



universität
wien

DISSERTATION

Titel der Dissertation

„'Avantgarde von unten':

Ungezügelter Aufführungsformen vom Proto-Punk der
1960er bis heute.“

Verfasser

Mag. phil. Clemens Marschall

angestrebter akademischer Grad

Doktor der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt.
Studienblatt:

A 792 316

Dissertationsgebiet lt.
Studienblatt:

Musikwissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Michele Calella

Dank

Herzlich bedanken möchte ich mich bei meinem Betreuer Michele Calella, mit dem eine sehr produktive und unkomplizierte Zusammenarbeit stattgefunden hat. Bei sämtlichen Unterfangen wurde ich von ihm bestmöglich unterstützt und er stand mir fortwährend mit Rat und Tat zur Seite.

Diese Arbeit steht im Zeichen von Manfred Angerer, der im April 2010 verstorben ist. Manfred Angerer war während meines gesamten Studiums nicht nur fachlicher Beistand – seine Bedeutung für mich ging weit darüber hinaus und gerne denke ich noch heute an seine hochinteressanten, mutigen und abwechslungsreichen Lehrveranstaltungen sowie zahlreiche Treffen außerhalb des Institutsgebäudes zurück. Bei Manfred Angerer hatte ich 2009 bereits meine Diplomarbeit geschrieben und er war es, der mich zu dieser Dissertation anspornte und bei welchem ich diese auch begann.

Während des Arbeitens an diesem Projekt sind bedauerlicherweise auch andere Menschen überraschend verstorben, die für diese Arbeit von Bedeutung sind und die ich konsultieren wollte, allen voran Martin Büsser, Malcolm McLaren, Thomas McEvelley und Mike Kelley.

Großer Dank geht an all jene Personen, die mir in Interviews und Gesprächen Zeit, Wissen und ihr Vertrauen geschenkt haben sowie an die beiden Stellen Forschungsstipendium der Universität Wien (2011) sowie Marietta Blau Stipendium (2012), die diese Unternehmungen finanziell möglich gemacht haben.

Besonders bedanken möchte ich mit bei meinen Eltern, die mir bei meinen Vorhaben stets Vertrauen entgegenbringen und mich immerzu auf beste Weise unterstützen.

Vorbemerkung zur Schreibweise

In dieser Arbeit wurde aus Gründen des Leseflusses auf eine durchgehend geschlechtsneutrale Formulierung verzichtet. Der Autor ist sich allerdings der diesbezüglichen Problematik bewusst und hat versucht, eine weitgehend neutrale, nicht diskriminierende Sprache einzusetzen.

Folgende Abkürzungen werden in Interviewpassagen durchgehend verwendet:

CC – Cynthia Carr

CJR – Chicken John Rinaldi

CM – Clemens Marschall

JC – Joe Coleman

JCR – Jeri Cain Rossi

GM – Greil Marcus

JW – James Williamson

RK – Richard Kern

SM – Steve Mackay

SP – Susanne Pfeffer

VV – V. Vale

WW – Whitney Ward

Inhaltsverzeichnis

1. Einführung und These	7
2. Der Begriff „Avantgarde“ und erste historische Avantgardebewegungen	27
3. Aufgreifen und Wandlung dieser Ideen in den 1960er Jahren in den USA	38
4. Iggy Pop & The Stooges	49
4.1 Mike Kelley und Destroy All Monsters	83
4.2 John Duncan	94
4.3 John Fare	102
4.4 Suicide	105
5. Joe Coleman	113
5.1 No Wave und Cinema of Transgression	141
6. GG Allin	154
7. Der Tod der Avantgarde von unten	204
8. Zusammenfassung	222
8.1 Abstract	228
9. Literaturverzeichnis	230
9.1 Bücher	230
9.2 Zeitungen und Magazine	240
9.3 Internet	242
9.4 Filme	244
9.5 Tonträgerbooklets	245
9.6 Selbstgeführte Interviews und Gespräche	245

10. Auswahl der für diese Arbeit relevantesten selbstgeführten Interviews	247
10.1 Interview mit Greil Marcus	247
10.2 Interview mit Steve Mackay	254
10.3 Interview mit James Williamson	267
10.4 Interview mit Joe Coleman (2011)	276
10.5 Interview mit Joe Coleman (2012)	285
10.6 Interview mit Whitney Ward	292
10.7 Interview mit Jeri Cain Rossi	295
10.8 Interview mit Cynthia Carr	306
10.9 Interview mit Susanne Pfeffer	314
10.10 Interview mit Chicken John Rinaldi	317
10.11 Interview mit Richard Kern	334
 11. Lebenslauf	 344
 12. Erklärung der selbstständigen Erarbeitung	 345

1. Einführung und These

Diese Arbeit setzt sich mit transgressiven Elementen in Verbindung mit der Musik des (Proto-) Punk und performativen Strategien auseinander, die bisher nicht in übergreifender Weise betrachtet worden sind. Das Spannungsfeld, das als Grundlage dieser Dissertation gilt, wurde im Zuge der Arbeit mit „Avantgarde von unten“ betitelt und siedelt sich zwischen Proto-Punk und Performance-Art ab Ende der 1960er in den USA an. Es werden Entwicklungsstränge von einzelnen Persönlichkeiten sowie Netzwerken und Bewegungen dargestellt, deren Gemeinsamkeiten, Ursprungsgedanken, Einflussgeber und Ziele sich einerseits stark überschneiden, die sich aber andererseits in steten Wandlungsprozessen befinden. Anhand dreier exemplarischer Musiker, Künstler und Performer – Iggy Pop, Joe Coleman und GG Allin – soll sich diesem Themenkomplex angenähert und eine historische Linie von den 1960ern Richtung Gegenwart gezogen werden, die bisher in der Forschung noch nicht sichtbar gemacht worden ist.

Zu Beginn möchte ich einzelne Begriffe klären, um das bessere Verständnis dieser Arbeit zu ermöglichen:

Bei „Proto-Punk“, also der Vorform des Punk ab Ende der 1960er, handelt es sich um die musikalische, künstlerisch-ästhetische sowie existenzielle Reaktion auf das Scheitern der Hippie-Generation, die ihre Versprechen eines freien und friedlichen Zusammenlebens nicht einlösen konnte. Die Utopien der Blumenkinder verkehrten sich in ihr Gegenteil: als historische Beispiele hierfür gelten die Gräueltaten von Charles Manson und seine „Family“ sowie die Gewalttätigkeiten beim Altamont Speedway Free Festival, die innerhalb weniger Monate im Jahre 1969 stattfanden. Dieses Jahr soll daher als grober Ausgangspunkt dieser Arbeit dienen. Zu den Proto-Punk-Bands, die von diesen Umständen und der ihr anhaftenden Kultur geprägt sind, zählen u.a. *The Velvet Underground*, *MC5* und *Iggy Pop & The Stooges*. Auf Letztere wird in dieser Dissertation aus diversen, in der Arbeit ausführlich dargelegten Gründen, ein besonderer Schwerpunkt gelegt.

Proto-Punk als anfangs weitgehend undefinierte, pluralistische und offene Form von Jugendkultur ohne Verhaltensregeln und -kodizes ermöglichte einen künstlerisch relativ freien Zugang durch anti-utopische, oftmals nihilistische Strategien in

sämtlichen Parametern – darunter Klang, Auftreten und Aufführungsform. Die Musiker und Künstler verhandelten die Ideen der historischen Avantgardebewegungen in diesem offenen Feld in ihrer Zeit auf ihre Weise – teils eher naiv und intuitiv, teils bewusst und kalkuliert.

Greil Marcus hat in seinem Buch „Lipstick Traces. A Secret History of the 20th Century”¹ die Forderungen und Äußerungen der historischen Avantgardebewegungen vom Beginn des 20. Jahrhunderts mit genauer Analyse bis in die 1970er Jahre erkennbar gemacht, indem er die zahlreichen Parallelen und Verwandtschaften von Dadaismus, Lettrismus, der Situationistischen Internationale und der englischen Punk-Bewegung aufzeigt. Marcus schreibt: „the formal dada theory that art could be made out of anything matched the formal punk theory that anyone could make art.“² Marcus stellte fest, dass, als Punk Ende der 1970er Jahre bereits vom Künstler und Manager Malcolm McLaren aus den USA nach England exportiert worden war, jene Artikel, die über die Bewegung geschrieben wurden, oft den direkten Vergleich mit Dadaismus anführten.³ Eine weitere Gemeinsamkeit zwischen Punk und Dadaismus, die Marcus diagnostiziert, lautet: „[...] nowhere is there a fixed point, a line, an ideology of what it was all for.“⁴

Marcus setzt mit seiner Arbeit allerdings nicht am Ort der Entstehung von Punk, d.h. in den USA, an, sondern in England, wohin die Bewegung von McLaren gebracht worden war, nachdem dieser in den USA gelebt und dort aufkeimende, noch weitgehend undefinierte Proto-Punk-Auswüchse beobachtet und aufgesaugt hatte. Was in Nordamerika ab Ende der 1960er wild gediehen ist, brachte McLaren Mitte der 1970er unter professionellen Vorzeichen nach England und schuf dort in Zusammenarbeit mit seiner damaligen Lebensgefährtin und Modedesignerin Vivienne Westwood eine käuflich erwerbbarere Jugendkultur, die aufgrund ihrer professionellen Vermarktung berühmter wurde als jene ursprüngliche Form des Proto-Punk in den Vereinigten Staaten.

Diese Arbeit allerdings setzt den aufkommenden Punk in den USA, den Proto-Punk, an den Beginn, und beobachtet, wohin sich seine Strategien und Äußerungen – besonders unter dem Vorzeichen der freien musikalischen Zugänge und der

1 Vgl. Greil, Marcus – „Lipstick Traces. A Secret History of the Twentieth Century”; Cambridge, Massachusetts 1989, Harvard University Press.

2 ebd., S. 199.

3 ebd., S. 19.

4 ebd., S. 205.

transgressiven Performance – im Laufe der Zeit bis möglichst nah an die Gegenwart heran bewegt haben. Der Ausgangspunkt von Marcus ist also ein gänzlich anderer, von 1977 zurück bis an den Beginn des 20. Jahrhunderts, während diese Arbeit (nachdem einige essentielle Parameter der historischen Avantgardebewegungen aufgezeigt worden sind) in die gegenteilige Richtung von einem anderen Ort aus forscht: von den USA Ende der 1960er Richtung 21. Jahrhundert.

Die Punk-Bewegung wurde ab etwa 1976/77 über die englische, kommerziell ausschaltbare Form streng definiert: Mit einem bestimmten Kleidungsstil und Musikhörverhalten war man plötzlich Teil einer neuen Jugendkultur. Paradoxerweise konnte diese Version des Punk in Amerika ebenso reüssieren und zeigte sich als massentauglicher denn die ursprüngliche US-amerikanische, viel freiere und (damals) weitgehend unkommerzialisierte Form. Eric Weisbard weist in seinem Aufsatz „new day rising. Punk and the Birth of Alternative Rock“⁵ darauf hin, dass im ursprünglichen Punk – er nennt die *Stooges*, *The Velvet Underground*, *MC5* und *Captain Beefheart & The Magic Band* als Beispiele – anders als im Großteil des restlichen Musiklebens (kommerzieller) Erfolg absolut kein Ziel war. Die italienischen Futuristen forderten bereits 1911 in einem Manifest die „VERACHTUNG DES PUBLIKUMS“ sowie die „ABSCHEU VOR DEM UNMITTELBAREN ERFOLG“⁶, und Mike Kelley, Künstler und Mitglied der Band *Destroy All Monsters*, meint diesem Gedanken folgend, dass die Grundform des Punk der „letzte Seufzer des Avantgardismus im Pop“⁷ gewesen sei.

Zudem waren in jenen selbstverwalteten Strukturen und Sub-Szenen sämtliche Grenzen (zwischen Bühnenfiguren und Publikum, Lärm und Musik, Programmierung und spontaner Interaktion,...) viel offener als in den wirtschaftlich orientierten und massentauglichen. Bei jenen kleingehaltenen und selbstverwalteten Clubs und Galerien ist es nach wie vor häufig der Fall, dass jene Menschen, die an einem Abend als Musiker auf der Bühne stehen, am nächsten hinter der Theke arbeiten, der nächsten Band beim Aufbau helfen oder auch als Zuschauer in Erscheinung treten.

5 Vgl. Chris, Bruce (Project Manager and Editor) – „crossroads. The Experience Music Project Collection“; Seattle 2000, Marquand Books, S. 129.

6 Vgl. van den Berg, Hubert; Fähnders, Walter (Hrsg.) – „Metzler Lexikon. Avantgarde“; Stuttgart 2009, J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH, S. 19.

7 Büsser, Martin (V.i.S.d.P.), Roger Behrens, Johannes Engelmann, Johannes Ullmaier (Herausgeber und Redaktion) – „Testcard No. 16. Extremismus“; Mainz 2007, Ventil Verlag, S. 5.

Punk war, bevor er in England professionell vermarktet wurde, eine Nische, in der alles möglich zu sein schien. Dies ist ein Kennzeichen jener Handlungsträger, die in dieser Arbeit betrachtet werden: Sie hatten deswegen Macht, Wirkung und Freiheit, da sie in weitgehend undefinierten, undogmatischen Strukturen aktiv waren (oder sich ganz bewusst gegen jene konventionellen Regeln entschieden) und keine Massenbewegungen darstellten. Martin Büsser schreibt über die Anfänge des Punk, als dieser noch eine radikale Form des Umgangs mit dem Status quo war:

„Die Grenze zwischen Musiker und Publikum sollte aufgelöst werden; Pogo sorgte für eine körperliche Entäußerung bis hin zum Schmerz; die Texte thematisierten die eigene Lebenswelt, destruierten dabei Verklärungen des Alltags. [...] Die Präsenz von Punk war stets antiillusionistisch.“⁸

Punk hatte also vom Scheitern (der Hippie-Utopien, der Avantgardebewegungen, der Kriege und der Politik allgemein,...) gelernt und die Folgen daraus gezogen.

These dieser Arbeit ist, dass es auch *nach* dem Scheitern dieser großen Bewegungen sowie der professionellen Vermarktung des englischen Punk von McLaren Musiker und Künstler gibt, die nach jenen anfänglichen, weitgehend regelfreien Strategien des Punk in Verbindung mit ungezügelter Aufführungsformen und avantgardistischen Zielen trachten – allerdings zunehmend in Nischen. Dieses Phänomen wird im Folgenden als „Avantgarde von unten“ bezeichnet und bis möglichst nah an die Gegenwart heran bzw. bis zu ihrem Tod, der sich erst im Laufe des Arbeitsprozesses verorten ließ, aufgezeigt. „Avantgarde von unten“ ist eine bewusst gewählte in sich paradoxe Bezeichnung, da die Avantgarde sich von der Masse abhebt und somit eigentlich elitär wirkt. Bei den Protagonisten dieser Arbeit allerdings kommt der Impetus aus einer anti-elitären Richtung und ist trotzdem eine Weiterführung der Vorhaben historischer Avantgardebewegungen, zunehmend in kleineren Strukturen, wo radikale, transgressive (Aufführungs-) Ideen noch durchgeführt werden können.

Mit dem Einzug der Postmoderne und dem Zerschlagen vergangener Utopien wandten sich Musiker und Künstler ab Ende der 1960er einerseits enttäuscht, andererseits aber auch losgelöst von den gesamtgesellschaftlichen Idealen immer mehr den Mini-Revolutionen zu, anstatt auf die große Revolution zu hoffen und zu

8 Büsser, Martin (V.i.S.d.P.), Jochen Kleinhenz, Frank Schütze, Johannes Ullmaier (Herausgeber und Redaktion) – „Testcard No. 1. Destruktion“; Mainz 1996, Ventil Verlag, S. 51.

warten: statt kollektiven Prozessen zählte zunehmend das individuelle Arbeiten; statt dem Verfassen größenwahnsinniger Manifeste wurde das tatsächliche Ausleben der dort eingeforderten Strategien immer relevanter.⁹ Die für diese Arbeit wesentlichen Musiker und Künstler konnten im besten Fall jenes Leben für sich beanspruchen, das die historischen Avantgardebewegungen theoretisch eingefordert hatten, (größtenteils) ohne öffentliche Erklärungen kundzutun oder ganzheitliche Forderungen zu äußern. Jene Vertreter der Avantgarde von unten hatten die gesellschaftliche Erneuerungsforderung privatisiert und in selbstgeschaffenen Mikro-Gesellschaften bzw. Nischen tatsächlich gelebt.

Guy Debord, Gründungsmitglied der Situationistischen Internationale, behauptet, man könne den Umsturz nicht mit Waffengewalt herbeiführen, sondern müsse „von unten eine Reihe von Mikroorganismen aufbauen, die zellenartig von unten kleine spontane Revolutionen machen und ständig testen, wie weit sie gehen könnten“¹⁰ – was schon ein Schritt in jene privatisierte Nischen-Avantgarde von unten ist, von der in dieser Arbeit die Rede sein wird. Auch Linus Volkmann, Didi Neidhart und Frank Apunkt Schneider erwägen genau jene Nischen als Möglichkeit zur kompromisslosen, in ihrem Kern streng privatisierten avantgardistischen Lebens- und Ausdrucksweise.¹¹

Alastair Gordon schreibt über die Wandlung dieser Denkstrategien in den 1960ern: „the ‘revolution of everyday life,’ was more subversive than the big revolution that everyone was waiting for.“¹² Auch Greil Marcus schließt an diesen Gedanken an,¹³ durch welchen unter Umständen allerdings die Gefahr besteht, dass das künstlerische Tun in einer weitgehend unsichtbaren Nische stattfindet, dort verschwindet und ineffektiv bleibt. Daran sollte die Protagonisten dieser Arbeit – allen voran Iggy Pop, Joe Coleman und GG Allin – ihre Radikalität hindern. Was diese drei Personen eint: Sie verspürten eine Notwendigkeit, das zu tun, was sie (scheinbar) kompromisslos ausführten, (ursprünglich) ohne Hoffnung auf Geld, Ruhm oder

9 Vgl. van den Berg, Hubert; Fähnders, Walter (Hrsg.) – „Metzler Lexikon. Avantgarde“; Stuttgart 2009, J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH, S. 108.

10 Hecken, Thomas – „Avantgarde und Terrorismus. Rhetorik der Intensität und Programme der Revolte von den Futuristen bis zur RAF“; 2006 Bielefeld, transcript Verlag, S. 41.

11 Vgl. Büsser, Martin (V.i.S.d.P.), Atlanta Athens, Roger Behrens, Jonas Engelmann, Johannes Ullmaier (HerausgeberInnen und Redaktion) – „Testcard No. 19. Blühende Nischen“; Mainz 2010, Ventil Verlag, S. 18/125.

12 Gordon, Alastair – „Spaced Out. Crash Pads, Hippie Communes, Infinity Machines, and other Radical Environments of the Psychedelic Sixties“; New York 2008, Rizzoli International, S.13.

13 Vgl. Greil, Marcus – „Lipstick Traces. A Secret History of the Twentieth Century“; Cambridge, Massachusetts 1989, Harvard University Press, S. 48.

Anerkennung. Thomas McEvilley schreibt über die ästhetischen Zugänge von US-amerikanischen Künstlern seit dem Ende der 1960er: „The first thing to notice about these artists is that no one is making them do it and usually no one is paying them to do it. The second is the absolute rigor with which [...] these very unpragmatic activities are carried out.“¹⁴

Zusätzliche wichtige Faktoren für Produktion und Rezeption gleichermaßen sind der Kontext der Aufführung und die Erwartungshaltungen des Publikums, der Überraschungseffekt und das Brechen mit althergebrachten Konzeptionen und Konventionen – sowohl für die historischen Avantgardebewegungen wie auch für die Avantgarde von unten.

Diese Arbeit soll das Verständnis und die Mutationen dieser Avantgarde von unten über Jahrzehnte beleuchten, welche Strategien, Fragen, Antworten, Auswegmöglichkeiten (auch abseits der Bühne) die jeweiligen Generationen für sich zu entdecken hatten, und wo gewisse Strategien aufgrund gesellschaftlicher Wandlungen enden. Greil Marcus nennt jene Auswegmöglichkeiten im selbstgeführten Interview „opportunities of negation“ und sagt:

„My point in ‘Lipstick Traces’ is, going back into the past, where there was the Lettrist- and Situationist-past and the Dada-past – it was not to say: ‘Oh look, it’s all been done before!’ It was to say that these opportunities for negation are rediscovered again and again.“¹⁵

Jürgen Ploog schreibt über die Logik der Avantgarde sowie ihren transgressiven Impetus und führt dabei den Begriff „Verrat“ als „opportunity of negation“, zur Grenzübertretung ein:

„Verrat an allem, was innerhalb der Grenzen liegt. Verrat am guten Geschmack, an den Regeln der Sprache, an den Normen der Vorstellungskraft, an der Chronologie, an jeder Form psychologischer Übereinkunft, an dem ganzen vorproduzierten Bild... kurzum: am kulturellen Gedächtnis [...].“¹⁶

Iggy Pop, Joe Coleman und GG Allin sind drei besondere Beispiele mit verschiedenen Zugängen und Verläufen, die eine historische Linie jener „negation“ und auch jenes „Verrats“ mit Schwerpunkt auf Grenzüberschreitung, ungezügelter

14 Parfrey, Adam – „Apocalypse Culture“; Los Angeles 1990, Feral House, S. 80.

15 Selbstgeführtes Interview mit Greil Marcus, New York, 7. April 2011.

16 Ploog, Jürgen – „Die letzte Dimension“; Ostheim/Rhön 2002, Verlag Peter Engstler, S. 45.

und transgressiver Performance durch einen Abschnitt der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts spannen. Anhand konkreter Porträts sollen in dieser Arbeit ihre Verbindungen miteinander, Bezugnahmen aufeinander und unterschiedlichen Zugänge und Äußerungen dargelegt werden.

Zweifelsohne gibt es noch zahlreiche andere spannende und interessante Musiker, Künstler und Bands in jenem Bereich wie Lydia Lunch, Kembra Pfahler, Johanna Went, Lisa Carver, Monte Cazazza, Mark Pauline, Paul McCarthy, Chris Burden, *Devo*, *The Mentors*, *Butthole Surfers* uvm. Diese und andere kommen am Rande dieser Arbeit vor, doch lässt sich anhand von ihnen jene hier dargelegte Entwicklungslinie verschiedener Zugänge und Strategien nicht so klar feststellen wie bei den drei ausgewählten Fallbeispielen.

Um deren Verständnis zu erleichtern, sollten an dieser Stelle jene Felder, in denen Iggy Pop, Joe Coleman und GG Allin sich bewegen und deren Grenzen sie regelmäßig herausfordern und überschreiten, kurz erläutert werden:

Aufführungen sind in der Regel öffentlich zugänglich, manchmal kostenlos, meistens aber mit Eintrittsgeld verbunden; manche werden nur durch Mundpropaganda bekannt, und man muss Teil einer Gemeinschaft sein, um davon überhaupt zu erfahren, andere werden von großen Agenturen beworben; es kann auch passieren, dass man unvermuteterweise Teil einer Aufführung wird, etwa bei einem „prank“ (Erklärung des Begriffes „prank“ folgt ab S. 22), oder auch in einer angekündigten Aufführung überrascht, überfordert oder verletzt wird, was besonders bei jenen transgressiven Performances, die sich durch diese Arbeit ziehen, des Öfteren der Fall ist. Freddie Rokem schreibt, dass, wenn der eigentlich passive Zuschauer vom Zeugen der Aufführung zum aktiven Teilnehmer bzw. Täter wird, dies mit hoher Wahrscheinlichkeit starke emotionale Reaktionen auf sämtlichen Seiten auslöst. Hierbei merkt Rokem an, dass der Zuschauer dann auch aktiv ins Geschehen eingreifen kann, was wiederum von den Bühnenfiguren goutiert oder auch „bestraft“ werden kann, „[...] because such an on-stage witness is a transgressive character, trying to gain information about the other characters in illicit ways, the witness frequently becomes a victim of some form of violence.“¹⁷

Für Christian Jooß-Bernau hat ein Konzertvorgang „eine klare zeitliche Dimension, den Anfang und das Ende des Konzertes. Er hat eine klare räumliche Begrenzung,

17 Auslander, Philip (editor) – „Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies. Volume 1“; London and New York 2003, Routledge, S. 306/307.

die Bühne, und klar bestimmbare, zu analysierende Figuren, die Musiker.“¹⁸ In dieser Arbeit geht es genau um die Sprengung dieser konventionellen Parameter: sowohl die zeitliche, die räumliche, die musikalische wie auch personelle Aufteilung werden von den Protagonisten radikal hinterfragt und angegriffen. „Ungezügelt“ ist also als transgressiv in Zusammenhang mit der Performance zu verstehen, als grenzüberschreitende und oft unvorhersehbare Form der Kommunikation, die von den Bühnenfiguren ausgeht und nicht immer, aber doch auch das Publikum in eine aktive Rolle bringt.

Zwar gerieten Zuschauer mitunter schon bei Konzerten von Musikern und Bands wie Bill Haley, Elvis Presley, den *Beatles* oder den *Rolling Stones* gewissermaßen außer Kontrolle,¹⁹ allerdings wurde hierbei nicht von den Bühnenfiguren aus versucht, jene Grenzen zwischen sich und den Zuschauern zu brechen. Ganz im Gegenteil nutzten sie ihre Stellung als „Stars“ auf ihrem Podest, ohne diese oder ihre eigene Sicherheit in ihren Aufführungen zu gefährden bzw. lächerlich zu machen. Für die Protagonisten dieser Arbeit ist es geradezu immanenter Bestandteil ihres Schaffens, ihren Körper und ihre Rolle vor Live-Publikum selbst zu destruieren – mittels ungezügelter Grenzüberschreitungen.

Über den Begriff „Transgression“ bzw. „transgressiv“, den Moment der Überschreitung gewisser Grenzen, meint Martin Prinzhorn:

„Transgression bedeutet, sich von einer Domäne in eine andere bewegen, das Testen und das Infragestellen von Grenzen, das Mischen und/oder Vermischen von Homogenitäten und Heterogenitäten, Erwartungen nicht zu erfüllen, andererseits aber unvorhergesehene Vergnügungen, Entdeckungen und Erfahrungen hervorzubringen. Sie ist immer eine Strategie der Hinterfragung von totalisierenden Tendenzen und ein Zweifel am Essentiellen.“²⁰

Ruprecht Mattig schreibt im Zusammenhang musikalischer Aufführungen von „Ritualen“, die von den Bühnenfiguren geleitet werden, denen die Zuschauer als „Ritualteilnehmer“ folgen, und dass das Verhältnis zwischen Produzenten und

18 Jooß-Bernau, Christian – „Das Pop-Konzert als para-theatrale Form. Seine Varianten und seine Bedingungen im kulturell-öffentlichen Raum“; Berlin / New York 2010, Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, S. 3.

19 Vgl. ebd., S. 111.

20 Wiener Secesson (Hrsg.), Redaktion: Prinzhorn, Martin; Rhomberg, Kathrin – „Die Neunziger / The Nineties“; Ostfildern 1994, Cantz Verlag, S. 11.

Rezipienten steten Wandlungen unterworfen ist. Beide Seiten können während des „Rituals“, also der Performance, einer Art „Verzauberung“ ausgesetzt sein, die unter Umständen auch bis weit nach der offiziellen Aufführung weiterwirken kann.²¹ Diese verlängerte „Verzauberung“, die einen aufklärerischen Effekt haben kann, wurde von zahlreichen Musikern und Künstlern angestrebt, die in dieser Arbeit vorkommen und sich damit ebenso in der Tradition historischer Avantgardebewegungen befinden. Um diesen Effekt zu erreichen, ist es notwendig, den Aufführungsraum und seine Möglichkeiten gezielt zu nutzen. Erika Fischer-Lichte unterscheidet bei einer Aufführung zwischen dem geometrischen und dem performativen Raum. Der geometrische ist klar über Größe und Anordnung zu definieren, der performative allerdings kann von den Akteuren verändert und erobert werden, je nachdem, wie viel Bereich des gesamten Raumes sie in ihre Performance miteinbinden.²² Daraus ergibt sich ein gewisser Unsicherheitsfaktor, schreibt Fischer-Lichte:

„Aus der Eigenart, daß der Aufführungsraum das Verhältnis von Akteuren und Zuschauern, Bewegung und Wahrnehmung jeweils auf besondere Weise organisiert und strukturiert, läßt sich allerdings nicht der Schluß ziehen, daß er diese zu determinieren vermöchte. Der performative Raum eröffnet Möglichkeiten, ohne die Art ihrer Nutzung und Realisierung festzulegen. Darüber hinaus läßt er sich auch in einer Weise verwenden, die weder geplant noch vorgesehen war.“²³

Ab den 1960ern wird der performative Raum zusehends auf den eigentlichen Zuschauerraum ausgedehnt.²⁴ Die Verhaltensregeln zwischen Bühnenfiguren und Publikum unterliegen somit steten Wandlungsprozessen, in extremen Aufführungsformen kann es sogar soweit kommen, dass die Unterscheidung zwischen Bühnenfiguren und Publikum redundant wird.²⁵ Eine solche Performance verliert zusehends an Vorhersehbarkeit, da der Ablauf (relativ) variabel ist, und jede Person Mit-Bestimmer oder sogar Mit-Erzeuger dieser Aufführung werden kann.

21 Vgl. Mattig, Ruprecht – „Rock und Pop als Ritual. Über das Erwachsenwerden in der Mediengesellschaft“; Bielefeld 2009, transcript Verlag, S. 39/40.

22 Vgl. Fischer-Lichte, Erika – „Ästhetik des Performativen“; Frankfurt am Main 2004, edition suhrkamp, S. 187.

23 Fischer-Lichte, Erika – „Ästhetik des Performativen“; Frankfurt am Main 2004, edition suhrkamp, S. 188/189.

24 Vgl. Jooß-Bernau, Christian – „Das Pop-Konzert als para-theatrale Form. Seine Varianten und seine Bedingungen im kulturell-öffentlichen Raum“; Berlin / New York 2010, Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, S. 27.

25 Vgl. Counsell, Colin; Mock, Roberta – „Performance, Embodiment and Cultural Memory“; Newcastle 2009, Cambridge Scholars Publishing, S. 218.

Zudem ist auch die Wirkung jener Performance auf den Einzelnen nur bedingt kontrollierbar, da es sich um subjektives Empfinden, Agieren und Reagieren handelt.²⁶

Als Punk Ende der 1970er bereits bekannt und definiert war, gehörte es zu einem typischen Punk-Konzert, dass Musiker und Zuschauer sich gegenseitig anrotzten, sich mit Trinkbechern bewarfen und Musiker in den Zuschauerraum sprangen. Jooß-Bernau dazu: „Was im einen Fall als extreme Abwehrreaktion gegen das Bühnengeschehen gedeutet wird, kann im anderen Falle Ausdruck einer begeisterten Zustimmung sein.“²⁷ Chris Jenks schreibt, dass es bei solch Transgression nicht um das Leugnen von Grenzen geht, sondern um das bewusste Überschreiten.²⁸ Susanne Pfeffer bezieht sich in einem Aufsatz auf Foucault, der zwischen negativer und positiver Transgression unterscheidet: Die negative ist nicht mehr als die simple „Überschreitung einer Grenze, während die positive Überschreitung die Unbegrenztheit, in die sie hineinspringt, bejaht.“²⁹ – und somit einen aufklärerischen Effekt hat. Eine Überschreitung nur um der Überschreitung willen ist demzufolge genauso wenig zielführend wie eine Provokation nur um der Provokation willen. Es braucht stets Inhalte, die mit Überschreitungen bzw. Provokationen transportiert werden, um eine künstlerische Berechtigung zu erlangen. Um diese positive Überschreitung zu gewährleisten, muss der Transgressor bewusst vorgehen, Verantwortung übernehmen und aktiv in das Geschehen eingreifen, anstatt sich als passiver Spielball oder Opfer der Gesellschaft einzuordnen – ein Gedanke, der auch Teil der historischen Avantgardebewegungen war.³⁰

Besonders in der Performance als künstlerisches Medium lag schon per se ein sich der kommerziellen Verwertung verweigerndes Element, da man diese nicht wie eine Platte, ein Bild, einen Film oder eine Skulptur (ver-) kaufen konnte.³¹ Colin Counsell schreibt über den Charakter von Live-Aufführungen:

26 Vgl. Fischer-Lichte, Erika – „Performativität. Eine Einführung“; Bielefeld 2012, transcript Verlag, S. 56.

27 Jooß-Bernau, Christian – „Das Pop-Konzert als para-theatrale Form. Seine Varianten und seine Bedingungen im kulturell-öffentlichen Raum“; Berlin / New York 2010, Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, S. 107-

28 Vgl. Jenks, Chris – „Transgression“; London 2003, Routledge, S. 7.

29 Pfeffer, Susanne (Hrsgb.) – „You Killed Me First. The Cinema of Transgression“; Berlin 2012, KW Institute for Contemporary Art, S. 149.

30 Vgl. Jenks, Chris – „Transgression“; London 2003, Routledge, S. 177.

31 Vgl. Schimmel, Paul – „Out of Actions. Between Performance and the Object 1949-1979“; New York 1998, Thames and Hudson, Inc., S. 234.

„Because of its transience, live performance is an ideal medium [...] in refusing the artistic frame. By the time the performance has been recorded – and therefore quantified, fixed in words and photographs, media with their own strategies of sense – it has already irretrievably passed; long before we are made aware of what has happened, it *has* happened.“³²

Das Ende der 1960er lieferte – mit den aufbereiteten Freizügigkeiten und den generationsübergreifenden Ernüchterungen – einen entsprechenden Ausgangspunkt für fundamentale Tabubrüche und um mittels des eigenen Körpers Konventionen, die jene brüchige Gesellschaft formten, zu demolieren.³³ Autorin, Kritikerin und Kuratorin Roselee Goldberg schreibt über jene schier unendlichen Möglichkeiten der Performance:

„Performance is the expression of artists who wish to challenge the viewers' perceptions of art and the limits of those perceptions. Each performer makes his or her own definition of performance in the very manner and process of execution, so that each work becomes an entirely unexpected combination of events. The form allows artists to make a 'collage of media,' and the means by which they do this are as diverse as the imaginations of the performance artists themselves.“³⁴

Die konventionelle Bühnensituation wird dabei oft aufgelöst, die Zuschauer werden ins Geschehen miteinbezogen, der eigentliche Zuschauerraum wird zum Handlungsort. Einzelne Personen gingen dabei unerbittlich und ohne Rücksicht auf sich selbst und das Publikum vor. Enno Stahl schreibt über die Rolle des Schmerzes, der in diesem Zusammenhang immer wieder zum Vorschein tritt:

„Der Schmerz ist so etwas wie die Schwester der Performance, und zwar Schmerz in seiner doppelten Bedeutung, der sadistischen und der masochistischen – sowohl im Hinblick darauf, was die (ästhetische) Gewaltausübung des Performers gegen sein Publikum angeht, als auch auf die rein

32 Counsell, Colin – „Signs of Performance. An Introduction to Twentieth-Century Theatre“; London and New York 1996, Routledge, S. 218.

33 Vgl. Miglietti, Francesca Alfano – „Extreme Bodies. Use and Abuse of the Body in Art“; Milano 2003, Skira Editore S.p.A., S. 19.

34 Battcock, Gregory; Nickas, Robert (editors) – „The Art of Performance. A Critical Anthology“; New York 1984, E. P. Dutton, S. 22.

selbstquälerische Variante, bei der ein Akteur sich selber Torturen zufügt, die automatisch Empathie beim Publikum erregen.“³⁵

Man kann also Schmerz auf verschiedene Arten auf das Publikum übertragen, die Zuschauer direkt attackieren (sei es nun physisch oder psychisch), indirekt über den eigenen Schmerz oder ästhetische Angriffe ausüben. Enno Stahl schreibt weiter:

„Das Problem aber ist, dass wir alle schon viel zu viel gewöhnt sind. Im Heraufbeschwören existentieller und extremer Situationen läuft die Performance Gefahr, sich in ein und derselben Weise zu ‚versenden‘ wie die medialen Bilder der Gewalt.“³⁶

Dies würde also keine Aufmerksamkeit mehr erregen, sondern mit der Zeit abstumpfend, einschläfernd, also entgegen der eigentlichen Absicht wirken, und könnte sich mitunter sogar in eine nicht angestrebte Lächerlichkeit wandeln. Jedoch kann man diesen Weg der Medien und der Kunst, der über Generationen und Jahrzehnte zurückgelegt worden ist, nicht ungeschehen machen. Neue Zeiten und neue Technologien erfordern stets neue Strategien: die Ziele bleiben dieselben, doch die Methoden ändern sich. Damit sind auch gewisse Risiken verbunden, und es stellt sich die Frage, wie weit man Grenzen überschreiten kann oder will bzw. wie lange dies im Kontext avantgardistischer Absichten sinnvoll sein kann. Bei GG Allin mündet diese Zugangsweise der ungezügelten Aufführungsformen schließlich in einer (zumindest scheinbaren) Unberechenbarkeit, die in dieser Weise bis heute nicht mehr gesteigert worden ist.

Zahlreiche in dieser Arbeit relevanten Persönlichkeiten waren nicht nur Musiker, sondern auch bildende Künstler, Filmemacher, Literaten oder Fotografen – und diese Disziplinen beeinflussten sich stets untereinander. Künstler und Komponist Christian Marclay sagt sinngemäß: „I went to art school, not to music school, so I don't think like a musician.“³⁷ Diese Haltung ist typisch für die in dieser Arbeit relevanten Musiker. Hochkultur und Populärkultur wurden oft schrankenlos miteinander verbunden, woraus wiederum Ergebnisse entstanden, die sich nicht dogmatisch in

35 Büsser, Martin (V.i.S.d.P.), Roger Behrens, Johannes Engelmann, Johannes Ullmaier (Herausgeber und Redaktion) – „Testcard No. 16. Extremismus“; Mainz 2007, Ventil Verlag, S. 148.

36 ebd., S. 149.

