

Joseph Jurt, „Die Dialektik von Internationalismus und Nationalismus der historischen Avantgarde“, Rez. von Thomas Hunkeler, *Paris et le nationalisme des avant-gardes 1909-1924*, Vorabdruck der Rezension für [Romanische Studien](#).

---

Vorabdruck

## Die Dialektik von Internationalismus und Nationalismus der historischen Avantgarde

Joseph Jurt

Thomas Hunkeler, *Paris et le nationalisme des avant-gardes 1909-1924* (Paris: [Hermann](#), 2018), 260 S.

\*

[Les écrivains les plus novateurs sont très souvent] des bourgeois dévoyés ou déclassés qui possèdent toutes les propriétés des dominants moins une, parents pauvres des grandes dynasties bourgeoises, aristocrates ruinés ou en déclin, étrangers ou membres de minorités stigmatisées comme les juifs.<sup>[1]</sup>

☒ Diese Feststellung von Pierre Bourdieu gilt zweifellos in Frankreich für die Gruppe der Symbolisten. Diese kamen teils aus dem Adel, dem Groß- oder dem mittleren Bürgertum; viele stammten indes aus dem Ausland oder waren Söhne von Einwanderern: Moréas war Grieche, Vielé-Griffin und Stuart Merrill hatten einen amerikanischen Hintergrund, Maeterlinck, Rodenbach und Verhaeren waren Belgier; der Vater von E. Bourges war Wallone. Gustave Kahn, Marcel Schwob und Bernard Lazare stammten aus einer jüdischen Familie. Bei der Gruppe der Symbolisten konnte man so erstmals das Phänomen einer Internationalisierung des literarischen Feldes feststellen. Paris war zur Hauptstadt einer universellen ‚République des lettres et des arts‘ geworden.<sup>[2]</sup> Den Autoren, die nicht zu den ‚Einheimischen‘ zählten, ging das, was Bourdieu „sens du classement“ etwas ab und sie optierten für die nun risikoreich gewordene Gattung der Poesie zu einer Zeit als der Roman mit der psychologischen Variante von Barrès und Bourget zur dominanten Gattung des Feldes geworden war.<sup>[3]</sup>

Blaise Wilfert-Portal untersuchte die genannte Periode der letzten beiden Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts nicht so sehr hinsichtlich der Herkunft der Autoren, sondern in Bezug auf die Rezeption der fremden Literaturen. In seinen Augen kann man von einer neuen intellektuellen Geopolitik sprechen, die durch die Pole Nationalismus und Kosmopolitismus geprägt wurde. Seit den 1880er Jahren wurde der russische Roman rezipiert und vor allem im Avantgarde-Theater spielten skandinavische Autoren wie Ibsen und Strindberg eine große Rolle. Von den nationalistischen Autoren im Umkreis der Action française wurde dieser kulturelle Import aus den „brumes du Nord“ jedoch als Verrat am Nationalgeist eingestuft. Von einer generellen ‚Invasion der Ausländer‘ konnte aber keineswegs die Rede sein. 1890 stammten nur 6 Prozent der Studenten aus dem Ausland; ausländische Dozenten konnten nur für Vorträge eingeladen werden; nur wenige nicht-französische

Opern wurden aufgeführt. Die Anzahl der aus fremden Sprachen übersetzten Werke war insgesamt sehr niedrig, zwischen 1886 und 1905 waren es kaum mehr als 7 Prozent. Die Kartographie der Herkunftsländer der Übersetzungen hatte sich allerdings sehr stark verändert. Während 1875 die Übersetzungen aus dem Englischen und dem Deutschen drei Viertel der Gesamtzahl ausmachten, so stammte 1905 ein Viertel der Übersetzungen aus dem Russischen, Polnischen und Norwegischen und nur mehr ein Fünftel aus den lateinischen Sprachen: „L'image littéraire du monde accessible en français avait donc changé radicalement.“<sup>[4]</sup>

\*

Die poetische Avantgarde des 20. Jahrhunderts wies ähnliche Charakteristika auf wie die Symbolisten vor der Jahrhundertwende: Apollinaire, Cendrars und Marinetti waren Nicht-Franzosen in Paris; Max Jacob war Jude. Dank ihres exzentrischen sozialen Status wagten sie sich in den riskanten Bereich der avantgardistischen Poesie vor, während sich ‚Einheimische‘ die die Strukturen des literarischen Feldes durchschauten, sich eher der sicheren Gattung des Romans zuwandten, so Gide oder die Unanimisten um Jules Romains.

Die literarische Gruppe rund um die 1909 gegründete *Nouvelle Revue Française (NRF)*, mit André Gide als *spiritus rector*, definierte ihr poetologisches Programm als *classicisme moderne*, der sich vom nationalistischen und reaktionären Klassikverständnis der Action française absetzte und klassische Formen überall dort ortete, wo man sich auf Regeln berief. Das neue Klassikverständnis sollte nach Gide nicht rückwärts, sondern vorwärts gewandt sein. Darum habe es auch nichts mit einer neo-royalistischen Ideologie zu tun. Die Vertreter der *NRF*, die aus dem Milieu des Bildungsbürgertums stammten, setzten sich aber auch vom revolutionären Gestus der Avantgarde um Apollinaire und Cendrars ab, selbst wenn sie deren Kreativität schätzten. Mit dem Plädoyer für die Gattungen Roman und Theater kam die *NRF* auch ihrem (bildungsbürgerlichen) Publikum entgegen. Die Gruppe bestand ähnlich wie die der Unanimisten ausschließlich aus Franzosen, die mit einem ähnlichen sozialen und ökonomischen Kapital ausgestattet waren wie ihr Publikum. Das Interesse für die nicht-französische Literatur hielt sich in Grenzen und die Gründer der Zeitschrift verstanden sich nicht so sehr als Vermittler wie die Vertreter der experimentellen Poesie, die mehrsprachig waren, meist aus dem Ausland stammten oder sich dort aufgehalten hatten.<sup>[5]</sup>

Die internationale Resonanz ermöglichte es einzelnen literarischen Gruppen Aufmerksamkeit zu gewinnen, selbst wenn ihre Ausgangsposition im eigenen Feld relativ schwach war. Diese grenzüberschreitende Anerkennung verdankte sich auch dem Fortschreiten einer kulturellen Globalisierung, welche die wichtigen Städte in Europa – London, Berlin, Budapest, Moskau, München, St. Peterburg, Wien und Mailand –, die für moderne Entwicklungen offen waren, immer mehr vernetzten:

Pour renforcer leur position, ces cercles ont intérêt à établir des rapports d'échange et de collaboration avec leurs homologues étrangers, notamment ceux qui parviennent à se faire remarquer à Paris.<sup>[6]</sup>

Den eigentlich Wandel im Bereich der postsymbolistischen Avantgarde schuf indes eine nicht-französische Gruppe: der Futurismus, den Filippo Tommaso Marinetti im Februar 1909 mit einem Aufsehen erregenden Manifest im *Figaro* lancierte. Er verfügte, so Anna Boschetti, gegenüber anderen Ausländern in Paris über einen bedeutenden Vorteil. Er schwamm wie ein Fisch im französischen Wasser:

Parfaitement bilingue, il a la même formation et les mêmes repères que les poètes français de son âge. Jusqu'en 1909, il écrit tous ses textes en français et il réussit à s'intégrer très tôt dans le milieu de l'avant-garde poétique parisienne.<sup>[7]</sup>

Er hatte um die Jahrhundertwende an der in Mailand erscheinenden *Anthologie Revue* mitgearbeitet, die sich als „Organe de la Renaissance latine“ definierte, die die Zusammenarbeit der ‚lateinischen‘ Kulturen fördern wollte (auch gegen die deutsche Kultur). Zweifellos hatte er eine Besprechung des Werkes des katalanischen Autors Gabriel Alomar „El futurisme“ (1908) gelesen und war von diesem – vagen – Konzept begeistert, das die Faszination des technischen wissenschaftlichen Fortschrittes zu übersetzen schien. Er erinnerte sich auch an die große Resonanz, die das von Jean Moréas im *Figaro* veröffentlichte „Manifeste du symbolisme“ gefunden hatte und publizierte darum sein „Manifeste du futurisme“, das vorher in italienischen Blättern erschienen war, am 20. Februar 1909 auf der Titelseite derselben Zeitung. Er verfügte, aus einem reichen Haus stammend, über unbegrenzte Mittel und betrieb eine sehr intensive Werbung für seine Idee, ein kommerzielles Verfahren, über das die französische Elite die Nase rümpfte<sup>[8]</sup>. Die Radikalität des Manifestes, das voll auf die Zukunft setzte, war auch eine Antwort auf die Vergangenheitsfixierung der – polyzentrischen – italienischen Kultur, in der man nicht die lebhaften literarischen Debatten von Paris kannte.

