



Giacomo Bottà (Hrsg.)

Unsichtbare Landschaften

Populäre Musik und Räumlichkeit

Invisible Landscapes

Popular Music and Spatiality

POPULÄRE KULTUR UND MUSIK

15

WAXMANN

Populäre Kultur und Musik

Herausgegeben von Michael Fischer

im Auftrag des Zentrums für Populäre Kultur und Musik
der Universität Freiburg

und Nils Grosch im Auftrag der Universität Salzburg

Band 15

Giacomo Bottà (Hrsg.)

Unsichtbare Landschaften

Populäre Musik und Räumlichkeit

Invisible Landscapes

Popular Music and Spatiality



Waxmann 2016
Münster • New York

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Populäre Kultur und Musik, Bd. 15

Print-ISBN 978-3-8309-3039-6
E-Book-ISBN 978-3-8309-8039-1
ISSN 1869-8417

© Waxmann Verlag GmbH, Münster 2016

www.waxmann.com
info@waxmann.com

Umschlaggestaltung: Pleßmann Design, Ascheberg

Umschlagabbildung: © Chrizzi Heinen

Druck: Hubert & Co., Göttingen

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier, säurefrei gemäß ISO 9706



Printed in Germany

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck, auch auszugsweise, verboten. Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in irgendeiner Form reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Contents/Inhalt

Giacomo Bottà

Introduction 7

Acknowledgments/Danksagung 11

Christina M. Heinen

Improvisation und urbane Transformation

Künstlerische Selbstrepräsentationen in Berlin-Neukölln 13

Philipp Rhensius

I've been waiting for this since jungle

Ethnographische Skizze der Londoner Dubstepszene 37

Daniel Tödt

Globales Ghetto – Lokale Banlieue

Transnationale Netzwerke und städtische Verortung in der
französischen Rapmusik 55

Meri Kytö & E. Şirin Özgün

Sonic Resistance

Gezi Park Protests and the Political Soundscape of Istanbul 75

Giacomo Bottà

Desperately Seeking the Place

Popular Music as Cultural Heritage in Industrial Cities 97

Leonard Nevarez

Sound in 70 Cities

The European Urbanism of Simple Minds..... 113

David-Emil Wickström

›Ukro-Ska Punk‹

Band Identity, Surzhik and Language in Post-Soviet Russia..... 127

Carlo Nardi

I Say, ›Sweetie‹, You Hear, ›Machine Gun‹

Challenging the Rhetoric of Reconciliation on a
South African Campus 145

Thomas Burkhalter

Wie Schweizer Musiker die Welt vertonen

Künstlerische und symbolische Strategien in translokalen
Musikproduktionen..... 159

Fernand Hörner

Allgemeinplätze in der Stadt

Die Kessler-Zwillinge (re-)präsentieren Rom..... 179

Authors/Autorinnen und Autoren 199

Giacomo Bottà

Introduction

I'm a novel far too long
I'm a sentimental song
I'm a yellow tooth waltzing with wraparound shades on
Who am I?
I am Europe

Chilly Gonzales, »I am Europe«

The initial idea behind this book started at a seminar I organised at the former Deutsches Volksliedarchiv (today, the University of Freiburg's Zentrum für populäre Kultur und Musik) with the title »Unsichtbare Landschaften: Populäre Musik und urbaner Raum« (Invisible Landscapes: Popular Music and Urban Space) on 4 and 5 April 2013.

The seminar saw a number of the authors of this volume debating the city experience in popular music from the perspectives of ethno-musicology, cultural studies, urban studies and popular music studies, with reference to centres such as Beirut, Helsinki, London, Tokyo and Marseille.

In the seminar we examined how popular music builds »invisible landscapes«, made of lyrics, images and sounds. Garret Keizer in *The Unwanted Sound of Everything We Want: A Book about Noise* writes that:

Adapting the anthropologist Mary Douglas's definition of dirt as »matter out of place«, the British physicist G.W.C. Kaye suggested in 1931 that noise might be defined as »sound out of place«.¹

Applying some basic logic to Kaye's statement, it is possible to affirm that sound is therefore noise *in place*. The only discriminant between our understanding of what is sound and what is noise would then lie in spatialisation.

Popular music as sound is without doubt deeply embedded in many places. Its production is forged in studios, rehearsal areas and bedrooms, places often mythologised in popular music history. Names such as Sun, Abbey Road and Hansa Studios resonate widely and still attract musicians and tourists, willing to exploit a certain

1 Keizer, Garrett: *The Unwanted Sound of Everything We Want: A Book About Noise*. Philadelphia 2010, p. 27.

aura of place.² Popular music is also recorded through studio techniques apt to recreate space, through reverb and other effects.³

Its collective consumption happens in concert halls, clubs and bars⁴ while its individual consumption takes place in streets, homes and at bus stops⁵ – all physical places.

In addition, popular music often represents or sounds like certain places. Representations of place in popular music are powerful and can be implemented in a variety of ways (as an instrument of urban branding for instance), largely because those representations are threefold. A place can be quoted in lyrics and sound titles, be represented visually in photo shoots, on record covers or in videos and it can also be conveyed sonically, for instance via local accents or the use of certain sounds and styles perceived as local.⁶ Some cities retain a mythical status within popular music: New Orleans, Detroit, Memphis, Berlin and Liverpool, among many others, have a »secondary meaning« connected to certain bands, genres or styles.

