

Um zu erfahren, welche Rolle das Subversive als künstlerische Haltung im Schaffen der heutigen Generation spielt oder ob an dessen Stelle anderes getreten ist, baten wir einige Künstlerinnen und Künstler um kurze Statements. Der Ausdifferenzierung der musikalischen Szenen in der jüngeren Vergangenheit folgend richteten wir unsere Fragen an Komponisten, Improvisationsmusiker, Performer, Klangkünstler und Laptopkomponisten.

(Die Redaktion)

Burkhard Beins: Politische Relevanz?

Gewohnte Begriffspaare wie progressiv und konservativ oder rechts und links werden in der sich beschleunigenden, weltweit vernetzten Informationsgesellschaft zur politischen Orientierung offensichtlich immer unbrauchbarer, da sie vermehrt als Entscheidungshilfen in zunehmend komplexen und oftmals ambivalenten Situationen versagen. So überrascht es nicht, wenn sich die Musik heute mehr denn je solch eindeutigen Positionierungen verweigert. Zwar habe ich selbst noch eine bundesrepublikanische Späthippie- bzw. Punk/New Wave-Sozialisation erfahren, denke aber dem ungeachtet, daß das eigentlich politisch relevante Potential der Musik ohnehin jenseits liegt von aufwühlendem Revolutionspathos und identifikationsstiftenden Attitüden. Solche politischen Einmischungen können sicherlich gelegentlich ein immenses subversives Potential entfalten, indem sie in Zeiten verfestigter Gesellschaftsstrukturen Irritationen auslösen und dominante Regelsysteme aufstören (was mir auch, zumindest bis 1989 als durchaus angebracht und sinnvoll vorkam). Doch »die Herausforderung der herrschenden Codes geschieht ... nicht etwa durch eine antagonistische Position, sondern wird als eine subversive Strategie zur Eroberung von Sprecherpositionen nur inszeniert. Denn subversiv ist sie nur solange, bis der Code sensibilisiert ist und aus der Krise der Verwirrung und Ambiguität wieder einen Zustand der Ordnung gemacht hat.«¹ Weniger spektakulär, jedoch langfristig substanzvoller erscheint mir dagegen das experimentelle Erproben nicht-hierarchischer Kommunikationsmöglichkeiten in der musikalischen Praxis – das Ausloten von Vielschichtigkeiten und Ambivalenzen in musikalischen Kommunikationsprozessen. In den »geschützten« Räumen der Musik soll es also nicht nur um die immer wieder neu zu leistende »Befreiung des Klangs« (Edgard Varèse) aus seiner kulturellen Besetztheit gehen, sondern – damit unlösbar

Kommunikation – Kontextverfremdung – Authentizität

verbunden – auch um eine Erweiterung des Wahrnehmungs- und Kommunikationspotentials. Voraussetzung hierfür ist aber gerade ein autonomer Status der Musik, ein beharrliches Sich-Sperren gegen alle Instrumentalisierungen, allzu enge Einordnungen und jeglichen Effizienzdruck.

Die Auflösung und Umgestaltung von Gesellschaftsstrukturen, eine zunehmende Ausdifferenzierung und ein sich auf vielerlei Ebenen immer komplexer verzweigendes Geflecht zwischenmenschlicher, interkultureller und medialer Beziehungen und Aktivitäten werden ohne beharrliches Entwickeln und Erlernen gerade solcher Qualitäten und Fähigkeiten sicherlich nurmehr als wachsende Bedrohung erfahren werden können. Der Musik könnte aber in diesem Zusammenhang eine eminente gesellschafts-politische Bedeutung als psychosoziales Experimentierfeld zufallen – vielleicht ja sogar über die beteiligten Musiker hinaus durch eine aktiv rezipierende Teilnahme der Hörer und deren Nachvollzug musikalischer Prozesse.

Bei allgemein zunehmender Quantität, aber gleichzeitig abnehmender Qualität von Information scheint es mir insgesamt um eine Schärfung der Sinne und eine damit möglicherweise einhergehende größere Befähigung zu Pluralismus, Differenzierung und flexiblerer Auswahl signifikanter Momente zu gehen. Denn viele der größten Gefahren und Bedrohungen der Gegenwart erwachsen offensichtlich immer wieder aus den vermeintlich einfachen Lösungen und den immer schon zu Fanatismus und Terror neigenden, eindimensionalen Sichtweisen jeglicher säkularen oder religiösen Couleur.

Rom 2006

Felix Kubin: context hacking

Eine frisch vermählte Frau und ihre Mutter sitzen in der Wohnung. Auf dem Tisch dampft das Essen, alles ist gemütlich für die Ankunft des Ehemannes hergerichtet. Die Zeit vergeht. Schließlich wird die Mutter müde und legt sich hin. Dann endlich klingelt es an der Tür. Der Mann ist zurück. Mit kühler Stimme erklärt er seiner entsetzten Frau, daß Termiten ihn von innen ausgehöhlt hätten, er sei nur

Burkhard Beins, geb. 1964, Schlagzeuger, ausgewählte Objekte auf verschiedenen Resonatoren, lebt in Berlin und Rom.

www.burkhardbeins.de

1 Annibale Picicci, Noise Culture. Kultur und Ästhetik des Rauschens in der Informationsgesellschaft. Am Beispiel von Thomas Pynchon und Don DeLillo, Berliner Beiträge zur Amerikanistik Bd. 10, 2001, S. 85.

