2002/23 webredaktion

https://jungle.world/artikel/2002/23/new-wave-meets-beuys

Eine Geschichte aus der Geschichte des Punk

New Wave Meets Beuys

Von **thomas groetz**

Authentisch und gewalttätig wird dem Publikum Punk und New Wave derzeit vorgestellt. Thomas Groetz verlässt in seinem in Kürze erscheinenden Buch KunstMusik das Feld der vagen Andeutungen und falschen Zuschreibungen. Im Zentrum steht der Joseph- Beuys-Schüler Jürgen Kramer, der zwischen 1978 und 1982 die Zeitschrift Die 80er Jahre herausgab und mit ihr den Ausdruck »Neue Welle« propagierte. Durch eigene musikalische Aktivitäten inspirierte er die entstehende Musikszene in Düsseldorf und im Ruhrgebiet.

Jürgen Kramer interessierte sich vor allem für die nihilistischen und abseitigen Aspekte von Punk, die nicht kollektiv nutzbar und medienmäßig zu verbreiten waren. In der Nummer 9 seiner Zeitschrift Die 80er Jahre antwortete er der sich zunehmend als fashionable gebenden Strömung mit einer strategischen Negation der Negation, um sich schließlich 1981 mit einer ungewöhnlichen Performance aus der harmlos gewordenen Welt der Neuen Welle zu verabschieden.

Ohne Titel

1980 erschien als Nummer 7/8 der Zeitschrift die Veröffentlichung Sans Titre. Auf dem Umschlag dieses mit Opferszenen und abseitigen mythologischen Darstellungen prall gefüllten Bandes bildete Jürgen Kramer die Statue eines Knaben ab, der sich selbst als Opfer darbringt.

In der Mitte der Zeitschrift stößt der Leser unvermittelt auf ein Nichts: Schwarz eingefärbte Flächen erhalten auf acht Seiten durch unterschiedliche streifenartige Einfärbungen in einer Skala von Orange bis Violett und Rot den Charakter von Farbfeldmalereien. Nachdem man aus diesem indifferenten, sprach- und bilderlosen Tunnel herausgetreten ist, wird man mit dem Foto einer in der Hocke verharrenden Figur konfrontiert. Über den ausgestreckten rechten Vorderarm dieser Figur ist ein schlaff wirkender Arm samt der Hand gelegt, wie das Handtuch eines Kellners. Es handelt sich um eine Statue, die Xipe Totec, dem aztekischen Gott des Frühlings geweiht ist. Dargestellt ist ein Priester, der sich

die Haut eines geopferten Menschen übergezogen hat. Die Verstörung und der Schrecken, den diese Abbildung verursacht, werden durch die Fotos der folgenden Seiten noch verstärkt, auf denen man in Großaufnahme monströs angeschwollene Extremitäten sowie Köpfe von Missgeburten erkennen kann. In dieses schockierende realistische Gruselkabinett ist auch das Foto eines blonden Jungen eingefügt, bei dem es sich um ein Kinderbild Jürgen Kramers handelt.

Auf die Abbildungen nimmt ein Text von Johannes Stüttgen Bezug. »Musik fürs Denken« verbindet die Musikauffassung von Punk mit dem Kreativitätsbegriff von Joseph Beuys. Im aggressiv ursprünglichen Gestus des Punk sieht Stüttgen einen Widerhall der von Beuys propagierten Förderung einer allen Menschen wesensmäßig eigenen »Ur-Fähigkeit«, auf die Beuys mit dem Untertitel des in Stüttgens Text erläuterten Kunstwerks »Infiltration homogen für Konzertflügel« anspielte: »Der größte Komponist der Gegenwart ist das Contergan-Kind.« Das »Contergan-Kind«, dem die rational-entwickelte Betriebsamkeit des Lebens verschlossen bleibt, wird zum Symbol eines von der Zivilisation unbelasteten Lebens, das als eine besondere Befähigung, als eine Armut im biblischen Sinne oder als die Unbedarftheit Parzivals interpretiert wird. Die in Sans Titre gezeigten Missbildungen erscheinen als Illustrationen dieser Anschauung, und sie wirken in ihrer wörtlich genommenen Schaurigkeit fast schon persiflierend.

