

DIE WIEDERVERZAUBERUNG DER WELT IN DER GOOGLE-GESELLSCHAFT, ODER: DIE HISTORISCHE AVANTGARDE UND DIE POSTMODERNE DIGITALKUNST

STEPHAN MOEBIUS

Sowohl die philosophischen als auch die künstlerischen Werke der Postmoderne haben ihren Ausgangspunkt in den historischen Avantgardebewegungen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Bei den Avantgardebewegungen finden sich nicht nur die postmodernen Bedeutungsverschiebungen, sondern auch die für die Postmoderne typischen Entdifferenzierungsversuche wie etwa zwischen Literatur und Philosophie, »hoher« und »niedriger/populärer« Kunst oder allgemein: zwischen Kunst und Lebenspraxis wieder. Ein Ziel der Avantgardebewegungen war es, eine veränderte Einstellung zur Kunst zu forcieren, den autonomen Status von Kunst zu durchbrechen und die Lebenspraxis insgesamt radikal zu verändern. Auch in aktuellen Kunstprojekten der postmodernen Wissensgesellschaft wird versucht, die Sphären zwischen Kunst, Kultur und Politik zu entdifferenzieren und anhand zeitgenössischer Medien- und Kommunikationstechnologien neu zu gestalten. Es stellen sich hierbei die Fragen, wo genau die Verbindungslinien zwischen postmoderne Kunst und Avantgarde zu ziehen sind und was diese ideengeschichtliche Verbindung für die Kunstlandschaft in Zeiten der »Google-Gesellschaft« bedeutet.

Ausgehend von diesen Fragen wird im folgenden Beitrag die programmatische Affinität zwischen den Bestrebungen der Avantgardebewegungen (vor allem DADA und der Surrealismus) und der postmodernen Kunst exemplarisch am Beispiel der Digitalkunst untersucht. In einem ersten Schritt wird zunächst die Rolle der Avantgardebewegungen in der Kunstgeschichte dargestellt. Anschließend werde ich anhand von Beispielen kurz aufzeigen, inwiefern die Postmoderne ihre Ursprünge in den Avantgardebewegungen hat. Anhand des Digitalkünstlers Kytom L. sollen dann in einem weiteren Schritt

die Affinitäten, die zwischen Avantgarde und postmoderner Digitalkunst bestehen, aufgezeigt werden. Meine These lautet: Postmoderne Kunstbewegungen wie die Digitalkunst, deren Vorgänger in der historischen Avantgarde zu finden sind, zielen weniger darauf ab, ihre Kunst in Museen zu präsentieren, als vielmehr die Kunst in die alltägliche Lebenspraxis und in die alltäglich verwendeten Kommunikations- und Informations-Medien übergehen zu lassen. Ihre Motivationen liegen darin, *neue* Lebenspraktiken, Wahrnehmungsmuster, Kunstfelder und soziale Verhältnisse zu konstituieren.

In der Mitte der 70er Jahre rekonstruierte Peter Bürger die unterschiedlichen Gruppierungen der Avantgarde wie etwa DADA, den Surrealismus, die russische Avantgarde vor der Oktoberrevolution und den Futurismus als eine zusammenhängende Periode. In seiner 1974 publizierten »Theorie der Avantgarde« stellte er trotz der unterschiedlichen Ansätze der Gruppierungen und der differenten künstlerischen Werke eine Gemeinsamkeit der Bewegungen fest: Alle Avantgardebewegungen richteten sich gegen den in der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts entstandenen Autonomiestatus der Kunst. Es ging ihnen dabei weniger um eine Kritik an vorangegangenen Kunstrichtungen, als vielmehr um eine Kritik an der historisch und gesellschaftlich konstituierten bürgerlichen Institution Kunst. »Mit dem Begriff der Institution Kunst sollen hier sowohl der kunstproduzierende und -distribuierende Apparat als auch die zu einer gegebenen Epoche herrschenden Vorstellungen über Kunst bezeichnet werden, die die Rezeption von Werken bestimmen. Die Avantgarde wendet sich gegen beides – gegen den Distributionsapparat, dem das Kunstwerk unterworfen ist, und gegen den mit dem Begriff der Autonomie beschriebenen Status der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft.« (Bürger 1974: 29; vgl. Müller u.a. 1972)

