

# Kunst und Politik

Nach dem Elften September

von Bob Ostertag

*Dieser bislang unveröffentlichte Text ist in den Wochen unmittelbar nach dem Terroranschlag auf das World Trade Center in New York und das Pentagon in Washington entstanden und ist als letztes Kapitel für ein Buch mit dem Titel „Creative Life: Art, Politics, Machines, and Human Bodies“ vorgesehen, für das sich noch kein Verleger gefunden hat.*

Eigentlich begann dieses Buch in Manhattan, wohin ich 1978 im Alter von einundzwanzig Jahren kam, um Musik zu machen. Und hier hört es auch auf, in einem Café nicht weit von dem Loft in der Chambers Street, das ich damals zusammen mit dem Cellisten Tom Cora bewohnte. Heute ist dort, wo früher mein Türeingang war, der Punkt, von dem aus man den Überresten des World Trade Center, zumindest ohne Spezialausweis, am nächsten ist. Soldaten in Tarnanzügen säumen die Bürgersteige. Viele tragen Gesichtsmasken – der giftige Gestank überall scheint diese Vorsichtsmaßnahme nahezulegen. Ich selbst habe keine an.

In der Subway steht, genauso wie früher, ein Afro-Amerikaner, der Sopransaxophon spielt. Der Klang füllt die Station aus. Er liebkost die aufgeriebenen und überspannten Nerven der New Yorker, die auf die Ankunft der lärmenden Züge warten. Sein Ton ist süß und er hat einen guten Sinn für melodische Verzierungen. Aber statt der alten Subway-Standards wie „Take the A-Train“ oder ein von Coltrane inspiriertes „My Favorite Things“ spielt er „Onward Christian Soldiers“. Das jagt mir kalte Schauer den Rücken herunter.

Auf der Straßenebene flattern überall amerikanische Fahnen. Ich hasse die amerikanische Flagge. Ich hasse alles, wofür sie steht. Ihr Anblick macht mich krank. Jedesmal, wenn ich eine Flagge sehe, denke ich an die amerikanische Botschaft in San Salvador, wie sie hinter einer riesigen grauen Sicherheitswand hervorlugt, wie ein Nagetier vom Mars in einem schlechten Science-fiction-Film, ein Spuk mit Todeskommandos und militärischen Raufbolden, die einen mörderischen Krieg führten, in dem so viele Freunde und Bekannte starben.

Meine Freundin Marilyn ist da anderer Meinung. Ich kenne sie seit zwanzig Jahren. Marilyn und ich haben in El Salvador zusammengearbeitet. Sie ist eine leidenschaftliche Frau. In ihr steckt eine unbändige Wut, die es ihr ermöglicht hat, dem Sturm in El Salvador länger zu widerstehen als die meisten anderen. Als die Niederlage, Tod und Vernichtung, Verrat und die allgemeine Häßlichkeit der Menschen unsere Kameraden an den Punkt brachte, sich von der Revolution in El Salvador abzusetzen anstatt sich für sie einzusetzen, hielten Marilyn und ich zusammen. Doch jetzt ist Marilyn glücklich, überall amerikanische Flaggen zu sehen. Sie möchte jetzt selber eine schwenken. Ein Gespräch mit ihr war eines der beängstigenden Dinge, die ich nach dem Elften September erlebt habe.

Ein paar Häuserblöcke weiter nördlich hat Ali Janka eine Residenz in einer Kunstgalerie in Soho. Ali ist ein Mitglied von „Gelatin“, einer vierköpfigen Künstlergruppe, die herrlich verrückte Installationen macht. Er ist auch einer der wenigen Männer, die ich liebe.

Vor anderthalb Jahren wurde die Gruppe Gelatin dazu eingeladen, eine Installation im einundneunzigsten Stockwerk des World Trade Center zu machen. Sie dachten sich dafür eine ihrer bezeichnend brillanten Ideen aus. Ohne daß die Galerie etwas davon wußte, hatten sie ein Fenster aus der Fassade des World Trade Center herausgenommen, einen Balkon hineingebastelt und von dort aus die schöne Sicht und frische Luft genossen, während ein Hubschrauber vorbeiflog und sie filmte.

