
Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)

*Herausgegeben von Wolfgang Asholt
und Walter Fähnders*

Verlag J. B. Metzler
Stuttgart · Weimar

Einleitung

Die Avantgarde war eine Bewegung der Manifeste – kein Ismus, keine avantgardistische Zeitschrift, kaum ein Spektakel von Futuristen, Dadaisten oder Surrealisten, die ohne Manifeste ausgekommen wären. Im Manifest und anderen Formen des Proklamierens und Postulierens hat die ›historische Avantgarde‹ der 10er, 20er und 30er Jahre auf authentische Weise ihre Ziele vermittelt, hat sie wie keine andere künstlerische Bewegung zuvor (und auch nicht danach) in diesem Genre ihr ureigenes Medium gefunden.

Zum einen konstituieren sich die *Ismen* durch Manifeste. Die Geburtsurkunden des italienischen Futurismus oder des französischen Surrealismus sind genau datierbar, und es bedurfte vom Aismus und Adamptonismus bis zu Dadaismus, Konstruktivismus, Surrealismus oder Zenitismus immer des Manifestes, um eine Bewegung zu kreieren, um Skandale zu provozieren oder sich abzugrenzen – nicht unbedingt auch des ästhetischen Werkes. (Ausnahmen finden sich am ehesten in der Bildenden Kunst, etwa dem Kubismus, der ohne Manifeste auskommt.)

Zum anderen sehen avantgardistische *Autoren* im Manifest einen exzellenten Weg der Selbstdarstellung; im Gruppen- oder Kollektivmanifest, aber noch im individuell und allein gezeichneten Aufruf präsentiert der Avantgardist seinen Anspruch, ›Vorhut‹ zu sein, am konsequentesten – bis hinein in den Gestus einer »Ohrfeige für den öffentlichen Geschmack«, wie eines der Gründungsdokumente des russischen Futurismus lautet. Auch hier gibt es kaum einen avantgardistischen Künstler, der sich nicht am Manifesteschreiben oder -unterschreiben beteiligt hätte.

Zum dritten ist es das Besondere des *Genres*, das der Avantgarde die unglaublichsten Möglichkeiten zu bieten scheint, ihre Ziele zu bestimmen, ihr Treiben zu präsentieren und ihre Positionen zu definieren – unübersehbarer Hinweis auf ein abgrundtiefes Mißtrauen der Avantgarde gegenüber dem traditionellen Kunstwerk, gegenüber dem ›Werk‹ mit seiner Aura und seiner besonderen Weise, eine ›Botschaft‹ zu übermitteln. Unter ›Manifest‹ firmiert dabei vieles: der ganz konventionelle Forderungskatalog ebenso wie das potenzierte ›Anti-Manifest‹, eine im dramatisch-erzählerischen Ton gehaltene Abrechnung mit dem Alten (›Tod dem Mondschein‹) ebenso wie ›poetische‹ Texte, die nichts Programmatisch-Diskursives an sich haben und nur durch ihren Titel behaupten, ein »Manifest« zu sein (so jedenfalls die Überschrift von Gabrielle Buffets Text); es gibt Manifeste, die ihre eigenen Forderungen selbst annullieren (wie das ›Dadaistische Manifest« von 1918), und wir kennen ganze Serien von durchgezählten

Manifesten, die Entwicklung und Kontinuität einer Avantgarde-Richtung markieren (wie bei den Manifesten von »de Stijl«, des französischen Surrealismus oder der »Gaceta de arte« aus Tenerifa). Das avantgardistische Manifest ist eine äußerst praktikable und extrem »offene« Form.

Angesichts der Fülle von Manifesten, die sich in ihren inhaltlichen Forderungen ebenso grundsätzlich voneinander unterscheiden wie in ihrer jeweiligen Machart, fragt es sich, ob überhaupt an einem einheitlichen Begriff von Avantgarde festgehalten werden kann; ob nicht besser von »Avantgarden« zu sprechen wäre (was einer Divergenz verschiedener »Vorhuten« gerecht würde) – Enzensberger hat frühzeitig bemerkt, daß »sich kein Standpunkt ausmachen läßt, von dem aus zu bestimmen wäre, was Avantgarde ist und was nicht«. Dennoch kann man, über konkurrierende Positionen der einzelnen Ismen hinaus, gerade am spezifisch avantgardistischen Genre des Manifestes die gemeinsame Basis eines »Projekts Avantgarde« ausmachen. Jenseits aller Vielfalt und Widersprüchlichkeit avantgardistischer Schreibpraxis läßt sich in den Manifesten die Einheit der Avantgarde erkennen: ihre Utopie eines Ganzheitsentwurfs, die, um es mit Benjamin zu formulieren, beabsichtigt, »mit einer Praxis brechen zu wollen, die dem Publikum die literarischen Niederschläge einer bestimmten Existenzform vorlegt und diese Existenzform selber vorenthält.« Wenn sich damit nicht nur der Ort, sondern auch die Funktion von Kunst und Literatur ändert, wenn solcherart der Bereich von Kunst und Dichtung von innen her aufgesprengt wird, dann bildet das Manifest den brennendsten Explosivstoff. Es fragt sich, ob nicht gerade die für alle Avantgarde-Strömungen unverzichtbare Notwendigkeit, sich dieses Genres zu bedienen, völlig neue Hinweise auf die Spezifik der Avantgarde und einer allen Avantgarde-Richtungen gemeinsamen Teleologie darstellt. Dabei spielt die Frage, ob denn all das, was das avantgardistische Manifest fordert, auch eingelöst worden ist – oder überhaupt eingelöst werden kann –, nicht die entscheidende Rolle; das Manifestieren selbst ist revolutionärer avantgardistischer Akt.

Avantgarde und Manifestantismus

Die Manifeste der Avantgarde stehen in der Kontinuität des künstlerischen Manifestantismus, wie ihn das 19. Jahrhundert hervorgebracht hat; aber zugleich brechen sie mit ihm. Proklamationen und Manifeste werden offenbar dann geschrieben, wenn das künstlerische »Werk« als Botschaft dem Autor nicht mehr auszureichen scheint und er über sein ästhetisches Produkt hinaus andere Weisen der Mitteilungen erprobt. Daß sich hierin ein irritiertes Verhältnis zum Publikum zeigt, liegt auf der Hand, und sicher konstituiert sich die Literatur der »Moderne« nicht zuletzt durch dieses sich stets selbst begleitende Programm-Konzert ihrer Autoren. Der Begriff »Moderne« soll hier durchaus eng gezogen werden: Ansatzweise in der deutschen Frühromantik, deutlich seit der Modernität Baudelaires und Rimbauds, spätestens seit dem Naturalismus in Deutschland (der den Begriff für das deutsche Sprachgebiet erstmals einführt) begegnen uns jene Proklamationen und Manifeste, die im L'art pour l'art und Ästhetizismus der Jahrhundertwende gipfeln und die das Terrain für den avantgardistischen Umschlag allererst bereiten.

Dabei respektiert diese literarisch-künstlerische Moderne freilich noch problemlos die Trennung von Kunstwerk und Manifest. Gerade aufgrund ihrer Publikationsorte und ihrer Sprache, mit denen sie sich bewußt an ein größeres Publikum wenden,

betonen die Manifeste der Moderne ihren Unterschied zum autonomen Kunstwerk, zu dem das Manifest sich eben nicht zählt; sein Eigenleben markiert auch den Status eines Notbehelfs. Es sei hier nur auf ein Manifest wie Jean Moréas' »Der Symbolismus« (»Le Symbolisme«) aus dem Pariser »Figaro« vom 18.9. 1886 verwiesen, um dies zu verdeutlichen. – Auf der einen Seite steht also in der Moderne das »populäre«, ästhetisch unspezifische Genre »Manifest«, auf der anderen das »eigentliche« Kunstwerk, dessen hermetisch-elitärer Charakter durch die flankierenden Manifeste noch in besonderer Weise betont wird.

