

Intermedia DDR 1985 - Ereignis und Netzwerk

Barbara Büscher (Leipzig/Köln)

„**Intermedia I: Klangbild – Farbklang**“ fand vom 1.-2.6.1985 in Coswig, nahe Dresden statt. Diese Veranstaltung gilt in zahlreichen Geschichten über die autonome bzw. inoffizielle Kunstszene der DDR als wichtiges Ereignis, an dem das ansonsten lose verbundene Netzwerk regionaler Szenen an einem Ort zusammen- und an dem Kunst- und Punkszene aufeinander traf. Musik, Malerei, Film und Tanz/Bewegung sind die Medien der Aufführungen, die als Intermedia, als Collagen in Zeit und Raum, beschrieben werden. Wie lässt sich die Vernetzung der Künste und die temporäre Vernetzung der Akteure anhand eines solchen ‚Knotens‘ untersuchen und darstellen? Weitere Fragen schließen sich an:

In welchen Relationen lassen sich die Erzählungen der Zeitzeugen und unmittelbar Involvierten als Ereignis beschreiben, welche informellen Zusammenhänge lassen sich sichtbar machen? Was wissen wir über die Anwesenden und aus welchen Zeugnissen? Wieso und unter welchen Aspekten spielen die Nicht-Mehr-Anwesenden (z.B. die Ausgereisten) eine Rolle? Was lässt sich über die Veranstaltung, die Aufführungen, die Bilder, die dort zu sehen und die Töne, die dort zu hören waren, unter künstlerischen, stilistischen Aspekten sagen – wie groß waren die Gemeinsamkeiten und wie lassen sie sich beschreiben? Was heißt hier Intermedia?

Anhand von zeitgenössischen Bildern und Texten und auf der Basis von aktuellen Gesprächen mit dem Kurator Christoph Tannert, der Fotografin Karin Wieckhorst und der Tänzerin Fine Kwiatkowski will der Beitrag einige dieser Fragen ausbreiten und einkreisen. Ein Archiv zur Geschichte prozessorientierter Kunstformen in der DDR gibt es nicht, auch wenn es zahlreiche jüngere Texte zum Thema in unterschiedlichen Veröffentlichungen gibt [1] und einige (wieder) abgedruckte Fotografien. Insofern ist dieser Text auch ein Plädoyer für ein solches Archiv.

Viele der Texte zur "Intermedia Coswig 1985" stammen von Christoph Tannert [2], der als einer der Initiatoren und Kuratoren an der Veranstaltung direkt beteiligt war. Ausschnitte aus einem der ersten Texte (von 1984), in dem er den Begriff *Intermedia* einführte, werden im Folgenden wieder veröffentlicht.

Zugleich soll anhand dieses Beispiels erörtert werden, inwiefern ein ereignisorientierter Zugang zur Geschichtsschreibung performativer Kunstformen in der Lage ist, die informellen und instabilen Beziehungen in einer unter Beobachtung stehenden Szene(n) sichtbar zu machen.

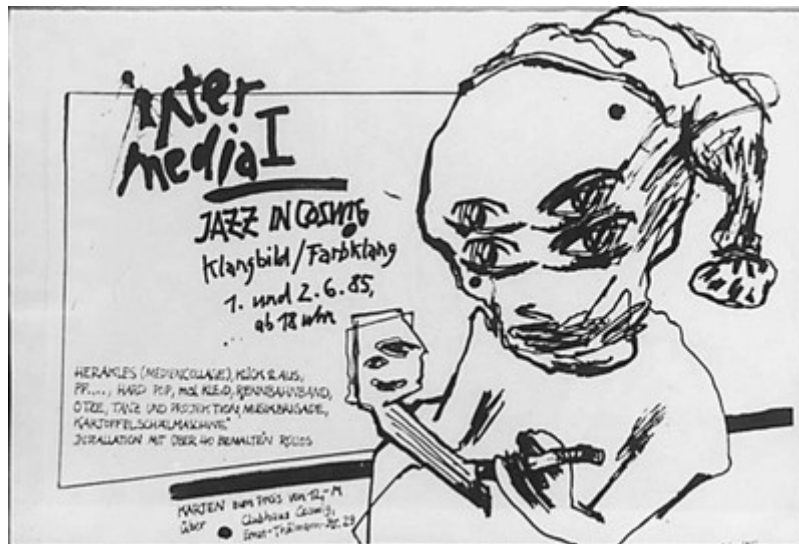


Foto: SLUB Dresden / Deutsche Fotothek

Begriffliche Rahmung – Überlegungen zur Geschichtsschreibung performativer Kunstformen

Beide Begriffe „Ereignis“ und „Netzwerk“, die ich hier als methodische Rahmung vorschlage, sind in verschiedenen wissenschaftlichen Zusammenhängen gewürdigt, diskutiert und sehr unterschiedlich besetzt worden.[3] Beide markieren eher ein Feld von Bedeutungen als dass sie präzise Kategorien zur Beschreibung von historischen Vorgängen und Relationen bilden. Diese Offenheit erlaubt einen beweglichen Gebrauch, der Modifikationen und Reduktionen einschließt. Die Geschichtsschreibung performativer Kunstformen im Allgemeinen und der Versuch, ein konkretes Geschehen – wie es hier der Fall sein soll – in einem spezifischen historisch-gesellschaftlichen Kontext zu umreißen, kann mit beiden Begriffen arbeiten. (Die mir hier wichtigen Aspekte dieser Begriffe sowie deren Verknüpfung möchte ich in aller Kürze vorstellen.)

Ereignis(haftigkeit) ist eine konstitutive Kategorie der Theaterwissenschaft [z.B. Fischer-Lichte u.a. 2003], Performance Studies und der Theorie nicht-werkgebundener Kunst, wie sie z.B. Dieter Mersch in der Gegenüberstellung von Werk- und Ereignisästhetik formuliert [Mersch 2003]. Ereignishaftigkeit betont den Charakter einer Auf- oder Vorführung als einmalig, ephemer, nicht-wiederholbar und - grundlegend - als einen *Vorgang in der Zeit*. In diesem Sinn ist der Prozess des Sich-Ereignens sowohl Kennzeichen der Veranstaltung ‚Intermedia Coswig‘ wie auch der dort vorgeführten oder aufgeführten Aktionen, Performances, Konzerte.

Das Singuläre – in vielen Reflexionen zum Begriff „Ereignis“ eine zentrale Bestimmung [z.B. Seel 2003, aber natürlich auch Derrida 2003] – beruht in diesem Fall auf einer spezifischen Konstellation von Ort - Akteuren - Zeit. Zeit nicht nur im Sinne einer begrenzten Anwesenheit, sondern auch im Sinne von

Zeitgenossenschaft, die sich aus politischen, gesellschaftlichen und individuellen Erfahrungen in/mit der DDR um 1985 ergaben. Die einzelnen Komponenten dieser Konstellation sollen – soweit es auf dem aktuellen Stand meiner Materialsichtung möglich ist – aufgefächert werden.

Diesem Vorgehen liegt eine These zugrunde, die ich einleitend im Begriff des ‚Knotens‘, der auf das ‚Netzwerk‘ verweist, zusammengefasst habe. Sie lautet, dass ein so verstandenes Ereignis und die Auffächerung der ihm zugrundeliegenden Konstellation es ermöglicht, die dort zusammenlaufenden Linien zu identifizieren und Verknüpfungen in verschiedene Richtungen zu verfolgen. Singularität ist in verschiedenen Überlegungen zum ‚Ereignis‘ allerdings noch mit weitergehenden Bestimmungen verbunden, z.B. mit dem vom Auffällig-Werden, von der Unvorhersehbarkeit, vom Bruch in der herrschenden Ordnung und deren Wahrnehmung.

„Ereignisse sind Vorgänge, mit denen man (so) nicht rechnen konnte. Ereignisse sind umstürzende Veränderungen in der Welt und im Weltverständnis. (...)“

Ereignisse in kultureller Bedeutung sind Veränderungen, die als eine Unterbrechung des Kontinuums der historischen Zeit erfahren werden. Sie sind Vorgänge, die nicht eingeordnet, aber ebenso wenig ignoriert werden können; sie erzeugen Risse in der ‚gedeuteten Welt‘.“ [Seel 2003, 148, 150]

Oder als Fazit über die Beiträge eines Bandes zum Thema: „So entscheiden sich die meisten der Beitragenden, das ‚Ereignis‘ als radikale Unterbrechung, nicht kalkulierbare Erscheinung oder Ankunft eines (ganz) Anderen zu definieren.“ [Müller-Schöll 2003, 12] Eine solch emphatische Bestimmung des ‚Ereignisses‘ scheint mir in diesem, hier aufzurollenden Zusammenhang problematisch. [4]

Inwiefern die Veranstaltung „Intermedia Coswig 1985“ als Ereignis eine Unterbrechung, eine Zäsur war, bleibt als Frage (nach der individuellen und politischen Bedeutung) hier offen. Sie wird zunächst als Markierung – eben als ein Knoten – in der Geschichte der inoffiziellen Kunst der DDR verstanden. In einem bestimmten Moment ist etwas zusammengeführt worden, etwas sichtbar geworden, was ansonsten in seiner Verknüpfung unscharf blieb. Zumindest das wird in den verschiedenen Texten und den Gesprächen (Kwiatkowski, Tannert, Wieckhorst), die ich als Einstieg ins Thema geführt habe, deutlich.

Dabei ist festzuhalten, dass sie als Ereignis im Sinne einer Markierung nicht intendiert war (sein konnte) und als solches erst im Nachhinein – aus den Erzählungen der Akteure, anhand der Spuren in Fotografien und Tonkassetten, aufgrund von Texten und Bildern, - (re)konstruiert werden kann.

Diese Erzählungen sind unabgeschlossen und unabschliessbar (beweglicher Zugang), es gibt jedoch ein Interesse daran die Bedeutung dieser Veranstaltung als Ereignis evident zu machen. Sichtbarkeit herzustellen ist eine wichtige Komponente dieser Arbeit ebenso wie die Sammlung und Sichtung der Erzählungen, medialen Artefakte und zeitgenössischen Berichte.

Wenn hier wiederholt vom Ereignis "Intermedia Coswig 1985" als Knoten die Rede ist, so ist das *Netzwerk als Metapher* impliziert. Es ist ein Versuch, das ‚Informelle‘ und ‚Inoffizielle‘ verschiedener

Szenen, in denen künstlerische Aktion und Lebensstil eng verbunden waren, in ihrem Nebeneinander, der Kommunikation untereinander etc. zu beschreiben. Dieser Gebrauch des Begriffs knüpft an das an, was Schüttpeitz in seiner doppelten Genealogie der aktuellen Netzwerkkonzepte als mikrosoziologisch skizziert [5] und ist der Rhizomatik Deleuze/Guattaris [6] nahe. Er beschreibt dann die Verbindung einer Vielzahl und Vielheit von kleinen Gruppen, die informell im Austausch stehen. In solchem Netzwerk, das keine sichtbaren Institutionen ausbilden konnte und wollte, werden die temporären Veranstaltungen, Treffen, Ausstellungen im nicht- oder semi-offiziellen Raum zu Knoten, die nicht nur den Austausch intensivieren, sondern die künstlerischen Aktivitäten erst sichtbar werden lassen, wenn auch nur für einen begrenzten Kreis von Akteuren. Die Rolle der ständigen Beobachtung durch die Staatssicherheit in diesem Fall ist dabei noch nicht in Rechnung gestellt.

„Coswig war nicht programmatisch. Coswig war chaotisch. Aber das Chaos hatte Methode. Nicht faßbar zu sein, beweglich, schnell, permanent distanziert, sozusagen autonom auf der Zeitebene – das bedeutete auch Schutz innerhalb der autoritären Gesellschaft. (...)“

Über fünf Jahre war das Prinzip der Unterbrechung in einer Netzstruktur zwischen Dresden, Leipzig, Halle, Karl-Marx-Stadt und Berlin ausprobiert worden, und in Coswig sollte diese Vielzelligkeit für einen kurzen erregenden Moment auf die Bühne und das Publikum überspringen.“ [Tannert 2005/ 1999, 435]

Was Christoph Tannert hier atmosphärisch und kurz andeutet, hat sich inzwischen als ein möglicher Zugang zur Geschichte und Geschichtsschreibung der inoffiziellen Kunst/Musikszenen etabliert: es ist ein Zugang, der zunächst von den regionalen Kontexten ausgeht, sich entweder ganz auf sie konzentriert – wie es Ausstellung und Katalog „Ohne uns“ 2009 in und auf Dresden getan haben - oder aber indem die Bestandaufnahme entlang von Städten oder regionalen Zentren erfolgt (Galenza /Havemeister 2005; Grundmann u.a. 1996; Löser 2008).