Aus Angst vor strafrechtlicher Verfolgung hielten sie diese Tat über ein Jahr lang geheim, bevor sie schließlich eine Fotoausstellung über dieses Ereignis in Lower Manhattan ansetzten. Unglaublicherweise war die Eröffnung der Ausstellung für den Elften September geplant.

Heute schockieren einen diese Bilder. Verblüffend sind die Ansichten der weißen, modernistisch-glatten Linien gegen den blauen Himmel und das blaue Wasser, verblüffend der Anblick der menschlichen Pünktchen gegen den riesigen Stahlurm. Bilder der Freude und Unschuld, des Wagnisses und der Gefahr, der vergänglichen Augenblicke, der Unbeständigkeit.

Ich liebe diese Bilder. Und weil Ali mit ihnen zu tun hatte, liebe ich auch ihn noch mehr. Ich sehe die Bilder nun in seinen Augen, und sein Auge in diesen Bildern. Auf einem Foto fliegt der Hubschrauber gefährlich nah an dem Gebäude vorbei – ich denke immer, er würde im nächsten Augenblick in die Fassade einschlagen.

Damals, als Ali und seine Freunde ihren Balkon bauten, ging es nicht um „politische Kunst“. Die Gruppe Gelatin war überhaupt nicht an Politik interessiert. Dennoch hat der Zeitpunkt und der Zufall diesen Bildern heute eine politische Bedeutung verliehen, die durch Design gar nicht hätte geschaffen werden können. Die Gruppe weiß allerdings nicht, wie sie mit diesem unerwarteten Segen umgehen soll. So hatten sie es ursprünglich gar nicht ge-

meint. Ihre Fotos waren sofort verkauft, und sie werden keine neuen Abzüge machen. Es ist, als habe ihr Lieblingsprojekt sie nun mit irgendeiner ekligen Substanz überzogen. Als ob der Aschestaub, der das südliche Manhattan bedeckte, sich auch auf die Mitglieder der Gruppe Gelatin gesetzt hätte (die in der Nähe waren, als die Türme fielen), und sie nun hoffen würden, sich durch den Verkauf der Bilder wieder davon säubern zu können.

Es ist wirklich erstaunlich. Die Türme stürzten ein und die Kunst, die so unschuldig und leicht war, die unmittelbaren Erfahrungen zum Ausdruck brachte, ist heute voller Bedeutsamkeit und Absichten, vergraben in Hunderten von Tonnen zertrümmerter Assoziationen. Umgekehrt muß die Kunst, die noch am Vortag so bedeutsam war, heute nach Sinn und Bedeutung suchen. Meine New Yorker Musikerfreunde, die ich besucht habe, sprechen von einem „Durchlaufen der Bewegungen“ – Proben, Konzerte und Wohltätigkeitsveranstaltungen ausführen, nicht etwa weil sie diese Bewegungen beabsichtigten oder sich an sie klammern würden, sondern, weil sie einfach nicht in der Lage seien, diese Bewegungen *nicht* zu machen – sie machen nicht Musik, sondern gehen durch die Routine, Musik zu machen, eine Pantomime, die irgendwie Klang erzeugt, aber trotzdem nur eine Nachahmung ist. Die Katastrophe scheint ihnen den Wind aus den Segeln ihrer Phantasie genommen zu haben.

Sogar dem pompösen Megalomanen Karlheinz Stockhausen fehlten die rechten Worte. Der Mord an den Tausenden des World Trade Centers, erklärte er, sei „das größte Kunstwerk, was es je gegeben hat ... das es überhaupt gibt für den ganzen Kosmos ... Das könnte ich nicht. Dagegen sind wir gar nichts, also als Komponisten.“<sup>1</sup>

Was Stockhausen da in charakteristischer Selbstverblendung und Taktlosigkeit geäußert hat, hat bereits zehn Jahre früher Don DeLillo in einer Passage von „Mao II“ geschrieben:

Ich habe schon seit einiger Zeit das Gefühl, daß Schriftsteller und Terroristen ein Nullsummenspiel spielen ... Was die Terroristen gewinnen, verlieren die Schriftsteller. Was sie an Einfluß auf das Bewußtsein der Massen hinzugewinnen, verlieren wir als Gestalter von Sensibilität und Gedanken. Die Gefahr, die sie darstellen, entspricht unserem Versagen, gefährlich zu sein. Und je deutlicher wir den Terror sehen, desto weniger Eindruck macht die Kunst auf uns ... Die bedeutenderen Werke [heute] befassen sich mit der Sprengung von Flugzeugen und Gebäuden. Das ist die neue tragische Erzählkunst.<sup>2</sup>

Seitdem ich vor langer Zeit in diese Stadt kam, habe ich mein Leben damit verbracht, Politik und Musik gleichermaßen zu verfolgen, als seien sie zwei Seiten derselben Medaille, als seien beide eigentlich eins. Nun scheint es, als habe die Politik die Kunst unmöglich gemacht.

