

ANETA PANEK

INTERVIEW MIT WOLFGANG MÜLLER, Musiker, Maler und Autor, Mitbegründer der legendären Band „Die Tödliche Doris“, Erfinder des Terminus „Genialer Dilletantismus“, Dichter und Liebhaber alles Schrägen und Uneindeutigen, Elfen- und Zwergen-Experte und Missverständniswissenschaftler. Das Interview wurde in mehreren Treffen und Gesprächen im Café Pfeiffers und in seinem Archiv in der Waldemarstraße in Berlin-Kreuzberg durchgeführt zwischen September 2014 und Februar 2015.

PARIS-BERLIN-WARSCHAU:

AP: In Ihrem Buch „Subkultur in Westberlin 1979-1989“ schreiben Sie unter anderem über die Beziehungen zwischen den Punk-Szenen und Künstlern in Frankreich, Deutschland und Polen, was mich besonders interessiert. Gab es da viele Kontakte, Austausch und Reisen? Was war möglich? Was aus dem Osten drang in den Westen vor? Was wusste man über einander? Könnten wir darüber etwas ausführlicher sprechen?

WM: Unterhalb der offiziellen Ebene fand erstaunlich viel statt – es gab durchaus persönliche Kontakte. Das kommt natürlich nicht unbedingt in der offiziellen Geschichtsschreibung vor, wie so einiges... Ursula Block von Gelbe Musik pflegte zum Beispiel Kontakte zu experimentellen Musikern und Künstlern aus dem Umfeld von Fluxus in Polen, der Tschechoslowakei und anderen Ostblockstaaten. Polen schien damals übrigens das einzige Land des Ostblocks zu sein, in dem eine Plattenpressmaschine in privater Hand existierte, auf der experimentelle Musik in kleinen Auflagen veröffentlicht werden konnte – von einem kleinen Label namens ALMA ART. Allerdings – unabhängige Musikproduktionen auf Vinyl gab es auch im Westen zu diesem Zeitpunkt ja noch kaum. Die Zahl der Independent Vinylproduktionen stieg erst ab Ende der Siebziger stark an. Ab 1978, mit den Folgen von Punk eröffneten sich plötzlich neue Möglichkeiten. Weitere Vervielfältigungsmöglichkeiten entstanden durch Audiokassetten. Davor war die Musikindustrie des Westens ja fast ausschließlich kommerziell orientiert. Also unabhängige, nicht kommerziell orientierte Musik zu verlegen, experimentelle Musik, Fluxus oder Punk – das war sehr schwer. Das heißt, selbst wenn jemand großartige Ideen als Musiker hatte, sich aber den Strukturen der Industrie nicht anpassen wollte oder konnte, waren die Chancen auf einen Plattenvertrag gen Null.

AP: Die Tödliche Doris spielte 1987 in Warschau auf dem Carrot-Festival in Hala Gwardii (27.3.1987) und 1986 in Budapest. Das Konzertmotto in Warschau lautete Noch 6 Vorstellungen, das in Budapest Noch 2 Vorstellungen. Wie kamen diese Reisen in den Osten zustande? Gab es nur diese zwei Auftritte, oder noch mehr?

WM: Das Warschauer Konzert wurde damals durch Emilio Wanschetti aus Bremen vermittelt, einem Musi-

ker. Er hatte Kontakt zum dortigen Veranstalter. Der war ein Kunststudent aus Jugoslawien. Und das Konzert in Ungarn, Noch 2 Vorstellungen fand im Petöfi Csarnok statt, in Budapest, 19.02.1986. Beide Konzerte erfolgten auf offizielle Einladung von Veranstaltern vor Ort. Auftritte der Tödlichen Doris sollten Mitte der 1980er Jahre auch im damaligen Jugoslawien, in Ljubljana im späteren Slowenien und in Zagreb, Kroatien, stattfinden. Kurz zuvor zerstritten sich die Veranstalter offenbar. Zu spät für Ralf Schuster, einem Tödliche-Doris-Fan aus Süddeutschland – er war bereits in Zagreb und suchte nach den Spuren der Band und des Konzertes. Vergebens. Er drehte dann in Kroatien einen Super-8-Film über diese Suche.

AP: Habt ihr im Osten auch etwas veröffentlicht, eine Platte herausgegeben?

