

27. Okt. 1992

Imprimatur (nach Korrektur)

Frank Hilberg

Hilberg
26.8.92

„Szene Berlin“

Initiativen versus Institutionen

REPORTAGE

Wenn in einer Stadt drei große Opernhäuser sich ein Show-Down um den besseren *Troubadour* oder *Figaro* liefern, aber monatelang keine einzige Oper unseres Jahrhunderts (falls von Richard Strauss einmal abgesehen werden darf) zeigen, dürfte nicht nur Überdruß am Spielplan, sondern wohl auch Wut über die ungeheuere Verschwendung an Mitteln verständlich sein. Mit dem Beharren auf Programmen, die Erfolg haben, weil sie sich an Rezipienten wenden, die ausschließlich Stücke goutieren, die sie mitpfeifen können, wird nicht nur dem musikalischen Analphabetismus weiter Vorschub geleistet, es wird ein kultureller Zustand fortgeschrieben, dessen Aktualität auf das Ende des letzten Jahrhunderts jatiert. Ein solches Musikleben ist tot, auch wenn die Leiche immer aufs neue liebevoll geschminkt und ausgestellt wird. Der Sklerose der offiziellen Musikpolitik steht die galoppierende Arthritis der Neuen Musik in Berlin gegenüber, die weniger in ein Ghetto gesperrt ist als in die Familiengruft. Dafür sorgt einerseits das Klüngelwesen – komponierende Veranstalter, deren Einfluß und Engagement einzig darauf zu zielen scheint, eigene Werke spielen zu lassen – und andererseits ein desorientierter Senat, der seinen „Stipendiaten“ so inspirierte Aufgaben wie ein *Mozart bezogenes Werk* (im Jubiläumsjahr immerhin) zu schreiben zumutet. Der öffentlich-rechtliche Rundfunk kommt hier, im Unterschied zu anderen Bundesländern, als Korrektiv nicht in Betracht, da dessen Haushaltslage keine Eigenproduktionen, geschweige denn Kompositionsaufträge zuläßt.

Wo es an einer Alternative mangelt, regt sich Eigensinn. Der Begriff „Szene“ faßt, trotz erheblicher Unterschiede im Einzelnen, einige gemeinsame Charakteristika: Eine Szene wird durch einen bestimmten Stil zusammengehalten, der sich nicht selten bewußt vom Gewöhnlichen abgrenzt und in dem sich der vitale Drang nach Ausdruck künstlerischer und intellektueller Kräfte, die durch das bürgerliche Musikleben weder befriedigt noch repräsentiert werden, realisiert. Und wenn sich das Potential an Phantasie und Aktivität in einer „Initiative“ niederschlägt, dann arbeitet sie trotz geringer und geringster Mittel wegen ihres hohen Grades an Flexibilität und Unabhängigkeit oft wesentlich effizienter als die schwerfälligen Institutionen. Im folgenden werden vier Berliner Initiativen vorgestellt, deren Entstehung durch den Überdruß an den Ritualen des offiziellen Musikbetriebs oder durch mangelnde Präsentation von bestimmten künstlerischen Formen motiviert war und die sich durch ihre Tätigkeiten ein unverwechselbares Profil erworben haben.

Freunde guter Musik

ist ein eingetragener Verein und trägt damit das Merkmal vieler Initiativen – in einer verwalteten Gesellschaft sind

selbst Non-Konformisten genötigt, sich Satzung und Regeln zu geben, wenn sie öffentlich wirksam werden wollen.

Zur Gründungslegende gehört der Umstand, daß die Musik des Amerikaners Glenn Branca nicht aufzuführen war. Die einschlägigen Institutionen gaben sich keineswegs ablehnend oder desinteressiert, allein, weil sich für dieses namenlose Zwittergenre aus Heavy-Metal und Symphonik keine Zuständigkeit ausmachen ließ, konnten auch keine Subventionen fließen, denn was nicht kategorisierbar ist, gibt es eben auch nicht. Das mag Trotz und Ehrgeiz jener handvoll Enthusiasten beflügelt haben – schließlich konnte nicht nur die Aufführung der *Symphonie No. 4* von Glenn Branca, sondern auch der Geburtstag der *Freunde guter Musik Berlin e. V.* im Mai 1983 gefeiert werden. Zu Gehör kamen außerdem Auftritte von Skeleton Crew, Elliott Sharp, John Zorn und anderer Figuren, die, damals kaum bekannt, heute bereits Kultstatus genießen.

Mit den nachfolgenden Projekten konkretisierten sich dann die ästhetisch prägenden Aspekte der Vereinsphilosophie, nämlich die Aufführung von Experimentellem, Unbeachtetem, Grenzüberschreitungen. Weniger ein festumrissener Stil als bestimmte Gemeinsamkeiten bei den Verfahrensweisen der Künstler sind für die Programmgestaltung ausschlaggebend. Auffällig ist die Vorliebe für Querständigkeiten gegen-

NZ 11-92

nz19921102

1

EILIGE KORREKTUR
Umgehend zurück!

Bitte nur Korrekturen bezüglich Orthographie und Zeichensetzung anbringen. Inhaltliche und stilistische Veränderungen sind nicht mehr möglich!

Wichtig: Text ist nur von Setzer:in, jedoch noch nicht von der Redaktion gelesen.

über der kodifizierten europäischen Tradition; so scheint beispielsweise der unbefangene Umgang mit musikalischem Material und der Historie geradezu Voraussetzung des Entdeckens, Findens, und Erfindens der amerikanischen Klangforscher zu sein, die auf dem Spielplan häufig anzutreffen sind.

Ein Weg in die Homogenität? Das musikalische Rahmenprogramm zu der Ausstellung *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* zeigt, welche Palette von Konzepten sich unter die Leitbegriffe subsumieren läßt: Neben Ives, Cage, Tudor, Satie, Hauer, Scelsi treten Namen wie Robert Ashley, Gavin Bryars, Michael Nyman, Brian Eno, aber auch die Berliner Frieder Butzmann und Thomas Kapielski. So stehen historische Avantgardismen neben Intermediagattungen, Gesamtkunstwerke neben Fragmenten, Konzertsaalmusiken neben Installationen.