Mutanten. Im Kontext der Neuen Welle sind die Abbildungen nicht nur verzerrte Symbole eines archaischen Zustands des Menschen in vorzivilisatorischer und vorrationaler Ursprünglichkeit, sondern die Verunstaltungen lassen sich auch als Prototypen eines von der Punk-Generation verkörperten endzeitlichen Menschenbildes verstehen: als abseitige, mutierte Wesen, als Resultate der Fehlentwicklung menschlicher Zivilisation, die nicht überlebensfähig sind.

Das Thema »Mutanten« und die damit verbundene Affirmation des Abseitigen war als bewusste Umkehrung der bestehenden Verhältnisse bereits 1977 im angloamerikanischen Punk- und New Wave-Kontext zu einem Topos geworden. Seine Verbreitung förderten Gruppen wie The Mutants oder Devo mit »Mongoloid« von ihrer ersten Single; die Gruppe Chrome betitelte ihre zweite LP von 1977 »Alien Soundtracks«. Auf dem Cover der LP »A Collection of Classic Mutants« von Hybrid Kids steht oberhalb einer Reproduktion des Tryptichons »Drei Studien zu Figuren am Fuße einer Kreuzigung« des englischen Malers Francis Bacon: »The hybrid or the meeting of two media is a moment of truth and revelation from which new form is born.« Der Mutant wird also auch als Ergebnis einer optisch-akustischen Verschmelzung verstanden.

Die Bilder tauchen auf als Zeichen eines Umbruchs, so wie spätmittelalterliche Flugblätter zur Zeit der vorreformatorischen Glaubenskriege über das Erscheinen missgebildeter Tiere berichteten. Der Herausgeber von Sans Titre reiht sich mittels seiner Unschuld vermittelnden Kindheitsfotografie als eine Art Prophet des Untergangs ein und stilisiert sich so zugleich als ein mit »Ur-Fähigkeiten« begabter Künstler.

Die Sans Titre beschließenden Seiten haben auf den ersten Blick wenig gemein mit den monströsen, expressiv-verzerrten Gestalten, die den überwiegenden Teil des Bandes füllen. Ein streng-blickender, klassisch-proportionierter Männerkopf wirkt wie das

Gegenbild zur Welt aus Dämonen, Monstren und Missbildungen. Auch die folgende Abbildung, die den Apoll aus dem Westgiebel des Zeustempels in Olympia zeigt, ist ein Symbol anmutiger und ausgewogener Ruhe »mitten in einer Welt von Qualen«, wie es nach einem Zitat Arthur Schopenhauers heißt, das Friedrich Nietzsche in seiner Schrift Die Geburt der Tragödie zur Kennzeichnung des Apollinischen benutzt.

Der griechische Gott der Weisheit, der Musik und des Gesanges nimmt als Führer der Musen in einer Publikation über die archaischen Quellen der (Punk-) Musik einen berechtigten Platz ein. Der realistisch gestaltete Steinkörper Apolls weist mit seinen Beschädigungen, die als »Verstümmelungen« wirken, thematisch auf das am Anfang von Sans Titre vorgestellte Thema »Das blutende Herz« zurück. Die frontal aufgenommene Skulptur mit ihren Löchern im Brustbereich und ihrem ausgreifenden rechten Arm erinnert formal an das Foto des Musikers und Performancekünstlers Monte Cazazza, der in einer expressiv-heldenhaften Pose sein Herz präsentiert, das er sich scheinbar gerade aus dem Leib gerissen hat.

