

DADA'S NOT DEAD

NACHRICHTEN VOM SCHEITERN IN PERMANENZ VON MAX UPRAVITELEV

1. INTRO: SCHEITERN DER AVANTGARDE

*Deutschland muß untergehen!
- DER dada (1920)*

Vor einhundert Jahren trat Dada an, um durch die Politisierung der Kunst Nation und Kapital abzuschaffen. Offensichtlich ohne Erfolg. Dennoch hat dieses Scheitern nicht etwa Nachfolgeprojekte verhindert, die an der gleichen Baustelle gearbeitet haben – im Gegenteil. Um nur ein paar Stationen zu nennen: Der Situationismus, der Punkrock, die Kommunikationsguerilla sowie in letzter Zeit vor allem satirische Aktionskunst arbeiteten dort weiter, wo Dada aufgehört hat. Auch sie hatten keinen Erfolg. Ein Ende dieses permanenten Scheiterns ist trotzdem nicht in Sicht. Auch wenn die bürgerliche Geschichtsschreibung wohl gerade aus Anlass des Dada-Jubiläums versuchen wird, analog zu Marxens Gesamtwerk auch dieses Projekt als historisch verfallen zu bewerten. Grund genug, sich aus materialistischer Perspektive der Gesellschaftsgeschichte anzuschauen, wie das Ganze begonnen hat.

Bei keinem anderen Themenfeld innerhalb der Geschichte von Kunstproduktion ist das Scheitern so zentral, wie innerhalb der Avantgardeforschung: 100 Jahre Dadaismus bedeuten 100 Jahre Scheitern von Kollektiven mit künstlerischen und radikal-gesellschaftskritischen Ansprüchen zugleich. Die Feststellung des Scheiterns wurde aus der Perspektive der kritisch-historischen Kunstsoziologie aufgeworfen – im deutschsprachigen Raum in erster Linie durch die von Peter Bürger 1974 vorgelegte Theorie der Avantgarde. Bürgers These vom Scheitern der Avantgarde geht auf die Feststellung zurück, dass – obwohl die Avantgarden antraten, um mit ihren Manifestationen gegen die Stellung und Funktionsweise der Kunst innerhalb der bürgerlichen Kunst anzutreten, – ihre Methoden, allem voran die Schockwirkung durch Provokation, von eben jener wieder angeeignet wurden.

Allerdings lassen sich damit nicht die zahlreichen Nachfolgeprojekte des Dadaismus erklären, die bis heute bestehen. Auch wenn sie meistens das gleiche Schicksal der Reokkupation radikaler Mittel durch die bürgerliche Gesellschaft teilen und teilen, entstehen nach wie vor Bewegungen, die am Gesamtprojekt weiterarbeiten.

Aus diesem Grund möchte ich vorschlagen, für die historische Betrachtung des avantgardistischen Scheiterns den Fokus auf ein bis jetzt untererforschtes Phänomen innerhalb der Geschichte der Avantgarden zu verschieben: auf ihren Hang zu satirischen Schabernack. Diese Untererforschung ist bemerkenswert, zumal sie sich vorrangig am Beispiel von Dada in zeitgenössischen Selbstdarstellungen an zentraler Stelle wiederfindet:

Er [der Dadaist] sieht instinktmäßig seinen Beruf darin, den Deutschen ihre Kulturideologie zusammenzuschlagen. [...] „Aber das ist doch gar nichts Neues“, werden sogleich diejenigen schreien, die von dem „Alten“ nie loskommen können. Das ist insofern etwas unerhört Neues, als zum erstenmal aus der Frage : Was ist die deutsche Kultur? (Antwort: Dreck) die Konsequenz gezogen worden ist, nun mit allen Mitteln der Satire, des Bluffs, der Ironie, am Ende aber auch mit Gewalt gegen diese Kultur vorzugehen. Und zwar in gemeinsamer großer Aktion. Dada ist eine deutsche bolschewistische Angelegenheit. Es muß dem Bürger die Möglichkeit genommen werden, „Kunst zu seiner Rechtfertigung zu erhandeln“. Kunst sollte überhaupt mit schweren Prügeln belegt werden, für die Dada mit der Inbrunst seiner ganzen Beschränktheit eintritt. Die Technik des dadaistischen Feldzugs gegen die deutsche Kultur sind

lange überlegt worden. Am besten ließ sich das in großen Vorstellungen arrangieren, wo gegen angemessene Preise alles, was mit Geist, Kultur und Innerlichkeit zusammenhängt, symbolisch abgeschlachtet wird.¹

In diesem Beitrag möchte ich die Produktionsbedingungen der dadaistischen Satire einführend darstellen und dabei untersuchen, inwiefern der Fokus auf das Satirische innerhalb der Geschichte des avantgardistischen Scheiterns eine Neubewertung dieses Scheiterns ermöglicht.

Jedes der Hauptkapitel ist daher unterteilt in einen produktionshistorischen und einen theoriehistorischen Abschnitt. Im erstgenannten widme ich mich der schlaglichtartigen Betrachtung der Entwicklung Dadas bis hin zu seiner Radikalisierung in Form der Berliner Sektion. Im theoriehistorischen Teil wird dagegen kontextualisiert, welche theoretischen Voraussetzungen für Dada eigentlich notwendig waren, um Dada zu denken. Ferner gehe ich in diesem Teil der Frage nach, warum das Satirische ein zentrales Mittel des Dadaismus darstellte, und warum – nicht zuletzt auch damit verbunden – die nicht-wiederholbare Schockwirkung avantgardistischer Manifestationen zu ihrem Scheitern geführt haben soll.

Damit beziehe ich mich sehr stark auf Theorien der kritisch-historischen Kunstsoziologie der Avantgarden, wie sie vor allem von Peter Bürger in seiner Theorie der Avantgarde vorlegte. Diesen Zugang halte ich für außerordentlich fruchtbar, um dem Gegenstand gerecht zu werden – im Gegensatz zu Teilen der bürgerlichen Kunstgeschichte, die immer wieder versucht, Dada in ein nationalhistorisches Korsett zu pressen und außerdem als Erscheinung eines durch den Ersten Weltkrieg begründeten Nihilismus abzutun. Dabei war Dada mitnichten nihilistisch, sondern eine Kampfansage an die bürgerliche Gesellschaft, die diesen Krieg hervorbrachte. Dada war zudem die erste Kunstbewegung, die sich in einem emanzipatorischen Sinne die Frage stellte, wie sich die Kunst einer befreiten Gesellschaftsformation denken ließe – ausgehend von der Feststellung, dass freie Kunst in einer nicht-befreiten Gesellschaft ein Widerspruch ist, der sich in der Distinktion von Kunst und Lebenspraxis ausdrückt und aufgehoben gehört.

Wie erwähnt, ist dieser Beitrag vor allem einführenden Charakters. Ich beschäftige mich vornehmlich mit der Theorie und Praxis des Historischen Dadaismus. Ab und an werden Verweise auf avantgardistische Nachfolgeprojekte gebracht. Dadurch weise ich auf Traditionslinien hin, die als wesentlich für das avantgardistische Gesamtprojekt gelten könnten. In einer größer angelegten Untersuchung der mittlerweile einhundertjährigen Geschichte des Postdadaismus müsste natürlich berücksichtigt werden, dass sich die Nachfolgebewegungen auf einem veränderten Terrain bewegen: Situationismus und Punkrock agieren auf dem Hintergrund des Verhältnisses von Kulturindustrie und Popkultur. Die historische Betrachtung von Manifestationen der Kommunikationsguerilla hängt eng zusammen mit der Geschichte von Gegenöffentlichkeiten. Doch sind auch sie eine Reaktion auf die Stellung der Kunst innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft, wie sie im Unterkapitel 2.2 dieses Beitrages dargelegt wird. Und ebenso wie Dada, setzen sie auf die Mittel des Satirischen (Unterkapitel 3.2) und der Schockwirkung (Unterkapitel 4.2).

Daher betrachte ich diesen Beitrag letztlich auch als Einleitung zu einer Gesellschaftsgeschichte von linksradikalen Kunstkollektiven, die noch zu schreiben sein wird. Eine Geschichte, die Kunst als gesellschaftliche Praxis begreift und sich der Arbeit in Kollektiven widmet, die Produktionsverhältnisse umwerfen wollten. In diesem Beitrag geht es um die Frage, warum Dada der Ausgangspunkt dieser Geschichte sein muss. Und warum der Fokus auf Satire ein hervorragendes Narrativ für sie bildet.

STAND DER FORSCHUNG

Selbstverständlich lässt sich der Dadaismus, wie die Avantgarden insgesamt, nicht auf den Einsatz seiner Komik begrenzen. Allerdings wurde dieser Aspekt bisher von der Forschung stark vernachlässigt. Das zeigt bereits ein Blick in das Metzler Avantgarde-Lexikon, das keinen Artikel unter dem Stichwort „Satire“ führt. Mehr noch, auch „Humor“, „Komik“, „Ironie“ oder wenigstens „Witz“ fehlen gänzlich. Einzig unter dem Stichwort „Lachen“² findet sich ein Eintrag von Rainer Stollmann, einem unter dem von der Presse verliehenen Titel „Lachforscher“ bekannten Kulturwissenschaftler. Stollmann stellt fest: „Besonders die Avantgarde-Bewegungen [...] lassen sich als Wiederkehr des Grotesken [...] und mit ihm des Lachens verstehen“³. Auch wenn von allen Avantgarde-Bewegungen „bisher lediglich für den Dadaismus die Bedeutung des Lachens als fundamentale Produktions- und Rezeptionshaltung beachtet“⁴ wurde.

¹ Richard Huelsenbeck, *En avant Dada: eine Geschichte des Dadaismus*, P. Steegemann Verlag, 1920, S. 35

² Stollmann, *Lachen*, S. 185-186

³ Ebd., S. 185

⁴ ebd.

Tatsächlich ist es keine neue Erkenntnis, vor allem die Berliner Sektion des Dadaismus und künstlerische Komik wissenschaftlich zusammenzudenken. Hanne Bergius, Kunsthistorikerin, die vor allem für ihre Forschung auf diesem Gebiet bekannt ist, nannte ihre erste Publikation zu diesem Thema gleich *Das Lachen Dadas*⁵. Sie schreibt: „Das Lachen wurde das ‚Lieblingswerkzeug‘ der dadaistischen Kunst- und Kultur-Guerilla, das sie subversiv als Instrument der Skepsis, der Sinnstörung und Umwertung mit allen Konsequenzen der Moderne einsetzten“⁶. Allerdings findet sich auch bei ihr interessanterweise kein Verweis auf Satire: „Das dadaistische Lachen nahm viele Gestalten an: Ironie, Humor in unterschiedlicher Schattierung, Zynismus und Sarkasmus“⁷ – der Satire bekannte Mittel werden zwar genannt, aber begrifflich nicht mit selbiger explizit in Verbindung gebracht. Und so ist das Werk insgesamt zwar eine sehr gute Sammlung an Materialien und Beschreibungen einzelner Akteure des Berliner Dadaismus, doch wird das Thema Komik auch dort trotz des Titels eher randständig behandelt.

