

SUBVERSION DES LACHENS

Hanne Bergius

Die karthatische Kraft des Grotesken

Charlie Chaplin, der "Hofnarr" der Moderne, "hat sich in seinen Filmen an den zugleich internationalsten und revolutionärsten Affekt der Massen gewandt, das Gelächter", so kommentierte Walter Benjamin 1929 seinen Rückblick auf dessen Filme.¹⁾ Während die Filmgeschichte zu jener Zeit dem Grauen über eine materialisierte und entfremdete Welt viel Raum gab – den Golems, Frankensteins, den Alraunen und Robotern – bezog Chaplin zur gleichen Zeit die Position des "Humors"; er sollte dafür sorgen, "daß die Bösartigkeit des Lebens uns nicht ganz und gar überwältigt. Er regt unseren Sinn für Proportionen an und lehrt uns, daß in der Überbetonung des Ernstes das Absurde lauert."²⁾

"Chaplins Spiel mit der Mechanik" schöpft aus der Verkehrung von Mensch und Ding, aus dem tragischen Erfahrungshintergrund von Verdinglichung und Entfremdung seine komische Wirkung. Als Typ, "der etwas auf sich hält", stellt Chaplin sich in dem ramponierten Kostüm eines Aristokraten mit einigen knappen galanten Gesten vor, ausgestattet mit Melone, Glacéhandschuhen, Stöckchen, zu weiten Hosen, zu großen Schuhen, zu engem Frack und kleinem Schnauzbart. Statt heroisch gegen die Fremdbestimmung der rational-mechanischen Systeme und sozialen Rollenklischees mit tragisch-ohnmächtigem Gestus anzukämpfen, verwandelt er sich scheinbar freiwillig in einen Automaten. Mit seinen abrupten marionettenartigen Bewegungen imitiert er "ebensogut die Maschinerie, welche die Materie, wie die Konjunktur, welche der Ware ihre Stöße versetzt".³⁾ Derartige Simulation ist grotesk, weil der Gesetzlose und entrechtete Tramp die Mechanik nur noch reflektorisch meistert. Die Reduktion von Handlungen auf mechanische Bewegungen führt den Verlust von Zusammenhängen und Erfahrungen in der Form der Groteske vor Augen – einer Groteske, in der Grauen und Lachen eng beieinander liegen, aber eine Distanz schaffen, die aufklärend wirkt. Chaplin wurde so – meist unfreiwillig – ein Sandkorn im Getriebe, das bewirkt, daß der Mechanismus sich gegen sein eigenes Funktionieren wendet und er mit seinen eigenen Mitteln widerlegt wird. Jonglierend, balancierend, mit kleinen abgehackten Schrittschritten – immer aber scheinbar angemessen funktionierend – entgeht Chaplin dem durch ihn ausgelösten Chaos und begibt sich von neuem auf die Wanderschaft.

Chaplin wird durch seine listige Stehaufmännchen-Haltung zur Identifikationsfigur des kleinen Mannes und durch seine grotesk- verfremdende Entblößung der Tücke des Mechanischen und des Typischen der sozial widrigen Verhältnisse eine verehrungswürdige Größe für die internationale Avantgarde von Frankreich bis Rußland, unter ihr Léger, die Dadaisten, die Surrealisten, Punin, Rodčenko, Majakovskij und Iwan Goll. Fasziniert von dem "gewöhnlichen Charlie Chaplin", stellte der russische Konstruktivist Rodčenko Thesen über ihn auf, die Varvara Stepanova, angeregt von dem "kubistischen Charlie" von Léger⁴⁾ illustrierte:

"Er stellt niemanden dar / er erlebt nicht / selten wechselt er sein Kostüm / er schneidet keine Grimassen / er bleibt immer er selbst / über niemanden macht er sich lustig"⁵⁾. Er bewirkt, daß das System selbst seine Absurdität offenbart. Rodčenos Landsmann Punin hingegen stellte 1922 in dem "Porträt eines Musikers"⁶⁾ die traumtänzerische, die melancholische Seite des Vagabunden dar, des gestoßenen und geprügelten Spaßmachers, der von Fragmenten wie Noten, Spielkarten und Geige umtanzt wird. Die Kehrseite des modernen Clowns Chaplin ist also seine Melancholie, sein Ernst. Sein groteskes Spiel mit der Gesellschaft schließt den Ernst in sich ein und befreit durch das erkennende Lachen.

