

Retroaktive Avantgarde

Manifeste des Diskurspop





unipress

Westwärts. Studien zur Popkultur

Band 5

Herausgegeben von

Moritz Baßler, Heinz Drügh, Albert Meier
und Dirk Niefanger

Anna Seidel

Retroaktive Avantgarde

Manifeste des Diskurspop

Mit 12 Abbildungen

V&R unipress

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<https://dnb.de> abrufbar.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung des Vizerektorats für Forschung
der Universität Innsbruck.

D 6

© 2022 Brill | V&R unipress, Theaterstraße 13, D-37073 Göttingen, ein Imprint der Brill-Gruppe
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd,
Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland; Brill Österreich GmbH, Wien,
Österreich)

Koninklijke Brill NV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Hotei, Brill Schöningh,
Brill Fink, Brill mentis, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau, Verlag Antike und V&R unipress.
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen
schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildung: Umsetzung: Jan Dieske.

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISSN 2198-5219

ISBN 978-3-8470-1370-9

I just started doing this thing between remembering and imagining.
– Eileen Myles (Chelsea Girls)

Inhalt

1. Einleitung	11
2. Manifeste – <i>New Noises</i> in Tradition	27
2.1 Erste Annäherung	28
2.2 Gattungsfragen und Typologisierungsversuche	30
2.3 Traditionslinien	34
2.4 »Post-Manifesto Era«: Konsum und Wirklichkeit	41
Refused: A Shape Of Punk to Come	44
Werbezettel	48
3. Pop und Politik	53
3.1 Ton Steine Scherben: »Musik ist eine Waffe!«	55
Das ist Pop I!	57
Kein Gründungsdokument	65
Spontis, Kaputtniks und die RAF	74
...»ein kurzer politischer Text«	76
3.2 Tocotronic	84
»Studentenpop«	89
»Kapitulation (Manifest)« – ein Close Reading	94
...»auch weil das so schön überzogen ist.«	103
...wenn andere über Tocotronic schreiben	106
...wenn Tocotronic selbst schreiben	111
99 Thesen: Wie wir leben wollen	115
(Re-)Verkomplizierung statt »Selbstverkunstung«	119
Pop II und Politik	121
»Ästhetik der Verkrampfung«	124
3.3 »Subversion goes pop«	128
Mashup	129
Locas In Love: (K)ein Widerspruch	132
»Subversion goes pop« – <i>goes subversion again</i>	135

Ein Lied mehr	142
4. Pop und Avantgarde	145
4.1 Zum Verhältnis von Pop und Avantgarde	150
»This is Tomorrow« – Pop <i>als</i> Avantgarde	153
Avantgardebewegungen und Pop I	164
Lipstick Traces	168
Avant-Pop	176
4.2 Avantgardismus	181
4.3 Ja, Panik	183
»Von der Notwendigkeit des Zitats« – Traditionslinien zur Avantgarde	187
»Rock und Reclam«	190
»The Taste and the Money – ein Programm in 6 Punkten« . . .	195
»Wie war das da bei Dada?«	200
Ja, Paniks Gespenster	202
Feministische Frequenzen	211
Familiar Sounds	217
Geld und Geschmack	222
»Ich muss mich nicht entscheiden!«	226
»Doch jetzt weiter im Text« – Sekundarität als diskursives Prinzip .	230
Video Games	230
Das gedruckte Manifest	234
The Angst and the Falco	235
»[D]ie erschreckendste, schlimmste Angst aller Ängste«	239
»Wir werden rauben, stehlen, plündern, niedermetzeln«	241
Ja, Traurigkeit: DMD KIU LIDT	246
I'm lost in DMD KIU LIDT	247
Schwanengesang	249
Pop-Avantgarde	252
Ja, Kapitulation	254
»Mach es nicht selbst« – Avantgarde als Geschäftsmodell	255
Merchandise	256
Cut-and-Paste-Kochbuch	258
Avant-Garde Cuisine	264
Indie-Starköche	266
Tocotronic-Gourmets	268
Oucuiipo	270
Kochen mit Ja, Panik	273
Money, Honey, Angst und Wurst	275

Zwischenfazit	277
Mehr Merchandise: Wie die Gruppe Ja, Panik lebt und warum	279
Merchandise? Jein, Ganik	281
»Wo wir sind ist immer Libertatia« – Pop-Utopie im Pop-Manifest	283
Verblendungszusammenhänge	286
Piratenutopien	289
Retroactive Utopia & Hauntology	292
Temporäre Autonome Zonen	294
Anarcho-Dandys	296
»Ich wünsch mich dahin zurück, wo's nach vorne geht«	298
Black to the Future	300
»Worldwide befreit von jeder nation«	303
Radio Libertatia	306
Libertatia ist...	309
 5. Retroaktive Avantgarde	 313
5.1 Archivierung und Selbsthistorisierung	315
Tocotronic: Chronik und Aleatorik	317
Kapitulations-Chronik	321
Dekade – Aus dem Dachsbau – Die Unendlichkeit	323
Ja, Panik: Futur II	329
(Selbst-)Reflexionen	332
Gruppe Guben: »Bezugsgewebe«	335
5.2 Erinnerungsarbeit mit Zukunftsvektor	341
 6. Résumé über die retroaktive Avantgarde	 343
 Dank	 351
 Quellen	 353
Literatur	353
Diskographie	377
Videographie	380
Filmographie	380
Abbildungen	381
 Register	 383

1. Einleitung

Im Jahr 1994 glaubt Stephin Merrit die Pop-Formel gefunden zu haben. Das ist ihm Grund genug für ein Manifest, das unter anderem so klingt:

All art aspires to the condition of Top 40 bubblegum pop. [...] Sample formula: [...] A song based on a slow unchanging repetition of first and fourth chords in the scale [...] will express a calm wandering quality with eternally unrealized expectations, which combines well with text suggesting analogous emotions. [...] Anyone with a very basic music education can use this formula to write any number of songs with an outcome known beforehand.¹

Ein Manifest haben wir im Pop wohl eher nicht vermutet. Stephin Merrit aber, Songwriter, Sänger und Multiinstrumentalist der US-amerikanischen Band The Magnetic Fields, veröffentlicht das »Formulist Manifesto«. Merrit nutzt damit eine Textgattung, die ihren Ursprung in der politischen Rhetorik hat, mit dem »Kommunistischen Manifest« aus dem Jahr 1848 als wohl prominentestem Beispiel. Am Anfang des 20. Jahrhunderts beginnen die Avantgardebewegungen, sich dieser Textgattung anzunehmen und dafür zu sorgen, dass wir Manifeste eben nicht mehr in erster Linie als politische Texte kennen, sondern als »die Erklärung einer gesellschaftlichen Initiative oder einer künstlerischen Gruppierung«.²

Manifeste sind seit Futurismus, Dada und Surrealismus vor allem dafür bekannt, in den Künsten dem Alten abzuschwören und das Neue zu fordern. Manifeste sind radikal und wagemutig. Manifeste sind die ideale Textgattung zur Verkündung von Utopien und von Innovationen. Schließlich heißen die Avantgarden nicht umsonst Avantgarden; sie bilden die kulturelle Vorhut – flankiert eben von ihren Manifesten.

1 Stephin Merrit: Formulist Manifesto [1994], in: Ders. und The Magnetic Fields: The Book of Love: 100 canciones. Barcelona 2012, S. 9.

2 Cristina Jarillot Rodal: Manifest, in: Hubert van den Berg und Walter Fähnders (Hg.): Metzler Lexikon Avantgarde. Stuttgart 2009, S. 202–203, hier S. 202.

Dass genau diese Avantgarden durchaus Einfluss auf Merrit haben, zeigt sich nicht erst anhand der Nutzung der avantgardistischen Textsorte schlechthin, dem Manifest, sondern schon beim Namen seiner 1990 gegründeten Band... *Les Champs magnétiques* (1919) heißt ein Buch der beiden Surrealisten André Breton und Philippe Soupault.

Bei aller Emphase für die Avantgarden geht es Merrit aber auch darum, dem »deluded striving of moderns for self-expression through novelty« abzuschwören.³ Sein »Formulist Manifesto« verhält sich also kontraintuitiv zur Gattungstradition. Während Manifeste eigentlich radikal Innovationen befeuern wollen, rät das formulistische Manifest sowohl musikalisch als auch lyrisch zur Wiederholung von bestehenden Mustern. Die »sample formula« ist hierfür konstitutiv. Statt herauszufordern und zu überraschen ist jedes »outcome known beforehand«, wie es in den eingangs zitierten Zeilen heißt. Die Langsamkeit (»slow [...] repetition«), die Ruhe (»calm [...] quality«) stehen außerdem im krassen Gegensatz zur Geschwindigkeit, wie sie etwa im ersten futuristischen Manifest von Filippo Tommaso Marinetti gepriesen wird,⁴ das als erstes seiner Art auch für die folgenden Avantgarde-Bewegungen maßgeblich ist.

Auch die avantgardetypische Neuheit wird in Merrits Pop-Manifest gerade nicht angestrebt, im Gegenteil, das Streben nach ihr wird als »verblendet« abgetan. Kein Wunder, die Moderne ist 1994, als das Manifest erscheint, längst der Post-Moderne gewichen. Wir leben gleichsam in einer »post-manifesto era«,⁵ für Manifeste scheinen die fetten Jahre schon lange vorbei zu sein. Und trotzdem nutzt der Musiker die Gattung selbstbewusst zur Verkündung seiner Pop-Formel, der »sample formula«. Zwar ist die Rhetorik des Manifests genauso absolut, wie man sie sich der Gattung entsprechend vorstellt – es geht um *alles* für *jede_n*.⁶ Es heißt allerdings auch:

Formulism is the artist as smart shopper. The formulae of cliché, of hackneyed sentiment, have grown to include all possible expression – cliché is dead, long live the cliché. We the formulists (with a sigh of relief) renounce the deluded striving of moderns for

3 Merrit: The Formulist Manifesto, S. 9.

4 In diesem Manifest beschreibt Marinetti etwa sein Automobil als »Bestie[!]«, als »wütende[n] Besen der Tollheit«, der »durch Straßen [jagte]«. Später wird »die angriffslustige Bewegung« und »die Schönheit der Geschwindigkeit« gelobt (Filippo Tommaso Marinetti: Gründung und Manifest des Futurismus (1909), in: Wolfgang Asholt und Walter Fähnders (Hg.): Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938). Stuttgart 1995. S. 3–7, hier: S. 3–5).

5 Natalie Alvarez und Jenn Stephenson: A Manifesto for Manifestos, in: Canadian Theatre Review (150), Spring 2012, S. 3–7, hier: S. 5.

6 Das Manifest beginnt mit dem Absolutadjektiv, das eine Alliteration einläutet: »**All** art aspires«, akzeptiert wird »**all** foregoing and contemporary expression« und »**[a]nyone** with a very basic music education can use this formula to write **any** number of songs« (Merrit: The Formulist Manifesto, S. 9; Hervorhebungen: AS).

self-expression through novelty. We accept all foregoing and contemporary expression as a set of templates.⁷

Die floskelhafte Kontradiktion »cliché is dead, long live the cliché« kann an dieser Stelle eigentlich schon gar nicht mehr irritieren. Obwohl das Manifest an sich für Innovation steht, ist Neuheit von Schablonen schlicht nicht zu erwarten.⁸

Meritt nutzt die Gattung dennoch bis zu einem gewissen Grad den im 20. Jahrhundert etablierten Manifest-Konventionen entsprechend, nämlich als ästhetische Textsorte zur Verkündung eines ästhetischen Programms. So haben es schon Futurismus, Dada, Surrealismus und Co. vorgemacht. Stephin Merrit ist Musiker, und im Manifest eines Musikers geht es um Musik, ganz klar! Es geht eben um nicht weniger als die Pop-Formel. Wenn es im Pop schon Manifeste gibt, dann müssen sie genau so aussehen!

Umso erstaunlicher ist es doch, dass dann dreizehn Jahre später andere Musiker, nämlich die Gruppe Tocotronic, ein Manifest veröffentlichen, das unter anderem so klingt:

Wir werden Krieg gegen uns selbst führen. Wenn wir am Boden sind, werden wir einfach liegenbleiben und das wird unser größter Trost sein. Wir werden die Augen schließen und ein Feuerwerk in der Nacht sehen. Alles in uns, um uns und um uns herum wird explodieren. Alle Türen werden durch Zauberhand geöffnet werden und kein Wille wird triumphieren. Wir werden irre sein, wir werden zornig sein und wir werden den Leugnern in ihre Gesichter spucken. Wir werden in Besitz der magischen Formel sein: Fuck. It. All.⁹

Von Musik, von einer Pop-Formel gar, ist hier keine Spur mehr. Die Erfolgsformel der Gruppe Tocotronic? »Fuck. It. All.« Warum ist das so? Um das zu beantworten, müssen wir ein wenig ausholen.

