

Schober, Anna

Politik der Form : Korrelationen und Brüche im lesbaren Text der Avantgarde

In: *Moderna - avantgarda - postmoderna*. Kšicová, Danuše (editor); Pospíšil, Ivo (editor). 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2003, pp. 391-411

ISBN 8021031182

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/132636>

Access Date: 22. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

POLITIK DER FORM. KORRELATIONEN UND BRÜCHE IM LESBAREN TEXT DER AVANTGARDE

ANNA SCHOBER (WIEN)

In einer autobiografischen Schilderung hat der französische Cineast Serge Dany folgendes Resumée seiner Kinoerfahrungen gezogen: "Deswegen habe ich auch denjenigen nie geglaubt – selbst wenn ich sie gefürchtet habe –, die nach der Filmclubvorführung am Gymnasium verachtungsvoll von den armen Irren sprachen, die sich des ‚Formalismus‘ schuldig machten, weil ihnen der Genuß der ‚Form‘ mehr bedeutete als der ‚Inhalt‘ des Films. Nur derjenige, der früh genug auf die Gewalt des Formalen gestoßen ist, wird schließlich wissen – aber dazu braucht es ein Leben, das eigene Leben –, inwiefern diese Gewalt auch einen ‚Inhalt‘ hat."¹ Serge Dany beschreibt hier einen säkular verwandelten Akt des Glaubens an das Erleben des Formalen. Diese von ihm angesprochene Gewalt des Formalen ist im 20. Jahrhundert wiederholt als eine politische Gewalt verstanden worden.

So haben der russische konstruktivistische Künstler Alexander Rodchenko und seine rund um die Zeitschrift *Novyi Lef* tätigen Kolleginnen und Kollegen die visuelle Verfremdung alltäglicher Objekte als revolutionären Akt gesehen: "When I present a tree taken from below like an industrial object such as a chimney, this is a revolution in the eyes of the philistine and the old connoisseur of landscapes."² In dieser Hinwendung zum alltäglichen Leben traf sich das Lef-Kollektiv mit den in Berlin und Zürich zeitgleich aktiven Dadaisten, die allerdings die ästhetischen Kunstgriffe der Groteske und der Montage³ von herkömmlicherweise nicht zusammen auftretenden Dingen bevorzugten und als Mittel verstanden, um den sogenannten "Sinn des Durcheinanderjagens" aller Dinge zu erkennen und die Verwirklichung neuer Ideale zu ermöglichen.⁴ Und die französischen Surrealisten praktizierten einen

¹ Serge Dany, *Das Travelling des Kapo*, in: Ders., *Im Verborgenen. Kino – Reisen – Kritik*, Wien 2000, S. 37

² Alexander Rodchenko, *Downright Ignorance or a Mean Trick*, in: *Novyi Lef* Nr. 6 (1928). Zitiert nach: Victor Margolin, *Struggle for Utopia: Rodchenko. Lissitzky. Moholy-Nagy. 1917-1946*, Chicago und London 1997, S. 133

³ Bezeichnet als "radikale neufilmtechnische An- und Raumordnung". Zitiert nach: John Heartfield, *Ein wiederentdeckter Brief über expressionistische Filmpläne*, in: *kintop 8. Film und Projektionskunst* (Hrsg. Kessler/ Lenk/ Loiperdinger), Frankfurt a. M. 1999, S. 174

⁴ Richard Huelsenbeck, *Das dadaistische Manifest*, zitiert nach: Raoul Hausmann, *Am Anfang war Dada* (Hrsg. Riha/ Kämpf), Steinbach bei Gießen 1972, S. 24

“Automatismus“ des Schreibens oder Sprechens, die Collage bzw. die Montage als Verfahren, um die Imagination aus der “Versklavung“ zu befreien.⁵

Aber nicht nur in den blühenden Avantgarde-Kulturen zu Beginn des 20. Jahrhunderts, sondern auch in den sich selbst als “gegenkulturell“ verstehenden Bewegungen in der zweiten Jahrhunderthälfte finden sich Abwandlungen eines solchen Konzeptes: bei den *Situationisten*, im französischen *Cinéma Lettriste*, im österreichischen *Expanded Cinema*, bei den italienischen *Indiani Metropolitani*, den US-amerikanischen *Vietnam Veterans Against the War Campaigns* oder den *Punks*. So wendet sich das Wiener *Expanded Cinema* mit einer “nicht-affirmativen Kunst“ gegen bestimmte Ideologien und Kulturpraktiken der Gegenwart: “Mit Abstinenz oder Verkauf von Seele und Traum, mit Diffamierung oder Besudelung von Schönheit und Würde, mit einer umfassenden Zersetzung der ‘höheren Werte‘ etc. kann nicht-affirmative Kunst das Individuum loseisen aus dem allgemeinen Prozeß der Verschleierung, der Entfremdung und Verdinglichung.”⁶ Und eine der letzten aufsehenerregenden Manifestationen dieses Konzeptes findet sich einige Jahrzehnte später in einem wieder anderen Kontext: Neo-Avantgarde-Gruppen in den Gebieten des ehemaligen Jugoslawiens wie *ŠKART*, *Otpor!*, *Led Art* und *Magnet* versuchten ebenfalls, die herkömmlichen Bedeutungen der Dinge zu unterbrechen und neu zu organisieren, indem sie ähnliche ästhetische Kunstgriffe verwendeten. Die Gruppe *ŠKART* war beispielsweise seit 1992 Teil der lebhaften, sich nun entwickelnden breiten Protestbewegung in Serbien und parodierte herkömmliche Kommunikationssituationen im öffentlichen Raum – etwa mit der öffentlichen Verteilung von Hilfs-Gutscheinen zum Überleben, auf denen “más/mehr“, “strah/frike/fear“ oder “masturbacija/masturbation“ geschrieben stand und stellte ironische Straßenschilder auf, die vor nun so alltäglichen “Ereignissen“ wie dem Fallen von Bomben warnen.⁷

Konnotationslinien

Wenn man unter “Narration“, nach Jerome Bruner, “a conventional form“ versteht, “transmitted culturally and constrained by each individual’s level of mastery and by his conglomerate of prosthetic devices, colleagues, and mentors“ bzw. sie versteht als “a version of reality whose acceptability is governed by convention and ,narrative necessity‘ rather than by empirical verifi-

⁵ Erstes Manifest des Surrealismus (1924), in: André Breton, Die Manifeste des Surrealismus, Reinbek bei Hamburg 1996 (1962), S. 38

⁶ Peter Weibel, Kritik der Kunst. Kunst der Kritik, Wien und München 1973, S. 37f.

⁷ Jasmina Cubrillo, *ŠKART*-Group, unveröffentlichtes Manuskript 2001

cation and logical requireness”,⁸ dann können wir diese von den unterschiedlichen Avantgardegruppen in Umlauf gebrachten und in Umlauf gehaltenen Geschichten als solche Narrationen begreifen.

All diese Texte argumentieren auf durchaus vergleichbare Weise, dass mit Hilfe ästhetischer Kunstgriffe wie der forcierten Montage, der Verfremdung oder der Ironie eine von Gewohnheit abgestumpfte Wahrnehmung aufgefrischt, “falsche” Vorstellungen und Ideologien durchbrochen und eine “wah-rere”, “gerechtere” oder “emanzipiertere” Schau der Dinge erreicht werden kann. Bestimmte ästhetische Verfahren werden mit einer entlegitimierenden Wirkung auf politischer⁹ oder sozialer Ebene in kausale Beziehung gesetzt. In dieser immer ähnlichen Wiederholung dessen, dass bestimmte ästhetische Kunstgriffe gebraucht werden können, um politische Emanzipation zu erreichen, gibt es eine erste Korrelation zwischen all diesen unterschiedlichen Texten, eine Korrelation, die so eng ist, dass gleichsam eine “These” aus all diesen Manifesten und Bekenntnissen extrahiert werden kann. Eine solche “These” ist uns allerdings nur in der je milieuspezifischen Ausformulierung greifbar, die sie in den einzelnen Gruppenzusammenhängen erfahren hat. Diese Spannung zwischen augenfälliger Wiederholung des immer Ähnlichen und der je partikularen Ausformulierung ist – wie Vladimir Propp aufgezeigt hat – für Narrationen überhaupt kennzeichnend: Die einzelnen Teile einer Erzählung dienen als “Funktionen” der narrativen Struktur als Ganzes; und zugleich kann das Ganze nur unter Bezugnahme auf diese Partikularitäten konstruiert werden.¹⁰ Diese Spannung zwischen dem Allgemeinen dessen, was man “avantgardistisches Narrativ” nennen könnte und seiner je milieu-spezifischen partikularen Ausformulierung wird in der Analyse also nicht in eine Richtung hin aufgelöst werden können, sondern produktiv in Schweben gehalten werden müssen.