Die Avantgardisten hatten sich auf ihre Fahnen geschrieben, diese Folgenlosigkeit der Kunst aufzuheben und »[d]ie Kräfte des Rausches für die Revolution zu gewinnen«, wie Walter Benjamin (1996: 161) in Bezug auf den Surrealismus schrieb. Die intendierte Aufhebung der Kunst meint Bürger zufolge eine »Aufhebung im Hegelschen Sinne des Wortes: Die Kunst soll nicht einfach zerstört, sondern in Lebenspraxis überführt werden, wo sie, wenn gleich in verwandelter Gestalt, aufbewahrt wäre.« (Bürger 1974: 67)

Die frühen Futuristen und der Dadaismus setzten bewusst provozierende Destruktionstechniken ein, mit denen die bürgerliche Kunst zerschlagen und die traditionellen Kunstströmungen verächtlich gemacht werden sollten

(vgl. Lindner 1976: 77 f.). Während der Futurist Marinetti die Einführung des Faustschlags in den künstlerischen Kampf propagierte, versicherte der Dadaismus: »Dada ist keine Kunstrichtung. Dada ist eine Richtung des Lebens selbst, die sich gegen alles wendet, was wir uns als Lebensinhalt vorstellen.« (Doesburg 1923: 41 f.) Zielte die sowjetische Produktionskunst auf die Beseitigung der vom Alltagsleben der Massen abgespaltenen bürgerlichen Kunst und plädierte für eine aktive Teilnahme des »neuen Künstlers« am Aufbau des Sozialismus, so blieben die Surrealisten noch vielfach der ästhetischen Bohème verpflichtet. Wollte die sowjetische Avantgarde die Kunst auf den Straßen, Häuserwänden, in den neuen Medien (Zeitung, Rundfunk, Film) sowie in den Produktionsstätten beheimaten, orientierten sich die frühen Surrealisten an der kulturevolutionären Programmatik der Psychoanalyse und den vom Bürgertum abgespaltenen Imaginationen des Traums, der Kindheit, der Sexualität und des Wahnsinns. Bretons berühmter Satz aus dem Ersten Manifest: »Man gebe sich doch nur die Mühe, die Poesie zu *praktizieren*.« (Breton 2001 [1924]: 21) war kein Bekenntnis zu einer Produktionskunst, sondern verdeutlichte einen spontaneistischen Praxisbegriff. Trotz dieser Unterschiede zielten die Avantgardebewegungen auf eine Veränderung der Lebenspraxis ab.

Die anvisierte Überwindung der bürgerlichen Kunst und Gesellschaft hin zu einer anderen Welt und zu einem anderen Leben, nicht zuletzt hervorgerufen durch den Weltkrieg, die russische Revolution und die Verachtung bürgerlicher Werte, geschah nicht nur mittels Kunstwerken. Von zentraler Bedeutung waren auch die Theorien und Manifeste, in denen die Avantgarde nicht nur eine Überschreitung anzudeuten, sondern auch auszuprobieren und durchzuführen versuchte.

Wie zu Beginn des Beitrags erwähnt, haben unterschiedliche postmoderne Denkbewegungen wesentliche Elemente ihrer Ursprünge in der historischen Avantgarde, insbesondere im Surrealismus und in einem dem Surrealismus verwandten Denken Georges Batailles. Nach Jean-François Lyotard ist es sogar die Aufgabe der Postmoderne, das Werk der Avantgarde-Bewegungen zu vollenden (vgl. Lyotard 1985: 30). Die Zusammenhänge zwischen Avantgarde und postmodernem Denken kann man in Anlehnung an Bürger (2000: 150) grob in vier Punkten zusammenfassen.

