

# Im Windkanal der Avantgarde

Malstil oder literarische Form, Sitzmöbel oder Menschenbild: Der Erste Weltkrieg hat der Moderne des 20. Jahrhunderts ihr Gesicht gegeben. Montagekunst, radikale Wertskepsis und die Suche nach Halt im Chaos machen den kulturellen Epochenschritt erkennbar.

Ein Moment lang verschlug es auch Wiens schärfstem Moralisten die Sprache. Als Karl Kraus Anfang Juli 1914 seinen Nachruf auf Österreichs ermordeten Thronfolger schrieb, orakelte er: Franz Ferdinand habe „eine kranke Zeit wecken“ wollen, „dass sie nicht ihren Tod verschlafe. Nun verschläft sie den seinen“.

Was sollte das heißen – Tod der Zeit? Wie eine Gewitterwolke überschatteten die Worte ausgerechnet das 400. Heft der einzigartigen Ein-Mann-Zeitschrift „Die Fackel“. Erst dann fand Kraus seinen satirischen Ton wieder. Dass ein paar Schaulustige am Rande der Beisetzung „um Würstel und Bier“ gerauft hätten, verbuchte er mit gewohntem Grimm unter der Überschrift „Österreichs Erwachen“.

Schon viele Schlamassel in der „Versuchsstation des Weltuntergangs“ hatte Kraus so aufgespießt. Doch selbst er, der wortgewaltige Ankläger, fühlte sich nun vom Horror der Wirklichkeit eingeholt, ja übertroffen. „In dieser großen Zeit“, meldete endlich im Dezember ein dünnes, aber gewichtiges „Fackel“-Heft, solle niemand von ihm, Kraus, ein eigenes Wort erwarten. „Die jetzt nichts zu sagen haben, weil die Tat das Wort hat, sprechen weiter. Wer etwas zu sagen hat, trete vor

und schweige!“ Nur noch das Paradox konnte vermitteln, dass etwas Unvorstellbares eingetreten war.

„Die Fackel“ sollte ein Maßstab dieser Erschütterung werden. Gerade die vier bitteren Jahre europäischer Metzereien,

Hasstiraden und Materialschlachten trieben Kraus auf den Gipfel seiner Wortgewalt. Der Radius seiner Zeitkritik wuchs von Jahr zu Jahr: Nicht bloß Wien oder Österreich war auf dem falschen Gleis; die Welt schlechthin ging in die Irre. „Die letz-



Zeitkritiker Kraus, Picasso-Werk „Der Kuss“ (1925) : „Wer etwas zu sagen hat, trete vor und schweige!“

ten Tage der Menschheit“ nannte er sein viele hundert Seiten langes, schon 1919 erschienenenes apokalyptisches Lesedrama über den Wahnsinn des Kriegs. Das Schlusswort spricht Gott selbst: „Ich habe es nicht gewollt.“

Wenige nur verstanden diese Tonlage. Aber alle spürten, dass Entscheidendes geschah. Keinen Intellektuellen, ob Kraus-Leser oder nicht, haben die mörderischen Zeitläufte unerschüttert gelassen. „Ich vermute, dass der schwerste psychologische Schlag gegen den intellektuellen Optimismus des 19. Jahrhunderts nicht in irgendeiner intellektuellen Entwicklung bestand, sondern vielmehr in der Katastrophe des Ersten Weltkriegs“, sagt in seinem jüngsten Buch der renommierte US-Philosoph John Searle. Wie weggeblasen schien bald die saturierte wilhelminische Wertewelt, das bürgerlich-behäßige Dasein in Erfolg und Selbstbewusstsein. „Der Wetterschlag des Kriegs“, wie der Kulturphilosoph Theodor Lessing das tödliche Fanal nannte, sollte Europa geistig und kulturell von Grund auf verwandeln – wenn auch fast immer anders als erhofft.

Denkbar kunstfern begann es: mit einem technologischen Schub, den die von Kriegslärm und -leiden betäubten Menschen kaum wahrnahmen. Der politische Ausnahmezustand ließ großtechnische Anlagen, in denen Kampfmittel ebenso eilig und in Mengen produziert werden konnten wie die auf Dauer dringend nötigen Ersatzstoffe (etwa Hartgummi), rascher denn je emporwachsen. Und im Innern der Fabriken fand sich nun mehr und mehr, was Autokönig Henry Ford erst 1913 in Detroit eingeführt hatte: Fließbänder und Automaten.