Richard Huelsenbeck selbst (einer der Hauptprotagonisten des Züricher und Berliner Dadaismus) betont in einem seiner ersten Rückblicke, von denen zahlreiche folgen sollten, die Bedeutung des Komischen für den Dadaismus:

Die ungeheuere [sic] Wirksamkeit des Dadaismus lag bei der großen Masse der künstlerisch Gleichgültigen in der Sinnlosigkeit und Komik des Wortes Dada, wobei sogleich bemerkt sei, daß die Möglichkeit dieser Wirkung einen weiteren tieferen psychologischen Grund haben muß, der mit der ganzen momentanen Struktur der ‚Menschheit‘ und ihres augenblicklichen sozialen Gefüges zusammenhängt.⁸

Dadaismus ist zwar nicht ausschließlich auf Komik zu reduzieren, doch ist Komik sein integraler Bestandteil. Das gilt insbesondere für seinen Berliner Ableger. In der Forschungsliteratur wird immer wieder auf den hohen Grad der Politisierung des Berliner Dadaismus hingewiesen, gerade im Vergleich zur Ursprungsformation in Zürich⁹. Seine volle Entfaltung erlebte die Berliner Sektion nach dem Kriegsende – doch fanden die ersten öffentlichkeitswirksamen Manifestationen noch während des Krieges statt. An zentraler Stelle standen dabei im Vergleich zu anderen Sektionen des Dadaismus¹⁰ Publikationen, die immer wieder mit satirischen Text- und Bildelementen arbeiteten. So beschreibt der Medien- und Kulturwissenschaftler Norval Baitello jr. zum Beispiel die Bedeutung der Karikatur für den Berliner Dadaismus:

Die Fähigkeit der Karikatur, Abstraktionen zugänglicher zu machen; entspricht durchaus dem dada-publizistischen Programm, die hohen - meist verbotenen - Sphären nicht nur zu demystifizieren, sondern auch zu demolieren. Politik, Politiker, politische Ereignisse blieben von der Dada- Karikatur nicht unangetastet; dafür nimmt diese in den Zeitungen einen besonders großen Raum ein.¹¹

Dementsprechend fanden satirische Mittel gerade beim Berliner Dadaismus eine hohe Verwendung. Gleichzeitig ist zu betonen, dass es sich beim Dadaismus um eine internationale Bewegung handelt. Das wird schon allein an den Namen der Sektionen deutlich. Es ist eben nicht der italienische oder der russische Futurismus, es ist Dada New York, Dada Paris, Dada Zürich etc. Insofern wäre es fehlgeleitet, bei einer Untersuchung der Berliner Sektion vom „Deutschen Dadaismus“ zu sprechen, zumal neben Berlin auch Köln und Hannover sich als Dada-Zentren etablieren sollten, die sich gänzlich unterschiedlich ausrichteten und entwickelten. Dada ist von Anbeginn international¹², auch wenn die Berliner Sektion freilich keine so hohe Diversität vorzeigen kann, wie Dada Zürich. Dort entstand Dada im Kreise von

⁵ Hanne Bergius, *Das Lachen Dadas: Die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen*, Gießen: Anabas-Verlag, 1989

⁶ Bergius, *Das Lachen Dadas*, S. 9

⁷ Ebd., S. 9

⁸ Richard Huelsenbeck, *En avant Dada: Eine Geschichte des Dadaismus*, in: Herbert Kapfer (Hg.), *DADA-LOGIK 1913-1972*, München: belleville Verlag, S. 113-145. hier: S.123

⁹ Riccardo Bavaj, *Gegen den Bürger, für das (Er-)Leben: Raoul Hausmann und der Berliner Dadaismus gegen die "Weimarer Lebensauffassung"*, in: *German Studies Review* 31/3 (2008), S. 513-536, hier: S. 513

¹⁰ Norval Baitello jr., *Die Dada-Internationale. Der Dadaismus in Berlin und der Modernismus in Brasilien*, Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag, 1987, S. 29

¹¹ Baitello, *Die Dada-Internationale*, S. 51

¹² Ebd., S. 21ff

oppositionellen Kunstschaaffenden aus verschiedenen Nationen, um gegen die Exklusivität nationaler Narrative und in erster Linie gegen die des Ersten Weltkrieges vorzugehen¹³.

2. PRODUKTIONSBEDINGUNGEN DES DADAISMUS

2.1. DIE MANIFESTATION DES DADAISMUS WÄHREND DES ERSTEN WELTKRIEGES IN ZÜRICH

Richard Huelsenbeck und Hugo Ball, neben Emmy Hennings die ersten Protagonisten des Dadaismus, begrüßten zunächst den Krieg. Wie auch andere¹⁴ kriegsbegeisterte Kunstschaaffende versuchten auch sie auf unterschiedlichen Wegen, möglichst nahe an das Frontgeschehen zu gelangen. Huelsenbeck meldete sich am 3. August 1914 in Bochum zum Kriegsfreiwilligen und wurde in Minden und Wesel stationiert. Ende Oktober 1914 wurde er aus dem Militärdienst wegen Neuralgie entlassen¹⁵, damit nahm auch sein ideelles Engagement für den Krieg ein schnelles Ende. Ball meldete sich ebenfalls freiwillig, wurde aber für untauglich erklärt. Im Herbst 1914 besuchte er einen im Krieg verletzten Freund an der Lothringischen Front, um sich einen Eindruck vom Krieg zu verschaffen. Was er sah, bewirkte unmittelbar seine „Konversion vom Bellizisten zum Pazifisten“¹⁶.

Ball und Huelsenbeck trafen sich im Herbst 1914 in Berlin wieder. Beide waren nun fest entschlossen, ihre Kunst gegen den Krieg zu widmen. Am 12. Februar 1915 organisierten sie ihre vorerst letzte gemeinsame Abendveranstaltung, die Gedächtnisfeier für die gefallenen Dichter. Neben zahlreichen gefallenen deutschen Autoren wurde auch der Franzose Charles Péguy gewürdigt – eine Provokation des Publikums, die zumindest laut Huelsenbeck nur möglich wurde, weil der zuständige Zensurbeamte bei der vorangehenden Prüfung Charles Péguy für einen Deutschen hielt¹⁷, obwohl der Autor für seine antideutschen Positionen bekannt war¹⁸.

Die Provokation der gesamten Veranstaltung kam an und äußerte sich in negativer Kritik. Die Vossische Zeitung urteilte darüber „Auch diese Gedenkrede war provokatorisch [...]. Das war nicht mehr Kabarett, das war Knabenuk.“¹⁹ Der Tag befand: „Wer etwa gekommen war, etwas von Stimmung zu finden, die doch von einer Gedächtnisfeier untrennbar zu sein pflegt, war arg enttäuscht. [...] sonst lag nur etwas kalt Referierendes in den Reden, die sich lediglich an den Verstand wendeten, aber das Herz dabei frieren ließen“²⁰.

Henno Ehrlicher spricht von dieser Zeit als der „Latenzzeit des Dadaismus“²¹. Wie allein das Bekenntnis zum Stilmittel der Provokation zeigt, orientierten sich beide Künstler bei dieser Veranstaltung immer noch stark an den Futuristen. Während für letztere aber „die Komik [...] nicht nur ein Element ihrer Ästhetik, sondern auch ein auffälliger inhaltlicher und stilistischer roter Faden ihres literarischen und künstlerischen Ausdrucks“²² darstellte, ist diese Veranstaltung auffällig unkomisch und ernst. Diese Herangehensweise ändert sich mit dem Ausbruch der Dadaismus 1916 in Zürich. Was Dada vom Futurismus lernte, war zweifelsfrei der künstlerische Einsatz des Mittels „Provokation“, der durch skandalträchtige Inszenierungen in die Öffentlichkeit drängte, denn: „wie die Futuristen betrachten auch die Dadaisten den Skandal als das wichtigste wirkungsästhetische Mittel, um ihren innovativen Auffassungen der Kunst und deren kritischen

¹³ Leigh Clemons, *Serious Fun: Berlin Dada's Tactical Engagement with German National Narration*, in: Theatre Research International 28/02 (2008), S. 143-156, hier: S. 145

¹⁴ Als Vergleich ist hier an erster Stelle der Futurismus als Vorstufe des Dadaismus zu nennen. Zur Entwicklung vom Futurismus zu Dada s.: Max Upravitelev, *Die Historische Avantgarde und der Erste Weltkrieg. Vom italienischen Futurismus zum vaterlandslosen Dadaismus*, in: Phase 2 48 (2014), S. 24-26

¹⁵ Herbert Kapfer, *Biografie*, in: Ders. (Hrsg.), DADA-LOGIK 1913-1972, München: belleville Verlag, 2012, S. 627-631, hier: S. 627

¹⁶ Hanno Ehrlicher, *Die Kunst der Zerstörung: Gewaltphantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgarden*, Berlin: Akademie Verlag, 2001, S. 180

¹⁷ Richard Huelsenbeck, *Erinnerungen*, in: Herbert Kapfer, DADA-LOGIK 1913-1972, München: belleville Verlag, 2012, S. 246-253, hier: S. 249

¹⁸ Ehrlicher, *Die Kunst der Zerstörung*, S. 178

¹⁹ *Ohne Titel*, in: Vossische Zeitung Nr. 81 vom 13.02.1915

²⁰ *Ohne Titel*, in: Der Tag, Nr. 82/83 vom 14.02.1915

²¹ Ehrlicher, *Die Kunst der Zerstörung*, S. 175

²² Chiancone-Schneider, *Futurismus und Komik*, S. 75

Potentialen zum Durchbruch zu verhelfen“²³. Und auch der Einsatz des Komischen spielt bei beiden Bewegungen eine zentrale Rolle. Die Futurismus-Forscherin Donatella Chiancone-Schneider unterscheidet zwischen drei Arten der Komik im Futurismus: „intentionale Komik, Selbstironie und unfreiwillige Komik“²⁴. Alle drei Elemente tauchen auch im Dadaismus auf; wobei der letztere Punkt wohl stärker im Züricher Dadaismus auftrat, wie ihn zum Beispiel Hugo Ball verkörperte. Thilo Bock argumentiert, dass Ball in erster Linie an der Inszenierung eines mystischen Rituals interessiert war, das zwar durch die Verwirrung im Publikum auch Gelächter auslösen konnte, dieses aber keineswegs intendierte²⁵. Der Einsatz der Komik sollte erst bei der Berliner Dada-Sektion zur vollen Entfaltung kommen.

