

AvantgardeRock – Rock-Avantgarde

Crossover als politisches Programm – Ein (pop)historischer Exkurs

4 Erstes Beispiel war 1969 das *Concerto for Group and Orchestra* (Harvest 1970) des Keyboarders John Lord der Hardrock-Formation Deep Purple.

5 Tuli Kupferberg, *When the Mode of the Music Changes the Walls of the City Shake*, in: *The East Village Other*, New York, 15.7.1967, S. 12.

1 Jerry Rubin, *Do it! Scenarios for the Revolution*, (Simon and Schuster) New York 1970, S. 19

6 Andre Jones, *Plunderphonics, Pataphysics & Pop Mechanics, An Introduction to musique actuelle*, (SAF Publishing), Wembley 1995, ist der bislang einzige Versuch – wenn auch in oberflächlicher Manier des Pop-Feuilletons –, diese Szene in wesentlichen Zügen zu umreißen.

2 Z. B. Pete Townshend von den Who, inspiriert von dem österreichischen Autodestruktions-Artisten Gustav Metzger, der seit 1961 mit Selbstzerstörungsinstallationen, verstanden als politische Aktionen, auf sich aufmerksam machte.

3 Neben dem Rockgitarristen Jimi Hendrix z.B. auch Bluesmusiker wie B. B. King, Muddy Waters oder Albert King.

Daß sich in den Klangwelten des Alltags auch andere Perspektiven finden lassen als möglichst tief gestaffelte Verwertungsketten zu knüpfen, ist in den sechziger Jahren erstmals zu Bewußtsein gekommen – als eine Generation heranwuchs, die sich in wachsendem Maße weigerte, die Segnungen der Konsumgesellschaft nur in Form eines immer Mehr an Immergleichem hinzunehmen. Der Aufbruch erfaßte auch die Musik und war bekanntlich ebenso lautstark wie hedonistisch. »Rock-and-Roll marked the beginning of the revolution«¹ – erklärte Jerry Rubin, einer der politischen Aktivisten dieser Zeit. »Revolution« wurde zu einem der Lieblingsworte des Pop-Diskurses der sechziger Jahre; die Provokation das Stilmittel, in dem Ästhetik und Politik zusammenliefen. Bekanntlich hat die Revolution dann doch nicht stattgefunden (wieder einmal), aber es gab viel Experiment, viel Aufbruch und auch den ernsthaften Willen zur Veränderung, der zumindest auf dem ureigenen Feld dieser selbsternannten Avantgarde der kulturellen Revolution eine Menge in Bewegung gebracht hat. Seither hat das weiße Rauschen des Pop-Diskurses auch den Avantgarde-Begriff erfaßt. Im grenzenlosen Universum des Pop ist längst alles Avantgarde, was nicht Mainstream ist, und selbst der Mainstream ist eigentlich nichts anderes als Avantgarde, die von gestern nämlich. Dabei war der Anspruch darauf im politischen wie ästhetischen Sinne durchaus ernst gemeint.

Jene Bewegung in der alltags- und popkulturell Entwicklung zog die Neugierigen und ewig Unangepaßten, die Freigeister und Freidenker nachgerade magisch an. Die einen gingen mit Brachialgewalt auf ihre Verstärker los, in dem sie die Gitarren als Hackbeil benutzten, um sich an den freigesetzten Klangerupturen aus berstendem Holz und sterbender Elektronik zu weiden². Andere begannen ihre Gitarren mit Zähnen und Fäusten zu bearbeiten, um ihnen im doppelten Sinne des Wortes »unerhörte« Klänge zu entlocken.³ Und wieder andere stopften zu gleichen Zeit ganze Sinfonieorchester in die Pop-Studios, um mit ihnen einen nicht ganz lautereren Wettbewerb zu ver-

anstalten, denn am Ende waren die Herren mit den Verstärkern an den Instrumenten doch stets die lautesten.⁴ Was sich aus der historischen Distanz von heute dann doch nur wie ein Sammelsurium verkaufsfördernder Maßnahmen ausnimmt, war im Kontext der sechziger Jahre zumindest anders gemeint: »When the mode of the music changes the walls of the city shake« – so das ambitionierte Credo jener Jahre, das Tuli Kupferberg, Beat-Poet und 1964 Mitbegründer der US-Avantgarde-Rockband The Fugs, 1967 in Anlehnung an Platon formuliert hat⁵.