In den Augen von Anna Boschetti hat man in der Literaturgeschichtsschreibung bisher die internationale Wirkung des Futurismus verkannt, weil man sich nur an die Verbreitung des Labels hielt. Der Futurismus habe überall Bewegungen hervorgerufen, die mit der straff organisierten Bewegung von Marinetti in Rivalität traten.<sup>[9]</sup>

\*

Thomas Hunkeler betont indes, dass die evidente nationale, ja nationalistische Dimension der historischen Avantgarden in der Forschung weitgehend ausgeblendet werden. Diesem Aspekt galt seine Forschungsarbeit seit mehreren Jahren. Er veröffentlichte dazu schon einen Sammelband – *Paradoxes de l'avant-garde*<sup>[10]</sup> – und legt nun eine wichtige Monographie unter dem Titel *Paris et le nationalisme des avant-gardes*<sup>[11]</sup> vor. So schreibt er schon in der Einleitung, kaum ein Vertreter der Avantgarde sei so viel gereist wie Marinetti und habe über ein Beziehungsnetz in ganz Europa verfügt. Trotz alledem: „les tendances nationalistes du futurisme italien ne font pas de doute“ (13)<sup>[12]</sup>. Vertreter der Avantgarde hätten sich ohne zu Zögern auch als nationalistisch, chauvinistisch, imperialistisch bezeichnet. Es geht aber hier keineswegs darum zu einer traditionellen national-kulturellen Perspektive zurückzukehren, sondern nationalistischen Motivationen innerhalb einer transnationalen Geschichte der historischen Avantgarden zu verorten. Die Monographie versteht sich so als „une invitation à revisiter [les avant-gardes] à nouveaux frais“ (22).

\*

Ein erstes Kapitel gilt dem Futurismus und dem Kubismus in Paris. Die Ausstellung der italienischen futuristischen Maler – 1912 in der Galerie Bernheim-Jeune – sollte zu einem Ereignis werden, das über Italien hinauswies, das bisher der eigentliche Resonanzraum der Futuristen war. Im Ausstellungskatalog verschwand die Referenz auf Italien zugunsten des Bezugs zu Frankreich, dessen Avantgarde allerdings noch in einem starken Traditionsbezug verharre: „Nous futuristes, qui nous sentons à l'avant-garde du monde, nous nous proclamons détachés du passé“ (30). In einer späteren Erklärung gehen sie noch weiter: „Nous avons pris la tête du mouvement de la peinture européenne“ (30). In den Augen von Marinetti war die Provokation eine fruchtbare Strategie, um internationale Anerkennung zu finden.<sup>[13]</sup> Apollinaire versuchte indes den Futurismus auf seine italienische Komponente zu reduzieren. In seinen Augen konnte die Innovation nur von Frankreich

herkommen. Mit den Folgeausstellungen in London, Berlin und Brüssel schafften die Futuristen den internationalen Durchbruch. Thomas Hunkeler unterstreicht in diesem Kontext die Ambivalenz der Haltung von Apollinaire zum Futurismus; dieser hatte 1913 das „Manifeste de l’anti-tradition futuriste“ veröffentlicht, das Marinetti als Konversion des Autors der *Alcools* zu seiner Bewegung interpretierte. Die Haltung von André Salmon wie die seines Freundes Apollinaire zeuge indes vom Festhalten des Primates einer von Frankreich ausgehenden Innovation:

La critique d’art française de cette époque [...] veut que le bon artiste étranger soit celui qui se nourrit de tradition française et qui la nourrit en retour. (42)<sup>[14]</sup>

\*

Apollinaire beteiligte sich entscheidend bei der Lancierung des Kubismus, was wohl auch eine Reaktion auf den Erfolg der Ausstellung der Futuristen war.<sup>[15]</sup> Der Begriff war aber zunächst keineswegs mit der künstlerischen Innovation, die von Picasso und Braque ausging, in Verbindung gebracht worden; die beiden Künstler mochten den Begriff nicht, der 1908 von Matisse mit einer negativen Konnotation ins Gespräch gebracht worden war. Apollinaire bedauerte, dass die Bezeichnung im Salon d’automne von 1910 für platte Imitationen von Picasso verwendet wurde.<sup>[16]</sup> Doch nach 1912 setzte sich die Bezeichnung als generelles Label für moderne Kunst immer mehr durch, auf das aber Picasso und Braque nicht angewiesen waren, die mit Kahnweiler Exklusiv-Verträge abgeschlossen hatten.<sup>[17]</sup> 1912 hatten Albert Gleizes und Jean Metzinger die Schrift *Du Cubisme* veröffentlicht und Maurice Raynal *Qu’est-ce que le cubisme?* Im Jahr darauf brachte der Verleger von Apollinaire, von dieser Woge angeregt, dessen *Méditations esthétiques* unter dem Obertitel *Les peintres cubistes* heraus. Gleizes und Metzinger hatten den Kubismus zunächst innerhalb der französischen Tradition vorortet, verhärteten dann aber die Zielrichtung in einem anti-italienischen Sinn, was sich in der nun folgenden Debatte noch ausweitete: „Ce qui apparaît ici à nouveau, c’est l’intime conviction, partagée par la plupart des critiques français, que le futurisme devait en réalité être considéré comme une simple variante, voire une pâle copie italienne de la tradition picturale française.“ (44) Gleichzeitig wurde nun die nationale Komponente in den Debatten, aber auch in der malerischen Praxis der Salon-Kubisten eingebracht.<sup>[18]</sup> Während Futuristen wie Carlo Carra, Luigi Russolo oder Boccioni die Modernität des urbanen Lebens übersetzt hatten, kehrten die französischen Kubisten nicht nur Le Fauconnier und Metzinger, sondern auch Léger und Delaunay zu traditionellen Themen wie Kathedralen, Land- und Jagdleben zurück.<sup>[19]</sup>

Thomas Hunkeler zeigt sich zu Recht erstaunt, dass sich nicht nur intellektuelle Kreise der Rechten wie Barrès oder die *Action française* so nationalistisch äußerten, sondern auch Kritiker und Künstler, die sich der Avantgarde nahe fühlten.<sup>[20]</sup> Er analysiert dann in diesem Kontext die Positionen, die die Zeitschrift *Montjoie*, „organe de l’impérialisme artistique français“ vertrat, die – paradoxerweise – von einem seit 1901 in Paris lebenden Italiener, Ricciotto Canudo, ins Leben gerufen wurde, der sich ausgehend vom Traum einer „confrérie méditerranéenne“ zu einem resoluten Verteidiger der französischen Kunst gewandelt hatte. Die Idee eines (französischen) kulturellen Imperialismus wurde von mehreren Autoren im Umkreis der Zeitschrift vertreten, die sich an Nietzsche und Darwin orientierten. Nach dem Krieg versuchte Papini mit der Zeitschrift *La Vraie Italie* einen Dialog zwischen den beiden „nations sœurs“ zu stiften, der aber letztlich scheiterte:

Pour Papini [...] le vrai problème [...] réside dans l’incapacité dans laquelle seraient selon lui les Français à admettre d’autres perspectives que la leur, ainsi que dans la

propension concomitante à vouloir universaliser leurs particularités. (63)

\*

Mit der ‚Nationalisierung‘ der Salon-Kubisten bot sich Paris in den 1910er Jahren nicht mehr Zentrum für eine internationale Avantgarde an; das polyzentrische Deutschland eröffnete neue Perspektiven. Als Hervarth Walden, der Initiator der Zeitschrift *Der Sturm*, begann, auch internationale Ausstellungen zu organisieren, wurde Berlin zur „scène cosmopolite pour la peinture novatrice qui à Paris n’avait pas trouvé grâce aux yeux des publics“<sup>[21]</sup>. Delaunay, Chagall und Severini konnten in der Galerie der Zeitschrift ausstellen. Kandinski wurde seinerseits zum Sprecher der künstlerischen Innovation in München; er schlug Franz Marc ein gemeinsames Projekt vor mit Ausstellungen und einem Almanach, der für die moderne Kunst repräsentativ sein sollte: *Der Blaue Reiter*. Eine erste Ausstellung fand 1911 in München und auch in anderen deutschen Städten statt mit Bildern expressionistischer und kubistischer Ausrichtung. Der Almanach entwarf eine neue Sicht der zeitgenössischen Kunst: „une vision interdisciplinaire, convaincue de la nécessité d’un dialogue entre les arts, réhabilitant l’Art populaire et l’art enfantin, pétrie de poésie. L’approche politique, que l’on ne négligeait pas pour autant, menait à un internationalisme engagé.“<sup>[22]</sup>