Im folgenden werde ich eine ganze Reihe weiterer Konnotationslinien zwischen diesen Texten unterschiedlicher Avantgarde-Bewegungen aufzeigen und dafür Text-Beispiele aus dem Umfeld der russischen Revolutionskunst, des Dadaismus, des Surrealismus, des *Expanded Cinema* und neo-avantgardistischer Bewegungen im Serbien der 90er Jahre heranziehen. Dabei geht es mir nicht darum, aus all diesen Texten eine einzige Erzählung

⁸ Jerome Bruner, *The Narrative Construction of Reality*, in: *Critical Inquiry* Nr. 18, Herbst 1991, S. 4

⁹ Unter dem “Politischen” verstehe ich jenen Moment der Offenheit und Unentscheidbarkeit, der dann vorhanden ist, wenn Strukturprinzipien der Gesellschaft in Frage gestellt werden; “Politik” dagegen ist ein separater sozialer Komplex, der diese präkäre Logik des Politischen verhandeln muß. Dazu: Ernesto Laclau, *New Reflections on the Revolution of Our Time*, London und New York 1990, p. 68ff.

¹⁰ Vladimir Propp, *Morphologie des Märchens* (Hrsg. Karl Eimermacher), Frankfurt a. M. 1975 (1969), insbes. S. 12ff.

bzw. – damit zusammenhängend – einen einzigen Sinn herauszufiltern, sondern Schritt für Schritt und immer nur vorläufig jene Potentiale für Faszinations- und Bezugsgeschichten nachvollziehbar zu machen, die diese Texte im 20. Jahrhundert in Gang gesetzt haben: Indem Konnotationen¹¹ gezogen und Brüche aufgezeigt werden, wird Zugang zu einem „Dazwischen“ geschaffen und die Spur eines gewissen Pluralen abgesteckt, das sich in diesen Texten äußert.

Zurückweisungen und Neu-Aufrichtungen

Im August 1922 verfaßten die Mitglieder der russischen *Kinoki*-Gruppe eine Streitschrift mit dem Titel *Wir. Variante eines Manifestes*. In diesem Text wenden sich die Vertov-Brüder und Elizaveta Svilova gegen das, was sie als überkommene Kulturauffassung verstanden wissen wollten: „Wir säubern die Filmsache von allem, was sich einschleicht, von der Musik, der Literatur und dem Theater; wir suchen ihren nirgendwo gestohlenen Rhythmus und finden ihn in den Bewegungen der Dinge. Wir fordern auf: – Weg – von den süßdurchfeuchteten Romanzen, vom Gift des psychologischen Romans, aus den Fängen des Liebhabertheaters, mit dem Rücken zur Musik! – Weg – ins reine Feld, in den Raum der vier Dimensionen (drei + Zeit)! Auf zur Suche nach ihrem Material, ihrem Jambus, ihrem Rhythmus! Das ‚Psychologische‘ stört den Menschen, so genau wie eine Stoppuhr zu sein, es hindert ihn in seinem Bestreben, sich mit der Maschine zu verschwägern.“¹² Film wird hier programmatisch von seinen Bezügen zu den eher traditionellen Künsten Musik, Literatur und Theater befreit. Letzere werden mit Verführung, Vergiftung und Betrug gleichgesetzt. Die Verbindung dieser traditionellen Kunstformen zum „Psychologischen“ wird hervorgehoben, dieses allerdings allein als Hindernis in Szene gesetzt. Zugleich weisen die russischen Revolutionskünstler aber auch konkurrierende Kunstformen der Gegenwart als „bürgerlich“ oder „ästhetizistisch“ zurück. So schreibt Alexander Rodchenko 1915: „Yet I held the bourgeoisie in contempt and despised their favorite art as well as the aesthetes of the Association of Russian Artists and *Mir Iskusstva*.“¹³

Was an diesen Texten durch die ständige Wiederholung zunächst ins Blickfeld gebracht wird, ist die ihnen eigene Geste der Zurückweisung überkommener und zeitgenössisch konkurrierender Kunstformen – weniger die

¹¹ Roland Barthes weist darauf hin, dass die Konnotation Grundlage dessen ist was er als „lesbaren Text“ bezeichnet, also des konventionelle, gut Bekannten am Text, das in Einklang mit dem Kanon steht. Roland Barthes, *S/Z*, Frankfurt a. M. 1987 (1970), insbes. S. 12

¹² *Wir. Variante eines Manifestes* (1922), in: *Texte zur Theorie des Films* (Hrsg. Franz-Josef Albesmaier), Stuttgart 1973, S. 20

¹³ Alexander Rodchenko, zitiert nach: German Karginov, Rodchenko, London 1986, S. 13

immer unterschiedlichen Qualitäten, die hier zurückgewiesen werden, auf die ich erst später zu sprechen kommen werde. Denn eine ähnliche Geste der Zurückweisung findet sich auch in den Texten der Surrealisten und Dadaisten. Diese bestreiten mit ihrer Praxis einer "Kunst als Verfahren" ebenfalls lineare Formen der Narration oder sogenannte "naturalistische" Formen der bildlichen Darstellung, die sie als "gestrig", "ästhetizistisch", "konformistisch" bzw. "bürgerlich-ideologisch" oder "kapitalistisch" bezeichnen: "Wir leben dem Unsicheren" heisst es beispielsweise in einem *Pamphlet gegen die Weimarische Lebensauffassung* aus dem Jahr 1919, "wir wollen nicht Wert und Sinn, die dem Bourgeois schmeicheln – wir wollen Unwert und Unsinn! Wir empören uns gegen die Verbindlichkeiten des Potsdam-Weimar, sie sind nicht für uns geschaffen. Wir wollen Alles selbst schaffen – unsere neue Welt!"¹⁴ Zugleich wenden sich die Dadaisten mit ihren ästhetischen Verfahren ebenfalls gegen zeitgenössische andere, sich als "oppositionell" verstehende Formen der Narration – etwa die Kunstauffassung des Realismus, die von den zeitgenössischen kommunistischen und sozialistischen Bewegungen forciert worden ist.¹⁵ Hier verläuft eine Konnotationslinie zu den Programmschriften des Wiener *Expanded Cinema*, wo ebenfalls gegen eine "affirmative Kunst"¹⁶ argumentiert wird. Die Aktionen richten sich dabei insbesondere gegen die Verschränkung von Kunst mit einer "bürgerlich-idealistischen Philosophie ..., deren Seelen- & Gedankenfreiheit die gesellschaftliche Unfreiheit verdeckt, deren formaler & inhaltlicher Humanismus einen konkreten & äußeren aufhebt und negiert."¹⁷ Und noch die Neoavantgarde-Bewegungen in den Gebieten des ehemaligen Jugoslawiens bekämpfen eine gesellschaftliche und ästhetische Dominanz. So hat die Gruppe *Otpor!* seit 1989 an Demonstrationen in Belgrad mit Flugblättern teilgenommen, auf denen "Bite the system" zu lesen stand und öffentliche Performances organisiert wie "I am Alexander the Great, and who are you", "National-Hero-Decoration" or "The Commodity Reserves of Serbia". Auf diese Weise forderten sie beispielsweise in der Programmschrift *Decisions of Otpor! Congress*, alle politischen Faktoren Serbiens – jene an der Macht und jene in der Opposition – auf: "Get real!"¹⁸

¹⁴ Zitiert nach: op. cit., Anm. 4, S. 77

¹⁵ "Der Kommunismus ist die Bergpredigt, praktisch organisiert, er ist eine Religion der ökonomischen Gerechtigkeit, ein schöner Wahnsinn. Der Demokrat aber ist gar nicht wahnsinnig, er möchte leben auf Heller und Pfening. Immerhin ist Wahnsinn schöner als blasse Vernunft, doch seien wir alle wir selbst! Leben wir auf eigene Kosten!" *Pamphlet gegen die Weimarische Lebensauffassung* (1919) zitiert nach: op. cit., Anm. 4, S. 76

¹⁶ Gottfried Schlemmer, Anmerkung zum Undergroundfilm, in: *Avantgardistischer Film 1951-1971: Theorie* (Hrsg. Ders.), München 1973, S. 18

¹⁷ op. cit., Anm. 6, S. 37f.