Um die Nullerjahre herum ist es soweit: Deutschpop hat es sich gemütlich gemacht. Deutschpop hat aus seiner letzten größeren Jugendbewegung eine

7 Merrit: The Formulist Manifesto, S. 9.

8 Das Schablonenhafte ist ja hier schon an der verkappten Heroldsformel zu erkennen. Dass auch die Ambivalenz ihre Tradition innerhalb der avantgardistischen Manifeste hat, wird in Kapitel 2 anhand der Dada-Manifeste ausgeführt werden. Ambivalenzen treten hier als eine erste Subvertierung der an sich klaren, zielgerichteten Textgattung Manifest auf. Die Widersprüche innerhalb des Manifests von Merrit werden noch deutlicher, schaut man sich an, worum es geht – Bubblegum-Pop – und wessen Musik dann als Beispiel angeführt wird. Nicht nur wird Tina Turner bemüht, sondern auch The Velvet Underground, The Jesus and Mary Chain, Joy Division und The Magnetic Fields selbst, Musiker_innen also, die gemeinhin eher am Avantgarde-Pol als am Bubblegum-Pop-Pol verortet werden (vgl. Merrit: The Formulist Manifesto, S. 9).

9 Tocotronic: Kapitulation (Manifest), in: Unveröffentlichte Pressemappe zum Album *Kapitulation*. Hamburg 2007, S. 2.

GmbH gemacht.¹⁰ Deutschpop hat mit Viva einen eigenen TV-Sender *on air*.¹¹ Deutschpop fordert eine Radioquote.¹² Deutschpop hat mit Sigmar Gabriel einen eigenen Popbeauftragten in der Bundesregierung.¹³ Deutschpop ist institutionalisiert. Deutschpop ist entkrampft. Und die Gruppe Tocotronic ist schuld daran:

Am verhängnisvollsten waren Tocotronic, obwohl sie noch durch den Szenekontext gedeckt waren und schon auf dem Debütalbum die richtigen Distanzsignale aussendeten (»Wir sind hier nicht in Seattle, Dirk«, »Über Sex kann man nur auf Englisch singen«), die auch später immer wieder bekräftigt wurden (»Aber hier leben, nein danke«). Den ihnen zugedachten Viva-Preis in der Kategorie »Jung, deutsch und auf dem Weg nach oben« lehnte Jan Müller stellvertretend für die Band mit der Begründung ab: »Wir sind nicht stolz darauf, jung zu sein. Und wir sind auch nicht stolz darauf, deutsch zu sein«.

Dennoch führten sie ein historisch neues Modell ein: Ihre nur vordergründig niedliche (dabei durchaus raffinierte) Version von Diskursrock war gerade in ihrer Gebrochenheit stimmiger Indierock, dessen meist überraschende Formeln nerdiger Selbstausprache ein Heer völlig unnötiger Bands, die bisher bieder-sekundär Brit Pop, Grunge oder Indierockpop gespielt hatten, inspirierte, es auch mal auf Deutsch zu versuchen.¹⁴

Tocotronic, so diagnostiziert Frank Apunkt Schneider hier, »führten [...] ein historisch neues Modell ein«: die auf Deutsch singende und kommerziell erfolgreiche Indie-Band. Die Hamburger Gruppe wird damit, obwohl selbst auf der nach Schneider »richtigen Seite« stehend, zum Türöffner der Unverkrampftheit im Deutschpop.

10 Die Rede ist von Techno und der Loveparade, die 1989 intital unter dem Motto »Friede, Freude, Eierkuchen« als Demonstration in Berlin angemeldet wird und 1996, im siebten Jahr, zu einer kommerziellen Veranstaltung, einer GmbH wird.

11 Gut, hier läuft nicht nur Deutschpop, aber zumindest angetreten ist der Sender 1993 mit folgender Überlegung: »Während MTV auf eine ›Diät angloamerikanischer Videoclips‹ setze, solle Viva 40 Prozent und mehr deutsche Musik bringen.« (Hans-Jürgen Jakobs: Der V-Faktor, in: Süddeutsche Zeitung vom 10. Januar 2005, S. 39.)

12 Siehe hierzu etwa Andreas Merkel: Radio Killed the German Popstar, in: taz. die tageszeitung (01.10.2004), S. 15, online: <https://taz.de/!692964/>; Stand: 25.03.2020, oder Martin Büsser: Pop im Dienste der Nation. Von der Quoten-Debatte zum Deutschpop-Boom, in: Projektgruppe Nationalismuskritik Münster (Hg.): Irrsinn der Normalität. Aspekte der Reartikulation des deutschen Nationalismus. Münster 2009, S. 206–217, oder Frank Apunkt Schneider: Deutschpop halt's Maul! Für eine Ästhetik der Verkrampfung. Mainz 2015, S. 85.

13 Frank Apunkt Schneider polemisiert: »Die ab 1998 herrschende Klasse hatte dann bereits eine amtliche Popsozialisation vorzuweisen. Sie [...] installierte auch gleich einen ›Beauftragten für Popkultur und Popdiskurs‹, der in pressewirksam inszenierten Gesprächen die Forderungen der Popkulturschaffenden entgegennahm [...]. Warum ausgerechnet Sigmar Gabriel, der in all der rot-grünen Lockerheit immer wie ein übrig gebliebener Ziehsohn von Helmut Kohl wirkte, auf diesen Posten berufen wurde, mag Regierungsgeheimnis bleiben.« (Schneider: Deutschpop halt's Maul!, S. 84.) Gabriel übt dieses Amt von 2003–2005 aus.

14 Ebd., S. 82f.

Einst war Deutschpop noch eine extrem krampfge Angelegenheit, galt gar als *incredibly strange*.¹⁵ Einst stand Deutschpop noch vor dem Problem, sich als ›das Andere‹ vor dem »angelsächsischen Paradigma« behaupten zu müssen.¹⁶ Einst konnte man jede Popmusik überhaupt »nur auf Englisch singen« ohne in Peinlichkeitsverdacht zu geraten, egal um welches Thema es ging.¹⁷ Diese Zeiten sind in Deutschland um die Jahrtausendwende endgültig vorbei und – so könnte man nun eben zuspitzen – Tocotronic sind schuld daran.

Um das Jahr 2000 herum ist Pop in Deutschland, so scheint es jedenfalls, in weiten Teilen unterkomplex geworden, ganz so, als würden sich wirklich alle an eine Pop-Formel-Schablone halten.¹⁸ Popmusik hat ihren einstigen Status als kritische Gegenkultur verloren. Moritz Schramm schreibt entsprechend von der »Inszenierung einer neuen Naivität«.¹⁹ Es geht einigermaßen unbeschwert um »die perfekte Welle« und »hungrige Herzen«.²⁰ Mit Juli, Mia, Silbermond und

15 Vgl. ebd., S. 71.

16 Moritz Baßler: »Watch out for the American Subtitles!« Zur Analyse deutschsprachiger Popmusik vor angelsächsischem Paradigma, in: Text und Kritik 10 (3), Sonderband: Pop-Literatur hg. von Heinz Ludwig Arnold und Jörgen Schäfer. München 2003, S. 279–292.

17 Den Versuch von deutschsprachigem Pop gibt es, zumindest in Adaptionen, schon fast so lange wie Pop selbst. Die frühesten Versuche klingen dann aber eher nach Schlager, selbst dann, als Pop an sich schon ein wenig länger sein Unwesen in den deutschen Radios treibt. 1971 sind längst nicht mehr nur Schlager wie Peter Alexanders »Hier ist ein Mensch« oder »Schöne Maid« von Tony Marshall in der Hitparade, sondern eben auch »Rose Garden« von Lynn Anderson oder »My Sweet Lord« von George Harrison – Pop also, aber eben auf Englisch. Es bleibt dagegen einfach *incredibly strange*, wenn Cindy und Bert ihre eingedeutschte Version von Black Sabbaths »Paranoid« zum Besten geben und auch »[w]enn Karel Gott ›Paint It Black‹ von den Rolling Stones covert (›Schwarz und Rot‹: ›Die rote Türe ich streiche sie ab heute schwa-arz / Denn alles was so rrosarrot war is jetzt schwa-arz‹), dann ergibt das eben keine Pop-, sondern Schlagermusik.« (Baßler: »Watch out for the American Subtitles!«, S. 282.) Deutschen Pop überhaupt hatten ja Ton Steine Scherben und Udo Lindenberg als »historisch neues Modell« (Schneider) schon ab Anfang der 1970er-Jahre salonfähig gemacht, wenn auch immer noch ein bisschen verkrampt. Auch ihnen ist schließlich klar, »wir sind hier nicht in Seattle« (Tocotronic: »Wir sind hier nicht in Seattle, Dirk«, auf: LP *Digital ist besser*, L'Age D'Or 1995) – und auch nicht in Liverpool oder Graceland. Eine kurze Genese des deutschsprachigen Pop schreibt Till Huber: Lyrics als Literatur, in: Moritz Baßler und Eckhard Schumacher (Hg.): Handbuch Literatur und Pop. Berlin, Boston 2019, S. 229–246, vor allem S. 234–239.

18 Dass die Neue Deutsche Welle ihren Teil zur Entkrampfung beigetragen hat, diskutiert unter anderem Schneider (vgl. Deutschpop halt's Maul), aber auch Huber (vgl. Till Huber: Blumfeld und die Hamburger Schule. Sekundarität – Intertextualität – Diskurspop. Göttingen 2016, v. a. S. 58–77).

19 Moritz Schramm: Heldenhafte Authentizität. Zur politischen Inszenierung des Naiven in der Neuen Deutschen Welle, in: Stefan Krankenhagen und Hans-Otto Hügel (Hg.): Figuren des Dazwischen. Naivität als Strategie in Kunst, Pop und Populärkultur. München 2010, S. 161–184, hier: S. 178.

20 Von der »geilen Zeit«, die dann 2018 Peter Tauber mit Blick auf seine CDU-Karriere in einem Facebook-Posting für sich reklamiert, soll hier gar nicht erst die Rede sein (vgl. <https://www>

Co., mit »der heranrollenden Flut von mediokrem Indiedeutschpop« also,²¹ sind wir dann längst im Dispositiv von Pop II angekommen.

Die definitorische Unterscheidung von einem subversiven Pop I und einem verbürgerlichten Pop II hatte Diedrich Diederichsen vorgeschlagen.²² Pop II, also Pop der Phase, in die auch der von Schneider kritisierte Deutschpop einzuordnen ist, labelt Diederichsen im postmodernen und neoliberalen Dispositiv als konsensuell. Pop wird vor allem marktwirtschaftlich verwertet. Es heißt außerdem: »Pop II steht dagegen neuerdings im Gegensatz zu Politik.«²³ Um die Jahrtausendwende befinden wir uns also endgültig in einer Zeit, in der Pop zahm geworden ist.

Genau in diesem Moment, wir befinden uns gleichzeitig mitten in der »post-manifesto era«²⁴ und im Dispositiv von Pop II, veröffentlicht die Gruppe Tocotronic ein Manifest. Sie schreibt also ein Manifest, als Manifeste längst passé sind und als Pop sich in der Breite den Bubblegum-Formeln, dem Klischee und dem Konsens verschrieben hat. Zu einer Zeit also, als Deutschpop es sich in den Charts und in der Bundesregierung gemütlich gemacht hat, möchten Tocotronic immer noch kritisch, immer noch »Teil einer Jugendbewegung sein«.²⁵ Den »ihnen zugedachten Viva-Preis in der Kategorie ›Jung, deutsch und auf dem Weg nach oben«²⁶ lehnen sie genau so ab wie die von den »Künstlern in eigener Sache« geforderte Radioquote. Sie tun dies mit einer im Pop-Zusammenhang, mitten in der Hochzeit der entkrampften Gefälligkeit zwischen all den »perfekten Wellen« und »hungrigen Herzen«, unerwarteten Formel. Sie lautet schlicht: »Fuck. It. All.« Diese vermeintlichen Anachronismen passen aber ohnehin gut zu Tocotronic. Auch der Titel des Manifests lässt eine Opposition zu Radioquote, Viva und Co. vermuten, er lautet schlicht »Kapitulation (Manifest)«. Die Gruppe Tocotronic verschreibt sich einer »Ästhetik der Verkrampfung«.²⁷

Diese durchaus selbstreflexive »Ästhetik der Verkrampfung«, so wird sich in dieser Arbeit zeigen, ist ein verbindendes Moment all jener deutschsprachiger Pop-Bands, die um die Nullerjahre herum Manifeste verfassen, denn Tocotronic

w.facebook.com/tauber.peter/posts/mir-geht-das-lied-geile-zeit-von-der-band-juli-durch-d-en-kopf-wenn-ich-an-die-le/1606493026109015/; Stand: 31.03.2020).

21 Schneider: Deutschpop halt's Maul!, S. 83.

22 Vgl. Diedrich Diederichsen: Pop – deskriptiv, normativ, emphatisch (1996), in: Marcel Hartges, Martin Lüdke und Delf Schmidt (Hg.): Pop – Technik – Poesie (= Literaturmagazin No. 37). Hamburg 1996, S. 36–44 und ders.: Ist was Pop? [1997], in Ders.: Der lange Weg nach Mitte. Köln 1999, S. 272–286.

