

Peter Kraut

Konzerte als Diskurs und Politik – die Berner Veranstalter »Taktlos« und »tonart«, 1980–2007

Die beiden unabhängigen Konzertveranstalter »Taktlos« und »tonart« präsentierten von 1980 bis 2007 knapp 600 Konzerte in Bern abseits des damaligen offiziellen akademischen Diskurses: improvisierte Musik, Electronica, Klanginstallationen, avancierte Clubmusik und Experimentelles verschiedenster Färbungen. Schweizer Radio DRS 2 übernahm einen großen Teil der Konzerte als Live-Mitschnitte ins Programm (und 2022 übernahm die Fonoteca Lugano das gesamte Archiv). Als Mitglied der Kerngruppe war ich maßgeblich an der Programmierung beteiligt und will im Beitrag aufzeigen, aus welcher musikästhetischen und kulturpolitischen Perspektive die Konzerte kuratiert wurden. Es geht um die Frage, entlang welcher musikästhetischer Schnittstellen, mit welchen Strategien und Praktiken versucht wurde, ein Gegenbild sowohl zur Praxis der (historischen) »Avantgarde« wie auch zu einer alternativen, aber letztlich affirmativen Popmusik zu zeichnen. Der Beitrag zeigt – in full disclosure – kein ausgewogenes historisches Bild, sondern vergegenwärtigt die Motivationen eines Akteurs, der als Teil eines Kollektivs die zeitgenössische Musik als kulturpolitisches Statement verstand.

Concerts as Discourse and Politics – the Bernese Organisers "Taktlos" and "tonart", 1980–2007

From 1980 to 2007, the two independent concert organisers "Taktlos" and "tonart" presented almost 600 concerts in Bern outside the official academic discourse of the time, with improvised music, electronica, sound installations, advanced club music and experimental music of various hues. Swiss Radio DRS 2 included a large number of their concerts as live broadcasts in its programme. (In 2022, the Fonoteca Lugano assumed the entire archive of these recordings.) As a member of the core group, I was significantly involved in the programming. In this essay, I want to discuss the musical/aesthetic and cultural/political perspectives adopted when curating these concerts, focusing on the aesthetic intersections, strategies and practices that were used to construct an alternative to the practices of the (historical) avant-garde and to pop music. This essay does not endeavour to present a 'balanced' historical picture, but rather illustrates the motivations of a protagonist who was part of a collective that understood contemporary music as a cultural, political statement.

Als Sozialwissenschaftler würde ich gerne objektivierend berichten. Aber das werde ich hier nicht tun können, denn das Folgende berichte und betrachte ich aus der Perspektive eines jungen, kulturpolitisch engagierten Konzertveranstalters. Ich wurde um 1985 als 20-jähriger musikbegeisterter Student der Soziologie und späteres Mitglied einer experimentellen Rockband in den Kreis eines Veranstalterkollektivs aufgenommen. »Jazz Now Bern« und ihre Parallelorganisation »Taktlos Bern« sowie die Konzertreihe »tonart« präsentierten von 1980 bis 2007

in der schweizerischen Bundesstadt Musik jenseits gängiger Kategorien, die kein anderer Veranstalter auf dem Programm hatte. Es war zeitgenössische Musik im Schnittfeld von Free Jazz, Klanginstallation, avancierter Clubkultur, Kunstmusik, freier Improvisation und multimedialen Zugriffen. Der folgende Text beschreibt die damaligen Bedingungen einer lokalen Musik- und Kulturszene, meine Intentionen als Akteur, der sich darin bewegte, und ordnet rückblickend ein. Er beschreibt Motivationen und gesellschaftliche Kräfte, die unsere Veranstaltertätigkeit prägten. Ich werde erst kurz darstellen, wer wir waren und was wir in den 27 Jahren präsentierten, um anschließend auf Diskursmittel, -räume und -verschiebungen einzugehen.

1 Programm

Die veranstalterische Tätigkeit, von der hier die Rede ist, begann 1980 in Bern mit dem Verein Jazz Now Bern, später ImproBern, aber umgangssprachlich Taktlos Bern genannt, und dauerte bis 2007. Triebkraft waren der Grafikgestalter und -dozent Ruedi Wyss und die Architektin Margareta Peters, gemeinsam mit weiteren engagierten Personen. Prägend war zudem die Mitarbeit des späteren Literaturveranstalters Hans Ruprecht. Ich selbst kam gegen 1987 aktiv dazu (nachdem ich einige Jahre für den Verein als Plakatkleber durch die Stadt gezogen war). Kurz darauf waren Hans Ruprecht, Ruedi Wyss und ich das alleinige Trio hinter Taktlos Bern. tonart (1988–2003) war ein weiteres Kollektiv, das aus diesen Aktivitäten hervorgegangen war, wiederum mit Wyss/Peters, aber zusätzlich mit den Partnern Radio SRF (damals DRS, vertreten von Thomas Adank, dem Redakteur für Neue Musik) und dem Kunstmuseum Bern beziehungsweise später der Nationalbibliothek als Veranstaltungsorte. Ruedi Wyss, der den größten Teil der Plakate und Broschüren gestaltete¹ und damit eine ganze Generation von Grafiker:innen beeinflusste, war zweifellos die am längsten aktive Person. Der Einfachheit halber werde ich im Folgenden aber pauschal von »wir« sprechen, ohne dabei Verdienste beanspruchen zu wollen, die mir nicht zustehen.