¹⁸ *Decisions of Otpor! Congress*, Belgrad, unveröffentlichtes Manuskript 1999.

In all diesen Texten wird Zurückweisung mit Begriffen wie “wir säubern”, “wir fordern auf: – Weg –”, “I ...despised”, “wir wollen nicht”, “wir empören uns gegen ...”, “Leben wir auf eigene Kosten”, “muß destruiert werden”, “zertümmern”, “soll ... attackiert werden”, “Bite the system”, “calls for” etc. ausgeübt. Mit diesen Vokabeln der Zurückweisung sind all diese Gruppen jedoch an die jeweils angesprochenen, attackierten herrschenden Konformismen und anderen Optionen für die Gegenwart auch gebunden. Diese Gruppen benötigen dominante und alternative Ästhetiken, um sich in ihrer Bestreitung selbst aufzurichten und ein je anders bestimmtes “Neues” befreien zu können. Zugleich sind sie angewiesen auf das Publikum dieser Kunstformen bzw. auf Vertreter und Vertreterinnen dieser Ideologien und auf Bewohner und Bewohnerinnen dieser Gesellschaftssysteme, um diese irritieren, aufklären oder anderweitig didaktisch “bearbeiten” zu können. In diesem Sinn ist die Avantgarde “eine Familienangelegenheit” und transportiere, wie alle Familienangelegenheiten, “eine eingeschränkte Aggressivität”.¹⁹

Jerome Bruner hat in seiner Untersuchung erzählerischer Realitätskonstruktionen herausgearbeitet, dass eine solche Verletzung des Kanons ganz generell ein zentrales Merkmal der Narration ist.²⁰ Denn nicht jede Sequenz von Ereignissen konstituiert gleichsam automatisch eine Narration – ganz im Gegenteil: Um wert zu sein, erzählt zu werden, muß eine Geschichte sich darum ranken, wie ein Kanon zerstört oder zumindest verändert wird. Nur durch solche Verletzungen – seien sie nun linguistischer Art oder geschehen sie durch ein plötzlich hereinbrechendes Ereignis im Plot – entstehen ästhetische Innovationen, die dann unsere narrativen Versionen alltäglicher Realität verändern. All die oben genannten Erzählungen zehren von solchen Zurückweisungen und Zerstörungen, wobei das, was zurückgewiesen wird, immer neu und anders bestimmt ist: die russischen Revolutionskünstler wenden sich gegen einen psychologischen Naturalismus der traditionellen Künste, die Dadaisten gegen Kapitalismus und Kommunismus, das *Expanded Cinema* gegen das Bürgertum und seine Wahrnehmungsapparate und die Neo-Avantgarde-Gruppen in Serbien gegen “das System”. Die erfinderischen Erzählungen der Avantgarde konstituieren sich demnach – wie Narrative überhaupt – vor allem, indem sie die Narrationen der Tradition und von konkurrierenden Gruppen der Gegenwart problematisieren, deren Legitimität in Frage stellen und das Publikum mit neuen Ansprüchen konfrontieren.

¹⁹ Siehe: Roland Barthes, Das französische Avantgardetheater, in: Ders., “Ich habe das Theater immer sehr geliebt, und dennoch gehe ich fast nie mehr hin”, Berlin 2001, S. 253. Die Avantgarde benötigt damit eine herrschende Kunst und ein Regime mit nicht tyrannischer sondern liberaler, Konkurrenz zulassender Struktur.

²⁰ op. cit., Anm. 9, S. 11f.

Die bisher verwendeten Textbruchstücke haben demonstriert, dass – auch wenn diese Avantgarde-Bewegungen traditionelle narrativ konstruierte Weltansichten bekämpfen – sie ihre Erlebnisse, Erinnerungen und Zukunftsvorstellungen dennoch wiederum in Form von neuen Narrativen organisieren – Geschichten, Entschuldigungen, Mythen, Utopien, Begründungen, warum so und nicht anders gehandelt wird, oder warum das bzw. jenes abgelehnt wird. Ihre Manifeste, Fotos von ihren Aktionen, Geschichten, Relikte und in Museen ausgestellte Kunstwerke haben an der narrativen Konstruktion einer je "neuen Realität" teil.²¹ Diese "neue Realität" soll jedoch nicht – und das verbindet die hier untersuchten Gruppen so eng miteinander – als ein "Ganzes" formuliert vorgelegt, sondern durch eine auf das abgelehnte Überkommene bzw. Gegenwärtige gerichtete "Störungsarbeit" hindurch erahnbar werden.

Wie jedoch dasjenige, was die einzelnen Gruppen zurückweisen, stets anders bestimmt ist, so wird auch die zu erreichende "neue Welt" immer neu definiert und erscheint von höchst unterschiedlichen Qualitäten gekennzeichnet. Bei den russischen Revolutionskünstlern ist es "das Offene", "der vierdimensionale Raum", "das eigene Material, Maß und der eigene Rhythmus", ein "Präzise-Sein wie eine Stopuhr" und ein "Begehren der Ähnlichkeit mit der Maschine"; die Dadaisten erstreben eine mit "geistigen Machtmitteln" vollkommen "selbst geschaffene Neue Welt"; das *Expanded Cinema* intendiert eine "Perzeption neuer Relationen" und eine "befreite Sinnlichkeit"; und die neo-avantgardistischen Gruppen in Ex-Jugoslawien peilen ein mittels "kritischer Kommunikation"²² erreichtes friedliches, nicht-nationalistisches Zusammenleben an.

Der Modus Operandi des Erzählens wird zur Disposition gestellt

Auch wenn die Verletzung eines Kanons ganz generell Merkmal von Narrationen ist, so haben die in diesem Beitrag untersuchten Narrationen der Avantgarde darüberhinaus gemeinsam, dass in ihnen der Modus Operandi des Erzählens zur Disposition gestellt wird. In all den in diesem Text angesprochenen Narrativen wird nicht mehr nur eine Verletzung der Fabula, also im Plot der Erzählung, in Szene gesetzt, sondern die Art und Weise wie wir dazu kommen, Realität zu konstruieren und zu verstehen, wird problematisiert.²³

²¹ Vgl. Birgit Wagner, Auslöschen, vernichten, gründen, schaffen: zu den performativen Funktionen der Manifeste, in: "Die ganze Welt ist eine Manifestation". Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste (Hrsg. Asholt/ Fähnders), Darmstadt 1997, S. 39ff.