Bilanz der Epoche. Die Figur des Apoll hat neben ihrer Bedeutung als Ahnvater der musischen Künste eine schicksalhafte Seite, verkörpert eine Tod bringende Macht, die von den Pfeilen des silbernen Bogens ausgeht. Mit der Abbildung des griechischen Gottes erfolgt wiederum eine Anbindung der Punk-Ästhetik an die Mythen und Idole der Kulturgeschichte, die für »das Leben geben« und »das Leben nehmen« stehen. Zugleich wird an die Bedeutung des Musengottes Apoll im Kontext des Denkens von Friedrich Nietzsche erinnert. Er entwickelte in seiner Schrift Die Geburt der Tragödie die Dualität des Apollinischen als helle, formgebende und des Dionysischen als dunkle, zerstörende Kraft, die beide als gleichwertige Bestandteile in die Konstitution der griechischen Tragödie eingehen. Auf die Verflochtenheit des Apollinischen mit dem Dionysischen verweist in Sans Titre unter anderem die Abbildung eines Oktopus, die dem griechischen Gott gegenübergestellt ist. Das Meerestier mit seinen Unheil bringenden Fangarmen setzt das im Almanach häufig anzutreffende Motiv des Medusenhauptes mit den aus dem Kopf quellenden, Verderbnis bringenden Schlangen fort.

Darauf folgt als letzte Abbildung des Bandes wiederum eine Verkörperung apollinischer Ausgeglichenheit: die Fotografie einer antiken Statue, die Profilansicht eines opfernden Jünglings. Dieses abschließende Bild ähnelt dem Motiv des Umschlags, das spiegelverkehrt die Titel- und Rückseite von Sans Titre ziert. Auch hier ist die Abbildung eines Jungen zu sehen, doch anders als der antike Knabe bringt dieser nicht eine Schale mit Weihegaben, sondern sich selbst als Opfer dar. Um den leicht geneigten Kopf des entspannt wirkenden und mild lächelnden Kindes ist ein dünnes Seil gelegt, das, am Hals gekreuzt, grazil zwischen Daumen und Zeigefinger gehalten wird.

Das Verstörende der freudig-unbeschwerten Eleganz, mit der ein Kind seinen Freitod dem Betrachter anempfiehlt, korrespondiert mit der jugendlichen Selbstzerstörung in der Punk-Bewegung. Dass die dort spürbar werdende Todessehnsucht, die mit einer Verweigerung von jeglichem Glauben an die Zukunft einhergeht, sich gerade im Kontext einer Jugendbewegung artikulierte, war für Jürgen Kramer ein außergewöhnliches Phänomen, das so in der Kulturgeschichte bisher nicht anzutreffen war. Punk erschien ihm als »eine kulturelle Strömung, die sich nicht nur über die Jahrhundert-, sondern über die

Jahrtausendwende bewusst ist, die wie die Fin-de-Siècle-Kultur Bilanz ziehen möchte«. Die Inhalte, mit denen diese Bilanz in Erscheinung trat, waren nicht jugendkonform, sondern »abseitig und eben nicht kollektiv nutzbar«. Als sich jedoch abzuzeichnen begann, dass die beschworene Unvermarktbarkeit des Punk sich auf Dauer nicht bestätigte, erschien Jürgen Kramer sein Engagement zunehmend fragwürdig. Recht bald entwickelte sich das New Wave-Phänomen zu einer Modeerscheinung, der man sich anschließen konnte, sofern man ihre äußerlichen Zeichen zur Schau stellte.

Himmel und Erde

Jürgen Kramer reagierte auf die Entwicklung mit der nächsten Publikation seiner Reihe Die 80er Jahre. Im Sommer 1981, etwa ein Jahr nach Sans Titre, erschien als Nummer 9 das wohl ungewöhnlichste Produkt dieser Serie: ein 17 mal 11 Zentimeter großes kartoniertes Büchlein, das in hellblauem Ingres-Papier eingeschlagen ist. Unter dem Titel Himmel und Erde enthält das Buch nach dem Titelblatt 34 Schwarzweißtafeln auf Kunstdruckpapier. Kommentarlos abgebildet werden Architekturaufnahmen: die bekanntesten Kirchen und Kathedralen des deutschen und französischen Raumes in der Zeit vom 9. bis 15. Jahrhundert. Die Bauwerke werden am Ende des Büchleins auf einer Seite aufgelistet, auf der auch ein kleines Feld zu finden ist, das dem Eintrag der Nummer dieser auf 600 Exemplare limitierten Ausgabe dient. Darüber hinaus findet sich kein weiterer Text. Sechs der 34 Tafeln erscheinen im Querformat, der überwiegende Teil präsentiert durch sein Hochformat das Himmelwärtsstreben der romanischen und besonders der gotischen Kathedralen, das von steinerner Erdenschwere nicht ins Gleichgewicht gebracht ist. Auch die Beobachtung, dass nur auf einer der Abbildungen winzigklein Menschen zu erkennen sind, spricht dafür, dass das Verhältnis zwischen Himmel und Erde kein entspanntes ist.