37 Kelly, Caleb (editor) – „SOUND. Documents of Contemporary Art“; London 2011, Whitechapel Gallery, S. 144.

die Bereiche „E“ und „U“ teilen lassen.³⁸ Martin Büsser schreibt 2001 über die Beziehung von Avantgarde und Pop sowie das Überschreiten in Randbereiche in dem für diese Arbeit wesentlichen Zeitabschnitt:

„Interessant wird es bei all jenen Grenzfällen, auf die das Etikett Pop eigentlich nicht zutrifft, weil sie gar nicht ‚populär‘ sein wollen. Aber auch das Etikett E trifft auf diese aufgrund ihrer Weigerung, als etablierte Kultur gehandelt zu werden, nicht zu. Diese Weigerung, die sich im Punk ebenso findet wie im Industrial der Siebziger [...], entspringt paradoxerweise einer Tradition der historischen Avantgarden (Dada, Surrealismus, Futurismus), ist also im Grunde eine aus der bürgerlichen Kultur hervorgegangene antibourgeoise Haltung. Kulturhistorisch steht vieles, was bislang dem Pop zugeordnet wird, der Avantgarde formal wie inhaltlich viel näher als Vertreter der Neuen Musik – von Luigi Nono bis Helmut Lachenmann, von Karlheinz Stockhausen bis Josef Anton Riedl. Deshalb hatte Greil Marcus mit *Lipstick Traces* ein Buch über die Zusammenhänge zwischen Dada, Situationismus und Punk schreiben können: Schock, Provokation, Demontage, Collage, Parodie, Zweckentfremdung, Desillusionierung, Dekonstruktion, Brütismus, Rebellion und der Versuch einer Aufhebung der Grenzen zwischen Kunst und Leben, um hier ein paar konstituierende Elemente der Avantgarde zu nennen, finden sich innerhalb der letzten dreißig Jahre fast ausschließlich noch in den Randbereichen (wohlbemerkt: Randbereichen!) der sogenannten Popkultur.“³⁹

Diese Randbereiche der Popkultur (und nicht nur der -musik), die in dieser Arbeit als „Avantgarde von unten“ bezeichnet werden, sollen im Folgenden mit Bezug auf musikalische Wandlungen sowie Steigerungsmöglichkeiten im Performance-Bereich herausgearbeitet werden. Die diesbezüglichen Strategien mussten stets neu verhandelt werden. Bei Simon Frith und Howard Horne ist zu lesen:

38 Vgl. Selbstgeführtes Gespräch mit Steven Blush, New York, 9. Mai 2011.

39 Büsser, Martin – „Music is my Boyfriend. Texte 1990-2010“; Mainz 2011, Ventil Verlag, S. 109.

„What progressive rock and punk musicians couldn't avoid, forty years later, was to become 'popular', to be placed, that is, in an established 'entertaining' role. The potential audience was too large, the means of transmission and consumption too sophisticated and public to permit coded subversion. By the mid-1960s, cults couldn't avoid becoming a 'mass'. The avant-garde challenge was to keep art beyond the reach of the philistine, the 'collector', but now the significant consuming group was more youthful, more willing to accept shock as pleasure, provocation as leisure.“⁴⁰

Jene Randbereiche, die auch ab Mitte der 1960er versuchten, diese Massenbefriedigung zu vermeiden und Schock und Provokation bis über die Grenzen des Leicht-Konsumierbaren zu befördern, sind Untersuchungsgegenstand dieser Dissertation.

Möglich war das Arbeiten in diesen Randbereichen dadurch, als dass dort selbstgeschaffene musikalische und performative Freiräume geschaffen wurden, die erst später, im Laufe der Zeit, durch verschiedenste Ausdrucksweisen und Entwicklungen besetzt und definiert wurden. Der für diese Arbeit wesentliche Musikjournalist und Autor Lester Bangs vertrat die Meinung, dass Punk nicht auf einen musikalischen Stil festgelegt werden könne, sondern in einem breiteren Zusammenhang verstanden werden müsse: als etwas „unkonventionell Schönes“ – oft an Orten versteckt, wo man gewöhnlicherweise, als rechtschaffenes Mitglied des Bürgertums, nicht suchen würde.⁴¹ Dieses „unkonventionell Schöne“ wurde meist nur von Minderheiten als solches erkannt, für die überwiegende Mehrheit wirkte es (ohne intensive Beschäftigung) eher verstörend und abschreckend (Dieser Aspekt ist durch die ganze Arbeit im Hinterkopf zu behalten, da die Drastik jener Handlungsträger teilweise geradezu schockierend ist.), da sie bereits kulturell so stark geprägt waren, als dass das Hinterfragen ihrer eigenen Position ein bloß allzu schwieriges Unterfangen war. Unhinterfragte Gewohnheiten und scheinbar selbstverständliche Überzeugungen formen menschliche Existenzen grundlegend. Jamake Highwater folgert daraus, der „beste und vielleicht einzige Weg, [...] um ihre beengende und einschränkende Macht zu zerstören, besteht darin, uns dem Schock der Begegnung

40 Frith, Simon; Horne, Howard – „Art into Pop“; London and New York 1987, Methuen and Co., S. 63.

41 Vgl. DeRogatis, Jim – „Let It Blurt. The Life & Times of Lester Bangs, America's Greatest Rock Critic“; New York 2000, Broadway Books, S. 135.

mit einer ganz fremden Tradition auszusetzen.“⁴² Solche Erfahrungen mögen die Rezipienten zuerst zu Ahnungslosigkeit, Unverständnis, Empörung oder Verzweiflung bringen, längerfristig jedoch gewinnbringende Erkenntnisse sammeln lassen. Kunst könne somit Realitätsvervielfältigungen ermöglichen, um dogmatische Lebensweisen zu hinterfragen und letztlich zu vermeiden.

Eine zusätzliche Strategie, um dieses Ziel zu erreichen, ist die bewusste Störung des Arbeitsbündnisses zwischen Produzenten und Rezipienten, zwischen Musikern und Hörern, Bühnenfiguren und Publikum,⁴³ die bei Iggy Pop, Joe Coleman und GG Allin (sowie auch anderen Musikern und Künstlern wie Mike Kelley und seiner Band *Destroy All Monsters*, John Duncan, John Fare, *Suicide* und der No Wave-Bewegung, die in dieser Arbeit in kurzen Exkursen vorkommen werden) immer wieder auf verschiedene Arten zur Geltung kommen.

Aktionen, die in diesen Zusammenhängen stattfanden, wurden Zeit ihrer Durchführung zum Teil leichtfüßig als „pranks“ (dt. Streiche) bezeichnet und erstmals von Autor und Herausgeber V. Vale in den 1980ern kontextualisiert sowie in den Zusammenhang avantgardistischer Zugänge und einer historischen Linie gebracht: „Pranks“ verstießen gegen geltende Gesetze und waren mitunter krimineller Natur. Die arrivierten Träger und Lenker der Musik- und Kunstmärkte sowie des Mainstreams begegneten ihnen meist abwehrend: entweder sie verunglimpften sie, ignorierten sie oder nahmen sie nicht ernst, wie auch McEvilley schreibt: „es gab Versuche, die sechziger und siebziger Jahre als eine Periode der Desorientierung abzutun.“⁴⁴

V. Vale hingegen setzt „pranks“ in eine künstlerische Entwicklungslinie, die von Marcel Duchamp über Andy Warhol bis John Waters, Lydia Lunch, Joe Coleman, Monte Cazazza, Jeff Koons, Damien Hirst und Tracey Emin reicht.⁴⁵ Lydia Lunch behauptet gar, dass ihre ganze Karriere ein „prank“ wäre:

„It's kind of a prank to get up there [onstage] and tell people the most horrible details you can possibly reveal and then expect them to pay ten dollars to hear about them, just so they feel worse when they leave. I mean, how much more prankish can

42 Highwater, Jamake – „Freaks. Die Mythologie der Übertretung“; Berlin 1998, Berlin Verlag, S. 11.

43 Vgl. Büsser, Martin (V.i.S.d.P.), Roger Behrens, Johannes Engelmann, Johannes Ullmaier (Herausgeber und Redaktion) – „Testcard No. 16. Extremismus“; Mainz 2007, Ventil Verlag, S. 28.

44 McEvilley, Thomas – „Kunst und Unbehagen. Theorie am Ende des 20. Jahrhunderts“; München 1993, Schirmer/Mosel, S. 12.

45 Vgl. Vale, V. – „RE/Search: Pranks 2“; San Francisco 2006, RE/Search Publications, S. 135.

you get? [...] But they've been polluted, with details of my disease."⁴⁶

Carlo McCormick meint, dass der Zusammenhang von „pranks“ und Avantgarde sehr viele kreative Arbeiten hervorgebracht hätte. Anarchische Zugänge und unvorhersehbare Aktionen an künstlerisch nicht zwangsläufig abgesicherten Orten wären streng antiautoritär und im Sinne künstlerischer Freiheit und Wirkungskraft. McCormick schreibt: „Inevitably, aesthetic individualism vs. moral and legal taboos necessitated civic disobedience as, in the pursuit of freedom, the intellectual turned into a criminal and the crime became elevated to art.“⁴⁷ (Auf das Verhältnis von transgressiver Kunst und Kriminalität, Avantgarde und Terrorismus wird im Laufe der Arbeit noch näher eingegangen; ähnlich wie im Zusammenhang mit Provokation verhält es sich auch mit Kriminalität, dass ein krimineller Akt um seiner selbst willen keinen künstlerischen Sinn erfüllt, jedoch durchaus Teil einer künstlerischen Aktion sein kann.)

Bei „pranks“ wird oft die Bühne verlassen und im öffentlichen Raum interveniert, aber ein „prank“ kann auch Teil einer Show in einem Konzertsaal, einem Theater, einer Galerie – grundsätzlich überall sein. Bei „pranks“ ist noch jene barrierelose Denkweise zu vernehmen, die auch dem amerikanischen Proto-Punk inne war. Musiker und „pranksters“ Monte Cazazza erläutert die Grundeigenschaften eines „pranks“ folgendermaßen: „A prank can be a multi-functional tool like a hammer – you can hit somebody over the head with it, or pound nails with it. Pranks are techniques to change life with;“⁴⁸

Jello Biafra, Sänger der amerikanischen Punk-Band *Dead Kennedys*, schließt an jene oben von Susanne Pfeffer angesprochene Unterscheidung von positiver und negativer Überschreitung von Foucault an und sagt:

„There's a big difference between ‚simple crime‘ like holding up a Seven-Eleven, and ‚creative crime‘ as a form of expression. [...] And the difference between creative pranks and simple pranks is not just imagination, it's also *information*. I spend a great deal of time tracking down truly relevant political, corporate, and weird information that really tells what's going on behind the facade of the ‚daily news.‘ Curiosity is probably the

46 Vale, V. – „RE/Search: Pranks 2“; San Francisco 2006, RE/Search Publications, S. 188.

47 Vale, V.; Juno, Andrea – „RE/Search#11: Pranks!“; San Francisco 1987, RE/Search Publications, S. 201/202.

48 ebd., S. 74.

single most important quality motivating pranks: 'What would happen if...?' And the best pranks have to do with disseminating *truthful* or *strange* information, or both."⁴⁹

Gelungene „pranks“ haben also einen aufklärerischen Effekt, die Zugänge dazu weisen unübersehbare Referenzen zur Transgression und Provokation des Proto-Punk auf (und waren oft auch Teil desselben): werden keine Inhalte transportiert, verliert ein „prank“ seine (künstlerische) Berechtigung. Jerry Casale, Gründungsmitglied der Gruppe *Devo*, unterscheidet zwischen regressiven und progressiven „pranks“. Erstere beschreibt er sehr bildlich: „Most people think of pranks as: the bucket of shit over the doorway. You open the door and your head is full of shit. It's because the head of the prankster is full of shit."⁵⁰ – denn hieraus ist kein (künstlerischer) Mehrwert zu ziehen: dazu müsse ein smarterer, vielschichtigerer Zugang gefunden werden, als bloß jemandem Schaden zuzufügen; andererseits darf auch nicht davor zurückgeschreckt werden, geltende Regeln und Gesetze zu übertreten. (vgl. Transgression)

Ähnlich, wie Punk zu einem kommerziellen Trend mutiert ist, ist dies auch mit „pranks“ geschehen, wie Carlo McCormick in ihrer Entwicklungslinie bis heute erläutert:

„So much in art world's success is – very much in emperor's new clothes – just a prank. I don't think Jeff Koons is a great artist, but I think that's a very elaborate prank that he's been pulling for years. Banksy, Damien [Hirst], a lot of British artists with a Malcolm McLarenesque sort of attitude make great rock'n'roll swindles. It's almost a conceptual fabric of what they are doing. So now, it's been integrated in a kind of... 'post-conceptual discours'. I give it a ridiculous academic term because I don't wanna call it 'conceptual art' because that would diminish such a great history. Even Vito Acconci and Chris Burden had a great sense of pranks. I don't wanna dilute the really radical things they did by comparing them to people who

49 Vale, V.; Juno, Andrea – „RE/Search#11: Pranks!“, San Francisco 1987, RE/Search Publications, S. 64.
50 ebd., S. 196.

are playing up huge creative personas for the art market. It's been kind of absorbed into the market."⁵¹

Zur Verständlichkeit jenes interdisziplinären Themenkomplexes dieser Arbeit ist es notwendig, musikwissenschaftliche und -historische Annäherungen mit soziokulturellen und kunsthistorischen Ansätzen zu kombinieren. Diese fächerübergreifenden Zugänge gewinnen immer mehr an Bedeutung, da jene einst als getrennt festgelegten Kategorien, die heute oft immer noch den Wissenschafts- und Forschungsalltag bestimmen, spätestens seit den 1960ern (vgl. Cultural Studies) aufgeweicht sind.

Aus dieser Perspektive heraus hatte das in dieser Arbeit behandelte Feld mit einem Quellennotstand umzugehen, der jedoch von Beginn an eher als Herausforderung und Chance begriffen worden ist denn als Hindernis: um diese oft unzureichend bzw. wenig bis gar nicht dokumentierten Abschnitte der Musik- und Kunstentwicklungen näher zu begreifen und zu untersuchen, war es notwendig, in jahrelanger Arbeit selbst Interviews mit jenen Musikern und Künstlern sowie Theoretikern, Veranstaltern und Szenekennern zu führen, diese Quellen aufzuzeichnen und dadurch bzw. durch ihre Kombination neue Perspektiven zu gewinnen.

Anders als bei einem bleibenden Kunstwerk (Tonträger, Gemälde, Foto, Buch) ist eine Aufführung in einem temporär nur sehr eng begrenzten Raum rezipierbar und nur äußerst bedingt konservierbar, was zur Folge hat, dass die Analyse erschwert wird, woraus wiederum eine Art Materialmangel folgt. Colin Counsell und Laurie Wolf schreiben über die Eigenheit einer Live-Aufführung: „The body of live performance is unique in that, unlike the bodies represented by other media, it occupies the same time and space as the audience.”⁵² Counsell schreibt weiterführend, dass Aufführungen immer erst retrospektiv erkannt, kontextualisiert und „geframed“ werden: „The only possible framing signifiers arise from reportage, words and pictures which may appear much later, and may never be seen by those who experienced the events themselves.”⁵³ Diese Quellen gilt es kritisch zu betrachten und wissenschaftlich auszuwerten.

51 Selbstgeführtes Interview mit Carlo McCormick, New York, 26. April 2011.

52 Counsell, Colin; Wolf, Laurie – „Performance Analysis. An introductory coursebook“; London and New York 2001, Routledge, S. 125.

53 Counsell, Colin – „Signs of Performance. An Introduction to Twentieth-Century Theatre“; London and New York 1996, Routledge, S. 217.

Am ehesten für die Dokumentation von Aufführungen mag sich noch eine Videoaufzeichnung anbieten, doch das führt bei diesem spezifischen Thema ebenso nicht weit, denn diese Arbeit hatte von Beginn an mit der Tatsache des Mangels von Videomaterial umzugehen: von den *Stooges* gibt es weder Audio- noch Videomitschnitte früher Shows, ähnlich verhält es sich bei Joe Coleman und seiner Band *Steel Tips*, wo aber zumindest Fotos sichergestellt werden konnten. Aus diesem Grund berufen sich große Teil der Arbeit auf verbale Schilderungen von Musikern, Künstlern, Zeugen sowie Journalisten, Autoren und Wissenschaftlern.

Nur bei GG Allin, dem letzten der drei Protagonisten dieser Arbeit, ist relevantes (von Amateurfilmern festgehaltenes) Videomaterial vorhanden. Auf dieses wird dementsprechend eingegangen.

Die Interviews mit jenen Menschen, die aus verschiedenen Perspektiven (Musiker, Performer, Veranstalter, Zuschauer,...) relevante Informationen über jene Aufführungen preisgeben können, wurden qualitativ geführt. Dies erwies sich als einzige Möglichkeit, um an dieses Wissen zu gelangen, das ohne jene Persönlichkeiten verloren ginge. Sämtliche für diese Arbeit nützlichen Quellen wurden während zahlreicher Auslandsforschungsaufenthalte kontaktiert und befragt, um dem Mangel an Quellen zu begegnen und so auch bisher nicht festgehaltenes Wissen verfügbar zu machen.

Der Ton dieser Arbeit mag teilweise etwas feuilletonistisch wirken, was durch die Sekundärliteratur sowie durch die (selbstgeführten) qualitativen Interviews begründet werden kann. Bei eigenen Formulierungen wurde stets darauf geachtet, eine möglichst klare wissenschaftliche Sprache zu verwenden.

Die Methodik unter Miteinbeziehung biographischer Daten jener Protagonisten rührt aus mehreren Gründen. Zum einen waren jene Informationen (besonders mit dem Schwerpunkt auf ungezügelte Aufführungsformen und ihr Verhältnis zu avantgardistischen Traditionen) bisher noch nicht verfügbar und mussten (in selbstgeführten Interviews) erst erstellt werden; zum anderen lässt sich aus jenen angefertigten Biographien herauslesen, unter welchen sozialen, historischen und künstlerischen Bedingungen die jeweiligen Äußerungen entstanden sind, zu deren (medialer) Inszenierung eben auch jene teils anekdotenhaften Abschnitte maßgeblich beitragen, die in dieser Arbeit nicht ignoriert werden sollen. Die Trennung zwischen Authentizität und (bewusster) Inszenierung lässt sich nur in Ausnahmefällen klar definieren. Jooß-Bernau schreibt in diesem Zusammenhang von

„Grenzbereichen, wo die private Biographie des Künstlers und seine Darstellung auf der Bühne sich vermischen.“⁵⁴

Die relevanten Interviewpassagen sollen zum Teil in dieser Arbeit in ihrem Wortlaut abgedruckt werden, da sie exakt zur Klärung der hier auftauchenden Fragen entstanden sind. Bei Interviews ist zu beachten, dass die Interpretation des Künstlers seines eigenen Werks nur *eine* Möglichkeit und nicht die einzig richtige ist (Ähnliches gilt auch für die Interpretation von Autoren, Theoretikern, Veranstaltern, etc.).⁵⁵ Jene Interviews wurden also ausgearbeitet oder teilweise gegeneinander gestellt, um die verschiedenen Auslegungen zu demonstrieren. Sie sind keinesfalls als letztlich gültige Wahrheit zu akzeptieren, doch wurden die wissenschaftlichen Schlüsse aus jenen Aussagen in jahrelanger Arbeit nach bestem Wissen und Gewissen gezogen. Im Anhang der Dissertation sollen zudem die für diese Dissertation wesentlichsten selbstgeführten Interviews zu lesen sein, da da mit diesen Material aus erster Hand gesammelt werden konnte, das in weiterer Praxis anderen wissenschaftlichen Arbeiten zur Verfügung stehen soll.

54 Jooß-Bernau, Christian – „Das Pop-Konzert als para-theatrale Form. Seine Varianten und seine Bedingungen im kulturell-öffentlichen Raum“; Berlin / New York 2010, Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, S. 4.

55 Vgl. Krieger, Verena (Hrsg.) – „kunstgeschichte & gegenwartskunst. vom nutzen & nachteil der zeitgenossenschaft“; Köln Weimar Wien 2008, Böhlau Verlag, S. 195.

2. Der Begriff „Avantgarde“ und erste historische Avantgardebewegungen

Der Begriff „Avantgarde“ kommt aus der Sprache des Militärs und bezeichnet die Vorhut einer Truppe. Diese befindet sich vor dem Rest des Heeres und dringt, stets zum Gefecht bereit, als erstes in unbekannte, mitunter feindliche Gebiete vor.⁵⁶ Im Feld der Kunst taucht der Begriff „Avantgarde“ zum ersten Mal bei dem Frühsozialisten Claude-Henri de Saint-Simon im frühen 19. Jahrhundert auf. Verena Krieger schreibt:

„Die Künstler, so forderte Claude-Henri de Saint Simon, sollten als Träger des Fortschritts die ‚Avantgarde‘ der Gesellschaft bilden. [...] Damit wurde erstmals die Kunst als eine gesellschaftlich relevante Kraft neben Wissenschaft und Industrie gesehen.“⁵⁷

Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts waren im europäischen Raum Zeiten der Innovationen und der Experimente, in denen die ersten historischen Avantgardebewegungen begründet worden sind. Künstler wie Alfred Jarry, die italienischen und russischen Futuristen sowie die Dadaisten und Surrealisten schufen neue, transgressive Konzepte und sprengten die Grenzen zwischen Text und Kontext, Bühnenfiguren und Publikum, Ton und Geräusch, dem richtigen Leben und jenem der Kunst – oder stellten jene Trennungen zumindest radikal in Frage.

1909 wurde der Futurismus als erste Avantgardebewegung mit einem Manifest von Filippo Tommaso Marinetti begründet. Ein künstlerisch innovativer, provokanter, transgressiver, teils aggressiver Gestus war die Kerneigenschaft der Avantgardebewegungen und ihrer Protagonisten – besonders jener des italienischen Futurismus, dessen Vertreter mit dem aufkommenden Faschismus teils äußerst bedenkliche Beziehungen eingingen: eine Tatsache, die zeigt, dass avantgardistische Ideen nicht automatisch politisch links oder rechts decodierbar sind.

⁵⁶ Vgl. Eder, Robert – „Das Fortschreiten der Avantgarde. Ein Abriss von der Geschichte der Vernunftkrise anhand der Fortschrittskonzeption des Futurismus und der Situationistischen Internationale“, Diplomarbeit; Wien 2004, S. 29.

⁵⁷ Krieger, Verena – „Was ist ein Künstler? Genie – Heilsbringer – Antikünstler. Eine Ideen- und Kunstgeschichte des Schöpferischen“, Köln 2007, Deubner Verlag für Kunst, Theorie & Praxis, S. 58/59.

Generell waren viele Intellektuelle und Künstler dieser Zeit, kurz vor dem Ersten Weltkrieg, begeistert von den technischen Paradigmenwechseln. Nur als Stichworte seien genannt Eisenbahn, Automobil, Fabriken, und besonders in Russland: die Elektrifizierung des Landes. Die Protagonisten der Avantgarde wollten einen dynamischen und hypermodernen Typus der Gefährlichkeit sowie effiziente Wirkungsmacht ins künstlerische Leben einführen, um die bürgerliche, leicht verdauliche und harmlose Form der Kunst gewaltsam zu stoppen. Peter Bürger beschreibt in seinem Standardwerk „Theorie der Avantgarde“⁵⁸ diese Angriffslust als eines der Hauptkennzeichen der historischen Avantgardebewegungen, die sich – im Gegensatz zu einer künstlerischen Bewegung – primär als gesellschaftliche Komponente begreifen und die Welt der Kunst nur über gesellschaftlichen Wandel *mit*-verändern wollen. Kunst solle das Leben nicht zieren, sondern formen, und damit den engen Rahmen, in dem Kunst in der modernen Gesellschaft produziert und rezipiert wird, sprengen.⁵⁹ Ein wesentlicher Unterschied zwischen einer rein ästhetischen Kunstrichtung und einer Avantgardebewegung besteht darin, dass Letztere Kunst und mit ihr verbundene Ausstellungspraktiken eigentlich verachtet: sämtliche Museen gehören abgefackelt, es dürfen keine Kunstwerke mehr geschaffen werden, die eigene kulturelle Tradition muss vergessen, alle Bücher verbrannt werden – wie es schon im Gründungsmanifest des Futurismus (polemisch) heißt.⁶⁰ Jene Avantgardisten wehrten sich demzufolge dagegen, als „Künstler“ bezeichnet zu werden und bevorzugten Zuschreibungen wie „Spezialisten der Revolte“, die sich aller „Aktionsmittel“ bemächtigen, oder „Konstruktoren intensiver Situationen“.⁶¹

Damit zielten die historischen Avantgardebewegungen auf gesamtgesellschaftliche Veränderungen im Hier und Jetzt ab. Eine Frage, die sich aus diesem Themenkomplex ergibt, lautet, warum sich Avantgardisten nicht in der Politik organisierten, sondern den Weg über die Kunst gingen. Ein Grund dafür mag sein, dass Avantgardisten Politik nur als *ein* Feld von vielen mit besonderen Rollen und Institutionen einer zu verändernden Gesamtgesellschaft sahen, welches aufgrund

58 Vgl. Bürger, Peter – „Theorie der Avantgarde“, Frankfurt am Main 1974, Suhrkamp Verlag.

59 Vgl. Hecken, Thomas – „Avantgarde und Terrorismus. Rhetorik der Intensität und Programme der Revolte von den Futuristen bis zur RAF“, 2006 Bielefeld, transcript Verlag, S. 15.

60 Vgl. Asholt, Wolfgang (Hrsg.), Fähnders, Walter (Hrsg.) – „Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)“, Sonderausgabe Stuttgart 2005, Verlag J. B. Metzler, S. 3-7.

61 Vgl. Hecken, Thomas – „Avantgarde und Terrorismus. Rhetorik der Intensität und Programme der Revolte von den Futuristen bis zur RAF“, 2006 Bielefeld, transcript Verlag, S. 33/35.

eines „totalen Projekts“ verlassen werden musste. Man hatte „von außen“ zu kommen, um auch alles Innere zu verändern oder zu liquidieren; und am ehesten schien den Avantgardisten die Kunst – die nicht als solche bezeichnet und transgressiv ausgeweitet wurde – eine Möglichkeit, von außerhalb der Gesellschaft auf diese einzuwirken.

Dieser Hintergrund mag die Sympathie für Gewalt und terroristische Akte verständlich machen, die manche Avantgardisten teilen. Ein solcher Akt steht nämlich für „eine plötzliche Unterbrechung der gewohnten Ordnung, eine jähe Unterbrechung, deren Überraschungsmoment für eine nachhaltige Änderung sorgen soll.“⁶² Ein Argument gegen Gewalt, das sich die Avantgarde sozusagen selbst gelegt hat, ist, dass Gewalt ein historisch allzu vertrautes Mittel zur Durchsetzung von Zielen darstellt und deswegen eigentlich längst überholt sein müsste. Wobei man hier wieder einwenden könnte, dass der Zweck die Mittel heilige. So bleibt jenes Verhältnis eine sich fortwährend mutierende Variable.

Clement Greenberg schreibt, dass die Avantgardisten letztlich versuchen, Gott nachzuahmen: nichts Gegebenes zu *re*-produzieren, sondern etwas vollkommen Eigenständiges zu produzieren.⁶³ Doch entspringen keine Materialien, weder Töne, Farben, Handlungen, noch Wörter einer „eigenständigen“, avantgardistischen Natur, sie sind verfügbare Werkzeuge und Teile sich wandelnder Kulturen und Gesellschaftsformen. Diese (kulturbedingten) Besetzungen davon wieder abzustreifen ist ein durchführbarer, wenn auch ambitionierter Schritt, doch menschliche Individuen können sich nicht gänzlich unbeeinflusst entscheiden, sondern im besten Fall *dafür* oder *dagegen*; gewissen Prägungen, so sie als solche erkannt werden, kann man affirmativ, ausgehandelt oder oppositionell begegnen, aber nicht so tun, als gäbe es diese nicht. So kann auch ein Avantgardist nicht vollkommen frei handeln: er agiert nicht, sondern er *re*-agiert innerhalb bestehender Verhältnisse, Muster und Zuschreibungen.

Den Avantgardisten waren traditionelle Institutionen der bürgerlichen Kultur wie Museen und Bibliotheken in ihrer Form und Wirkung zuwider, da diese es ermöglichten, Kunst in einem kontrollierbaren Kontext, fern jeglicher gesellschaftlichen Relevanz, rezipierbar (und konsumierbar) zu machen. Abgesehen von der Kontextfrage gibt es auch noch inhaltliche Komponenten, um transgressive

62 Hecken, Thomas – „Avantgarde und Terrorismus. Rhetorik der Intensität und Programme der Revolte von den Futuristen bis zur RAF“; 2006 Bielefeld, transcript Verlag, S. 46.

63 Vgl. Greenberg, Clement – „Art and culture“; London 1973, Thames and Hudson, S. 6.

Strategien auszuführen, allen voran in heiklen Feldern wie Religion, Sexualität, politischer Inkorrektheit sowie der Verletzung von Privatsphäre und von Urheberrechten.⁶⁴

Den Zerstörungswillen einer Avantgardebewegung in Bezug auf die Kunst gilt es nicht misszuverstehen, denn eine Avantgardebewegung will Leben und Kunst vereinen, oder anders gesagt: das ganze Leben zu Kunst machen. Dass dies ein monumentaler Schritt ist, der von allen begangen werden muss – dessen sind sich die Avantgardisten durchaus bewusst, und so sind Künstler, die Galerien füllen, Feinde der Avantgarde, da sie vom eigentlichen Ziel ablenken und die Absichten der Avantgarde hintergehen. Sie arbeiten mit an einer Art Verblendungsprozess, der die Rezipienten, die Konsumenten, aber auch die Produzenten gefügig und zufrieden mit bestehenden Verhältnissen macht, ohne die wesentliche Aufgabe – eine Erneuerung der Gesellschaft – zu tangieren. Überspitzt und im Sinne Theodor Adornos und Max Horkheimers Kritik an der Kulturindustrie formuliert könnte man sagen, dass die Museen für die Avantgardebewegungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts als Fernseher ihrer Zeit gelten, die beruhigen und manipulieren, anstatt aufzurütteln und einen aufklärerischen Effekt auf die Gesellschaft auszuüben. Mehr über diesen Zusammenhang von scheinbarer Freiheit und gleichzeitiger Folgenlosigkeit sowie Manipulation ist Jahrzehnte später in Adornos und Horkheimers Essaysammlung „Dialektik der Aufklärung“⁶⁵ zu lesen. Diese Zusammenhänge aufzudecken und mit gesellschaftsrelevanten Strategien gegen sie zu arbeiten ist ein Ziel, das sämtliche Avantgardebewegungen teilen.

Von den Avantgardisten wurde eine Antibürgerlichkeit als Identitätsgrundlage geschaffen. Laut Verena Krieger war „die Schaffung künstlerischer Gegenwelten, d.h. eigener Milieus“⁶⁶ essentiell. Diese losen „Milieus“ wurden ab 1909 zu streng definierten Avantgardebewegungen, nach dem Zweiten Weltkrieg zu ständig mutierenden Subkulturen, ab Ende der 1960er zu Nischenphänomenen, in denen individuelle Produktion und Rezeption an Relevanz gewinnen sollten. Den meisten Akteuren, von denen im Hauptteil dieser Arbeit die Rede sein wird, ist eine subversive und antiautoritäre Haltung gemein; viele von ihnen waren Einzelkämpfer

64 Vgl. Hieber, Lutz, Moebius, Stephan (Hrsg.) – „Avantgarden und Politik. Künstlerischer Aktivismus von Dada bis zur Postmoderne“, Bielefeld 2009, transcript Verlag, S. 232.

65 Vgl. Adorno, Theodor Wiesengrund; Horkheimer, Max – „Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente.“, Frankfurt 1988, Fischer Verlag.

66 Krieger, Verena – „Was ist ein Künstler? Genie – Heilsbringer – Antikünstler. Eine Ideen- und Kunstgeschichte des Schöpferischen“, Köln 2007, Deubner Verlag für Kunst, Theorie & Praxis, S. 47.

ohne feste Szenen, die hinter ihnen standen oder ihr Schaffen von vornherein definierten. Ihr progressiver Gestus machte es schlicht unmöglich, sich in vorstrukturierte Formen einzufügen. Jamake Highwater schreibt zu diesem Außenseiterstatus: „Wichtige Beiträge auf fast jedem Gebiet [...] stammen gerade von Abtrünnigen, Einzelgängern, Außenseitern, komischen Käuzen und Nonkonformisten.“⁶⁷ Jene unkonventionellen Strategien stießen zuerst meist auf Unverständnis und Ablehnung, doch je länger die Zeit verging, desto eher wurden diese akzeptiert und gefördert – und nicht gerade wenige dieser Leistungen fanden sich später im Kulturkanon wieder.

Doch ursprünglich bestreitet die Avantgarde nicht nur aller traditionellen Kunst Existenzberechtigung, sondern auch die jener Gesellschaft, in der diese Kunst praktiziert und rezipiert wird. Kunst hat den Zufluchtstempel des Ausstellungsraumes zu verlassen, die Grenze zwischen künstlerischer Praxis und Lebenspraxis muss – wenn nötig mit Gewalt – eingerissen, überschritten und aufgehoben werden. Ziel ist die Erneuerung des Lebens, und damit auch der gesamten Gesellschaft.

An dieser Stelle sollte erwähnt werden, dass auch Adolf Hitler und Benito Mussolini dieses sozusagen avantgardistische Ziel verfolgten und sich selbst als Künstler betrachteten. Mussolini sagt: „Die Politik ist die höchste Kunst, die Kunst der Künste, die göttliche unter den Künsten, denn sie bearbeitet das schwierigste, weil lebende Material, den Menschen.“⁶⁸ Mussolini wollte aus der heterogenen Massengesellschaft eine homogene Volksgemeinschaft formen. Der Faschismus schuf durch die Ausblendung von Widersprüchen und durch Zensur die (vermeintliche) Einhelligkeit von Meinungen. Dieses falsche Bewusstsein führte zu einem Bejahungsmechanismus innerhalb der Bevölkerung, welcher wiederum in Massenveranstaltungen zelebriert und bestärkt wurde. Diese Form der Manipulation brachte, wie allgemein bekannt, grässliche Folgen mit sich und lässt bereits erahnen, dass das Verhältnis zwischen Avantgarde und Faschismus mitunter problematisch sein kann: Wenn eine ästhetische Bewegung den Wahrheitsanspruch für sich erhebt und nicht mehr als Korrektiv der gegebenen Umstände dient, sondern im Gegenteil, zur obligaten Handlungsmaxime selbst zu werden anstrebt, erzeugt dies ein gefährliches Klima, in welchem keine Möglichkeiten zur Kritik oder für individuelle Zugänge verfügbar sind. Trotzdem wollte die Avantgarde „von der Kunst aus“ eine

67 Highwater, Jamake – „Freaks. Die Mythologie der Übertretung“; Berlin 1998, Berlin Verlag, S. 21.

68 Hesse, Eva – „Die Achse Avantgarde-Faschismus“; Hamburg 2000, Arche Verlag, S. 240/241.

neue Lebenspraxis organisieren, wodurch eine Selbstaufhebung der Kunst gelingen sollte, da dann die avantgardistische Kunst Teil des Lebens geworden ist. Ob dies funktionieren bzw. sinnvoll sein kann, wird im Laufe der Arbeit untersucht. An dieser Stelle sei aber bereits ein kurzes Zitat von Malcolm McLaren, dem Initiator des englischen Punk, über seine Arbeitsweise genannt: „[...] I work with human beings. [...] Instead of using the canvas, I have to use human beings.“⁶⁹

Kurz zu den Taktiken, die der Futurismus anwandte, um seine Ideen publik zu machen, um auch den Unterschied jener Avantgarde von unten besser verorten zu können, die später hauptsächlich in Nischengebieten aktiv sein sollte: Gründer und Chef der italienischen Futuristen Marinetti fuhr mit der Eisenbahn durch ganz Europa und verteilte die futuristischen Manifeste in ungeheurerlicher Anzahl. Er ging damit direkt auf die Straße und benötigte dank seiner wohlhabenden Herkunft weder Verlage noch Mäzene. So konnten die Futuristen etwa das für sie als rückständig geltende Venedig 1910 mit einer riesigen Anzahl Anti-Venedig-Manifesten geradezu bombardieren – laut Angaben Marinettis waren es 800.000 Stück.⁷⁰

Ein weiterer wichtiger Aspekt ihrer Taktiken waren die „futuristischen Abende“: Diese fanden zwar meist in traditionellen Rahmen wie Theatersälen und Salons statt, doch bei den oft sehr gut besuchten Veranstaltungen herrschte eine kunstspartenübergreifende Zugangsweise, die das Konzept eines „Happenings“ vorwegnahm. Überraschung, Provokation, Gewalt, Spontaneität und das Brechen mit Konventionen waren dabei wichtige Faktoren. Es gab gezielte Manipulationen und Ruhestörungen mit aufklärerischen Effekten: engagierte Anhänger der Futuristen wurden etwa damit beauftragt, viel zu laut zu applaudieren oder zu pfeifen, um das „echte“ Publikum aufzustacheln und zu provozieren, falls es sich zu friedlich zeigen sollte.⁷¹ Während der Vorstellungen brachten sich die Futuristen selbst mit ihren Postulaten, ihren Bildern und ihrer Musik auf die Bühne. Sie handelten die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Fiktion, Kunst und Leben, Bühnenfiguren und Publikum andauernd neu aus. Außerdem führten sie Aktionen durch, die Jahrzehnte später „pranks“ (dt. Streiche) genannt worden wären, beschmierten z.B. Theatersitze mit

69 Frith, Simon; Horne, Howard – „Art into Pop“; London and New York 1987, Methuen and Co., S. 60.

70 Vgl. Ehrlicher, Hanno – „Die Kunst der Zerstörung. Gewaltphantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgarden“; Berlin 2001, Akademie Verlag GmbH, S. 30.

71 Vgl. Müller, Ruth – „'Die Lust, ausgepiffen zu werden' – Wie F. T. Marinetti sein Publikum provozierte.“, Dissertation; Wien 1996, S. 186/187.

Klebstoff oder verkauften einen einzigen Sitz gleichzeitig an mehrere Zuschauer, was eine von den Futuristen angestrebte Aufregung zur Folge hatte und das Publikum aus seiner passiven Rolle riss.

