

5

Der Zauberhafte Pudel: Ironie als Kompetenz

**„Der Pudel-Style is Renommee, des is' Geschichte,
Renommee und Geschichte zugleich; der Pudel-
Style ist Inszination, des is' inszeniert eifach, vom
Klohäusl bis zum Tresen, alles inszeniert, des is'
super, is' des, ja? Und des wollmer mal feschthalt'n.
Und dann sing'mer a Hymne auf'n Pudel“**
(Norbert Karl)^[→117]

Wie können wir die Art und Weise, wie Akteur*innen ihre Praktiken sehen, verstehen und ernst nehmen, ohne in die Falle dieses erzeugenden Dispositivs zu tappen? Also weder eine einfache Interpretation des Einzelwerkes vornehmen noch den Einzelnen ihre Besonderheiten absprechen, indem lediglich eine soziologische Beschreibung der Gruppe erfolgt?

Nach der im vorigen Kapitel vorgeschlagenen Definition beinhaltet Stil immer eine Praxis der Assemblage, ein Ins-Werk-Setzen, bei der auch die technische Vermittlung eine Rolle spielt. Agenzien werden in „Black Boxes“ zusammengefügt, um neue Agenzien zu bilden.^[→118] Wir haben eine erste Technik gesehen, die es „Pudelisten“ erlaubt, die vorhandenen Materialien zu sammeln, um neue Einheiten zu erzeugen. Um die Entstehung eines Werkes beispielhaft zu veranschaulichen, beschreibe ich im Kapitel 2 den Produktionsablauf einer Veranstaltung. Betrachten wir die Veranstaltung als Werk, ist eine doppelte Handlung besonders in ihrer erfolgreichen Errichtung sichtbar: Die Handlung der Veranstalter*innen findet parallel zu der des Publikums statt.

In seinem Essay *Le don du rien. Essai d'anthropologie de la fête* beschreibt der Anthropologe Jean Duvignaud die Anwesenheit des Publikums und dessen Unterstützung bei der festlichen Aufführung. Auch das touristische Publikum, das den Ritualen der brasiliianischen Terreiros beiwohnt, „wird hinzugefügt, es ist ein Vorwand“, es ist das „Gerüst der Existenz“^[→119] für das Spektakel, das ihm geboten wird. Das Handeln des Publikums, das in Duvignauds Beschreibung scheinbar selbstverständlich ist, kommt uns jedoch problematisch vor. Wie wird das Publikum bei der Umsetzung mit einbezogen, um der Veranstaltung Substanz zu geben? Wie wird der von Viktor und Sebastian aus dem Nichts konstruierte große Mix, der gerade alle seine „Nahtstellen“ zeigen will, in einen authentischen Akt verwandelt und als solcher erlebt? Die Suche nach einer Antwort auf dieses Rätsel führt uns zu Alfred Gells Begriff der Verzauberungstechnik.^[→120] Auch wenn, wie zuvor erläutert, in Gells Analyse ein omnipotentes Subjekt die Technik handhabt, werden wir uns dieses Konzepts dennoch wieder bedienen, um seine Anwendung auf unbestimmtere Praktiken auszudehnen, die die Aufrechterhaltung der Pudel-Club-Atmosphäre ermöglichen. In Kapitel 3 haben wir beschrieben, wie die von „Pudelisten“ verwendeten Beziehungstechniken es ihnen ermöglichen, ihre Reputation zu erweitern, was diesen Agenzien ein größeres Handlungspotenzial verleiht. Wir haben beispielsweise gesehen, wie Ralf sich der Verzauberungstechniken bedient, indem er den gewöhnlichen Interaktionsverlauf verfremdet, sei es durch unerwartetes

[→117] Adolf Noise feat. Norbert Karl, Stefan Kozalla — „Inszenation“, in *Operation Pudel*, L'Age D'Or, 2001. Transcription aus: Anonym, „Kann ein Club auf einer CD sein? Leider nicht.“, laut.de, undatiert, <https://www.laut.de/Various-Artists/Alben/Operation-Pudel-2001-2973>.

[→118] Siehe Bruno Latour, *Pandora's Hope: Essays on the Reality of Science Studies* (Cambridge,

Mass: Harvard University Press, 1999), 304.

[→119] Jean Duvignaud, *Le don du rien: essai d'anthropologie de la fête*, Monde ouvert (Paris: Stock Paris, 1977), 49.

[→120] Alfred Gell, „The Technology of Exchange and the Enchantment of Technology“. In *Anthropology, Art, and Aesthetics*, herausgegeben von Jeremy Coote und Anthony Shelton, Oxford: Clarendon Press, 49–63, 1992.

Aufessen der Gästeliste, die ihm ein gastierender Künstler überreicht, oder durch das Ablecken der Zellen [Tonabnehmer] seiner Plattenspieler — mitten in seiner DJ-Session.^[→121] Bisher haben wir jene Erzeugungsform desorientierender Mischformen als eine für sich allein wirksame Technik betrachtet, so wie auch die Handlung des Publikums selbstverständlich zu sein schien. In diesem Kapitel werden wir jene Argumentationslücke schließen. Wir werden analysieren, wie es der Pudel-Community gelingt, das Publikum in ihre Arbeit einzubeziehen und ihre Konstruktionen authentisch wirken zu lassen. Wir werden die Verwendung einer zweiten Verzauberungstechnik identifizieren und analysieren, die die erste bestätigt: eine bestimmte Form der Ironie, die sich auf die Äußerungssituation bezieht, deren Entwicklung wir versuchen werden nachzuzeichnen. Abschließend werden wir die kollektiven und persönlichen Veränderungen betrachten, die durch den vom Pudel-Style geschaffenen Raum ermöglicht werden.

5.1 Pudel-Punk

5.1.1 Reflexivität in der Subkultur: Punkironie

Kehren wir zur Birmingham School zurück, die wir bereits im vorherigen Kapitel erwähnt haben. Mit seinem Buch *Subculture. The meaning of style*^[→122] liefert Dick Hebdige eine fundierte Ästhetikanalyse der Punk-Bewegung. Obwohl stark von einer kritischen, nach Theoretisierung und sozialen Bestimmungen strebenden Perspektive geprägt, widmet sich das Buch der Frage nach „signifying practices“ („signifikanten Praktiken“) auf effektive Weise.

Wie bereits im vorherigen Kapitel beschrieben, versuchten Forscher*innen des Centre for Contemporary Culture Studies in Birmingham (siehe Kapitel 4.2.2), die Anziehungskraft gewisser Subkulturen auf Jugendliche aus bestimmten sozialen Gruppen zu erklären, indem sie die Konzepte der Homologie und der Bricolage kreuzten: „Symbolische Objekte — Kleidung, Aussehen, Sprache, rituelle Anlässe, Interaktionsstile, Musik — sollen eine Einheit mit Beziehungen, Situation und Gruppenerfahrungen bilden.“^{[→123][→124][→125]} entlehnt ist, erweist sich für die Interpretation von Subkulturen als sehr gewinnbringend. So wird die Skinhead-Bewegung von Dick Hebdige als Anspruch auf eine Rückkehr zu einer mythischen

[→121] Siehe Kapitel 3.2.

[→122] Dick Hebdige, *Subculture: The Meaning of Style*, New Accents (London: Routledge London, 1979).

[→123] Hebdige, *Subculture*.

[→124] Paul Willis, *Profane Culture* (London: Routledge & K. Paul, 1978).

[→125] Claude Lévi-Strauss, *Das wilde Denken* (Frankfurt am Main, 1968).

Zeit „gelesen“, als das Proletariat der Träger von Werten der Integrität und authentischer sozialer Ordnung war. Punk hingegen ist geprägt von der Idee des Chaos, das sich auf allen Ebenen gemäß einer strengen Ordnung zeigt und zu einer „signifikanten Totalität“ wird: „In Chaos gekleidet, produzierten sie Lärm.“^[→126]

Die Abwesenheit fester Symbole innerhalb der Punkkultur stellt den Autor bei der von ihm angestrebten semiotischen Lektüre vor ein grundsätzliches Problem: Jene Abwesenheit stellt die Grundlagen dieser Art von Annäherung an die Realität in Frage. Die Rhetorik, die ihm begegnet, ist widersprüchlich, absichtlich undurchsichtig, die Diskurse tragen nur zur Verwirrung bei, indem sie Interpretationen unmöglich machen. Hebdige schlägt vor, über die exegetische Lesart des Stils hinauszugehen, indem er ihn als ein System von Praktiken betrachtet, aus dem es möglich wäre, das „hervorbringende Dispositiv“ zu isolieren. Hebdige beschließt dann, einige besonders auffällige semiotische Gegebenheiten zu untersuchen, um zunächst zu demonstrieren, dass es unmöglich ist, ein stabiles System von Signifikant/Signifikat zu etablieren, um den Punk-Stil zu entschlüsseln. Was bedeutet z. B. die Verwendung des Hakenkreuzes durch die englischen Punks der 1970er Jahre? Es ist keine Sympathie für Faschisten, argumentiert er: Das Hakenkreuz wird verwendet, weil dadurch „Skandal garantiert ist.“^[→127] Das Symbol „verliert seine natürliche Bedeutung“, was mehr als eine Umkehrung ist, denn sein neuer Wert ergibt sich eben gerade aus seiner Bedeutungslosigkeit außerhalb des Kontextes und seinem „Mystifizierungspotenzial“: „Es ist also davon auszugehen, dass der zentrale Wert, der von der Swastika reflektiert und bewahrt wurde, die offensichtliche Abwesenheit jedes identifizierbaren Wertes war.“^[→128]