²² "critical communication" lautet ein Slogan von *ŠKART*

²³ Russischen Formalisten wie Tzvetan Todorov unterscheiden zwischen einem Plot der Erzählung, ihrer "Fabula", und der Art und Weise, wie diese erzählt wird – was sie als "sjužet" bezeichnet haben. Siehe: Jerome Bruner, *Actual Minds. Possible Worlds*, Cambridge 1986

Als zentrales Mittel der Zurückweisung überkommener und konkurrierender Kunstformen werden von all diesen Gruppen Kunstgriffe genannt, welche die Form des Erzählens verändern würden. Alexander Rodchenko etwa macht den Kunstgriff der Verfremdung für eine "Revolution in den Augen"²⁴ verantwortlich, die Dadaisten setzen auf die Montage als "radikale neufilmtechnische An- und Raumordnung"²⁵ und die Surrealisten auf einen "psychischen Automatismus, durch den man mündlich oder schriftlich oder auf jede andere Weise den wirklichen Ablauf des Denkens auszudrücken sucht"²⁶ sowie auf Collagen und Assemblagen²⁷. Das *Expanded Cinema* forciert dagegen vor allem Verfahren der Destruktion, der Parodie und der "Zertrümmerung": "Der tradierte Apperzeptionsapparat muß destruiert werden, damit die Perzeption neuer Relationen möglich werde. Die Begriffe zertrümmern, um die Sinnlichkeit zu befreien."²⁸ Und die Studentin Milja Janovich beschreibt die parodistische ästhetische Taktik von *Otpor!* in einem 1999 geführten Interview folgendermaßen: "Wir können machen, was keine Organisation und keine Partei tun kann, die subversive Karte ausspielen, sprayen gehen und Farbeier auf JUL-Plakate-Wände schmeißen. ... An Milosevics Geburtstag am 20. August werden wir ein kleines Happening veranstalten, ihm symbolisch ein Geschenk überreichen und parallel zur Kampagne der Sozialistischen Partei '1 Dinar für die Ernte' '1 Dinar für den Rücktritt' sammeln. ... Gleichzeitig organisieren wir schon seit längerem eine Happeningreihe. Der Arbeitstitel lautet 'Vampire vertreiben'. Wir geben den Termin immer einen Tag vorher bekannt, und es kommen die unterschiedlichsten Leute. Sie sprechen sehr offen und sagen zum Teil überraschende Sachen. Manchmal bleibt mir der Mund offen stehen."²⁹

Verfremdung, psychischer Automatismus des Schreibens, Assemblagen, Collagen, Zertrümmerung, Parodie werden hier als Verfahren genannt, mit deren Hilfe gewohnte Formen des öffentlichen Sich-Austauschens – der Wahrnehmung, der Selbstdarstellung, des Erzählens, des Abbildens und künstlerischen Formens überhaupt – problematisiert werden können. Von einer solchen Problematisierung erwartet man sich dann eine soziale und politische "Revolution" (Rodchenko), eine "Befreiung der Imagination" (die Surrealisten), eine "Perzeption neuer Relationen" und eine "Befreiung der Sinnlichkeit" (das *Expanded Cinema*) sowie ein "offenes Sprechen" und "überraschende Aussagen" (*Otpor!*).

²⁴ op. cit., Anm. 2, S. 133

²⁵ op. cit., Anm. 3, S. 174

²⁶ op. cit., Anm. 5, S. 26

²⁷ op. cit., Anm. 26, S. 38

²⁸ op. cit., Anm. 6, S. 42

²⁹ Katja Diefenbacher, *Belgrade Interviews. Gespräche und Texte*, Berlin 2000, S. 153

Im Netz einer Wahrnehmungsgeschichte des 20. Jahrhunderts

Diese Problematisierung des Modus Operandi des Erzählens kann selbst als Indiz historischer Umbrüche gelesen werden, was zeigt, dass Narrationen Realität nicht nur repräsentieren, sondern auch konstituieren. So stellen beispielsweise nicht nur die Dadaisten und Surrealisten in ihren Manifesten eine sogenannte Krise des Erzählens und der Wahrnehmung fest, sondern auch der Kulturkritiker Walter Benjamin spricht von einer "Krisis des Romans",³⁰ die er mit dem Sich-Formieren des klassischen Hollywoodkinos und den nun neu aufkommenden Medien Fotografie und Film ebenso in Zusammenhang bringt wie mit den neuen Formen der Arbeitsorganisation und den neuen Transportmitteln. Und von einer Aufwertung des Sehens und einer Hinwendung zur Sichtbarkeit und den Dingen in der Welt zeugen nicht nur die Texte der russischen Revolutionskünstler und der Dadaisten,³¹ sondern auch die Romane Rilkes³² und die Analysen des Soziologen Georg Simmels stellen Ähnliches fest. So beschreibt letzterer beispielsweise das Wahrnehmungregime moderner Großstädte folgendermaßen: "Die wechselseitige Beziehung der Menschen in den Großstädten ... zeichnet sich durch ein ausgesprochenes Übergewicht der Aktivität des Auges über die des Gehörs aus. Die Hauptsache davon sind die öffentlichen Verkehrsmittel. Vor der Entwicklung der Omnibusse, der Eisenbahnen, der Tramways im neunzehnten Jahrhundert waren die Leute nicht in die Lage gekommen, lange Minuten oder gar Stunden sich gegenseitig ansehen zu müssen, ohne aneinander das Wort zu richten."³³ Konnotationslinien können also nicht nur zwischen den Narrationen der verschiedenen Avantgardebewegungen des 20. Jahrhunderts gezogen werden – sie verlaufen auch zu anderen, nicht weniger "klassischen" Texten der Moderne. All diese Korrelationen in den Problematisierungen der Form der Erzählung, von Wahrnehmung und von Sehen zeugen davon, dass die

³⁰ Walter Benjamin, *Krisis des Romans*. Zu Döblins 'Berlin Alexanderplatz', in: Ders., *Angelus Novus*. Ausgewählte Schriften Bd. 2, Frankfurt a. M. 1988, S. 437ff.

³¹ "The objects receive a meaning, they become friends and comrades of humans and humans begin to learn how to laugh, to rejoice and to converse with objects." Alexander Rodchenko, zitiert nach: op. cit., Anm. 2, S. 10. "DADA ist das Schild der Abstraktion; Werbung und Geschäfte sind auch poetische Elemente." Dada Manifest 1918, in: Tristan Tzara, *Sieben Dada Manifeste*, Hamburg 1979, S. 44

³² "Ich lerne sehen. Ich weiss nicht, woran es liegt, es geht alles tiefer in mich ein und bleibt nicht an der Stelle stehen, wo es sonst immer zu Ende war ... Habe ich es schon gesagt? Ich lerne sehen. Ja, ich fange an. Es geht noch schlecht. Aber ich will meine Zeit ausnutzen." Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Kommentierte Ausgabe, Stuttgart 1997 (1910), S. 8

³³ Georg Simmel, zitiert nach: Walter Benjamin, Charles Baudelaire. *Tableaux parisiens*, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 10, S. 35f.

hier untersuchten Avantgardebewegungen zugleich Ausdruck wie auch Agenten eines sich veränderten Perzeptionsapparates sind.

Dies verweist darauf, dass die avantgardistischen Narrative zum einen deshalb "erfolgreich" waren und Faszinationsgeschichten nach sich gezogen haben, weil sie die Zwangslagen und Zustände des Individuums in der Moderne offenbar in einer Weise dargestellt haben, die Menschen angeregt hat, ihr Leben in ähnlicher Weise zu erfahren. Die provokanten und innovativen Formen der avantgardistischen Narrationen haben ihre Rezipienten offenbar disponiert, ihre Sensibilitäten und ihren Wahrnehmungsapparat in einer bestimmten Weise zu gebrauchen.³⁴

Die auffällige Permanenz der Umschreibung der "Politik-der-Form-These" in Moderne und Postmoderne kann demnach aus einer Geschichte der Wahrnehmung seit dem 19. Jahrhundert heraus erklärt werden. Mit dieser historischen Einbettung knüpfe ich an kulturwissenschaftliche Untersuchungen wie diejenigen von Jonathan Crary an, der eine Fülle von Korrelationen unterschiedlicher Diskurse der Moderne – der Medizin, der Optik, der Physik und jener der literarischen und künstlerischen Kommunikationsformen – hinsichtlich Sehen und Wahrnehmen rekonstruiert hat. Mit dieser Archäologie der Wahrnehmung konnte Crary³⁵ zeigen, dass das Wahrnehmungsregime der Moderne von einem radikalen Bruch gegenüber früheren Techniken des Betrachters gekennzeichnet sind, wie sie beispielsweise für die Camera Obscura typisch waren. Der Bruch hin zur Moderne betrifft demnach das Erscheinungsbild von Kunstwerken genauso wie das Wissen und die Erkenntnis bezüglich des Sehens und sozialen Praktiken. All dies strukturiert die produktiven und kognitiven Fähigkeiten des Menschen und seine Bedürfnisstruktur auf vielfältige Weise neu.