Die Avantgarde macht damit Schluß. Der Bruch erfolgt in dem Moment, als der Manifestantismus der Moderne in der desillusionierten Melancholie von *Fin de siècle* und *Décadence* sein vorläufiges Ende gefunden hat. Dieser Gipfelpunkt der Kunstautonomie wird, historisch gesehen, zur Voraussetzung des avantgardistischen Bruches: weiter als im Ästhetizismus konnte die Trennung von Kunst und Leben wahrlich nicht getrieben werden. Es bedurfte der »leeren Erwartungen des *Fin de siècle*« (H. R. Jauss), damit – beginnend mit der ersten Futuristischen Programmerkklärung von 1909 – die Folge der »Ismen« der 10er, 20er und 30er Jahre einsetzen konnte. Dementsprechend ließen sich die Manifeste der Avantgarde als extreme »Vorhut« auch in Sachen Manifestantismus der Moderne lesen.

Darin äußert sich freilich nicht mehr so sehr ein gestörtes, sondern ein neues Verhältnis zum Publikum. Die Manifeste sollen nicht mehr vom Kunstwerk geschieden werden, ihre Form verweist vielmehr darauf, daß sie sich an der Grenze zwischen Kunstwerk und außerkünstlerischer Realität ansiedeln, daß man den Status des autonomen Kunstwerks in Frage stellt und das Manifest eine Brücke von der Kunst zum Leben schlagen soll. Das Manifest der Avantgarde verläßt damit zumindest tendenziell die Ebene des traditionellen »Werkes«. Nun gilt dies für die Avantgarde insgesamt, und eine solche Einschätzung der Avantgarde würde vermeiden, im Zusammenhang mit der intendierten »Unmittelbarkeit der gesellschaftsverändernden Wirkung von Kunst« auch zu postulieren, die Avantgarde habe die »Kunst ihres Kunstcharakters berauben« wollen (M. Hardt). Zwar stellen gerade die Manifeste die Grenze zwischen Kunst und Leben, zwischen autoreferentiellem und performativem Charakter von Texten in Frage, doch sie versuchen dies, ohne auf den Kunstanspruch ganz (oder auch nur teilweise) zu verzichten. Wenn die Avantgarde »von der Kunst aus eine neue Lebenspraxis organisieren« will (Bürger), meint dies eben nicht so sehr das Ende der Kunst als vielmehr jenes einer bestimmten Lebenspraxis – nach deren radikaler Veränderung dann in der Tat eine Selbstaufhebung der Kunst gelingen könnte, weil diese avantgardistische Kunst Teil des Lebens geworden ist.

Mit ihrer Utopie einer anderen, nicht länger vom Leben getrennten Kunst bricht die Avantgarde zu »neuen Ufern« (Adorno) auf, auch und zunächst – aus heutiger Sicht muß man feststellen: primär – für die Kunst. Die Avantgarde bewirkt mit ihren Manifesten nicht das Ende der Kunst, sie schafft letzten Endes sogar eine neue Ästhetik. Dabei verändert ihre Verweigerung von traditioneller Kommunikation zwar etablierte Wahrnehmungsweisen, doch trotz dieses ausgesprochen radikalen Bruches wird die Avantgarde von der Institution Kunst, in einem durchaus bürgerlichen Sinne, doch eingeholt, während sie sich im politischen Bereich einer Unterwerfung unter politische Programme zu widersetzen weiß – oder aber sich als Avantgarde selbst aufgibt bzw. zur Aufgabe gezwungen wird.

Die Manifeste

Ein Blick auf die Machart der Manifeste macht die Besonderheiten avantgardistischer Kommunikation deutlich, zeigt Tradition und Traditionsbruch im Manifestantismus und läßt dabei zwei Linien bei der Proklamierung der Ismen erkennen.

Da wird zunächst auf eine wenig originell anmutende, in der Tradition des Manifestantismus des 19. Jahrhunderts stehende Weise proklamiert und postuliert. Gleich das erste Manifest, mit dem die Geburt der Avantgarde eingeläutet wird, Marinettis »Gründung und Manifest des Futurismus«, enthält elf brav durchgezählte Punkte, die vielleicht durch ihre Radikalität, Brutalität und Monomanie auffallen, nicht aber durch eine Form oder einen Stil oder eine Sprache, die diese Punkte von einer Proklamation des Symbolismus unterscheidet; das Verhältnis von Postulat und Form des Manifestes bleibt konventionell. Ähnliches gilt zunächst sogar für das ebenso berühmte Dada-Manifest vom April 1918, das die prominentesten Vertreter von Dada Zürich und Dada Berlin unterzeichnet haben; entgegen dem geläufigen Vorurteil, Dada meine nichts anderes als Destruktion, Negation und Kommunikationsverweigerung, finden sich in diesem dadaistischen Schlüsseltext rundum positiv formulierte Forderungen, die nichts anderes im Sinn haben, als für »die besten und unerhörtesten Künstler« zumindest in nuce eine durch und durch konstruktive Ästhetik zu formulieren. Auch ein kanonisierte avantgardistische Großtext wie das erste surrealistische Manifest von Breton operiert, trotz der Phantasie, der er an die Macht helfen will, in zumeist traditionellen Fahrwassern, etwa wenn er zur Explikation des Surrealismus-Begriffs eine auch der Form nach lexikalische Definition unternimmt, ausführlich mit Belegstellen arbeitet und eine Ahnengalerie surrealistischer Vorfahren einrichtet – ein auf den ersten Blick eher »passatistisches«, nicht eben »avantgardistisch« anmutendes Unterfangen; die wenigen surrealistischen Passagen oder »Zitate« belegen diesen Befund eher als daß sie aus dem Manifest einen auch der Form nach »surrealistischen« Text machten.

Dennoch praktiziert die Avantgarde ihren Bruch auch und gerade mit der Manifeste-Tradition. Das deutet sich schon im ersten Manifest des Futurismus an, wenn nämlich erzählerische Passagen eingefügt werden, die dem Genre gänzlich fremd sind, dem futuristischen Manifestanten aber unerläßlich scheinen, um seinen alles umschließenden Avantgarde-Blick – »Auf dem Gipfel der Welt stehend«, wie es im Schlußsatz heißt – zu bekräftigen. Deutlicher noch sprengen andere Verfahrensweisen das Genre selbst auf. Um bei dem genannten Dada-Manifest zu bleiben: Es postuliert ganz und gar positive Kunst- und Künstlerbestimmungen (und ist damit kein, wie häufig kolportiert, Anti-Kunst-Manifest); es verläßt aber den traditionellen Manifestantismus, wenn es ausdrücklich »den Dadaismus in Wort und Bild« proklamieren will, zugleich aber behauptet: »Gegen dies Manifest sein heißt, Dadaist zu sein!«. Hier ist es also die alogische Volte, die in eine zunächst positiv angelegte Proklamation die Reflexion über die Institution des Proklamierens selbst einbezieht. In anderen Texten gerade von Dada wird das auf die Spitze getrieben, so, wenn in einer bestimmten Form Forderungen erhoben werden, die vor allem die Funktion haben, das Erheben von Forderungen in eben diesen Formen zu denunzieren – weil *dieser* Weg der Bewußtseins- und Gesellschaftsveränderung nicht mehr gangbar erscheint; der Text »Was ist der Dadaismus und was will er in Deutschland?« zielt in diese besonders für Dada konstitutive Richtung. Deshalb ist auch das seinerzeit noch provozierend wirkende Layout vieler dadaistischer Texte unverzichtbarer Teil der Botschaft und nicht attraktives Design: Erwartungs-

horizont und Eindeutigkeit in Sachen Manifestantismus sollen gestört, eine neue Kommunikation erprobt werden. Daß das bis zum spielerischen Umgang mit den Lettern, auch bis zum Nonsens gehen kann, bestätigt nur diese dem avantgardistischen Manifestantismus eigene Kritik an traditionellen Weisen des Manifestierens bis hin zur Kritik am Manifestieren selbst im ›Anti-Manifest‹.