Aber die New Yorker Szene hat es nie geschafft, politische Kunst zu integrieren, weshalb ich die Stadt auch bald wieder verlassen habe. Als ich dort in den siebziger Jahren auftauchte, wurden der Ton und die Ausrichtung

der Downtown-Szene von einigen Leuten aus Soho bestimmt, Weiße, die sich weiß kleideten, Performances in weißen Lofts gaben und sich die Attitüden und Manierismen von Multimillionären zulegt. Snobismus galt als letzter Schrei der Kunstmode.

Meine Generation lief in schäbigen Klamotten umher, besetzte leerstehende Gebäude, fuhr auf Fahrrädern durch die Stadt, und konnte trotzdem nicht Politik und Kunst zusammendenken. Wenn einer in den siebziger Jahren versucht hat, politische Kunst in New York zu machen, kam das einem Todesurteil für alle weiteren Karrierebestrebungen gleich. Wenn man Glück hatte, schrieben die Kritiker nichts darüber, denn wenn sie das täten, wäre es nicht gerade freundlich. Und die anderen Musiker, die ich kannte (mit der bemerkenswerten Ausnahme von Fred Frith) interessierten sich sogar noch weniger dafür als die Kritiker.

Ich selbst konnte die beiden Bereiche dagegen nicht auseinanderhalten. Es gab bei mir nur einen einzigen kreativen Impuls: Musik zu machen und Veränderung herbeizuführen, und mich in diesem Vorgang selbst zu finden. Ein paar Jahre lang schwamm ich in New York gegen den Strom und ging dann nach El Salvador.

Jetzt komme ich zurück und sehe, daß die Politik anscheinend die Kunst unmöglich gemacht hat. In jedem Fall gilt das für politische Kunst, was mich zu der Frage führt, was ich eigentlich in den letzten zwanzig Jahren gemacht habe? Warum können politische Ereignisse wie Terrorismus und Krieg die Kunst belanglos machen? Warum ginge es nicht anders herum? Da es in den vorangegangenen Seiten dieses Buchs um solche Fragen ging, denke ich, sie verdienen eine Antwort.

Wo treffen sich die Bestrebungen von Kunst und Politik? In einem schöpferischen Leben, wie ich meine.

Unsere Leben sind eingebunden in ein Raster von Beziehungen zur sozialen und materiellen Welt. Kunst ist dabei das, was entsteht, wenn wir versuchen, uns mit dieser Welt in einer bestimmten kreativen Weise auseinanderzusetzen. Heißt das, die Welt besser zu machen? Vielleicht. Es heißt aber ebenso, sie hübscher zu machen – oder häßlicher, lauter, ruhiger, geordneter, chaotischer. Kunst heißt, nützliche Dinge zu machen. Kunst heißt, nutzlose Dinge zu machen. Kunst heißt, etwas zu machen, das den Geist anregt. Kunst heißt, etwas zu machen, das den Geist beruhigt. Kunst heißt, Systeme zu erfinden. Kunst heißt, Regeln zu brechen.

Ist das alles, was wir über die Kunst sagen können, also daß es in der Kunst um das Schaffen geht? Nein. Auch Unternehmer sind kreativ, wenn sie neue Business-Methoden, Produktreihen oder Märkte schaffen. Eigentlich ist das kapitalistische System gnadenlos kreativ. Doch denken wir dabei nicht an Kunst. Es ist eine Frage der Absicht. Unternehmer kreieren, um Profite zu machen. Wissenschaftler kreieren, um Theorien aufzustellen oder

zu überprüfen. Sportler kreieren, um zu gewinnen. Militärische Anführer kreieren, um den Feind zu zerstören.