Es entsteht eine ganz bestimmte Formung der Wahrnehmung und der Ausrichtung von Aufmerksamkeit, die für die Moderne charakteristisch geworden ist:³⁶ Der Blick ist gegenüber allem Sichtbaren aufmerksam, gleichzeitig zerstreut und auf Details fixiert. Dieses nun aufgewertete Sehen ist zugleich von einer neuartigen Ereignishaftigkeit gekennzeichnet, d. h. mit einem "intensiven" und uns oft selbst "überraschenden" Sehen wird nun dem Vergänglichen des Wirklichen und einer zunehmenden Ferne des Realen entgegengetreten. Und umgekehrt wird durch dieses "intensive Sehen" die Bedeutsamkeit von Anschaulichkeit und Gegenständlichkeit wiederum bestätigt.

³⁴ Nach Jerome Bruner sind narrative Genres nicht nur auf eine Konventionalisierung menschlicher Zustände spezialisiert, sondern stellen auch eine Art "Führer" bereit dafür, wie wir unser Gehirn benutzen sollen. *Op. cit.*, Anm. 9, S. 14

³⁵ Jonathan Crary, *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Dresden und Basel 1996, insbes. S. 14f.

³⁶ Dazu siehe: Anna Schober, *Blue Jeans. Vom Leben in Stoffen und Bildern*, Frankfurt a. M. und New York 2001, S. 54f.

Diese Aktivität des Auges in der Moderne ist dabei auch in einer veränderten Weise mit "Glauben" verbunden: Dieser bezieht sich nun allerdings nicht mehr auf einen Gott außerhalb der Welt, sondern auf die greifbaren Dinge in der Welt. Etwas hat jetzt sichtbar, zeigbar und im Licht des Tages angesiedelt zu sein, um uns gläubig zu stimmen und in Bewegung zu versetzen.

Avantgardistische Bewegungen reagieren auf diese Verschiebungen im Bereich von Wahrnehmung, Glauben und Selbstdarstellung und treiben einen solchen Bruch selbst mit voran, indem sie mit den so aufgewerteten "sichtbaren" Formen und/ oder den Ereignissen der Wahrnehmung auf ihre je eigene Weise Politik machen. Gruppen wie die Dadaisten, aber auch das *Expanded Cinema*³⁷ nutzen die veränderten Wahrnehmungskonstellationen der Moderne demnach mit einer utopistischen Sensibilität und mit Engagement für das Erreichen einer "neuen", d. h. "besseren" und "befreieren" Gesellschaft. Zugleich gibt es im Kontext der modernen Metropolen vielfältige andere Institutionen und soziale Kräfte, die versuchen, diese Wahrnehmungskonstellationen zu nutzen, sie zu kalkulieren und zu beherrschen und in Unternehmens- und Erziehungsstrategien einzubinden.

Die Narrationen der avantgardistischen Gruppen sind notwendiges und zentrales Instrument für solche Verhandlungen, da – wie Jerome Bruner herausstreicht – Narrationen eine spezifische Kontext-Sensitivität aufweisen, die es ihnen ermöglicht, effektiv die Kohärenz und Abhängigkeit einer "Kultur" mit zu konstituieren. Denn Narrationen enthalten Bezüge zu den Hintergrund-Wissens-Feldern der Rezipienten genauso wie sie Ignoranz, Zweifel, Nächstenliebe und Annahmen von Relevanz in Rechnung stellen oder wie sie versuchen müssen, den Kriterien von Konsistenz und Verifikation zu genügen und all diese Merkmale machen sie so besonders geeignet für kulturelle Verhandlungen. Die Avantgarde-Gruppen treten über solche Erzählungen mit den unterschiedlichsten Institutionen und Kräften – der Werbung, der Hollywoodfilmindustrie, den Erziehungsdiskursen der Schulen und Universitäten, verschiedenen Kunstrichtungen etc. – in Auseinandersetzung um gesellschaftliche Dominanz und Marginalisierung, wobei es in diesem Streit immer auch um eine ästhetische Dominanz bzw. Marginalisierung geht.

Auch neo-avantgardistische Gruppen wie *Otpor!* oder *ŠKART* können innerhalb von einer solchen Wahrnehmungsgeschichte³⁸ verortet werden. Ihre ästhetischen Praktiken legen wie das Internet, das nun dasjenige Medium ist, auf das sich diese Gruppen zentral beziehen, Zeugnis ab von weiteren Wahr-

³⁷ Das *Expanded Cinema* wendet sich ganz programmatisch den "Foren der Sichtbarkeit", den Kinos und der filmischen Repräsentation, zu

³⁸ Eine der wenigen Untersuchungen zu den Wahrnehmungsverschiebungen in Zusammenhang mit den neuen Computermedien ist das leider sehr Internet-euphorisch argumentierende Buch: William J. Mitchell, *@-topia. "Urban Life, Jim-But Not As We Know It"*, Cambridge/ MA und London/ GB 1999, S. 12ff. und S. 96ff.

nehmungsverschiebungen und sind zugleich ebenso wieder deren Agenten: *ŠKART* und *Otpor!* veröffentlichen ihre Aufrufe im Internet, gestalten parodistische Web-Pages, stellen dort ein Archiv mit Kommentaren zu und Berichterstattungen von ihren Aktionen zur Verfügung und verteilen über e-mail Informationen an Interessierte in der ganzen Welt. Die Internet-Projekte von Gruppen wie *ŠKART* oder *Otpor!*³⁹ sind jedoch nicht isoliert zu sehen, sondern stehen in einem Verbund mit der Nutzung einer Vielzahl von Medien gleichzeitig – etwa Telefon, Radio und Fernsehen, Computer, Werbung und Live-Auftritten. All diese über die verschiedenen Medien vermittelten Eingriffe definieren nun ebenfalls wieder – wie Film, Fotografie und veränderte Arbeitsbedingungen zur Jahrhundertwende – die Beziehung von Menschen und Information auf neue Weise: "Electronic remote monitoring and summoning technologies widen the range of options, change the payoffs and dangers, and require us to rethink our architectural and legal mechanisms for getting the balance right."⁴⁰ Sichtbarkeit und Präsenz im öffentlichen Raum ist nun zum Beispiel nicht mehr nur ausschließlich auf die physische Präsenz einer Menschenmenge angewiesen, sondern kann jetzt zudem über e-mail und Internet erzeugt werden. Zugleich werden die traditionellen Foren der Äußerung von Staatsbürgerschaftsrechten und von Öffentlichkeit durch die neuen Medien auch in ihrer Bedeutsamkeit reduziert. Innerhalb dieses sich transformierenden Wahrnehmungskontextes treten *ŠKART* und *Otpor!* mit Parodien und ironischen Kommentaren wieder in eine Verhandlung mit anderen Kräften und ästhetischen Sprachen ein, die im Kontext Belgrads der 90er Jahre die Wahrnehmung der Menschen nun ebenfalls auf neue Weise beanspruchen. Sie streiten damit etwa gegen die im Fernsehen nun omnipräsenten "Turbofolk-Queens" und ihre nationalistischen Songs, gegen die JUL-Plakate und gegen Ethno-Nationalismus in Form von Nachrichten, CDs, T-Shirts oder Konzerten.