Francesco Cangiullo arbeitete mit Marinetti an einem „Theater der Überraschungen“. Sein Werk „Luce!“ bringt das Publikum in eine aktive Rolle, macht es gar zum Regisseur: der Theatervorhang geht auf, es ist stockfinster. Engagierte Statisten beginnen, „Luce!“ (dt.: „Licht!“) zu schreien, woraufhin das Publikum bald miteinstimmt. Verlangen genug Zuschauer lautstark nach Licht, wird dieses eingeschaltet – und das Stück ist damit vorbei.

Von Cangiullo stammen auch transgressive Aufführungen wie „Detonazione“ (1915), das nur aus einem Pistolenschuss besteht und eher eine reale Situation als eine artifizielle Theaterszene darstellt. Cangiullo reduzierte das Theater soweit, bis die Verweigerung desselben herauskam.⁷²

Diese Eingriffe wirken zutiefst experimentierfreudig und antifaschistisch – doch das Verhältnis zur Politik war sehr divergent, wie Heinz-Georg Held über die führenden Köpfe des italienischen Futurismus schreibt: „so bezeichnen sich Boccioni und Severini als Marxisten, Lucini und Sant’Elia als Sozialisten, Carrà versteht sich als Anarchist, während Marinetti von Beginn an dem Faschismus zuneigt.“⁷³

Da es im Rahmen dieser multimedialen futuristischen Abende immer wieder zu Ausschreitungen und Raufereien kam, Saal- und Straßenschlachten keine Seltenheit waren, missverstanden Publikum und Kritiker im Laufe der Zeit diese Veranstaltungen oft als Einladungen zum Tumult, wobei die Futuristen ihre Forderungen tatsächlich unter die Leute bringen wollten, was dann teilweise nicht mehr möglich war. Als Chaos und Zerstörung überhand nahmen, stellten sich immer weniger Theaterhäuser den futuristischen Abenden zur Verfügung. So gründeten die Futuristen 1913 ihre erste eigene Galerie in Rom, später eine in Neapel.

Der Erste Weltkrieg, in den zahlreiche Futuristen mit Begeisterung zogen, sorgte für eine jähe Unterbrechung der futuristischen Vorhaben, doch die Idee der Avantgarde lebte in diversen Reinkarnationen weiter. Die verschiedenen Avantgardebewegungen wollten im Grunde auf unterschiedlichsten Wegen immer zum selben Ziel, die Kernforderungen blieben gleich, unabhängig von den Mitteln und der Zeit. Eines ihrer Hauptziele – Leben und Kunst zu vereinen – sollte nicht als hohle Phrase verstanden

72 Vgl. Sangster, Gary – „Outside the Frame. Performance and the Object: A Survey History of Performance Art in the USA since 1950“; Cleveland 1994, Cleveland Center for Contemporary Art, S. 140.

73 Lämmert, Eberhard (Hrsg.), Cusatelli, Giorgio (Hrsg.) – „Avantgarde, Modernität, Katastrophe“; Firenze 1994, S. XIV.

werden. Bei solchen Forderungen geht es auch und „vor allem um die Aufhebung der Entfremdung und die Defetischisierung der Kunst durch Aufheben der Schranken zwischen Kunst und Technik, Arbeit und Alltagsleben.“⁷⁴ Es geht ganz konkret und im Kleinen darum, den Moment zu intensivieren, jedem Augenblick die maximale Intensität zu geben, oder wie Marcus jene Forderung formuliert: „now you would begin to live your life like a book you were writing.“⁷⁵

Die Frage, inwieweit es den verschiedenen Avantgardebewegungen gelungen ist, Kunst und Leben zu vereinen sowie Kunst als gesellschaftsrelevantes Instrument anzuwenden, bringt, wie bereits angedeutet, oft enttäuschende Antworten: nicht das Leben wurde zur Kunst gemacht, nicht das Ende der Kunst wurde geschaffen, sondern eine neue Ästhetik, die wiederum als Kunst rezipiert und mittlerweile in Museen ausgestellt wird. Verena Krieger beschreibt diesen Umstand anhand von Joseph Beuys, der...

„trotz seines enormen Erfolges und der weltweiten Anerkennung schon zu Lebzeiten als eine[r] der bedeutendsten Künstler des 20. Jahrhunderts letztlich an dieselben Grenzen gestoßen [ist] wie alle Künstler vor ihm, die die Grenzen des Ästhetischen hatten überschreiten wollen: Zwar gelang es ihm, den Kunstbegriff radikal zu erweitern, doch mit seinen konkreten gesellschaftspolitischen Eingriffsversuchen ist er meist gescheitert. Die Autorität, die die Gesellschaft dem Künstler zugesteht, bleibt virtuell, auf den Bereich des Ästhetischen begrenzt, mithin eine Pseudo-Autorität. Und so bleibt auch das Heil, das der Künstler der Menschheit bringen möchte, ein rein ästhetisches.“⁷⁶

Wie Krieger hier schon aufwirft, folgte für avantgardistische Absichten bislang stets das Einholen der Institution Kunst in einem durchaus bürgerlichen Sinn – trotz damaliger kompromissloser Brüche und Unternehmungen (Wie dies bei den privatisierten Versuchen der Avantgarde von unten aussieht, wird im Laufe dieser Arbeit untersucht.). Der Philosoph und Sozialwissenschaftler Roger Behrens betont

74 Kolleritsch, Otto (Hrsg.) – „Der musikalische Futurismus. Ästhetisches Konzept und Auswirkungen auf die Moderne“, Graz 1976, Universal Edition für Institut für Wertungsforschung, S. 93.

75 Marcus, Greil – „Lipstick Traces. A secret history of the twentieth century“, 12. Auflage Cambridge, Massachusetts 2003, Harvard University Press, S. 166.

76 Krieger, Verena – „Was ist ein Künstler? Genie – Heilsbringer – Antikünstler. Eine Ideen- und Kunstgeschichte des Schöpferischen“, Köln 2007, Deubner Verlag für Kunst, Theorie & Praxis, S. 94.

zudem den konsumnahen, kapitalistischen Aspekt der Aufhebungsfrage und meint, dass sich diese bereits „unter Bedingungen der Kulturindustrie und des Spätkapitalismus grotesk verwirklicht“⁷⁷ hätte.

Letztlich sind also sämtliche historischen Avantgardebewegungen an ihren megalomanischen Zielen, neue Gesellschaftsformen über das Feld der Kunst zu erzeugen, gescheitert, und, meist noch zu Lebzeiten, in (den eigentlich verhassten) Museen gelandet, egal ob man nun von Futurismus, Dadaismus oder Surrealismus, später auch vom (englischen) Punk spricht. Die Fragen des „Weiterkommens“, des „Überschreitens“, der Transgression, konnten längerfristig noch nicht zufriedenstellend beantwortet werden – und so starten bis heute die jeweils progressiven, neuen Generationen ihre eigenen Versuche, Antwortmöglichkeiten und Lösungsansätze zu finden. Allerdings wird mittlerweile nicht mehr an allgemeingültige Lösungsformeln geglaubt, die bis Mitte des 20. Jahrhunderts vergeblich gesucht worden sind, sondern eher an individuelle Strategien, und diese wiederum mutieren – wie gesellschaftliche und technologische Entwicklungen allgemein – fortdauernd.

War den historischen Avantgardebewegungen noch der Fortschrittsglaube als immanenter Bestandteil der Moderne inne, so wurde dieser mit der in den 1960er Jahren folgenden Postmoderne abgelöst und zerfiel immer mehr in pluralistische Zugangsweisen. Die genaue Definition des Begriffes „Postmoderne“ und die verschiedenen Auslegungen desselben sind nach wie vor Teil heftiger Diskussionen,⁷⁸ doch dass sie mit der Loslösung von der Idee nach geradlinigem Fortschritt hart mit der Moderne ins Gericht geht, ist unbestritten. Roger Behrens schreibt: „Die sogenannte Postmoderne greift die Moderne für ihre Dogmatik an, nämlich für die Gewalt, die in ihrem Totalitarismus steckte.“⁷⁹

Im Laufe ihrer gesamten Geschichte veränderten sich die Identitäten der Avantgardisten zwar, doch bleiben die Fragestellungen, denen sie sich stellen mussten, weitgehend gleich: hauptsächlich änderten sich die Antwortmöglichkeiten im Laufe der Entwicklung.⁸⁰ Obwohl die großen, gesellschaftsrelevanten Ziele der Avantgardebewegungen längerfristig nicht erreicht werden konnten, hatten sie im

77 Behrens, Roger – „Ton Klang Gewalt. Texte zu Musik, Gesellschaft und Subkultur“; Mainz 2004, Ventil Verlag, S. 58.

78 Vgl. Heartney, Eleanor – „Postmoderne“; Ostfildern-Ruit 2002, Hatje Cantz Verlag, S.6.

79 Behrens, Roger – „Ton Klang Gewalt. Texte zu Musik, Gesellschaft und Subkultur“; Mainz 2004, Ventil Verlag, S. 40.

80 Vgl. Krauss, E. Rosalind, Wolf, Herta (Hrsg.) – „Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne“; Amsterdam, Dresden 2000, Verlag der Kunst, S.204/205.

künstlerischen Feld maßgeblichen, bis heute bedeutsamen Einfluss – und gehören teilweise bereits zum Kulturkanon. So werden die klassischen Avantgardebewegungen heutzutage meist aus historischer Distanz betrachtet und ausschließlich im Bereich der Kunst rezipiert, was allerdings nur einen Teil des Ganzen zeigt. Im heutigen Sprachgebrauch wird der Begriff „Avantgarde“ zudem oft inflationär und für alles verwendet, was sich in irgendeiner Weise als „progressiv“, „modern“ oder „neu“ vorstellt – eine solche Begriffsanwendung ist vom ursprünglichen Gedanken weit entfernt.

Die historischen Avantgardebewegungen waren per se Bewegungen der Manifeste. Manifeste sind immer dann nötig, wenn das künstlerische Werk selbst für die Botschaft des Produzenten nicht mehr ausreichend zu sein scheint.⁸¹ Dabei stellt sich sofort die Frage, ob die in den Manifesten geforderten Ziele überhaupt eingelöst werden sollen bzw. können – oder ob nicht bereits das Manifestieren selbst ein revolutionärer, avantgardistischer Akt in sich ist. „Allerdings hat die Kritik der Postmoderne an ‚großen Erzählungen‘ und verbindlichen Wahrheiten zwangsläufig die Chancen des M.s [Manifests] als Form der Vermittlung von programmatischer Festlegungen einer kollektiven Identität gemindert.“⁸² – und so wurden von jenen Protagonisten, die in dieser Arbeit die tragenden Rollen einnehmen, im Vorhinein keine Manifeste mit direkten Forderungen oder Gesetzen verfasst (zu GG Allins diesbezüglicher Wandlung mehr im Laufe der Arbeit); eher hatten sie zum Ziel, die gesellschaftlichen und künstlerischen Normen „von unten“ durcheinander zu bringen, ohne dabei einen pädagogischen Ansatz zu liefern oder mit „Fortschrittsgedanken“ zu argumentieren – sondern eher auf eben dessen Verlust zu reagieren. Es werden also individuelle Ansätze angestrebt, Fragen gestellt, Denkanstöße gegeben – aber keine fertigen Antworten präsentiert, denn an solche kann diese Generation nicht mehr glauben:⁸³ Die Postmoderne setzt „den Zusammenbruch moderner Fortschrittsgedanken praktisch voraus“ und ist eine „Kampfansage an den Rationalismus der Moderne“.⁸⁴ Diese Angriffe machen auch vor dem Feld der Kunst

81 Vgl. Asholt, Wolfgang (Hrsg.), Fähnders, Walter (Hrsg.) – „Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)“; Sonderausgabe Stuttgart 2005, Verlag J. B. Metzler, S. XV.

82 van den Berg, Hubert; Fähnders, Walter (Hrsg.) – „Metzler Lexikon. Avantgarde“; Stuttgart 2009, J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH, S. 203.

83 Vgl. Hensley, Chad (editor) – „EsoTerra. The Journal of Extreme Culture“; England 2011, Creation Books, S. 100.

84 Vgl. Pih, Darren (Hgb.) in Zusammenarbeit mit Clayton, Eleanor; Rollig, Stella – „Glam. The Performance of Style“; Linz 2013, Kunstmuseum LENTOS, S.11.

nicht halt, und so schreibt Karlheinz Barck über die Verbindung von Postmoderne und Avantgarde:

„Transgressive (grenzüberschreitende) Bestimmungen avantgardistischer Praxis in den Künsten – das berühmte Programm der ‚Verbindung von Kunst und Leben‘ – wurden als von der Postmoderne verwirklicht angenommen oder aber als Beweis für das Scheitern und den Tod der Avantgarde verifiziert.“⁸⁵

Tatsächlich verfransen diesbezügliche Zugänge und Schlussfolgerungen zunehmend sowohl für Produzenten als auch Rezipienten. Simon Frith und Howard Horne dazu:

„If postmodernism means a breakdown of high/low cultural boundaries, it means too the end of this historical myth – which is where the art-pop musicians come in, complicating sociological readings of what music means, putting into play their own accounts of authenticity and artifice.“⁸⁶

85 Barck, Karlheinz – „Ästhetische Grundbegriffe Band 1. Absenz – Darstellung“; Stuttgart / Weimar 2010, Verlag J. B. Metzler, S. 545/546.

86 Frith, Simon; Horne, Howard – „Art into Pop“; London and New York 1987, Methuen and Co., S. 148.

3. Aufgreifen der Ideen der Avantgarde in den 1960er Jahren in den USA

Die historischen Avantgardebewegungen sind zwar in Europa entstanden, doch die beiden Weltkriege sorgten für Unterbrechungen bzw. die Auswanderung zahlreicher Protagonisten nach Amerika, insbesondere, als die nationalsozialistische Diktatur auf brutalste Weise künstlerische Rückschritte und keine Fortschritte erzwang.⁸⁷ So bewegten sich besonders um die Zeit des Zweiten Weltkrieges treibende Kräfte der Avantgarde von Europa in die USA und hatten dort durchaus ihren Fortbestand. Manche von ihnen verbuchten Erfolge und wurden in den renommierten Konzerthäusern und Museen Nordamerikas präsentiert, wobei dies wiederum am eigentlichen Ziel der Avantgardebewegungen vorbeigeht, wollten diese doch ursprünglich jene Institution zugunsten einer neuen Lebenspraxis tilgen, durch die Vernichtung der bestehenden Gesellschaft eine neue zu schaffen – doch blühte dieses Schicksal der Vereinnahmung sowohl jenen Kräften der Avantgarde in Amerika wie auch in Europa.⁸⁸

Gesellschaftlich herrschte in Amerika nach dem Zweiten Weltkrieg ein optimistisches Klima, der wirtschaftliche Fortschritt lag für breite Bevölkerungsschichten greifbar nahe. Doch einige Kriegsheimkehrer fanden sich wegen der Kriegsgräuere, die sie erlebt hatten, in den Regeln der US-amerikanischen Gesellschaft nicht mehr zurecht, und gründeten als Reaktion darauf Motorrad-Gangs wie die *Hells Angels*. Die Motorräder wurden zum Symbol ihres Rebellentums, den gesellschaftlichen Außenseitern haftete eine Reputation der Freiheit, Gefahr und Kriminalität an.

Ebenso in der Nachkriegszeit entwickelte sich die Beat Generation um Literaten wie William S. Burroughs, Allen Ginsberg und Jack Kerouac, die insbesondere von der Drogenkultur, Bebop und der literarischen Cut-Up-Technik – dem Zerschneiden und der mehr oder weniger zufälligen Neustrukturierung von Texten – geprägt waren und in den 1950ern zu den Übervätern der Hippies werden sollten, die sich ab den 1960ern herausbildeten. Im klassischen, akademisch-avantgardistischen Bereich, der weitgehend dem so genannten und diskussionswürdigen Begriff „E-Musik“ zugerechnet wird, waren Künstler und Komponisten wie John Cage, Merce

87 Vgl. Hieber, Lutz, Moebius, Stephan (Hrsg.) – „Avantgarden und Politik. Künstlerischer Aktivismus von Dada bis zur Postmoderne“; Bielefeld 2009, transcript Verlag, S. 116.

88 Vgl. ebd., S. 14/15.

Cunningham, Morton Feldman, David Tudor, Alvin Lucier, Charlemagne Palestine, Harry Partch sowie jene Protagonisten der Minimal Music Philip Glass, Steve Reich, Terry Riley und La Monte Young von Bedeutung, von denen einige an den Rändern dieser Arbeit auftauchen werden.⁸⁹

Den 1960er Jahren des 20. Jahrhunderts wird weithin ein bunter und friedlicher Nimbus zur Seite gestellt, doch wird dabei vergessen, dass die Hippie-Generation mit ihren gesamtgesellschaftlichen Ambitionen (eine Welt ohne Kriege zu schaffen, in der Geld und Besitz nur eine geringe Rolle spielen, dafür freie Liebe und ein friedliches Zusammenleben das Dasein bestimmen) durchwegs scheiterte, auch, wenn man andere positive Nachwirkungen nicht verleugnen oder vergessen sollte (vgl. die Wirkung der historischen Avantgardebewegungen auf den Kunstbereich). Das Jahr 1969 markiert in den USA einen symbolischen, aber auch tatsächlichen Schlusspunkt des Hippie-Experiments: der „Summer of Love“ wurde nun endgültig als gescheitert erklärt. Der Vietnamkrieg war voll im Gange und forderte zahlreiche Opfer. Junge Menschen wurden gegen ihren Willen in den Krieg geschickt und konnten ihre traumatischen Erfahrungen zeit ihres Lebens nicht bewältigen, ganz zu schweigen von jenen, die ihren Einsatz nicht überlebten. Jene, die aus dem Krieg zurückkehrten, schufen ein bis heute prägendes „Generations-Dilemma“: eine breite Bevölkerungsmasse kann sich nach wie vor mit „Vietnam“ identifizieren, fühlt sich durch ihre Kriegserfahrungen zusammengeschweißt und tauscht in zahlreichen „Veteranenvereinen“ Erlebnisse und Erfahrungen aus. Daneben wurden auch ein ganzes Filmgenre sowie zahlreiche Protestlieder mit dem Vietnamkrieg als Ausgangspunkt geschaffen. Peter Noever interpretiert die dadurch hervorgerufene Wandlung im künstlerischen Bereich so, als dass von dieser Generation zunehmend transgressiv und risikobereit mit dem „eigenen Körper als Material“ gearbeitet wurde.⁹⁰

Zudem sollte in Erinnerung gerufen werden, dass die Hippie-Generation, für die das „Psychedelische“ sowohl in der Musik wie auch in der Kunst und den Lebensformen ein tragendes Element darstellte, durch den Konsum von LSD geformt worden war,

89 Vgl. Weid, Jean-Noël von der – „Die Musik des 20. Jahrhunderts. Von Claude Debussy bis Wolfgang Rihm“; Frankfurt am Main und Leipzig 2001, Insel Verlag, S. 353-361.

90 Vgl. Noever, Peter (Hrsg) – „Chris Burden. Beyond The Limits/ Jenseits der Grenzen“; Ostfildern 1996, Cantz Verlag, S. 198.

welches wiederum ein direktes Produkt des Kalten Krieges bzw. der US-amerikanischen Regierung war. LSD war (zumindest anfangs) keine subversive Droge des Untergrundes oder der Straße, sondern wurde bis 1966 von staatlichen Stellen an Testpersonen verabreicht – teilweise an Freiwillige, aber es gab auch zahlreiche Experimente, bei denen Unwissenden Drogen verabreicht wurden, und der Staat mit bemerkenswerter Rücksichtslosigkeit im Namen der Wissenschaft Leben zerstörte.

Hintergrund der Entwicklung von LSD war die paranoide Stimmung zwischen Ost und West: Sowohl die Sowjetunion als auch die USA suchten nach einer Art „Wahrheitsserum“ und experimentierten dabei mit den verschiedensten Substanzen in allerlei Kombinationen. LSD wurde erst später von u.a. Timothy Leary, Ken Kesey, Allen Ginsberg und der Band *The Grateful Dead* aus dem sterilen Wissenschaftskontext und der Geheimdienste in jenen der Psychedelic-Kultur und der Hippie-Generation gebracht. Doch bricht man die die „Love Generation“ auf das Wesentliche herunter, verkörpert diese keine Revolution von unten, sondern ein von oben gelenktes, außer Kontrolle geratenes Experiment mit staatlichen Versuchen als Ausgangspunkt.⁹¹

Der Kalte Krieg war in den 1960ern eine sowohl für das Individuum wie auch für ganze Gesellschaftsgruppen spürbare Bedrohung und schrammte nur knapp an einer Weltkatastrophe vorbei. Das nukleare Wettrüsten bestimmte die unsichere Stimmung dieser Zeit wesentlich mit, doch es gab zwei ganz konkrete Vorfälle im Jahr 1969, die in der so genannten „Gegenkultur“ vonstatten gingen und diese von innen heraus schockierten: Der eine Vorfall war im Oktober des Jahres die Festnahme von Charles Manson, der eine Art Negativ-Form einer Hippie-Kommune geführt hatte und darin als Guru und brutaler Führer besonders junge Frauen unterdrückte und missbrauchte. Grund seiner Festnahme war, dass er einzelne seiner „Jüngerinnen“ zum Mord an der hochschwangeren Sharon Marie Tate Polanski, ihren drei Gästen sowie an dem Ehepaar Leno und Rosemary LaBianca und zu einem Mord in einem anderen Kontext angestiftet hatte. Die Manson Family wurde sieben Morde überführt, jedoch wird die Dunkelzahl der Mordopfer, die auf ihr Konto gehen, wesentlich höher geschätzt.⁹² Tatsache ist, dass dieser Vorfall hohe Wellen schlug und seither Stoff zahlreicher Untersuchungen, Filme, Bücher und

91 Vgl. Streatfeild, Dominic – „Gehirnwäsche. Die geheime Geschichte der Gedankenkontrolle“; Frankfurt am Main 2008, Zweitausendeins, S. 111ff.

92 Vgl. Lachman, Gary – „Turn Off Your Mind. The Dedalus Book of the 1960s“; Sawtry 2010, Dedalus Books, S. 324.

Verschörungstheorien ist. Der offenkundige Rassist und Sexist Charles Manson wurde paradoxerweise gleichzeitig zu so etwas wie einem „Superstar“, mit dem bis heute viele Menschen kokettieren, um zu provozieren. (Ähnliche Strategien wurden auch mit dem Symbol des Hakenkreuzes verfolgt: Die ersten, die die Nazi-Symbolik nach dem Zweiten Weltkrieg in provokanter Weise rekontextualisierten, waren bereits angesprochen Biker-Gangs, die ihre Kriegstrophäen – SS- und Totenkopfabzeichen, deutsche Stahlhelme, etc. – in den USA trugen, um gegen eine Gesellschaft zu kämpfen, die sie in den Krieg geschickt hatte. Die Nazi-Ästhetik und das Hakenkreuz tauchen später bei so verschiedenen Künstlern auf wie u.a. David Bowie, den *Stooges*, den *Sex Pistols*, *Motörhead*, Marilyn Manson, Boyd Rice,...; und auch Charles Manson ritzte sich um 1980 ein Hakenkreuz in seine eigen Stirn.)

Das andere Schockerlebnis ereignete sich am Altamont Speedway Free Festival, das am 6. Dezember 1969 in Kalifornien vom Management der *Rolling Stones* als eine Art Westküsten-Variante des legendären Woodstock Festivals, das von 15. bis 18. August 1969 stattgefunden hat, initiiert wurde. Als Sicherheitskräfte für das Gratisfestival, zu dem 300.000 Besucher kamen (einer von ihnen war Lester Bangs, ein anderer Greil Marcus; beide arbeiteten zu der Zeit für die Musikzeitschrift „Rolling Stone“),⁹³ wurden Mitglieder der berühmt-berüchtigten Bikertruppe *Hells Angels* engagiert. Dieser Umstand mag heute seltsam klingen, war aber zu dieser Zeit nicht ungewöhnlich: Die *Hells Angels* waren auch schon als Securities für zahlreiche andere Feste engagiert worden, u.a. bei Ken Keseys „Acid Tests“ 1965, einem „Human Be-In“ 1967 und einigen Gratiskonzerten in verschiedenen Parks, die ebenso im Kontext der Hippie-Bewegung standen.⁹⁴ Der Lohn für die *Hells Angels* beim Altamont Festival war Bier im Wert von 500 US-Dollar.⁹⁵

Diesmal war die Arbeitspartnerschaft zwischen Hippies und *Hells Angels* allerdings nicht harmonisch: Die Stimmung wurde im Laufe des Festivals immer turbulenter, die *Hells Angels* verprügelten nicht nur Zuschauer, sondern auch Musiker – teilweise bis zur Bewusstlosigkeit. Es kam zu tumultartigen Szenen vor und auf der Bühne. Ständig machten Bands, die gerade spielten, Pausen, um die Lage zu kalmieren und

93 Vgl. DeRogatis, Jim – „Let It Blurt. The Life & Times of Lester Bangs, America's Greatest Rock Critic“; New York 2000, Broadway Books, S. 53-59.

94 Vgl. Zimmermann, Nadya – „Counterculture Kaleidoscope. Musical and Cultural Perspectives on Late Sixties San Francisco“; Ann Arbor 2008, The University of Michigan Press, S. 162/163.

95 Vgl. Inglis, Ian – „Performance and Popular Music. History, Place and Time“; Hampshire 2006, Ashgate Publishing Limited, S. 65.

das Verhältnis zwischen den *Hells Angels* und den Zuschauern wieder zu entspannen.⁹⁶ Doch während des Auftritts der *Rolling Stones* geriet die Lage zusehends außer Kontrolle. Der Afroamerikaner Meredith Hunter wollte mit anderen Zuschauern auf die Bühne klettern, was die *Hells Angels* verhinderten und sie zurückstießen. Hunter, der unter dem Einfluss von Methamphetaminen stand, zog daraufhin plötzlich eine Schusswaffe aus seiner Manteltasche. Alan Passaro, einer der *Hells Angels* und Sicherheitskraft, lief auf ihn zu und erstach ihn mit einem Messer.

Die Geschichtsschreibungen dieses Ereignisses variieren stark. Manche sind der Meinung, die *Rolling Stones* müssten dankbar sein, dass ihnen die *Hells Angels* das Leben gerettet hätten, weil Hunter sie sonst erschossen hätte. Andere berichten, Hunters Tod wäre ein rassistischer Akt der *Hells Angels* gewesen, da der Afroamerikaner mit einem hübschen weißen Mädchen zugegen war.⁹⁷ Lester Bangs war mit Roger Anderson, einem seiner engsten Freunde, auf dem Altamont Festival. Anderson meinte zu Bangs, dass das gesamte Festival für ihn wie ein „hippie concentration camp“⁹⁸ gewirkt habe. Bangs kam zu dem Schluss, dass die ganze Hippie-Bewegung nichts wert und gepaart mit den politischen Umständen des Vietnamkriegs Zynismus die einzige Antwort auf die herrschenden Zustände wäre – eine Antwort, die *Iggy Pop & The Stooges* bald geben sollten.⁹⁹

Trotz der gegensätzlichen Versionen des Altamont Festivals steht fest, dass die *Hells Angels* zwar keine hippieske „Unschuld“ symbolisierten – Meredith Hunter, mit einer Schusswaffe und unter Drogeneinfluss, jedoch auch kein harmloser Friedensengel war. In der gesamten Hippie-Kultur zeigten sich im Laufe der Zeit immer deutlicher ihre eigenen dunklen Seiten: statt Marihuana und freier Liebe kam es zunehmend zum Konsum von Speed und Heroin sowie zu Vergewaltigungen. Das Konzept der freien Sexualität wurde von den Männern immer öfter so ausgelegt, dass Frauen, sofern sie keinen Sex haben wollten, als „bourgeois“ abgestempelt wurden, was dazu führte, dass diese immer verfügbar sein mussten.¹⁰⁰

96 Vgl. Maysles, Albert, Maysles, David, Zwerin, Charlotte – „Gimme Shelter“; USA 1970, Maysles Films.

97 DeRogatis, Jim – „Let It Blurt. The Life & Times of Lester Bangs, America's Greatest Rock Critic“; New York 2000, Broadway Books, S. 60.

98 ebd., S. 59.

99 Vgl. ebd., S. 72.

100 Vgl. ebd., S. 79.

Jene tragischen Ereignisse um Charles Manson und das Altamont Festival wurden zu starken modernen Mythen. Diese beiden Vorfälle haben zwar keinen direkten Zusammenhang, doch Nadya Zimmermann stellt Gemeinsamkeiten fest:

„Like Manson, the Hell’s [sic!] Angels at Altamont were high on an assortment of drugs. Like Manson, the Angels were becoming known for their sexual free-for-alls with underage girls. And like Manson, the Angels weren’t known for their appreciation of racial diversity.“¹⁰¹

Altamont und Manson sind Ausdruck einer Kultur, die in ihren letzten Atemzügen lag und den Hippies endgültig, für alle sichtbar, ihre Unschuld raubte.¹⁰² Greil Marcus beschreibt Altamont, das er selbst miterlebt hatte, als den schlimmsten Tag seines Lebens, an dem er gesehen hatte, dass alles, dem er sich gewidmet und an das er geglaubt hatte, sich zu Dreck verwandelt hatte.¹⁰³ Diese Enttäuschung wurde für die ganze Generation spürbar und machte das bis dahin verdrängte negative Potential der Hippie-Kultur unwiederbringlich zu ihrem immanenten Bestandteil.¹⁰⁴ Norma Coates schreibt: „If anything, the events of December 6, 1969 proved that peaceful Woodstock, not violent Altamont, was the true anomaly of the era.“¹⁰⁵

Als nach dem Ende des Altamont Festivals herauskam, dass niemand von den *Rolling Stones* bzw. ihrem Management, also den Festivalverantwortlichen, sich bei Meredith Hunters Mutter für den Tod ihres Sohnes entschuldigt hatte, sorgte dies für allgemeine Empörung.¹⁰⁶ Meredith Hunter wurde zwar zum Mythos, aber über ihn, seine Person, war lange Zeit nichts bekannt. Er geriet völlig in Vergessenheit – nur das Phänomen „Altamont“ blieb im Gedächtnis der Generation. Hunter wurde ohne Grabstein etwa 35 Meilen (ca. 56 Kilometer) nördlich von San Francisco begraben und blieb trotz seiner zahlreichen Erwähnungen im historischen Kontext ein nahezu

101 Zimmermann, Nadya – „Counterculture Kaleidoscope. Musical and Cultural Perspectives on Late Sixties San Francisco“; Ann Arbor 2008, The University of Michigan Press, S. 163.

102 Vgl. Ciaffardini, David – „Sound Choice#9“; Ojai, CA Winter Solstice 1987, An Audio Evolution Network Publication, S. 39.

103 Vgl. DeRogatis, Jim – „Let It Blurt. The Life and Times of Lester Bangs, America’s Greatest Rock Critic“; New York 2000, Broadway Books, S. 61.

104 Vgl. Morthland, John (editor) – „Mainlines, Blood Feasts, and Bad Taste. A Lester Bangs Reader“; New York 2003, Anchor Books, S. 144/145.

105 Inglis, Ian – „Performance and Popular Music. History, Place and Time“; Hampshire 2006, Ashgate Publishing Limited, S. 68.

106 Vgl. Lachman, Gary – „Turn Off Your Mind. The Dedalus Book of the 1960s“; Sawtry 2010, Dedalus Books, S. 308.

anonymes Wesen, um dessen menschliche Seite sich niemand gekümmert hatte.¹⁰⁷ Erst aufgrund Sam Greens Kurzfilmdokumentation „Lot 63, Grave C“¹⁰⁸ über Meredith Hunters schmuckloses Grab wurde ein Grabstein für seine letzte Ruhestätte erworben.¹⁰⁹

Altamont und Manson demonstrierten, dass keine Subkultur und keine Generation, keine Gesellschaftsgruppe und auch kein Individuum frei von negativen Energien sind, und warfen die Hippiekultur samt ihrer Utopien zurück auf den Boden der Realität. Gary Lachman schreibt:

„The dream was over; rock and roll, the great hope of mankind, had begun to eat its own, and that magic innocence of the early hippie solidarity was gone. Now fear was the dominant vibe. Every barefoot hippie, it seemed, was a potential killer – or so at least much of the media interferred.“¹¹⁰

Der transgressive Filmemacher John Waters, ein langjähriger Freund von Leslie van Houten, einem der verurteilten „Manson Girls“, stellte die spekulative Frage, was wohl passiert wäre, wenn die verurteilten Mädchen auf ihn als Filmemacher und nicht auf Charles Manson als Mordanstifter gestoßen wäre: „[...] could she have gone to the Cannes Film Festival instead of the California Institute for Women?“¹¹¹ Waters fragt also, ob van Houten jene Energie, die sie für die Morde verwendet hatte, positiv in künstlerische Äußerungen hätte übersetzen können, wenn ihr Umgang ein anderer gewesen wäre. Diese Frage wird in verschiedenen Variationen noch öfter in dieser Arbeit auftauchen und gehört zur Achse (transgressiver) Kunst-Kriminalität, die auch John Waters in seinen Filmen verhandelt. Mike Kelley schreibt, dass John Waters' Filmarbeiten rein gar nichts mehr mit der Hippie-Kultur zu tun hätten: „Es handelt sich dabei um billige Komödien ohne irgendwelche höheren Ambitionen und ohne einen ausgleichenden gesellschaftlichen Wert – sie sind post-avantgardistisch und Proto-

107 Vgl. Green, Sam – „Lot 63, Grave C“; San Francisco 2006.

108 Vgl. ebd.

109 Vgl.

http://www.dangerousminds.net/comments/who_was_meredith_hunter_the_young_man_stabbed_to_death_at_altamont/ (16. Mai 2011).

110 Lachman, Gary – „Turn Off Your Mind. The Dedalus Book of the 1960s“; Sawtry 2010, Dedalus Books, S. 335.

111 Waters, John – „Role Models“; New York 2010, Farrar, Straus and Giroux, S. 52.

Punk.“¹¹² Glenn O’Brien, der fixer Bestandteil der New Yorker Szene und auch Mitglied von Andy Warhols Factory war, beschreibt Waters und seine Entourage als einen Clan, „der an eine Warhol Factory-Version der Manson Family erinnerte.“¹¹³

Waters fragt sich schließlich selbst, warum er dazu fähig war, für sich das Ventil der Kunst zu nutzen, seine Energien auf der Leinwand auszuleben, die Manson Family hingegen im richtigen Leben tatsächliche Verbrechen begangen hatte.¹¹⁴ Waters macht das Experiment, die Manson Family im Feld zwischen Punk, Avantgarde, Kunst und Kriminalität einzuordnen sowie die Hippie-Kultur zu enttarnen. Er schreibt:

„Yes, Charlie’s posse were the real anarchists who went beyond the radical Students for a Democratic Society’s call to ‘Bring the War Home.’ Beyond blowing up their parents’ townhouses, draft boards, even the Capitol in Washington, D.C. Sure, my friends went to riots every weekend in different cities in the sixties to get laid or get high, just like kids went to ‘raves’ decades later. But, God, this was cultural war, not a real one, and the survivors of this time now realize we were in a ‘play’ revolution, no matter what we spouted. But the Manson Family! Yikes! Here was the real thing – ‘punk’ a decade too early.“¹¹⁵

Waters spricht hier jenen Verlust der Harmlosigkeit von Kunst an, den die Avantgardebewegungen stets anstrebten – wenn nötig mit Gewalt, was eine gewisse Nähe zum Terrorismus suggeriert, um eine gesellschaftlich relevante Macht zu erhalten. Waters schreibt in diesem Zusammenhang über seinen Film „Female Trouble“ (1974):

„[...] a fictitious biopic of a woman who is brainwashed into believing ‚crime is beauty.’ [...] How could these villainous murders [of the Manson Family] seem to be abstractly ‘transgressive’ to me? Could a movie ever be as influential as these monstrous crimes?

Was Manson’s dress rehearsal for homicide, known as ‘creepy crawling,’ some kind of humorous terrorism that might have

112 Pih, Darren (Hgb.) in Zusammenarbeit mit Clayton, Eleanor; Rolig, Stella – „Glam. The Performance of Style“; Linz 2013, Kunstmuseum LENTOS, S.56.

113 ebd., S.129.

114 Vgl. Waters, John – „Role Models“; New York 2010, Farrar, Straus and Giroux, S. 48/49.

115 Waters, John – „Role Models“; New York 2010, Farrar, Straus and Giroux, S. 47.

been fun? [...] Could the Manson Family's actions also be some kind of freakish 'art'?"¹¹⁶

Christian Fuchs führt diesen gedanklichen Ansatz weiter:

„[Charles Mansons] Ambitionen als Singer/Songwriter sind hinlänglich dokumentiert und die Boulevardpresse vertritt teilweise noch immer die Meinung, daß er aus Enttäuschung, weil es mit der geplanten Schallplattenkarriere nicht klappte, zum Maniac mutierte. Man darf also die vage Vermutung anstellen, daß, falls sich das Rad der Zeit andersherum gedreht hätte und gewisse Bluttaten nicht passiert wären, Charlie mit dem Status eines begnadeten Spinners à la Sky Saxon oder Roky Erikson [sic!] behaftet, alle paar Jahre eine Platte aufnehmen und einen geruhsamen Lebensabend mit seinen Mädchen verbringen würde.“¹¹⁷

Dieses Spannungsfeld zwischen den Ventilen von Kunst und Kriminalität, Avantgarde und Terrorismus, aber auch Leben und Kunst bzw. dem Versuch deren Vereinigung, zieht sich durch diese gesamte Arbeit.

Mary Harron sagt, dass der Konflikt, aus dem der US-amerikanische Punk langsam herauswuchs, hauptsächlich davon beeinflusst worden war, dass in jener beschriebenen Periode jede Form von Optimismus lächerlich erschien, die Hippie-Kultur geradezu verachtet wurde und der immer gnadenloser werdende Kapitalismus seine Opfer forderte.¹¹⁸ Gary Lachman stellt eine Wandlung von „acid paradise“ zu „amphetamine hell“ fest und behauptet, dass der psychedelische Traum Ende der 1960er schon zum Albtraum geworden wäre. Immerhin hatten bereits 1967 einige ältere Hippies in San Francisco die Bewegung zeremoniell zu Grabe getragen.¹¹⁹

Lydia Lunch beschreibt das Klima folgendermaßen:

„The whole fucking country was nihilistic. What did we come out of? The lie of the Summer of Love into Charles Manson and the Vietnam War. Where is the positivity? Fuck you! You want

116 Waters, John – „Role Models“; New York 2010, Farrar, Straus and Giroux, S. 50.

117 Dolezal, Harald (Herausgeber) – „Darkmovies No. 6“; Wien 1989, Eigenverlag, S. 120.

118 Vgl. Mc Neil, Legs; McCain, Gillian – „Please Kill Me. The Unensored Oral History of Punk“; London 1996, Abacus, S. 351.

