

# Faschismus und Avantgarde

von Götz Kubitschek

Wer vom Faschismus spricht, darf von der künstlerischen und literarischen Avantgarde nicht schweigen. Es gab in Italien und Deutschland ebenso wie in Frankreich und England Annäherungen und Verschlingungen der neuen Kunst mit der neuen Politik. Diese Feststellung sollte nicht verwundern, seltsam wäre nur das Gegenteil: daß nämlich die Kunst sich selbst revolutioniert und neu erfunden hätte, ohne in Berührung zu geraten mit den politischen Revolutionären, die wiederum eine dezidiert avantgardistische Form der Politik entwarfen.

Das Wort Avantgarde stammt aus dem Militärischen und bezeichnet die kleinen Verbände vor der Truppe: Sie stoßen vor, erlangen Feindberührung, klären kämpfend auf, bleiben dabei sehr beweglich und können sich nie einrichten – denn die Masse des Heeres rückt nach. Das Schicksal jeder Vorhut ist so das Getrieben-Sein. Aber jeder Krieg hat ein Ziel im endlichen Raum, der Vorstoß kommt irgendwann an ein Ende. Wo läge das Ziel für die Kubisten und Surrealisten, die Expressionisten und Situationisten, die Futuristen, Vortizisten, wo für Dada? Was heute vorn ist, ist morgen schon von gestern, und so kann das Ziel einer auf das immer Neueste fixierten Kunst schlechterdings nie dort liegen, wo eine neue politische Kraft ihres hat: in der Herrschaft.

Aber so weit waren die Faschisten noch längst nicht, als die Avantgarde mit ihren Arbeiten die Kunstwelt durcheinanderwirbelte. Genauer gesagt gab es in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg noch keine Bewegung, die als faschistisch beschrieben werden könnte. Aber es gab Künstlerrebellionen gegen die »akademische« Kunstauffassung und die Einbindung der Werke in den bürgerlichen Feierabend. Bereits mit der Veröffentlichung des ersten *Manifests des Futurismus* im März 1909 waren die fünf Charakteristika geprägt, die fortan galten und mit Hilfe derer die Avantgarde von anderen Kunstrichtungen abgegrenzt werden kann: Provokation, Innovation, Autorität, Pathos, Selbstreflexivität. Die Avantgarde provozierte, indem sie sich antibürgerlich gab, grundsätzlich gegen den »guten Geschmack« verstieß, extreme Themen und Formen

Reinhold Grimm/  
Jost Hermand  
(Hrsg.): *Faschismus  
und Avantgarde*,  
Königstein 1980.

wählte und damit schockierte. Sie war innovativ, weil sie die Erwartungsenttäuschung zur Regel machte und sich in ihren Protagonisten ein Wettrennen um den nächsten Coup lieferte. Die Aus- und Abgrenzung im Zeichen solcher Agonalität machte die Avantgarde zu einer autoritären Bewegung: Man war nirgends auf Konsens aus, sondern agierte männlich, hart, aggressiv und arrogant und gegen jeden anderen Entwurf allein schon um der Gegnerschaft willen. Selbst dort, wo Ironie und Witz ins Spiel kamen, blieb die avantgardistische Kunst pathetisch: Man kann ohne Übertreibung von einem kairologischen Bewußtsein sprechen, von einem Sendungsbewußtsein in ein »letztes Gefecht« hinein, aus dem entweder nichts oder aber ein neuer Mensch hervorgehen werde. Diese Feststellung läßt sich noch strapazieren: Weil der vorhandene Mensch überwunden werden mußte, war die Avantgarde dort, wo sie sich mit ihm beschäftigte, nicht naturalistisch, sondern entlarvend oder steigernd, und am liebsten war sie »geometrisch«, also unnatürlich, bauend, planend, zusammensetzend. Dies führte zu der leicht wahrnehmbaren Sperrigkeit und Theoriebedürftigkeit vieler ihrer Kunstprodukte, und mehr als jeder Vorgänger stand der avantgardistische Künstler unter dem Zwang, seine Werke zu vermitteln, zu erklären und sich selbst zu rechtfertigen.

Eine Vielzahl von Manifesten ist Ausdruck dieses Vermittlungs- und Erklärungsdrucks, und das bereits erwähnte *Manifest des Futurismus* von Filippo Tommaso Marinetti (1876–1944) ist außerdem ein gutes Beispiel für die Aggressivität und Ausschließlichkeit, das männliche Pathos und das Gefecht nach allen Seiten. Der Futurist focht naturgemäß vor allem gegen den Ballast der Tradition, gegen die Ewiggestrigen (»Passatisten«) und skeptischen Ausbremsen, zu denen zuvorderst jede Art von Aufklärung, Abwägung, systematischer Ratio und auf Dauer gestelltem Aufbau gehörte. Der Futurismus, so Marinetti, werde den Menschen als riskiertes, auf Ordnung angewiesenes und sich in seiner Existenz als historisch verstehendes Wesen endgültig eliminieren.