Gerade diese Experimental-Manifeste, in denen die Avantgarde den Troß des ›Passatismus‹ am weitesten hinter sich läßt, wollen vermeiden, daß sie ihren inhaltlichen Appellen nicht durch traditionelle Formen selbst in den Rücken fallen; beides soll performativ wirken, die Wirklichkeit verändern – wobei durchaus eine autoreferentielle Falle entstehen kann. Denn hier besteht die Gefahr, daß ein dergestalt elaboriertes Manifest unter der Hand eine eigene ästhetische Dynamik entwickelt, die dem Anspruch, den musealen Charakter des künstlerischen ›Werkes‹ zu durchbrechen, diametral zuwiderläuft und sich seinerseits mit der Aura der Einmaligkeit umgibt. Eine derartige Homologiestruktur von inhaltlicher Aussage und künstlerischer Umsetzung charakterisiert vor allem die Hochzeit der Avantgarde im Zeichen von Dada; allerdings wurde der ›Werk‹-Charakter vieler dadaistischer Manifestationen durch den operativen Einsatz ihrer Texte, der eine Aura dann doch nicht aufkommen ließ, neutralisiert. Daß es im übrigen gerade diese Experimental-Texte der radikalen Avantgarde sind, die heute die Antiquariatspreise hochtreiben, steht auf einem gesonderten Blatt.

Einen anderen Weg beschreiten die surrealistischen Manifeste, speziell die beiden Groß-Manifeste von André Breton. In Analogie zu den wissenschaftlichen Revolutionen verheißen sie eine grundsätzlich andere Welt: die Texte bedürfen also nicht mehr des auch in der Form vollzogenen Bruches mit den Normen der Gegenwart, auch wenn sie diesen – hinter der konventionell-expositorischen Form des Manifestes – zitatweise sichtbar werden lassen. Ein Vergleich zur literarischen Form der Utopie (etwa jener des in den 40er Jahren von Breton entdeckten Charles Fourier) ließe sich hier ziehen: obwohl es der Utopie doch um die alternative, die völlig andere und beste aller möglichen Welten geht, bedient sie sich doch Jahrhunderte hindurch ganz traditioneller Darstellungsformen.

Im Manifestantismus der Avantgarde lassen sich also zwei Linien erkennen, die im übrigen in je unterschiedlicher Weise Kunstwerkcharakter beanspruchen, immer jedoch in der Absicht, die Autonomie von Kunstwerken in Frage zu stellen bzw. aufzuheben. Zum einen jene – minoritären – Manifeste, die ihre Ziele in einer radikal mit traditionellen Wahrnehmungsweisen brechenden Form umsetzen, zum anderen jene – zahlreicheren – Manifeste, die in der Tradition des Manifestantismus des 19. Jahrhunderts stehen, aber nicht selten dazu neigen, ansatzweise doch Neuerungen zuzulassen, wie das Beispiel der italienischen Futurismus-Manifeste verdeutlicht. Ein polemisches Durcheinanderwerfen von Punkten, also nicht ›von vorne‹ beginnen, wie Alexander Kruchonich und Kurt Schwitters es tun, verweist schon äußerlich auf das Unbehagen der Avantgarde an ihren eigenen, einsträngig formulierten, kohärent und rational argumentierenden Forderungen. Daß man ansonsten aber auf alle nur denkbaren Spielarten des Manifesteschreibens stößt – vom Kurzmanifest der russischen Futuristen bis zum viele Seiten langen Manifest von Poetismus oder Surrealismus, von den reinen Lesetexten des italienischen Futurismus bis zum Bildmanifest eines Štyrzký, vom narrativen bis zum diskursiven, von der sinnstiftenden bis zur sinnverweigernden Deklaration – liegt bei einer Bewegung, die sich wie keine andere dem Manifest verschrieben hat, auf der Hand. Ein Blick auf die hier abgedruckten etwa 250 Texte

macht Variationsbreite der Formen und Vorlieben für bestimmte Darbietungsweisen augenfällig.

Internationalität

In ihren Manifesten und Proklamationen führt die Avantgarde nicht nur vor, wie sie ihre Botschaften vermittelt; ihre Manifeste verraten auch die unglaublich engen Verflechtungen der europäischen Avantgarde. Das gilt für die Manifesteschreiber und -unterzeichner, für die Orte, an denen sie ihre Manifeste der Öffentlichkeit präsentieren, und das gilt für die Interdependenzen der Texte, die sich die Avantgarde wie Bälle zuwirft.

Allem Anschein nach existiert so etwas wie eine Internationale der Unterzeichner; es gibt Manifeste, in denen sich die Creme der europäischen Avantgarde wiederfindet, sei es im »Dadaistischen Manifest« von 1918, das von deutschen, schweizerischen, rumänischen, französischen und italienischen Dadaleuten unterzeichnet ist, sei es das französisch-italienisch-amerikanische Anti-Marinetti-Manifest »Dada hebt alles auf«, sei es die surrealistische Forderung »Hands off love« oder der Internationalismus der Manifeste zum Düsseldorfer »Kongreß der internationalen fortschrittlichen Künstler« (1922), auf dem beispielsweise die lettische Avantgarde (»Gruppe Synthès«) sich erstmals vor einem größerem westeuropäischen Publikum Gehör verschaffen konnte. Das gilt nicht zuletzt für ein singuläres Manifest wie »Dichtung ist vertikal«, zu dem sich 1932 Autoren wie Hans Arp, Samuel Beckett, Carl Einstein u. a. zusammengefunden haben, oder für einen der letzten großen Aufrufe vor dem 2. Weltkrieg, André Bretons und Leo Trotzki's Forderung nach einer »freien, revolutionären Kunst«.

Die avantgardistische Vernetzung zeigt sich zudem in der Mehrsprachigkeit von Texten und von Publikationsorganen – die Avantgarde ist polyglott und übersetzt sich notfalls selbst; nicht zufällig sind prominente Avantgardisten wie Ivan Goll, Vincent Huidobro oder Tristan Tzara zweisprachige Autoren. Mehrsprachige, parallele Abdrucke von Manifesten finden sich im niederländischen »De Stijl«, der seine ersten Manifeste neben der Muttersprache in einer englischen, französischen und deutschen Version herausbringt, oder im sowjetrussische LEF, der einige Aufrufe ebenfalls in deutscher und englischer Übertragung mitliefert. Marinetti hat viele der futuristischen Manifeste parallel in italienischer und französischer Version verbreiten lassen, zudem registrierte die Avantgardepressen (aus welchen Motiven auch immer) sehr genau den aktuellen Stand des Manifestantismus anderswo – noch an eher entlegenem Ort wie der Zeitschrift »Bleu« von Dada-Mantua findet sich beispielsweise 1920 (in Nr 2) die italienische Übertragung des 2. Manifestes von »De Stijl«.

Bekanntermaßen verlaufen gerade Dada-Veranstaltungen häufig mehrsprachig-simultan, sei es, daß gleichzeitig mehrere Texte, sei es, daß mehrere Texte gleichzeitig in verschiedenen Sprachen vorgetragen werden (oder beides). Entsprechendes gilt für andere Formen der avantgardistischen Ver-Öffentlichung. Eine Zeitschrift wie »Mécane« erscheint im niederländischen Leiden und publiziert die erstaunlichsten Texte in deutscher, französischer und niederländischer Sprache; das »Internationale Bulletin des Surrealismus« wird Mitte der 30er Jahre jeweils zweisprachig und an wechselnden Orten – in Prag (tschechisch/französisch), in Brüssel, in London (englisch/französisch) herausgegeben, entsprechend länderüberschreitend sind die Verflechtungen auch in den Erklärungen.

