

nist die drei Teile durch ein Öffnen und Schließen des Klavierdeckels. Eugen Gomringes Gedicht *Schweigen* besteht aus fünf Versen, die aus dem dreimal wiederholten Wort «schweigen» gebildet werden, wobei im Zentrum des Gedichtes (an zweiter Position in der dritten Zeile) das Wort ausgespart bleibt und als schweigende Leerstelle im Textbild klafft. Guy Debords Film *Geheul für de Sade* ist über weite Strecken ein tonloser Film, der ein schwarzes Bild auf die Kinoleinwand projiziert und ab und an in ein weißes Bild umspringt, zu dem verschiedene gesprochene Texte zu hören sind.

Was sich an dieser kleinen gattungsübergreifenden Zusammenstellung von paradigmatischen Avantgarde-Werken ablesen lässt, ist, dass sie den Begriff ihrer Gattung sprengen. Duchamps *Fountain* besitzt als Porzellan-guss wesentliche Erkennungsmerkmale einer Skulptur und entzieht sich als industriell gefertigter Gebrauchsgegenstand dieser Kategorisierung. Zum Begriff einer Zeichnung gehört es, dass auf einem Blatt Papier etwas Gezeichnetes zu sehen ist; auf Rauschenbergs Bild hingegen sind davon nur noch ein paar Tuschflecken übriggeblieben. Genauso gehörte es bis dahin zum Begriff der Musik, dass in der Stille ein Instrument oder eine Stimme erklingt; bei Cage hingegen schweigen die Instrumente, weil keine einzige Note komponiert wurde. Zum Wesen eines Gedichts gehörte es, dass der Satz als elementare Sinneinheit der menschlichen Sprache metrisch gegliedert in eine Versform gebracht wird. In Gomringers Dichtung wird im Gegensatz dazu die «poetische Wirkung» über den visuell sichtbar gemachten Ausfall von Sprache hergestellt – zum einen über die Zersprengung des Satzes in eine monotone Wortreihe, zum anderen über das Wort, das in der Wortlücke fehlt. Ein Film schließlich definiert sich über das bewegte Bild, in dessen Medium sich eine Geschichte mit handelnden und sprechenden Personen abspielt; anstelle dessen provoziert Guy Debord das empörte Publikum zur Handlung und lässt es «für de Sade heulen».

In all diesen Genres wird mit Hilfe von Kunst etwas negiert, was das Genre eigentlich konstituiert: der Ton in der Musik, das Zeichen in der Zeichnung, das Wort im Gedicht, die vom Bildhauer geschaffene Form in der Skulptur oder das bewegte Bild im Film. Das traditionelle Kunstwerk lässt sich als eine Kombination solcher gattungsspezifischer Elementarformen begreifen. Werden diese ausradiert, herauskomponiert und weggedichtet, dann wird auch das Kunstwerk als Werk negiert. Was die Kunst der Avantgarde mithin auf jeden Fall kennzeichnet, ist die Negation des Kunstwerkes in der Kunst.

Damit lässt sich auch von der anderen Seite her die Frage beantworten, was Avantgarde auf keinen Fall ist: nämlich Kunst, deren Werkcharakter emphatisiert wird. Es ist eine unangefochtene Bedingung aller traditionellen Kunst, dass sie die Gestalt eines Kunstwerkes annimmt – sei dies nun in Form einer Komposition, eines Gedichts oder eines Tafelbildes. Auch die große

Zäsur zur ästhetischen Moderne, die sich in den einzelnen Gattungen ab 1850 abzeichnet, stellt das Kunstwerk nicht infrage, sondern radikalisiert es. Kunstwerke werden in der Klassischen Moderne ohne Zuhilfenahme der traditionellen Darstellungssysteme wie der Zentralperspektive in der Malerei, dem tonalen System in der Musik oder dem gebundenen Vers in der Dichtung geschaffen. Die Zwölftonmusik, der Kubismus und die freie Versdichtung sind die markanten Beispiele einer solchen neuen Formensprache der modernen Kunst. Wenn die Formenkombinationen solcher Werke aber nicht mehr von solchen Großprogrammen strukturiert werden, dann müssen sich die Kunstwerke selbst programmieren. Es kommt zu einer Negation der alten Medien, sodass die Werke ihre Formen aus eigener Kraft miteinander kombinieren müssen. Diese Unabhängigkeit von jeglicher medialer Präformation bringt das autonome, selbstprogrammierte Kunstwerk hervor, dessen Werkcharakter bis ins Extrem gesteigert ist. Man denke nur an die äußerst verdichteten Verweisungszusammenhänge in Anton Weberns Kompositionen oder an die allmähliche Entstehung eines Gesichts auf den kubistischen Porträts von Picasso, welche die Wahrnehmung des Betrachters zur Selbstorganisation animieren. Die Klassische Moderne emphatisiert das Kunstwerk und bringt es zu sich selbst, die Avantgarde depotenziert es und löst es auf.