Die Narrheit der Dadaisten

Die soziologischen Gründe, die zu einem derartigen Narrenspiel mit der Gesellschaft führten, zeichnete der Dadaist Raoul Hausmann 1920 auf: "In dem Zustand des Schwebens zwischen zwei Welten, wenn wir mit der alten gebrochen haben und die neue noch nicht formen können, tritt die Satire, die Groteske, die Karikatur, der Clown und die Puppe auf, und es ist der tiefe Sinn dieser Ausdrucksformen durch das Aufzeigen der Marionettenhaftigkeit, der Mechanisierung des Lebens, durch die scheinbare und wirkliche Erstarrung uns ein anderes Leben erraten und fühlen zu lassen."⁷⁾

Die Selbstdefinition Dadas als "Buffonade und Totenmesse zugleich"⁸⁾ von Hugo Ball zielt in die gleiche Richtung. Wenn die Berliner Dadaistin Hannah Höch 1921 als Arlecchina im Puppenkostüm, versunken Aug in Aug mit ihrer Puppe dasteht, dann verdoppelt sie ironisch ihren Aufbruch aus dem alten Rollenklischee – die Puppe als selbstironisches, schwereloses Vorbild, das ein "anderes Leben erraten und fühlen" läßt. Hannah Höch knüpft an eine Narrenpose an, wie sie Holbein der Jüngere darstellte: "Ein Narr, der seinen Narrenstock zu bewundern scheint." Die Dadapuppe verweist wie Chaplin – auf das Spiel als positives ästhetisches Modell des Daseins – ein Grotesk-Spiel der Wahrheit, das die Grenzen durch sein Lachen in Frage stellt."

Denn das Lachen war der anarchische Impuls der Dada-Revolution,⁹⁾ den sie in die vom Ersten Weltkrieg erschütterte Gesellschaft sprengte – vehementer als Chaplin, doch nicht so breitenwirksam wie er. Gern hätte sich der Maler George Grosz in dieser manifesten Wirkung gesehen, als er sein "Selbstbildnis für Charlie Chaplin" 1919 messerscharf satirisch zeichnete¹⁰⁾. Das Lachen wurde das "Lieblingswerkzeug" der dadaistischen Kunst- und Kultur-Guerilla, das sie subversiv als Instrument der Skepsis, der Sinnzerstörung und Umwertung mit allen Konsequenzen der Moderne einsetzten. Das dadaistische Lachen nahm viele Gestalten an: Ironie, Humor, in unterschiedlichen Schattierungen, Zynismus, Sarkasmus. Das "wahnwitzige Simultan-konzert von Morden, Kulturschwindel, Erotik und Kalbsbraten"¹¹⁾ steigerten die Dadaisten zu einem dionysischen Rausch – zur

“Heiligkeit des Sinnlosen” und zum “Jubel des orphischen Unsinns”.¹²⁾ Der Dadaist feierte auf diese Weise ein neugewonnenes Schöpfer-tum und setzte dabei Dada an den “Anfang”. Er wagte sich weit aufs offene “Meer” der Ironie hinaus. Mit Dada hielt die Subversion des Lachens ihren Einzug in die Avantgarde des 20. Jahrhunderts. In stetem Unterwegs-Sein und in permanentem Rollenspiel überlistete der Dadaist lachend seine Wurzellosigkeit und kehrte die Last der Desorientierung in eine Entlastung um. Er ergriff die Flucht nach vorn. Den Sinnverlust verwandelte er in einen Sinnverzicht. Dem europäischen Kulturuntergang gewann er seine groteske Seite ab. Die Lust zu leben setzte sich in der Lacharbeit gegen die Todesangst durch. Der verneinten Welt stellte Dada seine lachende Bejahung entgegen.

Nietzsche – transzendentaler Blödsinn als Maxime

Dadas ironisch-subversives “Ja” zum Lachen knüpfte an das Ironieverständnis Nietzsches an. Dieser hatte schon seinen wurzellosen Zeitgenossen – den “europäischen Mischmenschen”, der seine Kostüme “wechselt und wechselt”, weil ihm keines mehr steht, – auf das Lachen als überlebensstrategisches, kultur- und gesellschaftskritisches Instrument hingewiesen: “Aber der Geist, insbesondere der ‘historische Geist’, ersieht sich auch noch an dieser Verzweiflung seinen Vorteil: Immer wieder wird ein neues Stück Vorzeit und Ausland versucht, umgelegt, abgelegt, eingepackt, vor allem studiert: – Wir sind das erste studierte Zeitalter in puncto der ‘Kostüme’, ich meine der Moralen, Glaubensartikel, Kunstgeschmäcker und Religionen, vorbereitet wie noch keine Zeit es war, zum Karneval großen Stils, zum geistigen Faschingsgelächter und Übermut, zur transzendentalen Höhe des höchsten Blödsinns und der aristophanischen Welt-Verspottung. Vielleicht, daß wir gerade das Reich unserer Erfindung noch entdecken, jenes Reich, wo auch wir noch Original sein können, etwa als Parodisten der Weltgeschichte und Hanswürste Gottes – vielleicht, daß wenn auch nichts von heute Zukunft hat, doch gerade unser Lachen noch Zukunft hat!”¹³⁾

Mit ihrem grotesken Gestaltungsprinzip unterliefen die Dadaisten die Denk- und Merkwürdigkeiten der verschiedenen “Kostüme” ihrer Zeit – als erste Avantgardebewegung des 20. Jahrhunderts. Die Karikatur trug zu Dadas montageartigem, entlarvendem Verfahren wesentlich bei: Mit ihrer Bildsprache der Verwandlung, der gegenständlichen Vertauschung der Bedeutungsvielfalt, der Gleichzeitigkeit des Verschiedenartigen, Disparaten und Unvereinbaren.