Wirkungen und Wechselwirkungen der avantgardistischen Programmatiken lassen

sich anhand der Chronologie ihrer Manifeste in ganz aufschlußreicher Weise rekonstruieren. Die Druck- und Wirkungsgeschichte des 1. Manifestes von Marinetti beispielsweise ergibt folgendes: auf die Erstveröffentlichung der französischen Version im Pariser »Figaro« vom 20.2.1909 folgte die leicht modifizierte italienische Fassung im Februar/März-Heft der Mailänder »Poesia«. Im Juli 1909 präsentierte Marinetti dort bereits einen Pressespiegel über die internationale Resonanz, die vom »L'Echo de Paris« bis zu »The Sun«, von der »Frankfurter Zeitung« bis zu »El Liberal« reicht. Schon im April 1909 erscheint eine spanische Version des Manifestes im »Prometeo«, im Mai 1909 kennt man in St. Petersburg Auszüge aus der »Poesia«-Fassung des Manifestes (und Marinettis Manifeste erscheinen bereits gesammelt 1914 in einer russischen Ausgabe), bis es 1912 in deutscher Übertragung an den Berliner Litfaßsäulen aushängt.

Anhand der Kontroversen zwischen italienischem und russischen Futurismus, die spätestens bei Marinettis Rußlandreise 1914 aufbrechen (vgl. das Anti-Marinetti-Flugblatt), werden Rangeleien um das Erstgeburtsrecht in Sachen Futurismus erkennbar (in ihren Erinnerungen haben einige russische Futuristen die Datierung einschlägiger Deklarationen vorverlegt). Auch in Großbritannien kommt es anläßlich der Futurismus-Ausstellung von 1914 zu Auseinandersetzungen zwischen Marinetti, der quasi ein Urheberrecht am futuristischen Avantgardismus reklamiert, und der englischen Vortex-Gruppe. Wichtiger sind aber die auch in der Kontroverse erkennbaren gemeinsamen Verbindungslinien des futuristischen Aufbruchs der Avantgarde in Italien und Rußland, wie die entsprechenden Vorkriegs-Manifeste ihn augenfällig machen.

Eine zusammenhängende Lektüre der Manifeste – selbst wenn sie sich, wie beispielsweise im Falle Chlebnikovs, auf den Monat genau nicht mehr datieren lassen – macht aber eines deutlich: unabhängig vom Pochen aufs Copyright läßt sich anhand der Manifeste-Chronologie sehr genau erkennen, wann und wo die Innovationsschübe erfolgt sind, wo (quasi militärisch) die Angriffslinien und die Zielobjekte der Avantgarde liegen, wie und von wem die Manifeste avantgarde-intern wahrgenommen worden sind, wer jeweils daran beteiligt war. Das erlaubt Rückschlüsse auf die Topographie der Avantgarde und ihrer Manifeste.

Topographie der Manifeste

Die Avantgarde produziert ihre Manifeste schubweise, in Wellen; ein Blick auf die Chronologie macht die quantitativen Schwerpunkte deutlich, das Länderverzeichnis zeigt zudem geographische Schübe auf; Konjunkturen, Vernetzungen und Flauten des avantgardistischen Manifestantismus gestatten Einblicke in die Werkstätten der Ismen, sie ermöglichen eine Topographie der Manifeste in all ihren Besonderheiten, die allererst noch zu schreiben ist.

Der futuristische Aufbruch der Avantgarde vollzieht sich im musealen Italien, wo der Alp der Vergangenheit für die jungé oppositionelle Intelligenz offenbar besonders drückend war; ihrer Gier nach »Modernisierung« des Lebens, den neuesten Maschinen, nach Geschwindigkeit stand wie sonst nirgendwo die passatistische Macht eines Kulturerbes entgegen, dessen Reichtum die futuristischen Zerstörungsphantasien besonders beflügelt hat. So wird das »passatistische Venedig«, dieser Lieblingsort der Décadence, zur futuristischen Zielscheibe, und der futuristische Aufbruch reklamiert in seinem Modernisierungskonzept von Anfang an nicht allein ästhetische, sondern auch

massive politisch-gesellschaftliche Veränderungen, zu deren Trägerin die Avantgarde sich selbst beruft.

Dem avantgardistischen Großmanager Marinetti ist es gelungen, seine Bewegung national und international bekannt zu machen; das war sicher nur möglich, weil es auch anderswo vergleichbare Erwartungen, eine ähnliche Bereitschaft zur radikalen Kunstkritik gab, ohne die Marinetti trotz seines Organisationstalents nicht diese Resonanz gehabt hätte.

In Deutschland finden sich seit 1910 in Berlin und München die Frühexpressionisten zusammen; sie plagt zwar auch ein abgrundtiefes Unbehagen an der alten Kultur ihrer Väter, in ihrem Aufbruch wollen sie aber die Kunst zu erneuern, nicht liquidieren. In ihren Gedichten suchen und finden sie unerhört neue Bilder, neue Metaphern – sie wollen aber keineswegs etwas anderes als ›Werke‹, als ›Kunst‹ schaffen. Insofern ist ihr ›Ismus‹, der gegen eine bestimmte naturalistische und impressionistische Kunst opponiert, von den Ismen der Avantgarde entfernt, ist die spezifisch avantgardistische Vorstellung von einer Überführung von Kunst in Leben dem deutschen Expressionismus weithin fremd – der frühe deutsche Beitrag zur Avantgarde spiegelt sich zunächst in der eher skeptischen, von Berührungsängsten geprägten Auseinandersetzung mit der futuristischen Offensive vor dem 1. Weltkrieg wider. Anders als beispielsweise in Rußland, wo mit dem Jahr 1913 schon ein Gipfel der avantgardistischen Manifest- und Kunstproduktion erreicht ist, während im für die Bildende Kunst zentralen Frankreich und in der künstlerisch-literarischen Pariser Szene der Manifestantismus fast ausschließlich die Sache eher peripherer Protagonisten ist (Apolinaires »Futuristische Antitradition« kann durchaus in diesem Sinne gelesen werden).

Mit der rapide einsetzenden Politisierung des Expressionismus während des Krieges und der Explosion von Dada in Zürich erklimmt – zunächst im schweizer Exil, dann in Berlin und anderen Großstädten – die deutschsprachige Szene rasch Gipfelpunkte der Avantgarde. Die gescheiterte Novemberrevolution und ihre Folgen führen zur Ausdifferenzierung eines ›deutschen Sonderweges‹ in Sachen Avantgarde. Ein Teil des hochpolitisierten Berliner Dada nähert sich der ›politischen Avantgarde‹, zunächst noch mit dem Versuch, dabei Positionen der ästhetischen Avantgarde bewahren zu können (Grosz, Heartfield, Jung u.a.). Nach den Verwicklungen während der revolutionären Nachkriegskrise wird sich dann Mitte der 20er Jahre ein Stamm von linken Intellektuellen im näheren Umfeld der KPD zusammenfinden und sich um eine revolutionäre Literatur und Kunst bemühen, bei der Avantgarde-Positionen zwar noch diskutiert werden, die aber prinzipiell im Zeichen von Realismus-Doktrinen stehen. Ein anderer Flügel, zumal in der Bildenden Kunst, formiert sich zu dieser Zeit in der Neuen Sachlichkeit, die sich auf den Boden der Weimarer Tatsachen stellt: in beiden Fällen ein Abbruch avantgardistischer Positionen, wie er so anderswo nicht begegnet. Der eigentliche Kern der deutschen Avantgarde ist recht klein geworden: Franz Pfemfert's »Aktion« hat sich schon zu Zeiten der Novemberrevolution von Kunst und Literatur weitgehend verabschiedet; der »Sturm« um Herwarth Walden kann an die Resonanz, die er vor allem in den 10er Jahren erfahren hat, nicht mehr anknüpfen, macht sich aber nicht zuletzt dadurch verdient, daß er das deutsche Publikum zumal über die ost- und südeuropäische Avantgarde informiert. So sind es die großen Einzelgänger wie Raoul Hausmann oder Kurt Schwitters, in der Theaterpraxis später vielleicht noch Oskar Schlemmer mit der Bauhaus-Bühne, die in wechselnden Konstellationen an avantgardistischen Prinzipien weiterarbeiten. Eine so schillernde Figur wie Franz Jung verläßt die