Aus diesem Umfeld von Aufbruch und Experiment, von Engagement und Utopie gingen auch Ansätze hervor, für die die Verbindung von Ästhetik und Politik zur künstlerischen und intellektuellen Herausforderung wurde, sich die fortgeschrittensten Möglichkeiten des Musizierens ungeachtet ihrer Herkunft oder Bindung an normativ gesetzte Gattungszusammenhänge aus einer neuen sozialen Perspektive zu erschließen. Daraus ist ein Bewußtsein für die Sprengkraft von kulturellen Zwischenräumen entstanden, in denen weder die dünne Luft des elitären Neutönertums noch der Populismus der kommerziellen Zyniker herrscht. Was von den Marketing-Strategen »Crossover« genannt wird – ein in dem streng segregierten US-Musikgeschäft in den 1930er Jahren geprägter Begriff für Musikproduktionen, die die Grenze ihres Zielmarktes überschreiten – wurde hier als ästhetische Grenzüberschreitung zum politischen Programm gemacht. Es war das eine der wohl folgenreichsten musikalischen Hinterlassenschaften der jugendbewegten sechziger Jahre. Ohne Rücksicht auf die Spartierungen des herrschenden Musikbetriebs hat sich zwischen Jazz, Rock und E-Musik eine Avantgarde angesiedelt, die durch Begriffe wie Improvisation, Noise Art, Sound Art, Recording Art und Tape Collagen zumindest grob umrissen ist.⁶ Im Internet hat sie heute ein nachgerade ideales Medium für die Produktion musikalischer Gegenöffentlichkeiten gefunden.

Canterbury

Der Beginn dieser Entwicklung verbindet sich mit einer inzwischen legendär gewordenen Gruppe britischer Rockmusiker, die sich ab 1968 nach und nach unter dem Namen Henry Cow in der englischen Grafschaft Canterbury, damals ein Synonym für experimentelle Musik, zusammenfanden. (Canterbury wurde zum Synonym für eine Musikszene, aus der in den 60er Jahren die meisten britischen Fusion-, Jazz- und Rockavantgardisten hervorgingen; neben Henry Cow Gruppen wie Wilde



Chris Cutler (links) und der Autor 1983 in Berlin – Foto: Privatier

Flowers, Caravan und Soft Machine. Musiker wie Fred Frith, Peter Blegvad, Robert Wyatt, Mike Oldfield oder Kevin Ayers haben ihre Wurzeln in dieser Szene.) Initiiert von Fred Frith und Tim Hodgkinson, die noch immer zu den kreativsten und einflussreichsten Innovatoren dieser Szene gehören⁷, fiel das Unternehmen Henry Cow schon deshalb aus dem Rahmen, weil es nie die Konturen eines vermarktbaren Produkts annahm. Um einen Kern, zu dem neben Fred Frith (Gitarre, Violine) und Tim Hodgkinson (Saxophon, Klarinette, Keyboard) auch der später hinzugestoßene Schlagzeuger Chris Cutler sowie Bassist John Greaves und ab 1973 die Fagottistin und Oboistin Lindsay Cooper gehörten, gruppieren sich, nicht selten von Aufführung zu Aufführung wechselnd, die unterschiedlichsten musikalischen Akteure. Das mit Folk-Elementen angereicherte, jazz- und rockinspirierte Resultat freier Improvisation war von einer ganz unbritischen Art dadaistischen Humors durchzogen und musikalisch ebenso unkonventionell wie neuartig.