Szene oder Szenen und Netzwerk oder Infrastruktur – einige Positionen

„Es wäre zu einfach, wollte man soziale und künstlerische Influenzen im Raum Karl-Marx-Stadt, Leipzig, Dresden, Greifswald, Erfurt oder Berlin in Zirkel gliedern, die sich an bestimmten Stellen überschneiden haben.“

Die DDR als Matrjoschka, in der sich homogene Szenen herausbilden konnten? Nein. Die Fluktuation war hoch, egal, ob jemand in einem Kaff oder in der Hauptstadt wohnte, und das lag wohl zu gleichen Teilen am landesweiten Mief wie am flächendeckend wirkenden Observationsnetz der Staatssicherheit. Die Arbeit der Künstler in der DDR war in den 1980er Jahren fast durchgehend hybrid, zur Kamera griffen Maler ebenso wie Poeten, die Genregrenzen waren in dem von ideologischen und politischen Grenzen geprägten Staat zumindest für die jüngere Generation aufgehoben.“

Radjo Monk, Legal/illegal – stattliche Kontrolle der freien Szene in der DDR. In: Daniels / Stoschek 2006, 23-29]

„Die Szene war von gegenseitiger Durchdringung und entgrenztem Ineinander geprägt, bei dem sich bedingt durch die Enge des Bewegungsraumes vieles nebeneinander stellte, was sonst durch

Stilbewahrer und Verwertungsinteressen von Trennschärfen erfasst worden wäre. Einige der Beiträge und Interviews zeigen jedoch auf, wie unterschiedlich die Ansätze und Persönlichkeiten teilweise waren. (...)

Spannung. Leistung. Widerstand

Unter Spannung stand man notgedrungen permanent.

Um Leistung ging es nie.

Und Widerstand? Passierte grundsätzlich, als ästhetische Lebenshaltung & symbolisch nebenbei.“

[Alexander Pehlemann / Ronald Galenza, Ende. Rewind. Play. In: Pehlemann / Galenza 2006, 6-9, hier: 9]

„So sehr sich Antrieb, Selbstverständnis und -darstellung innerhalb der unabhängigen Kulturszene vermischten, so wenig homogen war die personelle Struktur. Scheinen einige Großveranstaltungen wie ‚Intermedia I‘ 1985 in Coswig und ‚Wort und Werk‘ 1986 in der Berliner Samariterkirche im Nachhinein auch einen großen gemeinsamen Konsens zu vermitteln, organisierte sich die Kommunikation untereinander doch eher unter den Maßstäben eines Notbundes denn aus hehrer Solidarität. Viele Allianzen basierten auf den Folgen der Mängelgesellschaft: der eine hatte das Auto, der andere den Filmprojektor, der dritte verfügte über Zugang zu Auftrittsmöglichkeiten.“

[Claus Löser, Vorab. In: Fritzsche / Löser 1996, 5-24, hier: 8]

„Die realen Freiräume waren größer geworden – trotz einer repressiven Kulturpolitik, mit deren Hilfe Anfang der 80er Jahre versucht wurde, längst verlorenes Terrain wiederzugewinnen. (...) So vernetzten sich die einstigen Nischen zu Inseln der Unordnung, in deren Binnensystem die Kommunalen Wohnungsverwaltungen und die Polizei-Meldestellen den Überblick verloren. (...) (Es) entstand eine selbstbestimmte Topographie, die von den staatlichen Organen toleriert werden musste. Hinzu kam die bereits beschriebene ökonomische Unabhängigkeit, die in den 80er Jahren die Entstehung einer subkulturellen Infrastruktur ermöglichte und die als Patchwork höchst unterschiedliche Teilszenen, Aktivitäten und Gruppenbildungen erstmals in der DDR-Geschichte eine kulturelle Alternative bot. (...) Diese neuartige Infrastruktur konstituierte sich aus unterschiedlichen Bestandteilen: Neben den zahlreichen Privatgalerien und Atelierausstellungen (...) kamen nun auch literarische Lesereihen hinzu. (...) Untergrundzeitschriften (...)

„Die Zeitschriften gliederten sich in das Entstehen eines hintergründigen Netzwerks von Aktionen, Lesungen, Ausstellungen, Konzerten, Performances u.ä. in den 80er Jahren ein“, beschreibt Peter Böthig, der unter dem Pseudonym P.Poltrie selbst in einigen dieser Editionen veröffentlichte, den übergeordneten Zusammenhang. „Dieses Netzwerk wiederum war aufs engste verbunden mit einer veränderten Lebenspraxis.“ [Kaiser / Petzold 1997, 68-71]

„Intermedia I“ Coswig 1985 - die Koordinaten des Knotens / Beziehungsgeflechts

Als Koordinaten seien hier die Linien verstanden, die an eben dem Markierungspunkt oder Knoten zusammentreffen, verknüpft werden oder sich verbinden. Mit ihrer Auswahl lassen sich verschiedene Akzente in der Untersuchung setzen. Man kann von einer Liste der Akteure ausgehen und deren

Einbindung in unterschiedliche künstlerische, regionale Szenen oder auch Institutionen untersuchen, man kann die räumliche Vernetzung in Form einer selbstorganisierten Infrastruktur – oder „autonomen Topographie“, wie es Kaiser / Petzold [Kaiser/Petzold 1997, 68] nennen - aufzeigen oder eben künstlerische Verwandtschaften, was die stilistischen Mittel, Motive und Themen etc. angeht, beschreiben. Über die Akteure allein lässt sich die vielfältige Einbettung und Kontextualisierung der im Ereignis „Intermedia Coswig 1985“ zusammen laufenden Koordinaten nicht auffächern. Deswegen schlage ich – fürs erste – folgende Aspekte zur weiteren Untersuchung vor:

- die Bezeichnung, der Name der Veranstaltung
- der Ort
- die Zeit
- die Akteure (Maler + Aufführende, Publikum, Fotografen und Berichtersteller)

"Intermedia" - die Bezeichnung, der Name

BB: Wie kam der Begriff Intermedia in die Diskussion? Ist er da das erste Mal aufgetaucht?

Tannert: Ich glaube ja ... Ich hatte 1984 einen Text in der Zeitschrift Musik und Gesellschaft veröffentlicht, in dem es um Formen der Grenzüberschreitung zwischen den Medien ging. Das waren alles Entwicklungen, die schon in den späten 1970er Jahren begannen. (...)

Wir – Micha Kapinos und ich – haben dann herumgealbert nach einem Titel gesucht. Intermedia, Untermedia, Hintermedia – wir wussten nicht genau, wie wir das bezeichnen sollten, weil z.B. die Begriffe Untergrund, Hintergrund, Subkultur durch die Entwicklungen und Diskussionen seit den 1950er Jahren in den USA besetzt waren. Schlussendlich haben wir uns für "Intermedia" entschieden.

BB: Ohne die Referenz zu den 1960er Jahren?

Tannert: Natürlich schon in dem Wissen, dass es da im Westen einen Vorlauf gab. Aber unter den Bedingungen des Kalten Krieges und der Abgeschlossenheit der DDR konnte man bei den allermeisten Künstlern und beim Publikum keine Kenntnisse darüber voraussetzen, es gab keinerlei Literatur zu kaufen, Buchimporte aus dem Westen waren verboten, der Austausch mit dem westlichen Ausland nur illegal möglich. Ich hab in Polen Aktionen und Performances erlebt, die ich phänomenal fand und die mich animierten. Auf polnischen Schwarzmärkte in Warschau und Krakau hab ich mir Krautrock- und Punk-Platten besorgt, Contortions z.B., daneben Sachen von Sun Ra, Art Ensemble of Chicago und Archie Shepp, die ganzen schwarzen Protestsachen, Black Power und so. In Dresden hatte ich, als ich Abitur machte, einen Freund aus Algerien, der an der TU studierte und Platten besorgte, die in den EMI Studios in Lagos produziert worden waren, schwarze Psychedelia mit maximalem Ausflippfaktor. Das war eines meiner ersten Schlupflöcher, mein polyrhythmischer Ausstieg aus dem System noch bevor ich von Punk etwas mitkriegte. Insofern war „Intermedia“ ein relativ neutraler Hilfsbegriff, um Grenzüberschreitungen aller Art zwischen Malerei, Rockmusik, Super-8-Film, Tanz und sogar Mode zu beschreiben.

[Christoph Tannert im Gespräch mit BB, Berlin 26.8.2010]

„Der intermediale Gedanke definierte sich an den beiden Abenden in erster Linie als Affront gegen bestehende, erstarrte künstlerische Strukturen. Viele der auftretenden Künstler machten etwas, was man nicht von ihnen erwartet hatte. Sie begaben sich in Gefilde, in denen sie ansonsten nicht zu Hause waren, spielten und arbeiteten mit Künstlern anderer Kunstgattungen zusammen, beziehungsweise wagten sich vor in bisher noch nicht von der Kulturbürokratie vermessene Zwischenzonen, die den Übergang von einer Kunstform in eine andere ankündigten, um den Freiraum künstlerischer Existenz weiträumiger auszuschreiten und nach veränderten Qualitäten des Kunsterlebnisses zu suchen.“
[Tannert 2009, 313/314]

Die Aufnahme des Begriffes ‚Intermedia‘ in den Titel der Veranstaltung verweist auf zweierlei: auf eine Spur, die Tannert selbst mit dem erwähnten Text gelegt hat, der unter dem Titel „Intermedia“ 1984 – also ein Jahr vor der Veranstaltung – in der vom Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR herausgegebenen Zeitschrift *Musik und Gesellschaft* erschien.

Zugleich verweist er zurück in die erste Hälfte der 1960er Jahre, in der der amerikanische Fluxus-Künstler und -theoretiker Dick Higgins diesen Begriff in die damalige Kunst-Diskussion einführte, um den Aufbruch der Bildenden Künste in Performativität, Prozessorientierung und Medienbewusstsein zu bezeichnen. 1970 erläuterte Higgins im Rückblick: „Während der sechziger Jahre gab es einen starken Akzent auf dem Medium, indem man arbeitete, und es war unvermeidlich, dass die Künstler die Inter-Media untersuchen würden, den Raum zwischen den traditionellen Medien. Das war ein neues Konzept und ein neues Gebiet, das es zu erkunden galt.“ [Higgins 1970 unpag.]

Higgins möchte den Begriff Intermedia nicht als Etikett für eine Kunstrichtung oder -bewegung (miß)verstanden wissen, sondern eher als Bezeichnung einer künstlerischen Haltung, eines Zugangs und Zugriffs auf zeitgenössische Materialien, deren jeweilige Aktualisierung gleichwohl von den historischen Bedingungen geprägt ist. In den 1990er Jahren greifen medientheoretisch orientierte Literatur-, Kunst- und Theaterwissenschaftler diesen Begriff als Intermedialität auf, um mit der Digitalisierung relevant werdende neue Formen der Entgrenzung der Künste zu thematisieren und auf historische Kontexte hin zu untersuchen. [7]

Auch wenn Tannert in unserem oben zitierten Gespräch eine enge Anlehnung an die 1960er Kunst-Bewegungen nicht sieht, sondern eher den spielerischen Umgang mit dem Begriffsfeld akzentuiert, sind die Relationen zwischen grundlegenden Ideen, die sich in jeweils neuen Kontexten mit diesem Begriff verbinden, bedeutsam.

Die folgenden Zitate bzw. Ausschnitte aus Tannerts Text von 1984 sind unter diesem Gesichtspunkt zusammengestellt – welche grundlegende Ideen lassen sich herauslesen, die über die auch im Text erwähnten und beschriebenen einzelnen künstlerischen Praktiken hinausweisen.

„Die Gegenwart kennt viele Künstler, die sich in grenzüberschreitenden Projekten versuchen. Auch in der DDR ist seit Beginn der achtziger Jahre zu bemerken, dass sich die Grenzen der einzelnen Kunst-

Disziplinen stärker als bisher auflösen und es zu Mischformen unterschiedlichster Art kommt. Vorwiegend bei Festivals, die durch musikalische Veranstaltungen geprägt sind, häufig zu ‚Jazz-Tagen‘ wird davon in der Öffentlichkeit etwas spürbar.

(...)

In den siebziger Jahren waren es besonders junge Leipziger und Karl-Marx-Städter, aber auch Dresdner Maler und Grafiker, die Intermediales zu verwirklichen suchten.

(...)

Als aktueller Trend ist die zielgerichtete Inbesitznahme des Tons durch junge bildende Künstler, besonders Maler, zu beobachten. Das ist verständlich, da viele von ihnen die populäre Musik als einen Urbestandteil des Lebens betrachten. Der Antrieb zu solcher Art experimenteller Produktion leitet sich meist aus dem starken Wunsch nach Veränderung bestehender Konventionen her. Das schließt auch ein, dass die entwickelten Formen der Mitteilung oftmals nicht auf das Klangmaterial beschränkt bleiben, sondern besitzergreifend in andere Künste hineinstoßen. (...) Den meisten jungen Leuten ist es dabei weniger wichtig, die getrennten Künste zu vereinigen. Vielmehr besteht der Wunsch, einzugreifen in die sie umgebende Realität.

(...)

Vieles wird anarchisch produziert. Selbsterfahrung und die Artikulation eigener Wünsche stehen an erster Stelle. Die in der DDR zu entdeckenden Strömungen sind gekennzeichnet durch die Forderung nach Selbstbefragung, Erprobung der eigenen Möglichkeiten und Selbstverwirklichung. Was inszeniert wird, entspringt dem ureigensten Anliegen der Macher, die nie einen Gedanken daran verschwendet haben, ob für ihre Produkte ein gesellschaftliches Bedürfnis vorhanden ist oder nicht.