Das Unernte und die gewöhnliche Sprache

Die genannten Avantgarde-Bewegungen wenden sich in ihren narrativen Konstruktionen an ein Gegenüber: an ein "du" bzw. an ein "ihr" und zwar mit dem Anspruch, auf diese Adressaten einwirken zu können – entweder durch Verführung und Einladung oder durch Hinterfragung und Erschütterung, durch die Gewalt des Zertrümmerns, durch Aufrufe und Forderungen. Ganz deutlich kommt ein solcher didaktischer Anspruch in folgendem Text

³⁹ <http://www.otpor.net/documents/090100.html> (25.6.2002)

und: <http://www.skart.avalon.hr/skart.html> (25.6.2002)

⁴⁰ op. cit., Anm. 38, S. 117

von László Moholy-Nagy zum Ausdruck: "We, who today have become one with the necessity and condition of class-struggle in all respects, do not think it important that a person should find enjoyment in a picture, in music, or in poetry. The primary requirement is that those who have not yet reached the contemporary standard of mankind should be enabled to do so as soon as possible through our work."⁴¹ Und selbst die Surrealisten bekennen sich in ihrem zweiten Manifest in einer Art Resümee der Ziele der Bewegung zu einem solchen didaktischen Anspruch: "Wird man letztlich doch zugestehen müssen, dass er (der Surrealismus, A.S.) nichts so sehr erstrebte, als in intellektueller und moralischer Hinsicht eine Bewußtseinskrise allgemeinsten und schwerwiegendster Art auszulösen."⁴² Auf ähnliche Weise haben dann auch die Aktivistinnen und Aktivisten des *Expanded Cinema* ihre Verfahren ausführlich in Texten, Manifesten und Interviews didaktisch begründet. Gottfried Schlemmer hat Anfang der 70er Jahre als Programm formuliert: "Einem produktionsorientierten System mit seinen Kaufs- und Verkaufszwängen soll in einer ‚Gegengesellschaft‘ – mit in freier Organisation entstehenden neuen Produktions- und Distributionsformen – subversiv begegnet werden."⁴³ Valie Export hat die Aktion *Tapp & Tastkino* selbst in den Jahren ihrer Durchführung folgendermaßen beschrieben: "tapp und tastfilm ist ein beispiel für die aktivierung des publikums qua neue interpretation, taktile statt visuelle kommunikation. ... die sinne werden befreit und dieser prozess läßt sich in keiner weise in die staatlichen regeln integrieren. denn er führt zur direkten befreiung der sexualität."⁴⁴ Und *ŠKART* inszeniert die Bezugnahme auf die klassische Avantgarde nicht nur durch in Schaufenstern plazierte kleine Druckerpressen-Plakate auf recyceltem Papier im 20er-Jahre-Stil, mit "alt" aussehenden Survival-Coupons auf denen statt "Mehl" oder "Zucker" allerdings "fear" und "masturbacija" geschrieben stand, sondern auch in didaktisch ausgerichteten Slogans wie "kritische Kommunikation."

In all diesen Zitaten wird eine Kausalität angenommen zwischen einer ästhetischen Intervention – in Form der Verfremdung, der Parodie, des Brüchig-Machens – einerseits und einem erzielten Ergebnis auf einer politisch-ideologischen Ebene andererseits. Diese mehr oder weniger ausführliche Begründung eines solchen didaktischen Anspruchs stellt eine weitere augenfällige Korrelation zwischen all diesen unterschiedlichen Narrationen avantgardistischer Gruppen dar. Dabei steht einer solchen in den Texten behaupteten Kausalität ganz offensichtlich die Schwierigkeit entgegen, die Effekte der ei-

⁴¹ László Moholy-Nagy, "On the Problem of New Content and New Form", in: Krisztina Passuth, Moholy-Nagy, London 1985, S. 286ff.

⁴² Zweites Manifest des Surrealismus 1930, in: André Breton, Die Manifeste des Surrealismus, Reinbek bei Hamburg 1986, S. 55

⁴³ op. cit., Anm. 16, S. 18

⁴⁴ Valie Export, TAPP UND TASTFILM, unveröffentl. Manuskript, o.O. o.J.

genen avantgardistischen Verfahren wirklich kontrollieren zu können. Denn die in den Manifesten, Begleit-Texten und Interviews mehr oder weniger vehement artikulierte Intention kann die den Aktionen innewohnenden Handlungen und Äußerungen nicht so vollständig beherrschen, wie die darüber verbreiteten Erzählungen uns glauben machen möchten. Die ästhetischen Interventionen dieser Gruppen sind demnach "performative Akte" wie Jacques Derrida sie versteht, d.h. Kommunikationsakte, was die Mitteilung einer ursprünglichen Bewegung, eine Operation und das Hervorrufen einer Wirkung impliziert und nicht die Beförderung oder Übermittlung eines Bedeutungsinhaltes.⁴⁵ Diese ästhetischen Interventionen haben ihren Referenten außerhalb ihrer selbst, vor sich, sich gegenüber. All diese ästhetische Taktiken können demnach als "zweispältig" bezeichnet werden, d. h. auch wenn sie von bestimmten narrativ erzeugten Utopien und Mythen geleitet und darauf ausgerichtet sind, anderen, ebenfalls narrativ erzeugten Mythen und Ideologien zu widersprechen, so entziehen sie sich der Kontrolle der Subjekte und gehen für alle unerwartete Verknüpfungen auf ideologischer Ebene, "Artikulationen" genannt, ein. Es gibt keine a priori Garantie dafür, dass diese Artikulationen eine bestimmte Gestalt annehmen werden: die einer "Bewußtseinskrise", "einer sozialisierung von sexualität" oder eines "kritischen Bewußtseins".

Wenn, wie Derrida nahelegt, jede Intervention zu solchen kontingenten Artikulationen führt, was macht dann aber noch einen Unterschied aus zwischen den Interventionen der Avantgarde und anderen, alltäglicheren Interventionen? Worauf bezieht sich das in den Narrationen so vehement geäußerte Beharren auf einer Möglichkeit der didaktischen Einwirkung bzw. der Parodie und des Brüchig-Machens? Zur Klärung dieser Fragen schlage ich vor, einen Begriff von "Parodie" und "Ironie" zu verwenden, den Paul de Man geprägt hat. Dieser versteht unter "Ironie" eben nicht ein Konzept, sondern genau dasjenige, was jeder Definition, jedem Versuch, es sprachlich zu fassen, entgleitet: Gerade das Erklären der Ironie zu einem Konzept war einer derjenigen Kunstgriffe mit der sie entschärft worden ist.⁴⁶ Ironie kann demnach zwar als eine "Unterbrechung" der narrativen Illusion beschrieben werden – ähnlich dem "buffo" der Comedia del' Arte, wo das Anwesend-Sein des Publikums die narrative Illusion bricht – ist zugleich aber immer schon eine permanent mögliche Unterbrechung der Kohärenz und Systematik von Er-

⁴⁵ Jacques Derrida, Signatur, Ereignis, Kontext, in: Ders., Randgänge der Philosophie, Wien 1999 (1972), S. 305

⁴⁶ Wie Ironie auch entschärft worden ist, indem man sie zu einem Kunstmittel erklärt hat, das den ästhetischen Apeal eines Werkes erhöht; indem man sie als eine Spiegelstruktur begriffen hat, in der das Selbst auf sich selbst von einer gewissen Distanz aus schaut oder indem man sie in einer Dialektik der Geschichte integriert hat. Siehe: Paul de Man, The Concept of Irony, in: Aesthetic Ideology. Paul de Man (Hrsg. Warminski), Minneapolis 1996, S. 163f.

zählung. Das Unernsteste ist also immer schon eine Möglichkeit der gewöhnlichen Sprache, es läßt sich nicht an einem gesellschaftlichen Ort festbinden, sondern taucht unter Umständen und überraschend auf, verweist auf ein Jenseits von Bedeutung und setzt Zweifel an den Möglichkeiten des Verstehens in Gang.

