

* Fußnote 1: a) Die politische Bewegung jener Zeit in '76 schien nach Häuserkampf und Fabrikarbeit ein neues Feld der Auseinandersetzung zu suchen: das der Kulturszene – jedenfalls im nachhinein betrachtet.

„Fortschritt und Zurücknahme“ im Eisler'schen Sinne? Oder mehr noch: „Einsicht in die Notwendigkeit gesellschaftlich verändernder Musikpraxis“?

Das wäre wohl vermessen, uns nachträglich solch weitreichende Einsichten bescheinigen zu wollen. Der Findungsprozeß zum Blasorchester war auch keiner, der ausschließlich einer politischen Überzeugung entsprang. Allenfalls private Ideen von Leuten, die die Entwicklung aus den Bewegungen nach '68 zu Fabrikarbeit, Hausbesetzungen und FVV-Kampf direkt oder nur am Rande miterlebt hatten, führten zu dem privaten Fortschritt, nach Jahren der musikalischen Abstinenz „statt Steinen wieder das Horn“ zur Hand zu nehmen, um ihm schüchtern ruppige Töne zu entlocken.

Und die Töne waren zumeist die einzige Verbindlichkeit zwischen Einzelnen im losen Verband der Gruppe. So war es denn auch möglich, daß das Blasorchester eben nicht nur aus ‚Genossen‘, sondern auch aus ‚Musikern‘ bestehen konnte. Es war also für einige die „Einsicht in die Notwendigkeit gesellschaftlich verändernder Musikpraxis“, für andere die Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten ihrer politischen Haltung.

Daß daraus innerhalb von fast vier Jahren eine verändernde Musikpraxis geworden ist, deutet sich immerhin an. P.L.

b) Für mich ist die Lust, beim Blasorchester mitzuspielen – übrigens auch an der Wiederaneignung „bürgerlicher“ kultureller Genüsse (Bach hören dürfen und nicht immer nur revolutionären Volksgesang) – eng verbunden mit der Krise linken Selbstverständnisses sowohl in Sponti- als auch ML-Kreisen um 1976, mit den damals entstandenen Bedürfnissen nach „Verlebendigung“ (kategoriale Ableitung – nein danke).

Im Unterschied zu den revolutionären Fischer-Chören oder Schalmeyen-Orchestern ist das, was irgendwelche Politiker heute gern „Zweite Kultur“ nennen, nicht als bloßes Transportmittel des Lebensgefühls einer politischen Gruppe, Richtung, Linie entstanden, nicht als eine weitere Ausdrucksform unter anderen. Batschkapp, Karl Napps Chaos Theater, Blasorchester sind in einem Zeitraum um 1976 entstanden, der in Frankfurt mit den Demonstrationen anlässlich des Todes von Ulrike Meinhof, mit dem Pfingstkongreß des Sozialistischen Büros, mit dem Beginn der Ökologie- und Anti-AKW-Bewegung verbunden wird. In der damals entstandenen Krise linker Politik war – so scheint mir – die Wiederaufnahme theatralischer und musikalischer Ausdrucksmittel nicht eine neue Form des politischen Protests, sondern auch eine neue Politik. Die Waffe der Geschichtslosen ist nun mal eher die Ironie, der Witz, die List, weniger zur Schau getragene Stärke und Siegeszuversicht und ebenso humorlose Empörung.

C.S.

Wir sind über private Kontakte aus drei verschiedenen ‚Scenes‘ zusammengekommen: einige wenige aus der Musikhochschule, einige aus Jazzer-Kreisen und die meisten aus der Frankfurter linken ‚Scene‘, die damals herzlich wenig mit Musik im Sinn hatte. Natürlich mußten wir auch zusehen, daß alle Instrumente vertreten waren und daß der Klang etwa gleich gewichtet war: Posaune und Tuba werden seltener gespielt als etwa Klarinette oder Querflöte (oder in letzter Zeit auch Saxophon; mit Saxophonen könnten wir mindestens noch ein weiteres Orchester aufmachen). Hier liegt auch ein Problem für die geringe Beteiligung von Frauen: Mädchen wird, wenn überhaupt ein Blasinstrument, am ehesten noch Querflöte beigebracht und gestattet. So gab es von Anfang an Frauen, die Querflöte spielten, aber keine Frauen in anderen Instrumentengruppen.

Eigenartigerweise sind viele von denjenigen aus dem Orchester wieder ausgeschieden, die aus Musikerkreisen kamen und deren ‚Beruf‘ das Spielen war. Teilweise war ihnen die musikalische Qualität im Orchester zu schlecht, teilweise kamen sie auch nicht zurecht mit der Spiel- und Arbeitsweise, die sich da entwickelte. Diejenigen Musik-Profis, die jetzt noch dabei sind, sind Lehrer bzw. Komponisten – also keine berufsmäßigen Musik-Spieler. Das sind übrigens nur vier von uns – die anderen sind zum großen Teil in anderen Berufen tätig (viele Lehrer), einige studieren auch noch oder wieder. Jedenfalls: bis auf ganz wenige, die später noch dazukamen, sind wir seit 1976 dabei und zusammengeblieben. B. MR.