(...)

Dass da etwas am Entstehen ist, was nicht in gängige Klischees passt, läßt Profis und Amateure näher zusammenrücken und macht den ‚genialen Dilettanten‘ am meisten Mut. Verschiedene Künstler sind sehr zufrieden mit dem, was sie an Geräuschen, Lärm, Krach produzieren und finden den Zustand, nie eine Musikakademie besucht zu haben, geradezu ideal für ihr Vorhaben. Sie sind stolz darauf, ‚unseriös‘ zu sein und ihre Lebensformen und Konzerte selbst organisiert und vorgeführt zu haben. Das Musik-Machen ist für sie eine Fortsetzung bildkünstlerischer Intentionen mit anderen Mitteln, bedeutet, eine Erweiterung ihres Formenvokabulars. Übergeordnetes Ziel des musikalischen Geschehens ist der Prozess selbst, die Aktion, also nicht die Musik oder das Bild zu etwas, sondern die Entwicklung eines Vorgangs.

(...)

Bedauerlich ist, dass trotz einer Fülle von Angeboten mit intermedialer Tendenz, zahlreicher gelungener Versuche der Verbindung von Ton, Licht und Farbe bisher kaum ernsthaft über Sinn und Bedeutung dieser Programme diskutiert, geschweige denn das veränderte Selbstverständnis der Künstler und die gestiegenen Erwartungen des jugendlichen Publikums öffentlich zur Kenntnis genommen wurden.“

[Christoph Tannert: Intermedia. Versuche kollektiver Kunstproduktion. In: Musik und Gesellschaft. H.7, 1984, 349-353 hier: 349 + 350]

Diese Zitate aus dem Text* verweisen auf verschiedene Aspekte dessen, was Tannert als intermediale Kunst(produktion) für die 1980er Jahre in der DDR beschreibt. Es geht um Grenzüberschreitung zwischen den Künsten, um die Motivation und die Vor-Geschichte dieser Projekte und Initiativen in den

1970er Jahren, um andere Arbeits- und Produktionsweisen, um die Betonung der Prozessorientierung sowie um die gesellschaftliche und politische Resonanz auf diese Entwicklung.

Im Weiteren wird auch auf westliche ‚Verwandte‘ verwiesen, wie z.B. auf die Berliner Einstürzenden Neubauten, auf Fred Frith und Heiner Goebbels / Alfred Harth, deren Projekt „Duck and Cover 83“ ausführlich in eben diesem Heft von *Musik und Gesellschaft*, auf den Text von Tannert folgend, rezensiert wird. [8]

Auch die mit dem Begriff ‚geniale Dilettanten‘ von Tannert angesprochene Referenz nicht nur auf Punk im Allgemeinen, sondern auf die Westberliner Gruppe *Tödliche Doris* stellen sich ein. 1982 erschien unter dem (eben anders geschriebenen) Titel "Geniale Dilletanten", im Berliner Merve Verlag, herausgegeben von *Tödliche Doris*-Mitglied Wolfgang Müller eine kleine Sammlung von Texten eben der Musiker u.a., die im Jahr zuvor beim gleichnamigen Festival im Berliner Tempodrom zusammenkamen. Wolfgang Müller hat diese West/Ost-Verbindung rückblickend in eine schöne Szene gepackt:

„1982. Müller-Ost. Müller-West-Party im Merve-Verlag. In der Schöneberger Crellestr. Auf zwei hohen Stapeln haben die Verleger Heidi Paris und Peter Gente die gerade erschienen Bücher ‚Rotwelsch‘ und ‚Geniale Dilletanten‘ nebeneinander gepackt. Heiner Müller nimmt 20 Exemplare von ‚Geniale Dilletanten‘ in sein Diplomatengepäck und verteilt sie anschließend in Ostberlin. Sie fallen auf fruchtbaren Boden, denn Dilettantismus scheint in der Szene am Prenzlauer Berg und auch anderswo im Osten sowieso angesagt. Der Mangel an Technik, Materialien, Vervielfältigungsmöglichkeiten und Aufführungsorten zwingt Künstler und Musiker dazu erfinderischer zu sein und zu improvisieren. Das, was uns da gefällt, hat im Westen wenig Zeit zum Reifen.“ [Müller 2006, 150-155, hier: 150]

Solchen Verbindungen – personellen und ideellen, was die Haltung zu Kunst- und Musik-, oder Filmemachen angeht – zwischen den Szenen in Ost und West nachzugehen, ist ein bisher kaum untersuchter Aspekt, der in wenigen Texten z.B. in dem Band von Pehlemann / Galenza verfolgt wird. Da ließe sich fragen, wie antizyklisch gewählte technische Rückgriffe, die zugleich die entsprechenden Marktmechanismen ironisch kommentieren (sei es in der Arbeit mit Super 8-Film, Tonkassetten als selbst organisiertem Vertriebsweg etc.), zusammentreffen mit solchen, die die staatlich verordneten Formen und Formate der Musik, Kunst, Literatur untergründig konterkarieren.

Festzuhalten bleibt – und das wird in den folgenden Koordinaten wieder aufgenommen –, dass in dieser Grenzüberschreitung zwischen den Künsten Musik / Klang / Geräusch ein wichtiger Fokus ist. Hinweise darauf finden sich sowohl in Tannerts Text von 1984 wie im Untertitel der Veranstaltung Intermedia Coswig: Klangbild – Farbklang.

Als Vorgeschichte dieses Ereignisses erwähnt Tannert 1984 wiederum eine Projekt, das 1979 im Zusammenhang der Dresdner Musikfestspiele stattfand: „workshop I. Interferenzen“ [9]. Hier trafen Musiker, Tänzer mit Grafikprojektionen und Filmen in einer Aufführung zusammen. In einem wieder veröffentlichten Ausschnitt aus dem Programmheft heißt es u.a.: „Der Prozess zwischen den Medien ist Prozess zwischen den Autoren, soll ein (theatralischer) Prozess für das Publikum werden.“ [10] Nicht erwähnt wird ein schon seit Ende der 1960er Jahre im Sinne der zitierten Konzeption intermedial

arbeitender Künstler, A.R. Penck, der mit Helge Leiberg und Michael Freudenberg 1979 eine Maler-Band gründete. [11] Allerdings hatte Penck schon 1980 die DDR verlassen.

Der Ort - ein Klubhaus in Coswig bei Dresden

„‘Intermedia‘ hätte nicht Intermedia heißen müssen und die Methoden der Provokation hätten auch anderswo ausprobiert werden können, aber es gab nun mal diesen riesigen Ballsaal in Coswig, an der Stadtgrenze von Dresden, mit Straßenbahn und Vorortzug gut zu erreichen – eine ideale Situation. Das alles rief geradezu nach dem freien Fall. Am gleichen Ort gab es vorher schon Programme mit der Jazz-Avantgarde und Künstlern, denen es Spaß machte, an der Politur des Schönen – Wahren – Guten herumzukratzen. Durch diesen Vorlauf war Coswig bereits eingeführt in die Szene und der Klubhaus-Chef musste nicht erst weichgeklopft werden.“ [Tannert 2005, 414/415]

„Neben Cottbus wurde Coswig zu einem Fokus der Grenzüberschreitungen zwischen Jazz und anderen Künsten. Was Jörg Tudyka für Cottbus war, wurde Micha Kapinos für Coswig. Seit Anfang der achtziger Jahre organisierte die IG Jazz in Coswig im Klubhaus Coswig (heute ‚Börse‘), das über einen sehr schönen gründerzeitlichen Ballsaal verfügte, die Reihe ‚Jazz In‘, 1985 dann das ‚Intermedia‘-Festival.“ [Bratfisch 2005, 205] [12]

Ausgehend vom Veranstaltungsort lassen sich – darauf verweisen beide Zitate – zwei wesentliche Fragenkomplexe entwickeln, die den Kontext der "Intermedia 1985" von einer weiteren Koordinate her aufrollen können: es sind zum einen die Fragen nach der Infrastruktur, oder allgemeiner: **den Orten, der inoffiziellen Kultur** und zum anderen Fragen nach der **Programmierung einzelner Orte**, die wiederum auf deren Vor-Geschichte verweisen.

Geht man der Frage nach den **Orten der ‚inoffiziellen‘ Kultur** in verschiedenen Veröffentlichungen nach, so ergibt sich zumindest für die 1970er und 1980er Jahre eine Gemengelage, die sich nicht einfach resümieren lässt. Eine Bestandsaufnahme gibt es, meines Wissens bisher nicht. Von Kaiser / Petzold werden neben Künstlerateliers und Privatwohnungen die inoffiziellen Privatgalerien genannt, von denen sie 38 für die Zeit von 1970 bis 1989 auflisten. [13] Private Orte wurden in diesen Fällen zu Transferräumen für eine begrenzte Öffentlichkeit. Mit den zahlreichen Galerieneugründungen der 1970er Jahre, als ‚kleine Galerien‘ des Kulturbundes oder Verkaufsgalerien des Staatlichen Kunsthandels betrieben, etablierten einige deren Leiter (z.B. Galerie Oben / Karl-Marx-Stadt; Galerie Arkade / Berlin), bisweilen nur für kurze Zeit, Orte, an denen auch Projekte und Formate der ‚inoffiziellen‘ Kultur einen Platz fanden. [14]

Darüber hinaus wurden teilweise öffentliche, von verschiedenen Verbänden (Studenten, Jugend, Kulturschaffende usw.) betriebene Klub-Häuser zu Relaisstationen – quasi Zwischenräumen – für die inoffizielle Kultur, wenn ihre Leiter sich dafür einsetzten. Das Beispiel Klubhaus Coswig zeigt auch, welche Risiken man dadurch einging. Nach der "Intermedia" wurde sein Leiter entlassen.

Nicht zuletzt wurden in engagierten Gemeinden auch Kirchenräume für die verschiedenen Szenen geöffnet. [15]

„Jenseits der Kunstnormierung zeigte man sich quicklebendig und unbeeindruckt von staatlichen Reglementierungen, agierte in Stadtbezirksgalerien, Clubs, Kulturhäusern und Kirchenräumen. Ehe die Bedenkenträger einschreiten konnten, waren die Shows meist schon vorbei. Wo es Verbote gab, steuerten die Künstler mit Witz einen neuen Kunstkurs oder agierten zweigleisig, etwas mit Plakaten, Postkarten, Handzetteln oder Künstlerbüchern.“ [Tannert 2009, 315]

Es musste also Beweglichkeit in der Wahl der Räume geben und gleichzeitig eine immer wieder über solche Orte und Ereignisse angestrebte Vernetzung. Es gab – und auch das wird an den wenigen Beobachtungen deutlich – keine totale Abschottung der inoffiziellen Kunstszenen zu/mit staatlichen Einrichtungen, wiewohl eine solche Verbindung immer mit ihrer Unterbindung rechnen musste. Andererseits brauchten Aufführungen z.B. der Größe und des Umfangs von Lutz Dammbecks Mediocollagen – von denen im Folgenden noch die Rede sein wird – Räume einer bestimmten Größenordnung und ein Mindestmaß an möglicher Ausstattung. Eine Liste der Aufführungsorte von Dammbecks Mediocollagen macht etwas von dieser Gemengelage deutlich:

La Sarraz 24.06.1984 Klubhaus Nationale Front Leipzig
La Sarraz 19.01.1985 Theater im Bauhaus Dessau
Herakles 27.02.1985 Galerie Oben, Karl-Marx-Stadt
Herakles 27.05.1985 Internationale Musikfestspiele Dresden
Herakles 1.06.1985 Intermedia Klubhaus Coswig
REALfilm 30.11.1985 Theater im Bauhaus Dessau
REALfilm 14.05.1986 Klubhaus ‚Haus der Volkskunst‘ [16]

Folgt man am Beispiel des Klubhauses Coswig der **Frage der Programmierung**, wie sie auch in den beiden Eingangszitaten angesprochen wurde, so findet man eine unmittelbare Verbindung zur Entwicklung der Jazzszene in der DDR der 1980er Jahre und zu einer Tendenz, von hier aus intermediale Aufführungsformate zu entwickeln. Ein Beispiel für diese Tendenz – über deren Verzweigung bisher kaum Recherchen existieren – ist die Gruppe FINE (Dietmar Diesner, Lothar Fiedler, Christoph Winckel + Fine Kwiatkowski), von der im folgenden Textauszug die Rede ist, auf die ich an anderer Stelle zurückkommen werde. Mit den Programmen des ‚Jazzpodium Cottbus‘ (siehe 12) erwähnt Rainer Bratfisch ein weiteres Beispiel solcherart kunstspartenübergreifender Aktivitäten. [17]

Aus der im Folgenden zitierten Besprechung von Bert Noglik, 1984 in der verbandseigenen Zeitschrift „Unterhaltungskunst“ erschienen, wird deutlich, dass der „Intermedia 1985“ im Klubhaus Coswig drei Veranstaltungen unter dem Titel ‚Jazz In‘ vorausgingen. Dieses Zitat sei hier als Platzhalter verstanden für genauere Recherchen und differenzierte Untersuchung musikalisch-performativer Aufführungen. Improvisation wäre dabei ein wichtiger Bezugspunkt.