23 Diederichsen: Ist was Pop?, S. 275.

24 Alvarez und Stephenson: A Manifesto for Manifestos, S. 5.

25 Tocotronic: »Ich möchte Teil einer Jugendbewegung sein«, auf: LP *Digital ist besser*, L'Age D'Or 1995.

26 Schneider: Deutschpop halt's Maul!, S. 82.

27 So der Untertitel von Schneiders Essay: Deutschpop halt's Maul!

bleiben nicht die einzigen, die versuchen diese Gattung mit kritischem Impact wiederzubeleben. Neben Tocotronic veröffentlichen etwa Ja, Panik, ursprünglich aus dem österreichischen Burgenland kommend, und Locas In Love aus Köln Manifeste – sie bilden den Hauptteil des zu untersuchenden Korpus.

Das Korpus wird auf deutschsprachige Texte beschränkt, da die Geschichte der deutschsprachigen Popmusik, vor allem im Konnex mit Politik, eine besondere ist.²⁸ Es besteht zunächst aus den Texten »Kapitulation (Manifest)« von

28 Es geht hier also um Manifeste von deutschsprachigen Pop-Bands, die auch produktionsseitig als solche gerahmt sind. Das deutliche Gattungssignal als reflektiertes Zeichen zeugt bei den zentralen Diskurspop-Gruppen, wie zu zeigen ist, von Diskursensibilität für Avantgarde-traditionen und Politisierungsfragen wie sie vor allem im Dispositiv von Pop II wichtig werden. Das selbstreflexive Moment ist entscheidend. Es geht also nicht um Texte und Songs, die von außen, etwa durch Fans, Kritik oder Wissenschaft, nachträglich als Manifeste bezeichnet werden. Interessant wäre sicher auch die Betrachtung im engen Sinne popliterarischer Texte, wie etwa Rainald Goetz' kurzes, manisches Manifest *Subito*. Das Korpus auf solche popliterarischen Texte auszuweiten, würde an dieser Stelle aber den Rahmen sprengen. Auch wenn dessen »Pop und nochmal Pop«, Aktion statt Reaktion – »[I]eher geil angreifen« durchaus Inspirationsquelle für die Pop-Manifeste sein könnte, so eröffnet es doch Diskurse, die abseits der hier zentralen Überlegungen laufen (Rainald Goetz: *Subito*, in: Ders.: *Hirn* [1986]. Frankfurt am Main 2003, S. 9–21, hier: S. 21). Das gilt zum Beispiel auch für einen Text wie *Tristesse Royale* des popliterarischen Quintetts, der von Feuilleton und Literaturwissenschaft durchaus hin und wieder als Manifest befragt wird (etwa hier: Agnieszka Kodzis-Sofińska: Zwischen neuer Dekadenz und gewöhnlichem Trübsinn. Das »popkulturelle Manifest« »Tristesse Royale« aus heutiger Perspektive, in: Carsten Gansel, Markus Joch und Monika Wolting (Hg.): *Zwischen Erinnerung und Fremdheit. Entwicklungen in der deutschen und polnischen Literatur nach 1989*. Göttingen 2015, S. 439–451). Benjamin von Stuckrad-Barre, der Teil des Quintetts gewesen ist, will sich retrospektiv im Verhältnis zu *Tristesse Royale* peritextuell lieber als »Einzelstrudel« verstanden wissen und nicht als Teil einer durch ein Manifest geeinten Bewegung. Auch die Einordnung des Textes als Manifest tut er entsprechend konsequent mit einem lapidaren »aber Quatsch« ab (Benjamin von Stuckrad-Barre in: *Pop hat eine harte Tür*. Thomas Meinecke, Benjamin von Stuckrad-Barre, Eckhard Schumacher und Kerstin Gleba. Protokoll eines Gesprächs. Geführt am 15. Oktober 2006 in München, in: Kerstin Gleba und Eckhard Schumacher (Hg.): *Pop seit 1964*. Köln 2007, S. 365–399, hier S. 372). »Derlei Worte haben die Ansprüche auf eine Manifesthaftigkeit, die dem Buch unterstellt wurden, deutlich abgeschwächt.« (Kodzis-Sofińska: *Zwischen neuer Dekadenz und gewöhnlichem Trübsinn*, S. 441.) Auch die Beobachtung, dass Pop-Protagonist_innen mitunter öffentlichkeitswirksam Manifeste und Petitionen mitunterzeichnen, muss an anderer Stelle ausgeführt werden, wenn auch diese Akte durchaus im unmittelbaren Umfeld der für diese Arbeit zentralen Pop-Szenen verortet sind. Ein Beispiel hierfür wäre das »Not In Our Name, Marke Hamburg!«-Manifest (2009), in dem sich unter anderem Ted Gaier von den Goldenen Zitronen, Rocko Schamoni von Studio Braun und Melissa Logan von Chicks On Speed gegen die Vermarktung und Gentrifizierung der Stadt Hamburg positionieren (siehe hier: http://wiki.rechtaufstadt.net/index.php/Manifest_Not_In_Our_Name,_Marke_Hamburg!; Stand: 02.08.2020) oder das »Manifest für Lampedusa in Hamburg« (2014), das unter anderem Bela B. von den Ärzten, Schorsch Kamerun von den Goldenen Zitronen und Die Linke-Politikerin Katja Kipping mitzeichnen (siehe hier: Meret Michel: *Promis für Lampedusa-Gruppe*, in: *taz. die tageszeitung* (16.06.2014), online: <https://taz.de/Solidaritaet!/5039906/>; Stand: 02.08.2020). Diese Manifeste sind nicht zuerst Pop, sie sind vor

Tocotronic (2007), »The Taste and the Money. Ein Programm in sechs Punkten« von Ja, Panik (2007),²⁹ »The Angst and the Money. Alles hin, hin, hin« von Ja, Panik (2009),³⁰ »DMD KIU LIDT. Die Manifestation des Kapitalismus in unserem Leben ist die Traurigkeit« von Ja, Panik (2011),³¹ »Libertatia« von Ja, Panik (2014)³² und den Songs »Manifest« (2011), »Nein. Ein Manifest (1)« und »Nein. Ein Manifest (2)« (jeweils 2012) von Locas In Love;³³ allesamt Texte, die in der Forschung noch nicht in ihrer diskurspopkulturellen Komplexität gewürdigt worden sind.³⁴

»Statt als politische Gruppe organisiert man sich als Popgruppe. Statt um Musikästhetik geht es diesen Gruppen um eine ›Ästhetik des Widerstands‹. Doch das Verhältnis von Pop und Politik bleibt ein Prozess, bleibt gebrochen.«³⁵ Wie schon im von Roger Behrens referenzierten Roman-Essay von Peter Weiss (1981), geht es auch bei den für die Analyse zentralen Popmusikgruppen darum, Kultur

allem politische Werkzeuge, die dank prominenter Unterstützung mehr Schlagkraft entwickeln sollen und so erst in den Pop-Zusammenhang gerückt werden.

29 Ja, Panik: The Taste and the Money – ein Programm in 6 Punkten [2007], in: Dies.: Schriften. Erster Band. Wien 2014, S. 9–14.

30 Ja, Panik: The Angst and the Money. Alles hin, hin, hin [2009], in: Dies.: Schriften. Erster Band. Wien 2014, S. 15–19.

31 Ja, Panik: DMD KIU LIDT. Die Manifestation des Kapitalismus in unserem Leben ist die Traurigkeit [2011], in: Dies.: Schriften. Erster Band. Wien 2014, S. 21–27.

32 Das Manifest wurde zunächst von der Band selbst online veröffentlicht und erscheint dann noch einmal im Rahmen der begleitenden Berichterstattung im Popkulturmagazin *Das Wetter*: Ja, Panik: Libertatia, in: *Das Wetter* #2 (1/2014), S. 22.

33 Locas In Love: »Manifest«, auf: LP *Lemming*, Staatsakt 2011, dies.: »Nein. Ein Manifest (1)« und »Nein. Ein Manifest (2)«, auf: LP *Nein!*, Staatsakt 2012.

34 Es ergibt sich hier ein männlich anmutendes Korpus, was der Tatsache geschuldet ist, dass sowohl die Avantgarden, als auch der Diskurspop recht männlich geprägte Sphären sind (siehe hierzu exemplarisch als Gegengeschichte zur tradierten Avantgarde-Historie: Gabriele Schor (Hg.): [Ausstellungskatalog] *Feministische Avantgarde. Kunst der 1970er-Jahre aus der Sammlung Verbund*, Wien. München, London, New York 2015 und zur diskurspopprägenden Hamburger Schule: Jochen Bonz, Juliane Rytz und Johannes Springer (Hg.): *Lass uns von der Hamburger Schule reden. Eine Kulturgeschichte aus der Perspektive beteiligter Frauen*. Mainz 2011). Dort, wo die Manifeste von Frauen verfasst werden, sind die entweder nicht Pop oder nicht deutschsprachig, dafür aber bereits intensiv beforscht (vgl. Gudrun Ankele: [unveröffentlichte Dissertation] *Versuchsweise extrem. Radikale feministische Manifeste als Provokation des Politischen*. Wien 2008 und dies.: *Mädchen an die Macht. Manifeste und Geschichten feministischen Widerstands*, in: Jonas Engelmann und Katja Peglow (Hg.): *Riot Grrrl Revisited. Geschichte und Gegenwart einer feministischen Bewegung*. Mainz 2013, S. 51–60).

35 Roger Behrens: Blumfeld mit Kante. Postrock und Diskurspop der sogenannten Hamburger Schule, in: Helmut Rösing, Albrecht Schneider und Martin Pfeleiderer (Hg.): *Musikwissenschaft und populäre Musik. Versuch einer Bestandsaufnahme (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Bd. 19)*. Frankfurt am Main 2002, S. 245–261, hier: S. 247.

in ihrer politischen Wirksamkeit in Stellung zu bringen.³⁶ Das Label ›Deutschpop‹ ist an dieser Stelle schon aufgrund der antifaschistischen Agenda kein Identifikationsmoment für Tocotronic und die anderen – Deutschtümelei wird grundsätzlich abgelehnt. Vielmehr wird hier das Label ›Diskurspop‹ wirksam. Damit ist weniger ein musikästhetisches Labeling gemeint, es geht nicht um ein in erster Linie musikalisches Genre. Stattdessen wird Diskurspop via sozialer (›die Bohème‹), politischer (unter anderem eben antifaschistischer, kapitalismuskritischer) und verfahrenstechnischer (Sekundarität, Intertextualität etc.) Kontexte zu einer Kategorie.³⁷

Die Popgruppen veröffentlichen ihre Manifeste selbstverständlich nicht im luftleeren Raum. Sie stehen in einer wechselseitigen Beziehung mit der Kultur, die sie umgibt, sind aufgeladen mit kultureller Energie, »die ursprünglich in diesen Werken codiert wurde«.³⁸ Da hier nicht nur Fragen nach Textintentionen, sondern auch nach diskursiver Einbettung geklärt werden sollen, genügt eine rein hermeneutische Betrachtung nicht. Louis A. Montrose prägte im Zuge des *Cultural Turn* das Diktum »der Geschichtlichkeit von Texten und der Textualität von Geschichte.«³⁹ Es gilt hier also die für die Analyse relevanten Texte und Textualitäten historisierend zu rekonstruieren.⁴⁰ Die textimmanente Analyse, das *Close Reading*, ist entsprechend durch eine kulturpoetische Einordnung über Kontextualisierungen zu ergänzen. Zentraler Ausgangspunkt ist hierfür jeweils das Manifest als Text, das mit weiteren Texten im Austausch steht. Die Manifeste sind eingebettet in ganz verschiedene Zusammenhänge und werden entsprechend synchron mit weiteren Primärquellen (unter anderem Lyrics, Musik-Videos, poetologischen Aussagen, Werbematerial) sowie exemplarischen Rezeptionsdokumenten (Rezensionen, Interviews etc.) kontextualisiert. Texte wie

36 Dass sich hierfür unter anderem an den künstlerischen Avantgarden des 20. Jahrhunderts abgearbeitet wird, ist ein weiterer Bezug zwischen Weiss' *Ästhetik des Widerstands* (1981) und der Widerstandsästhetik, die Behrens den Diskurspopgruppen zuschreibt.

37 Das Phänomen Diskurspop wurde gründlich aufgearbeitet von Huber (vgl. Huber: Blumfeld und die Hamburger Schule).

38 Stephen Greenblatt: Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance [1988]. Berlin 1990, S. 12. Im Englischen spricht Stephen Greenblatt, einer der Väter des New Historicism, der Kulturpoetik, von »social energy«.

39 Louis A. Montrose: Die Renaissance behaupten. Poetik und Politik der Kultur [1989], in: Moritz Baßler (Hg.): New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur. Frankfurt am Main 1995, S. 60–93, hier: S. 67.

