

24.11.06

Avantgarde: Vom „Wortwitz“ zum „Gedankenwitz“

Dies [das Automatenthema in Hoffmanns „Sandmann“] führte einerseits zu einer romantisch-reaktiven Radikalisierung des schon zur Geniezeit – von Hamann und Herder bis zu Goethe – ausgebildeten ideologischen Potentials, besonders der Ganzheitsideologie, andererseits zu einer Problematisierung, welche die Konstitution der Sonderwelt in ihren wahnhaft-autistischen Zügen wahrnehmbar machte und die Spannung zur realen Lebenssphäre immer dringlicher empfinden ließ.

Jochen Schmidt,
Die Geschichte des Geniegedankens
in der deutschen Literatur, Philosophie
und Politik 1750-1945, Bd. 2, S. 29

Im Spielraum

⇒ *Kunst und Wissenschaft, aber auch Sport und anderes Entertainment sind Nutznießer jener Spielräume, die die Eigentumswirtschaft erwirtschaftet. Nur in Spielräumen ist ein Mensch, zu jedem Zeitpunkt seines Lebens als Menge koordinierter Automaten verstanden, in dem Sinn potenziell kein Automat, als die in ihm wirkenden Automaten darin modifiziert werden können. Diese Modifizierung von Automaten nenne ich „Lernen“; sie ist nicht berechenbar, d.h. nicht automatisch. Ob Spielräume zum Lernen genutzt werden oder nicht, hängt von der Rechtslage des Staates ab, der inhärent zum Konservativen neigt und daher das „Lernen“ nie mit ganzer Kraft zu unterstützen vermag. In der Demokratie ergibt sich ein Spannungsverhältnis zwischen Staat und Wirtschaft einerseits sowie freier Wissenschaft und Kunst andererseits.*

Da Lernen eben nur in gesicherten Spielräumen möglich ist – man denke an einen jungen Wolf, der im Schutze des Rudels das Jagen erlernt –, ist die Übernahme des Militärjargons „Avantgarde“ als kunsthistorische Metapher m. E. insofern irreführend,

als der Krieg typisch *kein* Spiel ist. „Avantgarde“ ist aber, ob nun als Kunst oder Politik oder Wissenschaft verstanden, jedenfalls Spiel. Ohne vorherigen technisch-wirtschaftlichen Fortschritt aber kein Spielraum. Die Ökonomie bildet also den unumstößlichen Rahmen *jeder* „freien“ Wissenschaft und Kunst. Die Außenbedingungen einer gesetzlich stabilen Eigentumsökonomie ermöglichen jene Spielräume, in denen Vorstellungen sich unabhängig ihrer unmittelbaren Anwendbarkeit in der Außenwelt „frei“ (i. S. des Staatsgrundgesetzes) entwickeln können.

Ein „Avantgardist“ probiert im Spielraum unkonventionelle Verhaltensweisen aus. Diese müssen also finanziert werden. Für den Einzelnen im Kapitalismus gibt es zur Finanzierung Aufbringung von Eigenmitteln (Kapitalverzehr von Erbschaften, Entbehrungen etc.) oder eben Verkauf auf dem Markt. Also Markt: Mein Lieblingsgleichnis in Punkto „literarische Avantgarde heute“ bleibt folgendes. Man stelle sich vor, literarische Produkte würden wie bildende Kunstwerke als Einzelstücke oder in Kleinsteditionen auf dem Markt gehandelt. Wie sähe diese Literatur aus?

Ich meine, der Inhalt des *perspektive*-Sammelbandes (2006) zeigt zum Beispiel ein recht großes Segment dieser (fiktiven) Literatur. Kein Kehlmann, keine Zeh. Wie auf dem Markt für bildende Kunst werden einzelne Vorstellungen und Stile vergangener Epochen, die kunsthistorisch unter dem Namen „Avantgarde“ rubriziert wurden, in ihren Details weiter ausgearbeitet, für die im historischen Kanon orientierte Elite perfektioniert, mal wilder, mal nicht so wild. Wie in der bildenden Kunst würden sie als Einzelstücke bisweilen sehr hohe Preise erzielen. (Ich sehe den Konzernchef bei Christie's „einen Schranz“ ersteigern.) Aber wollte man denn, daß *alle* Literatur so aussieht? Würde das den Staat verändern, wo es doch die bildende Kunst keineswegs tut? Wollte man Kehlmann im *Spiegel* ersetzen? Will Schmatz Zobernig sein?

