

Helmut Hartwig

Ereignis - Szene - Underground

Es hat sich etwas geändert.

Ich bin nicht sicher, daß ich über etwas sprechen werde, was eine Zukunft hat.

Es driftet auseinander.

Die Ereignisse werden schlanker.

Ich sehe geradezu, wie sie zurückschlüpfen in ihre Clips oder durch sie ersetzt werden.

Ich biete Ihnen Notizen, und Sie werden mitwirken bei der Beantwortung der Frage, ob es bloß um kulturelle Erinnerungsfetzen geht.

Ich bitte Sie deshalb, dort, wo ich von Gegenwart und Zukunft spreche, einen leeren Raum zu imaginieren für das, was ich nicht kenne und was mich nicht berührt und interessiert.

I.

Anstatt zu erklären, was mich interessiert und was nicht, zähle ich Ereignisse auf, in denen ich dabei war. Ich sage nicht: die ich besucht habe, die ich erlebt habe, in die ich mich begeben habe, an denen ich beteiligt war, die ich gehört oder gesehen habe. Ich spreche auch nicht von Zirkusbesuchen oder der Teilnahme an Happenings, vermeide Charakteristiken wie Performance, Kabarett, Kunstereignis, Konzert, Musikveranstaltung, Auftritt, Gig, Vorführung...Denn jede dieser Bezeichnungen setzt ein Zentrum dort, wo nicht klar ist, ob es so etwas gibt: ein Zentrum der Absicht, ein Zentrum der Wahrnehmung, ein Zentrum der Sinnlichkeit, ein Zentrum der Beteiligung oder ein Zentrum der Form.

Wo der Sinn verborgen ist, helfen am besten Namen. Blanke Namen - wie Embleme. Sie erlassen uns Deutungen und erlauben vorerst, als bloßes Faktum vorzustellen, was auf eine unbekannte aber unzweifelhafte Weise einen Sinn hat.

Ich nenne also Namen:

GWAR, ZEV, Sprung aus den Wolken, Exploited, La LOORA, die Haut, Laibach, die 3 von der Anstalt, George Clinton, Buthole Surfers, Psychic TV, Nick Cave and the Bad Seeds, Einstürzende Neubauten, Pink Floyd, PRINCE, Glen Branca, Morton Feldman, Blur, Fura des

Baus, Shelley Hirsch, John Zorn, ALU, DAF, DEAD CHICKENS, die Elefanten, The Residents, AG Geige usw.

Durch diese Namen hindurch können Sie in meinen Erfahrungsraum sehen. Jeder Name ein Ereignis. Ereignisse, die einmal mehr und einmal weniger nebeneinander herlaufen. Vielleicht versuchen Sie schon beim Hören der Namen die Reihe zu ordnen: Wenig Sinn für Deutsch-Rock und Reggae...Nichts im Sinn mit Rave und Hausrock-Parties oder Dance-Floor. Nicht unbedingt up to date, spexmäßig informiert...

Stimmt. Ein halbes Jahr gibt ein Rockjournalist einer Pop-Rock-Generation heute. Dafür ist meine Szenen-Wahrnehmung extrem langsam und erstreckt sich altmodisch über den geradezu unendlichen Zeitraum von über 10 Jahren. Das wird sich auch an den Wörtern zeigen, die ich gebrauche.

Meine Erfahrung also: ein Mischmasch oder feiner: Crossculture. Und wo steckt da die Szene, der Underground und das Normale als sein Gegenpart? Szene ist immer mittendrin und zugleich versteckt. Es gibt sie nicht eindeutig. Und Underground? Im Titelblatt des letzten SPEX (1991,Nr.6) ist er pragmatisch zurückgeschmüpft auf das Liniennetz der Untergrundbahn.

Jedenfalls:

Es gibt Musikströme, die fließen klar und öffentlich; die bekommen ihre Namen und werden in dieser oder jener Form von den Medien gestützt und verbreitet. Für jemanden, der mit Musik lebt, verstehen sich bestimmte Hörpraktiken von selbst. Und es gibt gemischte Ereignisse, die an Orte gebunden sind und von denen nicht sicher ist, daß sie je die Medienöffentlichkeit erreichen. Ich zähle Berliner Orte auf: Music Hall, SO 36, Tempodrom, Deutschlandhalle, Waldbühne, Potsdamer Platz, Quartier Latin, LOFT, Küche, Quasimodo, Deutsche Oper, Werkbund Museum, Cafe Kreuzberg, Extasy, Radio 4 U...

Orte sehr unterschiedlicher Art, die zusammen keine Szene ergeben. Wenn Szene heißt: eine Verbindung von Orten, Ereignissen und Leuten.

Szene - das ist zuerst ein imaginärer Sachverhalt. Imaginär soll heißen: eine Fama, der nichts entsprechen muß oder doch nur, daß da etwas existiert, von dem man nicht genau weiß, was es ist: mit Ereigniskernen und verschwimmender Realität an den Rändern. Szene jedenfalls ist statistisch nicht zu fassen, kein Stellvertreterereignis, aus dem sich gesellschaftspolitische Schlüsse zieher

ließen.

Wie aber dann über das, was Szene ist, sprechen?

Ohne Verbindlichkeit, unter Vorbehalt, als Flaneur, mit der eigenen und mit den Stimmen anderer.

Jede Art Ereignis produziert zugleich Texte. Texte sind Mitgegenwart von allem: Underground, Szene, Subkulturen, Kunst - das sind immer auch bekannte oder noch unbekannte Textsorten, und das ruft hervor: poetische Parallelproduktionen, Insiderklatsch, soziologische Deutungsversuche, informierte Fachsimpelei, Vergegenwärtigungsjournalismus usw. Selbst das reine Ereignis, das sich selbst verzehrt und das auf Gedächtnisvernichtung aus ist, produziert Texte, Grenztexte, die Textgrenzen setzen und noch als Texte Textvernichtung betreiben wollen: Rückkehr in vorsprachliche Aktionen oder in Versuche, Sprachaktionen in Körperaktionen einzusenken.