Literatur und arbeitet für mehrere Jahre als Wirtschaftsexperte in Sowjetrußland, und auch ein so brillanter Kopf wie Carl Einstein entzieht sich der deutschen Szene und geht frühzeitig nach Paris; der von ihm 1925 zusammen mit Paul Westheim bei Kiepenheuer herausgegebene große Avantgarde-Almanach »Europa« mit europäischen Zeugnissen aus »Malerei, Literatur, Musik, Architektur, Plastik, Bühne, Film, Mode« signalisiert übrigens, wie sehr das Genre Manifest zu diesem Zeitpunkt – zumindest in Deutschland – an Gewicht schon verloren hat: als einzigen Programmtext wird Fernand Légers »Sehr aktuell sein« aufgenommen. – Wenn der Reigen der deutschsprachigen Proklamationen 1924 mit »Konsequente Dichtung« von Schwitters endet, so macht das die deutsche Sonderentwicklung sinnfällig: in diesem Jahr konstituiert sich in Frankreich mit dem Surrealismus ein neuer großer Avantgardeschub, in dessen Zeichen die europäische Avantgarde der späteren 20er und der 30er Jahre stehen wird, der aber für die deutschen Verhältnisse, wie schon Benjamin resümiert, keine größeren Wirkungen zeitigt.

Politisierung und Polarisierung der Avantgarde in Deutschland waren nicht zuletzt Ergebnis der besonderen politischen Konstellation 1918/19; vergleichbares gilt für Rußland: die futuristische Vorhut sieht in der politischen Avantgarde der Bolschewiki ihre Orientierung, Avantgarde und Oktoberrevolution gehen im Zeichen nachrevolutionärer, zumindest relativer Offenheit der Kunstszene ein Stück gemeinsamen Weges. Nicht zuletzt Trotzki's Ausführungen über den Futurismus (in »Literatur und Revolution«, 1924) oder das LEF-Manifest an die »Lebensformer« machen aber auch die Grenzen dieser Allianz deutlich; Revolutionskunst wird zunehmend Kunst des Realismus, eines platten Realismus zudem. Mit OBERIU 1928 erlebt die Avantgarde in der Sowjetunion ihren Schwanengesang. – Die übrige slawische Avantgarde hat ihren Reichtum, der für die deutsche Rezeption und die deutschsprachige Avantgarde-Forschung allererst noch zugänglich gemacht werden muß, in allen nationalen Literaturen unter Beweis gestellt. Kurz und heftig im neugegründeten Polen, das von Warschau bis Krakau 1921 eine rasante Futurismuswelle durchlief, in dem aber auch Formismus und Konstruktivismus wichtige Beiträge zur Avantgarde lieferten. Dauerhafter entfaltete sich die Avantgarde der Tschechoslowakei, wo sich mit Devetsil, Poetismus und schließlich Surrealismus, aber auch mit dem Kubismus Eigenständigkeit und Internationalität der Avantgarde zeigt. Hier wird der »Purismus« von Ozenfant/Jeanerret wahrgenommen, und mit Karel Teige und Vítěslav Nezval begegnen zwei Autoren, deren Programmatik und deren »Werk« in den jeweiligen ästhetischen und politischen Verwicklungen ein getreues Bild von Gesamtentwicklungen der europäischen Avantgarde geben. Das gilt nicht zuletzt für den Bruch innerhalb des tschechischen Surrealismus während der 30er Jahre, der sich anlässlich der Frage des Verhältnisses zum Kommunismus moskauer Prägung vollzieht. – Die serbokroatische Avantgarde durchläuft die Phasen von Expressionismus, Dada und Surrealismus und kreierte mit dem Zenitismus, dem schon Ivan Goll das Wort geredet hatte, einen eigenen Ismus, den wiederum im fernen niederländischen Groningen der einsame Avantgardist Hendrik Werkman in seiner im Handbetrieb hergestellten Zeitschrift »The Next Call« sehr genau beobachtet. Der mehrsprachige »Tank« in Lubljana verfolgt und übersetzt die verbliebene deutschsprachige Szene des »Sturm«, Kurt Schwitters vor allem. Die ungarische Avantgarde schließlich, nach Zerschlagung der Räterepublik im österreichischen Exil, macht ihre mitemigrierte Zeitschrift »MA« in Wien durch eigene Manifeste und durch Übersetzungen zu einer avantgardistischen Drehscheibe. – Weshalb die Avantgarde in Skandinavien kaum Fuß faßte und mit den finnischen »Feuerträgern« erst relativ spät und auch eher verhaltene Avantgarde-Positionen begegnete, bedürfte wohl noch genauerer Analysen.

In der Romania nimmt die Dominanz der italienischen Avantgarde in dem Maße ab, als diese sich europäisch weitgehend durchgesetzt hat und in Italien selbst der Mussolini-Faschismus den Futurismus teils toleriert, teils als Staatskunst sanktioniert; in seinem »Brief über den italienischen Futurismus« an Trotzki schreibt Antonio Gramsci 1922, daß die futuristische Bewegung in Italien »nach dem Kriege ihre charakteristischen Merkmale völlig verloren« habe. Sicher verläßt der sog. »Zweite Futurismus« in Italien (seit der Mussolini-Herrschaft 1922) das Terrain der Avantgarde.

Dank der gesamteuropäischen Strategie Marinettis wird der Futurismus in den romanischen Ländern zwar wahrgenommen – so greift Ramón Gómez de la Serna (»Tristán«) mit seiner »Futuristischen Proklamation an die Spanier« schon 1910 Marinettis Losungen auf, und Valentine de Saint-Point antwortet dem Führer des Futurismus 1912, mehr als ein Jahr vor Apollinaire, mit dem »Manifest der futuristischen Frau«. Insgesamt freilich bleibt die Wirkung des Futurismus begrenzt: die avantgarde-nahen Strömungen in Frankreich und Spanien gehen andere, literarischere Wege und die bildende Kunst, zumal in Paris, nimmt die italienische Bewegung kaum zur Kenntnis. Zwar macht sich der Futurismus während des Ersten Weltkrieges relativ spät, aber spektakulär in Portugal bemerkbar, doch selbst Fernando Pessos Manifeste von 1915 (»Intersektionistisches Manifest«) und 1917 (»Ultimatum«) vermögen keine bleibende Wirkung zu entfalten.