WM: Nein, das war wohl auch kaum möglich. Allerdings hatten wir nie zuvor ein so großes Publikum: wir spielten vor 1000 Zuschauern in Budapest und vor 4000 Menschen in Warschau. Es gab relativ viel Kommunikation mit anderen Musikern in Polen – ich bekam Briefe, sogar Kassetten wurden mir aus Polen von verschiedenen Postpunk-Bands gesandt. Deren Namen habe ich mir allerdings nicht gemerkt. Da müsste ich in meinem Archiv stöbern. Polen und Ungarn schienen uns aus westlicher Perspektive die Länder des damaligen Ostblocks zu sein, wo so etwas wie Independent Labels gab und Bands in größerer Anzahl existierten, wo es entsprechende Eigeninitiativen gab und selbstgemachte Audiotapes kursierten. Im Jahr 1983 lud ich über Gábor Bódy die ungarische Band Vágtázó Halottkémek für ein Konzert im folgenden Jahr nach Westberlin ins Frontkino ein. Das Konzert fand auch statt. Man gab den Musikern Reisevisa. Es war das erste Mal, dass eine nicht vom Staat anerkannte Band aus einem Land des damaligen Ostblocks im Westen spielte, also eine subkulturelle Band. Die Gegeneinladung nach Ungarn erfolgte ein Jahr darauf: Die ungarische Band, mit der wir 1984 gemeinsam in Budapest auftreten sollten, hieß Art Deko (Thomas Pargmann hat eine Abbildung des Ankündigungspakates). Außerdem sollte dazu auch eine Band aus Ostberlin auftreten, Klick & Aus. Leider wurde das Konzert kurzfristig abgesagt, warum weiß ich bis heute nicht. Womöglich wäre das ein historisches Ereignis gewesen: Klick & Aus, Ostberlin und Die Tödliche Doris, Westberlin und dazu Art Deko aus Budapest. Beim Konzert in Budapest auf einer gemeinsamen Bühne 1984. Aber da wir nun sowieso in Budapest waren, machten wir dann eine Privataufführung am 28.10.1984 in der Privatwohnung eines Philosophen in der Rippl-Ronai – mit David Steeves, unserem kanadischen Go-Go-Tänzer.

Eine andere ungarische Band, die ich in Warschau kennenlernte, war Kampec Dolores. Auch die DDR gehörte zu den Staaten im Osten mit einer relativ großen Independent-Musikszene.

Im Westen wurden die Möglichkeit unabhängige Projekte zu realisieren zumeist dadurch verhindert, dass sich die Politik der Labels ausschließlich am Ökonomischen

orientierte – im Osten durch den Staat und dessen Kontrolle. Heute wird das besonders deutlich: Das Primat der Ökonomie lässt gegenwärtig immer weniger Raum für Projekte, die nicht in erster Linie für unmittelbare, umgehende Vermarktung und Verwertung entstanden sind. Das ist für Kultur und ihre Entfaltung natürlich tödlich, so wird verhindert. Und nicht mehr gefördert.

AP: Kann man sagen, dass eine gewisse Kompromisslosigkeit der Musiker, ihre Suche nach anderen Möglichkeiten ihre Musik zu verlegen, außerhalb des Systems in den 70er und besonders in den 80er Jahren, gleich für die Punk-Künstler im Westen wie im Osten war? Es ging um eine grundsätzliche Freiheit und Unangepasstheit? Um Rebellion und Aufstand?

WM: Gemeinsamkeiten lassen sich auf ganz anderen Ebenen finden, als es die Politik oder die offizielle Geschichtsschreibung kennen. Während im Osten der Staat alles Mögliche reglementieren und kontrollieren wollte, reglementierte und kontrollierte im Westen die unsichtbare, aber nichtsdestotrotz eiserne Hand des Marktes – was das Vorbringen von Kritik extrem erschwert. Kritik wurde im Westen gern mit dem Satz platt gemacht: „Dann geh doch in den Osten, wenn es dir hier nicht gefällt!“ Es geht weniger um Aufstand und Revolte, als darum, die vorgegeben Strukturen und Hierarchien zu hinterfragen. Das wirkt dann oft wie eine Rebellion, da es eine Infragestellung beinhaltet.

GENEALOGIE DES PUNK UND DES GENIALEN DILLETANTISMUS:

AP: In der Theorie der Punk-Avant-Garden vergleicht man diese kompromisslose existentielle und künstlerische Haltung oft mit historischen Kunstrichtungen wie Dadaismus, Internationale Situationiste, Fluxus, ja sogar mit den Häretikern aus dem Mittelalter. Solche Referenzen und Vergleiche finden sich auch in Ihrem Buch wieder.

WM: Es gibt auf jeden Fall Ähnlichkeiten mit diesen Bewegungen und Kunstrichtungen, besonders auch in strategischer Hinsicht. Es gibt aber auch große Unterschiede, bedingt durch die Veränderungen und Umstände der jeweiligen Zeitepoche.

AP: Vielleicht möchten Sie noch mehr dazu sagen? Zu den Dadaisten und Häretikern unter den Punk-Künstlern?

WM: Bei Kurt Schwitters und Dieter Roth gefiel mir besonders deren intensive Auseinandersetzung von Materie und Inhalt. Also, die Signifikanten zu untersuchen, die bereits das Material als solches in sich versammelt. Dagegen steht der Inhalt, der sich eine Materie sucht und Form gestalten will. Bei Dieter Roth spielen vergängliche Materialien wie Schimmel, Schokolade, Wurst und andere Lebensmittel eine große Rolle, Kurt Schwitters versammelte im Merzbau und in Merz-Collagen

banale Relikte der Alltagskultur, der Gegenwart wie entwertete Fahrscheine, alte Schnürsenkel und Reste von Gebrauchs- und Alltagsgegenständen. Diese profanen und fragilen Materialien treten nun in einen Dialog, der mir bis heute unauflösbar erscheint. Es bleibt also da immer ein Rest, um Jean Baudrillard zu zitieren (lacht). Was ich da selber als Künstler nicht wiederholen will oder nicht kann, ist die Vorstellung, mit bestimmten „unästhetischen“ Materialien etwas wie „Anti-Kunst“ machen zu können. Das geht nicht mehr. Denn nachdem Schimmelbilder, auf Leinwand geklebte Fahrscheine und Fettklumpen im Metalleimer längst teure Objekte des Kunstmarkt geworden sind, ist das nicht möglich. Das kann man heute nicht „Anti-Kunst“ oder „subversiv“ und „rebellisch“ nennen, ohne sich lächerlich zu machen. Ein Künstler müsste das wissen und heute jenseits dieser Tabubrüche operieren, wenn er tatsächlich ins Offene gehen will. Selbstverständlich darf er dabei, Dank Roth und Beuys, jedes Material verwenden.