Der Kynismus - Triebfeder des Lebens

Doch der kulturelle Bodensatz, von dem sich Dadas Lachen nährte, war wohl jener kynische Geist, der “gegen den idealisti-

schen Wind pisste”.¹⁴⁾ Peter Sloterdijk setzte Dada als “neokynische Bewegung” in Zusammenhang mit jenem “Kynismus” als eine “erste Replik auf den athenischen Herrenidealismus, die über theoretische Widerlegungen hinausgeht. Er redet nicht gegen den Idealismus, er lebt gegen ihn...der Kyniker gibt der Frage, wie man die Wahrheit sagt, eine neue Wendung... (er) besitzt die Weisheit ursprünglicher Philosophie, den Realismus der materialistischen Grundhaltung und die Heiterkeit einer ironischen Religiosität. Bei all seinen Kraßheiten ist Diogenes nicht oppositionell verkrampft und im Widerspruch fixiert, sein Leben ist gezeichnet von einer humoristischen Selbstgewißheit, die nur souveränen Geistern gehört...”¹⁵⁾ “Helle Reflexion” steht also hinter dem Kynismus, wenn er “zur materiellen Argumentation übergeht, die den Körper vor dem Geistigen rehabilitiert”. Denn das Niedrige, Abgetrennte, Private auf die Straße zu tragen, die Öffentlichkeit damit herausfordern, weil sie der einzige Raum ist, in dem die Überwindung der idealistischen Arroganz sinnvoll vorgeführt werden kann, war das Ziel des Kynismus. Daher mußte die “nur in Abstraktheit sich bewegende, nur Abstraktheit produzierende, rein intellektualistische Verstandeskultur” (Ball)¹⁶⁾ durch die Dadaisten vernichtet werden, um das Kreatürliche, das Dionysische wiederzugewinnen. In der zeitweiligen Solidarisierung mit dem Proletariat vermeinten die Berliner Dadaisten an die plebejische Antithese der Saturnalien und mittelalterlichen Narrenfeste anzuknüpfen, auf denen die Welt und ihre Hierarchien umgekehrt wurde und das kynische Element sich befreite. Auf diesen Festen verlachte das Volk die Autoritäten der offiziellen Weltanschauung, vor allem die kirchliche Macht und ihre Moral. Doch es drängten sich auch gleich die Unterschiede auf: Dem Lachen dieser Feste wurde im Gesellschaftsganzen Ort und Zeit zugewiesen. Während es reinigende, entlarvende und regenerierende Funktionen hatte, war das Lachen Dadas für die neue Republik nur schwer zu ertragen. Viele der Dada-Werke wurden konfisziert, Ausstellungen geschlossen oder Prozesse angestrengt. Der proletarische Aufstand wurde blutig niedergeschlagen, und Dada blieb eine “neokynische” Bewegung von Außenseitern, die vor einem anonymen Massenpublikum ihr “Narrenspiel aus dem Nichts” (Ball) inszenierten. “Wir wollen lachen lachen lachen und tun, was unsere Instinkte uns heißen” oder “Vorbei mit der Ästhetik; ich kenne keine Regeln mehr, weder des ‘Wahren’ noch des ‘Schönen’, ich verfolge eine neue Richtung, die die Ordnung meines Körpers vorschreibt – so sah es Hausmann als Dada-Kyniker.¹⁷⁾ Unter der Sonne des dadaistischen Gelächters sollten die “Schmalzstullenseele des deutschen Dichters” (Hausmann) und die “blutleeren Abstraktionen des Expressionismus” (Huelssenbeck) schmoren.

Erotisch-soziale Revolte

Dieses kynische Lachen hatte Auswirkungen auf die tradierten Grenzziehungen der Geschlechter, auf ihre rollenspezifischen Kostümierungen, die eine Gesellschaft festsetzte, die in den ersten Weltkrieg zog. Dieses kynische Lachen, seine "helle Reflexion" war von psychoanalytischem Wissen begleitet, von der erotisch-sozialen Revolte des Psychoanalytikers Otto Gross, der seit 1910 in den damaligen Bohemekreisen von Ascona, München und Berlin wirkte.¹⁸⁾