Ich glaube, ein Künstler ist jemand, der kreiert, um zu transzendieren, um über das Einzelne hinaus das Universelle anzustreben. Wörter wie „Transzendenz“ und „universal“ sind mit einer schweren Last befrachtet und gelten im allgemeinen als konservativ. Aber ich verwende sie hier im Rahmen meiner Schlußfolgerungen und möchte den Leser daher bitten, sich mit seinem Urteil zunächst zurückzuhalten und meine Darlegung anzuhören.

In einem früheren Kapitel habe ich die Auffassung vertreten, daß Kunst ein vollkommenes Werkzeug zur Untersuchung und Aufklärung des Verhältnisses von Körper und Maschine ist. Wir können also nun verstehen, warum die Kunst hier etwas offenbaren kann, was die Wissenschaft nicht kann. Wissenschaft sucht, Probleme zu lösen, Kunst kann sie faßlich machen. Die Spannung zwischen dem menschlichen Körper und der Maschine – ein bis jetzt noch unlösbares Problem, das auf vielfältige Weise in unsere Lebenserfahrung eingreift – liegt im Grenzbereich zwischen dem Physischen und dem Sozialen und ist somit ein natürliches Lebensgebiet für die Kunst.

Im umfassenden Netz der physischen und sozialen Verhältnisse, in denen wir leben, beleuchtet ein Kunstwerk die Verbindungsstellen so klar und deutlich, daß das Publikum sie aus einer neuen Perspektive heraus erkennen und zumindest momentan ihren Ort auf dem Raster verlassen kann. Diesen Moment des Verlassens bezeichne ich als „Transzendenz“. Und die Möglichkeit, potentiell jeden anderen Ort auf dem Raster klar und deutlich zu erkennen bezeichne ich als „Universalität“.

Das Erreichen des Universellen kann über mehrere Wege führen (Kunst gebraucht meistens mehr als einen). Jedoch müssen alle Wege durch den Körper gehen, jenem Medium, das wir alle gemeinsam haben, das jede unserer Wahrnehmungen und Erfahrungen an dieses umfassende Netz vermittelt. Jeden Tag leben wir in unserem Körper, kennen die Freuden und Frustrationen, die sein Gebrauch mit sich bringt. Daher hat auch jede Art der Virtuosität eine universelle Wirkung. Die Komposition von Musik für den Tanz ist Kunst, weil alle Menschen es schön finden, ihre Körper im Rhythmus zum Klang zu wiegen. Die Komposition einer Fuge oder die Erkundung eines Raga ist Kunst, weil alle Menschen Schönheit in Klängen finden, die in mathematisch schlüssigen Folgen erklingen. Diese Eigenschaften sind universell, da sie in unseren Körpern angelegt sind.

„Abstrakte“ Kunst läßt ihre kulturellen Bezüge oft weitgehend unbestimmt und offen. Am anderen Ende des Spektrums steht dann eine Kunst, die zutiefst persönlich ist, die sich mit der eigenen Lebenserfahrung, der eigenen Familie oder Sippe befaßt. Solche Werke sind manchmal sogar dazu gedacht, nur jene Menschen anzusprechen, die an diesen Erfahrungen unmittelbar teilnehmen. Solche Werke bergen jedoch, wenn sie gut gemacht sind,

stets auch die Möglichkeit, Aspekte der menschlichen Erfahrung darzustellen, die über die Eigenarten einer bestimmten Gruppe hinausgehen und alle Menschen ansprechen. Solche Werke nennen wir „klassisch“.

Künstler behaupten häufig, sie machten Kunst nur für sich selbst. Ich habe selber ähnliches verlauten lassen, habe allerdings folgendes damit gemeint: Wenn ich Musik mache, ist es Musik, wie sie meiner Auffassung nach klingen sollte. Weder versuche ich mir vorzustellen, wie andere sie hören könnten, noch denke ich daran, meine Musik auf irgendwelche Geschmäcker zuzuschneiden. Ich schreibe für mich selbst – ohne Kompromisse. Ich verlasse mich darauf, daß es genug Gemeinsamkeiten zwischen den Menschen gibt, die es möglich machen, ein von mir tief empfundenes Gefühl auf andere zu übertragen. Gleichzeitig bin ich der Überzeugung, daß das Ergebnis einer Musik, in der ich versuche, das zu berücksichtigen, was andere gern hören würden, als oberflächlich empfunden würde.