„Vollmechanisierung“ hat der Technikhistoriker Sigfried Giedion genannt, was zwar längst weltweit im Vormarsch war, aber erst jetzt auch das private Leben zu

durchdringen begann: Staubsauger beispielsweise oder Kühlschränke, ja simple Utensilien wie emailierte Badewannen. Von Funk und Radio, deren technische Möglichkeiten der Krieg schlagartig klar machte, bis zu etwas so Alltäglichem wie Mascara und Lidschatten für Frauen reicht die Skala der Details, mit denen sich die Zivilisation, sobald sie wieder zu sich gekommen war, ins 20. Jahrhundert katapuliert sah.

Niemand hatte die erstaunlich rasche Entwicklung voraussehen können, schon gar nicht die Kriegsjubler von 1914. Aber auch Skeptiker tappten im Dunkeln. „Wie faulige frucht / Schmeckt das gered von hoh-zeit auferstehung / In welchem ton“, schrieb der strenge Poet Stefan George nach knapp drei Jahren Krieg und verabschiedete kühl das alte Europa: „Erkrankte welten fiebern sich zu ende / In dem getob.“ Was tun? Jetzt, so der Seher, helfe „Nur vollste umkehr: schau und inner sinn“. Seine Bilanz: Es bleibe „Herr der zukunfft wer sich wandeln kann“.

Dabei war noch keineswegs entschieden, ob fortan überhaupt Herren und Herrscher das Sagen haben sollten. Wie am 9. November 1918 im Abstand von zwei Stunden Philipp Scheidemann und Karl Liebknecht an zwei Orten Berlins die demokratische und die sozialistische Republik verkündeten, so blieb zumindest in Westeuropa der Aufbruch weithin zwiespältig. Zwar gab es endlich hier und da Tarifverträge, aber Mangel und Inflation hatten den einst braven Untertanen ein Misstrauen gegen die Obrigkeit eingeflößt, das nicht mehr weichen wollte.

Einig war man nur darin, dass, wie der Historiker Thomas Nipperdey es formuliert hat, „das Leben wieder gesund“ werden müsse. Eine Genesung an Haupt und Gliedern, zu der jeder mithelfen könne – allen voran die Kultureliten, nicht nur in

Deutschland. Wofür hießen sie denn neuerdings nach dem militärischen Begriff „Avantgarde“?

Etliche nahmen die Vortrab-Rolle sogar verblüffend wörtlich. Als hörten sie die Signale aus den Fabrikhallen, verwandelte sich die Welt für Maler und Bildhauer ganz unterschiedlicher Couleur und stilistischer Herkunft in ein Licht- und Strebenspiel der Konstruktionen. Nicht einmal vor Naturformen machten sie Halt. Kurz vorher noch tastend pompös, brav-ruppig oder gefällig-morbid, begannen die entschlossenen „Kubisten“ Georges Braque und Pablo Picasso in Paris den Menschen als wildfremde Schachtelwesen aus Winkeln und Kanten zu zeigen, wie unvollendete Maschinen ohne Serienreife.

Gemäßigtere Expressionisten wie Franz Marc oder August Macke hatten schon vor Kriegsbeginn kaleidoskopische Farbgeometrien erprobt. Nun übergoss das politische Desaster manch grellbunte Palette mit fahler Monochromie. Aus dieser Not wollten die Niederländer Theo van Doesburg und Piet Mondrian eine Tugend machen. Sie reduzierten das Chaos des Gegenständlichen immer mehr auf ein Gerüst von schwarzen Linien und wenigen Grundfarben. Einen parallelen Weg gingen in Russland Utopiker wie der „Suprematist“ Kasimir Malewitsch, dessen Skizzen zu Großbauten (er nannte sie „Planiten“) eine Quaderwelt mit spärlichen Rot- und Blauflächen zeigen.

