

**INTERREGIONALITÄT
UND
INTERMEDIALITÄT
DER
AVANTGARDE
IN DEN NACHFOLGESTAATEN
DER MONARCHIE**



**Internationale Tagung
Budapest 29.-30. April 2004
Abstracts**

IMRE JÓZSEF BALÁZS (Babes–Bolyai University, Cluj)
Multi-Level Discourse in György Szántó's Prose in the 1920's

György Szántó was born in Vágújhely, today belonging to Slovakia. In the first two decades of the 20th century, he lived in several regions of the former Monarchy: in Vienna, in Budapest, in Kolozsvár, in Arad and so on. He was to become a promising expressionist painter when he gradually lost his sight, after an injury suffered during the first world war. In the 1920's, living in Arad (Romania), being blind already, he began experimenting with different artistic genres, mixing visual and auditive effects with literary discourse. As the editor of the avant-garde review *Periszkop* (1925–1926) he tried to broaden the horizons of art with other, formerly neglected fields (sports, mass culture etc.). Into his novel *Sebastianus útja elvégeztetett* [The End of Sebastianus's Way, 1924] he included several pieces of his paintings and also some of his poems, integrating them into the lives of the protagonists. The discourse of the novel can be considered thus a sort of multi-level discourse, besides these effects showing also elements of literary expressionism. The book presents the artistic quest of a painter, but also an erotic quest of the main characters, who seek for the experience of different cultures through all possible „methods”. One of the central issues of the novel is to create a Hall of Arts where sculptures, paintings, theatre, music, dance and literary events are at home at the same time, integrated into the culture of the masses. Szántó deals in fact with the problem of „Gesamtkunstwerk”, and the possibilities of merging mass culture and avant-garde art in the specific approach of the 1920's.



PÁL DERÉKY (Universität Wien)
Konzepte der ungarischen literarischen und künstlerischen Avantgarde am Beispiel der Zeitschrift *Út* in Novi Sad (1922-1925)

Bis zur Auflösung der Österreichisch-Ungarischen Monarchie war im Königreich Ungarn einzig Budapest ein Zentrum der ungarischen Avantgardeliteratur und -kunst. Der Kreis um die Zeitschriften *A Tett* ([Die Tat] Budapest, 1915-1916) und *Ma* ([Heute] 1916-1919 in Budapest, 1920-1925 in Wien) von Lajos Kassák zogen junge Talente aus allen Teilen des Landes in die Hauptstadt. Aladár Komját, János Mácza und Ödön Mihályi kamen aus der Gegend um Kaschau, Róbert Reiter aus dem Banat, Mátyás György, László Moholy-Nagy und Ervin Sinkó aus der Woiwodina. Nach dem Fall der Ungarischen Räterepublik in August 1919 zerstreuten sie sich in alle Winde. Kassák und sein Kreis ließen sich für etliche Jahre in Wien nieder, Moholy-Nagy und viele seiner KünstlerkollegInnen fanden in Berlin und am Bauhaus Zuflucht, einige haben sich für Paris oder Moskau entschieden. Reiter verbrachte einige Jahre in Wien und kehrte nach Temeschwar im Königreich Rumänien zurück, Mátyás György ins Königreich der Serben, Kroaten und Slowenen (Kraljevina SHS), János Mácza nach Ko_ice in Slowenien. Die Avantgarde-Zeitschrift *Út* wurde 1922 auch von Umsiedlern gegründet, die allerdings aus einem ganz speziellen, kurzlebigen Land nach Novi Sad kamen, aus dem Serbisch-Ungarischen Republik Baranja-Baja (existierte vom Mitte 1918 bis Anfang 1922 und wurde anschließend Ungarn angegliedert). Die Gründungsredakteure von *Út* hatten nicht nur Erfahrungen im Management von Avantgarde-Projekten mitgebracht, sondern verstanden es auch, ein äußerst wohl funktionierendes Netzwerk internationaler Beziehungen aufrecht zu erhalten: Zur Zagreber (nach 1923 Belgrader) Zenit-Gruppe, zum Kassák-Kreis und zu ihren Konkurrenzblättern um *Akasztott Ember* (Der Gehenkte) und *Ék* (Keil) in Wien, sowie zu den Bauhäuslern. Auch Kontakte zu ungarischen Avantgarde-Kreisen in Rumänien