Felix Kubin, geb. 1969, Psychotronicer und futuristischer Lichtbote, experimentelle Hörspiele, Betreiber des »Syndikats für Gegenlärm« und des Labels Gagarin Records, lebt in Hamburg.

www.gagarinrecords.com,
www.felixkubin.com.

noch eine dünne Hülle, die bei Berührung zu Staub zerfällt. Auch die angeblich schlafende Mutter sei schon tot. Unter dem Geschrei der Frau beginnt das ganze Haus einzustürzen. Was mich an dieser Episode aus Günter Eichs Hörspiel *Träume* so fasziniert, ist nicht allein die unterhöhrende Aktivität der Termiten, sondern die Tatsache, daß dieser Alptraum von einer braven Frau in New York geträumt wird, die über dem Ausbessern eines Rocksäumers eingeschlafen ist. Wenn Subversion heute noch eine Bedeutung für mich hat, dann nicht im umstürzlerischen Sinn, sondern als Verfremdung von Zusammenhängen.

Johannes Grenzfurter, Mitglied der Künstlergruppe Monochrom aus Wien, betreibt eine Art intellektuelle kulturelle Wirrnisförderung, die er context hacking nennt. Dieser Begriff umschreibt für mich sehr treffend, was Subversion heute sein könnte. Dabei läßt sich Kontextverfremdung natürlich nie von ihrem zeitlichen Hintergrund lösen. 1981 war es beispielsweise normal, daß um vierzehn Uhr nachmittags auf NDR 3 eine Radiosendung über die Geniale-Dilletanten-Gruppe *Die Tödliche Doris* lief, in deren Texten es um menschliche Fortpflanzung, tödliche Unfälle im Haushalt und den Krieg der Basen im Kopf ging. Heute wäre so eine Sendung zur entsprechenden Uhrzeit durchaus als subversiv zu bezeichnen, denn sie würde bei vielen Hörern ein deutliches Umdenken im formatierten Hörschema bedeuten. Ich bin davon überzeugt, daß eine wirkliche Veränderung oder Erweiterung des Denkens und Handelns nur stattfindet, wenn wir versehentlich in etwas hineinstolpern oder mit etwas konfrontiert werden, das wir an diesem Ort nicht erwartet haben. Leider passiert das selten, denn die Formatierung der Medien verstärkt nicht nur die Bindung der Konsumenten an ihre geistigen Kleingärten, sondern sie verhindert auch die Konfrontation mit fremden Codes.

Eine deutliche Verschiebung des Subversiven von der rein ästhetischen Schockwirkung zur Kontextverfremdung hat im Situationismus und späteren Cultural Jamming stattgefunden. Das Übermalen und Verfremden von Werbetafeln, das Eindringen in Informationskreisläufe wie Radio und Fernsehen oder das Einschleusen manipulierter Markenartikel in den Marktkreislauf – wie es zum Beispiel die Barbie Liberation Organisation (B.L.O.) mit dem Austauschen der geschlechtsspezifischen Sprach-Chips von Barbie und G. I. Joe vorgeführt hatte – stellt für mich immer noch die wirkungsvollste Form von Subversion dar, weil sie mit einfachen Mitteln weit über den Rahmen der Museumskunst hinausgeht. Denn

20 was ist das Museum, was ist die Konzerthal-

le? Im besten Fall eine Kirche für aufgeklärte Atheisten, im schlechtesten ein Kulturzentrum für beklatschte Hofnarren. Wenn aber G. I. Joe plötzlich Blusen einkaufen gehen will und Barbie auf feindliche Truppen feuert, dringt das über die Presse bis ins Fernsehen durch, und es werden Leute in die Diskussion involviert, die sich sonst wenig für Geschlechterrollenfragen interessieren. Wie zum Beispiel ein eifriger TV-Prediger.

Als ich für das ArtGenda Festival 2002 in Hamburg zusammen mit zwei anderen Künstlern ein Konzept erarbeitete, mit dem wir das übliche Kuratorensystem und damit den autoritären Charakter des Kunstbetriebs umgehen wollten, ging es darum, die klassischen Erwartungshaltungen zu unterwandern. Wir taten das, indem wir die aus siebzehn baltischen Städten anreisenden Künstlerinnen und Künstler zwangen, mit Hamburger Kulturschaffenden in Projekten zu arbeiten. Dabei mußte der Rahmen einer Veranstaltung oder Ausstellung genauso hinterfragt und thematisiert werden wie das, was in diesem Rahmen stattfinden sollte. Und die Hamburger Künstler waren gezwungen, plötzlich als Produzenten, Werkstattleiter oder Veranstalter aufzutreten, die sich mit anderen Egozentrikern herumschlagen mußten. Dem anfänglichen Entrüstungssturm, vor allem von Seiten der anreisenden Künstler, folgte eine echte Auseinandersetzung mit den Bedingungen des Ausstellens und Aufführens, sowie den jeweils unterschiedlichen Arbeitsmethoden, was zu einer sozialen Vernetzung der Künstler untereinander führte, die bis heute anhält. Das Wichtigste aber war die Schaffung einer Basis für permanente Experimente, die zu ständiger Improvisation und dem Überschreiten eigener Horizonte führte. Natürlich war auch die Fehlerquelle erheblich höher. Aber der Prozeß wurde wichtiger als das Ergebnis.