Jazz Now Bern/Taktlos Bern (1980–2007) und tonart (1988–2003) waren freie Veranstaltungskollektive ohne Infrastruktur, ausgestattet mit städtischen und kantonalen Subventionen, getragen vom politischen Kollektivgedanken der Zeit und insofern ein Gegenentwurf zu Veranstalterpersönlichkeiten wie Niklaus Troxler (Jazzfestival Willisau) oder Armin Köhler (Donaueschinger Musiktage), die als individuelle Impresarios zweifellos Großes leisteten, aber einem anderen Führungskonzept und kuratorischen Prinzip folgten. Wir handelten kollektiv und aus Idealismus, unentgeltlich und mit der Mission, unterrepräsentierte Musik nach Bern zu holen und dem aktuellsten Musikschaffen unserer Zeit einen Teil der öffentlichen Gelder zuzuführen, die damals fast ausschließlich in die etablierten Institutionen flossen. Wir kämpften für die öffentliche Anerkennung neuester Musik verschiedenster Ausrichtung. Jazz Now Bern/Taktlos Bern organisierte rund 27 Jahre lang eine Konzertsaison mit sechs bis zwölf Konzerten sowie rund zwanzigmal das dreitägige Taktlos Festival, anfangs im Verbund und mit identischem Programm in Basel (Kaserne) und Zürich (Rote Fabrik). Zu Beginn war die Idee des Doppelkonzerts prägend: mit einer internationalen Position und einem einheimischen Act, der den Abend eröffnete – so etwa Pierre Favre/Léon Francioli für George Adams/Don Pullen oder Werner Lüdi mit Blauer Hirsch vor dem Sven-Åke Johansson Quartet. tonart wiederum präsentierte pro Saison etwa sechs Konzerte mit eher kammermusikalischer neuer Musik, die jeweils von Schweizer Radio DRS aufgezeichnet, anfangs live, später zeitversetzt ausgestrahlt

1 Mit dem Suchbegriff »Taktlos« findet man eine Auswahl der Plakate auf der Webseite des Museums für Gestaltung Zürich (MfGZ o. J.).

und in den Pool der europäischen Rundfunkanstalten eingespeist wurden (European Broadcasting Union). Von Anfang an waren zudem interdisziplinäre Projekte auf dem Programm, etwa mit WortPlus (Musik und Literatur) oder mit Schnittstellen zur aufkommenden Szene der Videokunst oder in Richtung Performance. Nicht selten waren dies Kooperationen mit anderen Veranstaltern wie der Werkstatt für improvisierte Musik und weiteren lokalen Akteur:innen.

Über die Spanne von 27 Jahren traten bei Taktlos und tonart in rund 600 Konzerten über 1'000 Musiker:innen aus aller Welt in Bern auf,² so unter anderen in folgenden Genres, die hier umgangssprachlich und für die damalige Zeit gültig benannt werden:

Jazz ³	Dexter Gordon, Sam Rivers, Paul Bley, Archie Shepp, Andrew Cyrille, Dollar Brand (Abdullah Ibrahim), Sonny Sharrock, Matthew Shipp, Enrico Rava, Gian Luigi Trovesi, Oliver Lake, Muhal Richard Abrams, Jan Garbarek, Albert Mangelsdorff, Vienna Art Orchestra, Jon Hassell, Pierre Favre, Sylvie Courvoisier, Louis Moholo, Jeanne Lee u. a.
Europäische freie Musik	Joëlle Léandre, Irène Schweizer, Louis Sclavis, Koch-Schütz-Studer, AMM, Evan Parker, Derek Bailey, Willem Breuker, Han Bennink, Peter Brötzmann, Peter Kowald, Rüdiger Carl, Hans Reichel, Steve Lacy, Misha Mengelberg, Christian Fennesz, ICP Orchestra, Alex von Schlippenbach, Globe Unity Orchestra, Alfred Zimmerlin, Lol Coxhill, David Toop, Barry Guy und London Jazz Composer's Orchestra u. a.
Kunstmusik	Heiner Goebbels & Ensemble Modern, Les Percussions de Strasbourg, George Lewis, Eberhard Blum, ROVA Saxophone Quartet, Marianne Schroeder, Martha Argerich, Dieter Schnebel (mit Maulwerker Berlin), Teodoro Anzellotti, Marina Rosenberg, Frederik Rzewski, Anthony Braxton, Vinko Globokar, Pauline Oliveros, Alvin Curran, Tom Johnson, Frances-Marie Uitti, Urs Peter Schneider u. a.
elektronische Musik und experimentelle Clubkultur	Phil Niblock, Maryanne Amacher, Musica Elettronica Viva, Carsten Nicolai, Francisco Lopez, DJ Spooky, Jim O'Rourke, John Oswald, Thomas Köner, Coldcut, Granular Synthesis, Métamkine, Pan Sonic, Amon Tobin, Scanner, Thomas Brinkmann, DJ Soulslinger, Nic Collins, Panacea u. a.
New York Scene und Umfeld	John Zorn, Ikue Mori, Marc Ribot, Zeena Parkins, Fred Frith, Bill Laswell, Karen Borca, Elliot Sharp, David Moss, Shelley Hirsch, Arto Lindsay, Borbetomagus, Butch Morris u. a.
Japan	Merzbow, Otomo Yoshihide, Keji Heino, Yamatsuka Eye, Toshinori Kondo u. a.
Performance und Literatur	Max Eastly, Raymond Pettibon, Thomas Meinecke, Ernst Jandl, Endo Anaconda, Christian Marclay, Laurie Anderson, Ghédalia Tazartès, Diamanda Galas, Birgit Kempker, Judith Hermann, Joan La Barbara, Negativland, Velma, Fatima Miranda, Carlos Zingaro u. a.
Rockderivate	The Ex, GOD, Tortoise, David Thomas, Lounge Lizards, OM, Slickaphonics, Eugene Chadbourne, Alboth!, Thurston Moore u. a.

In den meisten Fällen waren, um es mit heutiger Terminologie zu beschreiben, Composer-Performer am Werk, also Autor:innen, die ihre eigene Musik interpretierten. In geschätzten 10% der Konzerte handelte es sich um notierte Musik mit der üblichen Arbeitsteilung zwischen Komponist:in und Interpret:in. Dirigent:innen waren fast nie dabei. In den wenigsten Fällen

2 Die von uns herausgegebene Publikation (Kraut/Wyss 2006) dokumentiert sämtliche bis zu diesem Zeitpunkt präsentierten Konzerte von Taktlos Bern und tonart.

3 Die Klassifizierung erfolgt aus der damaligen Warte der Kuratoren.

wurden die Musiker:innen über Agenturen gebucht, vielmehr programmierten wir die Konzerte im direkten Austausch mit den Künstler:innen.

Die Liste der Veranstaltungsräume zeigt, dass wir in der Stadt Bern agil waren und je nach Bedürfnis unterschiedliche Veranstaltungsorte auswählten und damit auch entsprechend diverse Publikumssegmente bedienten. Wir suchten nach Übereinstimmung von Inhalt und Konzertlokalität. Konzerte, Installationen und Performances fanden unter anderem statt in: Kunstmuseum Bern, Kunsthalle Bern, Reitschule, Botanischer Garten, Restaurant Schweizerbund, Restaurant National, Restaurant Zähringer, Zirkus Federlos, Gaskessel Bern, Kulturzentrum Progr, Mahogany Hall, Dampfzentrale, Radiostudio Bern, Altes Schlachthaus Bern, besetzte oder leerstehende Häuser, Nationalbibliothek, Bierhübeli.

2 Diskursräume

Welche Diskursräume und -mittel standen damals, vor der Zeit des Internets, einem unabhängigen Veranstalter zur Verfügung? Es waren im Wesentlichen vier Parameter, die wir frei kombinierten. Einen haben ich bereits angesprochen: Veranstaltungsräume hatten damals mehr noch als heute sozialpolitische Konnotationen und spezifische Publikumssegmente, die sie frequentierten. Zwischen der autonomen, besetzten Reitschule und dem Kunstmuseum Bern liegen zwar nur 200 Meter, damals waren es aber Welten hinsichtlich der Publikumsstruktur. Je nach Konzertreihe oder Inhalt wählten wir zwischen *Hi* und *Lo*, Kunst und Squat, Club und Kulturzentrum. Der Entscheid für einzelne Orte kam teilweise politischen Statements gleich.

Das Programm war selbstredend Ort der Diskussion. Im Zweifelsfalle, so sagten wir uns, wählen wir das Risiko, das Zeitgenössische, das im Entstehen Begriffene, insbesondere auch durch die gelegentlichen *Cartes blanches*, die wir einzelnen Künstler:innen gaben (etwa an Carsten Nicolai/raster:noton, Anthony Braxton und das London Jazz Composers Orchestra oder den Schweizer Cellisten David Gattiker). Das garantierte intensiven Austausch mit der Szene. Wir hatten den Anspruch, Musik als engagierten Zeitgeistkommentar zu präsentieren und verstanden uns weniger als Intendanten denn als Komplizen von unterrepräsentierten Musiker:innen. Wir wollten nahe am Rohstoff sein, an den Beweggründen, an der Musik und ihren Entstehungsbedingungen, und nicht bloß als Durchlauferhitzer für Handlungsreisende agieren. Das Stammpublikum der ersten fünfzehn bis zwanzig Jahre honorierte dies mit ausgiebigen Feedbacks und Diskussionen.