Durch Chris Cutler nahm das Projekt Henry Cow ab 1971 in künstlerischer und politischer Hinsicht deutlichere Konturen an. Cutler als Multitalent von beachtlichem Format bis heute einer der treibenden Figuren der britischen alternativen Musikszene⁸, begann seine musikalische Laufbahn in verschiedenen Rockbands lokaler Provenienz. Vom mechanischen Vollzugsbeamten des juvenilen 4/4-Stumpfsinns in einen filigranen Percussion-Artisten mutiert, hatte er erleben müssen, wie der Freiraum, den ihm das Musikgeschäft dafür ließ, immer schmaler wurde, je eigenständiger und

eigenwilliger er zu spielen begann. Seither ist das Musizieren für ihn eine Form der politischen und ästhetischen Auseinandersetzung mit der Musikindustrie, in der es eben nicht nur um den Anspruch auf Selbstverwirklichung als Musiker, sondern zugleich auch um den Aufbau von Strukturen geht, in denen dieser Anspruch verwirklicht ist. Cutler hierzu: »Ich glaube, daß ein Kompromiß mit der Industrie nicht möglich ist. Auf ihrem ureigenen Gebiet wird sie jedesmal gewinnen; sie hat die Übung und ist ohne Skrupel. Sie kann massenweise Hilfstruppen mobilisieren und stumpfsinnig hohe Geldsummen. In dieser Schlacht ist die Zeit immer auf ihrer Seite. Deshalb glaube ich auch, daß der einzige Weg, sie zu bedrohen, die Weigerung ist, sich in ihren Katalog von Produkten einreihen zu lassen.«⁹ Selbsthilfe und Selbstorganisation wurden zum Schlüssel dafür und motivierten Cutler 1970 zunächst zur Gründung der *Ottawa Music Company*. Der nach dem Vorbild des 1964 von der Jazz-Pianistin Carla Bley und dem Trompeter Michael Mantler gegründeten *Jazz Composer's Orchestra* firmierende Zusammenschluß von bis zu 26 Musikern und Komponisten fungierte als eine Art Pool, in dem jedes Mitglied frei von kommerziellen Zwängen im gemeinsamen Miteinander die Basis für die Verwirklichung seiner musikalischen Ideen finden sollte.

Henry Cow

Als Cutler sich 1971 dann parallel hierzu Henry Cow anschloß, wurde unter seinem Einfluß aus dem dadaistischen Spaßkollektiv

7 Fred Frith (www.fredfrith.com), Grenzgänger zwischen Rock, Jazz und Avantgarde, hat sich sowohl als Gitarrist durch die Zusammenarbeit mit einer Reihe prominenter Musiker (u.a. Robert Wyatt, Brian Eno, John Zorn, Derek Bailey und die Residents), als Multi-Instrumentalist und Improvisator als auch als Komponist einen Namen gemacht. Sein 1996 entstandenes *Traffic Continues* (Winter & Winter 2000) wurde 1998 durch das Ensemble Modern uraufgeführt. Tim Hodgkinson (www.timhodgkinson.co.uk) hat als Klarinettist, Saxophonist und Keyboarder in einer Reihe von Experimentalansembles mitgewirkt (neben Henry Cow u.a. Work, Kalahari Surfers), sich ab Ende der siebziger aber vor allem mit seinen Solo-Improvisationen einen Namen gemacht. 1997 gründete er die Radical Transcultural Initiatives, die experimentelle Musik in entfernte ländliche Weltregionen zu bringen sucht.

8 siehe S. 12

8 Chris Cutler

(www.ccutler.com) hat als Schlagzeuger mehr als einhundert Alben mit 38 verschiedenen Bands und Musikern aufgenommen (darunter Peter Blegvad, Cassiber, Duck & Cover, Pere Ubu, Tom Dimuzio, Hyperion Ensemble). Er ist Herausgeber von *unFILEd*, einem Magazin für experimentelle Musik sowie Betreiber des Indie-Labels Recommended Records, zu dem diverse Sublabels für experimentelle Musik (Points East, Freedonia, Fred Records, Political Underground, This Is!) gehören bzw. gehörten.