24.11.06

Insofern ist die Orientierung in der Literatur im Gegensatz zur bildenden Kunst, immerhin, übersichtlicher: Der Eingeweihte weiß, was „gut“, was interessant ist. Ein auf dem Markt erfolgreicher bildender Künstler kann zwar interessant für seine Kollegen, dem breiten Publikum jedoch unbekannt sein. Ein auf dem Markt erfolgreicher Schriftsteller hingegen, der mehr als 10.000 Exemplare seiner Bücher absetzt, *muß* ein Unterhaltungskünstler sein, da, wäre er „gut“ für die Elite, seine Zielgruppe nicht so groß wäre.

D.h. „Avantgarde“ ist und bleibt Sache einer Elite, auch wenn sie natürlich über „Vorstellungsbildung“ im Volk indirekt Druck auf den gesetzlichen Unterbau machen kann. Wie aber bilde ich, wenn's denn sein soll, Vorstellungen im Volk? Durch Kunst? Man achte auf die merkwürdige Unstimmigkeit zwischen den politischen Parolen der Manifeste und ihren verwunderten Hörern. In einer gleichförmig aufgeklärten Gesellschaft gäbe es vielleicht keine Eliten, aber auch keine künstlerische „Avantgarde“, *lebt diese doch (a) vom Unwissen des Publikums und (b) von dessen Einsicht in ihr Unwissen*. Letzteres (b) ist Merkmal des Bildungsbürgertums erst seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, steht im Zusammenhang mit dem naturwissenschaftlichen Fortschritt und ist heute, da auf dem ganz ganz freien Markt *jeder* zu „Selbstvertrauen“ neigen muß, wieder im Verschwinden.

Um wirken zu können muß die „Avantgarde“ versuchen, das „Selbstbild“ der Individuen zu verändern. Während die Wissenschaft diese Veränderungen durch Technik erzwingt, kann Kunst (hier der so genannten „Philosophie“ ähnlich, aber auch der Werbung) nur durch Choque zum Zweifeln an den eigenen Vorstellungen „überreden“, oder auch, über einen Umweg, den Wissenschaftlern selbst die Lücken in deren Theorien beweisbar aufdrängen. Ihre Stilmittel sind dabei begrenzt, wiewohl potentiell unendlich variierbar.

Der Choque besteht aus dem Ansteuern von Widersprüchen, die in der Vorstellungswelt des Choquierenden genauso wie in der des Publikums (a) bereits entwickelt sind, jedoch (b) noch nicht präzise – nämlich als zu lösendes Problem – formuliert werden können. Das Werk des Choquierenden, seine Verhaltensweisen bleiben, *auch für ihn*, kryptisch. Er ist unruhig, weil er *an sich selbst* die sich entwickelnden Widersprüche verspürt. Wenn er Glück hat, verschafft ihm sein kryptisches Werk jedoch Ruhm und Geld.

Der Avantgardist blufft mit seinem Gehabe also neues, „tieferes Verständnis“. Besser gesagt: Er muß „bluffen“, denn (a) ist das präzise Formulieren eines bereits in mir bestehenden *psychologischen* Widerspruchs wesentlich schwieriger (beim heutigen Begriffstand der Psychologie: praktisch unmöglich) als das Ansteuern desselben Widerspruchs im Publikum, und (b) wäre er sonst nicht anders als das Publikum und ergo von diesem nicht zu finanzieren. Der „Avantgardist“ steuert daher diese Widersprüche durch bislang noch nicht realisierte Zeichenkonstellationen an. Oberflächlich, im Sinne des Freudschen „Wortwitzes“ (*Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, GW VI) gewöhnt sich das Publikum schnell an sie.