In der nichtakademischen elektronischen Musik, in der ich mich bewege, gibt es immer noch einen lebendigen Austausch mit dem Publikum. In guten Konzerten werden Aufführungsort und Publikum mitgedacht, sie sind Teil des Ereignisses. Einmal stimmte ich bei einem elektronischen Konzert in Frankreich mitten im Set eine Hymne zur kulturellen Revolution an, ein andermal ließ ich mir während eines improvisierten Lärmstücks auf der Bühne die Haare schneiden. Ich hatte eh zu lange Haare, also paßte mir diese Aktion sehr gut. Später wurde ich dann bei einem anderen Konzert gefragt, ob heute wieder »der sadistische Friseur« käme und ob man sich auch bei ihm die Haare schneiden lassen könne. Das sind natürlich nur kleine Beispiele für Kontextverfremdung. Aber wenn Haarschneiden oder

politische Kampfgesänge plötzlich in einen elektronischen Clubzusammenhang integriert werden, brechen damit stereotype Erwartungshalten auf.

Darum sage ich: Mehr Kunst in die Musik, mehr Musik in die Kunst!

Wenn bestimmte Methoden oder Routinen einer Gattung (zum Beispiel Musik) auf eine andere (zum Beispiel Performancekunst) übertragen werden, in der man nur Dilettant ist, erhöht sich zwar die Fehlerquelle, aber auch die Lebendigkeit. Und der so genannte Dilettantismus läuft nicht ins Leere oder Beliebiges, weil er mit einem bereits angelernten Wissen einer anderen Gattung angereichert ist. Die Ghettoisierung der zeitgenössischen »ernsten« Musikszenen hängt auch damit zusammen, daß sie im Gegensatz zur bildenden Kunst den Anschluß an wichtige Veränderungen auf dem Sektor der Kontextentwicklung verpaßt hat. Viele zeitgenössische Darbietungen von E-Musik reflektieren nicht die Aufführungssituation und wirken darum wie Kommunionveranstaltungen. Die Vortragenden spielen in Demut, die Eltern sitzen und klatschen. Sämtliche Erwartungen werden erfüllt. Die einfachste subversive Handlung würde darin bestehen, die Stühle im Zuschauerraum vibrieren zu lassen oder die Raumtemperatur auf fünf Grad herabzusenken. Aber will man das?

Als ich Anfang der 90er Jahre einmal eine Reihe von Aufführungen des griechischen Komponisten Jani Christou verfolgte, wirkte das auf mich wie ein Befreiungsschlag. Christou, der auch bei Wittgenstein Philosophie studiert hatte, war permanent mit der Auflösung des Orchesterheers beschäftigt. Dazu setzte er Elemente der Performance ein, die bei einem vorschriftsmäßig gekleideten Orchester in einer Musikhalle absolut verstörend und düster-komisch wirkten: Ein Pianist kroch unter seinem Flügel entlang, den er verzweifelt liebte, der Dirigent ging kopfschüttelnd von einem Solisten zum nächsten. Dabei war die Musik fragmentarisch, chaotisch oder bedrohlich vibrierend, manchmal panisch – aber immer eindringlich und unberechenbar. Ein Fremdkörper hatte sich in den gewohnten Zusammenhang einer Konzertvorführung eingeschlichen, weil Christou den Rahmen der Veranstaltung mitthematisiert hatte.

Die Rolle als Künstler – egal welcher Gattung – muß zu einer Geisteshaltung, einer Idee werden, die losgelöst ist von angewandten Mitteln wie Leinwand, Notation, Orchesterbesetzung, Galerie, Musikhalle etc. Sie löst sich von Institutionen, Szenen und ökonomischen Zwängen und wird damit automatisch politisch. Denn spätestens seit Politik den Platz von Wirtschaftsmanagement eingenommen

hat, kommt der von vielen für Luxus gehaltenen Kultur die Rolle politischer Utopie zu. Jeder ernstzunehmende Künstler ist zugleich auch Überlebenskünstler. Und in zunehmendem Maße ist er auch Produzent anderer Künstler.

Wenn Maler wie Peter Greenaway oder David Lynch Filme machen und ein Freiheitskämpfer und Architekt wie Iannis Xenakis oder ein Philosoph wie Jani Christou Musik komponieren, wird das in der Arbeit als positive »Übersprungshandlung« deutlich. Dann wird ein Künstler zum Querbeetläufer, der sich termitengleich einen anderen Weg durchs System fräht, als der ihm vorgeschriebene. Deshalb auf der Visitenkarte des Monochrom-Künstlers Grenzfürter als Berufsbezeichnung auch nicht »context hacker«, sondern »Anthropophag« stand.