Of course, all these connections are not to be understood as deterministic one-way relations; place and music are to be understood as an articulation:

The context is not something given out there, within which practices occur or which influence the development of practices. Rather, identities, practices, and effects generally, constitute the very context within which they are practices, identities or effects.⁷

It is therefore within popular music practices, identities and effects that we have to look for instances of spatial contextualisation; any given place cannot be understood as a mere container for these practices, identities and effects.

By editing this book, dealing with each individual chapter and then trying to make sense of its content, an idea has slowly taken shape in my head. This book in fact collects heterogeneous popular music practices, identities and effects. But a common trait can be found by adopting a particular scale: the European one.

2 Cfr. Gibson, Chris: *Recording Studios: Relational Spaces of Creativity in the City*. In: *Built Environment* 31: 3 (2005), pp. 192–207.

3 Cfr. Doyle, Peter: *Echo and Reverb: Fabricating Space in Popular Music Recording, 1900–1960*. Middleton 2005.

4 Cfr. Frith, Simon et al.: *The History of Live Music in Britain, Volume I: 1950–1967. From Dance Hall to the 100 Club*. Farnham 2013.

5 Cfr. Bull, Michael: *Sound Moves: iPod Culture and Urban Experience*. London 2008.

6 Cfr. Bottà, Giacomo: *The City that was Creative and Did Not Know: Manchester, Pop Music and Cultural Sensibility*. In: *The European Journal of Cultural Studies* 3 (2009), pp. 349–365.

7 Daryl Slack, Jennifer: *The Theory and Method of Articulation*. In: *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*. David Morley and Kuan-Hsing Kuan-Chen. London 1996, p. 126.

Europe, whose appropriation by a political entity (the European Union) has confused its size, scale and meaning, has been widely disregarded in popular music studies. Within the »old continent«, great emphasis has been put on national levels⁸ and on local/urban ones:⁹ popular music researchers adopted the nation state or the urban dimension as the only possible spaces where popular music could be examined, ignoring intra-European networks and influences and the continent-wide positioning of certain cities.

This book covers this gap on multiple levels. First of all, this is a multilingual volume, written by a group of transnational scholars, with some chapters in German and some in English. I agree with Gregson, Simonsen and Vaiou when they suggest that:

Producing a European writing space requires us, at least in part, to work together, collaborate together, and indeed to research and write together across Europe... Rather than working with social practices of writing which try to forge a common ground out of homogeneity, practices of writing and particularly of textual production need to foreground dialogic and interlocutory relationships.¹⁰

This scientific attitude should also express itself through the use of various European languages; languages respond to academic traditions and contemporary scientific uses, which are often lost in translation.

Second, this book analyses various political struggles taking place in the European continent at the moment. For instance, the article by Meri Kytö and Şirin Özgün shows how popular music became a relevant instrument of resistance during the Gezi Park protests in Istanbul in 2013 and more generally how a certain soundscape generated by the people can enhance political street protests. The article by David-Emil Wickström reveals the tensions and negotiations taking place within a band which defines itself as being among Ukrainian, Russian and global identities and representations, at a time when tension between Russia and Ukraine has been escalating.

Third, it addresses the difficulty of coming to terms with European postcolonialities. The article by Carlo Nardi in particular tells about a multiracial choir in Grahamstown (South Africa), which shifted from a European »high-brow« to a wider multicultural repertoire. This step addresses the rainbow nation through music and re-

8 See, for instance, the new *Routledge Global Popular Music Series*, edited by Franco Fabbri and Goffredo Plastino, whose *Made in...* volumes are strictly nation-bound.

9 See, for instance, Holt, Fabian and Wergin, Carsten: *Musical Performance and the Changing City: Post-industrial Contexts in Europe and the United States*. London 2013.

10 Gregson, Nicky; Simonsen, Kirsten and Vaiou, Dina: *Writing (across) Europe: On Writing Space and Writing Practices*. In: *European Urban and Regional Studies* 5: 22 (2003), pp. 13–14.

veals the difficulties arising from it. Daniel Tödt on the other hand, in his study of hip hop in the *banlieues* of Marseilles and Paris, reveals how racial segregation of North African migrants produced a certain musical location and how that resonated in global ghetto discourses. Thomas Burkhalter portrays a Switzerland devoid of yodelling and alpine horns but able to embrace and enter into dialogues with technologies, ethnicities and race, thanks to artists experimenting equally with sounds and identities from afar.

Fourth, the edited volume examines popular music practices in and about dense and layered urban settings. Christina M. Heinen studies how experimental music, as performed by US immigrant artists in Berlin, is (or is not) localised within the booming gentrified district of Neukölln, and reveals how the seemingly contradictory relationship between city planning and improvisation goes hand in hand. Philipp Rhensius connects the birth of dubstep to a material network of radio stations, record shops and clubs in London while also emphasising the individualised bodily reaction to this music genre's consumption in the club. Fernand Hörner shows how a cinebox video production for the Kessler twins' hit *Sag mir Quando* represents Rome in a multifaceted and complex way, hinting at the combination of »German-ness« and »Italian-ness« imaginaries.

