

JEAN TAIN übersetzt von Manuela Mohr

Zwischen Performance & Verfremdungseffekt. Die Theaterkulissen der *Theorie der Avantgarde*

Anstatt auf »Einzelhinweise«¹ und Analysen von Werken oder Künstlern konzentriert sich Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde* auf die Ausarbeitung einer »kritischen Literaturwissenschaft«.² Diese Prägnanz hat seinem Werk zum Erfolg sowie zu einer Rezeption weit über die Literaturtheorie hinaus und zu einer Wahrnehmung insbesondere in der Geschichtswissenschaft und der Ästhetik der bildenden Künste verholfen.³ In der Tat formuliert dieser kurze Aufsatz eine *Theorie*. Doch muss jede ihrer Auslegungen, welche einen spezifischen kunstbezogenen Bereich berücksichtigt, wie etwa die Geschichte der modernen oder zeitgenössischen Kunst, die Thesen Bürgers unter Berücksichtigung der eigenen Forschungsgegenstände und -interessen bewerten. Das heißt, ausgehend von in Bürgers Text gegebenen Werken oder Herangehensweisen sind die auch außerhalb des von Bürger behandelten Zeitraumes (die künstlerischen und literarischen Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts, rückblickend betrachtet in den 1970er Jahren) liegenden Aspekte mitzudenken.

Die relativ verhaltene Präsenz der Kunstwerke bei Bürger zur Kenntnis genommen, möchte sich dieser Beitrag dennoch mit der Frage befassen, was die *Theorie der Avantgarde* uns über die knapp skizzierte ästhetische Ebene sagen kann: Über die sogenannten ›darstellenden‹ oder performativen Künste wie Theater, Musik, Tanz, Happening, gesprochene Lyrik oder ›Performance Art‹; verschiedene Ausdrucksweisen, für welche eine leibhaftige, verkörperte Darstellung wesentlich ist, unabhängig von ihren jeweiligen Modalitäten.⁴ Bürgers Werk ist insbesondere durch seine Definition der »Institution Kunst« als »kunstproduzierende[r] und -distribuierende[r] Apparat« bekannt geworden, der auch die »zu einer gegebenen Epoche herrschenden Vorstellungen über Kunst«⁵ mit einschließt. Doch haben Bürgers Analysen selbst die gleiche Tragweite, wenn man einräumt, dass viele avantgardistische Schöpfungen eben nicht immer »Werke«, sondern häufig »Manifestation[en]«⁶ waren, wie der Autor selbst bei der Untersuchung der Wandlungen der Kategorie Kunstwerk feststellt, welche auf die Subversion der »Institution Kunst« durch die Avantgardebewegungen folgten?

Trotz dieser großen terminologischen Umsichtigkeit bleibt zu klären, ob Bürger alle daraus resultierenden Konsequenzen tatsächlich gezogen hat. Auf den ersten Blick scheint es, dass performative Kunstformen in der kritische Literaturtheorie, die er zu begründen suchte, nicht eigens berücksichtigt werden. Übrigens werden sie ebensowenig von der kritischen Kunsttheorie im Allgemeinen mitbedacht, an die sich Bürger ebenfalls anlehnt, wie die Abbildungen von Kunstwerken in der deutschen Originalaus-

gabe nahelegen. Dennoch lässt sich im Buch bei genauerem Hinsehen eine kurze, aber recht scharfe Kritik am Happening erkennen, das Bürger als emblematische »neoavantgardistische«⁷ Form der Nachkriegszeit betrachtet. Darüber hinaus findet sich im Abschlusskapitel »Avantgarde und Engagement«⁸ eine umfänglichere Auseinandersetzung mit Brechts Theater und Sichtweisen.

Die, gemessen an der Kürze des Essays, ausführliche Charakterisierung Brechts lässt vermuten, dass theatrale und performative Werke und Vorgehensweisen durchaus eine strategische Bedeutung in Bürgers Argumentation haben. Doch die Sorgfalt, mit welcher Brecht analysiert wird, steht im Gegensatz zu Bürgers Urteil über das Theater sowie über verwandte performative Praktiken, vor allem im Kontext der Studentenbewegungen der 1960er Jahre.⁹ Indem er die Weiterentwicklungen des Happenings, des situationistischen Experimentierens oder des Straßentheaters als vergebliche Versuche zur Überwindung der historischen Avantgarden betrachtet, hat sich der Autor womöglich selbst daran gehindert, diese als vollwertige Fortsetzungen und Transformationen eines Handlungsrepertoires zu betrachten, das seinen Ursprung in dadaistischen Kabarets und Erfahrungen der Surrealisten oder auch im russischen Futurismus hat. Diesbezüglich stellt sich die Frage, ob eine Theorie der Avantgarden, die deren vielfältige performative Ausdrucksformen ausklammert, nicht Gefahr läuft, die Erschöpfung ihrer kritischen Impulse mit derjenigen ihrer ›schriftlichen‹ und theoretischen Begründungen zu verwechseln. Doch laut Bürger zeichnen sich die Avantgarden gerade dadurch aus, dass sie versuchen, »von der Kunst aus eine *neue* Lebenspraxis zu organisieren«.¹⁰ Aber welche Werke oder Praktiken erlaubten es in solch einem Fall, über den Erfolg oder das Scheitern dieses Versuchs zu urteilen? Bürger glaubt, dass die von ihm als neoavantgardistisch bezeichneten Kunstwerke unausweichlich scheitern oder sich selbst widersprechen, insofern als sie im Rahmen der »Institution Kunst« und in Form eines »Werks« genau jene Geste des *Ready-mades* bestätigen, die Marcel Duchamp gerade so konzipiert hatte, dass sich diese Kategorien auflösen. Bürger nennt dazu das Beispiel der »objets trouvés«, um den gescheiterten Versuch der »Rückführung der Kunst in Lebenspraxis« zu veranschaulichen, denn »die [materialisierte] avantgardistische Intention der Verbindung von Kunst und Lebenspraxis [sei] heute *als Kunstwerk* anerkannt. Damit verliert das *objet trouvé* seinen Charakter als Antikunst, wird autonomes Werk neben anderen im Museum«.¹¹ Dieses Beispiel wird in der deutschen Ausgabe anhand der Abbildung einer dreidimensionalen Collage des Künstlers Daniel Spoerri verdeutlicht.¹² Wäre Bürger anhand performativer Werke zur selben Feststellung gelangt? Bei diesen kann der Versuch, die Grenze zwischen Kunst und Leben zu verwischen, nicht ein für alle Mal gelingen oder scheitern, sondern vollzieht sich bei jeder Darstellung oder Interpretation aufs Neue, unabhängig davon, ob sie gelungen ist oder nicht. Gerade die Vergänglichkeit von Performances, auch solche älterer Werke, deren *Interpretation* ja aktualisiert werden kann, ist möglicherweise die paradoxe Garantie für das Fortbestehen avantgardistischer Gesten, die der Fatalität der Wiedereingliederung in die Institution Kunst trotzen, welche Bürger bei den Neoavantgarden festgestellt hat.

