

Peter Bürger

Nach der Avantgarde

© Velbrück Wissenschaft, Weilerswist 2014

Einleitung: Das zwiespältige Erbe der Avantgarde

»In jeder Epoche muß versucht werden, die Überlieferung von neuem dem Konformismus abzugewinnen, der im Begriff steht, sie zu überwältigen.«¹ Der Konformismus ist ein facettenreiches Phänomen. Im Bereich des Umgangs mit der Tradition besteht er vor allem in der Vorstellung, die Gesamtheit der Überlieferung sei uns jederzeit uneingeschränkt zugänglich. Eine Vorstellung, die im Zeitalter des Internet eine fast nicht mehr anfechtbare Plausibilität zu gewinnen scheint. Trotzdem ist sie, wenn wir Benjamins Thesen *Über den Begriff der Geschichte* folgen, ein Irrtum; denn sie verfehlt, was die Beschäftigung mit der Vergangenheit für die jeweilige Gegenwart bedeutsam macht: die Möglichkeit, sich in ihr zu erkennen.

Der Konformismus hat viele Gesichter, eines davon ist der Positivismus. In der Literatur zur Avantgarde läßt sich seit einiger Zeit eine Tendenz beobachten, durch begriffsstrategische Eingriffe die Sache, um die es geht, zum Verschwinden zu bringen.² Das Vorgehen besteht darin, die Besonderheit der Avantgarde dadurch unkenntlich zu machen, daß man die Differenz zwischen einer werkorientierten Moderne und einer die Institution Kunst radikal in Frage stellenden Bewegung mit Hilfe der Formel »avant-gardes and/or modernism« einebnet. Nun hat es immer schon einen unbestimmten Begriff gegeben, der die Avantgarde mit den jeweils neuesten Entwicklungen der künstlerischen Moderne gleichsetzt. Daneben aber gibt es seit der *Theorie der Avantgarde* von 1974 einen spezifischen Begriff, den man selbstverständlich ablehnen kann; das müßte aber mit Argumenten geschehen. Die Formel *avantgarde/modernism* setzt an deren Stelle aber bloß die semantische Entleerung des Begriffs. Das zeigt sich auch an der Verwendung des in der *Theorie der Avantgarde* eingeführten Terminus der historischen Avantgardebewegungen. Damit sind dort Futurismus, Dada, Surrealismus und

¹ W. Benjamin, »Über den Begriff der Geschichte«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser. Frankfurt: Suhrkamp 1974ff., Bd.I/2, 695; im folgenden im Text zitiert mit der Sigle: B.

² Vgl. von S. Bru »Introduction« sowie »How We Look and Read. The European Avant-Garde's Imprint on 20th-Century Theory«, in: ders. u.a. (Hrsg.), *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*. Berlin: de Gruyter 2009, 5-17 und 94-110.

Konstruktivismus gemeint, insofern sie das Projekt der Aufhebung der Kunst in die Lebenspraxis verfolgen. Wenn nun alle Bewegungen der künstlerischen Moderne aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts unterschiedslos als historische Avantgarden bezeichnet werden, verliert der Begriff seinen Erkenntniswert.

In den geschichtsphilosophischen Thesen Benjamins werden einige Begriffe eingeführt, die geeignet sind, einen nicht-positivistischen Umgang mit der Vergangenheit anzuleiten. Einer dieser Begriffe ist der »Augenblick der Erkennbarkeit«.

Das wahre Bild der Vergangenheit huscht vorbei. Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten. [...] Denn es ist ein unwiederbringliches Bild der Vergangenheit, das mit jeder Gegenwart zu verschwinden droht, die sich nicht als in ihm gemeint erkannte (B, I/2, 695).