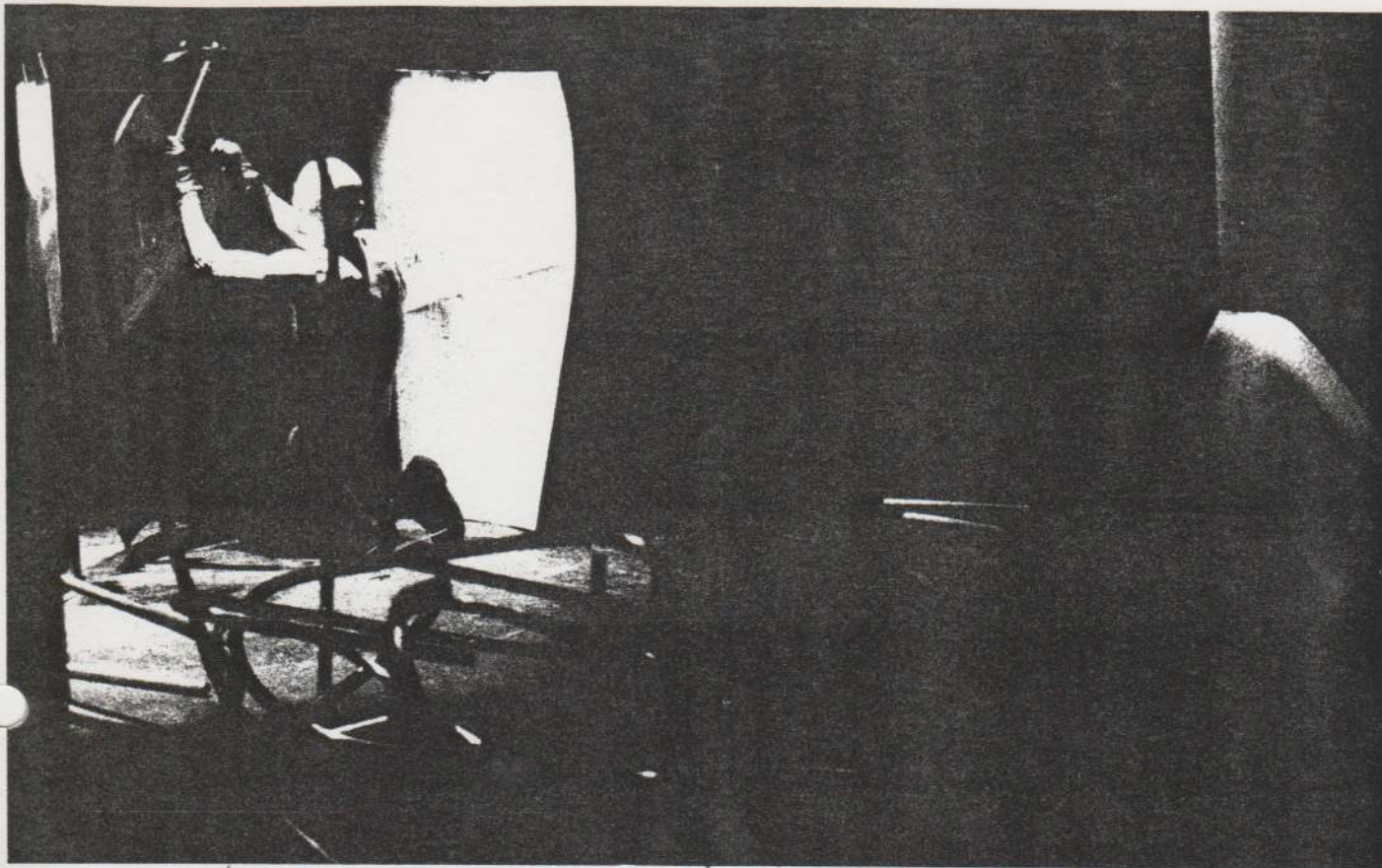
Die meisten der Veranstaltungen unterscheiden sich signifikant durch ihren Performancecharakter von gewöhnlichen Konzerten: Zwar haben viele der Stücke mit Anfang und

Ende eine Dramaturgie des Verlaufs, aber der Akt des Auführens ist intergraler, oft sogar wichtigster Bestandteil des Konzeptes. Der situative Bezug, das Flüchtige, Unwiederholbare, das Hier und Jetzt sind so zentrale Momente, daß sie sich in dem Wunsch „Es soll nicht noch einmal so sein“ verdichten. Die Künstler wirken hier Kraft ihrer Person. *Die akustischen Resultate sind oft beliebig, gar austauschbar, wenn die Präsenz fehlt und umgekehrt, wenn, wie im Sinne jeder guten Kunst, ökonomisch und schlüssig gearbeitet wird, ist das sogleich zu merken*, meint der Geschäftsführer und Programmstrategie Matthias Osterwold.

Urbane Aboriginale ist der Titel einer seit 1985 jährlich stattfindenden Veranstaltungsreihe, die ihren Fokus auf das verborgene, inoffizielle Musikleben der *melting pots* der Metropolen New York, London, Berlin, Paris, Budapest oder Moskau richtet. *Gemeint ist nicht die traditionell ethnische Musik, die die einwandernden Minoritäten mitbringen, sondern gemeint ist genau das Umgekehrte: Die Wiederenstehung einer ethnologischen Musik der überabgekochten Groß-*



■■■ gehört zu Free Music Produktion.



■■■ gehört zu Freunde Guter Musik.

städter, die durch das Filter der Sophistikation und Intellektualität gegangen ist, durch all das, was das urbane Leben in den Hypermetropolen ausmacht. Die hocken nun in den metaphorischen Stämmen und Dörfern der Medien und kommen auf eigentümlich gebrochene Weise wieder zu einer quasi-ethnologischen Linie. Es tauchen wiedergefundene oder -erfundene musikalische Elemente auf: repetitive, perkussive Muster, die Verwendung von selbstgebaute(n), auch elektronischen Instrumenten — was zugleich ein Abschied von der Industrie ist. Die Musik selber besteht nicht autonom, sondern ist in den subkulturellen Kontext eingebettet, ist Ritual. Alle diese Begriffe sind natürlich mit Gänsefüßchen zu versehen, selbstverständlich handelt es sich nicht um die ursprünglichen Rituale, sondern um sehr verwandelte Formen, um Spiel oder um Simulation. Grundlegend aber ist die Behauptung einer größeren Einheit von künstlerischer Äußerung und Lebensform.

Free Musik Production

Wer Ohren hat zu hören, der höre: Free Musik ist nicht Free Jazz! Und die FMP (Free Musik Production) ist nicht das Verlautbarungsorgan von Peter Brötzmann! Doch so vehemente Töne wird man von Jost Gebers mittlerweile nicht

mehr hören, wenn es darum geht eingefleischte Mißverständnisse auszuräumen. Mit den knappen, trockenen Worten eines, der die Welt denken läßt was sie will, wenn sie es denn nicht besser wissen will, verweist er auf die Geschichte der — ja was? Initiative? Gesellschaft? Unternehmen? — der „Kooperative“ FMP, deren Konzerte und das Programm des Plattenlabels mit seiner riesigen Palette an Stilen und Musikern.

1969 wurde die FMP von Peter Brötzmann, Peter Kowald, Alexander von Schlippenbach, Irène Schweitzer, Jost Gebers, Rüdiger Carl und anderen gegründet — ein offenes Kollektiv von praktizierenden Musikern, dem sich bald Holländer, Engländer und eine Vielzahl weiterer Weltbürger anschlossen. Der Vollzug der Gründung ist dabei das Resultat von zurückliegenden Erfahrungen, die eine institutionelle Grundlegung anzuraten schienen. So fand bereits im November 1968 das erste *Total Music Meeting*, von dem noch die Rede sein wird, statt. Die Situation war mehr als unbefriedigend, einerseits gab es „das Aufgeregte auf der Straße und das Aufgeregte in der Musik“, der große politische Schub, welcher Gängelung, Bürgerpflichtenmuff und provinziellen Horizont durchbrechen sollte. Andererseits kontrollierten Promoter und Manager im großen Stil das musikalische Feld: an Auftrittsmöglichkeiten, Teilnahme an

Festivals oder gar Plattenproduktionen der Freistil-Rebellen war nicht zu denken. Um die Musik so machen zu können, „wie sie ist“, war Initiative nötig.