Hamburg, 6.4.2006

Gerald Eckert: Gedankenfragment

– Die heutige Relevanz des Begriffes subversiv läßt sich weder eindeutig bejahen noch verneinen. Um sich subversiv verhalten zu können, ist ein eindeutiges Gegenüber notwendig, ein System, zu dem man sich entsprechend verhalten kann, ein System welches Widerstand bietet, an dem sich die Veränderung durch ein Entgegensetzen einstellt. Dieses System existiert gegenwärtig nicht. Die Strukturen sind zu amorph, zu uneindeutig, um eine genaue Vorstellung eines »Gegenüber« gewinnen zu können, zu dem man sich positioniert.

– Die gegenwärtige Wirklichkeit ist sehr komplex und in mancher Hinsicht auch divergent. Gegen diese Wirklichkeit zu argumentieren, ihr ein Gewicht entgegenzusetzen – eine eigene künstlerische Komplexität – ist eine der kompositorischen Herausforderungen. Allerdings würde ich eher von einem Gegenentwurf sprechen als von einer subversiven Haltung.

– Die Einlösung dieses Gegenentwurfes bzw. dieser Haltung fordert vom Komponisten Authentizität. Authentizität in dem Sinne, daß die kompositorische Lösung nur individuell zu leisten ist, sich letztlich eine kompositorische Eigencharakteristik einstellt. Diese Charakteristik ist immer auch ein Spiegel individuierter Denkers.

– Das Innen und das Außen, die Metaebenen oder beispielsweise auch der »Nahbereich« Nicolaus A. Hubers sind Orte, an denen die subversiven, gestaltenden, zersetzenden und sperrigen Kräfte wirken, sich ein Gleichgewicht, eine fragile Schwebelage einstellt oder das Innen und Außen der Klänge einen zwingt,

Gerald Eckert, geb. 1960, Komponist, Musiker, (studierte auch Physik und Mathematik), seit 1989 Arbeit an eigenen Bildern, Ausstellungen, Installationen, lebt in Eckernförde.

<http://people.freenet.de/>

Gerald.Eckert/

das System zu ändern und den Gegebenheiten anzupassen, mit all seinen Konsequenzen für Kommendes. Oder dem System ein Atmen zu ermöglichen, eine Dynamik gegenüber der Strenge zu erzeugen.

– Die Authentizität des Komponisten steht auch für eine Haltung, die einer amorphen Gesellschaft und komplexen Wirklichkeit eine eigene künstlerische Wirklichkeit entgegensetzt. Wichtig an diesem Aspekt ist der Standpunkt, der durch die künstlerische Äußerung eingenommen wird. Er entspricht in gewisser Weise einer These, die ein Mosaiksteinchen einer Lebenswirklichkeit ist und die ihrerseits eine Koordinate sein kann, durch die das Verstehen des umgebenden Wirklichkeitskomplexes, des Gegenwärtigen, zumindest partiell ermöglicht wird. Und dieser Haltung ist eine Härte eigen, die von ihr ausgeht. Interessant könnte an dieser Härte auch ihre mögliche Resistenz gegen eine Nivellierung sein. Um eine Haltung und die ihr innewohnende Authentizität zu verändern, reicht es nicht, nur *gegen* sie zu sein und auf Ihre Zersetzung zu dringen. Es ist eine kritische Auseinandersetzung, ein Gegenentwurf nötig, um vom Ansatz her eine Veränderung zu bewirken. Dies betrifft das »Innere« des Komponisten selbst, sein Vermögen, bei sich selbst eine Veränderung herbeizuführen und so für eine Mixtur aus Kontinuität und Entwicklung des eigenen Denkbereiches zu sorgen. Und es betrifft ihn als Person des öffentlichen Lebens, der seine Werke der Allgemeinheit zur Disposition stellt ...

Georg Klein: nach oben wenden

In der Subversion steckt derselbe Freiheitsgedanke, der auch der modernen Kunst eigen ist. Die künstlerische Subversion unterscheidet sich jedoch von der politischen dadurch, daß sie keinen »Umsturz« zum Ziel hat, auch wenn sie das manchmal möchte: Alle avantgardistischen Manifeste sprechen ja vom »neuen Menschen«. Die neue Musik, durch Adorno in ihrer Widerständigkeit geadelt, hat ebendiese längst eingebüßt. Ihre Gesten sind zu Widerstandsmasken erstarrt. Der staatliche Kulturbetrieb hält die neue Musik am Leben, zum Glück, sonst wäre dieses durch Cage und Andere gewinnbringend beackerte Experimentierfeld längst vertrocknet; zum Unglück, da sie damit in einer konservativen Ecke gelandet ist. Subversion ist hier nicht mehr zu erwarten. Es ist alles schon abgezirkelt und im Kunstbetrieb aufgehoben. Hier liegt ein großer Unterschied zur Entwicklung

22 in der Bildenden Kunst, wo zwar der Markt,

Werbung und Design die gesamte moderne Bildsprache aufgesogen hat, aber die Bildende Kunst sich über die Repolitisierung retten konnte und so zu aktuellen – subversiven – Kunstproduktionsstrategien fand.

