

Ingo Zechner

Die Avantgarde und das Elementare

Paper zum Vortrag im Rahmen der BTWH-Jahrestagung in Tübingen, 2.-6. Juni 2011

Deutschsprachige Lexika des 19. und frühen 20. Jhdts. kennen die *Avantgarde* nur als militärischen Begriff, obwohl seine metaphorische Verwendung im Zusammenhang mit Politik und Kunst bereits auf die Mitte des 19. Jhdts. datiert und bis ins erste Viertel des 19. Jhdts. zurückverfolgt werden kann. Wörtlich übersetzt bedeutet *Avantgarde* „Vorhut“ (*avant* = „vor“, *garder* = „hüten“). Sie definiert sich als ein Stoßtrupp unterschiedlicher Stärke und Zusammensetzung, der in der Kriegsführung drei Funktionen erfüllt: 1. die Erkundung des Terrains, 2. die Beseitigung von Hindernissen und 3. die Abwehr von Angriffen auf die nachfolgenden Truppenteile (sofern Stärke, Zusammensetzung und Feuerkraft bei Feindkontakt nicht einen sofortigen Rückzug gebieten). Anders als ein *Vorposten* ist die *Vorhut* permanent in Bewegung, beide haben jedoch primär defensive, nicht offensive Aufgaben.

Das richtige Verhältnis von Avantgarde und Gesamttruppe ist Gegenstand zahlreicher militärischer Abhandlungen. Gleich ob sie – wie vielfach üblich – 1/3, 1/4 oder nur 1/5 der Gesamttruppenstärke umfasst, ob sie sich aus Infanterie, Kavallerie und Artillerie zusammensetzt oder noch kleiner ist und nicht aus allen Waffengattungen besteht, gibt es eine wesentliche Eigenschaft, die alle militärischen Avantgarden teilen: Die Masse der Truppen folgt ihr nach. Das kann man von der künstlerischen Avantgarde und dem Mainstream nicht immer behaupten. Die militärische Avantgarde gliedert sich ab einer gewissen Stärke selbst nochmals in einen Haupttrupp, einen Vortrupp und eine Spitze. Die künstlerische Avantgarde scheint sich dadurch auszuzeichnen, dass sie ihre härtesten Kämpfe nicht mit dem Feind, sondern zwischen ihren eigenen Gliederungen austrägt.

Nimmt man die Avantgarde als Metapher beim Wort, bietet die militärische Definition des Begriffs ein präzises Instrumentarium, um nicht nur ihr Binnenverhältnis, sondern auch ihre historische Rolle, ihren strategischen Einsatz und ihre Position zwischen Kunst, Politik und Gesellschaft zu untersuchen. Anders als die militärische Avantgarde untersteht die künstlerische keinem zentralen Kommando, das Vorhut und Nachhut gleichermaßen umfasst. Im Gegenteil: Der Konflikt zwischen Kunst und Politik, der in einigen avantgardistischen Manifesten offen artikuliert wird, entzündet sich genau an der Frage, wer im Krieg gegen die bestehenden Ordnungen das Kommando führt.¹ Die künstlerische Avantgarde kämpft unter eigenem Kommando und sie kämpft ihre Schlachten selbst, wenn auch nicht allein. Ihre viel beschworenen Verbündeten (die Naturwissenschaften, die Technik, die Politik) wissen jedoch oft nicht, ob sie überhaupt im selben Krieg kämpfen oder ob sie tatsächlich auf derselben Seite stehen. Das Verhältnis von Avantgarde und Mainstream bleibt vielfach rein spekulativ: Immer wieder begegnet man dem Phänomen einer *Vorhut ohne Nachhut*. Ihre mangelnde Gefolgschaft, ihre prekäre Beziehung zur Masse macht die Avantgarde verwundbar: nicht nur durch den Feind, sondern auch durch die vermeintlichen Verbündeten, insbesondere durch die Politik. (Die Denunziation der Avantgarde als konterrevolutionärer Formalismus in der frühen Sowjetunion....) Das hindert sie freilich nicht, noch in ihrem Untergang die Geschichte auf ihrer Seite zu glauben.