Das vorrangige Ziel war, die Vorstellungen von der Rolle der Musik als integraler Bestandteil der Person realisieren zu können. Kurz gesagt: Das Lebensgefühl durch die Musik auszudrücken. Selbstverständlich kann ein solches Konzept nicht auf Veranstalter oder Produzenten angewiesen sein, die den Publikumsgeschmack zu bedienen haben. So blieb nur der Weg die Herzensangelegenheit selber zu präsentieren, als Veranstalter und Plattenproduzent zugleich. Bert Noglik: *Zwar impliziert der improvisatorische Prozeß keineswegs die dokumentarische Auf- und Nachbereitung, doch die Rezeption, Verbreitung und Entwicklung improvisierter Musik wäre ohne die Produktion von Klangdokumenten wesentlich eingeschränkt. Das betrifft sowohl den Kreis der Zuhörer als auch eine Vielzahl von Feedbacks auf die Musikentwicklung selbst.*

Wenn es so etwas wie ein übergeordnetes Konzept der FMP gibt, so besteht es in der zentralen Rolle der Musiker: Von ihnen geht konzeptionelle Arbeit aus, in ihren Händen liegt alles, von der Programmplanung bis hin zur Gestaltung der Plattencover. Die Resultate sind entsprechend vielgestaltig. Die musikalische Entwicklung der einzelnen Klangkünstler über einen großen Zeitraum zu verfolgen, ihr Habitus in den stets wechselnden Besetzungen, ihre Reaktionen in der konkreten Spielsituation, ist Zweck und Absicht der Programmpolitik. So sind denn auch die Platten meistens Live-Mitschnitte und selbst die Studioaufnahmen sind in der Regel keine Studioproduktionen, von den ca. 250 Produktionen nutzen lediglich drei oder vier Studiotekniken wie Mehrspuraufnahmen, Hall, Effekte etc. Oft wird eigens für solche Projekte Publikum in das kleine FMP-Studio gebeten, um eine Live-Atmosphäre zu erzeugen, die sich positiv auf die Spielsituation auswirkt.

Für mich ist es notwendig, die Persönlichkeit zu spüren, von der Story berührt zu werden. Heute gibt es mehr und mehr Easy-listening-Musiker, so eine Art Musiklehrermusik. Die können alle gut spielen, aber haben nichts mitzuteilen, keine Geschichte mehr zu erzählen erklärt Jost Gebers, in dessen Händen von Anbeginn ~~an~~ die Geschäftsführung lag. Es darf vermutet werden, daß sein Einfluß und Durchhaltewillen weit aus größer ist und weitaus mehr dazu beigetragen hat, die Kooperative durch die stets dräuenden Finanzwüsten und Organisationsklippen zu leiten, als er selbst bereit ist zuzugeben.

Die Leitidee, den Pool international bewährter Musiker einem thematischen Projekt zugrunde zu legen, findet sich auch stets in dem Festival *Total Music Meeting*, das dieses Jahr zum 25sten Mal stattfinden wird. Einst war es als Gegenveranstaltung zum offiziellen Berliner Jazz-Fest konzipiert und bot zeitgleich den Gegenentwurf zu dessen kommerzieller Ausrichtung. *Dort ~~trafen~~ stets die alten Klamotten, typische Producerideen: eine Gafionsfigur spielt mit einer zusammengefuckelten Begleitband. Die Musiker kommen an, gehen ins Hotel, spielen, reisen ab. Jeden Abend eine andere*

Band. Wir wollten stattdessen arbeitende Gruppen, es sollte bei einem mehrtägigen Festival die Gelegenheit gegeben sein, Musiker zwei oder drei mal zu hören, um die Entwicklung der einzelnen Musiker und deren Veränderungen in verschiedenen Besetzungen sichtbar zu machen. Zudem haben die Musiker die Möglichkeit, eine Panne oder einen schlechten Tag wieder auszubügeln.

Bei dem *Total Music Meeting* 1984 wurde dieser Gedanke monothematisch durchgeführt: 16 Pianisten spielten Solos, Duos, Trios. Ein Großteil der Nomenklatur gegenwärtiger Freistilpianistik war vertreten und hatte die Besetzungen und Reihenfolge der Auftritte unter sich ausgewürfelt. — Mit dabei waren, um nur Beispiele zu nennen: Fred van Hove, Misha Mengelberg, Irène Schweizer, Aki Takase, Marilyn Crispell, Ulrich Gumpert, Alexander von Schlippenbach. *Die Prognosen liefen in zwei Richtungen. Erstens: es kommt keiner. Zweitens: es wird gähmend langweilig.* Das Gegenteil war der Fall.

Edition RZ

Was wäre das gegenwärtige Musikleben ohne die Tonträgerindustrie? Insbesondere der Neuen Musik sind vielerlei Vermittlungsformen abhanden gekommen. Durch Hausmusikpraxis, wenn es sie denn gäbe, wäre nichts zu gewinnen, denn welches Werk läßt sich noch sinnvoll auf einen vierhändigen Klavierauszug reduzieren? Zudem disqualifizieren die in der Regel übermäßigen Anforderungen jeden noch so gutwilligen Dilettanten (im italienischen Sinne) von vornherein. Lesend kommt selbst der musikalische Alphabet, der quantitativ gesehen wohl eine Rarität ist, nicht weit: Partituren sind unerreichbar teuer und die Wahrscheinlichkeit, selbst in hochspezialisierten Bibliotheken eine Partitur zu finden die nach 1970 datiert (das ist über zwanzig Jahre her), ist mindestens ebenso hoch, wie von einem Meteor erschlagen zu werden. Von den Beständen öffentlicher Bibliotheken, egal wie groß sie sein mögen, wollen wir beschämt schweigen.

Da also der Nachvollzug durch Praxis ebenso wie die Imagination gleichermaßen unmöglich ist, da der Konzertereindruck zu flüchtig und das Rundfunkangebot zu zufällig ist, bleiben Tonträger das einzige Medium, um sich ein Repertoire zeitgenössischer Stücke hörend erarbeiten zu können. 1983, als Robert Zank das Plattenlabel *Edition RZ* gründete, waren die Neue-Musik-Kataloge der Konzerne noch außerordentlich schmal, Anlaß genug, um Anwalt in der Sache des eigenen Geschmacks zu werden. Das begann mit der Produktion einer Platte mit elektro-akustischer Musik von Ricardo Mandolini, die mit geborgten Geldern finanziert wurde. Für spätere Projekte konnten zwar Sponsorengelder, öffentliche Zuschüsse und schließlich sogar Erlöse aus Verkäufen eingesetzt werden, die finanzielle Not gehört dennoch bis heute zu den kontinuierlichsten Faktoren der Arbeit — ein Stigma der meisten Initiativen.

Das führt in nicht wenigen Fällen zu erheblichen Wettbewerbsnachteilen gegenüber der Industrie. So hat die LP mit Werken von Mathias Spalinger (siehe NZfM 7–8/92, S. 84) von der Planung bis zur endgültigen Auslieferung acht Jahre gebraucht (und war dennoch die erste monographische Ausgabe). Was hat die Produktion so lange dauern lassen? *In erster Linie finanzielle Probleme. Aber manchmal sind bestimmte Stücke nicht aufgenommen, dann wartet man bis es aufgeführt und mitgeschnitten wird, möglicherweise taugt dann aber diese Fassung nichts – so kommt eins zum anderen und das dauert dann eben. Wir arbeiten sehr gründlich und die Platten unterliegen einem ziemlich langen Reifungsprozeß. Es passiert dann mitunter, das in der Zwischenzeit andere Produktionen auf den Markt kommen.* Teil des Problems ist unter anderem, daß aus Kostengründen nichts selbst produziert werden kann – das Label ist auf die Übernahme von Rundfunkbändern angewiesen. Und damit sind so langwierige Vorgänge wie das Erwirken von Rechten und Einwilligungen aller beteiligter Stellen und Künstler verbunden. Die Programme werden in Kooperation mit der *Noch Musik e. V.* (ein Name, der sich mit Fragezeichen ebenso wie mit Ausrufezeichen sinnvoll auffassen läßt) getroffen. Der Verein hat es sich zur Aufgabe gemacht, ein europaweites Netz von Rundfunknutzern aufzubauen: es werden Kontakte zu anderen Ländern und Staaten geknüpft, um Sendungen mit Neuer Musik, Audio Art und Hörspielen aufzunehmen und zu tauschen. Dieses Material wird innerhalb des Vereins ausgewertet und schließlich wird darüber beraten, welche Auswahl von Stücken oder Interpretationen die Basis einer Plattenproduktion sein könnte.

