹ Da Sprache ein diskursives Instrument gesellschaftlichen Handelns ist, spiegelt sexistische Sprache den gesellschaftlichen Sexismus wider, bzw. durch den Gebrauch sexistischer Sprache kommt die gesellschaftliche (Über)macht der Männer gegenüber Frauen zum Ausdruck.²⁰ Deshalb ist das Anliegen der feministischen Sprachkritik kein rein sprachliches, es ist ebenso ein gesellschaftliches. Die Änderung des Sprachgebrauchs soll auch einen gesellschaftlichen Umschwung auslösen, da die Veränderung der eigenen Sprache die Veränderung der Person und damit auch eine Verän-

15 Vgl. hierzu ausführlich: Lakoff: *Language and Woman's Place*.

16 Trömel-Plötz: *Frauensprache*, S. 8.

17 Vgl. Samel: *Einführung in die feministische Sprachwissenschaft*, S. 41f.

18 Hellinger/Bierbach: *Eine Sprache für beide Geschlechter*.

19 Trömel-Plötz: *Frauensprache*, S. 13.

20 Hellinger: *Empfehlungen*, S. 276.

derung der gesellschaftlichen Verhältnisse bzw. Sichtweisen bewirkt.²¹ In der Untersuchung der deutschen Sprache wurden sexistische Elemente vor allem in zwei Bereichen festgestellt. Einerseits im Sprachsystem durch die historisch verankerte Betonung des Männlichen als Norm, und andererseits im Sprachgebrauch bzw. in Sprechhandlungen als diskriminierende Akte und Gesprächsstile.²²

Das Männliche als Norm in der Sprache ist auf die dominante männliche Stellung in der Gesellschaft zurückzuführen. Diesbezüglich wird vor allem der Gebrauch des sogenannten generischen Maskulinums kritisiert, weil es Frauen das Gefühl vermittelt, ausgeschlossen, nicht angesprochen und in der Sprache unsichtbar zu sein. Sogar wenn Frauen in einer gemischtgeschlechtlichen Menschengruppe in der Mehrheit sind, genügt nur ein Mann, um alle Personen mit dem generischen Maskulinum zu umfassen.²³ Der Gebrauch von männlichen Nomina und Pronomina für gemischtgeschlechtliche Menschengruppen wird dadurch begründet, dass es in der Sprache immer so war und dass Frauen mitgemeint sind, obwohl sie nicht ausdrücklich erwähnt werden. Jedoch ist das generische Maskulinum auf keinerlei grammatischer Regel begründet; es ist gesellschaftlich bedingt und eine Gewohnheit der Sprechenden.²⁴ Als besonders problematisch gilt der Gebrauch des generischen Maskulinums bei Personen- und Berufsbezeichnungen. Sollten sich Frauen dabei mitgemeint oder ausgeschlossen fühlen? Das generische Maskulinum ist nämlich nicht eindeutig, es kann immer auf zweierlei Art und Weise interpretiert werden. Einerseits sind seine Referenten ausschließlich Männer, andererseits, wenn es als generisch gebraucht angesehen wird, besteht die Möglichkeit, dass auch Frauen als Referentinnen in Frage kommen. Oft reicht der Kontext einer Äußerung nicht aus, um eindeutig festzustellen, ob es sich um ein generisch gebrauchtes oder ein ›reines‹ Maskulinum handelt. Wie Pusch hervorhebt, kann ein Satz wie »Die Berliner sind schlagfertig.« auf zweierlei Weisen interpretiert werden: bezogen auf alle Berliner Männer oder auf alle Berliner Männer und Frauen.²⁵ Der Gebrauch des generischen Maskulinums stellt daher nur einen eventuellen Einbezug von Frauen dar, ist jedoch keine Garantie dafür, dass Frauen auch wirklich Referentinnen der männlichen Personenbezeichnung sind.

21 Trömel-Plötz: *Frauensprache*, S. 13.

22 Vgl. Diewald/Nübling: »Genus – Sexus – Gender«, S. 7.

23 Vgl. Pusch: *Das Deutsche als Männersprache*, S. 11; Pusch: *Der Piloterich*, S. 43.

24 Vgl. Pusch: *Von Menschen und Frauen*, S. 15–19.

25 Vgl. Pusch: *Der Mensch ist ein Gewohnheitstier*, S. 27.

Das generische Maskulinum ist ein typisches Beispiel der Widerspiegelung der gesellschaftlichen Realität in der Sprache. Dass es besonders für Berufsbezeichnungen genutzt wird, ist gesellschaftlich bedingt und geht auf die Tatsache zurück, dass Frauen bis Anfang des 20. Jahrhunderts nur einen begrenzten Zugang zum Arbeitsmarkt hatten. Eine Ausnahme waren Lehrerinnen, jedoch nur, solange sie unverheiratet waren.²⁶ Die veränderten gesellschaftlichen Umstände im Hinblick auf die weibliche Berufstätigkeit sollten auch in der Sprache ersichtlich sein, jedoch werden durch den Gebrauch des generischen Maskulinums die gesellschaftlichen Leistungen der Frauen in der Sprache unsichtbar gemacht.²⁷ Es besteht kein Grund dafür, dass Frauen eine männliche Berufsbezeichnung nutzen, insbesondere da im Deutschen durch die Movierung mit ›-in‹ zu den männlichen Berufsbezeichnungen weibliche Entsprechungen geformt werden können. Auch müssen sie sich nicht damit zufriedengeben, dass sie mit männlichen Personen- und Berufsbezeichnungen mitgemeint sind, da umgekehrt Männer nicht mit weiblichen Berufsbezeichnungen mitgemeint werden wollen, weil diese oft abwertend wirken und einen niedrigeren Rang als die männlichen Entsprechungen nahelegen.²⁸ Das beweisen die Berufsbezeichnungen ›Hebamme‹ und ›Krankenschwester‹, zwei vorwiegend von Frauen ausgeübte Berufe. Nachdem auch Männer in diesen Beruf einstiegen, mussten die entsprechenden männliche Berufsbezeichnungen ›Geburtshelfer‹ und ›Krankenpfleger‹ eingeführt werden, damit Männer ja nicht als feminin und zweitrangig gekennzeichnet würden, weil sie einen ›weiblichen‹ Beruf ausüben.²⁹ Frauen andererseits sollten nicht auf weiblichen Berufsbezeichnungen bestehen, denn Ärztinnen, Professorinnen und Bäckerinnen seien doch mitgemeint, wenn vom Arzt, Professor oder Bäcker die Rede ist. Das Problem ist jedoch, wie gesagt, dass dies nicht immer eindeutig ist, da der Gebrauch des generischen Maskulinums die Kohärenz der Aussage beeinflusst, weil es auf zweierlei Art und Weise interpretiert werden kann. Das wiederum führt dazu, dass ein Sprechakt nicht gelingt, wenn Frauen sich nicht angesprochen fühlen.³⁰ Geschlechtergerechte Sprache ist deshalb insbesondere in Bezug auf Personen- und Berufsbezeichnungen wichtig, weil dadurch die Identifikation und der Erhalt der Identität einer Person gesichert ist. In Bezug auf Frauen schaffen entsprechende Personen- und