„Die IG Jazz des Klubhauses Coswig hat eine Reihe ins Leben gerufen, die alles andere als provinziell ist. Das dritte große ‚Jazz In‘, eine drei Nachmittage und Abend umspannende Veranstaltung, avanciert

zum Ereignis. Musik in multimedialen und grenzüberschreitenden Dimensionen – das etwa war das Motto des ersten Abends. (...) Es hat Spaß gemacht, den Leuten im überfüllten Saal ebenso wie den Musikern, den Akteuren und Artisten. Dass im Gesamtprogramm der introvertierten Solopassage nicht weniger Aufmerksamkeit gewidmet wurde als der exotischen Darbietung, spricht für die Stärke der Musiker und nicht zuletzt auch für die (von überall angereisten) Zuhörer.

(...)

Fine – das sind Dietmar Diesner, Saxophon, Lothar Fiedler, Gitarre, Christoph Winckel, Bass und die Tänzerin/Pantomimin/Bewegungskünstlerin Fine Kwiatkowski. Die Art des Zusammenwirkens, die freie Improvisation als gemeinsames Arbeitsprinzip, lässt einen Gesamteindruck entstehen, den man kaum mehr zerlegen kann.

(...)

Eine überzeugende Form des Zusammenwirkens unterschiedlicher Ausdrucksweisen schufen Conrad Bauer und der Japaner Tadashi Endo. (...) gelingt das mit T.E., der eine persönliche Ausdrucksweise entwickelt hat, dass feststehende Begriffe wie Tanz, Pantomime oder Performance einfach nicht mehr genügen. Die stumme Kunst der Körpersprache und die (musikalisch) sprechende Kunst kommen zusammen. Es geht weder um Begleitung noch Illustration, sondern um einen gemeinsamen Arbeitsprozess, der die Genre Grenzen vergessen lässt. Dabei schlüpft Conny Bauer keineswegs in die Rolle des Mimen, doch in seinem Spiel ist so viel Körperliches, und in Endos Bewegungsabläufen ist so viel Sinn für Musikalisches, dass sich beide auf einer unsichtbaren Ebene berühren.“ [Nogliki 1984, 14]

Die Zeit – DDR 1985

BB: Gibt es eine Begründung oder eine Mischung aus Zufall und Begründung für diesen Zeitraum, also Mitte der 80er Jahre, dass nun gerade zu dieser Zeit das Zusammentreffen stattfand?

Tannert: Nein! Für mich waren das alles Zufälle. Aber natürlich war fühlbar, dass durch die staatsabgewandten und normbrechenden Entwicklungen der späten 60er und frühen 70er Jahre ein Emanzipationsprozess in Gang gekommen war, der ein verändertes Ich-Bewusstsein gegenüber der Staatsmacht bedingte ... sowie veränderte Formen der Rezeption und Publikumsbeteiligung. (...) Was seit den 70er Jahren durch den Free Jazz in Gang kam, hat bildende Künstler, die diese Entwicklungen verfolgten, z.T. völlig umgepolt. Sie werden es nicht glauben (und die Stasi, die das alles beobachtete, kapierte es ja wohl auch nicht), aber man konnte internationale Stars der Free-Jazz-Szene in der DDR erleben und es gab eine eigene ostdeutsche Szene.

BB: Trotzdem bleibt für mich die Frage, ob das Zusammentreffen bei „Intermedia“ nicht doch etwas mit der allgemeinen politischen Atmosphäre zu tun hatte?

Tannert: Kann sein. Kann auch nicht sein. In der DDR war alles politisch.

Die Wahrheit ist: Wir hatten kein Programm und keine Manifeste. Micha Kapinos und ich waren befreundet und wir hatten beide Spaß an den neuen neo-expressiven, punkigen Aufbrüchen in der

Kunst, uns interessierte Rockmusik, Jazz und alle möglichen Fusionen und Mischformen. Weil wir beide viele Künstler kannten, haben wir einfach mal Pläne geschmiedet, den Schneckengang des DDR-Alltags mit ein paar Synkopen aus dem Takt zu schubsen.

War meine Frage falsch gestellt? Gab es eine Kontinuität in der Entwicklung dessen, was ich/man inoffizielle Kunst-, Literatur-, Musikszenen nennt? Hat die spezifische gesellschaftliche und politische Atmosphäre keine Spuren in den Ereignissen der Zeit hinterlassen, sie genötigt / benötigt? Muss man nicht gerade in Hinblick auf solche Ereignisse von gesellschaftlichen Atmosphären sprechen? Es geht ja nicht vor allem um Faktisches – Zahlen, Verlautbarungen, Gesetze -, sondern um Emotionen, Aussichten, Stimmungen und um das Verhältnis des einen zum anderen.

Das Singuläre eines solchen Ereignisses wie „Intermedia Coswig 1985“ liegt – so meine eingangs formulierte These – in einer genauer zu beschreibenden Konstellation von Ort – Akteuren – Zeit. Genau diese Konstellation macht ein Ereignis, einen ephemeren vergangenen Vorgang, der in den medialen Spuren nur transformiert zugänglich wird. Für die Geschichtsschreibung der Performance- und Aktionskünste ist die Beachtung der Zeit – in diesem doppelten Sinne von Dauer und Zeitgenossenschaft – unabdingbar.

Offensichtlich aber braucht diese Arbeit an und mit der Geschichte eine (zeitliche) Distanz, ohne dass sie genau zu beziffern ist. Vielleicht ist der Abstand zu den 1980er Jahren noch nicht groß genug. Die genaue Beschreibung bleibt vorerst als Aufgabe bestehen.

Tannert: Die Frustration war ja schon Ende der 70er Jahre groß. Man muss sagen, dass nach der Biermann-Ausbürgerung eigentlich schon keine Hoffnung mehr im Lande war. In unterschiedlichen Wellen sind die Leute ausgereist. Die Stimmung war so mies, dass immer halsbrecherischere Aktionen gestartet wurden, um möglicherweise verhaftet und dann aus der DDR geschmissen bzw. vom Westen freigekauft zu werden. Anfang der 80er Jahre gab es regelrechte Ausreisewellen. Als „Intermedia“ 1985 stattfand, fühlte sich manch einer wie auf einem Hinterbliebenentreffen. Also hat man sich gesagt, wir sind jetzt noch da, also lassen wir mal die Sau raus. Die Angstlosigkeit wurde täglich größer.
[Christoph Tannert im Gespräch mit BB, Berlin 26.8.2010]

Es gibt drei Aspekte, die beim Durchblättern der zahlreichen Texte sowohl der 1990er Jahre als auch der in den vergangenen Jahren erschienen resümierenden Bände oder Kataloge als besondere Zutaten der Situation für die ‚Szenen‘ in der DDR Mitte der 1980er Jahre wiederholt auftauchen.

Es sind da die **Ausreisewellen** seit dem Ende der 1970er Jahre, die im Jahre 1984 einen zahlenmäßigen Höhepunkt erreichen [18], um dann nicht mehr abzureißen. Die Erteilung von Ausreisegenehmigungen erscheint ebenso wie die an KünstlerInnen (Wieviele? Gab es Kriterien?) vergebenen Dauervisa immer wieder als Ventil, das vom Staat geöffnet wurde. Die „Intermedia 1985“ wurde so nicht nur ein ‚Hinterbliebenentreffen‘, wie es Tannert oben formuliert hat, sondern auch für weitere Künstler, die wie

Dammeck, Tohm die Roes, Christine Schlegel teilnahmen, zur letzten gemeinsamen Aktivität vor der eigenen Ausreise.

„Zwei Jahre nach dem Aufstand .../Intermedia/ rumort es augenscheinlich weniger unter der starren Decke des ideologisch-erzieherischen Dogmatismus. Multimediakünstler wie Hans-Joachim Schulze, Christine Schlegel, Lutz Dammeck oder Tohm die Roes, Jazz- und Rockmusiker wie Lothar Fiedler und Stephan Hachtmann, die am damaligen Spektakel teilnahmen, leben heute im Westen. Dass viele talentierte Künstler einen Neubeginn künstlerischer Existenz suchten, die Gründe dafür sind durchaus vielfältig, schlägt für die kulturelle Potenz der DDR negativ zu Buche. Tragisch ist überdies, dass in der DDR ein öffentliches Nachdenken darüber nicht im Bereich des Möglichen liegt.“

[Anita Kenner = Tannert 1988, 95]

Papenfuß

P: Ich konnte nach 1987 ganz legal in den Westen fahren, wo ja schon viele Freunde und Bekannte von mir lebten. Und die wollten mich vor eine klare Entscheidung stellen: entweder du bleibst im Osten oder du kommst rüber zu uns und wirst einer von uns. Und da dachte ich mir: Becks-Bier für ewig, nee, das willst du nicht. Ich fand den Westen einfach ästhetisch häßlich!

Lippok: Du hattest die Möglichkeit, rüber zu fahren und wiederzukommen. Für mich war die Ausreise von Bernd Jestram, als ob ich einen Bruder verlor. Später ging dann auch noch mein Bruder weg, mit dem ich ‚Ornament& Verbrechen‘ gemacht habe. Das waren sehr reale, bittere Verluste. Das hat persönlich sehr weh getan und hat auch unsere Arbeit sehr behindert. (...)

Jestram: Ich musste einfach raus, ich hab es nicht mehr ausgehalten. Aber ich glaube, es ist viel leichter zu verlassen, als verlassen zu werden. Ich persönlich habe es als sehr bitter empfunden zu gehen, andererseits hat mich auch meine Neugier getrieben. (...)

[Galenza / Havemeister 2005, 105/106]

„Zudem muss an dieser Stelle die lange Reihe der Künstler erwähnt werden, die im Laufe der 80er Jahre das Land Richtung West verließen. (...) Überschaubar ist dies, so offenbart sich, dass es gut ein Drittel der Künstler gewesen sein mag, die bis zum Spätherbst 1989 ausreisten! Die dadurch wieder und wieder gerissenen Lücken waren in der Kunstlandschaft, in den Köpfen präsent – deprimierend und aktivierend zugleich.“

[Jörg Sperling, Die 80er in meinem Rückspiegel. In: Warnke / Quaas 2009, 191-194]

Diese Zitate müssen fürs Erste und stellvertretend für weitere Recherchen die Bedeutung dieses im wörtlichen Sinne räumlichen Zerreißen der Szene(n) anschaulich machen.

Der zweite Aspekt ist die ständige Beobachtung und – wie sich nachträglich herausstellte – **Infiltration der verschiedenen Szenen durch die Staatssicherheit** sowie die Tatsache, dass man es wusste, ständig auf der Hut war, sein musste, aber trotzdem seine Aktivitäten, Konzerte, Aufführungen durchzog.

„Jestram: Wir fühlten uns von Anfang an recht umsorgt und umlagert. Unser erstes Konzert hatten wir mitgeschnitten, und die Aufnahmen wurden uns sofort geklaut. Heute weiß ich natürlich, wer es war, die wurden von einem Freund einfach bei der Stasi abgeliefert. Wir waren ja fast umstellt. Wir haben generell versucht, das zu machen, woran wir Spaß hatten, und mit den Texten nach unserem Gustus umzugehen. Und hinterher musste man halt gucken, was passierte und notfalls seinen Arsch retten.

(...)

Papenfuß: Ich hab mich immer auf mein Gefühl verlassen. Die Paranoia war real und man musste sich irgendwie damit auseinandersetzen, mit wem man wie spricht.“

[Galenza / Havemeister 2005, 102/103]

„1983 sollte das ‚Punkerproblem‘ mit allen Mitteln gelöst werden. Der Minister für Staatssicherheit, Mielke, befahl ‚Härte gegen Punk‘. Seine Truppe bekämpfte die Punkbewegung mit bedingungsloser, persönlichkeitszerstörender Härte. Punks wurden gezielt kriminalisiert, eingeschüchtert, inhaftiert, in den Westen abgeschoben oder zur NVA eingezogen. (...)

Die kulturellen Lockerungen seit Mitte der achtziger Jahre ermöglichten einiges. Die Herrschenden mussten verduzt feststellen, dass ihnen langsam die Jugend abhanden kam, sie begannen zu lavieren. So gelang wenigen engagierten Einzelpersonen die Dehnung der Nischen. Auf einmal tauchen die flink unter dem Label ‚die anderen Bands‘ einsortierten in den staatlichen Medien auf. Jugendradio DT 64 gab sich mit dem seit 1986 gesendeten „Parocktikum“ tolerant, wenige Zeitschriften widmeten sich vereinzelt den nachrückenden Neutönern...“

[Galenza / Havemeister 2005, 10-12]

Havemeister / Galenza benennen hier am Beispiel der Punk-Bewegung die Folge von gewaltsamer Zerstörung durch die Stasi, die Wiederbelebung durch neue Protagonisten und spätere kulturpolitische Lockerungen – eine Abfolge von Maßnahmen und Reaktionen, die auch für andere als die Musikszene zu untersuchen wären.