Da traditionelle symbolistische Ansätze diesen Zugang zum Dispositiv nicht bieten können, wendet sich Hebdige einem Semiotikzweig zu, der sich für Polysemie interessiert. In den 1970er Jahren reflektierte die Gruppe Tel Quel die vom Kino angewandte „narrative Version der Realität“, angeführt von Autor*innen, die später die „French Theory“ bilden sollten: „Jener Ansatz legt weniger Wert auf das Primat von Struktur und System („Sprache“) sondern eher auf die Position des sprechenden Subjekts innerhalb des Diskurses („Rede“). (...) Sie untersucht den Prozess der Bedeutungskonstruktion und nicht das Endprodukt.“^[→129]

In den 1970er Jahren wurden erneut die Begriffe „Inhalt“ und „Form“ hinterfragt. Dem lag die Vorstellung zugrunde, dass die Form nicht der transparente Behälter des Inhalts sein könne, dass beide in der narrativen Praxis ko-konstruiert würden. Die Autor*innen nehmen

[→126] Hebdige, *Subculture*, 120.

[→127] Hebdige, *Subculture*, 122.

[→128] Hebdige, *Subculture*, 124.

[→129] Hebdige, *Subculture*, 128.

sich Brechts episches Theater zum Vorbild, das Zuschauer*innen durch das Ungewöhnliche zur „Distanzierung von der Wirklichkeit“^[→130] zwingt und sie so zum Überdenken ihrer Existenz anregt. Die Autor*innen der Pariser Zeitschrift *Tel Quel* prägen das Konzept der „signifying practice“ / „signifikanten Praktiken“: In den von der Nouvelle Vague angewandten Formen wurde die „Kollision“ der „Verkettung“ vorgezogen, der Bruch der Einheit, der Widerspruch der Integrität. Hebdige schrieb zu Beginn der postmodernen Bewegung in Frankreich, der wiederaufkommenden Kunstkritik und des philosophischen Denkens. Eine Kritik, die sich später auf die Sozialwissenschaften ausdehnen und die Anthropologie in den 1990er Jahren mit lebhaften Kontroversen über den „Kultur“-Begriff und einem neuen Interesse an Praktiken und Wahrnehmungen der Akteur*innen dazu nötigen sollte, ihren Rahmen der interpretativen Analyse zu überdenken.

In dieser neuen Perspektive werden radikale Punk-Praktiken als surrealistische Collagen gesehen, die sich um eine Leere drehen, in einer Kette von „ostentativen Lücken.“^[→131] Nach dem von Hebdige verwendeten Prinzip der Homologie würden diese Praktiken das „innere Milieu“ eines Teils der Jugend ausdrücken, mit verloren gegangenen Bezugspunkten und ironischem Bewusstsein. „Sie inszenierten ihr Anderssein als Schiffbrüchige innerhalb der realen Welt, wie unentzifferbare Außerirdische“^[→132], während sie ihre spezifische, symbolisch entstellte Herkunft durch die Evokation einer proletarischen Zugehörigkeit verschleierten.

Das Punk-Nonsense-System stellt also symbolische Konfigurationen auf, die zu mehrfacher Interpretation drängen. Für die aktiven Konfigurationen, die Leser*innen in unbeantwortbare Fragen verwickeln, ist dieses Spiel um die Bedeutung ihre Daseinsberechtigung. In den 1970er Jahren führte Julia Kristeva das „Signifikanz“-Konzept ein, eine Praxis, durch die Akteur*innen die Sprache zum Wirken bringen, um sie zu dekonstruieren. Roland Barthes, der ebenfalls mit der *Tel-Quel*-Gruppe zusammenarbeitete, hatte dieses Phänomen mit dem Begriff des „3. Sinnes“ hervorgehoben, dem „stumpfen“ Sinn^[→133], der mit dem symbolischen Sinn eins wird. Die erste Bedeutung der Nachricht ist informativ, ihre zweite ist symbolisch; beide werden sie durch ein Element beeinträchtigt, das uns an der Absicht des/der/* Äußernden zweifeln lässt. Durch diese Praxis befinden sich die aus der Punk-Subkultur resultierenden Konfigurationen in einem Zustand permanenter Veränderung: „Sie führt ein heterogenes Set von Signifikanten ein, die jederzeit durch andere, nicht weniger produktive Signifikanten ersetzt werden können.“^[→134]

[→130] Bertold Brecht, *Kleines Organon für das Theater* (Freiburg im Breisgau: Herder, 1966).

[→131] Hebdige, *Subculture*, 128.

[→132] Hebdige, *Subculture*, 120–121.

[→133] Hebdige, *Subculture*, 125. Siehe Roland Barthes, *L'Obvie et l'obtus: essais critiques III* (Paris: Seuil Paris, 1992).

[→134] Hebdige, *Subculture*, 134.

Hebdiges Argumentation führt uns dazu, die perfektionierte reflexive Hal tung des Punk als spontanes Produkt einer kulturellen Konjunktur zu sehen. Diese Position wurde von Dave Laing, dem Autor von One Chord Wonders^[→135], kritisiert, der davon überzeugt ist, dass Kunststudierende an der Punk-Bewegung von Anfang an beteiligt waren. Der Einfluss des Situationismus, der von Laing als ein früher Versuch postmodernen Denkens beschrieben wird, soll eine Schlüsselrolle dabei gespielt haben, dieses „generative Dispositiv“ in Gang zu setzen. Wir werden sehen, dass die Punk-Attitüde in Hamburg wiederum von der konzeptuellen Kunstwelt beeinflusst wurde, was den Pudel-Stil besonders wirkungsvoll macht.

5.1.2 Margit Czenki: Von der R.A.F. zum Fun-Punk

Die Künstlerin Margit Czenki war mal eine treibende Kraft der Fun-Punk-Bewegung in Hamburg. Anfang der 80er Jahre wanderte sie nach Hamburg aus, um dem Münchner Establishment zu entkommen. Sie ist eine Schlüsselfigur in der Geschichte des Pudel Clubs, zum einen wegen ihres Einflusses auf die jungen Gründungsmitglieder, zum anderen wegen ihrer aktiven Rolle beim Erhalt des Pudel Clubs durch den Erfolg des Bürger*inneninitiative „Park Fiction“.

Die engagierte Feministin, die Psychologie studierte und eine Ausbildung zur Kinderpflegerin absolvierte, gründete 1969 den ersten anti-autoritären Kindergarten in München. Sie lebte damals in der Highfish-Kommune, einer der Hippie-Kommunen, die nach den Student*innenunruhen von 1968 mit neuen Formen des Zusammenlebens experimentierten. Einige ihrer berühmten Mitglieder (z. B. Uschi Obermaier) standen der Situationistischen Internationale nahe. Margit wurde Genossin der Roten Armee Fraktion und über Nacht zum Star der Boulevardpresse unter dem Namen „Banklady“, nachdem sie „für die Bewegung“ eine Münchner Bank ausgeraubt hatte. Ein Jahr später wurde sie von der Polizei gefasst und kam für fünf Jahre ins Gefängnis. 1977 entstand ein von ihrer Geschichte inspirierter feministischer Spielfilm: „Das zweite Erwachen der Christa Klages“^[→136]. In den 1980er Jahren wurde sie Filmmacherin und arbeitete an zahlreichen Projekten in München. Sie wanderte mit ihrem Kind nach Hamburg aus und nahm einen Freund ihres Sohnes Ted auf, der sich später Schorsch Kamerun nennen wird, der als Jugendlicher von zu Hause wegelaufen war. Die beiden jungen Männer gründeten eine Rockband, die zu einer der berühmtesten Hamburgs werden sollte: die

[→135] Dave, Laing, *One Chord Wonders: Power and Meaning in Punk Rock* (Milton Keynes, England; Open University Press, 1985).

[→136] Margarethe von Trotta, *The second awakening of Christa Klages*, 1977, Farbfilm, 92'. Siehe den Kommentar von Jennifer Ward, „Enacting the Different Voice: Christa Klages and Feminist History“, in Sara Friedrichsmeyer und Patricia Herminghouse, *Women in German yearbook: feminist studies in German literature & culture*, Vol. 11. Lincoln, Neb.; London: University of Nebraska Press, 1995, 48.