(Foto: Moskito)



AUF-TRITTE

Am Anfang war der Ton – und nicht der konkrete Anlaß. Wir wollten Musik auf der Straße machen, beweglich und hörbar sein: Blasorchester.

Die ersten „Auftritte“ waren Mitschritte bei Demonstrationen mit einigen wenigen geprobtten Stücken und dann in diesen Situationen spontan entdeckten musikalischen Kommentaren.

Es gab uns also, zumindest für die Linke – manchmal fehlinterpretiert als das „Hoforchester“ der Spontis –, jedenfalls verstanden als Gruppe, die es unternimmt, politische Aktionen mitzutragen. Und so häuften sich die Einladungen zu Protestaktionen und Solidaritätsfesten in Jugendhäusern und Stadtteilzentren, Scene-, Gewerkschafts-, Juso- und sonstigen Kreisen, wo wir – nicht überall – oftmals unser spärliches Repertoirematerial „abspielten“, ohne uns auf vorfindliche Situationen zu beziehen.

Sodann wollten wir neue Stücke machen, „anspruchsvollere“ zu unserem Alltag und Geschehnissen, auch mehr Verbindlichkeit zu Auftrittssituationen suchen, was uns nur sparsam gelang: Eine Vertonung eines Zahl-Gedichtes zum P.P. Zahl-Teach-In in Frankfurt (Februar 77) oder auch für eine Aktion der Rollstuhlfahrer vor der Hauptpost mit der „Christel von der Post“. Der Anspruch und die Wirklichkeit sahen einander nur selten.

Die Flucht nach vorn? ... ein eigenständiges Konzert in Frankfurt, getragen von dem Wunsch, uns selbst mehr zu fordern und – für diesen Moment – herauszutreten aus dem Wust der Anforderungen an uns, Aktion um Aktion zu unterstützen.

Es entstanden neue Stücke im Zuge der Konzertvorbereitung; Generalprobe und Konzert sind auf unserer ersten Platte festgehalten (US 36; Trikont-Verlag). Das Konzert selbst – vor „unserem“ Publikum – war für uns ein riesiges Erfolgserlebnis ... und hat zum Ausruhen auf demselbigen geführt.

Wiederholungen des Programms innerhalb und außerhalb Frankfurts wurden langweilig, entschärften unsere Musik und unsere Lust.

Die Krise: Aufteilung in zwei Gruppen nach langen Diskussionen statt Proben, erneute Suche nach Beweglichkeit, neuem Material und Ausdrucksformen. Es entstanden zwei neue Stücke: einerseits eine differenziert-auskomponierte Zirkusmusik, andererseits eine freie Improvisation, „die Maschine“, zusammengeführt auf einem Konzert der alten (neuen) Gruppe in München (Januar 1979). Von da an folgten zahlreiche Konzertauftritte zu Song-, Folk-, Jazz-, Polit-Festivals, die Arbeit in Kleingruppen hörte auf, der alte Trott, die alte Wiederholungspraxis waren wieder spürbar.



(Foto: ID-Bilderdienst)

ZUR PRODUKTIONSWEISE

In unserem ‚Repertoire‘ gibt es grundsätzlich drei verschiedene Arten von Stücken – und je verschieden ist auch die Produktionsweise und die Art der – möglichen – Probleme, die wir damit haben. Bei *Liedern* und *liederhaften Stücken* zu bekannten Themen ist praktisch nur die Auswahl (in unserem sogenannten ‚Demo-Album‘, einer Sammlung von ca. 30 kurzen und leichten Stücken, die man gut im Laufen spielen kann und über die wir improvisieren), die Melodie und die Baßlinie vorgegeben, der Rest (also Gesamtklang und Charakter) entsteht jeweils neu beim Spielen. Bei bereits existierenden *Stücken anderer Komponisten* ist die Auswahl schon weit schwerwiegender und die Bearbeitung folgenreicher: es muß uns und den Hörern klar werden, warum wir gerade dieses Stück auswählen und was wir mit der (immer die Vorlage verändernden) Bearbeitung ausdrücken. Bei solchen *Stücken*, die von uns oder von einem von uns geschrieben werden, müßte zuguterletzt am deutlichsten unser Verständnis von Musik und das, was wir ausdrücken wollen, klar und hörbar werden.