Das Bauhaus, 1919 in Weimar gegründet, erinnerte schon im Namen an Konstruktion und Montage. Malerei, Skulptur, Architektur, Design, überhaupt alle Gestaltungsfelder sollten handwerklich sauber nach durchschaubaren Methoden zusammenwirken. In einer „intellektuellen Kehrtwendung“, erklärte Gründungsdirektor Walter Gropius, wollte man „den verhängnisvollen Abgrund, der zwi-



Kühlschrank, Staubsauger, Bauhaus-Architektur (in Dessau): „Vollmechanisierung“ bis ins private Leben

schen Wirklichkeit und Ideal gähnt, auszufüllen“ beginnen.

Sosehr diese Botschaft ein Erbe der Lebensreformer aus Vorkriegszeiten war: Erzieherischen Schwung, Gründerpathos und humanistischen Glauben entwickelte die neue Kunstschule gerade vor dem Hintergrund des verlorenen Kriegs.

Mit ihrem Verlangen nach schnörkellosen Linien, sichtbaren Werkstoffen und funktionaler Bescheidenheit waren die Bauhäusler freilich nicht allein. Der Stuttgarter Hauptbahnhof, zwischen 1912 und 1928 von dem gelernten Traditionalisten Paul Bonatz errichtet, zeigte im Monumentalen den gleichen Hang zur rechtwinkligen Form, ohne die auch die Sitzmöbel Gerrit Rietvelds nicht denkbar wären, deren fragile Skelette ihren Halt in der kubischen Ordnung bunt bemalter Leisten gewinnen.

Erstaunlich analog dazu strebten musikalische Avantgardisten nach konstruktiv

präziser Ordnung und zugleich neuer Freiheit bescheren sollten.

Das gewandelte Stilbewusstsein zeigte sich auch im Konzertsaal. Nahmen sich um die Jahrhundertwende berühmte Tastenlöwen noch beinahe groteske Freiheiten heraus, so gewannen nach dem Ersten Weltkrieg Werktreue und analytischer Geist die Oberhand. Exponent des Wandels war – als Pianist mehr denn als Komponist – der universalistische Klavierdenker Ferruccio Busoni (1866 bis 1924).

Als erfahrungsreiche Durststrecke erlebte die Katastrophe ein Wortmusiker, der seit der Jahrhundertwende fesselnde, aber oft von Reimranken überwucherte Lyrik geschrieben hatte: Rainer Maria Rilke. Nach ein paar verbiesterten Hymnen an den Kriegsgott („Und wir? Glühen in Eines zusammen, in ein neues Geschöpf, das er tödlich belebt“) merkte der Dichter im Herbst 1914, dass ihm für einen Rückzug vor den täglichen Todesmeldungen



JULIEN BILDREINIST

**Komponist Strawinski als Dirigent, Malewitsch-Gemälde (1915): Abstrakte Ordnung als neue Bescheidenheit**

schlichter Methodik in der Klangbewegung. Schon die späten Etüden Claude Debussys (1915) schmolzen das Harfen-spiel seiner bisherigen Tonsprache zu kargen, kalkulierten Akkorden ein. In den Werken der 1920 gegründeten „Groupe des Six“ schlug der noble französische Impressionismus dann oft unmittelbar in spröde bis kesse Ironie um.

Ernüchterung war nicht nur bei Franzosen herauszuhören. Vom groß besetzten Skandalballett „Das Frühlingsopfer“ (1913), dessen wild-archaische Rhythmen wie Vorboten des Trommelfeuers im Gedächtnis nachhallten, kehrte der Exilrusse Igor Strawinski zum Kammerensemble seiner „Geschichte vom Soldaten“, ja zu klassizistischen Harmonien zurück. In Gegenrichtung schritt der radikale Wiener Arnold Schönberg: Seit 1915 hatte er versucht, auf der Grundlage von Zwölftonreihen zu komponieren, die statt der überkommenen Klanghierarchie ein System

nur noch blieb, was er „Weltinnenraum“ nannte: eine Frömmigkeit ohne Gott, die das Verhängnis des Menschendaseins wenigstens auszuhalten hilft.

„Wir sind nicht einig. Sind nicht wie die Zug- / vögel verständig“, klagte Rilke 1915. „Feindschaft ist uns das Nächste ... Alles / ist nicht es selbst.“ Noch zwei Jahre später fühlte er sich „mitgefangen im Wahnsinn des Menschlichen“, fremd und fern „der ganzen einigen Natur“. Sein großes Elegienwerk, dessen Anfang ihm 1912 auf Schloss Duino an der Adria wie durch Entrückung zugefallen war, schien vor dem „schrecklichsten Schmelzofen“ namens Weltkrieg unvollendbar.