Das dritte wichtige Element unseres Diskurses bildete die grafische Gestaltung von Printprodukten. Diese waren Medium und Botschaft zugleich. Bis 1999 von Ruedi Wyss entworfen, prägte sie beide Konzertreihen, Taktlos wie tonart. Die Plakate gelten heute als stilprägend für die 1980/90er-Jahre und sind Teil von vielen internationalen Designsammlungen. Die bewusste Wahl der Schrift mit dem bezeichnenden Namen »Eurostile« war ebenso ein Ausdruck dieser Haltung wie die Plakatsprache selbst, die mitunter Attitüde vor Information stellte. Das Periodikum, mit dem wir unsere Aktivitäten bekannt machten (und in dem wir auch ausgiebig zu kulturpolitischen Fragen Stellung bezogen), trug einen programmatischen Titel: Zunächst hieß es *Die fernen Inseln sind viel näher als du denkst*, später änderten wir den Titel zu *Ständig im Fluss* (ein Zitat aus Derek Baileys Buch über die Praxis der Improvisation⁴).

Schließlich waren die Begleitmedien und Begleitkollektive zentraler Teil unseres Selbstverständnisses. Die Festivalzeitung von taktlos erschien als Beilage zur linken *Wochenzeitung*. Als Spin-Off der Veranstalterkollektive entstand zudem das Label INTAKT RECORDS, das heute

4 Bailey 1987 (Original in Englisch 1980 erschienen).

noch existiert und den Ruf als eines der weltweit wichtigsten Labels für improvisierte und jazznahe Musik genießt. Die Bücher *Die lachenden Aussenseiter*,⁵ das *Taktlos Musiklesebuch* (mit Originalbeiträgen unter anderem von Elfriede Jelinek, Reto Hänni, Thomas Kapielski, Judith Hermann)⁶ oder der Begleitkatalog zur *Carte blanche* des Post-Minimal-Kollektivs raster:noten (Carsten Nicolai, Olaf Bender)⁷ reihten sich in diese Publikationslinie ein und wurden teilweise international für ihre Gestaltung prämiert.



Abb. 1 Diverse Begleitmedien – Magazine, CDs, Bücher – erschienen über die Jahre parallel zu den Konzerten von Taktlos/tonart (Foto: Peter Kraut).

Was wir suchten, war die veranstalterische Übereinstimmung von musikalischem Inhalt, Organisationsform, grafischer Gestaltung und medialer Vermittlung sowie konkretem Erlebnis vor Ort als Gegenentwurf zum konventionell ritualisierten Musikleben einer schweizerischen Kleinstadt – und das Ganze verdichtet in kulturpolitischer Aktion. Wir betrachteten uns als musikalische Entdecker mit höherem Auftrag, auf der Suche nach vernachlässigten Positionen des zeitgenössischen Musikschaffens in der Schweiz, ja in Europa und darüber hinaus. Und wir stellten Forderungen: Wenn das 19. Jahrhundert via Opernhäuser und Sinfonieorchester mit Millionen subventioniert wird, so unsere Haltung, dann muss die öffentliche Hand endlich auch Musik von heute und die freie Szene unterstützen. Am Ende hatten die beiden Vereine zusammen rund CHF 200'000.– pro Jahr an öffentlichen Geldern zur Verfügung. Wir wurden als seltsamer, aber wichtiger Player der Berner Musikszene respektiert.

5 Landolt/Wyss 1993.

6 Ruprecht et al. 2007.

7 Nicolai et al. 2000.



Abb. 2 Eine Auswahl der von Ruedi Wyss gestalteten Plakate für Taktlos und tonart (© Ruedi Wyss).

3 Diskurs und Zeitgeist

Unsere veranstalterische Tätigkeit war geprägt von einem linkskulturellen Zeitgeist. »Alternativ«, »anders«, »nicht-kommerziell«, »pluralistisch«, »subversiv« waren Begriffe, die in diesem Zusammenhang oft Verwendung fanden. Wir teilten gemeinsame Weltanschauungen und Grundeinstellungen und propagierten musikalische Gegenwelten zum »herrschenden Diskurs«. Dieser Zeitgeist, von uns in musikalische Programme übersetzt, manifestierte sich unter anderem entlang folgender Oppositionen, die sich heute freilich ganz anders darstellen:

»Die andere Musik« – das war der Claim von recommended music, einem Label, Vertrieb und Plattenladen in London und Zürich. Der englische Schlagzeuger Chris Cutler und die Zürcher Aktivisten Dani Waldner und Veit Stauffer waren die treibenden Figuren. Der Begriff »die andere musik« war für uns ebenso identitäts- wie communitybildend. Natürlich war er diffus. Er ging von einem imaginären Standpunkt aus, der eher gefühlt als argumentativ hergeleitet war, er operierte mit unausgesprochenen Solidaritäten und Abneigungen, Ausschlüssen und Eingrenzungen, kannte keine hart definierten Codes. Ich versuche zu differenzieren:

Seit den 1950er-Jahren stellten die neuen jugendlichen Rock- und Popströmungen einen Gegenentwurf zum institutionalisierten, massenmedialen und kommerziellen Mainstream-Unterhaltungsangebot der westlichen Welt dar, und dies natürlich nicht nur musikalisch, sondern auch hinsichtlich Lifestyle und Weltanschauung. Von Elvis bis zu den Stones wurde aber vieles davon, das anfangs rebellisch war, später selbst zum angepassten, kommerziell erfolgreichen Mainstream. Dagegen wuchs wiederum Widerstand, eben die »andere« Musik ab Mitte der

1960er-Jahre, die sich jenseits vermarktbarer Kategorien definierte: alternativer Rock, freie Improvisation, nicht-akademische elektronische Musik, Industrial, Free Jazz, Noise-music und Verwandtes waren musikalische Bottom-up-Subkulturen ohne institutionellen Rückhalt oder akademische Legitimation, und oft genug bildeten sie den Soundtrack sozialpolitischer Befreiungsbewegungen. Während Karlheinz Stockhausen und Pierre Boulez als gestandene Avantgardisten für ihre Musik mittels Orchestern, Rundfunkstudios und Weltausstellungen problemlos Millionen an Fördergeldern kanalisieren konnten, trifft das für die »andere« Musik aus experimentellen Pop- und Jazzderivaten, Improvisation und Electronica nicht zu. Deren Vertreter:innen bewegten sich eher im Prekariat. Die »andere« Musik war also eine doppelte Negation: Einerseits verachtete sie die affirmative, unkritische Flachware der Musikindustrie und andererseits stand sie im Widerspruch zur institutionalisierten Neuen Musik mit großem N. Sie war aber auch lustvoll, weil hier Performer:innen am Werk waren, die selbstermächtigend ihre eigene Musik spielten, jenseits einer kanonisierten Logik oder Arbeitsteilung. Musikantisches wie Brachial-Lärmendes gehörte ebenso dazu wie Meta-Musik oder Schnittstellen zu Nachbardisziplinen wie Literatur, Film oder visuelle Kunst.

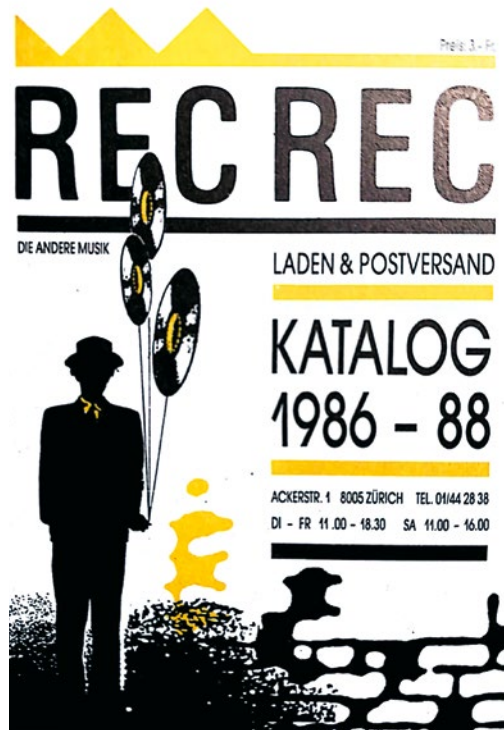


Abb. 3 RecRec Schweiz war zwischen 1979 und 2020 unter anderem Label, Vertrieb, Mail Order und Plattenladen in Zürich – und damit eine wichtige Institution in der Vermittlung »alternativer« Musik, die nicht in gängige Stil Kategorien passte.

Der simple, ja simplifizierende Gegensatz von *Underground* vs. *Mainstream* bringt dieses Verhältnis zum Ausdruck, wobei »Mainstream« natürlich je nach Standort und Perspektive Unterschiedliches bezeichnete. Mainstream war für uns, um nur ein Beispiel zu nennen, etwa der Schweizer Jazzpianist und Big-Band-Leader George Gruntz. Das hätten wir nie gebucht, weil