In der Musik sind diese kaum zu finden. Immerhin kommt der sich verstärkende Einsatz von Elektronik und Video in der Konzertmusik einer Bluttransfusion gleich, bringt klanglich das Konzertgeschehen an die Zeit heran, ermöglicht eine neue Wahrnehmungs- und Medienreflexion, und auch politische Inhalte sind wieder möglich, die seit den sechziger Jahren kaum mehr behandelt werden konnten (und dort natürlich ganz anders behandelt wurden, im Aufbrechen der Konzertformen und der Kontextualisierung von Musik). Elektronische Geräte, die von ihren Nutzern anders gebraucht werden als vom Hersteller vorgesehen, sind besonders in der improvisierten elektronischen Musik gang und gäbe und haben den erweiterten Instrumentengebrauch, wie er in der neuen Musik üblich ist, in eine andere, subversivere Richtung gebracht. In den Räumen der Improvisateure herrscht demnach auch eine subversivere Atmosphäre, wie sie Subkultur von jeher prägt, die von Selbstorganisation und Vernetzung jenseits der Institutionen lebt.

Tatsächlich spielt der Raum eine entscheidende Rolle, wie etwas wahrgenommen werden kann, was sich beim Zuhörer abspielt und wie stark etwas gesellschaftlich aufgenommen wird. Ich begeben mich gern in den Untergrund. Dort finde ich Räume, die eine Spannung bereits in sich tragen, eine gewisse Widerständigkeit gegen das gesellschaftlich-politische Establishment, gegen ein kapitalistisch vereinnahmtes Terrain, gegen den Kunstbetrieb. Zugleich benötige ich, wenn ich groß angelegte Installationen an solchen Orten mache, alle drei hier Aufgezählten, um solche Projekte im öffentlichen Raum überhaupt realisieren zu können: die Genehmigung der Behörden, das Geld der Sponsoren, die Anerkennung der Kunstfachwelt. Die Gefahr, sich hier in Abhängigkeiten zu verstricken, ist groß, und es braucht eine eigene Widerständigkeit, die nur in der Art der Projekte liegen kann. (Bei meiner letzten Installation TRASA, die im Rahmen des deutsch-polnischen Jahres in vier Städten aufgebaut wurde, kam es so auch zwangsläufig zu einer recht mißglückten Eröffnung. In Poznań mußten der polnische Stadtpräsident und der extra angereiste deutsche Botschafter ihre Rede in einer kalten, nassen Fußgängerunterführung bei minus fünf Grad halten, vor einer Bildwand, von der sie erwarteten, daß sie sie selbst und ihr Pendant aus der Partnerstadt gut aussehen lassen würde. Stattdessen waren nur ein paar Sche-

Georg Klein, geb. 1964, Komposition, Klangkunst, Medienkunst, Mitbegründer von *KlangQuadrat – Büro für Klang- und Medienkunst* Berlin, www.georgklein.de.

men auf einer fleckigen Wand zu sehen. Die Herren waren verstimmt und verzogen sich nach fünfzehn Minuten, ohne überhaupt den klanglich-textlichen Teil der Installation gehört zu haben. Kein künstlerisches Event, stattdessen ein unspektakulärer Eingriff in eine Alltagssituation – das entsprach nicht ihrem politischen Repräsentationsbedürfnis.)

Dabei spielt für mich eine entscheidende Rolle, überhaupt einen Blick für die Spannungen in der konkreten Situation zu bekommen, mit der ich arbeite. Welche Konflikte gibt es, worin zeigen sie sich und was hat das mit mir und meiner Zeit zu tun. Hier eine künstlerische Fährte zu finden, ohne ein Ziel benennen zu können, ist für mich ein sub-versives Vorgehen, weil es etwas nach oben bringt, was vorher unten war.

Christoph Ogiermann: WoWas-WerWoWas (tun)

Wo/Was

A) Per se subversiv gibts nicht (sg. »Stand des Materials« ohne Ortsbestimmung = sinnlos). Ich mache Sprachaufnahmen; ich schneide in die Worte rein; ganz grob, daß es knackt; spazialisiere das; mache eine Raumgrammatik draus; lasse das laut ablaufen ...

Wenn ich das in Paris am GRM mache und zu hören gebe, reih' ich mich ein in eine Tradition; wenn ich das in Hamburg im Mozartsaal der Freimaurer Loge zu hören gebe, nennt man das Körperverletzung.

(Ein anderer sagt im gleichen Konzert: Wissen Sie, ich schlafe schlecht. Da hör' ich dann Radio. Die halbe Nacht durch. Die Musik, die ich da zu hören kriege, nimmt mich und meine Gedanken gar nicht ernst. Ich mag Ihre Musik nicht, aber ich werde wenigstens ernst genommen.)

Ein Kalenderblatt als Einschub: Die Devise heißt: unvernünftig und mit Ohne-Ellenbogen.

B) Da ist einer ganz einsam und sitzt abends nach der Arbeit allein in seiner Wohnung herum und baut sich mit seinen Digitalgeräten aus kleinsten Aufnahmen Symbole von großen Klängen (= große Klänge) zusammen. Er kennt keinen und will damit Leute kennenlernen. Das gelingt ihm nicht. Er gewinnt nur einen wichtigen deutschen Kompositionspreis.

