

Susanne Binas

Im musikalischen Niemandsland – unerhörte Produktionen am Rande der Rockkultur

Kreuzgänge

I

Die Exklusivität musikalischer Räume ist für das Gros der Genre und Formen populärer Musik von relativer Bedeutungslosigkeit. Zwischen walk-man und Stadien, intimen Konzerträumen und Pubs oder Diskotheken und okkulten Nischen flirren bis dröhnen ihre Frequenzen. Diese verschiedenen Räume wurden gleichsam Material musikkultureller Ereignisse selbst; kommuniziert wird nicht über einzelne Klanggebilde, Rhythmuspattern, metrische Standards etc., sondern wesentlich über bestimmte soziale Räume. In der Geschichte der populären Musik ganz allgemein ließen sich dafür unzählige Beispiele finden.

Doch ich will mich konzentrieren auf einige m.E. »unerhörte Musikproduktionen« am Rande der Rockkultur, unerhört sowohl in der Besetzung bestimmter sozialer bzw. kultureller Räume und des entsprechend verwirrenden Inventars als auch in ihrem akustischen Raumzugriff »zersetzender«, nonkonformer »musikalischer« Aktionen.

Ich will versuchen mich zu erinnern: an die jüngere Vergangenheit pop-musik-kultureller Ausreißversuche, denn ungewöhnliche Projekte dieser Musikartisten aus der ehemaligen DDR sind kaum dokumentiert. Deren Wollen und Tun hat sich seit den politisch-ökonomischen Verwandlungen der letzten zwei Jahre sicher nicht grundlegend verändert, die Voraussetzungen aber für experimentelle Produktionen gerade in einem Bereich wie der Rockmusik – deren Funktionieren oft allein in kommerziellen Regelkreisläufen vermutet wird – sind ganz andere geworden. Das Gewordensein nicht zu vergessen, wollen meine Beobachtungen sich vor allem jenen zuwenden, die einst wenige Möglichkeiten hatten, öffentliche Räume zu besetzen/ auszufüllen.

II

Wen die Enge drückt, der hat bisweilen nur zwei Möglichkeiten: sich dem Korsett zu beugen oder es zu sprengen. Musikalische Avantgarde ist der permanente Versuch, Dynamit in fest strukturierte Gesteinsmassen zu lancieren und unter »günstigen«

Umständen selbst ein Feuer zu legen. Andernfalls frißt sie sich selbst auf und übrig bleibt ein Geröllfeld zerborstener Hoffnungen.

Sprengung aber bedeutet auch das Lösen von den eigenen Fesseln, sanktionierten Normsystemen, den Mauern des eigenen Aktionsradius'.

Genreübergreifende Kunstproduktionen (Mischformen verschiedener musikalischer Gattungen, v.a. aber deren synthetisierende Funktion im Ensemble der Künste: sog. instrumentales Theater, szenische Kammermusik, Liedertheater, Multimedia) bildeten einen Ausgangspunkt dieser unerhörten Musikproduktionen. Die Akteure verband weniger der Wille zu ästhetischer Abgrenzung gegenüber einer kritisch betrachteten musikalischen Strömung, sondern das Wissen um die unbefriedigende kulturelle Situation, die für viele eine gemeinsame Erfahrung war.

Waren es Ende der 70er Jahre vor allem Jazzer, die zusammen mit Tänzern, Malern, Dichtern und Filmemachern Unerhörtes auf bis dato traditionell genutzten Podien und zwischen Installationen brachten (u.a. Ausstellungskonzerte, strukturelle Improvisationen), ging der Generationswechsel (Mitte der 80er Jahre) einher mit einer auffälligen Hinwendung zum Standardreservoir von Rock und Pop. Sicher gab es bereits kurz nach dem Eintreffen der ersten Punksignale Ende der 70er Jahre diverse eigene Versuche, andersgeartete Musikkonzepte zwischen Noise-Jazz und Rockexperimenten zu entwickeln, doch eigentlich erst 1985 waren die international längst überschrittenen Höhepunkte dieses mittlerweile zur Pose erstarrten Protestgefühls – nun auch in freundlicher Synthese mit den Zeichen des New-Wave – tatsächlich in der DDR angekommen. Hierzulande war das Aufbegehren durchaus noch sehr ernst gemeint: eine raue Sprache, rauh auch die Klangbilder, blechern, kantig und unerbittlich. Langsam traten die Protagonisten aus den muffig-feuchten Keller- und Garagengrüften, aus Kirchenschiffen und abrißreifen Hinterhöfen ans Licht der »organisierten« musikkulturellen Öffentlichkeit. Ob ihnen im nachhinein dieser Schritt leid tut, bleibt fraglich. Ihre Namen jedenfalls muteten angesichts folgender Ereignisse wie helle Vorahnungen an: AUFRUHR ZUR LIEBE, KLICK & AUS, ORNAMENT & VERBRECHEN, ROSA EXTRA ..., sicher auch in Anlehnung an die Nachwehen der sog. Neuen Deutschen Welle mit leichtem Punkteinschlag.