26 Vgl. Karl: *Die Geschichte der Frauenbewegung*, S. 24.

27 Erfurt: *Feministische Sprachpolitik*, S. 707.

28 Ebd.

29 Vgl. Pusch: *Frauen entpatrifizieren die Sprache*, S. 101.

30 Trömel-Plötz: *Gibt es eine Frauensprache?*, S. 37.

Berufsbezeichnungen eine Übereinstimmung der weiblichen Identität und der gesellschaftlichen Realität.³¹

Die von feministischen Linguistinnen vorgeschlagenen Lösungen zur Vermeidung des generischen Maskulinums umfassten, unter anderem, die Doppelnennung, das generische Femininum, bei dem Männer mitgemeint sind, und die Neutralisierung durch den Gebrauch des Neutrums für beide Geschlechter.³²

Außer im Gebrauch des generischen Maskulinums ist die gesellschaftliche Übermacht der Männer auch in der Lexik ersichtlich, die für die Bezeichnung von Frauen genutzt wird. Frauen werden mit den Ausdrücken ›Mädchen‹, ›Fräulein‹ und dem Euphemismus ›Dame‹ trivialisiert, wodurch ihnen in der Gesellschaft und im Beruf ihre gleichberechtigte Stellung, Bedeutung und Seriosität abgesprochen werden.³³ Wenn sie durch ihre Handlungen, Aussagen oder ihr Aussehen nicht den gesellschaftlichen Erwartungen entsprechen, werden oder wurden sie mit abwertenden Begriffen wie z.B. ›alte Jungfer‹, ›Frauenzimmer‹, ›Hexe‹, ›leichtes Mädchen‹, ›Emanze‹ und ›dumme Gans‹ bezeichnet.³⁴ Die große Anzahl der abwertenden Bezeichnungen gilt als Beleg für den Reflex gesellschaftlicher Machtverhältnisse in der Sprache bzw. für die gesellschaftliche Übermacht der Männer. Die Machthaber entscheiden über die Bewertung menschlichen Handelns und Sprachverhaltens, und da in der Gesellschaft vorwiegend Männer das Sagen hatten oder immer noch haben, ist die negative Bewertung weiblichen Handelns direkt in der Sprache ersichtlich.

Unterschiede zwischen Frauen und Männern wurden auch in der Art der Anrede hervorgehoben. Während die Anredeform für Männer immer ›Herr‹ lautete, hing die weibliche Anredeform vom Personenstand der Frau ab, so dass für verheiratete Frauen die Form ›Frau‹ und für unverheiratete ›Fräulein‹ genutzt wurde. So manifestierte sich der sprachliche Sexismus in der Bestimmung der Frau durch ihren Personenstand, während diese Information bei der Anrede von Männern keine Rolle spielte.³⁵ In der Zwischenzeit ist die Anredeform ›Fräulein‹ ein historisches Relikt; wenigstens in diesem Hinblick besteht heute eine sprachliche Gleichbehandlung von Frauen und Männern.

31 Vgl. Erfurt: *Feministische Sprachpolitik*, S. 706.

32 Vgl. Samel: *Einführung in die feministische Sprachwissenschaft*, S. 71–77.

33 Vgl. Trömel-Plötz: *Die beste Frau*, S. 52.

34 Ebd.

35 Vgl. Samel: *Einführung in die feministische Sprachwissenschaft*, S. 71–77.

Ein weiteres Beispiel sexistischer Sprache stellen Nomen und Verben dar, die Eigenschaften oder Aktivitäten von Frauen bezeichnen, da sie oft negative Assoziationen und Konnotationen haben, im Gegensatz zu männlichen Entsprechungen, falls es sie gibt, bei denen positive Konnotationen und Assoziationen ausgelöst werden. Bei den Paarformen ›Jungfer – Junggeselle‹ und ›Jungferstand – Junggesellenstand‹ z.B. wird mit den weiblichen Personenbezeichnungen etwas Unerwünschtes und Negatives verbunden, während die männlichen Entsprechungen mit neutralen oder gar positiven Gefühlen verbunden sind.³⁶ Der Gebrauch sexistischer Lexik beweist somit eindeutig, dass die Bewertung von Frauen, ihrer Handlungen und Aussagen gesellschaftlich bedingt und auf gesellschaftlichen Vorurteilen und Erwartungen gegenüber Frauen und ihren Fähigkeiten begründet ist. Die männerdominierte Gesellschaft bestimmt(e) die akzeptable gesellschaftliche Rolle der Frau, wie sie sich zu verhalten hat und dementsprechend ausdrücken darf. Durch den Gebrauch sexistischer Sprache wird nicht nur Gewalt und Macht über Frauen ausgeübt, sondern die auferlegte Rolle als biologische Gegebenheit verfestigt.