Das ist eine konsequente Weiterführung der Aufgaben öffentlich-rechtlichen Rundfunks, zumindest nach Auffassung des Vereins: *Die Pflege der akustischen Kultur liegt in den Händen des Rundfunks, der, analog zu den Museen, die für bildende Kunst zuständig erklärt wurden, radiophone Kunst pflegen und verbreiten sollte – auch wenn es sich nur um Minderheitenprogramme handelt. Da werden Schätze produziert, die oft genug nach einmaliger Sendung in den Archiven verschwinden.* Jedenfalls, wenn sie nicht in die Hände der radiophilen Enthusiasten fallen, die daraus eine Platte machen, oder vielmehr: ein Gesamtkunstwerk formen. Denn vom Labelprogramm über die Auswahl der Stücke und Interpretationen, die Aufbereitung der Aufnahme, Kontrolle der Pressungen, Bestellung der Begleittexte bis zur Covergestaltung ist alles handverlesen und aufeinander abgestimmt. Die Ergebnisse heben sich denn auch wohltuend von den schnellen Schüssen weniger qualitätsbewußter Labels ab, die, um Marktanteile zu sichern, eine Repertoirelücke möglichst schnell zuspachteln. Das macht dann der behutsam und oft wohl auch betulich operierenden *Edition RZ* so manches Projekt zunichte.

Bisher war ausschließlich von „Platten“ die Rede und tatsächlich sind auch die schwarzen, mit 33 U/min abzuspielenden Vinyl-Tonträger gemeint. Von dem Grabenkrieg zwischen der LP- und der CD-Front über Fragen der Aufnahme- und Wiedergabequalität soll hier nicht die Rede

sein. Der Punkt ist vielmehr, daß es sich bei der Verdrängung des Vinyls um den Erfolg einer Mediendiktatur handelt, der man sich beugen muß, weil keine guten Pressungen mehr zu haben sind, weil die Läden keine Vinyls mehr anbieten (obwohl da auch Musik drauf ist). Es scheint, als würden die Läden keine Musik mehr verkaufen, sondern nurmehr Objekte, die den Charakter von siebzigminütigen Tapeten haben, die man durchlaufen lassen kann. Das Medium fördert solch eine Kauf- und Konsummentalität bestens. Die meisten CDs enthalten haufenweise Füllstücke, die ästhetisch oder mit einem Programmgedanken nicht zu rechtfertigen sind – eine Form von Musikdumping. Und die Flut der Veröffentlichungen läßt unsere durch viele Prozesse gefilterten und komponierten Platten untergehen. Die Gesetze der Marktpolitik sind jedoch unbittlich. Wenn es keine Presswerke mehr gibt, die einwandfreie Produkte liefern, wenn Vertriebe und Läden für LPs keinen Lagerplatz oder Verkaufsboxen bereitstellen wollen, dann ist das Label eben zum Untergang verurteilt. Oder aber: *Jetzt machen wir bei der Schweinerei auch mit – die nächsten Produktionen mit Musik der Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza, von Morton Feldman, Franco Evangelisti und Hermann Scherchen werden als Compact Disc erscheinen.*

Galerie Giannozzo

Daß Musik nicht nur in Konzertsälen gedeiht, daß vielmehr der jeweilige Ort auf die Musik abfärbt, haben sich längst die verschiedensten Veranstalter zunutze gemacht, indem sie ihre Programme mit der Aura ungewöhnlicher Spielstätten, seien es Fabrikhallen, Bahnhöfe oder Ruinen, umgeben – Musik lebt nicht nur von der Musik allein. Es gibt aber Konzepte, die Raum und Musik wesentlich enger zusammenbinden.

1978 hat der Künstler Rolf Langebartels die *Galerie Giannozzo* gegründet. Sie war vom Selbstverständnis her eine Non-Profit-Galerie, nicht auf Verkäufe, sondern auf Präsentationen ausgerichtet. Während der ersten drei Jahre spielte Musik noch keine Rolle, Gegenstand der Ausstellungen war das Verhältnis von Photographie und bildender Kunst.

Es gab damals eine Hochzeit der Photographie, aber das, was mir gefiel, also der künstlerische Umgang mit Photographie, nicht die klassische, abbildende Photographie, war hier in Berlin nicht zu sehen. Rolf Julius hat damals solche Arbeiten gemacht, er hat eine Photosequenz gezeigt, die ringsherum an den Wänden hing und dazu eine Tonbandkomposition verfasst. Bis damals, 1980, hatte er noch keine Klangerbeiten gemacht. Dieser Zusammenhang hat mich sehr interessiert und ich habe dann weitere Künstler eingeladen. Die Verbindung von Photographie und Musik mag zunächst merkwürdig erscheinen, doch gibt es entsprechende Konzepte schon seit geraumer Zeit. So hat beispielsweise Laurie Anderson schon sehr früh eigene Photoarbeiten mit Musik gekoppelt. Vielleicht aber auch hat das *Poème Electronique* – bei dem Varèses klangerorientierte Musik (*Son organisé*) die Dia-Projektionen

von Le Corbusier sekundierte — den Besucher Langebartels nachhaltig beeinflusst.

Zu den weiteren „Ausstellungen“ gehörten dann Klanginstallationen und Klangskulpturen von Takehisa Kosugi, Alvin Curran, Christina Kubisch, John Driscoll, Bill Fontana und vieler weiterer Künstler. Obwohl das Programm zur Hälfte aus Installationen und zur anderen Hälfte aus Performances besteht, will die *Galerie Giannozzo* keine Galerie für Audioart oder Veranstalter Neuer Musik sein, sondern ein Forum zur Förderung der aktuellen plastischen Kunst.

Wir versuchen herauszufinden, was Plastik im allgemeinen Sinne ist. Dabei interessieren uns solche Arbeiten, die eine Zeitdimension explizit bearbeiten. Jede Skulptur hat ja schon dadurch eine Zeitdimension, daß man um sie herum oder durch sie hindurch gehen muß. Und bei Klanginstallationen spielt die Zeitdimension besonders für die Wahrnehmung eine große Rolle, abhängig davon, wie sie im Raum installiert und komponiert ist. 1986 war dann das Ersparnis von Rolf Langebartels aufgebraucht, so daß eine andere Form gefunden werden mußte. Seitdem wird das Programm unter dem Signum Kunstverein Giannozzo fortgeführt, daher der Plural im obigen Statement. Was läßt sich alles mit dem Begriff Plastik fassen? Auch eine Performance? Letzten Endes ist, wenn man einen so weiten Begriff hat wie Beuys, alles Plastik, man denke nur an seine Wärmeplastik oder soziale Plastik. Die Basis der akustischen Plastiken sind Schallwellen, die schwingenden Luft- oder Holzmoleküle. Ich habe bei Klanginstallationen die Vorstellung von einem Feld im physikalischen Sinne, dessen Eigenschaften und Intensitäten von den räumlichen Koordinaten und der Zeit abhängig ist. Als Folge davon hört jeder Besucher etwas anderes, je nach dessen Choreographie der Wahrnehmung. Der „Tanz“ des Besuchers durch die Klanginstallation gibt ein ganz individuelles Muster — ein Vor- und Zurückbewegen, im Kreis laufen, niederbeugen, hochrecken — das würde man für spinnert halten, wenn es auf der Straße passierte.

