

Einleitung

Autor(en): **Krähenbühl, Regula**

Objektyp: **Preface**

Zeitschrift: **Outlines**

Band (Jahr): **6 (2011)**

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

REGULA KRÄHENBÜHL

Einleitung

Der Terminus «Avantgarde» ist in unterschiedlichen Zusammenhängen so geläufig geworden, dass er keinerlei Erklärung mehr zu bedürfen scheint. Bereits 1962 stellte Hans Magnus Enzensberger in seinem Essay «Aporien der Avantgarde» fest, dass die Bezeichnung «zwar heute zum Wortschatz eines jeden Waschtzettels» gehöre, dass «auf deren Sinn jedoch, als wäre er ein für allemal ausgemacht, kaum einer unter den allzuvielen reflektiert, die sie im Munde führen.»¹ Um eines differenzierten Verständnisses willen lohnt es sich indessen, das Bewusstsein für ihren metaphorischen Charakter wachzuhalten. Der militärischen Fachsprache entstammend, meint der Begriff die Vorausabteilung einer Armee, der es obliegt, in unbekanntem Gelände – und das heisst hier: in Feindesland – Marschrouten für die nachrückenden Haupttruppen auszukundschaften. Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts wird der Ausdruck auf «Tendenzen in Kunst, Politik und Gesellschaft» angewendet, die, wie Hans Egon Holthusen es 1966 ausdrückte, «den je gegenwärtigen Verhältnissen mit revolutionärem Elan vorausziehen, die jeweils im Namen der Freiheit von morgen die Grenzen des Ausdrucksfeldes von heute [...] durchbrechen wollen.»²

Avantgarde will also im Zeichen des Fortschritts auf Zukunft vorgreifen und hat sich die Erneuerung der Kunst ebenso wie ihre Überführung in Lebenspraxis – in letzter Konsequenz also ihre Aufhebung – auf die Fahne geschrieben. Dabei lässt avantgardistisches Selbstverständnis als Modus der Umsetzung allein den radikalen Umsturz zu, der sich im fundamentalen Bruch mit Traditionen, im Verstoss gegen Normen und in der Diskreditierung von Institutionen artikuliert. Doch wird dieser Gestus des Protests von der Vitalität des Kunstsystems unterlaufen, das sich durch die immer neue Anverwandlung von Kunstfremdem stetig ausdifferenziert und die eigene Autonomie festigt: Die «Universalität der Kunst» kann, wie der Systemtheoretiker Niklas Luhmann unterstreicht, «jeden Weltsachverhalt als Kunst anbieten [...], sofern eben dies gelingt»³ – das heisst, «in den Kontext der Kommunikation Kunst eingebaut werden kann.»⁴ Auf diese Weise wird avantgardistische Verweigerung ungeachtet der Intention als Kunst konsumierbar, was Peter Bürger in seiner 1974 erschienenen, international beachteten «Theorie der Avantgarde» als Symptom ihres Bankrotts galt. Während die historische

Avantgarde «noch uneingeschränkt das Pathos historischer Fortschrittlichkeit für sich in Anspruch nehmen konnte», institutionalisierten die neoavantgardistischen Bewegungen der 1950er bis 1970er Jahre «Avantgarde als Kunst» und negierten damit «die avantgardistische Intention einer Rückführung der Kunst in Lebenspraxis».⁵