Finally, this book refers to the role that popular music plays within the European understanding of cultural heritage. Giacomo Bottà refers to the difficulties of including popular music within intangible cultural heritage in the case of European industrial cities. The industrial atmosphere can in fact be easily commodified to respond to the needs of contemporary crisis-ridden capitalism and therefore lose its authentic historical appeal. Leonard Nevarez reveals the connection between the urban imaginary of Simple Minds and their tour-related geographical explorations of the blue banana, the dense core of European industrialisation and urbanisation.

In this introduction I have arranged the chapters according to common themes. However, each of them shall be understood as being in dialogue with all the others. Multilingualism, political struggles, postcolonialities, dense and layered urban settings and a certain understanding of cultural heritage all shape popular music practices, identities and effects and turn noise into sound in the invisible landscapes of Europe.

Acknowledgments/Danksagung

This book would not have been possible without the contribution of the Humboldt Foundation, which financed my work at the Deutsches Volksliedarchiv in 2010–2012. I hereby also thank Dr. Dr. Michael Fischer (Zentrum für Populäre Kultur und Musik, University Freiburg) for his trust throughout the process.

All the chapters of this book have gone through blind peer-review provided by gifted colleagues who gave precious ad hoc anonymous advice to the authors. I hereby thank, in no particular order, Geoff Stahl, Antti-Ville Kärjä, Michael Fischer, Alberto Vanolo, Tony Mitchell, Oliver Seibt, Tyler Sonnichsen, Martin Pfeleiderer, Mark Terkessidis and an anonymous reviewer for their invaluable help. Johanna Raky diligently proof-read the German articles.

Thanks to Christina M. Heinen for the drawing featured on the cover.

Christina M. Heinen

Improvisation und urbane Transformation

Künstlerische Selbstrepräsentationen in Berlin-Neukölln

Berlin gilt als beliebte Anlaufstelle für junge internationale Künstler und Musiker. Dabei kann von spezifischen Identifikationsprozessen mit den einzelnen Berliner Quartieren ausgegangen werden.¹ Galt Kreuzberg bereits seit den 1980er Jahren als beliebtes »Aussteiger-Mekka« des unbürgerlichen Lebens,² rückten die Bezirke Prenzlauer Berg und Mitte zur Zeit der frühen Nachwende in den Lebensmittelpunkt neu hinzugezogener, junger Künstler. Leerstehende Ladenlokale in den ehemaligen Ostberliner Bezirken wurden zu Ateliers umfunktioniert und ›Kunst‹ im Sinne eines Avantgardegedankens in den Berliner Alltag integriert.³ Stadtplaner und Regionalentwickler erfassen in »städtischer Kreativität« seit Anfang der Nullerjahre ein Potenzial für die Regeneration des urbanen Strukturwandels.⁴ Die »lokale Identifikation und soziale Ortsbindung« vor allem in den zentrumsnahen Bezirken wird dabei als Potenzial zur Aufwertung von Stadtgebieten erkannt.⁵ Auch Neukölln wird dabei zum wichtigen Austragungsort für den globalen Standortwettbewerb Gesamtberlins. Demgegenüber diente Neukölln bis 2007 primär dazu, »nahezu alle

-
- 1 Vgl. Cohen, Bruce M. Z.: *Ethnic and Social Difference in Music Behaviour in a Fragmented Berlin*. In: *Sonic Synergies*. Hg. von Gerry Bloustien, Margaret Peters und Susan Luckman. Aldershot 2008, S. 91–103, hier S. 103.
 - 2 Lang, Barbara: *Mythos Kreuzberg*. Frankfurt 1998, S. 28, 35.
 - 3 Vgl. Horzon, Rafael: *Wir müssen unbedingt die Neue Wirklichkeit anstreben. Interview mit Rafael Horzon*. In: *Monopol* 10/2010. Berlin, S. 58–61, hier S. 59.
 - 4 Vgl. Florida, Richard: *The Rise of the Creative Class*. New York 2002, o. A. nach Guelf, Fernand: *Kreativität in der urbanen Gesellschaft*. In: *Von der Systemkritik zur gesellschaftlichen Transformation*. Hg. von Horst Müller. Norderstedt: 2010, S. 279–296, hier S. 281. Färber konstatiert am Beispiel »urbaner Penner«, dass »im Repräsentationssystem Berlins« selbst »das Scheitern als Krisensituation [...] kapitalisierbar zu sein (scheint) – zumindest im Bereich der Kulturproduktion [...]«. (Bunz, Mercedes: *Urbane Penner*. In: *Zitty* 02/2006. URL: www.mercedes-bunz.de/texte/urbaner-penner/ (letzter Zugriff: 21.03.2014) nach Färber, Alexa: *Urbane Präsenzen und Repräsentationen Berlin*. In: *Stoffwechsel Berlin*. Hg. von ders. und Beate Binder. Berlin 2010, S. 1–17, hier S. 12).
 - 5 Schnur, Olaf: *Mitten am Rand: Soziale Stadtteilentwicklung in Quartiersmanagement-Gebieten des Berliner Hauptstadtbezirks*. In: *Berlin – Stadt-Entwicklungen zwischen Kiez und Metropole seit der Wiedervereinigung*. Hg. von Christian Krajewski und Wolfgang Schumann. Berlin 2006, S. 29–53, hier S. 46.