119 Vgl. Lachman, Gary – „Turn Off Your Mind. The Dedalus Book of the 1960s“; Sawtry 2010, Dedalus Books, S. 302.

positive, go elsewhere. Go find a different lie. That was the beauty of the time: nobody was pretending to be happy. They were just trying to be honest as possible.”¹²⁰

Die Folgen dieses Rückzugs auf die harte Realität ohne utopische Vorstellungen und des Angriffes der Postmoderne auf die Moderne sind von längerfristiger Bedeutung: Nicht nur in der Philosophie und in der Kunst ist jener unbedingte Glaube an den Fortschritt verschwunden, sondern z.B. auch in der Biologie: Dort wurde der Mythos des Zusammenhangs zwischen Evolution und progressiven Fortschritts enttarnt und sogar betont, dass dieser zwanghafte Fortschrittsglaube die Menschheit bereits an ihren Abgrund geführt hatte, wie etwa jener perverse Rassenwahn von Adolf Hitler gezeigt hatte.¹²¹ Die Gruppe *Devo* hatte nicht nur den Glauben an den Fortschritt verloren – sie sprach gar vom Rückschritt, einer „De-Evolution“ (kurz: *Devo*): einer gesamtgesellschaftlichen Rückentwicklung, sozusagen der Anti-Avantgarde. All diese Faktoren hatten nicht nur neue gesellschaftliche Auswirkungen, neue Eingeständnisse und neue Visionen zur Folge, sondern veränderten sowohl musikalische wie auch künstlerische Zugänge und Äußerungen maßgeblich.¹²²

In dieser turbulenten Zeit, deren Widersprüchen bzw. ihnen weit voraus – und deswegen (vorerst) am großen Ruhm vorbei – arbeitete James Newell Osterberg, der unter seinem Pseudonym „Iggy Pop“ Berühmtheit erlangen sollte. Er ist eine der maßgeblichen musikalischen und performativen Kräfte, die in dieser Arbeit untersucht werden und von dem zahlreiche Stränge ausgehen. Iggy Pop, der „Godfather of Punk“ und Frontmann der Band *The Stooges*, dient als großer Ausgangspunkt, wobei es hierbei keinesfalls um die Frage gehen sollte, wer nun tatsächlich Punk bzw. dessen Urform erfunden hätte, ob nicht doch die *Monks*, Hasil Adkins, Captain Beefheart, Jim Morrison oder *Velvet Underground* schon die Vorform dazu gelegt hätten. Lester Bangs schreibt 1981 als Antwort auf diese für ihn leidige Frage einen Aufsatz mit dem Titel „Aus den Schmähschriften“, wo er diese ewige Fragestellung, wer nun der erste Punk gewesen wäre, ad absurdum führt.¹²³ Eine Vertiefung dieser Fragestellung hat Greil Marcus in „Lipstick Traces“ angestellt,

120 Masters, Marc – „No Wave“; London 2007, Black Dog Publishing, S. 30/31.

121 Vgl. McEvilley, Thomas – „Kunst und Unbehagen. Theorie am Ende des 20. Jahrhunderts“; München 1993, Schirmer/Mosel, S. 122.

122 Vgl. <http://www.mikekelley.com/DAMthrone.html> (12. November 2010).

123 Vgl. Bangs, Lester; Hrsg.: Marcus, Greil – „Psychotische Reaktionen und heiße Luft. Rock’n’Roll als Literatur und Literatur als Rock’n’Roll“; Berlin 2008, Klaus Bittermann Verlag, S. 282 ff.

indem er viel weiter in der Geschichte zurückgegangen ist als bis zu oben genannten Musikern; und auch der Herausgeber, Autor und Journalist V. Vale meint über Dadaismus, Surrealismus und Situationismus: „[They] were Punk before the word Punk was invented.“¹²⁴ Es geht dabei um die von Marcus schon beschriebenen „opportunities of negation“, die sich durch die Geschichte ziehen, und hier im konkreten Fall um Iggy Pops avantgardistische Stellung, seine transgressiven Aufführungsformen und die Verknüpfung bzw. Infragestellung der Bereiche U und E. Bangs schreibt 1977 über Iggy Pop:

„Über den Punkrock, den er praktisch mit links ins Leben rief, ist er längst hinaus, aber es gibt noch unbeantwortete Fragen und ein Leben, das von den Antworten abhängt, wobei ich mir noch nicht mal sicher bin, ob diese Antworten überhaupt existieren.“¹²⁵

Genau diesen mitunter unbeantworteten Fragen bzw. der Suche nach deren Antworten soll diese Arbeit auf die Spur, oder noch besser: auf den Grund gehen. Je nach (soziokultureller) Ausgangslage haben sich die Parameter einer Avantgarde von unten stets verschoben, doch sollen gemeinsame Eigenschaften und die Veränderung der Aufführungsformen herausgearbeitet werden. Iggy Pop, Joe Coleman und GG Allin gingen in verschiedenen, weitgehend undefinierten Rahmen an die Grenzen des Mach- und Zumutbaren, brachten sich selbst, aber auch andere in ihren Performances und alltäglichen Handlungen in (Lebens-) Gefahr. Mit musikalischen sowie künstlerischen Wagnissen und Aktionen, die sie stets versuchten, im wirklichen Leben stattfinden und darauf Einfluss nehmen zu lassen, schockierten sie den eingesessenen Musik- und Kunstmarkt, die Experten, aber auch jene Laien, die mit ihnen konfrontiert wurden.

Bangs und seine Arbeiten sind ein wichtiger Teil dieser Arbeit, da er die Spuren der Avantgarde im US-amerikanischen Proto-Punk, Iggy Pop und den *Stooges* wittert (und nicht wie Marcus im Kontext der *Sex Pistols* und des englischen Punk). Journalist und Autor Richard Metzger schreibt nicht ohne Grund, dass der Einfluss von Bangs auf die deviante Kultur der 1970er in Amerika kaum zu überschätzen ist.¹²⁶

124 http://www.incendiarymag.com/interviews/unknown/incendiary_interview_v_vale_research_publications (2.10.2013).

125 Bangs, Lester; Hrsg.: Marcus, Greil – „Psychotische Reaktionen und heiße Luft. Rock'n'Roll als Literatur und Literatur als Rock'n'Roll“; Berlin 2008, Klaus Bittermann Verlag, S. 272.

126 Vgl. Metzger, Richard – „Disinformation®. The Interviews“; New York 2002, Disinformation Company Ltd., S. 8.

4. Iggy Pop & The Stooges

James Newell Osterberg (später genannt: Iggy Pop) wurde am 21. April 1947 in Muskegon, Michigan geboren und wuchs in Ypsilanti, Michigan in der Nähe von Ann Arbor und Detroit auf. Diese Gegend war nach dem Zweiten Weltkrieg wirtschaftlich in besonders hohem Aufschwung, zum einen wegen Geldern aus der Rüstungsindustrie, zum anderen wegen der florierenden Automobilindustrie: Ford und General Motors hatten alle Hände voll zu tun, um den ehemaligen Soldaten, die mit staatlichen Krediten aus dem Krieg zurückgekehrt waren, Autos anzubieten. Ein positiver Blick Richtung Zukunft, Optimismus und Wirtschaftsboom definierten die damalige Perspektive.¹²⁷ In der Autoindustrie wurden auch viele afroamerikanische Arbeiter beschäftigt – und ausgebeutet. Nach Dienstschluss widmeten sich einige von ihnen ihrem musikalischen Schaffen – Jazz, Gospel, Soul, Rhythm and Blues – und so wurde Detroit zu *der* Soulstadt (später, Ende der 1960er zur „Rock City“, ab den 1980ern zur Techno-Hochburg). Doch rassistische Ungerechtigkeiten und brutale Polizeiübergriffe mündeten 1967 in den blutigen Detroit Riots.¹²⁸ Diese dauerten fünf Tage und hatten 43 Todesopfer zur Folge – 33 von ihnen waren Afroamerikaner. Die vornehmlich weiße Polizei sollte sogar mit Kriegspanzern durch Detroit fahren.¹²⁹

Jim Osterberg, wie er in seinen frühen Jahren genannt wurde, wuchs in einer Wohnwagensiedlung in Coachville Gardens auf, die knapp außerhalb der Stadtgrenzen von Ann Arbor liegt und um Haaresbreite zu Ypsilanti gehört. Seine Eltern arbeiteten beide hart und ihr Sohn galt als smart und ambitioniert.¹³⁰ Ann Arbor hatte (und hat) den Ruf als angesehene Universitätsstadt, Ypsilanti war eher vom rudimentären „Midwest“ geprägt – Osterberg wuchs genau an der Grenze auf und sah so die „Kluft zwischen jenen, die ihr Geld mit dem Kopf verdienten, und jenen, die ihren Wochenlohn mit ihrer Hände Arbeit in den Fabriken oder auf den Farmen der Umgebung erwirtschafteten;“¹³¹

127 Vgl. Trynka, Paul – „Iggy Pop. Open Up and Bleed“; München 2009, Wilhelm Heyne Verlag, S. 24.

128 Vgl. <http://fm4.orf.at/stories/1646364/> (1. Mai 2010).

129 Vgl. Whalley, Ben – „Motor City's Burning - Detroit from Motown to the Stooges“, England 2008, BBC.

130 Trynka, Paul – „Iggy Pop. Open Up and Bleed“; München 2009, Wilhelm Heyne Verlag, S. 22.

131 ebd., S. 23.

Die Osterberg-Familie galt für damalige Verhältnisse als unkonventionell: beide Eltern waren berufstätig und Jim Osterberg blieb ein Einzelkind, das viel Zeit alleine verbrachte. Doch wurde ihm von seinen Eltern so viel Aufmerksamkeit wie neben dem Berufsleben möglich geschenkt, auch weil sie sich um ihren Sohn, der unter chronischen Asthmaattacken litt, Sorgen machten. Gegen Asthma nahm Jim Osterberg auf Ephedrin basierende Medikamente ein, die – um es salopp zu formulieren – seine Phantasie anregten.¹³² Sein Vater, Jim Osterberg Sr., versuchte gelegentlich, seinem Sohn mit Gürtel und Rohrstock Disziplin beizubringen;¹³³ seine Mutter Louella Osterberg sagte einmal über ihren Sohn, dass er in seiner Kindheit und Jugend sehr „normal“ gewesen wäre und viele Freunde gehabt hätte.¹³⁴ In der Tappan Junior High School in Ann Arbor war Osterberg also kein Außenseiter, ganz im Gegenteil: er wurde sogar zum stellvertretenden Schulsprecher gewählt.¹³⁵ Paul Trynka schreibt über Osterberg:

„1962, in seinem letzten Jahr an der Tappan Junior High, wurde Osterberg von seinen Klassenkameraden zu dem ‚Jungen mit den besten Erfolgsaussichten‘ gewählt. Er signierte Dutzende von Jahrbüchern seiner Freunde, häufig begleitet von einem witzigen Spruch, wobei die Widmung für Ted Fosdick vermutlich ernst gemeint war – sie lautete: ‚Vom 43. Präsidenten der USA, Jim Osterberg.‘“¹³⁶

Diese Widmung macht Osterbergs damalige politische Ambitionen sichtbar, auch wenn er sich bald zusätzlich musikalisch betätigen sollte. Ab 1963 spielte Osterberg Schlagzeug bei der Garage Rock-Band *Iguanas*, 1966 wechselte er zu den eher bluesorientierten und für ihn herausfordernderen *Prime Movers*.¹³⁷ Die Mitglieder waren Mitte 20, Osterberg 18 – ein dementsprechender Altersunterschied kann in dieser Periode von großer Bedeutung sein. Die *Prime Movers* waren musikalisch, aber auch existentiell erfahrener und beschlagener als er und über sie lernte Osterberg z.B. die Beat Generation kennen, von der er stark beeinflusst werden sollte.¹³⁸ Besonders inspirierend für ihn war zudem der Avantgardekomponist und

132 Vgl. Trynka, Paul – „Iggy Pop. Open Up and Bleed“; München 2009, Wilhelm Heyne Verlag, S. 29/30.

133 Vgl. ebd., S. 26.

134 Vgl. Ambrose, Joe – „Gimme Danger: The Story of Iggy Pop“; London 2002, Omnibus Press, S. 3.

135 Vgl. Trynka, Paul – „Iggy Pop. Open Up and Bleed“; München 2009, Wilhelm Heyne Verlag, S. 43.

136 ebd., S. 42.

137 Vgl. ebd., S. 67.

138 Vgl. Ambrose, Joe – „Gimme Danger: The Story of Iggy Pop“; London 2002, Omnibus Press, S. 10/11.

Pianist Bob Sheff, der auch bei den *Prime Movers* (und 1973 bei den *Stooges*) spielte. Sheff war zudem Mitglied der *ONCE Group* (zu dieser später mehr) und sollte Osterberg die Musik der Avantgarde näher bringen.¹³⁹

Wayne Kramer, Gitarrist der Detroitter Band *MC5* (zu ihnen mehr im Laufe der Arbeit), sagt, dass Osterberg, als er bei den *Prime Movers* spielte, wohl der beste Schlagzeuger in Ann Arbor gewesen wäre.¹⁴⁰ Doch Jim Osterbergs Vater war nicht unbedingt glücklich über den Weg Richtung Musik; seine Mutter hingegen sagte, dass sie ihn bei allen Vorhaben unterstützt hätten – auch finanziell. Osterberg wusste also, dass, wenn alle Stricke reißen sollten, er immer noch bei seinen Eltern Zuflucht finden würde.

Eine Zeitlang konnte Osterberg seine musikalischen mit seinen beruflichen Vorstellungen unter einen Hut bringen: Seine bürgerliche Karriere schien damals noch nicht unter seiner musikalischen Tätigkeit zu leiden und er bekam einen Platz an der angesehenen University of Michigan, sein Studienfach: Anthropologie.¹⁴¹

Doch dann kam für den damals 20-jährigen Jim Osterberg das richtungsweisende Jahr 1967. In diesem Sommer hatte er zum ersten Mal Sex, nahm zum ersten Mal LSD und zog von zu Hause aus. Noch wichtiger für ihn war allerdings eine Begegnung, die ihn von der ehrgeizigen Politikernachwuchshoffnung zum überzeugten Musiker machen sollte: er lernte die späteren *Stooges* Ron und Scott Asheton kennen. Paul Trynka schreibt, dass die *Stooges* ein Bastard aus feinsinniger Kunstbeflissenheit und rohem Rock'n'Roll sind: „Und diese beiden Welten kollidierten in jenem Moment, als Jim Osterberg sich mit den Asheton-Brüdern zusammentat. In diesem Augenblick geriet der Junge mit der strahlenden Zukunft, wie er selbst sagte, ‚auf die schiefe Bahn‘.“¹⁴²

Nun soll die Geschichte der *Stooges* erzählt werden, um anschließend näher auf Osterbergs musikalische und performative Transgressionen, Innovationen sowie Provokationen einzugehen.

Das oben angesprochene Kollidieren verschiedener Welten hat jenen Hintergrund, dass die Asheton-Brüder Ron und Scott, die Schlagzeuger bzw. Gitarristen der

139 Vgl. Trynka, Paul – „Iggy Pop. Open Up and Bleed“; München 2009, Wilhelm Heyne Verlag, S. 98.

140 Vgl. Mc Neil, Legs; McCain, Gillian – „Please Kill Me. The Unensored Oral History of Punk“; London 1996, Abacus, S. 42.

141 Vgl. Trynka, Paul – „Iggy Pop. Open Up and Bleed“; München 2009, Wilhelm Heyne Verlag, S. 64.

142 ebd., S. 84.

Stooges und essentielle Bestandteile der Band werden sollten, aus anderen sozialen Verhältnissen als Osterberg kamen und einen entscheidenden Einfluss auf Osterbergs künstlerisches Schaffen und sein gesamtes Leben haben sollten.

Ron Asheton wurde am 17. July 1948 geboren, sein Bruder Scott Asheton kam am 16. August 1949 zur Welt.¹⁴³ Die beiden Brüder sowie deren Nachbar Dave Alexander, der Bassist der *Stooges* werden sollte, waren soziale Außenseiter. Dave Alexander kam am 3. Juni 1947 zur Welt und besuchte mit den Asheton-Brüdern die Pioneer High School in Ann Arbor.¹⁴⁴ Ron Asheton kokettierte schon damals mit Nazi-Symbolen, was ihn gesellschaftlich ins Abseits schob (ab Mitte der 1970er, als die lose Szene bereits zu einer definierten Jugendkultur namens „Punk“ geworden war, sollte das provokante Spiel mit der Nazi-Ästhetik fast zur Regel werden)¹⁴⁵ – ganz anders also als Osterberg, der damals noch als Vorzeigeschwiegersohn durchgegangen wäre. Osterberg war sich durchaus bewusst, dass diese drei Kumpels einer ganz anderen Sozialschicht als er selbst angehörten – doch das schien ihn nicht abzuschrecken, ganz im Gegenteil: Osterbergs Neugier wurde geweckt, weil er in dieser Spannung ein Ventil für künstlerische Experimente witterte.¹⁴⁶

Dave Alexander und Ron Asheton dürften schon damals in der Musik ihren Lebensinhalt gesucht haben, der ihnen andernorts verwehrt wurde: Sie verließen in der 11. Klasse die High School,¹⁴⁷ um nach Liverpool zu fliegen und sich auf die Spurensuche nach den *Beatles* zu begeben. Neben den *Beatles* und den *Rolling Stones* hatte besonders die Band *The Who* einen großen Einfluss auf die Asheton-Brüder und Dave Alexander. *The Who* hatte eine für die damalige Zeit progressive Bühnenperformance und war die erste Combo, die im Rockkontext eine Gitarre in Brand gesetzt hatte.¹⁴⁸ Bald gründeten Dave Alexander und Ron Asheton ihre eigene Band, *The Dirty Shames*, die später, um Jim Osterberg erweitert, zu den *Stooges*

143 Vgl. Callwood, Brett – „The Stooges. A Journey Through the Michigan Underworld“; Church Stretton, Shropshire 2008, Independent Music Press, S. 20.

144 Vgl. ebd., S. 21.

145 Vgl. Mc Neil, Legs; McCain, Gillian – „Please Kill Me. The Unsensored Oral History of Punk“; London 1996, Abacus, S. 40.

146 Vgl. ebd., S. 40/41.

147 Vgl. Callwood, Brett – „The Stooges. A Journey Through the Michigan Underworld“; Church Stretton, Shropshire 2008, Independent Music Press, S. 20.

148 Vgl. Mc Neil, Legs; McCain, Gillian – „Please Kill Me. The Unsensored Oral History of Punk“; London 1996, Abacus, S. 41.

werden sollte.¹⁴⁹ Anfangs konnten sie noch zu Hause bei den Ashetons proben, wenn deren Mutter außer Haus arbeiten war.¹⁵⁰ (Ron Asheton hatte zuvor bereits eine kurze Zeit bei den *Prime Movers* gespielt – wurde aber gefeuert.¹⁵¹)

Nachdem Ron Asheton der Schule verwiesen worden war, hing er häufig vor dem Plattenladen Discount Records in Ann Arbor herum, in dem Osterberg regelmäßig nach Schulschluss arbeitete. Ron Asheton sagt über Osterberg: „In 1966, Iggy was still Jim Osterberg, who was a straight kid when I met him in high school. He hung out with the popular kids that wore chinos, cashmere sweaters, and penny loafers. Iggy didn't smoke cigarettes, didn't get high, didn't drink.“¹⁵²

Dieses Bild beschreibt die damaligen Verhältnisse zwischen den vier *Stooges* sehr bildlich: die drei zukünftigen *Stooges* lungern vor dem Plattenladen herum und vertreiben sich die Zeit damit, zu rauchen und auf Autos zu spucken, während Osterberg drinnen rechtschaffen arbeitet. Doch bald sollte er einer von ihnen werden – er suchte den Kontakt nach draußen.

Als er 1967 die Ashetons einlud, mit ihm die Band *The Psychedelic Stooges* zu gründen, gab Osterberg bekannt, was er sich darunter vorstellte: „an ‚avant garde instrumental trio‘ that would combine the musical styles of Harry Partch, Cab Calloway, John Cage, and Screaming Jay Hawkins, mixed with the energy of horror film and the Three Stooges (a favourite of Ron's).“¹⁵³ („Three Stooges“ war eine Comedy-Truppe, die 1925-1975 aktiv war).

Hätte Osterberg seine *Stooges* nicht getroffen, hätte er womöglich eine politische oder universitäre Laufbahn eingeschlagen, doch nun, in Gesellschaft der Ashetons und Alexanders sowie mit der Bandgründung 1967, kam alles anders: Sie nahmen regelmäßig gemeinsam LSD, vertieften sich in Alexanders okkultistische Bücher und hörten Platten wie „Freak Out“ von *Frank Zappa & The Mothers of Invention*, „Are You Experienced?“ von Jimi Hendrix, „Tauhid“ von Pharoah Sanders und „Gris Gris“ von Dr. John.¹⁵⁴ Osterberg betont zudem, dass der industrielle Sound von Detroit,

149 Vgl. Ambrose, Joe – „Gimme Danger: The Story of Iggy Pop“; London 2002, Omnibus Press, S. 15.

150 Vgl. Palmer, Robert – „Rock & Roll. An Unruly History“; New York 1995, Harmony Books, S. 182.

151 Vgl. Mc Neil, Legs; McCain, Gillian – „Please Kill Me. The Unsensored Oral History of Punk“; London 1996, Abacus, S. 44.

152 ebd., S. 42.

153 Piekut, Benjamin – „Experimentalism Otherwise. The New York Avant-Garde and Its Limits“; Berkeley, Los Angeles, London 2011, University of California Press, S. 186.

154 Vgl. Trynka, Paul – „Iggy Pop. Open Up and Bleed“; München 2009, Wilhelm Heyne Verlag, S. 90.

der Fabriken und der Automobile für ihn sehr inspirierend gewesen wäre,¹⁵⁵ womit sich eine Klammer zum Futurismus und seinen musikalischen Grundsätzen schließt – allerdings bei Osterberg ohne jenen blinden Glaube an Technik und Fortschritt, den der Futurismus noch geteilt hatte. Weitere wichtige Inspirationsquellen für die *Stooges* waren Free Jazz, wie etwa Sun Ras Album „Atlantis“,¹⁵⁶ Gregorianische Gesänge, buddhistische Tempelmusik, Ravi Shankar¹⁵⁷, Howlin' Wolf¹⁵⁸ sowie der amerikanische Avantgardekomponisten Harry Partch: Dieser ist für seine riesigen, selbstgebauten, mikrotonalen und idiosynkratisch gestimmten Instrumente bekannt, mit denen er bizarre, bis heute einzigartige Werke komponierte. Von ihm angeregt sammelten auch die *Stooges* einen Teil ihres Equipments von Schrottplätzen zusammen, welches sie wiederum präparierten, bemalten und schmückten.¹⁵⁹ Laut Jello Biafra bezeichnete Osterberg Harry Partch einmal als „the original inspiration for the Stooges“¹⁶⁰, was auch den breiten Zugang der *Stooges* umreißt, wo Hochkultur und Populärkultur ohne Vorbehalte miteinander kombiniert werden, und zwar nicht nur im musikalischen, sondern einem viel breiteren Spektrum. Die *Stooges* waren eine krude Mischung aus Performance Art und Punk, bevor dieser existierte.¹⁶¹ Iggy Pop vergleicht seine Aufführungsform mit der Verwandlung von Dr. Jekyll in Mr. Hyde – einem Experiment am eigenen Körper, angetrieben durch den Sound seiner Band.¹⁶²

In der Nacht von 31. Oktober auf 1. November 1967 fand bei einer Halloween-Party das happeningartige Debütkonzert der *Stooges* statt, bei dem große Mengen an Drogen – vor allem Marihuana, Alkohol und das halluzinogene DMT – konsumiert wurden.¹⁶³ Osterberg hatte bei seiner elektrisch verstärkten Ukulele sämtliche Saiten auf E gestimmt, während Ron Asheton seinen Bass mit Effektpedalen grob verfremdete und Scott Asheton mit zwei Hämmern einen Rhythmus auf Ölfässern

155 Dreher, Christopher – „Pop Odyssey 2: The House of the Rising Punk“; 1998, ZDF/3Sat.

156 Vgl. Trynka, Paul – „Iggy Pop. Open Up and Bleed“; München 2009, Wilhelm Heyne Verlag, S. 204.

157 Vgl. Ambrose, Joe – „Gimme Danger: The Story of Iggy Pop“; London 2002, Omnibus Press, S. 23.

158 Vgl. Blush, S. Barrymore – „Seconds#6“; New York 1988, S. 16.

159 Vgl. Trynka, Paul – „Iggy Pop. Open Up and Bleed“; München 2009, Wilhelm Heyne Verlag, S. 92.

160 Vale, V.; Juno, Andrea – „Incredibly Strange Music Volume II“; San Francisco 1994, RE/Search Publications, S. 17

161 Vgl. Callwood, Brett – „The Stooges. A Journey Through the Michigan Underworld“; Church Stretton, Shropshire 2008, Independet Music Press, S. 20.

162 Vgl. Waksman, Steve – „This Ain't the Summer of Love. Conflict and Crossover in Heavy Metal and Punk“; Berkeley, Los Angeles, London 2009, University of California Press, S. 80.

163 Vgl. Trynka, Paul – „Iggy Pop. Open Up and Bleed“; München 2009, Wilhelm Heyne Verlag, S. 92.

schlug.¹⁶⁴ Dave Alexander hatte gar kein eigenes Instrument, sondern drehte an den Reglern der Verstärker und Effektgeräte; auch hob er Ron Ashetons Verstärker hoch, um ihn wieder grob fallenzulassen und ungewöhnliche Soundeffekte und Klangmassen zu erzeugen.¹⁶⁵ Weiters kamen Alltagsgegenstände wie Staubsauger und ein Mixer zum musikalischen Einsatz. Den Mixer nannte die Band „Osterizer“, befüllte ihn zur Hälfte mit Wasser und hielt ein Mikrofon hinein. Herausgekommen war dabei ein weißes Rauschen, das ähnlich wie ein Wasserfall oder ein Theremin klang.¹⁶⁶ Alle Klangerzeuger zusammen ergaben eine gigantische „wall of sound“. Der Musikkritiker Edwin Pouncey schreibt über die Anfangsphase der *Stooges*: „The Stooges' early musical experiments were more avant garde than punk rock [...]“¹⁶⁷; Brett Callwood nennt sie „the archetypical punk rock band“¹⁶⁸ und weist auch darauf hin, dass sie, anders als *MC5*, das Regelbuch des Rock'n'Roll tatsächlich neu definiert hätten.¹⁶⁹ Mit diesen beiden Polen – Avantgarde und archetypischer Punk – ist das (musikalische) Fundament der *Stooges* benannt.

Einige Konzertgäste schienen mit diesem musikalischen und künstlerischen Zugang der *Stooges* überfordert zu sein, andere wie John Sinclair (Manager von *MC5*, Chef der *White Panthers*) fanden das ohrenbetäubende Spektakel großartig, wie er selbst sagt: „Ich fand es toll, weil es so abgehoben war und trotzdem in einem Rock'n'Roll-Kontext stand. Sie nahmen diesen sterilen europäischen Avantgardeskram und übertrugen ihn auf etwas, das Jugendliche ansprach.“¹⁷⁰ Dennis Thompson, der Schlagzeuger von *MC5*, bezeichnete die *Stooges* im Zuge dessen als „[the] first true performance art band.“¹⁷¹

Die *Stooges* brachten die musikalischen Zugänge aus der E-Musik – Elektronik, Lärm, präparierte sowie idiosynkratisch gestimmte Instrumente, für den Pop-Bereich atypische Strukturen, etc. – aus dem Konzertsaal in undefinierte Felder, lose Kontexte, die später „Punk“ genannt werden sollten, aber damals noch eher in freien

164 Vgl. Mc Neil, Legs; McCain, Gillian – „Please Kill Me. The Unensored Oral History of Punk“; London 1996, Abacus, S. 50.

165 Vgl. Trynka, Paul – „Iggy Pop. Open Up and Bleed“; München 2009, Wilhelm Heyne Verlag, S. 92/93.

166 Vgl. ebd., S. 93.

167 http://en.wikipedia.org/wiki/The_Stooges (25. August 2010).

168 Callwood, Brett – „The Stooges. A Journey Through the Michigan Underworld“; Church Stretton, Shropshire 2008, Independet Music Press, S. 17.

169 Vgl. ebd., S. 17.

170 Trynka, Paul – „Iggy Pop. Open Up and Bleed“; München 2009, Wilhelm Heyne Verlag, S. 93.

171 Carson, David A. – „Grit Noise and Revolution. The Birth of Detroit Rock'n'Roll“; Ann Arbor 2005, University of Michigan Press, S. 163.

Aggregatzuständen dahinschwebten, noch nicht ausgeformt waren. Diese Verbindung ist ein essentielles Merkmal von Osterberg und den *Stooges*, die an der Schnittstelle verschiedenster, bis dahin in dieser Form un kombinierter Bereiche arbeiteten. Nicht zuletzt dadurch, dass die ersten Aufnahmen der *Stooges* ganz anders als ihre ersten Shows zustande kamen und klingen (dazu gleich mehr), wird diese Phase der Band häufig übersehen bzw. -hört, doch steckt darin auch der Kern für das, was später aus ihnen werden sollte, ja für ihr gesamtes Schaffen.

Dieser Zugang hat seinen Ursprung nicht zuletzt darin, dass Osterbergs Background eine stark intellektuelle Seite beinhaltet, selbst wenn er diese meist öffentlich verschwieg und immer wieder betonte, aus einer Wohnwagensiedlung zu kommen – was zwar stimmt, aber nur eine Seite der Medaille zeigt. Die Bekanntschaft mit den Asheton-Brüdern scheute er später nicht, ganz im Gegenteil: er forcierte sie sogar, womöglich, um aus der gewohnten Umgebung auszubrechen und die andere, für ihn unbekannte Seite kennenzulernen bzw. sie mit seiner zu verbinden. Osterberg war alles andere als ein naiver, blauäugiger Musiker und Künstler – er wusste bzw. lernte sein Umfeld für seine Ambitionen zu nutzen. In Ann Arbor war in den 1960ern bereits eine alternative Szene entstanden, allen voran die *ONCE Group*, die sich ab Ende der 1950er an der University of Michigan entwickelt hatte. Darin versammelten sich Avantgardemusiker, Performancekünstler, Filmemacher und andere progressive Individuen, die wie ein Magnet auf intellektuelle Köpfe im ganzen Land wirkten. Paul Trynka schreibt über den Zusammenhang der *Stooges* mit Ann Arbor bzw. der *ONCE Group*:

„Die hemmungslose Experimentierfreude und das improvisierte Instrumentarium der *Stooges* fügten sich perfekt in diese kunstbeflissene, intellektuelle Nischenlandschaft ein. Für die meisten Zuschauer war Jim Osterberg in erster Linie ein Intellektueller und erst danach ein Rock'n'Roller.“¹⁷²

Osterberg sollte etwa 1966 Andy Warhols *Exploding Plastic Inevitable* (eine musikalisch und visuell experimentelle Performance, die Warhol mit *The Velvet Underground* und Sängerin Nico entwickelt hatte) sehen und im Zuge dessen Nico und John Cale kennenlernen,¹⁷³ mit den zeitgenössischen Komponisten Gordon Mumma und Robert Ashley auftreten und ein Konzert einer nackten Cellistin sehen,

172 Trynka, Paul – „Iggy Pop. Open Up and Bleed“; München 2009, Wilhelm Heyne Verlag, S. 94.

173 Vgl. Pop, Iggy; Wehrer, Anne – „Iggy Pop. I Need More. The Stooges and Other Stories“; New York 1980, Karz-Cohl Publishing, S. 7.

die von einem präparierten Klavier begleitet wurde.¹⁷⁴ All das passierte im Kontext der *ONCE Group*, die für Osterbergs künstlerische und musikalische Sozialisation kaum zu überschätzen ist. Osterberg war oft in Anne Wehrers Haus zu Gast, in dem sämtliche Treffen und Parties der *ONCE Group* stattfanden, und wo eine Mischung aus Beatnik- und Avantgardismus-Flair herrschte.¹⁷⁵ Er übernachtete dort mehrmals auf der Couch und designte mit Anne Wehrer fantasievolle Kostüme.¹⁷⁶

Das jährlich in Ann Arbor stattfindende *ONCE Festival* war in den 1960ern eine der wichtigsten Veranstaltungen für experimentelle Kunstformen in all ihren Facetten.¹⁷⁷ Zu Gast waren dort u.a. John Cage, La Monte Young, Morton Feldman, Alvin Lucier, Luciano Berio und David Tudor. Aus diesem Umfeld entwickelten sich zusätzlich Filmfestivals, Lesungen sowie Programmreihen, die sich experimentellem Jazz, Blues, Theater und Performance widmeten. Benjamin Piekut schreibt: „Many of ONCE’s performances involved audience participation, sometimes even outright confrontation.”¹⁷⁸ – auch diese konfrontative, ungezügelte Aufführungsform sollte Osterberg später auf seine eigene Art weiterentwickeln.

Osterberg gelang es mit den *Stooges* nicht nur, die E- mit der U-Musik, die Hoch- mit der Populärkultur zu verbinden, sondern dieses Geflecht mit einer transgressiven Form von Performance zu koppeln. John Sinclair betont, dass es sich bei den anfänglichen *Stooges* nicht um Rock’n’Roll gehandelt hätte, dass keine Songs, sondern „Trancen“ gespielt worden wären, und dass Osterberg tanzte, als hätte er Samuel Becketts absurden Klassiker „Warten auf Godot“ mit dem Ballett gekreuzt.¹⁷⁹ Scott Asheton erinnert sich, dass die Zuschauer von *Stooges*-Shows oft fassungslos und mit offenen Mündern dagestanden waren. Asheton im Wortlaut: „That was the master plan – knock down the walls and blow people’s shit away. All we wanted to do was make it different.”¹⁸⁰ Dafür waren Provokation und Konfrontation essentielle Parameter. Obwohl immer wieder tradiert wird, dass Jim Morrison, der Sänger der *Doors* (der 1969 während eines Konzerts in Miami, Florida wegen „indecent

174 Vgl. Trynka, Paul – „Iggy Pop. Open Up and Bleed“; München 2009, Wilhelm Heyne Verlag, S. 289.

175 Vgl. Piekut, Benjamin – „Experimentalism Otherwise. The New York Avant-Garde and Its Limits“; Berkeley, Los Angeles, London 2011, University of California Press, S. 184/185.

176 Vgl. ebd., S. 185.

177 Vgl. ebd., S. 180.

178 ebd., S. 181.

179 Vgl. Mc Neil, Legs; McCain, Gillian – „Please Kill Me. The Unsensored Oral History of Punk“; London 1996, Abacus, S. 50.

180 ebd., S. 50.

exposure“, also „unzüchtiger Entblößung“, verhaftet worden war),¹⁸¹ einen großen Einfluss auf Osterbergs ungezügelter Performance gehabt hätte und dafür verantwortlich wäre, dass Osterberg vom Schlagzeuger zum Frontman wurde,¹⁸² so scheint der Einfluss der *ONCE Group* von viel weitreichenderer Bedeutung zu sein.¹⁸³ Osterberg betrachtet sich selbst und sein Schaffen in einer Linie mit den Theorien und Schriften von Marquis de Sade und Antonin Artaud.¹⁸⁴

Bei ihren Shows trugen die *Stooges* eigenartige Kostüme, sodass sie von verschiedensten Menschen – besonders von „Rednecks“ und Sicherheitskräften – angeschnauzt oder auch bedroht wurden. Es sollte kurz daran erinnert werden, dass sie anfangs ihrer Karriere hauptsächlich im Midwest unterwegs waren, der intellektuell bis auf Oasen wie die *ONCE Group* eher einer Wüste glich. Russ Gibb, der Eigentümer des Clubs Grande Ballroom in Detroit, meint bezüglich Osterbergs Aufzug, dass er aussah wie der Blechroboter aus dem Filmmusical „The Wizard of Oz“¹⁸⁵ – der wiederum an die Roboterverkleidung des Dadaisten Hugo Ball erinnert. Ein essentieller Unterschied zwischen Osterberg und Ball ist allerdings jener, dass Ball zwar im künstlerischen Sinne grenzüberschreitend und provokant war, aber gleichzeitig ein bürgerlich-konservatives Leben führte. Osterberg hingegen, ohne bindende Manifeste im Rücken, führte immer mehr ein zur Bühnenshow und zu seinen künstlerischen Leistungen adäquates Privatleben, kann also von diesem Standpunkt aus als der Avantgarde näher betrachtet werden: Er formulierte zwar keine gesamtgesellschaftlichen Forderungen, privatisierte sie aber und führte sie weitgehend kompromisslos aus – immer mehr mit Hang zur Selbstdestruktion. Jim Osterberg wurde langsam tatsächlich auch fernab der Bühne zur selbstgeschaffenen Figur „Iggy Pop“, als welche er im Folgenden auch bezeichnet werden soll. Ron Asheton äußert sich zu dieser bedeutsamen Mutation:

„Eine ganze Weile war es nur eine Rolle, die er spielte. Die emotionalen Beweggründe, die ihn zu Iggy werden ließen, waren aufrichtig und echt. Und dann kam er an den Punkt, wo

181 Vgl. Molon, Dominic – „Sympathy for the Devil: Art and Rock and Roll Since 1967“; Chicago 2007, Museum of the Contemporary Art, Chicago in association with Yale University Press, New Haven and London, S. 252.

182 Vgl. Spitz, Marc; Mullen, Brendan – „We got the neutron bomb. The untold story of L.A. punk“; New York 2001, Three Rivers Press, S. 3.

183 Vgl. Piekut, Benjamin – „Experimentalism Otherwise. The New York Avant-Garde and Its Limits“; Berkeley, Los Angeles, London 2011, University of California Press, S. 189.