Das ist jedoch etwas anderes, als zu sagen, es läge mir nichts daran, ob andere meine Musik hören oder nicht. Natürlich ist mir das wichtig. Hier liegt doch der einzige Grund dafür, Musik zu machen: um Menschen miteinander zu verbinden. In keiner Disziplin kenne ich Künstler, die das nicht beabsichtigen würden. Was aber nicht heißt, je größer das Publikum, desto besser. Nehmen wir zum Beispiel Jim Magee.<sup>3</sup> Jim ist nicht in die Wüste gegangen, um seine Arbeit dort zu verstecken. Er suchte einen Ort, der abseits vom gesellschaftlichen Lärm des Kunstmarkts liegt, so daß er mit seiner Arbeit das erreichen konnte, was er wollte, und wo diese Arbeit die besten Möglichkeiten hatten, von denen gesehen zu werden, die sie sehen wollten. Dementsprechend ist seine Freude groß, wenn jemand seine Arbeit dann wirklich einmal gesehen hat. Es ist mir gleichgültig, ob es ein großes Publikum ist, das zu einer Aufführung meiner „Yugoslavia Suite“ kommt. Aber ich war bereit, große Anstrengungen für eine Aufführung im Balkan zu unternehmen, selbst wenn sie nur für eine Handvoll Leute war.

Ich kann mir einen Künstler vorstellen, den zufrieden wäre, wenn nur ein einziger Mensch seine Arbeit sähe, aber davon vollkommen erfüllt wäre. Dagegen kann ich mir kaum vorstellen, daß es einem Künstler gleichgültig wäre, wenn niemand sein Werk sehen würde.

Jeder ernsthafte Künstler schafft sein Werk in der Absicht, es zu einem „Klassiker“ zu machen und mit einem universellen Anspruch zu versehen. Dies ist der grundsätzliche Antrieb hinter jeder künstlerischen Unternehmung: eine Tür zu schaffen, durch die wir schlüpfen und dem Netz, in das wir verstrickt sind, entkommen zu können. Daran scheitern unsere Bemühungen zwar auf vielfältige Weise, doch birgt jedes neue Stück die Möglichkeit, ein Meisterwerk zu werden. Hier liegt die Antwort auf die Frage, warum ein Ereignis, wie es der Elfte September 2001 darstellt, jedes künstlerische Reagieren

nutzlos erscheinen läßt, da es die Spaltung der menschlichen Erfahrung so gründlich aufdeckt, daß jeder Versuch, etwas zu machen, das alle anspricht, völlig unmöglich erscheint.

Das Netz der menschlichen und physischen Verbindungen ist immer komplexer, dichter und umfassender geworden. Afghanistan ist eines der ärmsten Länder der Welt, die Vereinigten Staaten von Amerika eines der reichsten. Beide Länder befinden sich auf fast genau auf gegenüberliegenden Hälften der Erdkugel. Wenn es Leute gibt, die in Afghanistan in Höhlen sitzen und die Zerstörung des World Trade Center planen, dann können wir auch sagen, daß *jeder* in irgendeiner Weise zu jedem anderen auf der Welt in Beziehung steht. Ich bin ein homosexueller Atheist, der in San Francisco lebt. Doch teile ich irgendwie einen gemeinsamen sozialen und politischen Raum mit jener Gruppe von Leuten in Afghanistan, die die Religionspolizei mit ihren Gummiknüppeln auf die Straßen schickt, um Männer zu bestrafen, deren Bart zu kurz ist, die fast den ganzen Reichtum der muslimischen Musik verbietet, die mich und Leute wie mich so sehr hassen, daß sie in Ruhe den tausendfachen Mord planen und ausführen können. Was kann uns da vielleicht allen gemeinsam sein? Was kann diese Kluft möglicherweise schließen?