Probleme und Konflikte im Einwanderungskontext zu thematisieren«⁶, fungierte als Beispiel für das Scheitern von Integrationspolitik⁷ und wurde als »Hochburg von Kriminalität«⁸ stilisiert. Doch seit 2008 ist auch Neuköllns Image als »Problembezirk« im Wandel. Vielmehr wird der ehemalige Arbeiterbezirk als angesagter Szenekiez erfasst, was Zeitungen und Blogs durch eine gewisse Authentizität des Ortes sowie durch die Kreativität der Bewohner erklärten. Der Artikel »Let's move to Kreuzkölln, Berlin. It's the epicentre of cool«⁹ im *Guardian* berichtete im März 2011 über Mietpreise sowie die Vor- und Nachteile der Neuköllner Wohnlage.

Zwischen 2008 und 2010 untersuchte ich im Rahmen einer Feldforschung in Neukölln die Lokalisierungsprozesse von internationalen Musikern, die sich vom Kiez angezogen fühlten und dort seit 2007 lebten. In der Monografie *Tief in Neukölln. Soundkulturen zwischen Improvisation und Gentrifizierung in einem Berliner Bezirk*¹⁰ verdeutliche ich die Zusammenhänge zwischen dem urbanen Strukturwandel im Kiez und den ästhetischen Praktiken der insgesamt über 60 interviewten Musiker. Nachdem ich vor allem Folkmusiker und Dubstep-Produzenten ausfindig machte, die den Kiez allmählich besetzten, gerieten vor allem Experimental- und Improvisationsmusiker in den Fokus, die die leerstehenden Räume intermedial bespielten und im Laufe der Zeit auch als eine spezifische Neuköllner Szene identifiziert werden konnten. Am Beispiel einer Fluxus Performance analysiert der vorliegende Artikel die künstlerischen Konzepte der Neuköllner Experimentalkünstler im Kontext der urbanen Raumproduktion. Zudem beleuchtet der Artikel auch Perspektiven von Vertretern städtischer Institutionen sowie Mediascapes über den Kiez mit dem Ziel, begriffliche Parallelen mit den Aussagen der interviewten Musiker aufzuzeigen. In diesen Zusammenhängen kann Improvisation als Metapher im Prozess des urbanen und gesellschaftlichen Wandels in Neukölln gedeutet werden. Mit dem Fokus auf die unvorhersehbaren experimentellen Musikperformances steht Improvisation als Metonymie für den sich in Umbruch befindlichen Stadtraum.

6 Lanz, Stephan: *Berlin aufgemischt: abendländisch, multikulturell, kosmopolitisch?* Bielefeld 2007, S. 250.

7 Ebd., S. 249.

8 Ebd., S. 71.

9 Dyckhoff, Tom: *Let's move to Kreuzkölln, Berlin. It's the epicentre of cool.* Artikel im *Guardian* vom 19.03.2011. URL: www.guardian.co.uk/money/2011/mar/19/move-to-kreuzkolln-berlin (letzter Zugriff: 22.03.2014).

10 Vgl. Heinen, Christina M.: *Tief in Neukölln.* Bielefeld 2013.

Die Neuköllner Fluxus-Performance *Candle Piece for Radios*

Im Herbst erhalte ich folgende Einladung zu der *Unbirthday Show* der Fluxus-Gruppe *Institute for Intermediate Studies* in der Boddinstraße in Neukölln:

Thurs. 18 March 2010, 20:30. The Institute for Intermediate Studies PRESENTS fluxkonzert #9 – the unbirthday show John Cage – Theatre Piece (1960) An absurd, sitcom-length festival of dadaist actions, chosen according to the meticulously notated, boardgame collisions of player-authored ›noun‹ and ›verb‹ cards.

George Brecht – *Candle Piece for Radios* (1959) A meditative sextet for antique radios, lit only by birthday candles and their own tuning dials. A card game yields changes of volume and station, and the composition lasts until the candles have all burnt out. Special thanks to the Berlin Volksbühne, for radios, and [...] Die Maulwerker, for the piece.

Die Neuköllner Fluxus-Gruppe besteht aus Musikern und Komponisten, die ursprünglich aus den USA stammen, vor kurzem nach Neukölln gezogen sind und sich hier in diversen Projekten flexibel formieren. Seit etwa einem Jahr organisiert man in regelmäßigen Abständen Veranstaltungen. Die nachträgliche Lektüre über Fluxus verdeutlicht enge Verbindungen zwischen den Modellen jener ›traditionellen‹ Avantgarde-Bewegung der späten 1950er Jahre und den Neuköllner Performances 2010.¹¹ Das Programm der *Unbirthday Show* im März 2010 beinhaltet drei Programmpunkte; das *Candle Piece for Radios*, eine Filmvorführung mit Performance sowie das *Theatre Piece* nach John Cage aus dem Jahre 1960. In meiner Analyse beziehe ich mich auf das *Candle Piece*, welches der Fluxus-Vertreter George Brecht 1959 ›komponierte‹.