Wer/Wo

A) Eigentlich ist ja DER so ein richtiger Untergräber, der dauernd versucht, so zu sein wie die Andern und das aber eben wegen seiner Herkunft oder seiner Andersartigkeit nicht schafft. Trotzdem bleibt er mit einer Bärbeißig-

keit da, wo er nicht hingehört ...

(Also, eigentlich stelle ich oft die Frage: wie muß ich sein, damit ich NICHT dauernd so merkwürdig daherkomme mit dem, was ich mache ... Nee, ich meine NICHT Vermittlung ...)

B) Rolf Dieter Brinkmann kriegt 1973 für drei Monate ein Tonbandgerät vom WDR gestellt, um etwas zu machen über den Alltag eines Schriftstellers: Und er MACHT: drei Monate lang spricht er more or less intim Tonbänder voll: Seht zu was IHR damit MACHT.

Die Gelegenheiten den Bedürfnissen anpassen. Gelegenheit: »ein Streichquartett bitte«.

Dann: Erstmal wissen, was die Bedürfnisse sind. Das kostet schon mal Zeit. (Stichwort: Der berühmteste Kerzenständermacher Chinas hatte als ersten Arbeitsgang einen Kerzenständermacher zu machen: vergessen, daß er ein Kerzenständermacher ist) und dann: Das machen, was man rausgefunden hat, was man machen soll. Dann das machen. Und dann sagen: »Nee, ein Streichquartett ist es nicht geworden, es ist ein Hörspiel: Sehn wir zu, was wir damit machen.«

Was (Eine Auswahl)

A) Kombinationen: glückliche Arbeitslose (Stichwort: Ich brauche keine Arbeit, ich HAB zu tun.) Meine AltersVorSorge ist eine Giftkapsel.

Jemand fragt mich: Haben Sie eigentlich gar keine Hoffnung? (Ich hätte gern geantwortet, aber es fiel mir nicht ein: Sicher hab ich Hoffnung ... nur: DAS würden Sie nicht Hoffnung nennen ...)

B) Es gibt in Kneipen der Stadt H. kleine Zirkel, die sich Mut zusprechen dadurch, daß sie mit allgemeinen Worten die Mechanismen beschreiben, die uns die Luft abgraben. Erfahrungen und Alkohol gehören auch dazu. Einzelne sagen das dann auch nach außen weiter und laden zu den Zirkeln ein ...

»Krähe« war in dem kleinen Kreis in W., wo auch der Komponist S. verkehrte, ein Code-Wort für »Polizeispitzel«.

C) Letztlich trägt jede »Raub«Kopie eines medialen Kunstwerks dazu bei, den Kapitalismus so zu beschleunigen, daß er an seiner eigenen Produktivität zerbrechen muß. Die Drohung mit Gefängnis für Raubkopierer erinnert mich an die hilflosen Versuche des überkommenen FeudalAdels, Hüte auf hohe Stöcke zu stellen und jeden mit dem Tod zu bedrohen, der diesen Hut nicht grüßt ...

(NB: FeudalAdel war auch ErbAdel: Es gibt noch heute Leute, die erben Häuser, die sie gar nicht alle bewohnen können.)

Jedem Versuch einer freien Entscheidung kann nur entgegengewirkt werden: a) durch **23**

Christoph Ogiermann, geb. 1967, Komponist, Instrumentalist, Mitbegründer von REM Bremen (+ künstlerischer Leiter), des Ensembles *x-pol-batterie* und der Gruppe *fünf*.

Ächtung, b) durch Entzug von Überlebensmitteln (Bewegungsfreiheit, und allgemeiner: Geld): insgesamt gesprochen also: durch GEWALT.

(Also immer schlau abwägen: Anteil von offensiv oder subversiv («dagegen» ist eh klar)).

(Geschrieben 29. März 2006 in Paris, wo gestern keine Oper stattfinden konnte, weil es Streik gegen ein neues Gesetz (C.P.E.), die Aussetzung des Kündigungsschutzes für junge »Arbeitnehmer« unter 26 betreffend, gibt.)

Hannes Wienert: Absichtslose Subversion

Hannes Wienert, Tonkunst:
improvisierender Musiker,
Komponist, Performer, lebt in
Hamburg, www.hannes-
wienert.de.

In Meyers Lexikon steht über dem Begriff Subversion: »lat., (polit.) Umsturz, subversiv – umstürzlerisch, zerstörend – das Wort Subventionen, ebenfalls lateinischen Ursprungs, aber mit recht unterschiedlicher Bedeutung: zweckgebundene Unterstützungszahlungen oder auch steuerliche Begünstigungen ohne Gegenleistung an bestimmte Wirtschaftszweige [...] durch die öffentliche Hand. Sie dienen als Instrument der Wirtschaftspolitik.«. Die Gegenüberstellung der beiden Begriffe hat mich zu folgenden Überlegungen bewogen.