Die Theaterkulissen der *Theorie der Avantgarde*

Unsere Interpretationshypothese ist, dass Peter Bürger den Aspekt der Neuschöpfung, welcher für performative Werke im Allgemeinen und für avantgardistische »Manifestationen« im Besonderen wesentlich ist, nicht ausreichend ernst genommen hat. Diese können und müssen aber den Akt der Abgrenzung, der ihnen zugrunde liegt, jedes Mal neu vollziehen, bis hin zur Verweigerung jeglicher Wiederholung.¹³ Daraus ergibt sich eine weitere Hypothese: Auch wenn Peter Bürger diesen Aspekt nicht ausarbeitet, liefert er uns doch die Mittel zu einer solchen Aktualisierung; vorausgesetzt, die verschiedenen theater- und darstellungstheoretischen Problemstellungen, die sein Werk durchziehen, werden rekonstruiert.

Zunächst sei daran erinnert, dass sich Bürger in seinen frühen Arbeiten mit Theaterstücken auseinandergesetzt hat. Seine Habilitationsschrift von 1970 über *Die frühen Komödien Pierre Corneilles und das französische Theater um 1630* hatte zum Ziel, eine Rezeptionsästhetik und eine sowohl formelle als auch sozialgeschichtliche Analyse der Stücke zu erarbeiten.¹⁴ Gleichzeitig veröffentlichte Bürger in einer Essaysammlung über das 18. Jahrhundert in Frankreich eine von der Hegelschen Philosophie inspirierte Studie über die Beziehungen zwischen Herren und Dienern im Theater bei Marivaux.¹⁵ In der *Theorie der Avantgarde* finden sich Spuren dieser ersten Forschungsarbeiten. So zitiert Bürger etwa Lessings *Hamburgische Dramaturgie* und dessen Kritik an den Normen der klassischen Tragödie als Beispiel für eine Kontroverse, welche »innerhalb der Institution Theater«¹⁶ stattfand, ohne an dieser Stelle die »Institution Kunst«, die er an einer anderen Stelle definiert, als solche infrage zu stellen. Auch die Ergebnisse seiner Studien zur Rezeptionsästhetik von Theaterstücken lassen sich in der von Bürger vorgeschlagenen Typologie »sakrale Kunst«, »höfische Kunst« und »bürgerliche Kunst« wiedererkennen, die im zweiten Kapitel über das »Problem der Autonomie der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft« die »Asynchronie« und die Koexistenz dieser unterschiedlichen Kunstformen verdeutlichen.¹⁷

Peter Bürger konnte sich die wichtigsten philosophischen Quellen der *Theorie der Avantgarde* zunutze machen, um sich gezielt mit den darstellenden Künsten auseinanderzusetzen: Walter Benjamin, Theodor W. Adorno und Herbert Marcuse. Denn in der Tat räumen diese drei Autoren den Bühnenkünsten selbst in ihren theoretischsten Schriften eine wichtige Stellung ein. So sei daran erinnert, dass Walter Benjamins Theorie der Allegorie in erster Linie auf Allegorien im Theater angewendet wird. Diese Theorie erlaubte es Bürger, die »nicht-organische[...]«¹⁸ Natur von Avantgarde-Werken anhand von Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928)¹⁹ zu bestimmen. In Adornos *Versuch über Wagner* (1952)²⁰, der ebenfalls zitiert wird, geht es vornehmlich um die Wagnerschen Neuerfindung des Musiktheaters, und selbst seine scheinbar abstrakter anmutende *Ästhetische Theorie* (1970)²¹ widmet sich Samuel Beckett, dessen Œuvre beispielhaft erscheint. Schließlich verleiht auch Marcuse in mehreren Werken, vor allem in *Der eindimensionale Mensch*, den Werken Brechts eine tatsächliche theoretische Funktion, wie später gezeigt werden soll.

Nachdem der Subtext einer Theatertheorie in der *Theorie der Avantgarde* identifiziert wurde, stellen sich für unsere Analyse folgende Leitfragen: Gelten Bürgers Thesen in gleicher Weise für die Literatur und die zahlreichen szenischen und performativen

Experimente der Avantgarden? Oder muss angenommen werden, dass Bürger die darstellenden Künste zugunsten seines eigenen Fachgebietes der Literaturwissenschaft vernachlässigt hat, eine Disziplin, die zwar nicht im engen Sinne definiert wird, aber letztlich auf das Schriftliche beschränkt ist? Und ist die geringe Berücksichtigung der darstellenden Künste in der *Theorie der Avantgarde* durch ihre Entstehung in unmittelbarer Nachfolge der Studie über den *Französischen Surrealismus*²² zu erklären, wo die Breite des Untersuchungsfeldes ihn dazu zwang, Persönlichkeiten wie Roger Vitrac oder Antonin Artaud auszulassen, wenngleich sie am surrealistischen Projekt zur Erneuerung des Theaters beteiligt waren?

Zahlreiche Hinweise legen jedoch nahe, dass die *Theorie der Avantgarde* als Literatur- und Ästhetiktheorie gelesen werden sollte, die den Bühnenkünsten, dem Körper, dem gesprochenen Wort und der Stimme einen Platz einräumt: Irgendwo zwischen der Stille des Schriftlichen und der der Künste. Auch wenn dieser Ort von Bürger selbst nicht klar umrissen worden ist, soll hier ein möglicher theatraler und performativer roter Faden aufgezeigt werden, der die *Theorie der Avantgarde* durchzieht. Zunächst wird eine kritische Lektüre des Werks hinsichtlich der darstellenden Künste vorgenommen, wobei deren explizite und implizite Berücksichtigung bei Peter Bürger aufgezeigt wird, insbesondere was die avantgardistische These der Aufhebung der Trennung von Kunst und Leben angeht. Anschließend gehen wir auf eine spätere, kurze Studie Bürgers über Antonin Artaud ein, wobei die Frage erörtert wird, ob diese seine bisherigen Untersuchungen zu den Avantgarden bestätigt oder ihnen widerspricht.²³

Manifeste und Performances der Avantgarden

Um welche Avantgarden handelt es sich genau? Dazu muss man sich die Bewegungen in Erinnerung rufen, welche von Bürger in der *Theorie der Avantgarde* berücksichtigt werden. Es gilt sich zu fragen, ob, und wenn ja, wie diese Bewegungen performative Elemente in ihre Programme mit einbeziehen. In einer Fußnote im ersten Kapitel zählt Bürger zu den »historischen Avantgardebewegungen [...] vor allem [den] Dadaismus und frühen Surrealismus« sowie »die russische Avantgarde nach der Oktoberrevolution« aber auch »den italienischen Futurismus und den deutschen Expressionismus«. All diese Bewegungen fasst er unter dem gemeinsamen Kriterium eines Protests »nicht [gegen] einzelne künstlerischen Verfahrensweisen der voraufgegangenen Kunst, sondern diese in ihrer Gesamtheit«²⁴ zusammen. Eine Untersuchung der verschiedenen Manifeste dieser Bewegungen lässt eine Diskrepanz zwischen der performativen Zielsetzung dieser Schriften und ihrer theoretischen Einordnung bei Bürger erkennen. Es soll jedoch nicht darum gehen, die Geschichte dieser Bewegungen auf ihre Selbstbeschreibung in den Manifesten zu reduzieren, sondern vielmehr darum, jene Forderungen zu identifizieren, welchen Bürgers Theorie den Anstoß gegeben hat oder haben könnte.