Dies schrieb sich auch der junge Faschismus auf die Fahnen: Er war – vor allem nach der Tragödie der »bürgerlichen« Politik durch den Ersten Weltkrieg – ebenfalls auf einen neuen Menschen aus, focht gegen jeden politischen Gegner, schätzte die Gewalt und eignete sich einen die Masse formierenden Stil an. Die Aufzählung der Parallelen zwischen futuristischer und faschistischer Vorstellung endet jedoch an einem entscheidenden Punkt: Wo die künstlerische Avantgarde die Steigerung ihres programmatischen Taktes immer weiter treiben mußte, kam der politische Faschismus spätestens dort an ein Ende des Vorstoßes, wo er seine Macht zu etablieren hatte: Sein Ziel war es, die Auflösungstendenzen der Moderne zu beenden und die Gesellschaft vollständig zu integrieren – unter Einschluß der Avantgarde, die im selben Moment aufhört, Avantgarde zu sein.

Es ist interessant, daß sich der Futurismus diesem Schicksal sehenden Auges fügte, zwar nicht als Gesamtbewegung, jedoch in der entscheidenden Persönlichkeit Marinettis. Till Röcke hat vor einem Jahr in einem *Sezession*-Beitrag die Frage erörtert, ob der Futurismus – die Kunstform – nun ein Trabant des Faschismus – der Politik – war oder aber dessen Kraftquell. Da der Futurismus unter allen Umständen Anti-Stillstandspolitik betreiben wollte, und zwar global ausgerichtet, habe er den Nationalstaat als eine Art Individuen-Beschleuniger betrachtet, dessen Form selbstredend der Überwindung anheimfallen würde, wenn das »mechanische Nomadentum« erst einmal die Lebenswirklichkeit bestimmte.

Es gibt einen berühmten Beleg für die Annahme, daß Faschismus und Avantgarde dort sehr eng beieinander waren, wo es mehr um die Idee und weniger um den politischen Dauerzustand ging: Der schillernde *décadent* Gabriele D'Annunzio (1863–1938) besetzte nach dem Ersten Weltkrieg 1919 im Handstreich die adriatische Hafenstadt Fiume für Italien und stellte sie unter seine anarchisch-orgiastische Herrschaft. Sie dauerte nur ein gutes Jahr, weil D'Annunzio über der Ausgestaltung seiner profaschistischen Idee die Verwaltung und die Etablierung vernachlässigte. Aber Dauer war auch gar nicht sein Bestreben: Vielmehr setzte er seine avantgardistischen Vorstellungen von geometrischer Formation und sinnfreier, jedoch aufpeitschender Rhetorik in die Tat um – stilbildend für die Schwarzhemden und die Massenchoreographien der Faschisten diesseits und jenseits der Alpen.

Karlheinz Weißmann:  
*Faschismus. Eine  
Klarstellung*,  
Schnellroda 2009.

Till Röcke:  
*Zertrümmerung –  
100 Jahre Futurismus*,  
in: *Sezession* 28,  
Schnellroda 2009.

D'Annunzio bekannte sich selbst nie zum Faschismus und war nur auf dem Feld der politischen Inszenierung und Gestik ein Avantgardist, als Schriftsteller aber ein Vertreter des heute überladen wirkenden *Fin de siècle*. Er gab in seinen Romanen dem Überdruß und der Dekadenz – und damit einem Teil seiner selbst – eine Stimme und ist deshalb dem wichtigsten Vertreter der französischen literarischen Kollaboration näher als den Futuristen: Der radikale Faschist Pierre Drieu la Rochelle (1893–1945) hielt das Erlahmen der europäischen und speziell der französischen Kultur und Gesellschaft des ausgehenden 19. Jahrhunderts für eine schwer heilbare Krankheit, und weil er selbst von ihr so sehr befallen war, untersuchte er auch aus Motiven der Selbstrettung ihre Symptome, die Auflösungstendenzen der Moderne im kleinen und großen Maßstab.