40 Hier kommt ein weiter Textbegriff zum Tragen, denn für die Analyse sind nicht nur Texte im Sinne eines (literarischen) Schriftstücks relevant, sondern etwa auch Pop-Songs in ihrer Qualität als Hybride aus Sound und Lyrics, Filme oder Outfits. Diese Phänomene müssen dann textualisiert werden, damit sie für die Analyse synchron nebeneinandergelegt werden können. »Entscheidend für den Textbegriff ist, dass ein gespeichertes Objekt erst zum Text wird, wenn es in einer Vergleichsbeziehung mit äquivalenten Objekten in seiner spezifischen Bedeutung lesbar wird.« (Moritz Baßler: Texte und Kontexte, in: Thomas Anz (Hg.): Handbuch Literaturwissenschaft. Stuttgart 2007, S. 355–369, hier: S. 358.)

Kontexte liegen im Archiv vor, das es zu rekonstruieren gilt.⁴¹ Hierbei gilt: »[E]s läßt sich positivistisch eine unüberschaubare Menge an Material bereitstellen, die Anzahl der herstellbaren Bezüge ist virtuell unendlich, Vollständigkeit anzustreben wäre absurd, es muß ausgewählt werden.«⁴²

Neben dieser synchronen Analyse sind die Pop-Manifeste aber auch in ihrer diachronen Verortung in der Pop- wie Literatur- und Gattungsgeschichte zu lesen. Greenblatt, also einer der Begründer des Ansatzes, beschreibt die Kulturpoetik als »a practice rather than a doctrine, since as far as I can tell (and I should be the one to know) it's no doctrine at all.«⁴³ Es gibt entsprechend keine strenge methodische Checkliste, stattdessen werden sich die Thesen direkt am Material entwickeln lassen. Je nach Bedarf kann dann zum Beispiel mit Hilfe von Werkzeugen aus der Rhetorik, den Gender Studies oder der Diskursanalyse operiert werden, um die Ergebnisse dann wiederum mit den weiteren Manifesten des Korpus aus den Nuller- und Zehnerjahren kurzzuschließen.

Es ist schwierig ist mit dem »richtige[n] Leben im falschen.«⁴⁴ Das wissen Diskurspop-Fans spätestens seit PeterLichts Pop-Adaption eines bekannten Adorno Diktums: »Es gibt keinen wahren Po im Falschen.«⁴⁵ In diesem Spannungsfeld jedenfalls lässt sich die für den hier zentralen, linken Gegenwarts-Pop typische Bewegung der Affirmation bei gleichzeitiger Subversion ausmachen – das ist der diskurspopkulturelle *doublebind*. Von besonderem Interesse ist an dieser Stelle der Widerspruch, den die Manifeste selbst in sich tragen: Zwar verfolgen sie eine anti-hegemoniale Politik, sind dabei allerdings Teil der kapi-

41 Als Archiv ist »die Summe aller Texte einer Kultur, die der Untersuchung zur Verfügung stehen« zu verstehen. »Im Archiv sind diese Texte einander gleich- und nebengeordnet zugänglich.« (Moritz Baßler: Die kulturpoetische Funktion und das Archiv. Tübingen 2005, S. 196.)

42 Moritz Baßler: Einleitung: New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur, in: Ebd. (Hg.): New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur. Frankfurt am Main 1995, S. 7–28, hier: S. 12.

43 Stephen Greenblatt: Towards a Poetics of Culture, in: Harold Aram Veaser (Hg.): The New Historicism. London, New York 1989, S. 1–14, hier: S. 1.

44 Theodor W. Adorno: Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben [1951], in: Ders.: Gesammelte Schriften in 20 Bänden. Band 4. Frankfurt am Main 1997, S. 43.

45 PeterLicht: »Stilberatung/Restsexualität«, auf: LP *Melancholie und Gesellschaft*, Motor Music Records 2008. Knarf Rellöm, Musiker aus dem Umfeld der Hamburger Schule, hatte schon 2006 eine EP mit dem Titel *Move your Ass & Your Mind Will Follow* (Ritchie Records 2006) herausgebracht und mit poptypischer Codierung den spielerischen Versuch unternommen, das Bewegungspotential von der Tanzfläche ins politische Feld zu übertragen. Neben der Referenz auf das Album (inklusive gleichnamigem Song) *Free Your Mind... and Your Ass Will Follow* (Westbound Records 1970) der US-amerikanischen Funk-Gruppe Funkadelic, finden sich auf dem Rellöm-Album unter anderem Verweise auf den frühen Pop (»Like A Rolling Stone«) und den hochpolitischen Afrofuturismus (»Außerplanetarische Opposition«). Auch hier finden sich also schon sekundaristische Verfahren, die für den Diskurspop so typisch sind und sich dann bei PeterLicht fortschreiben. Um Afrofuturismus als popavantgardistische Referenz wird es in Kapitel 4.3 noch einmal gehen.

talistischen Verwertungslogiken des Pop. Die Gruppen verhalten sich dazu; so etwa Locas In Love in einem Song mit dem vielsagenden Titel »Manifest«:

Da ist kein Widerspruch, Liebeslieder zu singen und trotzdem nichts aus den verliebten Augen zu verlieren von der Angst und der Wut und dem Haß auf die Dinge.⁴⁶

Die Dialektik ist das Denkgerüst des Diskurspop. Die impliziten und expliziten Forderungen der Pop-Manifeste erscheinen vordringlich als politisch, wenn auch innerhalb des ästhetischen Systems Pop. Allerdings sieht sich die deutschsprachige Popmusik um die Nullerjahre mit dem Problem konfrontiert, ihren linken, anti-bürgerlichen, dissidenten Status beim Eintritt in die Phase von Pop II in der Breite verloren zu haben. Spätestens ab den 1990ern ist sie zu einem kulturindustriell geformten, recht zahmen Unterfangen geworden. Es ist also zu fragen, ob die Nutzung der Textsorte Manifest von besagten Diskurspop-Bands einen Versuch zur linken Re-Politisierung von Pop darstellt, wie es Anfang der 1990er auch schon die sogenannten Wohlfahrtsausschüsse gefordert und versuchsweise umgesetzt haben.⁴⁷

Die Pop-Gruppen schreiben sich hier unter anderem dank der Verwendung der ursprünglich aus der politischen Rhetorik stammenden Textsorte Manifest in den Diskurspop-Kontext ein, »und zwar [als] Diskurspop im allgemeinen Rauschen des Popdiskurses.«⁴⁸ Darum wird es in Kapitel 3.2 gehen. Am bereits erwähnten kapitulatorischen Manifest der Gruppe Tocotronic werden die wirksamen Verknüpfungen und Widersprüche im popkulturellen *doublebind* zwischen Pop und Politik, zwischen Pop-Business und Kapitalismuskritik, zwischen *Bubblegum* und Verkrampfung diskutiert. Das Pop-Manifest der Gruppe Tocotronic im Jahr 2007 ist eine Reaktion auf die geschilderten Veränderungen im Dispositiv von Pop II mit Pop-Beauftragtem und Kommerzialisierung als Teilaspekte des Diskurses.

Im Dispositiv von Pop I, vor allem bei Ton Steine Scherben, sieht das noch ganz anders aus. Sie sind diejenigen, die überhaupt als Allererste Pop auf Deutsch singen, ohne dabei allzu *strange* oder allzu peinlich zu sein. Ton Steine Scherben um das Jahr 1970 herum, das ist mit Diederichsen gesprochen also noch Pop I, ein

46 Locas In Love: »Manifest«, auf: LP *Lemming*, Staatsakt 2011.

47 Vgl.: Wohlfahrtsausschüsse (Hg.): *Etwas Besseres als die Nation. Materialien zur Abwehr des gegenrevolutionären Übels*. Berlin, Amsterdam 1994. Anstatt den Manifesten mit prominenten Überlegungen aus der politischen Theorie – etwa von Chantal Mouffe oder Jacques Rancière – zu begegnen, wie es an anderer Stelle geschieht (vgl. Ankele: Versuchsweise extrem), schaue ich, dem kulturpoetischen Credo folgend, womit sich die Texte selbst aufladen. Statt politischer Theorie im engeren Sinn sind die Manifeste durch die Rezeption der Avantgarden sowie durch von Popkultur und Ideologiekritik vermittelte Zugänge zu Politik und Politisierung sowie eine politische Praxis im Sinne einer emanzipatorischen Praxis informiert.

48 Behrens: Blumfeld mit Kante, S. 247.

Pop, der subversiv ist, anti-bürgerlich und durchaus komplex;⁴⁹ verkrampft eben.⁵⁰ Hier geht es noch um »den von Jugend- und Gegenkulturen ins Auge gefaßten Umbau der Welt«.⁵¹

Und wer hätte es gedacht? Dieser verkrampfte, aber unpeinliche Pop auf Deutsch entsteht überhaupt erst in manifestösen Zusammenhängen! Pop auf Deutsch beginnt mit einem Manifest, das Pop und Politik noch als eines denkt. Der Titel lautet entsprechend »Musik ist eine Waffe!« und steht damit schon dank des Titels in deutlichem Gegensatz zu Tocotronics »Kapitulation (Manifest)«. Das Manifest von Ton Steine Scherben ist, wie in Kapitel 3.1 zu zeigen ist, in erster Linie in einem Agitationszusammenhang zu lesen. In dieser ersten Phase der deutschen Popmusikgeschichte bedeutet das Manifest nicht bloß Reaktion auf den kulturindustriellen, unpolitischen oder gar nationalistischen Status Quo, wie dann später bei Tocotronic und anderen. Im Manifest von Ton Steine Scherben steht noch deutlich die Aktion im Zentrum, die kämpferische Setzung. Das »Musik ist eine Waffe!«-Manifest dient mit seiner historischen Kontextualisierung als Kontrastfolie zu den hier zentralen Manifesten, die dann ab den Nullerjahren veröffentlicht werden.

Die Sache verkompliziert sich noch einmal, wenn man den Veröffentlichungszusammenhang der gegenwärtigeren Manifeste hinzuzieht. Häufig werden sie von den Pop-Gruppen nicht irgendwann, sondern konkret zu einem Album-Release veröffentlicht, sollen also der Werbung dienen. Das entspricht der Tradition der Gattung Manifest. Zwar wollen die Manifeste des Futurismus, von Dada, Fluxus oder etwa der Gruppe SPUR, in der Regel keine Produkte verkaufen, allerdings sollen die Manifeste der historischen und der Neo-Avantgarden als Werbung für die jeweilige Bewegung dienen, deren Existenz verkünden, die Bekanntheit steigern. Und genau diese Manifeste der historischen und der Neo-Avantgarden dienen den Pop-Verfasser_innen als Vorbilder, als Schablonen.

Auch hier lässt sich allerdings eine Dialektik identifizieren: Die Avantgarden nutzen ihre Manifeste, wie in Kapitel 2 in einer konzentrierten Gattungsgeschichte mit dem Fluchtpunkt Pop zu zeigen sein wird, in der Regel zur Verkündung von Innovation. Es geht um die Abkehr vom Alten und um die kühne Positionierung des Neuen und der Jugend. Es geht um Fortschritt. Ein Titel wie »Kapitulation (Manifest)« lässt allerdings schon erahnen, dass es mit der kämpferischen Setzung von Innovation in den hier zentralen Pop-Manifesten nicht unbedingt weit her ist. In den Pop-Manifesten dominiert die poptypische Sekundarität, das Zitat – »the sample formula« eben. In den Pop-Manifesten

49 Vgl. Diederichsen: Ist was Pop? und ders.: Pop – deskriptiv, normativ, emphatisch.

50 Vgl. Schneider: Deutschpop halt's Maul!, S. 56.

51 Diederichsen: Ist was Pop?, S. 273.

werden unter anderem die originär für Innovation stehenden, realiter aber längst ›gescheiterten‹ Avantgarden zitiert.⁵² Entsprechend gehört die Vokabel ›Avantgarde‹ »heute zum Wortschatz eines jeden Waschzettels [...], auf deren Sinn jedoch, als wäre er ein für allemal ausgemacht, kaum einer unter den Allzuvielen reflektiert, die sie im Munde führen.«⁵³ Der Term ›Avantgarde‹ ist, mit anderen Worten, inzwischen selbst einigermaßen abgenutzt.⁵⁴ Es klingt schon bei Hans-Magnus Enzensberger im Jahr 1962 so, als antizipiere er bereits die Manifeste der Pop-Gruppen. Die kommen fast 50 Jahre nach seiner Feststellung zunächst meist als Presse-Release in Umlauf. In Pop-Kreisen firmieren diese Presse-Informationen auch als *Waschzettel*.⁵⁵