Der Anspruch dieser Kollektive war existentiell, umfassend und kam oft im Gewand sozialer Utopie. Er zielte vor allem auf die Gestaltung bzw. Suche nach neuen kulturellen Räumen, in denen der Versuch, neue Denk- und Verhaltensweisen zu provozieren, weit vor dem kommerziellen Erfolgswang rangierte. Daß trotz des wahrlich überschaubaren Terrains möglicher Repräsentanz nie eine angemessene Öffentlichkeit – z.B. über die elektronischen Medien - des Landes zustande kam, wäre aus verschiedenen Blickrichtungen her erklärbar. Das starre, in institutionalisierten Ästhetiken mündende Verständnis dieser Medien war nur ein, aber nicht unwesentlicher Hinderungsgrund für jene, sich dort zu arangieren. Die Blocker gab es letztlich auf beiden Seiten.

Es ist ein Fakt, daß die bisher Genannten zumeist künstlerisch bewegten Umfeldern entstammten und daß ein Großteil spektakulärer Tendenzen getragen wurde von der Initiative starker Einzelpersonen, die in diesen und jenen Projekten stets aufs neue zusammentrafen und auch heute noch die Nuklide diverser Initiativen bilden. Sie waren

und sind Enthusiasten, zuweilen Träumer und irrwitzige »Underdogs«, rastlos auf der Suche nach den Gegenteilen, der Umkehrung und Aufhebung eigener Korsagen. Daß dabei manches wiederum zum Klischee gerann, steckt in der Natur der Sache, heute mehr denn je, da vieles austauschbar, wertfrei und unspektakulär wird: Beliebigkeit trotz starker Zeichen.

///

Am Anfang war das Spiel, mit Instrumenten, die unter unsagbaren Mühen (enorm überteuert/Valuta-Schwarzmarktpreise) dennoch den Weg zu den Tüftlern fanden. Vergleichbar mit international üblichen Möglichkeiten war dieser Zustand aber keineswegs. Die Revolution des technologischen Know How im Musikelektronikbereich kam in der DDR eigentlich nie an. Trotzdem gebar gerade der Mangel eigenwillige Kreativitäten. Technische und technologische Möglichkeiten im Rahmen vorhandenen Materials wurden bis aufs letzte versucht auszureizen. Damit begaben sich allerdings die meisten ins künstlerische Niemandsland, die professionelle Handhabung, im Sinne uneingeschränkter Beherrschung des jeweiligen Materials, war und konnte kaum Ziel des Tuns sein. Die einen nannten das liebevoll geniale Dilettanten, die anderen würdigten sie, ob des Bekenntnisses zu keinem Genre und einem damit zusammenhängenden undisziplinären Amateurstatus, keines Blickes. Es flossen so weder Subventionsströme etablierter Kunstinstitutionen noch die Lorbeeren staatlicher Würdigungen. Die EnthusiastInnen blieben untereinander in informellen Kreisen und bauten ihre eigene Struktur von Öffentlichkeit auf (kleine Kassettenlabel, »Szene«blätter bzw. -verlage). Der Kunstraum war bedingt und gewollt beschränkt gehalten, Nischen informeller Notgemeinschaften, in denen Politik sich wie in einem Zerrspiegel brach, nie aber vordergründig thematisiert wurde. Damit versagten sie sich allerdings auch die »großen« Acts bei inländischen Festivals (Jazzbühne, Festival des politischen Liedes, Leipziger Jazztage) zu denen international vergleichbare »Avantgardisten« (etwa CASSIBER, Lindsay Cooper & Band, Dagmar Krause, Fred Frith oder Alfred 23 Harth) ab und an geladen waren. Zur ästhetischen Nonkonformität gesellte sich nicht selten die politische.

Die weitverzweigten Wurzeln (Jazz, Rock, Punk, klassische Moderne, Ausbildung an Konservatorien, autodidaktisches Aneignen, persönliche Experimente) aber haben den Akteuren mehr potentielle Freunde eingebracht, als man es vielleicht zu vermuten glaubt. Das wenn auch defizitäre Netzwerk einer musikkulturellen Infrastruktur (Klubs, Galerien, Studenten-Mensen, Kinos, Konzerthallen), wie es in der DDR existierte, konnte von ihnen bei listigem Umgang mit den Behörden gelegentlich mitgenutzt werden. Damit gerieten sie in Kommunikationsräume, wie sie beispielsweise in anderen westeuropäischen Ländern so nicht zur Verfügung sind.

Offene Produktionsgemeinschaften

VI

Bildende Künstler sind in einer bedauernswerten Lage, ist ihr Produkt erst einmal auf die Leinwand, Holz oder Pappe gebannt, in Stein gehauen oder auf Kupferplatten geritzt! Denn widmet sich das Publikum den so entstandenen Arbeiten, sind die MacherInnen gewöhnlich kaum mehr anwesend. Die Kunstgeschichte des 20.

Jahrhunderts kennt derweil bereits unzählige Beispiele, daß bildende Künstler die engen Fesseln des Tafelbildes in die raum/zeitlichen Dimensionen hinein zu brechen suchen, zunächst im Umgang mit dem »eigentlichen« Material, dann aber vor allem im Ausschreiten neuer Materialebenen auch außerhalb körperlich gebildeter Gestalten.