AP: Würden Sie sagen, dass es vielleicht eine mögliche Definition, oder eine Beschreibung gibt, der künstlerischen Haltung in der Punk-Szene der 80er Jahre? Insbesondere was den Genialen Dilletantismus betrifft? Ich denke da an die großartigen Vorgänger/Innen des Punk, die auch in Ihrem Buch vorkommen, wie François Villon, Valeska Gert, Anita Berber, Nico, usw.? Diese Verbindungen interessieren mich ganz besonders.

WM: Es gibt ja sehr unterschiedliche Ideen von Punk. Für mich selbst spielt der Humor, die Meta-Ironie eine Rolle, also etwas, was in der Nachbetrachtung oft etwas unterbelichtet ist. Dort stehen letztlich oft die Macho-Gesten mancher Akteure für „Punk“. Ich würde sagen, dass Valeska Gert tatsächlich die Künstlerin zu sein scheint, die Vorbild von höchst unterschiedlichen Künstlern der Westberliner Geniale Dilletanten-Szene wie Gudrun Gut, Wieland Speck, Yana Yo, Frieder Butzmann, Ogar Grafe, oder auch mir bereits Mitte der 1970er Jahre war. Sie war sozusagen unser aller Prä-Punkerin, realisierte radikale musikalische, künstlerische, performative Projekte bereits in den 1920er Jahren, die zudem ohne größere Rücksicht auf kommerzielle Verwertbarkeit entstanden. Es ging dabei aber weniger um Destruktion, sondern um einen speziellen Realismus, eine Dekonstruktion, die einen neuen Blick ermöglicht und neue Gestalt erzeugt.

VALESKA, NICO, MARLENE...

AP: In Ihrem Buch wird eine große Bedeutung den illustren Frauen zugeschrieben – oben genannten zum Teil in Vergessenheit geratenen Künstlerinnen aber auch großen Diven, wie z.B. Marlene Dietrich, sowie unabhängigen, wunderbaren Wesen, wie Tabea Blumenschein, oder Zazie de Paris. Welche Rolle spielen sie genau für die Punk-Avant Garde? Und für Sie selbst?

WM: Das Buch „Subkultur Westberlin 1979-1989“ spielt in den 1980er Jahren. Gerade zu Beginn des Jahrzehnts

spielten Künstlerinnen und queere Persönlichkeiten wie Zazie de Paris eine wesentlich größere Rolle, als ihnen vielleicht später in der Geschichtsschreibung zugestanden wurde. Dort werden sie oft in den Exotismus verbannt. So entstand in Westberlin der legendäre Eisengrau-Laden, ein Zentrum für Musik, Audiokassetten und Mode auf eine Initiative von Gudrun Gut und Bettina Köster, Anne Wilke gründete den Punk-Club Shizzo, das berühmte Risiko wurde von Stefanie Mahlke mitgegründet und Monika Döhning organisierte Konzerte im Loft. Also viele subkulturelle Läden, Nachtclubs, Szenelokals und Projekte entstanden aus Initiativen von Frauen. Im Gegensatz zu Männern, die diese Lokale dann ein paar Jahre später entdeckten, wie Nick Cave beispielsweise 1982 das Risiko, werden sie dann gar nicht mehr oder seltener erwähnt.

AP: Welche Bedeutung hat der ausgeprägte Individualismus, die kompromisslose Suche nach absoluter Freiheit, ja manchmal auch künstlerische Sturheit für die Punk- und New Wave- Künstler? Inwiefern hat das etwas mit dem Anderssein, Unangepasst sein, Außen-seiter sein zu tun?

WM: Ich weiß eigentlich gar nicht, was Individualismus ist. Oder ob es so etwas überhaupt gibt. Jeder ist einzigartig, also individuell oder? Und absolute Freiheit? Die gibt es nur im Dazwischen. Man trifft ja immer wieder Menschen aus völlig anderen kulturellen und sozialen Zusammenhängen, die komischerweise große Ähnlichkeiten in sehr speziellen Punkten mit einem haben. Also, es war 2005 in Reykjavik – da wurde mir jemand vorgestellt – Akwiratékha Martin, ein Mohawk, der in Kanada im Mohawk Territory lebt. Er war entzückt, als er erfuhr, dass ich aus Deutschland komme. Ach, du bist aus Deutschland – sagte er zu mir – das ist aber sehr interessant! Finde ich selber nicht sehr aufregend aus Deutschland zu sein, eher banal. Ich fand es natürlich viel interessanter, dass er Kanien:keha, also ein Mohawk ist und somit zu den amerikanischen Erstbewohnern zählt. Er erzählte mir, dass er ein großer Fan der Sängerin Nico alias Christa Päffgen sei. Das war der Grund, weshalb er meine Staatsbürgerschaft interessant fand. Nun habe ich Nico tatsächlich zwei Mal live im Konzert erlebt, habe auch ihr allerletztes Konzert in West Berlin im Planetarium gesehen, kurz bevor sie in Ibiza starb. Aus dieser Gemeinsamkeit, dem Interesse für etwas Drittes hat sich später ein Projekt ergeben. Akwiratékha übersetzte und sang Nico-Songs auf Kanien'heka:ka, der Sprache der Mohawks, die heute nur zweitausend Menschen sprechen.