Im Familienvater sah Gross den Helden aller Autorität, weil hier das Patriarchat die Individualität in "Ketten schlug". Das Sexualverhalten des Mannes in der vaterrechtlichen Ehe sei aggressiv und besitzergreifend. Seit seiner Kindheit sehe sich der Mensch durch die patriarchale Gewalt an der Ausbildung seiner eigenen "Wesensart", deren Grundlage die "Allsexualität" sei, gehindert. Er stehe im Konflikt zwischen dem Trieb nach Erhaltung seiner Individualität, dem "Eigenen", und dem Trieb nach Kontakt zu seinen Mitmenschen, zunächst zu Familie. Diese zwingt ihn aber, den Eigenwert der Individualität aufzugeben und sich an ihre Gesetzmäßigkeiten anzupassen, weshalb Otto Gross diesen Zwang auch als das "Fremde" bezeichnete. Aufgabe der Psychoanalyse sei es nun, das "Eigene" als erotisch-soziale, revolutionäre Kraft zu befreien, um die gesellschaftlichen Konventionen zu sprengen. Vor allem habe das Christentum dem patriarchalen Machtdenken die Moral geliefert durch Vaterverehrung, Vaterrechtsfamilie, Monotheismus und Monogamie. Als den "blutigsten Gottesdienst der Machtreligion" nahm Gross den ersten Weltkrieg wahr. Er übertrug seine Forderungen nach einer erotisch-sozialen Revolution auch auf die Kunst. "Eine Kunst, die sich nicht traut, durch die letztmöglichen Fragen der Unbewußtseinspsychologie hindurchzugehen, ist nicht mehr Kunst."¹⁹⁾

Die Kunst der Dadaisten war ihr subversives Grotesk-Spiel der Verwirrung, der Entregelung, der Demontage, der Verfremdung. In diesem Grotesk-Spiel wurden die Rollen in Frage gestellt. Das Groteske hatte eine breite Wirkungsskala, die von Erheiterung und Erschrecken bis zum existentiellen Grauen reichen konnte. Die Betrachtenden wurden verblüfft, verunsichert, geschockt und zu Denkprozessen angeregt. Das grotiske Gestaltungsprinzip deckte Mißstände und Verhärtungen auf, stellte Klischees in Frage. Umbruch und Veränderung waren daher zentrale Themen des dadaistischen Lachens als einer von allem Dogmatischen, Fixierten und Begrenzten befreienden Kraft. Mit ihren montierten Menschen widersetzten sich Hannah Höch und auch die männlichen Dadaisten der Fabrikation von sozialen Subjekten und einem selektierenden und verwertenden Denken und Wahrnehmen. Hannah Höch und alle Berliner Dadaisten nahmen den Ersten Weltkrieg als apokalyptische Falle des wilhelminisch-patriarchalen Systems wahr, in dem sich militärische Aufrüstung und Gesinnungsmilitarismus, kapitalistische Besitzgier, bildungsbürgerliche und theologische Vorstellungen

von einer deutschen Welterlöserrolle zu einem aggressiven Männlichkeitswahn verdichteten.

Grosz hat in "Deutschland ein Wintermärchen" (1917-1920) die Prototypen dieses wilhelminischen Hurratriotismus grotesksatirisch karikiert, weil er die anhaltende machtpolitische Gefahr vom Gesinnungsmilitarismus der zwanziger Jahre erkannte. Mit seinen Krüppeldarstellungen schärfte Dix nach dem Krieg den Blick für die Ruinen dieses Männlichkeitswahns und verdeutlichte dessen selbsterstörerische Kräfte an Leib und Seele. Die "Kartenspielenden Kriegskrüppel" (1919)²¹⁾ schockieren die Betrachtenden durch die groteske Mischung des rudimentär vorhandenen lebendigen Organismus mit den scheinlebendigen mechanischen Gliedern und Prothesen. Beängstigend und lächerlich zugleich wirken diese Wesen eines lebendigen Todes oder toten Lebens. In "Graduale/Dies Irae", einer Art Totenmesse von Walter Mehring von 1921, ließ dieser Krüppel aufmarschieren, die "halb Fleisch/halb in Scharnieren/halb verrostet/halb krepieren".²²⁾

In den dadaistischen Darstellungen und Montagen finden wir ein ganzes Arsenal von grotesken Erscheinungen der sich zersetzenden Menschheit, von ihrem Identitäts- und Weltverlust. Die Dadaisten schockierten mit einer Ästhetik des Häßlichen, des Obszönen, des Monströsen, mit Maschinen- und Automatenwesen, mit Parzellierungen und Zerstückelungen. An der Keimzelle der Gesellschaft, der Familie, wurde der Unterdrückungszusammenhang, in dem Frauen, Männer, Alte und Kinder miteinander verstrickt waren, ebenso dargestellt wie im weiteren Bereich der Großstadt. In Schwitters' "Kathedrale des erotischen Elends" finden wir die groteske Deformation einer wilhelminisch gesinnten Familie "Er hat den Kopf verloren, sie beide Arme; zwischen den Beinen hält er eine riesige Platzpatrone. Der verbogene große Kopf des Kindes mit syphilitischen Augen über dem Liebespaar warnt eindringlich vor Übereilungen."²³⁾ Auch Georg Scholz hat wohl eine der eindringlichsten dadaistischen Darstellungen des bürgerlich-patriarchalen Systems in der "Industriebauernfamilie" grotesk überzeichnet; Habgier, Scheinheiligkeit, Sadismus kennzeichnen die Züge dieser Familie.