Allokationen dortselbst

⇒ *Alle Literatur, auch die avancierteste, d.h. ja nur: informierteste, gebildetste ist aufgrund der Begrenzung ihrer Stilmittel heute durch Gewöhnungen auf Nachfrageseite im Spielraum in die Unterhaltungsindustrie geschoben. Die „Avantgarde“ lebt vom Choque des Publikums, dieses gewöhnt sich jedoch im Rahmen wachsenden Wohlstands an oberflächlich Ungewöhnliches. Es kann das Ungewöhnliche „ästhetisch distanziert“ erleben, wird selbst Künstler (Beuys). Für den künstlerischen „Avantgardisten“ bleibt kein Platz auf dem Markt. Das Genießen der Widersprüche, die dereinst den Choque er-*

24.11.06

möglichst haben, ist im pluralistischen Spektakelraum sogar vorgesehen. Für das „market splitting“ sind Umsätze entscheidend, der Elitenmarkt einer unter vielen, hauptsächlich popkulturell geprägten Märkten.

Dabei ist es nicht die Popkultur, die zuerst Anleihen an den Avantgardeströmungen nimmt. In der aufkommenden städtischen Massengesellschaft seit dem Ende des 19. Jahrhunderts sind es avancierte Künstler, die den Bürger durch Einbeziehung „proletarischer“, „ungebildeter“ Versatzstücke in den für die Elite reservierten Spielraum choquen. Der Skandal bestand damals m.E. in der Ahnung, daß die „proletarische“ Massenkultur die Kunst, die eine bürgerliche Erfindung ist, „schluckt“, wenn Geld der ungebildeten Masse den ästhetischen Genuß ermöglicht – was ja dann, ab 1950 auch passiert. Der Choque für das bürgerliche Publikum, von dem die „Avantgarde“ lebt, besteht darin, daß technisch-ökonomischer Fortschritt dystopisch entwertend gedeutet werden kann. Er entwertet im Umweg über den Kitsch die bürgerlichen Werte. Denselben Choque bietet dementsprechend bereits vor dem Zweiten Krieg die massenproduzierte Deko-Ware: schon 1939 versucht der damals trotzkistisch konservative Clement Greenberg um jeden Preis „Avantgarde und Kitsch“ zu trennen (in *Die Essenz der Moderne*, Dresden: Verlag der Kunst, 1997, S. 29-55). Avantgarde und Kitsch beunruhigen den Bürger, weil sie auf denselben Widerspruch in seiner schönen Staatsauffassung weisen: Der Wohlstand soll steigen, die Spielräume erweitert werden, die Massen darin aber nicht Lernen. Sonst würden sie die feudalen Reste des „Rechtsstaats“ wie z.B. die nie revolutionierte Eigentumsverteilung und das Erbrecht als undemokratisch erkennen.

Apropos Demographie der Masse: Als Laie sticht mir ins Auge, daß Avantgarden zeitlich eng beschränkt (1860-1880, 1900-1920; 1950-1970) in großstädtischen Massengesellschaften hohen Produktivitätsniveaus auftreten, in denen sich junge

Gebildete (aus ökonomischen Gründen; mehr als 2 Geschwister) profilieren müssen. Ein billiger Weg dieser Profilierung ist eben im neu entstehenden Feld der Massenkultur mit seinen Zeitungsskandalchen der Choque mittels „Anti-Ästhetik“ etc. Daher auch die, von der Kunstgeschichte oft diskret übergangene, aber wichtige Tatsache, daß „Künstlerkünstler“ wie Duchamp von nachkommenden Künstlern oft gar nicht wegen der Wirkung ihrer Arbeit, sondern wegen der Sparsamkeit der im Überlebenskampf eingesetzten Mittel bewundert werden. Gerade heute sind „Haudegen“ à la Kippenberger anerkannt. Er profitiert entgegen einem vorderhand gesättigten Markt, ist *schöpferisch* im Sinne des Schaffens einer neuen Nische im enger werdenden Elitenspielraum.