Zunächst ist festzuhalten, dass das erste »Dadaistische Manifest« von Hugo Ball kein bloßer Text, sondern eine zum Lesen bestimmte Performance ist, die am 14. Juli 1916 in Zürich stattgefunden hat. Seine performative Eigenschaft ist nicht nur eine mögliche Form der Übermittlung, sondern seinem künstlerisches Projekt des Bruchs, nicht nur mit konventioneller Poesie, sondern auch mit Sprache als solcher, unabdinglich.²⁵ In diesem Sinne ist das Bestreben, das »Wort [...] [zu] haben, wo es aufhört und wo es

anfängt«²⁶ nicht bloß eine Forderung nach radikaler Erneuerung und sofortiger Obsoleszenz, sondern eine Art und Weise, Literatur zu schaffen, indem man sie in der Einzigartigkeit eines Ausdrucks situiert, der im äußersten Fall im Widerspruch zur schriftlichen Fixierung des Werks steht.

Demgegenüber beansprucht das *Manifest Dada* von Tristan Tzara aus dem Jahr 1918, sich auf das Schriftliche zu stützen, aber nur, um so besser auf dessen Widersprüchlichkeit hinzuweisen. Das heißt Schreiben wird als Handlung verstanden, obwohl jede Handlung an sich widersprüchlich sei: »Ich schreibe ein Manifest und will nichts, trotzdem sage ich gewisse Dinge und bin aus Prinzip gegen Manifeste. [...] Ich schreibe dieses Manifest, um zu zeigen, dass man mit einem einzigen frischen Sprung entgegengesetzte Handlungen gleichzeitig begehen kann.«²⁷ So basiert dieses Manifest, das sich eher auf das Schriftliche konzentriert, auf der Vorstellung des Atmens, dem das Schreiben zugrunde liegt, ganz so, als ob seine Ausführung noch im gesprochenen Wort verkörpert werden müsse. Den Texten liegt völlig fern, die Handlung auf das Schreiben zu reduzieren. Sie stehen eher in einem scheinbaren Widerspruch zwischen der Trägheit des Schriftlichen und der Tatkraft des Gesprochenen, um diese Diskrepanz durch die Aufhebung einer strengen Unterscheidung zwischen Schreiben und Handlung zu überwinden, nämlich in einer virtuellen Performance.

Was den italienischen Futurismus betrifft, so ist die Bewegung bekannt für ihre Theoretisierung der notwendigen Erneuerung von Theateraufführungen, sowohl in Form eines Aufrufes zur provokanten Interaktion mit dem Publikum wie zum Beispiel in Marinettis Manifest *Music-Hall*, als auch mit der Neudefinition des Klangmaterials bei Luigi Russolo.²⁸ Zum russischen Futurismus kann man die ›futuristische Oper‹ *Der Sieg über die Sonne* anführen, die im Oktober 1913 im Lunapark-Theater in Sankt Petersburg uraufgeführt wurde. Die Kostüme und Bühnenbilder stammten von Kasimir Malewitsch, die Musik vom Maler Michhail Matjuschin und das Libretto von Alexei Krutschonjch. Der Text war in der Zaum-Sprache verfasst worden, die Silben verändert und zerlegt, ähnlich einer Partitur, deren Bedeutung einschließlich des Nonsens nur durch das Aussprechen vermittelt werden kann.²⁹ Bürger kommentiert dieses Werk nicht, aber er verweist auf die historischen Verbindungen zwischen Formalismus und russischem Futurismus in der Einleitung seines Textes.³⁰

Schließlich wird im ersten *Manifest des Surrealismus* von André Breton von Anfang an der »Glaube an das Leben« betont sowie der Umsturz des Rationalismus durch das surrealistische Bild, das automatische Schreiben und den Traum. In diesem Sinne geht es in diesem Manifest auf den ersten Blick eher um das poetische Schreiben als um Performance oder das gesprochene Wort. Jedoch betont Breton eine spezifische Form der Unterwanderung der Alltagssprache, nämlich durch den Dialog und das gemeine Gespräch, die beispielhafte Ausdrucksorte der Doxa und des gesunden Menschenverstands seien, die aber auch Gelegenheiten für Versprecher und Annäherung an die »Störung«³¹ des Denkens bieten, die in der Gemeinschaft und durch Gewohnheit überdeckt werden. Diese kleine Theorie des gesprochenen Dialogs als Ort psychischer Kurzschlüsse ist mit einer radikalen Kritik an der Form »Buch« verbunden, welche die surrealistischen Experimente rechtfertigt. Unter anderem erwähnt Breton *Barrières*, ein gemeinsam mit Philippe Soupault verfasstes Gedicht.³² In seiner Studie zum französischen Surrealismus

und seinen feinsinnigen stilistischen und begrifflichen Analysen des ersten Manifests von 1924 geht Peter Bürger zwar nicht auf diesen Text ein,³³ doch hat er zwangsläufig die Verbindung zwischen den im Manifest geforderten sozialen Umwälzungen, die im Zentrum seiner Analyse stehen, und dem Umsturz der Alltagssprache erkannt. Diese Verbindung wird durch poetische und praktische Formen sichtbar, die zu einer wahrhaftigen Dramatisierung des Alltagslebens führen.

Die Tatsache, dass Bürger den performativen Charakter der Avantgarden nicht ausdrücklich hervorhebt, lässt sich daher nicht durch deren Marginalität erklären, welche die wichtigsten Strömungen immer wieder für sich selbst explizit einforderten. Möglicherweise gründet diese Auslassung im von Breton theoretisierten Surrealismus, dem er seine volle Aufmerksamkeit widmet. Breton lässt die performativen Praktiken, welche für mehrere Mitglieder (zum Beispiel Roger Vitrac und Antonin Artaud) zu Beginn eine wichtige Stellung einnahmen, quasi außer Acht. Dadurch rückt er die poetischen Mittel zur Transformation der Subjektivität und sogar des »Lebens« selbst in den Vordergrund.