9 Chris Cutler, *Recommended Records/Rock in Opposition. Kritik der Ware Pop-Musik*, in: *Rock Session 4, Magazin der populären Musik*, hrsg. v. K. Humann u. C.-L. Reichert, Reinbek b. Hamburg 1980, S. 286

10 *Legend* (Virgin 1973), *Unrest* (Virgin 1974), *Desperate Straight* (m. Slapp Happy, Virgin 1975), *In Praise of Learning* (m. Slapp Happy, Virgin 1976), *V* (Virgin 1976), *Concerts* (Caroline 1976), *Western Culture* (Broadcast 1979)

11 Presseerklärung, Dezember 1978, zit. n. Kenneth Ansell, *Henry Cow*, in: *Impetus Magazine*, 1979/9, S. 12

ein soziales, kulturelles und musikalisches Experiment von erstaunlicher Reichweite, denn ein großer Teil der die alternative Musikentwicklung in den nachfolgenden Jahrzehnten sowohl in Großbritannien, auf dem europäischen Kontinent als auch in den USA prägenden Musiker und Musikerinnen stand in direktem oder indirektem Kontakt mit dieser Band. Angesiedelt zwischen komponierter und improvisierter Musik, zwischen Konzertsaal und Rockbühne, zwischen Jazz und Kammermusik, Electronic und Folk Music fanden sich die durchweg als Multiinstrumentalisten agierenden Aktivisten zwischen sämtlichen Stühlen des spartierten Musikbetriebs wieder. Sie wirkten 1973 im Scratch Orchestra von Cornelius Cardew, Michael Parsons und Howard Skempton ebenso mit wie sie kurz darauf gemeinsam mit Mike Oldfield bei der Live-Realisation von dessen *Tubular Bells* vor einem begeisterten Rockpublikum in der Arena standen. Eine Zeit lang lief ihre ungewöhnliche Musik-Performance unter dem beziehungsreichen Titel *Cabaret Voltaire* auf diversen Theaterbühnen, während sie als Band zugleich auf Jazz- und Rockfestivals präsent waren. Das Londoner Label Virgin Records, 1973 mit Mike Oldfield und der deutschen Electronic Rock Gruppe Tangerine Dream als Alternativlabel etabliert, nahm sich der ungewöhnlichen Musik an. Doch das Unternehmen Henry Cow war und blieb trotz einer stattlichen Zahl von Plattenveröffentlichungen¹⁰ ein Live-Projekt, in dem Musikmachen und Musikhören als soziale Aktion begriffen waren, für die die Musik eine Mittlerrolle spielt. Während des faktisch ununterbrochenen Tourneebetriebs zwischen 1973 und 1978 trafen sie überall auf der Welt auf gleichgesinnte Musiker und Bands, die die Offenheit der Rockkultur für Klangexperimente unterschiedlichster Art nutzten, ohne dabei den Kontakt zu einem überwiegend jugendlichen Publikum zu verlieren, das solchen Experimenten, allen Vorurteilen zum Trotz, überraschend aufgeschlossen gegenüberstand. Am folgenreichsten wurde 1975 die Begegnung mit der Hamburger Sängerin Dagmar Krause, die sich auch als Interpretin von Brecht/Eisler-Songs profiliert hatte. Hanns Eislers Konzept einer politisch angewandten Musik, sollte zu einer wichtigen Anregung werden. Das internationale Trio Slapp Happy mit Dagmar Krause, Peter Blegvad (Gitarre) und Anthony Moore (Keyboards) war ab 1975 sowohl auf der Bühne als auch im Studio ein fester Partner für Henry Cow.