Das zweite Kapitel der Untersuchung von Thomas Hunkeler gilt nun dem deutschen Expressionismus.<sup>[23]</sup> Die berühmte Futuristen-Ausstellung machte 1912 auch in der Galerie *Der Sturm* Halt (nach derjenigen des *Blauen Reiter*). Die Resonanz war aber zunächst nicht überwältigend; das Echo wuchs indes, als Marinetti seinen bekannten Werbemethoden einsetzte. Mit der Lancierung einer nationalen und einer internationalen Ausstellung situierte sich die Galerie von Hervart Walden an der Spitze der Gegenwartskunst und forderte so auch die Berliner Sezession heraus. Die Zeitschrift *Der Sturm* nahm die Futuristen gegenüber den Attacken der Sezession in Schutz und veröffentlichte mehrere futuristische Manifeste und Texte in deutscher Übersetzung.<sup>[24]</sup> Waldens Organ und seine Galerie wurden so zu einem „lieu important de ralliement de l’avant-garde européenne“ (69). Die Ausstellung der Futuristen verstand sich auch als eine moderne Alternative zum französischen Weg, wie das auch ein Artikel von Döblin in der Zeitschrift Waldens belegte, der sich dann aber von der destruktiven Monomanie Marinettis distanzierte<sup>[25]</sup>. Die Reaktion von Franz Marc und von Klee hinsichtlich der futuristischen Bilder war sehr positiv.

Waldens entschiedene Stellungnahme für die Futuristen verstand sich auch als Antwort auf das Pamphlet des deutschen Landschaftsmalers Carl Vinnen (*Ein Protest deutscher Künstler*, von mehr als 110 deutschen Künstlern, Professoren und Journalisten unterzeichnet), der eine Invasion der post-impressionistischen französischen Kunst in Deutschland beklagte. Thomas Hunkeler situiert diese Reaktion im Kontext des erstarkenden deutschen Nationalismus, die sich in der Marokkokrise manifestierte. Wilhelm II. reagierte besonders empfindlich gegenüber der französischen aktuellen Kunst, die er als eine Untergrabung deutscher nationaler Werte einstufte. Vinnen griff auf die üblichen Klischees wie desjenigen der französischen Oberflächlichkeit zurück. Noch im Juni 1911 antworteten Franz Marc<sup>[26]</sup> und Kandiski mit ihrer Antwort *Im Kampf um die Kunst*, welche auch die Maler um die Berliner Sezession, aber ebenfalls junge Künstler unterzeichneten. Man unterstrich die Widersprüche von Vinnen „qui semblait mettre l’appartenance nationale des artistes au-dessus des critères proprement artistiques“ (72). Die Internationale Ausstellung des Sonderbundes in Köln mit über 600 Werken und einer starken Präsenz französischer Kunst verstand sich auch als eine Antwort auf Vinnens Pamphlet. Béatrice Joyeux-Prunel betont indes, dass im Vorwort des Katalogs van Gogh, vom Ankauf dessen Gemäldes *Mohnfeld* durch die Kunsthalle von Bremen die Polemik ausging, als „der große Holländer“ bezeichnet wurde, „den wir mit Stolz zu unserer Rasse rechnen“<sup>[27]</sup>, von dem hier mehr als hundert Bilder zu sehen seien. Mit dem Begriff des „Expressionismus“ – deutschen Ursprungs – bezeichnete man im Katalog die Vollendung einer Kunstentwicklung, die vom Naturalismus und vom Impressionismus ausgegangen sei, ohne dass man

den französischen Beitrag erwähnte: „Le nouveau mot d’expressionnisme proposait une version allemande de la modernité.“<sup>[28]</sup>

Der Kunsthistoriker Wilhelm Worringer hatte als einer der ersten den Begriff des Expressionismus in die Diskussion eingebracht. Er rechnete die Abstraktion der neuen Malerei einer „geheimen Gotik“ zu, eine These die die Vertreter der deutschen Avantgarde einsichtig fanden. Das erkläre auch das Interesse, das die Bewegung *Der Blaue Reiter* und die Zeitschrift *Der Sturm* für Robert Delaunay empfanden, der in München ein Bild des Chores von Saint-Séverin, die Bilder *La ville I* (1910) und *Tour Eiffel* (1911) ausstellte: „réinvention d’un gothique résolument moderne“ (89). Béatrice Joyeux-Prunel zählt indes das Eiffelturbild und das Bild *La ville de Paris* wie *Hommage à Blériot* zu den Bildern, die noch die Ausstrahlung Frankreichs zum Ausdruck bringen sollten. Die abstrakteren Bilder stellte Delaunay indes in München und in Berlin aus, so etwa *Formes circulaires*, „aboutissement de ses expérimentations sur la couleur, la lumière et les formes“. <sup>[29]</sup> Joyeux-Prunel vertritt die These, dass Walden nun von Berlin aus „une idée de l’art cosmopolite, interdisciplinaire et pluraliste“, kurz eine neue Ästhetik lanciert habe und dass nun Paris seinen Vorrang der Moderne verlor:

On peut soutenir, à rebours du discours canonique sur l’histoire des avant-gardes, que Paris perdit après 1912 sa place de capitale mondiale des avant-gardes.<sup>[30]</sup>

\*

Mit dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges verstärkte sich die Nationalisierung des Expressionismus. Franz Marc, der als Nietzsche-Leser von einem geistigen und nationalen Neuanfang „im Fegefeuer des Krieges“ träumte, meldete sich als Kriegsfreiwilliger. In seinen Briefen spricht er von einem künftigen offenen Deutschland, das europäische Dimensionen annehmen sollte. „Das geheime Europa“, das wohl an den (stereotypen) Gedanken einer „geheimen Gotik“ anknüpfte, sollte den Chauvinismus überwinden, den die Ideologen des Hinterlandes anheizten. Eine Vorstellung, die er aber, bevor er im März 1916 bei Verdun fiel, durch die Kriegsrealität enttäuscht sah. Wenn Walden in seinem Nachruf auf Marc auf einen nationalistischen Tonfall verzichtete und seinen Artikel die Kunst weiterhin nicht über nationale Kriterien bestimmte, so stimmte er in seiner Zeitschrift im Januar 1916 das „das Hohelied des Preußentums“ an. Erst seit kurzem weiß man, dass Walden von der Zentralstelle für Auslandsdienst für seine Propagandatätigkeit alimentiert wurde, die in den neutralen Staaten effizient war, weil der Leiter der Zeitschrift über ein internationales Image verfügte. Thomas Hunkeler kommt auch hier zu einer ausgewogenen Einschätzung:

[...] à l’époque, nationalisme et internationalisme pouvaient sans trop de problèmes s’accomoder ; er [...] dans les faits, ils allaient souvent de pair, non seulement en Allemagne, mais dans toute l’Europe [...] Etre à l’avant-garde, pour [Walden et Marc] signifiait s’ouvrir sur le monde, mais pour y défendre l’art de leur pays. (106)

\*

Thomas Hunkeler beschränkt sich aber keineswegs auf die Avantgarden in Frankreich und Deutschland, sondern widmet weitere Kapitel der russischen und der englischen Avantgarde und belegt damit nicht nur einen transnationalen komparatistischen Ansatz, sondern gleichzeitig auch die Internationalität der modernen Avantgarde-Bewegungen. Der Abschnitt über die russische Avantgarde wird durch den Untertitel „de la xenomanie au russocentrisme“ (107) definiert. Festgestellt wird für die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg eine Spannung zwischen einem

chauvinistischen Patriotismus und einer Tendenz zur Öffnung hin zu den fortschrittlichen Ländern Westeuropas. 1912 entstand mit der Gruppe ‚Hyleïa‘ eine der ersten Bewegungen, die man als russischen Futurismus bezeichnen wird. Den Kubismus, den Gleizes und Le Fauconnier auf französische Wurzeln zurückführten, könne man, so die Künstlerin Natalia Gontscharova, mit der gleichen Berechtigung auf frühe russische „primitivistische“ Kunstformen begründen. Der russische literarische Futurismus betonte viel weniger den Bruch mit der Vergangenheit als Marinettis Gruppe.<sup>[31]</sup> Das neue Selbstbewusstsein der Gruppe um Gontscharova und Larionov („Salut à toi, magnifique Orient!“, 127) schloss jedoch Kontakte mit der Avantgarde von Berlin und Paris nicht aus. Als Marinetti mit seinen Primatsansprüchen im Januar 1914 Moskau besuchte, wurde er von den russischen Futuristen, die ihre Eigenständigkeit betonten, keineswegs mit offenen Armen empfangen. Nach Thomas Hunkeler galt es im Kontext des internationalen künstlerischen Konkurrenzkampfes vor allem darum, die Unterschiede herauszustreichen:

Si la polémique qu'ils entretiennent à cette occasion avec le futurisme italien est particulièrement violente, c'est aussi parce que les motivations des deux futurismes étaient, au fond, assez similaires. (134)<sup>[32]</sup>

\*

Die Entwicklung der englischen Avantgarden belegt nach Béatrice Joyeux-Prunel, ähnlich wie diejenige Russlands, das Anwachsen der internen Rivalitäten der einzelnen Gruppen, die sich wegen der Infragestellung des französischen Vorrang durch die italienischen Futuristen in einer Krise befanden. Die symbolische Gewalt, die vom französischen Modell ausging, mit dem sich eine sehr elitäre Elite identifizierte, löste in England eine ebenso heftige anti-französische Reaktion aus<sup>[33]</sup>. Auch diesem Aspekt widmet Thomas Hunkeler ein ganzes Kapitel: „Oh oui, à bas la France“ (137). Der englische Maler Christopher Nevison, der schon Severini in London begrüßt hatte, wurde zum ersten englischen Futuristen; er veröffentlichte zusammen mit Marinetti in mehreren englischen Zeitungen den Text „Vital English Art. Futurist Manifesto“, der zur Schaffung einer futuristischen englischen Avantgarde aufrief, die sich nicht mehr an der Vergangenheit orientieren sollte. Die Vereinnahmung Nevisons durch Marinetti konnte aber den andern modernen Künstlern nicht gefallen, die darin bloß einen Austausch des französischen Modells durch das italienische sahen. Sie schufen darum eine eigene Gruppe unter der Bezeichnung „vorticisme“, abgeleitet vom Begriff *vortex*, für Ezra Pound der Punkt höchster Energie. Die Gruppe, die von Ezra Pound und Wyndham Lewis gegründet wurde, lancierte eine eigene Zeitschrift *Blast* und verstand sich auch wie der Futurismus als intermediale Gruppe, deren Erklärungen der verbalen Gewalt der italienischen Futuristen in nichts nachstand. Thomas Hunkeler betont ebenso wie Anna Boschetti, dass die Initialzündung von Marinetti ausgegangen war, selbst wenn man dieses Faktum zu verdrängen suchte und das italienische ‚Vorbild‘ wie Lewis als „automobilisme“ abqualifizierte.<sup>[34]</sup> Das herausstechende Merkmal des vorticisme war indes der Nationalismus: „le souci d'illustrer le ‚génie anglo-saxon‘ et [...] la rivalité exacerbée que la revue montre à l'égard de la France“ (158). Der deutsche Expressionismus erschien als nordeuropäische Alternative zur franco-italienischen Avantgarde, eine Position, die mit dem Kriegsbeginn nicht mehr vertreten wird, als man der deutschen Moderne rückwärtsgewandte Sentimentalität attestiert. Lewis lässt sich indes nicht von der nationalistischen Hetze anstecken, sondern plädiert für eine Kunst und eine Literatur, die gleichzeitig national und universell sein sollte. Thomas Hunkeler situiert auch hier wieder die national(istisch)en Akzente im Kontext des internationalen künstlerischen Konkurrenzsituation:

Pour éviter d'être perçus comme une simple variante anglaise du futurisme ou une reprise du cubisme français, les vorticistes, tout comme leurs confrères en Russie, se

sentaient obligés de recourir à l'argument nationaliste pour résister la domination des nations plus avancées, en l'occurrence la France et l'Italie. (167)

\*

Für die eigentliche Kriegszeit fokussiert sich Thomas Hunkeler seine Analyse auf die Kunstzeitschriften in Frankreich: „les revues d'art en France à l'épreuve du patriotisme“ (169). Während Wyndham Lewis mit dem Kriegsbeginn die nationalistische Position abgeschwächt und die transnationale Dimension des Bereiches der Kunst betont habe, habe Apollinaire den fröhlichen Kosmopolitismus der Vorkriegszeit zu Gunsten eines immer rigideren Patriotismus aufgegeben<sup>[35]</sup>. Die internationalen Kontakte waren nun kaum mehr möglich und ausländische Künstler wie Juan Gris waren Verdächtigungen ausgesetzt. Wissenschaftler in England und Deutschland suchten die Kriegsbeteiligung ihrer Staaten zu rechtfertigen. In Erinnerung blieb vor allem der ‚Aufruf der 93‘. Deutsche Schriftsteller, Gelehrte und Künstler suchten mit diesem Aufruf „An die Kulturwelt“ die Vorwürfe hinsichtlich der im neutralen Belgien nachweislich begangenen Terrorakte zu entkräften. Der Aufruf vermochte allerdings nicht zu überzeugen, da Geislerschießungen, die Zerstörung der Universitätsbibliothek Löwen und die Beschießung der Kathedrale von Reims erhärtete Tatsachen waren. Der Aufruf galt schon zum Zeitpunkt der Veröffentlichung als ein verhängnisvolles Schlüsseldokument arroganter, freilich auch naiver deutscher Überheblichkeit. Der Aufruf kam, so Michael Jeismann, „einem Blankoscheck für die Reichsregierung gleich, der mit der Autorität der Wissenschaft eine Politik rechtfertigte, über deren Absichten man in keiner Weise hinreichend informiert war.“<sup>[36]</sup> Namentlich in Frankreich stieß der Aufruf auf entschiedene Ablehnung. Einem Manifest der französischen Universitäten vom 3. November 1914 folgte im März 1915 „Un appel des intellectuels français“, den hundert französische Wissenschaftler und Künstler unterzeichneten. Die führenden Akademiemitglieder lösten die Verbindungen zu den deutschen Unterzeichnern des ‚Aufrufs der 93‘ und drängten auf internationale Isolation der deutschen Wissenschaftsinstitutionen, die Tatsache wurde und bis Ende der 1920er Jahre andauerte.

\*

Der Autor zitiert in diesem Zusammenhang auch die Analyse von Kenneth E. Silver *Vers le retour à l'ordre. L'avant-garde parisienne et la première guerre mondiale*<sup>[37]</sup>. Nach Kenneth E. Silver bedeutete die ‚Union sacrée‘ *de facto* eine Quasi-Kapitulation der Linken vor der Rechten. Jene mussten nun beweisen, dass sie auch Patrioten seien; selbst die avantgardistische Kunst, die sich vor dem Krieg durch ihre internationale Dimension ausgezeichnet hatte, habe nun patriotische Werte in den Mittelpunkt gestellt. Das kulturelle Paradigma der Rechten, wie es die *Action française* artikuliert hatte (die Verbindung von Klassizismus und Nationalismus), sei zur Dominante geworden. Ein dekadentes, verrücktes, kosmopolitisches Vorkriegsfrankreich sei durch den Krieg zur Vernunft gebracht worden<sup>[38]</sup>. Kann man tatsächlich von einer solchen generellen Wende zum Paradigma der Rechten sprechen? Zweifellos teilten beide Lager einen patriotischen Konsens auf der Basis dessen, was Poincaré in seiner ‚Union sacrée‘-Rede vom August 1914 formuliert hatte („In dem Krieg, der jetzt entbrennt, hat Frankreich das Recht für sich“). Der soziale Druck war viel zu groß, so Jean-Jacques Becker, als dass man sich der Forderung nach der gemeinsamen Verteidigung der Heimat hätte entziehen können; das habe aber nicht bedeutet, dass die gewohnten politischen Standpunkte und geistigen Einstellungen aufgegeben worden seien, sie rückten bloß in den Hintergrund.