Die dialektische Grenze von Kunst und Leben: Marcuse, Brecht, Bürger

Es ist gerade die allgemeine Frage nach der Verschiebung, Verwischung oder Aufhebung der Grenze zwischen den Bereichen der Kunst und des »Lebens« im Sinne von Lebenspraxis, die im Zentrum der *Theorie der Avantgarde* steht. Ein genauerer Blick ist nötig, um zu verstehen, warum Peter Bürger in diesem Zusammenhang nicht *spezifisch* auf die darstellenden Künste eingeht, obwohl seine Argumentation auf einer philosophischen Kontroverse basiert, in der die Topologie der Grenze zwischen Kunst und Leben im Theater, verstanden als der Unterschied zwischen »Verfremdung« und Unmittelbarkeit von Körper, Stimme und Geste, eine zentrale Rolle spielt. Wenn also Bürger der Ansicht ist, dass das Überschreiten dieser Grenze durch die historischen Avantgarden gescheitert ist, wie definiert er dann diese Grenze? Und wenn die Anfechtung dieser Grenze ein Antrieb für die theatralen Avantgarden der Nachkriegszeit blieb, müssten diese dann aufgrund der Kriterien, die Bürger auf die Neoavantgarden der bildenden Kunst anwendet, ebenfalls disqualifiziert werden? Weist die Vielfalt performativer Formen der Nachkriegszeit nicht vielmehr darauf hin, dass die historischen Avantgarden das Projekt der Aufhebung der Grenze zwischen Kunst und Leben schlicht noch nicht vollendet hatten? Das Hauptargument, das Bürger hierzu anführt, stammt von Herbert Marcuse:

»Die avantgardistische Intention lässt sich von dem in der Einleitung skizzierten Theorem Herbert Marcuses vom Doppelcharakter der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft besonders gut fassen. Da die Kunst von der Lebenspraxis abgehoben ist, können in sie all jene Bedürfnisse Eingang finden, deren Befriedigung im alltäglichen Dasein aufgrund des alle Lebensbereiche durchdringenden Konkurrenzprinzips unmöglich ist. [...] dann ist einsichtig, dass der Versuch der Avantgardisten, die Kunst in den Lebensprozess zurückzunehmen, selbst ein in hohem Maße widersprüchliches Unterfangen ist. Denn die (relative) Freiheit der Kunst gegenüber der Lebenspraxis ist zugleich die Bedingung der Möglichkeit kritischer Realitätserkenntnis.«³⁴

Bürger argumentiert an dieser Stelle seiner Interpretation der Avantgarden mit einer These, die in verschiedenen Werken von Marcuse vorbereitet ist, insbesondere *Konterrevolution und Revolte*, die er mehrfach zitiert.³⁵ Die Überlegung nimmt in *Der eindimensionale Mensch*³⁶ ihren präzisesten philosophischen Ausdruck an. Zunächst soll diese dargelegt werden, um die Wendung, die von diesem Text ausgeht und zur *Konterrevolution und Revolte* sowie zu seiner Rezeption durch Peter Bürger führt, zu verdeutlichen.

Marcuse behauptet, dass Kunstwerke ein Ausdruck der »Sublimierung« von Begierden und Frustrationen seien, die durch die hierarchische Organisation der Klassengesellschaft hervorgerufen werden. Die Künste tragen zum »entfremdenden«³⁷ Charakter dieser Gesellschaft bei, indem sie die Aufmerksamkeit von Strukturen sozialer Ungleichheit weglenken oder diese beschönigen. Gleichzeitig bilden sie jedoch auch einen separaten, ritualisierten Bereich, der somit ein umgekehrtes und distanziertes Bild dieser Strukturen vermitteln kann, was deren Bewusstwerdung fördert. Marcuse ist der Ansicht, dass sich die Künste, auch die ältesten, im Wesentlichen ex negativo definieren, nämlich indem sie einen markanten Bruch zwischen künstlerischer und sozialer Realität schaffen. Dieser Bruch besteht »[t]rotz aller Demokratisierung und Popularisierung [...] in dieser Form fort während des neunzehnten Jahrhunderts und bis ins zwanzigste Jahrhundert hinein«.³⁸ Marcuse veranschaulicht diese These anhand der Art und Weise, auf die bestimmte bürgerliche Performanckünste besonders deutlich die Grenze zwischen Kunst und Alltag sichtbar machen, indem sie eine symbolische Distanz und einen heterogenen Raum schaffen: »Die ›hohe Kultur‹, in der diese Entfremdung gefeiert wird, hat ihre eigenen Riten und ihren eigenen Stil. Der Salon, das Konzert, Oper und Theater sind dazu bestimmt, eine andere Dimension der Wirklichkeit zu schaffen und zu beschwören. Ihr Besuch erfordert feiertägliche Vorbereitung; sie unterbrechen die Alltagserfahrung und transzendieren sie.«³⁹ Diese strikte, ritualisierte Trennung ist zwar kritikwürdig, hat aber Verweischarakter: »Die kulturellen Privilegien drückten die Ungerechtigkeit der Freiheit aus, den Widerspruch zwischen Ideologie und Wirklichkeit.«⁴⁰ Diese relative Trennung ist also wesentlich für das Kritikpotenzial der Kunst. Als »Ventil«, »ritualisiert oder nicht, enthält Kunst die Rationalität der Negation«.⁴¹ Die Aufhebung dieser Trennung würde zugleich die Aufhebung einer »anderen Dimension« bedeuten, nämlich die der Fähigkeit der Werke, Widersprüche auszudrücken. So wird »diese Distanziertheit beseitigt – und mit ihr Transzendenz und Anklage.«⁴² In diesem Fall befindet Marcuse, dass sich »[d]ie künstlerische Verfremdung [...] mit den anderen Weisen der Negation in dem Prozess technologischer Rationalität«⁴³ auflöse. Und genau an diesem Punkt sieht der Philosoph eine besondere Rolle für Brechts Begriff der »Verfremdung«. Marcuse bezieht sich also ausdrücklich auf Brechts Theater sowie auf dessen Theorie des »Verfremdungseffekts«, in dem er ein Mittel sieht, die Freude an der »Unterhaltung« mit der des kritischen »Lernens«⁴⁴ über die gegenwärtige Welt zu vereinen.

Obwohl Bürger und Marcuse zum selben Befund über bürgerliche Kunst kommen und das Werk Brechts bewundern, schreibt Bürger den Avantgarden einen Plan zur Überführung der Kunst in das Leben zu, der dazu verurteilt ist, sich in einer Negation der Negation aufzulösen, das heißt in einer Normalisierung der Avantgarde durch die Institution Kunst. Marcuse hingegen ist weiterhin der Ansicht, dass »die Avantgarde kämpft«, damit eine bestimmte Form dialektischer Rationalität, die er »Logos« nennt,

nicht »von der herrschenden Eindimensionalität aufgesogen wird« und versucht, »eine Verfremdung zu schaffen, welche die künstlerische Wahrheit wieder kommunizierbar machen soll.«⁴⁵

Anders formuliert: Während Bürger in den Avantgarden die Gefahr eines Rückfalls in die Eindimensionalität sieht, scheint Marcuse in ihnen eine strukturelle Widerstandskraft zu erkennen, auch wenn er dazu ihre Kontinuität mit älteren Kunstformen einräumen muss, insofern als auch die Avantgarden hierarchische Strukturen schufen, die jedoch zu radikaler Kritik fähig waren, wie etwa die griechischen Tragödie. Diese Verwandtschaft zu Marcuses Argumentation, ebenso wie eine zugleich pessimistischere und differenziertere Sicht auf die Pluralität der Avantgarden und ihre politische Transformation, erklärt die ambivalente Stellung, die Bürger in seiner *Theorie der Avantgarde* Brecht zuschreibt. Sie ist wahrscheinlich auch der Schlüssel zum Verständnis seiner Kritik am Happening.