Die Ereignisse, um die es geht, betreiben auf einer ersten Stufe: Aufkündigung von Schriftlichkeit mit einer Opposition gegen die Stille der Innenwelt, so laut und chaotisch sie auch sein mag.

Bei diesem Ereignis bin ich eine Zwischenfigur. Schon lange zu alt und zu tief in der Ordnung. Die Szene ist jung, nicht stabil und nicht durch Werke definierbar: Sie schillert als Überlagerung von Lebensweisen und Ereignissen, in denen die Ereignislosigkeit des Alltags aufgehoben ist. In der Music-Hall oder im Loft bewege ich mich, ohne auffällige Spuren zu hinterlassen. Das habe ich gelernt. Ich hänge herum, trinke Bier, treffe dann und wann jemanden, und warte auf das, was da kommen soll. Die Berührungen sind flüchtig. Die Benutzung der Szene für die Liebe selten. Die Erwartung an die Ereignisse baut auf Gerüchte, die dem Klatsch näher sind als der Information. Meine Wahrnehmung hat die Form der russischen Puppe: das Ereignis ist schon da, bevor es passiert. Wenn die Musik beginnt oder die Performance oder beides, dann erscheint die nächste Puppe aus der Puppe und so weiter.

Aber das erste Ereignis ist zugleich das Verschwinden von anderen:

Des Konzertsaaus, des kultivierten Jazz-Kellers, der stabilen und wiederholbaren künstlerischen und kulturellen Objekte, wie sie in Büchern, Schallplatten, Theorien, Partituren, Bildern versammelt sind und einsamer Arbeit zur Verfügung stehen.

Verflüssigung.

Das Versprechen von Grenzüberschreitungen, voller Illusionen angenommen. Die Frage stellt sich, hier, aus dieser Sprechsituation heraus: Ist meine Perspektive von irgendeinem Interesse? Wen interessiert sie? Was interessiert über den Tag hinaus an diesen Ereignissen? Stellvertreterneugier, die zu Stellvertreterurteilen führt...?

Ich rette mich in Beschreibungen. Eigene und fremde.

Zuerst zu meinen eigenen. Nicht oft habe ich Texte über Musikerfahrung verfaßt. Eher: mich freizuhalten versucht vom Schreibzwang.

In dem Gespräch mit dem Punk-Musiker Kiddy aus "Schock und Schöpfung" lese ich:

"... im Laufe des Nachmittags fing ich irgendwann an, von der bedrohlichen Rolle zu sprechen, die der Zwang zur Produktion von Sinn, von Bedeutung, das Bedürfnis nach Kommentar und Interpretation von Wirklichkeit hat. KIDDY, der mich meist geduldig und aufmerksam sprechen läßt, unterbricht meinen Monolog und sagt:

"Ich rede nicht gern von Bedeutung, ich mag das Wort nicht sehr, ich finde Ereignis besser."

Als ich später das Band abschrieb, hatte ich beim Wort "Ereignis" das eigentümliche Gefühl, einem bekannten Begriff in einer fremden Umgebung zu begegnen. Spielte nicht in der Ästhetik der Moderne das "Happening" eine wichtige Rolle und war das, was KIDDY da als "Ereignis" gegen "Bedeutung" ins Feld führte, nicht die bekannte Forderung nach "Gegenwärtigkeit", "Plötzlichkeit", "Schock", wie sie zum Diskurs der Moderne gehört? Es war dasselbe und doch etwas anderes. KIDDY gebrauchte das Wort ungeschützt und ungestützt vom Diskurs. Ich konnte beim besten Willen nicht davon ausgehen, daß er ihn kennt. Zugleich gebrauchte er es so ziestrebig und überraschend, daß ich es zuerst nicht wiedererkannte. Es war eingebunden in eine Situation und bekam seine Intensität aus dem, was ich als KIDDY's Praxis kannte. Natürlich steht seine Forderung nach "Ereignis" nicht in einem leeren kulturellen Raum. Natürlich hat KIDDY diesen Begriff nicht erfunden. Was aber rüberkam, war ein Verzögerungseffekt, der offenbar zur Wirkung kommt, wo die Lebensform einem Wort Gewicht verleiht und die Geschwindigkeit bremst, mit der es seinen Ort in einem Diskurs sucht" (1).

Im übrigen: in der Szene wird quer durch die Medien experimentiert: mit verschiedenen Instrumenten, mit Elektronik, mit Malerei und Kostümierung. KIDDY ist inzwischen medienberühmt geworden

als einer der namentlich augemachten Mauerwerker, deren Werke in alle Welt teuer verkauft wurden: natürlich ohne daß dabei etwas für die subkulturellen Produzenten heraussprang: es war ja alles illegal.

Im Heft "Spielwut" von Ästhetik + Kommunikation lese ich unter der Überschrift:

"New

Wave-Szenen und Krisen des Übergangs"

No

"Nachdem ich gehört, gesehen, geschwitzt, berührt, vergessen, nachgedacht, gesprochen und getanzt habe und durchschlagen worden bin von Geräuschen (zu nah am Lautsprecherturm); und fast erstickt bin in einem Mief aus Nikotin, Schweiß, schmutzigem und kreisendbuntem Licht, habe ich irgendwann auf einer Autobahnraststätte zur aktuellen Musik folgende Verallgemeinerungen notiert:

1. Verdampfung aller hervorgebrachten Laute; durchschossen mit Vergrellung (einerseits); synthetischer Klang.
2. Lang durchgehaltene Gleichförmigkeit im Rhythmus, Mittel: Vierer- bzw. Zweiertakt mit schlag nicht auf dem "guten", dem ersten, sondern dem "schlechten" zweiten Teil (die Metapher habe ich in der Schule gelernt).
3. Wunschsound für die Stimme: dumpf / grell / Verschleifungen / Glissandi bis kurz vor dem Schrei (andererseits) - und wieder zurück: in die Stimmlosigkeit. Manchmal dann auch wirkliche Schreie: lang, ungehemmte Urschreie, kurze, spitze Ausschläge, Kreischen, Tonlosigkeit.
4. Texte: Kaum Wenns und Abers. Starke Sätze ohne Vorher und Nachher. Statements. Behauptungen. Befehle (DAF: Alles ist gut! Befehlsbehauptungen: Du mußt es glauben. Basta.). Der Satz als positiver Affekt.
5. Szenisch: Ekstase und Erstarrung. Automatisch und tierisch. Bewegungslosigkeit. Ausbau bis zu Inszenierungen

(Projektion, Kostüm, Schminke). Farben, eher oft schwarz und weiß.