Die politische und künstlerische Avantgarde haben die Idee des Fortschritts und einen Diskurs zur Voraussetzung, der mit Hegels *Philosophie der Geschichte* und seinen

Vorlesungen über die Ästhetik hegemonial wird und mit dem *postmodernen Wissen* endet, das jede Form von Entwicklungsgeschichte zurückweist. Trotz des metaphorischen Gebrauchs des Begriffs ist das Verhältnis von künstlerischer Avantgarde und Krieg kein akzidentelles, sondern ein essentielles (genau in diesem Sinne sprechen Gilles Deleuze und Félix Guattari von der Kunst als von einer *Kriegsmaschine*): Für die künstlerische Avantgarde war der Erste Weltkrieg eine Art Katalysator, obwohl die militärische Avantgarde im selben Krieg ihre Funktionen weitgehend einbüßte und mit der Entwicklung neuer Waffengattungen (Panzer, Flugzeuge) und Aufklärungstechniken (Luftüberwachung) obsolet wurde. Die Kriegsführung der künstlerischen Avantgarde läuft in jedem Fall auf ihren Untergang hinaus, sowohl im Fall ihres Scheiterns als auch im Fall ihres Sieges: Im letzteren wird sie vom Mainstream eingeholt und geht in ihm auf.

Während die Idee der Avantgarde in einer idealtypisch avantgardistischen Zeitschrift wie „G“ klar und deutlich artikuliert, aber nicht beim Namen genannt wird, ist bei der Idee des Elementaren das Gegenteil der Fall: Sie wird bereits im Titel der Zeitschrift explizit zum Programm erhoben („G – Material zur elementaren Gestaltung“), bleibt jedoch vage.

Ihre im Leitartikel zur ersten Ausgabe von „G“ publizierte Ankündigung, sie würden „zunächst theoretisch und praktisch auseinandersetzen“, was unter „elementarer Gestaltung“ und anderen einschlägigen Begriffen zu verstehen sei,² haben „G“-Herausgeber Hans Richter und „G“-Redakteur Werner Graeff nicht eingelöst. Graeff spricht an Schlüsselstellen seiner eigenen Texte von einer *elementaren Behandlung jeder Forderung des Lebens* und einer *Übung im elementaren Gestalten*,³ wobei das Elementare stets den Übergang zwischen einer alten und einer neuen Ordnung (von der mechanistischen zur neuen Technik usw.) ermöglichen soll: „Unbedingtes Kriterium für moderne schöpferische Menschen: *Die Fähigkeit elementar zu denken und zu gestalten*.“⁴

Als eine Art Prophet elementarer Gestaltung wird in „G“ Theo van Doesburg, der Mitbegründer und Hauptprotagonist der niederländischen *De Stijl* Gruppe präsentiert. „Aus den elementaren Mitteln wächst die neue Gestaltung“, heißt es in seinem kurzen programmatischen Text, der unmittelbar unter dem Leitartikel zur ersten Ausgabe von „G“ platziert ist.⁵

Der Begriff des Elementaren war zum Zeitpunkt des Erscheinens von „G“ Allgemeinut, wenn auch nicht in Verbindung mit dem der Gestaltung. „Elemente sind die Ur- und Grundstoffe, aus denen die zusammengesetzten Körper bestehen, und in die sie zerlegt werden können, die aber selbst einer weitem Zerlegung nicht mehr fähig sind“, heißt es in Meyers Konversationslexikon von 1905-1909, in dem eine Art Wissensbilanz des 19. Jhdts. gezogen und das Allgemeinwissen der Bildungseliten des frühen 20. Jhdts. zusammengefasst wird. Auf diese lexikalische Definition folgt der Zusatz, mit der Bezeichnung als Element werde nur die Tatsache zum Ausdruck gebracht, dass eine weitere Zersetzung bisher nicht gelungen ist.

Van Doesburg unterscheidet zwischen sekundären (Hilfs-) Mitteln und primären (elementaren) Mitteln des Künstlers, die er einander in tabellarischer Form gegenüberzustellen versucht. Um „die elementaren Gestaltungsmittel kennen zu lernen“ fordert er eine „scharfe Trennung“ zwischen den einzelnen Gattungen der gestaltenden Kunst (konkret: zwischen Malerei, Plastik und Architektur) und polemisiert gegen jegliche Form barocker Vermischung („auch in der modernen Kunst“). Ein flüchtiger Blick in seine Tabelle genügt jedoch um zu sehen, dass diese Trennung bereits auf begrifflicher Ebene misslingt und

dass die aufgelisteten Elemente – mit drei Ausnahmen – entweder gar keine sind (Raum, Zeit) oder weiter zerlegt werden können (Form, Farbe).