Das Epizentrum des dadaistischen Ausbruches war das Cabaret Voltaire, welches von Hugo Ball und Emmy Hennings am 5. Februar 1916 als „kommerzielle Kleinkunsthöhle“²⁶ in Zürich eröffnet wurde. Im Jahr zuvor verließen beide Berlin, um, wie viele andere Kriegsgegnerinnen und Kriegsgegner, in der kriegsneutralen Schweiz dem Krieg zu entkommen. Schon bald entwickelte sich die Einrichtung zu einem Treffpunkt für politisch- und künstlerisch-tätige Oppositionelle aus ganz Europa. Sie einte nicht nur die politische Haltung, sondern auch das Verständnis von Kunst als gesellschaftlicher Praxis. Darauf bezogen schreibt zum Beispiel Huelsenbeck rückblickend: „Ich wollte vor allem das Leben ändern, mein Leben und das Leben der anderen, und deshalb schien es mir gleichgültig, wie man malt, dichtet und komponiert“²⁷. Im Gegensatz zu dieser Auffassung standen zum Beispiel Expressionisten aus Deutschland, von denen ebenfalls einige nach Zürich kamen, denen es aber „vorwiegend um die Erhaltung der deutschen Kultur ging“²⁸. Dem Dadaismus ging es nicht um den Erhalt der Kultur einer Nation, sondern um einen international bestimmten Protest gegen diese.

Das eigene Leben und der anderen verändern – bei gleichzeitiger Betonung der Gleichgültigkeit gegenüber der Frage, „wie man malt, dichtet und komponiert“. Das ist es, was Peter Bürger meint, wenn er die Avantgarden als Initiative zur „Aufhebung von Kunst in Lebenspraxis“ einerseits und „Selbstkritik der Kunst innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft“²⁹ beschreibt. Beim Dadaismus geht es nicht in erster Linie darum, neue künstlerische Formen zu bestimmen – es geht darum, sie mit politischen Inhalten zu füllen, sie als Vehikel des Protestes zu begreifen, um aus der Kunst heraus radikale Kritik am Gegebenen zu üben.

2.2. AVANTGARDE ALS ANGRIFF AUF DIE AUTONOME INSTITUTION KUNST

Die theoriehistorischen Voraussetzungen, um Dada denken zu können, lassen sich durch eine kritisch-kunstsoziologische Herangehensweise nachvollziehen: Die Besonderheit der Avantgarden war es, nicht systemimmanent Kritik an hervorgegangenen Kunstrichtungen zu üben, sondern die Stellung und Funktionsweise von Kunst innerhalb der kapitalistischen Gesellschaft überhaupt zu kritisieren. Es ging um die Kritik der Produktionsverhältnisse, ausgehend von Produktionsverhältnissen der Kunst.

GENESE DER „AUTONOMEN INSTITUTION KUNST“

Innerhalb der Historischen Kunstsoziologie werden zur Untersuchung von Kunst innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft in Europa zwei vormoderne Epochen vorgestellt: die sakrale und die höfische Kunst. Das Produkt der sakralen Kunst ist das „Kultobjekt“; die Produktion dieses Objektes ist „voll eingebunden in die gesellschaftliche Institution Religion“³⁰. Noch ist Kunst also kein eigenständiges Fach. Sie wird für religiöse Zwecke handwerklich, zumeist in Zunftstrukturen, produziert und kollektiv rezipiert: Was produziert

²³ Arturo Larcari, *Skandalstrategien der Avantgarde: vom Futurismus zum Dadaismus*, in: Stefan Neuhaus, Johann Holzner (Hg.), *Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht Verlag, 2007, S. 110-127, hier: S. 120

²⁴ Donatella Chiancone-Schneider, *Futurismus und Komik*, in: Ludger Scherer/Rolf Lohse (Hg.), *Avantgarde und Komik*, Amsterdam/New York: Rodopi Verlag, S. 75-83, hier: S. 75

²⁵ Thilo Bock, „*Negermusik und koptische Heilige*“ – *Die Unmöglichkeit des Lachens bei Hugo Balls Dadaismus*, in: Ludger Scherer/Rolf Lohse (Hg.), *Avantgarde und Komik*, Amsterdam/ New York: Rodopi Verlag, 2004, S. 97-115, hier: S. 97

²⁶ Hubert van den Berg, *Stichwort: Cabaret Voltaire*, in: Hubert van den Berg, Walter Fähnders (Hg.), *Metzler Lexikon Avantgarde*, Stuttgart/Weimar: Metzler Verlag, 2009, S. 63-64, hier: S. 63

²⁷ Richard Huelsenbeck, *Mit Witz, Licht und Grütze: Auf den Spuren des Dadaismus*, in: Herbert Kapfer, *DADA-LOGIK 1913-1972*, München: belleville Verlag, 2012, S. 259-347, hier: S. 274

²⁸ Magdalena Szymanska, *Dada und die Wiener Gruppe*, Hamburg: Diplomica Verlag, 2009, S. 9

²⁹ s. Abschnitt 2.3 *Historische Avantgarden und Satire als Selbstkritik der bürgerlichen Kunst* der vorliegenden Arbeit

³⁰ Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, S. 64

wurde, bestimmten sakrale oder feudale Autoritäten. Sie gaben Kunstwerke in Auftrag und bestimmten damit über ihre Form und ihren Inhalt³¹.

Anfang des 14. Jahrhunderts trat ein neuer Typus des Kunstschaffenden auf: der Hofkünstler³². Peter Bürger betont, dass dies einen wichtigen Schritt in Richtung künstlerischer Freiheit bedeutete. Auch wenn höfische Kunst immer noch kein Selbstzweck ist, sondern einem gesellschaftlich vorgegebenen Zweck unterliegt – der Repräsentation des Hofes – hatte sich Kunst immerhin säkularisiert³³. Künstlerinnen und Künstler produzieren nun individuell und nicht mehr kollektiv³⁴ und haben damit stärkeren Einfluss auf ihre Werke; auch wenn diese der Gunst des Hofes entsprechen müssen.

Mit der „Ablösung der höfisch-aristokratischen durch die bürgerliche Kultur in der Französischen Revolution“³⁵ beziehungsweise mit dem historischen Übergang zur bürgerlich-kapitalistischen Moderne verändern sich auch Produktion, Rezeption und gesellschaftliche Funktion der Kunst. Kunstschaffende produzieren nicht mehr für übergeordnete Instanzen, sondern für den freien Markt. Formelle und inhaltliche Bestimmungen des Kunstwerkes entfallen: „Nicht mehr gebunden an den ästhetischen Auftrag, ein idealisiertes Abbild der Welt (sei es in der Malerei, sei es in der Dichtung) zu liefern, wird nun die Subjektivität zum ausschließlichen Maßstab der Kunstproduktion, verbunden mit einer Verpflichtung zur ‚Originalität‘ und zum ‚Neuen‘“³⁶. Die Vorstellung des autonomen Künstler-Genies wird geboren, der vermag, durch seine auserwählte Funktion das Allgemeine im Besonderen darzustellen.

Die Rezeption von Kunst findet nun erstmals ebenfalls nicht mehr kollektiv wie zuvor am Hof statt, sondern individuell: „Einsame Versenkung in das Werk ist der adäquate Modus der Aneignung von Gebilden, die der Lebenspraxis des Bürgers entrückt sind, wenngleich sie noch den Anspruch erheben, diese zu deuten“³⁷. Damit ist bereits die neue gesellschaftliche Funktion von Kunst angedeutet, nämlich die „Darstellung bürgerlichen Selbstverständnisses“³⁸. Es entscheidet nicht mehr eine höhere politische Instanz darüber, ob Kunstschaffende von ihrem Beruf leben können, sondern, die Tatsache, ob ihre Werke einen Absatz auf dem freien (Kunst-)Markt³⁹ finden können, oder nicht. Der Absatz wiederum folgt der gesellschaftlichen Funktion. Käuferinnen und Käufer von Kunst zeigen mit der Auswahl der zur Verfügung stehenden Werke ihren individuellen Geschmack: ihr eigenes Selbstverständnis.

Innerhalb der Institution Kunst entsteht ein neues Phänomen, welches Kunst als gesellschaftliche Praxis mit der Gesellschaft vermittelt (auch wenn die autonome Institution Kunst als außergesellschaftlich erscheinen mag)⁴⁰: der Kunstmarkt. Dieses Spannungsfeld beschreibt Walther Müller-Rentsch:

Mit dem spätestens in der Romantik einsetzenden Prozess der Freisetzung des Hofkünstlers zum modernen, autonomen Künstler entstehen, parallel und als Annex zum (Kunst- und Literatur-) Markt, Organisationen und Institutionen, die zwischen Künstler und Publikum vermitteln und dessen prekäre Existenz als autonomes Subjekt erst ermöglichen [...]. Die Existenz, Profession und Autonomie des Künstlers ermöglichenden und schützenden Organisationen haben eine Kehrseite - sie geraten in den Strudel kapitalistischer Verwertungsprozesse und drohen durch zunehmende Kommerzialisierung der Kunst deren Autonomie zu untergraben.⁴¹

SYSTEMIMMANENTE KRITIK VS. SELBSTKRITIK DER KUNST

Das Verständnis von Kunst als Selbstzweck, die nur autonomen, also sich selbst gesetzgebenden Regeln folgt, führte sowohl inhaltlich als auch formell zu einer Ausdifferenzierung von verschiedensten

³¹ Walther Müller-Jentsch, *Künstler und Künstlergruppen. Soziologische Ansichten einer prekären Profession*, in: Berliner Journal für Soziologie 15/2 (2005), S. 159-177, hier: S. 162

³² Ebd., S. 164f

³³ Bürger, *Theorie der Avantgarde*, S. 64

³⁴ Bürger, *Theorie der Avantgarde*, S. 65

³⁵ Müller-Jentsch, *Künstler und Künstlergruppen*, S. 168

³⁶ Ebd.

³⁷ Bürger, *Theorie der Avantgarde*, S. 65

³⁸ Ebd., S. 66

³⁹ Müller-Jentsch, *Künstler und Künstlergruppen*, S. 170

⁴⁰ Christine Magerski, *Theorien der Avantgarde. Gehlen – Bürger – Bourdieu – Luhmann*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2011, S. 50

⁴¹ Müller-Jentsch, *Die Kunst in der Gesellschaft*, S. 11

Stilrichtungen, die im Ästhetizismus ihren vorläufigen Höhepunkt fanden⁴². Laut Bürger lieferte diese Richtung die theoretischen Voraussetzungen, aus welchen die Historischen Avantgarden den Schluss zogen, die Autonomie der Kunst – und damit ihre Stellung innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft – kritisch anzugreifen⁴³. In Anlehnung an Marxens Begriffspaar von „systemimmanenter Kritik vs. Selbstkritik“⁴⁴ bestimmt Bürger das Schaffen der Avantgarden als „Selbstkritik der Kunst innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft“⁴⁵. Durch ihr Wirken begann neue Kunst sich nicht mehr nur selbst und ihr vorausgegangene Strömungen zu thematisieren, sondern auch die Bedingungen und Voraussetzungen ihrer Produktion und Rezeption im Allgemeinen.

