

Aus: 'Zinkstube' (1/84?)

AUS DER WERKSTATT



Tuten und Blasen oder: Was ist politische Blasmusik?

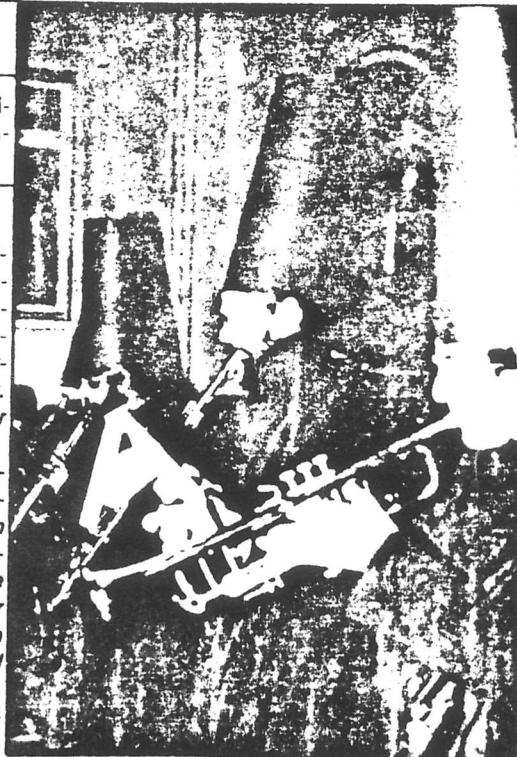
Umzüge

„An den Füßen sollst du den Musiker erkennen.“ (Mathias Glück, Hamburger Morgenpost, 24. 10. 83)

Alstervergnügen: „Danse macabre“

Vier Tage lang hatte das „Alstervergnügen“ Tausende von Menschen in die Hamburger Innenstadt gelockt, waren Dutzende von Musik- und Theatergruppen aufgetreten, hatten die Weinbuden und Bratwurststände gute Geschäfte gemacht. Jetzt, am letzten Abend, läßt der Strom der Passanten allmählich nach.

Da ertönt eine seltsame, getragene Musik, wie ein aus den Fugen geratener Trauermarsch. Eine gespenstische Prozession bahnt sich ihren Weg durch die Menschenmenge, die erstaunt zurückweicht. Vorne flatternde schwarze Tücher, von vier Schwarzgekleideten an langen Stangen in die Höhe gehalten, dahinter 30 Bläser und fünf Perkussionisten, alle mit schwarzen, hohen Hüten und wehenden breitschultrigen Umhängen, flankiert von Fackelträ-



gern. Starr und konzentriert bewegen sich im Rhythmus ihrer Musik, schwanken langsam hin und her oder trippeln plötzlich hektisch zu mechanisch-bizarren Phrasen.

Hinter den Musikern kommen wie Drachen oder riesige Insekten verkleidete Stelenläufer, die einen Wagen mit großen gebilderten Lampions ziehen, gelenkt von einem Chinesen, der die hin und her Tummelnden mit lauten Kommandos antreibt.

Immer wieder spielen die Bläser ihre unheimliche Musik, bis der Zug schließlich auf einer Terrasse über der Kleinen Alster angelangt ist. Über Lautsprecher wird jetzt eine Rede gehalten, die aus Zitaten von Generälen, Politikern und Waffenerfindern montiert ist und sich in einem mechanisch wiederholten, verzerrt klingenden Satz festfrißt: „Was wir brauchen, ist eine vorwärtsgerichtete Vorverteidigung.“ Einzelne aus dem Publikum beginnen zu protestieren, ein Stein trifft ein Schaufenster. Da bringt ein kurzes heftiges Musikstück mit wilden Saxophonimprovisationen die Rede zum Verstummen.

Diese eben beschriebene Aktion haben wir, die Hamburger Musikgruppe „Tuten & Blasen“, als Abschlußveranstaltung des „Alstervergnügens“ im September dieses Jahres durchgeführt. Geholfen haben uns dabei die niederländischen Stäbentheatergruppe „Dogtroep“, Bläser der Bremer Gruppen „O Schreck blas nach“ und „Lauter Blech“, Guntrun Witt, Seidenfärberin, und viele Freunde.

„Tuten & Blasen“ ist eine Gruppe von 20 Leuten, die alle ein Blasinstrument spielen, von der Piccoloflöte bis zur Tuba. Meistens spielen wir auf Demonstrationen oder Solidaritätsfesten. Wir wollen „linke Blasmusik“ machen, und das heißt für uns zunächst, in konkret politischen Zusammenhängen aufzutreten. Aber auch in unseren Stücken selbst soll sich eine linke Haltung widerspiegeln. Wie das? Bei vielen Stücken unseres Repertoires ist das ganz einfach: die stammen von Eisler oder Weill oder sind als Traditionsgut wie *Armata rossa* oder die *Internationale*. Da ist die Frage geklärt. Wie sieht es aber bei Stücken aus, die wir uns selbst schreiben, etwa für das Alstervergnügen? Genügt es da, auf die militäristische Rede am Schluß zu verweisen, die dem Ganzen eine Richtung gibt?

Die Musik zur Prozession wird von Asymmetrie und Wiederholung geprägt. Der Trauermarsch steht zwar im 5/4-Takt, ist rhythmisch gesehen aber sehr einfach: Für die Oberstimmen gibt es nur zwei verschiedene Taktmodelle, für den Baß drei. Die Akkorde sind sehr dissonant, werden aber nur parallel verschoben; die Melodik der Einzelstimmen beschränkt sich auf Variation des dreitönigen Modells im ersten Takt. Noch deutlicher ist das Ineinandergreifen von Asymmetrie und Wiederholung beim B-Teil: Eine nur sechs Töne umfassende gezackte Melodie wird viermal verschieden rhythmisiert und mit Gegenakzenten versehen. Dadurch wird ein Eindruck von Widerborstigkeit erweckt, der das dumpfe Konsumieren solcher Musik verhindert. Die Einfachheit und Deutlichkeit der einzelnen musikalischen Bausteine und vor allem die Kombination mit bestimmten szenischen Elementen (Bewegung, Kostüme usw.) verstärkt diesen Eindruck noch: Der Zuhörer wird zur Reaktion, zum Widerspruch herausgefordert.