Anhand der Beispielsreihe von Duchamp, Cage, Rauschenberg, Gomringer und Debord ist die These, dass das Strukturmerkmal der Avantgarde die Zersetzung der Werkkategorie ist, evident. Es gibt eine andere Linie in der Avantgardkunst, wo dieser Aspekt nicht so offensichtlich zum Vorschein kommt, etwa im Serialismus der neuen Musik. Das tonale System ist hier ebenso gesprengt wie in der freien Atonalität, wird aber durch ein anderes «System» ersetzt. Alle musikalischen Parameter wie Tondauer, Tonhöhe, Lautstärke und Klang werden aus einer abstrakten Zahlenreihe abgeleitet, sodass im Prinzip eine durchgängig mathematisch determinierte Komposition entsteht. Der Ton, der Rhythmus und der Klang werden nicht ausgelöscht wie in 4'33'' – und dennoch wird das Kunstwerk als solches negiert. Es gibt kaum noch wahrnehmbare Formenkombinationen, welche musikalische Erwartungen in der gleichen Weise hervorrufen könnten, wie ein Ton aus einer klassischen Komposition, wo die Variantenvielfalt anschließbarer Töne für das menschliche Ohr durch eine Tonart beschränkt ist. Deswegen hatte auch Adorno in «Vers une musique informelle» gegen die serielle Musik eingewandt, er könne sie nicht wie das Streichtrio von Webern hörend mitkomponieren.

Das Kunstwerk kann entsprechend über zwei grundsätzlich verschiedene Strategien negiert werden. Entweder es werden die konstitutiven Formelemente ausgedünnt und zum Verschwinden gebracht, oder aber die für eine Gattung oder Kunstsparte konstitutiven Relationen zwischen den Formelementen werden gekappt. Nicht die elementaren Formen, sondern die For-

menkombinatorik wird hier außer Kraft gesetzt. Im Serialismus tangiert dies den musikalischen Zusammenhang, der nicht mehr hörbar, sondern höchstens noch anhand der Partitur nachvollziehbar ist. Bei Cage schweigt das alte Medium der Musik, bei Stockhausen beginnt es zu rauschen.

Mit dem Wegfall ihres Werkcharakters lässt sich Kunst, Musik und Dichtung nicht mehr als eine künstliche Verschränkung von Formen erfahren und entsprechend auch nicht mehr als ein primär ästhetisches Phänomen wahrnehmen. Die ästhetische Erfahrung fällt großflächig aus; die Kunsterfahrung wird anästhetisch und verlagert sich in die Sphäre der Imagination, in welcher Gedanken, Begriffe und Ideen miteinander zu Vorstellungsbildern verknüpft werden. Dies führt unter anderem dazu, dass man solche Antiwerke nicht mehr unbedingt im Original rezipieren muss, um ihnen gerecht zu werden. Es gibt die schöne Anekdote, dass der Kritiker Leo Steinberg bei Rauschenberg anrief und ihn fragte, ob er sich die ausradierte De-Kooning-Zeichnung persönlich anschauen müsse und Rauschenberg meinte, dass dies nicht nötig sei und es ausreichen würde, wenn er ihm das Bild am Telefon erklärt. Obwohl diese Arbeit noch vor der Ausbildung der Konzeptkunst entstanden ist, so antizipiert sie bereits deren Prinzip. Die Konzeptkunst bringt die Kunst der Avantgarde auf den Begriff. Genau hier, wo sich Neuheit nicht mehr über eine weitere Negation des Werkcharakters generieren lässt, markiert sie einen Nullpunkt der ästhetischen Moderne.