Die Pop-Manifeste verarbeiten nicht zwingend originäres Material. »Wir leben in einem Zeitalter des Pop, das völlig verrückt ist nach permanenter Erinnerung.«⁵⁶ Die Retromanie ist die kulturelle Dominante der Nullerjahre, wie nicht nur, aber für den Diskurs sehr prominent, Simon Reynolds festhält.⁵⁷ Auch anhand der Pop-Manifeste wird diese verschiedentlich behauptete Sehnsucht nach

52 Peter Bürger attestiert den historischen Avantgarden ein Scheitern anhand der von ihm selbst als Kern herausgearbeiteten Maßstäbe (Aufhebung der organischen Werk-Kategorie, Angriff der Institution Kunst); die Avantgarden sind also nach Bürger gescheitert, weil ihre Kunstwerke Einzug ins Museum gehalten haben (= Scheitern des Angriffs auf die Institution Kunst) (vgl. Bürger: *Theorie der Avantgarde*). Zur frühen Diskussion der Thesen Bürgers siehe: Martin Lüdke (Hg.): »Theorie der Avantgarde«. Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft. Frankfurt am Main 1976. Hal Foster kritisiert Bürgers Position deutlich und konstatiert stattdessen: »Rather than cancel the project of the historical avant-garde, might the neo-avant-garde comprehend it for the first time!« (Hal Foster: *What's Neo about the Neo-Avant-Garde?*, in: *October* Vol. 70: *The Duchamp Effect* (Autumn 1994), S. 5–32, hier: S. 16). Das Utopisch-Momenthafte sowie das potentielle Scheitern ist in den meisten Avantgarden aber bereits selbstreflexiv mitgedacht – Walter Fähnders u. a. sprechen entsprechend vom Projektcharakter der Avantgarden (vgl. Wolfgang Asholt und Walter Fähnders: »Projekt Avantgarde« – Vorwort, in: Dies. (Hg.): »Die ganze Welt ist eine Manifestation«. Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste. Darmstadt 1997, S. 1–17 und Walter Fähnders: *Projekt Avantgarde. Avantgardebegriff und avantgardistischer Künstler, Manifeste und avantgardistische Arbeit* (= *Moderne-Studien* 23). Bielefeld 2019). Peter Bürger reagiert auf diese Kritiken noch einmal hier: Peter Bürger: *Nach der Avantgarde*. Weilerswist-Metternich 2014.

53 Hans-Magnus Enzensberger: *Die Aporien der Avantgarde*, in: *Merkur* 16/5 (1962), S. 401–424, hier: S. 401.

54 Auch Hubert van den Berg spricht ausführlich davon (vgl. Hubert van den Berg: *Die Avantgardetradition dem Konformismus abgewinnen, der sie längst überwältigt hat?* Einige Anmerkungen zum Avantgardebegriff im frühen 21. Jahrhundert, in: Wolfgang Asholt (Hg.): *Avantgarde und Modernismus*. Berlin 2014, S. 295–326).

55 Ausführlicher zum Status dieser Waschzettel siehe Kapitel 3.2.

56 Simon Reynolds: *Retromania*. Warum Pop nicht von seiner Vergangenheit lassen kann [2011]. Mainz 2012, S. 17.

57 Neben den Überlegungen von Reynolds sind diejenigen von Mark Fisher zur Hauntology für den Popdiskurs paradigmatisch, wie in Kapitel 4.3 gezeigt wird (siehe u. a. Mark Fisher: *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*. Winchester, Washington 2014).

Archivierung und Musealisierung evident. Wo den Logiken der Gattungsgeschichte folgend Innovation und Anti-Historismus herrschen sollten – in Marinettis prägendem erstem Manifest des Futurismus heißt es ja nicht umsonst »Legt Feuer an die Regale der Bibliotheken!«⁵⁸ –, tragen die hier zentralen Pop-Manifeste nicht nur ein Wissen um diese Gattungsgeschichte in sich, sondern auch eines um die Popgeschichte.

Zwar zeigt ein Blick in eben diese Popgeschichte, dass sich immer mal wieder avantgardistische Momente identifizieren lassen. Was schon für die Paarung von Pop und Politik gilt, gilt auch für Pop und Avantgarde: Bei aller Spannung schließen beide einander nicht zwingend aus.⁵⁹ Allerdings wird der in den Manifesten der historischen und Neo-Avantgarden erhobene Originalitäts- und Ursprünglichkeitsanspruch im Pop-Kontext durch eine gewisse Mythenschaffung und -perpetuierung, etwa durch die Zitation zurückliegender Avantgarden sowie der Pop-Tradition, konterkariert. Anstatt etwas Innovatives zu schaffen, wird, wie zu zeigen ist, das Wissen um die Gattungsgeschichte nicht nur qua Gattungszitat, sondern auch dank rhetorischer sowie diskursiver Intertexte und Zitate aus Pop und Avantgarden immer wieder ausgestellt.

Konstitutiv für die Manifeste im Dispositiv von Pop II ist entsprechend die schon 1994 von Merrit gepriesene Schablone, das Klischee – auch wenn sich dessen Schablone vordergründig auf die Musik bezogen hatte. Richtig, die Manifestant_innen schaffen in ihren Manifesten nichts originär Neues, sie recyceln, sie werten um – *this is pop!*

Das Ergebnis ist aber kein konsensueller Bubblegum-Pop, nichts Gefälliges. Das Ergebnis sind ästhetisch verkrampfte Manifeste eingebettet in ein komplexes Kontextgefüge – so funktioniert Diskurspop eben. Das verwendete Material kommt schließlich nicht von irgendwoher, wie exemplarisch in Kapitel 4.3 anhand der Manifeste der Gruppe Ja, Panik zu zeigen ist. Das Material kommt unter anderem gerade aus den Texten, Performances und Kunstwerken der vorangegangenen Avantgarden. Die geistern auch in den Nullerjahren noch umher, und die Gruppen Tocotronic, Ja, Panik und Locas In Love versuchen sich unabhängig

58 Marinetti: Gründung und Manifest des Futurismus, S. 6.

59 Greil Marcus schreibt in seiner *Secret History of the Twentieth Century*, den *Lipstick Traces* (Cambridge 1989), davon, wie Punk nicht nur die Avantgarden zitiert, sondern selbst zur Avantgarde wird – vielleicht die einzige Pop-Avantgarde, auf die sich alle einigen können. Außerdem lässt sich zumindest retrospektiv Pop in seinem frühesten Stadium in den 1950er-Jahren als Avantgarde beschreiben. Der Avantgarde-Status gilt vor allem für die bildende Kunst und bald auch für die Literatur. Gemeinsames Moment ist der Traditionsbruch, die Innovation. Es lässt sich zudem, durchaus eine Genealogie zu den Vorkriegs-Avantgarden aufzeigen – nicht umsonst wird die Pop-Art anfangs hin und wieder auch als »Neo-Dada« beschrieben. Umgekehrt sehen die zeitgenössischen Avantgarden den nun aufkommenden Pop – und hier dann vor allem in der musikalischen Ausprägung – durchaus kritisch. All das wird in Kapitel 4.1 diskutiert.

voneinander in verschiedenen Szenen an einer Wiederbelebung des avantgardistischen Moments. Sie zitieren etwa William S. Burroughs und Jenny Holzer, Karl Marx und Valerie Solanas und holen, wie in kulturpoetischen Analysen zu zeigen ist, unter anderem deren Piraten-Utopien und Kastrationsphantasien wieder hervor und reaktivieren sie.

In den Nullerjahren jedenfalls, so könnte man nun diese Einleitung abschließen, ist alles schon einmal da gewesen: Pop selbst als spektakuläre Avantgarde – allen voran sicher im Punk –, Manifeste in all ihren Farben und Schattierungen und auch Pop-Protagonist_innen als Manifestant_innen sind nichts Neues.⁶⁰ Allerdings ist die Kontextualisierung der hier zentralen Pop-Manifeste dann eben doch etwas Besonderes. In ihrer historischen Verortung könnte man sie als Botschafter eines die Retromanie, die (Selbst-)Historisierungs- und Archivierungssehnsüchte mitdenkenden Pop III lesen.

Ich diskutiere die hier zentralen Pop-Manifeste der Gruppen Tocotronic, Ja, Panik und Locas In Love im Folgenden entsprechend nicht nur als Dokumente, die dem Versuch einer linken Re-Politisierung des ab den Neunzigerjahren entpolitisierten oder von rechts eingenommenen Pop – wir erinnern uns: *the kids are not alright*⁶¹ – dienen. Ich diskutiere die Pop-Manifeste auch als Ausdruck einer, wie ich es nenne, *retroaktiven Avantgarde*.⁶²

60 Vor allem im englischsprachigen Raum gibt es das immer mal wieder: Bands veröffentlichen einzelne Songs (etwa Propagandhi: »Anti-Manifesto«, auf: LP *How to Clean Everything*, Fat Wreck Chords 1993) oder gar ganze Platten, die das Manifest im Titel haben (etwa The Detonators: EP *The Sonic Manifesto*, N.F.N. Records 2005). Und auch Bands, die ihr Album mit einem Manifest im traditionelleren Sinn begleiten, gibt es (etwa Refused zu ihrer LP *The Shape of Punk to Come*, Burning Heart Records/Startracks 1998 – siehe hierzu auch Kapitel 2.4). Kathleen Hanna stößt mit dem ersten Riot Grrrl-Manifest (1991) gar eine ganze feministische Bewegung an (vgl. Kathleen Hanna: »Riot Grrrl Is...« [1991], in: Lisa Darms (Hg.): *The Riot Grrrl Collection*, New York 2013, S. 143). Die jeweiligen Kontexte, die diese Manifeste inspirieren, umgeben und aufladen, unterscheiden sich aber deutlich von denen der deutschsprachigen Diskurspopbands, die zeitlich gebündelt in den Nullerjahren ihre Manifeste veröffentlichen. Die genannten Manifeste aus dem englischsprachigen Raum laufen in der Analyse mal mehr, mal weniger intensiv als Kontrastfolie mit wie eingangs schon Stephin Merrits »Formulist Manifesto«.

61 Vgl. Diedrich Diederichsen: *The Kids Are Not Alright*. Abschied von der Jugendkultur, in: *Spex* 11/1992, S. 28–34.

62 Kleinere Teilergebnisse dieser Forschungen sind bereits veröffentlicht: Anna Seidel: »Kapitulation ist alles und wir alle müssen kapitulieren« – Tocotronics Manifest zu Re-Politisierung in Pop II, in: Christine Lubkoll, Manuel Illi und Anna Hampel (Hg.): *Politische Literatur. Begriffe – Debatten – Aktualität*. Stuttgart 2018, S. 169–182 und dies.: »It's About Change and the Power to Change«. Von Pop-Manifesten, von Utopien und vom Scheitern, in: *testcard*. Beiträge zur popgeschichte #26: Utopien. Mainz 2019, S. 55–59.

2. Manifeste – *New Noises* in Tradition

Um ein Manifest zu lanzieren, muß man das ABC wollen, gegen 1, 2, 3 wettern. Sich abmühen und die Flügel spitzen, um kleine und große ABCs zu erobern und zu verbreiten. Unterzeichnen, schreien, fluchen, die Prosa in der Gestalt absoluter, unwiderlegbarer Klarheit arrangieren, ihr Non-plus-ultra beweisen[.]⁶³

so eröffnet Tristan Tzara 1918 in Zürich eines von vielen Dada-Manifesten.⁶⁴ Er legt damit eine einfache Poetologie der Textgattung vor, die für die allermeisten Manifeste gelten kann, seien sie nun vorrangig politischer oder vorrangig ästhetischer Art. Die frühen avantgardistischen Manifeste stehen dabei in der

Tradition des subversiven Manifests [...]. Das komplexe Ineinandergreifen ästhetischer Darstellungsverfahren und politischer Rhetorik in den Manifesten der Avantgarde bezieht sich teilweise direkt – und auf unterschiedliche Weise – auf das *Manifest der Kommunistischen Partei* und dessen politische Vorläufer[.]⁶⁵

wie Benedikt Hjärtarson schreibt. Was schon für die Manifeste der frühen Avantgarden gilt, schreibt sich als Tradition im Folgenden nur fort und gilt wohl – mal mehr, mal weniger erfolgreich – bis in die Gegenwart hinein. Auch das hier zentrale Korpus der Pop-Manifeste schreibt sich, so eine Hauptthese, in diese Traditionslinien ein.

Zur Einordnung des Korpus folgen nun also zunächst die Diskussion der Textsortendefinition sowie ein funktionaler Überblick über die Gattungsgeschichte. Es soll zudem Vorarbeit für die in den konkreten Analysen zu leistende Überprüfung der These geleistet werden, dass es sich bei der Nutzung der

63 Tristan Tzara: »Manifest Dada 1918«, in: Wolfgang Asholt und Walter Fähnders (Hg.): Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938), Stuttgart 1995, S. 149–155, hier S. 149.

64 Das bekannteste Dada-Manifest ist sicher dieses hier: Hugo Ball: Eröffnungsmanifest. 1. Dada-Abend, Zürich, 14. Juli 1916 [1916], in: Wolfgang Asholt und Walter Fähnders (Hg.): Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938). Stuttgart 1995, S. 121.