Diese Reaktion wäre in einem Konzert für Neue Musik allenfalls ein müdes Lächeln und eine Bemerkung zum Nachbarn: „Das hatten wir vor 20 Jahren in Donaueschingen doch schon mal“; auf dem Jungfernstieg jedoch, wo Fräulein Menke im Tretboot das Modernste ist, was man erwartet, muß eine solche Musik verunsichernd wirken.

U-Bahn Jungfernstieg: „Musik zwischen U und S“

In diesen Zusammenhang gehört auch

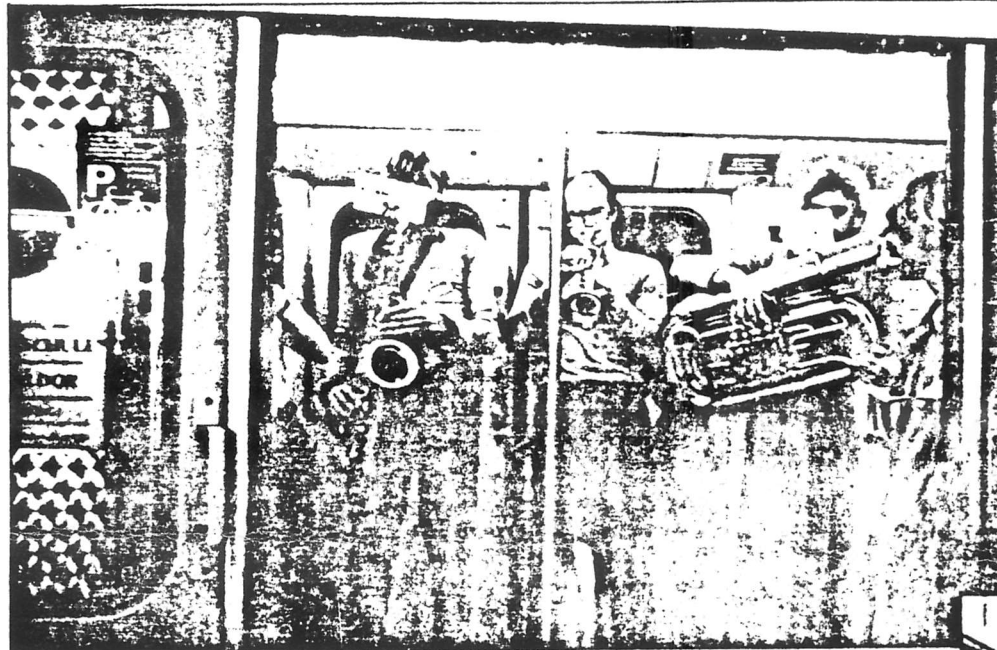
eine Aktion, die wir uns vor einem Jahr für das weitverzweigte Tunnelnetz des U- und S-Bahnhofs Jungfernstieg ausgedacht haben.

Musik machen in der Sterilität eines U-Bahnhofs: Kann man da ein lockeres Konzertprogramm zur Unterhaltung der gestreßten Fahrgäste spielen? Das tun die Verkehrsbetriebe doch schon selbst, wenn sie sanfte Musik aus verdeckt angebrachten Lautsprechern rieseln lassen. Wir entschieden uns für ein anderes Konzept, mit dem wir die subtile Brutalität dieses Labyrinthes aus Beton und Resopal ins Bewußt-

musikalischer Dauerberieselung.

Ich glaube, es ist klar geworden, daß wir mit solchen Aktionen nicht l'art pour l'art machen oder einige rechtschaffene Bürger ärgern wollen, sondern daß immer ein starker politischer Aspekt eine Rolle spielt. Deshalb lassen sich diese Stücke, die wir für das Alstervergnügen oder die U-Bahn entwickelt haben, auch ausgezeichnet auf Demos verwenden.

Welche Stücke eignen sich denn überhaupt für Demonstrationen? Zunächst: Auf Demos kann man nur beschränkt Noten mitnehmen, man hört sich oft gegenseitig



sein heben wollten.

Alle in graue Synthetik-Rollkragenpull-over und schwarze Diensthosen gekleidet, marschieren wir in kleinen Gruppen zu je Vieren mit schnellem Gleichschritt über die Bahnsteige. Dabei spielen wir ein schroffes, rhythmisch asymmetrisches Stück aus kurzen signalartigen Abschnitten, das sehr oft wiederholt wird. Jeder trägt ein Schildchen an der Brust mit der Aufschrift: „Kulturbehörde, Abt. Citybelegung“ [tatsächlich hat die Kulturbehörde im Rahmen eines Musikfestivals dazu Geld gegeben]. Wir haben Falbblätter an die Passanten verteilt, auf denen die Wege der einzelnen Vierergruppen bürokratisch genau mit exakten Uhrzeiten verzeichnet sind.