Die Selbstkritik ist das verbindende Element der Avantgarden, das sie von vorangegangenen Richtungen unterscheidet. Zu ihrer Bestimmung untersucht Bürger nicht historische Einzelwerke, um daraus gemeinsame Merkmale der Avantgarden zusammenzutragen. Er untersucht ein bestimmtes historisches Moment künstlerischer Theorie und Praxis – als die bürgerliche Kunst sich selbst als gesellschaftlich-produziert denken lernte – und beschreibt, wie der doppelte Genitiv des Titels Theorie der Avantgarde es schon andeutet, einerseits sein Modell, dieses neue Denken retropektiv zu denken und liefert andererseits den Versuch zu beschreiben, was die Historischen Avantgarden über sich selbst gedacht haben.

Der Begriff der Selbstkritik schließt sowohl materielle als auch ideelle Bestimmungen der Institution Kunst mit ein. Gegen beides richtet sich nun die Avantgarde als Trägerin des Stadiums der Selbstkritik, sowohl „gegen den Distributionsapparat“⁴⁶, als auch gegen das Selbstverständnis der Kunst als autonom. Dieses autonome Selbstverständnis der Kunst ist eine Errungenschaft des Ästhetizismus, durch welchen „die Kunst sich gänzlich aus allen lebenspraktischen Bezügen gelöst“ (ebd.) hat. Dank dieser Errungenschaft findet die Avantgarde nun folgende Situation vor: Das Ideal der Autonomie der Kunst, das heißt ihrer Selbstgesetzgebung, findet im Ästhetizismus seinen vollkommensten Ausdruck. Das ‚l’art pour l’art‘-Prinzip fordert und denkt sich selbst als Kunst um der Kunst Willen, ohne Einschränkungen von außen. Gleichzeitig offenbart sich „die Kehrseite der Autonomie, die gesellschaftliche Folgenlosigkeit“⁴⁷, worauf der „avantgardistische Protest“⁴⁸ fußt und seine Forderung nach der Aufhebung der Trennung von Kunst und Lebenspraxis zurückführt.

Das ist es, was die Avantgarde laut Bürger von ihrer Vorgeschichte unterscheidet. Sie ist nicht einfach nur eine Kritik am Ästhetizismus; sie nutzt viel mehr seine Erkenntnisse als Vorlage, um von dort aus Kunst als Institution, das heißt in ihrer gesellschaftlichen Funktion begreifen zu können. Die Avantgarden wenden sich nicht einfach gegen den Ästhetizismus, sie wenden sich dagegen, welche Funktion der Kunst er offenbart hat.

3. SATIRISCHE RADIKALISIERUNG DES DADAISMUS IM CLUB DADA

3.1. DIE MANIFESTATION DES BERLINER CLUB DADA

Im Januar 1917 kam Huelsenbeck nach Berlin zurück, um dort zusammen mit Johannes Baader, George Grosz, Raoul Hausmann, John Heartfield, Wieland Herzfelde, Hannah Höch, Franz Jung und Walter Mehring eine neue Sektion des Dadaismus zu gründen. Huelsenbeck selbst betont in einem Rückblick auf die Anfänge des Berliner Dadaismus den großen Unterschied zwischen der Hauptstadt des Deutschen Reiches und Zürich:

⁴² Magerski, *Theorien der Avantgarde*, S. 51

⁴³ Ebd., S. 52

⁴⁴ Dabei wird systemimmanente Kritik als eine „Kritik an bestimmten religiösen Vorstellungen im Namen anderer Vorstellungen“ definiert. Selbstkritik dagegen wahrt Distanz zu solchen systemimmanenten Grabenkämpfen verschiedener Vorstellungen und vermag es somit, Religion als Institution zu begreifen und als solche in ihrer Gesamtheit zu kritisieren. Bürger überträgt die beiden Begriffe auf die Kunst und führt aus: Die Avantgarde „übt nicht mehr Kritik an den ihr vorausgegangenen Kunstrichtungen, sondern an der Institution Kunst. Die „Institution der Kunst“ wird hier definiert als „sowohl der kunstproduzierende und -distribuierende Apparat“ als auch „die zu einer gegebenen Epoche herrschenden Vorstellungen über Kunst“.

⁴⁵ Bürger, *Theorie der Avantgarde*, S. 26

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Bürger, *Theorie der Avantgarde*, S. 29

⁴⁸ Ebd.

In der Schweiz gab es keinen Mangel; man lebte in einer reichlichen Mittelmäßigkeit [...] In Berlin hatte man soeben einen Winter überstanden, wo man im Begriff war, Brot aus Stroh zu backen. [...] Dada mußte in einer solchen Atmosphäre etwas anderes werden als jene sanfte Besprechung und Übereinkunft zur Idylle, welche man in Zürich daraus gemacht hatte.⁴⁹

Doch nicht nur den realpolitischen Umständen der neuen Sektion ist die Politisierung zu verdanken. Wie der Pophistoriker Greil Marcus betont, hatte diese vor allem auch mit dem Personalwechsel zu tun:

Dada became a game; [...] dada became fun. Throwing off all vestiges of aesthetics, philosophy, ethics, dada became what perhaps it had always wanted to be: merely a voice, a sound. [...] But on the stage behind him [Huelsenbeck] there were no aesthetes like Arp, no careerists like Tzara, no Catholics like Ball to stop the show to ask what it all meant: the momentum was all towards spleen.⁵⁰

Die neue Gruppenkonstellation verdankte sich der Zeitschrift *Neue Jugend*, die von Wieland Herzfelde (1896-1988) herausgegeben wurde⁵¹.

Als Wieland Herzfelde geboren, entschloss sich Herzfelde in jungen Jahren dazu, literarisch tätig zu werden. Er war begeistert vom Werk Else Lasker-Schüler, die er im Frühjahr 1914 auch persönlich kennenlernen konnte. Im Januar des Jahres erwähnte sie ihn wohlwollend in einer Publikation, fügte seinem Nachnamen allerdings fälschlicherweise ein „e“ hinzu. Der junge Dichter war von der Erwähnung und dem Klang des Namens „Herzfelde“ so begeistert, dass er forthin unter dem neuen Namen agierte⁵². Damit kündigte er das lockere Verhältnis des Berliner Dadaismus zu den Geburtsnamen seiner Mitglieder an – so nannte sich sein Bruder Helmuth Herzfeld, mit dem er 1914 nach Berlin zog, um dank der Unterstützung von Lasker-Schüler seine literarischen Ambitionen zu verfolgen, 1917 in John Heartfield um. Die Anglikanisierung des eigenen Namens und die damit verbundene Identifikation mit der verfeindeten Großmacht Großbritannien verstand sich als Protest gegen den Krieg⁵³; auch Georg Groß verfolgte die gleiche Intention, als er sich selbst in George Grosz umbenannte.

Im August 1914 wurde Herzfelde nach seinem Notabitur zum Kriegsdienst eingezogen. Als Sanitäter in Torhout stationiert – unter anderem sein Bruder drang darauf, eine verhältnismäßig ungefährlichere Position anzutreten⁵⁴ – geriet er Weihnachten 1914 in eine Auseinandersetzung mit einem vorgesetzten Feldwebel. Grund dafür waren Wasserspritzer auf dem Boden des Lazarets, in dem Herzfelde arbeitete. Mittlerweile kriegsmüde – und mit einer Portion jugendlichen Leichtsinn gesegnet, zerschmetterte Herzfelde hier eine Tasse im Gesicht seines Vorgesetzten⁵⁵.

Die darauffolgende Strafe, die der junge Sanitäter absitzen musste, wurde durch einen allgemeinen Straferlass zu Ehren des kaiserlichen Geburtstages vom 27. Januar 1915⁵⁶ vorzeitig beendet. Der vorgesetzte Feldwebel war darüber so entsetzt, dass er Herzfelde aus dem Dienst entließ, um ihn nicht länger dulden zu müssen. Wäre er bis zum Frühjahr 1915 im Dienst geblieben, wäre er Zeuge der Auswirkungen der Zweiten Ypernschlacht geworden, als zum ersten Mal Giftgas als Massenvernichtungswaffe eingesetzt wurde⁵⁷.

Wiederangekommen in Berlin fasste Herzfelde den Entschluss, dem Krieg mit publizistischen Mitteln entgegenzutreten. Dank Else Lasker-Schüler findet er Zutritt zu den oppositionellen künstlerisch-tätigen Kreisen, die rund um das „Café des Westens“ agierten – so neben Hugo Ball auch George Grosz, Richard Huelsenbeck und Franz Jung, mit denen Herzfelde 1917 die Berliner Dada-Sektion eröffnen sollte⁵⁸.

Zunächst fällt die Wahl der Mittel aber auf die Gründung einer Zeitschrift. Anlass dafür ist zum einen das Interesse an einer möglichst hohen öffentlichen Reichweite, zum anderen das Fehlen eines künstlerisch-

⁴⁹ Richard Huelsenbeck, *Dada siegt! Eine Bilanz des Dadaismus*, in: Herbert Kapfer, *DADA-LOGIK 1913-1972*, München: belleville Verlag, 2012, S. 92f

⁵⁰ Greil Marcus, *Lipstick Traces. A secret history of the twentieth century*. London: Faber and Faber, 2011, S. 216

⁵¹ Michael White, *Generation DADA. The Berlin Avant-Garde and the First World War*, New Haven/London: Yale University Press, 2013, S. 68

⁵² White, *Generation DADA*, S. 69

⁵³ Nancy Roth, *Heartfield's Collaboration*, in: *Oxford Art Journal* 29/3 (2006), S. 395-418, hier: S. 395

⁵⁴ Ulrich Faure, *Im Knotenpunkt des Weltverkehrs. Herzfelde, Heartfield, Grosz und der Malik-Verlag 1916-1947*, Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag, 1992, S. 24

⁵⁵ Ebd., S. 25

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ White, *Generation DADA*, S. 76

⁵⁸ Faure, *Im Knotenpunkt des Weltverkehrs*, S. 28

oppositionellen Organs. Selbst Die Aktion wurde unter Kriegsbedingungen ruhig gestellt und unterlag bereits seit dem 05. August 1914 einer strengen Vorzensur⁵⁹.

Freilich ließ sich eine Zeitschrift mitten im Ersten Weltkrieg nicht gründen, ohne dass eine Militärbehörde es ausdrücklich genehmigte. Diesem Prozedere entging Herzfelde, indem er Anfang 1916 gemeinsam mit seinem Bruder eine bereits bestehende Zeitschrift für eine einmalige Zahlung von 200 Mark⁶⁰ übernahm: die Neue Jugend, eine literarische Schüler- und Studentenzeitschrift.