Die Avantgarde als Nullpunkt ist keine eindimensionale Metapher. Sie überträgt sich nicht nur auf die Antiwerke der historischen Avantgarde, welche sich in Bezug auf die Kunstgeschichte als Einführung der Negation des Kunstwerks in die Kunstkommunikation verstehen lassen und schließlich zur Konzeptkunst führen. Neben dieser Bestimmung des Avantgardebegriffs sind auch nicht-werkorientierte Gesichtspunkte zu berücksichtigen.

Wenn man heute von «Avantgarde» spricht, dann stößt man auf die Schwierigkeit, dass es zu einer Rehabilitierung der alten Medien in der Postmoderne und des traditionellen Werkbegriffs in der zeitgenössischen Kunst kam, wie etwa in der zeitgenössischen Malerei und Skulptur. Dies sind Entwicklungen, die im Selbstverständigungshorizont der historischen Avantgarde nicht vorgesehen waren. Aus ihrer Sicht erscheint dieser Rückgriff auf die traditionelle Formensprache restaurativ. Aus Sicht der Postmoderne hingegen hatte sich die Kunst der Avantgarde mit ihrer Überbietungslogik restlos erschöpft. Beide Antworten sind wahr und falsch zugleich. Die Frage, was Avantgarde einmal war und was aus ihr geworden ist, lässt sich über ihr Verhältnis zum Kunstwerk allein nicht klären, vielmehr erzeugt erst die eindimensionale Problemstellung das Problem. Es gibt neben dem innerästhetischen Aspekt des Werkcharakters zumindest noch zwei weitere Gesichtspunkte, welche für das Verständnis der Avantgarde wesentlich sind: ihr Innenbezug zum Kunstsystems und ihr Außenbezug zum Leben, zur Gesell-

schaft, zur Welt. Die spezifische Ausprägung beider Aspekte ist unmittelbar damit verbunden, dass ihre Formensprache an einem Nullpunkt eingefroren war.

Es war ein Leitmotiv der historischen Avantgarde, dass der ästhetische Apparat der Kunst den Menschen einen authentischen Zugang zur Kunst verstellte. Das Kunstwerk, das in sich selbst eine komplizierte Formensprache entfaltet und entsprechend bei den Künstlern Handwerk und bei den Rezipienten Bildung voraussetzt, war hierbei der zentrale Angriffspunkt. Wenn es gelänge, die Kunst von ihrem Werkcharakter zu befreien – so die Idee – dann ließe sich mit einem Mal auch der ganze bildungsbürgerliche Ballast der ästhetischen Tradition abwerfen. Actionpainting, Fluxus, Happening, Performance, Objektkunst und Konzeptkunst versuchten allesamt das Kunstsystem als Vermittlungsinstanz zu überspringen und einen direkten Kontakt zum Publikum herzustellen. Was aus sicherer historischer Distanz auffällt, ist das fundamentale Selbstmissverständnis, das dieser Institutionenkritik zugrunde lag. Denn obwohl die Avantgarde eine antielitäre Kunstauffassung vertrat – «Jeder Mensch ist ein Künstler», hatte Beuys verkündet –, so können diese Kunstformen mit den Produkten der Popkultur nicht konkurrieren. Die Rehabilitierung der alten Medien und Formen durch die Postmoderne war eine direkte Reaktion darauf, dass die Avantgarde ihr Versprechen einer Versöhnung von Kunst und Leben nicht einlösen konnte. Niemals war die Kluft zwischen Kunst und Leben größer als in den Antiwerken der Avantgarde, was seinen symbolischen Ausdruck in der Putzfrau fand, die 1988 einen Raum der Düsseldorfener Kunstakademie von der Beuys'schen Fettecke reinigte.

Wie aber konnte es zu dieser fatalen Fehleinschätzung kommen, wieso folgte die Avantgarde über Jahrzehnte hinweg einem antielitären Impuls, der zu den elitärsten Veranstaltungen führte, die es in den westlichen Demokratien zu sehen gab? Man könnte es sich einfach machen und sagen: Die Kunst der Moderne ist als autonome Kunst so frei, mit den eigenen Selbstbeschreibungen zu experimentieren, wie es ihr beliebt. Aber auch solche Selbstbeschreibungen entstehen nicht ex nihilo im kommunikationsleeren Raum, sondern sie sind mit ihren tragenden Argumenten in einen gesellschaftlichen Kontext eingebunden. Brechen diese Verankerungen weg, verlieren die im Kunstsystem angefertigten Selbstbilder mit der Zeit ihre Überzeugungskraft und Plausibilität. Die Krise der Avantgarde, die letztendlich in die Postmoderne führte, hatte nicht nur etwas mit der ästhetischen Auszehrung ihrer Kunst, sondern auch mit der Auflösung eines ganz bestimmten Weltbilds zu tun, das diese Ästhetik bis dahin legitimierte.