Die AG GEIGE (der Bandname ist eine groteske Anlehnung an die in der DDR überstrapazierte Forderung eines zu entwickelnden Kunstverständnisses im Sinne von kulturell-künstlerischer Massenarbeit z.B. in Arbeitsgemeinschaften volkkünstlerischen Schaffens) entstand Mitte der 80er Jahre an der Schnittstelle der Inbesitznahme diverser elektronischer Möglichkeiten (Rhythmuscomputer, Kleinsampler) und der künstlerischen Doppelbegabung (Lyrik und Malerei) ihrer Mitglieder. Sequenzer legten einfache, klare und dadurch zum Ohrwurm tendierende Muster vor – Garantien für den sicheren Fluß übergestülpter Texte, den Bildern und Super-8-Filmen, den expressiven Fantasykostümen, die Eingeweihte an die skurrilen Shows der Residents (USA) erinnerten. Alles war selbst entworfen und omnipräsent im live-haften Bilderbühnen-Hologramm. AG GEIGE hat Mut zu Visionen, schrieb ein Rezensent ihrer ersten LP (mittlerweile sind es drei). Im süßlichen sächsischen Dialekt (alle Mitglieder der Gruppe stammen aus Karl-Marx-Stadt, dem heutigen Chemnitz) läuft ihre Ästhetik Sturm gegen jahrelang »von uns« zu erduldenen Beleidigungen der Augen (Spitzendeckchen und Alulöffel) und Nerven (flotte Bedienung hier). Ihre Lowtech Sampler damals brachten das, was man aus ihnen herausholen konnte, mehr eben nicht. Die GEIGEN machten daraus ihre Standards zwischen dancefloorgroove und spirrigen Frequenznarreteien. Ende der 80er Jahre war ihre Popularität unter den damals 18- bis 30-Jährigen ungewöhnlich groß für ein solches Projekt. Einzelne Titel belegten gar vordere Plätze in den nationalen Charts. Nun ist es ein wenig stiller geworden um die GEIGEN, sie sind unter Vertrag einer einschlägigen Independend-Plattenfirma und lassen sich über professionelles Management im gesetzten Rahmen ihres Images im gesamten deutschen Raum einigermaßen gut vertreiben/vermarkten. Die persönlichen und künstlerischen Wurzeln entstammten einst einer kreativen Karl-Marx-Städter Szenerie: MÖBIUS oder HEINZ & FRANZ produzierten vergleichbare Kassetten, die Bands ZWITSCHERMASCHINE und DIE GEHIRNE gehörten ebenfalls zu den Bekannten, geschart v.a. um Frank Brettschneider, der in seinem Studio SONNENKLANG und dem dazugehörigen Label KlangFarBe (Eigenvertrieb war in der DDR ungesetzlich) einige unerhörte Stücke Musik auf die Bänder bannte.

Nahmen in den eben aufgezählten Fällen bildende Künstler Synthesizer, Gitarren und Computer selbst in die Hand, existierte daneben eine sicher weit größere Anzahl von Projekten deutlich ausgestellter Symbiosen; Musiker, gemeinsam mit Malern oder Szenographen, Tänzern oder Performern.

Arbeitsteilung sowohl während der Proben- als auch Bühnensituation herrschte bei HERR BLUM: Vater (Jürgen Wagner – Aktionsmalerei) und Sohn (Thomas Wagner – Gitarre, Rhythmuscomputer, tapes, diverse noise-Teile) kippten nicht nur das Rockidiom vom gestörten Verhältnis der Generationen, sondern brachten eine ganz eigenwillige Farbe in die Szenerie. Präparierte tapes zwischen kollabierenden Rhythmen (im Standardreservoir des härteren Rhythm and Blues) – im Schweiß der tatsächlichen Arbeitssituation erspielte Thomas Wagner selbstbewußt Individualität und allgemeine Notstände. Auch sein Stammpublikum beschränkte sich keineswegs auf die »schlau« Studenten und Intellektuellen, sondern sog jene in seinen

Bannkreis, die existentiell vermittelter Ausbrüche (Sprache, Gestus, Sound) als Medium eigener Befindlichkeit bedurften. Ich erinnere mich an Konzerte, bei denen im wahrsten Sinne des Wortes die Luft brannte.

Eine unabdingbare Voraussetzung dafür war – und das betrifft fast alle Projekte und Personen, die hier kurz vorgestellt werden – die Personalunion von »Schöpfer« und »Interpret« (beim Projekt HERR BLUM potenziert durch die unmittelbare Teilnahme am Prozeß des Entstehens der farblich äußerst expressiven »Gemälde« des Vaters, als Kontrapunkt oder cantus firmus zur Klangproduktion, gleichsam ein den akustischen Raumbegriff synthetisierender Akt). Insofern trifft der Begriff der genialen Dilettanten nicht mehr zu, werden doch ganz spezifische Potenzen eingebracht, die keine an sich künstlerischen sein müssen. Ohnehin verlagerte sich spätestens in den 80er Jahren (auch in der DDR) elektroakustisches Produzieren, trotz aller Ge/Erstehungskosten, aus den esoterischen Palästen in die Hütten und Jugendzimmer. Musikalisches Material verlor in der Digitalwandlung des Sampling die Aura ihres mühselig erlernten. Die Musikerweihe der Konservatorien und Hochschulen machte dem »just for fun« und »do it your self« in Clubs, Probenkellern, ja selbst auf traditionellen Podien Platz.