6. Übergangsästhetik zwischen Musik und Mode: von der Schminke der Gig-Besucher, ihrer Kleidung zur Ästhetik der Räume und Plakate, bis in die Schreibweise der Fancines und die Spezialsprache der Discjockeys. Bei allem Pluralismus die doppelte Tendenz: Abstraktion (Farblosigkeit - schwarz-weiß als Emotion); und Einfühlung (Farbe, Heftigkeit); spitze Winkel, Elfis Pfeile, Schachteflächen und Spritzer, Pinsel- und Körperschläge; erstarrte, steinerne Gesichter und in Leidenschaft zerrissene."

Ich breche ab. Mein Aufsatz hat die Überschrift "Spielwut zwischen Identitäts- und Bruchkultur" (2). Ein anderer Text aus demselben Heft bringt mich jetzt und hier weiter. Ein Redaktionskollege - Dieter Hoffmann-Axthelm - Querdenker, Architektur- und Stadtphilosoph - kommentiert meinen Text und schreibt:

"Ich sehe in Deinem Essay vor allem einen Versuch, näher an ein Verhalten heranzukommen, das dich fasziniert und beunruhigt, eben die Spielwut. Spielwut ist ein Spielen ohne Spielregeln, also gleichsam ohne Wände, ohne genaue Angabe von Zeitdauer, sozialem Ort und konkreter Tragweite. Spielwut ist, alle diese Begrenzungen, weil sie im Gesellschaftsprozeß keinen Rückhalt mehr haben, zu ignorieren und nur diejenigen Interessen durchzuziehen, die es erlauben, der rettungslosen Realität eine rettungslose Ausbruchsszene in die Presse zu hauen. Zweimal Theater ohne Notausgang. Daher die Wut. Du willst dem nun auch durch dein Herangehen entsprechen, durch eine Art schreibender Nachahmung (d.h., nicht wütend schreiben, wie die Expressionisten, sondern in einer rein methodischen Mimesis). Also löst du die Spielkategorie aus der traditionellen Unterbringung in sozialen Orten wie Kinderspiel, Theater, Sport usw. heraus und schaut den gesamten Alltag auf seine Spielträchtigkeit an; andererseits setzt du an die Stelle des aufgelösten Besonderen...kein neues Besonderes, sondern einen phänomenologisch verallgemeinernden Blick, der aber als solcher gerade nicht subsumierend ist, sondern bewußt Orientierungslosigkeit riskiert, der ungeheuer hungrig ist, so weit wie möglich mitgeht bis hart ran ans Besondere, so daß Beschädigungen beim Beobachten (die tauben Ohren, der

metaphorische Schlag aufs Maul, der aber auch leicht handgreiflich werden könnte, das Leiden an der eigenen Hilflosigkeit als Kehrseite der mutigen Nähe) nicht nur nicht auszuschließen sind, sondern 'billigend in Kauf genommen' werden. Im Grenzfall Erfahrungskamikaze."

"Beschädigung beim Beobachten riskieren"

- ich denke, dies ist das weiterführende Thema.

Mehr geht nicht. Der nächste Schritt wäre: ein Verschwinden in der Teilnahme.

Und Hoffmann-Axthelm resümiert:

"Was für uns, die medialen Spiegeler, psychische Teillandschaft ist, wird von 'ihnen' als Ganzes inszeniert: das ist der ganze Unterschied zwischen Medium und Objekt" (3).

Sie, die anderen, die Macher - das sind diejenigen, die mit komplexen Praktiken so experimentieren, als könne ihnen das Symbolische und Partikulare ausgetrieben werden. Psychische Teillandschaften so radikalisisieren, daß sie wie ein ganzes Leben aussehen - darin berühren sich Subkultur, Underground und Kunst. Aber während es bei S u b k u l t u r und K u n s t unbestimmt und offen ist, welche Teilmomente in dieser Form zur Geltung gebracht werden: die Suche nach dem Körper, die Sehnsucht nach spirituellem Leben, das Leben ohne Arbeit, die Harmonie mit der Natur, reden wir wohl von U n d e r g r o u n d, wo es um die Freisetzung von gefährlichen, verbotenen Phantasmen geht: Um Sexualität, Gewalt, Militanz gegen die Fundamente der herrschenden inneren oder äußeren Ordnung - wenn denn eine Definition sein soll.

Aber während ich Hoffmann-Axthelms schmeichelhafte Beschreibung meiner Neugier genoß, breitete sich in mir eine Unruhe aus: irgendetwas war daran falsch. Es hatte mit der merkwürdigen Erfahrung einer genußreichen Dekonzentration, mit Leere und Langeweile zu tun, in der jeder Versuch, diese teilnehmende Beobachtungshaltung als P r o d u k t i o n aufzuwerten, wie eine gut getarnte Ablenkung zur Geltung kam. Es war klar, daß die Wahrnehmungsneugier ihren Sinn für mich erst vor dem Hintergrund einer ganz und gar anderen Praxis bekam als der, die sich da in der Form unabgeschlossener ekstatischer Aktionen vorstellte. Es war dann eine jener virtuos beschriebenen Begegnungen in dem

Buch von Matthias Horx: "Die wilden 80er Jahre" (4), die mir auf die Sprünge half. er schildert da eine Begegnung im IC mit einem Computer-Typ, der sein Leben als einen Parforce-Ritt durch all jene besonderen Lebensformen referierte, die in den letzten 20 Jahren als jeweils ganze und ganz andere Möglichkeiten zur Disposition standen. Er schildert das als Produktionslust, als eine Art genußvolle Arbeit an den Konkretisierungen von jeweils besonderen Wahrnehmungsweisen, Wohnungsausstattungen, Beziehungsgeflechten und Körperbildern - also von ganzen psycho-sozio-kulturellen Ökosystemen.