In der Großstadt – so zeigten die Dadaisten – verdichtete sich die mörderischen Motive des Männlichkeitswahns.²⁴⁾ Nicht nur das Schlachtfeld, sondern auch die Stadt war der sozialdefekte Ort menschlicher Zerstörung. Mord an der Frau, auch der Selbstmord wurde zum Hauptmotiv vieler Bilder. Der Haß gegen die Frau und der Selbsthaß waren die Motive dieser Grotesk-Morde. Aggressivität wurde latent offenbart: am Soldaten mit Gewehr, am Polizisten mit Pistole und Schlagstock, am General mit Säbel – offensichtlich machten die Dadaisten den Schuldzusammenhang zwischen Verachtung der Frau, sexueller Aggressivität, Macht und Zerstörung bewußt. Und dort, wo die phallischen Attribute nicht so offensichtlich getragen wurden, in den bürgerlichen Cafés, zeigte sich die Aggressivität in den stechenden voyeuristischen Blicken, in glotzender Stumpfheit und gefletschten Zähnen. In "Schönheit dich will ich preisen"²⁵⁾ von Grosz soll

das Lachen im Halse stecken bleiben. Der männliche Blick entblößt nicht nur, sondern taxiert den Kaufwert. Die Schönheit ist hier nicht umfassend Ausdruck menschlicher Sinnlichkeit, sondern Objekt voyeuristischer Kauflust.

Während in Grosz' und Dix' Werken noch historische Verbindungslinien zu Sittenbildern und Karikaturen gezogen werden können, gibt Francis Picabia der Prostitution die Bedeutung einer Maschinerie, in der das ausgelöschte Subjekt in resignativer Distanz, in Kälte und Beziehungslosigkeit vergegenwärtigt wird. In maschinenerotischer Analogie scheint "Prostitution universelle"²⁶⁾ darzustellen, wie das Verhältnis der Geschlechter in der Gesellschaft zu einem subjektlosen und käuflichen Energietausch im Regelkreis reduziert ist.

Seit 1920 montierte Hannah Höch eine Serie "Schöne Mädchen". Hier verfremdet und parodiert sie die moderne, schlanke, sportliche Frau mit nackten Beinen, wie sie zu jener Zeit als Girl massenhaft in den Illustrierten als neuer Frauentyp auftrat. Er war beeinflusst durch den modischen amerikanischen Girl-Kult der Revuen. Er war aus einem Körpergefühl heraus entwickelt, das mit dem wilhelminischen Korsett die leibliche Fülle zugunsten von Schlankheit, Motorik und Sportlichkeit abgelegt hatte.²⁷⁾

Zu beachten ist hier der Schnitt zwischen Kopf und Körper, wobei das Fotoporträt das Klischeehafte dieser Erscheinung nur noch mehr betonen sollte. Die Frau steht auf einem Kugellager, Sinnbild des technischen Fortschritts, umgeben von seriellen Maschinenteilen und hervorgehoben durch den Zeigegestus des in Aufsicht fotografierten Mannes. Die Montage offenbart die Schau- und Zeigelust als zentrales Motiv der Kommunikation. Hannah Höch macht darüber hinaus den Beginn einer sexualisierten Körpersprache bewußt, die Kenntnis über die Manipulationstechniken des Massenmediums Illustrierte verrät. Die Kamera wird zum männlichen Voyeur, der das Klischee der modernen Frau fixiert. In der Montage "Marlene Dietrich" (1930)²⁹⁾ etwa weist Hannah Höch darauf hin, daß die Persönlichkeit dieser großartigen Schauspielerin in den Massenmedien auf ihre Beine reduziert und besonders die weiblichen Idole ihrer Zeit in Angebote parzellierter Sinnlichkeit zerlegt wurden. Der männliche Blick wird am unteren Rand mitzitiert. Deutlich wird, wie dieser Blick auf das Ganze zerstört wird, er sich in Teilen verfängt und diese für die Persönlichkeit hält – eine Tendenz, die die Pop-Art in den sechziger Jahren noch verstärkte.

Großstädtischer Pflaster-Kynismus

Mit Fluxus und Pop-Art erlebt die Kunst des 20. Jahrhunderts ihre zweite große neokynische Bewegung, im Dekonstruktivismus ihre jüngste.

Mit der Empfehlung, drei Jahre nach ihrem Bau 1964 in Berlin, die Mauer um 5 cm zu erhöhen, propagierte Beuys das "innere Lachen", das sie entschärfen und vernichten sollte. Man bleibe

nicht an der physischen Mauer hängen; es werde auf die geistige hingelenkt, und diese zu überwinden, darauf komme es ja wohl an.²⁹⁾