(1) Es existiert sowohl bei der Avantgarde als auch im Diskurs der Postmoderne eine *radikale Selbstzurücknahme des produzierenden Subjekts*, bei der

der Künstler oder Autor nicht mehr als reiner Urheber und Schöpfer angesehen werden kann (Foucault spricht vom Tod des Autors; im Surrealismus verschwindet das Subjekt hinter der »écriture automatique«).

(2) Die Geschichte des Wahnsinns von Foucault führt eine surrealistische und Bataille'sche Denkbewegung fort: »Hatte der Surrealismus die Vernunft kritisiert als eine Form von Gewalt, die das Individuum zurechtstutzt, und den Wahnsinn aufgewertet als Ausdruck einer Freiheit, die nicht einmal die durch die Wirklichkeit gesetzten Grenzen respektiert, so verknüpft Foucault beide Motive.« (Bürger 2000: 150) Im Ersten Manifest des Surrealismus vermag Breton (2001 [1924]: 12) einzig die Freiheit noch zu begeistern, die er bei den Wahnsinnigen wieder findet.

(3) Die vom Surrealismus und Marcel Mauss' Gabe-Theorem inspirierte *heterologische Geste der Überschreitung* von Georges Bataille lässt sich sowohl bei Michel Foucault, Jacques Lacan als auch bei Jacques Derrida – um nur einige der prominentesten Theoretiker zu nennen – wieder ausfindig machen. Sie alle teilen die Suche nach einer Überschreitung hin zu einem ganz Anderen und zum Unmöglichen. Man kann die Rolle von Bataille für das postmoderne (z. B. auch Jean Baudrillard, Michel Maffesoli) und das poststrukturalistische Denken gar nicht hoch genug einschätzen. Im Zusammenhang mit dem vom Surrealismus und der Durkheim-Schule geprägten, 1937 von Bataille, Michel Leiris und Roger Caillois gegründeten Collège de Sociologie spricht man sogar von einem Poststrukturalismus vor dem Strukturalismus (vgl. Moebius 2004; 2005).

(4) Die Nähe zwischen Postmoderne und Avantgarde, d.h. zu ihrem Anspruch einer Aufhebung der Trennung zwischen Leben und Kunst ist deutlich erkennbar in Foucaults späten Schriften zur Ästhetik der Existenz, zur Existenz im Entwurf und in seinen Überlegungen zur *techné tou biou*, der Lebenskunst. Foucault hat dies in einem Interview mit der folgenden Frage schön auf den Punkt gebracht: »Warum sollte nicht jeder Einzelne aus seinem Leben ein Kunstwerk machen können?« (Foucault 1985: 80)

Zwischen Avantgarde und Postmoderne besteht demnach nicht nur eine Affinität im Denken. Es lässt sich zudem auch eine historische Linie ausmachen, so dass die amerikanische Postmoderne der sechziger Jahre (Pop Art, psychedelische Plakatkunst etc.) als eine späte und doch eigenständige Phase der historischen Avantgardebewegungen bezeichnet wird. Hierbei kann man in Anlehnung an Andreas Huyssen (1997) folgendes feststellen:

1. Dieser frühen Postmoderne liegt eine zeitliche Einbildungskraft zugrunde, die emphatisch auf Zukunft und ‚new frontiers‘ abhebt, auf Bruch mit Vergangenheit und Diskontinuität, auf Krise und Generationskonflikt. Diese Einbildungskraft erinnert stark an Dada und Surrealismus.
2. Die Postmoderne ist durch eine »ikonoklastische Attacke« auf das gekennzeichnet, was Peter Bürger theoretisch als »Institution Kunst« bezeichnet. »Ähnlich wie die historische Avantgarde versuchte auch die amerikanische Postmoderne die bürgerliche Institution Kunst und deren Autonomie-Ideologie kritisch zu unterlaufen.« (Huysen 1997: 19) Ein gemeinsames Merkmal sind die Versuche einer Entdifferenzierung zuvor ausdifferenzierter Sphären.
3. Viele Fürsprecher des Postmodernismus teilen »jenen technologischen Optimismus, der schon für große Teile der historischen Avantgarde der zwanziger Jahre charakteristisch gewesen war« (S. 19). Die Bedeutung, die damals dem Film und der Fotografie zuteil wurde, fand seit den Sechzigern ihre Entsprechung in den neuen Medien und Technobildern von Fernsehen, Video, Computer und Netzwerken. (Das Projekt, das ich gleich vorstelle, ist in diesem Bereich dieser neuen Medien angesiedelt.)
4. Die Postmoderne verteidigt die Alltags-, Pop-, Trivial- und neue Medien-Kultur gegenüber dem Anspruch einer »Hochkultur« in der modernen Kunst und Literatur.