Im Halbdunkel der Musikhöhlen aber war jede Pflicht zur Konkretisierung plötzlich aufgelöst, der permanente Zwang, etwas zu produzieren, zu reparieren, umzuformen und zu legitimieren auf eine genußreiche Weise stillgelegt. Stillgelegt war Produktion überhaupt, sogar die Produktion von Wahrnehmungen - sofern sie dem, was für Augen, Ohren und Haut passiert, Grenzen setzt. Sie war ein Fluidum und keine Aufgabe. Sich in Mimesis suhlen, irgendwie spüren, daß man schon während der Produktion in dem Abfall steht oder auf dem Müll tanzt, der das alles sehr bald werden wird. Das war es, die kulturelle Waste-Produktion ohne Perspektiven, weder auf Verwertung, noch auf Markt oder Dauer und auch auf das, was Qualität heißt und oft doch erst einmal nichts anderes ist als eine unter dem Murmeln der Kritik abgekühlte Form.

Die Ereignisse der Szene haben ein Janusgesicht, das den Teilnehmern die Einnahme extremer Haltungen erlaubt: wie bei einem Trompe d'oeil changieren sie zwischen wilder Produktion und latenter Lethargie als den beiden Formen, in denen Alltäglichkeit zusammenbricht. Unterbrechung von Lebenspraxis, so leer und gesichert, so deprimierend wie gleichgültig sie auch sein mag: Bei Machern und Mit-Machern treten die Ereignisse hervor als etwas, auf dem sich keine Haut bildet; weder eine Kunsthaut noch eine Alltagshaut und keine Sinnhaut. Sinnhaut: da kapselt sich etwas ein. Alltagshaut: da bildet sich ein Kontinuum. Kunsthaut: das ist Haut, wie sie sich auf heißer Milch bildet. Ein Fremdkörper, der an den Lippen kleben bleibt und vor dem sich nicht nur Kinder ekeln. Der die Lippen von der Flüssigkeit trennt, auf die sich die Begierde richtet. Kunsthaut - das ist ein Modus, auf den KUNST aus ist. KUNST, die da entsteht, wo Ereignisse die Bedingungen ihrer Abkühlung selbst miterzeugen und

dabei eine Art Kontaktsperre erzeugen zwischen sich und den Produzenten, Zuhörern, Betrachtern, anderen Gegenständen. Der philosophische Terminus dafür ist Selbstreflexion.

Der Typus von Ereignissen, über den ich spreche, verweigert bis in die innerste Struktur Wiederholung, Dauer, Zuordnung.

Ich referiere jetzt nicht die bekannten psychoanalytischen oder sozialpsychologischen Deutungen dessen, was sich da in, für und zwischen den Leuten abspielt: also die Rede von den ozeanischen Gefühlen, dem uteralen Beat, von der Regression und der Auflösung der Ich-Grenzen oder der narzißtischen Wut - sondern möchte Sie ermuntern, diesen Typus von Ereignissen einmal unter einem anderen Gesichtspunkt zu betrachten.

Vor kurzem brachte die TAZ eine Rezension der Antigone-Inszenierung von Jean-Marie Straub unter der Überschrift: "Auf der Bühne steht nur der Diskurs". Die Szene ist auf das Gegenteil aus. Man kann ihre Aktivität betrachten als (sub)kulturelle Attacke gegen das Herrschaftszentrum unserer Kultur: Textualität, als Angriff und Verweigerung von Literarizität und Schriftlichkeit, als subversiven Akt gegen den Diskursfetischismus. Als Plädoyer für Oralität. Paul Zumthor hat in einem gerade übersetzten Buch interkulturell die Formen der Oralität beschrieben und untersucht. Dabei erwähnt er auch Rockmusik, ohne im besonderen auf den damit angesprochenen Typus von Live-Ereignis einzugehen. Seine Perspektive ist stark bestimmt von außereuropäischen Kulturen, in denen Mündlichkeit eine substantielle kulturelle Formbestimmung ist. Würde man sich mit Oralität in unserer Kultur in der Weltkultur beschäftigen, dürfte die Beschreibung des Kampfes in den Mittelpunkt treten, der um die Reste von substantieller Mündlichkeit gegen die immer schnellere Ausbreitung von mediatisierter Oralität geführt wird. Dabei übersieht Zumthor aber nicht, daß in der westlichen Zivilisation auch dort, wo "der Vorrang des Rhythmus, der Unterordnung des Sprechens unter das Atmen, der Wiedergabe unter die Handlung, des Begriffs unter die Haltung, der Bewegung des Gedankens unter die des Körpers" (5), propagiert und praktiziert wird, die Stimmen Züge einer verkleideten ursprünglichen Schriftlichkeit haben - im Gegensatz zu anderen, z.B. afrikanischen Formen der Oralität.

Ich werfe noch einen Blick auf eine Erscheinungsform von Szene im Übergang zur Bildenden Kunst: die Praxis der Gruppe ENDART, die Mitte der 80er Jahre in Kreuzberg mit einer Fülle von Aktionen

und Produktionen in Erscheinung trat, von der bekannten Düsseldorfer Galerie Paul Maenz vorübergehend gemanagt wurde, im KUNSTFORUM unter der Überschrift CROSS CULTURE von Wolfgang Max Faust vorgestellt wurde und die inzwischen fast unsichtbar geworden ist (6).

Sie hatte am konsequentesten Kontinuität, Identität, Identifizierbarkeit, Wiedererkennen und was sonst sowohl Kunst wie Alltag ausmacht verweigert. Die Produkte, Produktionsweisen, Stile, Medien sind so verschieden gewesen wie die Namen, die sich die Gruppe für jede Ausstellung gab. Ich zähle einige auf:

endart, endart, Doll Proll, Westfleisch, Mobbekotze, Chäf Päck, Hallo Mädels, Bundeskohl, Mobralla, The Kings of Therapie, Donisl, Niko Sacklaus, Fettwerk... Kings of Therapie - das war der Name, unter dem sie Musik machten.