Nahezu umgekehrt proportional zur wachsenden Anerkennung durch Medien und Publikum nahmen die alltäglichen finanziellen Schwierigkeiten zu. Ein avanciertes Musik-

konzept zu verfolgen, ist nicht nur eine Frage der künstlerischen Programmatik. Auch wenn ungern zugestanden, weil schnell dem Kommerz-Verdacht ausgesetzt – es braucht dafür Geld. Die Gruppe Henry Cow war nicht die erste, die die paradoxe Erfahrung machte, daß außerhalb der kommerziellen Zusammenhänge mit dem Erfolg die finanziellen Schwierigkeiten, statt abzunehmen, eher wachsen. Mit steigenden Auftrittszahlen steigt der Aufwand, der durch die Auftrittshonorare nie abgegolten ist, sich also akkumuliert, weil er durch den Verkauf von Tonträgern nicht gegenfinanziert ist. An diesem Dilemma sind viele alternative Projekte und Ideen gescheitert. Eine Avantgarde, die sich nicht subventionieren lassen will, weil sie weder durch die öffentliche Hand in die Isolation der Konzertsäle noch durch die Musikindustrie in die kommerzielle Zwangsjacke des Tonträgermarketings getrieben werden möchte, muß sich aus dem Feld der Kunst herauswagen, wenn sie Avantgarde bleiben will. Zum avancierten Modell des Musizierens gehört ein ebenso avanciertes Modell des Finanzierens.

Für Henry Cow war 1978 der Punkt erreicht, wo die finanzielle Situation zum Um- und Neudenken zwang: »In our tenth year we are ceasing to operate as a permanent group although the musicians in the group are certain to work variously together in the future. Our own relations are still those of admiration and respect. It is only the group as a corporate and separate entity which can progress no further... Although the group as a commodity, as a name, ceases to exist the work of the group will go on – the group is disbanding in order that this work, what we have stood for, can continue. The medium between us and our audience has become heavy and ossified, the work now is better pursued in several ways simultaneously and not under the umbrella of ›Henry Cow‹: the group is no longer strong enough to carry this weight and we, in turn, can no longer collectively or individually, carry the group – our carapace has turned from a strength to a weakness and we have to force ourselves not to hide behind it. ... We will not settle into the role of being ›Henry Cow‹ and reproducing our past to earn our pension.«¹¹ Die Mitglieder von Henry Cow verteilten sich auf die Formationen The Feminist Improvising Group, National Health und Art Bears. Doch bevor es soweit kam, zogen sie aus ihren Erfahrungen die entscheidende Konsequenz: Wer unabhängig von der Industrie und ohne die Gnadenakte der öffentlichen Hand einen eigenen musikalischen Weg beschreiten will, der muß sich um eigene Infrastrukturen kümmern und dazu braucht es Vernetzung.

Als Netzwerk, das in verschiedenen europäischen Ländern verankert war, entstand so 1978 auf Initiative der britischen Musik-Aktivistinnen um Henry Cow eine internationale Musikerkooperative, die als *Rock In Opposition* Geschichte gemacht hat. Gemeinsam mit der italienischen Gruppe Stormy Six, mit Univers Zero aus Belgien, Etron Fou Leloublan aus Frankreich und Samla Mammas Manna aus Schweden stand Henry Cow am 12. März 1978 auf der Bühne des Londoner New Theatre, um *Rock In Opposition* aus der Taufe zu heben. Die Konzepte waren ebenso verschieden wie die Länder, aus denen die Gruppen kamen. *Rock In Opposition* verstand sich als eine international organisierte, künstlerische, politische und organisatorische Alternative zur Musikindustrie. Und obwohl diese Bewegung eher kurzlebig war, ist sie in den zwei Jahren ihrer Existenz zu einem Symbol für die kooperative Organisation eines avancierten Musizierens geworden, dessen Wirkung bis in die Gegenwart andauert.