Am 18.03.2010 erscheine ich gegen 21 Uhr am Veranstaltungsort, der auf unbestimmte Zeit zwischengenutzt wird und deshalb auch den paradigmatischen Namen *Temporärität* erhielt.¹² Tagsüber fungieren die Räumlichkeiten auch als Kunstgalerie. Lediglich eine Handvoll Leute steht an diesem kalten Frühlingstag draußen und raucht. Die Einladung erwähnte kein Eintrittsgeld, sondern eine Austrittsgebühr von 4 Euro. Deshalb muss ich auch an keinem Kassenwart vorbei, um die ehemalige

11 Zwischen 1962 und 1987 machte Fluxus als lockerer, internationaler Verband von Künstlern auf sich aufmerksam. Inoffiziell organisiert fasste die Gruppe Schriftsteller, Musiker und Künstler zusammen, die sich selbst nicht als Teil einer strikten Bewegung definierten. Stattdessen hatte jeder nach George Brecht seine eigenen Vorstellungen davon, was Fluxus war. Für Brecht selbst war Fluxus eine Gruppe von Menschen, die miteinander gut auskamen und interessiert waren an den Arbeiten und der Persönlichkeit der anderen. Der Name Fluxus leitet sich von flux ab und bedeutet übersetzt Wandel, Fluss, Unbestimmtheit und Willensfreiheit. Vgl. Pellico, Melissa: *Fluxus*. In: *The Art Of Participation*. Hg. von Rudolf Frieling. 2008a, S. 94.

12 Das *Temporärität* wurde 2011 von einem Investmentfond aufgekauft. Gegenwärtig befindet sich darin eine Kneipe (Anm. d. Verf.).

Sporthalle zu betreten, sondern werde erst nach dem Event zahlen. Über einen unbeleuchteten Vorraum gelangt man in einen zweiten Raum, in welchem in einer Ecke an einem kleinen Stand Flaschenbier und Wein verkauft wird: »Alles 2 Euro«, erklärt ein handbeschriebenes Papierschild. Ich setzte mich auf ein ausrangiertes Ledersofa im unbeleuchteten Vorderraum und erkenne sechs an zwei Seiten des Raums verteilte Stühle. Auf jedem Stuhl steht ein Radio und ein kleiner *Cupcake*. In den Kuchen stecken kleine Geburtstagskerzen, die noch nicht angezündet sind. Von meinem düsteren Platz aus hat man einen tollen Einblick in den beleuchteten Raum, ohne selbst beobachtet zu werden. Die etwa vierzig Gäste unterhalten sich auf Spanisch oder Englisch mit amerikanischem Akzent. Sie sind Mitte bis Ende Zwanzig und zumeist leger-unauffällig in schwarz gekleidet. Drei auffälliger gekleidete brünette Frauen mit extravaganten Frisuren und etwa genauso viele junge Männer mit alten, schwarzen Hüten stechen optisch etwas hervor, weniger modisch als stilsicher.

Ohne demonstrative Aufforderung versammeln sich die Gäste für den Beginn der Performance im unbeleuchteten Vorderraum. Eine Bühne gibt es nicht, und so vermischen sich die fünf Künstler mit dem Publikum, das sich im Raum verteilt. Die fünf Performer – vier Männer und eine Frau – sind etwa im selben Alter wie das Publikum. Die Männer tragen nostalgische Kleidung aus früheren Zeiten, das bedeutet Kniebundhosen aus Cord, Kniestrümpfe und Lederstiefeletten. Sie sind zumeist schlaksig und tragen antike Hornbrillen. Die Frau trägt einen klassischzeitlosen roten Rock und langes Haar. Die Kerzen vor den Radios werden angezündet und die Radios angestellt, womit der Beginn des Events eingeläutet wird. Der Kerzenschein lässt die Fluxus-Akteure in einem warmen Licht erstrahlen. Der Raum ist erfüllt vom Klang der sechs Radios, die verschiedene Sender spielen. Die einzelnen Radios können herausgehört werden, der Gesamtklang ist insgesamt nicht zu laut. Die vermischten Sounds der Radios ergeben einen schönen, rauschenden Klang- und Stimmteppich. Der Ankündigung zufolge ist das Event eine »composition« eines »sextet«, in welchem die sechs Radios als Musikinstrumente fungieren. Außerdem kommen im *Candle Piece for radios* sogenannte »event cards« zum Einsatz, für welche George Brecht populär wurde. Ab 1959 fertigte Brecht etwa hundert »event-Partituren«, also kleine weiße Karten, die – in schwarzgetippter Schrift – Nachrichten, Wörter und ein paar Anweisungen für gemeinschaftliche Aktionen und auch für die Gestaltung der »objects of tableaux« verbargen.¹³ Im *Candle Piece for radios* fungieren diese Kärtchen als Partituren für das Spielen oder Bedienen der Radios. In den folgenden dreißig Minuten gehen die Performer ihrem Radio-Event nach:

13 Frieling, Rudolf: *Toward Participation in Art*. In: *The Art Of Participation*. Hg. von dems. New York 2008, S. 32–48, hier S. 40.