184 Vgl. Blush, S. Barrymore – „Seconds#6“; New York 1988, S. 15.

185 Vgl. Trynka, Paul – „Iggy Pop. Open Up and Bleed“; München 2009, Wilhelm Heyne Verlag, S. 99.

die Grenzen verwischten und er nicht mehr trennen konnte, was Show war und was das wahre Leben.“¹⁸⁶

Hier lässt sich eine Parallele zum Proto-Avantgardisten Alfred Jarry aufzeigen, dem die selbst geschaffene Figur des „Ubu“ gegen Ende seines Lebens über den Kopf gewachsen war. Er glich seine eigene Persönlichkeit immer mehr jener schrulligen, selbstgeschaffenen von „Ubu“ an, wurde immer exzessiver und bediente sich auch im Alltag zunehmend dessen Sprache.¹⁸⁷ Nicht unähnlich ist diese Wandlung bei Iggy Pop und gewissermaßen auch bei den *Stooges*, die nicht den Eindruck machten zu schauspielern, sondern ein wahres Gefühl der Bedrohung ausstrahlten.¹⁸⁸ Die *Stooges* erspielten sich auf diese Weise einen berühmt-berüchtigten Ruf, bestehend aus Transgression, Lärm, Drogen, Konfrontation, sexuellen Ausschweifungen und Subversion.¹⁸⁹

Im August 1968 spielten die *Stooges* im Club Mother's in Romeo, Michigan. Während des Auftritts konnte man für kurze Zeit Iggy Pops Geschlechtsteile sehen und im Publikum war die Tochter eines Polizisten, die ihrem Vater diesen Vorfall mitteilte. Die Folgen waren, dass Iggy Pop mit seinen Eltern vor Gericht erscheinen und eine Strafe von \$40 für „disorderly conduct“ zahlen musste.¹⁹⁰

Die *Stooges* konzipierten in ihrer Frühphase für jeden Auftritt ein komplett neues Programm und es wurden nicht einfach einzelne Lieder nacheinander gespielt wie bei einem typischen Rockkonzert.¹⁹¹ *MC5*, die damals schon relativ bekannt, aber wesentlich weniger experimentierfreudig als die *Stooges* waren, förderten die *Stooges* und bezeichneten sie als „unsere kleinen Brüder“. ¹⁹² *MC5* standen der linksradikalen *White Panther*-Bewegung nahe und hatten ein politisches Programm ausgearbeitet – was bei den *Stooges* keineswegs der Fall war.¹⁹³ Wayne Kramer, Mitbegründer von *MC5*, gibt im Nachhinein zu, dass er und seine Band sexistisch und politisch inkorrekt gewesen waren. Trotz Rhetorik von der „großen Revolution“ ging es ihnen im Endeffekt bloß darum, dass die Männer ein sexuell

186 Trynka, Paul – „Iggy Pop. Open Up and Bleed“; München 2009, Wilhelm Heyne Verlag, S. 103.

187 Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Alfred_Jarry (25. August 2010).

188 Vgl. Trynka, Paul – „Iggy Pop. Open Up and Bleed“; München 2009, Wilhelm Heyne Verlag, S. 106.

189 Vgl. Ambrose, Joe – „Gimme Danger: The Story of Iggy Pop“; London 2002, Omnibus Press, S. 46.

190 Vgl. Callwood, Brett – „The Stooges. A Journey Through the Michigan Underworld“; Church Stretton, Shropshire 2008, Independent Music Press, S. 39.

191 Vgl. Trynka, Paul – „Iggy Pop. Open Up and Bleed“; München 2009, Wilhelm Heyne Verlag, S. 101.

192 Vgl. ebd., S. 100.

193 Vgl. Mc Neil, Legs; McCain, Gillian – „Please Kill Me. The Unsensored Oral History of Punk“; London 1996, Abacus, S. 59.

ausschweifendes Leben im Namen jener „Revolution“ führen konnten.¹⁹⁴ Hier wird noch einmal jene Lebensform, die weitgehend „free love“ genannt wurde, aus erster Hand enttarnt: das hieß nämlich häufig nicht, dass sich jede Frau und jeder Mann nach eigenen Wünschen sexuell amüsieren konnten, sondern, dass Frauen immer für alle verfügbar sein mussten, was in groben Fällen einer Vergewaltigung gleichkam.

Doch MC5 glaubten damals noch an ihr politisches Programm oder versuchten zumindest sich das einzureden. Das im November 1968 veröffentlichte Manifest der von John und Leni Sinclair sowie Pun Plamondon gegründeten *White Panthers* beinhaltet folgende zehn Punkte:

- „1) Full endorsement and support of the Black Panther Party's 10-point program and platform.
- 2) Total assault on the culture by any means necessary, including rock and roll, dope, and fucking in the streets.
- 3) Free exchange of energy and materials—we demand the end of money!
- 4) Free food, clothes, housing, dope, music, bodies, medical care—everything free for every body!
- 5) Free access to information media—free the technology from the greed creeps!
- 6) Free time & space for all humans—dissolve all unnatural boundaries!
- 7) Free all schools and all structures from corporate rule—turn the buildings over to the people at once!
- 8) Free all prisoners everywhere—they are our comrades!
- 9) Free all soldiers at once—no more conscripted armies!
- 10) Free the people from their phony ‘leaders’—everyone must be a leader—freedom means free every one! All Power to the People!“¹⁹⁵

Auch hier lassen sich wieder Verbindungen mit den bereits lange gescheiterten historischen Avantgardebewegungen finden, etwa dem Gründungsmanifest des Futurismus von 1909. Wayne Kramer sagt im Nachhinein selbst, dass er mit dem

194 Vgl. Mc Neil, Legs; McCain, Gillian – „Please Kill Me. The Unsensored Oral History of Punk“; London 1996, Abacus, S. 58.

195 http://en.wikipedia.org/wiki/White_Panther_Party (11.4.2011).

Versuch, *MC5* politisch zu positionieren, kläglich gescheitert war und dass sie auch von den *Black Panthers*, als deren „weiße Brüder“ sie eigentlich gelten wollten, für „psychedelische Clowns“ gehalten worden waren.¹⁹⁶

Die *Stooges* schrieben sich im Gegensatz zu *MC5* keine politischen Parolen, die sich im Nachhinein als „konterrevolutionär“ herausstellten, auf ihre Fahnen und behaupteten auch nicht, politisch-soziologische Lösungen im Rock'n'Roll entdeckt zu haben. Iggy Pop sagt über das Verlieren der Illusionen gesellschaftlichen Fortschritts, Privatisierung und Verantwortung:

„John Sinclair was always saying, ‚You’ve got to get with the People!’

I was like, ‚AWWWHHHH, THE PEOPLE? Oh man, what is this? Gimme a break! The people don’t give a fuck.’

Sinclair would say, ‚We are going to politicize the Youth !’ But the kids were like, ‚WHAT? Just gimme some dope.’ They didn’t care. That’s how it really was.”¹⁹⁷

Die *Stooges* hatten es nicht nötig, tagespolitische Geschehnisse explizit zu kommentieren: im Kontext ihrer extremen musikalischen und performativen Wirkung disqualifizierte sich die offizielle Politik von selbst. Diese Zugangsweise erwies sich längerfristig relevanter und wirksamer als etwa jene von *MC5* oder von Protestsongs der 1960er Jahre, die auf konkrete Sachverhalte getextet und komponiert worden sind und die mittlerweile ihre Aktualität längst verloren haben.

Anfang 1968 bezogen die *Stooges* und einzelne Freundinnen und Freunde ein riesiges Farmhaus, das sie „Fun House“ nannten. Der alte Bauernhof war bereits in einem bedenklichen Zustand mit feuchten Wänden und dreckigen Böden. Iggy Pop lebte im Dachboden und hatte ein altes Eisenbett mit einer Matratze und einem Polster darauf, aber weder Bettüberzug noch Decke.¹⁹⁸ Das Fun House, das etwas außerhalb von Ann Arbor Richtung Ypsilanti lag, war nicht nur wegen seiner Abgelegenheit äußerst preiswert, sondern auch, weil es bald abgerissen werden sollte, um einem geplanten Highway zu weichen.¹⁹⁹ Jugendliche aus der Gegend kamen mit einer Mischung aus Freude und Angst ins Fun House. Besonders

196 Vgl. Mc Neil, Legs; McCain, Gillian – „Please Kill Me. The Unsensored Oral History of Punk“; London 1996, Abacus, S. 60.

197 ebd., S. 59.

198 Vgl. Callwood, Brett – „The Stooges. A Journey Through the Michigan Underworld“; Church Stretton, Shropshire 2008, Independent Music Press, S. 46.

199 Vgl. Trynka, Paul – „Iggy Pop. Open Up and Bleed“; München 2009, Wilhelm Heyne Verlag, S. 97.

Mädchen, die auf Besuch waren, wurden zu lauten Klängen von Harry Partch durch das finstere Gebäude gejagt.²⁰⁰

Das Fun House bildete kein Kollektiv im klassischen Sinn, sondern eher die Nischenversion dessen, die ohne festgelegte Verhaltenskodizes und politische Programme auskam. Das gemeinschaftliche Fernsehzimmer im Fun House war dekoriert mit Postern von so verschiedenen und widersprüchlichen Figuren wie Malcolm X, Eldridge Cleaver, Brian Jones, Elvis Presley, Adolf Hitler und der Band *The Chosen Few*, in der Ron Asheton früher gespielt hatte.²⁰¹

Danny Fields, der bei Elektra Records gearbeitet hat und als Entdecker der *Stooges* gilt, holte die Gruppe 1969 nach New York, damit sie ihr Debütalbum aufnehmen sollten.²⁰² Er arbeitete als „company freak“: sein Job war es, das Label mit der Jugend in Kontakt zu halten und den Label-Chefs zu berichten, was gerade „cool“ wäre.²⁰³ Fields war begeistert von der Andersartigkeit der *Stooges*, die er folgendermaßen beschrieb: „Es war, als ob Beethoven oder Wagner plötzlich hier gelandet wären. Es war so monolithisch, so modern, und es hatte mit Blues nicht das Geringste zu tun.“²⁰⁴

James Williamson, der den *Stooges* 1970 als zweiter Gitarrist beitreten sollte, erinnert sich an frühe Shows der Band, als sie noch *The Psychedelic Stooges* geheißen hatten, und erzählt über ihre Entwicklung:

„That was their initial impact: they were just completely different from everybody else. They were more towards Sun Ra or John Cage’s experimental music than they were a rock band at that point. And, of course, eventually, when they got their record deal with Elektra, they had learned to become proficient enough on their instruments that they were actually writing song-like structures. But at first they weren’t doing any of that.“²⁰⁵

Fields fand in John Cale (den Iggy Pop bereits 1966 im Kontext der *ONCE Group* kennengelernt hatte) den richtigen Produzenten für das erste *Stooges*-Album: Cale hatte Musik studiert, war befreundet mit Aaron Copland, hatte mit John Cage und La

200 Vgl. Trynka, Paul – „Iggy Pop. Open Up and Bleed“; München 2009, Wilhelm Heyne Verlag, S. 97.

201 Vgl. ebd., S. 116.

202 ebd., S. 111.

203 Vgl. Mc Neil, Legs; McCain, Gillian – „Please Kill Me. The Unsensored Oral History of Punk“; London 1996, Abacus, S. 33.

204 Trynka, Paul – „Iggy Pop. Open Up and Bleed“; München 2009, Wilhelm Heyne Verlag, S. 113.

205 <http://www.clashmusic.com/feature/the-stooges-james-williamson-interview> (18.10.2012).

Monte Young zusammengearbeitet und war Gründungsmitglied der von Andy Warhol protegierten Band *The Velvet Underground* – war also sowohl mit der (klassischen) Avantgarde als auch mit der Rock'n'Roll-Kultur vertraut.²⁰⁶ Das sollte Cales erster Job als Musikproduzent werden, bei dem er allerdings gleich stark in das Ergebnis eingriff.²⁰⁷ Er nahm das Engagement nur unter der Bedingung an, dass die *Stooges* sich nicht an ihren ausschweifenden Live-Performances orientierten, sondern stattdessen „richtige Songs“ aus ihren endlosen „Trancen“ formten. So verbrachten die *Stooges* den ganzen Frühling 1969 damit, ihre Lieder auszuarbeiten und in eher konventionelle Pop-Strukturen zu fügen. Paul Trynka schreibt: „Aus diesem Grund ist das frühe Schaffen der *Stooges*, wenn man von den überschwänglichen Schilderungen von Augenzeugen einmal absieht, in keiner Weise dokumentiert.“²⁰⁸ (Ein Umstand, der sich durch weite Teile dieser Arbeit zieht und dazu beiträgt, Augenzeugenberichten als einzigen Quellen Platz einzuräumen.)

Genau aus diesem Grund ist Cales Arbeit als zweischneidig zu beurteilen: Einerseits hat er das, was die *Stooges* zu Beginn waren, endgültig verbannt und für die Nachwelt nicht greifbar gemacht. Andererseits hat er ihre Grundideen destilliert, um daraus etwas zu schaffen, das in dieser Zeit absolut neu – oder anders gesagt: der Zeit weit voraus war. Die Platte erschien in derselben Woche, in der das Woodstock Festival – der Inbegriff der Flower Power-Bewegung – stattfand, und hält man sich diese Tatsache vor Augen, merkt man, dass hierbei zwei grundverschiedene Welten aufeinander prallen. Die natürliche Folge war, dass das Album auf weitgehendes Unverständnis stieß – zumindest anfangs. Paul Trynka schreibt über das Debütalbum der *Stooges*:

„Es sollte ein ganzes Jahrzehnt dauern, bis seine Bedeutung endlich von Bands wie den Sex Pistols und anderen aus der englischen Punkbewegung erkannt wurde, die Songs wie ‚No Fun‘ coverten und das Album *The Stooges* musikalisch und textlich als Lehrfibel behandelten.“²⁰⁹

Dieser englische Punk sollte sich als jener herausstellen, der rückwirkend den amerikanischen Punk der 1970er formen und erfolgreicher als der hier beschriebene Proto-Punk werden sollte.

206 Vgl. Trynka, Paul – „Iggy Pop. Open Up and Bleed“; München 2009, Wilhelm Heyne Verlag, S. 117.

207 Vgl. ebd., S. 125.

208 ebd., S. 121.

209 ebd., S. 131/132.

Anerkennung und Wertschätzung für die *Stooges* kamen erst Jahre später – ein Zeichen dafür, dass die Stooges unermüdlich als Avantgarde, an der künstlerischen Spitze des Heeres, marschiert waren. Auf ihrem selbstbetitelten Debütalbum zu finden sind die Garagenrock-Wurzeln der Asheton-Brüder und von Alexander ebenso wie Cales Einflüsse aus der Avantgarde, etwa Drones von Viola und Klavier. Der lange und anstrengende mantraartige Song „We Will Fall“ vom ersten *Stooges*-Album entwickelt für manche eine hypnotische Stärke, für andere ist er ein entbehrliches, geradezu lästiges Stück. Doch, so die *Stooges*, wenn man damit die Hörer nerven und aus dem Konzept bringen konnte, hatte man zumindest *ein* Ziel erreicht.²¹⁰ Hier tritt eine gewisse Verachtung für die Rezipienten zutage, die sich durch die gesamte Arbeit zieht. Bob Sheff, der Iggy Pop stark inspiriert hatte und mittlerweile seit Jahrzehnten unter dem Namen „Blue“ Gene Tyranny ein anerkannter Avantgardekomponist ist, beschreibt die Platte als „ihrer Zeit um Längen voraus“ und hört darin eine Verbindung von der „Simplizität des Blues“ mit der Avantgarde.²¹¹ Brett Callwood schreibt über die *Stooges*: „Getting their first album out marked their transformation from local art project to a ‚real band‘.“²¹²

Dadurch, dass sowohl Cale als auch Fields Protagonisten der New Yorker-Szene und beide begeistert von den *Stooges* waren, sollte es nicht lange dauern, bis sich die *Stooges* zu Lieblingen der Stadt entwickelten.²¹³ Sie wurden in die dortigen Zirkel eingeführt und landeten bald in Warhols Factory sowie wichtigen Clubs wie Max's Kansas City und The Scene.²¹⁴ Tommy Ramone von der New Yorker Punk-Gruppe *Ramones* sagt: „We were big Stooges' fans. When I first heard the Stooges, I thought they were some avant-garde version of the Rolling Stones. It was like some cubic form of the Stones.“²¹⁵ Alan Vega vom experimentellen New Yorker-Duo *Suicide* (mehr zu ihnen in einem späteren Kapitel) meint:

„Nineteen sixty-nine was the turning point for everything. Before that, it looked like the sixties was going to change the world, that everything was gonna go THIS way, but instead everything

210 Vgl. Callwood, Brett – „The Stooges. A Journey Through the Michigan Underworld“; Church Stretton, Shropshire 2008, Independent Music Press, S. 50.

211 Vgl. Trynka, Paul – „Iggy Pop. Open Up and Bleed“; München 2009, Wilhelm Heyne Verlag, S. 132/133.

212 Callwood, Brett – „The Stooges. A Journey Through the Michigan Underworld“; Church Stretton, Shropshire 2008, Independent Music Press, S. 60.

213 Vgl. Trynka, Paul – „Iggy Pop. Open Up and Bleed“; München 2009, Wilhelm Heyne Verlag, S. 118.

214 Vgl. ebd., S. 118.

215 Colegrave, Stephen; Sullivan, Chris – „Punk. The Definitive Record of a Revolution“; New York 2001, Thunder's Mouth Press, S. 45.

went THAT way. The MC5 were one of my favourite bands, but I couldn't watch them after the Stooges. They knew it, too. They were just boogying their ass off all night TRYING, but baby, they knew they were outdone by Iggy.”²¹⁶

Auch Fields sagt über eine MC5-Show im Grande Ballroom in Detroit, dass diese großartig gewesen wäre – aber diese nicht, wie die *Stooges*, die Grenzen des Rock'n'Roll gesprengt hätte.²¹⁷ Fields bezeichnet die *Stooges* als gefährlich, selbstzerstörerisch, gehasst und musikalisch als völlige Einzelgänger.²¹⁸

Trotz ihrer erstaunlichen Wirkung in New York blieben die *Stooges* vorerst im Fun House in Michigan, wo eine entspannte Atmosphäre herrschte und sie weiter an ihrer Musik arbeiten konnten. Bald zogen zusätzlich neue Mitbewohner ein, u.a. Iggy Pops damalige Affäre Nico, die auch mit *The Velvet Underground* zusammengearbeitet hatte.

1970 nahmen die *Stooges* ihr zweites Album mit dem Titel „Fun House“ auf – diesmal auf der anderen Seite der USA, in Los Angeles. Die *Stooges* galten weniger als virtuose Instrumentalisten denn als energetische und voluminöse Ausnahmegruppe mit einzigartiger Live-Performance. James Williamson: „That's one thing, the live performance, it's always been about the live performance. *The Stooges* made some good music on their records but I wouldn't say that recording is the forte of *The Stooges*.”²¹⁹ Russ Gibb meint, dass kein Album Iggy Pops tatsächlichem Potential je gerecht geworden wäre.²²⁰ Deswegen – und weil sich das erste Album nicht sonderlich gut verkauft hatte – wurde im Studio versucht, die zweite Platte möglichst „live“ aufzunehmen und nur wenige Overdubs hinzuzufügen. Sie wollten darauf eher so klingen, wie sie bei den Live-Auftritten vor ihrem ersten Album geklungen hatten: freier und ungezügelter. Dazu sollte auch der Saxophonist Steve Mackay (*1949), der um 1970 zur Band kam, seinen Beitrag leisten und mit ihnen ins Studio kommen.²²¹

216 Mc Neil, Legs; McCain, Gillian – „Please Kill Me. The Unsensored Oral History of Punk“; London 1996, Abacus, S. 80.

217 Vgl. ebd., S. 61.

218 Vgl. Dreher, Christopher – „Pop Odyssee 2: The House of the Rising Punk“; 1998, ZDF/3Sat.

219 Selbstgeführtes Interview mit James Williamson, Berkeley, 21. Oktober 2012.

220 Vgl. Callwood, Brett – „The Stooges. A Journey Through the Michigan Underworld“; Church Stretton, Shropshire 2008, Independet Music Press, S. 52.

221 Vgl. Mc Neil, Legs; McCain, Gillian – „Please Kill Me. The Unsensored Oral History of Punk“; London 1996, Abacus, S. 93.

Mackay fing im Alter von neun Jahren in der Schule an zu musizieren und spielte als Teenager Bariton Saxophon in der Schulband sowie in einer Marching Band. Als die „British Invasion“ Mitte der 1960er die USA erreichte und seine Freunde dieser nacheiferten, spielte Mackay Saxophon in einer Band namens *Chaos Incorporated*. Dann begann er, an der University of Michigan zu studieren und probte mit der Combo *Billy C and the Sunshine* – und zwar gegenüber von jenem Haus, wo *The Prime Movers* lebten.²²²

Bald spielte Mackay in *The Charging Rhinoceros of Soul*, die Otis Redding und andere R&B-Musiker coverte, was ihn aber bald nicht mehr herausfordern sollte, und so gründete er mit einem Freund die Band *Carnal Kitchen*. Diese existierte in verschiedenen Besetzungen, war aber in ihrem Kern ein Schlagzeug-Saxophon-Improvisations-Duo. Bei ihrem ersten Auftritt stand Iggy Pop im Publikum, den Mackay bereits von den *Stooges* kannte und bewunderte. Mackay arbeitete wie Iggy Pop im Plattenladen Discount Records, wo dieser ihn einlud, doch mit den *Stooges* zu jammen, da er seine Free Jazz-Spielart sehr schätzte und diese in die *Stooges* integrieren wollte. Darauf folgten gemeinsame Auftritte und schließlich ein gemeinsamer Trip nach Los Angeles, um am Album „Fun House“ zu arbeiten.²²³

Die Aufnahmen sollten sechs Wochen dauern, doch der Aufenthalt in Los Angeles erstreckte sich schließlich auf sechs Monate. Mackay beschreibt den Aufnahmeprozess von „Fun House“ als ein „*loooong time term thing! Like 32 takes of 'Down on the Street'*“.²²⁴

Der letzte Song auf „Fun House“, „LA Blues“, mag jener sein, der am meisten daran erinnert, wie frei und ungezügelt die *Stooges* am Beginn ihrer Karriere geklungen hatten.²²⁵

„Fun House“ wurde im Juli 1970 veröffentlicht. Auch diese Platte sollte erst Jahre nach ihrer Entstehung als Meilenstein in die Musikgeschichte aufgenommen werden. Iggy Pop über diese Phase der Band: „The only people who responded to what we did early on, were the avant-garde and the deviants, the arty sickos. And the kids and highschool dropouts, the real dregs, the young sickos.“²²⁶

222 Vgl. Callwood, Brett – „The Stooges. A Journey Through the Michigan Underworld“; Church Stretton, Shropshire 2008, Independet Music Press, S. 69.

223 Vgl. ebd., S. 70.

224 Selbstgeführtes Interview mit Steve Mackay, San Francisco, 10.11.2012.

225 Vgl. Callwood, Brett – „The Stooges. A Journey Through the Michigan Underworld“; Church Stretton, Shropshire 2008, Independet Music Press, S. 73.

226 Thompson, Dave – „better to burn out. the cult of death in rock'n'roll“; New York 1999, Thunder's Mouth Press, S. 76.

Zur Zeit ihres Erscheinens war der Großteil noch nicht bereit dafür, und für die *Stooges* begann ein Balanceakt auf einem absteigenden Ast.

Nachdem die *Stooges* das Album aufgenommen hatten, gingen sie zurück nach Detroit, wo Arbeitslosigkeit um sich griff und zunehmend Menschen aus der Stadt zogen. Bei den *Stooges* wurde der Konsum harter Drogen immer ausgiebiger²²⁷ – und so waren bald alle *Stooges* bis auf Ron Asheton heroinabhängig. Der Drogenkonsum änderte sich in der gesamten Szene: waren es in den 1960ern Marihuana, LSD und ab und zu Amphetamine gewesen, so wurden ab den 1970ern immer häufiger Heroin, Kokain und andere chemische Substanzen konsumiert. Waren jene Drogen der 1960er stets nebenbei zu besorgen gewesen, so änderte sich mit Heroin der gesamte Lebensstil: die Süchtigen mussten oft den ganzen Tag dafür aufwenden, neuen Stoff bzw. Geld dafür zu besorgen und hatten für nichts anderes mehr Zeit.²²⁸

Mackay trennte sich im Oktober 1970 von den *Stooges*²²⁹ bzw. wurde er gefeuert,²³⁰ aber er und Iggy Pop blieben über die Jahrzehnte hinweg Freunde.²³¹ Mackay fühlte sich von den *Stooges* und deren Lebensstil schlecht beeinflusst und war froh, wieder zurück nach Ann Arbor zu gehen, um wie zuvor im Discount Records Store zu arbeiten. Mackay sagt über den ungesunden *Stooges*-Lifestyle, der auch den Konsum von Heroin beinhaltete:

„[The music magazine] ‘Oor’ from the Netherlands, they did an article about Iggy Pop and then they put a little thing in the corner for me. It was in Dutch and I didn’t have a dictionary, so I couldn’t figure it out. Later I could and it gives me a quote in big print, it says: ‘I am glad I got fired from *The Stooges*. That way, I did not have to become a junkie.’”²³²

Für die *Stooges* folgten turbulente Jahre voller Exzesse und Niederlagen, sie grundelten am existenziellen Abgrund ohne Sicherheitsnetz dahin. Scott Ashetons

227 Vgl. Mc Neil, Legs; McCain, Gillian – „Please Kill Me. The Unsensored Oral History of Punk”; London 1996, Abacus, S. 93.

228 Vgl. Ambrose, Joe – „Gimme Danger: The Story of Iggy Pop”; London 2002, Omnibus Press, S. 97.

229 Vgl. Callwood, Brett – „The Stooges. A Journey Through the Michigan Underworld”; Church Stretton, Shropshire 2008, Independent Music Press, S. 71/72.

230 Vgl. Selbstgeführtes Interview mit Steve Mackay, San Francisco, 10.11.2012.

231 Vgl. Callwood, Brett – „The Stooges. A Journey Through the Michigan Underworld”; Church Stretton, Shropshire 2008, Independent Music Press, S. 166/167.

232 Selbstgeführtes Interview mit Steve Mackay, San Francisco, 10.11.2012.

Zimmer im Fun House wurde nun „shooting gallery“²³³ (von „sich einen Schuss setzen“) genannt; Iggy Pop war arbeitslos, wurde weitgehend belächelt und schien karrieretechnisch bereits abgeschrieben zu sein.

Es folgte ein Besetzungswechsel mit weitreichenden Folgen: James Williamson, der 1970 zurück von einer Besserungsanstalt in New York nach Ann Arbor gekommen war, begann im Fun House herumzuhängen und keinen Hehl daraus zu machen, mit den *Stooges* musikalisch zusammenarbeiten zu wollen. Der Gitarrist beherrschte sein Instrument besser als die restlichen *Stooges* und hatte zuvor bereits in *The Chosen Few* gespielt. Die *Stooges* suchten einen zweiten Gitarristen und fanden diesen schließlich in Williamson.

Daraufhin ging es wieder durcheinander: nur wenige Monate nach dem Einstieg Williamsons war es vorerst schon wieder vorbei mit den *Stooges*. Iggy Pop, Scott Asheton und James Williamson konsumierten weiter Heroin und die Situation geriet zunehmend außer Kontrolle.²³⁴ Kathy Asheton, die Schwester von Ron und Scott, schiebt Williamson einen Großteil der Verantwortung für den verstärkten Heroinkonsum zu.²³⁵ Williamson erkrankte an Hepatitis und pausierte für ein halbes Jahr. Iggy Pop verbrachte damals viel Zeit mit David Bowie, der ihn bewunderte und ihm einen Plattenvertrag mit Columbia Records besorgte. Damit wurde Iggy Pop wieder zurück auf die Gleise gesetzt.²³⁶ Danny Fields sagt: „Malcolm McLaren and David Bowie are both cultural vampires. David is a nice vampire and Malcolm isn't.“²³⁷

Bowie war Anfang der 1970er bereits kommerziell sehr erfolgreich und durch seine Unterstützung konnten Iggy Pop und Williamson zu zweit nach England fliegen.²³⁸ Sie lernten dort zwar zahlreiche Musiker der englischen Szene kennen und versuchten, mit einigen von ihnen zu spielen, doch fühlten sie sich mit diesen nicht verbunden, weswegen sie nach kurzer Beratungszeit Ron Asheton als Bassisten und

233 Carson, David A. – „Grit Noise and Revolution. The Birth of Detroit Rock'n'Roll“; Ann Arbor 2005, University of Michigan Press, S. 262,

234 Vgl. Callwood, Brett – „The Stooges. A Journey Through the Michigan Underworld“; Church Stretton, Shropshire 2008, Independet Music Press, S. 77/78.

235 Vgl. Mc Neil, Legs; McCain, Gillian – „Please Kill Me. The Unensored Oral History of Punk“; London 1996, Abacus, S. 94.

236 Vgl. Pop, Iggy; Wehrer, Anne – „Iggy Pop. I Need More. The Stooges and Other Stories“; New York 1980, Karz-Cohl Publishing, S. 90.

237 Colegrave, Stephen; Sullivan, Chris – „Punk. The Definitive Record of a Revolution“; New York 2001, Thunder's Mouth Press, S. 56.

238 Vgl. Callwood, Brett – „The Stooges. A Journey Through the Michigan Underworld“; Church Stretton, Shropshire 2008, Independet Music Press, S. 83.

Scott Asheton als Schlagzeuger einfliegen ließen,²³⁹ womit James Williamson schließlich endgültig den Posten des Gitarristen übernommen hatte, was teilweise auf heftige Kritik stieß.²⁴⁰ Ron Asheton war nicht glücklich damit, nicht mehr Gitarrist, sondern Bassist der Band zu sein, doch ritt er nicht lange darauf herum, da er pleite und froh war, überhaupt wieder Bandmitglied der *Stooges* zu sein.²⁴¹ In dieser Besetzung wurde schließlich 1973 in England das dritte Album der *Stooges* aufgenommen: „Raw Power“.

Iggy Pop hatte damals geradezu megalomanische Ziele in die Musik der *Stooges* gesetzt. Er selbst beschrieb seine Absichten mit „Raw Power“ folgendermaßen: „I wanted the music to come out of the speakers and just grab you by the throat and just knock your head against the wall and just basically kill you.“²⁴² Lange Zeit wurde das Album neu abgemischt und produziert – aber es war nie mächtig genug für Iggy Pop, obwohl das Werk heute höchste Anerkennung genießt. Wie gewohnt schrammten die *Stooges* dazumals ein weiteres Mal am kommerziellen Erfolg vorbei. Es folgten weitere Auftritte, bei denen sich zeigte, dass Iggy Pop auf der einen Seite sehr viel Respekt für sein Publikum hatte,²⁴³ er auf der anderen aber seine exzessiven Shows bis an die Grenze des Ertragbaren steigern wollte (die später von Menschen wie Joe Coleman und GG Allin noch weitergeführt werden sollten, wie die folgenden Kapitel dieser Arbeit zeigen) – ähnlich, wie er den Sound von „Raw Power“ so einschneidend wie möglich aufbereitet haben wollte.

Während eines Auftritts 1973 im Max's Kansas City in New York fügte Iggy Pop sich tiefe Schnitte auf seiner Brust zu – ob mit Absicht oder im Zuge eines Unfalls sorgt bis heute für Diskussionen, wobei Letzteres wahrscheinlicher scheint. Doch anstatt die Bühne daraufhin zu verlassen, brachte er die Show mit den Verletzungen zu Ende „und das Bild vom bluttriefenden Iggy Pop wurde damit zu einem Leitmotiv seiner Karriere.“²⁴⁴ Scurrilerweise waren es Schocktheater-Rocker Alice Cooper und der abgebrühte Lou Reed, die den verletzten Performer ins Krankenhaus brachten. Der Unterschied zwischen Iggy Pop und Alice Cooper ist wohl jener, dass an

239 Vgl. Callwood, Brett – „The Stooges. A Journey Through the Michigan Underworld“; Church Stretton, Shropshire 2008, Independent Music Press, S. 84/85.

240 Vgl. Selbstgeführtes Interview mit James Williamson, Berkeley, 21.10.2012.

241 Vgl. Callwood, Brett – „The Stooges. A Journey Through the Michigan Underworld“; Church Stretton, Shropshire 2008, Independent Music Press, S. 85.

242 Mc Neil, Legs; McCain, Gillian – „Please Kill Me. The Unsensored Oral History of Punk“; London 1996, Abacus, S. 174.

243 Vgl. Vale, V. – „Search & Destroy #1-6. The Complete Reprint“; San Francisco 1996, RE/Search Publications, S. 66.

244 Trynka, Paul – „Iggy Pop. Open Up and Bleed“; München 2009, Wilhelm Heyne Verlag, S. 220.

besagtem Abend echtes Blut aus Iggy Pops Brust gespritzt war, bei Alice Cooper stets eine reine Theateraufführung mit Kunstblut und ohne echtes Risiko stattgefunden hatte. Auf Paul Trynka wirkte eine Iggy Pop-Show in ihrer konfrontativen Art wie:

„ein wildes körperliches Schauspiel in der Tradition von Antonin Artauds Theater der Grausamkeit – wie Iggy glaubte auch Artaud, dass man durch die brutale Herausforderung oder Terrorisierung eines abgestumpften Publikums eine Art Reinheit erreichen konnte. In der Zurschaustellung seiner Wunden ging er nun sogar noch darüber hinaus, in den Bereich von Performancekünstlern wie Chris Burden, der dadurch berühmt wurde, dass er 1971 in seinem Stück *Shoot* auf sich schießen ließ.“²⁴⁵

Diese Parallele der Body Art und der Performance Art mit jener Musik-Performance, die Iggy Pop vorlegte, ist ein essentieller Teil dieser Arbeit und soll auch in späteren Kapiteln noch dargelegt werden.

Iggy Pop hörte nach den ersten selbstzerstörerischen Aktionen nicht damit auf, sich selbst in Gefahr zu bringen, sondern hob seine Risikobereitschaft jahrelang konsequent an. Durch seine Publikumsprovokation bzw. dessen gezielte Verachtung wurde er auch des Öfteren regelrecht von der Bühne geprügelt.²⁴⁶ Dieser (scheinbare) ständige Zwang zur Steigerung der Intensität, dem sich viele Musiker und Künstler ausgesetzt sahen und sehen, ist ein bestimmendes Element performativer Strategien – obwohl (oder gerade weil) der Glaube an direkten Fortschritt verloren gegangen ist. Ein New Yorker Kritiker schrieb nach einem Auftritt der *Stooges*, dass man wohl nicht mit mehr Intensität zu Werke gehen könne – es sei denn, man würde sich selbst zerstören.²⁴⁷ Dieses „Weitergehen“ bis in die Ebene der (Auto-) Destruktion taucht immer wieder in transgressiven Schüben auf. Jene radikalen und gefährlichen Formen des Umgangs mit dem eigenen Körper beschreibt

245 Trynka, Paul – „Iggy Pop. Open Up and Bleed“; München 2009, Wilhelm Heyne Verlag, S. 220/221.

246 Vgl. Bangs, Lester; Hrsg.: Marcus, Greil – „Psychotische Reaktionen und heiße Luft. Rock’n’Roll als Literatur und Literatur als Rock’n’Roll“; Berlin 2008, Klaus Bittermann Verlag, S. 270.

247 Trynka, Paul – „Iggy Pop. Open Up and Bleed“; München 2009, Wilhelm Heyne Verlag, S. 224.

Verena Krieger als neue Maßnahme, nicht mit fremdem Material, sondern ohne Umwege mit sich selbst zu arbeiten.²⁴⁸

Um 1973, 1974 tauchten Gerüchte auf, die *Stooges* würden vor ihrer Trennung stehen, doch nicht nur das: Es ging auch das Gerücht um, Iggy Pop hätte von einem Promoter eine Gage von einer Million US-Dollar angeboten bekommen, würde er sich selbst auf der Bühne im Madison Square Garden umbringen.²⁴⁹ Anne Wehrer wurde von Andy Warhol angerufen, der ihr vom angeblich geplanten Selbstmord von Iggy Pop bei der New Year's Eve-Show 1973 mitteilte. Wehrer ging, um ihn gegebenenfalls davon abzuhalten, zu jener Show, doch Iggy Pop war körperlich in einem sehr schlechten Zustand und konnte sich nicht kontrollieren. Die Show war laut Wehrer ein Armutszeugnis eines kraftlosen Performers.²⁵⁰

Die *Stooges* lösten sich schließlich 1974 erneut auf. Die Probleme waren ähnlich wie bereits zuvor: Drogenkonsum und ein generell selbstzerstörerischer Lebensstil.²⁵¹

Am 11. Oktober 1974 organisierte Iggy Pop relativ kurzfristig in Rodney's English Disco in Los Angeles die Show „Murder Of A Virgin“, mit der der grob angeschlagene Musiker ins Rampenlicht zurückkehren wollte. Danny Sugerman kündigte den Abend auf Geheiß von Iggy Pop an – niemand wusste allerdings, was passieren sollte. Doch Sugerman rief zahlreiche Reporter an und erzählte ihnen, dass sie unbedingt kommen müssten, da Iggy Pop diese Show nur einmal aufführen würde²⁵² – womit auf subtile Weise seine Selbstmordabsicht angekündigt worden war.

Tatsächlich war die Show dann eher kläglich: Iggy Pop ritzte sich ein X in die Brust und Ron Asheton, der widerwillig an der Aufführung teilgenommen hatte, musste sich eine Naziuniform anziehen und Iggy Pop auspeitschen. Als Iggy Pop sich aufschlitzte, sprangen Securitykräfte auf die Bühne und trugen ihn herunter²⁵³ – nach 15 Minuten war das bescheidene Spektakel auch schon wieder vorbei. Eine alles in allem traurige Sequenz auf dem kurvigen Weg von Iggy Pop und den *Stooges*.

248 Vgl. Krieger, Verena – „Was ist ein Künstler? Genie – Heilsbringer – Antikünstler. Eine Ideen- und Kunstgeschichte des Schöpferischen“; Köln 2007, Deubner Verlag für Kunst, Theorie & Praxis, S. 161.