Die Auswahl der Fotos vermittelt in der Unvereinbarkeit der Gegensätze eine abweisende, fremdartige Dynamik, die dem Konzept der vertikalen Poesie von Eugène Jolas und ebenso dem extremen, aus dem Lot gebrachten Lebensgefühl der Punk-Generation entspricht. Über dieses allgemeine Zeitgefühl hinaus kommt die Atmosphäre von Himmel und Erde einer düsteren Variante der englischen New Wave-Musik nahe, die man ab 1981/82 als Gothic oder Dark Wave bezeichnete: eine Post-Punk-Strömung, die bis weit in die achtziger Jahre hineinreichte. Ein wichtiger Vertreter dieser Welle ist die Gruppe Joy Division aus Manchester. In ihrem Song »Sound of Music« aus dem im Herbst 1981 veröffentlichten Album »Still« thematisieren sie die Gefährdung, die eine vertikale Bestrebung in sich birgt: »All I need is a way out, I can't see life getting higher.«

Auch im Kontext der in Jürgen Kramers Publikationsfolge betriebenen Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Moderne, mit dem Mythos eines stufenweisen Ablaufs der Kunst des 20. Jahrhunderts, lässt sich in Himmel und Erde ein Anknüpfungspunkt entdecken. Mit der Kathedrale tritt hier ein Topos auf, der im Kontext der nüchtern-nihilistischen Punk-Kultur seine verklärte Symbolfunktion als Ideal synthetischer Kunstbestrebungen verliert oder zumindest relativiert. Abgesehen von diesen allgemeinen Affinitäten bietet Himmel und Erde nichts, was man im Kontext eines Punk-Musikmagazins erwarten würde. Es scheint gerade durch seine kostbare Aufmachung dem mittlerweile modischen, bewusst billig und nachlässig produzierten Punk-Fanzine widersprechen zu wollen. Diese Intention wird auch von der Tatsache bestätigt, dass die ersten 20 Exemplare dieser bibliophilen

Veröffentlichung als eine Vorzugsausgabe ausgeführt wurden, der jeweils eine Originalzeichnung des Herausgebers beigegeben war. Jürgen Kramer teilte mit Himmel und Erde »eine Ohrfeige für die Angepassten der New Wave« aus, eine bewusste Provokation der in seinen Augen zu einer Modebewegung degenerierten Punkkultur.

Weltende

Jürgen Kramers eigene praktischen Erfahrungen im Bereich der Musik begannen während seines Studiums bei Joseph Beuys. Durch Punk kam es dann ab 1978 zu einer umfangreicheren musikalischen Betätigung, gleichzeitig mit dem Beginn der Veröffentlichung seiner Publikationsreihe Die 80er Jahre. Jürgen Kramer fing an, im Rahmen einer Punk-Rock-Formation mit elektrisch verstärkten Instrumenten zu experimentieren. Im Gelsenkirchener Übungsraum der Salinos versuchte er mit anderen (Nicht-) Musikern wie Frank Fenstermacher und Moritz Reichelt, die später unter dem Namen Der Plan in Erscheinung traten, ein klangliches Konzept zu erarbeiten. Optisch präsentierte sich die Gruppe, die sich, in Anlehnung an ein als Songtext verwendetes, expressionistisches Gedicht von Jakob von Hoddis, Weltende nannte, auf einem Ankündigungszettel mit dem berühmten Holzschnitt von Albrecht Dürer, der die vier Reiter der Apokalypse darstellt. Da es jedoch nicht gelang, alle Vorstellungen der beteiligten Musiker aufeinander abzustimmen, löste sich diese noch deutlich am Rock orientierte Formation bald auf.