Eine von den Avantgarde-Bewegungen inspirierte postmoderne Kunstrichtung kann man in den Digitalfotographien des Künstlers Kytom L. entdecken. In seinem künstlerischen Manifest findet sich sowohl die avantgardistische Negation eines Autorsubjekts als auch die Initiierung neuer Lebenspraktiken wieder, die der von Max Weber diagnostizierten »Entzauberung der Welt« wie insgesamt der Wirklichkeit entgegen treten sollen [@1]. Statt Kunst in ein autonomes Feld einzuschließen, geht es dem von Kytom L. vertretenen »Surtualismus« um eine Wiederverzauberung der Welt.

Sein Referenzpunkt ist vor allem der Surrealismus; entsprechend wird seine Kunstrichtung als Surtualismus definiert. Ganz im Sinne der Avantgarde charakterisiert er diese Art von Digitalkunst und deren theoretischen Hintergrund mit einem Manifest, dem »Manifest des Surtualismus«.

Darin heißt es in der Vorbemerkung: »Der Kunstbegriff »Surtualismus« steht für die Synthese zwischen der surrealistischen Tradition, der ich mich in meiner fotografischen Arbeit verbunden fühle, und den virtuellen Welten, deren Erzeugung uns die Digitalfotografie gestattet.« Es folgen sieben Thesen des surtuellen Manifestes, die ich hier in extenso wiedergeben möchte:

»1. Der Surtualismus gehört zur Ordnung der Simulation, in der die Trennung zwischen »dem Wahren und dem Falschen, dem Realen und dem Imaginären« aufgehoben ist (Baudrillard). 2. Der Surrealismus war die visionäre Antizipation der Simulation. 3. Ziel der Moderne war die Entzauberung der Welt, Ziel des Surtualismus (wie des Surrealismus) war deren Verzauberung. 4. Der Traum des 20. Jahrhunderts war es zu sehen, was nie zuvor ein Mensch gesehen hat, der des 21. Jahrhunderts ist es zu schaffen, was nie ein Mensch zuvor erschaffen hat. Die auf der Macht der Codes beruhenden digitalen Techniken sind nicht von manipulativer, sondern von demiurgischer Qualität. 5. Ihren künstlerisch Sinn erhält die Digitalfotografie nur als nicht-abbildende Anti-Fotografie. (~~erinnert an DADA~~) Aufgabe des Digitalkünstlers ist entsprechend nicht die Abbildung, sondern die Neuschaffung der Wirklichkeit. 6. Real für die Subjekte bleibt in der Ordnung der Simulation nur ihr eigener Leib. Seine Abbildung als Körper ist deshalb nicht der einzige aber der erste (gleichsam 'natürliche') Ausgangspunkt für die Erschaffung surtueller Welten. 7. Da die Dichotomie zwischen dem Wahren und dem Falschen beseitigt ist, können alle Interpretationen surtueller Welten zugleich wahr und falsch sein. Wahrscheinlich gilt dies ebenso für diese Thesen.« [[@2](#)]

Der Digital-Künstler versteht sich nicht als Autorsubjekt, sondern als ein hybrides schöpferisches Wesen, das kollektiv arbeitet. In einem Kommentar zur Digitalkunst des Cyberspace-Forschers Michael Schetsche heißt es dazu: »Da das einzelne Kunstwerk ohne Hilfe von Computer nicht zu erschaffen wäre, weist Digitalkunst immer auch über die Möglichkeiten des menschlichen Künstlers hinaus. Der Computer ist dabei kein Werkzeug im klassischen Sinne (wie etwa der Pinsel in der Malerei), sondern er ist der unverzichtbare Partner des Künstlers. Dies macht den Digitalkünstler zu einem hybriden Kunstschaffenden, zu einer Art Cyborg.« (Schetsche 2003)