249 Trynka, Paul – „Iggy Pop. Open Up and Bleed“; München 2009, Wilhelm Heyne Verlag, S. 234.

250 Vgl. Pop, Iggy; Wehrer, Anne – „Iggy Pop. I Need More. The Stooges and Other Stories“; New York 1980, Karz-Cohl Publishing, S. 120/121.

251 Vgl. Callwood, Brett – „The Stooges. A Journey Through the Michigan Underworld“; Church Stretton, Shropshire 2008, Independet Music Press, S. 93.

252 Vgl. Trynka, Paul – „Iggy Pop. Open Up and Bleed“; München 2009, Wilhelm Heyne Verlag, S. 253.

253 Vgl. Spitz, Marc; Mullen, Brendan – „We got the neutron bomb. The untold story of L.A. punk“; New York 2001, Three Rivers Press, S. 27.

Schon kurze Zeit später kam der schwer drogensüchtige und dem Nervenzusammenbruch nahe Iggy Pop in eine psychiatrische Anstalt, die ihm vermutlich das Leben retten sollte: hätte er seinen damaligen Lebensstil weitergeführt, wäre er wahrscheinlich daran zugrunde gegangen.

Trotz seines Zustandes strahlte Iggy Pop zu jener Zeit bereits eine mythische Aura auf zahlreiche Menschen und Netzwerke aus, u.a. auf die New Yorker-Szene und Brion Gysin (der mit William S. Burroughs die Cut-Up-Methode entwickelt hatte).²⁵⁴

Über Iggy Pops Einfluss auf New York in den 1970ern schrieb Joe Ambrose: „By now New York punk was up and running. Poets, painters and writers were putting bands together in dives, art galleries and squats. One unifying influence across this scene was respect for the myth and stance of Iggy Pop & The Stooges.“²⁵⁵

Ron Asheton gründete in dieser Phase die Band *The New Order*,²⁵⁶ Iggy Pop versuchte seinen Drogenkonsum unter Kontrolle zu halten und startete eine Solo-Karriere, die wiederum durch sämtliche Höhen und Tiefen führte, auf die nun aus Platzgründen nicht näher eingegangen wird. Er, der trotz seiner unzweifelhaften Wirkung auf seinen Umkreis und die Szene am Boden lag, schaffte es, wieder auf die Beine zu kommen und sich weiterzuentwickeln – und zwar wieder einmal schneller als der so genannte „Zeitgeist“. In Zusammenarbeit mit David Bowie nahm er 1976/77 das Album „The Idiot“ auf, das zu Zeiten seines Erscheinens weitgehend nicht akzeptiert wurde – und zwar „so lange, bis sich die Erkenntnis durchsetzte, dass dieses Album, veröffentlicht auf dem Höhepunkt der Punk-Welle, den Sound des Post-Punk vorweggenommen hatte.“²⁵⁷ Iggy Pops Solo-Karriere dauert bis heute an, sein Erfolg wurde immer größer, auch die Zeitspanne zwischen Produktion und positiver Rezeption wurde zunehmend schmaler. 2003 kam es schließlich zu einer Reunion der *Stooges*, es folgen bis heute Touren durch volle Konzerthäuser von Los Angeles bis Moskau.

Nun sollte näher auf die ungezügelte Performance von Iggy Pop (und den *Stooges*) eingegangen und diese kontextualisiert werden. Die Unberechenbarkeit, mit der Iggy Pop die gewöhnliche Konzertsituation mit einem klaren Verhältnis zwischen

254 Vgl. Ambrose, Joe – „Gimme Danger: The Story of Iggy Pop“; London 2002, Omnibus Press, S. 167.

255 ebd., S. 167.

256 Vgl. Callwood, Brett – „The Stooges. A Journey Through the Michigan Underworld“; Church Stretton, Shropshire 2008, Independent Music Press, S. 101.

257 Trynka, Paul – „Iggy Pop. Open Up and Bleed“; München 2009, Wilhelm Heyne Verlag, S. 290.

Produzenten (ihm selbst und der Band) und Rezipienten (dem Publikum) sprengte, bezeichnet der Autor Mike Evans als „eine Orgie der Gewalt, die Sid Vicious [Bassist und enfant terrible der *Sex Pistols*] um zehn Jahre vorwegnahm –, und all dies mitten in der Zeit von Love, Peace und Flower Power!“²⁵⁸

Ein – bis zu einem gewissen Grad – hemmungsloser Umgang mit dem eigenen Körper, aber auch mit Publikum spielte dabei eine essentielle Rolle. Iggy Pop verletzte sich selbst mit Glasscherben und Rasierklingen, übergab sich, entleerte seinen Darm, sprang ins Publikum, provozierte einzelne Zuschauer direkt und agierte generell auf nicht vorhersehbare Art und Weise.²⁵⁹ V. Vale nennt diese Zugangsweise, die das Publikum auf konfrontative Weise testet, visionär und schreibt, dass zahlreiche Musiker wie etwa Alice Cooper ohne Iggy Pops Innovationen schlicht undenkbar gewesen wären.²⁶⁰ Ein kurzer Interviewauszug aus einem Gespräch mit V. Vale über Iggy Pops Bühnenpräsenz:

„VV: [...] Iggy starts literally doing things like eating broken glass, stagediving with no shirt on, crawling around on broken glass because people have been throwing bottles onstage because they hated him, getting all bloody, cutting himself with broken glass – he did that long time before anyone... I guess the huge audience wanted hippie music and he didn't give it. [laughs] He gave early *Stooges* music!

CM: Which is like the complete opposite of hippie music.

VV: It was the opposite, they didn't have these long solos, he didn't dress the same [...].

So, he did all this, because he's an animal – and he's a spontaneous animal. He turned all this oppression into a weapon against the audience. He showed them something different than they were expecting!“²⁶¹

Russ Gibb, der Manager des Grande Ballroom und der *Stooges*, sagt über einen ihrer frühen Auftritte in seiner Location:

258 Evans, Mike – „New York City Rock. Underground und Hype von 1950 bis heute“; Mainz 2003, Ventil Verlag, S. 115.

259 Vgl. Trynka, Paul – „Iggy Pop. Open Up and Bleed“; München 2009, Wilhelm Heyne Verlag, S. 217.

260 Vgl. Vale, V. – „Search & Destroy #1-6. The Complete Reprint“; San Francisco 1996, RE/Search Publications, S. 15.

261 Selbstgeführtes Interview mit V. Vale, San Francisco, 8. Oktober 2012.

„[...] I saw Iggy jumping off the stage into the audience. My concern was lawsuits. Oh my God, what if this kid breaks his neck. Or if he hurts one of our customers, we're out of business. [...] As far as I know, Iggy was the first one to stage dive. [...] He may be given an award sometime, or a plaque: 'The founder of stage diving.'”²⁶²

Iggy Pop äußert sich selbst zu seinen ungezügelten Performance-Aktionen folgendermaßen: „There are things I don't remember. I used to reach blackout point really easily and still be walking around. I'd wake up with bumps on the head, blood on my shirt and green coming out of my penis.”²⁶³

Es war also stets ein spontanes Überraschungsmoment bei den Performances und sämtliche konventionellen Grenzen eines Konzertes wurden von Mal zu Mal neu ausgehandelt und gebrochen. Scott Asheton sagt, dass für ihn jede Show der *Stooges* so gewesen wäre, als würde er als Zuschauer dabei sein und hätte den besten Platz ergattert: auch er wusste nicht, was Iggy Pop aufführen, wie der Abend verlaufen würde.²⁶⁴ Scott Asheton sagt über die Erwartungshaltung des Publikums, den Druck, der auf Iggy Pop lag, und die Zuschauer, die Iggy Pop mit Drogen fütterten (vgl. GG Allin):

„People want to give him stuff, and they want to make him a little monster. [...] People were always shoving things in his face and into his hands. It's really hard being Iggy, and it's even harder if you're expected to top yourself every night and you've got two shows a night. [...] We were there to take him wherever he wanted to go.”²⁶⁵

Dieser aufgezwungene Steigerungswille brachte auch Iggy Pop an die eigenen Grenzen, doch wusste er sich Mitte der 1970er davon zu befreien (vgl. GG Allin). Iggy Pop konnte sich auf seine *Stooges* verlassen, und die *Stooges* konnten sich – zumindest bis zu einem gewissen Grad – auf ihn verlassen. Ein kurzer Interviewauszug aus einem Gespräch mit Steve Mackay über Iggy Pops frühe

262 Callwood, Brett – „The Stooges. A Journey Through the Michigan Underworld“; Church Stretton, Shropshire 2008, Independent Music Press, S. 38.

263 Colegrave, Stephen; Sullivan, Chris – „Punk. The Definitive Record of a Revolution“; New York 2001, Thunder's Mouth Press, S. 45.

264 Vgl. Matthew, Robert – „The Stooges. The Authorized and Illustrated Story“; New York 2009, ABRAMS Books, S. 106

265 ebd., S. 106.

Performances, als Mackay noch nicht Mitglied, sondern nur ein Bekannter der Band war:

„SM: [...] Iggy was great, his thing was to go out into the audience and find a guy and a girl together. Then he would say: ‘Fuck you! I’m gonna sit on your girlfriend’s lap!’ And then the guy would get mad and then our security guy would stand up and: ‘*Wroooh wroooh!!* Get outta here!’ – and told Iggy out of that situation.

CM: Did you ever get involved as part of the audience in one of Iggy’s...

SM: ... well no, no, this is the point that I’m trying to make: Because we had a personal relationship and we would go and have coffee together and say: ‘Oh, it’s hard to have your own band...’ We were following each other’s careers at that point in time. He would always make a point ‘cause maybe I’m there with some girl and we’re watching the show. He would make a point of coming by us, but then: ‘No, I’m not gonna fuck with you!’

CM: [laughs] That’s good! So he was reliable in that way.

SM: Yeah, he was reliable in that way and I appreciated that.”²⁶⁶

Die Bandmitglieder konnten sich trotz aller Unberechenbarkeit aufeinander verlassen – und auch dem Publikum wurde trotz aller Transgression und Provokation ein Rest von Respekt entgegengebracht, da sonst die Kommunikation einseitig geblieben, die gewollte Interaktion gescheitert wäre. Ein kurzer Auszug aus einem Interview mit James Williamson:

„JW: He [Iggy Pop]’s a performer that needs the audience’s acceptance. So he wouldn’t stop at nothing to go over in the audience and I think when he realized that by – not so much confronting, maybe sometimes confronting, but by *participating*

266 Selbstgeführtes Interview mit Steve Mackay, San Francisco, 10. November 2012.

with the audience, he could go over 'cause they would interact. And that's what he does. [...] He made that stuff up! I think it's a form of theater. A lot of people want – and this is the good and the bad of it – a lot of people don't want the interaction. They go to see something and they want it all packaged for them. [...] Then they go: 'Oh, this was wonderful.' – and leave. But the people who are really affected by our shows are the people who it becomes reality for them. It's not a show, it's an experience.

CM: Yeah! The best thing that can happen is if there comes up something like a 'Third Mind', when there is an interaction and then there are things happening that none, neither the guys on stage nor the audience, would have thought of. It's just happening.

JW: Yeah, that's right! Spontaneous."²⁶⁷

Laut Ron Asheton wurden die *Stooges* in ihren Anfangstagen – besonders wegen Iggy Pops Performance, der Musik der *Stooges* und Ron Ashetons Aufzug in Nazi-Uniformen – von zahlreichen Musikern bloß als „a joke, a clown band, and a novelty act“²⁶⁸ wahrgenommen (vgl. dazu ebenfalls das selbstgeführte Interview mit Greil Marcus im Anhang). Lester Bangs allerdings nahm die Band schon sehr früh ernst. Er schrieb 1970 einen ausführlichen Artikel über Iggy Pop und seine Aufführungsformen. Bangs sieht in jener transgressiven Performance und der Proto-Punk-Musik eine kathartische Wirkung, die vom Interpreten auf das Publikum überspringt, sofern dieses das zulässt.²⁶⁹ Iggy Pop scheint den Funken möglichst unvermittelt übertragen, möglichst direkt kommunizieren zu wollen, ohne dabei Rücksicht auf sich selbst, seine Gesundheit oder seinen Stolz zu nehmen. Bangs analysiert das in folgendem Absatz in ungeschnörkelter Alltagssprache:

267 Selbstgeführtes Interview mit James Williamson, Berkeley, 21. Oktober 2012.

268 Carson, David A. – „Grit Noise and Revolution. The Birth of Detroit Rock'n'Roll“; Ann Arbor 2005, University of Michigan Press, S. 217.

269 Bangs, Lester; Hrsg.: Marcus, Greil – „Psychotische Reaktionen und heiße Luft. Rock'n'Roll als Literatur und Literatur als Rock'n'Roll“; Berlin 2008, Klaus Bittermann Verlag, S. 66/67.

„Ihr habt verdammt recht, Iggy Stooze ist ein gottverdammter Depp. Und er erledigt seinen Job, sich zum Deppen zu machen, weit besser als jeder andere Performer, den ich gesehen habe. Das ist eine zentrale Facette seines Genies.

Wir brauchen mehr Rockstars, die Willens sind, sich zum Deppen zu machen, alle Grenzen zu überschreiten und das Publikum notfalls dazu zu bringen, sich für kurze Zeit für sie zu schämen, bis auch nicht das kleinste Fitzelchen ihrer Würde oder mythischen Aura mehr übrig ist. Denn dann endlich würde das pompöse Gebäude dieser überaus lächerlichen Rock'n'Roll-Industrie, das einzig errichtet wurde, um mit dem Betrug der Jugend und der Ermutigungen von Phantasie rund um eine starke ‚Jugendkultur‘ einen Haufen Kohle abzugreifen, endlich zusammenbrechen und die Karrieren all der gehypten talentlosen Nichtskönner, die von ihr leben, unter sich begraben.“²⁷⁰

Hier sind zentrale Gedanken von Adornos und Horkheimers Kritik an der Kulturindustrie in die Gegenkultur der 1960er und 1970er transportiert, werden die Forderungen der historischen Avantgardebewegung vom Beginn des 20. Jahrhunderts aktualisiert und der Zusammenhang von künstlerischer Unabhängigkeit und gesellschaftlicher Folgenlosigkeit greifbar gemacht. „Jugendkultur“, ein Begriff, der erst nach dem Zweiten Weltkrieg aufgekommen und zu einem großteils über popkulturelle Codes konsumierbaren Schein geworden war, musste laut Bangs entzaubert werden, und zwar von *echten* Jugendlichen, von furchtlosen Kämpfern einer neuen Generation, zu denen er Iggy Pop und die *Stooges* zu dieser Zeit an vorderster Front zählt. Nur von rücksichtslosen Ausführenden kann dieses Geflecht enttarnt und seiner Lächerlichkeit preisgegeben werden. Alle Kultur ist zur Ware geworden, alles Ästhetische zum käuflich erwerbbaaren – und dadurch in seiner Aussage inflationären – Accessoire. (Eine seltsame, in gewisser Weise zynische Ausprägung erfährt dieser Zusammenhang dann, als die *Sex Pistols* von Malcolm McLaren und Vivienne Westwood konstruiert werden, um wenig später zu einer Art Modeerscheinung zu mutieren.) Bangs fährt in seinem Artikel fort:

270 Bangs, Lester; Hrsg.: Marcus, Greil – „Psychotische Reaktionen und heiße Luft. Rock'n'Roll als Literatur und Literatur als Rock'n'Roll“, Berlin 2008, Klaus Bittermann Verlag, S. 69/70.

„Es braucht Mut, sich zum Deppen zu machen, zu sagen ‚Versteht ihr, das ist alles Quatsch, die ganze Show und die zugedrohte Echter-als-das-Leben-Geschichte; und die Tatsache, dass ihr da unten steht und ich hier oben, die bedeutet rein gar nichts.‘ Weil es das eben *nicht tut*. Die Stooges haben diesen Mut, aber nur wenige Performer teilen ihn.“²⁷¹

Die meisten von diesen angesprochenen Performern und Musikern wollen in alten Strukturen bleiben, die lukrativ, sicher und gemütlich für sie sind: die Stars stehen auf ihrem Podest, an ihrer Unfehlbarkeit wird nicht gezweifelt, das Verhältnis von Produzenten und Konsumenten bleibt unangetastet. Bangs führt seine Argumentation folgendermaßen fort:

„Und wie oft habt ihr schon Leute über eine Band sagen hören: ‚Was für’n Mist. Sogar ich könnte da rauf und den Scheiß machen.‘

Nur zu, hier ist eure große Chance. Ein Auftritt der Stooges ist offen für alles. Gebt euer Schlimmstes, Leute, belehrt Iggy and the Stooges eines besseren. Holt euch eure Kicks. Es ist eure Nacht.

Nichts passiert. Sie sitzen regungslos mit großen Augen staunend da oder verstecken sich träge in einem Schildkrötenpanzer der Coolness. Zu ängstlich oder unfähig, irgendwie zu reagieren, meist sogar zu eingeschüchtert, um ein enttäuschtes Buh zur Bühne zu rufen.

Das ist der Grund, warum die meisten Bands heutzutage solche Schlafmittel sind, und warum die Stooges und jede andere Band, die ihr Publikum herausfordert, die Antwort darauf sind. Die Macht wird dem Volk nicht gegeben, *sie geht von ihm aus*. Und wenn das Volk in einem passiver [sic!] Nichts verharret, dann muss halt ein bisschen Elektroschocktherapie und

271 Bangs, Lester; Hrsg.: Marcus, Greil – „Psychotische Reaktionen und heiße Luft. Rock’n’Roll als Literatur und Literatur als Rock’n’Roll“; Berlin 2008, Klaus Bittermann Verlag, S. 73.

persönlicher Exorzismus es wachrütteln, bis es wieder zu einer gesunden hitzigen Interaktion in der Lage ist.“²⁷²

Diese Forderung dafür, dass Menschen für ihr Handeln Eigenverantwortung übernehmen, reflektieren und nicht massenweise und in kulturindustriell gefertigten Modellen ruhen sollen, ist einer der zentralen Appelle historischer Avantgardebewegungen. Mündige, aktiv am Geschehen teilnehmende Menschen sollen ihre eigenen Positionen in einer durchstrukturierten, als selbstverständlich geltenden Gesellschaftsform hinterfragen und gegebenenfalls ändern. Um dies zu kommunizieren, sind alle Mittel recht: sie dürfen auch Gewalt beinhalten.

Ob Iggy Pop selbst seine Handlungen als so weitreichend wahrgenommen und theoretisch hinterfragt hat, bleibt offen. Er selbst sagt, dass er mit seinen Aufführungsformen stets auf eine möglichst direkte Form der Kommunikation abzielte.²⁷³ Seine Bühnenshow schockierte und rüttelte zahlreiche Zuschauer auf. Iggy Pop löste die Grenzen zwischen Publikum und Bühne in völlig neuer Weise auf und schuf einen Raum für Unberechenbarkeit. Danny Fields, der Iggy Pop und seine Kunst besonders gut kennt, sagt, dass er nie wusste, ob bei Iggy Pops Aufführungen nicht einmal er selbst oder jemand anderer sterben würde.²⁷⁴ Auch Iggy Pop dürfte das oft nicht ganz klar gewesen sein: Seine Performance-Radius blieb ein Feld, auf dem Unberechenbarkeit und Zügellosigkeit die beherrschenden Elemente waren. Rita Redd und Jackie Curtis, die beide im New Yorker Underground rund um Andy Warhol aktiv waren, unterhielten sich nach einer *Stooges*-Show und kamen zu dem Schluss: „Rock ist tot... Iggy's Performance ist der lebendige Beweis dafür.“²⁷⁵

Scott Kempner von der New Yorker Punk-Band *The Dictators* meint über die Effekte eines Auftritts von Iggy Pop: „Other guys would punch you in the mouth, that would heal, but Iggy was wounding me psychically, forever. I was never gonna be able to be the same after the first twenty seconds of that night – and I haven't been.“²⁷⁶ Iggy Pop behauptet, es komme ihm nicht darauf an, ein Massenpublikum anzusprechen (was er mittlerweile auf eine oberflächlichere Art und Weise tut), sondern er lieber mit

272 Bangs, Lester; Hrsg.: Marcus, Greil – „Psychotische Reaktionen und heiße Luft. Rock'n'Roll als Literatur und Literatur als Rock'n'Roll“; Berlin 2008, Klaus Bittermann Verlag, S. 77.

273 Vgl. Vale, V. – „Search & Destroy #1-6. The Complete Reprint“; San Francisco 1996, RE/Search Publications, S. 66.

274 Vgl. Mc Neil, Legs; McCain, Gillian – „Please Kill Me. The Unsensored Oral History of Punk“; London 1996, Abacus, S. 84/85.

275 Trynka, Paul – „Iggy Pop. Open Up and Bleed“; München 2009, Wilhelm Heyne Verlag, S. 142.

276 Mc Neil, Legs; McCain, Gillian – „Please Kill Me. The Unsensored Oral History of Punk“; London 1996, Abacus, S. 82.

wenigen Menschen tatsächlich kommuniziert und diese beeinflusst.²⁷⁷ Er will also keine gesamtgesellschaftlichen Veränderungen schaffen (vgl. sowohl Futurismus, Mussolini als auch Hitler), sondern zu individuellen, in Nischen bemerkbaren Mikro-Revolutionen anstacheln. Iggy Pop nutzt dazu seinen stark ausgeprägten Verstand, spielt gerne mit einzelnen Personen und deren Wahrnehmungen – und zwar nicht nur auf der Bühne, sondern auch abseits jener Situation. So vertauscht er etwa in Interviews mitunter die gängigen Rollen, sodass *er* den Journalisten *seine* Fragen stellt.²⁷⁸ Hier blitzt wieder die Rolle des Politikers durch, der in seiner Funktion auch ständig mit Menschen „spielt“, und legt jenes Verständnis von „Avantgarde“ offen, das Mussolini zuvor bereits dargelegt hat: das Arbeiten mit dem Menschen als Material.

Iggy Pop benennt den roten Faden seiner jahrzehntelangen Karriere folgendermaßen: „I always seem to be about five years ahead of step [...]“²⁷⁹ Und tatsächlich: Iggy Pop war schon ein (Proto-) Punk, als seine Generation noch Blumen in den Haaren trug. Als Punk schließlich breitenwirksam und konsumierbar wurde, hatte er jenes Feld schon wieder verlassen, war seiner Zeit voraus, an der Spitze des Heeres, in unbekannte Gebiete vordringend, kurz: Avantgarde. So kollidierte Iggy Pop auf seiner „The Idiot“-Tour 1977 „mit dem eben unter Punks aufkommenden Konservatismus“,²⁸⁰ den er verachtete. Einige Menschen nahmen es ihm übel, dass er nicht von der Bühne in den Zuschauerraum gesprungen oder anderweitig destruktiv vorgegangen war. Doch das interessierte Iggy Pop zu dem Zeitpunkt längst nicht mehr – diese Form der Performance hatte er für sich bereits ausgereizt und auf die Spitze getrieben, als sie noch nicht zum guten Ton gehörte, als es die dafür typische Jugendkultur noch nicht gegeben hatte. Iggy Pop ging seinen Weg immer weiter und weigerte sich, die Regeln von in sich streng gefestigten Subkulturen zu akzeptieren. Die Konventionen des Punk ignorierte er, sobald es sie geben sollte. Iggy Pop sagt 1993:

„I saw a superficial correlation between punk and what the Stooges had been doing, and I knew exactly what was

277 Vgl. Carson, David A. – „Grit Noise and Revolution. The Birth of Detroit Rock’n’Roll“; Ann Arbor 2005, University of Michigan Press, S. 217.

278 Vgl. Trynka, Paul – „Iggy Pop. Open Up and Bleed“; München 2009, Wilhelm Heyne Verlag, S. 143.

279 Vale, V. – „Search & Destroy #1-6. The Complete Reprint“; San Francisco 1996, RE/Search Publications, S. 66.

280 Trynka, Paul – „Iggy Pop. Open Up and Bleed“; München 2009, Wilhelm Heyne Verlag, S. 305.

happening. [...] Accidentally, the superficial aspects of noise, energy, aggression, irresponsible negative preening, and emotional exhibitionism were finally being adopted by the mob and their various frustrated mentors who couldn't create anything themselves."²⁸¹

Doch sein Drogenkonsum war in den 1970ern nach wie vor alles andere als gesittet, so David Bowie, der damals viel mit ihm unterwegs war: „Der Drogenkonsum war *unglaublich*, und ich wusste, das bringt mich um, das war das Problem auf der Tour [zum Album ‚The Idiot‘ 1977].“²⁸² Zwar hat es ihn nicht umgebracht, doch als Langzeitschäden hat David Bowie heute unter Herzproblemen zu leiden.

Von den *Stooges*-Originalmitgliedern sind mittlerweile nur noch Iggy Pop und Scott Asheton am Leben. Iggy Pop hat Anfang der 1980er seinen Lebensstil grob umgestellt: 1981 nahm er zum letzten Mal Heroin, 1983 zum letzten Mal Opium. Auch den Alkoholkonsum schraubte er entschieden zurück,²⁸³ doch liefert Iggy Pop noch immer intensive Shows. Er attackiert dabei aus oben genannten Gründen weder das Publikum noch sich selbst. Mittlerweile wohnt er in einem Haus in Florida und gibt sich, wenn er nicht gerade auf Tour oder im Studio arbeitet, dem Malen hin.²⁸⁴ Immer wieder tritt er dieser Tage in Shows und Fernsehwerbungen auf – etwa in einer Werbung für eine Versicherung. Jene Zeiten, in denen Iggy Pop an vorderster Front transgressiv zu Werke ging, sind vorbei.

Steven Blush fragt Iggy Pop 1988: „You’ve always been so far ahead of your time. In retrospect was it worth it? You’ve obviously taken a lot of shit for it.“²⁸⁵ Iggy Pop antwortet darauf:

„That’s a really good question. Yes, it was really worth it and I’m really delighted about the whole thing. I don’t remember the painfulness of it as much as I just look at this guy who’s a cartoon character to me, but I realize he is me and I’m really glad he’s me. It’s harder to remember how much it hurt than the glory of what I did, thank God. So it was worth it because I think it’s good to be proud of what you’ve done with your time, since

281 Thompson, Dave – „better to burn out. the cult of death in rock’n’roll“; New York 1999, Thunder’s Mouth Press, S. 76.

282 Trynka, Paul – „Iggy Pop. Open Up and Bleed“; München 2009, Wilhelm Heyne Verlag, S. 306.

283 Vgl. Ambrose, Joe – „Gimme Danger: The Story of Iggy Pop“; London 2002, Omnibus Press, S. 298.

284 Vgl. Vale, V. – „Search & Destroy #1-6. The Complete Reprint“; San Francisco 1996, RE/Search Publications, S. 64.

285 Blush, S. Barrymore – „Seconds#6“; New York 1988, S. 17.

time is the one thing that nobody can get more of, it's not like money. Your time is all you've got, that's how I feel anyway, so ultimately I want to be proud of what I did with it.”²⁸⁶

Sein gesamtes Schaffen hat also persönliche Motive, um mit dem Leben fertig zu werden. Iggy Pop sagt 1999 in einem Interview mit Max Dax: „Ich beobachte nur. Ich habe nie behauptet, die Welt ändern zu können. Meine Fragestellung lautet immer nur: Wie kann ich mit dem Shit umgehen? Wie vermeide ich es zu verzweifeln?“²⁸⁷

Auf die Frage, ob Iggy Pop glaubt, jemanden beeinflusst zu haben, meint er: „Ich schätze, ich half, die Sixties auszulöschen.“²⁸⁸

Er löschte allerdings nicht nur aus, sondern war eine große Inspiration für zukünftige Generationen. An dieser Stelle soll nun ein kurzer Exkurs zu Mike Kelley bzw. der Art-Band *Destroy All Monsters* folgen, womit der Weg vom Midwest an die Westküste im Sinne der transgressiven Performance nachgezogen wird:

286 Blush, S. Barrymore – „Seconds#6“; New York 1988, S. 17.

287 Dax, Max – „Dreißig Gespräche“; Frankfurt 2008, edition suhrkamp, S. 80.

288 Dreher, Christopher – „Pop Odyssee 2: The House of the Rising Punk“; 1998, ZDF/3Sat.

4.1 Exkurs: Mike Kelley und Destroy All Monsters

Mike Kelley wurde 1954 in einem Vorort von Detroit geboren und schied am 31. Jänner 2012 durch Selbstmord aus dem Leben. Er zählt nach wie vor zu den bedeutendsten zeitgenössischen Künstlern sowie zu jenen, die mit Paul McCarthy und Chris Burden Kalifornien auf die Landkarte der transgressiven Body- und Performance Art gebracht haben. Kelley hat zudem auch eine musikalische Relevanz: Ab 1973 spielte er in der Band *Destroy All Monsters*, in der zeitweise auch Mitglieder der *Stooges* (Ron Asheton) und von *MC5* (Michael Davis) aktiv waren. *Destroy All Monsters* ist ein spezielles Bindeglied zwischen musikalischem Underground, Noise, Punk, Performance Art und der renommierten Kunstwelt – die Gruppe selbst nannte ihre Musik „anti-rock“.²⁸⁹

Kelley sagt über seine eigene künstlerische Zugangsweise, als er Student an der University of Michigan war:

„I was trying to find a niche for myself. But at that time I did not think I could find a place for my musical interests in my art practice. I saw it more akin to physical exercise, a free zone, where I could do what I wanted and it didn't matter whether it was good or not.“²⁹⁰

Kelley konnte seine Nische finden und diese schließlich sogar verlassen, um im größeren Rahmen künstlerische und musikalische Arbeiten zu bewerkstelligen, die nicht unsichtbar blieben bzw. die jene kleinen Netzwerke verließen und auch außerhalb dieser Bedeutsamkeit erlangten. Seine musikalische Sozialisation beschreibt Kelley folgendermaßen:

„I grew up in a milieu where the test of musical quality was the ability to play the fastest guitar solo. Never having had any access to musical training, I wondered how I could produce music. I was talentless. But thinking about it through Russolo and Futurism, or through Fluxus, which were art-related not music-related genres, I was free to make music based on ideas rather than the mastery of an instrument.“²⁹¹

289 http://en.wikipedia.org/wiki/Destroy_All_Monsters_%28band%29 (25. August 2010).

290 Kelly, Caleb (editor) – „SOUND. Documents of Contemporary Art“; London 2011, Whitechapel Gallery, S. 154.

291 ebd., S. 153.

Er näherte sich also (wie auch die meisten anderen Protagonisten dieser Arbeit) nicht mit einer musikalischen Ausbildung an das Feld der Musik an, sondern mit einem künstlerischen Hintergrund. Er wollte nicht Werke aus der Vergangenheit studieren und reinterpretieren, sondern Neues schaffen. Wichtige Einflüsse waren für ihn dabei Sun Ra, Morton Subotnick, Harry Partch, La Monte Young, John Cage, Karlheinz Stockhausen sowie Dadaismus und Futurismus. Er war außerdem Sympathisant von Bands, Musikern und Künstlern wie *Devo*, Johanna Went, *Suicide*, Captain Beefheart und Lou Reed.²⁹² Die gängige Rockmusik gehörte für Kelly Anfang der 1970er bereits der Vergangenheit an und wirkte für ihn hauptsächlich wie ein kommerzielles Produkt, das der Jugend mit verschiedenen Images verkauft werden sollte.²⁹³ Kelley wollte sich bewusst gegen diese Strategien stellen, ähnlich wie Iggy Pop, der darauf abzielte, jene Zugangsweise der kommerziellen Populärkultur bloßzustellen und lächerlich zu machen – eine Art selbstzerstörerischer Vorgang, wenn bei Kelley auch nicht auf seinen eigenen Körper bezogen.

Zwei musikalische Ereignisse stuft Kelley als besonders prägend ein: das Konzert von Sun Ra beim Ann Arbor Blues and Jazz Festival und jenes von den *Stooges* in einer kleinen Biker-Bar in Wayne, Michigan.²⁹⁴ Letztere Show schildert Kelley folgendermaßen: „His [Iggy Pop’s] whole demeanor said ‘fuck you’. I could feel the current of hatred spread through the bikers...”²⁹⁵ Iggy Pop spürte das offensichtlich aggressive Potential seiner Zuschauer, provozierte diese dann allerdings umso mehr und versuchte nicht, die angespannte Lage zwischen ihm und den Bikern zu beruhigen. Iggy Pop überschritt bewusst eine von den Bikern mit Drohgebärden aufgebaute Grenze, die normalerweise aus Selbstschutz als solche akzeptiert wurde. Kelley weiter:

„The audience... were in the palm of his [Iggy Pop’s] hand. They would suffer insult after insult, have their faces rubbed over and over again in their own complicity and come running back for more. This doesn’t sound like much after fifteen years of punk music where these stage antics are the norm, but Iggy invented this stuff. After about five or six songs a biker shouted, ‘Hey!

292 Vgl. Grunenberg, Christoph (Editor) – „The Uncanny by Mike Kelley“; 2004 Tate Liverpool und Buchhandlung Walther König, Köln, S. 203-208.

293 Vgl. <http://www.mikekelley.com/DAMthrone.html> (12. November 2010).

294 Vgl. Welchman, John; Graw, Isabelle; Vidler, Anthony – „Mike Kelley“; London 1999, Phaidon Press, S. 118.

295 ebd., S. 119.

Poodle boy...' and hit Iggy with an egg. The next thing I saw was Iggy doing a belly flop into the audience, and a riot broke out.

The place was cleared within fifteen minutes;"²⁹⁶

Iggy Pop, der eher von schmaler Statur und kein Raufbold ist, setzte sich jenem gewalttätigen Mob aus, den er zuerst mit Verachtung angestachelt hatte, bis die Lage vollkommen eskalierte. Damit wurde Kelley Zeuge jenes Randbereichs der Rock- bzw. Populärkultur, der für ihn nicht obsolet, sondern von künstlerischer Relevanz war, woraufhin es bald zur Bildung von *Destroy All Monsters* kommen sollte. Die Gründungsmitglieder der Gruppe waren Carey Loren, Niagara, Jim Shaw und Mike Kelley. Die Band kann in zwei Phasen eingeteilt werden: die als experimentelle Noise-Band von 1973-1978, und die als konventionelle Punk-Band von 1978-1985 (später gab es noch eine Wiedervereinigung). Kelley gehörte zur ersten Fraktion.

Destroy All Monsters war anfangs nicht nur eine Band, sondern auch ein kleines Magazin. Ebenso wurden in diesem Umfeld Filme und verschiedenste andere künstlerische Arbeiten angefertigt. Shaw, Niagara und Kelley lernten sich 1972 als Kunststudenten an der University of Michigan kennen, die Kelley allerdings als Institution kritisch betrachtet, die sich zwar nonkonformistisch gibt, aber wieder darauf abzielt, Künstler eines gewissen, harmlosen Schlages zu generieren. Kelley im Wortlaut: „It [Art school] breeds people who want to please rather than follow their own interests.“²⁹⁷ Kelley konnte sich scheinbar dennoch emanzipieren und seine eigenen Zugänge finden: sein künstlerisches Spektrum war schon damals sehr breit gefächert, hatte er sich z.B. an Hermann Nitschs „Orgien Mysterien Theater“ in Venedig aktiv beteiligt. Ein Foto zeigt ihn dabei mit einem Saxophon.²⁹⁸ Kelley war generell von den Wiener Aktionisten beeindruckt, wie er selbst in einem Interview von 2004 mit Achim Hochdörfer sagt:

„Für mich waren ihre Aktivitäten eine Parallele zur Neuen Linken der 1960er Jahre, aus der ich hervorgegangen bin. In Amerika waren es anarchistische politische Gruppen wie die Yippies und die Partei der Weißen Panther. Im Fall von Otto Mühl und Hermann Nitsch ist diese Verbindung offenkundig; sie

296 Welchman, John; Graw, Isabelle; Vidler, Anthony – „Mike Kelley“; London 1999, Phaidon Press, S. 119.

297 ebd., S. 120.

298 Vgl. ebd., S. 146

ließen die Kunstwelt hinter sich, um Kommunen zu gründen
oder alternative soziale Rituale zu schaffen.“²⁹⁹

Kelley allerdings schien der Utopie einer Kommune nicht zu vertrauen (Jene Versuche aus dem Kreis der Wiener Aktionisten scheiterten, führten zu (Kindes-) Missbrauch hinter geschlossenen Türen und letztlich zu Haftstrafen.), weswegen er ein anderes Lebensmodell einschlug. Jan Tumlir schreibt: „Artists like Mike Kelley, Raymond Pettibon, and Jim Shaw remained invested in the ‘60s as subject matter, though strictly in its downside, the bummer that follows the summer of love.“³⁰⁰ Kelley und sein Umfeld waren fasziniert von Charles Mansons manipulativer Kraft, sexuellen Ausschweifungen, Drogenpsychosen und Exploitation-Filmen – kurz: den dunklen Nachwirkungen des Scheiterns der ihnen vorangegangenen Hippie-Generation, das auch schon *Iggy Pop & The Stooges* inspiriert hatte.³⁰¹ Die Künstler aus dem *Destroy All Monsters*-Umfeld (sowie Paul McCarthy, Chris Burden uvm.) werden sogar – gemäß einer bedeutenden und bis heute viel zitierten Ausstellung – „Helter Skelter artists“³⁰² genannt, wo erneut die Verbindung zur Kehrseite der Blumenkinder hergestellt wird: Charles Manson benannte sein rassistisches Weltuntergangsszenario nach dem *Beatles*-Song „Helter Skelter“.

1973 zog Kelley in Ann Arbor in den Keller jenes Hauses, das Shaw gemietet hatte und an dem vorne ein Schild angebracht war, auf dem stand: „God’s Oasis Drive In Church“.³⁰³ Niagara und Loren waren zu der Zeit ein Paar und lebten in einer nicht weit von der „God’s Oasis Drive In Church“ entfernten Wohnung. Die „Church“ war sozusagen das Fun House von *Destroy All Monsters*: das Gebäude war so vollgeräumt mit allerlei obskuren Gegenständen, dass es den Anschein einer Müllhalde erweckte, durch deren Unwegsamkeiten nur ein schmaler freigelegter Pfad führte. Dort lebten um die acht Künstler, Musiker und drogenaffine Menschen, die sich nicht darum kümmerten, wie viel Abfall herumlag und welcher Lärm zu welchen Zeiten fabriziert wurde.³⁰⁴ Kelley sagt über jenes Wohnverhältnis: „This house, it

299 Grunenberg, Christoph (Editor) – „The Uncanny by Mike Kelley“; 2004 Tate Liverpool und Buchhandlung Walther König, Köln, S. A-85.