lassen sich belegen. Diese – teilweise einander ausschließende – Orientierungen am Aktivismus, Dadaismus und Konstruktivismus haben tiefe Spuren in den (heute bekannten) sechs Heften der Zeitschrift hinterlassen und verleihen *Út* ein höchst internationales und multikulturelles Aussehen. Trotz ihrer relativen Kurzlebigkeit und ihrer relativ geringen Verbreitung haben der Architekt Farkas Molnár; der Tänzer, Schauspieler und Bühnentheoretiker Andor Weininger und andere Verfasser aus dem Bauhaus ihr Manifest zum Konstruktivismus in *Út* – und nur dort – veröffentlicht (K.U.R.I. = konstruktiv-utilitär-rationell-international) und auch darüber hinaus bietet die Zeitschrift manche Überraschung. Es soll eine kurze Darstellung dieses faszinierenden Gesamtkunstwerks versucht werden.



MARINA DMITRIEVA (Universität Leipzig)

Die ukrainischen Zeitschriften *Signal in die Zukunft* und *Die neue Generation* im Netzwerk der Avantgarden

Die beiden Periodika der ukrainischen Avantgarde – der Almanach *Signal in die Zukunft* (1922) und die Zeitschrift der „linken Kunstformation“ *Nova Generazija* (1927-1930) werden nur selten in das Kanon der europäischen Moderne aufgenommen. Dabei war die Positionierung im Netzwerk der internationalen Avantgarde und die Kulturtransferfunktion das Hauptanliegen der ukrainischen „Panfuturisten-Destruktivistischen“. Diese Literatur- und Kunstzeitschriften standen nicht nur im engen Kontakt mit anderen Medienträgern der Avantgarde wie etwa dem Prager *Devestil* oder dem polnischen *Blok* und zu den Zentren der Moderne wie Bauhaus. Sie wurden zum Forum für programmatische Auseinandersetzung mit der Theorie der modernen Kunst.



BERNHARD FETZ (Österreichisches Literaturarchiv)

Béla Balázs: Dichter, Theoretiker, Ungar, Deutscher, und Jude

„Ich bin ein ungarischer Dichter, der seit zwanzig Jahren deutscher Schriftsteller ist“, schrieb Béla Balázs 1940 im Moskauer Exil, als er mit der Abfassung seiner Kindheits- und Jugenderinnerungen unter dem Titel *Die Jugend eines Träumers* begann. Aufgewachsen als Sohn eines assimilierten jüdischen Gymnasiallehrers und einer aus Ostpreußen stammenden Lehrerin in Szeged und in einem kleinen Dorf in den Karpaten, ist Balázs zeitlebens ein Wanderer zwischen den Welten: Als Emigrant, der 1919 Budapest in Richtung Wien verlässt, um dort als Schriftsteller und Feuilletonist zu arbeiten; aber vor allem als einer der ersten Filmkritiker, dessen programmatische Arbeiten in der Wiener Zeitung *Der Tag* ab 1921 in der Rubrik *Der Filmreporter* erscheinen. Als einer der frühesten Filmtheoretiker, der ab 1926 in Berlin mit seinen Schriften zum Film, mit seinen Drehbuchentwürfen, seiner praktischen Filmarbeit (er arbeitete gemeinsam mit Leni Riefenstahl am 1932 fertig gestellten Film *Das blaue Licht*) und seinen beiden Büchern zum Stummfilm *Der sichtbare Mensch* (1924) und zum Tonfilm *Der Geist des Films* (1930) entscheidend zur Diskussion um das neue Medium beiträgt, wobei sich zwei zentrale Fragen stellen: Ist der Film eine von der Literatur und anderen Künsten abgegrenzte und abgrenzbare eigene Kunstform? Und: Gibt es eine Sprache des Films, die sich von anderen Sprachen in wesentlichen Punkten unterscheidet? Politisch ist Balázs ein kommunistischer Romantiker; zweimal, im Dezember 1918 und im Sommer 1931,