Der Fall Artaud, auf Leben und Tod

Marcuses Auffassung der Avantgarden in der Zeit, die zwischen *Der eindimensionale Mensch* (1964) und *Konterrevolution und Revolte* (1973) liegt, hatte sich allerdings weiterentwickelt. Das letztere Werk scheint Bürger offenbar am stärksten beeinflusst zu haben, insbesondere das Kapitel »Kunst und Revolution«, in dem Marcuse anerkennt, dass sich ein Teil der zeitgenössischen künstlerischen und politisch engagierten Avantgarden im Kontext der amerikanischen und europäischen Studentenbewegungen nicht mehr auf Brechts Verfremdung berief, obwohl dessen Einfluss weiterhin maßgeblich war. Die Idee eines maoistisch inspirierten »Guerilla-Theaters«⁴⁶ beruft sich auf ästhetischer Ebene auf ein »Programm der Aufhebung der Kunst«, das sich direkt an die 1964 neu veröffentlichten theoretischen Schriften Antonin Artauds anlehnt, allen voran »Schluss mit den Meisterwerken«.⁴⁷

Marcuse erkennt die Relevanz von Artauds These, auch in ihrer Zeitgebundenheit an und hält fest, dass der Autor »[z]wischen den beiden Weltkriegen«⁴⁸ tätig war. Dennoch kritisiert er das Streben nach Unmittelbarkeit im Ausdruck von Gewalt, das sich in den manifestartigen Essays des »Theaters der Grausamkeit« zeigt. In der Tat scheint es, dass der Begriff seine kathartische Wirkung verloren hat, denn Gewalt sowie die Überflutung der Sinne durch visuelle und akustische Reize sind in unseren Industriegesellschaften in vielerlei Hinsicht banal geworden. Während Artaud »ein Theater vor[schlägt], in dem körperliche, gewaltsame Bilder die Sensibilität des Zuschauers [...] zermalmen und hypnotisieren«,⁴⁹ fragt sich Marcuse: »Und welche Sprache, welche Bilder könnten heute Geist und Körper derer ›zermalmen und hypnotisieren‹, die in friedlicher Koexistenz mit Völkermord, Folter und Gift leben (und sogar davon profitieren)?«⁵⁰ Artauds radikaler Wille, die theatralische Performance durch eine Übersättigung der Sinnesorgane zu überwinden, führe laut Marcuse letztlich zu den morbiden Aspekten des Lebens: Gewalt, Krieg und Tod. »Sie durchbrechen nicht die repressive Vertrautheit mit der Zerstörung – sie reproduzieren sie.«⁵¹

Wahrscheinlich gaben diese scharfe Kritik an Artaud und die Berücksichtigung seiner Rezeption in manchen Bereichen des Theaters der 1960er Jahre⁵² Bürger den Anstoß, sich von der äußersten Grenze des Avantgardeprojektes abzuwenden, nämlich von der

Suche nach der Unmittelbarkeit als Aufhebung der Grenze zwischen Kunst und Leben. Dies führte dazu, dass sich seine und Marcuses Position ähneln, und zwar hinsichtlich der rückwirkenden Aufwertung Brechts als Modell einer gelungenen Verbindung zwischen dem avantgardistischen Kunstwerk und dem Ausdruck von kritischer Auseinandersetzung mit politischen Verhältnissen in der Form des Werkes selbst. Natürlich muss Bürger einräumen, dass Brecht »[d]ie Intention der Vertreter der Avantgardebewegungen auf Zerstörung der Institution Kunst [...] niemals geteilt«⁵³ hat; er fügt jedoch überraschenderweise hinzu, dass »Brecht [...] Avantgardist in dem Maße [sei], wie der Typus des avantgardistischen Kunstwerks auf Grund der Tatsache, dass es die Teile aus der Herrschaft des Werkganzen entlässt, einen neuen Typus politischer Kunst ermöglicht.«⁵⁴

Bürger geht also von einem relativ formalen Standpunkt aus, nämlich dem Kriterium des Werks als nicht-organisches, in der Formimmanenz politisch engagiertes Gefüge, um die transformierende Kraft der Avantgardekunst zu verteidigen. Zugleich stellt er fest, dass seine Versuche am Widerspruch scheitern müssen, welcher in der Aufhebung der Kunst liegt. Handelt es sich hierbei um eine endgültige und entschiedene Stellungnahme zugunsten des brechtschen Verfremdungseffekts gegen die direktere Provokation der Performance? Oder geht es vielmehr um den Versuch, beide Ansätze zu versöhnen, indem das Theater Brechts als Modell dient, insofern als es die performative Ansprache der Kabaretttradition mit einer reflexiven Distanz zu ihr und zur Institution verbindet, die sie einschließt?

Abschließend kann als Fazit festgehalten werden, dass sich Bürger zu einem späteren Zeitpunkt mit größerer Aufmerksamkeit der sehr spezifischen Avantgardekonzeption Artauds widmet. In einem Essay über Artaud, der in *Prosa der Moderne*⁵⁵ erschienen ist, formuliert Bürger die Probleme, die einige Aussagen der *Theorie der Avantgarde* in Bezug auf die Grenze zwischen Kunst und Leben aufwerfen können, auf reflektierte Weise neu. Dadurch hebt er die Originalität Artauds im Verhältnis zu den Surrealisten hervor. Artaud will Kunst keineswegs abschaffen, indem er sie mit dem Leben gleichsetzt, sondern versucht, sich an der Gratlinie des Lebens zu bewegen, das sich unmittelbar in der Kunst *ausdrücken* will, selbst wenn dabei die Gefahr besteht, dass dieser Ausdruck letztlich nur noch das aus dieser unmöglichen Unmittelbarkeit entstandene Leid ausdrücken kann. Dieses Paradox erkennt Bürger in der Korrespondenz von Artaud und Jacques Rivière. Hier zeigt sich Artaud einerseits entschlossen, seine Gedichte als unmittelbare Ausdrucksformen seines psychischen Leidens zu veröffentlichen, wertet sie andererseits aber als vorübergehende Spuren eines Leides ab, das sie überdauern wird. Ebenso betont Bürger den »Widerspruch zwischen der formulierten Erfahrung des Denk- und Sprachverlusts und der außerordentlichen Genauigkeit, mit der diese Erfahrung festgehalten wird.«⁵⁶ Was schließlich die Besonderheit des Theaters ausmacht, so ist Artaud nicht bloß der Prophet eines Leidenspathos, wenn er vom »Theater der Grausamkeit« spricht, wie Marcuse zu glauben schien. Artaud geht davon aus, dass jede Aufführung stets neu zu vollziehen sei und das Theater somit der geeignetste Ausdrucksort der Wahrheit über die avantgardistischen Bewegungen sein könne: Der Obsoleszenz des Neuen und des symbolischen Todes dessen, was lebt oder wiederzuleben begann, beiwohnen zu müssen. Bürger zitiert in diesem Zusammenhang den letzten Absatz des Essays »Das