Golden Zitronen. Die „Clique“ der Zitronen, zu der auch Margit gehörte, zog andere junge Punks an, die gerade in die Stadt gekommen waren. Als charismatische und inspirierende Figur mit fortschrittlichen Ideen zur antiautoritären Erziehung schien Margit erheblichen Einfluss auf das Schicksal vieler von ihnen gehabt zu haben, indem sie ihnen Ermutigung, Anerkennung und intellektuelle Unterstützung bot. Zu ihnen gehören auch der Maler Daniel Richter und der Musiker, Komiker und Schriftsteller Rocko Schamoni.^[→137]

5.1.3 Punk-Ironie und der Pudel Club

Die Frage ist nicht, ob der ursprüngliche „Geist“ der Punk-Pionier*innen die Ausbreitung der Bewegung überdauert hat, sondern eher, welche Rolle diese signifikanten Praktiken für den Erfolg und die Langlebigkeit des Pudel Clubs spielen. Handelt es sich um äußerliche Ähnlichkeiten, um Anhänger*innen, die nur den konventionellen Formen folgen, die damals festgelegt wurden? Obwohl die Gründungsfiguren des Golden Pudel Clubs sich in den 1980er und 90er Jahren entwickelten, scheinen sie perfekte Beispiele für jene Copycats zu sein, die Punk-Prinzipien zu einem Zeitpunkt aufgreifen, als dieser bereits für tot erklärt wurde. Natürlich vermischt sich die Kultur, verändert ihre Form und wird um verschiedene Einflüsse reicher. Wie wir in Hebdiges Analyse gesehen haben, ist die Punk-Subkultur insofern etwas Besonderes, als sie sich offensichtlich von jeder kanonischen Form distanzieren will: Polymorphismus und Hybridität sind ihre Grundprinzipien. Das verhindert jedoch nicht das Aufkommen eines gewissen Dogmatismus von „no future“. Das Abdriften wird von anderen Strömungen innerhalb der Bewegung bemängelt, die sich weigern, den Punk-Stil einrosten zu sehen, und deren Akteur*innen ihre Praktiken an seinem „generativen Dispositiv“ festmachen. Die Goldenen Zitronen sind „Fun-Punk“, eine Bewegung, die in England unter dem Namen „Pathetic Punk“ begann und sich durch einen besonders satirischen Humor auszeichnet. Als sich der Punk-Stil verbreitete, kam er mit anderen intellektuellen Strömungen in Kontakt. Diese Subkultur zog sowohl Jugendliche vom Land als auch engagierte radikale Künstler*innen an, die bereits gut innerhalb der Kunstwelt vernetzt waren.

Rocko Schamoni's Bücher, vor allem Dorfpunks und Pudels Kern^[→138], sind ironisch-autobiografische Erzählungen über neue Emanzipationsbestrebungen deutscher Jugendlicher, die sich in den späten 1980er

[→137] Für diese Hintergrundinformation danke ich dem Künstler Christoph Schäfer.

[→138] Schamoni, Rocko, *Dorfpunks. Roman* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2004).

Jahren der Punk-Subkultur zugehörig fühlen. Die Jugendlichen tau-schen die Enge der Familie und die kleinstädtische Monotonie ge-gen die Freiheit der Großstädte und die dort waltende Kreativität ein. Sie nehmen neue Namen an, was symbolisch ihre Herkunft verzerrt: So verweist das Pseudonym „Rocko Schamoni“ paro-distisch auf die angebliche italienische Herkunft des Autors (sein richtiger Name ist Tobias Albrecht). Die Gründung einer bewusst dilettantischen Musikband ist eine der Voraussetzungen, um ein authentischer Punk zu werden: „Proben ist für die Schwachen, für die, die Angst haben“^[→139]. Der zutiefst ironische Charakter der Geschichte, wie er im Untertitel von Dorfpunks „Sorry, aber ge-nau so ist es gewesen“ zum Ausdruck kommt, zeigt den gleichen Umkehrungsprozess. Er unterläuft so den üblicherweise glorifi-zierenden autobiografischen Stil, wie wir ihn aus der Kunstkritik kennen, „der Verherrlichung des Singulärs (...), der die Produktion personalisiert, indem er sie auf ein einzelnes Subjekt bezieht“^[→140], und betont stattdessen die parodistischen Aspekte der Entwick-lung des Autors. In jüngerer Zeit schildert der Autor in Stern-stunden der Bedeutungslosigkeit^[→141] gelinde gesagt sarkastisch das gewöhnliche Hamburger Leben eines „Realitätsflüchtigen“ (die exakte Formulierung des Soziologen Dick Hebdige, s. o., ist nicht überraschend). Indem er den Punk über das Punk-erzeu-gende System angreift, spielt er mit der Form in einer Weise, die Hebdige als typisch Punk beschreibt.

5.2 Der Pudel und die zeitgenössische Kunst

5.2.1 Die Akademie Isotrop: der Pudel als Künstler*in

Mitte der 90er Jahre entstand innerhalb des Pudel Clubs eine neue In-stitution: die Akademie Isotrop. Abel Hauer, ein junger Künst-ler, der von der Kunsthochschule abgelehnt worden war, such-te unter seinen Pudel-Bekannten nach Lehrer*innen. Er gründet diese „ortlose“ Kunstakademie mit Hilfe von Schorsch Kamerun,

[→139] Schamoni, Dorfpunks.

[→140] Nathalie Heinich, *Ce que l'art fait à la sociologie* (Paris: Éditions de Minuit, 1998), 14.

[→141] Schamoni, Rocko, *Sternstunden der Bedeutungslosigkeit: Roman*, Köln: DuMont, 2007.

Daniel Richter, Roberto Ohrt, Christoph Schäfer und vielen anderen. „Es war nicht klar, wer Lehrender und wer Schüler*in war“, sagte mir Christoph Schäfer in 2011. Die Forschungsgruppe wurde in der Hamburger Szene immer wichtiger, bis hin zu einem „Feeder Program“ für die offizielle Institution: Nach einigen Jahren, so Roberto Ohrt, führte der Beitritt in die Akademie Isotrop zu einer definitiven Aufnahme in die HFBK. Die Akademie ist spezialisiert auf Malerei, Performance-Theater und Stadttheorie. Im Pudel Club finden regelmäßig Aufführungen statt und die Galerie Nomadenoase im Club gewinnt durch Installationen und Gemäldeausstellungen der Akademiemitglieder zunehmendes Ansehen.

Roberto Ohrt beschreibt den Geist der Akademie mit dem Slogan „Fake it till you make it“^[→142]. Er selbst ist Künstler und Kunsthistoriker. 1991 veröffentlichte er *Phantom Avantgarde*, eine kritische Geschichte des Situationismus und der modernen Kunst.^[→143] Die reflexive Haltung des Punks in Bezug auf den Status von Künstler*innen sowie die Verwendung von Signifikaten wird durch eine intensive theoretische Reflexion erweitert. „Fake it till you make it“ spielt mit der Ablehnung der Vorstellung eines angeborenen Talents und der Idee, dass der Erfolg von Künstler*innen vor allem auf einer Selbstdarstellungspraxis beruht. Die Signifikanzpraxis wird von diesen jungen Künstler*innen voll ausgeschöpft, als Quelle neuer sensorischer Erfahrungen und als Werkzeug zur Umsetzung des von Guy Debord theoretisierten „dérive“ (das erkunden einer Stadt durch zielloses Umherschweifen).^[→144]

Der berühmteste von ihnen ist Jonathan Meese: Im Alter von 22 Jahren begann er zu malen, besuchte die Kunsthochschule und die Akademie Isotrop, wo er „viel mehr lernte als in der Schule“, so Christoph Schäfer. Von Ausstellung zu Ausstellung hat sich der expressionistische Maler in den vergangenen Jahren einen ambivalenten Charakter erschaffen und verkündet, dass er die „Diktatur der Kunst“ ein für alle Mal beseitigen will. Gekleidet in eine schwarze Adidas-Trainingsjacke, hält er meisterhafte, die nationalsozialistische Ideologie karikierende Reden — im Namen des Sieges einer von Ideologie, Religion und Esoterik befreiten Kunst: „Demokratie ist der Feind der Kunst.“ Die ironische Vermischung der Diskursordnung ist überwältigend, auf ihr basiert die Wirksamkeit von Meeses künstlerischer Praxis.^[→145] Meeses Verzauberungstechnik treibt die von D. Hebdige analysierte Verwendung des Hakenkreuzes durch Punks systematisch und komplett auf die Spitze. Die Kunstwelt applaudiert, lobt ihn und macht sich zum Komplizen dieser lukrativen Maskerade: Die Figur hat sich, trotz der extremen Polemik, oder besser gesagt durch diese, so weit

[→142] Ohrt zitiert den Romanautor Jonathan Lethem, Patrick Marcoux, „April 07, VWM Issue # 2: Roberto Ohrt Akademie Isotrop Presentation @ MANDRAKE“, *Whitehot Magazine of Contemporary Art (blog)*, April 2007, <https://whitehotmagazine.com/articles/ohrt-akademie-isotrop-presentation-mandrake/296>, zugriffen am 29.03.2024.
 [→143] Roberto Ohrt, *Phantom Avantgarde*:

eine Geschichte der Situationistischen Internationale und der modernen Kunst (Hamburg: Ed. Nautilus, 1997).
 [→144] Roberto Ohrt zitiert von Patrick Marcoux, April 07, *VWhitehot Magazine Issue # 2: Roberto Ohrt Akademie Isotrop presentation @ MANDRAKE*. 24.02.2027. Vgl. Guy Debord, „Théorie de la dérive“. *Les Lèvres nues*, Nr. 9 (November 1956).