Paul Maenz, der inzwischen mit großem Mediendonner seine Galerie geschlossen und die Schließung mit dem Zustand der Kunstszene begründet hat, schreibt am 26.3.1987 an die Gruppe. (Ich habe den Brief direkt von ENDART - mit der Erlaubnis, ihn auch zu benutzen).

"meine Auffassung ist...

Während sich an meiner (hohen) Einschätzung Eurer Arbeit nichts geändert hat und auch nichts an meiner persönlichen Sympathie, fühle und beobachte ich, daß die Natur Eurer Kunst und die Natur der Galerie (als Instrument) in einem problematischen Verhältnis stehen. Eurer extremen Dynamik (als Gruppe und in der Gruppe) steht ein Galeriekonzept gegenüber, das sich in manchmal unkonventioneller Form, dennoch klassischer Tradition an den Avantgardebegriff hält. Die Galerie zeigt und verfolgt die Entwicklung einzelner Künstler und die manchmal kontinuierliche, manchmal eruptive Veränderung der Kunst überhaupt. Dies auch jenseits des Marktes, aber eher in ihm, weil er den praktischen Rahmen bildet, in dem ehrgeizige Kunst sichtbar wird, wenn sie in den Alltag tritt.

Eure Arbeit hingegen sehe ich eher als einen 'Zustand'. Indem die Gruppensolidarität gewahrt wird, strebt die Arbeit weniger eine 'Vision' von individueller Vollkommenheit zu (wie bei normalen Künstlern). Auch scheint sie vor allem ein Kommentar zur unmittelbaren Umwelt, in der Ihr extrem bewußt lebt, wengleich mit großer Gestaltungskraft..."

Der Brief zeigt jemanden, der hin- und hergerissen ist zwischen Kunst(markt) und Sympathie für die Szene und dabei die Beschrei-

bung von beidem liefert: in den Kategorien eines gegenseitigen Ausschlußverhältnisses.

Hier: extreme Dynamik als Gruppe und in der Gruppe,

Gruppensolidarität als "Zustand", aus dem heraus die Arbeit vor allem Kommentar zur unmittelbaren Umwelt ist;

extrem bewußtes Leben mit großer Gestaltungskraft,

die sich aber offenbar nicht für den Markt eignet, weil sie nicht als Vision individueller Vollkommenheit auftritt, sondern den Namen (des Vaters) verweigert und statt sich aufs Werk zu konzentrieren, lieber wieder von der Bildfläche verschwindet.

Das wäre die idealtypische Deutung. Aber von "lieber" kann nicht die Rede sein. Oft verläuft es sich. Einer bleibt in banalen Jobs hängen. Ein anderer vergammelt in Drogen. Dazwischen Aufschwünge, Projekte: engagiert, schweinisch, politisch, aber eben nicht Element eines gesicherten Lebens mit hoher Gestaltungskraft, an dem sich ein Kunstbegriff orientieren könnte, der die Werke als Beweisstück und zum Verkauf braucht. Natürlich entstehen auch dann und wann Werke. Aber eben inmitten ungesicherter Produktionsverhältnisse. Szene, in dem hier gebrauchten emphatischen Sinne - dazu gehört, daß ihre Protagonisten auch irgendwann, auf diese oder jene Weise, einfach von der Bildfläche verschwinden können.

Und was ist mit DER SZENE - der Struktur? Gibt es die immer?

Natürlich gibt es immer Szenen, Teilkulturen, aber...

II.

Ich komme zu meiner Anfangsfeststellung zurück.

Es hat sich etwas geändert. Ich bin nicht sicher, daß ich über etwas spreche, was eine Zukunft hat.

Wie komme ich auf eine solche Frage nach der Zukunft? Aus eigenem Interesse? Oder ist sie nur inhärenter Bestandteil wissenschaftlichen Denkens? Ist es die allgemein geforderte und anerkannte Aufgabe der Kulturintellektuellen, der fließenden Zeit eine Struktur zu geben, Tendenzen bloßzulegen, Veränderungen vorauszusagen, Heraustreten neuer Haltungen, Szenarien, Verkleidungen, Gewohnheiten, Produktionsweisen von Beginn an Namen zu geben? Ich denke schon. Mich beschäftigt als praktisches und theoretisches Problem, wie die Erfüllung einer solchen Aufgabe die Erkenntnis- und Erfahrungsform beeinflußt. Wie nehme ich wahr, wenn ich im Wahrnehmen nach einem Trend suche? Was an dem Ereignis wird für

das generalisierende Denken überflüssig und was bleibt erwähnenswert? In meiner Sprechweise konstituiert sich der Gegenstand auf eine bestimmte Weise. Ich habe Ihnen Ereignis, Szene, Underground vorgestellt als etwas, das sich nur im Zusammenhang von Selbstbeobachtung und Ereignisbeobachtung konstituiert. Und das jenseits einer solchen teilnehmenden Beobachtung zerfließt, zerflimmert zu etwas, das es vielleicht gar nicht gibt: die Musik an sich oft bedeutungslos, die Stimmung voller Autosuggestion, die Leute blasen sich für ein paar Stunden auf und fallen dann zurück in Lethargie und Banalität, die Künstler arbeiten mit Aufputsmitteln, mit Stoff für sich und mit musikalischen Drogen wie Krach, Gejaule auf der Gitarre und mit der Stimme für die Typen, die für so etwas auch noch Geld bezahlen. Und das soll eine Bedeutung haben? Gar eine gesellschaftliche?

Wenn sich also einerseits der Gegenstand aus Selbst- und Ereignisbeobachtung konstituiert, dann kommt mit der Frage nach der Zukunft noch die Gesellschaftsbeobachtung hinzu, die allerdings noch weniger ohne Begriffe möglich ist, als die anderen Beobachtungsformen.