Über die erste Gruppe von Stücken wird folglich am wenigsten diskutiert. Wir suchen die Stücke danach aus, ob sie inhaltlich und dem Klangbild nach zu uns passen, nicht langweilig sind und sich für unsere Spielweise eignen, z.B. irische

oder italienische Tänze, an denen sich unsere Spielfreude austoben kann, oder ironische oder witzige Lieder. Einer notiert dann die Melodie und die Baßlinie. Es zeigt sich sehr schnell quasi naturwüchsig, also beim Gebrauch, welche Stücke überleben und gespielt werden und welche vielleicht schon nach 2-3 Mal nie wieder auftauchen. Das liegt manchmal an der Melodie – wenn sie zu einförmig ist, zu kurz, zu banal oder zu schwierig, um darüber zu improvisieren – es kann aber auch daran liegen, daß uns keine Interpretation des Liedes gelingt, die uns selbst überzeugt. An Ennio Morricone's ‚Sacco und Vanzetti‘ z. B. haben wir wochenlang herumprobiert. Wir haben es als Trauergesang und als Tanz probiert, haben mit Nachklappern und Rhythmisierungen versucht, eine musikalische Spannung hineinzubringen, die auch unsere Abscheu gegen das kitschige Material und das Leidens-Pathos ausdrückt – keine Version überzeugte uns (schließlich muß sie ja auch noch zum Inhalt, d.h. in diesem Falle auch: zum Symbolcharakter Stellung nehmen). Als beste Lösung hat sich herausgestellt, das Lied überhaupt nicht zu spielen. (vgl. übrigens auch das Kapitel *50 Jahre Sacco und Vanzetti-Lieder*, in: W. Moßmann/P. Schleuning: *Alte und neue politische Lieder*, Reinbek 1978)

Um andere Lieder streiten wir uns jedesmal prinzipiell: ob ‚Bella Ciao‘ ein ausgedeltes Kitsch-Schlager ist oder ein zündender Polit-Hit – also da gehen die Meinungen auseinander. Es entscheidet sich dann an Ort und Stelle, welche Fraktion beharrlicher ist.

Zur zweiten Gruppe von Stücken, den ‚nachgespielten‘.

Hier ist die Sache schon komplizierter. Unter den konzertanten Stücken, die wir z. Zt. spielen (ohne Lieder, Tänze etc. etwa 20-25), sind etwa 6-8 von dieser Art: angefangen vom Bach-Präludium bis zur Eisler-Suite und zu lateinamerikanischen Kompositionen. Solche Stücke werden in der Regel von einem mitgebracht (es sind insgesamt etwa 5 Leute, die manchmal etwas beisteuern), seltener vorher in der Originalversion angehört. In der Arbeit an dem Stück müssen wir es uns dann gemeinsam praktisch aneignen, damit es zu ‚unserem‘ Stück wird; d.h. es muß zu der blanken Vorlage etwas dazukommen, das ein eigenständiges Verhältnis der Spieler zu dem Stück ermöglicht. Dazu zwei Beispiele:

In einem Block *Stücke über Deutschland* spielen wir in letzter Zeit häufig einen Trauermarsch von Willem Breuker. Die Vorlage, *Trauermusik aus Keetje Tippel* (Filmmusik), wird vom Breuker-Kollektief als zarte, traurige Weise vorgetragen, eher ästhetisch als grob. Das Stück lag bei uns 2 Jahre praktisch in der Schublade, bis wir jetzt einen für uns passenden Ausdruck dafür gefunden haben: die zarte Leichtigkeit ist ganz verschwunden (obgleich wir dieselben Töne spielen), der bei Breuker glockenähnliche Baß wird bei uns zum Elefantentritt, es wird geheult (mit Stimmen und mit Instrumenten), improvisiert, vereinfacht. Dadurch wandelt

sich der Charakter total: die Traurigkeit verschwindet nicht, das Drängende und auch Leidvolle wird eher intensiver, gleichzeitig bekommt das Stück auch eine Heiterkeit und Komik, die versucht, sich aus der passiven und verharrenden Trauer herauszuarbeiten, um noch am Leben zu bleiben.

Ein anderes Beispiel: der *Kanonensong* von Weill aus der *Dreigroschenoper*. Das Stück ist ebenfalls ziemlich vorlagengetreu notiert, und so haben wir es auch gespielt. Eine Interpretation, die über die Vorlage hinausging, fiel uns nicht ein – so haben wir nur den forsch-fetzigen Charakter des Liedes verstärkt, indem wir es als Geschwindmarsch spielten. Das ist genau keine Aneignung in dem oben beschriebenen Sinne, und deswegen hat das Stück auch keine eigenständige Bedeutung für uns bekommen. Wir spielen es ‚halt so‘ als Einlage oder als Zugabe, aber es bleibt oberflächlich.

(Es gibt Ausnahmen: bei den ‚klassischen‘ Stücken (Bach, Schein) bemühen wir uns tatsächlich darum, sie möglichst gut und ‚klassisch‘ zu spielen und ihr stilles In-Sich-Ruhen so zu erhalten, wie es geschrieben ist.)

Die dritte Gruppe von Stücken ist diejenige, die uns am meisten beschäftigt. Hier sind es hauptsächlich Rolf und Heiner, die Stücke schreiben; einige kamen auch von Alfred, und inzwischen erweitert sich der Kreis. *Schreiben* ist in diesem Zusammenhang allerdings nicht gleichbedeutend mit *Produzieren*. Ich will das näher erläutern.