Findet solche Kunst ihr Publikum? *Es kommen meist zwischen fünfzig und hundert tatsächlich interessierte Leute und das reicht, ein Massenpublikum würde die meisten Arbeiten erdrücken. Wichtig ist, daß Sachen stattfinden, das Angebot an Publikum muß stehen, das ist die conditio sine qua non, und die Erfahrung zeigt, daß das Publikum sich allmählich vergrößert. In Berlin hat die Klangkunst bereits eine lange Tradition. René Block hat durch den DAAD Leute, wie Kosugi, Behrman und viele andere als Stipendiaten eingeladen, die hier dann eine lebhaft Auseinandersetzung bewirkt haben. Gibt es bestimmte Abgrenzungskriterien bei der Programmgestaltung? Nein, ich veranstalte, was mich persönlich interessiert. Insbesondere das, was in Berlin sonst zu sehen ist. Eine solche Form der Verantwortung unterscheidet sich signifikant von der Entscheidungsfindung der Institutionen in denen der lange Gang durch Gremien und Lobbys nicht selten dazu führt, unpopuläre Konzepte dem Konsens, dem kleinsten gemeinsamen Nenner zu opfern.*

Aus dem Mangel geboren, vom Mangel geprägt, ist die Vitalität der Subkulturen Garant für kulturelle Vielfalt und bildet ein nützliches Korrektiv zur Monokultur der Institutionen mit den Millionenbeträgen. Es läßt sich auch biologisch sehen: in den pekuniär unattraktiven Nischen wirkt der Geldmangel selektiv — es überlebt, wer den längsten Atem, die größte Bereitschaft zur Selbstaussbeutung oder die ausgeprägteste Fähigkeit zur Überredung hat. Oft, wenn sie an der eigenen Indolenz zu entschlafen droht, bedient sich dann die Hochkultur ganz ungeniert aus diesem Genpool. Und manchmal, wenn sie sich im Laufe der Jahre und Jahrzehnte zähen Ringens bewährt hat, wird eine Initiative selbst zur Institution — sie steht dann ihrerseits in steter Gefahr am eigenen Erfolg zu erstarren.

Kontaktadressen

Freunde Guter Musik Berlin

Erkelenzdam 11/13
1000 Berlin 36
030-6152702

Free Music Production

Lübecker Straße 19
1000 Berlin 21
030-3941556

Edition RZ

Leibnizstraße 33
1000 Berlin 12
030-3125376

Kunstverein Giannozzo

Suarezstraße 28
1000 Berlin 19
030-3217783

Frucht

Frank Hilberg

"Szene Berlin"

Initiativen versus Institutionen

Erstdruck in: in: Neue Zeitschrift für Musik 11(1992)25-30

Wenn in einer Stadt drei große Opernhäuser sich ein Show-Down um den besseren Troubadour oder Figaro liefern, aber monatelang keine einzige Oper unseres Jahrhunderts (falls von Richard Strauss einmal abgesehen werden darf) zeigen, dürfte nicht nur Überdruß am Spielplan, sondern wohl auch Wut über die ungeheure Verschwendung an Mitteln verständlich sein. Mit dem Beharren auf Programmen, die Erfolg haben, weil sie sich an Rezipienten wenden, die ausschließlich Stücke goutieren, die sie mitpfeifen können, wird nicht nur dem musikalischen Analphabetismus weiter Vorschub geleistet, es wird ein kultureller Zustand fortgeschrieben, dessen Aktualität auf das Ende des letzten Jahrhunderts datiert. Ein solches Musikleben ist tot, auch wenn die Leiche immer aufs neue liebevoll geschminkt und ausgestellt wird. Der Sklerose der offiziellen Musikpolitik steht die galoppierende Arthritis der Neuen Musik in Berlin gegenüber, die weniger in ein Ghetto gesperrt ist, als in die Familiengruft. Dafür sorgt einerseits das Klüngelwesen - komponierende Veranstalter, deren Einfluß und Engagement einzig darauf zu zielen scheint, eigene Werke spielen zu lassen - und andererseits ein desorientierter Senat, der seinen "Stipendiaten" so inspirierte Aufgaben wie "ein auf Mozart bezogenes Werk" (im Jubiläumsjahr immerhin) zu schreiben zumutet. Der öffentlich-rechtliche Rundfunk kommt hier, im Unterschied zu anderen Bundesländern, als Korrektiv nicht in Betracht, da dessen Haushaltslage keine Eigenproduktionen, geschweige denn Kompositionsaufträge zulässt.

Wo es an einer Alternative mangelt, regt sich Eigensinn. Der Begriff "Szene" faßt, trotz erheblicher Unterschiede im Einzelnen, einige gemeinsame Charakteristika: Eine Szene wird durch einen bestimmten Stil zusammengehalten, der sich nicht selten bewußt vom Gewöhnlichen abgrenzt und in denen sich der vitale Drang nach Ausdruck künstlerischer und intellektueller Kräfte, die durch das bürgerliche Musikleben weder befriedigt noch repräsentiert werden, realisiert. Und wenn sich das Potential an Phantasie und Aktivität in einer "Initiative" niederschlägt, dann arbeitet sie trotz geringer und geringster Mittel wegen ihres hohen Grades an Flexibilität und Unabhängigkeit oft wesentlich effizienter als die schwerfälligen Institutionen. Im folgenden werden vier Berliner Initiativen vorgestellt, deren Entstehung durch den Überdruß an den Ritualen des offiziellen Musikbetriebs oder durch mangelnde Präsentation von bestimmten künstlerischen Formen motiviert war und die sich durch ihre Tätigkeiten ein unverwechselbares Profil erworben haben.

Freunde Guter Musik

Ist ein eingetragener Verein und trägt damit das Merkmal vieler Initiativen - in einer verwalteten Gesellschaft sind selbst Non-Konformisten genötigt, sich Satzung und Regeln zu geben, wenn sie öffentlich wirksam werden wollen. Zur Gründungslegende gehört der Umstand, daß die Musik des Amerikaners Glenn Branca nicht aufzuführen war. Die einschlägigen Institutionen gaben sich keineswegs ablehnend oder desinteressiert, allein, weil sich für dieses namenlose Zwittergenre aus Heavy-Metal und Symphonik keine Zuständigkeit ausmachen ließ, konnten auch keine Subventionen fließen, denn was nicht kategorisierbar ist, gibt es eben auch nicht. Das mag Trotz und Ehrgeiz jener handvoll Enthusiasten beflügelt haben - schließlich konnte nicht nur die Aufführung der *Symphony No. 4* von Glenn Branca, sondern auch der Geburtstag der Freunde Guter Musik Berlin e.V. im Mai 1983 gefeiert werden. Zu Gehör kamen außerdem Auftritte von Skeleton Crew, Elliott Sharp, John Zorn und anderer Figuren, die, damals kaum bekannt, heute bereits Kultstatus genießen. Mit den nachfolgenden Projekten konkretisierten sich dann die ästhetisch prägenden Aspekte der Vereinsphilosophie, nämlich die Aufführung von Experimentellem, Unbeachtetem, Grenzüberschreitungen. Weniger ein festumrissener Stil als bestimmte Gemeinsamkeiten bei den Verfahrensweisen der Künstler sind für die Programmgestaltung ausschlaggebend. Auffällig ist die Vorliebe für Querständigkeiten gegenüber der kodifizierten europäischen Tradition; so scheint beispielsweise der unbefangene Umgang mit musikalischen Material und der Historie geradezu Voraussetzung des Entdeckens, Findens und Erfindens der amerikanischen Klangforscher zu sein, die auf dem Spielplan häufig anzutreffen sind.