Bei beiden Begriffserklärungen taucht das Wort Politik bzw. politisch auf. Inwieweit kann ich als improvisierender Musiker/Komponist/Performer politisch subversiv tätig sein und will ich es überhaupt? Und inwieweit kann ich durch mein eigenes Handeln die durch mangelnde oder zunehmend wegfallende Subventionen der öffentlichen (aber nicht mehr so offenen) Hände, die schwierige Lage improvisierender Musikerinnen und viele der sich neuer Musik widmenden Künstler beeinflussen oder bessern?

Zwei Eckpfeiler meiner Überlegungen: Der eine ist die Frage nach meiner künstlerischen Tätigkeit als Musiker/Performancekünstler, der andere die Frage nach deren Organisation. Um da gleich anzuknüpfen, kann ich mich an die Anfangszeit meiner Improvisations»karriere« Ende der 70er/Anfang der 80er Jahre erinnern. An größere Subventionen (öffentliche Gelder für Festivals zum Beispiel) oder überhaupt ein zahlreiches Publikum für die Musik, die wir spielten, war nicht zu denken. Es galt, den inneren Raum (Entwicklung der eigenen musikalischen Ideen) sowie den äußeren Raum (Orte an denen die Musik aufgeführt werden konnte) selber zu schaffen. Fabriketagen (Lofts), selbst organisierte Galerien, vorübergehend besetzte, öffentliche Räume, leerstehende Fabrikhallen – alles meist Räume, in

24 denen eine Art work in progress (sagt man

heut so gern) möglich war. Ich möchte in dem Zusammenhang Joseph Beuys zitieren: »Der Inhalt formt den Kartoffelsack«. Dieser Satz fiel mir anlässlich eines mehrtägigen Improvisationstreffs in Peter Kowalds Atelier-Musik-Raum in Wuppertal ein. Er stellte ihn (Mitte der 90er Jahre) für 365 Tage zum gemeinsamen Spielen sowie für Konzerte verschiedenster ImprovisationsmusikerInnen zur Verfügung. Diese Art von »außermusikalischer« Arbeit (Selbstorganisation) gehört für mich, wie das Musizieren/Improvisieren und teilweise auch Komponieren, zu einer künstlerischen Haltung, die ich durchaus als subversiv bezeichnen möchte.

Sie ist nach wie vor Bestandteil meiner Arbeit und ist darüber hinaus notwendig, wie das *blurres edges-Festival* in Hamburg zeigt (elf Tage aktuelle Musik in Hamburg vom 19.-30. April diesen Jahres). Wenn es, wie in Hamburg, für improvisierte und neue Musik so gut wie keinerlei Gelder aus den anfangs zitierten, öffentlichen Händen (Kulturbehörde) gibt, da sie aus Desinteresse, gepaart mit chronischer Unwissenheit um die Qualität bzw. Bedeutung dieser Musik, diese nicht bereit sind auszuschütten, muß man ein Festival selbst organisieren. Wobei die Musikerinnen in den meisten Fällen bereit sind, auch ohne irgendwelche Zuschüsse finanzieller Art aufzutreten. Der Vamh (Verband für aktuelle Musik Hamburg) hat das eben mit *blurres edges* jüngst getan. Einen entsprechenden Hinweis auf den Flyern zum Festival, daß die Förderung aktueller Musik fast ausnahmslos gestrichen ist, wird ihre Wirkung mit Sicherheit verfehlen, ist aber trotzdem notwendig.

Zum 1. Eckpfeiler meiner Überlegungen: Eine direkte künstlerische Reaktion auf eine konkrete politische Situation halte ich als Improvisationsmusiker für weder machbar noch für mich interessant. Allerdings denke ich, daß jede künstlerische Tätigkeit/Äußerung, speziell die eines Improvisators, eine gewisse Form von Subversion beinhaltet. Eine künstlerische Arbeit hat immer etwas umstürzlerisches. Ruhe – zerstören der Ruhe – Chaos – Umsturz des Chaos – Ruhe (eine Form!). Der Bezug auf soeben Gehörtes, Gespieltes (Gezeichnetes) führt zur Entscheidung für den nächsten Klang. Dabei entstehen Regeln, die wieder verworfen werden, die eine ungewisse Zeit Gültigkeit besitzen oder auch erst im Nachhinein als solche erkennbar werden: »Finden schafft eigene Regeln«. Die gilt es zu brechen. Dafür sind sie da! Dieses Verfahren möchte ich als absichtslose Subversion bezeichnen.

Hamburg, 1.4.2006

Marc Behrens: Kaskadierte Irrtümer

Scheinbar erschöpft sich jede Subversion, wenn ihre Ziele erreicht sind. Trifft das auch für Subversion in der Musik zu? Gibt es sie überhaupt? Zu verschiedenen Zeiten meines Musik-Erlebens und -Schaffens glaubte ich, daß der Musik, die ich konsumierte oder produzierte, ein subversives Potenzial innewohne. Aufeinanderfolgende, sich immer weiter vom konventionellen Musikverständnis entfernende Stile gingen einher mit der Heranbildung eines sozialen und eines künstlerischen Bewußtseins. Die vermeintliche Subversivität mancher dieser Stile erschöpfte sich mitunter sogar recht schnell.