Jetzt also am Schluß der Sendung: die Wettervorhersage.

Vorherrschende Tendenz: Entmischung.

Entmischung von Politik und Kultur.

Entmischung von Kunst und Wissenschaft.

Trennung von Politik und Kunst.

Trennung von Alltag und Politik.

Restaurierung von Genres in den Künsten.

Verpflichtung auf Ordnungen, wo immer man hinsieht.

Verfestigung und Abgrenzung von Lebensweisen und Weltbildern.

Trennung von unten und oben. Entscheidung für Ordnung oder Opposition Auto gegen autofrei, Natur gegen Maschine, deutsch gegen nicht-deutsch. Dabei greift die Suche nach klaren Lebensordnungen auf die Angebotsstruktur zurück, die sich in den 70er/80er Jahren in den Bewegungen herausgebildet hat. Aber: die Zeit der Bewegungen ist vorbei. Die Suche nach neuen Lebensformen, wie sie unter dem Namen Alternativbewegung, Hausbesetzerbewegung, Anti-Atombewegung, Friedensbewegung, Beginn der Frauenbewegung in Gang war, ist einer ordentlichen Angebotsstruktur gewichen. Die Freund- und Feindbilder sind zum Aussuchen klar.

Nehmen wir zum Beispiel die Kultur der Grünen und

die grüne Ästhetik. Die Ästhetik der Grünen ist eine Katastrophe. Sie haben keine. Das Experimentieren mit Symbolen - die Produktionsweise von Kunst - wird von verschiedenen Prinzipien in die Zange genommen: sozialpolitischen und ökologischen. Die Solidarität von Beuys hat verschleiert, daß zwar dessen Reden, nicht aber die Ästhetik seiner Aktionen und Werke in Partei und Anhängerschaft eine Basis hatten - entsprechend der Feststellung von Ulf Erdmann Ziegler: "Das Reden von Beuys wird überbewertet" (7). Die Verarbeitung von ökologischen und sozialpolitischen Prinzipien läßt offenbar radikale Kunst nicht zu. Die Grünen fürchten symbolische Experimente mit naturfernen Stoffen wie den Teufel, der ein AKW betreibt. Mit der Restaurierung eines vorindustriellen Naturbegriffs werden Experimente mit Sexualität und Körper, der Vermischung von Kunst- und Naturstoffen, von Himmel und Elektronik, Aktionen in verqualmten Räumen und mit Krach- und Gewaltsymbolik oder mit Rost für das Teufelswerk einer degenerierten Stadtkultur erklärt oder gar nicht zur Kenntnis genommen.

Aber gleichzeitig nimmt offenbar auch der Wunsch nach Kunst bei den jungen Leuten zu. Vor kurzem stand in der Zeitung, daß bei den Jungen der Berufswunsch Künstler den Berufswunsch Lokomotivführer abgelöst habe (Berliner Tagesspiegel 8.5.91). Gut gefragt oder gut erfunden. Egal. Ein merkwürdiger Sachverhalt, um den herumzudeuten sich lohnt. Die Abweichung der Lebensentwürfe vom Weg in Verwaltung, Schule, Büro, Fabrik, Werkstatt - und wo auch immer die ordentlichen Wege hinführen, sucht nach einem Namen. Und der könnte Künstler heißen. Dabei scheint mir: Es geht um Künstler als Beruf, und das wäre eine Form des Versteckspiels, wie sie von der Szene, über die ich gesprochen habe, nicht gespielt wurde. Eine andere Generation Künstler: ein schöner Beruf, aber eben ein Beruf. Mit Studium, Ausbildung und all dem. Einen solchen Trend könnte ich bestätigen. Die Verweigerung findet in der Ordnung ihren Unterschlupf, und ich weiß nicht genau, was das für eine Verweigerung ist. Diese Nachricht paßt auch zu dem, was der Kultur- und Sozialpsychologe Thomas Ziehe, der einmal die leidenschaftlich diskutierte These vom "neuen Sozialisationstyp" formuliert hat, feststellt: Das Intensitätsverlangen ist bei den jungen Leuten heute ins Private gerutscht. Privat - damit ist sicher etwas anderes gemeint als der "Lumpenindividualismus" der Szene, von dem Diederich Diederichsen 1985 bereits rückblickend

sprach (8). Wenn Thomas Ziehe ein zunehmendes Interesse und Sensorium vieler Schüler für ästhetische Fragen beobachtet, dann interpretiert er es als einen neuen Sinn für den Gebrauchswert öffentlicher Formen der Darstellung persönlicher Gefühle:

"Inszenierte Ereignisse...wären eine Bereicherung gegen den Zeitbrei. Und es sollte damit beginnen, erst einmal ein Sensorium dafür auszubilden und nicht weiter die formen-ignorante Trivialisierung des sozialen Raumes als Gegenmittel zur Verapparatur unserer Institutionen zu verkaufen. Zwei Barbareien sind nicht besser als eine" (9).

"Inszenierte Ereignisse" versus "Zeitbrei" und "formen-ignorante Trivialisierung des sozialen Raums." Wenn auch nicht sofort klar wird, welche Ereignisse da der Ereignislosigkeit gegenüberstehen oder ob auch die formen-ignorante Trivialisierung als kulturelle Aktivierung zu denken ist; die Hoffnung wird auf Inszenierung gesetzt. Ich höre aber eine pädagogische Perspektive heraus, die es in den Selbstinszenierungen der Szene nicht gab und nicht gibt. Wo geplant werden mußte, wurde die Planung verschleiert. Wo die Sehnsucht nach Dauer, Wiederholung, Aufstieg in den Markt vorhanden ist, wird sie in dem Ereignis parodiert oder verleugnet. An einem Funktionieren von Öffentlichkeit hat die Szene kein Interesse. Ebenso wenig aber auch der Markt, die Bürokratie, das System. Öffentlichkeit, wie sie Habermas konstruiert und gefordert hat, kanalisiert die kreative Vermischung und sorgt dafür, daß die Mittel und Interessen transparent werden, nach denen die Vermischung geschieht. Ereignisse sollen sich vor aller Augen abspielen, oder doch wenigstens vor den Augen derer, die stellvertretend ihre Eindrücke für alle formulieren und interpretieren. Das nennt er Kritik.