Aus dieser These lassen sich wesentliche Folgerungen ziehen: Eine Geschichtsschreibung, die nicht dem historistischen Irrtum erliegen will, alle Epochen der Vergangenheit stünden stets in gleichem Maße der Erkenntnis offen, hätte davon auszugehen, daß das »wahre Bild« einer Vergangenheit nur einer Gegenwart zufällt, die sich darin erkennt. Mit andern Worten, nur eine Gegenwart, die mit einer Vergangenheit in eine einmalige Konstellation getreten ist, vermag diese zu »erlösen«, d.h. sie in einer Weise zu verstehen, wie diese sich selbst nicht hat verstehen können. Ob eine solche Konstellation eingetreten ist, zeigt sich daran, daß die Vergangenheit sich im emphatischen Sinn als aktuell, mit Benjamins Worten: als »mit Jetztzeit geladen« erweist.

Benjamin formuliert seine Thesen in einem Augenblick höchster Gefahr nicht nur für sein eigenes Leben, sondern auch für die Sache des Sozialismus, die er zu der seinen gemacht hat. Daher setzt er den Augenblick der Erkennbarkeit mit dem der Gefahr gleich: »Vergangenes historisch artikulieren [...] heißt, sich einer Erinnerung bemächtigen, wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitzt« (B, I/2, 695). Noch vor 2008 hätten wir, im Westen in einer über 60 Jahre währenden Epoche relativen Friedens und wachsenden Wohlstands lebend, darin eine Dramatisierung gesehen, die wir uns nicht hätten zu eigen machen wollen. Das hat sich geändert, seit die global agierende Finanzindustrie die Drohung eines Zusammenbruchs der Weltwirtschaft auf die Tagesordnung gesetzt hat. Die düsteren Wolken, die fast überall am Horizont der Geschichte aufziehen – heillos überschuldete Haushalte vieler Länder bei gleichzeitigem Zwang, sich weiter zu verschulden, um Finanzsystem und Wirtschaft aufrechtzuerhalten – lassen uns Benjamins Pathos besser verstehen. Zugleich machen sie uns noch einmal deutlich, daß alles Verstehen von der geschichtlichen Situation des Verstehenden abhängig ist.

Auch für die historischen Avantgardebewegungen gilt, daß sie nicht zu allen Zeiten in gleicher Weise wahrnehmbar und in ihrer Bedeutung erkennbar gewesen sind. In der unmittelbaren Nachkriegszeit waren sie im kulturellen Leben Deutschlands zum Beispiel faktisch nicht präsent. Noch auf der ersten Documenta in Kassel von 1955 wurden zwar einzelne Avantgarde-Künstler gezeigt, die Be-

wegungen und ihre Zielsetzungen aber mit keinem Wort erwähnt. Eine modernistische Perspektive verstellte hier das Verständnis für das Besondere der Avantgarden. Für sie kam der Augenblick der Erkennbarkeit im Mai 1968. In dieser Zeit der Hoffnung und des Aufbruchs, als Sätze der Surrealisten und solche, die von ihnen hätten stammen können, an den Mauern von Paris standen, war der Surrealismus plötzlich in einer Weise gegenwärtig, wie es während der langen Nachkriegszeit undenkbar gewesen war. Es ist kein Zufall, daß Anfang der 70er Jahre in der Bundesrepublik gleich drei Bücher über den Surrealismus eine ungewöhnliche Resonanz hatten.³ Jetzt konnte der Versuch unternommen werden, die Avantgarde auf den Begriff zu bringen und zugleich die Geschichte der europäischen Literatur und Kunst von ihr her zu konstruieren.

Man hat mir oft die Frage gestellt, warum die *Theorie der Avantgarde* eine solch andauernde Wirkung hat, obwohl sie doch offensichtlich durch die Zeit ihres Entstehens geprägt sei. Ich vermute, daß das Buch diese Wirkung gerade seiner Verwurzelung in der Epoche seines Entstehens verdankt. Wenn die Nachkriegszeit blind für die historischen Avantgarden war – weil sie kulturell im Westen auf die künstlerische Moderne, im Osten auf den Sozialistischen Realismus festgelegt war – und wenn seit geraumer Zeit der Konformismus das Bild der Avantgarde, das in den Jahren nach dem Mai 1968 aufblitzte, erneut in einem unscharfen Begriff von *modernism* verschwimmen läßt, dann mag man sich in der Tat fragen, ob die *Theorie der Avantgarde* nicht ein »unwiederbringliches« Bild der Avantgarde festhält. Ein Bild, das sich der einmaligen Konstellation von Mai 68 und historischen Avantgarden verdankt.