Thomas Hunkeler schreibt zu Recht, dass man den Kriegsbeginn nicht wie Kenneth E. Silver als radikalen Einschnitt betrachten könne. Schon vorher sei bei den Vertretern der Avantgarde der Gedanke einer Notwendigkeit präsent gewesen „de défendre leur nation par les moyens de l'art“ (172); nur mussten sie sich jetzt gegen den Vorwurf verteidigen, durch ihre internationalen künstlerischen Austausch anti-patriotisch gehandelt zu haben. Jetzt entstanden Zeitschriften, die



eine avantgardistische Tendenz verteidigten, ohne dem patriotischen Konsens zu widersprechen, so das im Januar 1916 von Pierre Albert-Birot und seiner Frau gegründeten Organ *SIC*.<sup>[39]</sup> Wenn die Zeitschrift trotz des geringen Bekanntheitsgrades der Herausgeber auf große Resonanz stieß, dann auch weil die Künstler im Kontext des Krieges nur mehr über wenige Plattformen verfügten. Die Ausstellung des Futuristen Severini in Paris löste bei Albert-Birot ein begeistertes Bekenntnis zur Moderne aus: „Soyons modernes [...] A chaque temps son art“ (181); gleichzeitig stellte er Frankreich als Ort der Überwindung des Gegensatzes von Moderne und Tradition dar, folgte der militärisch konnotierten Definition der Avantgarde von Apollinaire, um sich nach dem Krieg wieder davon zu distanzieren. In der Nummer vom April 1916 fand sich eine Zeichnung von Severini

[qui] illustre cette proximité symbolique et espérée entre le front de la guerre et celui de l'art, entre les tranchées de Montparnasse, et laissant ensuite la place à un texte d'Apollinaire, le poète des tranchées.<sup>[40]</sup>

Die Originalität der Zeitschrift von Albert-Birot wird dann auch herausgearbeitet über den Vergleich mit zwei anderen neuen Organen *Le Mot* (November 1914 bis Juli 1915) und *L'élan* von Amédée Ozenfant. *Le Mot*, zunächst ein chauvinistisch-antideutsches Blatt, entwickelte sich unter dem Einfluss von Cocteau zu einer gegenüber der Gegenwartskunst offeneren Haltung. *L'élan* vertrat von Anfang an eine weniger aggressive, defensive Position zu Gunsten „de l'Art français, de l'indépendance française, en somme du véritable esprit français“ (193) und trat der einseitigen Propaganda auf beiden Seiten entgegen.<sup>[41]</sup> Die von Ozenfant und Le Corbusier 1920 gegründete Zeitschrift *L'Esprit nouveau* führte in einem gewissen Sinn diese Linie weiter als „coexistence d'une intention internationaliste et d'un esprit plus étroitement nationaliste“ (François-René Martin, 203).

\*

Das letzte Kapitel des Buches gilt „Dada à Paris“. Tristan Tzara pflegte schon von Zürich aus bewusst internationale Kontakte, lud Künstler nach Zürich ein und sandte seine Gedichte an französische Avantgarde-Zeitschriften. Apollinaire war skeptisch gegenüber der DADA-Gruppe, zu der mehrere deutsche Mitglieder zählten. Die Zeitschrift *Dada 2* hatte indes die konservativere Haltung von Apollinaire begrüßt; dieser vermittelte Kontakte von Tzara zu Pariser Zeitschriften wie *Nord-Sud*.<sup>[42]</sup>

Thomas Hunkeler kommt in diesem Zusammenhang auf die von Romain Rolland initiierte „Déclaration d'indépendance de l'esprit“ (in der *Humanité* vom 26. Juni 1919), zu sprechen, die für ein internationales Bündnis der Intellektuellen für den Frieden plädierte, sowie auf das vom Action française-Mann Henri Massis lancierte Gegenmanifest „Pour un parti de l'intelligence“ (19. Juli 1919 im *Figaro*). Im Text von Massis wurde klar, dass der eindeutige Referenzpunkt gegen die Intellektuellen die Nation war. „Gegen diese Internationale des Denkens, die die Literatur-Bolschewisten an sich reißen wollen“ formuliere die „Partei der Intelligenz“ das Ziel der „Wiederherstellung eines Gemeinsinns in Frankreich über den Königsweg der Intelligenz und der klassischen Methoden: „la fédération intellectuelle de l'Europe et du monde sous l'égide de la France victorieuse, gardienne de toute civilisation“ (210). Gegenüber diesen beiden Positionen suchte die 1919 wieder erschienene *NRF* eine mittlere Position. Jacques Rivière plädierte für sehr engen Patriotismus, der aber sich von dem Revanche-Gedanken und der Xenophobie der Action française abgrenzte. Das Lob, das er dabei auf die geistige Überlegenheit Frankreichs anstimmte, war nach Thomas Hunkeler „digne des meilleurs chantres de l'Action française“ (210).<sup>[43]</sup>

Relevant im Avantgarde-Kontext war jedoch in der ersten Nachkriegs-Nummer de *NRF* ein kurzer Hinweis auf die Zeitschrift *Dada* von Tzara: „Il est vraiment fâcheux que Paris semble faire accueil à

des sornettes de cette espèce, qui nous viennent directement de Berlin“ (211). Die Zeitschrift *Littérature* von Breton, Aragon und Soupault reagierte darauf ganz entschieden und warf Rivière vor, gegenüber DADA denselben unberechtigten Germanophilie-Vorwurf zu artikulieren, den man schon gegen die Kubisten vorgebracht hatte. In der Tagespresse wurde die Gruppe des aus Rumänien stammenden Tzara noch viel aggressiver als deutscher Import denunziert. Selbst Gide wies auf den Status von Tzara als Ausländer und Jude hin, dem es an Respekt für die französische Kultur fehle. Wenn sich Cocteau gegenüber Tzara durchaus offen zeigte, und einen „patriotisme mal entendu“ nicht riechen mochte so betrachtete er Dada-Manifestation im Théâtre de l'Œuvre im März 1920 doch als „première tentative de propagande étrangère qui marche“ (221). Verkannt wurde, dass schon die erste Publikation der Gruppe, *Cabaret Voltaire*, 1916 auf französisch und deutsch erschien und dass Tzara auch das Organ *Dada* auf Frankreich ausrichtete und auf deutsche Referenzen verzichtete. Anlässlich Barrès-Prozesses nahm Tzara als ‚Zeuge‘ eine viel radikalere Haltung gegenüber dem bekannten nationalistischen Schriftsteller ein als Breton und Aragon. Nach diesem Ereignis waren sich Tzara und Breton nicht mehr einig, welche Richtung die Bewegung einschlagen sollte.<sup>[44]</sup>

Breton versuchte die Hegemonie innerhalb des Feldes der Avantgarde durch die Organisation eines „Congrès pour la détermination des directives et de la défense de l'esprit moderne“ in den ersten Monaten von 1922 zu gewinnen. Es ging ihm darum, die negative Position von Dada durch eine affirmative („un minimum d'affirmation commune“) zu überholen; er lud dazu Vertreter verschiedener Richtungen ein, alles Franzosen; der spät eingeladenen Tzara winkte angesichts dieses „mélange des tendances“ (230) ab. Breton reagierte pikiert auf das ‚Treiben‘ eines „promoteur d'un mouvement venu de Zurich“ (230). Diese xenophobe Ausrichtung erklärt wohl auch, dass Bretons Vorhaben scheiterte, der nun offen, etwa im Artikel „Après Dada“ (*Comoedia*, 2. März 1922), mit der Gruppe um Tzara abrechnete, und so weit ging einen französischen Ursprung der Dada-Bewegung (mit Jacques Vaché) zu behaupten.<sup>[45]</sup> Analog dazu entwarf Aragon sein *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, die nichts anderes sein sollte als „une version française de l'histoire de l'avant-garde“ (237).

Die Surrealisten verstanden sich immer als seine transnationale Bewegung, die aber trotzdem Paris als ihren Schwerpunkt betrachtete. Der Kreis um Breton beanspruchte eine Art Monopol hinsichtlich der ästhetischen und ideologischen Ausrichtung. Der Autor definiert so deren Originalität: „un certain impérialisme culturel sans lier ce dernier à un ancrage national“ (240). Wenn Thomas Hunkeler seine Untersuchung mit dem Jahre 1924 abschließt dann auch weil nun mit der wachsenden Bedeutung der Kommunistischen Partei und dem Aufstieg des Faschismus und des Nationalsozialismus sich das Profil des intellektuellen Feldes Europas in Richtung einer immer stärkeren Politisierung veränderte.

Wenn die national(istisch)e Dimension der Avantgarden bisher unterbelichtet war, so lag das nach dem Autor auch daran, dass die Untersuchungen meist aus der Feder von ehemaligen Akteuren der Bewegungen stammten, die eine eher euphemistische Sicht vertraten.