Den Versuch, kompromisslos zu sein, sein Ding durchziehen, nicht ängstlich, aber vorsichtig zu sein, eher den Kopf und die Sprache freilegen als noch auf irgendeine systematische Veränderung zu hoffen – das sind Aspekte der Haltung, die von zahlreichen Aktiven der inoffiziellen Musik-, Literatur- oder Kunstszene für die 1980er Jahre beschrieben werden.

„Ich hasse Unterhaltung und über Verantwortung denke ich nicht nach. Das Nachdenken über das Rosten des Stahls kostet mich dafür verhältnismäßig viel Zeit. Es ist nur ein blödsinniger Zwang, dass hier noch Filme gedreht werden und die Theater spielen. (...) Das Zeitalter der Wortspiele wird bald vorbei sein. (...) nichtsdestotrotz ist Politik weder mit Alternativ-, noch mit Anti-, noch mit sonst welchen A-Polytiken beizukommen ist ihr lediglich mit UNKONTROLL-/Lierbarkeit, in etwa einem Schalxtum, freiwillig – nicht willenlos, gegenseitig – nicht gegeneinander... Bildende Unkontrollierbarkeit = Kunst... Angewandte Unkontrollierbarkeit = Charakterlosigkeit (‚Hemmungslosigkeit‘).“ [Bert Papenfuß-Gorek / Jan Faktor / Stefan Döring: Zoro in Skorne in Vogel oder Käfig sein, Berlin 1992, zit. nach: Tannert 2007, 32/33]

„Wenn sich also im Spiel der Strukturen durchaus Unlustiges aus der Sprache herausschält, werden an den Leser hohe Ansprüche gestellt. Das betrifft v.a. seine Bereitschaft, im Kreiseln der Worte und in den Gegenkonstruktionen, die sich keiner Wahrheit anbequemen, einen Affekt wahrzunehmen, ein untergründiges Versprechen auf eine variable und offene Empfindlichkeit.

Der verschwiegene und verbissene Kampf um die Worte und Bilder wird darum geführt, die Daeinskoordination eines Teils unserer Generation mit Sprache, d.h. mit Literatur neu zu besetzen.“

[Böthig 1986 zu „Wort & Werk“. In: Hesse / Tannert 1990, 8]

Inwiefern – und das wäre der dritte Aspekt einer Zeitgenossenschaft der 1980er Jahre – wird diese **Haltung immer aufs Neue bestätigt** oder immer wirksamer durch die ablehnenden Reaktionen der DDR-Regierung und der SED auf die versuchte Politik Gorbatschows (1985), die alles daran setzten, ein Übergreifen von ‚Glasnost‘ und ‚Perestrojka‘ aufs eigene Land zu verhindern.

„Die DDR war für diese Künstler (d.i. Autoperforationsartisten, d.Verf.) eine ‚Leiche, so tot, dass man sich nur noch lustigmachen konnte‘. Else Gabriel schreibt in einem Text ‚ÜBER(M)ICH‘: ‚Ich habe Waffen entwickelt für den täglichen Nahkampf. Z.B. Autoperforation, die Selbstlöcherung, handhabbar zum Unschädlichmachen von Gefühlsüberschuss, der entsteht, wenn sich einer gut- oder böseartig akuten Gemütsbewegungen der Gegenstand entzieht, bzw. entzogen wird (...).‘(1988) An der allgemeinen Erstarrung und Lähmung der DDR-Gesellschaft prallte jeder Gefühlsüberschuss ab.“ [Eckhart Gillen 2005, 153]

Die Akteure

Als zentrale Koordinate der auf dem Festival Intermedia Coswig 1985 sichtbar werdenden Konstellation und Netzwerk seien hier drei Gruppen von Akteure verstanden, die sich natürlich auch überschneiden können /überschnitten: zum einen die Organisatoren und Kuratoren, zum zweiten die KünstlerInnen, die wiederum in zweierlei Weise agieren konnten, zum dritten das Publikum, das natürlich auch aus den beteiligten KünstlerInnen bestand und zu dem auch die Berichterstatter (Fotografen, Rezensenten) und nicht zuletzt die Beobachter der Stasi gehörten. Alle Rollen konnten durchaus in mehrfach Besetzung existieren. Als wichtigste Informationsquelle, die auf dem aktuellen Stand als vollständigste erscheint, dient mir hier die von Wolfgang A. Scheffler gestaltete Einladungskarte. [19]

Als Organisator ist dort der Leiter des Klubhauses Wolfgang Zimmermann genannt ebenso wie die beiden Kuratoren Michael Kapinos und Christoph Tannert dort als Beratung aufgeführt sind.



Foto: SLUB Dresden / Deutsche Fotothek

Die Liste der Künstler und Künstlerinnen ist zweigeteilt, mit gelegentlicher personeller Überschneidung. Der Programmablauf der Aufführungen / Performances / Konzerte der beiden Tage enthält die Namen der Formationen, ihrer Mitglieder und deren Medium/ Instrument.

1.6.

HERAKLES Mediencollage (Lutz Dambeck als Autor taucht auf der Karte nicht auf.)
 Mit Fine Kwiatkowski, Hans-Jürgen Noack, Lothar Fiedler, Gottfried Rößler, Dietrich Oltmanns

KLICK & AUS „Aids delikat“

Mit Sala Seil, Evolinum, Tohm die Roes, Pjotr Schwert, ToRo Klick

Pfff...

Hans J. Schulze, Frank Zappe, Jürgen Gutjahr

MAL KLEID

Kerstin Roßbänder, Michael Freudenberg

HARD POP

Stephan Hachtmann, Armin Bautz, Ralf Lepsch u.a.

2.6.

RENNBANDBAND * OTZE (Malerei unter Verwendung von Musik)

Andreas Hegewald, Lutz Peter Naumann, Claudia Böttner, Klaus Werner u.a. + Jörg Sonntag, Christiane Just, Bodo Münzner, Michael Hengst (Malaktion)

TANZ UND PROJEKTION

Christine Schlegel, Fine Kwiatkoswki, Gabi Kachold, Stefan Schilling, Matthias Schneider, Jens Tuckindorf

KARTOFFELSCHÄLMASCHINE

Klaus Hähner-Springmühl, Gitte Springmühl, Frank Raßbach

MUSIKBRIGADE – HANNE WANDTKE

Hanne Wandtke, Hans-Jürgen Noack, Lothar Fiedler, Gottfried Rössler

OTZE

Tom Trietschel, Rene Bestvater, Uwe J., Aldo Scheck

Eine weitere Liste enthält die Namen der KünstlerInnen, die ‚Faltrrolbilder für Intermedia präsentieren‘:

Paul Böckelmann, Dietrich Brüning, Lutz Dambeck, Klaus Elle, Tobias Ellmann, Steffen Fischer, Lutz Fleischer, Michael Freudenberg, Hubertus Giebe, Klaus Hähner-Springmühl, Angela Hampel, Andreas Hegewald, Johannes Heisig, Michael Hengst, Veit Hofmann, Christiane Just, Petra Kasten, Katrin Krause, Michael Kunert, Michael Brendel, Andreas Kuchler, Dieter Ladewig, Walter Libuda, Reinhard Sandner, Wolfram A.Scheffler, Hans Scheuerecker, Christine Schlegel, Annette Schröter, Erasmus Schröter, Hans J.Schulze, Frank Seidel, Wolfgang Smy, Jörg Sonntag, Matthias Stein, Gudrun Trendafilov, Claus Weidensdorfer, Trak Wendisch, Klaus Werner, Michael Wirkner, Dietmar Zaubitzer [20]

Was es mit der Herstellung der Faltrrollos auf sich hatte, hat Christoph Tannert in unserem Gespräch im August 2010 erläutert:

Tannert: Wir wollten eben gerne etwas Größeres machen, vor allem in Richtung der medialen Überschneidung von Bildender Kunst und Musik. Dazu gab's Super-8-Filme. Die Punks kamen von alleine, aus allen Himmelsrichtungen. (...)

Wir haben überlegt, wie man eine sinnliche visuelle Ebene herstellen kann.

Der Ballsaal in Coswig ist ein klassischer alter Ballsaal: man hat die Tanzfläche und die Bühne und oben hat man eine umlaufende Balustrade. Also haben wir gesagt, da muss man von oben was abhängen. Dafür bot sich ein Material an, das leicht transportabel war, einfach befestigt werden konnte und sich bemalen ließ. Faltrrollos aus festem Papier sind ideal dafür geeignet. Die Künstler, die wir im Auge hatten für die Bemalung, übrigens aus zwei Generationen, waren sofort Feuer und Flamme.

BB: Hat diese Arbeit mit den Rollos eine Vorgeschichte?

Tannert: Ja, ich kannte bereits bemalte Rollos von Dieter Ladewig aus Magdeburg.

BB: Es war ja eine recht große Anzahl von Künstlern (ca. 40), die diese Rollos gemacht haben. Kamen sie aus der ganzen Republik? Die haben Sie kuratiert oder ausgesucht?

Tannert: Ja, es waren Künstler aus Schwerin, Berlin, Cottbus, Dresden, Leipzig, Karl-Marx-Stadt und Magdeburg dabei. Die gehörten zu Kapinos' und meinem erweiterten Netzwerk. Es ging uns nicht darum, von den bekanntesten Künstlern Arbeiten zu bekommen, sondern wir wollten uns einer gewissen Gestimmtheit versichern. Also haben wir diejenigen angesprochen, die auf unserer Wellenlinie lagen und die in ihrer künstlerischen Sprache ausgesprochen drahtig, expressiv und heftig im Duktus waren. Das Ausstellungsbild war dennoch relativ breit angelegt.

Es gab Künstler, die standen ganz autonom für sich, andere waren Teil verknüpfter Kommunikationsstränge. Und dann hatten wir auch diejenigen, die längst im Staatsdienst und als Dozenten an der Dresdner Hochschule für bildende Künste beschäftigt waren. Subkultur und offizielle Kultur wurden ein Stück weit verknüpft. Im Publikum fand das seine Entsprechung. Durch Dozenten wie Hubertus Giebe und Johannes Heisig gab es einen Link zur akademischen Ebene. Dresdner Theoretiker und Kunstwissenschaftler, die sich völlig überflüssig fühlten und sich trotzdem nicht unterkriegen ließen und ihr Bier tranken, wurden ebenso gesichtet wie das komplette Erfurter Wutpotential. Die DDR war so klein, man konnte sich nie völlig von ihr zurückziehen. Angesichts des männlichen Aggressionspotentials Pogo tanzender Punks müssen die uncoolen Offiziellen ihren Bedeutungsverlust ziemlich schmerzlich empfunden haben. []

Interessant ist, was Tannert hier deutlich formuliert, dass aufgrund der Einladungspolitik und der Arbeit der Kuratoren – gerade in Hinblick auf der Vergabe der Faltrollo-Malerei – eine Mischung von Szenen, inoffiziell, semi-offiziell usw. im Publikum und als Akteure zustande kam, über deren gegenseitige Beobachtung, zur Kenntnisnahme, Reaktion viel zu wenig bekannt ist.

Ein zukünftiges Archiv performativer Kunstformen / Aktionen (der DDR) darf das Wissen über das Publikum (natürlich soweit überhaupt nachvollziehbar) nicht vernachlässigen - auch deswegen, weil offenbar aus dem Publikum wiederum Initiativen kamen, sich in den Ablauf einzumischen. Tannert thematisiert das hier am Beispiel der Punks.

Tannert: „Auf Seiten der Punks gab es gewaltige Missverständnisse. Dadurch dass wir „Pfff“ aus Leipzig eingeladen hatten, hatte sich herum gesprochen, das sei ein Punk-Festival. Und dann kamen Punks aus allen Ecken und wollten natürlich auftreten, weil sie meinten verstanden zu haben, „Intermedia“ sei eine Freifläche und sie könnten dort alle auf die Bühne und mitspielen. Aber gerade das ging nicht, weil das Programm im Kern auf Kunst und nicht auf „Jeder kriegt seine Chance mit drei Akkorden“ basierte. Das hat dann so einen Druck erzeugt, dass es ordentlich Randal gab. Damit war klar, das Kunst zwar gerne mit Punk wach zu werden und sich mit dem wild style zu schmücken versuchte, Punk in den abgegrenzten ästhetischen Zirkeln aber nicht wirklich zugelassen war.“

INTER MEDIA – Fragen an Sujets, Motivationen, Stile und künstlerische Gesten

Nach diesem ersten Gang durch ein noch nicht vorhandenes Archiv und der Ausbreitung von methodischen und anderen Fragen zu Ablauf, Koordinaten und zur Relevanz dieses Ereignisses möchte ich zum Abschluss (vorläufig) zwei Aspekte umreißen, an denen mir eine Tiefenbohrung in Hinblick auf Positionen des Intermedialen, der Gestimmtheiten – wie Tannert es formuliert hat -, auf Arbeitsweisen und Themen, die das Vorgeführte an die Oberfläche holt, sinnvoll erscheint.