Gegen Ende des Krieges erreicht die Avantgarde dank der dadaistischen Aktivitäten Paris. In Spanien, genauer in Barcelona, gibt es schon während der letzten Kriegsjahre eine aktive und attraktive avantgardistische »Kolonie« um Francis Picabia und Gabrielle Buffet, doch zur gleichen Zeit entwickelt sich dort, bis zum Dalí der späten 20er Jahre, und in Madrid eine eigene und eigenständige Avantgarde. In Madrid lanciert der Chilene Vicente Huidobro, aus Paris kommend, Kreationismus und Ultraismus, die Tristan Tzara auch für seine Bewegung reklamiert – später dann verfolgen die Autoren der 27er Generation die Entwicklung der europäischen Avantgarde aus einer sichtlich auf Unabhängigkeit bedachten Distanz. – Über Jorge Luis Borges, der 1921 nach Argentinien zurückkehrt, erreicht der Ultraismus Lateinamerika, doch als dieser mit anderen das ultraistische »Prisma« an die Mauern von Buenos Aires anschlägt, läßt Manuel Maples Arce in Mexiko schon die futuristisch-dadaistische »Estridentistische Verdichtung« verteilen, und bald reagieren Schriftsteller und Künstler fast aller lateinamerikanischen Länder mit ihren Manifesten. Ohne die Rolle von Vermittlern, wie den Europareisenden Borges, Huidobro oder Mariátegui oder des so wichtigen Spaniers Guillermo de Torre unterschätzen zu wollen, gewinnt die lateinamerikanische Avantgarde, gerade dank ihrer zahlreichen Manifeste, binnen kurzer Zeit ein eigenes Profil, nicht zuletzt in der Verbindung von nationaler Identität und Ablehnung des nordamerikanischen, aber zunehmend auch europäischen Einflusses.

In Paris entzündet Anfang der 20er Jahre Tristan Tzara, der aus den USA zurückgekehrte Francis Picabia und die späteren Surrealisten wahre Feuerwerke von Manifesten, Proklamationen, Happenings und Provokationen – äußerst phantasiereiche Formen des Manifestantismus, die sich in dieser Weise aber auf Dauer totlaufen; im Herbst 1924 läutet dann André Breton mit seinem »Manifest des Surrealismus« die letzte große Avantgarde-Periode ein. – Der Surrealismus zeigt sich anfangs an der Gründung von Filialen desinteressiert. Zwar gibt es von Beginn an surrealistische Gruppen im französischsprachigen Belgien, doch, von einem spezifischen Surrealismus im Umkreis der 27er Generation in Spanien abgesehen, manifestiert sich der internationale Charakter in

der Zusammensetzung der Pariser Gruppe selbst. Erst in den 30er Jahren entstehen surrealistische Gruppen in der Tschechoslowakei, in England und anderswo; während sich aber die Pariser Gruppe in ihrer Zusammensetzung, ihrer Zusammenarbeit mit anderen und den Anlässen für ihre Manifeste immer mehr internationalisiert, zieht die politische Entwicklung in Europa einer geographischen Ausdehnung immer engere Grenzen.

So läßt die Topographie des Manifestantismus Konjunkturen und Leerstellen hervortreten, dabei spielen politische Phänomene ebenso eine Rolle wie Besonderheiten der jeweiligen künstlerisch-literarischen Entwicklung. Diese Topographie verdeutlicht, wo sich zu welchem Zeitpunkt Zentren avantgardistischer Aktivitäten bilden und illustriert in ihrer geographischen Ausfächerung, in welchem Ausmaß der Manifestantismus während dreier Jahrzehnte Europa und Lateinamerika erfaßt.

Signatur der Manifeste

Mit dem Angriff auf die Institution Kunst geht eine radikale Veränderung des Kunst- und Werkbegriffes einher. Die Manifeste werden zwar, in noch höherem Maße als jene des 19. Jahrhunderts, durchaus auch als literarische Werke konzipiert; erinnert sei nur an das in Tzaras Theaterstück »Première Aventure céleste de M. Antipyrine« integrierte »Manifest des Herrn Antipyrine«, eine der Gründungsurkunden des Dadaismus. Sie verzichten jedoch bewußt darauf, als ›Werk‹ sich selbst zu genügen, geschweige denn, daß sie autoreferentiellen Charakter beanspruchen wollen – diesen Abschied vom Kunstwerk und seiner Aura reklamiert die Avantgarde für Kunst und Literatur insgesamt.

Der Avantgarde gelingt es, die Kategorie des Kunstwerkes völlig zu verändern. Das ›Manifest‹, das ›Werk‹ der Avantgarde insgesamt zielt nicht mehr allein darauf, neue Inhalte zu formulieren und zu propagieren, beide praktizieren vielmehr die Verweigerung von Sinn, von Sinnstiftung im traditionellen Verständnis und organisieren damit den Bruch mit der Kommunikation – zugunsten neuer Kommunikationsweisen. Dabei zieht die Avantgarde nicht nur alle Register, um zu diesem Bruch aufzurufen; sie will zudem aufzeigen, wie die Erkundungsfahrt organisiert werden muß, die zu jenen neuen Ufern führt, an denen sie ihr Projekt realisieren könnte. Die Manifeste sind die Wegweiser. Aus den Gefilden des Passatismus, der traditionellen Kunst, der ›Werk‹-Ästhetik führen sie heraus und beanspruchen der Tendenz nach, diese Terrains auch schon verlassen zu haben.

Produktion und Rezeption der Avantgarde-Manifeste tragen solchen Prinzipien des ›Projektes Avantgarde‹ zumindest ansatzweise Rechnung. – Inwieweit die avantgardistische Kunstproduktion den Bereich der bürgerlichen ›Institution Kunst‹ definitiv zu verlassen vermochte, sei dahingestellt; zumindest gibt es deutliche Hinweise, die den radikalen Bruch bezeugen. Der Kollektivcharakter von futuristischen Soireen und Serate, dadaistischen Aktionen und Happenings oder surrealistischen Tribunalen deutet darauf, daß das Prinzip der Aufhebung einer Trennung von Kunst und Lebenspraxis zumindest hier ansatzweise realisiert wurde. Die besonderen Produktions- und Rezeptionsweisen derartiger Avantgarde-Aktionen weisen auf den Manifestantismus zurück, der dafür als das am besten geeignete Genre die Leitlinie abgibt. Als bewußt performativ gedachte Texte bilden die Manifeste einen ausgezeichneten Kronzeugen für die Absichten der Avantgarde. Selbst wenn nicht alle Kunstsparten aufgrund bestimmter

Eigenheiten der Gattungen gleichermaßen Manifestantismus betreiben, so bleibt dies Genre dennoch Ausgangs- und Endpunkt der Avantgarde-Intentionen.

Das zeigt sich bei der Manifest-Produktion auch in einer auffälligen Akzentverschiebung vom Individuum zum Kollektiv. Trotz der großen, von einzelnen Autoren signierten Manifeste, angefangen bei Marinettis beispielgebender Ouvertüre, stellt sich die Frage, ob es bei diesem Genre Einzelwerke im traditionellen Sinne, als allein von Einzelnen zu verantwortende autonome Texte überhaupt noch geben kann: Ist nicht auch das individuelle Manifest immer das Produkt eines Gruppenprozesses, oder beabsichtigt es nicht zumindest, mit seiner Publikation einen solchen in Gang zu setzen? Unter diesem Aspekt wäre die kollektive Manifest-Produktion bzw. das Ziel, einen kollektiven Prozeß in Gang zu setzen oder zu befördern, schon beinahe eine notwendige Bedingung für die Zuordnung von Texten und Autoren zur Avantgarde.

Sicher gilt das idealiter; Unterschriften-Ensembles sind häufig eher zufällig zustande gekommen, Kollektivtexte lassen individuelle Handschriften erkennen. Dennoch macht gerade die surrealistische Bewegung an zahlreichen Beispielen deutlich, welch hohen Stellenwert der kollektive Produktionsprozeß für die Avantgarde-Gruppe hat. Der avantgardistische Künstler und Schriftsteller muß, vor allem was ausgesprochen individuelle Texte angeht, die von der Gruppe akzeptierten und definierten Prinzipien respektieren. Selbst noch bei solchen Manifesten, die wie jene von Antonin Artaud gegen den Legitimationsdruck der Gruppe geschrieben werden, bildet deren Kollektiv die Definitionsinstantz.