Die Ausnahmen sind Linie, Fläche und Volumen, die allerdings erst drei Jahre später zum Gegenstand einer systematischen Abhandlung wurden: Unter dem Titel *Punkt und Linie zu Fläche* erschien 1926, im Jahr der letzten Ausgabe von „G“, Wassily Kandinskys Grundlagentext der modernen Malerei, der zugleich ein Lehrbuch elementaren Gestaltens ist. Als Bd. 9 der Bauhaus-Bücher herausgegeben, ist diese Schrift die Zusammenfassung der *Formlehre*, die Kandinsky am Bauhaus unterrichtet hatte.⁶ Die theoretische *Formlehre* bildete neben der praktischen *Werklehre* die zweite Säule der Bauhaus-Pädagogik und ist bis heute die Ausbildungsgrundlage zahlreicher Graphik- und Designschulen. Mit dem Ausscheiden Johannes Ittens im Jahr 1922, der sie in seinen *Vorkurs* integriert hatte, gewann sie bereits vor der großen Bauhaus-Ausstellung von 1923 an Eigenständigkeit und wurde im Wesentlichen von drei Bauhauslehren geprägt: von Paul Klee (1920-1931 am Bauhaus), Wassily Kandinsky (1922-1933 am Bauhaus) und Ludwig Hirschfeld-Mack. Klee ersetzte den Begriff *Form* durch den der *Gestaltung*, um den Akt der Hervorbringung gegenüber dem Hervorgebrachten zu betonen. Klees Lehren wurden unter dem Titel *Form- und Gestaltungslehre* aus dem Nachlass publiziert⁷ und dokumentieren gemeinsam mit Kandinskys Schrift die Grundlagenforschung, die das Bauhaus für die Entwicklung eines elementaren Gestaltens geleistet hat.

Durch ihr analytisches Verfahren und ihre Rückführung sämtlicher Elemente des Gestaltens auf den *Punkt als Grundelement* entdeckten Klee und Kandinsky gegen van Doesburgs Forderung nach einer Trennung der Künste deren gemeinsame Basis in der *Graphik*: eine Zone der Ununterscheidbarkeit oder Unentscheidbarkeit, die jeder Synästhesie vorausgeht. Es ist diese Zone, die es – um ein plastisches Beispiel zu nennen – dem Komponisten und Architekten Iannis Xenakis rund 30 Jahre später erlaubt, sein großes Orchesterwerk *Métastasis* (1953-54) und den gemeinsam mit Le Corbusier entworfenen Philips-Pavillon der Brüsseler Weltausstellung (1958) aus denselben hyperbolischen Kurven zu entwickeln.

Mit dieser kurzen Skizze der engen Beziehung zwischen der Avantgarde und dem Elementaren möchte ich gerne drei Thesen zur Diskussion stellen:

1. Das Pathos, das mit der Beschwörung des Elementaren in „G“ anklingt, ist kein bloßes rhetorisches Manöver. Es speist sich aus dem Vertrauen in eine Grundlagenforschung, die am Bauhaus institutionell verankert ist und mit der sich die „G“-Redaktion in vielfacher Weise (biographisch, institutionell) verbunden weiß.
2. Diese Grundlagenforschung entdeckt eine Zone, in der sich die einzelnen Künste ineinander transformieren lassen und in der die Unterscheidung zwischen Kunst- und Gebrauchsgegenstand tendenziell hinfällig wird.
3. Bei dieser Entdeckung folgt die künstlerische Arbeit ihrer inneren, autonomen Logik. Daraus gewinnt sie das Selbstvertrauen, mit dem die künstlerische Avantgarde ihren Führungsanspruch gegenüber der politischen zu beanspruchen versucht.

Anmerkungen

¹ Vgl. in exemplarischer Weise die sog. „Zweite präsentistische Deklaration – Gerichtet an die internationalen Konstruktivisten“ von Viking Eggeling und Raoul Hausmann, in: Ma, Jg. VIII, Nr. 5-6, 1923.

² Hans Richter, Werner Graeff, Leitartikel („Ewige Wahrheiten“), in: G – Material zur elementaren Gestaltung, Jg. 1, Nr. 1, Juli 1923.

³ Werner Graeff, Vergnüglicher Überfluß durch Neue Technik, in: Ma, Jg. VIII, Nr. 5-6, 1923; vgl. auch den im Wortlaut geringfügig abweichenden Nachdruck in: G – Material zur elementaren Gestaltung, Jg. 4, Nr. 4, 1926.

⁴ Werner Graeff, Es kommt der neue Ingenieur, in: G – Material zur elementaren Gestaltung, Jg. 1, Nr. 1, Juli 1923; Kursives im Original gesperrt.

⁵ Théo van Doesburg: Zur Elementaren Gestaltung, in: G – Material zur elementaren Gestaltung, Jg. 1, Nr. 1, Juli 1923.

⁶ Wassily Kandinsky, Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente, Bern⁷ 1973.

⁷ Paul Klee: Form- und Gestaltungslehre, hg. und bearbeitet von Jürg Spiller, 2 Bde., insb. Bd. 1, Das bildnerische Denken, Basel⁵ 1991; zum Begriff der Gestaltung ebd. S. 17.