Theater und die Kultur«, in dem Artaud präzise den Begriff des »Lebens« formuliert, der der Vorstellung einer performativen Aufhebung der Grenze zwischen Kunst und Leben endlich Sinn verleihen könnte:

»So gilt es auch zu verstehen, dass es sich, wenn wir das Wort Leben aussprechen, dabei nicht um das durch die Äußerlichkeit der Tatsachen bestimmte Leben handelt, sondern um jene Art zarten, lebhaften Feuers, an das keine Form rührt. Wenn es überhaupt etwas Infernalisches, wirklich Verruchtes in dieser Zeit gibt, so ist es das künstlerische Haften an Formen, statt zu sein wie Verurteilte, die man verbrennt und die von ihrem Scheiterhaufen herab Zeichen machen.«⁵⁷

Bürger analysiert diesen letzten Satz und hebt zurecht hervor, dass es auch darum gehe, eine Form zu erfinden, »die – man kann es nur paradox formulieren – in der der Tod gelebt wird. Nicht mehr individueller Ausdruck wäre eine solche Kunst, sondern Ausdruck der Zerrissenheit des Lebens selbst.«⁵⁸ Ungeachtet der verhaltenen kritischen Skepsis, die in diesen späten Texten über Artaud zum Ausdruck kommt, und obwohl Bürger die Studie nicht genutzt hat, um die Performance erneut ins Zentrum der Avantgarden zu rücken, lässt sich in diesem Kommentar dennoch eine gewisse Wendung erkennen. Auch zeigt sich hier eine Verbindung zwischen den frühen Arbeiten Peter Bürgers zu den Avantgarden und seinen späteren Werken, in denen es vornehmlich um eine Literaturtheorie geht, die zugleich eine Theorie der Subjektivität ist.⁵⁹ Bei seinen Analysen von Jacques Derrida, Georges Bataille und Maurice Blanchot erweist sich Bürger erstaunlicherweise empfänglicher für das Thema der Performativität, verbleibt dabei aber immer beim Schauplatz der Schrift.⁶⁰

- 1 Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, S. 7: »Die vorliegende Arbeit geht von den Ergebnissen meines Surrealismus-Buches aus. Auf die dort vorgelegten Einzelanalysen verweise ich hiermit global, damit im Folgenden auf Einzelhinweise nach Möglichkeit verzichtet werden kann.« Französische Übersetzung: Id., *Théorie de l'avant-garde*, übers. von Jean-Pierre Cometti, Marseille: éditions Questions théoriques, Koll. »Saggio Casino«, 2013, S. 7, im Folgenden abgekürzt mit *TDA* bzw. *TAV*.
- 2 *TAV*, S. 9; *TDA*, »Einleitung: Vorüberlegungen zu einer kritischen Literaturwissenschaft«, S. 8.
- 3 Siehe Nicolas Heimendinger, »Avant-gardes et post-modernisme. La réception de la *Théorie de l'avant-garde* de Peter Bürger dans la critique d'art américaine«, in: *Biens Symboliques / Symbolic Goods* 11, 2022, DOI: <https://doi.org/10.4000/bssg.1214> [letzter Zugriff 02/11/2025].
- 4 Für eine allgemeine Einführung siehe RoseLee Goldberg, *Performance Art. From Futurism to the Present* [1979], Neuausgabe, New York: Thames and Hudson, 1990. Für eine anthropologische Herangehensweise, siehe Joachim Fiebach, »Performance«, in: Karlheinz Barck, Martin Fontius, Friedrich Wolfzettel und Burkhardt Steinwachs (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 4, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 2002, S. 740–758.
- 5 *TAV*, S. 36; *TDA*, S. 29: »Mit dem Begriff Institution Kunst sollen hier sowohl der kunstproduzierende und distribuierende Apparat als auch die zu einer gegebenen Epoche herrschenden Vorstellungen über Kunst bezeichnet werden, die die Rezeption von Werken wesentlich bestimmen.«
- 6 »Au lieu de parler d'œuvres d'art d'avant-garde, il nous faudra parler de manifestations d'avant-garde. Une manifestation dadaïste n'a pas le caractère d'une œuvre, et cependant il s'agit d'une authentique manifestation de l'avant-garde artistique.« *TAV*, S. 84; *TDA*, S. 68–69: »Statt von avantgardistischem Werk soll hier von avantgardistischer Manifestation gesprochen werden. Eine dadaistische Veranstaltung hat keinen Werk-Charakter, dennoch handelt es sich um eine authentische Manifestation der künstlerischen Avantgarde.«