Bis Anfang der siebziger Jahre wurde der Fortschritt in der Kunst mit einem Modell des gesellschaftlichen Fortschritts zusammengedacht, das einen theologischen Ursprung besaß. Gemeint sind die profanisierten Eschatologien, welche die diesseitige Welt von einem Eschaton aus, d. h. von einer «äußers-

ten Grenze» her beschrieben. Für die großen prophetischen Weltreligionen war dies das Weltende oder das Weltgericht; für die Linksintellektuellen des 20. Jahrhunderts war es die Weltrevolution, nach der sich das Leben der Menschen ebenso radikal verändern würde wie am Tage des Jüngsten Gerichts. Die Weltbilder, an denen man sich orientierte, besaßen noch dieselbe Grammatik wie die Theologien; sie markierten als Utopie einen Ort, den man nicht betreten, von dem aus man aber das diesseitige Leben und seine Kunst kritisieren konnte. Insofern implizierte die Kunst der Avantgarde immer auch eine radikale Gesellschaftskritik, die Platzhalter war für ein Leben in einer besseren, ganz anderen Welt.

So fiel auf die Kunst der historischen Avantgarde immer noch ein Licht aus dem Jenseits, das den absurd anmutenden Anspruch stimmig erscheinen ließ, mit einer radikalen Entgrenzung des Kunstbegriffs die Massen erreichen zu können. Die Kunst der Avantgarde verstand sich größtenteils als befreite Kunst für eine befreite Menschheit. Dass diese Kunst in ihrer Zeit nur eine kleine Weltanschauungselite erreichte, war noch kein Einwand gegen das ganze Projekt. Man konnte immer noch davon ausgehen, dass in einer entfernten Zukunft die Menschheit aus ihrem Verblendungszusammenhang heraustritt und sich nachträglich ihre vorausgeeilte Kunst kollektiv aneignen würde. Nur unter dem Hoffnungsschimmer dieser messianischen Erwartung konnte eine so weltfremde Aussage wie die von Anton Webern Sinn machen, der glaubte: «Meine Melodien wird noch einmal der Briefträger pfeifen!» Erst als jenes immer schwächer werdende Licht aus dem Jenseits zu flackern begann und schließlich erlosch, erlitt der ursprüngliche Anspruch der Avantgarde, mit den avanciertesten Mitteln der Kunst die Barrieren des Kunstsystems überwinden zu können, einen nicht zu verkraftenden Plausibilitätsverlust.

Das Selbstmissverständnis der historischen Avantgarde beruhte also auf einer profanisierten Eschatologie, welche von der Postmoderne ironisch kassiert wurde. In der historischen Rekonstruktion erscheint die Überschreitung der Grenze zwischen Kunst und Populärkultur als eine Avantgardestrategie, welche diese Differenz nicht annulliert, sondern im weitesten Sinne «aufgehoben», also auch neu gesetzt und befestigt hat. Die Inklusion von Alltagskultur in die Sphäre der Kunst ist selbst nicht Teil der Alltagskultur.

Selbst die Postmoderne verdankt sich also noch einem Aufklärungsschritt der Moderne. Allem gegenwärtigen Interesse an den Religionen zum Trotz wird die zeitgenössische Kunst nicht mehr auf jene damals funktionierenden quasireligiösen Legitimationsressourcen zurückgreifen können. Es sind zwei historische Ereignisse, welche das eschatologische Gesellschaftsbild auf Dauer delegitimieren: Zum einen der Zusammenbruch des real existierenden Sozialismus, welcher das gesamte geschichtsphilosophische Modell – dass eine Gesellschaft ihre eigene Evolution mit Hilfe einer gesamtgesellschaftlich