Mit "Fluxus" verband sich die Idee der Menschheitsveränderung durch schöpferische Selbstbefreiung, die sich in subversivem und offensivem Lachen Bann brechen sollte: das absurde Theater der Wirklichkeit nicht als ein "Endspiel" zu sehen, sondern als Möglichkeit, über ihre Grenzen hinweg zu gehen. Mit der kynischen Energie des Lachens verbindet sich in den sechziger Jahren auch das Werk von Jean Tinguely und Niki de Saint-Phalle, beispielsweise in dem gemeinsam errichteten Riesenweib "Hon" (1966, Stockholm) – eine gigantische erotische Plastik und zugleich eine Maschinenwelt, "voll mit Fragezeichen" (Tinguely). Der Künstler setzte den Witz, die Ironie, den Humor ein, um die "in sich freien" Maschinen als Symbole einer "eigenen anarchistischen Freiheit" darzustellen, "ihr eigenes Chaos, ihre Unordnung und Ordnung, die auf ihre eigene Weise ihren Zufall erzeugen. Niki de Saint Phalle verband Bilder weiblicher Erotik sinnlich mit der poetischen Kraft und Impulsivität des Humors. Diese Bewegtheit und Beweglichkeit ihrer farbigen Frauenskulpturen ging jedoch der destruktive Grotesk-Akt voraus: die Zerstörung - sich ironisch und ebenso impulsiv der Zwänge und Tabus von gesellschaftlichen Erwartungen in ihren "Schießbildern" und Aktionen zu entledigen. Die unterschiedlich sozial codierten Identitäten der Frau werden zerstört, in Frage gestellt, grotesk verfremdet - subversiv ironisch, radikal poetisch.

Das Lachen der Künstler und Künstlerinnen wendet sich gegen Etabliertes in unterschiedlichsten Erscheinungen: die PopArt beispielsweise gegen die Gewalt der Medien, in jüngster Zeit der Dekonstruktivismus gegen die Macht der architektonisch-ästhetischen Normen. Subversiv-aggressiv formulieren z. B. die Architekten von "Coop-Himmelblau" ihr Selbstverständnis, sich wie ein "schwarzer Panther im Dschungel", im städtischen Raum zu bewegen. Diese Ästhetik geht mit einem bewußt ironischen, widerborstigen Spielgestus einher, der defunktionalistisch in Material und Form 'anti-ästhetisch' auftritt; er findet sich seit den achtziger Jahren auch im Design. Hinter diesen Spielgesten stehen die Vorstellungen von Aktivität, Selbstbewußtsein, beweglichen Formen, Unabhängigkeit. Vieles floß von den städtischen Subkulturen europäischer Metropolen in die Design-Vorstellungen und wurde nach "innovativen" Impulsen zur Masche. Die Ironie jugendlich-großstädtischer Subkulturen konnte im neuen Design schwerlich durchschlagende Wirkkraft gewinnen, weil ihr die sozial-kritische Speerspitze genommen wurde. Die Pflaster-Revolution wurde dergestalt im defunktionalistischen Design mit Überraschungseffekten verniedlicht: Aus dem subversiven Lachen wurde ein unterhaltsames Konsum-Gelächter. Gerade dieses Ende in der Wirkungslosigkeit versuchten die Kunstbewegungen, allen voran Dada und Surrealismus, am Anfang des 20. Jahrhunderts zu verhindern. Denn alles, womit ihre Kunst in Berührung kam, wurde in den Stand der

Relativierung versetzt: Die Subversion des Lachens dagegen war aus einem Bewußtsein der Veränderungen, des Überganges, des Werdens entwickelt.

Das unermeßliche Gelächter der neuen Künstlerinnen

Nur selten in der Kunstgeschichte wählen Künstlerinnen die Subversion des Lachens als Ausdrucksprinzip ihrer Bilder. Neben Hannah Höchs Grotesk-Werk bildet vor allem die Pionierleistung von Meret Oppenheim das künstlerische und poetische Fundament des "Schwarzen Humors" des Surrealismus. Den Künstlerinnen gemeinsam war das Groteske als Verfremdungs- und Verzerrungsprinzip, das anerkannte Normen außer Kraft setzte, sie umkehrte und bewußt Erwartungen enttäuschte. Sie kritisierten damit nicht nur gegebene Grenzen, die die Gesellschaft ihrem Geschlecht setzte, bestimmte Rollenklischees, Verhaltensnormen, Erwartungen wie die bürgerliche Ehe, die Mutterschaft, sondern sie verblüfften damit die Betrachter, verunsicherten, schockierten und regten zu eigenen Denkprozessen an. Mit dem subversiven Lachen eng verbunden war ihre Art des poetischen Spieles, des Kombinierens, des Verschmelzens heterogener Teile zu neuen selbständigen Einheiten. Die Wirklichkeit wurde nicht als unabänderlich hingenommen, ihre Tragik wurde als zu bewältigende und zu verändernde dargestellt.

Ihr Lachen schloß als kynisches Element die subversive Kraft der Erotik ein, einer Erotik, die noch nicht von den gesellschaftlichen Normen besetzt war. Meret Oppenheim arbeitete subtil-ironisch mit Objektverfremdungen wie beispielsweise in "Ma gouvernante – my nurse – mein Kindermädchen" (1936).³¹⁾ Die "helle Reflexion" des Lachens stößt in Räume von Phantastischem, von Wunschbildern und Ängsten vor.