Unsere Musik ist lebendige Musik, insofern, als sie nicht getrennt ist von unserem alltäglichen Leben, unseren Gefühlen, ‚Befindlichkeiten‘, der Umwelt etc. Diese Präsenz des Lebens geht nicht nur äußerlich in unsere Spielweise ein, sondern aus ihr bestimmt sich auch, was wir gerne spielen, was unserem Gefühl nach etwas ‚ausdrückt‘ (auch für uns selbst) und wie wir mit dem Material umgehen: ob wir es z. B. ganz ernst nehmen, uns darüber lustig machen, es zerfetzen etc. Und durch diese Nähe zum unmittelbaren Leben (der Spieler wie der Zuhörer) wird die Musik erst politische Musik, nicht durch explizite Aussagen in den Texten. Solche Musik, das ist klar, kann nicht am grünen Tisch entstehen, sondern nur in Kommunikation und Auseinandersetzung. Wenn also Einzelne Stücke schreiben, weil sie über die Fertigkeiten und Fähigkeiten verfügen, solche Auseinandersetzungen musikalisch zu wenden, gewissermaßen in Tönen zu denken und diese auch zu notieren, so ist auch der Rest des Orchesters in diesen Stücken mitenthalten und vergegenständlicht als Bestandteil ihres Entstehungsprozesses – und wie die Stücke der zweiten Gruppe leben auch diese natürlich letztlich erst durch die Spielweise und Auseinandersetzung der Spieler. Ein Nachteil dieser Verknüpfungen ist, daß in Zeiten, in denen die Gruppensituation mies und die Arbeitsstimmung lahm ist, praktisch keine guten neuen Stücke innerhalb des Bläserorchesters entstehen können (außer vielleicht aufgrund gezielter Anregungen von außen).

In den einzelnen Kompositionen müssen verschiedene Ebenen zum Ausdruck gebracht und berücksichtigt werden: eine politische Haltung, eine Lebens- und Spielintensität (die nicht immer fröhlich sein muß), die Fähigkeiten einzelner Spieler, Klangfarben der Instrumente etc. Im günstigsten Falle könnte man sich eine Situation vorstellen, in der das gesamte Orchester ein Stück gründlich diskutiert und das Stück dann auf die Kritik hin noch einmal verbessert und verändert wird. Dieser Fall ist bei uns leider nicht die Regel. Die Stücke werden meist entweder als Ganze akzeptiert oder insgesamt abgelehnt – die Neu-Bearbeitung liegt dann wieder bei dem einzelnen Schreiber alleine. Das ist eigentlich die schlechte Lösung eines guten Ansatzes und wäre nur veränderbar über eine intensivere Auseinandersetzung und Verantwortlichkeit aller Spieler. Wir müßten also mehr reden, ohne weniger zu spielen, d.h. insgesamt mehr Zeit und mehr Sich-Einlassen in die Arbeit investieren. An diesem Punkt haben wir allerdings schon eine Art ‚natürliche Grenze‘ erreicht: unsere Gruppe ist zu groß und zu heterogen, als daß sich hier eine etwa gleichstarke Arbeitslust und -fähigkeit entwickeln könnte. Etliche sind mit dem wöchentlichen Zusammenspielen und den gelegentlichen Konzerten zufrieden, bei anderen ist das Bedürfnis nach Weiterentwicklung größer und bleibt immer so ein Stück weit unerfüllt. Wir haben uns so auf einem schlechten Mittelmaß eingependelt: den einen unnötig schnell und viel, den anderen immer zu wenig – oder auch: in eine falsche Richtung gearbeitet.

Dies ist wohl die Crux jeder selbstbestimmt arbeitenden Gruppe – gleichgültig, ob es sich um ein Ganztags-Projekt oder ein Feierabend-Unternehmen handelt (wie es das Blasorchester ist). Bei uns ist jedenfalls keine grundlegende Änderung dieser Ungleichzeitigkeit in Sicht, und ich denke, es gibt auch keine.

Zurück zu den Kompositionen. Auch hier wieder zwei Beispiele: *Die Hügel von Ca'n Geroni* und *Der Baderkatalog*. *Ca'n Geroni* verdankt seine Entstehung unmittelbar einer Krise im Blasorchester. Es entstand nach einer kurzen Phase der Aufteilung in kleine Gruppen als Versuch von Rolf, wieder ein neues Stück für alle zu schreiben. Das Spannungsverhältnis von ‚auseinander‘ und ‚zusammen‘ prägt dementsprechend die musikalische Struktur des Stückes: es schafft keine akkordische Einheitlichkeit (4-stimmigen Satz), sondern läßt das wechselnde Mit- und Gegeneinander verschiedener Melodiefetzen und Instrumentengruppen als ein unaufgelöstes Gewoge bestehen. Einige kurze machtvolle Unisonostellen lösen sich sofort wieder in Einzelstimmen auf, die letzten Töne versickern in Unbestimmtheit. Trotzdem ist *Ca'n Geroni* kein nur privates Stück: denn jenes Spannungsverhältnis und seine Unauflöslichkeit, Uneindeutigkeit sind ja eine weitgehend passende Beschreibung der Lebensgefühle innerhalb der diffus gewordenen Linken.