Für Momente erhoffte er 1918 von der kurzlebigen Münchner Räterepublik, de-

ren Aufstieg und Fall er aus nächster Nähe verfolgte, dass die Menschheit „eine ganz neue Seite der Zukunft aufzuschlagen ermächtigt sein möge“ – ein Wunschtraum wie viele. Noch lange Monate sollte Rilke umherirren, Menschen und Orte prüfen und wieder verlassen, bis ihn 1922 im kleinen Schweizer Château Muzot die erlösende Inspiration traf: erst ein fast unglaublich reicher Schwall von „Sonetten an Orpheus“, dann die ersehnten Elegien.

„Und plötzlich in diesem mühsamen Nirgends, plötzlich / die unsägliche Stelle, wo sich das reine Zuwenig / unbegreiflich verwandelt –, umspringt / in jenes leere Zuviel.“ Reimlos, chiffriert, frei zwischen Klage und Jubel in einem unerhört intensiven „Tun ohne Bild“ – so erlebte der



**Den Avantgarde-Erzählern wie ihren Figuren kam die Behaglichkeit abhanden: Leben wie Literatur gingen aufs Ganze.**



deutungsrauer – ähnlich wie Schönberg –, Kafka mit der bohrenden Reflexion nie erklärter Schuld bis zur Exekution und Proust in einer verstörenden Beschleunigung der Handlung, die schließlich jede Erkenntnis von Grund auf fraglich macht.

Vor allem kam den Avantgarde-Erzählern samt ihren Figuren die Behaglichkeit abhandeln. Angesichts äußerster Risiken war für genießerische Unterhaltung einfach keine Zeit mehr – Leben wie Literatur gingen aufs Ganze.

Mochten auch ein paar Traditionalisten weiter mit Titeln wie „Weltinnigkeit“ (Ina Seidel) an Einkehr und Sentiment appellieren: Spöttische Gemüter schafften das behäbige Erzählen lieber gleich so gut wie ganz ab. Walter Serner etwa, Dr. jur. und gewitzter Dada-Literat, ließ in sorgsam ziselierten Kürzest-Dialoggeschichten Spitzel und Ganoven der Halbwelt einander hereinlegen – als vorbeihuschende Gestalten einer filmisch

se Facetten zersprengtes Gesellschaftsbild gehe „nicht mikroskopisch, sondern teleskopisch“ vor. Details auf Fernsicht: Nach diesem Prinzip arbeitete (neben dem Wort-Ingenieur James Joyce) auch Robert Musil, der mit seinem gewaltigen, nie vollendeten Romanwerk „Der Mann ohne Eigenschaften“ seit 1925 die Summe der verstörenden Erfahrungen ziehen wollte.

Musil, während des Kriegs Offizier im Italienfeldzug, rückte diese Jahre später ausdrücklich in den Mittelpunkt, allerdings indirekt: Die Planung einer „Parallektion“, die einige Figuren des Buchs beschäftigt, gilt dem 70. Thronjubiläum von Österreich-Ungarns Kaiser Franz Joseph, das für 1918 bevorsteht – ein Zielpunkt, der wie sein Gegenstück auf deutscher Seite durch den Lauf der Ereignisse hinfällig wurde. Absurdität gründiert so die Groß-Satire von Anfang an.

Dazu lieferten die Naturwissenschaften wichtige Anzeichen. Schriftsteller war Mu-



MUSEUM LUDWIG



FOTOS: ULLSTEIN BILDBREIENST

**Weltkriegsautoren Rilke, Proust: „Mitgefangen im Wahnsinn des Menschlichen“**

Lyriker den Durchbruch zur neuen Sprache konzentrierter Schlichtheit, die ihn seither nicht mehr verließ.

Kaum einer der literarischen Zeitgenossen hat die Kriegsjahre so bangend durchlitten wie ausgerechnet Rilke, der nie im Schützengraben war. Dennoch ist seine Erfahrung typisch; andere erlebten sie nur prosaischer. Epoche machte das Grauen bei den meisten.