Als Nico-Fan galt man in Wolfsburg, meiner Niedersächsischen Geburtsstadt nicht unbedingt als Individualist, eher als ein Sonderling, ein Spinner oder schräger Vogel. Es gab, soweit ich weiß, neben mir in der Szene nur zwei weitere Nico-Fans unter den 120.000 Einwohnern. Und wie sieht es im Kahnawake-Mohawk Territory aus, dort wo Akwiratékha lebt? Da wohnen, wie er mir sagte 40.000 Mohawks – und laut Akwiratékha nur ein einziger Nico-Fan: nämlich ihn selbst. Durchschnittlich hört also einer von 40.000 Menschen die Musik der

Sängerin Nico. Könnte man also behaupten: Es komme ein Individualist auf 40.000 Einwohner?

AP: Sehr schön! (lachen) Und wie war sie so? Wie wirkte sie auf der Bühne?

WM: Sie war sehr minimal, monoton, offenbar recht stark von Drogen gezeichnet oder man nahm es an. Sie war voller Würde und versehen mit einer lässigen Haltung, machte auch sehr trockene ironische Bemerkungen. Also, ich fand sie gar nicht tragisch oder bedauerenswert, eher irgendwie sonderbar schön würde ich sagen – authentisch und rührend auf eine merkwürdige Weise.

AP: Also das ist etwas was mich besonders interessiert und worüber ich mit Ihnen genauer sprechen möchte. Es ist die Frage nach den Verbindungen die Sie geschaffen haben in ihren Büchern und ihrer Arbeit; in ihren Ausstellungen wie die von Valeska Gert im Hamburger Bahnhof. Ich habe mir neulich Ihr Buch zu Valeska Gert „Bewegte Fragmente“ mit zwei DVDs bestellt. Wie wunderbar ist das.

WM: Das freut mich! Es war 2011, wo ich Gerts Buch von 1931 habe nachdrucken lassen. Das hieß: „Mein Weg“! Und dieses Buch „Mein Weg“ erschien nur fünf Jahre nach Adolf Hitlers Bestseller „Mein Kampf“. Der Titel „Mein Weg“ - das klingt doch wirklich wie ein Kommentar zu „Mein Kampf“ oder? (lacht) „Mein Weg“ das klingt sachlich, völlig unpathetisch. Gerts Buch ist überhaupt unglaublich klar, der reinste Gegensatz zu Hitlers wirrem Gebrabbel. Sie hat den ganzen furchtbaren Naziwahnwitz schnell durchschaut; diesen ganzen gefährlichen Quatsch hat Gert glasklar gesehen! Sie betrachtete sich in erster Linie als eine Tänzerin, eine Künstlerin, als Berlinerin und Deutsche. Und nun, mit steigendem Antisemitismus wurde diese Atheistin und aristokratische Anarchistin plötzlich mehr und mehr zur Jüdin erklärt – diesen Prozess hat sie genau wahrgenommen und beschrieben. Dass Antisemitismus kein Gesetz ist, das einer verabschiedet und ab dann werden die entsprechend so Markierten schlagartig verfolgt und ausgegrenzt, sondern dass so etwas als schleicher Prozess beginnt – und sich plötzlich bis in den kollektiven Wahnsinn beschleunigen und steigern kann. Wie Rassismus eben auch.

AP: Die Kategorisierung, das Schubladendenken, die Anpassung, die „Normalität“. Gerade deshalb ist diese Frage nach dem anders sein, unangepasst sein, frei sein so wichtig.

WM: Valeska scheint da irgendetwas klar durchschaut zu haben, das sieht man an ihrer analytischen Kunst – sie spürte: da stimmt was nicht. Was sollen das nur für sonderbare Strukturen, groteske Ordnungssysteme und neue Kategorien sein?

Als Schüler bin ich noch von einigen Lehrern unterrichtet worden, die kurz vor der Pensionierung standen und sich seit 1945 um 180 Grad gewendet hatten. Bis hin-

ein in die 1980er waren die in der Nachkriegszeit verdrängten Naziideen noch ziemlich stark vorhanden, im Osten wie auch im Westen Deutschlands. Heute treten sie sogar manchmal wieder offen zutage, mit neuem Selbstbewusstsein und neuen Feindbildern und neuer Gestalt wie bei den Pegida-Märschen. Ein paar tausend Menschen in Dresden phantasieren bei 0,2 % Muslimen in der Stadt von „Islamisierung“. Das ist wirklich grotesk – und gefährlich.

AP: Ich möchte noch kurz zu meiner Frage nach den grundsteinlegenden Persönlichkeiten für Punk zurückkehren. Wieso sind Valeska Gert und Nico für Sie so wichtig? Das merkt man in Ihrem Buch, dass da was Besonderes ist, eine geheime Verbindung, eine Analogie, ja eine persönliche Inspirationsquelle.

WM: Sie beide sind populär im Sinne von Pop und doch nicht wirklich populär. Also beide sind großartige, vielschichtige Künstlerinnen, welche die Widersprüche, die jeder Mensch in sich trägt, offen zeigen und mit ihnen offensiv arbeiten. Valeska – sie blieb jung bis ins hohe Alter. Kein Wunder, dass die 87-jährige Valeska Gert 1977 Fanpost von den ersten deutschen Punks bekam.