Die Radios werden nach bestimmten Anweisungen bedient, die auf den Kärtchen notiert sind, die die Künstler auf den Stühlen vor den Apparaten vorfinden. Die Künstler wechseln von Stuhl zu Stuhl, knien sich vor den Radios hin und verstellen an den verschiedenen Radios Lautstärken oder Sender. Die »tuning dials«, also die Rädchen, an denen Lautstärke und Sender eingestellt werden, können in ihrer Funktion verglichen werden mit Stimmwirbeln von Saiteninstrumenten oder – etwas artverwandter – mit Drehknöpfen von Synthesizern. Das Publikum und die Performer sind gleichberechtigt im Raum verteilt, doch bleibt das Spielen der Radios den Performern vorbehalten und keiner der Zuhörer traut sich, die Radios zu berühren. Aus Sicht des Zuschauers erfolgt die Ausführung des Radio-Spiels auf undurchsichtige Weise, da er das System der Anweisungen auf den Kärtchen nicht durchschaut und die genauen Anweisungen nicht entziffern kann. Die Handlungen der Performer scheinen trotz Karten-Anweisung deshalb oft beliebig. Obwohl sie die Möglichkeit hätten, einen Blick auf die Kärtchen zu werfen oder sich durch die Nähe zu den Radios in das Geschehen aktiv einzubringen, überlassen die Zuschauer das Ereignis den Akteuren der Performance. Ziel der Anweisungen ist es offenbar nicht, die Radios auf einen rauschfreien Sender zu stellen, wobei ich als Zuhörerin versucht bin, das Radio, das in einem Meter Abstand von mir auf dem Stuhl steht, zu »entrauschen«, um nur für ein paar Momente eine eindeutige akustische Nachricht zu vernehmen. Die diffuse Klangatmosphäre ist offenbar beabsichtigt. Weder Akteure noch Zuschauer lachen in den Momenten, die auf mich komisch wirken, wenn sich das Klangbild klärt und eine deutliche Botschaft aus dem Radio ertönt: Zum Beispiel werden dann kurze Stimmenfragmente eines Nachrichtensprechers hörbar oder die schnulzige Anmoderation neuester Schlager auf *Antenne Brandenburg*. Die Stimmen klingen in diesem Raum deplaziert und fremd, weil sie nicht derselben »Kunstwelt«¹⁴ zu entstammen scheinen, aus der sich Fluxus ableitet. Auch kann man davon ausgehen, dass keiner der hier anwesenden Gäste Radiosender wie *Antenne Brandenburg* oder *Spreeradio*¹⁵ regelmäßig hört, die hier im gegenwärtigen Rauschen hindurchscheinen. Der Zuhörer wird sich durch diesen Kontrast wieder gewahr, wo er hier eigentlich ist – in Berlin Neukölln und nicht in einem New Yorker Klangevent der frühen 1970er Jahre. Gleichzeitig frage ich mich, wieviele regelmäßige Hörer von *Antenne Brandenburg* wohl schon auf einem Fluxus-Event gewesen sein mögen. Ich genieße das Treiben, den Kerzenschein und die Handlungen der Akteure, die sich im Wechsel vor verschiedene Radios knien und diese mit Würde und Konzentration bedienen als wären es sensible Instrumente, denen ein magischer Klang zu entlocken ist. Das Material der Performance mag aus einfachen Alltagsgegenständen bestehen, doch die Umsetzung und das Regelwerk, nach denen

14 Becker, Howard: *Art Worlds*. Berkeley [u.a.] 1982.

15 Zum Formatradio vgl. Engeler, Margaret: *Die kulturelle Rolle der leichten Musik am Radio im Spannungsfeld der Perceptionen von Musiker und Publikum*. In: *Schallwellen*. Hg. von Theo Mäusli. Zürich 1996, S. 131–147.

die Radios bedient werden, ist kompliziert oder soll zumindest diesen Anschein erwecken. Mit jeder abgebrannten Geburtstagskerze wird das dazugehörige Radio ausgeschaltet und nach und nach das Event damit beendet.

Dass das Event in einer »türkischen Sporthalle« stattfindet, hatte mir der Experimentalmusiker und Komponist Jeffrey, der an der Performance teilnahm, im Vorhinein in einer E-Mail hervorgehoben und dies scheint auch eine Rolle für die Auf-führung zu spielen. Die umgestaltete Halle ist nur mit wenigen Einrichtungsgegenständen (alte Sofas und einfaches Holzbrett als Theke) sowie schwacher Beleuchtung ausgestattet: Dadurch wirkt der Ort roh, düster und provisorisch. Der Raum ist nicht bestuhlt und vermittelt nicht die Atmosphäre eines Konzert- oder Theater-raums. Hinsichtlich der fix gestalteten Räume in Neukölln erwartet man dies als Zuhörer auch nicht. Daneben erfüllt die Sporthalle ihren Zweck als abgestandene Kulisse, verzahnt sich stilistisch mit den Äußerlichkeiten der Akteure und nähert sich auf einer nostalgischen Vorstellungsebene der in der Vergangenheit zurücklie-genden originalen Performance-Gattung Fluxus an. Vergleichbar mit John Cages *untitled event*, welches in einem College-Speisesaal stattfand,¹⁶ provoziert der Auf-führungsort eine oszillierende Rezeption zwischen fiktivem Theaterraum und dem realen Raum.

Partizipation

The goal of participatory art within the tradition of the Wagnerian [G]esamtkunstwerk [resides] in creating universally accessible art events, here and now, beyond education, professionalization, and specialization.