65 Benedikt Hjärtarson: Visionen des Neuen. Eine diskurshistorische Analyse des frühen avantgardistischen Manifests. Heidelberg 2013, S. 58; Kursivierung im Original.

Textsorte Manifest auch im Pop um eine Form des »ästhetischen Aktivismus« handelt,⁶⁶ gerade auch trotz und wegen der Tatsache, dass die hier zentralen Texte in die Verwertungslogiken des Kapitalismus eingebunden sind.

2.1 Erste Annäherung

Generell gilt: Mit Manifesten wollen die Verfasser_innen ein Programm vorlegen, ein Selbstverständnis formulieren, die Gründung einer Gruppe verkünden oder eine bestehende Gruppe stärken, und das idealerweise für die Öffentlichkeit gut sichtbar.⁶⁷ Zentral ist das identitätsstiftende Moment, rhetorisch oft durch ein artikuliertes »Wir« markiert. Nach innen und nach außen wird Einigkeit suggeriert. Ganz basal definiert handelt es sich bei einem Manifest um die »öffentliche Programmschrift einer politischen oder künstlerischen Gruppierung.«⁶⁸ Proklamation, Deklaration, Erklärung, Pamphlet, Verkündigung – das alles sind Termini, die sich zwar längst nicht synonym verhalten, die aber gern zur Erläuterung des Begriffs herangezogen werden.

Und ab hier wird es dann bereits komplizierter mit der Definition, denn »[d]as Manifest wird traditionell als eine extrem offene und heterogene Textform verstanden.«⁶⁹ Eine universale Definition des Terminus »Manifest« gestaltet sich demnach als schwierig, was auch daran liegt, dass der Begriff seit Beginn des 20. Jahrhunderts in den Künsten breit Verwendung findet und seither von einzelnen Gruppen und Künstler_innen ganz unterschiedlich mit Bedeutung gefüllt wird. Mary Ann Caws stellt fest: »Being an alternative genre, the manifesto can always be redefined, it makes its own definition each time. [...] There will always be other manifesto styles.«⁷⁰ Uwe Spörl konstatiert entsprechend in seinem Artikel im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, dass es sich beim Manifest um eine »[d]iskursive Textsorte« handelt.⁷¹ An anderer Stelle ist vom Manifest als »sekundärer Textsorte« die Rede, da es seine primäre Aufgabe in-

66 Ebd., S. 50.

67 Gudrun Ankele weist derweil darauf hin, dass es durchaus Ausnahmen gibt. Die in ihrer Studie in den Fokus genommenen feministischen Manifeste sind jeweils von radikalen Einzelkämpferinnen verfasst, »die nicht unbedingt in einer (feministisch/politisch) organisierten Gruppe eingebunden waren. Sie sind dadurch keiner konsensual ausgehandelten Ideologie verpflichtet, wodurch ihre Entwürfe und Forderungen radikaler und absurder ausfallen können.« (Ankele: Versuchsweise extrem., S. 29; siehe auch: Dies. (Hg.): absolute Feminismus. Freiburg im Breisgau 2010.)

68 Uwe Spörl: Manifest, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 2 hg. von Harald Fricke. Berlin, New York 2000, S. 535–537, hier: S. 535.

69 Hjartarson: Visionen des Neuen, S. 43.

70 Mary Ann Caws: The Poetics of the Manifesto. Nowness and Newness, in: Dies. (Hg.): Manifesto. A Century of Isms. Nebraska 2001, S. XIX–XXXI, hier: S. XXIX.

71 Spörl: Manifest, S. 535.

nerhalb der Künste sei, zwischen Kunstwerk und Publikum zu vermitteln.⁷² Es handele sich demnach nicht um Texte, denen man Autonomie zuschreiben kann. Vielen avantgardistischen Manifesten wird man allerdings nicht gerecht, reduziert man ihre Funktion bloß auf die der Vermittlung zwischen »Kunstwerk und Publikum«; es handelt sich oftmals gerade nicht um einen »Gebrauchstext mit einem Künstler als Autor.«⁷³ Zentral für die Diskussion ist vielmehr der künstlerische Eigenwert der avantgardistischen Manifeste. Hierzu holt Hjartarson aus:

Im avantgardistischen Manifest werden die Grenzen zwischen der Verkündigung neuer ästhetischer Grundsätze und ihrer Realisierung [...] vielfach transgrediert. Die Verwirklichung des ästhetischen Programms bezieht sich nicht ausschließlich auf ein kommendes oder bereits existierendes Kunstwerk, sondern in erster Linie auf das Manifest selbst. Die Avantgarde kritisiert die Wirkungslosigkeit des autonomen Kunstwerks und proklamiert die Notwendigkeit neuer Gattungsparadigmen, die die soziale Wirksamkeit der neuen Ästhetik zu gewährleisten haben.⁷⁴

Ja, viele Manifeste sind Kunstwerken beigeordnet, um künstlerische Positionen und Absichten zu vermitteln, »häufig in Verbindung mit dem Versuch, die eigenen Ansichten von anderen abzugrenzen oder gegen sie zu verteidigen.«⁷⁵ Allerdings weist Backes-Haase darauf hin, dass schon mit den dadaistischen Manifesten eine Hinwendung zur Wahrnehmung des Manifests als genuines Kunstwerk stattfindet. Er beschreibt die »Ent-Wicklung des Kunstwerks zum Produkt des Zufalls« und die »Auf-Wertung des Manifests zum Ersatz-Kunstwerk« als komplementäre Bewegung.⁷⁶

Caws geht sogar so weit, zu behaupten, dass das Manifest ganz generell für sich stehe: »[T]he manifesto does not need to lean on anything else, demands no other text than itself. Its rules are self-contained, included in its own body.«⁷⁷ Bei aller Autonomie der Texte plädiert allerdings auch sie dafür, die Kontexte in den Blick zu nehmen.⁷⁸ So schreibt sich etwa jedes Manifest, sei es auch noch so innovativ, in eine reiche Gattungstradition ein und auch Produktion wie Rezeption finden nicht im luftleeren Raum statt – die Kontexte dürfen nicht außer Acht gelassen werden, will man diesen Texten analytisch gerecht werden.

Den meisten Manifesten ist gemein, dass emphatisch ein innovatives Programm vorgetragen wird. Es geht spätestens seit der Nutzung der Textgattung Manifest durch Karl Marx und Friedrich Engels Mitte des 19. Jahrhunderts um

72 Vgl. etwa: Alfons Backes-Haase: Kunst und Wirklichkeit. Zur Typologie des DADA-Manifests. Frankfurt am Main 1992, S. 12.

73 Ebd.

74 Hjartarson: Visionen des Neuen, S. 55.

75 Spörl, Manifest, S. 535.

76 Backes-Haase: Kunst und Wirklichkeit, S. 12; Hervorhebungen im Original.

77 Caws: The Poetics of the Manifesto. Nowness and Newness, S. XXV.

78 Vgl. ebd., S. XXVIII.

eine Subversion des Bestehenden, um Revolte. Der in den Manifesten der Avantgarden erhobene Originalitäts- und Ursprünglichkeitsanspruch wird etwa durch die Zitation zurückliegender Avantgarden konterkariert. Es handelt sich dabei allerdings nicht zwangsläufig um einen widersprüchlichen Akt – Innovation wollen und Vergangenes zitieren –, verlangt das Neue *in praesentia* doch immer nach einem Alten *in absentia*, von dem es sich abzugrenzen gilt.

2.2 Gattungsfragen und Typologisierungsversuche

Da sich Progression mit dieser Textsorte besonders gut markieren lässt, ist das Manifest zur Lieblingstextsorte der historischen Avantgarden wie auch der Neo-Avantgarden geworden, um die es in Kapitel 4 konzentrierter gehen wird. Hjartarson spricht gar vom »Manifest als ›Königsgattung‹ der historischen Avantgarde«. ⁷⁹ Er verwendet den Begriff ›Gattung‹ dabei nicht leichtfertig, sondern diskutiert dessen Validität im Zusammenhang mit Manifesten. Zwar wäre das Manifest der traditionellen Gattungstheorie nach nicht im engen Sinne als literarische Gattung zu bezeichnen, da es sich um »intentionsvermittelnde« Texte »ohne Kunstcharakter« handle. ⁸⁰ Allerdings macht Hjartarson deutlich, dass sich auch »die politische Manifesttradition [...] von Anfang an literarischer Darstellungsverfahren« bedient habe ⁸¹ – eine gewisse Narration oder Poetik ist ja durchaus etwa auch schon für das *Kommunistische Manifest* zu diskutieren ⁸² – und zwar nicht erst, als Bertolt Brecht sich dessen nach seiner Rückkehr aus dem Exil 1945 in einer Vers-Fassung annimmt. ⁸³ Gerade die Avantgarden formulieren

79 Hjartarson: Visionen des Neuen, S. 54.

80 Ebd., S. 49.

81 Ebd., S. 52.

82 Vgl. hierzu etwa Philipp Erbenraut und Torben Lütjen: Eine Welt zu gewinnen. Entstehungskontext, Wirkungsweise und Narrationsstruktur des »Kommunistischen Manifests«, in: Johanna Klatt und Robert Lorenz (Hg.): Manifeste. Geschichte und Gegenwart des politischen Appells. Bielefeld 2011, S. 73–89.

83 Brecht bemüht sich ab 1945 das Kommunistische Manifest in eine Hexameter-Form zu bringen. Die Arbeit bleibt allerdings unvollendet (Bertolt Brecht: Lehrgedicht, Das Manifest [1945], in: Ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Bd. 15: Gedichte 5. Gedichte und Gedichtfragmente 1940–1956. Frankfurt am Main, Berlin 1993, S. 120–155). Während es hier nur anekdotischer Exkurs ist, setzen sich die folgenden Arbeiten ausführlicher damit auseinander: Hans Bunge: »Das Manifest« von Bertolt Brecht. Notizen zur Entstehungsgeschichte, in: Sinn und Form 15/2–3 (1963), S. 184–203, Rita Schöber: Brechts Umschrift des Kommunistischen Manifests, in: Dies.: Vom Sinn oder Unsinn der Literaturwissenschaft. Halle, Leipzig 1988, S. 126–180, Anthony Phelan: Returning Generals: Brecht's »The Manifesto« and its Contexts, in: Tom Kuhn und Karen Leeder (Hg.): Empedocles' Shoe. Essays on Brecht's Poetry. London 2001, S. 134–150, Darko Suvin: Brechts Gedichtfassung des Kommunistischen Manifests, in: Das Argument 282 (2009), S. 607–615 und etwa auch Werner Michler: Nicht ungestraft in Hollywood. Brecht und die Gattungen im

durch »die explizite Bindung an die Rhetorik der politischen Moderne [...] ihre Neubestimmung ästhetischer Praxis im Sinne eines ästhetischen Aktivismus«.⁸⁴ Der Vorwurf, die Texte seien »ohne Kunstcharakter«, hat also bei genauerer Betrachtung keinen Bestand, was noch an konkreten Beispielen zu zeigen sein wird. Für das hier zentrale Korpus bestätigt sich die Notwendigkeit einer kulturpoetischen Analyse, die neben der Frage nach der Gattung auch die Traditionslinien ins Politische sowie ins Ästhetische, die spezifische historische Situation im Dispositiv von Pop II sowie die angrenzenden Kontexte zum zentralen Analyse-Gegenstand, dem jeweiligen Manifest, in den Blick nimmt.

Hjartarson jedenfalls argumentiert in seiner Studie die Bezeichnung von Manifesten als literarische Gattung zudem mit Hans Robert Jauß' historischer Hermeneutik. Dieser definiert Gattungen als »Gruppen oder historische Familien« [...], denen »keine andere Allgemeinheit zuzuschreiben [ist] als die, die sich im Wandel ihrer historischen Erscheinung manifestiert.«⁸⁵ Hjartarson weiter: »Gattungen lassen sich nur vor dem Hintergrund ihres eigenen historischen Moments beschreiben«⁸⁶ und sie entwickeln sich auch aus außerliterarischen Feldern heraus.⁸⁷ »Im Manifest wird einerseits der Kampf mit der Tradition in aller Offenheit ausgetragen, andererseits ist es die bevorzugte Gattung zur Bestimmung der Funktion des Ästhetischen innerhalb der sozialen Ordnung.«⁸⁸

Gattungen gehen nach Jauß zudem mit einem bestimmten »Erwartungshorizont« der Leser_innen einher.⁸⁹ Mit Blick auf die Rezipient_innen gibt Hjartarson zu bedenken, dass diese die »Spielregeln« der jeweiligen Gattung durchaus kennen – und so eben auch beim Manifest.⁹⁰ Was soll also die ganze Diskussion um Gattungsmerkmale und Typologien, wenn der »Erwartungshorizont« an ein Manifest, wenn die »Spielregeln« für ein Manifest ohnehin sowol produktions- wie rezeptionsseitig bekannt sind, könnte man nun fragen.