Jürgen Kramer gründete dann, gegen Ende des Jahres 1978, eine zweite, extremere Gruppe: Das 20. Jahrhundert. Dieser Name war zu verstehen als Ironisierung einer durch die Punkerfahrung zum Phantom gewordenen Moderne, der man sich mittels der Macht der Musik entledigen wollte - so wie die Trompeten von Jericho im alten Testament die Mauern der Stadt zum Einsturz bringen.

Das 20. Jahrhundert. Die Töne, welche die Band mit einer klassischen Triobesetzung aus Schlagzeug, Bass und E-Gitarre darbrachte, hatten mit Rock- oder Punk-Musik nicht mehr viel gemein. Stilistisch lehnte man sich am in England entwickelten Industrial an, der sich durch eine brachiale Klangästhetik auszeichnet. Andere deutsche Bands, die vom Industrial geprägt waren, fanden sich zu dieser Zeit besonders im Raum Frankfurt/Mainz. Dazu zählt besonders die Formation P.D., die 1980 das Label Wahrnehmungen gründete, um sich selbst und Artverwandtes zu verbreiten.

Das 20. Jahrhundert arbeitete auf einer konzeptuellen Grundlage. Mit einer Partitur als Ausgangspunkt wurde versucht, die graphische Darstellung verschiedener Aggregatzustände (fest, flüssig, gasförmig, Plasma) musikalisch umzusetzen. In der Vorgehensweise, die Musik zunächst konzeptuell anzulegen, liegen Parallelen zur Musik der italienischen Futuristen, die mehr Anstrengungen auf die Klassifizierung und diagrammartige Darstellung von Klang (Luigi Russolo, einer ihrer Pioniere, war ebenso bildender Künstler) als auf deren klangliche Umsetzung verwendeten. Jürgen Kramers Verbundenheit mit der futuristischen Musikauffassung ist an verschiedenen Stellen in seiner Publikation Sans Titre belegt.

Die Partiturblätter sind collagierte Bildkompositionen. Sie verbinden eine Art Koordinatensystem aus sich kreuzenden Linien, die einzelne, mit graphischen Formen

(Kreisen) versehene Bildfelder entstehen lassen, mit Texten über physikalische Vorgänge, mit Fotomaterial und graphisch strukturierten Papierstücken. Diese aus unregelmäßigen Vierecken bestehenden Elemente fanden nicht nur im Titelbild der 80er Jahre Nr. 4/5 Verwendung, sondern tauchten in größerem Maßstab als schwarze Pappen auch als Bühnenbild-Dekorationen beim ersten Konzertauftritt von Das 20. Jahrhundert auf, der am 25. März 1979 in Gelsenkirchen stattfand.

Jürgen Kramers Musizierweise war unkonventionell. Er entlockte seiner Gitarre keine Akkorde, sondern bearbeitete ähnlich wie der amerikanische Musiker Boyd Rice die Saiten mit einem Propeller, mit Eisenstücken oder mit einem Hammer, um so »einen bestimmten Schallraum« herzustellen und die räumliche Erfahrung zu intensivieren. Der Zuhörer wurde mit einem »in verschiedenen Ausformungen sich steigernden Klangkörper« konfrontiert. Diese Darbietungen, die über den herkömmlichen Popkontext in Richtung einer Klangperformance hinausgingen, währten nicht lange. Nach wenigen Konzerten gab Jürgen Kramer die Gruppe auf, da sich die extreme Weise der Klanghervorbringung nicht mehr weiter steigern ließ und ihm wenig am Aufbau von konventionellen Songstrukturen gelegen war.