Abgesehen von der Lexik sind Sexismus und die männliche gesellschaftliche Übermacht besonders im konkreten geschlechtstypischen Sprachgebrauch ersichtlich: in der Art und Weise wie Männer mehrheitlich sprechen, insbesondere in gemischtgeschlechtlichen Gruppen. Diesbezüglich wurden nicht nur bestimmte Unterschiede im Sprachverhalten zwischen den Geschlechtern festgestellt, ihre Aussagen werden auch unterschiedlich bewertet: Dem bereits erwähnten Vorurteil zufolge reden Frauen viel und das Gesagte hat keinen großen Wert, weshalb ihr Reden auch als Gackern, Schnattern, Klatschen, Quatschen oder Schwätzen abgetan wird. Männer dagegen reden nicht sehr viel, das Gesagte hat jedoch Gewicht und wird als zuverlässig bewertet.³⁷ Objektiv gilt als geschlechtstypisch, dass Frauen im Schnitt zurückhaltender sprechen, ihre Aussagen begrenzen und abschwächen, Schimpfwörter vermeiden, Verniedlichungsformen wie Deminutive und Euphemismen nutzen und ihre Syntax und Aussprache der prestigeträchtigeren Standardform anpassen. In Gesprächen unterstützen Frauen das Gesprächsthema und warten, bis ein Beitrag beendet ist, um etwas zu sagen. Männer hingegen sind dominant, unterbrechen und kontrollieren das Gespräch, wodurch sie ihre Macht ausüben.³⁸ Die unterschiedlichen Gesprächsstile der Geschlechter sind eine direkte Folge der gesellschaftli-

36 Trömel-Plötz: *Linguistik und Frauensprache*, S. 63.

37 Trömel-Plötz: *Die beste Frau*, S. 47.

38 Samel: *Einführung in die feministische Sprachwissenschaft*, S. 179.

chen Gegebenheiten. Wie auch andere Verhaltensregeln, so erlernen Frauen und Männer das Sprachverhalten in der Kindheit und Jugend in gleichgeschlechtlichen Gruppen. Während Jungengruppen durch Hierarchie und Wettbewerb gekennzeichnet sind, streben Mädchen innerhalb ihrer Gruppe nach Verbindung und Popularität.³⁹ Die unterschiedlichen Gesprächsstile sind somit nicht biologisch bzw. geschlechtlich bedingt, sie gehen mit den erwünschten gesellschaftlichen Geschlechterrollen und Verhaltensweisen einher und reflektieren somit die unterschiedlichen gesellschaftlichen Stellungen und Machtverhältnisse der Geschlechter. Deshalb hebt Trömel-Plötz hervor, dass der Termin Frauensprache durch den Terminus ›weibliches Register‹ ersetzt werden sollte, da auch Männer in Situationen, in denen sie sich in einer untergeordneten Position befinden, zum weiblichen Register greifen.⁴⁰ Diesbezüglich muss jedoch hervorgehoben werden, dass der situationsbedingte männliche Gebrauch des weiblichen Registers für sie keinerlei negative Folgen hat, während Frauen durch den Gebrauch des weiblichen Registers ihre untergeordnete Stellung in der Gesellschaft verfestigen und bestätigen, dass sie in dieser Gesellschaft nicht das Sagen haben. Die Gesellschaft erwartet von Frauen eine bestimmte ›weibliche‹ Ausdruckweise und bewertet ihre Aussagen aufgrund von Stereotypen über die gesellschaftliche Rolle der Frau und ihre Fähigkeiten. Frauen können diesen Umstand nicht durch den Gebrauch des männlichen Gesprächsstils und der männlichen Ausdruckweise ändern, da sie in diesem Fall als nicht feminin kritisiert werden.⁴¹ Eine objektive Bewertung weiblicher Aussagen bedarf der Veränderung der gesellschaftlichen Sichtweise weiblichen Handelns und Sprechens, was auch durch die Veränderung des Sprachverhaltens und des Sprachgebrauchs erzielt werden kann. Ein erster Schritt in diese Richtung ist der Gebrauch nichtsexistischer und geschlechtergerechter Sprache.

3. Sprache und Veränderung

Um dem Ziel einer nichtsexistischen Sprache näher zu kommen, veröffentlichten 1980 Ingrid Guentherodt, Marlis Hellinger, Luise F. Pusch und Senta Trömel-Plötz die ersten *Richtlinien zur Vermeidung sexistischen Sprachge-*

39 Vgl. Braun: *Reden Frauen anders?*, S. 18.

40 Vgl. Trömel-Plötz: *Linguistik und Frauensprache*, S. 69.

41 Vgl. Trömel-Plötz: *Die beste Frau*, S. 50.

brauchs für die deutsche Sprache.⁴² Richtlinien alleine reichen jedoch nicht aus, um die Sprachgewohnheiten der Menschen zu ändern. Was sich in einer Sprache durchsetzt und angenommen wird, kann nicht von Fachleuten und der Sprachwissenschaft auferlegt werden, sondern wird von der Gesellschaft bestimmt, die die Sprache nutzt.⁴³ Um die Sprachgewohnheiten und den Sprachgebrauch der Gesellschaft zu ändern, muss sich die Gesellschaft nicht nur des Problems der sexistischen Sprache und ihrer Auswirkungen bewusst werden, sondern auch bereit sein, den Sprachgebrauch zu ändern; dies kann durch offene Diskussion und Aufklärung gefördert werden. Richtlinien über geschlechtergerechte Sprache und nichtsexistischen Sprachgebrauch unterstützen diesen Prozess. Je mehr geschlechtergerechte Sprache genutzt wird und sexistischer Sprachgebrauch vermieden wird, umso größer sind die Aussichten auf die Veränderung der Sprachgewohnheiten, was sich auch auf die Bewertung weiblichen Handelns und Sprechens und damit auch auf die Veränderung der Stellung der Frau in der Gesellschaft auswirkt. Es wundert daher nicht, dass das Thema Sprache und Geschlecht bzw. die Diskriminierung der Frau im öffentlichen Diskurs auch zu einem politischen Thema wurde. So fand 1985 im Hessischen Landtag die erste Anhörung zur Gleichbehandlung von Frauen und Männern in Gesetzestexten statt,⁴⁴ da die gesetzlich zugesicherte Gleichbehandlung von Frauen und Männern auch in Gesetzestexten ersichtlich sein sollte. In diesem Sinne beschloss auch das Land Niedersachsen 1989 das Gesetz zur Förderung der Gleichstellung der Frau in der Rechts- und Verwaltungssprache. Auf Bundesebene beschließt der Bundestag 1991 aufgrund des Berichts der Arbeitsgruppe Rechtssprache:⁴⁵