Das erste Stichwort lautet **Expressivität, Neo-Expressionismus** und verbindet sich mit der Frage, ob es – so wie Tannert es schon im obigen Zitat andeutet, aber im Folgenden noch deutlicher werden lässt – ein grundlegendes verbindendes Element dieser Szenen, eben auch über die einzelnen Medien oder Formate hinaus, ist, dass ein expressiver Gestus im Zentrum steht. Ist es das, was nicht nur die zahlreich an der Erstellung der Faltrillos beteiligten Maler, Zeichner etc. verbindet, sondern auch die Aufführungen, Präsentationen kennzeichnet?

Und ist dieser expressive Gestus ein existentiell grundierter – der eben auf starke emotionale Affizierung setzt und von ihr (z.B. Wut) gestimmt ist? Inwiefern ist dieser Gestus auch besondere Referenz an deutsche Kunstgeschichte und eine Anti-Haltung zu dem, was in der DDR kulturpolitisch bis in die 1980er Jahre als künstlerische Haltung proklamiert wurde bzw. eben negativ besetzt war?

Tannert: Wir haben überlegt, wie kann man der Öffentlichkeit verdeutlichen, welchen befreienden Einfluss die junge Subkultur auf die Kunst (auch in ihrem offiziellen Spektrum hat). Ich meine den Neo-Expressionismus, die Ost-Wilden, die Nachfahren der Dresdner Brücke, die Gruppe „37,2“ und Hartwig Ebersbach in Leipzig, die, soweit sie im Künstlerverband der DDR ihre Spur zogen, anfänglich vehement kritisiert und ausgegrenzt wurden – bis man sie nach Mitte der 80er Jahre durch Verkäufe ihrer Werke über den Staatlichen Kunsthandel dann doch stillschweigend eingemeindete oder sie ganz in den Westen ziehen ließ. Gärprozesse gab es innerhalb und außerhalb des Künstlerverbandes.

BB: Das interessiert mich sehr – dass sich der expressive Gestus so durchzieht, in dem was man inoffizielle Kunst nannte. Kann man erklären, warum es nur auf diesen Gestus zugelaufen ist. Wenn man die westliche Entwicklung z.B. der 1960er Jahre nimmt, dann spielt ja das Coole, Antiexpressive eine große Rolle (als Gegenbewegung gegen den Kunstbetrieb).

Tannert: Von Temperaturabsenkung, Minimalisierung, Abgeklärtheit kann man zumindest im Bereich der subkulturellen Szenen in den geräuschvollen 80er Jahren in der DDR nicht sprechen. (...) Man musste ja erst eine lange Strecke in diesem Tretrad des Alltäglichen verbringen bis man dann die Wut mal herausgelassen hat. Leise zu sein, dass konnte man immer noch irgendwie. Also hat man da herum gerotzt, sich nackig gemacht und auf die Pauke gehauen. Es wurden Sprachen gesprochen, die fluxistisch, dadaistisch, lettristisch, punkig, chaotisch klangen und die Grundlagen des ND-Deutchs ver-rückten. []

An anderer Stelle konstatiert der Autor, dass Mitte der 1980er Jahre versucht wird, eben diesen expressiven Gestus kulturpolitisch zu integrieren.

„Mit ihrem, wiederum z.T. melancholischen Expressionismus konnten sich anfangs die Künstlerverbandsstrategen nur schwer anfreunden, doch mit der Zeit (etwa um 1985) avancierte der Neo-Stil sogar zu einer Spielart der Staatskunst.“ [Tannert 1992, 14]

Zumindest muss in diesem Zusammenhang ein Blick auf die Ausstellung „Expressivität heute – Junge Maler der DDR“ geworfen werden, die 1985 in Berlin stattfand und in der eine Reihe der MalerInnen, die zu den Faltrillos der "Intermedia" beitrugen, vertreten waren. [21]

Will man dieser Spur des weitgehend expressiven Gestus und damit einhergehender künstlerischer Sprache/n folgen, kann es allerdings nicht allein um das malerisch Expressive gehen, sondern ist unter intermedialen Aspekten gerade interessant, wie der Gestus in und über verschiedene Medien und Künsten zu je eigenen Formen findet.

Und wir lesen, was ein Involvierter über die in den Künstlerzeitschriften der 1980er Jahre erschienen literarischen Texte schreibt, aus Anlass der Ausstellung „Wort und Werk“, die 1986 in der Berliner Samariterkirche stattfand:

„Dagegen setzt SCHADEN* einen Kunstraum, in dem die Zeichen, Ich-Erfahrungen aus politischen und emotionalen Feldern, wieder fließen dürfen, Bedeutungen probieren, die beweglichen Strukturen des Ich einbeziehen die kulturellen Codes neu befragen und eigenen Sinn, Eigensinn, besetzen. (...) Gedichte werden zur Werkzeugkiste, die nicht Deutungsmodelle von Welt als Bedeutungsstruktur repräsentieren, sondern eher Sprachspielkisten sind, mit denen der Leser in seiner Erfahrung experimentieren kann, die ihm Mittel an die Hand geben, der Überwältigung durch die Totalworte sich zu widersetzen. (...)

Viel ist, vor allem für die unbefleckten Gehörgänge von ‚Kunstempfängern‘, vom Dreck die Rede, vom Schmutz des Lebens, Bitternis und Zorn beherrschen oft die Bilder. (...)

Man muss der Emotionalität, der intellektuellen Sinnlichkeit oft erst auf die Spur kommen, sie ist dem vermauerten Blick verborgen hinter artistischen Verschanzungen aus Wortakrobatik (...). Die Antwort ist zuweilen böse, auch schreiend, manchmal eiskalt.“

[P.Poltrie = Peter Böthig 1986. In: Hesse / Tannert 1990, 53/54]

In Hinblick auf die performativen Formate der späten 1980er Jahre und rückblickend aus einer anderen Zeit beschreibt Else Gabriel, Autoperforationsartistin damals, künstlerische Gesten und ihre Rezeption:

„Die so entstandenen Publikationen und Veranstaltungen waren und sind (sofern etwas davon übrig geblieben ist) von durchaus eindringlicher Intensität. Allerdings sind die Beiträge meist schwer verrätselt und verklausuliert. (...)

Performances waren (zumindest nach unserem Verständnis) schon ihrer Natur nach verschlüsselt durch die individualistischen Handlungen und Rituale und erfüllten damit die Funktion einer doppelten

Provokation: Als Person, als Künstler/in, als Körper explizit in Erscheinung zu treten, ohne Medium zu sein für eine staatlich sanktionierte (künstlerische) Botschaft (oder doch wenigstens für eine erkennbare ‚Antibotschaft‘) war unerhört, undenkbar, weshalb in den Tätigkeiten, Requisiten, Kostümen, Textfetzen nach Hinweisen gesucht wurde, die diese Auftritte in einen gesellschaftlichen Kontext hätten stellen können. Natürlich gab es diesen, nur nicht in der Form, wie erwartet und gesucht.“ [Gabriel 2006, 363/364]

Zu untersuchen bleiben als zweites - mit einer Stichwortfolge - die **Verhältnisse und Transformationen von Bild – Bewegung – Film**. Bewegung im Zentrum dieser Folge fungiert als Scharnier für Inter-Mediales oder markiert die Verbindung zwischen verschiedenen künstlerischen Genres und Formaten.

Mit „Herakles“, der **Mediencollage von Lutz Dambeck** wurde – so sagt das Programm – die „Intermedia“ in Coswig eröffnet. Dambecks Form und Format der Mediencollage ist ein herausstechendes Beispiel für Intermedialität als Inszenierung einer Collage, die mit Ton, literarischen Texten, Bild und Schrift, Film und Diaprojektion, installativer Anordnung und Bewegung im Raum arbeitet. Der Mediencollage „Herakles“ war eine mehrjährige Vorarbeit zum Thema vorausgegangen, die – so Dambecks Wunsch und Vorstellung – in einen 35mm-Film münden sollten. Mehrere Versuche, offizielle Förderung durch die DEFA für das Projekt zu erhalten, schlugen fehl. [Gillen 1997, Löser 2008]

„Die mehrfache Ablehnung des Filmkonzepts Herakles bei der DEFA verlangt eine Entscheidung: aufgeben oder sich etwas einfallen lassen.

Erste Gedanken an ein Spiel im Raum, das alte Ideen von Dia- und Filmprojektionen in Räumen aufgreift. Dazu Einsicht in die Konsequenzen, nun ohne größere Öffentlichkeit und finanzielle Unterstützung arbeiten zu müssen. Vermittelt durch Musiker dann Kontakt zu der Tänzerin Fine: Mit ihr kommt Körperliches in das Konzept, ein Teil des Publikums hat Angst vor ihr. Nach zögerlichem, tastendem Beginn der Zusammenarbeit ein wunderbares Gefühl, während der Aufführungen aneinander vorbei und gegeneinander zu agieren oder während des Ablaufs den anderen im Raum zu sehen: Ach, da läuft Fine.

Ich entdecke den Raum, das Licht und lerne in der Zusammenarbeit mit den Musikern und Fine, mich auf einer Bühne zu bewegen. ‚Rauszugehen‘ und vor Publikum etwas vorzeigen: Hier!

Aus dem ‚Vernähen‘ der Bilder seit Ende 70er Jahre wird nun eine Montieren mit Licht, Texten, Musiken, Aktion, Film- und Diaprojektionen. Stilmittel ist die Montage. Was ist nun das Werk? Eine Summe von Wirkungen. Das Material: Originale, Zitate und Fundstücke, Gefühle, Ahnungen und Wissen. Verklebt, vernäht, überblendet – in den Raum gespielt und in Fotos wieder reproduziert.“ [Lutz Dambeck: „...allein in die Schlacht mit dem Tier!“ Notizen zur Arbeit an der Mediencollage „Herakles“ 1981-1987. In: Dambeck 1997, 38]

Textliches Rückgrat der Mediencollage ist Heiner Müller „Herakles 2 oder Die Hydra“ und die Geschichte der Gebrüder Grimm „Das eigensinnige Kind“. Es geht um Macht, Gewalt und Widerstand in deutscher Geschichte.

Das Intermediale ist bei Dambeck – so sagt es das Zitat – zunächst vom Filmischen her gedacht und stellt den Begriff und das Vorgehen der MONTAGE ins Zentrum. Montage allerdings verstanden als ein Verfahren, das die Bruchstellen sichtbar werden, hervortreten lässt. Montage als ein Verfahren, das das heterogene Material, das zusammengefügt wird, nicht glättet und damit auch gegen die eine große Erzählung antritt, sie befragt. Mediacollage im Raum wird zur Übersetzung, zur Transformation filmischer Bewegung in die Bewegung der Körper, Töne und Bilder. [22]

Die **Tänzerin Fine Kwiatkowski** – die während der Intermedia nicht nur in Dambecks „Herakles“ agierte – und die **Gruppe FINE** [23] stehen im Zentrum der Aktivitäten oder Performances, die Körper-Bewegung mit den Medien der filmischen oder bildnerischen Präsentation und Musik verbinden. 1982 trat die Gruppe FINE als Kooperation zwischen drei improvisierenden Jazzmusikern (Christoph Winkel, Dietmar Diesner, Lothar Fiedler) und Fine als Körper-Bewegung / Tänzerin zum ersten Mal auf – 1989 erschien aus Anlass einer der Gruppe gewidmeten Ausstellung der Leipziger Galerie „Eigen& Art“ eine Broschüre, die auch Fines Arbeit in Teilen dokumentierte. In dem voran gestellten offenen Brief von Liane Burckhardt heißt es:

„Wie Du, ist auch FINE als Gruppe im Spektrum improvisierter Musik einen völlig neuen Weg gegangen. Euer erster gemeinsamer Auftritt liegt nun tatsächlich schon sieben Jahre zurück. Sowohl Dietmar Diesner als auch Christoph Winkel und Lothar Fiedler waren damals keine Neulinge in der Jazzszenerie. (...)

Wichtig für Euch zu diesem Zeitpunkt war wohl, im jeweils anderen einen adäquaten Gegenpart gefunden zu haben, denn weder sollte die Musik die Bewegungen interpretieren, noch die Bewegung die Musik illustrieren etc. Es gelang Euch vielmehr, sich dem Anspruch zu nähern, in freier Improvisation vier eigenständige Ausdrucksweisen zu einer kaum zerlegbaren Gesamtheit zusammenzuführen, nicht im Sinne einer Gleichmacherei, sondern durch gleichberechtigtes Agieren und Reagieren, wobei die so entstandenen Formen Resultate des jeweiligen Augenblicks waren. Deine tänzerische Aussageform, Fine, ist in meinen Augen eine allein für Dich spezifische, keinerlei System verpflichtete Tanzweise.“ [Burckhardt 1989, 2+3]

Die besondere Arbeitsweise, die die Autorin hier als wesentliche Voraussetzung für das intermediale Agieren der Beteiligten benennt, ist auch aus heutiger Sicht für Fine Kwiatkowski [24] eine Grundlage für die damalige Zusammenarbeit mit Musikern, Bildenden Künstlern und Filmemachern. Sie lässt sich – so ihre Antwort auf meine entsprechende Frage – nur schwer beschreiben, da sie auf einem spontanen, weniger konzeptionell verabredeten, als freien miteinander Umgehen basiert, natürlich die Beherrschung des jeweiligen Instrumentes vorausgesetzt. Improvisieren als Basisbegriff heißt auch Freilassen, Loslassen, Energie freisetzen in einer Zeit, Mitte der 1980er Jahre, die Fine Kwiatkowski als ‚laute und sehr heftige Zeit‘ erinnert.