Die Musik verteilt sich in den Gängen und Schächten, entfernt sich und nähert sich; es gibt Überlagerungen, wenn zwei Gruppen sich begegnen. Das Publikum ist teils irritiert, teils amüsiert; einige halten sich die Ohren zu, manche versuchen uns anzusprechen. Doch wir spielen unbeirrbar weiter, marschieren zielbewußt und hektisch dem imaginären Dienstplan folgend und produzieren eine deformierte Art von

schlecht, auch kann man im Gehen nicht so exakt blasen. Komplizierte Arrangements fallen also schon mal aus, die bleiben für Konzertsituationen auf fester Bühne. Musik dagegen, zu der man sich bewegen kann, z.B. Sambas, Skas und Rumbas, sind offenbar für die typische Demo-Situation — langsames Dahinlatschen zwischen Megafon-Parolen — genau das Richtige. (Seit unserem gemeinsamen Italien-Urlaub in diesem Sommer spielen wir auch die zu solchen Stücken notwendigen Perkussionsinstrumente.)

Manchmal ist es uns allerdings zu wenig, nur leichtbeschwingtes Unterhaltungsprogramm für die Demonstranten zu machen. Für die Friedensdemonstration in Bremerhaven hatten wir uns deshalb eine Montage überlegt, die Teile der Musiken für das Alstervergnügen und für die U-Bahn-Aktion verwendete (dazwischen auch einige Sätze der oben erwähnten Rede) und sie den Liedern *So ein Tag, so wunderschön wie heute* und *Was wollen wir trinken, sieben Tage lang* gegenüberstellte. (Die hierin enthaltene Polemik gegen eine auch in linken Kreisen verbreitete Musikkonsum-

2 Haltung war zwar recht simpel, aber dennoch leider für das Demo-Publikum zu hoch).

Springer-Blockade

Wichtige Funktionen hat unsere Musik bei Konfrontationen mit der Polizei, das zeigte sich vor kurzem wieder bei der Springer-Blockade am 22. 10. in Hamburg:

Schon vor Beginn der Blockade hat die Polizei das Stadtviertel, in dem die Springer-Gebäude stehen, völlig abgeriegelt. In jeder Straße steht eine Barrikade, dahinter eine behelms Polzeikette. Wir beschließen, einmal rundherum zu gehen und an allen Blockadepunkten zu spielen.

Gerade haben wir wieder eine kleinere Demonstrantengruppe verlassen, die vor einer Barrikade sitzt, als wir bemerken, daß in einer weiter zurückliegenden Querstraße mit Wasserwerfern geräumt wird. Naß gespruzte Demonstranten kommen von dort angerannt, von der entgegengesetzten Seite rückt eine neue Polizisten-Hundertschaft zur Verstärkung an. Nach einigem Zögern entschließen wir uns, zu der Räumungsstelle zurückzukehren und gehen blasend neben der Hundertschaft her. Mehrere von uns werden dabei ziemlich unsanft von einem Polizisten angerempelt.

Die Polizei bildet schließlich eine Kette quer über die Straße und treibt die Demonstranten vor sich her, weg von der geräumten Querstraße. Einzelne, die sich noch hinter der Polzeikette befinden, werden mit Knüttelschlägen vertrieben. Die Spannung auf beiden Seiten ist groß, gleich wer-

den sich die angestauten Aggressionen entladen.

Wir beginnen nun, an der Polizeifront auf und ab zu gehen und dabei zu spielen. Offenbar bieten unsere Musikinstrumente einen gewissen Schutz: Es ist klar, daß man mit einem Saxophon in der Hand keinen Stein werfen kann. Das Vordringen der Polizei wird allmählich langsamer und kommt zum Stehen. Schließlich beginnen einzelne Demonstranten sogar zu tanzen: Die brenzlige Situation ist gerettet.

Indem wir Musik machen, gelingt es uns, zunächst unsere eigene Angst zu überwinden. Das überträgt sich dann auch auf die anderen Demonstranten: Solange die Musik spielt, kann es noch nicht so schlimm sein. Musik ist ja verletzlich.

In festgefahrenen Situationen nimmt unsere Musik den Handlungsdruck. Man muß nicht erst einen Stein schmeißen, um den Knoten zum Platzen zu bringen.

Die BILD-Zeitung sieht das freilich anders. Sie überschrieb ihren Bericht von der Brokdorf-Demo im Februar 1981 in Hamburg: „Mit Musik zum Plündern“.

Es gibt allerdings auch Situationen, wo wir weniger entspannend als aufmunternd wirken wollen, Situationen, in denen keiner mehr so recht weiß, wo es weiter geht. So z. B. bei der Friedensdemo in Bremerhaven, bei der die Polizei die ursprüngliche Demonstrationsroute abgesperrt hatte. Hier können wir mit unserer Musik neue Orientierungen setzen — wo die Musik spielt, da ist vorne.

Kulturprogramm

„Doch noch weiter?“, (Hamburger Morgenpost, 24. 10. 83)

Indienstnahme der Musik für eine politische Aktion war auch unsere Unterstützung einer Protestaktion gegen die drohende Abschiebung des inhaftierten Türken Hüsein Inci.

Vor dem Justizgebäude treffen wir uns, schmieden Pläne, eilen mit Instrumenten an den Pfortnern vorbei, durch Ämterkorridore, stehen unversehens auf einer Galerie, unter uns im Lichthof die versammelten Festgäste zur Eröffnung der Justiztage, neben uns ein paar irritierte Justizbeamte. Ein herrlich widerhallendes Gewölbe — wie geschaffen für einen starken Auftritt. Dann Zögern, der Leiter der Veranstaltung bietet ein Gespräch über die Auslieferung mit einer Delegation im Anschluß an den Festakt an, fühlt sich an diese Zusage aber nur gebunden, wenn auch wir ..., also ziehen wir ab.

Das ist der Haken der Instrumentalen Musik, sie macht sich selbst überflüssig, allein die Androhung von Musik erfüllt schon ihren Zweck, klingen muß da nichts mehr.

Die andere Seite des Protests ist die Parteinahme.