- 7 TAV, S. 95: »[...] ces tentatives, qu'on pourrait décrire comme néo-avant-gardistes, les *happenings*, par exemple, ne peuvent plus avoir la valeur de protestation des manifestations dadaïstes, même si elles bénéficient d'une préparation et d'une exécution très supérieures à celles-ci«; TDA, S. 79: »[...] diese Versuche, wie z. B. die Happenings – man könnte sie als neoavantgardistisch bezeichnen –, vermögen den Protestwert dadaistischer Veranstaltungen nicht mehr zu erreichen, und das unabhängig davon, dass sie perfekter geplant und durchgeführt sein mögen als diese.«
- 8 TAV, S. 144–151; TDA, S. 123–128.
- 9 Detaillierte Analysen der Entwicklung performativer Werke und Praktiken innerhalb der 68er-Bewegung im deutschsprachigen Raum finden sich bei Martin Klimke und Joachim Scharloth (Hg.), *Handbuch zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung*, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2007. Siehe allen voran die Beiträge von Joachim Scharloth, »Ritualkritik und Rituale des Protests: Die Entdeckung des Performativen in der Studentenbewegung der 1960er Jahre«, S. 75–87; Dorothea Kraus, »Straßentheater als politische Protestreform«, S. 89–100; sowie Martin Papenbrock, »Happening, Fluxus, Performance: Aktionskünste in den 1960er Jahren«, S. 137–149.
- 10 TAV, S. 83; TDA, S. 67: »Was sie [die Avantgardisten] von jenen unterscheidet, ist der Versuch, von der Kunst aus eine *neue* Lebenspraxis zu organisieren.« Hervorhebung des Autors.
- 11 TAV, S. 94–95; TDA, S. 78–79.
- 12 Daniel Spoerri, *Qui sait où sont en haut et en bas?*, 1964, dreidimensionale Collage, verschiedene Materialien, 54 × 63 × 16 cm, Hamburger Kunsthalle. TDA, S. 79: »Wer weiß, wo oben und unten ist?«
- 13 Somit besteht die zehnte Regel für die Kreation eines Happenings laut Allan Kaprow, einem ihrer Erfinder, darin, nicht zu wiederholen: »Führe das Happening nur einmal durch. Es zu wiederholen macht es alt, erinnert an Theater und bewirkt dasselbe wie die Probe«. Allan Kaprow, *How to Make a Happening*, Schallplatte, Mass Arts Verlag, 1966: »Perform the happening once only. Repeating it makes it stale, reminds you of theatre and does the same thing as rehearsing.«
- 14 Peter Bürger, *Die frühen Komödien Pierre Corneilles und das französische Theater um 1630*, Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, 1971. Für einen Gesamtüberblick über den Werdegang und die Publikationen Bürgers, siehe Wolfgang Asholt, »In memoriam Peter Bürger«, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 42, 2018, Nr. 1–2, S. 203–207.
- 15 Peter Bürger, »Herr und Knecht bei Marivaux«, in: id., *Studien zur französischen Frühaufklärung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972, S. 133–150. Der Artikel analysiert das Stück *Le Triomphe de Plutus* (1728).
- 16 TAV, S. 35; TDA, S. 28: »Die Kritik [Lessings an den deutschen Nachahmungen der klassischen französischen Tragödie] funktioniert hier innerhalb der Institution Theater. [...] Davon zu unterscheiden ist ein Typus von Kritik, der die Institution Kunst als Ganzes betrifft: die Selbstkritik der Kunst.«
- 17 TAV, S. 78–79; TDA, S. 64–65.
- 18 Siehe Peter Bürger, »Der Allegoriebegriff Benjamins«, in: TAV, S. 112–113; TDA, S. 92–93.
- 19 Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Berlin: Ernst Rowohlt Verlag, 1928.
- 20 Theodor W. Adorno, *Versuch über Wagner*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1952.
- 21 Id., *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.
- 22 TAV, S. 7; TDA, S. 7. Peter Bürger, *Der französische Surrealismus. Studien zur avantgardistischen Literatur*, Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, 1971, neu aufgelegt und erweitert bei Suhrkamp 1992–1996.
- 23 Peter Bürger, »Art mimétique et révolution culturelle : Antonin Artaud«, in: id., *La Prose de la modernité*, III, 5, übers. von Marc Jimenez, Paris: Klincksieck, 1994, S. 215–229; Peter Bürger, »Mimetische Kunst und Kulturrevolution: Antonin Artaud«, in: id., *Prosa der Moderne*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988, S. 236–252, im Folgenden abgekürzt mit *PM*, S. 215–229 und *PDM*, S. 236–252.
- 24 TAV, S. 27; TDA, S. 44: »Der hier verwendete Begriff der historischen Avantgardebewegungen ist vor allem am Dadaismus und frühen Surrealismus gewonnen, er bezieht sich aber gleichermaßen auf die russische Avantgarde nach der Oktoberrevolution. Die Gemeinsamkeit dieser Bewegungen besteht bei allen, zum Teil erheblichen Unterschieden darin, dass sie nicht einzelne künstlerische Verfahrensweisen der voraufgegangenen Kunst ablehnen, sondern diese in ihrer Gesamtheit, so einen radikalen Traditionsbruch vollziehend, und dass in ihren extremsten Ausprägungen sie sich vor allem gegen die Institution Kunst wenden, wie sie sich in der bürgerlichen Gesellschaft herausgebildet hat. Mit Einschränkungen, die in konkreten Untersuchungen herauszuarbeiten wären, gilt dies auch für den italienischen Futurismus und den deutschen Expressionismus.«