etablieren können, dass ihr 2012 die Inszenierung der Oper Parsifal bei den Bayreuther Festspielen angeboten wurde.^[→146]

Roberto Ohrt zufolge ist Meese ein typisches Beispiel für die theoretische Haltung der Akademie Isotrop. Ohrt begnügt sich damit, die Akademie Isotrop als „produktive Fiktion“ zu betrachten; eine Gruppe, die es durch ihre Solidarität geschafft hat, die Kunstwelt vom Wert einiger ihrer Mitglieder zu überzeugen, indem sie auf ihrer eigenen Richtung beharrt. Zur Etablierung der Künstler*innen gehören Netzwerk und Reputation, wie in den vorherigen Kapiteln ausgeführt wurde. Ich glaube jedoch, dass die Akademie, ähnlich wie der Pudel Club, ihren Mitgliedern gleichzeitig die Beherrschung einer charakteristischen Form der Ironie vermittelt hat, die ihren Handlungen eine einzigartige Wirksamkeit verleiht. Eine pragmatische Analyse dieser rhetorischen Technik ist notwendig, um zu klären, welche Rolle die Werke bei der Entwicklung der Akteur*innen spielen.

Meine Hypothese ist inspiriert von dem von Julien Bonhomme bei den Wahrsagern von Bwete Misoko (Gabun) beschriebenen Beziehungsgefüge der Veridiktion, bei dem der Ethnologe der „ironischen Beziehung“ eine zentrale Rolle beimisst.^[→147] Wie wir im folgenden Fall sehen werden, „organisiert die pudeltypische Ironie die Beziehung des Selbst zu sich selbst“ für die Gruppenmitglieder (erinnern wir uns an Roberto Ohrts „Fake it till you make it“), und gleichzeitig „orchestriert sie die Beziehung des Selbst zu den anderen“^[→148], während sie individuelle und kollektive Werke hervorbringt.

5.2.2 Pudel Art Basel: Ein Fall von Implementierung „pudeltypischer“ Techniken

Sehen wir uns ein Highlight des Clubgeschehens an, das von mehreren Gruppenmitgliedern als besonders bezeichnend für seinen speziellen Stil genannt wird: die Pudel Art Basel, eine Kunstauktion, die bewusst zweideutig der Gentrifizierung entgegenwirken will. Ein Foto in einem Zeitungsartikel zeigt Rocko Schamoni als Auktionator mit seinem Heimwerkerhammer auf dem Tisch, in der Mitte Christoph Schäfer und, direkt hinter dem ausgestellten Werk, Ralf Köster.^[→149] Der Name „Pudel Art Basel“ ist ein Wortspiel, angelehnt an den Namen einer der wichtigsten Veranstaltungen für zeitgenössische Kunst in Europa, der Art Basel: die Pudel-Messe Basel, oder die Messe „nach Art des Pudels“. Die Veranstaltung,

[→145] Maxime Le Calvé, „Ethnographie dans l'espace de la ‚Dictature de l'Art‘ de Jonathan Meese. Comment bien laisser faire ce qui arrive?“. Hrsg. von Thomas Golsenne und Patricia Ribault. *Techniques & Culture. Revue semestrielle d'anthropologie des techniques*, Nr. 64 (2015); Maxime Le Calvé, „Invocations antagonistes: les atmosphères condensées de l'artiste Jonathan Meese“. *Communications*,

Nr. 102 (2018), 153–167.

[→146] Maxime Le Calvé, „Le Parsifal de Jonathan Meese: Enquête ethnographique sur un projet de mise en scène contemporaine“ (Doktorarbeit, Paris Sciences et Lettres, 2018), <http://www.theses.fr/2018PSLEH114>.

[→147] Julien Bonhomme, *Le miroir et le crâne. Le parcours rituel de la société initiatique Bwete Misoko (Gabon)* (Ecole des Hautes Etudes en

die durch ein Plakat angekündigt wird, auf dem alle an der Aktion beteiligten Akteur*innen unter der Ägide eines großen goldenen Pudels versammelt sind, beruft sich auf künstlerischen Aktivismus → 0.1. Sie richtet sich zunächst gegen die Immobilienpekulation, die Mieten in die Höhe treibt und das Bild des neuerdings attraktiven Stadtteils St. Pauli erheblich verändert, kritisiert aber auch die Vermarktung der Kunst. Im Hintergrund scheint jedoch eine komplexere Absicht zu wirken, die eine Pudelistin zum Ausdruck bringt, als sie mir das Ereignis ein Jahr später beschreibt. [→ 150] Sie beschwört den Wunsch herauf, einen Apparat in Form eines Ereignisses zu errichten, der es ermöglicht, eine existentielle Position zu erforschen: die von idealistischen Künstler*innen, die mit dem Markt konfrontiert sind, aber auch die eines Kollektivs, das gegen seinen Willen einen negativen Einfluss auf seine Umgebung zu haben scheint. Der Einfluss wurde in den letzten Jahren immer offensichtlicher, als die Stadt Hamburg nach den Veröffentlichungen des amerikanischen Soziologen Richard Florida [→ 151] versuchte, Investoren anzulocken, indem sie den Ruf ihrer unabhängigen Randgruppen nutzte.

Die Performance findet sowohl innerhalb als auch außerhalb des Clubs statt, mit einer Ausstellung der Werke und ihrer anschließenden Versteigerung auf der Terrasse des Pudel Salons, vor vollem Haus. Wir haben gesehen, dass der Pudel Club eng mit der Welt der zeitgenössischen Kunst verbunden ist, da er zwischen 1996 und 2004 die Galerie Nomadenoase beherbergte und auch weiterhin manchmal montagabends Eröffnungen für HFBK-Studierende veranstaltet. Die Ausstellenden sind aber nicht nur bildende Künstler*innen: Die meisten sind Musiker*innen, Resident-DJ*s oder einfach Stammgäst*innen des Clubs.

Der überwiegende Teil der Werke „geht“ für 50 bis 200 Euro weg. 70 % des Geldes erhalten die Künstler*innen, 30 % ist für „Anti-Gentrifizierungs“-Aktionen vorgesehen. Aber auch berühmte Künstler*innen sind im Pudel vertreten: 4.300 Euro kostet eine Gemeinschaftsarbeit von Daniel Richter und Jonathan Meese. Beim Verkauf stellen die beiden dem Publikum dann die berühmten „Gentrifizierer“ vor und die bourgeois Käufer*innen werden aufgefordert, nach Hause zu gehen ... natürlich immer in scherhaftem Ton.

Die dem Ereignis zugrunde liegende Botschaft ist ironisch und undurchsichtig, reich an „stumpfer“ Bedeutung [→ 152], die den Empfänger*innen nicht die Absicht der Sprechenden verdeutlicht. Sie gibt Akteur*innen ein wirksames Mittel an die Hand, um lange Reden zu halten und Menschen zum Sprechen zu bringen. Nicht nur während der Veranstaltung, durch ständige Anspielungen der

Sciences Sociales, EHESS, 2003).

[→ 148] Bonhomme, Le miroir et le crâne, 518.

[→ 149] Prizkau, Anna. Pudel Art Basel:

Klamau auf hohem Niveau.“ Art-magazin.de, 31.08.2009, zugegriffen 14.12.2012.

[→ 150] Siehe Interview mit Eva, unten im Sektion 5.4.1.

[→ 151] Die Kontroverse um die „Marke Hamburg“ ist durch das Manifest „Not In Our Name,

Marke Hamburg!“ explodiert, das Ted Gaier, Melissa Logan, Rocko Schamoni, Peter Lohmeyer, Tino Hanekamp und Christoph Twickel im November 2009 publizierten. „Manifest: Not In Our Name, Marke Hamburg! – Recht auf Stadt, Plattform fuer stadtpolitisch Aktive“, zugegriffen 29. März 2024, http://wiki.rechtaufstadt.net/index.php/Manifest_Not_In_Our_Name,_Marke_Hamburg!.

Zeremonienmeister auf die ambivalente Situation, sondern auch durch externe Akteur*innen wie das Online-Magazin „Art“, das über diesen „Klamauk auf hohem Niveau“ berichtet.^[→153] Die Ironie ist vielschichtig und verschont weder Kunstwelt noch Sammler*innen oder gar die „Anti-Gentrifizierungs“-Aktion, die von der finanziellen Unterstützung ihrer erklärten Feind*innen profitiert. Die Ironie richtet sich jedoch nicht etwa gegen eine bestimmte Person, sondern gegen die Situation, in der die Botschaft geäußert wird.