Wenn Möglichkeiten und Grenzen einer gegenwartserhellenden Erkenntnis der Vergangenheit durch die Epoche und die Konstellation gesetzt sind, in die sie mit einer bestimmten Vergangenheit tritt, besteht die Aufgabe der Theorie darin, diese Möglichkeit zu ergreifen und auszuschöpfen. Das unternimmt die *Theorie der Avantgarde*, indem sie das geschichtlich Neue der Avantgarde gegenüber früheren künstlerischen Bewegungen der Moderne daran festmacht, daß diese den Autonomie-Status der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft in Frage stellt. Dadurch wird sie zum geschichtslogischen Ort, von dem aus sich die Entwicklung der Kunst konstruieren läßt. Zugleich ist damit die Einsicht verbunden, daß Kunstwerke uns nicht *tel quel* gegeben sind, daß sie vielmehr von historisch sich wandelnden Rahmenbedingungen (ästhetischen Einstellungen und Erwartungen) erst zu Kunstwerken gemacht werden. Anders formuliert, daß es nicht nur eine Geschichte der Kunstwerke, sondern auch eine Geschichte der Institution Kunst gibt.

³ K.H. Bohrer, *Die gefährdete Phantasie, oder Surrealismus und Terror* (Reihe Hanser, 40). München 1970. Elisabeth Lenk, *Der springende Narziß. André Bretons poetischer Materialismus*. München: Rogner & Bernhard 1971. P. Bürger, *Der französische Surrealismus. Studien zur avantgardistischen Literatur*. Frankfurt: Athenäum 1971. Zweite um neue Studien erweiterte Ausgabe (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1222). Frankfurt 1996.

Auch der »Augenblick der Erkennbarkeit« vergeht. Was bedeutet das für das Bild der Vergangenheit, das er ermöglicht hat? Es bedeutet gerade nicht, daß dieses mit ihm vergeht – das gilt nur für das nicht-realisierte Bild, für den versäumten Augenblick. Das realisierte Bild dagegen überdauert auch die Zeiten, in denen die besondere Vergangenheit, die in ihm aufscheint, nicht mehr zum Gegenstand authentischer Erfahrung zu werden vermag.

In eine solche Zeit sind wir bezüglich der historischen Avantgarde eingetreten, obwohl wir uns in einzelnen ihrer Motive wiedererkennen. – Unsere Epoche ist dem Hier und Jetzt so sehr verfallen, daß sie im Vergangenen nur etwas zu sehen vermag, was gewesen ist und uns daher nicht mehr betrifft; es sei denn daß es zufällig zum Fokus eines *Events* wird. Sie steht ganz im Banne dessen, was vor einigen Jahren auf einem Plakat zu lesen war, das nicht für ein bestimmtes Produkt warb, sondern ein Lebensgefühl propagierte: »the Power of Now«. Trotz aller Erinnerungskultur hat unsere Gegenwart ein gebrochenes Verhältnis zum Vergangenen (ja vielleicht ist die Erinnerungskultur geradezu ein Anzeichen dafür).