Diese Möglichkeit des ästhetischen Eingreifens in das Wahrnehmungsgefüge verwandeln die Avantgardegruppen in ihren Narrationen in eine Gewissheit. Eine der Verführungsstrategien avantgardistischer Narrative scheint darin zu bestehen, die Unkontrollierbarkeit der eigenen Verfahren und Handlungen zu überspielen und sich in den um solche Interventionen herum erfundenen Erzählungen und Geschichten als schon dort angelangt zu zeigen – in der Befreiung, in der Aufklärung, im Bruch, in der Dekonstruktion, im Unsinn – wohin man mit den eigenen Verfahren doch offenbar erst gelangen möchte.

Um-Ordnungen von Maskulinität und von Weiblichkeit

Die ästhetischen Verfahren der Avantgarde produzieren und verwandeln eine Situation – kurz: Sie wirken. Deshalb ist die Positionierung des Rezipienten bzw. der Rezipientin eines solchen ästhetischen Eingriffs immer schon eine plurale: diese/r kann zugleich Flaneur/ Flaneuse, Konsument/ Konsumentin, Angestellter/ Angestellte, Kunstliebhaber/ Kunstliebhaberin, begehrender Mann/ begehrende Frau sein – welche dieser Positionen mit der Aktion korreliert, kann nicht vorab festgelegt werden und meistens sind es zugleich mehrere Positionen, die in die Rezeption involviert sind. Das Ensemble dieser Positionen kann demnach nicht vereinheitlicht werden, sondern die Beziehungen zwischen diesen Positionen werden zu einer offenen Artikulation. Dies zeigt sich beispielsweise, wenn man die ästhetischen Aktionen der Avantgarde-Bewegungen in Hinblick auf ihre Geschlechter-Inszenierungen befragt. Die Aktivisten und Aktivistinnen der Avantgarde bringen Aufrufe wie “Geben sie die Geschlechtsromantik auf”⁴⁷ und Analysen wie die folgende in Umlauf: “indem ein busen nicht mehr das eigentum des mannes ist, sondern die frau selbständig über ihn verfügt, wird die moralität der staatlichen vorschriften (staat, familie, eigentum) durchbrochen.”⁴⁸ Damit sind diese Gruppen insbesondere seit den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts angetreten, eine Neu-Ordnung in die bezüglich der Geschlechter-Hierarchien immer schon in Unordnung geratene Welt der Moderne (bzw. der Postmoderne) zu bringen. Die Surrealisten haben dem Publikum nackte

⁴⁷ Raoul Hausmann, Der deutsche Spießler ärgert sich, in: DADA total. Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder (Hrsg. Merte/ Riha/ Schäfer), Stuttgart 1994, S. 110

⁴⁸ op. cit. Anm. 44

Frauenpuppen zu sehen gegeben, den Frauenakt in Collagen integriert bzw. ihm psychologische Betrachtungen gewidmet. Und im *Expanded Cinema* wurde der nackte weibliche Frauenkörper nicht nur auf provokante Weise öffentlich sichtbar, sondern – etwa in der Aktion TAPP UND TASTKINO – auch öffentlich berührbar gemacht. Diese Interventionen haben mit dem Zur-Schau-Stellen und Anfassbar-Machen des nackten Frauenkörpers einen Tabubruch in Szene gesetzt. Zugleich bleiben diese Interventionen zwiespältig und haben als solche eine dichotome Struktur als dominante mit hervorgebracht, in der “Weiblichkeit” mit Sinnlichkeit, Nacktheit, Buntheit und Sexualität verbunden und einer “Männlichkeit” gegenübergestellt ist, die in diskrete, graue Schutzmasken – Anzüge, die ein komplexes, reiches und unternehmerisches “Inneres” bewachen – gehüllten erscheint. Und die mit Androgynität spielenden Produktionen der Dadaisten haben eine neuartige Aufttrittsweise der Geschlechter mit initiiert, die von Philippe Ariès beispielsweise als “eingeschlechtliche Gesellschaft”, die sich an “Männlichkeit” orientiert, bezeichnet worden ist.⁴⁹ Die Inszenierung der Geschlechter, die von avantgardistischen Bewegungen vorgenommen wird, ist demnach nicht ausschließlich “anders”, wie (von ihnen selbst und anderen) oft behauptet wird, sondern vor allem hier gibt es vielfältige Artikulationen und unter Umständen auch Zustimmungen zu den Geschlechter-Bildern jener Kulturen, gegen die sich die avantgardistischen Praktiken so vehement wenden. Aus diesem Grund zieht beispielsweise Susan Rubin Suleiman⁵⁰ in ihrer Untersuchung des Verhältnisses von Gender, Politik und Avant-Garde den Schluß, dass die Subjektposition des Surrealismus in hohem Grad eine “männliche” sei. Dieser Schluß ist jedoch insofern zu hinterfragen, als damit in ihrer Untersuchung die mögliche Pluralität von Lese-Ereignissen und kontingenten Artikulationen ebenfalls auf eine einzige Lesart – “die Subjektposition des Surrealismus ist eine männliche” – festgeschrieben wird. Gegen ein solches Vergessen-Machen der Zwiespältigkeit dieser Aktionen kann darauf verwiesen werden, dass diese ästhetischen Eingriffe ein endloses Potential für Manipulationen, Artikulationen, Phantasien und Projektionen von Seiten des männlichen und weiblichen Publikums – also nicht nur für das männliche Publikum, wie Suleiman schreibt – bergen. Für die diesbezüglich vonstatten gehenden Artikulationen steht eine genauere Untersuchung jedoch noch aus.

⁴⁹ Philippe Ariès, Überlegungen zur Geschichte der Homosexualität, in: Die Masken des Begehrens und die Metamorphosen der Sinnlichkeit (Hrsg. Ariès/ Béjin/ Foucault), Frankfurt a. M. 1986, S. 82

⁵⁰ Siehe: Susan Rubin Suleiman, Subversive Intent. Gender, Politics, and the Avant-Garde, Cambridge/ Massachusetts und London/ England 1990, insbes. S. 20f.

Ich bin in diesem Artikel den unterschiedlichen Verästelungen dessen nachgegangen, was man als "Anwendungsgeschichte der modernen 'These' von der Politik der Form" bezeichnen kann. Dabei wurde offensichtlich, dass eine solche Anwendungsgeschichte immer schon eine plurale Geschichte ist, in der Diskontinuitäten und Singularitäten ebenso präsent sind wie Ungleichzeitigkeiten, Brüche oder Konnotationenlinien. Es gibt demnach keine Konzepte oder Verfahren an sich, unabhängig von der gesamten Textarbeit, in die sie eingeschrieben sind. Darüber hinaus hat diese Untersuchung gezeigt, dass die Narrative der Moderne nicht so klar und eindeutig in "subversive Narrative" der Avantgarde auf der einen und "Status-Quo-bestätigende Narrative" des Mainstreams auf der anderen Seite aufgespalten werden können, sondern dass sie komplexe Instrumente gesellschaftlicher Verhandlung sind, sich auf vielfältige Weise miteinander verbinden und voneinander trennen und so jene Kohärenz und gegenseitige Abhängigkeit erreichen, die wir als "Kultur" bezeichnen.

Summary

The project investigates a central phenomenon of modernity, which also extends into postmodernity but here acquires several new assessments. This phenomenon is present in the practices of various avant-garde movements such as the Dadaists, the surrealists, the situationists, the expanded cinema and the "punks". All these groups use certain aesthetic tactics – such as the montage technique, alienation or parody – in order to refresh a perception that has become neutralised by force of habit, to free oneself from "false" ideologies and to gain a "truer" or "more emancipated" view of things. Older, linear forms of narration or naturalistic forms of visual representation are thereby rejected as "outdated", as "conformist" or as impregnated with a "bourgeois ideology". And other contemporary "oppositional" forms of narration – for example, the leading role of forms of realism or the overstatedly cohesive forms of self-presentation (of the Teddy boys or the skinheads) – are contested by new avant-garde practices. Within this larger framework, this project as such has two specific goals. The first is to show the possibility of completing a history of the application of this very assertion, that the aesthetic trick of montage, alienation and parody has a political⁵¹ effect. Three social groups are selected for a detailed analysis: the Dadaist film and exhibition practices of the 1910s and 1920s; the Expanded-Cinema Movement of

⁵¹ The notion of "the political" is here used to designate the moment of openness and undecidability, when structural principles of society are called into question. The notion of "politics" on the other hand is used to denote a separate social complex, which has to deal with this precarious logic of the political. On this distinction see: Ernesto Laclau, *New Reflections on the Revolution of Our Time*, London and New York 1990, p. 68ff.

the 60s and 70s in Vienna, and art collectives such as FIA, ŠKART, OTPOR, LedArt and Magnet in the territories of former Yugoslavia during the wars (1989-2000).