Zur gleichen Zeit, Mitte der siebziger Jahre, als Ulrike Rosenbach Ironie und Aggression in Video-Schießbildern umsetzte, in sich das heilige Madonnenbild zerstörend (wie in der Performance, Paris, 1975, auf der sie fünfzehn Pfeile auf eine Reproduktion des mittelalterlichen Gemäldes "Madonna im Rosenhag" von Stefan Lochner schoß) und Selbstironie und Selbstaggression mit ihrem Aufbruch in neue poetische Dimensionen verband, schockierte Ulrike Ottinger mit ihren ersten Filmen "Laokoon und Söhne" (1973), "Die Betörung der Blauen Matrosen" (1975) und "Bildnis einer Trinkerin" (1977) das damalige Film-Publikum. Ihre Subversion des Lachens, die sie in einem vielschichtigen Montage-Prinzip einsetzt, bewegt metamorphotische Kräfte, die zu einer "Archäologie des Schweigens, des Traumes, des Wahnsinns und des Verdrängten" führen.³²⁾

In neuerer Zeit haben gerade Künstlerinnen immer wieder die verändernde Kraft des Lachens in ihren Werken anklingen lassen: Mit neuen Identitäten spielt ironisch die Performance-Künstlerin Colette; sie versucht mit künstlich konstruierten Welten "die Aufhebung des Widerspruchs ihrer Objekthaftigkeit

als Frau und ihrer individuellen Subjektivität". Nur aus der Distanz der Ironie lassen sich auch die Rollenspiele der amerikanischen Künstlerin Cindy Sherman verstehen, die sie mit weiblichen Identitäten, positiv wie negativ besetzten, vornimmt – ein groteskes Spiel, das Grauen und Lachen gleicherweise hervorruft. Um den "Schmerz" als das "Zentrum unserer Gesellschaft" zu überwinden, erfand die österreichische Künstlerin Valie Export zynische Aktionen (wie in "Hyperbulie"), aber auch "ironisch-dadaistische, bei denen sie beispielsweise Mariendarstellungen anstelle des Jesuskindes mit Fetischen des weiblichen Alltags verfremdete: wie durch Staubsauger oder Geschirrbere." ³⁴⁾

Das subversive Lachen der Künstlerinnen, das Tragisches mit Lächerlichem mischt, um groteske Gegenentwürfe zu schaffen, weckt auch diese Ausstellung – so die Durchdringung von Aggression und Ironie, von Surrealem und Realem im Werk Ida Applebroogs als "obscure reality", die in ihrer Simultaneität entgrenzend wirkt. Das Thema Puppe "Shadowpuppets" ist auffällig, zum Klischee erstarrt bei Elvira Bachs Konfigurationen – Standards weiblicher Alltagsikonographie. Ihre Wut mischt sich immer wieder mit anarchischer Körperlichkeit, Gewalt und Unterdrückung.

In der Vernetzung von hoher und niederer Kunst macht sich das subversive Spiel auch in der Wahl der Medien bewußt. Erhabenes und Komisches, Banales und Burleskes werden zu einem alltagsmythischen Weltbild; Melancholie und Ironie sind sich wechselseitig ergänzende Erkenntnisformen. Das subversive Lachen über diese Welt gibt der Einbildungskraft neue Perspektiven: das zerrissene Weltbild evoziert Lachen, das sich im einzelnen als produktiv, weil weltverändernd entfalten kann.

Im Gegensatz zur Fülle unterschiedlicher Medien irritieren Monika Brandmeier und Rosemarie Trockel auch durch eine minimalistische Konsequenz von weiblichen Zitaten des Alltäglichen, die ihre Ironisierung gerade durch eine gewisse monumentale Strenge erhalten, die sich oftmals repetitiv vermittelt. Die Verwandtschaft zu verschlüsselten Ready-mades parodiert die Welt des Konsums, der ideologischen Propaganda, der weiblichen Beschäftigungen, der Sexualklischees und der Werbung.

Die Werke dieser Künstlerinnen beschwören ein unermeßliches Gelächter aus unermeßlicher Tragik herauf. Im ihrem Lachen nimmt sich das Leben selbst wieder in Besitz und rehabilitiert die Sinne und Leidenschaften, die Gedanken und Wahrnehmungen; die von der Gesellschaft verschwiegen und ausgegrenzt wurden. Eine große Sensibilität für die falschen Werte der Kunstwelt entfacht ihr subversives Lachen. Auffallend ist, daß sie sich deshalb von herkömmlichen Kunstgattungen vielfach ironisch lossagen und eine offene Struktur der Werke bevorzugen.

"Wer das Leben wirklich ernst nimmt, so Chaplin, hat den unwiderstehlichen Wunsch, Komiker zu werden."