Und ähnlich ist es bei Nico – der Realismus von Nico – ihre Kompromisslosigkeit.

Männer und Frauen werden in dieser Gesellschaft nicht die gleichen Freiheiten zugestanden, sie werden nicht gleichwertig behandelt. Gerade im Alter nicht. Und diese beiden Künstlerinnen haben das irgendwie in ihrer Arbeit ignoriert – und waren sich zugleich über die unterschiedlichen Maßstäbe bewusst. Denen war es gleichzeitig egal und nicht egal. Entsprechend sieht ihre Kunst und Musik aus. Valeska hatte ein markantes, ausdrucksstarkes Gesicht und eine für eine Tänzerin zu kräftige Figur – sie konnte also nicht als klassisch weibliches Schönheitsideal ihrer Zeit gelten. Es war ihr aber egal! Wie auch Nico andersherum ihre betörende Schönheit auf eine gewisse Weise egal zu sein schien.

AP: Das beschreibt Valeska auch so wunderbar in ihren Büchern, vor allem „Ich bin eine Hexe“ – aber man hat immer den Eindruck sie mochte sich; ihr gefiel das so. Sie war einfach mit sich selbst im Reinen. Für Nico war es anders – sie machte sich nichts aus ihrer Schönheit, ihr war es egal, dass sie schön war, manchmal störte sie das sogar, manchmal hasste sie ihre Schönheit. Aber wo ich hinaus will mit meiner Frage ist die Beziehung dieser beiden Frauen zum Unterbewusstsein, zum Magischen und Unkontrolliertem. Und unter den Underground-Künstlern der 80er Jahre, für die diese beiden Künstlerinnen als Vorbilder eine wichtige Rolle spielten, gab es schon viele Hexer und Hexen, viele magischen Rituale auf der Bühne und im Leben. Können wir darüber kurz nachdenken? Oder ist es eine falsche Richtung? Ihrer Meinung nach?

WM: Hm, da bin ich selbst etwas vorsichtig. Die Rolle der Hexe wird eher den Frauen zugeschrieben... Männer das sind dagegen die Mediziner, und Frauen sind die

esoterischen Heilerinnen und Schamaninnen (lacht). Ok, ein Buch von Valeska Gert heißt „Ich bin eine Hexe“ – und ist prompt ihr Bestseller. Mir gefiel der Realismus, den Nico verkörperte. Sie sollte zum Beispiel 1980 Frank Sinatras „New York New York“ singen – es gibt eine ganz tolle Version von ihr – man merkt gleich, dass sie das überhaupt nicht wollte – sie singt konzentriert mit ihrer tiefen schönen Stimme, während ihr Gesicht dabei fast so etwas wie Ekel ausdrückt – als ob sie sagen würde: „So ein Dreck, so ein Mist, so ein beklopptes Lied“ – dies ist im Film von Christoph Dreher zu sehen über die Berlin-New York Axe („No Wave - Underground '80 Berlin-New York“, 2009). Was für eine geniale Interpretation!

AP: Weil sie einfach gegen alle Stereotypen angekämpft hat. Die war nicht hinzukriegen in irgendeine Ecke / Kategorie.

WM: Ja, sie entzieht sich einer allzu simplen Festlegung... Sie schien dabei zugleich nicht besonders ehrgeizig zu sein. Das passte nicht. Schauen Sie Louise Bourgeois – sie musste erst die ganzen Surrealisten, die Männer überleben und sehr alt werden, um dann endlich berühmt und anerkannt zu sein. (lacht). Überhaupt können die Galeristen leichter arbeiten, wenn die Künstler endlich tot sind. Das ist praktischer. Dann redet ihnen niemand mehr rein (lacht).

AP: Stimmt (lachen)

WM: Ich finde diese beiden Frauen in ihrer Konsequenz unglaublich beeindruckend. Vielleicht möchte oder könnte ich selbst ja gar nicht so konsequent sein? Wer weiß? Die typisch männlichen Eroberungsposen dagegen – die langweilen doch sehr. Diese Art von „Überschreitung der Grenzen“, der kolonialen Eroberung – öde. Diese angestrenzte Gewolltheit, die oft mit pathetischen Macho-Posen begleitet wird. Vielleicht ist das ja nur eine Folge von Verstopfung? Valeska Gert und Nico haben jedenfalls Grenzen überschritten als Folge ihrer Konzepte. Das ist viel interessanter. Diese Werbeanzeige für Särge von Valeska Gert aus dem Jahr 1971, das ist so etwas Grenzüberschreitendes.

AP: Ich habe mich tot gelacht.

WM: Damit trifft sie die Werbung auf den Punkt. Das ist sehr lustig und sehr klug zugleich. Es ist beste Konzeptkunst eigentlich – und wirkt doch auf viele nur wie ein Gag, ein Kalauer. Sie hat damit den Charakter der Werbung analysiert, Werbung auf den Punkt getroffen und die darin inhärente Groteske sichtbar gemacht. Großartig!

MING WONG

AP: Ich habe mich sehr gefreut dass Sie meine Begeisterung für Ming Wong teilen! Das war die schönste Überraschung als ich Ihr Buch gelesen habe. Ich habe

Ming Wong im Künstlerhaus Bethanien durch Christoph Tannert entdeckt. Und Sie widmen ihm ein ganzes Kapitel in Ihrem Buch über Punk. Wie kam es?