war er der Kommunistischen Partei beigetreten, ohne jemals ein Parteigänger des politischen Rigorismus zu sein und ohne sich jemals einem wie auch immer gearteten sozialistischen Realismus verpflichtet zu fühlen. Davon zeugt seine Differenz zu Georg Lukács, der Balázs 1918 sogar eine eigene Studie gewidmet hatte (Béla Balázs und die, die ihn nicht mögen). Béla Balázs arbeitete als Theoretiker wie als Schriftsteller an der Ausformulierung eines Dazwischen, eines „anderen Zustands“, eines Schwebezustands, der Nähe und Distanz, Heimat und Exil, Fremdheit und Vertrautheit vermittelt. Robert Musil hat ausgehend von *Der sichtbare Mensch* in einem mit Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen zu einer Dramaturgie des Films übertitelten Aufsatz von 1925 die spezifische Syntheseleistung des Films hervorgehoben. Zum Begriff des „anderen Zustands“ heißt es hier: „[...] und im Bilde dieser Welt gibt es weder Maß noch Genauigkeit, weder Zweck noch Ursache, gut und böse fallen einfach weg [...] und an Stelle all dieser Beziehungen tritt ein geheimnisvolles schwellendes und ebbendes Zusammenfließen unseres Wesens mit dem der Dinge und der Menschen.“ (Robert Musil: *Gesammelte Werke. Bd II. Prosa und Stücke [...] Essays und Reden*. Reinbek 2000. S. 1144) Für Balázs ist dieses Zusammenfließen im Begriff der „Physiognomie“, wie sie die Kamera ins Bild bringt, gefasst: „Physiognomie ist nicht nur eine objektive Gegebenheit, sondern zugleich unsere Beziehung zu ihr. Eine Synthese.“ (*Der Geist des Films*. Frankfurt am Main 2001. S. 30). Der Film könnte eine „historische Mission“ der Kunst erfüllen: Die Überwindung des „grauenhaften Dualismus, der zwischen dem Gedanken, der rein philosophischen Spekulation, und dem Gefühl, der Emotion besteht“. (ebd. S. 74) Der Vortrag verfolgt die Dialektik von Fragmentarisierung und Synthesebildungen bei Balázs: die lebensgeschichtliche Erfahrung des Exils wird literarisch vermittelt durch Balázs' literarische Apologie des Wanderers und Reisenden, durch die Hinwendung zu volksnahen Genres wie Lied und Märchen. Und gerade die Fragmentierung der Wirklichkeit im Film kann Ganzheit hervor bringen, die für Balázs keine politische These, sondern einen offenen Prozess darstellt, der Zuschauer und Bild zu einem neuen Anderen verschmilzt.



ROLAND INNERHOFER (Universität Wien)

Entgrenzung der Künste und ästhetische Performanz in der Avantgarde

Die Aktivitäten der italienischen Futuristen zu Beginn des 20. Jahrhunderts sprengten die Grenzen zwischen Literatur, bildender Kunst und Musik (Laut- und Plakatgedichte, Typographie, Collage, Assemblage, *pubblicità parolibera*). Zugleich wurde in den *serate futuriste* die Repräsentationsfunktion der Kunst durch performative Akte ersetzt; man orientierte sich an Vorbildern des Kabarets und des Varietés und schuf eine Ästhetik des Spektakels, in der sich akustische und visuelle Medien zu einer Einheit verbanden (Stimme, Schlaginstrumente, bruitistische Maschinen – Kostüme, Masken, Choreographie). Die Techniken der Simultaneität, der Montage und Demontage unterspülten dabei die massiven ideologischen Fundamente der italienischen Futuristen. Indiz dafür ist, dass etwa deutsche (Stramm, Schwitters u.a) oder rumänische - französisch schreibende – (Tzara, Janko) Avantgardisten an die Techniken eines Marinetti anknüpfen konnten, ohne seine prononciert nationalistischen und martialischen Intentionen zur Kenntnis zu nehmen. Nichtsdestotrotz stellt sich die Frage, ob sich in den ästhetischen Verfahren der scharfen Schnitte und harten Fügungen, der Explosion, Splitterung und Kristallisation, in der seriellen Produktion und in der Utopie eines technikverwachsenen Körpers nicht ein Kult der Kälte und Aggression manifestiert, der die historische Signatur der europäischen Vorkriegssituation trägt.



BERNARDICA KATUSIC (Universität Wien)