Seit 1986 – ich war damals sechzehn Jahre alt – besuchte ich für einige Jahre regelmäßig die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in meiner Heimatstadt Darmstadt. Ich hörte neugierig so viele Konzerte wie möglich, fand manches langweilig, spießig, überkommen, manches andere inspirierend, aber gewissermaßen außerhalb meines musikalischen Kosmos. Die Konditionen der Aufführung, die Rituale des Klatschens – Abgangs – Wiederklatschens nervten mich, der ich durch mein Elternhaus bestimmte soziale Umgangsformen nicht vermittelt bekommen oder gegen sie aufbegehrt hatte. So kam es, daß ich 1990, während der Eröffnung der Ferienkurse durch den damaligen Oberbürgermeister Günther Metzger – mit gerade einmal zwanzig Jahren –, eine Aktion namens Guerilla durchführte.

In unauffälliger Kleidung, mit in Aktentaschen versteckten Lautsprechern protestierte ich mit drei Mitspielern »nicht ohne Geschick« (so urteilte die Presse) gegen die Kulturpolitik der Stadt Darmstadt, die Aufführungsbedingungen der neuen Musik und für eine geräuschbasierte, aber in ihrer Definition leider diffuse »Zukunfts-(Kunst)-Kommunikation«. Wir vertraten die Ansicht, daß eine Musik aus Geräuschen viel spannender und vor allem zeitgemäßer sei als eine sich dem »klassischen Musikhandwerk« verschreibende. Damit bezogen wir eine dem damaligen Motto der Ferienkurse fremde Position, auch wenn wir lediglich schon in den 1920er Jahren Gesagtes jugendlich nachplapperten.

Herrn Metzger legte ich mitten in seiner Rede ein Exemplar des vorbereiteten Flugblattes über sein Manuskript. Zuerst unbeeindruckt, wischte er das Blatt zur Seite, ließ sich dann aber doch zu einem Satz über »gewisse Leute«, die störten, hinreißen. Vielleicht hatte ihm zu jener Zeit die lokale Punkband *Die Arschgebuiden* mit ihrem Kampflied *Prost*,

Metzger! musikalische Diskussionen über Politik allzu sehr verleidet.¹

Am Saalausgang drohte uns der Veranstalter mit der Polizei. Da wir uns programmatisch weigerten, anders als über die mitgeführten elektronischen Fieps- und Kratzgeräusche aus den Lautsprechern zu antworten, appellierte man an unseren common sense, da ja erstmalig in großer Zahl Kollegen aus der Ex-DDR und verschiedenen osteuropäischen Ländern anwesend waren. Auch John Cage wurde in jenem Jahr sozusagen rehabilitiert – seit 1958 hatte er eine Art Auftrittsverbot auf den Ferienkursen. Es war unvermeidlich, daß wir während einer Konzertpause einige Tage später Herrn Cage das Guerilla-Flugblatt vorlegten und er dieses gern und liebenswert lächelnd signierte.

Um weitere Flugblätter anzubringen, lief ich mit Gregor von Sivers, einem der Mitspieler, durch das Tagungsgebäude und wurde von einem Besucher angesprochen, der die Demonstration während der Eröffnung miterlebt hatte. Er erklärte uns, daß ihm unsere »Darbietung« tatsächlich sehr gefallen habe und ermunterte uns gleichzeitig, doch eine inhaltliche Diskussion mit anderen Teilnehmern der Ferienkurse zu beginnen. Naiv und unsere Aktivität gleichsam ad absurdum führend, wiegelte ich ihn schnodderig ab, nicht bereit zu irgendeiner Form des Austausches – sehr zum berechtigten Ärger meines Mitspielers.

1991 verließ ich meine Heimatstadt, weitere Irrtümer und musikalische Abenteuer folgten auf jenes hier beschriebene der ersten Jahre meines bewußten Musik-Erlebens. Nach wie vor verwundert mich oft die Diskrepanz zwischen den mythischen Erzählungen über Skandale während Uraufführungen gewisser Meilensteine der neuen Musik in glorreicher Zeit – *Gesang der Jünglinge* von Stockhausen, *Metastaseis* von Xenakis oder *Air* von Lachenmann – und der Biederkeit so mancher zeitgenössischer Komposition und Aufführung. Trotzdem oder gerade deswegen spielte ich im Februar 2004 zusammen mit meinem Freund und Kollegen Nikolaus Heyduck in der Akademie für Tonkunst Darmstadt. Außerdem bekleide ich seit Dezember 2005 das Amt eines stellvertretenden Vorsitzenden der Frankfurter Gesellschaft für Neue Musik. Aber die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik habe ich seit damals noch nicht wieder besucht. Vielleicht sollte ich mal wieder hingehen – ohne Flugblätter oder versteckte Lautsprecher. ■

Marc Behrens, geb. 1970, Klangkünstler, der in den Bereichen Performance, Installation, mit Klang- und Videoaufnahmen arbeitet, außerdem Beschäftigung mit Fotografie, lebt in Frankfurt/Main, www.mbehrens.com.

1 Das erwähnte Lied war eine subversive Reaktion auf das von Metzger 1989 in Darmstadt erlassene Verbot, Alkohol auf öffentlichen Plätzen zu trinken.