Wir befinden uns hier genau an dem Punkt, an dem Menschen völlig widersprüchliche Wahrheiten äußern und miteinander in Einklang bringen, während sie sich dieser Widersprüche sehr wohl bewusst sind. Die Situation bestätigt Heinichs These^[→154], dass gegensätzliche Äußerungen friedlich in ein und demselben Diskurs koexistieren können: Akteur*innen zeigen die ironische Versöhnung zwischen einem kritischen Diskurs soziologischer Couleur, vor dem Hintergrund von Klassenkampf und sozialer Determination, und einem Diskurs, der auf dem authentischen persönlichen Ausdruck des/der/* Künstler*in und der Aufwertung seiner Seltenheit beruht. Was Heinich nicht gesehen hat, ist, dass die Akteur*innen diese Pluralität der Perspektiven nutzen und dass sie es zur eigentlichen Triebfeder der Wirksamkeit ihres Handelns machen.

5.3 Ironie als verzauberungs- technik

5.3.1 **Wirksamkeit von Ironie als rhetorischer Technik**

Indem sie eine Situation erzeugen, die zugleich ironisch und undurchschaubar ist, zu komplex, um vollständig verstanden zu werden, und absurd genug, um nicht ernst genommen zu werden, verzaubern die Pudelist*innen sich selbst und ihr Publikum. Diese Technik hat einen doppelten Effekt, da sie nur auf einen Teil des Publikums wirkt, nämlich auf denjenigen, der die Botschaft versteht oder verstehen will; Personen, die die Situation ernst nehmen, werden

[→152] Barthes, *L'Obvie et l'obtus: essais critiques III*.

[→153] Prizkau, „Pudel Art Basel: Klamauk auf hohem Niveau.“

[→154] Heinich, *Ce que l'art fait à la sociologie*, 51.

ausgeschlossen, da sie nicht verstehen und automatisch ihren Status als relevante Gesprächspartner*innen verlieren. Diese Technik kann während der Pudel Art Basel beobachtet werden oder aber bei Viktors und Sebastians Performance in Kapitel 4, bei Ralfs „ethnomethodischer Akrobatik“ oder bei Jonathan Meese, der das kundige Publikum verzaubert, während er diejenigen, die nicht verstehen, disqualifiziert.

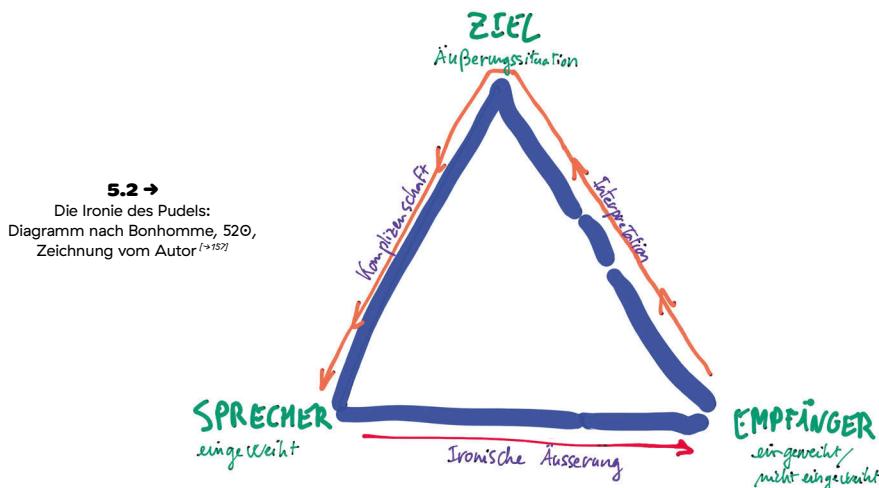
Ironie muss hier in ihren zwischenmenschlichen Auswirkungen verstanden werden. Es gilt hier, ihre Wirkung auf die Adressat*innen zu betrachten, als Beziehungs- oder Verzauberungstechnik. Unsere Hypothese ist, dass die ironische Beziehung als Dreh- und Angelpunkt der Wahrheit oder Authentizität der Handlung in der Äußerungssituation eingerichtet wird.^[→155] Ironie bringt drei Akteur*innen zusammen: Sprecher*in (spricht die ironische Botschaft aus), Adressat*in (hört die Botschaft) und Ziel (an das die ironische Botschaft gerichtet ist). Die Konfiguration der drei Akteur*innen bestimmt die Hauptkategorien der Ironie: In der klassischsten sind die drei Akteur*innen getrennt, das Ziel ist das Objekt des Sarkasmus von Sprecher*innen gegenüber den komplizenhaften Empfänger*innen. Akteur*innen können auch verwechselt werden; wenn Adressat*in und Ziel identisch sind, wird die Ironie aggressiv. Wenn das Ziel der Ironie der/die/* Sprecher*in ist, handelt es sich um Selbstironie. Allerdings fokussieren Pudel-Vertreter*innen die Ironie nicht auf eine bestimmte Person. Wir befinden uns auch nicht im Modus der Selbstironie, denn das Verhältnis zur Öffentlichkeit ist viel einnehmender, wie die Pressereaktionen auf dieses Ereignis zeigen. Der Interaktionskontext ist hier das Ziel. Dies ist eine Art von zirkulärer Ironie, die das enunziative Paradoxon verwendet: „seine eigene Äußerung abstreiten, während man sie gleichzeitig vollendet“^[→156].

Hier sehen wir eine weitere Triebfeder, die uns hilft, den Erfolg dieses besonderen generativen Dispositivs zu erklären. Auf einer pragmatischen Ebene macht diese Art der ironischen Beziehung Empfänger*innen zu Kompliz*innen.

„Darin liegt seine Kraft: Er verpflichtet den Empfänger zur Mitarbeit, indem er ihn zum Komplizen des Sprechers macht. Ironie als solche zu erkennen und ihre Bedeutung zu erfassen, setzt nämlich eine komplexe Schlussfolgerung seitens des Empfängers voraus, die über die Interpretation des alleinigen semantischen Inhalts der Aussage hinausgeht und die Berücksichtigung des singulären Äußerungskontextes erfordert.“

[→155] Bonhomme, *Le miroir et le crâne*, 519.

[→156] Alain Bertrand, *Éléments de pragmatique linguistique, Propositions* (Paris: Editions de Minuit, 1981), 261, zitiert nach Bonhomme, *Le miroir et le crâne*, 519.



Bei der Pudel Art Basel wird der Äußerungskontext durch den ambivalenten Status des Pudel Clubs berücksichtigt: einer nicht-kommerziellen und unkonventionellen Einrichtung, die eine Kunstauction organisiert und ein Ereignis, dessen Konnotationen genau das Gegenteil der mit dem Club assoziierten Werte sind. Um die ironische Aussage der „Insider“-Pudel-Club-Sprecher*innen richtig zu verstehen, müssen Empfänger*innen notwendigerweise die Äußerungssituation interpretieren. Empfänger*innen werden durch den erheblichen Aufwand, den die Interpretation der Aussage erfordert, zu Kompliz*innen.^[→158] Im Fall von Jonathan Meese liegt die Wirksamkeit der Performances des provokanten Künstlers in der lebendigen Paradoxie der Verwendung von Symbolen und Rhetorik, die mit faschistischen Ideologien assoziiert werden. Und zwar durch einen unabhängigen Künstler mit einem schelmischen Sinn für Humor, der außerdem noch eng mit der subkulturellen Welt des Untergrunds verbunden ist.^[→159]

Durch Komplizenschaft der Empfänger*innen können Sprecher*innen ihre Position legitimieren und ihre Handlung weiterverfolgen. Die Beherrschung dieser „mächtigen“ Beziehungstechnik, die Empfänger*innen einbindet, ermöglicht es Agenzien, involvierende Botschaften zu generieren. Durch das von den Akteur*innen integrierte Dispositiv können sie in Hülle und Fülle Diskurse und Symbole generieren: Die „zu vollbringenden Werke“, die durch bei der Clubentwicklung entstehende Konfigurationen von Agenzien

[→157] Schaubild nach Bonhomme,
Le miroir et le crâne, 520.

[→158] Bonhomme, *Le miroir et le crâne*, 520.

[→159] Le Calvé, „Ethnographie dans l'espace de la ‚Dictature de l'Art‘ de Jonathan Meese“.

hervorgebracht werden, werden zum Zeitpunkt ihrer Einführung entdeckt, erfunden und konkretisiert.