Nun hat vor allem der Futurismus die heute herrschende Fixierung auf die Gegenwart bereits zum Programm erhoben. Sowohl die von den Futuristen propagierte Ablehnung des *passéisme*, der Beschäftigung mit Vergangenen, als auch der Satz aus dem futuristischen Manifest von 1909, der die Schönheit eines Rennwagens in voller Fahrt preist, lesen sich heute wie eine Vorwegnahme gegenwärtiger Einstellungen und medialer Suggestionen. Im Gegensatz dazu stehen die Surrealisten in einem lebendigen Austausch mit dem Vergangenen. Doch verhalten sie sich diesem gegenüber als Allegoriker, die die Bruchstücke, die sie sich aneignen, mit neuer Bedeutung belehnen. Indem sie es dadurch in die Gegenwart reißen, tun auch sie dem Vergangenen Gewalt an und stehen insofern dem futuristischen Präsentismus näher, als es auf den ersten Blick scheint.

Ist also, so könnte man sich fragen, unsere Epoche erneut in eine Konstellation mit den historischen Avantgarden eingetreten, die es uns ermöglicht, ein anderes Bild der Avantgarde zu entwerfen? Ich glaube nicht, daß das der Fall ist. Zwar lassen sich von heute aus Beziehungen zu einzelnen Motiven der Avantgarden herstellen, nicht aber die Avantgarde als ganze in den Blick nehmen. Das wird deutlich, wenn man das gebrochene Verhältnis unserer Epoche zur Zukunft mit dem Drängen der Avantgarden auf Zukunftsgestaltung konfrontiert.

Unsere Zukunft ist auf kurzfristige, nur das einzelne Individuum und seine Interessen betreffende Zielvorgaben geschrumpft. Was aber die Zukunft der Gesellschaft angeht, wird sie, sofern sie überhaupt noch in den Blick rückt, eher als Bedrohung erlebt, denn als Erfüllung von Hoffnungen betrachtet. Mai 68 dagegen hatte in der akademischen Jugend der westlichen Länder noch einmal die Vorstellung entstehen lassen, Geschichte sei machbar. Wie die Avantgarde war auch die Studentenbewegung von der Gestaltbarkeit einer gemeinsamen Zukunft überzeugt. Davon ist in unserer gegenwartsfixierten Epoche kaum etwas übrig geblieben. Der von den Revolutionstheorien unterstellte Zusammenhang zwi-

schen ökonomischer Krise und einem darauf antwortenden revolutionären Aufbegehren scheint jedenfalls in den westlichen Ländern nicht mehr zu gelten. Zwar hat die andauernde Finanz- und Überschuldungskrise sowie die Weise, wie die politische Klasse sie durch bloße Problemverschiebung bearbeitet, ein weit verbreitetes Unbehagen und diffuse Zukunftsängste erzeugt, aber keine auf gesellschaftliche Veränderung drängenden Proteste. Wir erleben heute gleichsam die Kehrseite jener Konstellation, die im Mai 1968 für die Avantgarden den Augenblick der Erkennbarkeit eintreten ließ. Auch wenn unsere Gegenwart ein Motiv wie die Faszination für das Jetzt mit der Avantgarde teilt, erkennen wir uns in ihrem Projekt nicht mehr.