Die Bundesregierung wird aufgefordert, ab sofort in allen Gesetzentwürfen, Rechtsverordnungen und Verwaltungsvorschriften geschlechtsspezifische Benennungen/Bezeichnungen zu vermeiden und entweder geschlechtsneutrale Formulierungen zu wählen oder solche zu verwenden, die beide Geschlechter benennen, soweit dies sachlich gerechtfertigt ist und Lesbarkeit und Verständlichkeit des Gesetzestextes nicht beeinträchtigt werden.⁴⁶

Der Gebrauch geschlechtergerechter Sprache in Gesetzestexten gewährleistet nicht nur die sprachliche Gleichbehandlung, sondern dadurch auch die gleichen Rechte für Frauen und Männer. Seit den ersten Richtlinien zur Vermeidung sexistischen Sprachgebrauchs geben viele Institutionen ihre

42 Trömel-Plötz: *Frauensprache*, S. 10.

43 Vgl. Pusch: *Der Mensch ist ein Gewohnheitstier*, S. 33.

44 Trömel-Plötz: *Frauensprache*, S. 23.

45 Diewald/Steinhauer: *Richtig gendern*, S. 5f.

46 *Maskuline und feminine Personenbezeichnungen in der Rechtssprache*, S. 3.

eigenen Empfehlungen, Leitfäden und Richtlinien heraus. So veröffentlicht z.B. die Deutsche UNESCO-Kommission 1993 den von Marlis Hellinger und Christine Bierbach verfassten Leitfaden *Eine Sprache für beide Geschlechter. Richtlinien für einen nichtsexistischen Sprachgebrauch*. Auch das Europäische Parlament legt 2008 seinen Leitfaden *Geschlechtergerechter Sprachgebrauch beim europäischen Parlament* vor, welcher 2018 in überarbeiteter Form unter dem Titel *Geschlechterneutraler Sprachgebrauch im europäischen Parlament* erscheint.⁴⁷ Die institutionellen Richtlinien, Leitfäden und die parlamentarischen Beschlüsse auf Landes- und Bundesebene belegen nicht nur die gesellschaftliche Relevanz des Themas Sprache und Geschlecht, sondern sind ein unmittelbares Ergebnis der Kritik sexistischer Sprache und der Bestrebungen der feministischen Sprachwissenschaftlerinnen.

4. Geschlechtergerechte Sprache

Wie bereits hervorgehoben, ist der Gebrauch des generischen Maskulinums für gemischtgeschlechtliche Personengruppen oder Situationen, in denen Referenten und Referentinnen unbekannt sind, ein Hauptkritikpunkt der feministischen Sprachkritik, da er direkt zum Ausschluss und Nichtsichtbarkeit von Frauen in der Sprache führt. Für das Deutsche bestehen mehrere Lösungen, um den Gebrauch des generischen Maskulinums zu vermeiden und somit nicht nur die Sichtbarkeit der Frauen in der Sprache, sondern auch die Eindeutigkeit der Aussage sicherzustellen. Wie die Gesellschaft für deutsche Sprache (GfdS) hervorhebt, muss geschlechtergerechte Sprache verständlich, lesbar, vorlesbar und grammatisch korrekt sein, sowie Eindeutigkeit und Rechtssicherheit gewährleisten.⁴⁸ Im Folgenden werden die empfohlenen Lösungen kurz vorgestellt und erläutert.

Die erste und naheliegendste Lösung ist die explizite und ungekürzte Doppelnennung bzw. die Verwendung von maskulinen und femininen Formen.⁴⁹ Dies ist die höflichste und eindeutigste Form, um beide Geschlechter sprachlich sichtbar zu machen, weswegen sie besonders in der persönlichen Anrede verwendet wird: ›Sehr geehrte Damen und Herren‹, ›Sehr geehrte Kolleginnen und Kollegen‹. Die Doppelnennung kann durch Konjunktionen

47 Vgl. Diewald/Steinhauer: *Richtig gendern*, S. 122 sowie *Geschlechterneutraler Sprachgebrauch im Europäischen Parlament*.

48 *Leitlinien der GfdS*.

49 Ausführlich zu allen Möglichkeiten geschlechtergerechten Sprachgebrauchs: *Leitlinien der GfdS* sowie Diewald/Steinhauer: *Richtig gendern*. Alle folgenden Beispiele stammen aus diesen beiden Quellen.

(und, oder) oder den Schrägstrich durchgeführt werden: ›Schülerinnen und Schüler‹, ›Studentinnen oder Studenten‹, ›Ärztinnen/Ärzte‹. Aus sprachökonomischen Gründen und zwecks Übersichtlichkeit kann die Doppelform in Texten in verschiedenen Formen der Sparschreibung verwendet werden. Die erste Möglichkeit ist der Schrägstrich mit Bindestrich, bei der die feminine Endung mit Schrägstrich und Bindestrich abgekürzt wird: ›Assistent/-in‹, ›Lehrer/-in‹. Diese Art der Sparschreibung eignet sich jedoch nur bei Personenbezeichnungen, die sich nur in der Endung unterscheiden und bei denen sich kein Vokal ändert, da beim Weglassen des Schrägstrichs ein grammatisch korrektes und lesbares Wort entstehen muss. Bei Nomina kann die feminine Endung außerdem durch Klammern abgekürzt werden – ›Fahrer(in)‹, ›Leser(in)‹ –, während bei Pronomina die maskuline Endung eingeklammert wird: ›jede(r)‹, ›eine(r)‹. Da jedoch die Einklammerung der femininen Form den Eindruck erweckt, sie sei zweitrangig und unwichtig, verstößt sie gegen das Gebot der sprachlichen Gleichbehandlung und wird kaum noch genutzt. Das Binnen-I bzw. der Binnenmajuskel ist eine weitere Möglichkeit der Sparschreibung der Doppelnennung, bei der die feminine Endung an die maskuline Form angehängt wird, wobei das ›i‹ in der Wortmitte großgeschrieben wird, um deutlich zu machen, dass nicht nur die feminine Form gemeint ist: ›MitarbeiterInnen‹, ›LehrerInnen‹. Da Binnengroßbuchstaben nicht den geltenden Rechtschreibregeln entsprechen, das Weglassen der Endung grammatisch fehlerhafte Formen entstehen lässt und den Eindruck erwecken könnte, es handele sich nur um Frauen, empfiehlt die GfDS nicht die Verwendung des Binnen-I. Probleme mit grammatisch fehlerhaften Formen können auch durch die Sparschreibung mit dem sog. Genderstern oder dem sog. Gendergap entstehen; dabei wird die feminine Endung von der maskulinen Form durch den Asterisk (*) bzw. den Unterstrich (_) getrennt. In Bezug auf alle Möglichkeiten der Sparschreibung ist festzuhalten, dass sie nur bei Personenbezeichnungen, die sich nur in der Endung unterscheiden und bei denen sich kein Vokal ändert, einwandfrei funktioniert und grammatisch korrekte Formen gewährleistet. Von den erwähnten Sparschreibungen empfiehlt die GfDS nur die Verwendung des Schrägstrichs mit Bindestrich, da die übrigen Lösungen nicht den geltenden Rechtschreibregeln entsprechen, während z.B. Diewald und Steinhauer in ihrem Ratgeber *Richtig gendern* hervorheben, dass sie im Hinblick auf Lösungen, die nicht der korrekten Rechtschreibung und Grammatik entsprechen, keine offiziellen Empfehlungen geben können, diese Lösungen in nichtamtlichen Kontexten jedoch hilfreich sein können.⁵⁰