Das zweite Beispiel: *Der Baderkatalog*, ist die parodistische Bearbeitung eines Werbetextes von Bader-Moden in der „Frankfurter Rundschau“. Der Text war so

die ständige Präsenz des Alltags. Wenn man auf diesem Wege konsequent weiterarbeiten würde, d.h. mit mehr Engagement, Zeit und Intensität, würde man wahrscheinlich schneller und radikaler zu weiterentwickelten Ausdrucksformen gelangen, als wir das z. Zt. schaffen können – bei uns geht es halt alles ein bißchen samer. * → *Konzert auf frische*

*Fußnote 2: Das Tempo und die Richtung, in der sich unsere Musik weiterentwickelt, können nur auf der Basis der Zusammensetzung unserer Gruppe genauer verständlich werden. Die vielfachen Frustrationen, die dabei auftreten, sind zurückzuführen auf die Heterogenität der Gruppe – wir sind halt aus den verschiedensten Ecken der Frankfurter Scene zusammengekommen, um politische Musik zu machen, und die Vorstellungen von politischer Musik sind nun mal unterschiedlich. Vor anderthalb Jahren hatten sich die Spannungen aufgrund unterschiedlicher Arbeitsvorstellungen so weit gesteigert, daß wir eine Zeitlang nur in Teilgruppen gearbeitet haben (und nicht sicher war, ob wir wieder zum Gesamt-orchester zusammenkommen würden!).

Es existierte damals eine Gruppe, die an spieltechnischer Perfektionierung komponierter Stücke arbeitete, während eine andere Gruppe die Verarbeitung von Alltagserfahrungen mit Hilfe von improvisierter Musik zum Ziel hatte, sowie eine weitere Gruppe, die Stücke politischer Folklore anderer Länder fürs Blasorchester nutzbar machen wollte. Ohne daß die in diesen Untergruppen gemachten Erfahrungen gemeinsam verarbeitet worden wären, haben sich die Gruppen nach einiger Zeit wieder ins Gesamt-orchester aufgelöst. Die Interessen, die diesen Gruppen zugrunde lagen, sind jedoch dadurch nicht aufgehoben, sondern treten immer wieder divergierend zu Tage.

Auch die immer wieder beklagte unterschiedliche Beteiligung der Blasorchester-Mitglieder an der Auswahl und Überarbeitung von Stücken ist zum Teil darauf zurückzuführen und ist nicht unbedingt am grundsätzlichen Interesse am Blasorchester festmachbar; eher schon an seiner Machtstruktur. D. h. hauptsächlich bestimmen mehrere Mitglieder mit starker Durchsetzungsfähigkeit und hoher musikalischer Qualifikation das Geschehen – und das Interesse dieser ist eher mit der erstgenannten der damaligen Untergruppen identisch. Deswegen dürfen aber unsere Versuche mit improvisierter, kollektiv erarbeiteter Musik nicht wie in dem vorangegangenen Überblick unter den Tisch gekehrt werden. Diese Versuche repräsentieren zwei Stücke in unserem Repertoire: die ‚Tagesschau‘ und die ‚Machmaschine‘. Unser Versuch, die abendlichen Fernsehnachrichten musikalisch auf den Begriff zu bringen, entstammt schon der Anfangszeit des Orchesters. Die Idee hierzu entstand auf einer Demonstration, auf der in Sprechchören der Inhalt der Berichterstattung im Fernsehen vorweggenommen wurde und wir dazu die Erkennungsmelodie gespielt haben. Nachdem Alfreds individuelle Konzeption gescheitert war, gingen der endgültigen Fassung dieses Stückes dann äußerst spannende Übungen voraus, in denen wir gemeinsam die Umsetzungsmöglichkeiten aller in

ZUR AUSDRUCKSWEISE – UMGANG MIT DEM MATERIAL

Das Orchester als Gesamtgruppe bestimmt die Musik also hauptsächlich in zweierlei Weise: durch die Entscheidung über die Auswahl der Stücke und durch die konkrete Spielweise (eine dritte, aber unsichtbare Weise ist, wie gesagt, die Beeinflussung der kompositorischen Phantasie der Stückeschreiber). Ein Stück kann von der Notation noch so gut sein – Lebendigkeit und Intensität bekommt es nicht durch die bloße Wiedergabe der Töne, das bleibt langweilig. Eine lebendige und intensive Spielweise entsteht nur über eine eigenständige Aneignung des Stücks und schließt so auch eine eigenwillige Umgehensweise, eine gewisse Respektlosigkeit mit ein – auch wenn die Vorlage dabei unter der Hand sich

der Tagesschau vorkommenden Sprach- und Darstellungsformen durch die bei uns vorhandenen Instrumente mit sehr viel Spaß erprobt haben.