Improvisieren im Verbund mit Musikern, Malern und Filmern heißt, sich gegenseitig als Material zur Verfügung zu stellen. Es geht um das wechselseitige Eintauchen der Akteure und um die sinnliche Wahrnehmbarkeit der Medien-Verbindung für die Zuschauer. Was sich davon anhand der Spuren dieser Aufführungen nachvollziehen lässt, ob es überhaupt Spuren gibt, die auch das zentrale Moment der Bewegung und Beweglichkeit sichtbar machen, bleibt als weitere Frage.

Unter dem Programmpunkt „Tanz und Projektion“ agierte Fine Kwiatkowski auf der „Intermedia 1985“ mit anderen Bildenden Künstlern, darunter auch mit der **Dresdner Malerin und Graphikerin Christine Schlegel**. Sie begann in den 1980er Jahren – wie eine Reihe anderer malender KollegInnen – mit Super 8-Filmmaterial zu experimentieren. [25] Und sie verband die Präsentation / Projektion dieser ihrer Filme mit performativen Momenten – wie überhaupt die Vorführung dieser Filme einen deutlich anderen Aufführungscharakter hatte als eine ‚normale‘ Kinoprojektion. [26] Tannert beschreibt Schlegels Anteil an der Entwicklung:

„Christine Schlegels Werk ist insbesondere über die Verbindungslinien zu Literatur, Musik, tänzerischer Bewegung und Film charakterisiert. Obwohl sie nie aufgehört hat, zu collagieren und Bilder zu malen, ist sie wesentlich daran beteiligt gewesen, die Transformation der Kunst in der DDR vom auratisch Werkhaften zum Performativen voranzutreiben.“ [Tannert 2001, 9]

Seit 1984 arbeitet Christine Schlegel mit Fine Kwiatkowski zusammen, die zu Musik und Filmprojektion sich bewegt, bewegend improvisiert, in die Strukturen der stark vom Malerischen konzipierten Filme eintaucht, mit ihnen verschmilzt oder sie aufräut. [27] Schlegel schildert in ihrer autobiografischen Erzählung sehr eindrücklich, wie sie von der Malerei, der Zeichnung ausgehend, sich für Film und Körper-Bewegung zu begeistern begann.

„Während die anderen Theater (d.i. freie Gruppe SUM in Dresden) spielten, begann ich simultan ihre Bewegungen und das Geschehen auf große Blätter zu zeichnen. Mein so entstandene 12-teilige Papierserie zeigt sehr viel von der neuen Erfahrung, wieviel interessanter der Ausdruck einer Arbeit ist, wenn sie in freiem Fluß Bewegungsabläufe darstellt, anstatt nur statische Modelle abzumalen. (...) Nach einiger Zeit wechselte ich von der Betrachterseite auf die der Akteure und spielte insofern im Theater mit, indem ich begann, große gespannte Transparentpapier-Wände von hinten zu bemalen (...) Nur mein Schatten, entsprechend durch Licht hinter der Wand, und meine geheimnisvolle Malerei sollten mitspielen. In dieser Zeit schnitt Helge Leiberg einen Film und ich konnte seine Technik nutzen. Anfangs erschien mir das Medium Film nur als Möglichkeit, Abläufe festzuhalten. (...) Dann entdeckte ich mir großem Vergnügen, wie bewegte Bilder eine ganz andere Ausdrucksdimension schaffen können und begann, solche Bilder zu inszenieren.“ [Schlegel 2001, 70/71]

Schlegel experimentierte mit dem Übermalen von Filmmaterial, das Kader für Kader bearbeitet wurde und sie begann mit der Projektion von Film auf bewegte Körper. Fine Kwiatkowski war ihr dazu die ideale Partnerin. Schlegel reiste 1986 aus der DDR aus, nahm aber nach 1989 ihre Zusammenarbeit mit Fine Kwiatkowski wieder auf.

„Bei den ersten Arbeitsbegegnungen mit Fine machte ich für die Entwicklung der Performance eine wichtige Entdeckung. Sie war so sehr Kunstfigur, dass ich sie direkt in die Filme integrieren konnte. (...) Für mich war sie die lebendig gewordene Kunstbildfigur, die ins (Film)Bild inszeniert werden konnte. Durch die Festlegung auf das weiße Trikot wurde der Körper zur Projektionsfläche. Damit war Fine selbst Teil des Films, und es entstanden die wahnsinnigsten Erscheinungen und Täuschungen, bei denen nicht mehr klar war, ob sie sich im Film oder vor der Leinwand bewegte. Später verdoppelte ich

diesen Effekt noch, als ich sie gleichzeitig im Film und vor der Leinwand agieren ließ.“ [Schlegel 2001, 72]

Dieser Blick in Texte und auf Bilder – exemplarisch anhand der Arbeit dreier an der Intermedia mit Aufführungen beteiligter KünstlerInnen – macht eine ganze Fülle von Aspekten deutlich, die anhand weiteren Materials zu präzisieren und zu vertiefen wären.

Nicht zuletzt fehlt hier der SOUND DER INTERMEDIA 1985 – to be continued.

Fußnoten

[1] Auch wenn es vielfältige personelle und künstlerisch-konzeptionelle Überschneidungen und Verbindungen gab, scheint es so, dass sich jede Szene wiederum ihre eigenen Geschichtsbücher baut: so z.B. die (Super 8) Filmer in den Veröffentlichungen von Claus Löser, die Musikszene in Bänden und Filmen über Punk, Jazz und die Magnettonbandszene. [Löser 2008; Galenza / Havemeister 2005; Bratfisch 2005; Pehlemann / Galenza 2006].

Im Bereich der Bildenden Kunst-Geschichte werden die performativen Formen entweder eher unter kunstsoziologischen und kulturwissenschaftlichen Aspekten des aus dem System Fallens oder als eine von den Protagonisten der Szenen beschriebenen Selbstvergewisserung der eigenen Geschichte betrieben. Intermedia Coswig taucht oftmals quer zu diesen Ausschnitten in verschiedenen Geschichten auf.

[2] Als Beispiele seien genannt:

Christoph Tannert: ‚Intermedia I‘ in Coswig 1985. In: Eckardt / Kaiser 2009, 308-319

Christoph Tannert: Coswig 1985. In: Galenza / Havemeister 2005, 413-418

Anita Kenner (Pseudonym von Tannert): Avantgarde in der DDR heute. In: Niemandsländ H.5, 1988, 94-110

[3] Um 2003 sind einige Bände zum Thema erschienen: so Fischer-Lichte u.a., Rathmann, Müller-Schöll, Mersch

[4] Thomas Rathmann diskutiert und erläutert in der Einleitung zum Band die Rolle und Kritik des Ereignis-Begriffes für die Geschichtswissenschaften und hält dort fest, dass dem Ereignis-Begriff gerade aus kulturhistorischer Perspektive neuerdings wieder Relevanz zugesprochen wird. „In den Blick geraten wieder die historischen Akteure und deren Teilhabe an historischen Prozessen, ihren Formen und Praktiken der Aneignung von Kultur und damit auch das Ereignis, wenn auch jetzt weniger in der alten Spielart als große Staatsaktion, sondern als kontingentes Konstrukt kommunikativen, diskursiven oder rituellen Handelns.“

T. Rathmann: Ereignisse Konstrukte Geschichten. In: Rathmann 2003, 1-20, hier: 12

[5] Wie eingangs schon erwähnt ist auch der Begriff des Netzwerkes als inzwischen zum ‚absoluten Begriff‘ (Schüttpelz) gewordener oder als ‚kulturelle Leitmetapher‘ (Böhme) kritisch und diskursanalytisch untersucht worden. Diese Diskussion kann hier nur indirekt einfließen, indem ich mich bei dieser Untersuchung für einen der Bedeutungsaspekte entscheide. Zwei Bände zum Thema: Barhoff u.a. 2004; Kaufmann 2007 sowie die website www.netzeundnetzwerke.de

[6] Siehe dazu Gilles Deleuze / Felix Guattari: Tausend Plateaux. Kapitalismus und Schizophrenie. Berlin 2010 (3. Aufl.)

[7] Siehe als Beispiele die folgenden Bände: Joachim Paech (Hg.): Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität, Stuttgart 1994; Jürgen E. Müller (Hg.): Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation, Münster 1996; Jörg Helbig (Hg.): Intermedialität. Theorie und Praxis eines Forschungsgebietes, Berlin 1998 sowie: Barbara Büscher: InterMedia. Zur Materialität der Medien in Expanded Performing Arts. In: Ontrup / Schicha 1999, 19-37

[8] Das Projekt „Duck and Cover“ wurde 1983 zum ‚Heißen Herbst‘ der Bewegung gegen das nukleare Wettrüsten gegründet und spielte z.B. auf dem 14. Festival des politischen Liedes in Berlin (DDR). Die politische Zielsetzung macht das Projekt natürlich interessant, aber Gisela Nauck betont in ihrer Besprechung einen weiteren Gesichtspunkt: „Interessant und studienwert ist vor allem das Konzept einer solchen – in diesem Fall politisch – angewandten Musik, in der die Berührungspunkte zwischen progressiver ‚elitärer‘ Avantgarde und massenhaft rezipierter, populärer Musik fruchtbar gemacht und damit Wertvorstellungen von ‚niederer‘ und ‚hoher‘ Kunst aufgebrochen werden.“ (Gisela Nauck: Duck and cover 83. In: MuG 7, 1984, 353-356, hier: 356).

Das ganze Heft der Zeitschrift ist dem Thema „Musik zwischen den Genres“ gewidmet und behandelt u.a. das instrumentale Theater, Liedertheater und Synthetisierung in den Künsten.

[9] Siehe dazu: Matthias Herrmann: Die Zweite Realität. Avancierte Musik in Dresdner Institutionen zwischen 1950 und 1989. In: Eckardt / Kaiser 2009, 136-145, hier: 142

[10] Der Programmzettel ist als Abbildung im Text von Herrmann (s. 9) abgedruckt, a.a.O., 140

[11] Siehe dazu z.B.: Paul Kaiser, Vom Standard der Moderne. A.R. Penck und die Künstlergruppe ‚Lücke‘. In: Eckardt / Kaiser 2009, 70-83; Christoph Tannert: Mit Trommelstöcken auf Patrouille. AR. Penck als Musiker. In: Galenza / Havemeister 1999/2005, 356-361; sowie zahlreiches Material in: Jürgen Schweinebraden (Hg.): Die Gegenwart der Vergangenheit Bd. 1 + 2, Niedenstein 1998

[12] Zu Cottbus schreibt der Autor: „Jazzpodium Cottbus – Initiiert von Jörg Tudyka verknüpfte es in den folgenden Jahren in kleinen Klubprogrammen, Workshops, verfremdeten Revuen und Performance-Abenden im Klub ‚Südstadt‘, dem Kulturhaus des Textilkombinats Cottbus (TKC) und im Klubhaus der Jugend, veranstaltet von der AG Jazz Cottbus in Kooperation mit der Konzert- und Gastspielformation Cottbus, zeitgenössischen Jazz mit Rock, insbesondere Post-Punk, avantgardistischem Puppenspiel und Theater sowie mit Ausstellungen und Installationen bildender Künstler.“ [Bratfisch 2005, 315]

[13] Diese Liste findet sich in einer Fußnote – allerdings ohne genauen Verweis darauf, wie sie zustande kam. Siehe Kaiser / Petzold 1997, 112

[14] Siehe dazu z.B. Bernd Lindner: Eingeschränkte Öffentlichkeit? Die alternative Galerieszene in der DDR und ihr Publikum. In: Schweinebraden Bd.1, 1998, 225-233

[15] Siehe z.B. das publizierte Gespräch zwischen Rainer Eppelmann, dem Pfarrer der Samariterkirche in Berlin, und Christoph Tannert. In: Niemandland H.3, 1987, 97-106

[16] Diese Liste habe ich zusammengestellt nach den Informationen „Lutz Dambeck: Filmografie / Mediencollagen“, die veröffentlicht sind unter:
http://www.bundestag.de/kulturundgeschichte/kunst/kunst_ausst/dambeck/filmografie.html

[17] Wie kontrovers solche Gesamtdarstellungen wie Bratfischs Geschichte der Jazzszene in der DDR diskutiert werden, machte mir ein bei der Internetrecherche gefundener Offener Brief des Jazzers Dietmar Diesner an den Verleger Christoph Links deutlich, dessen Kritik sehr grundsätzlich formuliert ist.

