

fünf

Januar – Februar 2019

performing | WUK
arts

Warum ich so gute Konzert-Performances mache.

Otmar Wagner

1. Musikalische Sozialisation

Als ich Kind war, gab's zum Glück noch keine musikalische Früherziehung - keine Singzwerg- und Tanzmaus-, keine Klangwölkchen- und Musikfrosch-Kurse. Stattdessen 70er-Jahre-Multikulti: Mireille Mathieu und Nana Mouskouri im Samstagabend-Familienfernsehen. Und natürlich die dörfliche Blasmusik, die 'Jugendkapelle des Kolpingvereins Königshofen'. Damals hieß es noch nicht: 'Willst Du, kannst Du', sondern 'Mußt Du, darfst Du'. Ich durfte Tenorhorn spielen - ganz Wunschfiliale meiner Eltern. Schöne Erinnerungen: Jahresabschlußkonzerte mit Johann-Strauß- und Beatles-Potpourries, und der 'Reichswehrmarsch' zum Volkstrauertag, vor dem Gefallenendenkmal des 1. und 2. Weltkrieges an der Dorfkirche. Unvergesslich auch der einzigartige Geruch von 'Sidel', mit dem ich mein Tenorhorn vor jedem Auftritt auf Hochglanz polieren mußte, besser als Benzin.

Und dann gabs auch noch den Dual-Plattenspieler mit integrierem Lautsprecher, und dazu die lustige Schallplattensammlung meiner Eltern: Slavko Avsenik & die Original Oberkrainer, das obligatorische Wunschkind Heintje (für mich das strahlende Vorbild und musikalische Äquivalent zum Jungen auf der Ferrero-Kinderschokoladenpackung), vor allem aber die ganzen 'VERGISSMEINNICHT'- und 'DER GROSSE PREIS'-Schallplatten, 8

DM + 2 DM für die 'Aktion Sorgenkind'. Mit Hits von Roy Black, Alexandra, Wencke Myhre, Katja Ebstein, Freddy Quinn, Cindy & Bert, Rex Gildo, Tony Marshall, Peggy March u.a.. Der absolute Knaller war die 'DER GROSSE PREIS'-Ausgabe von 1975: Der erste Track war ein von Wim Thoelke kommentiertes Autorennen mit drei verschiedenen Zieleinläufen, auf die man wetten konnte. Möglich gemacht durch drei verschiedene, schneckenförmig ineinander verlaufende Spurrillen - je nachdem, auf welcher die Plattennadel am Anfang auftraf, änderte sich das Rennergebnis. Meine erste wirkliche Leidenschaft war Reggae, und zwar das volle Programm: Roots Reggae von Dennis Brown und Black Uhuru, Dub-Reggae von Prince Far I, Mikey Dread und Dub Syndicate, Ras Michael & the Sons of Negus, Linton Kwesi Johnson, Burning Spear, Yellowman, Psychedelic Dub von African Head Charge. Lauter so Zeugs. Joints haben wir nicht geraucht, stattdessen trank ich mit meinen weißen, männlichen, heterosexuellen Kumpels Äpfelwoi und Cola-Bier.

Danach das Übliche: Supertramp, Gustav Mahler, Einstürzende Neubauten, Johann Sebastian Bachs Suiten für Violoncello, Sonic Youth, Zbigniew Penhersi, Toure Kunda, der Beginn des 1. Satzes aus Antonio Vivaldis L'Inverno (op. 8, RV 297), Nine Inch Nails, 'Rut' von Nox (funktioniert in 33 und 45 rpm), PJ Harvey, Henryk Mikołaj Górecki, Yma Sumac, 'Child in Time' von Deep Purple live in Osaka, Somei Satoh, der legendäre Atmer von Mario del Monaco kurz vorm Schluß der Verzweiflungsarie 'Vesti la giubba' in der Tokyoer 'Pagliacci-Aufführung' 1961, John Zorn, Chilly Gonzales. Und der ganze Kunstkram: La Monte Young, die frühen Sachen von John Giorno, John Cages Kölner 'Mushrooms et Variationes'-Lesung', 'Fly' von Yoko Ono, Die tödliche Doris. Heute sind es: das Brummen des Kühlschranks in der Wohnküche, das Knistern der Strommasten auf den Feldern, die Fetzen der Ferngespräche auf den Gehwegen.

2. Performative Klangerzeugung

Früh schon haben mich die Klangmaschinen des Barocktheaters (Windzylinder, Donnerwagen, Regentrommel usw.) interessiert, mechanische und elektromechanische Soundobjekte, 'Flux-

us'-Konzerte, die 'Drip Music' von George Brecht, die 'Broken Music' von Milan Knizak, das 'Piss Piece' von Tom Marioni, der eigenwillige destruktiv/konstruktive Umgang im Verhältnis von Körper und Objekt (= Instrument). Der Geschichte der Gitarrenzertrümmerung hab ich Vorträge und eine lange performative Nacht gewidmet. Für meine Inszenierungen und Performances hab ich fußpedalbetriebene Schallplattenmaschinen entwickelt, an den Körper gekoppelte Tonbandgeräte, ein in Taster, Schalter und Sensoren zerlegtes, midi-gesteuertes Soundsystem. Bei all dem hat mich weniger künstlerische 'Stil-Findung', sondern Interesse am Spiel angetrieben.