Beim „1. internationalen Kulturfestival“ wollen wir bekräftigen, was wir auf Demonstrationen bekundet haben, internationale Solidarität. Nach einem Umzug über das Festgelände das erste Stück, dann eine Ansage der Veranstalter, daß auf der Bühne im Seitenpark griechische Folkloremusik gespielt werde und doch nicht alle hier sitzen müßten, nach dem zweiten Stück die Frage von der Organisation „wann hört ihr denn auf?“ Nach dem dritten Stück noch ein Hinweis auf eine andere Bühne, dann die Aufforderung aufzuhören. Mitten im vierten Stück die dringende Mahnung, jetzt sei aber die Diskussion dran.

Wir haben uns wieder mal geärgert, daß es keine straffere Entscheidungsregelung bei uns gab (sollten wir unsolidarisch sein und weitermachen, oder aufhören, bevor wir richtig angefangen hatten), mit der wir dem Veranstalter hätten entgegengetreten können.

Beim „Altenwerder Fischerfest“ (Hafenweiterungsgebiet), wo ein Jahr vorher noch der „Lindwurm“ Spülrohr in allegorischem Spiel mit Orchesterpart besiegt wurde (überwunden damit auch der Gegensatz zwischen Kunst und Leben), findet sich diesmal kein Spielort. Termine auf Bühnen gehen vor, Aggressionen der elektrifizierten Musiker, empfindsame Bitten von akustischen Musikern um Rücksichtnahme schieben uns hierhin und dorthin.

Wir haben Folgerungen aus solchen Erfahrungen gezogen: Wir spielen nicht als



Topfpflanzen zur Einrahmung und Auflockerung von Redebeiträgen, wir benötigen Zeit, um die Spielsituation erst herzustellen, wir sind vorsichtiger mit dem Nichtstellen von Gagenforderungen; denn die Macht des Geldes bezeugen auch die, die es nicht zahlen (haben), „was nichts kostet kann auch nichts wert sein“.

Das sind Folgerungen, keine Gründe. Schuld an diesen Erfahrungen ist das „Kulturprogramm“.

Ob die Friedensbewegten an den Stationsaltären der Friedensdemos die Kulturhäppchen einnehmen, bei Festen die Organisationsgruppen auf sieben Bühnen gleichzeitig Clowns, Folklore, Musik anbieten; was zählt ist die Zahl. Die Schwierigkeiten im Umgang mit der Kultur — damit auch den empfindlichen Problemen der Politik und des Lebens — werden überwunden durch die Autorität der großen Zahl. Der Pluralismus der Beiträge ersetzt die Auseinandersetzung mit ihnen. Wo so vieles geboten wird, wird das Richtige schon dabei sein. Und schwarze Schafe gibt es dann eben auch. Aber da ist das Gemeinsamkeitserlebnis und daß so viele an einem Abend ... klar ist, daß das Problem nicht in der Qualität der einzelnen Beiträge begründet liegt. Schon allein die schnelle Abfolge läßt nur den Wiedererkennungswert einer Aussage gelten, macht Sicheinlassen unmöglich — das ist das Zerstörerische dieser Veranstaltungen, ähnlich dem „Hafengeburtstag“, dem „Alstervergnügen“, den Straßenfesten, die ohne Rekorde wie die „längste Polonaise der Welt“ nicht mehr auskommen.

Konzerte

„Zumindest musikalisch war es ein Ohrenschmaus.“ (M.S., Hamburger Morgenpost 24. 10. 83)

Malersaal: „Blasmusik gegen die Elzeit“

Der Musikliebhaber, der am Sonntagvormittag etwas zeitiger als sonst gefrühstückt hat, um das erste Konzert von Tuten & Blasen nicht zu versäumen, betritt von der Straße aus kein Theaterfoyer mit Teppichboden, es erwarten ihn keine Programmverkäufer und Garderobenfrauen hinterm Tresen, sondern er muß sich erst den Weg vom Werkstor bis zu Halle 6 der stillgelegten Maschinenfabrik suchen, in der sich der „Malersaal“, die Experimentierbühne des Hamburger Schauspielhauses, einquartiert hat. Aber dieser Weg gehört schon mit zum Programm: Neben der Pfortnerloge begrüßt den Besucher ein Posaunenquartett mit „Oh Donna Clara“ und „Was machst du mit dem Knie, lieber Hans“; auf dem Parkplatz begegnen ihm zwei im Gleichschritt paradiierende und

Folklore fiedelnde Frauen im Schottenkostüm; als er um die Ecke biegt, stößt er auf einen Herrn in Grau mit Tuba; über seinen Kopf hinweg, von dem großen Eisengerüst der Krananlage herab, werfen sich zwei Trompeter Signale zu; an der Hallentür dann muß er an einem Kamel vorbei, das auf dem Tenorsaxophon Ravels Bolero übt; im Vorraum zwischen rotem Plüsch und Plastikpalmen swingen zwei Salönmusiker auf Geige und Gitarre; und als er endlich seinen Sitzplatz gefunden hat, kann er noch für eine Weile barocken Flötenduetten lauschen, bis die Musiker sich im dunklen Hintergrund der Bühne zu einem engen Kreis und zu einem tiefen, langgezogenen, dem ersten gemeinsamen Ton versammeln.

Das Malersaal-Konzert war die erste Veranstaltung, die von uns alleine bestritten wurde und bei der kein politischer Zweck, sondern die Musik im Vordergrund stand. Für viele von uns war das damals ein Sündenfall: übermäßiger Aufwand an Ideen und Probezeit, um einem kleinen Elitepublikum (wer wußte schon von dem Konzert und mochte die 13 Märker Eintritt bezahlen außer den 500 Fans, die uns sowieso schon kannten) ein dreistündiges Vergnügen zu bereiten und uns für unsere originellen Einfälle bejubeln zu lassen. In der gleichen Zeit hatten wir bei einer ganzen Reihe von Demonstrationen und Solidaritätsveranstaltungen nicht spielen können. Demnächst wohl der Plattenvertrag mit Polydor und der Auftritt im TV-Vorabendprogramm — das Konzert drohte der erste Schritt auf die schiefe Bahn der Kommerzialisierung, der Vereinnahmung und Kastration durch die Kulturindustrie zu sein, vor der sich das Frankfurter „Sogenannte Linksradike Blasorchester“ ein Jahr zuvor, nach seinem vom Fernsehen gesendeten Auftritt in der Berliner Philharmonie, dadurch gerettet hatte, daß es sich auflöste. Die Meinungen bei uns waren aber geteilt; es wurden die verschiedenen Motivationen sichtbar, mit denen die einzelnen Mitglieder zu Tuten & Blasen kommen.