Um nicht unnötig die Aufmerksamkeit der Zensurbehörde zu provozieren, ließ Herzfelde die Zeitschrift mit der Nr. 7 und Seite 123 weiterlaufen⁶¹. Die Nummer ging immerhin mit einer Auflage von 3.000 Exemplaren im Juli 1917 an den Start⁶². Zumindest in Berlin wurde die Ausgabe umfassend mit 30.000 Prospekten beworben, die lokalen Tages- und Wochenzeitungen beigelegt und in Berliner Buchhandlungen ausgelegt wurden.

So konnte sich mitten im Krieg eine publizistische Plattform etablieren, die zum ersten Mal die meisten führenden Persönlichkeiten des später Club Dada vereinen konnte⁶³. Hanne Bergius geht davon aus, dass Huelsenbeck bereits die ganze Publikation für ein Produkt des Dadaismus hielt⁶⁴ und damit im Dissens zu Wieland Herzfelde stand, der seine Publikation in erster Linie als Mittel radikaler Politik verstand, und nicht als Mittel der radikalen Kunst. Er war sicherlich ein großer Sympathisant der Bewegung, hatte aber wohl kaum ein Interesse, die Zeitschrift auf eine Plattform des Dadaismus reduziert zu wissen.

Im Mai 1917 erscheint die erste Ausgabe der Neuen Jugend unter der Führung von John Heartfield, die sich durch diesen Personalwechsel in Form und Inhalt radikalisierte, dementsprechend schnell die Aufmerksamkeit der Zensurbehörde weckte und verboten wurde⁶⁵.

In der letzten Ausgabe vom Juni 1917 erscheint Huelsenbecks *Der neue Mensch*, ein anthropologischer Entwurf eines „Dada-Dionysos“⁶⁶. Er schließt mit den Worten: „Er [der neue Mensch] denkt: alles soll leben – aber eins muss aufhören – der Bürger, der Dicksack, der Fresshans, das Mastschwein der Geistigkeit, der Türhüter aller Jämmerlichkeiten“⁶⁷. Auch wenn der Text so ernst und moralisierend – und damit unkomisch – ausfällt, dass Huelsenbeck sich selbst drei Jahre später von diesem distanziert⁶⁸, endet er mit einer deutlichen Kampfansage gegen die bürgerliche Gesellschaft. Gleichwohl ist der ernste Grundton von Huelsenbecks Beitrag nicht programmatisch für die gesamte Ausgabe. Sie beginnt mit satirischen Fake-Nachrichten:

Stockholm-Getöne gegen internationale Teuerung – das Leben weiterhin billiger, Lebensmittel bleiben in Cornerstimmung. Nach Reuter verhungern in Ovamboland die Ovambos, keine Kaffern – in den European Dominions niemand! Verhungert doch – Steigerung!! Spinoza ist eingestampft für Bedarf diplomatischer Sendschreiben.⁶⁹

DIE GRÜNDUNG DES CLUB DADA

Der Begriff Club Dada ist bereits Teil der dadaistischen Selbstinszenierung. Huelsenbeck lancierte diesen Titel in der Presse, damit das lose Bündnis der Berliner Dadaisten nach außen hin als ein Verband mit fester Struktur wirkt – „ein Kunstgriff, mit dem in einer Zeit der Unsicherheit Stabilität vorgegaukelt werden sollte, ein Kunstgriff aber auch, der die selbstzweckhafte Bürokratisierung von Vereinen verspottete“⁷⁰.

⁵⁹ Ebd., S. 29

⁶⁰ Frank Hermann, *Malik. Zur Geschichte eines Verlages 1916-1947*, Düsseldorf: Droste Verlag, 1989, S. 17

⁶¹ Ebd., S. 18

⁶² Faure, *Im Knotenpunkt des Weltverkehrs*, S. 43

⁶³ Bergius, *Das Lachen Dadas*, S. 97

⁶⁴ Ebd., S. 100

⁶⁵ White, *Generation DADA*, S. 95

⁶⁶ Bergius, *Das Lachen Dadas*, S. 95

⁶⁷ Richard Huelsenbeck, *Der neue Mensch*, in: Herbert Kapfer, *DADA-LOGIK 1913-1972*, München: belleville Verlag, 2012 [1917], S. 32-37, hier: S. 37

⁶⁸ Richard Huelsenbeck, *Dada siegt! Eine Bilanz des Dadaismus*, in: Herbert Kapfer, *DADA-LOGIK 1913-1972*, München: belleville Verlag, 2012 [1920], S. 73-102, hier: S. 93

⁶⁹ *Chronik*, in: Neue Jugend, Ausgabe vom Juni 1917, S. 1

⁷⁰ Bergius, *Das Lachen Dadas*, S. 24

Zum ersten Mal fiel der Begriff Club Dada im Zusammenhang mit der ersten öffentlichen Manifestation des Berliner Dadaismus⁷¹, nachdem Huelsenbeck während eines Expressionistenabends im Graphischen Kabinett am 22. Januar 1918 die „Erste Dadarede in Deutschland“ abhielt.

Fast drei Monate vergingen, bis sich der Club Dada am 12. April 1918 wieder zu Wort meldete. Die Soirée in der Berliner Sezession „war der Funke, der im Publikum und in der Presse zündete“⁷². An diesem Abend verliest Huelsenbeck Das Dadaistische Manifest, welches unter dem Titel Der Dadaismus im Leben und in der Kunst auch erfolgreich vor Ort verkauft wird⁷³. In dem Manifest heißt es:

Dada ist ein CLUB, der in Berlin gegründet worden ist, in den man eintreten kann, ohne Verbindlichkeiten zu übernehmen. [...] der Club Dada hat deshalb Mitglieder in allen Teilen der Erde, in Honolulu so gut wie in New-Orleans und Meseritz. [...] Dadaist sein, heißt, sich von den Dingen werfen lassen, gegen jede Sedimentsbildung sein, ein Moment auf einem Stuhl gesessen, heißt, das Leben in Gefahr gebracht haben. [...] Gegen die ästhetisch-ethische Einstellung! Gegen die blutleere Abstraktion des Expressionismus! Gegen die weltverbessernden Theorien literarischer Hohlköpfe! Für den Dadaismus in Wort und Bild, für das dadaistische Geschehen in der Welt. Gegen dies Manifest sein, heißt Dadaist sein!⁷⁴

Das Manifest gibt sich kämpferisch und macht sich über alles und jeden lustig, was irgendwie mit der Situation im Raum zu tun haben könnte. Es lacht über das erwartungsvolle Publikum, das eine literarische Revolution erwartet und serviert ihm stattdessen sich selbst – in voller Überzeugung, dass das Publikum diese Revolution nicht erkennen würde, selbst wenn sie direkt vor ihm steht. Es lügt sein Publikum offensichtlich an, in dem es von einem Club internationale Ableger behauptet, den es höchstens virtuell gibt. Es gibt sich offensiv widersprüchlich, indem es das Konträre zu seinem zentralen Identifikationsmoment erklärt („Gegen dies Manifest sein, heißt Dadaist sein!“) und provoziert damit Verwirrung, über die es gleichzeitig lacht. Und tatsächlich, die bürgerliche Presse fühlt sich provoziert und berichtet:

In dem über- und überfüllten Sezessionssaal wurde gestern von Herrn Richard Huelsenbeck der Dadaismus 1 1/2 Stunden lang erläutert. Diese allerjüngste Richtung literarischer Mauldrescherei ist im militärischeren Cabaret Voltaire in Zürich entstanden. Daraus leitet der Dadaismus sich das Recht ab, Maschinengewehrfeuer im Vortragssaal durch eine Kinderratsche zu imitieren. Er ist aber auch geistige Drückebergerei, entlehnte Theorie [...].⁷⁵

Der Abend endete im Tumult, wie er von seinen Gastgebern provoziert wurde. Als Raoul Hausmann seinen Text verlesen wollte, drehte die Leitung des Hauses das Licht aus und beendete damit den Abend⁷⁶, „weil die Saalleitung wohl befürchtete, daß die Belustigung und Aufregung der Menge doch noch in Aggression umschlagen konnte“⁷⁷.

Der Abend verlief also ganz im Sinne seiner Protagonisten. Dennoch setzte nicht die ersehnte Gründung einer neuen Bewegung ein. Raoul Hausmann wurde drei Tage später in Haft genommen⁷⁸, von Huelsenbeck fehlte jede Spur. Später kam heraus, dass Huelsenbeck verschwand, um einen Dienst als Militärarzt abzuleisten. Bis heute ist allerdings unklar, ob er tatsächlich zufällig in dieser Zeit eingezogen wurde, oder sich aus Angst vor polizeilichen Maßnahmen freiwillig zum Dienst meldete.

⁷¹ Hubert van den Berg, *Avantgarde und Anarchismus. Dada in Zürich und Berlin*, Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 1999, S. 60

⁷² Bergius, *Das Lachen Dadas*, S. 29

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Richard Huelsenbeck, *Dadaistisches Manifest*, in: Herbert Kapfer, *DADA-LOGIK 1913-1972*, München: Belleville Verlag, 2012 [1918], S. 44-47, hier: S. 46

⁷⁵ *Dadaismus*, in: Berliner Zeitung am Mittag vom 13. April 1918

⁷⁶ *Da-Da, Literatur-Narrheiten in der Sezession*, in: Berliner Börsen-Courier vom 13. April 1918

⁷⁷ Bergius, *Das Lachen Dadas*, S. 30

⁷⁸ Ebd., S. 33

3.2. EINSATZ DES SATIRISCHEN

SATIRE AUS LITERATURWISSENSCHAFTLICHER UND PSYCHOANALYTISCHER SICHT

Wie lässt sich Satire bereifen? Ich möchte mich dem Definitionsversuch von Leo Fischer, Literaturwissenschaftler und ehemaliger Chefredakteur der Satirezeitschrift *Titanic*, anschließen: „Satire ist Kritik mit Mitteln der Komik und Komik mit Mitteln der Kritik“⁷⁹. Diese Definition ist sehr fruchtbar, da sie es vermag, die Gleichzeitigkeit der unterschiedlichen Momente der Funktionsweise der modernen Satire auszudrücken. Sie ist Ausdruck der Komik und Ausdruck der Kritik zugleich; das Komische wird aus dem Kritischen gewonnen, dem Kritischen wird mit Mitteln der Komik Ausdruck verliehen.

„Der Satiriker gibt den Gegenstand seiner Indignation dem Lachen preis“⁸⁰ – so fasst Wolfgang Preisendanz sein Verständnis von satirischer Arbeitsweise zusammen. Diese hätte sich seit der Antike nicht wesentlich verändert, es wurde lediglich diskutiert, „welches Ausmaß der Verkehrtheit und Verderbtheit es noch gestatte, als lächerlich behandelt und ins Komische gezogen zu werden“⁸¹. Satire greift einen Gegenstand an, indem sie ihn zum Material der Komik erklärt. Diese lässt sich dabei „vor allem in dem Verhältnis von gemeinter, anvisierter faktischer Wirklichkeit einerseits [und] von dargestellter, artistisch elaborierter Wirklichkeit andererseits“⁸² finden.