Daß uns die Avantgarde fremd geworden ist, insofern sie auf eine revolutionäre Umwälzung aller Lebensverhältnisse abzielt, ist nur eine Seite ihres zwiespältigen Fortlebens (auch die Entfremdung gegenüber einer Tradition ist eine Weise, wie diese fortbesteht). Die andere ist ihre erst in letzter Zeit immer deutlicher gewordene Präsenz innerhalb der Institution Kunst. Ich meine das Gewicht, das neo-avantgardistische Praktiken und Verfahren im gegenwärtigen Kunstbetrieb erlangt haben. Zwiespältig ist das Fortleben der Avantgarde deshalb, weil ihr Scheitern dadurch die Gestalt eines überwältigenden Erfolges angenommen hat. Die von der Avantgarde intendierte Aufhebung der Kunst in eine *andere* Lebenspraxis hat nicht stattgefunden. Wohl aber hat die Parole der Vereinigung von Kunst und Leben – das war Anfang der 70er Jahre so noch nicht zu sehen – die Institution Kunst tiefgreifend verändert. Diese hat zwar den Angriff der Avantgarde überstanden, was sich daran zeigt, daß sie deren Manifestationen, die die Welt verändern sollten, als Kunstwerke anerkannt und ihnen im Museum der Moderne einen herausragenden Platz zugestanden hat. Aber ihre normativen Grundlagen haben sich gewandelt. Dieser Wandel ist in sich widersprüchlich. Zwar ist die von der Avantgarde in Frage gestellte Werkkategorie restauriert, zugleich aber ist die Grenze des Kunstwerks gegenüber den Dingen des täglichen Gebrauchs immer weiter hinausgeschoben worden, so daß heute jeder Gegenstand und jede Manifestation Werkstatus beanspruchen kann, sofern er im Raum der Kunst auftaucht. Außerdem haben zentrale produktions- und rezeptionsästhetische Kategorien der Avantgarde wie Bruch und Schock, Provokation und Subversion in den Diskurs der Institution Eingang gefunden und herkömmliche ästhetische Begriffe wie Harmonie und Stimmigkeit weitgehend verdrängt. Mit andern Worten: von heute aus erweist sich das Scheitern des avantgardistischen Projekts als ein durch und durch paradoxer Prozeß, der mit dem Erfolg der Avantgarde innerhalb der Institution Kunst zusammenfällt.

Während Scheitern und Erfolg der historischen Avantgarde sich ineinander verschlingen, der Erfolg sich als Scheitern und das Scheitern sich als einzige Möglichkeit erweist, dem avantgardistischen Projekt die Treue zu halten, läßt sich bei den in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg auf die Avantgarde Bezug nehmenden Bewegungen und individuellen Positionen zwischen authentischer Nachfolge

der Avantgarde und neo-avantgardistischer Vereinnahmung mit einiger Sicherheit unterscheiden.

Joseph Beuys, der »Avantgardist nach dem Ende der Avantgarden«⁴, nimmt das utopische Projekt der historischen Avantgarden auf, wohl wissend, daß es sich in der Gestalt, die ihm die Avantgarden gegeben haben, nicht verwirklichen ließ. Indem er diese aporetische Situation annimmt, entgeht er der Logik des Entweder-Oder, die zwischen Erfolg und Scheitern kein Drittes zuläßt. Dieses Dritte entdeckt er in dem, was er »das Weiterreichen der Flamme« nennt. Darauf zielen seine Aktionen und Gesten ab. Innerhalb der gegebenen gesellschaftlichen Verhältnisse, die eine radikale Umwälzung aller Lebensverhältnisse zugleich verlangen und blockieren, antwortet Beuys mit dem paradoxen Gestus dessen, der sein eigenes Tun auf der Grenze zwischen Kunst, Wissenschaft und politischer Agitation ansiedelt. Er greift die Institution Kunst nicht an, sondern lehnt nur für seine Person die Bezeichnung Künstler (im herkömmlichen Sinne) ab, um bei anderer Gelegenheit einen »totalisierten Kunstbegriff« zu propagieren, für den alle Fragen des menschlichen Zusammenlebens Fragen der Gestaltung, und also Kunst sind. Ich sehe darin noch immer eine konsequente Fortführung des avantgardistischen Projekts in Zeiten, die der Avantgarde ungünstig sind.