5.3.2 Authentisches und spontanes Handeln

Genau wie in der von Julien Bonhomme beobachteten Bwete-Initiationsgruppe verewigen Pudel-Club-Mitglieder nicht spezielle Symbole, sondern eine bestimmte Art und Weise, die symbolischen Elementen zu etablieren. Sie verleihen den Assemblagen durch die kontextuellen Effekte einen Authentizitätsstatus; in einem Prozess, der dem des Wahrsagers ähnelt, um seinem Wort einen Wahrheitsgehalt zu verleihen. Ironie wird zum Dreh- und Angelpunkt zwischen Lüge und Wahrheit, zwischen Konstruiertem und Authentischem. Es geht nicht darum, das Paradox durch dialektische Akrobatik zu überwinden, sondern es gilt zu berücksichtigen, dass Aussagen sowohl konstruiert als auch authentisch werden, dass sie umso authentischer sind, je mehr sie konstruiert sind.^[→160]

Der Begriff „authentisch“, der in den mit Mitgliedern der Clique und Nutzer*innen des Ortes geführten Interviews fast systematisch zur Beschreibung des Pudels auftauchte, wirft Fragen auf. In diesem Zusammenhang ist der Authentizitätsbegriff reich an den beiden Bedeutungen, die ihm Philosoph*innen zuschreiben (zumindest die, die im Wörterbuch von Lalande zu finden sind): erstens die des gesunden Menschenverstandes: Authentisch ist „im allgemeinen und vagen Sinne: legitim, ursprünglich, aufrichtig (...); manchmal auch im weitesten Sinne: wahr.“ Es ist ein „Eindruck des Respekts, der einen dazu veranlasst, den Inhalt ohne Widerrede zu akzeptieren.“ Im Pudel-Zusammenhang passt jedoch seine zweite Definition noch besser zu dem, was die Befragten ausdrücken: Das Authentische ist auch das, „was durch Autorität handelt oder handgemacht ist“. Diese Definition erlaubt es uns, den Begriff des „Spontanen“ aufzugreifen, bei dem Akteur*innen im authentischen Fall mit ihrer „eigenen Hand“ handeln können: „Das, was durch Eigeninitiative von Akteur*innen hervorgebracht wird, ohne das Ergebnis einer äußeren Ursache zu sein, die direkte Antwort auf eine aktuelle Anregung oder einen von außen kommenden Eindruck.“^[→161] Spontaneität wäre demnach gut auf der Handlungsebene angesiedelt. Sie ist eine Stilmöglichkeit, induziert durch eine spezifische Beziehungstechnik, die die Beherrschung des Kontexts der Ausdrucksweise und der Meta-Information, die sie unterstützt, beeinflusst.

[→160] Ich mache hier eine Analogie zur Konstruktion von Fakten, wie sie die Wissenschaftssoziologie erforscht, siehe Bruno Latour, „Der Pedogenofaden von Boa Vista: Eine photo-philosophische Montage“, in Räume des Wissens: Repräsentation, Codierung, Spur, hg. von Bettina Wahrig-Schmidt, Michael Hagner und Hans-Jörg Rheinberger (Berlin: Akademie Verlag, 1996), 213–264.

[→161] „Spontané“ in André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* (Paris: Presses universitaires de France, 2010).

Wie bereits angedeutet wurde, ohne diese Hypothese begründen zu können, wären demnach Beziehungstechnik, rhetorische Technik und Verzauberungstechnik untrennbar miteinander verbunden.

Kehren wir zu Alfred Gells Definition zurück: Verzauberungstechniken sind „psychologische Waffen, die der Mensch einsetzt, um Kontrolle über die Gedanken und Handlungen anderer Menschen auszuüben.“^[→162] Wenn wir die der Definition zugrunde liegende machiavellistische Dimension beiseite lassen, können wir eine Teilantwort auf das gestellte Problem geben: Die situative Ironie als rhetorische Technik und existenzielle Haltung trägt durch die Kombination mit anderen materiellen Techniken und der Vermittlung von Objekten und anderen Entitäten zur Produktion allgegenwärtiger Werke bei. Intern bekommt der Stil eine neue Bedeutung, sowohl als Bedingung der Agentivität als auch als Faktor des Gruppenzusammenhalts.

5.4 Quatsch in der Praxis

5.4.1 Konstruktion einer ironischen „Pudel-Äußerung“

Wir haben den Kontext der Äußerung geklärt, also gewissermaßen ihre Voraussetzung. Wie steht es aber mit der Konstruktion der Äußerung selbst, die so wirkungsvoll verschiedene Werteregime und kontextuelles Bewusstsein miteinander vermischt? Können wir eine Praxis beschreiben, die den Stil des Agens Pudel verdeutlichen kann? Während wir bisher die Existenz eines eigenen Pudel-Stils diskutiert haben, ist es dennoch wichtig, sich daran zu erinnern, dass der Stil bei Handlungen immer die Handlung eines bestimmten Agens voraussetzt. Als ich versuchte, die Frage nach einem gemeinsamen Humor(Stil) des Pudels zu stellen (den ich unbeholfen als „Mutterwitz“ ins Deutsche zu übersetzen versuchte), wurde ich oft auf den Humor einer bestimmten Person verwiesen: Rockos Humor, Ralfs oder Viktors Humor sind deutlich abgegrenzt, man könnte meinen, dass sich der Gesamtstil erst beim Lesen erschließt. Manchmal wird die Art des Humors mit der Stadt Hamburg verbunden, mit der besonderen Tradition eines nordischen Humors, die sich von dem anderer deutscher Städte unterscheidet.

[→162] Gell, „Technology and Magic“, 8.

„Einige von ihnen machen eine Menge ‚Quatsch‘, besonders Viktor. Eines Tages kam er vom Einkaufen zurück mit dieser blauen Kekspackung mit der Aufschrift: ‚fast ein Meter Waffeln‘. Er fand das wirklich lustig, die Packung ist immer noch dort ausgestellt.“

(Sebastian, Auszug aus einer Unterhaltung, November 2011)

„Quatsch“ ist ein sehr gebräuchliches umgangssprachliches Wort, Synonym für „Blödsinn“. Es bezeichnet eine unbedeutende Handlungs- oder Redeweise, die per Definition unwichtig ist. „Quatsch“ wird oft verwendet, um das treibende Prinzip des kollektiven Handelns des Pudels zu beschreiben. In einigen Diskursen steht „Quatsch“ für eine Substanz, die mitgebracht oder geteilt werden kann.

Durch den Beitrag jede*s/r Einzelnen wird Stil ausgeübt. Authentizität und Spontaneität stellen sich als ein Freiraum dar, in dem Akteur*innen dazu angehalten werden, zu spielen, frei zu interagieren und in diesem Modus gemeinsam Äußerungen zu konstruieren. Besonders deutlich wird dieses Phänomen in Evas Beschreibung des Entstehungsprozesses kollektiver Arbeiten während eines Interviews im November 2011. Im folgenden Auszug werden die Pronomen „wir“ oder „uns“ verwendet, um eine*n kollektive*n Akteur*in zu beschreiben, der/die/* Ideen hervorbringt und sie durch den Ort konkretisiert, der selbst zu den Akteur*innen gehört, die diese Aktion möglich machen und an ihrer Realisierung teilnehmen. Als Beispiel für eine Umsetzung durch die Gruppe wird die Pudel Art Basel genannt.

„— Ich finde es echt toll, dass wir diese Freiheit haben, zu ‚quatschen‘.

— Ist das so? Erzähl mal!

— Naja, an der Bar erzählen wir zum Beispiel viel ‚Quatsch‘ und wir malen ihn oder schreiben irgendwie über ihn, und dann wird das irgendwo aufgehängt. Bei solchen Sachen haben wir viel Freiheit, sie gemeinsam zu gestalten, visuell oder musikalisch, oder auch Wortspiele, da ist es auch sehr stark.“

Insbesondere an der Bar werden diese kollektiven Kreationen entwickelt. Zu den Gruppenmitgliedern, die an diesem Abend Dienst haben, gesellen sich weitere Mitglieder, Stammgäst*innen. Die Bar ist der am weitesten von den Lautsprechern entfernte Ort, die Atmosphäre ist dem verbalen Austausch tendenziell eher förderlich. Eva

spricht von der Freiheit, die sie in der Gruppe spürt, als ob das Pudel- „Wir“ Abend für Abend das Individuum zugunsten eines kreativen Kollektivs verschwinden lässt. Die Kreation erfolgt in zwei Stufen: Zuerst wird sie durch einen verbalen Prozess entwickelt, das Ergebnis dieses Prozesses wird dann in einem neuen Werk fixiert. Sehen wir uns einmal an, wie sie den verbalen Prozess beschreibt.

*„— Und wir haben da auch absurde Nicht-Gespräche,
die wirklich so ablaufen ... und wir lachen viel.*

*— Das kann ich mir vorstellen ...
Was meinst du mit Nicht-Gesprächen?*

*— Es macht keinen Sinn, was wir sagen. Manchmal ist es
einfach nur Schwachsinn. Daraus entwickelt sich immer etwas,
manchmal schweben so viele Ideen im Raum, die nicht
realisiert werden ... Aber andere schon.“*

„Nicht-Gespräch“ bezieht sich auf einen Prozess, der nicht durch die üblichen Bedeutungskonventionen strukturiert ist. Ein Nicht-Gespräch ist ein Gespräch, das in der Regel nicht wert ist, als Gespräch betrachtet zu werden: Es „bringt nichts“, macht keinen Sinn. So oder so entstehen neue Gebilde, die durch die Beiträge anderer an Substanz gewinnen: Sie „schweben“ im Raum.