So stehen Franz Kafkas Hauptwerke „Die Verwandlung“ (erschieden 1915) und „Der Prozeß“ (geschrieben 1914/15) nur scheinbar zufällig in Verbindung mit dem Krieg, ebenso wie die ersten Bände von Marcel Prousts Erinnerungswerk „Auf der Suche nach der verlorenen Zeit“; auch James Joyces Totalroman „Ulysses“ entstand in diesen Jahren. Alle drei Erzväter der Moderne reagierten hoch bewusst auf die Wendung des Weltgeschehens ins Chaotische: Joyce durch penible Vernetzung der Story durch ein allumfassendes Be-

rasanten Welt, in der Schein und Sein austauschbar werden. Serners „Handbrevier für Hochstapler“ hieß zwar im Obertitel „Letzte Lockerung“. Das galt fürs Image. Im Privatleben dagegen empfahl der Ironiker volle Deckung, denn: „Alles, was um mich herum vorgeht, kann auch gespielt sein.“

Wahrheit und Werte sind in dieser Welt nur noch Kulissen des Trugs wie alles Übrige. „Hast Du plötzlich nicht mehr die Kraft, zu lügen, so sei wenigstens grausam“, lautet eine weitere Serner-Maxime. Solch hoch moralische Amoral traf die Selbstzweifel der Nachkriegsjahre genau. Hatte nicht schon der stets zeitbewusste Heinrich Mann einmal in einem „Drei-Minuten-Roman“ die Kardinalfrage „Was ist Wirklichkeit?“ untergebracht?

Ob die Antwort gravitatisch oder eher grinsend ausfallen sollte, blieb offen. Marcel Proust deutete immerhin eine Richtung an, als er zu Protokoll gab, sein in zahllo-

sil, Doktor der Physik, schließlich auch deshalb geworden, weil er spürte, dass auf eine exakte Klärung des Weltbaus durch Gleichungen nicht mehr zu hoffen war. Hatten die Forscher des 19. Jahrhunderts noch an die baldige Aufklärung aller Naturgeheimnisse geglaubt, so war nun durch Max Plancks Quantenformeln und Albert Einsteins Relativitätstheorie – 1915 in der „Allgemeinen“ Fassung auch auf beschleunigte Systeme erweitert – das alte Newtonsche Gebäude dem Einsturz nahe.

Bei den Kulturphilosophen sah es verblüffend ähnlich aus. Von der „machtgeschützten Innerlichkeit“ (Thomas Mann) des wilhelminischen und viktorianischen Imperialismus waren bestenfalls noch Fassaden übrig. Allerorten propagierte Selbstdenker häufig von apokalyptischer Grundstimmung geprägte Weltansichten. „Die Krisis der europäischen Kultur“ nannte der Nietzscheaner Rudolf Pannwitz 1917 seine Diagnose. Ein Jahr später

setzte Oswald Spengler noch eins drauf: Sein geschichtstheoretisches Hauptwerk hieß „Der Untergang des Abendlandes“.

Dabei wollten die Denker nicht das Ende herbeischreiben. Sie konnten nicht mehr ignorieren, dass ringsum wuchtige Begriffsgebäude „wie modrige Pilze“ (Hugo von Hofmannsthal) ihren Geist aufgaben.

So erwies sich mittlerweile überdeutlich, dass Geschichtsdeutungen, deren Maßstäbe selbst wieder historisch bedingt sein mussten, niemals zu endgültigem Wissen führen könnten. Seinen großen Buchessay über dieses Problem nannte Theodor Lessing – auch er ein Weltbild-Gründer auf eigene Rechnung –

meinte der scharfsinnige Anthropologe Helmut Plessner, der sich unter „den Eindrücken und Erlebnissen dreier Kriegsjahre“ zum Gesellschaftsanalytiker entwickelt hatte. Er hielt überlegte Distanz für das Gebot der Stunde: „Der Mensch lebt also nur, wenn er ein Leben führt.“ Eigen-Sinn gegen den chaotischen Sinnschwall der Welt, Haltung und Form, cooles, fast dandyhaftes Stilgefühl statt zielloser Schwärmerei – mit dergleichen Verpanzerungen ihres Selbst hofften viele die Krise zu überstehen.