Sehr kleine Stilgeschichte

⇒ *Im Zuge der kunsthistorischen Entwicklung, die eine Gewöhnung an den Choque ist, der zu Lernen (Akkommodation) von Vorstellungen an neue faits accomplis aus der Kunst führt, erschöpfen sich für die „klassischen Kunstmethoden“ (Malerei, Schriftstellerei in Umgangssprache, Musik etc.) die Ausdrucksmittel. Da sich die Masse schnell an die schiere Existenz neuer Zeichenkonstellationen (nicht der damit gut gemeinten Vorstellungen ihrer Autoren) gewöhnt, gerinnt der Kunstelite immer mehr ihrer Produktion zu „Kitsch“. „Avantgarde“ bleibt eine „permanente Revolution“ der Darstellungskonventionen – des „Wortwitzes“. Der anarchistisch-romantische Vorstellungskern gegen die Eigentumsökonomie bleibt ebenso wie die Erfolge (unglaubliches Anheben des Wohlstands und der Lebenserwartung) letzterer derselbe. Gleichzeitig arbeiten die Naturwissenschaften mindestens seit 1860 faktisch und ohne es zu wissen an der Demontage der „Rechtsnormen“.*

Sicher nicht *ausschließlich* demographisch erklärbar ist das Auftreten von Avantgarden in zeitlich sehr

24.11.06

beschränkten Räumen. „Inhaltlich“, d.h. im Sinne o.a. dystopischer Deutung von wissenschaftlichen Erkenntnisschüben stehen die ersten „Avantgarden“ in den 1860er Jahren wohl in Revolte gegen Darwins *Entstehung der Arten*, die sog. „historischen Avantgarden“ im Zusammenhang mit Einsteins „goldenem Jahr der Physik“ 1905, die „Neo-Avantgarden“ im Zusammenhang mit der Entdeckung der DNA durch Crick und Watson. Die Kernvorstellungen all dieser „Avantgarden“ bleiben dabei romantisch (anti-mechanistisch). Welche Darstellungsmittel wenden sie zur Revolte jeweils an?

„Klassische Avantgarden“ (ab 1860, Paris): Auflehnen gegen den „Darstellungsrealismus“. „Realismus“ aber nicht im Sinne des „Bildinhalts“ (gegen Courbet etwa), sondern im erkenntnistheoretischen Sinn (Manet, „Impressionismus“ in der Malerei, „Symbolismus“ in der Literatur). Man lehnt sich gegen den hemdsärmeligen Objektivitätsanspruch der Wissenschaften auf: „Ich sehe *objektiv* einen Wald, wo nur drei Striche sind; was wenn deine Moleküle wie der ‚Wald‘ auch nur eine ‚Hypothese‘ sind?“. Es ist dies die erste erkenntnistheoretische Revolte in der Kunst, sie hält bis heute an, obwohl die Wissenschaft den naiven Objektivitätsanspruch aufgegeben und gegen einen operationalen ausgetauscht hat. (In England, ermöglicht durch etwa 100 Jahre Industrialisierungsvorsprung, witzelt aber schon um 1760 Sterne *Tristram Shandy* über die Plumpheit von „streng“ naturwissenschaftlichen Ärzten, jedoch noch nicht explizit „antiwissenschaftlich“ – es gibt noch keine spezialisierte Naturwissenschaft, er verspürt keinen Druck, ist noch kein Berufskünstler.)

„Historische Avantgarden“ (ca. 1900-1920, Paris): Herumprobieren mit Zeichenkonstellationen, diese innerhalb des Werks und auch in dessen Vorstellungskontext anders als gewohnt anwenden („Abstraktion“, Collage), und schauen, ob dabei schwer interpretierbare Einfälle oder Erregungen auftreten.

Dieses Vorgehen erinnert stark an den „Wortwitz“ bei Freud (op.cit.): „Verdichtung“ von Zeichenketten in dem Sinn, daß diese ökonomisch sparsam viele, oft disparate Vorstellungen abrufen. Die Collage geht bis zum Readymade: Gleiche Zeichenkette in unterschiedlichen Vorstellungskontexten, alles kann Kunst sein – bei geeigneter Einstellung des Künstlers oder Betrachters. Zum naturwissenschaftlichen Einfluß auf Duchamp:

Cabanne: In this “Nude Descending a Staircase,” didn’t the use of chronophotography [Marais] give you the idea, perhaps unconscious at first, of the mechanization of man as opposed to perceptible beauty?