Diese Priorität der kollektiven Produktion bedingt eine weitere Dimension des Manifestantismus. Schon der Futurismus erwartet und fördert die Gründung von ›Filialen‹, die sich mit Manifesten, zuweilen unter Anleitung des Führers (Marinetti-Nevinson oder Marinetti-Mac Delmarle), in die Bewegung einordnen; auch die inner-avantgardistischen Reaktionen und Gegen-Manifeste, schon beim Futurismus, sehen sich wie z. B. der englische Vortex-Kreis gezwungen, alternative Auffassungen kollektiv zu manifestieren. Wenn Dada eine große Zahl an individuell signierten Texten kennt, so führen die Rezeptionsbedingungen und das gemeinsame Ziel – sei es im Cabaret Voltaire oder das bei Spektakeln in Berlin oder Paris deklamierte Manifest – zur gemeinsamen Verantwortung aller Beteiligten gegenüber dem jeweiligen Text, wie die 23 Dada-Manifeste in der Avantgarde-Zeitschrift »Littérature« im Mai 1920 beispielhaft belegen. Mit dem Surrealismus erreicht unter der Ägide Bretons eine derartige kollektive Verantwortung einschließlich der damit verbundenen rigiden Rechtfertigungsmechanismen einen Höhepunkt. Die gemeinsamen Sitzungen ›kontrollieren‹, inwieweit Publikationen und Aktivitäten den gemeinsamen Proklamationen entsprechen, und im Medium des Manifestes werden die Prinzipien interpretiert, fortgeschrieben, aktualisiert. Insofern geben die langen Unterschriftenlisten der surrealistischen Manifeste – wie jene ihrer Gegner – getreulich die jeweilige Situation der Gruppe wieder.

Kann ein Manifest zugleich die Handschrift eines Einzelverfassers tragen und dennoch Ergebnis und Ausdruck eines Gruppenprozesses sein, so erweist es sich erneut als optimales Genre der Avantgarde, für eine gruppenidentitätsstiftende Funktion, die den ungestümen Gebrauch erklärt, den die Avantgarde vom Manifest macht. Das hat freilich auch zur Folge, daß sich das ›Projekt Avantgarde‹ am deutlichsten und umfassendsten an den Manifesten festmachen läßt.

Nun liegt der Gedanke nahe, gerade anhand der Manifeste Bilanz zu ziehen: was denn aus dem großen Projekt der historischen Avantgarde, wie es sich im Manifestantismus

äußert, geworden ist, wie es sich hat realisieren lassen. Es gälte also, Anspruch und Wirklichkeit, Traum und Tat, Utopie und Realität zu vermessen – auch deshalb, um von den Realisierungsversuchen her erneut eine Gesamtperspektive auf Einheitlichkeit und innere Divergenz der Avantgarde eröffnen zu können. Umgekehrt bietet der Blick auf die Programmatiken wichtige Erklärungszugänge für die avantgardistische Kunstpraxis, ohne daß deshalb gleich mit der Elle der Manifeste auch gemessen werden müßte. Tatsächlich lassen sich Lautgedicht, automatisches Schreiben oder Praktiken des Avantgarde-Theaters besser und genauer wahrnehmen, wenn man die diesbezüglichen Manifeste des italienischen und russischen Futurismus oder des Surrealismus in Frankreich berücksichtigt. Zudem werden die Ziele mancher Ismen eher durch ihre Proklamationen erkennbar als in ihrer Kunstpraxis jenseits der Manifeste – oder sie existieren gar allein im Manifest. Umgekehrt wird man in der Praxis der Avantgarde, mißt man sie an ihren vollmundigen Verheißungen, Defizite, nicht eingelöste Versprechungen auch in diesem Feld konstatieren können.

Nun ist es sicher sinnvoll, Anspruch und Einlösung dieses Anspruches zu konfrontieren. Daß die historische Avantgarde mit der Optik einer selbsternannten ›Vorhut‹ eine derartige Betrachtungsweise selbst herausgefordert hat, machen die Manifeste – die Manifeste als Einzeltexte wie auch der Manifestantismus in toto – überdeutlich. Insofern liest sich die Chronologie der Manifeste auch wie eine Abfolge von Führungsansprüchen und Überbietungszwängen, die oft genug, so scheint es, ohne Verbindlichkeit im Ästhetischen oder gar Politischen geblieben sind. Dies wäre ein Zugang, das sprichwörtliche ›Scheitern‹ der Avantgarde von ihren eigenen Ansprüchen her zu begründen, von Postulaten, die nur partiell oder gar nicht eingelöst worden sind. Dieser Weg mag sicher Attitüden eines Führungsanspruches entzaubern, der als das letzte Aufbäumen des Künstlers in der bürgerlichen Gesellschaft verstanden werden kann – einer Gesellschaft, die Kunst und Künstler schon längst keinen angemessenen Ort mehr zuzuweisen vermag. Seinerzeit erkannte Baudelaire in der Figur des Dandy »den letzten Ausbruch von Heroismus in den Niedergangsepochen« und suchte so den Dandy zu legitimieren; die avantgardistische Selbstnobilisierung zur Vorhut schlechtweg ließe sich als ein vergleichbares Aufbäumen gegen den Verfall der Kunst und die wachsende Bedeutungslosigkeit der Künstler in der spätbürgerlichen Gesellschaft sehen. Aber das avantgardistische Potential ist damit, so scheint es, noch nicht erschöpft.

Dem ›Projekt Avantgarde‹ oder einer Utopie vorzuhalten, sie ließen sich ja doch nicht verwirklichen, den Utopieschreiber oder den Avantgardisten zu fragen, wo denn sein Nicht-Ort läge bzw. die neue Lebenspraxis zu verorten wäre, scheint ebenso unsinnig wie auf der anderen Seite der Verweis, um die genauen Wege in das Anderswo gehe es prinzipiell nicht. Der Sprengsatz einer Utopie liegt nicht im fernen Gefilde, sondern gerade in der Nähe, in der Kritik der Gegenwart, der sie die Alternative aufzeigt. Analog ließe sich für die Avantgarde festhalten, daß ihr Manifestantismus dann doch mehr ist als allein die Keimzelle einer neuen Ästhetik, aber auch mehr als ein verantwortungsloser Utopismus. Im Manifestantismus realisiert sich das ›Projekt Avantgarde‹ zu einem guten Stück selbst: indem es, auch um den Preis des Scheiterns, Alternativen zu den bestehenden Systemen in Kunst und Gesellschaft vorführt.

Manifestantismus und ›historische Avantgarde‹

Die Einheit des Manifestantismus gründet in der Utopie der Ganzheitsentwürfe. In dieser Hinsicht beansprucht die Avantgarde ›Totalität‹, sowohl im Verhältnis von Kunst und Leben als auch bei der radikal zu verändernden Gesellschaft. Die Avantgarde bestreitet nicht nur aller traditionellen Kunst die Existenzberechtigung, sondern auch der Gesellschaft, in der diese Kunst ihren Ort hat. Nicht ohne Mißtrauen hat schon Trotzki bemerkt, daß der Futurismus »sich nicht auf den Rahmen der künstlerischen Form beschränkte, sondern von Anfang an [...] sich mit der politischen und gesellschaftlichen Ordnung in Verbindung brachte«. Die großen Manifeste des Futurismus, Dadaismus oder Surrealismus lassen an diesem im Wortsinne radikalen Ansatz keinen Zweifel.