The second objective is to explain the permanence of the appearance of these politically oriented avant-garde practices in the context of a history of the transformations of perception since the 19th century. The project thus explains the massive presence of avant-garde practices in the 20th century with reference to the transformations of perception that accompanied new forms of commodity *mis en scene*, as well as new media technologies such as photography and film and new forms of communications, transport and production. It is shown, that these transformations led to a revalorisation of the eye, of seeing and of the visible sign as well as of "material events" in general. Avant-garde groups show an always specific form of mastering of such a new perception regime and thereby engage in a struggle with other forms of mastering that are disseminated by different social forces.

In this paper I will present the following questions and theses from this project:

1. The above-mentioned aesthetic practice of avant-garde movements thus implies a certain thesis – the "thesis of the politics of form", as I will call it here. This means that several of these collectives programmatically practice a certain aesthetic method by which they try to achieve an "enlightenment" and social transformation towards a better future. Even if in their performative acts these groups demonstratively stage the presence of the lived moment and a break with traditional forms of narration, in this way they also claim to establish a "new life" which is valid after such a moment. The manifestos, the photographs of their actions, the stories, relics and museum art works are part of a narrative construction of a "new reality". All these "texts" are read again and again and can, possibly, motivate and enthuse their recipients and so bring them to appropriate these tricks and methods and to transform them in a milieu-specific way. In this paper I am interested in showing possibilities to evaluate the "more or less"⁵² that the "thesis of the politics of form" managed to set in motion across the 20th century. The centre of this investigation is therefore the intertextual dimension of avant-garde movements as it becomes visible in references, quotations, allusions to prior performances, as well as in collages and in translated gestures and forms of self presentation. I therefore read the act of reception of these politically selected aesthetic tricks as a productive act, as a practice, whereby we are possibly cap-

⁵² Roland Barthes, *S/Z*, Frankfurt/ Main 1994, p. 9.

tured by some interesting detail and this way brought to appropriate some elements and to transform them into new styles and performances. In doing so, I do not try to identify one single "sense" out of all these different practices. Rather, the focus will be on the plurality of these alterations as well as on their interaction with varying social instances (groups, authorities and institutions). I will thus present the various fascination-histories that the "thesis of the politics of form" has set in motion across the 20th century and in this respect show the connotative lines between the different interventions as well as the ruptures and breaks. In contrast to a reading quite common in the humanities, I will explain the massive uptake of the "thesis of the politics of form" in the 20th century not by leading back to a single origin but by finding such conditions of appearance in a plurality of elements and relations, and will show them not as products but rather as effects of a network to be uncovered archaeologically.

2. Even if these avant-garde movements reject and combat traditional narrative world views, they organise experience, memories and plans for the future in the form of new narratives – stories, excuses, myths, reasons for doing so or for not doing so, or why to reject this or that etc. But all the groups I examine here also have one thing in common: they establish new forms of narration: they raise the *modus operandi* of narrations (as well as of imagination) for discussion in a very programmatic way. New forms of narration established by these groups using the means of the forced montage, alienation or parody, are thus expressions as well as agents of a transformation of perception. In this way the project explains the noticeable constant variation of the "thesis of the politics of form" in the 20th century from a history of the transformations of perception and of the direction of attention and belief in the western urban world since the 19th century.⁵³ I here refer to the cultural-history studies by Jonathan Crary or Michel de Certeau, who have shown that in the 19th century a perception characterised by "material events" or by "shocks" emerged as well as a "postulate of visibility", which implies that the visible, showable and the things and details in the world have now acquired an extraordinary degree of attention and appreciation. In modernity, we thus no longer have experience but events, not an aura of things but the surprise of the shock, not announcements but information etc. With the new performances (in the context of life-events, new literature or cinema) the

⁵³ See: Jonathan Crary, *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Dresden und Basel 1996, p. 21f. And: Michel de Certeau, *Kunst des Handelns*, Berlin 1980, p. 330.

audience maintains an increasingly distracted relationship, but one which has become of immense importance for the constitution of the self – that is to find out who we are and where we are. As consumers, in the 20th century we had already long developed the ability to connect without preordained frameworks and with the certitude that only some connections will elicit responses, to link fragments of different media and so to conquer our positions as interpreters. There are always "moments of glancing back" within our confrontations with the different narratives of films or gestures. And it is by such moments, in a milieu where the "safe shores" of tradition and authority have lost their influence, that social and political association will be established. One of this project's hypotheses is that avant-garde movements react to these transformations of perception by trying to make "politics" with visible forms and/or the moments of perception always in their own particular way. Groups like the Dadaists, but also the expanded cinema or the neo-avant-garde movements in ex-Yugoslavia, use these new perceptual formations with a Utopian sensibility and with a commitment to achieve a new, "better" and "freer" society. On the other hand, in the context of modern and postmodern urban centres, there are also a lot of other institutions and social forces trying to calculate and to control these perceptual formations and to incorporate them in business and education strategies. Avant-garde groups are in conflict with these institutions and social forces over social domination and marginalisation. What is at stake here is not only social hierarchies, but also an aesthetic dominance and marginalisation – with "aesthetic dominance" for example meaning the language of Hollywood films or the aesthetics of commodity fetishism, which became prevalent in the 20th century and which the marginalised aesthetic languages of avant-garde groups have attempted to resist.

3. I understand the public appearances of avant-garde movements as performative (Jacques Derrida), that is, as communicative acts, which implies the communication of an original movement, an operation and the calling forth of an effect rather than the promotion or the transmission of meaning.⁵⁴ If one understands avant-garde interventions like this, as performative acts, one can show that the intention, which is very often captured by the artists in manifests and pamphlets in a very detailed way, cannot govern the acts and expressions immanent in these performances as fully as their words would like us to believe. These appearances of avant-garde groups are therefore "doubled": even if they are guided by

⁵⁴ On this notion of "performative acts" see: Jacques Derrida, *Signatur, Ereignis, Kontext*. In: *The same, Randgänge der Philosophie*, Vienna 1999, p. 305.

certain narrative Utopias and myths and directed against other narrative myths and ideologies, they escape the subjects' control and establish connections that surprise everybody. I will thus give special attention to the articulations between public interventions that see themselves as "counter-cultural" and the corresponding, socially more dominant tendencies such as the spread of consumerism or the dissemination of "individualism" as a global ideology. This also leads to the question of the methodological approach used to analyse such "nodal points".

4. The category of "gender" will be considered insofar as I will proceed by showing that the possibilities for public speech and public showing, for self-presentation and for the fabrication of "sense" are simultaneously different *and* equal for men and women. I will take this simultaneous difference and equality into account at various levels of the argumentation.⁵⁵ This also implies demonstrating the ways in which the various avant-garde movements try to bring order to a world of modernity (and postmodernity) which is already in disarray with regard to gender-hierarchies. With respect to the signification of gender, sexuality, bodies and social relationships, avant-garde movements therefore also engage in a struggle against other interventions and narrations, a struggle that is essentially open and leads to contingent associations. Here I will also pose the question of whether the *mis en scene* of gender staged by these movements is really so "different" – as has often been noticed (by themselves and by others). Or whether here, too, there is not precisely a wide variety of concurrence with all the more dominant forms of gender representations that the avant-garde groups were attempting to resist.

⁵⁵ See: Genviève Fraisse, *Geschlecht und Moderne. Archäologien der Gleichberechtigung*, Frankfurt/ Main 1995.