*„Und das Schöne daran ist, dass der Raum da ist, um es dann
echt zu verwirklichen. Dann sagen wir auch, wir werden so
oder so eine Party organisieren. Eine von denen, die aus diesen
dummen Gesprächen entstehen [Quatsch].“*

Die schwebenden Ideen werden durch den Raum, den Pudel als Ort, den Support und die Aktanten des kreativen Prozesses „konkretisiert“. Die „Party“ wird so als kollektives Werk heraufbeschworen, ebenso wie die gestalterischen oder musikalischen Kreationen.

*„Und es ist auch schön, dass wir nicht immer darauf achten
müssen, dass die Person, die auflegt [der/die/* DJ*] viel Geld
einbringt, wir an einem Wochenende jemanden auflegen lassen
können, von dem wir wissen, dass er die Leute gerne rausspielt.
Es wird aber angenommen, dass dies aufgrund der musikali-
schen Qualitäten geschieht.“*

Die Freiheit der Gruppenmitglieder, neue Ideen einzubringen, wird nicht direkt durch die Angst eingeschränkt, der Öffentlichkeit nicht zu gefallen, zumindest „nicht immer“. Die Konkretisierung dieser Ideen scheint umso leichter, als diese potenziellen Werke, diese möglichen Partys manchmal trotz ihrer (Nicht-)Rentabilität realisiert werden.

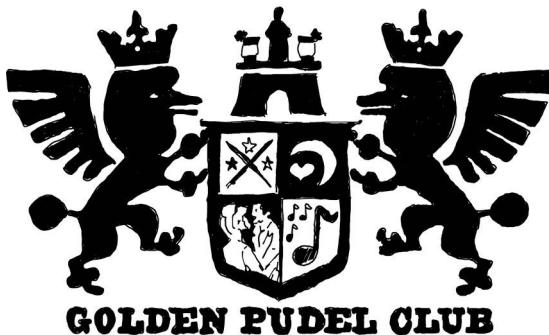
„— Erzähl mir doch noch mal von dieser Konkretisierung des ‚Quatschs‘? Könntest du bitte ein Beispiel dafür nennen?

— Pudel Art Basel ist so ein Beispiel: Da hat jemand angefangen, sich zu viele Gedanken zu machen, und hat gesagt, wir müssen etwas gegen die Gentrifizierung unternehmen und schauen, inwieweit wir auch ein Teil davon sind. Dann haben wir gesagt, es wird keine Art Basel, sondern eine Pudel Art Basel; und das wurde dann auch tatsächlich umgesetzt.“

Demnach wäre die Idee zur Pudel Art Basel aus den Sorgen eines Gruppenmitglieds entstanden, das diesen sehr vagen Gedanken in die Gruppe trägt. Dieser „jemand“, der die Veranstaltungsproduktion mit Titel und Konzept übernimmt, bezieht sich auf eine andere Person in der Gruppe, die wahrscheinlich weder Eva ist noch die Person, die die ursprüngliche Idee hatte. Doch es ist schwer zu erkennen, wer hier handelt: Der Begriff „ich“ scheint in dem Fall wenig Bedeutung zu haben, der Pudel denkt und handelt als Gruppe. Die Werke schwelen in der Atmosphäre des Ortes, der sie trägt und von ihnen getragen wird.

Die Beschaffenheit der bildlichen, verbalen oder musikalischen Pudel-Kollektivaussagen oder die Ereignisse (Partys) führen dazu, dass das „Mischen“ oder Sampling von Ideen in einem kollektiven Blubbern, der Praxis von Sprachspielen, stattfindet. Die Konkretisierung dieser Ideen ermöglicht in einem zweiten Schritt die Implementierung der Agenzien, die immer viel mehr mitbringen als die ursprüngliche Idee. Das zu vollbringende Werk wird so skizziert und in einem kollektiven Prozess konkretisiert. Der von mehreren Personen praktizierte Stil ermöglicht die Entstehung des kollektiven Agens Pudel, der nicht nur über mehrere Informationen, sondern auch über verschiedene Techniken und mehrere Situationen und Standpunkte verfügt, die in einem unstrukturierten Prozess zusammengefügt werden (die einen „Nicht-Diskurs“ bilden), wodurch ihre Komplexität und Undurchsichtigkeit verstärkt wird.

5.3 →
 Golden Pudel Club Wappen —
 Alex Solman mit Bearbeitung
 des Authors.



5.4.2

Beugung ritueller Identität und Vermittlungseffekte

Die rhetorische Technik der Ironie reicht jedoch nicht aus, damit ein Bwete-Wahrsager oder ein Pudel-Agens eine Botschaft äußern kann, die die Ambivalenz von Lüge/Wahrheit konstruiert/authentisch in sich trägt. J. Bonhomme spricht von rituellen Vermittlungen, die diese Äußerung unterstützen und die es dem Wahrsager erlauben, seinem eigenen Wort Glaubwürdigkeit zu verleihen — und zwar auf die oben beschriebene subtile Art und Weise. Vermittlungen sind Entitäten, mit denen sich Sprechende identifizieren bzw. denen sie ihre eigenen Worte zuschreiben: Im Bwete-Ritual spricht beispielsweise eine vom Wahrsager verschluckte Fischbrut durch ihn. Nach J. Bonhomme ermöglicht die rituelle Identitätsbeugung es dem Wahrsager, Äußerungen im spezifischen Kontext hervorzubringen. Können wir beim Golden Pudel von einer rituellen Identitätsbeugung sprechen? Bekanntlich beeinflusst der Konsum von Narkotika, insbesondere der von Alkohol, wesentlich unser Sprechen: Der Ausdruck „unter Alkoholeinfluss“ veranschaulicht diese Entität, die Macht über den Willen des Individuums übernimmt. Insbesondere die Pudel-Entität zählt als Mittlerin: als Ort, Atmosphäre, Gruppe, kollektives Agens, das selbst eine gebeugte und verbreitete Identität darstellt, die nicht nur den Rahmen bildet, sondern auch zum Verkünder wird, der die Gruppenmitglieder beherrscht. Ein Verkünder, der wie die unschuldige Fischbrut nicht im Verdacht steht, im eigenen Interesse zu handeln, wenn es nur um die Atmosphäre und das angenehme Gemeinschaftserlebnis seines Golden Pudels geht, einer harmlosen und vertrauten tierischen Begleitung.

In der Einleitung wurde die Pudel–Atmosphäre mit der von Mathieu Claveyrolas bei einer Andacht in einem indischen Tempel beobachteten Atmosphäre verglichen.^[→163] Die Verehrung der Hindu–Gottheit durch Gläubige mit der Bewunderung des Golden Pudels durch Community–Mitglieder ausführlicher zu vergleichen, würde eine umfangreiche Vertiefung und ganz neue Begrifflichkeiten erfordern. Interessant ist jedoch, dass die Atmosphäre in diesen Beziehungen eine ähnliche Rolle spielt und dass seltsam ähnliche Wirkungen auf die Dispositionen bestimmter Mitglieder dieser Kollektive erzielt werden, die sich in ihrer Sprache messen lassen. Es ist offensichtlich, dass im modernen Kontext, in dem jede Verehrung lächerlich gemacht wird^[→164], eine ironische Loslösung, die das Pudel–System bietet, seinen Mitgliedern erlaubt, sich auf seine Anwesenheit zu berufen, explizit von der Rolle dieses nicht–menschlichen Wesens in ihrem Leben zu sprechen und sich sogar auf seine Persönlichkeit oder seinen Großmut zu beziehen. Darunter sind vor allem diejenigen, die ihm durch das Schreiben von Newslettern eine Stimme verleihen, die ihm eine Kontur geben, die ihn darstellen. Zum Abschluss des Stil–Kapitels soll der Künstler Alex Solman vorgestellt werden: Seine Illustrationen ziehen dieses Buch und verbreiten das Clubimage auf den Wänden der Stadt.

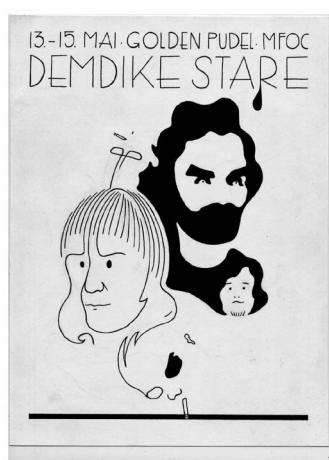
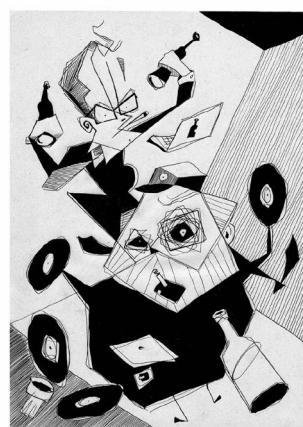
5.5 **Alex Solman: Ein begnadeter Illustrator**

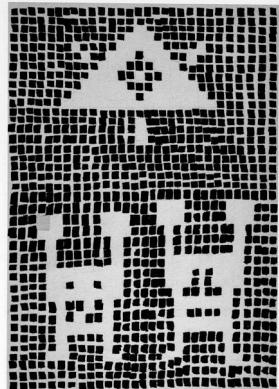
Alex Solman hat sich zum Pudel–Hausillustrator entwickelt. Er begann mit der Gestaltung eines Flyers für die Sonntagabend–Veranstaltung, die von Ralf organisiert wurde, und erstellt nun seit fast zwanzig Jahren wöchentlich ein oder zwei Poster für den Club. Als ich Alex im Oktober 2012 in einem kleinen Burrito–Laden einige hundert Meter vom Pudel entfernt treffe, bitte ich ihn, einige Bilder mitzubringen, um dieses Buch zu illustrieren. Er klickt für mich auf seinem Computerbildschirm durch sein Archiv. Mir fallen zwei Dinge auf: Einmal nimmt das Produktionsvolumen von Beginn an stetig zu. Beim schnellen Durchblättern der Bilder wird außerdem eine regelrechte Metamorphose erkennbar. Sein Stil hat mehrere

[→163] Mathieu Claveyrolas. *Quand le temple prend vie: atmosphère et dévotion à Bénarès* (Paris: Éditions du CNRS, 2003).