Das gilt auch für die *internationale situationniste*, die sich 1957 konstituiert und theoretisch und praktisch die Mai-Bewegung vorbereitet. Die Gruppe geht von einer kritischen Analyse des Surrealismus aus, in dessen künstlerischem Erfolg sie einen »bitteren Sieg« erkennt. Bitter deshalb, weil die surrealistischen, auf Selbstbefreiung abzielenden Verfahren von der bestehenden Gesellschaft aufgenommen und deren Zielen dienstbar gemacht wurden. So konnte aus der *écriture automatique* das *brainstorming* werden.⁵ Trotzdem knüpfen die Situationisten an den Surrealismus an, suchen aus der Flanterie eine Theorie der *dérive*, des Abdriftens, zu entwickeln, mit deren Hilfe sie den Quellen eines nicht durch die bestehende Gesellschaft deformierten Begehrens auf die Spur zu kommen hoffen; entwerfen die Umrisse eines Urbanismus, der die Möglichkeiten der modernen Technik für die Verwirklichung neuer Bedürfnisse zu nutzen sucht; reflektieren aber auch das Scheitern marxistischer und anarchistischer Revolutionskonzepte.⁶ Freilich, in dem Maße wie ihre eigenen Pläne und Entwürfe in die kapitalistische Gesellschaft Eingang gefunden haben, mußten sie eben jene Verkehrung erleben, die sie selber am Surrealismus scharfsinnig herausgestellt hatten. Diese falschen Verwirklichungen sind es, die vielleicht den düstersten Schatten auf die Avantgarde werfen.

Von einer Verkehrung anderer Art ist hinsichtlich der Neo-Avantgarde zu sprechen, von der es in der *Theorie der Avantgarde* heißt: »Die Neo-Avantgarde institutionalisiert die *Avantgarde als Kunst* und negiert damit die genuin avantgardis-

⁴ Vgl. meinen Aufsatz gleichen Titels in: P.B.: *Das Altern der Moderne* (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1548). Frankfurt 2001, 154-170.

⁵ Vgl. *Internationale Situationniste*, No. 1 (Juni 1958), 3f.

⁶ G. Debord, *La Société du spectacle* (1967). Paris: Gallimard 1992, Kap. IV.

tischen Intentionen«.⁷ Einfacher und weniger polemisch formuliert geht es darum, daß die Neo-Avantgarden die Verfahren und Gesten der historischen Avantgarde übernehmen, sie aber als Kunstmittel, d.h. innerhalb der Institution Kunst einsetzen, und damit das utopische Projekt der Avantgarden verraten. Ich will das kurz am Beispiel von Daniel Buren verdeutlichen, der explizit als Kritiker der Institution Kunst auftritt (vgl. Kap. II, 3).

Zur Künstlerlegende, die seinen Ruf wesentlich begründet, gehört eine öffentliche Aktion, die er mit drei Künstlerfreunden 1963 bei der Eröffnung des *Salon de la Jeune Peinture* veranstaltet hat. Die Vier hängen ihre Bilder ab und verteilen einen *Brief gegen die Salons*, in dem sie gleichermaßen den Salon und die Malerei als »objektiv reaktionär« ablehnen. Man könnte annehmen, daß es sich hier um eine authentische Wiederaufnahme dadaistischer Protestformen handelt, wäre da nicht das Postskriptum zu dem *Brief*, in dem die Verfasser sich bei dem Komitee des Salons dafür bedanken, daß es ihnen die Möglichkeit gegeben hat, die Aktion durchzuführen und »von ihrer Werbung, ihren Räumlichkeiten zu profitieren«. Die Provokation der Institution geschieht mit deren Einverständnis. Nicht einen Akt der Verweigerung, wie sie behaupten, begehen die Künstler; sie nutzen den Salon nur anders als ihre biedereren Kollegen, nämlich um Aufmerksamkeit zu erwecken, deren immense gesellschaftliche Bedeutung Buren als einer der ersten erkannt hat.

Die Verkehrung der avantgardistischen Intentionen wird auch daran deutlich, daß neo-avantgardistische Künstler wie Jeff Koons und Daniel Hirst zu den Spitzenreitern eines boomenden Kunstmarkts gehören, den ein nach Anlagemöglichkeiten und überdurchschnittlichen Profiten lechzendes Finanzkapital am Leben erhält. Eine ästhetischen Maßstäben verpflichtete Kunstkritik mag noch so entschieden darauf hinweisen, daß die Spirale der Transgressionen an ein Ende gekommen ist, – solange auf dem Kunstmarkt viele Millionen für Machwerke gezahlt werden, geht davon eine kaum zu überschätzende Wirkung auf junge Künstler der Gegenwart aus, deren Resultate heute überall zu besichtigen sind.