- 25 Hugo Ball, »Eröffnungs-Manifest, 1. Dada Abend, Zürich, 14. Juli 1916«: »Je ne veux pas de mots inventés par d'autres«, übersetzt von Jean Tain, in: Angela Merte, Karl Riha und Jörgen Schäfer (Hg.), *DADA total. Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder*, Stuttgart: Philipp Reclam, 1994, S. 34: »Ich will keine Worte, die andere erfunden haben.«
- 26 Ibid., S. 34: »Das Wort will ich haben, wo es aufhört und wo es anfängt.«
- 27 Tristan Tzara, »Manifeste Dada 1918«, in: id., *Sept manifestes Dada*, Paris: Pauvert, 1978, S. 359–360; »Manifest Dada 1918 (Gelesen vom Autor am 23. Juni in der »Meise« in Zürich)«, übers. von Hans Jacob, in: *DADA total*, op. cit., S. 35.
- 28 Filippo Tommaso Marinetti, »Le Music-Hall : manifeste futuriste« (1913) und Luigi Russolo »L'Art des bruits. Manifeste futuriste« (1913), in: Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes, proclamations, documents*, Lausanne: L'Âge d'homme, 1973.
- 29 Siehe *Manifestes futuristes russes*, ausgewählt, übersetzt und kommentiert von Léon Robel, Paris: les Éditeurs français réunis, 1972 und RoseLee Goldberg, »Victory over the Sun«, in: id., *Performance Art*, op. cit., S. 34–37.
- 30 *TAV*, S. 30; *TDA*, S. 45.
- 31 »Eigentlich bewähren sich die Formen der surrealistischen Sprache am ehesten im Dialog. [...] Es gibt überhaupt keine Unterhaltung, in der eine solche Störung nicht unterläuft. [...] Der poetische Surrealismus, dem diese Studie gilt, hat sich bisher bemüht, den Dialog in seiner absoluten Wahrheit wiederherzustellen, indem er die beiden Gesprächspartner von ihren Höflichkeitspflichten befreite. [...] Die Worte, die Bilder bieten sich dem, der zuhört, lediglich als Sprungbrett des Geistes an.« André Breton, *Manifeste du surréalisme* [1924], in: id., *Manifestes du surréalisme*, Paris: Gallimard, 2013, S. 46–47, zitiert aus id., *Die Manifeste des Surrealismus*, übers. von Ruth Henry, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1986, S. 33–34.
- 32 Siehe André Breton und Philippe Soupault, »Barrières«, in: id., *Champs magnétiques*, Paris: Gallimard, 1971, S. 61–74. Diese Überlegung verdanken wir Wolfgang Asholts Kommentar des Gedichts und dessen Beispielhaftigkeit im Rahmen seines Vortrags bei einem der Colloques de Cerisy, »Penser la lecture«: »Existe-t-il un »effet retour« herméneutique de l'art sur la vie? Les textes surréalistes d'Aragon et Breton«, 27. Juli 2024.
- 33 Bürger, *Der französische Surrealismus*, op. cit., S. 59 folgende.
- 34 *TAV*, S. 83–84; *TDA*, S. 67–68.
- 35 Herbert Marcuse, *Contre-révolution et révolte*, übersetzt von Didier Coste, Paris: Seuil, 1973; id., *Counterrevolution and Revolt*, Boston: Beacon Press, 1972; id., *Konterrevolution und Revolte*, übers. von Renate und Rolf Wiggershaus, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.
- 36 Herbert Marcuse, *L'Homme unidimensionnel*, übers. von Monique Wittig, Paris: éditions de Minuit, 1968; id., *One-dimensional Man* [1964], New-York/London: Routledge, 1991; id., *Der eindimensionale Mensch*, übersetzt von Alfred Schmidt [1967], München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1988, im Folgenden abgekürzt mit *HUN*, *ODM* und *EDM*.
- 37 Herbert Marcuse, *HUN*, S. 86; *ODM*, S. 64; *EDM*, S. 81: »Vor dieser kulturellen Versöhnung waren Literatur und Kunst wesentlich Entfremdung, hielten den Widerspruch aus und bewahrten ihn.«
- 38 *HUN*, S. 88; *ODM*, S. 67; *EDM*, S. 83: »Trotz aller Demokratisierung und Popularisierung besteht sie in dieser Form fort während des neunzehnten Jahrhunderts und bis ins zwanzigste Jahrhundert hinein.«
- 39 Ibid.
- 40 *HUN*, S. 89; *ODM*, S. 68; *EDM*, S. 84–85.
- 41 *HUN*, S. 88; *ODM*, S. 66; *EDM*, S. 83.
- 42 *HUN*, S. 89; *ODM*, S. 68; *EDM*, S. 85: »Jetzt ist diese Distanziertheit beseitigt – und mit ihr Transzendenz und Anklage«. Der englische Begriff »transgression« auf Deutsch mit »Transzendenz« wiedergegeben.
- 43 *HUN*, S. 90; *ODM*, S. 68; *EDM*, S. 85.
- 44 *HUN*, S. 91; *ODM*, S. 70; *EDM*, S. 86: »Unterhaltung und Lernen sind jedoch keine Gegensätze; Unterhaltung kann die wirksamste Art des Lernens sein.«
- 45 *HUN*, S. 91; *ODM*, S. 69; *EDM*, S. 86: »Der Kampf um dieses Medium oder vielmehr der Kampf dagegen, dass es von der herrschenden Eindimensionalität aufgesogen wird, tritt hervor in den avantgardistischen Versuchen, eine Verfremdung zu schaffen, welche die künstlerische Wahrheit wieder kommunizierbar machen soll.«
- 46 Herbert Marcuse, *Contre-révolution et révolte*, op. cit., S. 131; id., *Counterrevolution and Revolt*, op. cit., S. 101; id., *Konterrevolution und Revolte*, op. cit., S. 120; im Folgenden abgekürzt mit *CRR*, S. 131; *CAR*, S. 101; *KUR*, S. 120: »Zweifelloso gibt es Rebellion im Guerilla-Theater.«

- 47 *CRR*, S. 141–142; *CAR*, S. 111; *KUR*, S. 130:
»Zwischen den beiden Weltkriegen, als der Protest direkt in Aktion umsetzbar und ihr verknüpft schien, als die Zerstörung der ästhetischen Form den in Aktion befindlichen revolutionären Kräften am ehesten zu entsprechen schien, verkündete Antonin Artaud das Programm der Abschaffung der Kunst:
»En finir avec les chefs-d'œuvre.«
- 48 *CRR*, S. 141; *CAR*, S. 111; *KUR*, S. 130.
- 49 Antonin Artaud, »En finir avec les chefs-d'œuvre«, in: id., *Le Théâtre et son double* [1938], Neuauflage Paris: Gallimard, 1964, 1985, S. 128, zitiert aus id., »Schluss mit den Meisterwerken«, in: id., *Das Theater und sein Double*, Frankfurt am Main: Fischer, 1969, S. 88.
- 50 *CRR*, S. 142; *CAR*, S. 112; *KUR*, S. 131.
- 51 *CRR*, S. 142; *CAR*, S. 112; *KUR*, S. 132.
- 52 Marcuse nennt insbesondere *Paradise Now*, eine kollektive und wandernde Inszenierung des *Living Theatre* von Judith Malina und Julian Beck (*KR*, S. 143; *KUR*, S. 113; *KRR*, S. 133). Eine Analyse des Einflusses von Artaud auf die Theateravantgarden des 20. Jahrhunderts und vor allem auf das *Living Theatre* findet sich bei Monique Borie: »Le théâtre des années 1960, l'ère Artaud«, in: Olivier Penot-Lacassagne (Hg.), *Revue des Lettres Modernes*, Bd. 2, *Artaud et les avant-gardes théâtrales*, Paris/Caen: Lettres modernes Minard, 2005, S. 113–137; siehe auch die reflektierte Auseinandersetzung von Peter Brook über die Bedeutung Artauds und des *Living Theatre* in: Peter Brook, *L'Espace vide. Écrits sur le théâtre* [1968], Paris: Seuil, 1977, S. 73–92.
- 53 *TAV*, S. 145; *TDA*, S. 124.
- 54 *TAV*, S. 150; *TDA*, S. 12.
- 55 »Art mimétique et révolution culturelle : Antonin Artaud«, in: *PM*, S. 221 folgende; *PDM*, S. 243 folgende.
- 56 *PM*, S. 216; *PDM*, S. 237.
- 57 Antonin Artaud, »Le théâtre et la culture« [1937], in: id., *Le Théâtre et son double*, op. cit., S. 19–20, zitiert aus »Vorwort: Das Theater und die Kultur«, in: id., *Das Theater und sein Double*, op. cit., S. 15. Hervorhebung des Autors.
- 58 *PM*, S. 227; *PDM*, S. 250.
- 59 Siehe Peter Bürger, *Das Denken des Herrn. Bataille zwischen Hegel und dem Surrealismus. Essays*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992, und id., *Das Verschwinden des Subjekts. Eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.
- 60 Dieser Artikel geht auf ein Lektüreseminar zur *Theorie der Avantgarde* zurück, welches 2023 an der École Normale Supérieure de Lyon stattgefunden hat. Seine Ideen wären ohne die aktive Teilnahme der Student:innen nicht dieselben gewesen. Der Verfasser hat von ihren Anregungen und Arbeiten in hohem Maße profitiert, was insbesondere für Eliott Bernard de Courville, Simon Bongrand und Bénédicte Le Pimpec gilt. Ihnen sei an dieser Stelle herzlich gedankt, ebenso wie Julie Ramos und der Redaktion von *Regards Croisés* für ihre redaktionelle Arbeit.