wir darin eine Ansammlung weißgewaschener US-amerikanischer Jazzklischees sahen, von der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia kapputtsubventioniert.⁸ Aus der Sicht eines Klassikveranstalters wiederum wäre George Gruntz wahrscheinlich als ›junger‹, wilder, unangepasster Jazzler identifiziert worden, mithin als ›underground‹. Mit anderen Worten: Die ›andere‹ Musik war als Minderheitenmusik zur Hälfte objektiv identifizierbar durch das, *wogegen* sie sich selbst abgrenzte, die andere Hälfte der Definition war die jeweils aktuelle Zuschreibung unserer gefühlten und gelebten Position gegenüber einem Mainstream, wie wir ihn definierten. Unsere ›andere‹ Musik, die wir in Bern präsentierten, war improvisiert, spontan, lärmig, unvorhersehbar, performativ, eigengesetzlich, irritierend, im Entstehen begriffen. Sobald ein vorformatierter Diskurs die Musik zu vereinnahmen schien, wurden wir skeptisch. Wo zu viel partiturbasierte Musik voraussehbar wurde, lehnten wir dankend ab. Wenn der kommerzielle Erfolg den Musiker:innen neue Plattformen ermöglichte, waren wir aus dem Spiel. Sobald andere Veranstalter dieselben Ideen hatten wie wir, versuchten wir alternativ zu programmieren. Wir verfolgten das, was wir damals als ›subversive Autorschaft‹ bezeichneten. Wir folgten dabei nicht einer systematisch kuratierten Linie, sondern einer echt gefühlten Opposition zur aktuellen musik- und kulturpolitischen Situation. Uns war durchaus bewusst, dass die präziser codierten Kategorien der Neuen Musik wahrscheinlich griffiger gewesen wären, um so etwas wie ›Fortschritt‹ oder ›Avantgarde‹ herauszufiltern. Aber uns war deren institutionelle Nähe suspekt. Also blieben wir lieber Verbündete von nahen wie entfernten Musik-Communities, von denen wir bei deren Besuch in Bern lebhaft, irritierende und komplementäre Impulse zum gängigen lokalen Musikangebot erwarteten.

Anfangs der 1990er-Jahre wurde die Sache komplizierter. Einige Beispiele mögen dies illustrieren: Eine obskure Rockband aus Seattle mit dem Namen Nirvana, die geradezu idealtypisch den etwas schmutzigen, aber glaubwürdigen ›underground‹ repräsentiert, verkauft mit ihrem brachialen feedbackgesteuerten Grunge-Rock plötzlich 6 Millionen Alben. Unfassbar! Ende der neunziger Jahre sehe ich am SONAR Festival in Barcelona, einem wichtigen Anlass für (elektronische) Popmusik aller Art, zu dem ich regelmäßig hingepilgert bin, den DJ Richard James alias Aphex Twin, der in seinem Auftritt die Populärmusik der letzten zehn Jahre virtuos, lärmend und komplett nichttanzbar dekonstruiert. Es ist eine begeisternde, verstörende, semantisch überwältigende Performance. Dafür wird er von Tausenden jungen Menschen frenetisch gefeiert. Auf der Nebenbühne spielt die amerikanische Rockband Sonic Youth ein lautstarkes Set, verstärkt durch den experimentellen Mastermind Jim O'Rourke – das Programm beruht komplett auf Werken von John Cage. Ich bin ebenso begeistert wie perplex, denn diese widersprüchlichen Botschaften sind schwierig zu verarbeiten: Musikalisches Experiment im XL-Format erntet tosenden Applaus. Plötzlich ist die ›andere‹ Musik erfolgreich, quasi massentauglich, kassiert Star-Gagen oder, noch schlimmer, tritt unplugged in MTV auf (Nirvana). Ist sie deshalb noch glaubwürdig? Ist das riesige, begeisterte Publikum, das ich mir für Bern wünsche, hier in Barcelona einfach viel hipper oder habe ich gerade die erfolgreiche Hirnwäsche durch ein virtuos Festivalmarketing beobachtet, das die Massen verführt?

Etwas später macht eine junge Österreicherin, Eva Jantschitsch, mit ihrem Debutalbum *Rettet die Wale* Furore, die Presse ist begeistert: So verschoben-intelligent klingt Pop im Jahre 2004! Wir veranstalten ein Konzert in der Dampfzentrale Bern, das Publikum bleibt weitgehend aus. Ich bin ernüchtert und enttäuscht. Hat man in Bern nun definitiv den Anschluss verpasst?

8 Und wenn eine Förderung ausblieb, wurde gleich ein Rekurs dagegen eingelegt.

Bespielen wir die falschen Kanäle oder sind wir der falsche Absender für jungen Avant-Pop? Ich begann an meiner Ideologie zu zweifeln.

Trotzdem: die »andere« Musik, so wie wir sie größtenteils verstanden, war auch noch in den 1990er- und Nullerjahren ein Gegenentwurf, definierte sich als alternative Nischenmusik, die anderswo kaum vorkam, weder in den subventionierten Häusern noch an den Musikhochschulen und am allerwenigsten in den musikwissenschaftlichen Instituten der Universitäten. Im Fernsehen war ebenfalls nichts davon zu sehen. Die große Ausnahme bildete Radio DRS 2, unter anderem mit den Direktübertragungen der tonart-Konzerte. Das muss man sich vorstellen: eine Stunde lang Sinustöne von Alvin Lucier ... Aber langsam machten sich bei mir Zweifel und gewisse Ermüdungserscheinungen im freien Veranstalterdasein breit.