Frieling 2008, 29

Zwar stammen die Neuköllner Fluxuskünstler nicht aus Berlin und damit – wie ihre Vorbilder des frühen Fluxus – nicht aus dem lokalen Umfeld ihres künstlerischen Schaffens, doch konkretisiert sich im *Candle Piece* das Lokale, da sich einige Berliner Radiosender klarer und mit weniger Rauschen als andere zeigen. Würde das *Institute for Intermediate Studies* sein *Candle Piece* in Jeffreys Studienort San Diego aufführen, würden andere Radiosounds hörbar. Die rauschfreien Fragmente einiger Radiosender – seien es Moderationen oder Musikketzen – in Kombination mit dem Rauschen anderer Radios ergeben eine Soundcollage mit einer interessanten Hör-spieldramatik. Die Radiosounds stellen als »akustische« »readymades«, das heißt als »direkte Zitate aus der außerkulturellen Wirklichkeit«, den Anspruch auf Wahrheit des durch Radionachrichten Vermittelten radikal in Frage, ähnlich wie es

16 Zum »untitled event« vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Grenzgänge und Tauschhandel*. In: *Perfor-manz*. Hg. von Uwe Wirth. Frankfurt a.M. 2002, S. 277–300, hier S. 279.

Duchamps *objets trouvées* vermochten.¹⁷ So betrachtet können die eher kitschig anmutenden Klänge und Moderatorenstimmen, die aus ein paar Radios herausströmen, als Ironisierung von Berliner Rundfunkanstalten gedeutet werden. Kommunikationstheoretisch betrachtet steht das Klangmaterial der Radios für Codes, die dazu benutzt werden, Nachrichten in Form von Wörtern, Klängen, Musik und Stille zu übermitteln¹⁸, und den hörbaren Raum produzieren. Die Radiosounds können durch ihre spezifischen Radiofrequenzen also als an ihre Umgebung gebundene Zeichen bestimmt werden, die den Neuköllner Raum akustisch mit produzieren. Vergleichbar schreibt Lefèbvre:

Just by having a [...] radio, you can hear [...] images and receive messages from afar, by pressing a button or turning a dial. [...] More often, you happen to tune into local radio and so you learn a whole load of stuff that you already knew, market-day in the neighbouring village [...]; therefore an extremely concrete and close universe.¹⁹

Stellen »readymades« den Begriff der Wahrheit aus Sicht von Kunsttheorien zwar radikal in Frage, können die beschriebenen akustischen *objets trouvées* aus den Radios im Sinne Lefèbvres doch konkret in Neukölln lokalisiert werden. Von ausschlaggebender Bedeutung für die Raumproduktion der Performance sind andererseits die sozialen Akteure, welche die Radios bedienen und mit ihren Fluxus-Modellen den gesellschaftlichen Neuköllner Raum konzipieren.²⁰

George Brecht erlaubte den Ausführenden einen offenen Umgang mit seinen Partituren. Dies sollte die inneren Widersprüche von Kunstpraktiken enthüllen, die den Anspruch einer klaren Botschaft oder eines eindeutigen Vorschlags vermittelten.²¹ In diesem Sinne versteht auch das Neuköllner Publikum, dass das Radio-Stück vielschichtig interpretiert werden kann und so »mehr« vermitteln soll als die Aufführung im Sinne eines Sextetts für sechs Radios, auch weil die visuellen Reize der Performance als bedeutend ins Blickfeld geraten. Die Reaktion auf die Neuköllner Fluxus-Performance ist zurückhaltend. Die Zuschauer greifen nicht in das Geschehen ein, verstellen die Radios nicht oder schalten die sechs »Musikinstrumente« gar ab, weil sie mit der Aufführung vielleicht nichts anfangen können und sie diese nicht verunzieren wollen.

Neben dem Einsatz von Zufallsmethoden benennt Gertich den Einbezug des Publikums als wichtiges Kennzeichen von Fluxus.²² Die Rezeption der intermedialen Flu-

17 Groy, Boris: *Die Frage nach dem Neuen*. München/Wien 1992, S. 18.

18 Crisell, Andrew: *Understanding Radio*. London/New York 1986, S. 45, 135.

19 Lefèbvre, Henri: *Rhythmanalysis. Space, time and everyday life*. London/New York 2004, S. 47.

20 Vgl. Lefèbvre, Henri: *The Production of Space*. Oxford/Cambridge 1991, hier S. 39–42.

21 Vgl. Frieling 2008, S. 40ff.

22 Vgl. Gertich, Frank: *Und die Folgen?* In: *40 Jahre: Fluxus und die Folgen*. Hg. von Regina Bärthel und René Block. Wiesbaden 2002, S. 20–26, hier S. 20.

xus-Events der 1960er Jahre verlief nicht immer problemlos²³ und führte zu Missverständnissen und Fehlinterpretationen, wobei im Kontext von Fluxus-Events gefragt werden muss: »[B]ut to what extent can one actually speak of failure?«²⁴ Ähnlich problematisiert Jeffrey die Reaktionen auf die erste Aufführung eines seiner Fluxus-Events in Neukölln:

I had no idea about the audience, and then we did the first show [...], the place was packed, and so I thought: »Great, let's keep going!« [...] It felt like it was vital, because it had this element of risk in it, specifically because you didn't know, what was going to happen. [...] Ok, you can fail, so what? The licence to fail [...] is exactly what John Cage said [...] for the definition of experimental music [...] it is about that feeling, where this is described: »Yeah, I can do what I want.«²⁵