WM: Zunächst gefällt mir, dass er einen ähnlich häufigen Namen wie ich hat. Ming Wong und Wolfgang Müller – jeweils extrem häufige, nicht sehr individuelle Namen. In Ming Wongs Werk ist ganz deutlich zu bemerken, dass Identität nicht etwas Homogenes ist, keine Einheit oder eine „Wurzelsuche“, sondern aus scheinbaren Widersprüchen besteht. Valeska Gert hat mal ein Filmkonzept zweier Zwillingsschwestern entwickelt – eine dieser ist ganz böse und eine dagegen total liebenswürdig – im Laufe des Films, in sechzig Minuten – kehren sie ihre Rollen völlig um. Die Böse wird immer liebenswürdiger und die Liebenswürdige immer bössartiger. Eigentlich ähneln sie sich also einander an, obwohl sie sich jeweils ins glatte Gegenteil des Gegenstücks verwandeln (lacht).

AP: Ming Wong und Valeska Gert haben etwas gemeinsam: beide sprengen das Konzept der eindeutigen Identität, der einfachen Kategorisierungen. Haben Sie Valeska getroffen?

WM: Ich habe sie im Fernsehen in einer Talkshow gesehen, als sie noch lebte, 1977 war das („Je später der Abend“ – eine Talkshow von (Hans-Jürgen Rosenbauer). Ein Mitglied meiner Band, Tabea Blumenschein kannte sie persönlich und hat mit ihr sogar einen Film gedreht. Und da spielt Valeska Gert einen sterbenden alten Vogel und Tabea Blumenschein einen jungen Vogel („Die Betörung der Blauen Matrosen“, 1975, 16 mm. von Ulrike Ottinger).

TABEA BLUMENSCHHEIN

AP: Tabea Blumenschein war ein wichtiges Tödliche Doris Mitglied. Wie haben Sie Tabea kennen gelernt? Wie kam es zu dieser fantastischen, vielfältigen Zusammenarbeit?

WM: Tabea Blumenschein hat der Band starke Impulse gegeben – sie war zwar nur wenige Jahre fest dabei, hat aber einige großartige Texte geschrieben, sie hat Kostüme für die Band entworfen und geschneidert. Sie macht wohl auch heute noch wunderschöne Zeichnungen, wirklich sehr verrückte und originelle Sachen. Sie ist eine unglaublich kreative und talentierte Persönlichkeit. Und leider für mich heute wohl auch ein bisschen zu anstrengend (lacht).

AP: Ich würde sie gerne treffen – meinen Sie es sei eine gute Idee?

WM: Warum nicht? Sie wohnt sehr bescheiden in einer Ein-Zimmer Wohnung. Sie geriet zeitweise in Obdachlosigkeit und wohnte dann im Asyl für obdachlose Frauen. Teilweise lebte sie auch bei einem Freund von mir, Reinhard Wilhelmi. In den 70er und 80er galt Tabea Blu-

menschein als das „It-Girl von Berlin“ schrieb der Tagesspiegel kürzlich. Sie war traumhaft schön und sieht auch heute sehr gut aus. Ein anderes Mitglied von Die Tödliche Doris war Chris(tine) Dreier – sie stellt heute gelegentlich ihre Lochkamera-Fotos und Gemälde aus. Einiges davon gefällt mir sehr, ist sehr grotesk. Und sie macht gelegentlich auch Performances mit Reinhard Wilhelmi, der im Tödliche Doris-Film „Fliegt schnell laut summend“ Hauptakteur ist. Dann ist da noch Dagmar Dimitroff, die bei der zweiten Plattenproduktion, dem ersten LP-Album dabei war, sang und Schlagzeug spielte. Sie ist 1990 bei einem Autounfall mit ihrem Sohn Oskar tragisch ums Leben gekommen. Nicht zu vergessen Käthe Kruse, deren Performance bei der Tödlichen Doris großartig war. Manchmal wirkte sie wie eine Mischung aus Edith Massey und Cookie Mueller, den Schauspielerinnen von John Waters. Mit ihren heutigen Solo-Performances kann ich allerdings nichts anfangen.

FRENCH PAINK

AP: Gab es Anfang der 80er Jahre polnische oder französische Punks in Westberlin?

WM: Eher ein paar französische Punks. Kaum mir bekannte aus Polen. Die Grenze war dann doch zu undurchlässig. Das Warschauer Carrot-Festival und das Festival Töne-Gegentöne in Österreich zählten zu den ersten grenzüberschreitenden Independent Festivals. Also, eine Punk- oder Postpunkszene gab es natürlich in beiden Ländern. Grenzüberschreitend war das Festival in Warschau allein dadurch, dass hier erstmals sowohl Indie-Bands und Postpunkbands aus dem Ost- als auch dem Westblock auftraten. Und es war grenzüberschreitend, was die Musik und ihre Definitionen anbelangte. Nicht zu vergessen das Festival Genialer Dilletanten in Westberlin 1981. Das war ebenso grenzüberschreitend – musikalisch, performativ und künstlerisch betrachtet eine experimentelle Ursuppe. Selbst die 1989 entstandene Loveparade hatte hier ihre ersten Wurzeln, mit Westbam und Dr. Motte.