„Die Maschine“ dagegen stammt aus späterer Zeit, sie ist das Produkt der vorhin erwähnten „Improvisations-Untergruppe“. Mit diesem Stück wird thematisiert, daß wir alle ständig Maschinengeräuschen ausgesetzt sind; die Verarbeitung dieser unterschiedlichen Maschinengeräusche erfolgt mittels Improvisation, d. h. abgesehen von bestimmten Abmachungen über verschiedene Phasen entsteht das Stück bei jeder Aufführung neu und anders. Das Überzeugende an diesen Stücken ist für mich nicht so sehr ihr Erfolg, sondern mehr mein Gefühl bei der Entstehung. Ich bin, wie die meisten von uns, individuell nicht schöpferisch fürs Blasorchester (und lege auch gar keinen Wert darauf, es zu sein!). Ich lege aber Wert darauf, in der Gruppe produktiv zu sein; und daß die Möglichkeit besteht, auf diese Weise Stücke herzustellen, beweisen – trotz aller Schwierigkeiten, die wir bei der Produktion gehabt haben – die beiden genannten Stücke.

Allerdings: das Interesse unter den Blasorchester-Mitgliedern an einer solchen Produktionsform ist nicht überwiegend. Deshalb herrscht die autoritäre Produktionsform (Einzelne komponieren Stücke und organisieren deren Einstudierung und die übrigen lassen sich organisieren) vor und ihr entsprechen auch die herrschenden Umgangsformen: Oberflächlichkeit im Umgang miteinander, die sich gelegentlich zum Zynismus steigert. Das Blasorchester in seinem derzeitigen Zustand erweist sich da als eine sehr unemanzipierte bzw. unemanzipative Gruppe. Und diese Verfassung, wegen der u.a. das zweite langjährige Orchestermitglied seine weitere Mitarbeit eingestellt hat, wird auf die Dauer das Blasorchester sicher infrage stellen. Den Ausweg – wie schon gesagt – sehe ich nur in einer zunehmenden Kollektivierung unserer Musikproduktion, denn diese zwingt dazu, daß wir uns gegenseitig ernstnehmen. Ernstnehmen sowohl in unseren musikalischen Vorstellungen als auch im allgemeinen Sinne als Menschen mit bestimmten Lebenssituationen. Und diese werden auch – wenn wir sie im Blasorchester als wichtig akzeptieren – einen fruchtbaren Boden für die Musikproduktion abgeben!

H.H.

ändert. Gleichzeitig ist es aber nicht etwa so, daß dieses ‚Hauptsache es macht Spaß‘ als Spielhaltung schon genügen würde. Diese Erfahrung machen wir spätestens dann, wenn wir Konzert-Mitschnitte oder Studio-Aufnahmen abhören. Besonders deutlich läßt sich das anhand zweier Konzerte beschreiben, die wir im letzten Herbst in Frankfurt hatten: in der Musikhochschule und im Stadtteilkino „Harmonie“. Von dem in der Musikhochschule versammelten Publikum kannten viele uns nicht und waren anfangs reichlich irritiert von dem, was wir ihnen vorspielten. Daß wir dort sozusagen in ‚geheiligten Hallen‘ und unter Fachleuten waren, die wir von unserer Musik überzeugen mußten, hat uns gerade darin bestärkt, die musikalischen Gehalte möglichst vielfältig und genau herauszubringen, daß also Schwung und Lebendigkeit nicht zum Selbstzweck wurden (und nur noch ‚Ge-Nudelsalat‘ dabei herauskommt).

In der Harmonie waren hauptsächlich Leute aus unserer ‚Scene‘ versammelt, die uns von vornherein einen Vorschuß an Sympathie und Beifälligkeit entgegenbrachten. Die Spielsituation, überhaupt die Stimmung war dort sicherlich lockerer und fröhlicher als in der Musikhochschule – das führt aber allzuleicht dazu, daß die Ernsthaftigkeit und das eigene Bemühen derart unter der unmittelbaren Lockerheit verschwinden, daß wir von dem musikalischen Ergebnis, wie es so unbarmherzig auf dem Tonband erhalten ist, doch leicht entsetzt sind. Übrigens liegt hier auch der Grund dafür, daß unsere zweite Platte noch nicht fertig ist: die Aufnahmen von Auftritten sind zwar meistens lebendig und spannungsvoll, musikalisch aber wirklich teilweise zu schlecht; bei Studio-Aufnahmen kommt dagegen überhaupt keine Spannung auf, sie bleiben dann oft langweilig und trocken. Nur-peppig und nur-lustig ist genauso zuwenig wie nur-anspruchsvoll-notiert und nur-harmonisch-interessant.

M.R.