Jeffrey veranschaulicht, dass die spontane Aufführungssituation in Neukölln für das Experiment den idealen Standort bot und dass dieses »Experiment« mit allen damit verbundenen Risiken erfolgen sollte. In Verbindung mit dem Erfolg einer Fluxus-Performance spielt das Risiko oder die Ungewissheit über den Verlauf tatsächlich keine Rolle, sondern macht das Event eigentlich erst aus. Die positive Aufnahme des Publikums und die sozialen Verbindungen zwischen Performern und Zuhörern vertieft Jeffrey folgendermaßen:

So, this is [...] one of the crucial things that is here, that is nowhere else. In Neukölln you have the luxury of people paying careful attention to it, whatever you do. I think I get more energy, more support, I guess, you could say, the crucial crush, what is the fuel, what puts the energy back in [...]. You have put a certain energy in your work, what do you get back from it. And here, people who come to shows, people who are around, are unequally interested about what is going on in their neighbourhood.²⁶

Frieling macht darauf aufmerksam, dass ein Fluxus-Event vom teilnehmenden Zuschauer den Willen erfordert, auf das Spiel mit seinen impliziten und expliziten Verhaltensregeln einzugehen, und eine Umgebung benötigt, welche die Darstellung und Inszenierung dieser Regeln ermöglicht.²⁷ So kann das vom Künstler Gebotene vom Rezipienten nur dann verstanden werden, »wenn es mit eigenen, dem Habitus des Rezipienten entsprechenden Deutungsinhalten angefüllt wird«.²⁸ Die Realisation des Neuköllner Fluxus-Events ist auf eine spezifische Art von Rezipienten angewiesen, mit denen die Performer gemeinsam an der Aufführung arbeiten können

23 Vgl. Pellico, Melissa: *George Brecht*. In: *The Art Of Participation*. Hg. von Rudolf Frieling. New York 2008, S. 86–87, hier S. 86.

24 Frieling 2008, S. 39.

25 Jeffrey in einem Interview am 26.8.2009.

26 Ebd.

27 Vgl. Frieling 2008, S. 40.

28 Schwarzbauer, Georg F.: *Hinweise auf das künstlerische Tun*. In: *Fluxus – Aspekte eines Phänomens*. Hg. von Ursula Peters und dems. Wuppertal 1982, S. 10–47, hier S. 10f.

und deshalb an den dortigen gesellschaftlichen Kontext gebunden sind. Zwar sind die Zuschauer im Neuköllner *Candle Piece* diffus im Raum verteilt und wissen nicht, wo sie hinhören und hinschauen sollen, doch reagieren sie positiv, zeigen Interesse an den experimentellen Performances sowie die geforderte Offenheit gegenüber der irritierenden Realisation des Events und werden im Sinne Brechts zu Kollaborateuren für die gesamte Performance, da sie für deren Auslegung selbst verantwortlich sind.²⁹

Making Art for Artists

Das revolutionäre Ideal von Fluxus, Kunst von Institutionen abzukoppeln und für alle Menschen zugänglich zu machen,³⁰ spiegelt sich auch in den Sichtweisen der interviewten Musiker wider. So betonten die interviewten Improvisationsmusiker auch wiederholt gewisse ›soziale Aspekte‹, die sie neben den alltäglichen Kooperationen mit anderen internationalen Musikern auch auf die Gemeinschaftserlebnisse bei Improvisationssessions bezogen. Diese Beobachtungen führten mich zu der etwas naiven Hypothese, dass Improvisationen als Kommunikationsmittel fungieren, in denen Sprache durch Musik ersetzt wird³¹ und dass die Musiker – eingebunden im gemeinsamen Spiel – das Regelwerk und die gespielten Codes der anderen begreifen. Die betonte Undeterminiertheit des musikalischen Materials auf Improvisationskonzerten dient, dieser Annahme zufolge, als Basis für eine musikalische Konversation zwischen den Musikern, die mit ihren internationalen Backgrounds ansonsten keine gemeinsame sprachliche Ebene finden könnten. Die Betonung der sozialen Aspekte von Improvisationssessions führt also auch zu der Frage nach den Regeln dieser zwischenmenschlichen Begegnungen. Im Gegensatz zu der Idee von einem offenen Regelwerk, in welchem die Musiker sich völlig frei im gemeinsamen Spiel ausdrücken können, macht Andrew am Beispiel von Jazzdiskursen versteckte Regeln im improvisierten Zusammenspiel deutlich, die davon abhängen, welche Möglichkeiten die Mitspieler mitbringen und aus welcher musikalischen ›Sekte‹ man komme.

29 Vgl. Pellico 2008b, S. 86.

30 Vgl. Bärthel, Regina: *No pushing around. Zugriffe aufs Alltägliche*. In: *40 Jahre Fluxus und die Folgen*. Hg. von Regina Bärthel und René Block. Wiesbaden 2002, S. 33–39, hier S. 33.

31 Diese Idee formuliert auch Wilson: »Die Vorstellung einer ›nicht-idiomatischen‹ [...] Musik [...] zielte auf das vorab Unkategorisierbare des Zusammentreffens mehrerer Musiker, die ihre eigenen, oft inkompatiblen Sprachen sprechen. Mag auch jeder sein persönliches Idiom mitbringen, so ist das kollektive Ergebnis doch keineswegs idiomatisch vorprogrammiert.« (Wilson, Peter Niklas: *Hear and Now. Gedanken zur improvisierten Musik*. Hofheim 1999, S. 18)