AP: War Françoise Cactus vom Anfang an dabei in der Westberliner Punk-Szene? Oder Thiery Noir, Christophe-Emmanuel Bouchet, Kiddy Citny, die die Berliner Mauer mit bunten Graffiti besprüht haben?

WM: Françoise kam Anfang der 1980er nach Westberlin. Auch die späteren Mauermaler Thiery Noir, und Christophe-Emmanuel Bouchet. So unbedarft und unbefangen wie diese beiden Franzosen hätte vermutlich kein deutscher Künstler die Mauer bemalt. Sie sah ja dann auch danach aus wie eine lustige Werbefläche, wie eine Kekspackung – obwohl sie offiziell Teil von Ostberlin war. Ich mochte die Mauer als graue, hässliche Fläche natürlich lieber, das schien mir etwas realistischer. Aber auch Westberliner Punkbands mit schrägen Frisuren und Kleidung haben gern vor der Mauer posiert: Seht nur her, wie frei wir hier im Westen sind! Das war dann die Message und natürlich auch Teil der

Westpropaganda. Doch wer seine Graffitis nicht an die zur DDR gehörige Westseite der Mauer, sondern irgendwo sonst in Westberlin anbrachte, wurde von der Polizei natürlich verhaftet, wegen verbotener Schmiererei. Und die Punks wurden im Westen gelegentlich brutal verprügelt von Spießbürgern und Nazis.

AP: Françoise Cactus – könnten Sie etwas mehr zu ihr sagen? Welche Rolle spielte sie in der Punk, bzw. Geniale Dilletanten Szene? Auch im Hinblick auf die Beziehungen zwischen Paris und West-Berlin? Was trieb sie so in den 80ern, was Sie interessant fanden?

WM: Françoise hat Elemente der französischen Chanson- und Popkultur mit den sperrigeren Elementen, Klängen aus Deutschland fusioniert. Stereo Total ist tatsächlich ein deutsch-französisches Duo. Intelligenter französisch-deutscher Pop, amüsant und dabei voller Spaß und Ironie.

AP: War Zazie de Paris eine Art French Connection – inwiefern brachte sie Frankreich und französische Einflüsse in die Westberliner Szene?

WM: Es gibt neben Zazie de Paris auch Romy Haag aus Holland, die als Trans* nach Westberlin in den 1970ern zogen. Ming Wong erzählte auch von alten Transvestiten aus Singapur, die er kürzlich in der Botschaft von Singapur in Berlin traf. Die seien bereits in den 1960ern nach West-Berlin gezogen, weil der Platz für sie in Singapur immer enger wurde. Ich glaube, Zazie hat das Theater in Westberlin hier bereichert, als Schauspielerin, inwieweit dieser Einfluss „französisch“ ist, kann ich nicht beurteilen.

DIE GRENZEN ZUM SCHWINGEN BRINGEN

AP: Inwiefern waren Geniale Dilletanten auch queer? Und politisch?

WM: Die Musik war queer und so auch die Menschen, die sie machten. Und trotzdem gab es Missverständnisse zuhauf: Tabea, die Beziehungen zu Frauen hatte, drückte das einmal im Interview so aus: Ich muss den Frauen im Blocksberg (ein Lesbenlokal, aus dem später das Risiko entstand) ständig erklären, dass ich mich nicht für die Männer schminke und schön mache – sondern für mich und andere Frauen. Ich mache mich doch nicht hässlich, um Männern zu missfallen, wie die Feministin Alice Schwarzer. Ich mache mich schön für Frauen. Mit dieser Haltung war sie damals eine absolute Seltenheit. Überhaupt wurden seinerzeit die Fragen nach Rollen und Geschlechter intensiv gestellt und Zuordnungen irritiert. Niemand musste deshalb schwul, lesbisch, heterosexuell oder sonst etwas sein, wenn er oder sie gewisse geschlechtliche Zuordnungen mit seinem Rollenspiel in Frage stellte – David Bowie ist ja ein Beispiel für diese Offenheit.

AP: Grenzen überschreiten als politische Aussage also?

WM: Eher Grenzen irritieren, in Frage stellen, in Schwingung versetzen.

AP: Aber wenn man das auffassen möchte, wenn Sie sagen früher war das so und später war das so, wann ist es zu dieser Entwertung, zu diesem Missverständnis gekommen?

WM: Ende 70er, Anfang 80er Jahre war noch vieles offen diesbezüglich; man wusste noch nicht, was möglich ist, welche Bedeutung das alles zukünftig haben wird. Die Werke, die auch in der Zukunft wichtig waren, sind oft mit einfachsten Mitteln und Materialien entstanden. Sie werden erst viel später aufgewertet. Also, wenn beispielsweise das Format Super 8 irgendwann altmodisch wird, eine neue Technik seinen Platz einnimmt, dann wird Super-8 automatisch selten. Dann beginnt sich der Fokus auf den Inhalt zu verstärken, der Inhalt, der mit diesem Medium transportiert wurde. Er wird sichtbarer, gewinnt an Bedeutung. Auch die Ästhetik von Super-8, da das Medium nun verschwunden ist, wird plötzlich hochgeschätzt. Man sieht das Medium und Material mit Abstand und mit neuen Augen.

Auch die Mauer hatte mehr als nur zwei Seiten – die bunte Graffiti besprühte West Seite vor der sich die Westler hinstellten und fotografieren ließen und die Östliche graue und von den Grenztruppen streng überwachte. Dabei existierten noch viel mehr Seiten und Grenzen.