Soziale Aktion im Medium Klang

Rockmusik – weniger in einem engen musikalisch-stilistischen Sinne verstanden, denn als kulturelles Terrain – bildete die Plattform, von der aus der Anspruch auf ein alternatives Musikkonzept einzulösen versucht wurde. Verstanden war das nicht als ein ästhetisches Programm, sondern vielmehr als ein politisches Projekt. Rockmusik war lediglich der gemeinsame Ausgangspunkt dafür. Nicht nur waren nahezu alle der hier wirkenden Akteure über den Rock'n'Roll zur Musik gekommen, sondern auf diesem Terrain trafen die fortgeschrittensten produktions- und medientechnischen Möglichkeiten des Musizierens auf ein Publikum, für das die Anstrengung lohnte, weil ihm die Musik mit dem Rock im Wortsinne zu einem unverzichtbaren Lebensmittel geworden war. Es erschien als eine lohnenswerte Aufgabe, gerade hier das Klangkorsett des Kommerz abzuschütteln, ästhetische Horizonte durch klangliches Material aus anderen Kontexten des zeitgenössischen Musikschaffens zu erweitern, das Interaktive des Musizierens in der freien Improvisation wieder nach- und mitvollziehbar zur Geltung zu bringen, die Expressivität einer differenzierten Klangkultur in eine neuartige Klangwelt zu transformieren, die sich in den kulturellen Zwischenräumen heimisch machte. Was diese Entwicklung so tragfähig gemacht hat war der Verzicht auf jegliche Dogmatik, in der die Avantgarden sich ansonsten so gern zerfleischen. Musik als gemeinsame, mithin soziale Aktion im Medium Klang, die sich weder ge-

genüber irgendwelchen Gattungstraditionen noch einer normativen Ästhetik zu legitimieren hat, sondern allein ihrem eigenen Anspruch folgt und gerade dadurch hochpolitisch ist, weil sie angesichts eines Verständnisses vom Politischen als bloßem Management vermeintlich alternativloser Realitäten nachdrücklich auf der Möglichkeit zur Alternative besteht.¹²

Die Ergebnisse dieser Entwicklung waren von ihrem musikalischen Ausgangspunkt in der Rockmusik dann in der Regel sehr weit entfernt. Aber eben das war das Ziel: Rockmusik nicht als ein immer nur andersfarbig auszumalendes Gattungsschema zu begreifen, sondern darin einen sozialen Raum zu sehen, den es mit *allen* Mitteln der Musik zu erschließen gilt. Crossover avancierte zu einer ästhetischen Programmatik ganz im Sinne von Eislers Konzept einer angewandten, politisch eingreifenden Musik als politisches Programm, mit dem sich der Kampf gegen die Musikindustrie und damit gegen die warenförmige Zurichtung nicht nur der Kunst, sondern von jeglicher Erfahrung, von Sensibilität und Subjektivität zwar nicht gewinnen, aber wenigstens doch führen ließ. Das war der zentrale Punkt dieses engagierten Verständnisses von Musik.

Rock In Opposition besaß mit dem von Chris Cutler ebenfalls 1978 geschaffenen und geleiteten Recommended Records nicht nur ein eigenes Label, sondern zugleich eine internationale Vertriebsorganisation, deren Funktion eben nicht in der möglichst effizienten Generierung von Geldströmen, sondern in der Schaffung einer musikalischen Gegenöffentlichkeit bestand. Die bis heute unter dem Acronym RéR aktive Organisation¹³ hat in den annähernd dreißig Jahren ihres Bestehens einer großen Zahl von Projekten alternativer Bands und Musiker zu einer eigenen Öffentlichkeit verholfen – darunter auch die deutsche Avantgarde-Rockband Faust sowie die Komponisten Heiner Goebbels und Lutz Glandien – und als Non-Profit-Unternehmen ihnen zugleich die Chance gelassen, mit den Einnahmen aus ihren Tonträgerverkäufen eigene künstlerische Wege zu gehen. Mit der unorthodoxen Offenheit, die schon Henry Cow ausgezeichnet hatte, sind so die Strukturen einer Szene entstanden, die viel zu divers und heterogen und zudem wahrhaft transnational ist, um sie mühelos im heutigen Musikgeschehen verorten zu können. Hier wird mit den Mitteln des avancierten Jazz ebenso gearbeitet wie mit denjenigen der elektronischen Musik, finden sich ethomusikalische Experimente neben freier Improvisation, wird mit neuen sozialen Orten des Musizierens experimentiert wie mit einem Konzept von Klangkunst, das der