50 Diewald/Steinhauer: *Richtig gendern*, S. 47.

Außer durch die Doppelnennung kann geschlechtergerechte Sprache durch Ersatzformen und Umformulierungen realisiert werden. Die Ersatzformen umfassen substantivierte Partizipien und Adjektiva, bei denen das Genus im Singular nur anhand des definiten Artikels ersichtlich ist, während der Plural für beide Geschlechter gleich ist: ›der/die Sprechende – die Sprechenden‹, ›der/die Verwitwete – die Verwitweten‹, ›der/die Kranke – die Kranken‹. Personenbezeichnungen können auch durch die Verwendung von Abstrakta (›die Fachkraft‹ statt ›der Fachmann‹, ›die Leitung‹ statt ›der Leiter‹) oder geschlechtsneutralen Ausdrücken (›die Person‹, ›der Mensch‹, ›das Opfer‹) ersetzt werden. Eine weitere Lösung stellen Kurzwörter dar: ›der/die Prof‹ für ›der/die Professor/-in‹, ›der/die OB‹ für ›der/die Oberbürgermeister/-in‹. Kurzwörter sind jedoch oft umgangssprachlich geprägt und ihre Verwendung ist auf bestimmte Kontexte beschränkt.

Neben den erwähnten Ersatzformen gewährleisten verschiedene Umformulierungen geschlechtergerecht verfasste Texte. So kann z.B. das generische Maskulinum durch die direkte Anrede ersetzt werden. Besonders in formalen Kontexten empfiehlt sich diese Lösung, da sie auch aus sprachökonomischer Sicht viel kürzer als das generische Maskulinum ist und den Text viel ansprechender macht: ›Unterschrift des Antragstellers‹ – ›Ihre Unterschrift‹. Desweiteren kann die Umformulierung mithilfe des Adjektivs den Gebrauch des generischen Maskulinums ersetzen, insbesondere wenn die maskuline Form die Funktion eines Attributs hat: ›Hilfe des Fachmanns‹ – ›fachliche Hilfe‹. Außerdem kann in der adjektivischen Funktion des Attributs auch ein Adverb stehen: ›Herausgeber‹ – ›herausgegeben von‹. Personenbezeichnungen können in bestimmten Fällen auch durch die Nutzung des Passivs, unpersönlicher Konstruktionen oder des allumfassenden ›wir‹ ersetzt werden, wobei die angesprochene Person allerdings klar erkennbar sein muss. So kann z.B. der Satz ›Mitarbeiter müssen Folgendes beachten.‹ wie folgt umformuliert werden: ›Es muss Folgendes beachtet werden.‹ – ›Man muss Folgendes beachten.‹ – ›Wir müssen Folgendes beachten.‹⁵¹ Als letzte Möglichkeit der Umformulierung bietet sich die Bildung von Relativsätzen an: ›Alle Teilnehmer...‹ – ›Alle, die teilnehmen...‹; ›Der Antragsteller...‹ – ›Wer einen Antrag stellt...‹. Da das Relativpronomen ›der‹

51 Obwohl der Gebrauch des unbestimmten Pronomens ›man‹ wegen seiner etymologischen Nähe zum Substantiv ›Mann‹ von den feministischen Linguistinnen kritisiert wurde und durch das neu gebildete Pronomen ›frau‹ ersetzt wurde, muss hervorgehoben werden, dass es schon im Althochdeutschen und Mittelhochdeutschen die Bedeutung ›irgendeiner, jeder beliebige (Mensch)‹ hatte (vgl. Diwald/Steinhauer: *Richtig gendern*, S. 61). Wer es trotzdem als generisches Maskulinum empfindet, kann bei Umformulierungen immer auf die Passivierung und das Pronomen ›wir‹ zurückgreifen.

nicht geschlechtsneutral ist, sollte es vermieden und durch den Gebrauch des geschlechtsneutralen Relativpronomens ›wer‹ ersetzt werden. Ein Vorteil des Relativpronomens ›wer‹ ist, dass der Übergeordnete Satz zu einem mit dem Relativpronomen ›wer‹ eingeleiteten Satz ohne Pronomen beginnen kann: ›Mörder werden bestraft.‹ – ›Wer einen Mord begeht, wird bestraft.‹

5. Fazit und Aussichten

Wie aus dem Überblick zur Geschichte der feministischen Sprachwissenschaft und ihres Forschungsgegenstandes ersichtlich ist, umfasst die Beschäftigung mit sexistischer Sprache und sexistischem Sprachgebrauch nicht nur rein sprachliche Probleme. Da jede Sprache von einer Sprachgemeinschaft geprägt wird, spiegelt sie als diskursives Instrument gesellschaftlichen Handelns auch die gesellschaftlichen Umstände einer bestimmten Gesellschaft wider. In erster Linie ist Sprache ein Mittel, um alles, was uns in der Welt umgibt, zu benennen und uns mit anderen Mitgliedern unserer Gesellschaft zu verständigen. Um Missverständnisse zu vermeiden und erfolgreich kommunizieren zu können, muss die Sprache klar und eindeutig sein. So auch im Hinblick auf Personen, auf die wir hinweisen oder über die wir sprechen. Durch den Gebrauch des generischen Maskulinums wird gegen diese Regel verstoßen, weil Aussagen zweideutig werden. Oft ist aus dem Kontext einer Aussage die Person, auf die sich die Personenbezeichnung bezieht, nicht eindeutig zu identifizieren, was zum Misslingen von Sprechakten führt.