Finale

Zu einer abschließenden Auseinandersetzung mit der eigenen Hervorbringung von Musik kam es am 15. Februar 1981. An diesem Tag führte Jürgen Kramer in einem Raum der Paul-Dohrmann-Schule in Essen eine Konzertperformance mit dem Titel »opus posthum« auf. Das Konzert bestritt er gemeinsam mit der Sängerin Sylvia James, die bereits an Auftritten von Das 20. Jahrhundert mitgewirkt hatte. Vielfältige Klangerzeuger und künstlerische Medien kamen in dieser Performance zum Einsatz. Der abgedunkelte Raum, in dem die Veranstaltung stattfand, besaß als einzige Lichtquelle einen Scheinwerfer, in dessen Lichtkegel beim Durchschreiten der Akteure Schattenspiele erzeugt wurden. Sylvia James stand in der Mitte des Raumes und stieß röchelnde, kehlige Laute in ein Mikrophon. Die Schattenspiele waren nur für sie und das Publikum sichtbar.

Jürgen Kramer hatte seine Augen mit einer schwarz gefärbten Streckbinde bedeckt, die er um den Kopf trug. Blind ertastete er sich eine E-Gitarre, die an ein Verstärkersystem angeschlossen war und schnallte sie sich um. Dann lief er, zur Verblüffung des Publikums »bei voll aufgedrehtem PA unvermittelt und mit voller Wucht frontal gegen die Stirnwand des Raumes«, wie Zuschauer berichten. Durch die Wucht des Aufpralls, der den kleinen Schulraum mit einem extremen Klang erfüllte, verlor Jürgen Kramer zunächst die Gitarre, stolperte dann während seines eigenen Zurückfallens noch einmal über das Instrument, um damit erneut ein lautes Geräusch hervorzubringen.

Auf dem Boden liegend ergriff er zwei Klanghölzer, mit denen er verschiedene Töne erzeugte. Gleichzeitig schrieb er mit immer noch verbundenen Augen zwei Worte an die Wand. Nach kurzem Innehalten wurde »erlös« durch das Anhängen der Silbe »che» zu »erlösche« vervollständigt; analog entstand aus »verlis« nach einer kleinen Pause das Wort »verlische«.

Anschließend wurde ein Tonband eingespielt. Leise Trommelschläge leiteten eine ruhige und düstere Musik ein, deren Lautstärke sich langsam steigerte. Jürgen Kramer

unterstützte den Rhythmus und die anschwellende Dynamik dieses Trauermarsches, der in Richard Wagners Oper »Götterdämmerung« nach dem Tode des Helden Siegfried erklingt, auf zwei großen Kesselpauken, bis die machtvollen Trommelschläge die zugespielte Musik allmählich übertönten.

Erlöschen. Hinweise auf die gedanklichen Zusammenhänge, von denen aus die in der Musikperformance zelebrierten Elemente zu verstehen sind, bietet zunächst das Programmheft, das vier verschiedene Sätze anführt. Der erste »Über den Ursprung / der Musik« betitelte Teil bezieht sich auf Friedrich Nietzsches Schrift Die Geburt der Tragödie, die den Anstoß für das »opus posthum« gegeben hatte. Jürgen Kramer ging es darum, »das Musikalische mit dem Inhalt der Tragödie in Verbindung zu setzen« und vorzuführen, »woher die Musik letztendlich kommt, aus welchem Vermögen des Menschen«. Dass dieses Vermögen ein tragisches ist, versuchte er bildhaft-szenisch durch das »blinde« Laufen gegen eine Wand zum Ausdruck zu bringen. Hier wird eine positiv aufgefasste Form des Scheiterns demonstriert, die notwendig zu einem zyklischen Weltbild aus Erschaffung und Destruktion gehört.