[18] Das erwähnen verschiedene Überblicksbände zur Geschichte der DDR, z.B.: Ulrich Mählert, Kleine Geschichte der DDR, München 2009 (6. überarb. Aufl), 133 ff; Hermann Weber: DDR – Grundriß der Geschichte, Hannover 1991 und Bernd Eisenfeld: Die Ausreisebewegung – eine Erscheinungsform widerständigen Verhaltens. In: Ulrike Poppe u.a. (Hg.): Zwischen Selbstbehauptung und Anpassung. Formen des Widerstandes und der Opposition in der DDR, Berlin 1995, 192-223

[19] Die beiden Seiten der Einladungskarte von Wolfgang A. Scheffler sind in der Sonderausgabe der Künstlerzeitschrift „USW“, die sich der „Intermedia“ widmete, abgedruckt. Diese Ausgabe ist wie zahlreiche andere Künstlerzeitschriften dieser Zeit im Archiv der Deutschen Fotothek Dresden zugänglich gemacht. Wir veröffentlichen sie mit freundlicher Genehmigung der Deutschen Fotothek.

[20] Diese Liste ist eine (versuchte) Reinschrift, der auf der oben abgebildeten Karte gelisteten Namen. Ich habe sie abgeglichen mit einer Liste, die Tannert im Anhang seines Textes für den Katalog „Ohne uns!“ veröffentlichte [Tannert 2009, 319], die nur einen Auszug der Namen enthält.

[21] Die auf – und abschwellende Auseinandersetzung der offiziellen Kulturpolitik und der Kunstkritik (die nicht einfach identisch sind) in der DDR mit der spätbürgerlichen Moderne – u.a. dem Expressionismus – und das Andocken verschiedener Künstlergenerationen u.a. an Expressionismus und expressiven Gestus untersucht: Ulrike Niederhofer: Die Auseinandersetzung mit dem Expressionismus in der Bildenden Kunst im Wandel der politischen Realität der SBZ und der DDR 1945-1989, Frankfurt/M. 1996.

Dort st auch die Rede von der erwähnten Ausstellung „Expressivität heute – Junge Maler der DDR“ [Niederhofer 1996, 319 f.]

[22] Einiges an Material ist veröffentlicht auf der Doppel-DVD, die 2008 in der Edition Filmmuseum erschienen ist: Lutz Dambeck: Filme und Mediecollagen 1975-1986. Sie enthalten nicht nur verschiedenes Filmmaterial (eher wenig) zu den Mediecollagen, ein ausführliches Filminterview mit Dambeck sondern im ROM-Teil der DVD auch eine Reihe von schriftlichem Material zu den beiden Mediecollagen „Herakles“ und REALfilm“, einschließlich von Ablaufplänen der Aufführungen.

[23] Siehe dazu: Barbara Lubich: FINE. Gruppe und Kunstfigur. In: Eckardt/ Kaiser 2009, 320-331

[24] Diese und die folgenden Aussagen beziehen sich auf ein Gespräch, dass ich mit Fine Kwiatkowski am 21.9.2010 in Berlin geführt habe.

[25] Siehe dazu: Christoph Tannert: Von Vortönern und Erdferkeln. Die Filme der Bildermacher. In: Karin Fritzsche / Claus Löser (Hg.) Gegenbilder. Filmische Subversion in der DDR 1976-1989, Berlin 1996, 25-60. Dazu auch die DVD „Gegenbilder. DDR-Film im Untergrund 1983-1989“ hg.v. Claus Löser, 2008

[26] Siehe dazu auch: Jeannette Stoschek: Lust auf Bilder. In: Dieter Daniels / Jeannette Stoschek (Hg.): Grauzone 8mm. Materialien zum autonomen Künstlerfilm in der DDR, Ostfildern 2007, 15-22

[27] Erste Eindrücke geben die Beschreibung von Tannert [Tannert 2001] und die Bilder im Katalog: Angelika Richter / Beatrice E. Stammer / Bettina Knaup (Hg.): Und jetzt. Künstlerinnen aus der DDR, Nürnberg 2009, 90+91

* Im Anschluss an diesen Beitrag drucken wir den gesamten Text „Intermedia. Versuche kollektiver Kunstproduktion“ mit freundlicher Genehmigung des Autors Christoph Tannert ab. Nicht nur der hier nicht zitierte Rückbezug auf die historische Avantgarde, den T. herstellt, ist interessant, auch die von ihm beschriebenen Projekte sollen noch einmal öffentlich genannt sein, um sie weiterer Recherche zu empfehlen.

Literatur

Jürgen Barkhoff / Hartmut Böhme / Jeanne Riou (Hg.): Netzwerke. Eine Kulturtechnik der Moderne, Köln 2004

Hartmut Böhme: Netzwerke. Zur Theorie und Geschichte einer Konstruktion. In: Barkhoff u.a.: 2004, S. 17-36. Auch unter: www.netzeundnetzwerke.de/node/30

Ralf Bohn / Heiner Wilharm (Hg.): Inszenierung und Ereignis. Beiträge zu Theorie und Praxis der Szenografie, Bielefeld 2009

Jacques Derrida: Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen, Berlin 2003

Erika Fischer-Lichte u.a. (Hg.): Performativität und Ereignis, Tübingen / Basel 2003

Stefan Kaufmann (Hg.): Vernetzte Steuerung, Zürich 2007

Dieter Mersch (Hg.): Die Medien der Künste. Beiträge zur Theorie des Darstellens, München 2003

Dieter Mersch: Wort, Bild, Ton, Zahl – Modalitäten medialen Darstellens. In: Mersch 2003, 9-52

Dieter Mersch: Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen, Frankfurt/M. 2002

Nikolaus Müller-Schöll (Hg.): Ereignis. Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung, Bielefeld 2003

Thomas Rathmann (Hg.): Ereignis. Konzeptionen eines Begriffs in Geschichte, Kunst und Literatur, Köln/Weimar 2003

Thomas Rathmann: Ereignisse Konstrukte Geschichten. In: Rathmann 2003, 1-20

Erhard Schüttpelz: Ein absoluter Begriff – Zur Genealogie und Karriere des Netzwerkkonzeptes. In: Kaufmann 2007, S. 25-46. Auch unter: <http://www.netzeundnetzwerke.de/node/38>

Martin Seel: Von Ereignissen. In: Merkur, 57. Jg. 2003, 147-153

Matthias Aberle: Poesie des Untergrunds. Prenzlauer Berg Kontrovers 1976-1990, Film auf DVD, Berlin 2009

Rainer Bratfisch (Hg.): Frei Töne. Die Jazzszene in der DDR, Berlin 2005

Lutz Dambeck – Herakles. Katalog Galerie Oben, Karl-Marx-Stadt, April 1985

Lutz Dambeck: Herakles. Notizen und Bildsequenz zu einer Mediocollage. In: Niemandsland H.1, 1987, 65-83

Lutz Dambeck – Herakles Höhle 3. Katalog NBGK, Berlin 1990

Lutz Dambeck – Herakles Konzept, Dresden 1997

Lutz Dambeck: Filme und Mediocollagen 1975-1986. Doppel-DVD mit restaurierten Fassungen und Texten / Originaldokumenten, Edition Filmmuseum 2008

Dieter Daniels / Jeannette Stoschek (Hg.): Grauzone 8 mm – Materialien zum autonomen Künstlerfilm der DDR, Ostfildern 2006

Frank Eckhardt / Paul Kaiser (Hg.): Ohne uns! Kunst und alternative Kultur in Dresden vor und nach 89, Dresden 2009

Karin Fritzsche / Claus Löser (Hg.): Gegenbilder. Filmische Subversion in der DDR 1976-1989, Berlin 1996

Else Gabriel: FLU – (Virus und Werk). Über Performance, Publikum, Peinlichkeit, Konserven und ein Mittel gegen alles in der eigenen Arbeit. In: Petra M.Meyer (Hg.): Performance im medialen Wandel, München 2006, 361-377

Roland Galenza / Heinz Havemeister (Hg.): Wir wollen immer artig sein... Punk, New Wave, Hiphop und Independent-Szene in der DDR von 1980-1990, überarb.+erw. Neuausgabe, Berlin 2005

Eckhart Gillen / R.Haarmann (Hg.): Kunst in der DDR, Köln 1990

Eckhart Gillen: Monteur, nicht Deuter des Weltgeistes. In: Dambeck 1997, 9-23

Eckhart Gillen: Das Kunstkombinat DDR. Zäsuren einer gescheiterten Kunstpolitik, Köln 2005

Uta Grundmann u.a. (Hg.): Die Einübung der Außenspur. Die andere Kultur in Leipzig 1971-1990, Leipzig 1996

Egmont Hesse / Christoph Tannert (Hg.): Zellinnendruck, Leipzig/Berlin 1990

Christian Hüssel: Aktionskunst in der DDR bei spezieller Betrachtung der autonomen Kunstszene, 3 Bde., unveröff. MA-Arbeit, Leipzig 1996

P. Kaiser / C. Petzold (Hg.): Boheme und Diktatur in der DDR. Gruppen Konflikte Quartiere 1970-1989, Berlin 1997

Klopffzeichen. Kunst und Kultur der 80er Jahre in Deutschland. Teil 1: Mauersprünge hg.v. Bernd Lindner/ Rainer Eckert; Teil 2: Wahnzimmer hg. von E.Blume / H.Gaßner / E.Gillen / H.W.Schmidt, Leipzig 2002

Bernd Lindner: Eingeschränkte Öffentlichkeit? Die alternative Galerieszene in der DDR und ihr Publikum. In: Schweinebraten Bd.1, 1998, 225-233

Claus Löser (Hg.): Gegenbilder. DDR-Film im Untergrund 1983-1989, DVD+Booklet, Berlin 2008

Claus Löser: Frühe Filme und Mediocollagen im Kontext. In: Booklet zur DVD „Lutz Dammbeck – Filme und Mediocollagen 1975-1986, 2008

Barbara Lubich: FINE. Gruppe und Kunstfigur. In: Eckardt / Kaiser 2009, 320-331

Gerd Harry Lybke (Hg.): Dokumentation zum Projekt FINE in der Eigen+Art 1989, Leipzig 1989

Ulrike Niederhofer: Die Auseinandersetzung mit dem Expressionismus in der Bildenden Kunst im Wandel der politischen Realität der SBZ und der DDR 1945-1989, Frankfurt/M 1996

Bert Noglik: Jazz in Coswig. In: Unterhaltungskunst H.2, 1984, 14-16

Bert Papenfuß: Ation-Aganda. Gedichte 1983-1990 mit Zeichnungen von Ronald Lippok (mit CD), Basel 2008

A.Pehlemann / R. Galenza (Hg.): Spannung. Leistung. Widerstand. Magnetbanduntergrund DDR 1979-1990, Berlin 2006 (inkl. Doppel-CD)

Ulrike Poppe u.a. (Hg.): Zwischen Selbstbehauptung und Anpassung. Formen des Widerstands und der Opposition in der DDR, Berlin 1995

A. Richter / B.E. Stammer / B. Knaup (Hg.): und jetzt. Künstlerinnen aus der DDR, Nürnberg 2009

Thomas Roesler (Klick&Aus): Poesie der Durchschlagskraft. Interview. In: Galenza / Havemeister 2005, 395-403

Thomas Roesler: Ichs Apokalyptus. In: Pehlemann / Galenza 2006, 52-61

Christine Schlegel: Hautlos. Eingeschweißte Überwachung. Collagen – Zeichnungen – Erinnerungen, Berlin 2001

Jürgen Schweinebraden Frhr. von Wichmann-Eichhorn: Die Gegenwart der Vergangenheit. Bd. 1: Blick zurück – im Zorn? Bd. 2: Nebel am Horizont, Niedenstein 1998

Christoph Tannert: Intermedia. Versuche kollektiver Kunstproduktion. In: Musik und Gesellschaft, H.7, 1984, 349-353

Anita Kenner (=Christoph Tannert): Avantgarde in der DDR heute? Ein Panorama der Kunst-, Literatur- und Musikszene. In: Niemandsland H. 5, 1988, 94-110

Christoph Tannert: Leben ist außer den staatlichen Sprachen. Produzenten- und Selbsthilfegalerien. In: Gillen 1990, 97-104

Christoph Tannert: Performance in der DDR? In: Künstlerhaus Bethanien (Hg.): BE#2, 1994, 14-15

Christoph Tannert: „Nach realistischer Einschätzung der Lage...“ Absage an Subkultur und Nischenexistenz in der DDR. In: Poppe u.a. 1995, 353-376

Christoph Tannert: Von Vortönern und Erdferkeln. Die Filme der Bildermacher. In: Fritzsche / Löser 1996, 25-60

Christoph Tannert: Fernab der Kollossalwahnproduktion. In: Schlegel 2001, 7-11

Christoph Tannert: Mit Trommelstöcken auf Patrouille. A.R.Penck als Musiker. In: Galenza / Havemeister 2005, 356-361

Christoph Tannert: Coswig 1985. In: Galenza / Havemeister 2005, 413-418

Christoph Tannert: Die Ambivalenz der Kunst-Punks. In: Pehlemann / Galenza 2006, 30-35

Christoph Tannert: Szeneauswurf im Projektorengeflacker. In: Daniels / Stoschek 2007, 31-40

Christoph Tannert: ‚Intermedia I‘ in Coswig 1985. In: Eckardt / Kaiser 2009, 308-319

Uwe Warnke / Ingeborg Quaas (Hg.): Die Addition der Differenzen. Die Literaten- und Künstlerszene Ostberlins 1979 bis 1989, Berlin 2009