Ein Beispiel des kollektiven hybriden Schöpfers ist das »Rohrzangenprojekt« [[@3](#)], in dem ein Digitalbild einer Rohrzange zum Ausgangspunkt für weitere Fotos und Verfremdungen durch andere Künstler wurde, so dass laufend neue künstlerische Felder und Netzwerke, so genannte **digital art-fields**, im Netz entstanden und weiter im Entstehen sind (vgl. Türstig 2003: 183-186). In der Google-Gesellschaft kann demnach – ganz im avantgardis-

tischen Sinne – prinzipiell jeder zum Künstler und schöpferisch tätig werden.

In der Digitalkunst von Kytom L. lässt sich ebenso der avantgardistische Drang erkennen, neue Lebenspraktiken zu konstituieren. Im Anklang an das surrealistische Manifest heißt es in den ‚Visionen‘ der von Kytom L. mitbegründeten »Creative Network Factory« (einem Zusammenschluss von Netzwerkern):»Der Traum früherer Generationen war es, zu sehen, was nie zuvor ein Mensch *gesehen* hat. Der Traum zukünftiger Generation hingegen wird es sein, zu schaffen, was nie ein Mensch zuvor *geschaffen* hat. Digitale Technik und die Macht des Codes ermöglichen es, unendlich vielfältige virtuelle Welten zu erbauen, sie zu besuchen, in ihnen zu leben - und sie wissenschaftlich zu erforschen.« (CNF 2003: 227)

Nicht nur das lebensweltliche, auch das (sozial-)wissenschaftliche Denken muss an die neuen Kommunikations- und Interaktionsstrukturen angepasst werden.

Jede und jeder kann prinzipiell zum Künstler werden. Ganz explizit ist die hier vorgestellte Digital- und Netzkunst nicht für das Museum vorgesehen: »Wenn das digitale Objekt, zum Beispiel aus ökonomischem Zwang, dauerhaft seiner Re-Präsentation im Netz entzogen wird, zwingt man ihm damit eine letztlich nicht adäquate Form auf. Bei der Ausstellung von Materialisierungen (z.B. der Drucke von Digitalfotografien) wird die adäquate Re-Präsentation des Originals durch ihren materiellen Schatten ersetzt, das digitale Objekt damit gleichsam im Realraum versteinert. Fazit: Digitalkunst gehört in die digitalen Räume der Netzwerkmedien.« (Schetsche 2003)

Der Angriff auf die Institution Kunst, den die Avantgarde vor gut 80 Jahren initiierte, findet ihren aktuellsten Ausdruck in der postmodernen Digitalkunst. Sie ist eine genuin *demokratische* Kunstform, sie kann von jedem am Bildschirm betrachtet, verändert, ausgedruckt und so allen zugänglich gemacht werden. Die Digitalkünstlerinnen und -künstler bilden ein *entdifferenzierendes Kollektiv*, ein so genanntes »Kunstnetz« (Türstig), das theoretisch über kulturelle, sprachliche oder nationale Unterschiede hinausgeht. Wie bei ihren Vorgängern der historischen Avantgarde geht es der postmodernen Digitalkunst weniger darum, Kunst in Museen zu präsentieren, als vielmehr die Institution Kunst in die alltägliche Lebenspraxis und alltäglich verwendeten Kommunikations- und Informations-Medien übergehen zu lassen, ehemals getrennte Sphären zu entdifferenzieren und damit *neue* Le-

benspraktiken, Wahrnehmungsmuster und soziale Verhältnisse zu konstituieren. Oder anders gesagt und um mit den Worten eines Netzkünstlers zu schließen: »Wir brauchen die Netzkunst nicht künstlich auf den herkömmlichen Kunstmarkt beschränken, sondern können gerade diese Beschränkungen aufheben und die Besonderheiten ohne Rücksicht auf den traditionellen Kunstmarkt ausschöpfen.« (Türstig 2003: 187)