Endlich war es soweit: musikalisches Material war universell geworden, so, wie das Instrumentarium dessen universelle Verfügbarkeit bereithielt – Entbürgerlichung des Musikinstrumentes, der vergegenständlichten, nur industriell herstellbaren Produktivkräfte. War und ist musikalische Autonomie schon immer relativ, weitet sich ihre Ästhetik heute um ein Vielfaches. Material und Handwerk finden ihr strukturell-formelles und klangliches Korrektiv bereits im Vorgang der Produktion. Diese ist in ihren Voraussetzungen kollektiv, auch dann noch, wenn etwa das Soundmixing wieder den schalldichten und störungsfreien Raum erfordert, das Resultat konzentriertes individuelles Arbeiten braucht. Materialimmanente Ästhetik ist in die Ästhetik sozial-kultureller »Produktionsgemeinschaften« getaucht. Was vordem Verteilung und Rezeption im Jahrhundertregulativ für musikalische Entscheidungen leisteten, ist nun – historisch neu – schon im vergesellschafteten Produktionsvorgang aufgehoben. In den kulturell-symbolischen Formen dieser äußerst heterogenen Musikkultur, in ihren sozial und kulturell sich voneinander abgrenzenden Gruppen und Bewegungen, lauert diese Vergesellschaftung.

Streng genommen gehört zum Ausgangspunkt einer Analyse der sogenannten Independend-Szene, avantgarder Versuche oder ungewöhnlicher Klangprojekte ein Verständnis moderner Kulturentwicklung, das die Geschichte ihrer sozial-kulturellen und politischen Ermöglichung aufarbeitet, sich auf das kulturpolitische Vermögen der formierten Gesellschaft bezieht wie auch immer die Verhältnisse ihrer Produktion und Reproduktion zu fassen wären.

Und so würde deutlich, warum die »falschen« Verbrüderungen, zu denen viele der »Schreibtischkomponisten« genötigt sind, bei denen, um die es hier geht, meistens wegfallen, sobald ihre Ästhetik tatsächlich in sozial-kulturellen Produktionsgemeinschaften aufgehoben ist. Soziales muß nicht zusätzlichen Vermittlungen unterworfen werden, ehe es im musikalisch-darstellerischen Ergebnis erscheint. Der Raum der »Erschaffung« ist fast immer identisch mit dem des Erlebens, der akustischen-visuellen Realisation.

V

Die verschiedenen Gemeinschaften (von Jugendkulturen) bewegten spezifische soziale und kulturelle Konfliktsituationen in der DDR und bezogen aus diesen wiederum ihre Inhalte. Eingebunden darin entstanden je historisch konkret unterschiedliche Rockszenen. Ab Mitte der 80er Jahre machte die der sogenannten »anderen« oder »schrägen« Bands vor allem in den lokalen Zusammenhängen auf sich aufmerksam. Wie bereits weiter vorn angedeutet, folgten sie im wesentlichen den international bekannten Standards der Punk- und Post-Punk Nachwehen.

Zu ihnen gehörte von Anfang an die Cottbuser Band SANDOW – benannt nach einem sich dort befindlichen tristen Neubaugebiet –, die neben ihren Konzertprogrammen harten Wave-Punks immer wieder Begegnungen mit anderen Künsten auf die Bühne brachten. Den sozialen Bonus im Gepäck, gelangen ihnen verrückte Inszenierungen v. a. in Zusammenarbeit mit dem ebenfalls aus Cottbus stammenden bildenden Künstler Hans Scheuerecker. 1990 brachten sie u.a. bei den Tagen der Jugend im Palast der Republik eine gemeinsame Klang-Farb-Bewegungs-Performance auf die Bretter des Ostberliner »Tip« (Theater im Palast). Viel Beifall gab es nicht, denn bei diesem Projekt war wohl eher der Wunsch der Vater des Gedankens, eine sehens- und hörensweite Synthese zwingend kooperativ zu kreieren. Offen ausgestellte Arbeitsteilung bei Theaterproduktionen (z.B. in Senftenberg) schienen weitaus gelungener.

Eher ZurSchauStellung denn Darstellung attestierte die Kritik auch dem Projekt »Törnen – Ein Mecklenburg-Environment« (1987): eine symbolische Konstruktion im Zustand der Diffusität transportiert, nicht kulturkritisches Bewußtsein anregend. »180 Minuten interpretieren 1700 Jahre Mecklenburg, kein Geographie- oder Geschichtsunterricht, keine Volksweise, kein Theater«, so war es in der Programminformation zu lesen. Neben Malern, Filmemachern, Fotografen, Tänzern und Artisten waren Musiker von FEELING B, FREYGANG und DEKADANCE dabei. *»Aktionen dieser Art widerstanden der Erklärung. Sie waren von ihren Machern als private Mythen angelegt und sprachen im Angesicht der auf totale Durchsichtigkeit orientierten gesellschaftlichen Überwachungsmechanismen ihre Entschlossenheit auf Verborgenheit in schwer entschlüsselbaren Bedeutungsschichten aus. Mit zunehmender Deutlichkeit wurden überlieferte Sinnbilder und das (deutsche?) 'Ich weiß nicht was soll es bedeuten' zu Stützpfälern eines Zweiges in der DDR-Kunst, dem es mehr an verdecktem Sinn, denn an Reflexion und Aufklärung gelegen war.«* (Christoph Tannert, 1988)