Ein Weg in die Homogenität? Das musikalische Rahmenprogramm zu der Ausstellung *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* zeigt, welche Palette von Konzepten sich unter die Leitbegriffe subsumieren läßt: Neben Ives, Cage, Tudor, Satie, Hauer, Scelsi treten Namen wie Robert Ashley, Gavin Bryars, Michael Nymann, Brian Eno, aber auch die Berliner Frieder Butzmann und Thomas Kapielski. So stehen historische Avantgardismen neben Intermediagattungen, Gesamtkunstwerke neben Fragmenten, Konzertsaalmusiken neben Installationen. Die meisten der Veranstaltungen unterscheiden sich signifikant durch ihren Performancecharakter von gewöhnlichen Konzerten: Zwar haben viele der Stücke mit Anfang und Ende eine Dramaturgie des Verlaufs, aber der Akt des Aufführens ist integraler, oft sogar wichtigster Bestandteil des Konzeptes. Der situative Bezug, das Flüchtige, Unwiederholbare, das Hier und Jetzt sind so zentrale Momente, daß sie sich in dem Wunsch "Es soll nicht noch einmal so sein" verdichten. Die Künstler wirken hier Kraft ihrer Person. "Die akustischen Resultate sind oft beliebig, gar austauschbar, wenn die Präsenz fehlt und umgekehrt, wenn, wie im Sinne jeder guten Kunst, ökonomisch und schlüssig gearbeitet wird, ist das sogleich zu merken", meint der Geschäftsführer und Programmstrategie Matthias Osterwold.

Urbane Aboriginale ist der Titel einer seit 1985 jährlich stattfindenden Veranstaltungsreihe, die ihren Fokus auf das verborgene, inoffizielle Musikleben der Meltingpots der Metropolen New York, London, Berlin, Paris, Budapest oder Moskau richtet. "Gemeint ist nicht die traditionell ethnische Musik, die die einwandernden Minoritäten mitbringen, sondern gemeint ist genau das Umgekehrte: Die Wiederentstehung einer ethnologischen Musik der überabgekochten Großstädter, die durch das Filter der Sophistikation und Intellektualität gegangen ist, durch all das, was das urbane Leben in den Hypermetropolen ausmacht. Die hocken nun in den metaphorischen Stämmen und Dörfern der Medien und kommen auf eigentümlich gebrochene Weise wieder zu einer quasi-ethnologischen Linie. Es tauchen wiedergefundene oder -erfundene musikalische Elemente auf: repetitive, perkussive Muster, die Verwendung von selbstgebaute, auch elektronischen Instrumenten - was zugleich ein Abschied von der Industrie ist. Die Musik selber besteht nicht autonom, sondern ist in den subkulturellen Kontext eingebettet, ist Ritual. Alle diese Begriffe sind natürlich mit Gänsefüßchen zu versehen, selbstverständlich handelt es sich nicht um die ursprüngliche Ritualen, sondern um sehr verwandelte Formen, um Spiel oder um Simulation. Grundlegend aber ist die Behauptung einer größeren Einheit von künstlerischer Äußerung und Lebensform."

Free Music Production

Wer Ohren hat zu hören, der höre: Free Music ist nicht Free Jazz! Und die FMP (Free Music Production) ist nicht das Verlautbarungsorgan von Peter Brötzmann! Doch so vehemente Töne wird man von Jost Gebers mittlerweile nicht mehr hören, wenn es darum geht eingefleischte Mißverständnisse auszuräumen. Mit den knappen, trockenen Worten eines, der die Welt denken läßt was sie will, wenn sie es denn nicht besser wissen will, verweist er auf die Geschichte der - ja was? Initiative? Gesellschaft? Unternehmen? - der "Kooperative" FMP, deren Konzerte und das Programm des Plattenlabels mit seiner riesigen Palette an Stilen und Musikern. 1969 wurde die FMP von Peter Brötzmann, Peter Kowald, Alexander von Schlippenbach, Irène Schweizer, Jost Gebers, Rüdiger Carl und anderen gegründet - ein offenes Kollektiv von praktizierenden Musikern, dem sich bald Holländer, Engländer und eine Vielzahl weiterer Weltbürger anschlossen. Der Vollzug der Gründung ist dabei das Resultat von zurückliegenden Erfahrungen, die eine institutionelle Grundlegung anzuraten schienen. So fand bereits im November 1968 das erste *Total Music Meeting*, von dem noch die Rede sein wird, statt. Die Situation war mehr als unbefriedigend, einerseits gab es "das Aufgeregte auf der Straße und das Aufgeregte in der Musik", der große politische Schub welcher Gängelung, Bürgerpflichtenmuff und provinziellen Horizont durchbrechen sollte. Andererseits kontrollierten Promoter und Manager im großen Stil das musikalische Feld: an Auftrittsmöglichkeiten, Teilnahme an Festivals oder gar Plattenproduktionen der Freistil-Rebellen war nicht zu denken. Um die Musik so machen zu können, "wie sie ist", war Initiative nötig.

Das vorrangige Ziel war, die Vorstellungen von der Rolle der Musik als integraler Bestandteil der Person realisieren zu können. Kurz gesagt: Das Lebensgefühl durch die Musik auszudrücken. Selbstverständlich kann ein solches Konzept nicht auf Veranstalter oder Produzenten angewiesen sein, die den Publikumsgeschmack zu bedienen haben. So blieb nur der Weg die Herzensangelegenheit selber zu präsentieren, als Veranstalter und Plattenproduzent zugleich. Bert Noglik: "Zwar impliziert der improvisatorische Prozeß keineswegs die dokumentarische Auf- und Nachbereitung, doch die Rezeption, Verbreitung und Entwicklung improvisierter Musik wäre ohne die Produktion von Klangdokumenten wesentlich eingeschränkt. Das betrifft sowohl den Kreis der Zuhörer als auch eine Vielzahl von Feedbacks auf die Musikentwicklung selbst." Wenn es so etwas wie ein übergeordnetes Konzept der FMP gibt, so besteht es in der zentralen Rolle der Musiker: Von ihnen geht konzeptionelle Arbeit aus, in ihren Händen liegt alles, von der Programmplanung bis hin zur Gestaltung der Plattencover. Die Resultate sind entsprechend vielgestaltig.

Die musikalische Entwicklung der einzelnen Klangkünstler über einen großen Zeitraum zu verfolgen, ihr Habitus in den stets wechselnden Besetzungen, ihre Reaktionen in der konkreten Spielsituation, ist Zweck und Absicht der Programmpolitik. So sind denn auch die Platten meistens Live-Mitschnitte und selbst die Studioaufnahmen sind in der Regel keine Studioproduktionen, von den ca. 250 Produktionen nutzen lediglich drei oder vier Studiotekniken wie Mehrspuraufnahmen, Hall, Effekte etc. Oft wird eigens für solche Projekte Publikum in das kleine FMP-Studio gebeten, um eine Live-Atmosphäre zu erzeugen, die sich positiv auf die Spielsituation auswirkt. "Für mich ist es notwendig, die Persönlichkeit zu spüren, von der Story berührt zu werden. Heute gibt es mehr und mehr Easy-listening-Musiker, so eine Art Musiklehrermusik. Die können alle gut spielen, aber haben nichts mitzuteilen, keine Geschichte mehr zu erzählen" erklärt Jost Gebers, in dessen Händen von Anbeginn an die Geschäftsführung lag. Es darf vermutet werden, daß sein Einfluß und Durchhaltewillen weitaus größer ist und weitaus mehr dazu beigetragen hat, die Kooperative durch die stets dräuenden Finanzwüsten und Organisationsklippen zu leiten, als er selbst bereit ist zuzugeben.