Die Produzenten der Szene sind an einer solchen Transparenz uninteressiert und ihre kritisch-solidarischen Beobachter sind deshalb permanent im Zweifel über die Adressaten ihrer Beschreibungen. Bei so virtuosen Wahrnehmungskünstlern, Informations sammlern und Ereignisfressern wie Diederichsen oder Horx spürt man, wie sie zerrieben werden zwischen den Fronten. Es sind immer auch die Fronten zwischen generalisierendem Stellvertretersprechen und solidarisierenden mimetischen Parallelproduktionen. Anstellung, Lebensunterhalt, Beruf sind aus der Perspektive der Szene die Gegenwelten, denen man sich in Freiheit zu entziehen versucht.

Objektive Voraussetzungen dafür sind allerdings: Spielräume fürs Überleben: Jobs, Freunde, eine Art Netzwerk jenseits der "Ereignisse". Ohne die Existenz einer ökonomischen Pufferzone zwischen der Welt, in der gelebt und experimentiert aber nicht verdient wird und einer Arbeitswelt, in der verdient aber nicht gelebt wird, gibt es die Szene nicht. Szene setzt ökonomische Nischen voraus ebenso wie städtische Durchmischungen von Leuten und Bewußtseinsinhalten, Phantasien und Möglichkeitsdenken.

Szene wird nicht durch Not produziert, sondern durch Spielräume in der Gesellschaft möglich - so sehr die Szene auch den Eindruck zu erwecken versucht, als entstehe sie ganz und gar jenseits aller Bedingungen und nur aus eigener Kraft.

Not dagegen führt zur Ausbildung zwanghafter Ordnungsvorstellungen und Ordnungen. Mit Eindeutigkeitssuche antworten die Menschen auf die Verschwommenheit ihrer Lebensperspektive.

Entmischung heute - egal wo sie auftritt - ist deshalb zuerst Folge einer radikalisierten Marktwirtschaft und Ordnungspolitik, die zur Zweidrittelgesellschaft führt, in der statt der Nischen Ghettos entstehen werden. In Ghettos aber wird nicht mehr gespielt, sondern Ernst gemacht: mit Ausgrenzung, Gewalt und strengen Zusammenschlüssen (- die Spiele im Innern sind eher Rituale).

Arbeitslosigkeit, der objektive Verfall von Zukunftsperspektiven erzeugt kein Möglichkeitsdenken. In dieser Wirklichkeit wird alles zu Politik und jedes Verhalten ist blutiger Ernst. Die von den Politikern und in den Medien so lautstark aufgegriffene Gewaltbereitschaft - natürlich immer von Jugendlichen, bei denen sie offensiv sichtbar wird - ist erst einmal nichts weiter als die vorhersehbare und berechenbare Reaktion darauf, daß für Lernbereitschaft kein Ort, für Arbeitsbereitschaft keine Arbeit, für Integrationsbereitschaft keine Sozialität und für Gehorsamsbereitschaft kein belohnender Gehorsamsbedarf existiert.

Die Lebensweisen, die aus Not entstehen, verdienen aber auch nicht ohne Vorbehalt den oft aus Solidarität schnell vergebenen Namen Kultur oder Subkultur, denn der Name Kultur wird zu einem Allerweltsversatzstück, wenn er nicht freigehalten wird für die Möglichkeit, jenseits von Zwängen und Ritualen bewegliche Spiele zu spielen. Kultur ist immer Tradition und Probeverhalten in einem und das heißt: die Möglichkeit, in Situationen und bei sich selbst gemischte Verhältnisse herstellen können, vorübergehend

die Rolle von anderen übernehmen können und für bestimmte Augenblicke nicht genau zu wissen, wer und was man ist.

III.

Sie werden gemerkt haben, daß ich in der Schwebe halte, was SZENE ist und dann doch wieder forcierte Beschreibungen präsentiere. Natürlich gibt es DIE SZENE nicht, und sogar die Verbindung von Not und Kultur läßt sich nicht mit so rigiden Definitionen angehen, wie ich sie gerade gegeben habe. Sozialszenarien, in denen in Deutschland alle Spiele zu verstummen scheinen, bringen in anderen Ländern, z.B. in den schwarzen Ghettos, Mischungen hervor, zu denen durchaus eine Art autonomer Selbsthilfeästhetik gehört (wie Hip Hop, Rap). Gerade für die "Fremden" ist die Möglichkeitsbedingung, aus ökonomischen Notsituationen heraus Formen des Experimentierens mit inneren und äußeren Lebensformen und -motiven zu entwickeln, offenbar gegeben. Vielleicht gerade dann, wenn aus der Randständigkeit heraus alle Erwartungen an die Mehrheitsgesellschaft abgedankt haben. Im Gegensatz dazu sehen sich die deutschen SKINS inmitten dieser Mehrheitsgesellschaft und entwickeln ihre Ressentiments aus dem Anspruch auf Teilhabe. Vielleicht hat dieser Sachverhalt etwas mit der Möglichkeit von Faschismus zu tun, in Deutschland. Aber zurück zur Szene.

An dem Begriff zerren die Benutzer. Ebenso wie am Begriff Underground. Er wird vom Markt in Dienst genommen zur Strukturierung der Nachfrage. "Laßt uns wieder abhotten und screamen, s- wie wir Raver es immer tun" verkündet Diskjockey Marusha in ihrer Sendung Samstag zwischen 19 und 20 Uhr im DT 64 am 28.5.1991. Und sie wird von einer Journalistin mit den Worten vorgestellt:

"Sie ist die Space-Queen der Rapper und Raver. Sie identifiziert sich vollkommen mit dem Lebensgefühl, das musikalisch durch die Rapper und Raver der Dance-Floor-Underground-Szene ausgedrückt wird."

Ende des Zitats.