Innerhalb des Netzes, in das unsere Leben eingebunden sind, können wir hier festhalten, daß Macht der Grad ist, in dem eine Beziehung sich zum Vorteil jener Partei verhält, die sich eher dem Befehl der anderen Partei fügen wird als umgekehrt. „Befehl“ ist hier im weitesten Sinne gemeint, also nicht nur: „Halte dich fern von meinem Grundstück“, oder: „Arbeite für wenig Gehalt in meiner Fabrik“ sondern auch: „Vertraue meiner Weisheit“, „Verlange nach den sexuellen Vergnügen, die ich von dir will“, „Träume die Träume, die meine Autorität bestätigen“, und so weiter. Da keine Beziehung gleichberechtigt ist, spielt Macht auch in jeder Beziehung eine Rolle, sei es im Verhältnis zweier Freunde oder sei es im Verhältnis zweier Weltgemeinschaften wie der christlichen und der muslimischen zum Beispiel. Jedes zwischenmenschliche Verhältnis, ob oberflächlich oder tiefgehend, ist von einem gewissen Grad an Unausgewogenheit geprägt, die auf ein Machtverhältnis zurückzuführen ist.

Menschen, die sich im Mittelpunkt mehrerer unausgewogener Verhältnisse befinden, die zu ihren Gunsten stehen, sind „mächtig“. Einige Stränge des Netzes können sich zu vielbenutzten Kanälen verfestigen, die sich dann jeglicher Veränderung widersetzen – das nennen wir dann „institutionelle Macht“. Institutionen wiederum verhalten sich unausgewogen zu anderen Institutionen, wie die großen Strukturen der G7- (beziehungsweise 8-) Staaten oder der militärisch-industrielle Komplex der USA. Doch selbst auf dieser hohen Ebene ist Macht nicht etwas, was man sammeln kann wie Spielmarken beim

Pokern, oder Munition. Sie läßt sich vielmehr immer wieder auf das Verhältnis zwischen einzelnen Menschen zurückführen – eine Verbindung zwischen zwei Knoten im Netz.

Der Begriff *Politik* bezeichnet jene Handlungen, die die Machtverteilung in einer Verbindung zwischen bestimmten Knotenpunkten verändern, durchtrennen oder neu ziehen wollen. „Personalpolitik“ bezeichnet den Versuch, die Machtgewichtung innerhalb relativ einfacher Verhältnisse von kleinen Gruppen zu verändern. Im konventionellen Verständnis ist Politik der Versuch, die Machtverhältnisse, von denen Verbindungen in alle Richtungen ausgehen, an den Hauptknotenpunkten zu verändern, also Staaten, transnationale Unternehmen, und so weiter.

Jede Politik, auf welcher Ebene sie auch immer verläuft, ist ein Kampf gegen die auferlegten Beschränkungen im Netz ungleicher zwischenmenschlicher Beziehungen, innerhalb derer wir leben: Sie sind zu prüfen, zu untersuchen und hervorzuheben, zu erweitern oder zu durchtrennen und neu zu strukturieren. Dieser Gedanke liegt meiner künstlerischen Ästhetik so nahe, daß es mir schwer fällt, die Abgrenzungen von Kunst und Politik zu erkennen. Meine Musik befaßt sich in gewissem Sinne mit den Grenzen der sozialen und physischen Welt, mit meiner Vorstellungskraft, meinem Körper und meinen Fähigkeiten sowie den Vorstellungskräften, Körpern und Fähigkeiten der Menschen, mit denen ich zusammenarbeite. Ich prüfe und untersuche sie, hebe sie hervor, erweitere, trenne und strukturiere sie neu. Ich suche dort Möglichkeiten, wo es zuvor keine gab, schaffe neue Verbindungen, trenne die alten.

Es geht ganz grundsätzlich um Auseinandersetzung, Auseinandersetzung mit der sozialen und physischen Welt. Andere Komponisten mögen friedliche und klangvolle Musik über Schönheit und Symmetrie schreiben können und die Welt so hinnehmen, wie sie ist. Für mich bedeutet Auseinandersetzung die Wurzel, die Quelle.

Obwohl sie der gleichen Quelle entspringen, trennen sich Kunst und Politik weiter flußabwärts, bestimmt von Unterschieden in der Intention: Der Politik geht es um die Neustrukturierung des Netzes, in dem wir leben. Der Kunst geht es um die momentane Abtrennung vom Netz – um Transzendenz. In der Politik geht es darum, existierende Demarkationslinien innerhalb einer Bevölkerung neu zu zeichnen, um sie einem bestimmten Eigenzweck dienlich zu machen. Dies erfordert, sich auf die gemeinsamen Nenner der Mehrheit zu konzentrieren und das Individuum zu entmachten. Kunst dagegen erfordert eine kompromißlose Ehrlichkeit vor sich selbst, die zugunsten einer potentiell universellen Menschlichkeit einem absichtsbestimmten Appell an das Publikum entsagt. Der Politik geht es letztendlich um das Gewinnen – ein Konzept, das keine Bedeutung für die Kunst hat.