verbindlichen Utopie zu steuern vermag – als nicht praktikabel erscheinen lässt. Zum anderen kommt neben dieser paradigmatischen Negativerfahrung eine neue Entwicklung ins Spiel, welche die Konstruktion gesellschaftlicher Selbstbilder nachhaltig verändert: die globale Verfügbarkeit jeglicher Information. Heutzutage ist die Menschheit «virtuell aufgeklärt», d. h. Aufklärung ist im Spiegel der virtuellen Welten jederzeit möglich. Man kennt die globalen Probleme – die Verbreitung von Landminen, die Intransparenz der Finanzmärkte, den Klimawandel, den Welthunger oder die Steuerflucht des Kapitals –, man weiß auch genügend über erfolgversprechende Lösungsstrategien, und man kann die Gruppeninteressen genau benennen, welche solche Lösungen blockieren. Entsprechend kommt es auch zu einer allmählichen Verdrängung der utopischen durch die pragmatischen Selbstbeschreibungen der Gesellschaft. Das Potenzial an gesellschaftlicher Reflexivität ist derart groß geworden, dass es aussichtsreicher erscheint, konkrete Problemlösungsstrategien zu verfolgen, als auf eine Revolution der Produktionsverhältnisse oder des gesellschaftlichen Bewusstseins zu hoffen. Das Bezugsproblem der modernen Gesellschaft lautet «Komplexitätsbewältigung», die sich gerade nicht über eine zentralistische Regulierung mit Planwirtschaft bewerkstelligen lässt, sondern nur über den Einbau von reflexiven Rückkopplungsschleifen in die sozialen Strukturen und Prozesse.¹

In diesen veränderten gesellschaftlichen Kontext fallen alle Selbstbeschreibungsversuche der zeitgenössischen Kunst, und in diesem Umfeld wird man auch den Begriff der Avantgarde neu bestimmen müssen. Die prekäre Frage ist natürlich, welche Funktion der avancierten Kunst in einer demokratischen Gesellschaft zugesprochen werden kann. Hierauf lassen sich mehrere Antworten geben, die miteinander im Streit liegen können und miteinander konkurrieren sollten; wichtig ist, dass es diese Form von Selbstreflexion im Kunstsystem gibt. Mein Vorschlag wäre, dass die gesellschaftliche Funktion der Kunst in der Provokation neuer problemscharfer Selbstbeschreibungen der Gesellschaft liegt bzw. dass die avancierte Kunst genau diese Funktion im Kunstsystem erfüllt.² Diese kritische Funktionsbestimmung orientiert sich an einem Begriff der historischen Avantgarde als Nullpunkt der Moderne, wo in einer einmaligen historischen Konstellation drei Negationen miteinander gekoppelt waren: und zwar die Negation von Kunstwerk, Kunstsystem und Gesellschaft. Oder anders ausgedrückt: Gesellschaftskritik, Institutionenkritik und Werkkritik fanden hier exemplarisch zusammen und definierten damit einen Nullpunkt im Koordinatenkreuz der Moderne.

Was also hat von der Avantgardeidee in der zeitgenössischen Kunst Bestand, wenn diese sich nicht mehr über eine Auflösung und Entgrenzung der Werkkategorie definieren lässt und die Idee einer Versöhnung von Kunst und Leben preisgegeben werden muss? Damit sich eine Idee fortschreiben kann, die historisch überholt scheint, bedarf es eines starken Motivs. Die

postmoderne Kunst konstituiert sich wie gesagt über eine Kritik der historischen Avantgarde. Neben dieser Hauptströmung in der zeitgenössischen Kunst gibt es aber auch eine starke Fraktion von Künstlern, Kulturmanagern und Kunstkritikern, die sich kritisch gegenüber der postmodernen Kunst positionieren wollen und entsprechend nicht den Bruch, sondern eine Kontinuität zu den Avantgardebewegungen suchen. Das Motiv, sich derart in die «Tradition der Avantgarde» zu stellen, liefert das grundlegende Defizit aller postmodernen Ästhetik: ihr beliebiges Selbstverhältnis, also die Unfähigkeit, in einer Pluralität von künstlerischen Positionen relevante und irrelevante Positionen noch unterscheiden zu können. Die historische Avantgarde stellt hier ein Gegenmodell zur Verfügung, da sie einstmals klar zwischen einer vorausgehenden und einer hinterherlaufenden Kunst unterscheiden konnte. Was von der historischen Avantgarde überlebt, ist mithin der Aspekt, dass sie sich als avancierte Kunst versteht. Die Schwierigkeit bei einem solchen «Traditionsbezug» besteht natürlich darin, die Kriterien der Avanciertheit unter dem Selbstverständnishorizont einer postmodernen Kultur neu zu bestimmen.