Lange vor Bürger hatte Hans Magnus Enzensberger, freilich weniger von theoretischem Furor denn von ideologiekritischer Polemik befeuert, im erwähnten Essay die zum Topos gewordene Rede vom Scheitern der Avantgarde entfaltet. Den Grund dafür ortete er in deren Einverständnis mit der von Horkheimer und Adorno so genannten «Kulturindustrie».⁶ Der Aufschwung von Massenkultur und Warenästhetik, zumal mit dem Wirtschaftswunder der Nachkriegszeit, wurde im Avantgarde-Diskurs der 1960er und 1970er Jahre zum Beleg für die Bereitwilligkeit, mit der sich revolutionäre Protestbewegungen der Kunstgeschichte den Mechanismen des Marktes unterworfen hatten: Ästhetische Innovation, von der historischen Avantgarde zur Selbstlegitimation reklamiert, gerät zusehends zum vordergründigen Effekt und verkommt zum Konsumgut für ein – wie Enzensberger es zuspitzt – «zur Vorhut aus[ge]bildet[es]» Publikum, das «mit dem Neuesten bedient werden will»⁷, und sich, so mag man ergänzen, besonders vom Verkaufsargument des Avantgardismus überzeugen lässt. Allerdings erhellt daraus, dass sich die Avantgarde mit ihrem Programm einer permanenten Revolution der Kunst auf breiter Front durchzusetzen vermocht hatte. Dabei verkehrte sie sich indes, wie Arnold Gehlen 1966 festhielt, in ihr Gegenteil, insofern als «die avantgardistischen Stilrichtungen oder Bildbaupläne ihrerseits klassisch, nämlich normativ geworden [sind].» Diesen Prozess beschrieb Gehlen als «Ritualisierung», in deren Verlauf Strategien und Praktiken der Avantgarde «zugleich stereotypisiert *und* selbstwertgesättigt [werden], sie sind stabilisiert *und* einwandsimmun.» Sein Fazit lautete: «Die Kunst, so eingeregelt, verliert natürlich dann an revolutionärem Gehalt, braucht ihn auch nicht mehr, weil ja der Gegner, der alte Klassizismus oder Akademismus von früher, nur noch als Untergrundbewegung weiterlebt, und weil sie selbst kritikfest etabliert ist.»⁸

Obschon Erfolg also letztlich die Intention der Avantgarde unterläuft, bleibt der Durchbruch gleichwohl das Ziel avantgardistischen Bestrebens. Allerdings zeitigte das emphatische Selbstverständnis von Künstlereliten, «gleichsam Zukunft im Gegenwärtigen [zu] verwirklichen, dem Gang der Geschichte vor[zu]greifen»⁹, eine Produktion, die nicht mehr ohne Weiteres verständlich war und für ihre Akzeptanz des Kommentars, ja der engagierten Fürsprache bedurfte. Wenn sich nicht die Künstler selbst mit Verlautbarungen und Manifesten dieser Aufgabe annahmen, so waren es charismatische Vermittlerfiguren, die beim Publikum Vorurteile auszuräumen und Verständnis zu wecken suchten. Persönlichkeiten wie Will Grohmann, Ludwig Grote, Herbert Read, Peggy Guggenheim,

James Johnson Sweeney oder Clement Greenberg, um nur die Namen derjenigen zu nennen, die in den Beiträgen des vorliegenden Bandes Erwähnung finden, haben sich der neueren Kunstgeschichte als prägende Figuren im Umfeld der Avantgarde nachhaltig eingeschrieben. Zu ihnen zählt auch Carola Giedion-Welcker (1893–1979), die sich – mit dem Bewusstsein der zünftigen Kunsthistorikerin für die «longue durée» – als Kunst- ebenso wie als Literaturkritikerin mit Leidenschaft zur Verfechterin bedeutender Strömungen der Avantgarde gemacht hatte. Mit ihrem Gatten, dem Kunst- und Architekturhistoriker Sigfried Giedion, sowie den beiden 1922 und 1925 geborenen Kindern seit 1926 in Zürich, in der schwiegerelterlichen Villa im Doldertal, wohnhaft, profilierte sie sich durch ihr Engagement für die zeitgenössische Kunst international und als eine der prominentesten Figuren des Zürcher Kulturlebens. Dabei vom selben «Instinkt für Qualität» geleitet, den sie ihrem Gatten zuschrieb,¹⁰ wurde sie 1973 mit Gaben aus dem Literaturkredit der Stadt Zürich und dem Kulturkredit des Kantons als «Kunst- und Literaturkritikerin» ausgezeichnet, «die sich für Klassiker der Moderne mit Eifer und unbeirrt eingesetzt hat zu einer Zeit, da sie noch umstritten waren», namentlich «für ihre <Schriften 1926–1971>, ein wichtiges Dokument zur Kunst unseres Jahrhunderts», wie es der damalige kantonale Erziehungsdirektor Alfred Gilgen formulierte.¹¹ Vier Jahre später, 1977, wurde sie von der Stadt Zürich abermals für ihre kulturellen Verdienste ausgezeichnet.¹²

Promovierte Carola Giedion-Welcker noch über ein historisches Thema – 1922 erschien ihre Dissertation zum Rokoko-Bildhauer Johann Baptist Straub im Druck –, so begann sie sich schon bald mit der Kunst ihrer Gegenwart zu befassen, bevorzugt mit der Plastik. Dazu legte sie 1937 ein Buch vor, das 1955 in grundlegend überarbeiteter Auflage unter dem Titel «Plastik des XX. Jahrhunderts: Volumen- und Raumgestaltung» auf Deutsch und im selben Jahr in englischer Übersetzung erschien. Ihr besonderes Augenmerk galt Hans Arp, Constantin Brancusi, Eduardo Chillida oder Alberto Giacometti, einen bedeutenden Teil ihres publizistischen Schaffens widmete sie auch Max Ernst, Wassily Kandinsky und Paul Klee. Mit etlichen dieser Künstler war sie befreundet und stand mit ihnen oder mit Menschen aus deren näherem Umfeld in regem Austausch.