Die einen sehen in dieser Gruppe vor allem die Möglichkeit, mit ihrem Blasinstrument eine Musik zu machen, die sich sowohl von den Intraden und Chorälen der Posaunenchoräle als auch von der Marschmusik der Feuerwehrcapellen oder den stilreinen Arrangements der Big Bands unterscheidet, eine Musik, bei der Phantasie, Spontaneität, Improvisation im Umgang mit Unzulänglichkeiten und Eigeninitiative wichtiger sind als technische Perfektion und die disziplinierte Unterordnung unter das Diktat eines Orchesterleiters (Heiner am 11.2.1982 auf die Frage „Warum machst du bei Tuten & Blasen mit?“: „Ich spiele gern laute Musik und ohne Dirigenten; ich liebe es, auf öffentlichen Plätzen, z. B. auf Bahnhöfen und in Schwimmhal-



len, zu tuten und zu blasen.“) Andere kommt es weniger auf die Art der Musik an; sie sehen in Tuten & Blasen eine Möglichkeit, ihre Fähigkeiten politisch einzusetzen (Ede: „Ich bin bei Tuten & Blasen, um bei Demos nicht so dumm rumzulatschen, sondern Musik machen zu können.“)

Diese verschiedenen Bedürfnisse sind durchaus unter einen Hut zu bekommen — die Teilnahme an Demonstrationen der links-alternativen Richtung muß nie lang diskutiert werden. Bei einem Konzert jedoch schieden sich die Geister: Die eher politisch Motivierte hatten starke Bedenken. Auch heute ist dieses Thema noch nicht zu den Akten gelegt. Auf Grund der Erfahrungen, die wir im Malersaal und auch bei späteren Gelegenheiten gemacht haben, finden wir es jetzt aber alle legitim, Konzerte zu machen, und zwar aus drei Gründen:

1. Dieses und alle nachfolgenden Konzerte haben jedem einzelnen von uns Spaß gemacht — allen Bedenken zum Trotz. Die Möglichkeit, im Konzert „Spitzenleistungen“ vorzuführen, „unser Bestes“ zu geben und uns dafür mit Beifall belohnen zu lassen, ist offenbar uns allen wichtig genug, um mitzumachen.

2. Wir haben versucht, die starren Formen der Musikpräsentation, wie sie der übliche Konzertbetrieb zelebriert, zu durchbrechen, und stellenweise ist uns das auch gelungen. Im Malersaalkonzert war das z.B. die schon beschriebene Auflösung von Grenzen — Grenzen des Ortes (wir spielten nicht nur auf der Bühne, sondern auch im Zuschauerraum, im Foyer, auf dem ganzen Gelände), der Zeit (das Konzert hatte schon begonnen, ehe der erste Zuhörer kam), des Mediums (wir beschränkten uns nicht auf Hörbares, sondern bezogen Mimik, Gestik, Kostüme, Szenisches mit ein). Wir hielten uns nicht an die Norm, nur solche Stücke vorzuspielen, die wir perfekt beherrschten — sondern spielten auch eine Reihe von falschen Tönen und mußten auch ein Stück zweimal beginnen, ohne uns zu genieren. Wir hielten uns nicht an die Norm, daß Musik etwas Ernstes ist (auch Unterhaltungsmusik wird ja meist mit tödlichem Ernst gespielt) — sondern parodierte Beethoven und Karajan. Wir hielten uns nicht an die Norm, daß eine Musikgruppe einen Stil hat —, sondern spielten die alten Politiklassiker Eisler

und Weill ebenso wie Jazzimprovisationen, Strawinsky, lateinamerikanische Tänze und Minimal Music. Und: Wir übertraten die Norm, daß Instrumentalkonzerte etwas Unpolitisches sind, und brachten auch das *Solidaritätslied* oder das *Lob des Revolutionärs*, wo nötig, mit einer erläuternden Ansage. Solche „Normverstöße“ zielen auf einen veränderten Umgang mit Musik, es sind Experimente, die unsere Konzerte auch politisch sinnvoll machen.

3. Es hat sich gezeigt, daß das Material und die Erfahrungen, die aus einem Konzert resultieren, teils direkt, teils vermittelt auch unsere politische Aktionsmusik bereichern. Direkt in der Weise, daß wir Stücke, die ursprünglich für Konzerte erarbeitet wurden und für Demonstrationen zu schwierig schienen, mit zunehmender Übung auch im Freien und im Gehen spielen können. Indirekt befruchten die Konzerte die Demonstrationen dadurch, daß wir Fähigkeiten, die wir dort erwerben, hier anwenden können. Das ist weniger die Instrumentaltechnik — bei Demos kommt es weniger auf Virtuosität als auf Ausdauer an; vielmehr machen wir im Konzert die Erfahrung, wie es ist, mit Masken zu spielen, sich zur Musik zu bewegen, sich beim Spielen zwischen die Zuhörer zu mischen, und können solche Formen dann auch auf der Straße verwenden.

Ein Konzert ist also für uns — neben der Selbstdarstellung und dem Sammeln von Streicheleinheiten — auch eine Werk-

statt, ein Experimentierfeld zum Erproben neuer Musikstücke oder Aktionsformen.