Totalität im Sinne einer radikalen Veränderung von Kunst und Leben heißt jedoch nicht Totalitarismus; gerade anhand der Manifeste läßt sich überprüfen, ob von sich aus die Avantgarde zu Konzepten führt, die totalitäre Züge trägt. Zwar weist die Avantgarde in ihrer Teleologie durchaus Analogien zu anderen, politisch radikalen Positionen auf, sie entwickelt ihre Standpunkte aber, wie die Manifeste zeigen, aus sich selbst heraus. Allenfalls punktuell kann sie mit anderen radikalen Entwürfen, anderen ›Vorhuten‹ kooperieren, wie auf der Linken und der Rechten geschehen. Hier gilt: entweder, die Avantgarde gibt sich selbst auf, wie der »Zweite Futurismus« es im Italien Mussolinis tut, oder die ›ästhetische‹ Avantgarde bricht mit dem Machtanspruch der ›politischen‹ Avantgarde wie beim Surrealismus angesichts des Stalinismus in den 30er Jahren. Umgekehrt geht – wie im Sowjetrußland der 20er Jahre – die ›politische‹ Avantgarde daran, der ästhetischen Vorhut den Garaus zu machen, weil auf Dauer beide Avantgarden nicht koexistieren können und weil die realistische Repräsentationskunst des Stalinismus keine Avantgarde-Konzepte verkraften kann. Der Nationalsozialismus in Deutschland schließlich subsumiert die Avantgarde mit der Moderne insgesamt unter die »Entartete Kunst« und verjagt und vernichtet sie, hierin mit dem italienischen Faschismus uneins, wie auch die Auseinandersetzungen um Marinettis Berlin-Besuch 1934 zeigen. – Wie unbegründet gerade der Totalitarismusvorwurf ist, der heutzutage von »Avantgarde und Kommunismus als den monströsen Dogmen unseres Jahrhunderts« reden läßt, belegen die Manifeste sehr genau.

In ihren Manifesten bekennt die Avantgarde Farbe. Was bleibt, ist die unglaubliche Radikalität und Phantasie einer Bewegung, die immer wieder demonstriert hat, wie ›Kunst‹ im frühen 20. Jahrhundert aufzusprengen und bis an welche Grenzen sie zu treiben ist. Wenn die Avantgarde ›scheitert‹, so nicht zuletzt deshalb, weil sie die Möglichkeiten der Kunst, zu einer befreiten Lebenspraxis zu führen, überschätzt hat – und die bürgerliche Gesellschaft in ihrer Potenz, eine derartige Bewegung zu neutralisieren, zu domestizieren, zu vereinnahmen – hoffnungslos unterschätzt hat. Nicht nur vom ›Scheitern‹, sondern vom ›Projekt Avantgarde‹ zeugen allererst die Manifeste der Avantgarde.

Der vorliegende Band präsentiert über 250 Manifeste und Proklamationen aus fast 20 europäischen Ländern; wenn Lateinamerika (erstmal in deutscher Übersetzung überhaupt) en bloc einbezogen ist, so nicht in eurozentristischer Vereinnahmung, sondern

wegen seiner anfänglich engen Verknüpfungen mit der spanisch-portugiesischen Avantgarde. – Ein sehr großer Teil der Texte wird hier erstmals in deutscher Sprache vorgestellt – die hohe Zahl von Original- und Erstübersetzungen (nahezu die Hälfte der nicht-deutschsprachigen Manifeste) verdeutlicht, daß in der Avantgardeforschung, der nationalphilologischen wie der komparatistischen, noch einiges zu tun ist, will man sowohl den internationalen Verflechtungen der Avantgarde als auch dem Genre des Manifestes, das wie kein anderes die Avantgarde bestimmt hat, gerecht werden. Die Originalübersetzungen aus dem Bulgarischen, Finnischen, Flämischen, Georgischen, Katalanischen, Polnischen, Portugiesischen, Spanischen und Ungarischen machen entlegene Manifeste zugänglich, aber auch aus dem Englischen, Französischen und Italienischen und Russischen war trotz vorliegender Anthologien eine stattliche Zahl von Manifesten und Proklamationen erstmals zu übertragen, um eine vertretbare Auswahl treffen zu können.

Die strikt chronologische Anordnung der Manifeste – als Alternative zur problematischen Ordnung nach Ismen, Ländern oder Autoren – soll Aufklärung geben über Positionen, Innovationen, Wirkungen, Zentren, Schauplätze, Namen, über die Ismen und ihre Abfolge, über nationale Besonderheiten und Verschiebungen sowie länderübergreifende, das ›Projekt Avantgarde‹ insgesamt einigende Positionen. Dabei ging es ausdrücklich darum, nicht allein die avantgardistische Prominenz zu Worte kommen zu lassen, sondern auch als eher peripher oder marginal eingestufte oder völlig unbekannte Autoren und Strömungen zumal der ›kleineren‹ Länder zu dokumentieren.

Berücksichtigt wurden neben der avantgardistischen Domäne, der Literatur, auch die übrigen Kunstsparten, die Bildende Kunst vor allem, aber auch die Architektur, die Musik, das Theater, der Film – sowie die anderen Lebensbereiche, denen die Avantgarde sich zuwendet, einschließlich der Politik.

Über die Auswahl läßt sich, wie bei jeder Anthologie, streiten; sie war zunächst bestimmt durch den vorgegebenen Seitenumfang – unschwer ließen sich weitere gleichstarke Bände mit Manifesten der Avantgarde füllen. Bei der Auswahl wurde berücksichtigt, daß wichtige Manifeste zumal des italienischen Futurismus und des französischen Surrealismus in deutschsprachigen Sammelbänden vorliegen; auch russische Texte finden sich, häufig in Ausstellungskatalogen verstreut, in deutschen Übersetzungen. Unausbleibliche Kürzungen sind hier womöglich nicht ganz so schmerzlich. Darüberhinaus ging es darum, unbekannte Texte zugänglich zu machen, um das Bild der Ismen zu konturieren und auszudifferenzieren. Daß dabei auch der Begriff »Manifest« (und der Terminus »Proklamation«) der Interpretation bedurfte, liegt auf der Hand; es ließe sich wohl eine Art Gradmesser des ›Manifestantischen‹, des ›Proklamatorischen‹ erstellen – angefangen vom ›idealtypischen‹ Manifest bis zum Text mit einem gerade noch erkennbar ›proklamatorischen‹ Charakter. Allerdings scheinen Definitionen hier kompliziert und nicht in jedem Fall für die Textauswahl ergiebig – maßgeblich für die Aufnahme eines Textes waren hier zudem Kriterien wie seine Repräsentativität für eine Strömung oder auch ein Land. Insgesamt scheint es zu früh, eine Theorie des avantgardistischen Manifestes, die von den eingangs genannten zwei Linien in den Avantgarde-Manifesten ausgehen könnte, zu formulieren, und wohl auch, schon eine Geschichte des avantgardistischen Manifestantismus zu schreiben. Die hier vorgelegte Manifeste-Sammlung könnte aber dafür den Weg bereiten und zudem für die anhaltenden Debatten über Avantgarde, Moderne, Postmoderne ein solideres Fundament geben, als dies häufig erkennbar ist. Zumindest präsentiert diese Anthologie in

einem bisher nicht gekannten Umfang die historische Avantgarde in der ureigenen Art ihrer Selbstdarstellung, in ihrem Medium par excellence: dem Manifest.

Es sei allen gedankt, die uns bei unserer Arbeit geholfen haben: vorab allen Übersetzerinnen und Übersetzern sowie Isabel Asholt (Berlin), Constanze Baethge (Paris), Hubert van den Berg (Leiderdorp/Amsterdam), Christiane Hesemann (Osnabrück), Rainer Hess (Freiburg), Helga Karrenbrock (Osnabrück/Essen), Giovanni Lista (Paris), Peter Ludewig (Berlin), Siegrid Markmann (Osnabrück), Fritz und Sieglinde Mierau (Berlin), Bernd E. Scholz (Marburg), Danielle Thor (Osnabrück), Harald Wentzlaff-Eggebert (Jena), sowie, avant tout, Bernd Lutz vom Metzler-Verlag.

Wolfgang Asholt
Walter Fähnders