Die Photographie als literarische Ausdrucksweise

Die Photographie als literarische Ausdrucksweise Im Kontext der postmodernen Kultur und Literatur sind die Phänomene der Intertextualität und der Intermedialität, die durch Resemantisierungen und Reaktualisierungen synchroner und diachroner Texte, Gattungen und Medien gekennzeichnet sind, die dominierende ästhetische Ausdrucksweise. Um die Rätselhaftigkeit und die Komplexität der Realität adäquat zu enthüllen arbeitet die postmoderne Poetik von Exhaustion (Barth) und Replenishment (Barth) gleichzeitig mit verschiedenen Text-, Gattungs- und Medienarten. Die Photographie ist ein Medium, dessen Referent nicht von der gleichen Art ist, wie das der anderen Darstellungssysteme (Barthes), ein Medium, das nicht auf die möglicherweise reale Sache (Barthes), sondern auf die notwendig reale Sache (Barthes) verweist. Da das Photographieren als ein Prozess zu fassen ist, der nach den Gesetzen der Wahrheit und Glaubwürdigkeit des Realen funktioniert, beeinflusst oft das literarische Verfahren. In der anregenden Studie *La chambre claire. Note sur la photographie* notierte R. Barthes, dass sich eine bestimmte Photographie nie von ihrem Bezugsobjekt (Referent; von dem, was sie darstellt) unterscheidet. Nach dem Kontingenzprinzip beglaubigt das Kameraauge einen bestimmten Fragmentausschnitt, einen Gegenstand, eine Person oder ein Vorkommnis, das auf einen neuen Kontext, auf eine neue Ganzheit und Allgemeinheit anspielt. Das aufgenommene Bild ist mit einem Korsett (Barthes) oder einer Maske (Barthes) identisch, es ist eine inszenierte und ausgesuchte Pose, die imstande ist, das Imaginäre hervorzurufen. Die fotografische Aufzeichnung, die auf der Opposition zwischen Teil und Ganzheit, Fall und Zufall, Sterblichem und Unsterblichem, Realität und Illusion beruht, operiert wie die literarische Aufzeichnung mit den metaphorischen Verfahren des Fiktiven, woraus die luziden intermedialen und intertextuellen Relationen hervorgehen. In meinem Vortrag möchte ich präsentieren, wie die Photographie in der rezenten kroatischen Literatur angewendet wird. Ich werde in der aktuellen literarischen Produktion anhand der Texte von Drakuliæ, Jerkoviæ, Vrkljan und Èorak zwei Aspekte von der Photographie- Literatur-Beziehungen unterscheiden: die Photographie als ein Familienritual oder als ein soziales Protokoll und Photographie als eine abenteuerliche Maske oder als ein imaginäres Korsett.



ZOLTÁN KÉKESI (ELTE Budapest)

„Materialempfinden“ und „Lichtschreiben“ – Zur Kállai-Moholy-Nagy-Auseinandersetzung

In seinem 1927 veröffentlichten Aufsatz, einem wichtigen Beitrag zur Mediendiskussion der 20er Jahre, versuchte Ern_ Kállai den Unterschied zwischen *Malerei und Fotografie* auf Grund ihrer „materiellen“ Unterschiede zu erörtern. Es ist das Eigenartige an seiner Untersuchung, daß diese konstante Streitfrage moderner Kunsttheorie hier nicht mehr darstellungsethisch gestellt, sondern unter dem Gesichtspunkt medial verstandener Unterschiede beantwortet ist. Im Mittelpunkt Kállais Theorie stand der Begriff der malerischen Faktur, d. h. der künstlerisch bearbeiteten Materialschicht des Bildes, die dem Betrachter – im Gegensatz zur „Licht“- oder „materiallosen“ Faktur der Fotografie – eine

sinnlich unmittelbare Erfahrung bietet. Betonte Kállai den Vorrang unmittelbarer sinnlicher Erfahrungsfülle, so plädierte in seiner Antwort László Moholy-Nagy für eine Wahrnehmung, die durch Techniken „optischer Gestaltung“ vermittelt ist, und eine Erfahrungswelt eröffnet, die nur medial zugänglich ist. Der in der Zeitschrift *i10* geführten Diskussion haben sich mehrere angeschlossen (u. a. Kandinskij und Kassák); mein Vortrag folgt in erster Linie der Auseinandersetzung der beiden wohl wichtigsten Debatter, Kállai Ern_ und Moholy-Nagy László. Unter Einbeziehung ihrer zeitlich nah entstandenen theoretischen Schriften versuche ich die kunst- und medientheoretischen Unterschiede, wie auch die anthropologischen Implikationen ihrer Positionen aufzuzeigen.