Wenn das Fortleben der Avantgarden nicht als kontinuierlich weitergegebene Tradition erfolgt, sondern durch Brüche, Verkehrungen und Entstellungen charakterisiert ist, dann hat das Folgen für den Umgang mit ihrem Erbe. Zwar ist die herkömmliche Vorstellung von Tradition als Weitergabe eines gleichbleibenden Bestands von Werken und Werten problematisch, weil alles Tradieren auch ein Verändern ist; dennoch hält der Hinweis auf das Brüchige im Fortleben der Avantgarden etwas für diese Charakteristisches fest. Deren Erbe ist uns heute nicht mehr als Einheit gegeben, es zerfällt in einander widerstreitende Positionen: in wenige, heute schon wieder historisch gewordene Versuche, das Projekt der Avantgarde als ganzes wieder aufzunehmen, und die neo-avantgardistische Nutzung avantgardistischer Verfahren und Praktiken innerhalb der Institution Kunst. Hinzukommt, daß, wie oben angedeutet, auch unsere Epoche gegenüber

⁷ P. Bürger, *Theorie der Avantgarde* (edition suhrkamp, 727). Frankfurt 1974, 13. Aufl. 2005, 80; im folgenden zitiert: ThdA.

der Avantgarde keine einheitliche Beziehung mehr herzustellen vermag. Einerseits treibt sie deren Gegenwartsfixierung auf die Spitze, andererseits weiß sie ihrem Zukunftsdrang nichts mehr abzugewinnen. Diese Diffusion des avantgardistischen Erbes läßt sich auch im postmodernen Denken verfolgen, wo Blanchot, Bataille, Lacan, Foucault und Derrida in jeweils unterschiedlicher Weise surrealistische Motive aufgenommen und weiterentwickelt haben.⁸

Es gibt für diese Situation ein sprachliches Symptom: die Schwierigkeit, die uns heute der Kollektivsingular Avantgarde bereitet, und die daraus sich ergebende Neigung, ihn durch Pluralbildungen zu ersetzen. Ich habe in diesem Text noch einmal den Singular Avantgarde gebraucht, um an den Maßstab zu erinnern, an dem jede sich auf die Avantgarde beziehende Praxis sich messen lassen muß. Zugleich kann man nicht umhin einzugestehen, daß unser gebrochenes Verhältnis zur Avantgarde es schwer macht, die Kritik der Neo-Avantgarde aus dieser Perspektive aufrechtzuerhalten. Scheint doch die Zersplitterung des avantgardistischen Erbes auch die Rückführung avantgardistischer Verfahren in die Institution Kunst zu rechtfertigen. Nur, dann müßten sich die so entstandenen Produkte auch einer ästhetischen Kritik stellen. Gerade das geschieht aber nicht. Den ästhetischen Freibrief, den die Avantgarde in Anspruch nehmen konnte, weil sie außerästhetische Ziele verfolgte, hat die Neo-Avantgarde in die Kunst eingeschmuggelt. Das ist der Virus, der das normative Gefüge der Kunst zersetzt.

Wenn die These von der Aufsplitterung des avantgardistischen Erbes stimmt, dann ist damit implizit auch eine Antwort gegeben auf die immer wieder aufgeworfene Frage nach der Möglichkeit einer Avantgarde heute. Wenn uns die Avantgarde als ganze nicht mehr zugänglich ist, wenn die Einheit von künstlerischer und gesellschaftsverändernder Praxis zerfallen ist, dann wird die Frage heute gegenstandslos. Sie transformiert sich dann in die andere nach einer Kunst in unserer Gegenwart, die der postavantgardistischen Beliebigkeit ein Ende bereiten könnte. Es geht dabei um nichts Geringeres als eine *notwendige* Kunst.

⁸ Vgl. dazu P. Bürger, *Ursprung des postmodernen Denkens*. Weilerswist: Velbrück 2000 sowie unten Kap. I, 4.