3. Irgendwann habe ich angefangen, zu singen...

... das heißt, ich habe begonnen, mir songfremde Texte zu erschließen bzw. sie zu verarbeiten, indem ich sie singe. Inspiriert hat mich vor allem Bruce Chatwins Schilderung über die Aborigines und ihre 'Songlines' - er beschreibt, dass die Aborigines ihre physikalischen Territorien durch Gesang abstecken, was immer das heißen mag.

Daraus hat sich mein Konzept der 'TERRITORIEN, DIE GESUNGEN WERDEN MÜSSEN' entwickelt: Meine Territorien sind Texte, Themen und utopische Kartographien, durch die ich mich hindurchdenke oder durch die hindurch ich mich denkend bewege. Es sind keine physikalischen Räume, sondern Denkräume, 'virtuelle' Räume. Ich stecke sie ab oder besser: verleibe sie mir ein, indem ich sie singe oder besser: singend exorziere.

In meinen Essay- und Konzert-Performances habe ich philosophische, politische, soziologische und militärische Texte 'exorziert': Donna Haraway, Slavoj Žižek, die Verteidigungspolitischen Richtlinien der Bundeswehr, Ludwig Feuerbach, die Transhumanisten, das differentielle Prinzip Friedrich Schleiermachers, Pressemitteilungen der Deutschen Automobilindustrie, Alexander Schuller, Jean Baudrillard usw.. Martin Heidegger muß ich nicht singen, in seinen Vorträgen singt er bereits, wenn er spricht. Genau genommen geht es mir dabei nicht ums Singen, sondern um Transformation, um gnadenlose Einverleibung und Ästhetis-

ierung, und damit auch um eine grundsätzliche künstlerische Haltung: um eine Strategie des 'EIGENSINNS', die ich politisch für brisanter halte, als eine Kunst, die sich ausdrücklich politisiert.

4. Was ist das eigentlich: eine Konzert-Performance?

Wenn ich in Strukturen des Songs oder des Konzerts denkend arbeite, so tue ich das nicht als Musiker, der ich nicht bin, sondern als raumplastisch begreifender Mensch. Nicht selten nehme ich einen Song, den ich höre, vor meinem inneren Auge als skulpturale Ausfaltung in der Zeit wahr, also als Form eines performativen Akts, vielleicht vorsichtig vergleichbar mit den 'Kleinen Ereignissen' Roman Signers oder Paul Cealis'.

Insofern haben meinen Songs zunächst weniger mit musikalisch-klanglicher Arbeit zu tun, sondern mit der Arbeit an einem plastisch-szenischen Ereignis innerhalb einer kurzen Zeiteinheit. Wenn ich mehrere dieser Zeit-Einheiten kombiniere und dramaturgisch komponiere, dann spreche ich von einer Konzert-Performance. Das ist der Unterschied zu Theater- oder Performanceabenden, die einer Geschichte, einem Thema oder einem roten Faden folgen. Andererseits nehme ich mir die Freiheit, konventionelle Muster von Songs und Konzertabenden zu ignorieren, obwohl ich mich einiger ihrer Aspekte bediene.

Die Songstruktur / Konzertstruktur erlaubt es mir, in kleinsten, in sich (ab-)geschlossenen Einheiten zu denken, sowohl inhaltlich, als auch formal. Bei jedem Song geht es mir um Verdichtung eines Themas, eines szenischen Moments, eines performativen Akts. Mich interessiert das Spannungsfeld zwischen den repetitiven Strukturen des Songs (Melodie, Refrain) und seinem dem 'Kleinen Ereignis' verwandten Komplementär: dem Kippmoment der Überraschung, der plötzlichen Wendung, des Um-, Un- oder Aus-Falls.

Ist das Konzert die Summe seiner zunächst in sich (ab-)geschlossenen Songs, so unterwirft sich die Zusammenstellung meist einer inneren Logik, die sich z.B. aus den musikalischen Strukturen, szenischen Aktionen, möglichen thematischen Zusammenhängen usw. herausbildet und häufig intuitiv ergibt.

Mich interessiert daran vor allem der assoziative Brückenschlag zwischen den Einheiten, der in der hypothetisch angenommenen Konzertstruktur wesentlich freier und radikaler gedacht werden kann, als etwa in der Struktur eines Themenabends - dabei spielt sich in meinen Konzert-Performances häufig zwischen den Songs etwas ab (ein Text, eine Aktion etc.), was zunächst vielleicht als Brücke oder Exkurs erscheint, doch plötzlich selbst zum 'Song' mutiert.

Grundsätzlich geht es mir dabei nicht um das Vor-Führen oder Vor-Zeigen von Kunstfertigkeiten, sondern um das 'Sich-Abarbeiten' an einer gewählten Form - das heißt, im performativen Akt Raum zu schaffen für Offenheit, Brüchigkeit, Widersprüche. Ich nenne das 'Professioneller Dilettantismus'. Und wenn mir dann jemand blöd kommt, sage ich: DIE ILLUSION DER PERFEKTION IST SACHE DER KREATIVINDUSTRIE, NICHT DER KUNST.

Otmar Wagner war zur Saisoneroöffnung 2017 mit seinem „Wunde Welt Zyklus“ zu Gast im WUK, gefolgt 2018 von „Wunde Welt #Ende“ und seiner Hörinstallation „FORTUNA. Sport Kunst Politik“. Im Februar 2019 wird er mit einer neuen Arbeit erneut im Programm von WUK performing arts zu erleben sein.