Die Leitidee, den Pool international bewährter Musiker einem thematischen Projekt zugrunde zu legen, findet sich auch stets in dem Festival *Total Music Meeting*, das dieses Jahr zum 25sten Mal stattfinden

wird. Einst war es als Gegenveranstaltung zum offiziellen Berliner Jazz-Fest konzipiert und bot zeitgleich den Gegenentwurf zu dessen kommerzieller Ausrichtung. "Dort liefen stets die alten Klamotten, typische Producerideen: eine Gallionsfigur spielt mit einer zusammengefumelten Begleitband. Die Musiker kommen an, gehen ins Hotel, spielen, reisen ab. Jeden Abend eine andere Band. Wir wollten stattdessen arbeitende Gruppen, es sollte bei einem mehrtägigen Festival die Gelegenheit gegeben sein, Musiker zwei oder drei mal zu hören, um die Entwicklung der einzelnen Musiker und deren Veränderungen in verschiedenen Besetzungen sichtbar zu machen. Zudem haben die Musiker die Möglichkeit eine Pann oder einen schlechten Tag wieder auszubügeln."

Bei dem *Total Music Meeting* 1984 wurde dieser Gedanke monothematisch durchgeführt: 16 Pianisten spielten Solos, Duos, Trios. Ein Großteil der Nomenklatur gegenwärtiger Freistilpianistik war vertreten und hatte die Besetzungen und Reihenfolge der Auftritte unter sich ausgewürfelt. - mit dabei waren, um nur Beispiele zu nennen: Fred Van Hove, Misha Mengelberg, Irène Schweizer, Aki Takase, Marilyn Crispell, Ulrich Gumpert, Alexander von Schlippenbach. "Die Prognosen liefen in zwei Richtungen. Erstens: es kommt keiner. Zweitens: es wird gähnend langweilig." Das Gegenteil war der Fall.

Edition RZ

Was wäre das gegenwärtige Musikleben ohne die Tonträgerindustrie? Insbesondere der Neuen Musik sind vielerlei Vermittlungsformen abhanden gekommen. Durch Hausmusikpraxis, wenn es sie denn gäbe, wäre nichts zu gewinnen, denn welches Werk läßt sich noch sinnvoll auf einen vierhändigen Klavierauszug reduzieren? Zudem disqualifizieren die in der Regel übermäßigen Anforderungen jeden noch so gutwilligen Dilettanten (im italienischen Sinne) von vornherein. Lesend kommt selbst der musikalische Alphabet, der quantitativ gesehen wohl eine Rarität ist, nicht weit: Partituren sind unerreichbar teuer und die Wahrscheinlichkeit selbst in hochspezialisierten Bibliotheken eine Partitur zu finden die nach 1970 datiert (das ist über zwanzig Jahre her), ist mindestens ebenso hoch wie von einem Meteor erschlagen zu werden. Von den Beständen öffentlicher Bibliotheken, egal wie groß sie sein mögen, wollen wir beschämt schweigen. Da also der Nachvollzug durch Praxis ebenso wie die Imagination gleichermaßen unmöglich ist, da der Konzertereindruck zu flüchtig und das Rundfunkangebot zu zufällig ist, bleiben Tonträger das einzige Medium, um sich ein Repertoire zeitgenössischer Stücke hörend erarbeiten zu können.

1983, als Robert Zank das Plattenlabel Edition RZ gründete, waren die Neue Musik-Kataloge der Konzerne noch außerordentlich schmal, Anlaß genug um Anwalt in der Sache des eigenen Geschmacks zu werden. Das begann mit der Produktion einer Platte mit elektro-akustischer Musik von Ricardo Mandolini, die mit geborgten Geldern finanziert wurde. Für spätere Projekte konnten zwar Sponsorengelder, öffentliche Zuschüsse und schließlich sogar Erlöse aus Verkäufen eingesetzt werden, die finanzielle Not gehört dennoch bis heute zu den kontinuierlichsten Faktoren der Arbeit - ein Stigma der meisten Initiativen. Das führt in nicht wenigen Fällen zu erheblichen Wettbewerbsnachteilen gegenüber der Industrie. So hat die LP mit Werken von Mathias Spahlinger von der Planung bis zur entgeltlichen Auslieferung acht Jahre gebraucht (und war dennoch die erste monographische Ausgabe). Was hat die Produktion so lange dauern lassen? "In erster Linie finanzielle Probleme. Aber manchmal sind bestimmte Stücke nicht aufgenommen, dann wartet man bis es aufgeführt und mitgeschnitten wird, möglicherweise taugt dann aber diese Fassung nichts - so kommt eins zum anderen und das dauert dann eben. Wir arbeiten sehr gründlich und die Platten unterliegen einem ziemlich langen Reifungsprozess. Es passiert dann mitunter, das in der Zwischenzeit andere Produktionen auf den Markt kommen."

Teil des Problems ist unter anderem, daß aus Kostengründen nichts selbst produziert werden kann - das Label ist auf die Übernahme von Rundfunkbändern angewiesen. Und damit sind so langwierige Vorgänge wie das Erwirken von Rechten und Einwilligungen aller beteiligter Stellen und Künstler verbunden. Die Programme werden in Kooperation mit der Noch Musik e.V. (ein Name, der sich mit Fragezeichen ebenso wie mit Ausrufezeichen sinnvoll auffassen läßt) getroffen. Der Verein hat es sich zur Aufgabe gemacht, ein europaweites Netz von Rundfunknutzern aufzubauen: es werden Kontakte zu anderen Ländern und Staaten geknüpft, um Sendungen mit Neuer Musik, Audio Art und Hörspielen aufzunehmen und zu tauschen. Dieses Material wird innerhalb des Vereins ausgewertet und schließlich wird darüber beraten, welche Auswahl von Stücken oder Interpretationen die Basis einer Plattenproduktion sein könnte.

Das ist eine konsequente Weiterführung der Aufgaben öffentlich-rechtlichen Rundfunks, zumindest nach Auffassung des Vereins: "Die Pflege der akustischen Kultur liegt in den Händen des Rundfunks, der, analog zu den Museen, die für bildende Kunst zuständig erklärt wurden, radiophone Kunst pflegen und verbreiten sollte - auch wenn es sich nur um Minderheitenprogramme handelt. Da werden Schätze produziert, die oft genug nach einmaliger Sendung in den Archiven verschwinden." Jedenfalls, wenn sie nicht in die Hände der radiophilen Enthusiasten fallen, die daraus eine Platte machen, oder vielmehr: ein Gesamtkunstwerk formen. Denn vom Labelprogramm über die Auswahl der Stücke und Interpretationen, der Aufbereitung der Aufnahme, Kontrolle der Pressungen, Bestellung der Begleittexte bis zur Covergestaltung ist alles handverlesen und aufeinander abgestimmt. Die Ergebnisse heben sich denn auch wohltuend von den schnellen Schüssen weniger qualitätsbewußter Labels ab, die, um Marktanteile zu sichern, eine Repertoirelücke möglichst schnell zuspachteln. Das cancelt dann der behutsam und oft wohl auch betulich operierenden Edition RZ so manches Projekt.