\*

Thomas Hunkeler hat hier eine originelle Untersuchung vorgelegt, die einen Aspekt der historischen Avantgarden aufzeigt, der paradoxerweise durch die nationalliterarische Orientierung der Literaturwissenschaft nicht ins Blickfeld trat. Die transnationale Anlage seiner Studie ist vorbildlich. Die Monographie beruht auf einer exzellenten Kenntnis der Primärquellen, aber auch der aktuellen Studien. Das Buch zeichnet sich überdies durch eine elegante Schreibweise aus, die den Leser überzeugt.

1. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire* (Paris: Seuil, 1992), 88. [↑](#)
2. Zur Internationalisierung des künstlerischen Feldes siehe Dario Gamboni, „Paris et l'internationalisme symboliste“ in: *Künstlerischer Austausch. Artistic Exchange: Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte Berlin, 15.-20. Juli 1992*, hrsg. von Thomas Gaehtgens (Berlin: Akademie Verlag, 1993), 277-87. [↑](#)
3. Siehe dazu Joseph Jurt, „Les groupes littéraires dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle“, in *La dynamique des groupes littéraires*, hrsg. von Denis Saint-Amand, Situations 8 (Liège, Presses universitaires de Liège, 2016), 41-71. [↑](#)
4. Blaise Wilfert-Portal, „Une nouvelle géopolitique intellectuelle: entre nationalisme et cosmopolitisme“ in *La vie intellectuelle en France*, Bd. I: *Des lendemains de la Révolution à 1914*, hrsg. von Christophe Charle und Laurent Jeanpierre (Paris: Seuil, 2016), 584. [↑](#)
5. Anna Boschetti, *Ismes: du réalisme au postmodernisme* (Paris, CNRS Editions, 2014), 111-2. [↑](#)
6. Boschetti, *Ismes*, 109. [↑](#)
7. Anna Boschetti, „Avant-gardes littéraires parisiennes et littératures étrangères“, in Charle und Jeanpierre, Hrsg., *La vie intellectuelle en France*, Bd. I, 596. [↑](#)
8. Siehe die Reaktion von Gide: „C'est un sot très riche et très fat qui n'a jamais su se réduire au silence“, zitiert in Anna Boschetti, *Ismes*, 118. Wenn Marinetti an der Tradition der Manifeste der symbolistischen Generation anknüpfte, so war seine Diktion bedeutend radikaler „par l'adoption [...] de thèmes et de slogans dignes des ligues nationalistes de l'époque“, Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques 1848-1918: une histoire transnationale*, folio histo 249 (Paris: Gallimard, 2015), 397-8. [↑](#)
9. Siehe Anna Boschetti: „On peut dire que le futurisme a contribué de manière déterminante à déclencher la surenchère expérimentale et l'accélération qui caractérisent les recherches artistiques et littéraires, en Europe, en Amérique latine et au Japon, depuis les années 1910, et aussi à orienter les directions et les principes qui émergent de ces tentatives.“ Boschetti, *Ismes*, 129. [↑](#)
10. *Paradoxes de l'avant-garde: la modernité artistique à l'épreuve de sa nationalisation*, hrsg. von Thomas Hunkeler, Rencontres 96 (Paris: Garnier, 2014). [↑](#)
11. Thomas Hunkeler, *Paris et le nationalisme des avant-gardes* (Paris: Hermann, 2018). [↑](#)
12. Ein Urteil, das auch von Béatrice Joyeux-Prunel geteilt wird: „L'aventure futuriste italienne montra, dès 1910, que l'avant-gardisme n'était pas forcément antagonique du nationalisme.“ Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques 1848-1918*, 397. [↑](#)
13. Nach Anna Boschetti fand der Futurismus vor allem darum eine so grosse Resonanz, weil er nicht nur ein radikales, sondern ein ‚totales‘ Phänomen war: „Le futurisme arrive progressivement à toucher tous les arts: littérature, peinture, sculpture, architecture, théâtre, musique, danse, cinéma, photographie, céramique [...] il remet en question non seulement la notion d'art mais tous les aspects de la vie et de la société, et d'abord la relation entre l'art et la vie“, Boschetti, *Ismes*, 127-8. Das Spezifische des Futurismus war in der Tat, dass er ein Phänomen war, das vom literarischen Feld ausging, dann aber andere Felder miteinbezog: „Marinetti, qui cherchait des alliés dans le champ pictural, regroupa autour de lui des peintres qui n'avaient pas grand-chose en commun et pratiquaient un art peu novateur au mieux un pointillisme appliqué. L'existence d'un art futuriste était nécessaire pour réaliser le programme total de l'esthétique marinettienne [...] Si cette esthétique était plaquée sur un champ de l'art mal connu par Marinetti, elle n'en eut pas moins un retentissement sans précédent dans les milieux picturaux, d'abord à Paris [...]“, Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques 1848-1918*, 398. [↑](#)
14. Anna Boschetti glaubt indes, dass Apollinaire mit seinem Manifest schon untersteichen wollte, dass er nun auch die Kurve der Modernität geschafft habe, selbst wenn er den Resultaten der kubistischen Kunst kritisch gegenüberstand. „Les futuristes“, so schrieb er 1913, „ont simplement montré qu'ils tenaient à n'être pas mis à l'écart de l'effort général de modernité

qui s'est manifesté dans le monde entier, mais plus particulièrement en France." Wenn man den Ausführungen einen gewissen Paternalismus nicht absprechen mag, so hat der Dichter hier nach der Autorin vor allem als „rassembleur“ gehandelt. „Apollinaire est convaincu que les novateurs, français et étrangers, ont intérêt à se soutenir, face à la difficulté de faire accepter la révolution qu'ils sont en train d'accomplir [...] Il cherche à garder les rapports de collaboration et de solidarité avec tous ceux qui se réclament de la modernité [...]“, Anna Boschetti, *La poésie partout: Apollinaire, homme-époque (1898-1918)*, Liber (Paris: Seuil, 2002), 150-1. [↑](#)

15. Ergänzend könnte man hinzufügen, dass der Kubismus ausschliesslich als künstlerische Bewegung definiert wurde im Unterschied zum „phénomène total“ des Futurismus. Wenn Apollinaire schon 1908 mit den kubistischen Versuchen von Picasso und Braque vertraut wurde, so suchte er wohl in der Poesie ein sprachliches Äquivalent dazu zu schaffen. Er, der über gute Kenntnisse der Maltechnik verfügt, stellte Picasso andere Maler (Derain, Matisse, Braque, De Chirico, Rousseau) sowie Max Jacob vor, die sich als Gruppe des Bateau-Lavoir konstituierten. Apollinaire lehnte aber die Bezeichnung seines Schaffens (wie desjenigen von Max Jacob und Cendrars) durch das von Frédéric Lefèvre vorgeschlagene Label „cubisme littéraire“ ab, weil das suggerieren würde, ihre Poesie sei bloß eine Imitation der kubistischen Malerei, Anna Boschetti, *La poésie partout*, 222; siehe auch Anna Boschetti, *Ismes*, 138. [↑](#)
16. Nach Boschetti, *Ismes*, 134. [↑](#)
17. Siehe Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques 1848-1918*, 405. [↑](#)
18. Den Salon-Kubisten verdankte man die erste Wahrnehmung des Kubismus als kollektive künstlerische Bewegung. Sie stellten ihre Werke im 27. Salon des Indépendants im April 1911 aus. Eine kleine Gruppe von Malern mit gemeinsamen ästhetischen Überzeugungen, die auf dem Einfluss von Cézanne und der vereinzelt Kenntnis kubistischer Werke von Picasso und Braque fussten, beschlossen, sich im Jahre 1911 als Gruppe zu präsentieren. Picasso und Braque stellten bewusst nicht in Salons aus. Es handelte sich dabei um folgende Maler: Robert Delaunay, Albert Gleizes, Fernand Léger, Henri Le Fauconnier, Jean Metzinger sowie Marie Laurencin. Siehe dazu Christian Briend, „Die ‚kubistischen Salons‘ (1911-1912)“, in *Kosmos Kubismus: von Picasso bis Léger*. Ausstellungskatalog Kunstmuseum Basel, hrsg von Brigitte Leal, Christian Briend, Ariane Coulondre, Adaption der deutschen Ausgabe von Josef Helfenstein und Eva Reifert (München: Hirmer, 2019), 80. Im Ausstellungskatalog finden sich die Reproduktion der Werke der genannten Salon-Kubisten (81-97). [↑](#)
19. „La différence cubiste ne pouvait que s'accentuer: le cubisme français serait une peinture classique, tournée vers l'histoire, refusant le rejet futuriste de l'histoire ; elle serait patriote et française contre l'outrance nationaliste des amis de Marinetti.“ Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques 1848-1918*, 409. [↑](#)
20. Man kann sich nach den Gründen der so massiven Reaktion der französischen Kubisten gegen die ‚fremden‘ Künstler fragen. Ihre Präsenz war keineswegs so bedeutsam, wie es die Presse darstellte und alle waren nicht Avantgardisten. „Mais le dynamisme des artistes étrangers pouvaient faire peur aux artistes français - la figure de Picasso en témoignait, comme l'inquiétante rivalité futuriste.“ Die Unterstützer der französischen Kubisten waren zumeist Nicht-Franzosen (Apollinaire, Cendrars, Canudo). Die Kubisten stammten, so Béatrice Joyeux-Prunel, aus kleinbürgerlichen oder traditionalistischen Milieus; sie empfanden es darum als wichtig, ihre patriotische Gesinnung zu zeigen und die radikale Innovation den Fremden zuzuschreiben. „La polémique de 1912 [...] était une occasion pour les modernistes français de séparer leur peinture de celle d'un bouc-émissaire idéal - l'étranger -, et montrer patte blanche patriotique“, Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques 1848-1918*, 417. [↑](#)
21. Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques 1848-1918*, 456. [↑](#)
22. Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques 1848-1918*, 460-1. [↑](#)
23. Anna Boschetti zeigt sich skeptisch gegenüber dieser vom Kritiker Wilhelm Worringer lancierten Gruppenbezeichnung, die sich allerdings eingebürgert hat: „Ils sont désignés