Die oben erwähnten Lösungen zeigen, dass in der deutschen Sprache zahlreiche und kreative Möglichkeiten des geschlechtergerechten Sprachgebrauchs bestehen, die die Nutzung des generischen Maskulinums ersetzen können und die Gleichbehandlung und Sichtbarkeit beider Geschlechter in der Sprache gewährleisten. In den gegenwärtigen Massenmedien, sei es Zeitung, Fernsehen oder Rundfunk, werden viele der empfohlenen Lösungen bereits genutzt und leisten damit einen Beitrag zum geschlechtergerechten Sprachgebrauch. Wie jeder Sprachwandel kann auch die geschlechtergerechte Sprache nicht von außen auferlegt, sondern muss von der Sprachgemeinschaft angenommen werden. Je mehr die Sprachgemeinschaft geschlechtergerechter Sprache ausgesetzt wird und diese als normal und natürlich annimmt, desto größer sind die Aussichten der Frauen auf Gleichbehandlung und Sichtbarkeit in der Sprache. Die sprachliche Gleichbehandlung wiederum dürfte durch eine Veränderung der Sichtweisen unweigerlich zur Veränderung der Machtverhältnisse führen – zu einer wahren Gleichberechtigung der Geschlechter.

Literaturverzeichnis

- Braun, Friederike: *Reden Frauen anders? Entwicklungen und Positionen in der linguistischen Geschlechterforschung*. In: Adam, Eva und die Sprache. Beiträge zur Geschlechterforschung. Hg. Karin M. Eichhoff-Cyrus. Mannheim: Dudenverlag 2004, S. 9–26.
- Diewald, Gabriele; Nübling, Damaris: »Genus – Sexus – Gender« – ein spannungs- und ertragreiches Themenfeld der Linguistik. In: *Genus – Sexus – Gender*. Hgg. dies. Berlin, Boston: De Gruyter 2022, S. 1–32. <<https://doi.org/10.1515/9783110746396-001>> (Zugriff: 8.2.2023).
- Diewald, Gabriele; Steinhauer, Anja: *Richtig gendern. Wie Sie angemessen und verständlich schreiben*. Berlin: Dudenverlag 2017.
- Erfurt, Jürgen: *Feministische Sprachpolitik und soziolinguistische Aspekte des Sprachwandels*. »Zeitschrift für Germanistik«, Jg. 9 (1988), Nr. 6 (Dezember), S. 706–716. <www.jstor.org/stable/23975968> (Zugriff: 17.6.2021).
- Geschlechterneutraler Sprachgebrauch im Europäischen Parlament. <https://www.europarl.europa.eu/cmsdata/187092/GNL_Guidelines_DE-original.pdf> (Zugriff: 19.3.2023).
- Hellinger, Marlis: *Empfehlungen für einen geschlechtergerechten Sprachgebrauch im Deutschen*. In: Adam, Eva und die Sprache. Beiträge zur Geschlechterforschung. Hg. Karin M. Eichhoff-Cyrus. Mannheim: Dudenverlag 2004, S. 275–291.
- Hellinger, Marlis; Bierbach, Christine: *Eine Sprache für beide Geschlechter. Richtlinien für einen nicht-sexistischen Sprachgebrauch*. Mit einem Vorwort von Irmela Neu-Altenheimer. Bonn: Deutsche UNESCO-Kommission 1993. <https://www.unesco.de/sites/default/files/2018-05/eine_Sprache_fuer_beide_Geschlechter_1993_0.pdf> (Zugriff: 5.3.2023).
- Jespersen, Otto: *Language, Its Nature, Development and Origin*. New York: Henry Holt and Co. 1922.
- Karl, Michaela: *Die Geschichte der Frauenbewegung*. 6., aktualis. u. erw. Aufl. Stuttgart: Reclam 2020.
- Lakoff, Robin: *Language and Woman's Place*. »Language in Society«, Jg. 2 (1973), Nr. 1 (April), S. 45–79.
- Leitlinien der GfDS zu den Möglichkeiten des Genderings (veröffentlicht am 20. November 2019; Stand: August 2020). Gesellschaft für deutsche Sprache e.V., Online-Archiv »Der Sprachdienst«. <<https://gfds.de/standpunkt-der-gfds-zu-einer-geschlechtergerechten-sprache>> (Zugriff: 19.3.2023).
- Maskuline und feminine Personenbezeichnungen in der Rechtssprache. Bericht der Arbeitsgruppe Rechtssprache vom 17. Januar 1990. Unterrichtung durch die Bundesregierung. Drucksache 12/1041 vom 7. August 1991 des Deutschen Bundestags. <<https://dserver.bundestag.de/btd/12/010/1201041.pdf>> (Zugriff: 19.3.2023).
- Pusch, Luise F.: *Das Deutsche als Männersprache*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1984.
- Pusch, Luise F.: *Von Menschen und Frauen*. In: dies.: *Das Deutsche als Männersprache*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1984, S. 15–19.
- Pusch, Luise F.: *Der Mensch ist ein Gewohnheitstier, doch weiter kommt man ohne ihr*. In: dies.: *Das Deutsche als Männersprache*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1984, S. 20–42.
- Pusch, Luise F.: *Der Piloterich. Ein Beitrag der außerirdischen Linguistik*. In: dies.: *Das Deutsche als Männersprache*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1984, S. 43–45.
- Pusch, Luise F.: *Frauen entpatrifizieren die Sprache. Feminisierungstendenzen im heutigen Deutsch*. In: dies.: *Das Deutsche als Männersprache*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1984, S. 76–108.