Programmatisch wichtig ist Drieu la Rochelles Roman *Die Unzulänglichen* (frz. *Gilles*) von 1939. Wenn Drieu la Rochelle bis etwa 1925 als Schriftsteller avantgardistisch experimentierte, so ist *Die Unzulänglichen* in Komposition und Sprache ein traditioneller Entwicklungsroman, der unterschiedliche Lebensentwürfe in einer dekadenten, als brüchig empfundenen Zeit durchspielt. Die Hinwendung zur konventionellen Form samt politischer, brisanter Botschaft ist ein Hinweis auf die Verschiebung des Schwerpunkts: Die experimentellen Formen der Avantgarde sind nicht eingängig, nicht breit kompatibel, sondern sperrig, und so zwar für die Irritation, nicht jedoch für die komplexe Darstellung einer Entwicklungsgeschichte, eines Lehrstücks zu gebrauchen. Und ein solches sind *Die Unzulänglichen*, deren Hauptfigur letztlich bei einer eurofaschistischen Kampfgemeinschaft im Spanischen Bürgerkrieg ankommt. Mit diesem Weg rechtfertigte Drieu la Rochelle seine eigene, umfassende Kollaboration, die er nie als gegen Frankreich gerichtet verstanden haben wollte: In seiner posthum veröffentlichten »Verteidigungsrede eines Kollaborateurs« betont er, »immer Nationalist und Internationalist zugleich« gewesen zu sein.

Drieu la Rochelle entzog sich seiner Aburteilung durch ein Gericht und beging im März 1945 Selbstmord. Er tat dies auch unter dem Eindruck des vollstreckten Todesurteils gegen Robert Brasillach (1909–1945), der noch viel stärker als sein älterer Kollege die große Geste als exemplarisch lehrreiches Mittel der Politik beschrieb und den faschistischen Stil an sich dem grauen Alltag der parlamentarischen Demokratie entgegenstellte. Einig waren sich beide aber in dem Wunsch nach Kohärenz, nach ideologischer Sinnggebung, die dem einzelnen die Last der Selbststiftung dieses Lebenssinns abnehmen würde. Der Faschismus geriet an dieser Stelle folgerichtig zu einer Art überdimensionierter Medizin, und die der Verarztung vorausgehenden Schilderungen der Krankheitsbilder nehmen einen großen Teil der französischen radikalfaschistischen Literatur ein. In diesen Zusammenhang gehört auch der von einem übergreifenden Ekel und einem immer wieder ausbrechenden avantgardistischen Trieb befallene Louis-Ferdinand Céline (1894–1961). Viele seiner auch antisemitischen Pamphlete sind surrealistische Entladungen, seine Sprach- und Stilneuerungen strahlen bis heute aus. Als Avantgardist zeigte er sich dort, wo er ganz bewußt jede Grenze des guten Geschmacks, der politischen Vernunft und selbst der literarischen Qualität unterschritt, um zu provozieren – ein Vorgehen, das man bei Drieu la Rochelle und den anderen Kollaborateuren vergeblich sucht. Dazu paßt, daß Céline nicht mit den nationalsozialistischen Besatzern offiziell kollaborierte, sondern mit einzelnen Schriftstellern (etwa Ernst Jünger) und Künstlern (Arno Breker) in Berührung kam. Er war nicht kulturpolitisch aktiv wie etwa Drieu la Rochelle, Brasillach, Lucien Rebatet (1903–1972) oder Bertrand de Jouvenel (1903–1987), sondern zeitlebens unabhängig als praktizierender Arzt.

Dieser Tätigkeit ging auch jener bedeutendste deutsche Lyriker des 20. Jahrhunderts nach, der sich kurz, aber heftig für den zur Macht gelangten Nationalsozialismus engagierte: Gottfried Benn praktizierte bis zu seinem Tod als Arzt und auch er blieb stilistisch und als Sprachschöpfer stets unkonventionell, schöpferisch, geometrisch im oben angesprochenen Sinn. Er debütierte mit schockierenden expressionistischen Gedichten und bot sich bis Ende 1934 als Vollstrecker einer neuen Politik dem von ihm gefeierten neuen Staat an. Benns kurzes, aber heftiges Wirken innerhalb der Reichsschrifttumskammer ist bis ins Detail ausgeleuchtet, er brach es

Margarete Zimmermann:  
*Die Literatur des  
französischen Faschismus.  
Untersuchung zum  
Werk Pierre Drieu la  
Rochelles, 1917–1942,*  
München 1979.

Günter Maschke:  
*Die schöne Geste des  
Untergangs,* in: ders.:  
*Das bewaffnete Wort,*  
Wien und Leipzig 1997.

ab, nachdem er den jede Avantgarde zerdrückenden Stabilisierungsprozeß des Dritten Reiches durchschaute. Seine Essays *Kunst und Staat* oder *Der neue Staat und die Intellektuellen*, seine Rede auf Stefan George und jene auf Marinetti mußten den Machthabern wie eine unverbesserliche Provokation vorkommen: Denn das Volk würde mit den Bennschen »Reibungsflächen«, seinem dorischen »Formwillen« und den expressionistischen »Ausdruckswelten« nichts anzufangen wissen, sondern in seinen intellektuelleren Teilen allenfalls in Verwirrung geraten. Was sich Benn von der formfordernden Erziehung des Menschengeschlechts versprach, ist an anderer Stelle ausgeführt (*Sezession* 14). Darüber hinaus war es vielleicht die jedem D'Annunzio und jedem Drieu la Rochelle abgehende Elendserfahrung als Amtsarzt (Benn) und als Spezialist für Seuchen in den Kolonien (Céline), die jeweils einen Rückfall in den traditionellen, überkommenen, literarischen Ton verhinderte – und gleichermaßen die Hoffnung nährte, daß dieses Massen-Elend durch den kalt konstruierten Stil des Faschismus beendet werden könnte.