Carola Giedion-Welckers Schriften bezeugen ihre ausgeprägte Doppelbegabung für das Sehen und das Sagen, die ihr auch zur Dichtung der Avantgarde einen kongenialen Zugang eröffnete. So las sie 1925 den drei Jahre zuvor in Buchform erschienenen Roman «Ulysses» von James Joyce und veröffentlichte 1928 einen Aufsatz dazu; sie gehörte zu den Ersten, die sich an eine Lektüre von Joyces «Work in Progress» wagten, und publizierte bereits 1929, zehn Jahre bevor der Text zum ersten Mal integral unter dem Titel «Finnegans Wake» erschien, zu diesem «sprachlichen Experiment».

Damit erlangte sie einen bedeutenden Rang in der frühen Joyce-Rezeption. Auch mit anderen literarischen Avantgardisten beschäftigte sie sich eingehend, wobei ihre Vorliebe den Franzosen galt, namentlich Guillaume Apollinaire und Alfred Jarry. Eine ihrer wichtigsten publizistischen Leistungen auf diesem Gebiet ist die «Anthologie der Abseitigen. Poètes à l'Écart»,¹³ die sie 1946 veröffentlichte. Darin sind «Dichter berücksichtigt, deren Werke schwer zugänglich [...] und [...] nur in kleinen, rasch vergriffenen Auflagen erschienen sind.»¹⁴ Ebenso werden Doppelbegabungen, etliche als «Maler allgemein bekannte Persönlichkeiten»,¹⁵ mit ihrem schriftstellerischen Schaffen vorgestellt. Unmittelbar nach der verheerenden Zäsur des Zweiten Weltkriegs, als in den betroffenen Gebieten jeglicher Avantgardismus gründlich abgewürgt worden war, entfaltete Carola Giedion-Welcker in der Einleitung zu dieser Anthologie ihren Begriff der Avantgarde, indem sie das Gemeinsame der Abseitigen damit umschreibt, «dass im Sinne eines durchgehenden Unabhängigkeitsdranges bei diesen Gestalten Leben und Kunst nach eigenen, eigenwilligen Gesetzen geformt wurden.»¹⁶ Wie sie deren Dichtung charakterisiert, trifft, wie ich meine, genauso gut auf ihr eigenes Schreiben zu: «Das Instrument des Wortes, als erweitertes Ausdrucksmittel einer veränderten Sensibilität und verwandelten Welt wird – oft vom Fundament her – neu erprobt und mit frischer Bildkraft geladen.»¹⁷

Ihr zu Ehren veranstaltete das Schweizerische Institut für Kunstwissenschaft, Zürich, am 22. und 23. Oktober 2009 in Zusammenarbeit mit der Kunsthistorikerin Iris Bruderer-Oswald ein interdisziplinäres Symposium.

Carola Giedion-Welcker, ins internationale Netzwerk der Moderne eingebunden, rückte durch ihre Themen ebenso wie durch eigenartig blinde Flecken in ihrer Interessenlage als bedeutende Figur des Kunstbetriebs ihrer Zeit in den Blick. Damit wurde das «zeitgeistige» Klima greifbar und es traten verschiedene Kontexte zutage, was die Voraussetzungen für eine neue Beurteilung ihres Wirkens und ihrer Verdienste schuf. In Abweichung von der damaligen Gliederung des Symposiums sind die überarbeiteten Tagungsbeiträge, ergänzt um einen entlegenen erschienenen Aufsatz von Klaus Völker, im vorliegenden Reader in einen Prolog und vier Kapitel gegliedert. Stanislaus von Moos, der mit den Giedions persönlichen Kontakt gepflegt hatte, eröffnet den Band mit seinem Beitrag, in dem er am Generalthema der Synthese der Künste den Korrespondenzen im wissenschaftlichen Werk der beiden Gatten nachspürt. Unter dem Titel «Denkfiguren» wird der geistesgeschichtliche Horizont abgesteckt, dem sich Carola Giedion-Welcker verpflichtet wusste. «Augenmerk und blinde Flecken» widmet sich aus unterschiedlichen Zugangsweisen Themen, deren sie sich angenommen oder die sie missachtet hat. Der Teil «Lektüren» ist mit den Vorlieben der Literatin befasst, wobei