Duchamp: Yes, evidently, that went with it. There is no flesh, only a simplified anatomy, the up and down, the head, the arms and legs. (Cabanne, Pierre, *Dialogues with Marcel Duchamp*, London: Thames and Hudson, 1971, S. 34f.)

Der „russische Formalist“ Viktor Shklowskij liefert in „Die Kunst als Verfahren“ (1916) die Theorie zu dieser Kunst: Kunst als „Verfremden“ von Zeichenkonstellationen, um auf bestimmte (nicht oder „falsch“ verstandene) Aspekte dieser Zeichen hinzuweisen.

„Neo-Avantgarde“ (1950-1970, New York, London, Paris, Wien, Berlin...): Ausarbeiten und Perfektionieren von Detailneuerungen der historischen Avantgarden. Verstärktes Bullshitten („Philosophieren“) gegen die mechanistische Weltsicht, die faktische Macht der Naturwissenschaften läßt die Räume der Phantasie (des „wahnhaften Autismus“ Schmidts) merkbar enger werden. Doch der Aufwand, ein schlüssiges „nicht-mechanistisches Weltbild“ dem naturwissenschaftlichen mächtig gegenüber zu stellen wird unermesslich und außerdem kaum mehr vermittelbar (O. Wiener, *die verbesserung von mitteleuropa, roman*, 1969).

24.11.06

Daher Abdriften der Avantgarden in „Subkulturen“ wie wir sie heute sehen, in denen *auch* „billigere“ Weltbilder (z.B. wieder „konventionelle“ Romantik – „unsere Liebe gegen den Rest der Welt“) sowie authentische Dumpfheit „cool“ sein können. Diese werden in Zeiten wirtschaftlicher Prosperität von außen ökonomisch geschützt, was den avantgardistischen „Look“, an den man sich gewöhnt hat, überall verdaubar macht. Diese nur in ihrer demographischen Masse neue „Spektakelavantgarde“ fackelt erkenntnisorientierte Energien für den Staat harmlos ab: „Der Avantgardismus [i.e. die Avantgarde-Tradition] hat in der Tat einen großen theoretischen Dienst erwiesen, als er zeigte, daß zumindest die äußere Erscheinung des Unkonventionellen, des Gewagten, des Avantgardenhaften so weit standardisiert werden kann, daß er selbst der dürftigsten Sensibilität zugänglich wird“ (C. Greenberg, „Gegen-Avantgarde“ (1971), op.cit., S. 396).

Die letzte Stufe dieser Abnutzung der Darstellungsmittel, die das Zerbröseln einer Gesellschaftsschicht begleitet, nämlich jenes „der intellektuellen Künstler“ ist erreicht, wenn neben diesen vermarktbar Subkulturen (Punk, Medienguerrilla etc.) ein „avantgardistischer“ Akademismus entsteht. Die Künstler nehmen den Historikern Teile ihrer Arbeit ab, besprechen den jetzt geisteswissenschaftlichen Ausdruck „Avantgarde“, als meinten sie, mit einem markigen Wort ihr Abdrängtwerden ins Unbedeutende *sowohl im ökonomischen, als auch jetzt noch im aufklärerischen Rahmen* verteidigen zu können. Im Falle der Literatur ereignet sich dieser Akademismus pikanter Weise im „deregulierten Feld“ und „marktfern“. Im Fall der bildenden Kunst schließen sich die JungprofessorInnen mit ihren HofphilosophInnen tatsächlich in den Akademien ein: „Schafe im Wolfspelz“ (Greenberg, ebd., S. 395). All dies verdeckt die unangenehme Tatsache, daß sich selbst die „Trans-Avantgardisten“ meiner Generation *in der Sache* gar nicht mehr für Kunst interessieren, nicht einmal für die der Freunde, sondern

sich eben auf das Suchen ihrer Nische konzentrieren müssen.