Möchte man aus dieser Motivlage heraus den Begriff der Avantgarde heute produktiv machen, dann muss man ihr Verhältnis zu den drei Kategorien «Werk», «Institution» und «Gesellschaft» reformulieren. Eine zeitgenössische Avantgarde kann sich nicht mehr wie ihr historisches Vorbild über eine radikale Werkkritik definieren, was vor allem heißt, dass der Materialfortschritt als hinreichendes Kriterium für avancierte Kunst ausfällt. Avantgarde findet heute sowohl in den alten als auch in den neuen Medien statt. Es wird immer möglich sein, dass ein Maler in seinem alten Medium ein Werk hervorbringt, welches die Erfahrungsräume eines Zeitalters ausleuchtet und in diesem Sinne avanciert ist. Und man muss damit rechnen, dass Neuheit in den neuesten Neuen Medien technisch simuliert wird und der ästhetische Gehalt dieser Werke alte Klischees reproduziert.

Auf der anderen Seite bleibt von der historischen Negation des Werkbegriffes, dass avancierte Kunst sich nicht ästhetisch erschließen lässt, sondern immer schon das Erbe der Konzeptkunst angetreten hat. Die Werke der zeitgenössischen Kunst sind Monaden, die sowohl ihrer Eigenlogik als auch der Logik des Kunstsystems folgen, ganz gleich, was das Publikum auf seiner Oberfläche wahrnimmt und von den Kulturinstitutionen vermittelt bekommt. Damit wird avancierte Kunst kommentarbedürftig, wodurch sich die Rolle der Kunstkritik im Kunstsystem ändert. Avancierte Kunst bedarf einer autonomen Kunstkritik, die es bislang nur rudimentär gibt.³ Ihr fiel die Aufgabe zu, viel klarer und intensiver, als dies bislang der Fall ist, die Eigenlogik der einzelnen Werke herauszuarbeiten und ihre Formensprache in Sprache zu übersetzen. Dies würde nicht darauf hinauslaufen, die Kunst durch Kommentare zu substituieren, sondern vielmehr sie gesellschaftlich beobachtbar zu machen.

Käme es zur Ausbildung einer solchen autonomen Kunstkritik, dann könnte sie auch jene institutionskritische Funktion übernehmen, die sich die historische Avantgarde einst selbst zugetraut hatte. Die Idee einer Versöhnung von Kunst und Leben zielte letztendlich auf die Abschaffung der Institution; nachdem jedoch auch die kompromissloseste Antikunst ihren Weg in die Museen und Konzertsäle gefunden hat, dürfte klar sein, dass sich die Institutionen in der modernen, funktional ausdifferenzierten Gesellschaft nicht überspringen lassen. Es gibt keine Position außerhalb des Kunstsystems, denn die Inklusion des Ausgeschlossenen gehört selbst zum Code des Systems.⁴ So existieren immer zwei Optionen für die intendierte Antikunst: Entweder sie schafft es ins Zentrum der Institution oder sie wird von ihr marginalisiert, aber sie befindet sich nicht länger a priori auf der Außenseite des Kunstsystems.

Ein Bedarf für Institutionskritik besteht nach wie vor, nur sollte man nicht länger erwarten, dass sie von der Kunst kraft eigener Werke zu leisten ist. Zudem wird erst jetzt, nach der vollständigen Ausdifferenzierung des Kunstsystems, sichtbar, wogegen sich eine solche Kritik richten muss. Da antibürgerliche Kunst selbst zu einem etablierten akademischen Kunststil wurde, macht es wenig Sinn, wenn sie sich wie einst gegen den bürgerlichen Geschmack wendet, der von den Akademien bedient wird. Kritisch zu sehen sind vielmehr Formen einer «Heteronomie zweiter Ordnung», welche das Kunstsystem aufgrund seiner Systemautonomie hervorbringt.⁵ Wie jedes soziale Subsystem ermöglicht auch die institutionalisierte Kunst, dass der Erfolg von Kunst programmiert ist und schließlich mehr mit Netzwerkbildung, Preis- und Preise-Politik zu tun hat als mit ihrem Gehalt. Gegenüber solchen Tendenzen der «selbstbestimmten Fremdbestimmung» kann sich die Institution der Kunst nur durch ein gesteigertes Maß an Selbstreflexivität immunisieren, sprich durch eine Kunstkritik, die ökonomisch und politisch unabhängig von den Interessen der Künstler und Kulturmanager ihre Texte zur Kunst schreibt.