Tempodrom: „Blechreiz“

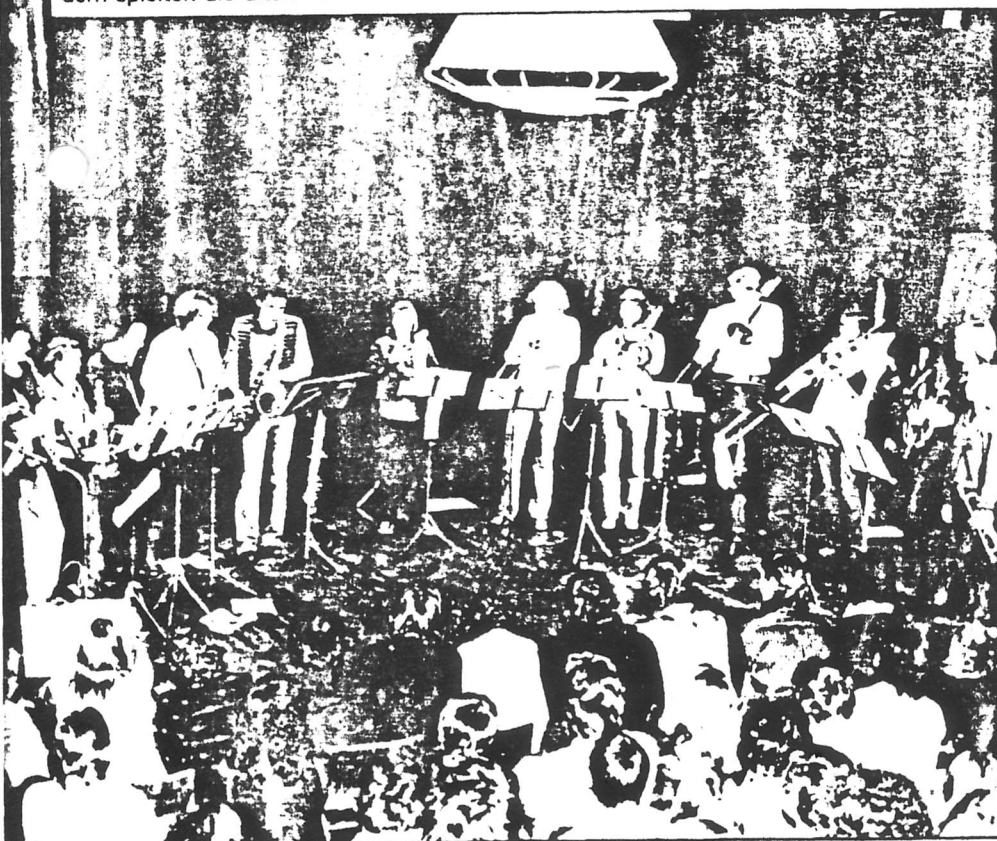
Das Plakat zeigt fast lebensgroß das Profil eines Saxophonisten, geschlossene Augen, hochgezogene Schultern, vorge-schobenes Becken — die expressive Pose eines improvisierenden Jazzmusikers. Der Graphiker hat für seine Zeichnung ein Foto von Theo verwendet. Von weitem erkennt man nur das aggressive Motto des Konzertes, das Wortspiel in roten Buchstaben — „Blechreiz“.

Das Kleingedruckte ist eine lange Liste von Instrumenten, Gruppen, Künstlern: 31 Saxophone, 14 Trompeten und Posaunen, 4 Tuben, 3 Querflöten, 3 Klarinetten, 1 Tenorhorn, 1 Klavier und diverse Schlagzeuge. Dicke Luft, Köln / IG Blech, Berlin West / Saxophonorchester Frankfurt / Tuten und Blasen, Hamburg / Elefanten, Berlin West. Friedemann Graef, Berlin West, Saxophon / Peter Gröning, Berlin DDR, Schlagzeug / Ulrich Gumpert, Berlin DDR, Klavier / Peter Kowald, Wuppertal, Tuba, Bass / Hannes Zerbe, Berlin DDR, Klavier. In der Ecke gegenüber die „technischen Daten“: Ort (Tempodrom, das alternative Zirkuszelt am Potsdamer Platz in Berlin). Zeit (Pfingstsonntagabend), Eintrittspreis (8DM), Bus- und U-Bahnverbindungen.

Bei diesem Konzert hatten wir keine Legitimierungsprobleme; es war Teil eines Workshops, des alljährlichen Pfingsttreffens der westdeutschen linken Blasorchester, von denen es inzwischen eine ganze Reihe gibt: Außer den auf dem Plakat aufgeführten Gruppen spielen etwa in Freiburg die „Rote Note“ (Urmutter aller andern — seit 1973) und „Blechschaten“, in Bremen „Lauter Blech“ und „O Schreck Blas Nach“, in Oldenburg das „Oldenburg Syndrom“, und anderswo noch weitere Gruppen ohne Namen, eine z.B. auch in Hamburg, die gerade im Aufbau begriffen ist und an die wir wegen Überfüllung unserer Reihen die Bläser zu verweisen pflegen, die bei uns noch mitmachen wollen (Kontaktadresse: M. Hartmann, Eppendorfer Landstraße 98, Tel.: 476508).

Zweck der Bläsertreffen ist der Austausch von Materialien und Erfahrungen. Das Abschlußkonzert hat daher in erster Linie die Funktion der Vorstellung des Repertoires oder der Neuentwicklungen der einzelnen Gruppen und die Aufführung der gemeinsam erarbeiteten Stücke; das Publikum ist dabei erst in zweiter Linie wichtig.