Bis weit in die Mitte des 20. Jahrhunderts, zu Gottfried Benns „Radardenker“ und Ernst Jüngers „Anarch“, prägten solche „Verhaltenslehren der Kälte“ –

diesem Gedanken laborierte der Wiener Industriellensohn Ludwig Wittgenstein, der während des Kriegs sein ererbtes Vermögen zu verschenken begann (auch Rilke kam so zu einer kleinen Spende), dann als Volksschullehrer Lebenssinn zu finden hoffte und endlich 1921 den „Tractatus logico-philosophicus“ veröffentlichte. Das Büchlein aus vielen kurzen, nach Nummern geordneten Abschnitten war nichts Geringeres als ein Versuch, zwischen gültigen Tatsachen und der übrigen Sprache sauber zu unterscheiden – wobei alle Aussagen jenseits der Naturgesetze als „Unsinn“ oder „Mystisches“ beiseite rückten.

Wittgenstein wusste genau, welch heiklen Vorschlag er da machte. Selbst wenn er Recht habe, schrieb er, zeige das nur, „wie wenig damit getan ist, dass die Probleme gelöst sind“. Ein prophetischer Satz: Anstatt neuen Lö-



Macke-Aquarell (1913), Philosoph Wittgenstein: Immer wildere Pendelschwingungen zwischen Konstruktion und Ekstase

beinahe auftrumpfend „Geschichte als Sinngebung des Sinnlosen“. Selbst ein Experte, der Theologe und Philosoph Ernst Troeltsch, ergrübelte gegen die Not des „Historismus und seine Probleme“ nur eine verschwommene „Kultursynthese“.

Mit den vielen Weltanschauungsaposteln von eigenen Gnaden, die das „Leben“ – was immer sie so nannten – stärken und steuern wollten, rechnete schon Musil sarkastisch ab, samt der nicht selten anvisierten „Erlösung“. Doch am Ernst der Probleme änderte auch die klügste Satire wenig. Für wie souverän und bewusst durfte sich der Mensch überhaupt noch halten, wenn ihm weder die Lenkung der Welt noch auch nur private Willensfreiheit übrig zu bleiben schienen?

Das oft empfohlene Eintauchen in die „Gemeinschaft“ könne keine Lösung sein,

wie der Literaturwissenschaftler Helmut Lethen sie genannt hat – das intellektuelle Klima. Konstruktion der Wirklichkeit ohne Naturvorbild, Entscheidung und Tat jenseits sicherer Maßstäbe: Es war ein eisiger Hauch desillusionierter Sachlichkeit, der die Nachkriegsjahre durchwehte.

Die Suche nach neuen Eindeutigkeiten sollte qualvoll werden. Zwar gab es für aufstrebende Biologen oder Psychologen, als die rechnerische Gewissheit zweifelhaft wurde, eine Menge ergiebiger neuer Forschungsfragen wie die nach Gestalt und Umwelt. Doch keiner mochte mehr darauf vertrauen, dass die in etlichen Disziplinen begonnene Suche nach übergeordneten Mustern eine unbezweifelte Basis für das Denken ersetzen könnte.

War am Ende die Sprache selbst der Wirklichkeit nicht mehr angemessen? An

sungen trieb das Zeitbewusstsein immer schrofferen Extremen entgegen. Zwischen dem rauschhaften Glück des Jetzt und Hier – häufig im Zeichen reiner Geschwindigkeit: auch Wittgenstein konstruierte Flugzeugpropeller – und der Scheu vor dem Verhängnis, etwa einer „faustischen“ Vorbestimmung des abendländischen Weltlaufs (Oswald Spengler), zwischen der Flucht in kühl kalkulierte Montage und der Sehnsucht nach fragloser Gemeinschaftswärme, zwischen Konstruktion und Ekstase sollte das Pendel in Zukunft immer wilder ausschlagen.

Der Erste Weltkrieg hat diesen „Zwiespalt der Modernität“ – so Thomas Nipperdeys salomonische Formel – nicht aufgelöst. Aber er hat die Existenzfragen auf nahezu allen Gebieten menschlicher Kultur wie ein Windkanal gebündelt und beschleunigt, wie ein Durchlauferhitzer zum Sieden gebracht und damit das Szenario für die oft gewaltsamen Umbrüche des 20. Jahrhunderts erst entstehen lassen.

JOHANNES SALTZWEDEL

**Viele antworteten auf die Sinnkrise mit cooler Haltung bis zum Dandytum – einer Verpanzerung des Selbst.**