Ist heute von «Avantgarde» die Rede, dann handelt es sich nicht mehr um einen Epochenbegriff, sondern um die Selbstbeschreibung von Gegenwartskunst, die sich explizit in die Traditionslinie der historischen Avantgarde stellt. Die historische Avantgarde relativiert sich zur avancierten Kunst, sie wird zu einer künstlerischen Position, die sich an einem selbstgesetzten normativen Maßstab orientiert. Zu Recht ist diese Argumentationsfigur seit langem verpönt, da sie Künstlerideologien legitimiert, die jede Gegenposition unesehen disqualifiziert und den Wert der eigenen Arbeit vorab für sakrosankt erklärt. Doch dieser ideologische Charakter könnte sich im Kontext der Gegenwartskunst verflüchtigen. Auf der einen Seite haben sich die «Kriterien» der Avantgarde verschoben und auf der anderen Seite kann der Geltungsanspruch der avancierten Kunst nicht mehr mit radikal neuen Werken durch-

gesetzt werden, sondern er muss zwischen den drei großen Akteuren des Kunstsystems – zwischen Künstlern, Kulturmanagement und der Kunstkritik – austariert werden.

Avantgarde heute definiert sich wie jede künstlerische Position über die großen Relationen der Kunst, in denen sie verankert ist. Kunst und Geschichte, Kunst und Wahrnehmung, Kunst und Reflexion, Kunst und Gesellschaft sind hier die entscheidenden Bezugskontexte. Die Summe dieser Relationen umreißt dann einen Grundbegriff zeitgenössischer Avantgarde. Diese zeichnet sich durch einen «Traditionsbezug» zur historischen Avantgarde aus, revidiert aber deren Fundamentalkritik an Werk, Institution und Gesellschaft. Fasst man die Ergebnisse der zurückliegenden Überlegungen noch einmal stichpunktartig zusammen, dann heißt dies, dass avancierte Kunst ein Konzept besitzt, das in der ästhetischen Erfahrung des Werkes nicht aufgeht. Die avancierte Kunst produziert vielmehr eine «Lücke zwischen Erfahrung und Konzeption», in welcher sich ein ästhetischer Gehalt ausbilden kann, der von der Kunstkritik sprachlich erschlossen werden muss. Ein solcher Gehalt lässt sich einerseits durch die Institutionen der Kunst nicht programmieren und er besitzt andererseits auch einen gesellschaftskritischen Impuls, insofern er punktuell neue gesellschaftliche Selbstbeschreibungen zu provozieren vermag.

¹ Dieses ubiquitäre Reflexivwerden der gesellschaftlichen Kommunikation ist kein Oberflächenphänomen, sondern verändert die Gesellschaftsstruktur, sodass man die Hypothese aufstellen kann, dass die gesellschaftliche Evolution nicht in der Postmoderne endet, sondern den Weg in eine «Reflexive Moderne» nimmt. Welche Implikationen dies für die zeitgenössische Kunst hätte, siehe Harry Lehmann: «Die Kunst der Reflexiven Moderne», in: J. P. Hiekel (Hg.): *Orientierungen. Wege im Pluralismus der Gegenwartsmusik*, (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Band 47), Mainz 2007, S. 24–44.

² Siehe das entsprechende Kapitel «Die gesellschaftliche Funktion der Kunst», in: Harry Lehmann: *Die flüchtige Wahrheit der Kunst. Ästhetik nach Luhmann*, München 2006, S. 81 ff.

³ Zur Idee einer «autonomen Kunstkritik» siehe Harry Lehmann: «Zehn Thesen zur Kunstkritik», in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, 62 Jg. Heft 714, Stuttgart 2008, S. 982–994.

⁴ Der Code des Kunstsystems definiert sich über ein re-exit, über den Wiederaustritt der Unterscheidung von Kunst und Nichtkunst auf der Negativseite. Vgl. Lehmann: *Die flüchtige Wahrheit der Kunst*, a. a. O. S. 168–188.

⁵ Zum Begriff einer «Heteronomie zweiter Ordnung» siehe Harry Lehmann: «Avantgarde heute. Ein Theoriemodell der ästhetischen Moderne», in: *Musik & Ästhetik*, 10. Jg., Heft 38, Stuttgart 2006, S. 5–41.