- Trömel-Plötz, Senta: *Frauensprache: Sprache der Veränderung*. Frankfurt/M.: Frauenoffensive 2007.
- Trömel-Plötz, Senta: *Gibt es eine Frauensprache? Martin Walder im Gespräch mit Senta Trömel-Plötz*. In: dies.: *Frauensprache: Sprache der Veränderung*. Frankfurt/M.: Frauenoffensive 2007, S. 35–46.
- Trömel-Plötz, Senta: *Die beste Frau ist die, die nicht spricht*. In: dies.: *Frauensprache: Sprache der Veränderung*. Frankfurt/M.: Frauenoffensive 2007, S. 47–53.
- Trömel-Plötz, Senta: *Linguistik und Frauensprache*. In: dies.: *Frauensprache: Sprache der Veränderung*. Frankfurt/M.: Frauenoffensive 2007, S. 54–74.
- Samel, Ingrid: *Einführung in die feministische Sprachwissenschaft*. 2. Aufl. Berlin: Schmidt 2000.

ABSTRACTS

Christine Magerski

On the Possibilities of Theorizing the Avant-garde in Literary Studies

To those familiar with the literary *feuilleton*, Kim de l'Horizon, the winner of the German and Swiss Book Prizes 2022, embodies »the avant-garde in perpetuity«. The phrase alludes not only to the excessive, commercially driven use of the term ›avant-garde‹, but also to the paradox of a movement that remains static. The purpose of this article is to refine the concept of the avant-garde and to demonstrate its inherent potential for contemporary literary practice. The article delineates two approaches: first, a formalist perspective informed by systems theory; second, an interpretation of the avant-garde as the institutionalization of deviation.

Key words: avant-garde, contemporary literature, Peter Bürger, Niklas Luhmann

Hubert van den Berg

Testing the Example. Observations on Presenting the Historical Avant-garde as a Network

The idea of the artistic avant-garde as a network may offer various benefits, but it becomes apparent that it is not entirely unproblematic when it is put to test: the typical evidence of an avant-garde network suggests that the avant-garde utilized many connections that were sometimes far from avant-garde. In this respect, the notion of the avant-garde as a network needs to be reconsidered.

Key words: avant-garde, network, avant-garde periodicals, Theo van Doesburg, Peter Bürger

Aleksandar Mijatović

Knotting Loops in the European Avant-Garde(s). The Poetic Image in Ezra Pound's, A. B. Šimić's and André Breton's Anti/Ana-Aesthetics, and its Relation to Painting

The essay offers a (re)construction of an avant-garde network consisting of imagism, expressionism, and surrealism in literature and art. It proposes

a reassessment of Ezra Pound's and André Breton's concepts of the poetic image, and compares them to their counterparts in the writing and poetry of Croatian expressionist writer Antun Branko Šimić. Through this reconstruction of one node within the avant-garde network, the paper proposes a theory of avant-garde as a twofold structure of de-figuration and transfiguration, which performs the role of re-figuring reality. This proposal solves a principal tension in Peter Bürger's argument expounded in his *Theorie der Avantgarde*.

Key words: avant-garde, Ezra Pound, Antun Branko Šimić, André Breton, image

Primus Heinz Kucher

Avant-garde Networks in the Literary, Artistic and Cultural life of Vienna in the 1920s

If avant-garde groups are categorized based on the extent of their manifestational output, initially it will seem that, in the Austrian context, there are only few texts perceived as such within this discursive field. However, if the field of avant-garde art practices is defined more broadly, for example to include music, painting or architecture, the results will change. This article addresses the framework and role of activism, which gained in importance from 1917 onwards. The third part of the article is dedicated to the achievements of Viennese Kinetism, its cross-connections with the Hungarian exile avant-garde gathered around the journal »MA«, and spectacular exhibitions and theatre performances in Vienna around 1922–1925.

Key words: avant-garde, 1920s, Viennese activism, Viennese Kinetism, Hungarian exile avant-garde

Frank Krause

Avant-garde, Olfaction and Networking. *Die Vergiftung* (1920) by Maria Lazar (1895–1948)

For the research of the avant-garde, Maria Lazar's *Die Vergiftung* (1920) is of interest as a novel that positions itself at the intersection of pre-avant-garde vitalism and late expressionist avant-garde. This intermediary position is also reflected in the olfactory motifs within the text, which are expounded in detail following an outline of the meaning of ambivalent smells in

modernism and the avant-garde. The limited documents pertaining to the unsuccessful novel by the well-connected author reveal that its reception was, to some extent, shaped by the olfactory motifs. The potential of Lazar's vitalistic olfactory culture only became evident after her breakthrough in the movement of *Neue Sachlichkeit*.

Key words: Maria Lazar, smell, vitalism, expressionism, avant-garde

Irina Subotić

The International Network of the Journal »Zenit« (1921–1926)

This paper introduces the network of the avant-garde journal »Zenit«, published in Zagreb and Belgrade, which facilitated the exchange of literary, philosophical, and theoretical contributions, primarily in their respective languages, along with artistic reproductions. Its strategic aim was to systematically position itself within the expansive realm of avant-garde organs in Europe, and beyond. Following the connections of the editors, a phenomenon known as rhizomatic activity emerged, a precursor of sorts to developments in the Internet age. The guiding principles encompassed the transcending of local borders, the cultivation of a supranational sphere of activity and the promotion of new perspectives in both art and science.

Key words: »Zenit«, avant-garde, network, rhizome, Ljubomir Micić

Marina Protrka Štimec

Tin Ujević (1891–1955) and the Avant-garde

Tin Ujević, arguably the most prominent poet of classical modernism in Croatia, maintained a complex relationship with the avant-garde both during his lifetime and in his later reception. The poetological shifts and fluctuations in the use of avant-garde elements typically led to the conclusion that Ujević engaged only concerned with elements, phases, or partial incorporations of the avant-garde. In contrast, this article underscores the comprehensive nature of Ujević's impact on the literary field, highlighting his revolutionary departure in relation to the concepts of mimesis, subjectivity, and linearity – all of which can be interpreted as an implicit response to the theoretical debate on the repeatability of the avant-garde.

Key words: Tin Ujević, Peter Bürger, avant-garde, mimesis, subjectivity

Anette Teufel

Faith and the Avant-garde? The Poet-Revolutionary Paul Adler in the Networks of ›the New Ones‹

This article explores the connection between faith and the artistic and social aspirations of the avant-garde, using the expressionist poet-revolutionary Paul Adler (1878–1946) as a case study; a connection heretofore largely overlooked in research. It elucidates that Adler's syncretic faith served as the underpinning for a philosophy of history that profoundly influenced his poetic works and political activity during the 1918/19 revolution. Given that Adler was far from being an outsider among the modernist circles, the article recommends a broader examination of the role of faith and religion within the context of the avant-garde in general and during the tumultuous early 20th century in particular.