Vergleichbar intendiert, fand sich 1987 zum OFF GROUND II (eine freie risikofreudige Initiative im Jugendklub Potsdam Lindenpark) nach monatelanger Vorarbeit eine Gruppe junger Künstler um Arnim Bautz (Konzept, video, git., voc.), Techniker und »Organisatoren« (sprich Manager) zusammen, eine perfekte Bühnenshow mit verschiedensten Mitteln (sprich Medien) zeitgemäß zu produzieren. Ein Jahr später stand dann das »totale« Medienprodukt NEW AFFAIRE auf der Bühne: Laser durchschnitten Nebelwände, Video- und Diaprojektionen, darke-wave und Körperdarbietungen zwischen Ausdrucks-, Jazz- und »Bauhaus«tanz vermochten das

Publikum sinnlich zu verführen, vorausgesetzt, der etwas überdimensionierte technische Apparat wurde tatsächlich beherrscht. Behäbige Melancholie und Schmerz folgte hier den oben zitierten Kriterien des Unentschlüsselbaren, versagten sich zumindest hierzulande gängigen Kategorien. Das Ganze wirkte zuweilen wie ein okkulter Schlund, meditativ minimalistisch in der Strukturauffassung und trotzdem voller Pomp im Ausleuchten menschlichen Wahrnehmungsvermögens.

ORNAMENT & VERBRECHEN ist dagegen als eigenständige Band über Jahre hinweg bereits recht erfolgreich. Auch weil sie sich politischen Bezugssystemen nie zugewandt hatten, dauert dieser Zustand über die »Wende« hinweg an. Dazu kommt, da ORNAMENT & VERBRECHEN – zunächst ein Duo (Ronald und Robert Lippok) zu den ersten gehörten, die offensiv Produktionsverhältnisse auf offener Gruppenbasis initiierten. Mal in kleinerer, mal in erweiterter Besetzung begleiteten die Brüder Lippok Lyriker wie Rainer Schedlinski oder Bert Papenfuß-Gorek bei ihren Lesungen.

Derlei Verbindungen gab es auch zwischen Sascha Anderson und der legendären FABRIK – intelligentem punk-wave in performance-orientierten Projekten (z.B. mit Lutz Dambeck).

Präsentierte sich dies alles bis Mitte der 80er Jahre fast ausschließlich in nichtöffentlichen Zusammenhängen bzw. Räumen (Sprachenkonvikt, Samariterkirche, Umweltbibliothek in Berlin z.B.), brachten kulturpolitische Entkrampfungen die Domestikation. Das wurde nun geduldet und schließlich notwendig gebraucht: als politische Pufferzone und Integrationsraum, als Feigenblatt kulturpolitischer Schreibtischtä(ö)ter, aber auch als belebender Autokorrelationseffekt von Performances, nicht nur wegen der verkrustenden künstlerischen Entwicklung. Ihr grundsätzlich polemischer, diskursiver Charakter war vielleicht wesentliche Überlebenshilfe widerständiger geistiger Kultur.

Doch die »wahren« Zeichen moderner Zivilisation machten auch um die DDR keinen Bogen, allen voran die Ausbreitung großstädtischer Kulturformen als deren Offenbarung. Verhaltens- und Erlebniswelten von Individuen werden massenhaft durch Dingwelten und Ereignisdichte bestimmt. *»Der Sensationsbegriff ist entmachtet durch die nicht mehr überschaubare Ereignisflut der Kriegsschauplätze, Kosmoserkundungen, Flugzeugabstürze, Industrie- und Umweltkatastrophen ... und alle sitzen dabei in der ersten Reihe ... Die Aufmerksamkeit wird abonniert vom Crash als ihrem Vermittler ... was aus der vorgefundenen Kultur zwangsläufig entstehen mußte: Objektart, Installation, Aktion Painting, Fluxus, Performance, Multi Media ... Wirklichkeit wurde in der Konfrontation mit ihren eigenen Verlaufsformen freizulegen versucht ... der Schritt von der Fütterung des Zuschauers zu seiner Aussetzung, seiner Entlassung in die freie Wildbahn der Realitäten, ... ohne Vorwarnung.«* (Erhard Ertel, 1989)

Vor allem ehemalige Dresdner Szenographiestudenten erregten in diesem Sinne einiges Aufsehen mit ihrer AUTOPERFORATIONSARTISTIK, besonders weil ihre Aktionen mit künstlerischen Kriterien nun überhaupt nicht mehr zu erklären waren, ja, sich diesen vehement versperrten. Selbst sehr unorthodoxe Kunstwissenschaftler hatten mit solchen »hermetischen Aktionen« ihre Probleme, diese »Neuerfindungen«

von gestalthaften Entsinnlichungen außerhalb jeglicher traditioneller Genres für sich zu begreifen bzw. zu entschlüsseln. Die Arbeiten von Micha Brendel, Else Gabriel (heute eine weitgereiste und international Anerkennung findende Performancekünstlerin, Rainer Gör und Via Lewandowski vermittelten höchstens über rezeptive und kognitive Müllverarbeitung Kunstgeschichte, und ihnen war es allemal schnuppe bzw. lästig, sich entsprechenden Standortdebatten zu stellen.