Ohnehin: Eine allgemeingültige Manifeste-Typologie herauszuarbeiten ist bis dato gescheitert. Allein für Dada macht Backes-Haase darauf aufmerksam, dass eine »weitreichende Übereinkunft« darüber, welche Merkmale eindeutig auf ein

amerikanischen Exil, in: Georg Gerber, Robert Leucht und Karl Wagner (Hg.): Transatlantische Verwerfungen. Transatlantische Verdichtungen. Kulturtransfer in Literatur und Wissenschaft 1945–1989. Göttingen 2012, S. 70–86.

84 Hjartarson: Visionen des Neuen, S. 50.

85 Zitiert nach ebd., S. 50.

86 Ebd., S. 51.

87 Vgl. ebd., S. 53.

88 Ebd., S. 54.

89 Zitiert nach ebd., S. 50.

90 Hjartarson zitiert hier wiederum Jauß, der sich wiederum auf Tynjanov bezieht: »Der neue Text evoziert für den Leser (Hörer) den aus früheren Texten vertrauten Horizont von Erwartungen und Spielregeln, die alsdann variiert, korrigiert, abgeändert oder auch nur reproduziert werden können.« (Zitiert ebd., S. 51.)

Dada-Manifest schließen lassen, wohl kaum zu erreichen sei.⁹¹ Sein Versuch, die mannigfaltigen Dada-Manifeste und ihre Vorläufer in »metasemiotische Manifeste« und »metapolitische Manifeste« aufzuteilen, überzeugt nicht.⁹²

Auch der Vorschlag von Walter Fähnders, eine Manifeste-Skala mit Blick auf die historischen Avantgarden zu definieren, kann nur als Versuch einer Typologisierung gewertet werden, der letzten Endes ohne Konsequenz geblieben ist. Es stellt sich nämlich die Frage, was mit der bloßen Feststellung gewonnen ist, dass an einem Ende einer Skala »Manifeste [stünden], welche [...] Manifestkriterien erfüllen und sich zudem selbst als ›Manifeste‹ ausweisen, also ›selbsternannte Manifeste‹ sind«, und »[a]m anderen Ende der Skala stünde der (seltenere) Fall eines Textes, der sich zwar als Manifest bezeichnet, aber nur geringe oder gar keine Gattungsmerkmale zeigt.«⁹³ Nicht so richtig viel, möchte ich behaupten. Es ergäbe sich ein Koordinatensystem mit Eintragungen hier und da, vielleicht gar mal geclustert, aber das scheint mir für Einordnung und Analyse nicht recht hilfreich zu sein.

Diese Problematik der Gewissheit in der Einordnung in eine Manifesttypologie und der nicht zu erreichenden »Übereinkunft« potenziert sich nur, zieht man die Manifeste weiterer Bewegungen, Künstlergruppen und Individuen hinzu. Hjar-tarson weist ganz richtig darauf hin, dass es »schwierig« sei,

91 Vgl. Backes-Haase: *Kunst und Wirklichkeit*, S. 12.

92 Metasemiotische Manifeste seien demnach solche, die »aus den üblichen Zeichen geschaffen werden, zu dem Zweck, den Glauben an die Authentizität, die im Zeichenglauben diesem Material anhaftet, zu zerstören.« Es geht also darum, mit Nonsense-Manifesten die Arbitrarität von Sprache vorzuführen. Unter metapolitischen Manifesten versteht Backes-Haase dann solche, die »konkret Anstoß zur Änderung der Wirklichkeit geben wollen« und »mit einem grundsätzlich überwiegenden politischen Gestus unters Volk gebracht« werden sollen. Es geht um eine antibürgerliche »Praxis der Skandalproduktion«. (Ebd., S. 22f.). So nett die Idee auch ist, eine Typologie für die Dada-Manifeste zu entwickeln: Schon diese beiden von Backes-Haase vorgeschlagenen Haupttypen sind nicht trennscharf voneinander abzugrenzen. Nimmt man nun noch die von ihm ins Feld geführten »Subtypen«, die thematisierenden und die praktizierenden Manifeste, hinzu, ergeben sich in seiner konkreten Analyse so viele Graustufen, dass die von ihm entwickelte Typologie beliebig zu werden droht: »Nachdem damit die beiden grundsätzlichen Typen von DADA-Manifesten charakterisiert sind, bleiben noch jeweils zwei Sub-Typen in der Umsetzung des jeweiligen Grundtypus zu unterscheiden. Beide Grundtypen können in DADA-Manifesten nämlich als *Thematisierungen* oder *Praktizierungen* des jeweiligen Typus auftreten. D.h., sowohl metaartistisch als auch metapolitisch ausgerichtete DADA-Manifeste können sich entweder mit den Problemen, die zu verhandeln sind, auf einer Meta-Ebene beschäftigen, oder sie können ihre ›Aussage‹ schon gleich in praktischer Handlung ›formulieren‹, die erst noch entziffert werden muß.« (Ebd., S. 23; Kursivierungen im Original.)

93 Walter Fähnders: »Vielleicht ein Manifest«. Zur Entwicklung des avantgardistischen Manifestes, in: Wolfgang Asholt und ders. (Hg.): »Die ganze Welt ist eine Manifestation«. Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste. Darmstadt 1997, S. 18–38, hier: S. 21.

gattungsverbindende Merkmale bei Texten wie etwa Marx' und Engels' Manifest der Kommunistischen Partei, Valerie Solanas' »SCUM Manifesto«, Walter Serners »Letzte Lockerung. Manifest dada« und dem Kriegsmanifest Kaiser Franz Josephs von 1914 zu erkennen.⁹⁴

Während der Typologisierungs-Vorschlag von Backes-Haase und die Skala von Fähnders allein also wenig hilfreich scheinen, ist aber die Feststellung, dass es solche Texte gibt, die sich selbst als Manifeste bezeichnen, und solche, die dieses nicht tun (und etwa erst retrospektiv oder nur von außen als solche definiert werden) durchaus »entscheidend«, wie Hjartarson feststellt.⁹⁵

Gudrun Ankele identifiziert in Texten, die produktionsseitig nicht als Manifest bezeichnet, aber rezeptionsseitig und retrospektiv als Manifest wahrgenommen werden, einen »Manifest-Effekt«.⁹⁶ Diese Texte unterscheidet sie von »auktorial betitelten Manifesten«.⁹⁷ Ist der »Text vom Verfasser als »Manifest« bezeichnet« worden, so wird qua dieser paratextuellen Einordnung »ein deutliches *Signal* seiner Gattungszugehörigkeit« gegeben, gibt auch Hjartarson zu bedenken.⁹⁸

Mit der Avantgarde wird zum ersten Mal eine Reihe von ästhetisch-programmatischen Texten explizit »Manifeste« genannt und als solche öffentlich verbreitet. [...] Durch die Avantgarde bekommt die Gattung [...] eine konkrete Gestalt und ihr wird eine zentrale Funktion in ihrem Projekt zugeordnet.⁹⁹

Einsetzend mit dem Futurismus 1909 erlebt die Gattung Manifest also zunächst innerhalb der historischen Avantgarden eine Konjunktur.¹⁰⁰ Inzwischen ver-

94 Hjartarson: Visionen des Neuen, S. 43.

95 Ebd., S. 46.

96 Ankele: Versuchsweise radikal, S. 221.

97 Ebd.

98 Hjartarson: Visionen des Neuen, S. 46; Kursivierung im Original.

99 Ebd.

100 An verschiedenen Stellen werden – auch für die Künste – frühere Texte als Manifeste angeführt und in Anthologien versammelt. So finden sich etwa in der Anthologie Manifesto. A Century of Isms, herausgegeben von Mary Ann Caws, auch Texte aus dem 19. Jahrhundert, was mit Blick auf den Titel der Sammlung ohnehin kontraintuitiv ist. Jedenfalls versammelt die Herausgeberin hier etwa auch Texte von Oscar Wilde und Stéphane Mallarmé. Allerdings handelt es sich bei diesen Texten nie um solche, die produktionsseitig als Manifeste betitelt worden wären – es sind also stattdessen Texte mit »Manifest-Effekt« (Ankele: Versuchsweise radikal, S. 221). Obwohl Caws diese Texte in ihre Anthologie mit aufnimmt – wohl um dem Argument Gewicht zu verleihen, es handele sich beim Manifest um eine Textgattung der Moderne (vgl. Caws: The Poetics of the Manifesto, S. XXI) –, benennt auch sie Marinettis erstes futuristisches Manifest als »ur-manifesto« (Caws: The Poetics of the Manifesto, S. IXX).

sammeln einschlägige Anthologien und Kataloge hunderte Manifeste, die zeitlich bis in die Gegenwart hinein reichen.¹⁰¹

2.3 Traditionslinien

Gattungsgeschichtlich sind die Ursprünge des Manifests – es ist bereits angekungen – in der politischen Rhetorik zu suchen. Der wohl bekannteste Vertreter ist das »Manifest der Kommunistischen Partei« von Karl Marx und Friedrich Engels (1848), in welchem die Verfasser stellvertretend für die Kommunistische Partei nicht weniger fordern als die kommunistische Revolution. Obwohl die Textgattung Manifest auch vor seinem Erscheinen schon zur Rhetorik politischer Kommunikation gehörte,¹⁰² ist es dank der »enge[n] Verwandtschaft zwischen revolutionärer Rhetorik und der Gattung Manifest«,¹⁰³ gekoppelt mit einer breiten Rezeption,¹⁰⁴ vor allem das »Kommunistische Manifest«, das maßgeblich die Manifestpraxen der Avantgarden – und zwar bis in die Gegenwart hinein – prägt. Und das, obwohl – oder gerade weil – es selbst im politischen Feld eine Ausnahme darstellt, waren Manifeste bis dato doch vor allem als Staatserklärungen geläufig und eben nicht als Gegenentwurf zur bestehenden Ordnung.¹⁰⁵

Vom »komplexe[n] Ineinandergreifen ästhetischer Darstellungsverfahren und politischer Rethorik in den Manifesten der Avantgarde« und dem »Kommunistischen Manifest« als Vorbild war bereits die Rede.

Die Texte knüpfen einerseits an die Tradition des subversiven Manifests [an], andererseits markieren sie den Versuch der Avantgarde, das politische Manifest neu zu

101 Vgl. etwa Wolfgang Asholt und Walter Fähnders (Hg.): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*. Stuttgart 1995, Hans Ulrich Obrist und Julia Peyton-Jones (Hg.): *[Ausstellungskatalog] Serpentine Gallery Manifesto Marathon*. London 2009 und Alex Danchev: *100 Artists' Manifestos. From the Futurists to the Stuckists*. London 2011. Jessica Lack legt derweil eine Kanonrevision, beziehungsweise -erweiterung vor, die zwar auch 1909 einsetzt, dann aber nicht mit Marinetti, sondern mit Ananda K. Coomaraswamy: »Art and Swadeshi« (in: Jessica Lack (Hg.): *Why Are We ›Artists?‹ 100 World Art Manifestos*. London 2017, S. 1–6). Auch hierbei handelt es sich also um einen Text, der sich nicht selbst als Manifest bezeichnet. An dieser Stelle wichtiger ist aber wohl Lacks Anliegen, Manifeste als nicht bloß »westliches«, sondern als globales Phänomen zu präsentieren.

102 Vgl. etwa: Johanna Klatt und Robert Lorenz (Hg.): *Manifeste. Geschichte und Gegenwart des politischen Appells*. Bielefeld 2011.

103 Hjartarson: *Visionen des Neuen*, S. 55.

104 Das »Manifest der kommunistischen Partei« wurde schon zu seiner Entstehungszeit verhältnismäßig breit gestreut und gilt heute als »Klassiker des politischen Denkens« (Erbentraut und Lütjen: *Eine Welt zu gewinnen*, S. 73), auf das gar Intellektuelle wie Umberto Eco Nachrufe schreiben (vgl. Umberto Eco: *Über den Stil des Kommunistischen Manifests*, in: Ders.: *Diese Bücher und das Paradies. Über Literatur*. München 2006, S. 32–36).

105 Vgl. etwa Fähnders: *Vielleicht ein Manifest*, S. 19.

bestimmen, um die eigene ästhetische Programmatik als Gegenmodell zu der im politischen Diskurs der Moderne vorherrschenden, instrumentellen Auffassung sprachlicher Funktionalität zu behaupten.¹⁰⁶

In dieser Traditionslinie stehen schließlich auch die entsprechenden Texte der Pop-Avantgarde, in denen sich bisweilen ebenfalls, wie zu zeigen sein wird, »ästhetische[] Darstellungsverfahren und politische[] Rhetorik« komplex verbinden.