Anmerkungen

- 1) Walter Benjamin: Rückblick auf Charlie Chaplin (1929), in: Ges. Schriften, Bd. III (8), Frankfurt a. M. 1980, S. 157
- 2) Chaplin, zit. nach Wolfram Tichy: Charlie Chaplin in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek/Hamburg 1974, S. 54
- 3) Walter Benjamin: Der Flaneur, in: ders. Charles Baudelaire, Frankfurt a. M. 1974, S. 52
- 4) Fernand Léger: Zeichnungen zu Ivan Goll: Die Chaplinade. Eine Kinodichtung, Dresden 1920
- 5) Alexander Rodčenko, zit. nach Kat. Majakowskij – 10 Jahre Arbeit, Berlin 1978, S. 12
- 6) Iwan Puni: Der Musiker, 1922, Berlinische Galerie, Berlin
- 7) Raoul Hausmann: Die neue Kunst, Betrachtungen (für Arbeiter), in: Die Aktion, Jg. XI, Berlin 1921, Sp. 284, S. 78
- 8) Hugo Ball: Die Flucht aus der Zeit (1927), Luzern 1946, S. 78
- 9) vgl. Hanne Bergius: Das Lachen Dadas. Die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen, Gießen 1989
- 10) George Grosz: Selbstportrait (für Charlie Chaplin), Zeichnung, 1919, verschollen, in: Alexander Dücker: George Grosz. Das druckgraphische Werk, Frankfurt/Berlin/Wien 1979, E 53
- 11) Richard Huelsenbeck: Dada siegt! Eine Bilanz des Dadaismus, Berlin 1920, S. 21
- 12) Raoul Hausmann: Am Anfang war dada, Hrsg. Günter Kämpf u. Karl Riha, Gießen 1980, S. 75
- 13) Friedrich Nietzsche: Jenseits von Gut und Böse, in: Ges. Werke Bd. 3, Hrsg. Karl Schlechta, München 1966, S. 686
- 14) vgl. Peter Sloterdijk: Kritik der zynischen Vernunft, Frankfurt 1983, S. 208
- 15) ebd., S. 208 - 210
- 16) Hugo Ball: Nietzsche in Basel. Eine Streitschrift, Hrsg. Richard Sheppard und Annemarie Schütt-Hennings, in: Hugo Ball Almanach, 1978, S. 18
- 17) Raoul Hausmann: Am Anfang war dada, a. a. O., S. 76, S. 16
- 18) vgl. Emanuel Hurwitz: Otto Gross: „Paradies“-Sucher zwischen Freud und Jung, Zürich/Frankfurt 1979
- 19) Otto Gross: Ludwig Rubiners Psychoanalyse, in: Die Aktion, 14.5.1913, Sp. 507
- 20) vgl. Hanne Bergius: Das Groteske als Realitätskritik: George Grosz, in: Monika Wagner (Hrsg.): Moderne Kunst 2. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst, Reinbek/Hamburg 1991, S. 401 ff.
- 21) vgl. Hanne Bergius: Das Groteske als Realitätskritik: Dix, Grosz, Höch, Heartfield, in: Funkkolleg moderne Kunst. Studienbegleitbrief 8, Weinheim und Basel 1990, S. 28 ff.
- 22) Walter Mehring: Graduale. Dies irae, in: Das Ketzerbrevier (1921). Chronik der Lustbarkeiten. Die Gedichte, Lieder und Chansons 1918 - 1933. Frankfurt/Berlin/Wien 1983, S. 174
- 23) Werner Schmalenbach: Kurt Schwitters, München 1984, S. 137
- 24) Hanne Bergius: Dada und Eros, in: Da-da zwischen Reden zu Hannah Höch, Hrsg. Julia Dech und Ellen Maurer, Berlin 1991, S. 60 ff.
- 25) Abb. in: George Grosz: Ecce Homo, Berlin 1923, Abb. III
- 26) Abb. in William Camfield: Francis Picabia. His Art and Times, Princeton 1979, Abb. 131
- 27) Abb. in Karl Riha/Hanne Bergius (Hrsg.): Dada Berlin. Texte, Manifeste, Aktionen, Stuttgart 1977, Abb. 55
- 28) Abb. in: Da-da zwischen Reden, a. a. O., S. 75
- 29) vgl. Kat. Joseph Beuys. Werke aus der Sammlung Ströher, Basel 1969/70, S. 14 f.
- 30) Kat. Unter der Maske des Narren, Hrsg. Stefanie Poley, Stuttgart 1981, S. 227
- 31) Abb. in: Bice Curiger: Meret Oppenheim. Spuren durchstandener Freiheit, Zürich 1982, S. 30
- 32) vgl. Ulrike Rosenbach, Video als Medium der Emanzipation in: Kat. Videokunst in Deutschland 1963 - 1982, Hrsg. Wulf Herzogenrath, Köln 1982
- 33) vgl. Hanne Bergius: Freak Orlando – Orlando Freak, in: Kat. Ulrike Ottinger: Freak Orlando, Berlin 1981, S. 24
- 34) vgl. Isabel Schulz: Künstlerinnen. Leben. Werk. Rezeption, Frankfurt 1991