300 Molon, Dominic – „Sympathy for the Devil: Art and Rock and Roll Since 1967“; Chicago 2007, Museum of the Contemporary Art, Chicago in association with Yale University Press, New Haven and London, S. 187.

301 Vgl. ebd., S. 187.

302 ebd., S. 188.

303 Welchman, John; Graw, Isabelle; Vidler, Anthony – „Mike Kelley“; London 1999, Phaidon Press, S. 120.

304 Vgl. ebd., S. 120.

could be called a commune except no one shared anything [...].”³⁰⁵ Von jenem unschuldig-positiven Kommunengedanken, der durchwegs und wiederholtermaßen gescheitert und größenwahnsinnigen, manipulativen sowie gewalttätigen Gurus zum Opfer gefallen war (vgl. Charles Manson, Otto Mühl), hatte sich die Gruppe *Destroy All Monsters* bereits distanziert.

Nachdem sich die Zustände in Detroit nach den Riots Ende der 1960er wirtschaftlich und infolgedessen auch gesellschaftlich immer weiter verschlechtert hatten, Ann Arbor Anfang/Mitte der 1970er zu einem Drogenumschlagplatz geworden und die Zeiten von *MC5* und von den *Stooges* (vorerst) vorbei waren, stellte sich auch eine künstlerische Regression ein. Sämtliche Bands aus dem Proto-Punk-Umfeld und jener Gegend hatten sich mittlerweile aufgelöst oder waren zu jenen Ausgeburten der Populärkultur geworden, die sie einst verachtet hatten. Kelley fasst die Umstände folgendermaßen zusammen: „Things were very depressing. This was the milieu that birthed Destroy All Monsters. We were designed to be a ‘fuck you’ to the prevailing popular culture.”³⁰⁶ – so also die Reaktion der Gruppe auf die damals herrschenden Zustände. *Destroy All Monsters* artikulierten „eine Form von postmodernem ästhetischem Delirium“ und waren beeinflusst von u.a. John Waters, *Velvet Underground* und William S. Burroughs.³⁰⁷ Kelley schreibt über jenes dadurch erzeugte Gefühl in Verbindung mit den Nachwehen der Hippie-Generation, den *White Panthers*, den *Stooges* und dem Einzug der Postmoderne: „Das Interessante an dieser Zeit war, dass in ihr die Avantgarde-Kunst des 20. Jahrhunderts aufgegriffen und unter dem Deckmantel einer radikalen Jugendkultur in die Populärkultur integriert wurde.“³⁰⁸

Die Mitglieder der Band kamen aus völlig verschiedenen musikalischen und künstlerischen Richtungen. Kelley behauptet: „Our aesthetic diversity and our anarchistic personalities, did not allow for any agreement on direction. We could only agree that we were a band.”³⁰⁹ – fern von jeglichen musikalischen, sceneinternen oder subkulturellen Regeln.

305 <http://www.mikekelley.com/DAMthrone.html> (12. November 2010).

306 ebd. (12. November 2010).

307 Vgl. Pih, Darren (Hgb.) in Zusammenarbeit mit Clayton, Eleanor; Rolig, Stella – „Glam. The Performance of Style“; Linz 2013, Kunstmuseum LENTOS, S.32.

308 ebd., S.54.

309 Welchman, John; Graw, Isabelle; Vidler, Anthony – „Mike Kelley“; London 1999, Phaidon Press, S. 122.

Der Großteil des Equipments für *Destroy All Monsters* wurde gebraucht gekauft.³¹⁰ Jim Shaw spielte am Anfang auf einer billigen Gitarre, die, beeinflusst von John Cage, präpariert wurde. Auf einen Schlagzeuger verzichtete die Band zugunsten einer Drum Machine. *Destroy All Monsters* verwendeten außerdem alte Verstärker und Anlagen, Staubsauger, Föhne, Spielzeuginstrumente und Kuscheltiere, die Töne von sich gaben. Die daraus entstehenden Sound-Kaskaden nahmen sie auf billigen Kassettenrekordern und gebrauchten Kassetten auf, die sie zum Teil wiederum in Collagen verarbeiteten.³¹¹ *Destroy All Monsters* registrierten jene Techniken, die für sie verfügbar waren, und verwendeten sie auf ihre eigene Weise. William Furlong schreibt über eine Entwicklung, die ab den 1970ern in Erscheinung tritt:

„[...] for the first time, artists could completely engage in the medium of sound through access to recording technology. This meant that the artist was in complete control.

Much of the work that evolved owed very little to conventional music with melodic structures. It was more concerned with collage, montage, overdubbing, reconstitution, juxtaposition with digital, chance or repetitive structures.“³¹²

In diesem Kontext waren auch *Destroy All Monsters* aktiv. Kelley spricht von einer Vorreiterrolle der Gruppe und den Folgen ihrer Transgression: „*Destroy All Monsters* is such an early example of an art school noise band that there are not too many precedents to it. We were pre-punk, and in the early seventies there were no public venues where we could play.“³¹³ Kelley fügt hinzu: „We wanted to sound heavy like a metal band. A certain kind of ugliness is a common aspect of the Detroit rock sound – like The Stooges, for example.“³¹⁴

Destroy All Monsters hatten aus Mangel passender Aufführungsorte und Strukturen nur selten die Gelegenheit, konventionelle Konzerte zu spielen. Im Zuge dessen traten sie oft spontan und unangemeldet auf verschiedenen Parties auf, bis sie rausgeschmissen wurden. Die erste öffentliche Performance von *Destroy All Monsters* war bei einer Comic Book Convention im Winter 1974, bei der die Gruppe mit einer Violine, einem Saxophon, einem Staubsauger und einer Kaffeedose eine

310 Vgl. Welchman, John; Graw, Isabelle; Vidler, Anthony – „Mike Kelley“; London 1999, Phaidon Press, S. 121.

311 ebd., S. 121.

312 Kelly, Caleb (editor) – „SOUND. Documents of Contemporary Art“; London 2011, Whitechapel Gallery, S. 67.

313 ebd., S. 154.

314 ebd., S. 154.

unkonventionelle Coverversion von *Black Sabbath's* Song „Iron Man“ spielte. Sie bestand hauptsächlich aus Feedback und den immer und immer wiederholten Sätzen „I am Iron Man. Is he alive or is he dead?“ Es dauerte nicht lange, bis ihr Konzert abgebrochen wurde.³¹⁵

Die Performances von *Destroy All Monsters* waren chaotisch und exzessiv. Besonders Sängerin Niagara spielte widersprüchlich mit dem Publikum, biss und schlug einzelne Zuschauer, um dann wieder mit ihnen zu tanzen und sie durch den raschen Wechsel von Angriff und Zuneigung zu verwirren. Damit beeinflusste sie u.a. Lydia Lunchs Art der transgressiven Performance.³¹⁶ Die Mission von *Destroy All Monsters* beschreibt Kelley so: „We have to develop a new aesthetic of ‚paunch rock‘. [...] The baby boomers have got to stand up for ourselves and say, ‘Fuck you, youth culture. We’re going to make ugly shit till we die.’“³¹⁷ „Paunch Rock“ („paunch“ bedeutet so viel wie Wampe, Wanst) verstand sich also als Punk in dem Sinn, wie er nur in einem freien Rahmen (vgl. *Stooges*) wild gedeihen kann. *Destroy All Monsters* hatten dadurch, dass sie sich der Zuschreibung zu einer gewissen Szene verweigerten und jene Punk-Szene noch nicht definiert war, eine Außenseiterrolle, die wiederum gewisse Freiheiten in sich barg. Bei den Konzerten tauchte das Publikum nur spärlich auf, höchstens 30 Leute. Die einzigen Musiker, die den freien Zugang von *Destroy All Monsters* tolerierten, wenn auch nicht unbedingt ernst nahmen (vgl. *Stooges*), waren jene aus der Free Jazz-Szene in Ann Arbor. Kelley sagt über sie: „They found us amusing.“³¹⁸ Gelegentlich jammten einzelne Free Jazz-Musiker mit *Destroy All Monsters*. Die Band war sich ihrer eigenen Exotik im Rockbereich und ihrem Arbeiten im popkulturellen Randbereich bewusst. Kelley dazu:

„As a band, we thought we were alone. German bands, like Kraftwerk and Can were interesting but lacked the American heavy rock, wall-of-noise feel that was important to us. [...] Jim Shaw and I left Ann Arbor for Los Angeles in the summer of 1976. It was there that I heard the first recordings of Suicide,

315 Vgl. Welchman, John; Graw, Isabelle; Vidler, Anthony – „Mike Kelley“; London 1999, Phaidon Press, S. 122.

316 Vgl. <http://www.niagaradetroit.com/gossip.htm> (12. November 2010).

317 Guccione Jr. (Editor & Publisher) – „Spin“; USA August 1995, Camouflage Associates, S. 28.

318 Welchman, John; Graw, Isabelle; Vidler, Anthony – „Mike Kelley“; London 1999, Phaidon Press, S. 122.

Pere Ubu, Throbbing Gristle, Half Japanese, and saw the live shows of The Screemers. These were bands I liked.”³¹⁹

Destroy All Monsters existierte zwar weiter, nachdem Kelley 1976 ausgestiegen war, wurde aber zu einer musikalisch eher konventionellen Punk-Band, die in adäquaten Clubs, die sich gerade zu der Zeit entwickelten, mit Gruppen wie den *Ramones* und den *Dead Boys* spielte, also nach der anfänglichen Verweigerung in der sich langsam (anhand der englischen, von Malcolm McLaren und Vivienne Westwood geschaffenen Version) definierenden Punk-Szene aufging. Simon Frith und Howard Horne schreiben über jenes Phänomen der Verfransung im Punk-Kontext:

„[...] punk itself divided into a vanguard and a mainstream. 'Mainstream' punks were content (like the Damned or Clash) to run through their original songs of rage and riot in the same way for the same audience time after time, and so became as firmly institutionalized as any heavy metal band. Selfconsciously experimental post-punk groups, by contrast, found themselves playing only to self-consciously experimental audiences, to critics who *expected* something novel every time.”³²⁰

Ron Asheton wurde in jener Periode, nachdem auch der Aufenthalt mit den *Stooges* in England, dann in Los Angeles keine (kommerziellen) Erfolge eingebracht hatte, Mitglied von *Destroy All Monsters* und kommentiert dies folgendermaßen: „After the Stooges broke up in L.A. I was starving – '74, '75 was all about trying to fall asleep with a clenched fist in my stomach.”³²¹ Ron Asheton ging zurück nach Ann Arbor, schloss für sich mit den *Stooges* ab, wollte aber nach wie vor in einer Band spielen. Er sagt: „I was starting to put out feelers for new bands. [...] I was toying with a MC5-Stooges hybrid idea.”³²² – wozu *Destroy All Monsters* (ohne Kelley) mutieren sollte, die in dieser Besetzung auch Lieder der *Stooges* spielten, so z.B. „TV Eye“ und „I Wanna Be Your Dog“.³²³

John Holstrom schreibt über *Destroy All Monsters*: „They ripped out, tore apart and reconstructed The Stooges [...]. Punk Rock the way everyone wanted it to be in

319 Welchman, John; Graw, Isabelle; Vidler, Anthony – „Mike Kelley“; London 1999, Phaidon Press, S. 123.

320 Frith, Simon; Horne, Howard – „Art into Pop“; London and New York 1987, Methuen and Co., S. 134.

321 Spitz, Marc; Mullen, Brendan – „We got the neutron bomb. The untold story of L.A. punk“; New York 2001, Three Rivers Press, S. 25/26.

322 Giarla, Justin (editor) – „Niagara. Beyond the Pale“; San Francisco 2005, pmm Books, The Shooting Gallery, S. 24.

323 Vgl. ebd., S. 136.

1976, before The Stooges reformed. We loved them [...], but they were dead, so we all just reinvented The Stooges and called it punk rock.”³²⁴

Theoretiker Diedrich Diederichsen schreibt über Mike Kelleys Schaffen und die Wandlung von *Destroy All Monsters*:

„Von Kelley gibt es Arbeiten, die man ungebrochen zur Sound-Skulptur rechnen kann, aber eben auch proletarischen Detroit-Rock. Sein Weg durch die Musik ist lang und verschlungen und spitzt sich auf vier Großinteressen zu: amerikanische Rock-Musik der 60er, die nicht von den Beatles beeinflusst wurde und eine Traditionslinie bis zum amerikanischen Punk bildet. [...] Der zweite Pfeiler ist Noise-Musik der 70er, freie Improvisation, die aus dem Free Jazz kam, ebenso wie solche, die sich aus Rock-Experimenten, Drogen, Unvermögen und Überschwang entwickelte. Bestes Beispiel seine eigene Band Destroy All Monsters, die in Detroit vor Punk ihr Unwesen trieb, dann nach seiner Übersiedlung nach Kalifornien um ein paar Ex-Stooges erweitert zu einer frühen Punk-Band wurde.“³²⁵

Cary Loren schrieb im Mai 1996 das *Destroy All Monsters*-Manifest, das allerdings eher ein abschließendes Resümee als ein mit Forderungen versehenes Dokument darstellt. Darin ist zu lesen: „after mike [Kelley's] and jim's [sic!] [Shaw's] departure, our direction slowly progressed into the kind of a band we were originally in revolt over;”³²⁶ Das, was einst lose als Proto-Punk-Gruppe zirkulierte, war später in gefestigten Strukturen angelangt und unter dem Titel „Punk“ kommerziell erfolgreich verkauft worden – jedoch soll in dieser Arbeit auf jenen Seitenflügel eingegangen werden, der in den konträren Strategien fortlebte, genau jene Verfestigung des Punk angriff.

Nach einigen turbulenten Jahren wurde die Gruppe schließlich 1985 aufgelöst; verschiedene Projekte der einzelnen Mitglieder sollten darauf folgen. Niagara sang u.a. in der Band *Dark Carnival*, in der die Brüder Ron und Scott Asheton Gitarre bzw. Schlagzeug spielten. Niagara widmete sich außerdem zunehmend der bildenden Kunst und malte von der Pop Art inspirierte Bilder. Jerry Vile schreibt dazu: „Niagara

324 Giarla, Justin (editor) – „Niagara. Beyond the Pale“; San Francisco 2005, pmm Books, The Shooting Gallery, S. 136.

325 Diederichsen, Diedrich – „Musikzimmer. Avantgarde und Alltag“, Köln, 1. Auflage 2005, Verlag Kiepenhauer & Witsch, S. 190/191.

326 <http://www.furious.com/PERFECT/dam.html> (12. November 2010).

basically moved the party from the bar to the art gallery.“³²⁷ Niagara kuratierte 2004 die Kunstshow „Funhouse“ in der ©POP Gallery in Detroit, wo u.a. folgende Bands und Musiker zu Gast waren: *Iggy Pop & The Stooges*, *The Melvins*, Dee Dee & Joey Ramone, Thurston Moore und Kim Gordon von *Sonic Youth*, Mark Mothersbaugh von *Devo* sowie Kembra Pfahler von *The Voluptuous Horror of Karen Black*.

Kelley hatte sich mit seinem Ausstieg bei *Destroy All Monsters* nicht von der Musik verabschiedet, er machte u.a. Performances mit der Art-Rock-Band *Sonic Youth*.³²⁸ Eine von Kelleys künstlerischen Arbeiten, der Kopf einer Stoffpuppe, ist zudem auf dem *Sonic Youth*-Albumcover „Dirt“ (1992) abgebildet. 1994 veröffentlichte Thurston Moore, Sänger und Gitarrist von *Sonic Youth*, auf seinem Label Ecstatic Peace! ein Set aus drei CDs mit dem Titel „Destroy All Monsters: 1974-1976“, das sich dem frühen musikalischen Schaffen der Band widmet. Diese Veröffentlichung ist durchaus von Bedeutung, da die Band in ihrer ersten, experimentellen Phase kein Studioalbum aufgenommen hatte. (vgl. *Stooges*)

1995 fanden sich die vier Originalmitglieder für einzelne *Destroy All Monsters*-Shows wieder zusammen. Außerdem gab es eine Neuauflage des *Destroy All Monsters*-Magazins und eine Ausstellung mit dem Artwork der Gruppe. Es folgten weitere Auftritte und die Bilderserie „Strange Früt: Rock Apochrypha“, die die Musikszene von Detroit der 1960er und 1970er betrachtet.

Kelley konnte sich nach seinem Ausstieg bei *Destroy All Monsters* im großen Stil am internationalen Kunstmarkt durchsetzen. Martin Prinzhorn schreibt in der Einleitung zum Katalog über Künstler wie Mike Kelley, dass sie mit ihren Arbeiten oft des Zynismus bzw. Humors diffamiert wurden, dass das aber eine viel zu oberflächliche Rezeption ihrer Vielschichtigkeit wäre. Prinzhorn schlägt vor:

„Vielmehr sollte man versuchen, die funktionale Bedeutung, die hinter Begriffen wie Zynismus und Humor liegt, genauer zu erforschen. Dazu will ich den Begriff der Transgression ins Spiel bringen und dabei hoffen, eine substantiellere Analyse dieser Kunst durchführen zu können.“³²⁹

327 Giarla, Justin (editor) – „Niagara. Beyond the Pale“; San Francisco 2005, pmm Books, The Shooting Gallery, S. 10.

328 Vgl. Welchman, John; Graw, Isabelle; Vidler, Anthony – „Mike Kelley“; London 1999, Phaidon Press, S. 149.

329 Wiener Secession (Hrsg.), Redaktion: Prinzhorn, Martin; Rhomberg, Kathrin – „Die Neunziger / The Nineties“; Ostfildern 1994, Cantz Verlag, S. 6/7.

Platter Humor oder Zynismus wären tatsächlich zu kurz gegriffen, um das vielseitige Schaffen von Kelley zu analysieren. Besonders am Anfang seiner Karriere machten ihn solche Kritiker-Interpretationen unglücklich, weswegen er als Künstler galt, der seine Arbeiten gerne öffentlich erklärte und diskutierte.³³⁰ Über seinen Zugang zwischen Populärkultur und Avantgarde sagt Kelley:

„Always, my interest in popular forms was not to glorify them – because I really dislike popular culture in most cases. I think it’s garbage, but that’s the culture I live in and that’s the culture people speak. I’m an avant-gardist. We’re living in the postmodern age, the death of the avant-garde. So all I can really do now is work with this dominant culture and flay it, rip it apart, reconfigure it, expose it. Because popular culture is really invisible.“³³¹

So stecken auch aufklärerische Ideen hinter Mike Kelleys Arbeiten, der dem Publikum jene Lächerlichkeit der Populärkultur präsentieren wollte, die der Jugend eine angebliche Revolte verkauft, jedoch (bis auf einzelne in dieser Arbeit besprochenen Randbereiche) ein völlig harmloses, geradezu systemunterstützendes Konsumgut ist.

Mit Mike Kelley als Bindeglied zwischen Detroit Rock und der Performance Art in Los Angeles soll diese Arbeit nun John Duncan in einem kurzen Exkurs in den Mittelpunkt stellen. Er gilt als einer der radikalsten Künstler, Performer und Musiker:

330 Welchman, John; Graw, Isabelle; Vidler, Anthony – „Mike Kelley“; London 1999, Phaidon Press, S. 8.

331 <http://www.pbs.org/art21/artists/kelley/clip1.html> (12. November 2010).

4.2 Exkurs: John Duncan

John Duncan wurde 1953 in Wichita, Kansas geboren und als Calvinist aufgezogen. Duncan selbst beschreibt sein calvinistisches Aufwachsen als ein sehr strenges und hartes mit folgenden Worten:

„Suffering. Misery. Denial. Of physical pleasure, especially sensual. Sex taboo for inclusion even as a reference in conversation, let alone frank discussion. Questions about details in the Bible [...] strictly forbidden. Humor forbidden during visits from relatives. All positive references to black people forbidden. What that left to encourage was work. Especially hard, dedicated work that others took for granted, didn't fully recognize or failed to understand.“³³²

Das ist also die Grundlage für Duncans Identität und Arbeiten die, wie hier bereits angedeutet, zumindest am Anfang übersehen wurden oder unverstanden blieben, er sie aber aus einem inneren Drang heraus für sich selbst durchführen musste. Duncan hat sich später besonders durch multimediale Installationen, experimentelle Tonaufnahmen, Performances und (musikalische) Zusammenarbeiten mit Kim Gordon (*Sonic Youth*), Zeitkratzer, Jutta Koether, Teresa Margolles, Mika Vainio und Ilpo Väisänen (beide von *Pan Sonic*), seinem Freund und Mentor Paul McCarthy einen Namen gemacht.³³³

Duncan hat sich in seinem Schaffen immer wieder in transgressiver Weise bis an künstlerische, gesetzliche und ethische Grenzen vorgetastet – teilweise auch darüber hinaus. Damit stellte er die Trennlinien zwischen Musik und Lärm, Zuneigung und Gewalt, Leben und Tod radikal in Frage.³³⁴ Duncan gilt heute als etabliert, wenn auch nicht überall akzeptiert – und bis dahin war es ein äußerst steiniger Weg.

1972 zog Duncan nach Los Angeles und studierte bei Allan Kaprow am California Institute of the Arts. Er lebte in einem Dachboden in einer heruntergekommenen Gegend mit hoher Kriminalitätsrate in Downtown Los Angeles. Er ging dem in diesem

332 <http://www.neoaztlan.com/issue-three/art/john-duncan/> (19. Oktober 2010).

333 Vgl. Schimmel, Paul – „Out of Actions: between performance and the object, 1949-1979“; New York 1998, Thames and Hudson, Inc., S. 243.

334 Vgl. Büsser, Martin (V.i.S.d.P.), Roger Behrens, Johannes Engelmann, Johannes Ullmaier (Herausgeber und Redaktion) – „Testcard No. 16. Extremismus“; Mainz 2007, Ventil Verlag, S. 71.

Fall nicht ungefährlichen Beruf des Busfahrers nach und erlebte die frühen Tage des noch weitgehend undefinierten Punk aktiv mit: Duncan betätigte sich eines unverbrauchten, fächerübergreifenden Klimas der noch nicht vereinnahmten Subkultur, das allerdings nur für kurze Zeit halten sollte. Duncan wurde zu einem guten Freund von Mike Kelley, nachdem dieser 1976 von Ann Arbor nach Los Angeles gezogen war.³³⁵

Zu dieser Zeit fanden auch Duncans erste öffentliche Performances statt: „Scare“ (1976), „Bus Ride“ (1976), „Every Woman“ (1978) und „For Women only“ (1979), die von Kritikern als aggressiv und bedrohlich wahrgenommen wurden. Auf seine Aktion „Blind Date“ (1980) sollte an dieser Stelle ein besonderer Fokus gelegt werden, da sie selbst Jahrzehnte später als selten umstritten gilt und sich mit dem Tod auseinandersetzt, der sich auch durch diese Arbeit als latente Bedrohung, Zuflucht bzw. letzte Konsequenz zieht.

Für „Blind Date“ hatte Duncan eine im Bestattungswesen tätige Person in Tijuana bestochen, damit diese ihm eine Frauenleiche übergeben sollte. Mit dieser hatte Duncan anschließend Geschlechtsverkehr. Dieser Teil von „Blind Date“ wurde mit einer Audiokassette dokumentiert, woraufhin der zweite Teil folgte: Duncan unterzog sich einer Vasektomie, damit sein letztes potentiell lebensschaffendes Sperma in einem leblosen Körper vergehen würde.³³⁶ Dieser Eingriff wurde visuell von Paul McCarthy aufgezeichnet.

Die Tonaufnahme des Aktes mit der Frauenleiche wurde zweimal öffentlich abgespielt (einmal davon im „Los Angeles Center for Birth Control“) und anschließend nicht nur von konservativer Seite her verteufelt: „Blind Date“ spaltete auch die progressive Künstlerszene, wobei der Großteil sich ganz klar gegen Duncan stellte, so dass er sich letztlich gezwungen sah, Los Angeles zu verlassen und nach Tokio zu ziehen. Selbst die meisten seiner bis dahin passioniertesten Förderer setzten ihn nach dieser Aktion auf ihre schwarze Liste. „Blind Date“ wurde medial boykottiert und in keinem zuständigen Medium erwähnt oder besprochen, nur das „Wet Magazine“ – keine Kunstzeitschrift, sondern ein New Wave-Lifestyle-Magazin – widmete Duncans Arbeit einen Artikel mit der Überschrift: „Sex with the Dead: Is

335 Duncan, John – „work: 1975-2005“; Copenhagen 2006, Errant Bodies Press, S. 18.

336 Vgl. ebd., S. 38.

John Duncan's Latest Performance Art or Atrocity?"³³⁷ Kristine Stiles schreibt über „Blind Date“ und dessen Rezeption bei dem Kunstmagazin „High Performance“:

„Linda Burnham, the indefatigable and courageous editor of *High Performance* magazine (1976-1997), refused to publish an account of *Blind Date* because she found it 'highly morally objectionable' and preferred to be 'guilty of censorship' rather than to be 'responsible for putting that material in front of any one, especially my kids.'"³³⁸

Duncan musste das „Blind Date“ nicht nur vor sich selbst, sondern vor allen anderen rechtfertigen, wurde verstoßen und verflucht, verabscheut und, in der Tat, für den Rest seines Lebens gebrandmarkt. Seine Motivation zu „Blind Date“ erklärt er selbst so:

„The driving force behind 'Blind Date' was that I was horrified at having failed to give the woman I loved the proof of how I felt for her. Remaining true to my Calvinist male upbringing, I intended to punish myself for that in the most repulsive way I could come up with. My sole focus, obsession really, was to make myself suffer as much as possible. Whether or not I survived it made no difference.

The decision to make it public was intended to point out that the intense hostility I was aiming at myself was simply an extreme version of very widespread, socially supported behavior, to set an open example of where such an upbringing can lead, to encourage others to examine similar characteristics in themselves and hopefully learn to avoid causing themselves or those around them to suffer in this way.“³³⁹

Duncan schaffte es zwar, seine traumatischen Erlebnisse zu übersetzen und sich nicht in einer Opferrolle zu suhlen (jene Übersetzung bzw. ihre Versuche ziehen sich durch die gesamte Arbeit), doch wurde jene Art, wie er das tat, von der absoluten Mehrheit verabscheut. Die Frauenleiche war in „Blind Date“ nicht das Subjekt der Aktion, sondern das Medium, das die größtmögliche Bestrafung für Duncan zur

337 Vgl. Duncan, John – „work: 1975-2005“; Copenhagen 2006, Errant Bodies Press, S. 18.

338 Schimmel, Paul – „Out of Actions: between performance and the object, 1949-1979“; New York 1998, Thames and Hudson, Inc., S. 241.

339 <http://www.neoaztlan.com/issue-three/art/john-duncan/> (19. Oktober 2010).

Verfügung stellte. Es ging nicht um den Akt sexueller Befriedigung, sondern um dessen Umkehrung ins Negative, die Kehrseite von Lust und Leben: Schmerz und Tod.³⁴⁰ Duncan selbst ordnet die Aktion so ein:

„[„Blind Date’ was] about much more essential issues than my art, or me personally. [...] It’s about refusing to accept being dictated to, by anyone, over what can be done and said. It’s about verifying the fact that an atmosphere of so-called ‘political correctness’ in fact stifles the ideals it promotes – that this atmosphere is counter-productive to creative acts of any kind, anywhere, as well as to the people who perform them.“³⁴¹

Für Duncan ist „Blind Date“ transgressiv in seiner eigentlichen Form: eine Übertretung bis dahin geltender und unhinterfragter Regeln, in diesem Fall auch mit dem Ziel, längerfristig Freiheiten zu schaffen.

Mike Kelley war eine der Ausnahmen, die Duncan nicht von vornherein für seine Aktion verteufelte, sondern ihn (mit Mitchell Syrop und Tony Oursler von der Gruppe *The Poetics*) zu Hause besuchte. Duncan wohnte zu dieser Zeit mit zwei Noise-Musikern zusammen – doch keinesfalls harmonisch, wie Kelley sich erinnert: „the tension between them was so thick that you could cut it with a knife. BLIND DATE was the obvious cause;“³⁴² Duncan spielte Kelley jene Kassette vor, auf der er „Blind Date“ aufgenommen hatte, die ihn an musique concrète erinnerten.³⁴³ Kelley äußert sich zu „Blind Date“ folgendermaßen

„Since I do not believe in the concept of a soul I personally cannot get too caught up with issues of empathy regarding a corpse – a corpse is simply dead matter, no more. I have far more problems with people forcing sex upon the living than the dead.“³⁴⁴

Für Kelley war Duncan übrigens trotz seiner aufsehenerregenden und umstrittenen Aktionen immer mehr Musiker als Performance-Künstler, nicht zuletzt deswegen, weil er ihn in der (unausgereiften, d.h. offenen und nicht professionell vermarkteten) Punk-Nische kennengelernt hatte. Kelley über Duncans musikalische Zugänge:

340 Vgl. Duncan, John – „work: 1975-2005“; Copenhagen 2006, Errant Bodies Press, S. 16.

341 <http://www.neoaztlan.com/issue-three/art/john-duncan/> (19. Oktober 2010).

342 Duncan, John – „work: 1975-2005“; Copenhagen 2006, Errant Bodies Press, S. 19.

343 Vgl. ebd., S. 18.

344 ebd., S. 18.

„I have seen him perform several times solo works of electronic music utilizing short wave radios and other common technologies. The volume was at arena-rock levels so that it was physically assaultive, and one concert was held in a pitch black room making the experience almost unbearable. The history has yet to be written, but Los Angeles, and California in general, holds an important place in the history of what has come to be called Industrial music – a history that is already well-documented in England with reference to groups like Throbbing Gristle and Cabaret Voltaire.“³⁴⁵

(Tatsächlich haben *Throbbing Gristle* und deren Vorgänger-Gruppe *COUM Transmissions* insbesondere in England äußerst interessante Arbeiten geleistet, auf die in dieser Dissertation jedoch nur ganz am Rande eingegangen werden kann.)

Susanna Niedermayr schreibt über Duncans musikalischen Ansatz: „In frühen Jahren hat John Duncan Musik gespielt, die die Hörer nervös machen sollte, dass sie einfach nicht bis zum Ende hören konnten.“³⁴⁶ – sein Ziel war es, unhörbare Musik zu schaffen. Duncan griff also die Zuschauer (anders als Iggy Pop, Joe Coleman und GG Allin) direkt über Sound und Volumen an. Er war zudem in der *Los Angeles Free Music Society* (LAFMS) involviert, in der auch Musiker und Gruppen wie *Airway*, *NON* (Boyd Rice), *Smegma*, Tom Recchion, Paul McCarthy, *Monitor*, *The Residents* uvm. zur Geltung kamen.³⁴⁷ Duncan war außerdem Mitbegründer einer progressiven Radioshow, an der u.a. Chris Burden, Paul McCarthy, Eleanor Antin, John Baldessari, Allan Kaprow und Martha Rosler teilgenommen hatten. Auch die *Poetics*, in denen Mike Kelley aktiv war, wurden in einem damit zusammenhängenden Radioprogramm übertragen.³⁴⁸

Kelley schreibt über die wachsende Akzeptanz von Kunst, Noise und Industrial Jahre, nachdem dieses Feld von u.a. Duncan aufgespannt worden war:

„Industrial music has gone from being an obscure form of art music to a full-scale post-Punk semi-pop genre. Japanoise, Black Metal, Grind Core, etc., etc., all spring from it and John

345 Duncan, John – „work: 1975-2005“; Copenhagen 2006, Errant Bodies Press, S. 19.

346 Büsser, Martin (V.i.S.d.P.), Roger Behrens, Johannes Engelmann, Johannes Ullmaier (Herausgeber und Redaktion) – „Testcard No. 16. Extremismus“; Mainz 2007, Ventil Verlag, S. 70/71.

347 Vgl. Duncan, John – „work: 1975-2005“; Copenhagen 2006, Errant Bodies Press, S. 19.

348 ebd., S. 18.

Duncan was there at the beginning. The Seventies was a great time for art; art was intense and provocative. With no money in the art world there was no reason to be there unless you were a true devotee.

Then these Eighties art boom ushered in a legion of carefree happy-go-lucky money-lovers. In my lifetime the social function of art has changed drastically; it used to be there to make people uncomfortable with conventional notions of reality. Now art seems to be simply a cottage version of the entertainment industry.”³⁴⁹

Nachdem Duncan 1982 wegen der Kontroverse um „Blind Date“ von Los Angeles nach Japan gezogen war,³⁵⁰ ging er auch dort zahlreiche musikalische Zusammenarbeiten ein, u.a. mit Cosey Fanni Tutti und Chris Carter von *Throbbing Gristle* sowie japanischen Avantgarde-Noise-Musikern wie Masami Akita, Keiji Hauno und Hijokaidan. Außerdem betrieb er einen Piraten-Radiosender und griff subversiv in das offizielle Radiowesen ein. 1985 erschien die erste Kassette von Duncans Band *CV Massage*. Das Konzept dieser Gruppe: Duncan musste bei jedem Auftritt und jeder Aufnahme dabei sein – alle anderen Bandmitglieder durften nur einmal involviert sein.³⁵¹

1988 zog Duncan von Tokio nach Amsterdam, wo 1995 in einem Keller Duncans Aktion „Maze“ stattfand: Dabei wurden er selbst und sieben Teilnehmer nackt und blind in vollkommener Dunkelheit eingesperrt, ohne dass sie wussten, was passieren oder wie lange dies dauern würde.³⁵² Diese Aktion endete damit, dass die Teilnehmer aktiv in das Geschehen eingriffen und die Tür von innen aufbrachen. Auch hier wurde mit den Zuschauern kommuniziert und versucht, sie aus ihrer Passivität zu reißen, wie es auch bei den anderen Protagonisten dieser Arbeit (mit anderen Mitteln) geschehen sollte.

Zeitsprung in das Jahr 2002: noch immer wirft das „Blind Date“ einen großen, meist erdrückenden Schatten auf Duncan: Das International Artist's Studio Program in Sweden (IASPIS) lädt ihn für sechs Monate nach Schweden ein, wo der Künstler von

349 Duncan, John – „work: 1975-2005“, Copenhagen 2006, Errant Bodies Press, S. 19.

350 Vgl. <http://www.neoaztlan.com/issue-three/art/john-duncan/> (19. Oktober 2010).

351 Vgl. <http://www.discogs.com/artist/CV+Massage> (17. November 2010).

352 Vgl. <http://www.johnduncan.org/events.html#MAZE> (19. Oktober 2010).

ebendieser Organisation ein Atelier, eine Wohnung und „Taschengeld“ bekommen soll, um Konzerte, Vorlesungen, Ausstellungen, etc. zu realisieren. Doch dann beschließt das IASPIS, das „problematische Wesen“ Duncans (im Klartext: sein „Blind Date“) als Grund dafür zu verwenden, ihn des Landes zu verweisen, woraufhin schwedische Künstler, im Besonderen die Organisation *Fylkingen*, sich für Duncans Bleiberecht einsetzten und es auch erwirken konnten.³⁵³

Duncan zog danach nach Italien, 2005 landete er in Bologna, wo er bis heute lebt. 2007 konnte ein Treffen in seiner dortigen Privatwohnung vereinbart werden, bei welchem insbesondere offene Fragen über das „Blind Date“ geklärt werden sollten – doch wollte Duncan dazu keinen Kommentar abgeben.³⁵⁴ Der Künstler Kim Jones aka *Mudman* wirft im Gespräch die Frage auf, ob Duncan tatsächlich sexuellen Verkehr mit einer Leiche gehabt hatte oder ob es sich bei „Blind Date“ um eine fiktive Geschichte handeln könnte, die Duncan bewusst als reales Erlebnis in die Welt gesetzt hatte. Als Beweise für jene Aktion existieren nur jene ominösen Audioaufnahmen sowie die Aussage Duncans – nichts davon allerdings belegt, dass „Blind Date“ tatsächlich stattgefunden hat. Jones betont auch die Wirkung dieser mitunter nicht stattgefunden habenden Aktion (vgl. John Fare).³⁵⁵ Würde es sich bei „Blind Date“ um einen „hoax“, eine Falschmeldung handeln, wäre Duncans konsequentes Schweigen darüber verständlich.

Duncan arbeitet bis heute an Sounds, Installationen und unterrichtet Audio Art an der Accademia di Belle Arti di Bologna. Er zählt zu den Pionieren der Noise-Szene, doch mit dem Versuch, unhörbare Musik zu komponieren, war er nur mäßig erfolgreich. Sein Fokus hat sich mittlerweile von brutaler Konfrontation auf raffinierte Verführung verschoben.³⁵⁶

Giuliana Stefani kontextualisiert John Duncan und sein Schaffen folgendermaßen: „In the end, Duncan’s work is perfectly in tune with the general trend of the performing arts in the 60s and 70’s [sic!] art not only as a social comment, but further as an inner-life scanning, a means to learn and to evolve.“³⁵⁷ Cosey Fanni-Tutti (*Throbbing Gristle*) kommentiert den Umgang mit transgressiven Künstlern generell und Duncan im Speziellen so: „Artists should refuse to accept institutional and corporate pressure

353 Vgl. <http://www.neoaztlan.com/issue-three/art/john-duncan/> (19. Oktober 2010).

354 Vgl. Selbstgeführtes Gespräch mit John Duncan, Bologna, 3. August 2007.

355 Vgl. Selbstgeführtes Gespräch mit Kim Jones, New York, 5. Mai 2011.

356 Vgl. Büsser, Martin (V.i.S.d.P.), Roger Behrens, Johannes Engelmann, Johannes Ullmaier (Herausgeber und Redaktion) – „Testcard No. 16. Extremismus“; Mainz 2007, Ventil Verlag, S. 71.

357 Duncan, John – „work: 1975-2005“; Copenhagen 2006, Errant Bodies Press, S. 16.

and careering attitudes in order to maintain integrity and purity in their art.”³⁵⁸ Cosey Fanni-Tutti weiter: „Radical art like John [Duncan]’s is one of the means by which we, as human beings, come to terms with our sometimes unthinkable actions and are thus able to forward.”³⁵⁹

Duncans transgressive Zugänge haben demnach aufklärerische Absichten und können trotz oder gerade wegen ihrer Radikalität positiv rückübersetzt werden. Diese Transformation scheint allerdings nur einer Minderheit möglich zu sein – die Mehrheit verflucht John Duncan wegen der Drastik seines „Blind Dates“.