Wenn man Freiheit in erster Linie oder nur über Reisefreiheit definiert, weil sicher niemand das Recht haben sollte, anderen das Reisen zu verbieten, wie ich denke – dann muss ich auch die Flüchtlingsströme über das Mittelmeer akzeptieren, also die Flüchtlinge heute – mich damit ernsthaft beschäftigen. Niemand kann Menschen ein besseres und würdiges Leben verwehren, verfolgten Menschen ein Asyl schon gar nicht. Und da muss sich Europa, müssen sich die Menschen einfach überlegen, damit umzugehen, sie müssen ihr Menschenbild überprüfen. Es geht eben nicht, Tausende Menschen im Mittelmeer ertrinken zu lassen und zu behaupten, das sei nicht unser Problem. Das hätte nichts mit unserer Wirtschaft und Politik zu tun. Das Mittelmeer ist eine neue Mauer.

DIE MAUER

AP: Wie auf welchem Wege hatten Sie Kontakte zur DDR?

WM: Beispielsweise durch den Schriftsteller Heiner Müller – wir machten 1982 eine Müller-Ost, Müller-Westparty im Merve-Verlag 1982. Heiner Müller war schon damals sehr berühmt und durfte als DDR-Bürger auch in den Westen reisen. Und dann zu einigen Leuten aus der Prenzlauer Berg Szene, um den Dichter Bert

Papenfuß-Gorek. Von dem habe ich noch ein schönes Samisdat-Heftchen aus den 1980er Jahren, die wurden über die Grenze geschmuggelt. Auch im Westteil Berlins wussten Menschen, wenn es hier einige Leute mit für mich interessanten Gedanken gibt, dann wird es solche natürlich auch im Ostteil geben. Klar. Und sie fragten sich: Wo sind sie? So einfach ist das.

AP: Wie war es in Warschau 1987? Wurden sie beschattet? Hatten sie Aufpasser? Oder konnten Sie sich ganz frei bewegen?

WM: Wir hatten eine Art Betreuerin, das war ein sehr nettes Mädchen und sie war sicher kein Spion. Das einzige was mich an ihr schockierte war, als sie uns am Sonntag fragte, ob wir in die Kirche zum Gottesdienst, zum Beten gehen wollen.

AP: Echt?!

WM: Ja, ist das jetzt typisch polnisch? (lacht) Vielleicht war sie ja eine Spionin aus dem Vatikan, eine Agentin des Papstes? Ich war jedenfalls perplex. So etwas hatte uns bisher in keinem westlichen Land jemand gefragt. Wir schrieben für eine Tageszeitung einen Bericht über unsere Polenreise – über diese Reise nach Warschau. Da habe ich die beiden etwas sadistischen weiblichen DDR-Kontrolleure an der Grenze erwähnt. Wir sind ja mit dem Zug von Westberlin nach Warschau gefahren. An der Grenze DDR-Polen wurden wir intensiv von den polnischen Grenzern ausgefragt, was wir in Polen so machen wollen? Weil wir so komische Kostüme mit dabei hatten, im Koffer. Wir sagten einfach: Wir sind Zauberkünstler. Wir durften zwar offiziell einreisen, hatten auch eine offizielle Einladung auf Papier. Trotzdem schien uns das alles sehr unsicher zu sein.

AP: Was war das wichtigste für Sie in dieser Zeit? Als künstlerische und existentielle Aussage? Und gilt es heute noch?

WM: Die Grenzen immer wieder zu überprüfen und in Bewegung zu versetzen. Wo sind neue Grenzen entstanden, wo werden sie übersehen? Wie gestalten sie sich?

AP: Und schließlich: eine Frage zu Island, den Feen und Elfen - wie kamen Sie dazu sich dafür zu interessieren und dort Beziehungen aufzubauen? Kriege ich Sie hier vielleicht zu einer Aussage zum Übersinnlichen? ;-)

WM: Im Unsichtbaren, im Ungeformten und im Unbegrenzten liegt ein spannender Forschungsbereich. Das sage ich als Missverständnisswissenschaftler, also als ein Künstler, der mit viel Spaß die Entstehung und das Zustandekommen von Missverständnissen erforscht. Die Insel Island ist ein Kontinent im Entstehen, das ist faszinierend. Die Energien, die dort freigesetzt werden, können Menschen, Wissenschaftler und Geologen nicht allein rational erfassen und erklären. Es haben ja bereits viele Menschen Schwierigkeiten damit, den Einsatz des Wortes „Elfen“ zu verstehen, so wie er in Island eine

Rolle spielt. Dort sind Elfen oder Zwerge auch poetische Worte für diese übersinnlichen Energien. Oder auch für eine Utopie, wie mir der Schriftsteller Gudbergur Bergsson mal sagte: für eine Welt, wo es warm, geheizt war und für alle immer genug zu essen gab. Denn das war gerade in Island vor hundert und mehr Jahren nicht selbstverständlich. Es sammeln sich also höchst unterschiedliche Signifikanten in diesem Wort „Elfe“. Das hat also ganz viel mit Wahrnehmung zu tun. Oft wird ja das Naheliegende und Offensichtlichste übersehen. Wer weiß schon, dass im Wort „helfen“ das Wort „Elfen“ steckt?