Daß Benn sich mit seinem politischen Engagement geradezu verirrt, steht außer Frage: Er hat zeit seines Lebens die Autonomie des Künstlers und sein Doppelleben als Kunstschöpfer auf der einen und gesellschaftlicher Normalbürger auf der anderen Seite gegen jede Vereinnahmung verteidigt, und etwa Johannes R. Becher für dessen sozialistisches Engagement scharf angegriffen. Ganz im Gegensatz dazu trat ein anderer Lyriker, der innerhalb der Moderne neben Benn seinesgleichen sucht, bewußt in den Dienst der gesellschaftlichen Veränderung: Ezra Pound (1885–1972) bekannte sich stets zu jenen Richtungen der Avantgarde, die eine Trennung zwischen »Kunst« und »Leben« aufzuheben bestrebt waren. Seine *Cantos* etwa sind Montage-Gedichte, die alle Aspekte des modernen Lebens und der Geschichte integrieren und auf eine bestimmte weltanschauliche Richtung hin verdichten. Gegenstand ausufernder Untersuchungen sind seine *Usura-Cantos*, in denen er gegen den Zins, den Wucher (lat. *usura*) anschrieb und sich als Anhänger der Freigeld-Lehre Silvio Gesells offenbarte.

Ezra Pound, der im faschistischen Italien Mussolinis und in der Nähe der Macht lebte, sah neben dem skurril anmutenden Kampf gegen den Wucher vor allem eine wichtige Aufgabe: die erneute Anerkennung des Künstlers durch die Gesellschaft. Er träumte von einer wirklichen Herrschaft der Kunst und war überzeugt, daß der Faschismus mehr als andere Systeme die Künstler schätzte und würdigte. Pound hielt Mussolini für einen politischen Künstler und sah etwa in der Massenformung eine Inspiration durch avantgardistische Strömungen. Außerdem hatte er sich mit dem Futurismus in seiner Londoner Zeit früh und auf besondere Weise fruchtbar auseinandergesetzt: Inspiriert von Marinettis Auftritten und seinem neuen Stil der lauten Weltanschauungskunst hatte Pound gemeinsam mit Percy Wyndham Lewis und Henri Gaudier-Brzeska die eigentümliche Kunstform des Vortizismus entwickelt (siehe Bildteil). Neben der vom italienisch-romanischen Futurismus deutlich unterschiedenen, intensiven Kunst der Vortizisten ist vor allem erhellend, wer sich um diesen avantgardistischen Knotenpunkt sammelte. In der Gruppenzeitschrift *Blast* veröffentlichte unter anderem der Lyriker T.S. Eliot (1888–1965) erste Gedichte. Pound redigierte später dessen Langgedicht *The Waste Land* (dt. *Das öde Land*), das als eine der zentralen Dichtungen der Moderne gilt. Eliot sympathisierte zwischen den Kriegen ebenso mit dem Faschismus und dem Nationalsozialismus wie William Butler Yeats (1865–1939), der den irischen Nationalismus und seine faschistische Variante in Gestalt von General O'Duffy und dessen Blauhemden unterstützte und sogar Marschlieder für diese Bewegung verfaßte. Und zuletzt ist D.H. Lawrence zu nennen, dessen antidemokratisch-elitäre Einstellung und Macht-Philosophie einen deutlich wahrnehmbaren Niederschlag in seinem literarischen Schaffen fanden.

Was diese fünf Größen der angelsächsischen Literatur – Yeats erhielt 1923, Eliot 1948 den Nobelpreis – in Sympathie zum Faschismus brachte, ist oben angedeutet. Er stellte sich überhaupt bis weit in die zwanziger Jahre hinein nicht als totalitäre – und das heißt immer: ausgrenzende und ausmerzende – Bedrohung dar, sondern als attraktive Alternative zur (gescheiterten) Demokratie: attraktiv jedenfalls für Künstler aufgrund seines hierarchischen Ordnungsentwurfs und annehmbar, weil er im Gegensatz zum russischen Bolschewismus den Massenmord noch nicht begangen hatte.

Götz Kubitschek: *Gottfried Benn – Versuch über einen Faschisten*, in: *Sezession* 14, Oktober 2006.

Till Kinzel: *Autorenportrait Ezra Pound*, in: *Sezession* 19, Schnellroda 2007.

Karin Orchard (Hrsg.): *Blast. Vortizismus – Die erste Avantgarde in England 1914–1918*, Hannover 1996.