généralement comme ‚expressionnistes‘, mais il vaut mieux ne pas recourir à cette étiquette trompeuse, conférant rétrospectivement l'apparence d'un phénomène unitaire à des recherches qui le plus souvent sont menées de manière indépendante et diffèrent dans leurs visées et leurs ressorts“, Boschetti, *Ismes*, 153. [↑](#)

24. Siehe Boschetti, *Ismes*, 155–6. [↑](#)
25. Zu den Anregungen des Futurismus auf deutsche Schriftsteller und das deutsche Theater siehe Anna Boschetti, *Ismes*, 154–5. [↑](#)
26. Franz Marc war quasi bilingue, reiste ab 1903 nach Frankreich, war von der post-impressionistischen Malerin wie Van Gogh, Gauguin, Matisse geprägt, hütete sich aber von einer blossen Imitation. Er stellte bei den Unterzeichnern des Pamphletes von Vinnen einen gewissen Neid fest. Wenn sich die jungen Künstler in Deutschland an fremden Künstlern orientierten, dann sei das keineswegs eine anti-patriotische Reaktion, sondern bedeute eine Orientierung an überlegenen Werten, die im Augenblick in Deutschland noch fehlten. Neue Formen entwickelten sich an allen Ecken Europas, vor allem in Frankreich, Deutschland und Russland. „Profession de foi internationaliste?“, fragt Thomas Hunkeler, um dann diese Feststellung zu nuancieren: „Mais en même temps, s'ouvre avec le *Blaue Reiter* une nouvelle ère, d'égalité artistique entre les pays européens [...] L'Allemagne et la France se rencontreront à l'avenir [...] d'égal à égal.“ (83) [↑](#)
27. R. Reich „Vorwort“, in *Internationale Kunstausstellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler zu Cöln* (Köln: Dumont Schauberg, 1912), 5. [↑](#)
28. Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques 1848–1918*, 440. Siehe den ersten Abschnitt des Kataloges: „Die diesjährige vierte Ausstellung des Sonderbundes will einen Überblick der jüngsten Bewegung in der Malerei geben, die nach dem atmosphärischen Naturalismus und dem Impressionismus der Bewegung aufgetreten ist und nach einer Vereinfachung und Steigerung der Ausdrucksformen, einer neuen Rhythmik und Farbigkeit, nach dekorativer oder monumentaler Gestaltung strebt, einen Überblick über jene Bewegung, die man als Expressionismus bezeichnet hat.“ Reich „Vorwort“, 3. [↑](#)
29. Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques 1848–1918*, 465. Die in der Galerie *Der Sturm* im Januar 1913 von Delaunay ausgestellten Bilder *Fenêtres* regten ihrerseits Apollinaire zu einem literarischen Äquivalent an, das er als Gedicht unter demselben Titel im Ausstellungskatalog veröffentlichte. Sein Gedicht „Les Fenêtres“ versteht sich wie ein kubistisches Bild mit fragmentierten Inhalten, die nicht mehr über ein lyrisches Ich oder eine metaphorische Kontinuität organisiert werden; es wird nicht mehr zwischen einem Innen und Außen unterschieden, siehe dazu Laurent Jenny, *La Fin de l'intériorité: théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises* (Paris, P.U.F., 2002). Das Gedicht entspricht Delaunays *Fenêtres*, die über Farbkonstruktionen gegen das Nicht-Figurative tendieren. Siehe Boschetti, *La Poésie partout*, 15: „Dans ce poème, Apollinaire s'est efforcé de réaliser le même progrès vers un art ‚pur‘ qu'il voyait dans les recherches de Delaunay, ainsi que ce dernier l'a écrit: ‚Je pense que les *Fenêtres* marquent ce qu'Apollinaire appelait la *peinture pure*, comme il a choisi une poésie pure: *une date*.“ [↑](#)
30. Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques 1848–1918*, 464. [↑](#)
31. Nach Anna Boschetti hatten die russischen Futuristen auch die Tendenz, die Anregungen, die von der italienischen Bewegung ausgingen, zu minimisieren. Die Autorin betont, dass die russische Avantgarde sich wie die italienische gleichzeitig auf künstlerischer wie literarischer Ebene manifestierte, Boschetti, *Ismes*, 144–5. [↑](#)
32. Siehe dazu wieder Anna Boschetti: „Plusieurs futuristes russes, notamment Maïakovski, ont en commun avec Marinetti la conception utopique de l'art comme forme supérieure d'action, à laquelle revient un rôle fondamental dans la vie sociale et politique. Mais ils rejettent les choix nationalistes et bellicistes de Marinetti et cette opposition politique contribue à expliquer les prises de distance et d'hostilité avec lesquelles ils l'accueillent lors de son séjour, en janvier 1914“, Boschetti, *Ismes*, 146. Dazu Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques 1848–1918*,