Helmut Arntzen weist daraufhin, dass sehr wohl ein Unterschied zwischen vormoderner und moderner⁸³ Satire feststellbar ist. Sie sei „bis zur Aufklärung [...] nur richtig auf dem theologischen Hintergrund zu erkennen und zu deuten“⁸⁴. Wie oben dargelegt, war ihre gesellschaftliche Funktion von der gesellschaftlichen Funktion sakraler Kunst überhaupt bestimmt, sie war also nicht autonom, sondern verfolgte immer einen bestimmten Zweck. Satire war „von vornherein moralistisch, d. h. auf Beseitigung einzelner und konkreter Mängel aus“⁸⁵. Die Funktionsweise von Satire ändert sich mit dem Aufkommen bürgerlicher Kunst. Sie ist nicht mehr bloß ein „naiv-anschauliches Erkenntnisvehikel“⁸⁶, sondern eine Kunstform, geprägt durch „komplexe Wirklichkeitsdarstellung mit ganz eigengesetzlicher Erkenntnisweise“⁸⁷.

Um die Funktionsweise von Satire fassen zu können erweist sich eine Betrachtung der Funktionsweise des Witzes aus psychoanalytischer Sicht als äußerst gewinnbringend. Sigmund Freud vergleicht die Funktionsweise des Witzes mit der des Traumes: „Der Traum ist ein vollkommen asoziales seelisches Produkt; er hat einem anderen nichts mitzuteilen; [...] der Witz dagegen ist die sozialste aller auf Lustgewinn zielenden seelischen Leistungen. [...]“⁸⁸. Karl Fallend führt die soziale Praxis des Witzes weiter aus: „Dieses kleine Produkt [...] bedarf der Sozietät, ist mit dem Drang nach Mitteilung untrennbar verbunden. Der Witz will überrumpeln, den [Zuhörer] an seine Seite ziehen, psychische Übereinstimmung fordern und den Beteiligten Lust ermöglichen, durch gemeinsam ersparten Hemmungsaufwand“⁸⁹. Das gilt insbesondere für den tendenziösen Witz, welchen Freud dem harmlosen Witz gegenüberstellt und welcher für das Verständnis von Satire von besonderem Interesse ist. Der harmlose Witz besteht aus Denkfehlern in Form von logischen Fehlschlüssen. Der tendenziöse braucht hingegen „im allgemeinen drei Personen, außer der, die den Witz macht, eine zweite, die zum Objekt wird, und eine dritte, an der sich die Absicht

⁷⁹ Leo Fischer, Über Komik und Kritik. Im Gespräch mit Leo Fischer, in: Max Upravitelev (Hg.), *Front Deutscher Äpfel. Das Buch zur Bewegung*, Hildesheim/Berlin: Fruehwerk Verlag, S.217-219, hier: 217

⁸⁰ Wolfgang Preisendanz, *Zur Korrelation zwischen Satirischem und Komischen*, in: *Das Komische. Poetik und Hermeneutik VII*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1976, S. 411-413, hier: S. 411

⁸¹ Ebd.

⁸² Ebd., S. 412

⁸³ Hierin scheint bis heute die größte Schwierigkeit zu liegen, eine allgemeingültige Definition von Satire zu formulieren. Auch aktuellere Beiträge wie „Satire and Definition“ von Conal Condren können zwar die historische Entstehung von Satire fassen, scheitern aber an ihrem Übergang zur Moderne. Condren kommt sogar zu dem Schluss, dass moderne Satire sich einer allgemeingültigen Begriffsbestimmung entzieht. Vgl. Conal Condren, *Satire and definition*, in: *Humor: International Journal of Humor Research* 25/4 (2012), S. 375-399, hier: S. 396

⁸⁴ Arntzen, *Nachricht von der Satire*, S. 7

⁸⁵ Ebd.

⁸⁶ Ebd., S. 9

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ Sigmund Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. Der Humor.*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2009, S. 192f

⁸⁹ Karl Fallend, *Vorwort*, in: Ders. (Hg.), *Witz und Psychoanalyse. Internationale Sichtweisen – Sigmund Freud revisited*, Innsbruck: StudienVerlag, S. 7-12, hier: S. 9

des Witzes, Lust zu erzeugen, erfüllt“⁹⁰. Die Tendenz meint hier eine negative Parteinahme: Eine Person oder einen Gegenstand, auf deren Kosten der Witz gemacht wird. Das impliziert eine Unterscheidung zwischen dem Witzproduzenten, der „zweiten Person“, im Falle von Satire dem „Gegenstand der Indignation“, über den sich lustig gemacht wird, und dem Rezipienten. Die Lust entsteht aus dem ersparten Hemmungsaufwand, indem „eine Tendenz befriedigt wird, deren Befriedung sonst unterblieben wäre“⁹¹. Der tendenziöse Witz lebt also von der gemeinsam geteilten Aggression gegenüber einem Gegenstand, er ermöglicht die Befriedung eines Triebes [...] gegen ein im Wege stehendes Hindernis, er umgeht dieses Hindernis und schöpft somit Lust aus einer durch das Hindernis unzugänglich gewordenen Lustquelle“⁹².

Somit ist der Witz ein geeignetes Mittel um Aggression gegenüber einem Gegenstand zu formulieren. Er ist als Mittel der Komik einsetzbar, um Kritik zu üben.

Ohne das kritische Moment beziehungsweise den Anspruch auf die Veränderung des Gegebenen ist Satire ohnehin nicht denkbar: „Es gibt keine Satire, die gleichgültig gegenüber der Wirklichkeit wäre, weil ihr alles gleich gültig ist“⁹³. Satire ist zwar nicht agitierend, aber sehr wohl parteiisch. Um das auszudrücken, sind Satireproduzentinnen und -produzenten alle Mittel recht, die „den Widerspruch in sich [tragen] oder zu seinem Ausdruck helfen“⁹⁴. Dazu gehören so altbewährte Mittel der Satire wie die „der Ironie und der Parodie, des Paradoxons, des Witzes, der Pointierung und des Wortspiels“⁹⁵. Gerade moderne Satire greift nicht einfach willkürlich Einzelmomente an, sie stellt diese in ihrem Kontext dar und geht so auf Konfrontationskurs mit dem Ganzen. Satire ist nicht „gegen dies und das, sondern dagegen, dass das, was ist, als das Richtige oder doch als das Unveränderliche ausgegeben wird“⁹⁶.

Satirische Produkte tragen einen für künstlerische Produkte ungewöhnlichen Widerspruch in sich, ihr längerfristiges Ziel ist ihre eigene Geschichtswerdung. Sie arbeiten an einer Welt, die sie nicht mehr braucht und solange diese Welt noch nicht verwirklicht ist, bleiben sie als Instanz notwendig: „Es gilt soweit als ausgemacht, daß die satirische Indignation die Vorstellung vom Rechten, Guten, Schönen voraussetze und impliziere“⁹⁷. Dieses utopische Moment ist konstitutiv für die Gattung: „Satire ist Utopie ex negativo“⁹⁸.

SATIRE UND AVANTGARDE

Warum spielt das Satirische so eine zentrale Rolle bei Avantgarde-Bewegungen? Satire als Gattung und die Avantgarden zeigen in ihrer Funktionsweise etliche Parallelen auf. Zum einen leben beide von einer künstlerischen Aggression, die aus der Kritik des Gegebenen erwächst. Die Avantgardeforscher Rolf Lohse und Ludger Scherer befassen sich mit der Parallelen von Komik und Avantgarde und stellen fest: „Das Komische und das Avantgardistische teilen den Grundzug des Transgressiven. Beide vermitteln auf je spezifische Weise zwischen dem Bestehenden und dem Noch-nicht-Bestehenden“⁹⁹. Demnach arbeiten sowohl Komik, als auch Avantgarde, an der Vermittlung des Utopischen, allerdings ohne diese tätlich herauszufordern. „Avantgarden zielen – wie die Komik – auf Kontingenzerzeugung oder das Freilegen bestehender Kontingenz und erproben ungeahnte Bewältigungsverfahren. Sie verzichten aber auch auf die Bewältigung von Kontingenz, bewahren sie ungelöst oder weisen der Unauflösbarkeit einen relevanten Status zu – was auch eine Weise der Kontingenzbewältigung ist“¹⁰⁰. Mit anderen Worten: Wie auch Komik und damit Satire sind auch Avantgarden die Formulierung einer „Utopie ex negativo“¹⁰¹. Und auch die „Kontingenzbewältigung“ der Avantgarden ist letztlich deckungsgleich mit der Praxis des tendenziösen Witzes, die Freud in seiner These vom ersparten Hemmungsaufwand formuliert hat: „Die Lust [...] ergibt

⁹⁰ Freud, *Der Witz*, S. 114)

⁹¹ Ebd., S. 131

⁹² Ebd., S. 115

⁹³ Arntzen, *Nachricht von der Satire*, S. 9

⁹⁴ Ebd., S. 13

⁹⁵ Ebd.

⁹⁶ Ebd., S. 14

⁹⁷ Wolfgang Preisendanz, *Negativität und Positivität im Satirischen*, in: *Das Komische. Poetik und Hermeneutik VII*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1976, S. 413-416, hier: S. 413

⁹⁸ Arntzen, *Nachricht von der Satire*, S. 17

⁹⁹ Rolf Lohse/Ludger Scherer, *Einleitung*, in: Dies. (Hg.), *Avantgarde und Komik*, Amsterdam/New York: Rodopi Verlag, 2004, S. 7-36, hier: S. 13

¹⁰⁰ Lohse/ Scherer, *Einleitung zu Avantgarde und Komik*, S. 13

¹⁰¹ Arntzen, *Nachricht von der Satire*, S. 17

sich daraus, daß eine Tendenz befriedigt wird, deren Befriedigung sonst unterblieben wäre ¹⁰². Zumal sich der tendenziöse Witz der gesellschaftlich-losgelösten Deutung verwehrt. Ein „satirischer Ästhetizismus“ ist nicht denkbar, da der Witz der Sozietät bedarf¹⁰³. Damit ist eine ahistorische, asoziale, autonome Deutung von einer Kunstgattung wie der Satire, die vom Witz lebt, von vornherein ausgeschlossen.