Wenn sie selbst einmal keine Instrumente (im Sinne von Sezierbesteck) benutzten, taten auch sie sich mit »richtigen« Musikern zusammen (z.B. Nino Sandow – ausgebildeter Opersänger, Norbert Grandl – klassischer Paukist und Rockschlagzeuger, Ulf Wrede – keyb., Berd Wrede – exzellenter Jazzgitarrist und Stefan Winkler – abgeschlossenes Kompositionsstudium). Diese Vereinigung nannte sich BRUT (bis eine andere uninteressante Formation sich dieses Namens, wahrscheinlich in Unkenntnis ihrer Namensvetter, bemächtigte): *»Aus dem E- und U- Musik-Gewölle gepolkt und übern Strang geschlagen. Frisch. Aufgespielt. Herzkammermusik mit Rhythmusstörungen. Echt bis zum falschen Ton«*. (aus einer Ankündigung) Im Rahmen der sogenannten MIDGARD-Performance (einer als Ausstellungskonzept von Rainer Gör an der Dresdner Kunsthochschule verteidigten Diplomarbeit – das war ein Novum) kam ein von Stefan Winkler komponiertes Opus nach Texten der isländischen Edda-Sage zur erfolgreichen Aufführung. Dabei dominierten artifizielle Strukturen (eine Frauen-, eine Männerstimme, Cello und Percussion, die mit krassen Ausbrüchen des elektronischen Instrumentariums (Sampler, E-Gitarre und drums) konfrontiert wurden. Zwar als ausschließlich musikalischer Bestandteil zwischen den aktionistischen Kunstformen dieses eigenwillig archaisch anmutenden Ausstellungsraums konzipiert, thematisierte BRUT vergleichbare Zustände: Rituale und Therapieformen. Und so, wie ihre Umgebung »schmutzig«, unaufgeräumt und überladen das Auge provozierte, erreichte zerbrechliches musikalisches Material mit bedenklichen Verwerfungen die Ohren der überraschten Anwesenden.

Einzelkämpfer

VI

Vorgefertigtes tape-Material, das Einbauen originaler Geräusche und das Verfremden derer mittels sampling – über Sequenzerstrukturen unbarmherzig oft abrufbar – stellte für viele der Akteure eine wichtige Basis ihrer Produktion dar. Der Eingangs erwähnte Thomas Wagner konnte nur so seine exzessive Ein- bzw. Zweimannshow überhaupt auf die Live-Bühnen bringen. Das zu Hause im »stillen« Kämmerlein Ertüftelte wurde oft in diesem Zusammenhang als sogenanntes »home recording« bezeichnet: die Bastellei mit allen, dem jeweiligen Produzenten zur Verfügung stehenden Klangquellen (vom Ofenblech zum Diskettensound, Teekessel bis zum Radio).

Von wenigen Spezialisten und ihren Produkten abgesehen, treffen diese musikalischen Studien fast nie das Gehör einer größeren Öffentlichkeit. Wenden wir dies ins Positive, ergibt sich eine durch keine Aufführungszwänge geminderte Freiheit und Naivität des Zugriffs und der Bearbeitung des Klangmaterials, die das »Unerhörte« folgerichtig beinhaltet.

Viele dieser tape-Musik-Produzenten sind extreme Individualisten. Sie wollen das, was als Ergebnis erscheint, bis ins letzte kontrollieren können. So gesehen, sind die zugänglichen Aufnahmen zumeist technische Psychogramme, aus denen sich sowohl der Technikstand bei der Aufnahme ablesen läßt, als auch ganz spezifische individuelle Befindlichkeiten im Ausdruck von Witz, Sentimentalität, Angst, Verspieltheit, Ironie oder Sarkasmus.

Frank Tröger (TRÖTSCH) oder Dirk Pflughaupt (FLUGZEUG), die beide vor allem auf der Basis des Soundrecycling arbeiteten, haben ihr so entwickeltes Material darüberhinaus dann auch in Bandprojekte eingebracht: z.B. OBEN OHNE – eine Aktion mit den beiden plus Tatjana Gallert (voc.) und Matthias Meiner (Saxophone).

Fast hochprofessionell erarbeitete Taymur Strengler mittels üblicher Computertechnik eigene Stücke und die Vorlagen für die Band NEUN TAGE ALT.

Auf Hausarbeit im Sinne des home recording verzichteten auch nicht das Duo Thomas Wagner (HERR BLUM) und Jörg Beilfuß (hochprofessioneller Schlagzeuger) als TOM TERROR & DAS BEIL oder die Band DER EXPANDER DES FORTSCHRITTS. Diese produzierten für den live-Zusammenhang, gekoppelt mit dem »klassischen« Rockinstrumentarium. Die tape-Collagen figurieren hier jedoch nicht als rhythmisch strukturelles Band, dem sich die Individualisten störend zuordnen können, sondern zumeist als völlig eigenständige »musikalische Person«, in der sich – für einzelne Instrumentalisten auf der Bühne so nicht möglich – das »kollektive musikalische Auseinandersetzen« mit Klang, Funktion und Kommentar bündelt.

Reine tape-Musik hingegen produzierte Daniel Rund – ein regelrechter Fummler unter den home-recording Freaks. Er wandelte absichtsvoll im tristen Garten des low-tech Bereiches, nahm seine alten Märchen- und Schlagerplatten zur Hand und baute mittels dieser »Müllinspirationen« seinen »Haß gegen Jürgen Walter und Herberth Roth (DDR-Schlagersänger/ Folklorist) und die eigenen musikalischen Jugendlieben (Spider Murphy Gang)« ab. Die Destruktion im Zufall ist ihm »Fettlebe«, ein »stets aufnahmebereiter Recorder im Badezimmer« (Daniel Rund in einem Interview mit der Autorin) wäre das schönste Weihnachtsgeschenk. Mit Texten ging er zauberhaft rigeros um, ein babylonisches Sprachengewirr assoziierend. Zusammen mit Michael Möller (damals Musikjournalist, keyb.) plante er die Möglichkeit einer live-Darbietung seines Materials. Dazu kam es bei einer Ausstellungseröffnung 1990, doch hatten die beiden den Sprung vom Wohnzimmer zum öffentlichen Raum sich so groß wahrscheinlich nicht vorgestellt. Größere Räume mit akustischem Material zu füllen, bedarf schon der elementarsten Kenntnis ihrer Dimensionen und reflektierenden oder schluckenden Besonderheiten.