Eine andere Gruppe, zu der ich mich zähle, tendiert zum „Gedankenwitz“: „Lernen“ neuer Vorstellungen, um einen produktiven neuen Aspekt auf die Dinge zu gewinnen. Nach Freud (op.cit.) summiert sich die Wirkung eines Witzes aus der Partialwirkung des „Primärvorgangs“ (unmittelbare Wirkung der äußeren Form, Darstellungseleganz, Extrembeispiel: „Und weil er Geld in Menge hatte, lag stets er in der Hängematte“, ebd., S. 98) einerseits und des gedanklichen Reizes andererseits (der von der bloßen tendenziösen Anspielung bis zur echten Einsicht reichen kann). D.h. man kann den faden Gedanken, z.B. die anarcho-romantische Kernvorstellung der „Avantgarden“, (selbst für die Elite) immer und immer wieder ästhetisch wirksam machen, weil die schnittige Rhetorik auch zählt. Für den Teil der Elite aber, *der dies erkannt hat*, stellt sich jedoch die Frage: Wie komm ich zum interessanten Gedanken?

Diesen Abriß verdanke ich im übrigen – als Schriftsteller – nicht so sehr detaillierten Kenntnissen der Kunstgeschichte, sondern der Tatsache, daß sich diese Entwicklung vom naiven Blumenliteraten, über den Zeichenspieler zum Nachdenken über Kunst und, zuletzt, zum mechanistischen Verstehenwollen derselben in Zeitraffer in mir zugetragen hat.

Avant Garde Après Bullshit?

⇒ *Gibt es Avantgarden im Zeitalter naturwissenschaftlicher Ästhetik? Ja, eben weiter Ausweichen, Kunst ist nicht wie Wissenschaft durch Methoden definiert, sie hat in der Äußerung einen weiteren Spielraum, was aber in den inneren Anstrengungen der Künstler leichter zu Orientierungslosigkeit führt. Ich sehe eine Annäherung der künstlerischen und naturwissenschaftlich-introspektiven „Methoden“. Die, die dabei abfallenden Einsichten*

24.11.06

darstellenden Zeichenkonstellationen („der künstlerische Ausdruck“) folgt nunmehr der didaktischen Intention des Künstlers (wem will er sich wozu und wo erklären?).

Mein Versuch aus diesem historischen Korsett auszubrechen, besteht in der Arbeit mit meinen Vorstellungen. Das Erkenntnisinteresse steht im Vordergrund, fallen dabei Kunst und Ruhm ab, ist das „sehr gut“ (Warum nicht umgekehrt? Ist das ein moralischer Vorwand?). Stil, sichtbare Zeichenkonstellationen werden mir nicht unwichtiger, aber der Stil steht im Dienst des polemischen oder didaktischen Zwecks der Äußerung. Der (oft verquer, „ironisch“) ausgedrückte Gedanke, ein anderer Aspekt auf die Dinge als anderen wird zu „Kunst“, doch betone ich, daß dies das Ergebnis eines defensiven Verhaltens ist: *Wären einige Bildungsprämissen meiner Arbeit Mittelschulwissen (was zumindest für die Automatentheorie leicht vorstellbar ist), könnte ich mir den polemischen und didaktischen Aufwand ebenso sparen.*

Ich bin Künstler, weil ich sonst nirgendwo Spielraum bekomme. *Jeder* Künstler meint, etwas Neues zu machen, *und er hat recht*, denn abgesehen von der geschichtlichen Entwicklung, die wir über Jahre weg bis zu unserem Tod ja immer weiter provisorisch rekonstruieren, gibt es eine Entwicklungsgeschichte der eigenen Vorstellungen, in der banalste Einsichten zuerst einmal sensationell wirken. *Jeder* Künstler versucht sich, wie jeder Wissenschaftler, auf dem ihm momentan höchstmöglichen Verständnisniveau auszudrücken. Auf diesem Niveau ist er allerdings nicht kritikfähig. Deshalb bleibt das gegenseitige Kritisieren spannungsreich, denn wir *sind* dieses Verständnisniveau. „Lernen“ wir weiter, wird uns auch dieses Niveau morgen kitschig erscheinen.