4. ZUM VERLUST DER SCHOCKWIRKUNG

4.1. HÖHEPUNKTE UND ENDE DES CLUB DADA

Nach dem Dada-Abend in der Berliner Sezession vom 12. April 1918 setzten die Aktivitäten des Club Dada erst nach Kriegsende wieder ein. Die Berliner Dadaistinnen und Dadaisten fielen neben einigen Aktionen vor allem durch zahlreiche Publikationen auf. Am 15. Januar 1919 erschien im Malik-Verlag Jedermann sein eigener Fußball nur, um kurz darauf verboten zu werden. Abgelöst wurde er durch Nachfolgeprojekte wie Die Pleite, Der blutige Ernst oder Der Gegner. Wurde ein Blatt verboten, wurde ein neues aus dem Boden gestampft. Norval Baitello fasst die Beliebtheit dieses Mediums bei den Berliner Dadaistinnen und Dadaisten zusammen: „Die Zeitung war die beste Form, ein möglichst breites Publikum der dadaistischen Schockwirkung auszusetzen, sei es durch parodistische Werbung, sei es durch Karikatur oder Typographie“¹⁰⁴.

Auch wenn diese Zeitungsprojekte an Kurzlebigkeit litten, konnte sich Dada dennoch erfolgreich in der Öffentlichkeit positionieren – am Erscheinungstag wurden von Jedermann sein eigener Fußball immerhin 7600 Einheiten abgesetzt, bevor die Zeitung verboten wurde¹⁰⁵.

Einen Eindruck der dadaistischen Komik gibt die Zeitschrift Der Dada, deren drei Ausgaben Der Dada 1 im Juni 1919, Der Dada 2 im September 1919 und Der Dada 3 im April 1920 erschienen und als das Zentralorgan des Berliner Dadaismus bezeichnet werden können¹⁰⁶. Wie allgemein beim Dadaismus üblich, sind die meisten Beiträge dieser Zeitschriften sehr selbstreferentiell und kreisen auf den ersten Blick um die Frage, was Dada eigentlich überhaupt sein soll und welche Zwecke Dada verfolgt. So beantwortet die erste Ausgabe von Der Dada diese Frage mit: „Dada ist die einzige antikapitalistische Weltform, die allen Leuten das Geld aus der Tasche zieht“¹⁰⁷. Wie dies aussehen kann, wird sogleich auf der Nachfolgeseite in Form von Fake-Werbeanzeigen präsentiert:

Machen Sie d a d a r e k l a m e!
Inserieren Sie im d a d a ! d a d a verbreitet Ihre Geschäfte
wie eine Infektion über den ganzen Erdenball .
Die Konfektion des Dadaismus ist die Perfektion im Quadrat
hoch drei! Kannten Sie vor einem Jahr noch: d a d a ?
Achten Sie auf Ihre Kinder und Sie werden sehen, dass
die Reklame d a d a die Universalreklame, die Reklame
überhaupt ist.¹⁰⁸

Der Witz wirkt zunächst wie ein Witz auf eigene Kosten: Die Redaktion kündigt an, „allen Leuten das Geld aus der Tasche“ zu ziehen, um direkt darauffolgend in Form einer Anzeige zu präsentieren, wie die Praxis dieser Ankündigung eigentlich aussehen soll. In diesem Fall werden Unternehmen angesprochen, die wiederum eigene Anzeigen in Der Dada schalten sollen. An diesem Punkt wird deutlich, dass es sich nicht um einen Witz auf eigene Kosten handelt, sondern um eine Satire auf die Werbeindustrie. Das gesellschaftskritische Moment ist die Komik der Parodie auf gängige Argumentationsmuster von Reklame.

¹⁰² Freud, *Der Witz*, S. 131

¹⁰³ Fallend, *Vorwort zu Witz und Psychoanalyse*, S. 9

¹⁰⁴ Baitello, *Die Dada-Internationale*, S. 40

¹⁰⁵ Ebd.

¹⁰⁶ *der dada*, in: http://www.dada-companion.com/journals/per_derdada.php, Stand: 15.09.2014

¹⁰⁷ *Text-Bild-Montage*, in: *Der Dada 1* (1919), S. 6

¹⁰⁸ *Anzeige*, in: *Der Dada 1* (1919), S. 7

Ebenfalls 1919 erschien das Manifest *Was ist der Dadaismus und was will er in Deutschland?* Demnach fordert der Dadaismus unter anderem „die Einführung der progressiven Arbeitslosigkeit durch umfassende Mechanisierung jeder Tätigkeit. Nur durch die Arbeitslosigkeit gewinnt der Einzelne die Möglichkeit, über die Wahrheit des Lebens sich zu vergewissern und endlich an das Erlebnis sich zu gewöhnen“¹⁰⁹. Ergänzt wird das Programm mit Forderungen wie die „Errichtung eines dadaistischen Beirats in jeder Stadt über 50000 Einwohner zur Neugestaltung des Lebens“, die „sofortige Durchführung einer großdadaistischen Propaganda mit 150 Cirkussen zur Aufklärung des Proletariats“ oder die „sofortige Regelung aller Sexualbeziehungen im international dadaistischen Sinne durch Errichtung einer dadaistischen Geschlechtszentrale“¹¹⁰.

Auch dieses Programm wirkt auf den ersten Blick als Beispiel der dada-typischen Selbstreferentialität, entpuppt sich aber als ein Programmpapier, das das Format „Programmpapier“ satirisch verarbeitet und gleichzeitig die Angewohnheit zeitgenössischer revolutionärer Bewegungen, die totalitärem Größenwahn zuzuneigen, parodiert.

Die „Erste Internationale Dada-Messe“ war trotz des euphorischen Namens der letzte Höhepunkt der Dada-Bewegung. Nicht nur in Berlin, auch in anderen Dada-Zentren schiefen die Aktivitäten kurz darauf ein. Hugo Ball widmete sich noch 1916 in Zürich von Dada ab. Er und Emmy Hennings zogen in ein norditalienisches Dorf und widmeten sich katholizistischem Mystizismus. Richard Huelsenbeck widmete sich der Karriere als Psychoanalytiker. Parallel begann er die Auswertungsphase (auch, um sich intern die Deutungshoheit innerhalb der Dada-Bewegung zu sichern), die er bis zu seinem Lebensende fortsetzte.

Woran ist die Dada-Bewegung nun gescheitert? Freilich litt sie an organisatorischen Zerfallsprozessen, die man auch von anderen politischen und/oder künstlerischen Kollektiven kennt: Die Protagonist_innen zerstritten sich untereinander. Die ständige Auseinandersetzung mit dem staatlichen Gewaltmonopol sorgte für Ermüdungserscheinungen. Und das Fehlen von Organisationsstrukturen oder gar einer gemeinsamen inhaltlichen Linie taten ihr Übriges.

Dennoch reicht es nicht aus, im Falle von Dada von einem „Organisatorischer Zusammenbruch“¹¹¹ zu sprechen – das Scheitern hatte vor allem einen Grund in der Sache. Natürlich werden konkurrierende Interessen in einer Bewegung stärker verhandelt, sobald die Sache in den Hintergrund tritt. Und das geschah bei Dada, nachdem der zentrale gemeinsame Zweck verwirkt wurde: durch den Verlust der Schockwirkung.

4.2. SCHEITERN DER SCHOCKWIRKUNG

Die oben genannten Beispiele dadaistischer Werke lassen sich am ehesten als Manifestationen dadaistischer Theorie begreifen, nicht als Einzelwerke. Jede einzelne Veranstaltung oder Publikation ist ein Verweis auf die Theorie der gesamte Bewegung, und ohne diesen Verweis schwer lesbar. Mehr noch, jede Manifestation dient dem übergewölbten Zweck der Gesamtinszenierung der Bewegung und steht nicht für sich allein. Peter Bürger spricht in diesem Zusammenhang von „nicht-organischen Kunstwerken“, wobei er sich bei dem Begriff vor allem auf die Montage-Arbeiten bezieht, die aus der Lebenspraxis herausgepickte Fragmente in einem neuen Zusammenhang zusammenmontieren. Bürger führt am Beispiel von Marcel Duchamps ready mades aus: „wenn Duchamp serienmäßig hergestellte, beliebige Gegenstände signiert und auf Kunstaustellungen schickt, so setzt diese Provokation der Kunst einen Begriff von dem voraus, was Kunst ist“¹¹². Ging es bei voravangardistischer Kunst darum, „organische Kunstwerke“ zu produzieren, die in sich geschlossen für sich selbst stehen, und sie als einzelne Artefakte auf den Kunstmarkt loszulassen, entziehen sich avantgardistische Manifestationen diesem Spießrutenlauf, indem beispielsweise Alltagsgegenstände wie Duchamps *Pissoir* satirisch durch eine Signatur aufgewertet werden. Die Konsequenz für die Rezeption des avantgardistischen Kunstwerks ist die Schockwirkung, Die avantgardistische Manifestation verwehrt sich der unmittelbaren Beantwortung der Frage nach seinem Sinn (beziehungsweise seiner Werkintention) da es das künstlerische Mittel der Montage von Fragmenten in den Vordergrund stellt und damit seine Produktionsbedingungen vermittelt, um seine Schockwirkung zu erzeugen.

¹⁰⁹ Raoul Hausmann/Richard Huelsenbeck, *Was ist der Dadaismus und was will er in Deutschland?*, in: Herbert Kapfer, *DADA-LOGIK 1913-1972*, München: belleville Verlag, 2012 [1919], S. 64-65, hier., S. 64

¹¹⁰ Ebd., S. 65

¹¹¹ Hagen Schölzel, *Guerillakommunikation: Genealogie einer politischen Konfliktform*, Bielefeld: transcript Verlag, 2013, S. 110

¹¹² Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, S. 77

Die Konzentration auf die Schockwirkung bringt allerdings auch schwerwiegende Problemstellungen mit sich. Zum einen ist mit der Schockwirkung noch lange nicht ausgemacht, dass diese irgendeinen Einfluss auf den Rezipient_innen hat. Im Gegenteil, in Bezug auf dadaistische Veranstaltungen bemerkt Bürger: „Verhaltensänderungen in der Lebenspraxis der Rezipienten dürften sich kaum ergeben; man muß sogar fragen, ob die Provokation nicht eher vorhandene Einstellungen noch verstärkt, indem sie ihnen Anlaß gibt, sich manifest zu äußern“¹¹³. Und noch schwerwiegender für das von Bürger postulierte Scheitern der Avantgarde dürfte wohl „die Unmöglichkeit, diesen Typus auf Dauer zu stellen“¹¹⁴ sein. Eine Schockerfahrung ist eine einmalige Erfahrung, ihre Wiederholung verliert die Wirkung und wird zur Provokation um der Provokation willen. Am Beispiel der Dadaisten, deren Ruf ihnen vorauseilte und dementsprechend das Publikum auf ihre ästhetische Wirkung vorbereitete, beschreibt Bürger den Moment, der konstitutiv für sein Verständnis des gesamten Scheiterns der Historischen Avantgarden sein dürfte: „Das Publikum war durch entsprechende Zeitungsberichte auf den Schock vorbereitet, es erwartete ihn. Ein solcher beinahe schon institutionalisierter Schock dürfte am allerwenigsten auf die Lebenspraxis der Rezipienten zurückwirken; er wird ‚konsumiert‘“ (ebd.).