Literatur

- Benjamin, Walter (1996): Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz. In: Opitz, Michael (1996): Walter Benjamin. Ein Lesebuch. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 149-164.
- Breton, André (2001) [1924]: Erstes Manifest des Surrealismus. In: Breton, André (Hrsg.) (2001): Manifeste des Surrealismus. Reinbek/Hamburg: Rowohlt, 10. Aufl., 9-43.
- Bürger, Peter (1974): Theorie der Avantgarde. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Bürger, Peter (2000): Ursprung des postmodernen Denkens. Weilerswist: Velbrück
- CNF, 2003: Vision der Creative Network Factory. In: Schetsche, Michael und Lehmann, Kai (2003): Netzwerker Perspektiven. Bausteine einer praktischen Soziologie des Internet. Regensburg: Roderer, 225-227.
- Doesburg, Theo van (1923): Was ist Dada? In: Huelsenbeck, Richard (Hrsg.) (1964): Dada - eine literarische Dokumentation, Reinbek, 41f.
- Foucault, Michel, 1985: Von der Freundschaft. Berlin: Merve
- Huyssen, Andreas (1997): Postmoderne - eine amerikanische Internationale? In: Huyssen, Andreas und Scherpe, Klaus R. (Hrsg.) (1997): Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels. Reinbek/Hamburg: Rowohlt, 5. Aufl.
- Lindner, Bernhard (1976): Aufhebung der Kunst in Lebenspraxis? Über die Aktualität der Auseinandersetzung mit den historischen Avantgardebewegungen, in: W. Martin Lüdke (Hrsg.) (1976): ‚Theorie der Avantgarde‘. Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Liotard, Jean-François (1985): Immaterialität und Postmoderne. Berlin: Merve.
- Moebius, Stephan, 2005: Die Zauberlehrlinge der Soziologie. Zur Soziologie- und Wirkungsgeschichte des Collège de Sociologie (im Erscheinen).
- Moebius, Stephan, 2004: Das Sakrale und die Heterologie. Das Collège de Sociologie (1937-1939), Georges Bataille und die Wirkungen auf Foucault, Lévinas und Derrida. 70 Seiten, erscheint im »Jahrbuch für Soziologiegeschichte«, hrsg. von Carsten Klingemann, Michael Neumann, Karl-Siegbert Rehberg, Ilja Srubar und Erhard Stölting.
- Müller, Michael et al. (1972): Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

- Schetsche, Michael (2003): Was ist Digitalkunst? Eine provokative Annäherung. Online-Quelle: <http://www.kytoml.de/kommentar.html> - Zugriff: 2.9.2004
- Türsting, Hans-Georg, 2003: Netzkunst als Kunstnetz. In: Schetsche, Michael und Lehmann, Kai (2003): Netzwerker-Perspektiven. Bausteine einer praktischen Soziologie des Internet. Regensburg: Roderer Verlag, 183-190.

Digitale Verweise

- [@1] Homepage Kytom L.: www.kytoml.de
[@2] Sieben Thesen zum Surtualismus: www.kytoml.de/manifest.html
[@3] Rohrzangenprojekt: www.c-n-f.de/netzkunst/kytoml/kunstnetz.html

Zum Autor:

Stephan Moebius, Soziologe und Kulturwissenschaftler, Dr. phil., Stipendiat der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) und Lehrbeauftragter am Institut für Soziologie der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i. Br. Zurzeit arbeitet er an einem DFG-geförderten Forschungsprojekt über die Soziologie- und Wirkungsgeschichte des Collège de Sociologie (Bataille, Caillois Leiris) in den dreißiger Jahren in Paris. Arbeitsgebiete: soziologische Theorien, Soziologiegeschichte, Soziologie in Frankreich, neuere französische Philosophien, Kultur-, Wissens- und Religionssoziologie, Intellektuellensoziologie, Geschlechtersoziologie. Web: www.stephanmoebius.de