Diese Abweichungen und Unterschiede sind es, die häufig soviel von dem, was „politische Kunst“ genannt

wird, so schlecht ausfallen lassen. Denn Kunst, die in der Absicht geschaffen wurde, zu einer bestimmten politischen Auseinandersetzung beizutragen, ist notwendigerweise aus der Perspektive des Belehren-wollens, Überzeugen-wollens, Motivieren-wollens oder Manipulieren-wollens geschaffen und somit oft für die Klischees „politischer Kunst“ anfällig. Sie wird dadurch berechenbar, moralisierend, pedantisch, überschwenglich, kurz – langweilig. Es mag ja ein nützliches politisches Mittel sein, das Menschen, die an einem Tau ziehen, eine kleine Ruhepause bietet, in der sie ihren gemeinsamen Einsatz mit den Genossen feiern können. Doch außerhalb ihrer unmittelbaren Entstehungsbedingungen verlieren solche Werke ihre Anziehungskraft schnell und sind meist schon vergessen, sobald die Schlacht geschlagen ist und die nächste schon bevorsteht.

Ich habe versucht, einen anderen Weg zu finden, einen Weg, der die Verbindung von Kunst und Politik nicht stromabwärts, wo die beiden sich teilen, sondern weiter oben sucht, nahe der Quelle, wo beide sich näher sind. Meine als „politisch“ bezeichneten Arbeiten wollen keinen von irgendetwas überzeugen oder jemanden zu meinem Denken bekehren oder auch irgendjemanden zu Protesten bewegen. Ich versuche das Predigen zu vermeiden, indem ich überhaupt nicht predige.

Aber ich verwende durchaus „politische“ Elemente. Eine Aufnahme eines Jungen aus Salvador, der seinen Vater begräbt („Sooner or Later“), Bilder vom Krieg („Yugoslavia Suite“), Erinnerungen an Freunde, die an AIDS gestorben sind („Spiral“), Briefe an Staatsoberhäupter („Dear Prime Minister“), ein homosexueller Aufstand („All the Rage“, „Burns Like Fire“), und andere. Ich verwende sie nicht in der Absicht, damit einem politischen Zweck zu dienen, sondern einfach, weil sie mich bewegen. Sie sind mein Leben, das in Zentralamerika, in New York, in San Francisco während der AIDS-Epidemie und in den USA während einer besonders kriegerischen Periode ihrer Supermachtzeit gelebt wurde. Ich verwende diese Elemente, weil es für mich unvorstellbar wäre, das *nicht* zu tun. Jeder, der sein Leben damit verbringt, Kunst zu schaffen, hat das Bedürfnis danach. Dies ist die Kunst, die ich machen muß. Wenn es jemanden dazu motiviert, mit politischen Kräften zu sympathisieren, die mir nahe stehen, ist das wunderbar. Aber meine Kunst entsteht nicht in dieser Absicht, und ich bin mehr als skeptisch, ob sie in dieser Hinsicht Erfolg haben kann.

Nicht das, was stromabwärts fließt, interessiert mich, sondern stromaufwärts, dorthin, wo wir uns unmittelbar mit den physischen, emotionalen und intellektuellen Verbindungen, die uns umschlingen, auseinandersetzen, wo die Grenzen sich verwischen, wo die Auseinandersetzung stattfindet – nicht aufgrund eines Ziels, das wir meinen erreichen zu können, sondern weil der Kampf im Zentrum des Lebens selbst sich abspielt. Das meine ich, wenn ich von einem kreativen Leben spreche, einem