Nimmt man also Bürgers Perspektive auf die Avantgarden als ein gescheitertes Projekt ein, so lässt sich seine These auch innerhalb seiner Ausführungen zum avantgardistischen Kunstwerk nachvollziehen. Wenn das nicht-organische Kunstwerk sich vor allem dadurch manifestiert hat, dass es durch seine Montage von aus der Lebenspraxis entnommenen Fragmenten bei dem Publikum eine Schockwirkung erzeugen wollte, dann ist das Argument der Einmaligkeit solch einer Strategie virulent. Wenn eine Provokation vom Publikum erwartet wird, so wird sie zur Provokation um der Provokation willen – und somit zu einem Kunstmittel, das vollständig der Devise der Kunst um der Kunst willen, dem „l’art pour l’art“ des Ästhetizismus, entspricht.

Für Bürger folgt aus dem Scheitern der Avantgarde auch die Restauration des organischen Kunstwerks – was für ihn eine neue Avantgarde verunmöglicht. Das nicht-organische, avantgardistische Kunstwerk verliert „seinen Charakter als Antikunst, wird autonomes Werk neben anderen im Museum“¹¹⁵. Sein Urteil über zeitgenössische Versuche, avantgardistische Methoden zu beleben, fällt vernichtend aus: „Die Wiederaufnahme der avantgardistischen Intentionen mit den Mitteln des Avantgardismus kann in einem veränderten Kontext nicht einmal mehr die begrenzte Wirkung der historischen Avantgarden erreichen“¹¹⁶. Die Möglichkeit einer revolutionären Aneignung künstlerischer Mittel zur emanzipatorischen Organisation der Lebenspraxis wurde also vertan und kann nicht nachgeholt werden, da die Mittel des avantgardistischen Angriffs bereits musealisiert sind. Die Schockwirkung als das zentrale Moment innerhalb der Rezeption ist keine mehr, da sie als Kunstmittel kanonisiert ist.

5. OUTRO: SUBVERSION ALS SCHEITERN IN PERMANENZ

(Post)-Dadaistische Nachfolgeprojekte haben dennoch Wege und Mittel gefunden, um mit Mitteln der Provokation Schockwirkungen auszulösen. Allerdings ereilte sie das gleiche Schicksal: Eine Provokation ist kein Dauerbetrieb, ihre Wiederholbarkeit bleibt aus. Die Mittel der Kommunikationsguerilla waren ein willkommener Innovationsschub im Marketingbetrieb. Die Koketterie, aus der Kunst heraus die Welt revolutionieren zu wollen, ist heute eine Standardfloskel in Förderanträgen. Und selbst rechte Bewegungen wie die „Konservativ-Subversive-Aktion“ bedienen sich am avantgardistischen Methodenkoffer.

Die Schockwirkungen der Avantgarde sind nicht nur verwirkt, sie wurden von den gesellschaftlichen Verhältnissen vollständig verschluckt und verdaut.

Und trotzdem geht es auch heute noch weiter. Künstlerisch-politische Kollektive wie The Yes Men, das Peng! Collective, die Front Deutscher Äpfel, Die Partei DIE PARTEI sind nur eine Auswahl an aktuellen (post-)dadaistischen Nachfolgeprojekten.

Dada gehört in einen Kanon, aber nicht in den Kanon der bürgerlichen Kunstgeschichte. Diese hat es vollständig versäumt, Dada auch nur annähernd gerecht zu werden. Dies wird insbesondere dann deutlich, wenn versucht wird, Dada irgendwo zwischen Expressionismus und Bauhaus zu kanonisieren. Was sachlich falsch ist: Expressionismus hat mit Avantgarde nichts zu tun. Dort ging es in überhöhter Wertung

¹¹³ Peter Bürger, Theorie der Avantgarde, S. 108

¹¹⁴ ebd.

¹¹⁵ Peter Bürger, Theorie der Avantgarde, S. 79.

¹¹⁶ ebd., S. 80

um das Schaffen des „Künstler-Genies“, das sich mit seinem gesellschaftlich bedingten Sonderstatus einen angeblich besonderen Zugang zur Welt erarbeitete, und diesen in Einzelwerke gießen konnte. Der bürgerliche Kunstbetrieb kam dem gerade recht und wurde durch den Expressionismus keinesfalls hinterfragt. Bei Bauhaus ging es vordergründig um das, was man mit Peter Bürger als „falsche Aufhebung“ bezeichnen könnte: um die Verkünstlichung des Alltags, um Design. Was freilich Optionen für reformistische Politik bietet, aber mit einer radikal-kritischen Infragestellung der Produktionsverhältnisse nicht unmittelbar etwas zu tun hat. Im Übrigen erkennt man daran auch eine nationalhistorische Deutungshoheit der bürgerlichen Kunstgeschichte: Dada war von Anfang an international. Deswegen ist es schlicht falsch, die Bewegung unkommentiert zwischen den deutschen Expressionismus und das deutsche Bauhaus zu platzieren.

Natürlich gehört Dada kanonisiert, aber eben nicht in diesen Kanon, sondern in den Kanon der avantgardistischen Bewegungen, zu deren Grundverständnis auch ein globales Verständnis von Kapitalprozessen gehörte. Die Situationistische Internationale organisierte sich ebenso wie Dada anhand von Städten, nicht Nationen. Punk konnte mit Nation ohnehin nicht viel anfangen. Und Projekte der Kommunikationsguerilla intervenierten zwar in einen nationalen Diskursrahmen, verstanden sich aber in den seltensten Fällen als wohlmeinend-reformistische Beiträge zu diesem. Sie waren eine Reaktion auf kapitalistische Bedingungen der Produktion von Öffentlichkeit, die durch globale Produktionsverhältnisse bedingt sind.

Alle (Post-)Avantgarde-Projekte waren dilettantisch: Sie erprobten schließlich die Kunst einer nächsten Gesellschaftsordnung. Das allein sorgt dafür, dass es nicht darum gehen kann „wer am schönsten malt etc.“ (Huelsenbeck-Zitat), sondern anhand von spekulativen Behauptungen á la „in einer befreiten Gesellschaft in die Distinktion von Kunst und Lebenspraxis aufgehoben“ denkbare Mittel dieser neuen Kunst erprobt werden. Sie sind damit immer ein Verweis, kein in sich geschlossenes Werk, das sich anmaßt, ahistorisch aufzutreten. Und immer mit einem Moment des Scheiterns verbunden ist, weil sie unter Bedingungen herumexperimentieren wollten, die gar nicht gegeben waren. Es müsste auch überprüft werden, ob der Versuch, von der Kunst aus die Welt zu revolutionieren jemals wirklich ernst gemeint war, oder nicht viel mehr eine Geste. Aber eben auch immer wieder ein Verweis darauf, dass das Gegebene, wie es ist, so nicht sein muss. Und das macht die Versuche subversiv.

Auf diese Versuche erfolgte zumeist das gleiche Spiel: Die Avantgarde erfindet neue Methoden. Diese werden vom Kapital verinnerlicht und von ihrer radikal-kritischen Intention losgelöst. Wie zum Beispiel durch das Aufsaugen avantgardistischer Methoden in der Werbeindustrie. Aber dennoch bestand für die (post-)dadaistischen Projekte kein Grund, aufzugeben: Es wurde und wird weiterhin munter herumexperimentiert. Natürlich ist Subversion immer mit einem Scheitern verbunden, aber mit einem Scheitern, das sich fortsetzt. Kein Ende der Geschichte ist in Sicht, es darf noch fröhlich weiter gescheitert werden. Die Stiftung zur Aufarbeitung der Kapitaldiktatur wird das eines Tages schon richtig deuten: als Versuch, immer wieder darauf zu beharren, das unabänderlich Erscheinende als veränderbar zu präsentieren.

Mit diesem Beitrag plädiere ich für ein neues Verständnis der (post-)dadaistischen Avantgardeprojekte. Ich möchte vorschlagen, das Scheitern von subversiven Veranstaltungen als konstitutiv für selbige hinzunehmen und Subversion als das zu erkennen, was sie ist: als intentional-revolutionäre Handlung in einem nicht-revolutionären Zustand der Gesellschaft und damit mit nicht-revolutionärer Konsequenz – das Scheitern in Permanenz. Zu der Voraussetzung von Subversion gehört, dass ihr Erfolg ohne das Eintreten des gesellschaftlichen Zustandes, auf den sie hinausarbeitet, ohnehin nicht sichtbar ist¹¹⁷. Also kann man den Begriff des Scheiterns auch gleich positiv wenden und behaupten: Das avantgardistische Scheitern ist kein Anzeichen von Misserfolg, sondern immer mit der Frage verbunden, warum eine Manifestation scheitert. Und das sagt mehr über die Konstitution der Gesellschaft aus, als eine werkästhetische Interpretation einzelner Werke.

Damit wird der Gegenstand spannend für die Gesellschaftsgeschichte. Wie gezeigt, lässt sich die Geschichte des Scheiterns der Avantgarde auch als Geschichte der avantgardistischen Satire erzählen. Am Beispiel von Dada gehören die politische Radikalisierung und die Steigerung des Einsatzes von Satire sogar unmittelbar zusammen. Durch die Funktion der Kontingenzbewältigung sowohl von Satire als auch Avantgarde wird nicht nur deutlich, warum die beiden Phänomene so unzertrennlich sind. Dieser Zugang bietet auch ein besseres Verständnis der Funktionsweise von Avantgarden: Über einen Witz kann man nicht zweimal lachen, seine Pointe ist durch die Wiederholung verwirkt. Doch bedeutet es nicht, dass man seine intendierte Wirkung nicht historisch nachvollziehen kann.

¹¹⁷ Einführendes zum Subversionsbegriff: Linnéa Meiners, Das subversive Potential der Apfelfront, in: Max Upravitelev (Hg.), Front Deutscher Äpfel – Das Buch zur Bewegung, Hildesheim: Fruehwerk Verlag, 2014, S. 143-147

Freilich muss die gehaltvolle Betrachtung von postdadaistischen Avantgardeprojekten um einzelne Erweiterungen des produktionshistorischen Entstehungskontextes dieser Bewegungen erweitert werden: der Situationismus um das Aufkommen der Kulturindustrie. Punk um die Entstehung von Pop und Subkulturen. Kommunikationsguerilla um die Etablierung von Gegenöffentlichkeit. Und doch gilt auch hier das gleiche, wie auch bei Marx: Alle historischen Nachfolgebewegungen des Dadaismus basieren auf der Weichenstellung, welche die Theorie und Praxis des Dadaismus gelegt hat. Sie ist die Basis, Versuche der revolutionären Umgestaltung der Gesellschaft durch Kunst überhaupt zu denken. Und solange eine revolutionäre Umgestaltung der Gesellschaft nicht verwirklicht ist, bleiben sie es auch.