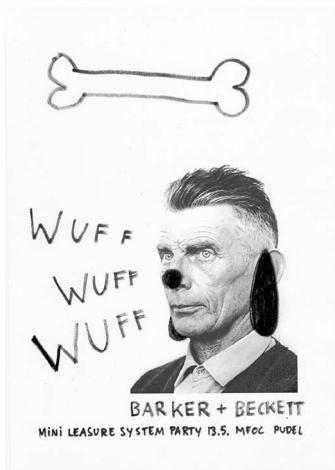
[→164] Siehe das besonders eindringlichen Argumente, die Bruno Latour dekliniert, um den konstruierten und doch wesentlichen Charakter der Authentizität heiliger Figuren zu beleuchten, wobei er als Beispiel den fiktionalisierten Fall eines „modernisierten“ Brahman anführt, der ver-

sucht, die heiligen Steine des Familientempels zu entweihen: Latour, *Pandora's Hope: Essays on the Reality of Science Studies*. 268–276.





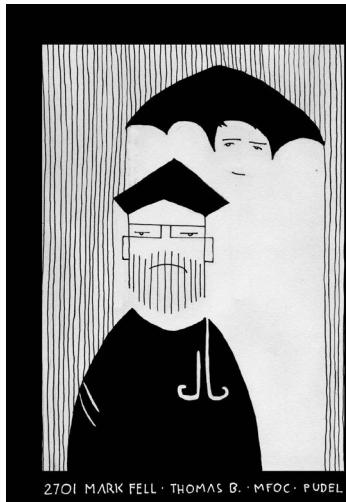
19.6. MFOC Digital proude the Pudelord



12.08. MICACHU & PEARSON SOUND - MFOC - PUDEL CLUB



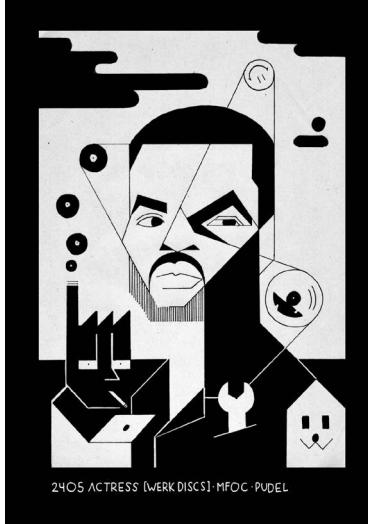
06.12. NIKAE / PHUONG-DAN / FELIX KUBIN



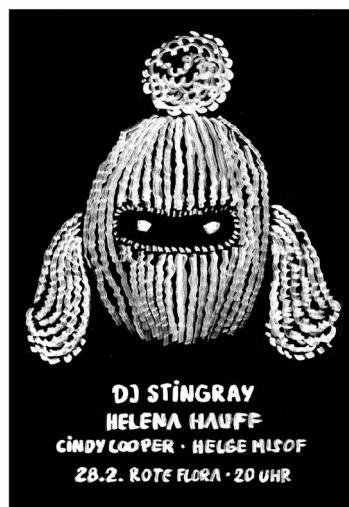
27.01. MARK FELL · THOMAS B. · MFOC · PUDEL



07.06. MOVE D · MFOC · PUDEL



24.05 ACTRESS [WERK DISCS] · MFOC · PUDEL



Phasen durchlaufen, wie die Vielfalt der in den ersten Jahren im Club verwendeten Techniken zeigt. (→ 5.4) „So was werde ich nie wieder machen“, sagt er und zeigt mir extrem aufwendige und sorgfältige Zeichnungen. „Ich habe Stunden damit verbracht.“ Die grotesken, ja obszönen, politisch engagierten, von Satirezeitschriften und Kinderbüchern inspirierten Zeichnungen in unterschiedlichen Techniken und Stilen weichen allmählich einem eigenen minimalistisch–figurativen Stil, der manchmal ins Abstrakte abgleitet. Und vor allem entstehen seine Zeichnungen immer schneller, wie er mir gegenüber betont. Sie werden erst auf Papier gezeichnet, dann digitalisiert, damit sie am Computer fertiggestellt werden können, bevor sie zur Abstimmung und Verteilung versendet werden. Da Plakate in der Regel aus Kostengründen in Schwarzweiß gedruckt werden, komponiert Alex die Bilder in diesen beiden Farbtönen und erreicht so einen unverwechselbaren, klaren und effektiven Stil. Heute sind die meisten seiner Arbeiten eine Mischung aus Porträts und Abstraktion. Er erklärt mir, während er die letzten Illustrationen durchgeht: „Was ich heute für den Pudel mache, diesen Bleistiftstrich, den ich erreicht habe, ist das, wovon ich immer geträumt habe: einfach und klar, ich benötige nur einige Striche.“ Wie er seine Erfahrung als Zeichner schildert, stimmt mit dem Ruf überein, den er bei seinen Kolleg*innen genießt. Eva ist, wie viele andere auch, von seinem Talent fasziniert: „Es ist verrückt, an ein paar Strichen erkennst du die Person sofort (...) und du weißt sofort, dass sie von ihm ist.“ Zum Zeitpunkt des Interviews im Jahr 2012 wird Alex für diese Arbeit nicht oder nur ab und zu bezahlt. Für ihn ist der Club vor allem ein Ort zum Leben. Zum Zeitpunkt des Interviews ist er in einer Beziehung mit einer Resident–DJane, die auch an der Bar arbeitet. Obwohl er selbst nicht an der Bar arbeitet, ist er oft hinter dem Tresen anzutreffen, liest Zeitung oder hilft dem Personal aus. „Wir streiten uns auch manchmal. Es ist wirklich wie in einer Familie: Manche Leute möchte man nicht täglich sehen.“ Dank der Anerkennung seiner Arbeit für den Pudel bekommt er immer mehr — auch bezahlte — Illustrationsaufträge: Plattencover, Veranstaltungsplakate ... Durch seine Verbindung mit dem Team ist er seit 2013 auch Resident–DJ. „Natürlich ist es nicht genug Geld. Für viele wäre diese Art von Leben nichts. Aber durch all das wächst man, man entwickelt sich. Es ist ein Katalysator.“ Alex sagt, er lebe recht sparsam, er habe eine Erdgeschosswohnung mit sehr niedriger Miete, „ein ehemaliger Fischladen“, mit kleinem Garten und Keller, in dem er seiner anderen Leidenschaft frönt: dem Reparieren und Sammeln von Mountainbikes.

← 5.4

Auswahl von Plakaten
von Alex Solman
von 2004 bis 2016.

Laut Alex nimmt der Golden Pudel „Menschen auf, mit denen etwas nicht stimmt“, und legt etwas in ihnen frei, das vorher verborgen war, sodass sie an ihrer und durch ihre kollektive Handlung teilnehmen: „Sie sind dann befreit [,freigeklopft] und wollen Teil dieses Ganzen sein. Der Pudel hat mich ‚gerettet‘“, sagt er, „mit dem Pudel kann nichts schiefgehen.“ Als er 2004 anfing, war er an einem Tiefpunkt angelangt und litt an einer schweren Depression. Norbert, der erste Clubmanager, hatte Krebs und lag im Sterben. Damals hat sich viel verändert, „viele Leute sind gegangen“ und Ralfs Team hat dann eine zentrale Rolle bei der Organisation eingenommen. Als Alex anfing, Plakate für den Club zu machen, hatte er so gut wie keine Erfahrung in der Werbung. Heute ist er der Meinung, dass seine Eltern schuld daran waren, dass ihm der Schritt zum Illustrator so schwerfiel ... „Also Künstler zu sein“, fügt er hinzu, um seine Aussage zu verdeutlichen. Die Umstände seines Karrierestarts im Pudel ließen ihm keine Zeit, sich selbst zu bemitleiden: Es ging darum, etwas zu tun, seinen Teil beizutragen, nicht darum, besonders kompetent zu sein: „Du musst es tun, weil es getan werden muss“, wurde ihm damals gesagt. „Meine Situation war ein echtes Chaos, aber ich habe diese Verantwortung übernommen. Und dadurch bin ich reifer geworden, gewachsen.“