Nein, da kommt noch ein Nachsatz:

"Privat ist Marusha allerdings bodenständig. Sie hat einen festen Freund, nimmt weder Drogen noch Alkohol, raucht nicht, ist Vegetarierin und obendrein noch gläubig."

Szene: das hat etwas mit beidem zu tun: mit der Aufgliederung des Musikmarktes in immer mehr Sparten, Bereiche, Fan-Gemeinden, Musikformen, Moden, die sich als vorübergehende Identitäten von Geschmack, Selbstdarstellung, Praktiken leichter bedienen lassen als ein ungegliedertes Feld.

Szene, das hat aber auch etwas mit den Versuchen zu tun, die Fragmentierung selbstverantwortlich in die Hand zu nehmen, die Zerkleinerung von Symbolwelten und Lebenspraktiken radikal weiterzutreiben und mit den im Feld verstreuten Gefühls-, Wort-, Musik- und Weltanschauungsabfällen neue Zusammenhänge zu basteln. Und mit Modellen ernst zu machen, in denen sich zukünftige Lebens- und Wahrnehmungsverhältnisse abzeichnen. Vorübergehend, experimentell, mal in Verbindung mit der Suche nach Weltbildern, mal in Verbindung mit der Herstellung von Objekten. Dabei werden Medienpakete aufgerissen und an Stellen aufgeschnitten, die dafür nicht vorgesehen sind, werden kulturelle Kombinationspräparate in Szenen aufgelöst und neue Verbindungen erprobt von Vision, Motion, Sound.

Und während noch Laurie Anderson die Verbindung von Mensch und Maschine auf der Bühne erprobt, zeichnet sich das Verschwinden der Ereignisse in einen neuen Superraum ab, der weder Innen noch Außen ist. Körper, Szene, Sichtbares, Hörbares, Taktileres, Riechbares - alles wird in einem Innern erzeugt, das seinen Ursprung ebenso im Körper wie in Maschinen hat: ein Innen des Computers, ein Innen der Programme und ein Innen des menschlichen Nervensystems werden zusammengeschaltet zu einer neuen Super-Realität.

"...die Cyberpunks mit implantierter Elektronik im Gehirn können ihr protoplasmisches Nervensystem mit dem elektronischen Nervensystem der Computerwelt interfacen. Der Cyberpunk bewegt sich dadurch im Cyberspace, einer Beinahe-Welt, in der der reale Körper sich außerhalb des Computers und sein digitales Double sich im Netzwerk des Computers befindet, in der also der reale Körper mit imaginären Objekten real interagieren kann. Diese neuronal-kybernetische Schnittstelle von Gehirn und Computer ermöglicht dem Cyberpunk Allgegenwart und Zugang zu allen möglichen und unmöglichen denkbaren Räumen. Elektronik als digitale Droge erlaubt kybernetische Geistreisen, Telematik als Seinsverlust. Die virtuelle Welt befindet sich am Ende der Geistreise" (10).

Immaterialität - das wäre das Ende der altmodischen Szenen, die bisher noch mit der Anwesenheit der Körper und improvisierten

Mischungen gegen die Immaterialisierungstendenzen der Massenmedien und auch gegen die konsequente Digitalisierung der ästhetischen Produktion opponieren. Mit gemischten Gefühlen räumt Peter Weibel, der Propagandist einer telematischen Kunst, von dem auch das gerade verlesene Zitat stammt, noch die Existenz einer gegenläufigen Praxis ein, in der gegen "Les Immatériaux" der Körper "in die Arena geschleudert wird, expressiv, blutend, als Hilferuf im Meer der immateriellen Botschaften und der reisenden Zeichen" (11) - wie etwa bei Fura del Baus.

Irgendwo dazwischen breitet sich der Dschungel aus, in dem Mündlichkeit und absoluter Diskurs, Körperaktion und Maschinenprozesse, Verletzungen und die Beschwörung von spiritueller Unberührbarkeit neue Verbindungen und radikale Entmischungen erproben. Und wer sich als Texter an diese Prozesse macht, der begibt sich - wie Paul Zumthor resümiert -in

"...ein ungewisses Gebiet, das mit Ablehnung, Ohnmacht, Weder-wahr-noch-falsch, einem intellektuellen Gerümpel übersät ist, das sich jeden Versuch der Zusammenfassung entzieht, das nur den Bastlern angeboten wird. Umgekehrt verlangt der Begriff, um sich zu bilden, die Zerstörung der gefräßigen Erscheinung, dieser Ungeheuer an denen er sterben wird. Inmitten dieser Aporien ist es an uns, zu spielen und zu genießen: das Spiel und der Genuß sind der Mühe wert" (12).

Literaturhinweise

1. Schock und Schöpfung - Jugendästhetik im 20. Jahrhundert. Ausstellungskatalog Deutscher Werkbund e.V. und Württembergischer Kunstverein. Stuttgart, hrsg. v. W.Bucher und K.Pohl. Darmstadt/Neuwied 1986, S.69
2. H.Hartwig: Spielwut zwischen Identitäts- und Bruchkultur. In: Ästhetik und Kommunikation 49 (1982), S.17
3. D.Hoffmann-Axthelm: Brief eines Redakteurs über Spielwut nach vier Wochen Friedensmarsch, ebenda, S.36.
4. M.Horx: Die wilden 80iger Jahre. München 1987.
5. P.Zumthor: Einführung in die mündliche Dichtung. Berlin 1990,

S.31

6. Kunstforum 77/78 (1985)
7. U.E.Ziegler: Das Reden von Beuys wird überbewertet. In: Niemandsländ 6 (1988)
8. D.Diederichsen: Sexbeat. Köln 1985.
9. T.Ziehe: Zeitvergleiche. Jugend in kulturellen Modernisierungen. Weinheim/München 1991, S.115-119.
- 10.E.Decker u.P.Weibel (Hrsg.): Vom Verschwinden der Ferne, Köln 1990, S.52-54.
- 11.Ebenda, S.74
- 12.P.Zumthor, a.a.O. (Anm.5), S.38.