„ABER WAS IST DARAN SO LINKSRADIKAL?“

(Frage einer ZuhörerIn beim Adventsblasen auf dem Römerberg in Frankfurt)

Trotz aller Diffamierungskampagnen und Zensurmaßnahmen geben die Linken (im weitesten Sinne) immer noch den Ton an im kulturellen Leben unserer geliebten Republik. Selbst wir gehören – trotz unseres ‚abweisenden‘ Namens – langsam schon zur offiziellen Kulturszene und teilen damit einen etwas zweifelhaften Erfolg mit anderen Projekten der „zweiten Kultur“. Oder genauer ausgedrückt: während die Verfügung über die gesellschaftlichen Produktions- und Kommunikationsmittel immer massiver zentralisiert und von Markt und Politik kontrolliert wird, lassen wir in diese Apparate das einfließen, was überall *als verloren* beklagt wird: Auseinandersetzung, Inhaltlichkeit, „Sinn“. Es kommt uns zu, die ‚Lust am Leben‘ noch da auszudrücken, wo sie einem im Alltag längst vergehen kann; wir produzieren sozusagen den Stoff, der knapper geworden ist als

Erdöl und wichtiger für ein funktionierendes gesellschaftliches Leben als selbiges, und tragen so in gewisser Weise dazu bei, daß der kapitalistische Produktionswahn weiter am Laufen bleibt. Einerseits.

Andererseits: Wir produzieren öffentlich; die Suche nach neuen Ausdrucksformen findet ja gerade in Blickrichtung auf eine größere Öffentlichkeit statt, die wir mit unserer Musik konfrontieren wollen. Sie ist von vornherein weder auf uns selbst noch auf eine bestimmte ‚Scene‘ beschränkt. Insofern wirken die ‚Klänge‘ nicht im luftleeren Raum (wie sollten sie da auch schwingen) oder gar privat. Sie gehen auch durch die Medien hindurch, bedienen sich ihrer und werden davon beeinflußt. So färbt der Zusammenhang (Wir/Publikum/Anlaß/Medium), in dem und durch den musikalische Erfahrungen entstehen, das musikalische Material mit einer besonderen Farbe, die nicht ihm selbst entspringt. Es ist nämlich ein Trugschluß, anzunehmen, mit dem Spielen eines Stückes wäre der Produktionsvorgang quasi am Ende, und was damit weiter passiert, „geht uns nichts mehr an“. Es ist eigentlich eher der Anfang.

Dieses ‚einerseits-andererseits‘ steckt im musikalischen Detail (kann es innerhalb des Zusammenhangs durchsetzen, was es ausdrücken soll?) genauso wie in den Entscheidungen, wo wir spielen (wie weit reicht unsere Kraft, unliebsamen Vereinnahmungen zu entgehen, und wo hindert uns eine gewisse Bornierung, Musik auch noch an kleinen und entlegenen ‚Orten‘ zu machen?).

Üblicherweise wird dieses Problem in der Linken entweder programmatisch gelöst oder als für die eigene Arbeit relativ unbedeutend abgetan. Programmatisch ist es, nur noch unter ‚eindeutigen‘ Umständen zu spielen: Musik für den Sozialismus (diesen oder jenen) oder Musik gegen die Repression zum Beispiel. Du stellst die Musik in einen für dich und das Publikum – scheinbar – geklärten Rahmen, und keiner mißversteht dich; und du läufst auch nicht Gefahr, etwa für die ‚Falschen‘ zu spielen; Beifall ist dir gewiß, Interpret(en) und Publikum bestätigen sich gegenseitig: Produktion von Selbstgewißheit und sorgloser Ruhe. In der Musik entspricht diese Haltung der üblichen Politmasche: Linker Text und gefällige/rockige/folkloristische Begleitmusik als Transport- und Lockmittel.

Der andere Umgang mit dem Problem (verbreitet – aus verständlichen Gründen – vor allem bei der „Broterwerbsslinken“ in den Kulturinstitutionen), es an den Rand zu schieben und sich eher auf einen ‚rein künstlerischen, musikalischen‘ Standpunkt zu stellen, ist kein wirkliches Umgehen damit. Es läuft darauf hinaus, auf die Verfügung über einen wesentlichen Teil unserer Produktivität (die besondere Farbe) zu verzichten – und diesen Teil damit dem strategischen Interesse der Kulturmafia zu überlassen. Und noch etwas anderes wird dabei mitverschoben: Auseinandersetzungen über das ‚heimliche‘ Treiben der persönlichen Wünsche nach sozialer Anerkennung, Erfolg etc. Es kommt mir in den Diskussionen oft so vor, als ob aus einer Kette die Mitte (das musikalische Produkt) heraus-

geschnitten und zur Hauptsache erklärt wird, während der subjektive Anfang und das öffentliche Ende allenfalls zu Krisen/Psychozeiten angefaßt werden. Und damit fängt die Alte Scheiße wieder von vorne an, Hierarchien und Verkehrsformen verfestigen sich, Form und Inhalt fallen soweit auseinander, daß die Lebendigkeit der Musik – das revolutionäre Element – sich nicht mehr gegen ihre unbeweglich gewordene Organisierung durchsetzen kann. Die Musik hört auf, disharmonisch und ‚radikal‘ zu sein, wenn nur sie es noch ist, und wird ansonsten in eine als realistisch bezeichnete friedliche Kooperation mit den Harmonisierern gezwungen.