4 Diskursverschiebungen

Von 1980 bis etwa 2000 konnten wir uns einigermaßen dialektisch an den oben beschriebenen Gegensätzen orientieren, aber dann wurde es wie gesagt kompliziert. Die neue elektronische Musik zwischen DIY-Labor und Dancefloor war der letzte Innovationsschub, den wir hautnah präsentierten, man nannte Teile davon auch »Clicks & Cuts« (Paul D. Miller, Carsten Nicolai, Francisco Lopez, Granular Synthesis, Coldcut, Scanner et cetera). Dann aber wuchs mein Unbehagen. Ich war inzwischen an einer Musikhochschule angekommen und ich war immer noch freier Veranstalter, aber das Konzept der »anderen« Musik bot mir immer weniger Leitlinie, auch weil allmählich neue Akteur:innen ins Feld kamen – unter anderem die Hochschulen selbst, gerade in Bern, die behutsam alternative Narrative zum traditionellen akademischen Fortschrittsbegriff zuließen. Andere Umstände kamen hinzu: Das gelockerte Gastgewerbegesetz erlaubte insgesamt viel mehr Nachtleben für junge Menschen, also auch mehr Experimente. Internetplattformen wirbelten angestammte Informationskanäle durcheinander, seltsamste Musik jenseits unseres Radars wurde mitunter über Nacht berühmt – und verschwand wieder. Vieles fühlte sich zunehmend flüssig und flüchtig an, Verbindlichkeiten der 1990er-Jahre verschwanden. Die Einheit aus Konzertort, Programm, grafischer Gestaltung und Begleitung durch Kollektive verlor an Bindungskraft. Eine Art kontextlose Spätpostmoderne schien Einzug zu halten, in der ich nicht mehr wusste, was eine »andere« Musik genau hätte bezeichnen sollen und wogegen sie sich denn abgrenzen müsste. Es würde zu weit führen, diese gesellschaftspolitischen Veränderungen im Detail zu beschreiben, zwei Zitate von 2010 und 2021 sollen sie dennoch umreißen. Im Kulturmagazin *DU* vom Juni 2010, verantwortet vom Kurator Hans Ulrich Obrist, wurde ein 10-Punkte-Manifest veröffentlicht, das in Teilen die oben beschriebenen Tendenzen postuliert; unter anderem heißt es da:

Es gibt kein Leitmedium mehr.
Identität ist eine Wahl.
Jeder Ort kann Zentrum sein.
Die Realitäten sind parallel.⁹

Elf Jahre später schreibt der Philosoph Joseph Vogl in seinem groß angelegten Essay *Kapital und Ressentiment*: »Di[e] Fusion von Finanzökonomie und Kommunikationstechnologien etabliert neue Paradigmen der Macht, deren Resultat fragmentierte Öffentlichkeiten, gesellschaftliche Schismen und Demokratieverlust sind.«¹⁰

⁹ Obrist 2010, S. 24 f.

¹⁰ Vogl 2021.

Oder um es nochmals anders zu formulieren: Auch die Musikwelt wurde »vuca«, wie ein Kunstwort aus der Organisationsentwicklung der 1990er-Jahre behauptet: volatil, ungewiss, komplex und mehrdeutig (volatility, uncertainty, complexity, ambiguity).¹¹ Gewissheiten lösten sich auf, kulturpolitische Gegensätze und Positionen wurden weich oder durch den turbokapitalistischen Medienkomplex überformt. Die »Gleichzeitigkeit des Anderen«, um einen Ausstellungstitel des Kunstmuseum Berns von 1987 zu zitieren,¹² entfaltete Langzeitwirkung jenseits des Ästhetischen. Nach wie vor gab es viel »andere« Musik, die sich ständig neu formierte, aber es war mir nicht immer klar, wogegen sie antrat. Und oft genug auch nicht, wofür sie stand.

Hinzu kamen praktische und organisatorische Mühseligkeiten: In den 1980er- und 90er-Jahren wurden die Kulturabteilungen der Städte und Kantone professionalisiert. Erst waren in diesen Verwaltungsstellen wahrhaftige Kulturmenschen unsere Ansprechpartner, sie hatten oft genug den Marsch durch die Institutionen angetreten, etwa als Schriftsteller, die Kultursekretäre wurden. Sie waren unsere natürlichen Verbündeten. Sie wurden abgelöst durch Kulturmanager:innen und -funktionär:innen. *Controlling* wurde zum Keyword. Plötzlich saßen wir Buchhalter:innen gegenüber, die weder ein linkes noch ein alt-liberales Kulturverständnis mit entsprechenden Freiheitsgraden hatten, sondern die uns jedes Jahr von neuem erklärten, dass wir volle Säle hätten, würden wir in der Plakatsprache Information vor Attitüde stellen, sprich: unsere Drucksachen endlich leserlich gestalten. Diese Kulturmanager:innen erfanden auch viele Formulare und Controlling-Gesprächsformate. Mit anderen Worten: Es wurde mühsam. Schließlich: Zusammen mit unseren Musiker:innenfreund:innen aus aller Welt wurden wir älter. Irène Schweizer ist bestimmt zehn Mal bei uns aufgetreten. Da spielt auch die Nostalgie mit, natürlich auch unsere Loyalität zu einer bestimmten Community, aber vielleicht weniger zeitgeistig emanzipativer Anspruch.