Bisher war ausschließlich von "Platten" die Rede und tatsächlich sind auch die schwarzen, mit 33 U/min abzuspielenden Vinyl-Tonträger gemeint. Von dem Grabenkrieg zwischen der LP- und der CD-Front über

Fragen der Aufnahme- und Wiedergabequalität soll hier nicht die Rede sein. "Der Punkt ist vielmehr, daß es sich bei der Verdrängung des Vinyls um den Erfolg einer Mediendiktatur handelt, der man sich beugen muß, weil keine guten Pressungen mehr zu haben sind, weil die Läden keine Vinyls mehr anbieten (obwohl da auch Musik drauf ist). Es scheint, als würden die Läden keine Musik mehr verkaufen, sondern nunmehr Objekte, die den Charakter von siebzigminütigen Tapeten haben, die man durchlaufen lassen kann. Das Medium fördert solch eine Kauf- und Konsummentalität bestens. Die meisten CDs enthalten haufenweise Füllstücke, die ästhetisch oder mit einem Programmgedanken nicht zu rechtfertigen sind - eine Form von Musikdumping. Und die Flut der Veröffentlichungen läßt unsere durch viele Prozesse gefilterten und komponierten Platten untergehen." Die Gesetze der Marktpolitik sind jedoch unerbittlich. Wenn es keine Presswerke mehr gibt, die einwandfreie Produkte liefern, wenn Vertriebe und Läden für LPs keinen Lagerplatz oder Verkaufsböden bereitstellen wollen, dann ist das Label eben zum Untergang verurteilt. Oder aber: "Jetzt machen wir bei der Schweinerei auch mit" - die nächsten Produktionen mit Musik der Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza, von Morton Feldman, Franco Evangelisti und Helmut Scherchen werden als Compact Disc erscheinen.

Galerie Giannozzo

Daß Musik nicht nur in Konzertsälen gedeiht, daß vielmehr der jeweilige Ort auf die Musik abfärbt, haben sich längst die verschiedensten Veranstalter zunutze gemacht, indem sie ihre Programme mit der Aura ungewöhnlicher Spielstätten, seien es Fabrikhallen, Bahnhöfe oder Ruinen, umgeben - Musik lebt nicht nur von der Musik allein. Es gibt aber Konzepte, die Raum und Musik wesentlich enger zusammenbinden. 1978 hat der Künstler Rolf Langebartels die Galerie Giannozzo gegründet. Sie war vom Selbstverständnis her eine Non-Profit Galerie, nicht auf Verkäufe, sondern auf Präsentationen ausgerichtet. Während der ersten drei Jahre spielte Musik noch keine Rolle, Gegenstand der Ausstellungen war das Verhältnis von Photographie und bildender Kunst. "Es gab damals eine Hochzeit der Photographie, aber das, was mir gefiel, also der künstlerische Umgang mit Photographie, nicht die klassische, abbildende Photographie, war hier in Berlin nicht zu sehen. Rolf Julius hat damals solche Arbeiten gemacht, er hat eine Photosequenz gezeigt, die ringsherum an den Wänden hing und dazu eine Tonbandkomposition verfasste.

Bis damals, 1980, hatte er noch keine Klangarbeiten gemacht. Dieser Zusammenhang hat mich sehr interessiert und ich habe dann weitere Künstler eingeladen." Die Verbindung von Photographie und Musik mag zunächst merkwürdig erscheinen, doch gibt es entsprechende Konzepte schon seit geraumer Zeit. So hat beispielsweise Laurie Anderson schon sehr früh eigene Photoarbeiten mit Musik gekoppelt. Vielleicht aber auch hat das Poème Electronique - bei dem Varèses klangerorientierte Musik ("Son organisé") die Dia-Projektionen von Le Corbusier sekundierte - den Besucher Langebartels nachhaltig beeinflusst. Zu den weiteren "Ausstellungen" gehörten dann Klanginstallationen und Klangskulpturen von Takehisa Kosugi, Alvin Curran, Christina Kubisch, John Driscoll, Bill Fontana und vieler weiterer Künstler. Obwohl das Programm zur Hälfte aus Installationen und zur anderen Hälfte aus Performances besteht, will die Galerie Giannozzo keine Galerie für Audioart oder Veranstalter Neuer Musik sein, sondern ein Forum zur Förderung der aktuellen plastischen Kunst. "Wir versuchen herauszufinden, was Plastik im allgemeinen Sinne ist. Dabei interessieren uns solche Arbeiten, die eine Zeitdimension explizit bearbeiten. Jede Skulptur hat ja schon dadurch eine Zeitdimension, daß man um sie herum oder durch sie hindurch gehen muß. Und bei Klanginstallationen spielt die Zeitdimension besonders für die Wahrnehmung eine große Rolle, abhängig davon, wie sie im Raum installiert und komponiert ist."

1986 war dann das Ersparte von Rolf Langebartels aufgebraucht, so daß eine andere Form gefunden werden mußte. Seitdem wird das Programm unter dem Signum Kunstverein Giannozzo fortgeführt, daher der Plural in obigem Statement. Was läßt sich alles mit dem Begriff Plastik fassen? Auch eine Performance? "Letzten Endes ist, wenn man einen so weiten Begriff hat wie Beuys, alles Plastik, man denke nur an seine Wärmeplastik oder soziale Plastik. Die Basis der akustischen Plastiken sind Schallwellen, die schwingenden Luft- oder Holzoleküle. Ich habe bei Klanginstallationen die Vorstellung von einem Feld im physikalischen Sinne, dessen Eigenschaften und Intensitäten von den räumlichen Koordinaten und der Zeit abhängig ist. Als Folge davon hört jeder Besucher etwas anderes, je nach dessen Choreographie der Wahrnehmung. Der 'Tanz' des Besuchers durch die Klanginstallation gibt ein ganz individuelles Muster - ein Vor- und Zurückbewegen, im Kreis laufen, niederbeugen, hochrecken - das würde man für spinnert halten, wenn es auf der Straße passierte."

Findet solche Kunst ihr Publikum? "Es kommen meist zwischen fünfzig und hundert tatsächlich interessierte Leute und das reicht, ein Massenpublikum würde die meisten Arbeiten erdrücken. Wichtig ist, daß Sachen stattfinden, das Angebot ans Publikum muß stehen, das ist die *conditio sine qua non*, und die Erfahrung zeigt, daß das Publikum sich allmählich vergrößert. In Berlin hat die Klangkunst bereits eine lange Tradition. René Block hat durch den DAAD Leute, wie Kosugi, Behrman und viele andere als Stipendiaten eingeladen, die hier dann eine lebhaft Auseinandersetzung bewirkt haben." Gibt es bestimmte Abgrenzungskriterien bei der Programmgestaltung? "Nein, ich veranstalte, was mich persönlich interessiert. Insbesondere das, was in Berlin sonst nicht zu sehen ist." Eine solche Form der Verantwortung unterscheidet sich signifikant von der Entscheidungsfindung der Institutionen in denen der lange Gang durch Gremien und Lobbys nicht selten dazu führt, unpopuläre Konzepte dem Konsens, dem kleinsten gemeinsamen Nenner zu opfern.

Aus dem Mangel geboren, vom Mangel geprägt, ist die Vitalität der Subkulturen Garant für kulturelle Vielfalt und bildet ein nützliches Korrektiv zur Monokultur der Institutionen mit den Millionenbeträgen. Es läßt sich auch biologisch sehen: in den pekuniär unattraktiven Nischen wirkt der Geldmangel selektiv - es

überlebt, wer den längsten Atem, die größte Bereitschaft zur Selbstausschöpfung oder die ausgeprägteste Fähigkeit zur Überredung hat. Oft, wenn sie an der eigenen Indolenz zu entschlafen droht, bedient sich dann die Hochkultur ganz ungeniert aus diesem Genpool. Und manchmal, wenn sie sich im Laufe der Jahre und Jahrzehnte zäh Ringens bewährt hat, wird eine Initiative selbst zur Institution - sie steht dann ihrerseits in steter Gefahr am eigenen Erfolg zu erstarren.

other publications