WOLFGANG MÜLLER-FUNK (Universität Wien)

Avantgarde und Moderne. Der österreichische Sonderfall

Romantik und Avantgarde lassen sich als historisch- kulturelle Verlaufsformen begreifen, die die traditionellen Segmente und Sektoren „stratifikatorischer“ Gesellschaften überschreiten und die nur in einer transdisziplinären Forschung angemessen zu erfassen sind. Das Zusammenspiel verschiedener Disziplinen wie Philosophie, Literaturwissenschaft, Kunstgeschichte oder Geistesgeschichte lässt sich allein schon unter die Formel der Kulturwissenschaft bringen. Die viel beschworene kulturelle Wende in den Geisteswissenschaften präferiert indes auf einen prinzipiell verschobenen Blickwinkel. Sie zielt auf die Analyse von Formen der Inszenierung, auf die Erfassung spezifischer, d.h. je nach kulturellem Kontext variierender medialer Verfassungen und Ausstattungen (nach ihrer technischen wie nach ihrer symbolischen Seite) sowie auf den Aspekt der Konstruktion von Wirklichkeit durch die „symbolischen Formen“ (Ernst Cassirer) in einer Kultur. Insofern begreift eine kulturwissenschaftliche Sichtung – getreu der Formel von T. S. Eliot – Avantgarde nicht nur als geistiges Konstrukt, sondern auch als einen innovativen Entwurf und ein provokantes Drehbuch für einen neuen *whole way of life*.

Vor diesem Hintergrund sticht die Auffälligkeit und das Skandalträchtige des „klassischen Avantgardismus“, wie sie uns Dadaismus, italienischer Futurismus, französischer Surrealismus oder auch der deutsche Expressionismus (und danach auch der abstrakte Expressionismus und die *pop art* in den USA) vorgeführt haben, ins Auge: die Vorliebe für das Selbst- Inszenatorische und Demonstrative, das ohne die Eigenlogik entsprechender Medien und für mediale Effekte „offene“ Institutionen mit Aufführungscharakter (Galerien, Ausstellungen) undenkbar ist. Mit und in der Avantgarde ist der Künstler wenigstens nach einer Seite hin immer schon Medienkünstler. Vor diesem Hintergrund gewinnt die alte Formel von der Einheit von Kunst und Leben, wie sie die Jenaer Frühromantik zum Programm erhoben hat, eine mediale Bedeutung: als Selbstinszenierung und Selbstfeier der eigenen Person, als Instrument des Tabubruchs und des Skandals, und als komisch pathetischer Verweis auf den Ernst hinter dem Spiel, in der es immer um ein Phänomen geht, das für die Medialität generell von Belang ist: die Erzeugung von Aufmerksamkeit.

Die Bedingung der Möglichkeit von Avantgarden ist, wie eingangs erwähnt, generell mit dem Paradigma des Fortschritts als einer kollektiven großen Erzählung verbunden.

Dies lässt sich aber im Hinblick auf einen kulturellen Materialismus hin präzisieren. Avantgarde kann auch als eine spezifische Reaktionsform auf neue Technologie und auf den medialen Wandel verstanden werden: So ist das romantische, protoavantgardistische Projekt, in der die literarischer Zeitschrift als Medium eine so prominente Rolle spielt, an die Phänomene wie Alphabetisierung, Aufschreibesysteme und die Entstehung einer

gesellschaftlichen Öffentlichkeit geknüpft, die im Roman einerseits (mit dem die Romantik in einem etymologischen Korrespondenzverhältnis steht), in der Zeitung (aus der die Literatur des 19. Jahrhunderts ihre *novellae*, ihre Neuigkeiten bezieht) andererseits ihren spezifischen Ausdruck finden.

Im Falle der klassischen Avantgarden des 20. Jahrhunderts ist an die neuen Medien wie Film, Radio und Photographie, wie sie Walter Benjamin und Rudolf Arnheim analysiert haben, und die dadurch bedingten Möglichkeiten zu denken, die ganz neue Verschaltungen von Wort, Schrift, Bild und Musik ermöglichen. Avantgarde heißt auch: mit den neuen medialen Möglichkeiten, die eine Gesellschaft zur Verfügung stellt, zu experimentieren, ihre symbolischen Möglichkeiten zu erproben und damit – entgegen der eigenen „revolutionären“ Intention und Impulsen – einen systemimmanenten Beitrag zur symbolischen Aneignung des technisch-symbolisch Neuen zu leisten. Der heutige Strukturwandel kommunikativer und ästhetischer Medien, der zu neuen post-avantgardistischen Strömungen geführt hat, lässt die vorangegangenen avantgardistischen Strömungen mitsamt ihrer eigentümlichen Kombination von Einverständnis und prinzipiellem Einspruch, in einem neuen Licht erscheinen. Deutlich auch, dass zwischen dem juvenilen Eskapismus der Avantgardismus und den medial inszenierten Aufmerksamkeits-Potlatch der Popkulturen spätestens seit den 60er Jahren ein auffälliger struktureller Zusammenhang besteht. Im Falle von Gruppen wie z.B. *The Doors*, *Velvet Underground* oder *Black Sabbath* lassen sich diese Bezüge auch inhaltlich und geistesgeschichtlich aufweisen. Generell kann man sagen, dass die Pop-Kultur unserer Tage die Mechanismen, die die Avantgarde kulturell in Erscheinung treten ließe, massenwirksam in Szene gesetzt hat.