Anders ausgedrückt: Die Einheit von Ort, Programm, Mediengestaltung und kollektiver Organisationsform passte gut bis in die Nullerjahre. Danach provozierten die kulturpolitischen und medialen Verwerfungen viel Unübersichtlichkeit. Zudem kamen neue Veranstalter:innen ins Spiel, die teilweise ähnliche Inhalte aus anderer Perspektive präsentieren. Was macht man in einer solchen Situation? Nun, man lädt alte Freunde zu einem Abschiedskonzert ein. Nach dem letzten Auftritt von 2007 bat ich Alex von Schlippenbach, Sven-Åke Johansson und Paul Lovens, uns ein Adieu zu winken. Sie kamen freundlich und etwas wehmütig meinem Wunsch nach.

Literatur

Alle Weblinks in diesem Beitrag zuletzt abgerufen am 28.8.2025.

Bailey 1987 | Derek Bailey: *Musikalische Improvisation. Kunst ohne Werk*, Hofheim: Wolke 1987 (orig. *Improvisation. Its Nature and Practice in Music*, Ashbourne: Moorland 1980).

Glaesemer 1987 | *Die Gleichzeitigkeit des Anderen. Materialien zu einer Ausstellung*, hg. von Jürgen Glaesemer, Stuttgart: Hatje Cantz 1987.

Kraut/Wyss 2006 | 13.11.1980 – Archie Shepp/Jasata. 20.12.2006 – Pan Sonic/Alter Ego. *Eine Materialsammlung zu 580 Konzerten von Taktlos Bern und Tonart Bern*, hg. von Peter Kraut und Ruedi Wyss, Bern: Taktlos 2006.

Landolt/Wyss 1993 | *Die lachenden Aussenseiter. Musikerinnen und Musiker zwischen Jazz, Rock und neuer Musik: die 80er und 90er Jahre*, hg. von Patrik Landolt und Ruedi Wyss, Zürich: Rotpunkt 1993. MfGZ o. J. | Museum für Gestaltung Zürich: *eMuseum*, online, o. J., www.emuseum.ch.

¹¹ Vgl. Wiki o. J.

¹² *Die Gleichzeitigkeit des Anderen*. Kunstmuseum Bern, 21.3.–14.6.1987, kuratiert von Jürgen Glaesemer. Gleichnamiger Katalog: Glaesemer 1987.

- Nicolai et al. 2000 | *Raster-Noton. Oacis (optics acoustics calculated in seconds)* [Katalog anlässlich des Taktlos Bern 2000, inkl. CD], hg. von Carsten Nicolai, Olaf Bender und Peter Kraut, Bern: Die Gestalten 2000.
- Obrist 2010 | Hans Ulrich Obrist: Kunst im 21. Jahrhundert, in: *Du* 807 (Juni 2010): *Kunst im 21. Jahrhundert*, hg. von Hans Ulrich Obrist, S. 24 f.
- Ruprecht et al. 2007 | *Taktlos Musiklesebuch*, hg. von Hans Ruprecht, Peter Kraut und Ruedi Wyss, Bern: Engeler 2007.
- Vogl 2021 | Joseph Vogl: *Kapital und Ressentiment. Eine kurze Theorie der Gegenwart* [Verlagswebsite des Bandes, München: Beck 2021], www.chbeck.de/vogl-kapitalismus-ressentiment/product/32045602.
- Wiki o. J. | Wikipedia: *VUCA*, online, o. J., <https://de.wikipedia.org/wiki/VUCA>.

Peter Kraut studierte Geschichte, Soziologie und Politikwissenschaft in Bern und ist als Kulturvermittler, Dozent und Autor tätig. Sein Interesse gilt dem Schnittfeld aus zeitgenössischer Musik, bildender Kunst und Popkultur. In den 1990er-Jahren arbeitete er in der empirischen Sozialforschung und war als Mitglied einer Experimentalrockband in Europa unterwegs. Parallel dazu programmierte er im Rahmen von »Taktlos Bern« (1980–2007) Hunderte von Konzerten mit neuester und experimenteller Musik. Nach einer Anstellung im Kulturprogramm der Schweizerischen Nationalbibliothek wechselte er 2002 an die Hochschule der Künste Bern, wo er stellvertretender Leiter des Fachbereichs Musik ist.