Klaus Völker und Fritz Senn für ihre Beiträge ebenfalls aus persönlichen Erinnerungen an CW, wie sie genannt zu werden beliebte, schöpfen. In der Rubrik «Kontexte» schliesslich werden weitere Exponenten des Kunstbetriebs in der Schweiz und in Deutschland sowie transatlantische Formen der Kunstförderung durch Frauen aus der US-amerikanischen Gesellschaftselite vorgestellt.

Herzlicher Dank gebührt namentlich Iris Bruderer-Oswald und Juerg Albrecht, die an der Konzeptarbeit mitgewirkt und so entscheidend zum Gelingen von Tagung und Publikation beigetragen haben. Für die grosszügige finanzielle Unterstützung bei der Durchführung der Veranstaltung und der Drucklegung der Akten danken wir der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften sowie Stadt Zürich Kultur und einer privaten Stiftung. Unser besonderer Dank gilt schliesslich den Autorinnen und Autoren sowie allen, die zur Realisierung dieses Bandes beigetragen haben, mit dem die Erinnerung an eine bedeutende Persönlichkeit des kulturellen Lebens des vergangenen Jahrhunderts für die Zukunft wachgehalten werden soll.

- 1 Hans Magnus Enzensberger, «Die Aporien der Avantgarde», in: ders., *Einzelheiten*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1962, S. 290–315, hier S. 290.
- 2 Hans Egon Holthusen, «Kunst und Revolution», in: *Avantgarde. Geschichte und Krise einer Idee* (Gestalt und Gedanke, 11), München: Oldenbourg, 1966, S. 7–44, hier S. 9.
- 3 Niklas Luhmann, «Die Evolution des Kunstsystems», in: *Kunstforum International*, Bd. 124, Nov./Dez. 1993, S. 221–228, hier S. 227.
- 4 Niklas Luhmann im Interview mit Hans-Dieter Huber (13.12.1990), publiziert in: *Texte zur Kunst*, Nr. 4, Sept. 1991, S. 121–133, hier S. 125.
- 5 Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde* [1974], mit einem Nachwort zur 2. Auflage, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, ¹⁴2008, S. 68 und S. 80.
- 6 Max Horkheimer / Theodor W. Adorno, «Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug», in: dies., *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* [1944], Frankfurt a. M.: Fischer, 1988, S. 128–176. Als Weiterentwicklung dieses Begriffs prägt Enzensberger den Terminus «Bewusstseins-Industrie», siehe ders. 1962 (wie Anm. 1), S. 305, und ders., «Bewusstseins-Industrie», in: ders., *Einzelheiten*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1962, S. 7–15.
- 7 Enzensberger 1962 (wie Anm. 1), S. 299.
- 8 Arnold Gehlen, «Erörterung des Avantgardismus in der Bildenden Kunst», in: *Avantgarde. Geschichte und Krise einer Idee* (Gestalt und Gedanke, 11), München: Oldenbourg, 1966, S. 77–97, hier S. 85–86.
- 9 Enzensberger 1962 (wie Anm. 1), S. 297.
- 10 Carola Giedion-Welcker, «Nachwort», in: dies., *Schriften 1926–1971. Stationen zu einem Zeitbild*, hrsg. von Reinhold Hohl, Köln: DuMont Schauberg, 1973, S. 513–514, hier S. 513.
- 11 Zit. nach Iris Bruderer-Oswald, *Das Neue Sehen. Carola Giedion-Welcker und die Sprache der Moderne*, Bern / Sulgen: Benteli, 2007, S. 358 mit Anm. 1068.
- 12 Ebd., S. 363.
- 13 Carola Giedion-Welcker, *Poètes à l'Écart. Anthologie der Abseitigen*, Bern-Bümpliz: Benteli, 1946.
- 14 Ebd., S. 8.
- 15 Ebd., S. 11.
- 16 Ebd., S. 9.
- 17 Ebd.