«HERZKOTZEN – oder Gesänge wider die Mechanik« (ein Spiel für Tonband, Komposition und Realisation: Eckehard Binas, einen Darsteller: Uwe Baumgartner und eine Musikantin am Piano, Sampler, Flöte, Saxophon: Susanne Binas) existierte von vornherein in zwei Fassungen: als Audio-Art (Kassette) und live-Darbietung. Letztere kam 6mal zur Aufführung und hatte in der Kalkulation des Unterschiedes zur Kassettenproduktion, eben der räumlichen Dimension, kleine sinnvolle Umarbeitungen erfahren. Bei der Bühnenversion befindet sich der Darsteller mit sich (Tonbandsprecher) in einem unfairen Wettstreit. Sämtliche Texte stammten von Arthur

Rimbaud, waren jedoch in ihrer Organisation für das Stück ausschließlich als semantisches Material benutzt worden. Die Figur spaltet sich in drei Personen (ein weißer Neger im Dialog mit sich selbst), wobei die Differenzierung ausschließlich subjektiv ist und so vielleicht Auskunft über Befindlichkeit und Anliegen des »Schöpfers« (Eckehard Binas) geben konnte. Kompositorisch führen die Personen wiederum ein Eigenleben, es ergeben sich Kommentarebenen, Illustrationen, Auslöschungen und Verstärkereffekte. Die Tonbänder waren im Probenraum mit damals (1989) noch sehr primitiven technischen Mitteln entstanden.

Selbstverteidigungszirkel

VII

Bisher wurden v.a. Namen und Projekte vorgestellt, die als solche von vornherein offen, zeitlich begrenzt und als unbeständige angelegt waren. Aus einigen dieser losen Verbindungen gingen stabile Gruppenkonzepte (AG GEIGE) hervor, bzw. umgekehrt: leisteten sich Bands oder je einzelne Mitglieder verschiedene Projekte.

Es war vor allem die relative Enge rockmusikalischen Ausdrucks, sowohl in der Besetzung als auch in der Verwendung des klanglichen Materials, die dabei zu durchbrechen versucht wurde. Man machte Anleihen bei New Wave, dem Jazz, selbst den Klassikern der Moderne im E-Bereich und der Traditionslinie Weill/Eisler. Die dabei entstandenen Klangbilder waren im einzelnen so unterschiedlich, daß jede Anstrengung, das Musikalische begrifflich sauber zu fassen, von vornherein zum Scheitern verurteilt wäre.

Nur kurz.: Zu BRUT und HERR BLUM, auch der AG GEIGE ist weiter vorn wichtiges gesagt. Wären da z.B. noch die Band HARD POP, die zu Beginn der Entwicklung dieses Trends durch eigenwillige Weill- und Eisler-Anleihen für ihre Rocksongs auffielen oder TOM TERROR & DAS BEIL: Zwischen dem expressiven Samplingvirtuosen Thomas Wagner und dem einst in der DDR wohl exzellentesten Percussionisten dieser Szenerie, Jörg Beilfuß, hatte sich eine für die beiden starken Individualisten wenn auch komplizierte, so doch gegenseitig befruchtende Zusammenarbeit ergeben. In erster Linie improvisierend, erspielten sie sich ihre komplex-kompakten Songs, mit viel Erfolg bis ins Pariser LA VILLETTE zu einer breitangelegten Präsentation junger DDR-Kunst im Februar 1990.

Drei weitere musikalische Programme standen zu Zeiten (die Protagonisten hatten vorübergehend die DDR verlassen) ebenfalls außerhalb des horizontal-vertikalen Koordinatennetzes der Eindeutigkeit DDR-typischer Popmusik – TEURER DENN JE, FETT und LA DEUTSCHE VITA, dank der anspruchsvollen Texte, die Leonard Lorek in Sprachgittern und mit dichterischen Kunstgriffen für verschiedene musikalische Varianten erarbeitet hatte: für ein Popmusik-Konzept (TEURER DENN JE), für artifizielle Jazzmusik ohne jazzige Geschichtslosigkeit (FETT) und ein Zwei-Mann-Programm (Ulf Wrede – keyb., Fritz Zickert – git.), das alte Schlager der 20er und 30er Jahre mit aktueller Musik konfrontierte (LA DEUTSCHE VITA). Für die Popmusik der DDR wäre durch die von Leonard Lorek getexteten Songs mit den kreisenden Bewegungen der Sprache in Verbindung mit Fritz Zickerts kompositorischen Innovationsversuchen auf der Basis unkonventioneller Liedstrukturen ein

Qualitätssprung vorauszusagen gewesen, hätten entscheidungstragende Medienvertreter das Angebot der Musiker je wahrgenommen.