Leben, dessen Gravitationszentrum oben an der Quelle liegt, wo alles – Beruf, Lebensunterhalt, Ort und sogar Geschlecht und Identität – wählbar sind und wo wir auf dem Pfad bleiben, selbst wenn er in die Irre zu scheitern führt oder kein Ende in Sicht ist. Dies ist der Bereich, in dem die Kreativität des Lebens dazu führt, daß Leute sich neu erschaffen: wo John Cages musikalische Unternehmungen ihn dazu führten, sich als Zen-Mönch neu zu erfinden, wo aus Jim Magee aus New York Jim Magee und Annabel Livermore der Wüste wurde, und Justin

Bond sich als Justin Bond neu erfand. Es ist jener Bereich, in dem die besten unter den zentralamerikanischen Revolutionären ihre Revolutionen in kleinen Schritten jeden Tag neu erfanden – sich selbst in diesem Prozeß neu erfindend – und auf diese Weise Meisterwerke der Politik schufen, die denen der Kunst vollkommen ebenbürtig waren. Das ist das Leben, nach dem ich strebe, und deshalb tue ich das, was ich tue.

*Übersetzung aus dem Englischen: Oliver Schneller*

## Anmerkungen

1 Karlheinz Stockhausen, „Huuuh!“ Das Pressegespräch am 16. September 2001, in: MusikTexte 91, 69–77, hier 77.

2 Don DeLillo, *Mao II*, New York: Penguin, 1991, 156; zitiert nach der deutschen Übersetzung von Werner Schmitz, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1992 nach der Paperbackausgabe von 2000, 203.

3 Auf der Website von Bob Ostertag ist folgende Biographie zu lesen: „James Magee verließ die ehemalige Fabrik für Damenunterwäsche, die ihm in New York als Studio gedient hatte, um nach Mexiko zu gehen, aber der Zug entgleiste und blieb in El Paso, Texas, stehen. Er hat die texanische Grenzstadt seit-

dem zu seinem Zuhause gemacht und von dort aus einige der rätselhaftesten Werke in der amerikanischen Kunstlandschaft geschaffen. Magees Arbeiten können bis zu mehreren Tonnen wiegen ... sorgfältig hergestelltes und verrostetes Grümpel. Seine Meisterwerke sind auf einem Hügel in der texanischen Wüste installiert, wo sie nicht fortbewegt, verkauft und nicht einmal gesehen werden können, wenn man nicht von Magee dorthin gebracht wird.

Magees Skulpturen haben Titel, die sich über mehrere Seiten erstrecken können und die Bob Ostertags Violoncellosuite „Desert Boy on a Stick“ zugrunde liegen.

## Werkverzeichnis Bob Ostertag (Auswahl)

**Sooner or Later** (1991) für Live-Elektronik

**Homeless** (1992) für Elektronik, Gitarre und Rundfunkjournalistische Sendung von der Straße mit Hilfe drahtloser Mikrophone. Zusammenarbeit mit René Lussier

**Burns Like Fire** (1992) für Live-Elektronik

**All the Rage** (1992) für Streichquartett

**We're All Stuck Here** (1993) elektronische Musik auf Tonband

**Say No More and Tongue-Tied** (1993) Begleitstücke für Stimme, Kontrabaß, Schlagzeug und digitale Klänge (Sampler)

**Spiral** (1996) für ein Kammerensemble mit eigens gebauten Glasinstrumenten, Film und Sprecher auf einen Text von David Wojnarowicz. In Zusammenarbeit mit dem Filmer Pierre Hébert und dem Instrumentenbauer Oliver DiCicco

**Like a Melody, No Bitterness** (1997) für digitale Klänge (Sampler)

**Hunting Crows** (1997) für interaktive digitale Klänge und Videoband

**Verbatim** (1997) für Stimme, Kontrabaß, Schlagzeug und digitale Klänge

**Yugoslavia Suite** (1999) für digitale Klänge und Videoband und Handchoreographie

**Dear Prime Minister** (1999) für achtzehn Musikstudenten und Sprecher

**Between Garbage and Science** (2000) für digitale Klänge und Videoband in Zusammenarbeit mit dem Filmer Pierre Hébert

**Desert Boy on a Stick** (2001) für Violoncello, Diaprojektion und Sprecher in Zusammenarbeit mit der Cellistin Joan Jeanrenaud und dem Künstler Jim Magee

Weitere Informationen zu Bob Ostertag, unter anderem eine Diskographie, sind auf seiner Website veröffentlicht:

<http://detritus.net/ostertag/>