Es gibt eine Reihe von Kontroversen, die uns bei den Bläsertreffen immer wieder beschäftigen: die Frage des Perfektionismus etwa — wie wichtig ist das Üben, die Orchesterdisziplin, das saubere Spiel gegenüber der Spontaneität, dem Lustprinzip, dem Nicht-Professionalismus (diese





zweite Position heißt, weil sie von den Oldenburger energisch vertreten wird, „Oldenburger Syndrom“); oder natürlich die Frage der Politik in der Musik — Was ist linke Musik. Müssen das alte Arbeiterlieder sein, oder darf man auf Demos auch Zirkusmusik oder etwas im Big-Band-Sound spielen.

Eine ganz andere Frage war es, die beim Treffen 1982 am heißesten diskutiert wurde: Es ging um das besondere Konzept, das sich IG Blech für diesen Workshop ausgedacht hatte. Die Berliner hatten für die drei Tage fünf Gastdozenten, erfahrene Jazzmusiker, engagiert, die Workshops anbieten sollten, und sie hatten eine Berliner Perkussionsgruppe, die „Elefanten“ eingeladen, sich zu beteiligen. Während die Perkussionsgruppe zwar ungewohnt, aber durchweg willkommen war, gab es gegenüber dem Dozentenprinzip bereits vorher Skepsis.

Wie fast alle linken Blasorchester proben wir ohne Dirigenten oder Orchesterleiter. Die Rolle desjenigen, der anzählt oder ansagt, welcher Teil als nächstes geprobt wird, wechselt von Mal zu Mal. Zwar gibt es Spezialisten bei uns, die auf diesem Gebiet besonders aktiv und effektiv sind, und andere, die sich da lieber zurückhalten, aber zumindest die Auswahl der Stücke und die Art und Weise, wie wir sie spielen, wird gemeinsam besprochen (obwohl auch hier wieder — wie wohl in den meisten Gruppen — einige mehr und einige weniger zu sagen haben); vom Anspruch her und immerhin teilweise in der Praxis proben wir kollektiv.

Die Idee der Berliner, Fachleute von außen zu holen, die ihre Stücke nach ihren Vorstellungen mit uns einstudieren, mußte also auf Widerstand stoßen. Die Erfahrungen, die wir machten, waren dann auch zwiespältig.

Teilweise waren die Angebote der Dozenten nicht so überzeugend, daß sich alle 100 Bläser darauf einlassen mochten, es gab eine Art passiven Widerstand, der wenig konstruktiv war, und entsprechend war dann auch das Ergebnis. Andere Dozenten gelang es dagegen, die ganze Großgruppe zu fesseln und zur Verwirklichung ihres Konzepts zu bewegen. Vor allem das Stück des Bassisten Peter Kowald, eine Gruppenimprovisation, die er unter Zuhilfenahme graphischer Notationen und komponierter Teile dirigierte, beeindruckte uns so, daß wir es in unser Repertoire übernahmen (unser einziges Stück mit Dirigent).

Zwiespältig also das Ergebnis des Workshops; einerseits bestätigten sich die Bedenken gegen das Dirigentenprinzip: Wenn der Probenleiter nicht zufällig die Bedürfnisse der Gruppe trifft, läuft nichts; andererseits war die Arbeit mit Peter Kowald erheblich effektiver als unsere sonstige Probenarbeit.

Es fragt sich natürlich, ob eine schöpferische Leistung im Kollektiv überhaupt möglich ist (verderben viele Köche den Brei?). Unsere wenigen Versuche, Stücke gemeinsam zu entwerfen, sind fast immer bereits im Vorfeld stecken geblieben. Dennoch halten wir an der Zielvorstellung der kollektiven Produktion fest, weil wir nicht das optimale musikalische Ergebnis, son-



dern zumindest in gleichem Maße die optimale Zufriedenheit der Gruppenmitglieder als Maßstab für unsere Arbeit ansehen; und keiner von uns ist bereit, auf Dauer immer nur ausführendes Organ zu sein.

Rathausmarkt: „Offenes Blasen“

Samstagmittag, gegen 13 Uhr. Auf dem sonst fast leeren Platz vor dem Hamburger Rathaus bildet sich ein kleiner Menschenauflauf; Leute mit kleinen und großen Kisten und Kästen finden sich zusammen, man begrüßt sich, tritt ein wenig von einem Bein auf das andere — es ist im Oktober und schon recht kalt; dann werden Notenständer aufgestellt, Instrumente ausgepackt, Blätter verteilt und mit Wäscheklammern gegen Wind gesichert, schließlich bildet sich ein großer Kreis von etwa 100 Bläsern, geordnet nach Instrumentengruppen — die Flöten im Osten, die Tuben im

Westen. Drumherum der Kreis der Zuhörer — vielleicht noch einmal 300 Menschen. In der Mitte jemand mit Megaphon, der pünktlich um eins die Probe der ersten Nummer beginnt: ein Stück Zirkusmusik aus Italien, was Flottes zum Aufwärmen. Die einzelnen Stimmen werden geübt, die Saxophone haben etwas Schwierigkeiten mit dem Nachschlag, die Trompeten müssen erstmal gestimmt werden, dann — erster Höhepunkt des Massenkonzertes — die Aufführung dieses gemeinsam erarbeiteten Stückes.

Wie veranstaltet man ein offenes Blasen? (Offenes Blasen ist wie offenes Singen eine Veranstaltung, bei der jeder mitmachen darf, nur daß eben nicht gesungen, sondern geblasen wird.) Man sichert sich zunächst die Unterstützung einer Institution mit Beziehungen, z. B. der Hamburger Kulturbehörde; diese sorgt dann dafür, daß in Presse, Funk und Fernsehen und durch

(in Bremen haben sich nach unserem „1. Bremer Blasen“ immerhin zwei sehr aktive Bläsergruppen gebildet), und dann hat man das Gefühl, etwas für die Menschheit getan zu haben. In unserem Fall gab es zwar auch Zuhörer, die fanden, „das ist ja Krach, kein künstlerisches Empfinden haben diese jungen Leute“, aber für andere war's eine „Wahnsinnsgeud“.