Die Lösung besteht nicht in der Isolierung auf eine autonome, linke Sphäre – das wäre zu belanglos – noch liegt sie in einer der geltenden Arbeitsteilung nachgeahmten Zerteilung in Produkt und Produktionsprozeß. Es gibt keine ‚Lösung‘. Für Lösungen sind wir sozusagen nicht zuständig, sondern für Auseinandersetzung, Streit und Widerspruch. Ausdrucksmittel von politischer Musik ist Differenz und nicht Versöhnung. Das heißt konkret, mit dem Alten Produktionsbegriff zu brechen, und die Suche nach dem Neuen schon dort aufzunehmen, wo die Musik entsteht, also bei den einzelnen Individuen und dem Orchester-Kollektiv und frühestens beim Auftritt, beim einzelnen Zuschauer/Mitakteur aufzuhören. Ich stelle mir vor, mehr als bisher die unterschiedlichen Fähigkeiten von einzelnen wahrzunehmen, um ihre Verwirklichung dann auch „einzufordern“. Wir haben uns zu sehr auf die üblichen Musikmacherqualifikationen eingeschränkt und uns mit der eingefahrenen Aufteilung in Komponist, Dirigent und Realisatoren und mit der Zuschreibung von Zuständigkeiten (z.B. für politische Diskussionen oder die Organisation von Gruppenfahrten) arrangiert. Und dieses Arrangement „es ist, wie es ist“ ist die Basis für die Ausbildung autoritärer Machtstrukturen und nicht der persönliche Ehrgeiz u.ä. wie oft diskutiert.

Dieser falsch verstandene Realismus läßt für die Frage nach den Interessen, Warum spielen die Leute eigentlich im Blasorchester mit, dann auch nur die üblichen Antworten finden: aus politischem Interesse, aus Spielfreude und aus dem Wunsch nach mehr Salz in der Suppe des Alltags. Damit bleibt etwas unterm Tisch, was hinter diesen Gründen steckt, und eben nicht in dem schon aufgeht, was wir bisher auf die Beine gestellt haben. Es ist oft noch ein Unbekanntes, eine ungebundene Sehnsucht nach neuen, qualitativ anderen Erfahrungen – vielleicht stehen in unserem Artikel deshalb so häufig Sätze wie: Wir suchen... wir fangen an ... oder: das und das fehlt uns Umfassender steckt dieses Etwas in dem Bedürfnis nach Gesellschaftlichkeit (die gelungene Aufhebung der Beschränkung aufs Private) und setzt auch den Blick nach ‚Erfolg und sozialer Anerkennung‘ in Bewegung, der für alle Kulturproduzenten oft richtungsweisender ist als es ‚Überzeugungsargumente‘ sind. Wo aber strebt das hin, dieses Bedürfnis nach Gesellschaftlichkeit: in die Keller von Jugendzentren, auf die Straße, in die

Feuilletons diverser Zeitungen, in die Medienkanäle, in die Jahrhunderthalle Höchst, auf alternativbewegte Festivals ..?? Und wo geht der Blick nach sozialer Anerkennung hin: nach Oben, in die Leere oder schweift er übers Land, in die Stadt ..?? Wo gelingt es uns noch/wieder, die Perspektive einer freien und selbstbestimmten Verfügung über den ganzen Produktionsprozeß auszudrücken – auf Demos/Veranstaltungen unter uns? Auf einer CBS-Platte? In der Verknüpfung mit sozialen Bewegungen??? Und wenn wir innerhalb der Institutionen/offiziellen Veranstaltungen spielen – wie entziehen wir uns der Vereinnahmung oder Zähmung unseres Ausdrucks? Vertrauen auf die eigene Kraft? Oder läßt sich der „Skandal“ dieser Gesellschaft dort nur skandalös noch zum Bewußtsein bringen? Das sind Fragen, die in der linken Kulturdebatte einen größeren Raum einnehmen müssten – und nicht nur im Blasorchester, um der Tendenz nach Beschaulichkeit und Friedfertigkeit in der sich immerhin *kulturrevolutionär* begreifenden Linken entgegenzuwirken.

th.

Quelle:

Anschläge. Zeitschrift des Archivs für Populäre Musik 7.April 1981.

Zur Entschlüsselung der Namensabkürzungen (aus Wikipedia):

Thomas Jahn, Gudrun Stocker, Cora Stephan	Flöte
Volker Haas, Reinhard Bussmann, Herwig Heise, Walter Ybema	Klarinette
Klaus Becker, Johannes Eisenberg, Gunther Lohr	Trompete
Barbara Müller-Rendtorff, Rolf Riehm, Henning Wiese	Altsaxophon
Christoph Anders, Heiner Goebbels, Alfred Harth	Tenorsaxophon
Michael Hoehler , Peter Lieser	Posaune
Uwe Schriefer, Jörn Stückrath	Tuba
Ernst Stötzner	Stimme