12 Vgl. detaillierter hierzu Chris Cutler, *File Under Popular. Theoretical and Critical Writings on Music*, (RéR Magacorp, Semiotexte[e]/Autonomedia)

13 www.rrmegacorp.com

Materialität des Mediums Klang verpflichtet ist. Auf einen gemeinsamen musikalischen Nenner ist das ebensowenig zu bringen, wie es sich an einer Hand voll Namen festmachen ließe.

Es ist sogar gelungen, dem grassierenden Etikettierungswahn – unausweichliche Folge eines spartierten Musikbetriebs – zu entgehen. »Aktuelle Musik«, »alternative Musik«, »experimentelle Musik« sind die begrifflichen Hilfskonstruktionen, die anstelle eines griffigen Labels dafür kursieren. Diese Szene entzieht sich immer wieder der zu Erstarrung neigenden Institutionalisierung in festen Bands, Ensembles, Festivals oder ähnlichen Aufführungsritualen. Allein die einstigen Mitglieder von Henry Cow haben in den unterschiedlichsten Zusammenhängen, Konstellationen und Projekten die ursprünglichen Ideen in immer neue Unternehmungen getragen. Namen wie Skeleton Crew oder Cassiber, After Dinner, The Work, This Heat, Hyperion

oder Black Sheep, Kalahari Surfers oder Duck and Cover stehen dabei immer nur für zeitlich befristete Projekte als Kristallisationen eines Prozesses, der sowohl ästhetische und musikalische, kulturelle und soziale, aber eben auch organisatorische und politische Dimensionen besitzt. Dort, wo Musik als Verkaufsveranstaltung organisiert ist, haben diese Musiker nichts verloren und dort sind sie auch nicht zu finden. Dennoch ist es ihnen, so unterschiedlich die musikalischen Ansätze im einzelnen sind, gemeinsam gelungen, sich auch dem Ghetto des Konzertsaals und dem Tropf der öffentlichen Hand zu entziehen. Sie siedeln in den Zwischenräumen des spartierten Musikbetriebs und sind hier die unterschiedlichsten Allianzen mit all jenen eingegangen, die sich dem wirklich Neuen in der Musik verpflichtet fühlen, statt immer nur neuen Wein in die alten Schläuche des Musikbetriebs zu füllen. ■

krieg_der_sprachen

30 Tage - 30 Konzerte / 1.-30. Juni 2007
mit dem Ensemble *Zwischentöne* und
Anwohnern des Soldiner Kiezes

Peter Ablinger	Olaf Bugiel
Erhard Grosskopf	FLAVOUR UNIQUE
Rolf Hoyer	keller.kind
Andrea Neumann	Joe Kucera
Chris Newman	Lärm und Lust
Ernstalbrecht Stiebler	Meteor Motel
Helmut Zapf	Taddy's D.J.
+ 23 Andere	+ 23 Andere

Konzertbeginn 20 Uhr, an täglich wechselnden Orten
Treffpunkt immer 19 Uhr im
Kunstraum Sumpfhahn (Koloniestr 38, 13359 Berlin)
Für aktuelle Termine und Infos siehe:
http://sumpfhahn.mur.at/sh_krieg_01.htm



DEUTSCHER MUSIKRAT
KONZERT DES DEUTSCHEN MUSIKRATES
Qualität - Vermittlung - Experiment



i n m