Hauptsächlich jedoch war das natürlich eine Veranstaltung für Mitspieler. Unser Gedanke war, Musiker, die in ihrem Orchesterverein oder im stillen Kämmerlein vielleicht nicht auf ihre Kosten kommen, dazu zu animieren, mal was Neues auszuprobieren: Mal im Freien spielen, mal zu improvisieren, mal nicht so genau auf richtige oder falsche Töne zu achten — es ging uns darum, unsere Art, Musik zu machen, zu propagieren. Und der Erfolg gab uns ja dann recht: Trotz bitterer Kälte hielten alle bis zum letzten Ton durch und zeigten sich zum Schluß sehr zufrieden: „Wann macht ihr mal wieder sowas? Ich bin dabei!“ Auch behördlicherseits hatte man durchaus ein Gespür für das Subversive, das darin liegt, die für Musikausübung vorgesehenen Kanäle zu verlassen: Die Polizei erkundigte sich bereits vor der Veranstaltung besorgt bei der Kulturbehörde, was diese „einschlägig bekannte Gruppe“ in der Bannmeile vorhabe, und auf dem Rathausmarkt hatten dann Sicherheitsbeamte dafür zu sorgen, daß wir nicht etwa das Rathaus stürmten.

Untypisch an dieser Veranstaltung war das pädagogische Moment: Wir traten gleichsam als Lehrer auf, die ihren Schülern die richtige Art Musik zu machen beibringen wollen. Diese Haltung liegt uns zwar von Berufswegen nicht ganz fern, denn immerhin sind mehr als ein Drittel von uns in der Schule beschäftigt. Aber viele von uns wollen dem Publikum gegenüber auf keinen Fall eine belehrende Haltung einnehmen. Die Stücke, die wir bei unseren Aktionen spielen, sollen unsere Meinungen und Gefühle ausdrücken. Daß der Ausdruck unserer Meinungen auch wieder Meinungen beeinflusst, liegt auf der Hand; wir wollen aber nicht als Besserwisser auftreten, die mit programmatischer Musik zeigen, wo's langgeht, sondern soweit als möglich uns selbst und unsere Beziehungen zu den jeweiligen politischen Inhalten darstellen, mit unserer Musik wir selbst sein.

„Noch ein Wort zur Gruppe selbst. Sie hat noch einen Bezug zum Publikum, so daß sich dieses mit der Gruppe identifizieren kann.“ (M.S. Hamburger Morgenpost, 24. 10. 83)

**Ernst Bechert
Axel Hennies
Hans Jünger**

Plakatierung ein Aufruf an den blasenden Teil der Bevölkerung verbreitet wird und letztere sich mit Instrument zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort im Freien einfindet. Es kommen dann je nach Wetter und Umfang der Reklame mehr oder weniger Menschen aus Spielmannszügen, Jazzgruppen, Posaunenchor, aber auch „Einzelkämpfer“. Man teilt dann Noten von Stücken aus, die einerseits so einfach sind, daß sie in kurzer Zeit eingeübt werden können, andererseits so verschiedenartig, daß für jeden Geschmack etwas dabei ist. Außer der erwähnten Zirkusmusik oder einfachen Liedsätzen spielten wir z. B. auch in einer vereinfachten Fassung das Improvisationsstück von Peter Kowald, das wir aus Berlin mitgebracht hatten. Nach zwei Stunden gibt man dann noch eine Kontaktadresse bekannt für solche, die weiterhin in dieser seltsamen Art Musik machen wollen

FREIDENKER 3/83 MAGAZIN

Lebensbilder Der Mensch und die Arbeit

„Alfred Matysik, Gerd Sowka, Manuela und die Lembasbäcker Bernd, Felicitas, Ordie, Hardy und Beate aus Wuppertal berichten über ihr Verhältnis zur Arbeit. Dem Leser wird nicht entgehen, wie unterschiedlich die Lebenssituation der Betroffenen ist. Dennoch ist allen gen einsam, daß ihr Dasein entscheidend durch ihr Verhältnis zur Arbeit geprägt wird: Alfred Matysik, Gewerkschafter und Vertrauensmann. Gradlinig und beliebt bei den Kollegen. Gerd Sowka, Arbeiter und Schriftsteller, auf dessen armes Haupt gleich eine Vielzahl von gesellschaftlichen Repressionen einschlug. Manuela, die mit ihren Händen umzugehen lernt. Und schließlich die Lembasbäcker, die sich durch alternative Arbeitsformen selbst verwirklichen wollen. Dann ist da Jens Prüss, 'Mann am Fenster'. Er könnte ein Arbeitsloser sein, der um sich selbst zu beruhigen, den Staubsauger in Betrieb setzt, das Klo putzt... 'Dieser Terror der Zielstrebigen', murmelt er, er, der isoliert und einsam durch sein Fenster auf den Berufsverkehr hinunterblickt. Er, der immer ein schlechtes Gewissen hat, wenn er sich mittags hinlegt...“

Lebensbilder — Reportagen aus dem Spannungsfeld zwischen Leben und Arbeit

Weiter im Heft:

- Gaby Potthast zur Charta 77
- Prosa und Lyrik von Josef Haverkamp, Jens Prüss, Gerd Sowka und Lutz Rathenow

Probeheft (2. — DM in Briefmarken) anfordern.

Abonnement für 10. — DM (Scheck oder Briefmarken)

Bestellungen:

Dt. Freidenker Verband NRW e.V.
c/o Konrad Wagner, Sedanstr. 62,
5600 Wuppertal 2. Tel. (0202) 5075 85