Sieht man von der angelsächsischen Welt und der ihr eigentümlichen Verspätung des Avantgardismus ab, dann ist das Entstehen von modernen Avantgarden an eine weitere kulturelle Bedingung geknüpft, die sie zugleich verstärkt: die Entstehung moderner Nationalstaaten. Die deutsche Romantik ist in diesem Zusammenhang als eine Protoavantgarde zu verstehen, die deutsche Literatur und Kunst zum einen europäisch – gegenüber den älteren englischen, französischen und spanischen Vorbildern – profilieren und sie sich zugleich im nationalen Maßstab als gültige Form nicht nur ästhetischer Modernität etablieren will. Vor diesem Hintergrund ist die das Beispiel Österreich illustrativ. Während sich nämlich in allen Kronländern und späteren Nachfolgestaaten bereits vor 1918 *in nuce* moderne Avantgarde-Bewegungen etablieren, die den ästhetischen *elan vital* oftmals mit national- oder sozialrevolutionärem Gestus verbinden, hat im österreichischen Kernland die kulturelle Energie offenkundig nicht ausgereicht, eine solche Avantgarde, d.h. eine exponierte Gruppe mit eigenem Manifestcharakter, eigenen Medien und eigenem subversivem Netzwerk hervorzubringen. Hermann Bahr, der Franz Blei oder der junge Stefan Zweig waren Kompilatoren der symbolistischen und expressionistischen Avantgarden in Paris oder Berlin, aber keineswegs programmatische Verkünder eines ästhetisch revolutionären Programms, das die Ambitionen einer jungen Nation im historischen Aufbruch spiegelt. Dieses Fehlen einer eigenen Avantgarde führt *ex negativo* vor Augen, dass ideelle und mediale Faktoren für das Aufkommen von Avantgarde-Bewegungen notwendige, aber nicht hinreichende Bedingungen sind: Was Wien und dem deutsch-österreichischen Raum ganz offenkundig abging, war eine durchschlagende nationale Rahmenerzählung des Fortschritts in die Zukunft.

Stattdessen lebte die Doppelmonarchie von einem dynastischen, d.h. genealogischen Narrativ, dessen Vektor naturgemäß in die Vergangenheit und nicht primär in die Zukunft wies. Nach 1945 hat sich die Situation schlagartig geändert: Die neue Nation fand in der *Wiener Gruppe*, dieser ersten genuin österreichischen Avantgarde, ihr provokantes Gegenstück.

Für die eingangs erwähnte Unterscheidung von Moderne/Modernismus und Avantgarde ist das österreichische Exempel durchaus schlagend: ohne Zweifel sind Autoren wie Musil, Broch oder Canetti „modern“ im Sinne eines Bruchs mit der Tradition, sie grenzen sich ab

von der Klassik und konzentrieren sich auf die Gegenwärtigkeit einer Kulturkrise, von der auch die Avantgarde ihren Ausgangspunkt nimmt. Sie unterscheiden sich vom Avantgardismus in der Tat durch die Konzentration auf das Werk, durch das Zeitgefühl (das eben eher skeptisch als zukunftsorientiert ist) und auch durch die politische Zurückhaltung. In ähnlicher Weise wie der konservative Anarchismus eines Musils ließe sich auch Adornos moderne Ästhetik mit ihrer kulturkonservativen Grundtönung von den diversen Avantgarden unterscheiden.

Auf eine kulturwissenschaftliche Ebene übertragen bedeutet das, dass diese nicht-avantgardistisch verfahrenen „Modernen“, deren kultureller Einfluss womöglich viel größer ist als jene der transitorischen Avantgarden, nicht unter dem selbstverordneten Zwang und Druck der ästhetischen und politischen Revolution stehen und dass ihnen der Hang zur andauernden, ironisch-witzig gebrochenen Autor-Präsenz und medialen Selbstinszenierung konstitutiv fremd ist.