Mitte des 19. Jahrhunderts, als das »Kommunistische Manifest« erscheint, ist die Gattung Manifest im künstlerisch-literarischen Bereich noch nicht populär. Zwar weist Fähnders auf die Verwendung des Begriffs »manifesto« im Italienischen hin, wo der Terminus unter anderem für Programmzettel im Theater Verwendung findet – für den künstlerischen Bereich stellt das jedoch eine Ausnahme dar. Die Gattungsgeschichte reicht im deutschsprachigen Raum bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts zurück, allerdings meint der Term Manifest zu dieser Zeit in der Regel noch einen politischen Text. »Die Selbstbezeichnung ›Manifest‹ für literarische Manifestationen ist im 19. Jahrhundert die Ausnahme,«¹⁰⁷ obwohl etwa auch die Köpfe der frühen literarischen Moderne durchaus programmatische Texte und selbstreflexive Erläuterungen zu ihren Arbeiten schreiben.¹⁰⁸ Allein, sie bezeichnen diese Texte nicht als Manifeste und geben also kein entsprechendes Gattungssignal, es handelt sich eben nicht um, wie Ankele es ausgedrückt hatte, »auktorial betitelte[] Manifeste[]«.¹⁰⁹

Anfang des 20. Jahrhunderts schließlich beginnen die Avantgardebewegungen sich bewusst und ausgiebig der Textgattung anzunehmen. Das Manifest wird zu der Textform, »die wie keine andere in der europäischen Avantgarde Furore« macht,¹¹⁰ und es sind die Avantgarden, die bis zur Zäsur des Zweiten Weltkriegs die Möglichkeiten der Textgattung ausloten und nachhaltig prägen.

Manifeste wollen dabei zunächst einen Urknall abbilden, eine Geburtsstunde markieren – bei Filippo Tommaso Marinetti etwa ganz explizit. Mit seinem Text »Gründung und Manifest des Futurismus«, den er im Jahr 1909 auf der Titelseite der französischen Tageszeitung *Le Figaro* platzieren kann, ruft er die Geburt des Futurismus aus dem »mütterliche[n] Graben«,¹¹¹ aus dem Urschlamm aus. Seitdem »wird unter Manifesten kaum mehr eine Staatserklärung, sondern die Erklärung einer gesellschaftlichen Initiative oder einer künstlerischen Gruppierung verstanden.«¹¹²

106 Hjartarson: Visionen des Neuen, S. 58.

107 Fähnders: Vielleicht ein Manifest, S. 19.

108 Vgl. ebd., S. 20f. und Caws: Manifesto. A Century of Isms.

109 Ankele: Versuchsweise radikal, S. 221.

110 Fähnders: Vielleicht ein Manifest, S. 18.

111 Marinetti: Gründung und Manifest des Futurismus, S. 4.

112 Jarillot-Rodal: Manifest, S. 202.

Dieser behauptete Urknall ist vor allem performativer Art und ist in der Regel bereits das Ergebnis ausführlicher Überlegungen und Vorbereitungen. Es ist klar, dass schon viel Arbeit in die Formulierung und Verbreitung des Textes geflossen ist, bis das jeweilige Manifest publik wird. Fähnders skizziert das etwa an der »generalstabsmäßige[n] Lancierung« des ersten futuristischen Manifests und verweist darauf, »daß die Anlage der Geburtsurkunde wohlüberlegt, der innovativen, den Effekt durchkalkulierenden Logik ihres Verfassers gemäß geschah.«¹¹³ Die Wirkung ist dennoch die der Markierung eines Ausgangspunktes, von dem aus die jeweilige Avantgarde in Bewegung gerät, oder – ist sie erst einmal etabliert – diese sich revitalisiert.

Bereits die Futurist_innen beteiligen sich an einer gewissen Form der Mythenperpetuierung, indem sie sich zwar einem ›Anti-Passatismus‹, wie es heißt, der Progression also, verpflichtet sehen. Zur Abgrenzung von allem Vergangenen, Überholten müssen sie aber genau dieses Vergangene, Überholte nochmal als Referenz anführen; kein Futurismus ohne Vergangenheit. So fordern sie direkt im ersten futuristischen Manifest (1909): »Legt Feuer an die Regale der Bibliotheken!«¹¹⁴ und nennen im gleichen Text das mythisch-museale Personal von dem es sich abzugrenzen gilt, wie etwa die Nike von Samothrake oder die Mona Lisa.¹¹⁵ Manifeste tragen also bei aller Zukunftsgewandtheit auch Geschichte in sich, und zwar Geschichte, die über die bereits diskutierte Gattungstradition hinausgeht. Natalie Alvarez und Jenn Stephenson attestieren dem Manifest entsprechend ein Bewusstsein von Historizität, wenn sie sagen: »The manifesto genre is resolute about what is new and what is now. It is from the point of the fulcrum, balancing past and future, that the manifesto hurls itself into the unknown, into history yet to be written.«¹¹⁶

Oft bleibt es nicht bei *einem*, die Bewegung ausrufenden Manifest. Die Futurist_innen etwa verfassen anschließend an das erste futuristische Manifest noch zahlreiche weitere und sorgen sowohl nach innen als auch nach außen für eine Konturierung der Anliegen und der Ziele der Bewegung. Die futuristischen Manifeste umfassen alle möglichen Themenkomplexe, wie etwa den Film, die

113 Fähnders: Vielleicht ein Manifest, S. 23. Teil dieser Kalkulation ist auch die Tatsache, dass an gleicher prominenter Stelle zuvor »immer wieder programmatische Texte erschienen sind«. Magnus Wieland weist entsprechend auf den durch Texte zum Symbolismus, Humanismus und Naturalismus etablierten »Diskursrahmen« hin, in den Marinetti sein Manifest hineinsetzt (Magnus Wieland: Der Geist der Avantgarde. Eine Einleitung, in; Andreas Mauz, Ulrich Weber und ders. (Hg.): Avantgarden und Avantgardismus. Programme und Praktiken emphatischer kultureller Innovation. Göttingen 2018, S. 9–28, hier: S. 14).

114 Marinetti: Gründung und Manifest des Futurismus, S. 6.

115 Ebd., S. 5f.

116 Alvarez und Stephenson: A Manifesto for Manifestos, S. 4.

Architektur, Kriegsführung, Männerkleidung oder die Stellung der Frau in der Gesellschaft.¹¹⁷

Dass das Abfassen der Manifeste trotz der auszumachenden Serialität und der schiereren Menge innerhalb der futuristischen Bewegung nicht beliebig stattfinden darf und strengen Regularien folgt, belegen etwa die Korrespondenzen des Kopfes der Bewegung, Marinetti, mit den anderen Futurist_innen.¹¹⁸ So betont Marinetti zum Beispiel in einem gern zitierten Brief an einen belgischen Kollegen: »Was bei einem Manifest wesentlich ist, ist die *präzise* Anklage, die genau *dosierte* Beschimpfung«; an anderer Stelle heißt es, für ein erfolgreiches Manifest käme es auf »Gewalt und *Genauigkeit*« an.¹¹⁹ So kommt es, dass am »Beginn der historischen Avantgardebewegungen« eben nicht allein ein Manifest steht, »sondern auch die Reflexion über das Manifestschreiben, in nuce eine Poetik des Manifestes.«¹²⁰

Während die Futurist_innen diese »Poetik des Manifestes« durchaus ernst nehmen, subvertieren die Dadaist_innen die Praxis des Manifestierens ab 1916 und sie tun dies nicht weniger akribisch. Bekanntermaßen beginnt auch diese Bewegung mit einem Manifest, dem »Eröffnungs-Manifest« zum »1. Dada-Abend Zürich, 14. Juli 1916«.¹²¹ Gleich der erste Satz verkündet die wichtigste Information des Abends, die durchaus noch ohne Ironie gelesen werden kann: »Dada ist eine neue Kunstrichtung.«¹²² Manifesttypisch wird das Neue betont und im Folgesatz noch präzisiert: »Das kann man daran erkennen, daß bisher niemand etwas davon wußte und morgen ganz Zürich davon reden wird.«¹²³ Es handelt sich bei Balls Manifest also wiederum um die Geburtsurkunde einer Bewegung, wenn man so will, wenn auch hier die Geburtsstunde performativer Art ist und auf einer Bühne stattfindet.¹²⁴ Außerdem ist ein Bewusstsein für die

117 Siehe etwa: Giacomo Balla: Futurist Manifesto of Men's Clothing [1913], in: Alex Danchev (Hg.): 100 Artists Manifestos. From the Futurists to the Stuckists. London 2011, S. 58–61, Valentine de Saint-Point: Manifest der futuristischen Frau [1912], in: Asholt und Fähnders: Manifeste und Proklamationen, S. 21–23, Antonio Sant'Elia [1914]: Die futuristische Architektur, in: Ebd., S. 84–87, Viktor Chovin: Futurismus und Krieg [1914], in: Ebd., S. 87–89, Filippo Tommaso Marinetti, Bruno Corra, Emilio Settimelli u. a.: Der futuristische Film [1916], in: Ebd., S. 123–126.

118 Siehe etwa: Fähnders: Vielleicht ein Manifest, S. 24–26.

119 Beides zitiert nach ebd., S. 25; Kursivierungen im Original.

120 Ebd., S. 26.

121 Ball: Eröffnungsmanifest, S. 121.

122 Ebd.

123 Ebd.

124 Das Manifest hatte Ball zuvor aber durchaus handschriftlich festgehalten. Das Originaldokument liegt im Schweizerischen Literaturarchiv in Bern (siehe hierzu anlässlich des 100. Jubiläums: Magnus Wieland: Dada ist eine Erfindung der Nachwelt, in: Neue Zürcher Zeitung (13.07.2016), S. 36). Backes-Haase weist darauf hin, dass es bereits vor diesem Eröffnungsmanifest zwei Texte gegeben hat, die als Proto-Manifeste gelesen werden können,

Wucht und Wichtigkeit des Manifests zur Herstellung von Öffentlichkeit herauszulesen.

Dass es Hugo Ball stellvertretend für die Dadaist_innen mit der Forderung Marinettis, ein Manifest habe sich durch »Gewalt und Genauigkeit« auszeichnen, nicht so ernst nimmt, wird allerdings rasch evident. Schließlich kann von »Genauigkeit« nicht die Rede sein, betrachtet man allein die vielfältigen Lesarten des Wortes »Dada«, die Ball in dem kurzen Text anbietet. Mal kommt der Begriff einem Attribut gleich und begleitet diverse Namen seiner Dada-Mitstreiter (»Dada Tzara, Dada Huelsenbeck«) sowie die (zum Teil humorvoll abgewandelten) Namen historischer Personen (»Dada Johann Fuchsgang Goethe, Dada Stendahl. Dada Buddha«), mal ergänzt Dada Substantive aus dem akademischen bzw. bildungsbürgerlichen (»Dada Psychologie, Dada Literatur«), beziehungsweise politischen Feld (»Dada Burgeoisie [...]. Dada Weltkrieg und kein Ende, Dada Revolution und kein Anfang.«), dann wieder nutzt Ball Dada als Onomatopoeie (»Dada m'dada, Dada Mhm'dada«), mal wird Dada als »Weltseele«, dann als »Clou« definiert und dann wiederum als »die beste Lilienmilchseife der Welt.«¹²⁵ Kurzum: Von (semantischer) Genauigkeit kann insofern nicht gesprochen werden, als dass der Terminus »Dada« arbiträr verwendet wird und nicht eindeutig aufzuschlüsseln ist; es handelt sich um ein sinnleeres Element, das je nach Kontext mit ganz verschiedenen Bedeutungen gefüllt werden kann, gar soll. Es geht hier also nicht um so etwas wie Definitionsmacht – anders als es für ein Manifest zu erwarten wäre. Es geht um Offenheit, um Spiel, um eine neue Sprache: »Ich will keine Worte, die andere erfunden haben. Alle Worte haben andere erfunden. Ich will meinen eigenen Unfug, und Vokale und Konsonanten dazu, die ihm entsprechen.«¹²⁶ Und das ist ja dann doch durchaus typisch, die Forderung von Neuem. Die herbeimanifestierte Innovation wird hier dann eben direkt einmal vorgeführt.

Tautologien und Paradoxien erschweren dabei eine Intentionsübermittlung, was ja – so jedenfalls in der Theorie – die eigentliche Aufgabe eines Manifestes ist. Es lässt sich im »Eröffnungsmanifest« der dadaistischen Bewegung, anders als aus dem ersten futuristischen Manifest, keine eindeutige Programmatik der »neue[n] Kunstrichtung« ausmachen. Dadaist Hans Richter erklärt retrospektiv:

der Futurismus hatte ein Programm. Aus diesem Programm entstanden Werke, die auf »Erfüllung« dieses Programms zielten. Je nach Talent entstanden Kunstwerke oder nur Illustrationen dieses Programms. – Dada hatte nicht nur *kein* Programm, es war ganz und gar anti-programmatisch. Dada hatte das Programm, keins zu haben... und das

jedoch nicht von den Verfasser_innen als Manifeste deklariert wurden (vgl.: Backes-Haase: Kunst und Wirklichkeit, S. 27–41).

125 Ball: Eröffnungsmanifest, S. 121.

126 Ebd.