An die Stelle des verstandesmäßigen Verhaltens des Menschen tritt ein ursprüngliches Agieren, das zwangsläufig die Gefahr in sich birgt, an die Grenzen des Seins zu stoßen und zu fallen. Im Vollzug dieses Falls veranschaulicht Jürgen Kramer »eine existenzielle Gebundenheit des musikalischen Elements«, die jenseits der Ebene des sinnlichen Genusses und des Verstandes liegt. Die während des Konzertes getragene Kopfbinde steht nicht nur für das Ausschalten des (visuellen) Sinnes, sondern ist eine symbolische Kopfverletzung, die eine »Distanz zum Konzeptuellen und Verstandesmäßigen zum Ausdruck« bringen soll.

Einen weiteren Hinweis auf einen tiefer verstandenen Musikbegriff gibt die Bezeichnung des zweiten Teils des »opus posthum«. Mit »Odin« wird nicht nur der allgemein mythische Grundzug dieser Musik bezeichnet, sondern auch ein Leidensmotiv zum Ausdruck gebracht, das auf andere Weise die tragische Grundkonstante der Musik beleuchtet. Dieses Leidensmotiv steht im Zusammenhang mit dem so genannten Hängeopfer des germanischen Gottes, über das es in der Mythologie heißt: »Ich weiß, dass ich hing am windigen Baum neun Nächte lang, mit dem Ger verwundet, geweiht dem Odin, ich selbst mir selbst.« Nachdem Odin neun Tage an der Weltesche Yggdrasil gehangen hatte, geritzt durch seinen eigenen Speer, gelang es ihm, die unter ihm auf dem Boden liegenden Runen zu entziffern. Das Selbstopfer Odins führt damit nicht nur zu Erkenntnis und Weisheit, die gewonnene Fähigkeit zur Handhabung der Sprachzeichen macht ihn zum Poeten, zu einem Künstler.

Jürgen Kramer führt die Erlangung dieser Fähigkeit durch sein »blindes« Schreiben vor Augen: Erlösung, das heißt Weiterentwicklung, ist nur durch ein Erlöschen des Selbst, die Selbstvernichtung möglich. Durch sie erst verschwindet oder öffnet sich das Verlies, die eigene Sackgasse, oder die Wand, gegen die man stößt. Außer der bannlösenden Suggestivkraft der geschriebenen Worte, die hier veräußert und dem Publikum übermittelt werden, hat der Bezug zu Odin auch eine substanzielle Bedeutung: Jürgen Kramers symbolische Identifizierung mit dem germanischen Göttervater trägt den Charakter einer Selbstinitiation.

Die Konzertperformance »opus posthum« bringt als Möglichkeit zur Veränderung nicht nur das Durchleben der existenziellen Seite der Musik zum Ausdruck. Die Vergegenwärtigung des innersten Wesens des Klanglichen lässt eine Ab- oder Auflösung von Jürgen Kramers eigenem, bisher mit der Musik verknüpften Sein deutlich werden. Das »opus posthum« ist daher ein Finale, »es ist im übertragenen Sinne ein Nachruf auf die Musik, auf die Möglichkeit, Musik zu machen«. Die zelebrierte Ablösung ist jedoch gleichzeitig die Möglichkeit zu etwas Neuem: mit »gate (geschnittet)« und »gate« (engl.: Tor) sind die zwei letzten Teile der Performance überschrieben. Jürgen Kramer ging es in seinem »opus posthum« nicht nur darum, »einen tragischen Aspekt von Musik, einen scheiternden Aspekt von Musik darzustellen, sondern gleichzeitig in dieser Darstellung ein Tor zu finden zu anderen Möglichkeiten künstlerischer Art«. Das neuartige Betätigungsfeld, das sich hier auftat, war die Malerei.

Vorabdruck aus: Thomas Groetz, KunstMusik. Deutscher Punk und New Wave in der Nachbarschaft von Joseph Beuys. Das Buch erscheint Ende Juni 2002 im Berliner Verlag Martin Schmitz. 200 S. mit Abb., 14,50 Euro. Veröffentlichung mit freundlicher Genehmigung des Autors.

Thomas Groetz ist Kunsthistoriker und schreibt über Kunst und Musik. Im kommenden Jahr kuratiert er eine Ausstellung über Kunst und Punk in der Berliner Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst.

© Jungle World Verlags GmbH