VIII

«Was tun Leute, denen die Musik, die ihnen vorgesetzt wird, nicht gefällt? Sie machen selber welche.» (Mario Persch, 1988) Als einen solchen Selbstverteidigungsszirkel in wechselnder Besetzung (Uwe Baumgartner, Eckehard Binas, Mario Persch, Jörg Beilfuß, Susanne Binas, Stefan Schüler, Norbert Grandl, Thomas Görsch) verstand sich DER EXPANDER DES FORTSCHRITTS (gegründet 1987 (!)). Die Beteiligten einten einige Absonderlichkeiten: alle hatten in bzw. mit Rock- oder Jazzbands Erfahrungen gemacht, v.a. aber verband sie das Mißtrauen gegenüber vorhandenen Bandkonzepten und Strukturen in der Art von Musikfabriken, wo immer einer der Frontmann ist, einer die Texte schreibt, die Frau ganz sexy auszusehen und einer den Rhythmus zu liefern hat. Es einte sie auch das gemeinsame Interesse an den unterschiedlichsten Kultur- und Kunstkonzepten quer durch das Jahrhundert und an Popmusik, die entfernt von den Radionormen musikalisches Material entwickelt, das sich in neuer Weise auf Wirklichkeit bezieht; die im freien, schöpferischen Umgang mit Technik, mit verschiedensten Kompositionsprinzipien und Improvisationspraktiken doch »Popsongs« herstellt, sie aber aus den Fesseln der Strophe-Refrain-Strophe Bauform befreit, ohne sie ganz über Bord zu werfen. DER EXPANDER DES FORTSCHRITTS verzichtete auf autobiographische Aussagen mit Anspruch auf allgemeingültige Wahrheiten zugunsten (allzu) komplexer musikalisch/inhaltlicher Bedeutungsfelder, in denen Assoziationsfetzen, Zitate und Kommentare ein- und ausgeblendet wurden. Von daher kam ihr Interesse am Arbeiten mit tapes, mit verfremdeten Tondokumenten, Statements etc. Das wiederum gab die Möglichkeit, soziale Wirklichkeit – unvermittelt oder reflektiert – in die musikalischen Strukturen hineinzuholen. Dieses bisweilen vordergründig argumentativ gestaltete Konzept wich Anfang der 90er Jahre einem mehr assoziativ (v.a. im Rhythmus- und Soundbild) konzipierten. Ein übrigens allgemein zu beobachtender Trend, weg vom existentiellen Aufschrei hin zur schwingenden Melancholie, die sicher keinen Deut weniger existentiell gemeint ist. Für den derzeit noch aktiven Teil des EXPANDERS sind es die Archetypen menschlicher Phantasie, der Singsang von Hoffnung, Angst, Lust und Schmerz. Der »Gesang der Sirenen« ist ein Konsequenzprojekt: *»Die Überbotschaft lähmt, in der Wirrnis ist jeder Gesang Verheißung«*. (aus der Programminformation).

Gebündelt

IX

Die eben beschriebenen Tendenzen, Aspekte, Namen und Projekte reihen sich ein in ein Spektrum von Kunstproduktionen des 20. Jahrhunderts, deren Ziel nicht die Schaffung von Harmonie, sondern vor allem die Überdehnung des Medium ist, die Überdehnung auch der Kunsträume und ihrer sozialen Bindekraft. Abgelehnt wurde die Ernsthaftigkeit der rückhaltlosen Identifizierung mit extremen Gefühlslagen. Diese Tendenz steht logisch dem kunsthaft theatralischen, dem szenischen Agieren sehr nahe. Und sie machte zuweilen keinen Unterschied zwischen dem einzigartigen Gegenstand und dem Massengut. Dazu mußten die Mittel zur Ausübung von Kunst

radikal erweitert, Materialien, Methoden und Darstellungsmittel unentwegt in Frage gestellt werden. Das ist ein anstrengendes Unterfangen, denn die neue Erlebniswelt ist herausfordernd pluralistisch; sie kennt den quälenden Ernst wie den Spaß, den Witz und die Wehmut. Ihr Enthusiasmus (und seine Verdrängung) ist von rasendem Tempo und Hektik gekennzeichnet (Susan Sontag).

Gewissermaßen wie Orakel bündelten viele der hier Genannten diese Erfahrung, die eigentlich erst jetzt in ihrer ganzen Konsequenz vor uns steht. Heute ist das Publikum daher noch weniger bereit, sich freiwillig Ohrenschmerzen angedeihen zu lassen, sich den schönen Augenweiden sonniger Palmenstrände zu verweigern, die Sinne zu provozieren und zu überspannen. Der öffentliche Raum für die Lust am Phantastischen und Überspannten wird durch marktträgliche Konzepte kanalisiert.

X

Die Karten werden neu gemischt. Einige sind gegangen (zu den Drogen, in die psychiatrischen Anstalten oder nach New York), andere sind zurückgekehrt nach Ostberlin und trinken ihr Weizenbier in selbstverwalteten Galerien (GALREV oder Geyer Walli), eröffneten Häuser ganz allein nach ihren eigenen verrückten Maßgaben (EIMER), wieder andere gehen gutbürgerlichen Berufen nach oder versuchen mit ihrem Gespür für kulturell-künstlerische Zusammenhänge den feststrukturierten Öffentlichkeiten bundesdeutscher Soziokultur (die nur noch so heißt, sozial-kulturelle Räume aber sträflichst vernachlässigt) eins auszuwischen, mit neuen oder langgehegten Ideen.