- 506-16: „Les avant-gardes russes et leur malaise international“. [↑](#)
33. Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques 1848-1918*, 516. [↑](#)
34. „Le futurisme, qui joue un rôle à la fois de modèle et de repoussoir“, Boschetti, *Ismes*, 151. [↑](#)
35. Thomas Hunkeler hebt schon in der Einleitung (11) den Nationalismus von Apollinaire während der Kriegszeit hervor, was Breton als negative Entwicklung einstufte – ein Urteil, das sich vor allem einer Distinktionslogik verdankte. Annette Becker und Anna Boschetti versuchen die Haltung des Dichters zu erklären. Apollinaire, der über seine polnische Mutter russischer Nationalität war, stellte schon am 5. August 1914 den Antrag, in die französische Armee inkorporiert zu werden. Er, der schon seit seiner frühen Jugend in Frankreich lebte und schrieb, hatte schon mehrere Anträge auf Naturalisierung als Franzose gestellt und dachte nun, seine Integrationsbereitschaft durch sein militärisches Engagement zu unterstreichen, ähnlich auch der Schweizer Blaise Cendrars oder der Italiener Canudo. Cendrars und Canudo hatten schon am 2. August 1914 einen „Appel aux étrangers vivant en France“ veröffentlicht: „Des étrangers amis de la France qui ont appris à l’aimer et à la chérir comme une seconde patrie, sentent le besoin impérieux de lui offrir le bras“, zitiert bei Annette Becker, *Apollinaire: une biographie de guerre 1914-1918* (Paris: Tallandier 2009), 46. Apollinaire hat sich nach Anna Boschetti als Freiwilliger engagiert, weil er den Krieg (auf Frankreichs Seite) als legitim einstufte. In seinen Texten bringe er bisweilen einen germanophoben Patriotismus zum Ausdruck, der ihm die Überlegenheit der französischen, lateinischen Zivilisation über die deutsche Barbarei hervorheben ließ. Die Schrecken der Front habe er zu überwinden versucht, indem er die Selbstbeherrschung und die Erkenntnis des Lebens betonte, die ihm diese Erfahrung vermittelten; dabei folgte er einer Art ‚Religion der Ehre‘. Selbst wenn er die positiven Seiten des Militärlebens besang, so sei er auch hin- und hergerissen gewesen zwischen der patriotischen Loyalität und dem Gefühl der Revolte gegen die „patries jalouses“. In dem Gedicht „Allons plus vite“ von 1917 brachte er seine Wut gegen die „Patrons“, die vom Krieg ökonomisch profitierten, zum Ausdruck. Er schrieb sich und der Dichtung nicht mehr bloß eine literarische, sondern auch eine patriotische, politische Funktion zu, was nach Anna Boschetti einherging mit einer Schwächung der poetischen Qualität. Apollinaire sah sich durch sein militärisches Engagement legitimiert und konnte seine Versuche, innovative ikonische Texte herzustellen weiterverfolgen, während die Künstler in Paris angesichts der Attacken gegen die Avantgarde ihre Ernsthaftigkeit und ihren Patriotismus unter Beweis stellen mussten, Anna Boschetti, *La Poésie partout*, 193-4, 316. Siehe dazu auch Joseph Jurt, „Ah Dieu ! que la guerre est jolie“ (Apollinaire): die ästhetische Valorisierung des Krieges durch die französische Avantgarde“, in *La Première Guerre Mondiale: un siècle plus tard. Culture et violence*, hrsg. von Thomas Keller, Cahiers d’Etudes Germaniques 66 (Aix-en-Provence: Université d’Aix-Marseille, 2014), 105-16. [↑](#)
36. Michael Jeismann, „Propaganda“, in *Enzyklopädie Erster Weltkrieg*, hrsg. von Gerhard Hirschfeld, Gerd Krumeich und Irina Renz (Paderborn: Schöningh, 2004). 206; siehe dazu auch Joseph Jurt, *Frankreichs engagierte Intellektuelle: von Zola bis Bourdieu* (Göttingen: Wallstein, 2012), 63-88: „Die Intellektuellen und der ‚Grosse Krieg‘“. [↑](#)
37. Kenneth E. Silver, *Vers le retour à l’ordre: l’avant-garde parisienne et la première guerre mondiale* (Paris: Flammarion, 1991). [↑](#)
38. Silver, *Vers le retour à l’ordre*, 20-2. [↑](#)
39. Béatrice Joyeux-Prunel spricht vom Beginn des Jahres 1916, nach einer mehr defensiven Periode, als einer „redynamisation des avant-gardes parisiennes“, Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques 1848-1918*, 558. [↑](#)
40. Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques 1848-1918*, 560. [↑](#)
41. Die Zeitschrift setzte sich für einen ‚klassischen‘ Kubismus ein, so etwa in der Nummer vom Dezember 1916. „Le cubisme, ‚poursuivant les recherches d’Ingres, de Cézanne, de Seurat, de Matisse‘, soudait ‚les efforts régénérateurs de l’art actuel, avec la grande tradition des grands plasticiens assyriens, grecs, chinois et les admirables anonymes ‚nègres‘ [...]“, nach Joyeux-

Prunel, *Les avant-gardes artistiques 1848-1918*, 561. [↑](#)

42. Siehe Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques 1848-1918*, 702-3. [↑](#)

43. Man muss hier wohl auch an den Gruppen- Kontext der *NRF* denken. Auf Seiten der N.R.F.-Gruppe gab es eine Tendenz, die Massis zumindest nicht feindlich gesinnt war. So hätte der Elsässer Jean Schlumberger das Manifest von Massis unterzeichnet, wenn es nicht eine explizite Referenz auf den Katholizismus enthalten hätte.. Henri Ghéon, ein weiterer Gründungsvater der *NRF*, unterzeichnete das Manifest von Massis und übernahm das rückwärtsgewandte Weltbild der Action française. Jacques Rivière teilte die Befürchtungen von Jean Schlumberger nicht. Gegenüber den Nationalisten, die das nationale Interesse als moralischen Wert hochhielten, sah Rivière im Prinzip der Wahrheit einen universellen moralischen Wert, dem ein höherer Stellenwert zukomme als dem nationalen Interesse. Nach Rivière kann der Intellektuelle nur einer interesselosen Wahrheit verpflichtet bleiben, die nur in dem Maße universell sein kann, als sie sich nicht auf eine partikuläre Wertordnung abstützt. Rivière greift so auf das Wahrheitsprinzip der ‚Dreyfusards‘ zurück, aber auch auf das Konzept des Individualismus, das zur Zeit der Dreyfus-Affäre Durkheim über eine menschenrechtliche Argumentation stark gemacht hatte; bei Rivière ist das Konzept aber leicht völkerpsychologisch gefärbt. Die Franzosen mit ihren ausgeprägten Individualismus seien für eine interesselose Wahrheit prädestiniert, was ihnen eine zivilisatorische Vormachtstellung sichere. Siehe dazu Jurt, *Frankreichs engagierte Intellektuelle*, 97-100. [↑](#)

44. Jean-Pierre Bertrand, Jacques Dubois und Pascal Durand betonten in ihrer Betrachtung des frühen Surrealismus aus institutioneller Perspektive, dass Breton, Aragon und Soupault am Anfang ihrer literarischen Laufbahn keineswegs als revolutionär eingestuft werden konnten. Sie waren gleichzeitig angezogen von Apollinaire, den späten Symbolisten und Valéry. Eine Kristallisation als Gruppe ergab sich erst mit dem Erscheinen von Tzara 1920 in Paris. Die Dadaisten provozierten im Laufe des Jahres echte Skandale, griffen in kurzlebigen Zeitschriften die etablierten Literaten massiv an. Breton fügte sich zunächst in die bestehende Gruppe ein, was ihn davon dispensierte, einen eigenen Kreis zu bilden. Er profitierte von der grösseren Kühnheit der Dadaisten, die nicht aus dem nationalen Feld stammten und darum weniger Hemmungen hatten, die dominanten Vertreter der Literatur anzugreifen, mit denen sich Breton persönlich verbunden fühlte. Dieser verfügte über ein zu geringes soziales Kapital, um offen die grossbürgerlichen *NRF*-Leute herausfordern zu können. Der Schatten des radikaleren Tzara wurde immer länger. Breton versuchte darum, selber die Hegemonie im Feld der Avantgarde zu erreichen, Jean-Pierre Bertrand, Jacques Dubois und Pascal Durand, „Approche institutionnelle du premier surréalisme (1919-1924)“, *Pratiques* 38 (Juni 1983): 27-53. [↑](#)

45. Nach Pierre Bourdieu gibt es kein anderes Kriterium für die Existenz einer Gruppe als das Faktum, sich als Inhaber einer Position im Feld anerkennen zu lassen, gegenüber der die anderen sich definieren müssen. Die Surrealisten ‚erledigten‘ so zunächst die ‚lästigen‘ Dadaisten, die 1923 noch präsent waren. Denkwürdig war ein Anlass des *Cœur à Barbe* am 6. Juli 1923, als Tzara noch einmal versuchte, einzelne Surrealisten zugunsten seines literarischen Grossanlasses für sich einzuspannen und Breton seine Autorität nur mit Brachialgewalt durchsetzen konnte: „Au milieu de la représentation, [Breton] fait irruption dans la salle, accompagné d’Aragon, Eluard, Péret, etc.... la violence cesse de de n’être que symbolique: des horizons sont échangés, des insultes fusent de part et d’autre, Breton, armé de sa canne, bondit sur le plateau et assène coup sur coup aux acteurs engoncés dans leurs costumes de carton; un violent coup de canne brise net le bras de Pierre de Massot. Entretemps, Tzara fait appel à la police et désigne aux matraques ses anciens amis.“ Bertrand, Dubois und Durand, „Approche institutionnelle“, 49. In den Augen von Pierre Bourdieu ist diese brachiale Intervention von Breton ein Beleg dafür, dass das literarische Feld nicht als Institution funktioniert, sondern als konfliktuelles Feld ; die Auseinandersetzung zeige, dass es hier keine offizielle Schiedsinstanz noch juristische oder institutionelle Garantien beim

Kampf um die Verteidigung dominanter Positionen im Feld gebr. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art* (Paris: Seuil, 1992), 321. [↑](#)

Ill.: Robert Delaunay (1885-1941), Tour Eiffel, 1926, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, [public domain](#).

### Teilen mit:

- [Facebook](#)
- [Twitter](#)
- [WhatsApp](#)
- [Tumblr](#)