Key words: Paul Adler, avant-garde, religion, faith, philosophy of history

Juliane Rehnolt

Between Proximity and Distance. Art Criticism by Theodor Däubler and Carl Einstein in the Structure of the Classical Avant-garde

The journalism of Theodor Däubler (1876–1934) and Carl Einstein (1885–1940) serves as a testament to the activist and reflexive approaches they both adopted toward the progressive art movements of their time. Their art criticism can be presented and evaluated as a dynamic interplay between active engagement and objective observation of the avant-garde. This article begins by analyzing Däubler's and Einstein's profile as art critics within the structure of the avant-garde. The article then delves into the evolution of their art criticism and its context, using George Grosz as a case study.

Key words: Theodor Däubler, Carl Einstein, George Grosz, art criticism

Christa Karpenstein-Eßbach

The Value of Literature and Literary Evaluation

This article distinguishes between the inherent value of literature itself and literary evaluation of individual works. First, it conducts a critical examination of the concepts and procedures within literary criticism in terms of the retention and avoidance of value. The second step involves

determining the intrinsic value of literature as distinct from various heteronomous functional definitions. Finally, literary evaluation of individual works is perceived as a process aimed at identifying the objective quality of aesthetic value in the divergences and tensions between norm, function, and extra-aesthetic values.

Key words: literary evaluation, aesthetic autonomy, Georges Bataille

Ana Jurić

Gender-Equitable Language – An Overview

Gender-equitable language has been the subject of vigorous debate in both linguistics and society for several decades. Stemming from the women's movement, the preoccupation with this topic has given rise to feminist linguistics, which seeks to ensure women's visibility and equal treatment of women in language, achievable through non-sexist and gender-equitable language. This article provides an overview of the development of German feminist linguistics and explores the potential for the use of gender-equitable language.

Key words: feminist linguistics, gender-equitable language, equal treatment, equal rights, language and society

Das Jahrbuch *Zagreber Germanistische Beiträge* veröffentlicht wissenschaftliche Aufsätze, Berichte und Buchbesprechungen in den Bereichen: Literaturwissenschaft, Sprachwissenschaft, Kulturwissenschaft, Übersetzungswissenschaft und Didaktik des fremdsprachlichen Deutschunterrichts.

ZGB erscheint seit 1992 in gedruckter Form.

ZGB ist ab Nr. 1 (1992) zugänglich in der *Central and Eastern European Online Library* (C.E.E.O.L.) unter <<http://www.ceeol.com>>.

ZGB ist ab Nr. 20 (2011) frei zugänglich beim Zeitschriftenportal *Hrčak – portal znanstvenih časopisa Republike Hrvatske* unter <<http://hrckak.srce.hr/zgb>>. Außerdem: <<http://zgbde.ffzg.unizg.hr>>.

ZGB wird in folgenden **Datenbanken** gelistet: Bibliographie der deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft (BDSL); Central & Eastern European Academic Source (CEEAS); EBSCOhost; European Reference Index for the Humanities and Social Sciences (ERIH PLUS); Germanistik Online Datenbank (De Gruyter); Linguistics and Language Behavior Abstracts (LLBA); Linguistic Bibliography – BrillOnline Bibliography; Modern Language Association (MLA) International Bibliography; Technische Informationsbibliothek/ German National Library of Science and Technology (TIB).

Herausgeber / Izdavač

Abteilung für Germanistik der Philosophischen Fakultät der Universität Zagreb
Odsjek za germanistiku Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu

Schriftleitung / Uredništvo

Milka Car (Literatur-/Kulturwissenschaft), Svjetlan Lacko Vidulić (Literatur-/Kulturwissenschaft; verantw. Chefredakteur), Marija Lütze-Miculinić (Sprachdidaktik), Kristian Novak (Sprachwissenschaft), Ana Petravić (Sprachdidaktik), Jelena Spreicer (Redaktion/tehnička urednica)

Wissenschaftlicher Beirat / Uredničko vijeće

Daniel Baric (Paris), Marijan Bobinac (Zagreb), Hans Richard Brittnacher (Berlin), Zrinjka Glovacki-Bernardi (Zagreb), Maja Häusler (Zagreb), Hubert Lengauer (Klagenfurt), Irmela von der Lühe (Berlin), Helga Mitterbauer (Bruxelles), Wolfgang Müller-Funk (Wien), Walter Pape (Köln), Velimir Piškorec (Zagreb), Boris Previšić (Luzern), Hannes Scheutz (Salzburg), Stanko Žepić (Zagreb)

Lektor / Lektura

Yvonne Jock, Juliet Walker

Hinweise für Verf.

Beiträge in deutscher Sprache, bitte mit Zusammenfassung (bis 700 Zeichen) und Schlagwörtern (3–5) einreichen. – Eingereichte Beiträge, die eine umfassende Lektur benötigen, gehen an die Verfasser mit der Bitte um Nachbesserung zurück. – Jeder Beitrag wird von zwei Fachexpert*innen anonym begutachtet. Für Beiträge von Mitgliedern des Instituts, das als Hg. der ZGB zeichnet, werden die Gutachten ausnahmslos aus dem Ausland eingeholt.

Kontakt

Zagreber Germanistische Beiträge | Abteilung für Germanistik | Philosophische Fakultät
| Ivana Lučića 3 | HR-10000 Zagreb | Tel. +385-1-4092362 | e-mail: zgb@ffzg.hr |
<http://zgbde.ffzg.unizg.hr>

Bestellung / Distribucija

Dominović Verlag | Postfach 555 | Trnjanska 54/A | HR-10001 Zagreb | Tel.: +385-1-61 15 949 | e-mail: dominovic@dominovic.hr

Design

Adriana Lacko

Satz / Prijelom

ArTresor naklada, Zagreb

Druck / Tisak

Web2Tisak, Sveta Nedelja

Printed in Croatia

FF press

©

Odsjek za germanistiku
Filozofskog fakulteta
Sveučilišta u Zagrebu

ISSN 1330-0946



917713301094007