358 Duncan, John – „work: 1975-2005“; Copenhagen 2006, Errant Bodies Press, S. 17.

359 ebd., S. 17.

4.3 Exkurs: John Fare

Eine besondere Stellung im Kontext der transgressiven Performance im Zusammenhang mit dem Tod nimmt John Fare ein: Man mag sich fragen, wie man die Radikalität der Aufführungspraxis aus den vorangegangenen Kapiteln noch steigern kann bzw. ob das in Bezug auf künstlerische Strategien überhaupt noch sinnvoll sein kann – doch am konsequentesten wurde jener Weg bereits in den 1960ern vom kanadischen Performance-Künstler John Fare zurückgelegt: Er amputierte sich in einzelnen aufeinanderfolgenden öffentlich zugänglichen Performances in Kunstgalerien sämtliche Gliedmaßen mit einer selbst konstruierten Maschine, die von Franz Kafkas Erzählung „In der Strafkolonie“ inspiriert ist. Bei seiner letzten Performance köpfte sich Fare.

Die Crux bei jenen Aktionen um John Fare ist jedoch, dass es sich dabei um einen „prank“, einen „hoax“ handelt, eine frei erfundene Geschichte ohne reale Hintergründe, wie sich später herausstellen sollte. Doch seit Anfang der 1970er kursiert der Mythos um John Fare, der mit den Reaktionen des Publikums spielen und feststellen wollte, wie weit dieses gehen würde. Die Effekte waren also real – existiert hat jener John Fare allerdings nie, auch wenn jene Mär um ihn bis heute tradiert wird.³⁶⁰

Die Geschichten über Fares Aktionen unterscheiden sich in ihren Details, wie Adam Parfrey schreibt:

„The legend goes, that between 1964 and 1968, Fare was lobotomized, and lost one thumb, two fingers, eight toes, one eye, both testicles, his right hand and several random patches of his skin. According to another version, he had only six amputations, his last one being his head. Tickets were sold for each performance and the various body parts were carefully preserved in alcohol.“³⁶¹

Die Gerüchte um John Fare beschreiben ihn als dekadenten Sohn aus aristokratischem Hause, dessen größte Sorge Langeweile gewesen wäre. Der Mythos besagt, dass Fare aus Fadesse hochrangige Techniker und Roboter-

360 Vgl. http://www.frieze.com/issue/review/the_last_piece_by_john_fare/ (12. Dezember 2010).

361 Parfrey, Adam – „Apocalypse Culture“; Los Angeles 1990, Feral House, S. 95/96.

Experten kontaktierte, die ihm dabei halfen, einen maschinengesteuerten Operationstisch zu konstruieren, der zufällige chirurgische Eingriffe ausführen würde. Dieser sollte in verschiedenen Galerien Kanadas und Europas zum Einsatz kommen. Jene entfernten Gliedmaßen wurden der Legende nach an John Fares Körper durch bizarre Plastikdekorationen ersetzt³⁶² und schon der erste Eingriff soll eine Lobotomie gewesen sein.³⁶³

Zahlreiche Menschen waren fasziniert von jenen Überlieferungen über John Fare, die sie oft für bare Münze nahmen und die sie zu Spekulationen anstifteten. David Bowie war einer von ihnen und wollte damals, in den 1970ern, John Fare unbedingt selbst treffen.³⁶⁴ Bis heute bleibt die Figur „John Fare“ ein lebendiger Mythos und es gibt noch immer zahlreiche Menschen, die nicht an seiner Existenz zweifeln. Daniel Krčál schreibt über dieses Phänomen:

„[...] der Gedanke, jemand hätte jene schier unvorstellbaren Dinge getan, evoziert bei den Rezipienten ein kollektives ‚I want to believe.‘ [...] die Verlockung bleibt groß, denn mitunter passt die Geschichte allzu schön ins eigene Konzept radikaler Kunstbetrachtung, so dass sie dann als quasi verifizierte Begebenheit in akademischer Form wiederkehrt. Erst 2001 erschien mit Vintila Ivancanus und Josef Schweihardts ‚Aktionismus all inclusive‘ ein seriöses Werk, in dem John Fare für die eigenen Erwartungen herhalten muss. Der Mangel an Beweisen [seiner Existenz] wird damit erklärt, dass John Fare von der etablierten Kunstszene ignoriert werde.“³⁶⁵

John Fare soll also zu radikal zu Werke gegangen sein, um in den Kunstkanon aufgenommen zu werden, woraufhin die Zensurkeule geschwungen wurde – so die Ansicht einiger seiner Verteidiger (vgl. John Duncan). Denn zu den John Fare-Aktionen gibt es keinerlei Foto- oder Videomaterial, obwohl jene Aktionen sich über Jahre hätten ereignen sollen.³⁶⁶ Bis heute ist dieser Weg bis zum Schluss nur in Gedanken gegangen worden. Doch der Mythos „John Fare“ weist auf die Frage hin, ob es denn überhaupt notwendig wäre, diese Strategie nachzuverfolgen, oder ob

362 Vgl. Parfrey, Adam – „Apocalypse Culture“; Los Angeles 1990, Feral House, S. 95/96.

363 Vgl. Rokko (Hrsg.) – „Rokko's Adventures“, No. 2, Dezember 2007, Wien, Eigenverlag, S. 16.

364 Vgl. ebd., S. 16.

365 ebd., S. 16.

366 Vgl. Fischer-Lichte, Erika – „Theatralität. Ritualität und Grenze“; Ebingen / Basel 2003, A. Francke Verlag, S. 101.

sich die Performance mit dem ewigen Steigerungswillen nicht bereits selbst lächerlich macht und letztlich auslöscht. Zu jener Zeit gab es aber tatsächlich noch real-existierende Musiker und Künstler, die transgressive Zugänge entdeckten und durchführten, ohne mit ihrem eigenen Leben dafür zu bezahlen.

4.4 Exkurs: Suicide

Das New Yorker Duo *Suicide* ist bereits im *Stooges*-Kapitel kurz zu Wort gekommen und besteht aus Alan Vega (*1938) und Martin Rev (genaues Geburtsdatum unbekannt und verschwiegen, wahrscheinlich Anfang der 1940er). Die beiden gründeten die Band 1971 und schufen damit eine Art elektronischen Proto-Punk, kompromisslos dargebracht in extremer Lautstärke: Vega sang, croonte, schrie und krächzte seine Texte über die instrumentalen Flächen, die Rev an Synthesizer und Drum Computer schuf. Dies war ein damals völlig neuer musikalischer Zugang, worüber Rev im Nachhinein berichtet: „We were kind of like ah... smashing those idols you might say of [...] the status quo of guitar, bass and drums and we took them all out. And then we had only two guys and then the name Suicide on top of it. And yeah, we knew it was different.”³⁶⁷ Die Namensfindung von *Suicide* ist auf das damalige Klima Anfang der 1970er zurückzuführen, erzählt Vega:

„We were talking about society’s suicide, especially American society. New York City was collapsing. The Vietnam War was going on. The name Suicide to us said it all. It was the worst choice we could have made, though. Held us back a lot. Kept us off the radio.”³⁶⁸

Somit war dem Bandkonzept schon von Anfang an eine Verweigerung auf mehreren Ebenen inne.

Kurz zu den Hintergründen von Vega und Rev: Rev spielt bei *Suicide* teilweise Melodieläufe, die in ihrer Monotonie und Repetition an Minimal Music erinnern. Vor *Suicide* war er in einer Electronic-Free-Jazz-Band tätig³⁶⁹ und hatte bei dem Jazz-Pianisten Lennie Tristano studiert.³⁷⁰ Vega hingegen hatte Physik und Kunst studiert und war u.a. bei der radikalen Kunstgruppe *Art Worker’s Coalition* aktiv. Zu Beginn seiner künstlerischen Karriere malte er hauptsächlich, anschließend machte er vermehrt Skulpturen und war als Konzeptkünstler tätig.³⁷¹ Doch Iggy Pop veränderte

367 http://www.youtube.com/watch?v=w-qH4dK_0hM&feature=related (15. November 2010).

368 Reynolds, Simon – „Totally Wired: Post-Punk Interviews and Overviews“; New York 2010, Soft Skull Press, S. 30.

369 Vgl. Verein zur Förderung von Subkultur (Hrsgb.) – „skug. Journal für Musik#82, 4-6 2010“; 2010 Wien, Verein zur Förderung von Subkultur, S. 13.

370 Vgl. Masters, Marc – „No Wave“; London 2007, Black Dog Publishing, S. 27.

371 Vgl. ebd., S. 27.

seine gesamte Perzeption³⁷², wie sich Vega an den Effekt der ersten *Stooges*-Show erinnert, deren Zeuge er 1969 in der Brooklyn Academy of Music wurde:

„He [Iggy Pop] was just wild looking – staring at the crowd and going, ‘Fuck you! Fuck you!’

Then the Stooges launched into one of their songs, and the next thing you knew, Iggy was diving off the stage onto the concrete, and cutting himself up with a broken guitar.

[...] Alice Cooper was theatrical, he had all the accoutrements, but with Iggy, this was not acting. It was the real thing.

[...] It changed my life because he made me realize everything I was doing was bullshit.“³⁷³

Auch an anderer Stelle bezieht sich Vega wieder auf oben angesprochene Show:

„This... was the real deal. [...] The artist/audience relationship was broken down, as you were now part of the whole act... Iggy was bleeding, cut up to shit. Coupla times he was comin’ at me, y’know? He never got to me, he stopped somewhere else. But he puts you in a position of ‘Oh shit – whatamigonna do now?’“³⁷⁴

Vega kommentiert jene Aufführung weiter, die seinen Zugang zu seiner Kunst, aber auch zum Leben langfristig stark verändern sollte:

„The whole set lasted twenty minutes maybe. Right after the set finished... usually at rock shows they put on some rock’n’roll between the bands’ sets, but whoever was in the sound booth put on one of Bach’s Brandenburg concertos. It was perfect, because what we had just seen was great art, and the person in the booth understood that. That show was the first time in my life the audience and the stage merged into one. It was an environmental thing. Next night they played again, and I dragged this friend of mine who was a heavy theatre guy to the show, and his mouth dropped, because he’d done cutting-edge theatre, but this was heavier than anything he’d done. I realized

372 Vgl. <http://sickoftheradio.com/2010/04/12/interview-suicides-martin-rev/> (15. November 2010).

373 Mc Neil, Legs; McCain, Gillian – „Please Kill Me. The Unensored Oral History of Punk“; London 1996, Abacus, S. 79.

374 Heylin, Clinton – „Babylon’s Burning. From Punk to Grunge“; New York 2007, Canongate, S. 13.

that as an artist I could either carry on down this road and be dishonest or I had to make some moves.”³⁷⁵

Diese „moves“ machte Vega mit *Suicide*, um die gewünschte Relevanz mittels seiner Kunst zu erreichen.

Punk-Bands waren zwar eigentlich schon explizite Gegenentwürfe zu konventionellen Prog-Rock- und Stadionrock-Bands wie *Led Zeppelin* und *Emerson, Lake & Palmer*, allerdings weitgehend dem klassischen Instrumentarium von Schlagzeug, Gitarre und Bass treu geblieben – auch damit wollten *Suicide* brechen. Vega erzählt, dass diese Tatsache allein schon Grund für einen Tumult war,

„[...] before you even started doing the music! We were coming out of the sixties, when guitar/bass/drums was the sound. Marty [Rev] and I knew right away we didn’t want that. [...] having no drummer was cause for a riot. Plus I was totally confrontational. In those days people just wanted to go to a show to be removed from life, for entertainment, to forget their lives for a few hours. They came in off the street, and what I did was, I gave them the street right back.”³⁷⁶

Auch hierbei kam ein aufklärerischer, anti-kulturindustrieller Zugang zutage (wie er in dieser Arbeit schon bei anderen Künstlern und Musikern festgestellt worden ist), der von Seiten des Publikums eine gewisse Offenheit erwartet, die im Kontext der Mainstream-Kultur nicht dargebracht wird. Neben dem speziellen musikalischen Zugang von *Suicide* zeichnete sich ihre besondere Stellung zusätzlich durch die schonungslose, ungezügelte Performance aus: Vega schlug Mikrofone in sein eigenes Gesicht, bis das Blut floss, oder schwang während des Singens eine Motorradkette rücksichtslos durch den Konzertraum, bis die Zuschauer vor Angst den Schauplatz verließen. Thurston Moore von *Sonic Youth* erinnert sich an die damalige Sonderstellung von *Suicide*, die prägend für eine ganze Generation werden sollte:

„Eines der gewalttätigsten und intensivsten Ereignisse des Punk Rock ist für mich bis heute ein Auftritt von Suicide im Jahre 76. Alan Vega hatte eine Perücke auf und eine große Narbe im weißgeschminkten Gesicht und Martin Rev hatte eine große Sonnenbrille auf und spielte auf einem komischen Moog-

375 Reynolds, Simon – „Totally Wired: Post-Punk Interviews and Overviews“; New York 2010, Soft Skull Press, S. 34.

376 ebd., S. 32.

Synthesizer mit einer unglaublichen Lautstärke. Alan Vega war völlig eingetaucht in seine Rolle. Er schrie nur noch ins Mikro und wenn du ihn nicht beachtet hast, kam er durchs Publikum auf dich zu, hat dir das Mikrofonkabel um den Hals geschlungen und zugezogen, bis du keine Luft mehr bekamst, dich angeschrien, dich an den Haaren gepackt und auf den Boden geworfen. Wir sind hier ausgerastet und haben uns nach hinten verzogen. Vorne sind die Leute aufgestanden und haben ihre Tische umgekippt als Barrikaden. Wir waren damals gerade 18. Wir sind rausgerannt, ins Auto gestiegen und nach Hause gefahren. Aber den ganzen Weg dachten wir ‚was war das?!‘ – und wir wussten: da gehen wir wieder hin.“³⁷⁷

Suicide zwangen die Zuschauer mit ihrer transgressiven Performance, sich zu positionieren, den Ort entweder zu verlassen oder sich gegebenenfalls zu wehren und sich längerfristig eigenständig Fragen zu stellen. Der Einfluss, den sie auf ihr Umfeld hatten, macht erkennbar, mit welcher Dringlichkeit sie dies taten.

Als V. Vale Alan Vega fragt, ob der heute bereits renommierte Performance- und Konzeptkünstler Chris Burden einen Einfluss auf ihn und sein Schaffen hätte, antwortet Vega, dass er seine Arbeiten kenne und schätze, besonders jene, in denen er auf konfrontative Weise mit dem Publikum kommunizieren würde.³⁷⁸ Bei Thurston Moore und Byron Coley ist über die Verbindung von Hoch- und Populärkultur im Kontext von *Suicide* zu lesen:

„[...] Suicide were an overwhelming experience in live performance. Love them or hate them, there was no way to ignore them. As writer Roy Trakin notes, ‘They were really the first modern rock band to blend music and noise together, raising the question of whether noise was music and vice versa.’ This may have been a common question in serious art music circles during previous generations, but it was not usually asked by rock fans at the time, no matter how far underground they lived.“³⁷⁹

377 Dreher, Christopher – „Pop Odyssee 2: The House of the Rising Punk“; 1998, ZDF/3Sat.

378 Vgl. Vale, V. – „Search & Destroy #1-6. The Complete Reprint“; San Francisco 1996, RE/Search Publications, S. 93.

379 Moore, Thurston; Coley, Byron – „No Wave Post-Punk. Underground. New York. 1976-1980.“ New York 2008, Abrams Image, S. 6.

Suicide wollten nicht unterhalten, nicht populär sein – sie arbeiteten in der bereits von Martin Büsser in dieser Arbeit zitierten Nische, die sich weder der U- noch der E-Sparte verpflichtet fühlt. Vega erzählt über seinen performativen Zugang: „Die Leute sollten von der Straße reinkommen, und was ihnen hier drin blühte, war schlimmer als alles da draußen. Sie bekamen das wirkliche Leben serviert – und das war hart zu schlucken.“³⁸⁰ Die Verbindung des wirklichen Lebens mit jenem der Kunst ist eine der zentralen Forderungen der historischen Avantgardebewegungen. Momente, die *Suicide* schufen, realisierten jene Vorhaben in ihrer Nische tatsächlich – die Avantgardebewegungen scheiterten in ihren kolossalen Plänen an dieser Mission. Vale spricht Vega auf ähnliche Zugänge von *Suicide* und Philip Glass an, worauf dieser sagt: „But [*Suicide* has] more soul and more street than Philip Glass, more rock & roll. I love Glass & Reich & Stockhausen, but to me, they should really get into rock & roll the way rock & rollers should get into them!“³⁸¹ Vega antwortet auf Vales Frage, ob das Konzept von *Suicide* sich von Beginn an durchgezogen hätte und bekommt folgende Antwort.

„Basically the same, yeah, but it was even more insane. A lot of heavy theater, in a way. Musically, we didn't stay in a song format, we played a free piece for 30 minutes, and I'd just scream for 30 minutes, and drag people from their – just get crazy with the audience. [...] about ¾ of them ran from the room screaming, literally screaming; the cops came... What was beautiful about our gig was that we'd hear rumors 2 or 3 days later of things that never happened: like, the place was closed down, the cops busted everybody, they dragged us out and threw us in the lunatic asylum, all kinds of things that people actually believed!“³⁸²

Besonders aus Vegas Hintergrund ergab es sich, dass *Suicide* viel im Kunstkontext aktiv waren und so auch zahlreiche Auftritte im Mercer Arts Center spielten, wo verschiedenste Performance Spaces waren, u.a. The Kitchen.³⁸³ In Simon Friths und Howard Hornes „Art into Pop“ steht:

380 Dreher, Christopher – „Pop Odyssee 2: The House of the Rising Punk“; 1998, ZDF/3Sat.

381 Vale, V. – „Search & Destroy #1-6. The Complete Reprint“; San Francisco 1996, RE/Search Publications, S. 93.

382 ebd., S. 93.

383 Vgl. Henry, Tricia – „Break All Rules! Punk Rock and the Making of a Style“; Ann Arbor 1989, UMI Research Press, S. 38.

„[...] the most significant art/pop community came together in the Mercer Arts Center in New York, where experimental artists (like Laurie Anderson) met a new generation of pop-oriented art school graduates (like Chris Stein of Blondie and Alan Vega of Suicide).

The importance of the Mercer lay in the way it accounted for rock 'n' rollers' and avant-gardists' mutual interests. [...] There was an experimental video room, a cabaret room, a theatrical room. The experimental place, the Kitchen, started there.”³⁸⁴

Nachdem das Mercer Arts Center 1973 zugesperrt hatte, gaben *Suicide* Shows in (mittlerweile nicht mehr existierenden und als für die Entwicklung des Punk legendär geltenden) Lokalen wie CBGB und in Max's Kansas City. Das Publikum vom Mercer Arts Center war mehr oder weniger das gleiche, das später bei diesen Läden ein und aus ging.³⁸⁵ Richard Hell sagt über das CBGB, das an der damals heruntergekommenen New Yorker Bowery war:

„When the dump opened its doors in December of 1973, it was typical of the rows of flophouses, low-rent restaurant supply corps, a sprinkling of struggling avant-garde theater ventures, and, most abundantly and notoriously, countless ultra-cheap alky dives that, like backwater tidal washup, littered the Bowery, keeping it disreputable, dirty, dangerous, poor, and interesting.”³⁸⁶

Das war grob formuliert jener Kontext, in welchem sich der New Yorker Punk entwickeln sollte, der zum Vorbild für jene Version in England wurde. Als *Suicide*, die älter als die meisten anderen Akteure dieser Szene und sozusagen die Urahnen derselben waren, in diesen Treffs aktiv wurden, hatten sie großen Einfluss auf den musikalischen Underground von New York. Der Avantgardekomponist Glenn Branca äußert sich zu ihrer Stellung im damaligen Punk-Kontext: „I would have to think that Suicide had to be a tremendous influence on absolutely everybody.”³⁸⁷ Branca

384 Frith, Simon; Horne, Howard – „Art into Pop“; London and New York 1987, Methuen and Co., S. 112/113.

385 Vgl. Reynolds, Simon – „Totally Wired: Post-Punk Interviews and Overviews“; New York 2010, Soft Skull Press, S. 32.

386 Molon, Dominic – „Sympathy for the Devil: Art and Rock and Roll Since 1967“; Chicago 2007, Museum of the Contemporary Art, Chicago in association with Yale University Press, New Haven and London, S. 27.

387 http://www.youtube.com/watch?v=w-qH4dK_OhM&feature=related (15. November 2010).

weiter: “[...] they were doing something that was so completely off the deep end.”³⁸⁸ *Suicide* waren sozusagen die *echten* Punks, weil sie nicht einmal von denen, die sich selbst als „Punks“, bezeichneten, akzeptiert wurden. Ihre Reaktion war, dass sie noch mehr Provokation und Konfrontation nach außen trugen, wie Vega 2007 erzählt, als bereits Anerkennung von sämtlichen Seiten (Punks, Kritiker, Hochkultur, Kunstpublikum) gekommen war.³⁸⁹ Vega weiter: „I don’t think Suicide was ever a punk band. Then again, this guy Ben Vaughan [Musiker und Musikproduzent] said everybody hated Suicide, including the punks – ergo, Suicide were the ultimate punk band!”³⁹⁰

Suicide waren wahrscheinlich die erste Band, die das Wort „Punk“ auf einem ihrer Flyer für ein Konzert 1971 verwendet hatte.³⁹¹ Vega äußert sich dazu:

„That first gig at OK Harris, in February 1971, we announced it as a Punk Music Mass on flyers all round the city. As far as I know, that’s the first time, except for an article that the great Lester Bangs wrote on Iggy Pop in which he used the word. I’m sure I got the word from Lester’s piece, thinking, ‘That sounds good, let’s use it on the flyer,’ but never imagining that punk would become a style of music.”³⁹²

Doch mit dem Umweg über England sollte das nur wenige Jahre später passieren.

Vega und Rev sind bis heute musikalisch und künstlerisch aktiv. Sie nahmen nicht nur als *Suicide* Platten auf, sondern auch getrennt und waren oft als Gäste in anderen Konstellationen vertreten. Im Mai 2010 traten *Suicide* vor den *Stooges* bei der Konzertreihe „Don’t Look Back“ in London auf. *Suicide* spielten ihr erstes Album live in seiner Gänze, die *Stooges* ihre Platte „Raw Power“. Aus den umstrittenen, transgressiven Combos waren – Jahrzehnte später, als die Zeit scheinbar reif für sie war – kultisch verehrte Klassiker geworden. Das Thema jener einstigen ungezügelten Aufführungsform ansprechend, fragt Simon Reynolds Vega: „So you consciously saw Suicide gigs as attempts to create happenings, to transform what the situationists called ‘the spectacle’ into a situation, where everybody’s a participant, whether they

388 http://www.youtube.com/watch?v=w-qH4dK_0hM&feature=related (15. November 2010).

389 Vgl. Selbstgeführtes Interview mit Alan Vega, Krems, 29. April 2007.

390 Reynolds, Simon – „Totally Wired: Post-Punk Interviews and Overviews“; New York 2010, Soft Skull Press, S. 35.

391 http://en.wikipedia.org/wiki/Suicide_%28band%29 (2.3.2010).

392 Reynolds, Simon – „Totally Wired: Post-Punk Interviews and Overviews“; New York 2010, Soft Skull Press, S. 35.

want to be or not?”³⁹³, woraufhin Vega antwortet: „Absolutely. The confrontational thing, I couldn’t do that any more, because people are so receptive, they’ve seen it all before. I don’t bother with all that jumping off stage any more.”³⁹⁴

Vega hat erkannt, dass jene Ambitionen zur performativ-konfrontativen Steigerung mittlerweile überholt, künstlerisch irrelevant oder auch gefährlich wären, doch damals zählte diese transgressive Aufführungsform noch zu einer wirkungskräftigen sowie innovativen Taktik und musste erst bis über ihre Grenzen ausgereizt werden.

Joe Coleman ist eine jener Kräfte, die dies getan haben. Auch er hat einen langen Weg von Ablehnung und Unverständnis bis zur Anerkennung seiner Arbeiten zurückgelegt.

393 Reynolds, Simon – „Totally Wired: Post-Punk Interviews and Overviews“; New York 2010, Soft Skull Press, S. 34.

394 ebd., S. 34.

5. Joe Coleman

Joe Coleman wurde am 22.11.1955 geboren und ist in der Ward Street 99 in Norwalk, Connecticut gegenüber eines Friedhofs aufgewachsen (Diese Details seien auch deswegen erwähnt, da Coleman sich bis heute mit Zahlenmystik auseinandersetzt).³⁹⁵ Am Anfang seiner künstlerischen Karriere war er hauptsächlich Performer, Musiker und „prankster“, später wurde er bekannt als Maler neuzeitlicher Ikonen sowie für seine Sammlertätigkeit obskurer Gegenstände, die oft die Kehrseite des „American Dream“ zeigen. Carlo McCormick umreißt Colemans Werdegang folgendermaßen:

„His performance-based work [...] was too radical for the avant-garde, as his comics were too nasty for the underground, his band too rude for Punk and his paintings too grizzly for the down and dirty East Village art scene where he first began showing them and just too damn crazy for the outsider art world where he subsequently found a temporary home.“³⁹⁶

Damit stellt Coleman den idealen Typus dieser Arbeit dar: er war selbst den (scheinbar) progressiven Underground-Bewegungen voraus und zeigte keineswegs Interesse daran, sich dort zu integrieren – ganz im Gegenteil: er trachtete danach, pseudo-subversive Regel zu durchbrechen, scheinbar freie Rahmen zu sprengen und diese Grenzen damit überhaupt erst sichtbar zu machen.

Zur Biographie von Joe Coleman: Sein Vater Joseph Coleman Sr., ein tobsüchtiger Alkoholiker, war und blieb für ihn der furchterregendste Mensch in seinem ganzen Leben.³⁹⁷ (In Joe Colemans Selbstbildnis „Coal Man“ von 1997 ist zu lesen: „Die Juden haben Jesus nicht getötet, es war sein eigener Vater.“)³⁹⁸ Seine Mutter Jacqueline Hoban³⁹⁹ hingegen war damals seine einzige Quelle der Fürsorge und Liebe – einer Form von Liebe, die mitunter zu weit ging. Coleman sagt in dem Dokumentarfilm „R.I.P.: Rest in Pieces. A Portrait of Joe Coleman“ (in dem u.a. Hasil Adkins, Jim Jarmusch, Nancy Pivar und Manuel De Landa vorkommen) über sie:

395 Vgl. Pfeffer, Susanne – „Joe Coleman. Internal Digging“; Köln 2007, Verlag der Buchhandlung Walther König, S. 23.

396 <http://www.artnet.com/magazineus/features/mccormick/joe-coleman11-22-10.asp> (20.3.2011).

397 Vgl. Pfeffer, Susanne – „Joe Coleman. Internal Digging“; Köln 2007, Verlag der Buchhandlung Walther König, S. 20.

398 Vgl. ebd., S. 19.

399 Vgl. <http://www.joecoleman.com/bio/timeline> (22. Oktober 2013).

„She was my first love.“⁴⁰⁰ An anderer Stelle erzählt er über seine Mutter: „She was very sexual. Too sexual with me.“⁴⁰¹ Auch in seinen Arbeiten sind Anzeichen starker Zuneigung zu seiner Mutter zu finden. In seinem Gemälde „Victory of Hell“ von 1995 steht rückwärts geschrieben „Motherly love is best“⁴⁰², in einem anderen: „Why did she undress in front of me?“⁴⁰³

Als Richard Metzger Coleman auf das Verhältnis zu seiner Mutter anspricht, antwortet dieser, dass sie ein sehr komplexes Verhältnis gehabt hätten, das aus sehr viel Fürsorge und Liebe, aber auch sexuellen Handlungen bestanden habe, wobei Coleman betont, dass sie nie miteinander geschlafen hätten. Er hatte für seine Mutter ein gewisses Vakuum an Zuneigung auszufüllen, das der schwer trinkende Ehemann hinterließ. Über seinen Vater sagt Coleman im selben Gespräch, dass seine einzig guten Seiten gewesen wären, dass er ihm das Fürchten gelehrt und in Iwo Jima und Guadalcanal, zwei großen Schlachten der USA gegen Japan im Zweiten Weltkrieg, gekämpft hatte.⁴⁰⁴

Bereits während seines ersten Schuljahres 1961 kam Coleman in eine Klasse für verhaltensauffällige Kinder⁴⁰⁵, fühlte sich allerdings nicht zu ihnen zugehörig. Seine Reaktionen auf seine damalige Umwelt waren einerseits eigenbrötlerische Zurückgezogenheit, andererseits auffällige Handlungen in der Öffentlichkeit. So steckte er etwa das Schulfeld in Brand und sorgte damit für Aufruhr.

Schon früh sollte das Zeichnen eine Art Ventil für Coleman werden. Laut seinen Schilderungen schlief sein Vater sonntags typischerweise den Rausch vom Vortag aus, während er mit seiner Mutter in die Kirche ging und überwältigt von den brutalen Darstellungen des Folterns und der „heiligen Gewalt“ war. Seine Mutter steckte ihm Malutensilien zu und er begann, mit Bleistift und roter Farbe gewalttätige Szenen zu zeichnen. Seine Bilder speisten sich hauptsächlich aus Horrorfilm-Sequenzen und jenen Grausamkeiten, mit denen er in der Kirche konfrontiert wurde. Anfangs war seine Mutter noch stolz auf ihren Sohn und seine Bilder, doch als er ein Teenager

400 Pejo, Robert-Adrian – „R.I.P.: Rest in Pieces. A Portrait of Joe Coleman“; 1997, gefördert vom österreichischen Filminstitut ÖFI und ORF, Robert-Adrian Pejo.

401 Gore, Janice S. – „The Book of Joe. The Art of Joe Coleman“; Los Angeles 2003, La Luz des Jesus Gallery/Last Gasp, S. 33.

402 Vgl. Pfeffer, Susanne – „Joe Coleman. Internal Digging“; Köln 2007, Verlag der Buchhandlung Walther König, S. 12.

403 Pejo, Robert-Adrian – „R.I.P.: Rest in Pieces. A Portrait of Joe Coleman“; 1997, gefördert vom österreichischen Filminstitut ÖFI und ORF, Robert-Adrian Pejo.

404 Vgl. Metzger, Richard – „Disinformation®. The Interviews“; New York 2002, Disinformation Company Ltd., S. 84.

405 Vgl. <http://www.joecoleman.com/bio/timeline> (22. Oktober 2013).

wurde und noch immer blutige Szenen zeichnete, fing sie an, sich Sorgen um ihn zu machen.⁴⁰⁶

Der heranwachsende Coleman aber suchte seinen eigenen Weg, um seine Umwelt zu absorbieren. Seinen womöglich ersten „prank“ führte er schließlich in der Kirche aus, als er etwa zwölf Jahre alt war und beichten zu gehen hatte. Im Beichtstuhl gestand er dem Pfarrer, dass er für die Morde, die sich gerade zu jener Zeit um Norwalk ereigneten und Stoff der Tagespresse waren, verantwortlich wäre. Seine (vermeintlichen) Taten schilderte er detailliert – bis der Pfarrer aus dem Beichtstuhl sprang und ihn anschrie: „Be gone Satan, be gone Satan, get out of here, Beelzebub!“⁴⁰⁷ Coleman selbst sagt dazu: „That was probably my first real performance. And I did it for the same reason I do them now – I feel I *gotta* do it.“⁴⁰⁸ – also aus einer reinen Notwendigkeit, einem Selbstzweck heraus und nicht aufgrund vorher festgeschriebener Manifeste, pädagogischer Maßnahmen oder finanzieller Versprechen. Coleman versuchte damals wie heute, mit seiner Existenz zurecht zu kommen, was ihn in transgressive Kunstfelder führte.

1971, im Alter von 15 Jahren, begann Coleman mit seinen „Überraschungs-Performances“,⁴⁰⁹ die er in den Suburbs von Connecticut durchführte. Bei den ersten nahm er ein Kuchenblech von zu Hause, das er mit Sprengkörpern ausstattete, an seinem Oberkörper befestigte und darüber ein Hemd seines Vaters trug, um damit Sprengstoff samt Blech zu verdecken. So fuhr er an den Wochenenden durch die Vorstädte auf der Suche nach einem Haus, vor dem mehrere Autos standen: dort konnte gerade ein Geburtstagsfest, eine Tupperwareparty oder auch eine Republikanerfeier stattfinden – das tat für Coleman nichts zur Sache. Die Hauptsache war, dass er eine größere Ansammlung von Menschen vorfinden würde, die er (unangemeldet) seinen „pranks“ aussetzen konnte. Oft schrieb er sich obskure Nachrichten wie „Give Christ back to the Martians“ auf die Stirn und betrat uneingeladen das ausgewählte Haus, vor dem er seinen Wagen abgestellt hatte.

Im Haus fing er an, Frauen mit geschmacklosen Sprüchen zu beleidigen und anzuekeln, bis diese ihre Männer holten, die ihre Partnerinnen gegenüber dem vermeintlich Verrückten verteidigen wollten. Coleman spielte seine Rolle weiter und

406 Vgl. Pfeffer, Susanne – „Joe Coleman. Internal Digging“; Köln 2007, Verlag der Buchhandlung Walther König, S. 151.

407 Vale, V.; Juno, Andrea – „RE/Search#11: Pranks!“; San Francisco 1987, RE/Search Publications, S. 189.

408 ebd., S. 189.

409 Vgl. Wilson, Eric G. – „Everyone Loves a Good Train Wreck. Why We Can't Look Away“; New York 2012, Sarah Crichton Books, S. 135.

provozierte nun auch die Männer zusehends, und erst, als die Situation drohte, in einer Schlägerei auszuarten, entzündete er die versteckte Lunte und explodierte mitsamt des nicht sichtbaren Sprengstoffes vor den Augen der Partygäste. Die umstehenden Menschen waren perplex und verstört, vermuteten einen Verrückten oder einen Selbstmordattentäter, konnten nichts sehen vor lauter Rauch und versuchten, in Deckung zu gehen.

Diesen Moment der Verwirrung nutzte Coleman, um den Ort zielstrebig zu verlassen, bevor die Polizei kommen würde.⁴¹⁰

Mit diesen Überraschungs-Performances verlässt Coleman gänzlich den Raum der abgesteckten Institution Kunst und tritt in seltener Radikalität in das alltägliche Leben fremder Menschen. Damit ist der Rahmen der Kunst von vornherein genauso wenig gegeben wie eine Erwartungshaltung, wodurch Colemans Schaffen an Relevanz gewinnt und von den Zeugen (zumindest anfangs) nicht als künstlerische Aktion erkannt wird – womit jener Sprung von Kunst und Leben, den die Avantgardebewegungen stets anstrebten, erfüllt wäre.

Mit 17 zog Coleman von Norwalk nach New York. Hier ein kurzer Interviewauszug, wo es um genau jene Lebensphase geht:

„CM: Did you know people there, did you have friends?

JC: I didn't know anyone in New York. But I'm feeling much more comfortable on my own anyway.

CM: And you earned your money as a cab driver?

JC: Yeah, but when I moved to New York and before I had my cab license, I panhandeled. Sometimes I would make myself look like a cripple, tying my leg up behind me and go around on crutches. I had different stories: sometimes I said it was through a skiing accident, sometimes I said I was a Vietnam veteran. Another day it was child abuse. I would make up different stories and different characters.”⁴¹¹

410 Vgl. Vale, V.; Juno, Andrea – „RE/Search#11: Pranks!"; San Francisco 1987, RE/Search Publications, S. 181.

411 Selbstgeführtes Interview mit Joe Coleman, Telefonat zwischen Wien und New York, 9. März 2008.

Auch hier spielte Coleman eine Form von Theater in der Öffentlichkeit, die der Umkreis gar nicht als solches wahrnehmen konnte.

In den 1970ern studierte Coleman ein Semester an der New Yorker School of Visual Arts,⁴¹² doch viel mehr war er ab Mitte der 1970er in der Szene rund um das CBGB aktiv, insbesondere als Frontman der Band *Steel Tips*, mit der er von Mitte bis Ende der 1970er auftrat.⁴¹³ Gary Lachman lebte Mitte der 1970er in der New Yorker Bowery, wo sich auch das CBGB befand und die Punk-Bewegung noch in ihrer weitgehend unvermarkteten Version spross. Er beschreibt die Atmosphäre als „surrounded by the debris of the sixties generation. Hippies still hung out in Washington Square Park, but by the mid-seventies they were mostly considered a joke.“⁴¹⁴ – so auch von Coleman und den *Steel Tips*. Diese spielten schnellen und aggressiven Punk mit dem klassischen Instrumentarium von Gitarre, Bass und Schlagzeug. Auffällig ist der raue, hingerotzte Gitarrensound, der die Akkorde oft scheinbar zersetzt und brutal klingen lässt, und sich von der Musik der Vorgängergeneration abhebt. Zwischen den Songs der *Steel Tips* gab es manchmal mehrstimmige vokale Einlagen, die auf eine abstruse Art von Humor schließen lassen. Die Aufnahmen der Band sind sehr rar, Quellen dazu sucht man nahezu vergeblich. Coleman antwortet auf die Frage, wie eine typische *Steel Tips*-Show ausgesehen habe, folgendermaßen:

„JC: It was more like a music show, with songs like ‘Kill All Teenagers’ and ‘My Dick Is In Love With You’. It was fun for the time.

CM: And how did people react? Did the punks accept you? Did you have connections with *The Dead Boys*?

JC: Oh, we performed with *The Dead Boys* and *The Ramones*, some of the bands from that time. But I really had no interest in that music, I didn’t take it too seriously and I guess I didn’t really appreciate what they were doing, didn’t interest me.⁴¹⁵

412 Vgl. Pfeffer, Susanne – „Joe Coleman. Internal Digging“; Köln 2007, Verlag der Buchhandlung Walther König, S. 63.

413 Vgl. Ciaffardini, David – „Sound Choice#15“; Ojai, CA Summer 1990, An Audio Evolution Network Publication, S. 208.

414 Lachman, Gary – „Turn Off Your Mind. The Dedalus Book of the 1960s“; Sawtry 2010, Dedalus Books, S. 18.

415 Selbstgeführtes Interview mit Joe Coleman, Telefonat zwischen Wien und New York, 9. März 2008.

Coleman spricht hier über jene Punk-Bewegung, die sich im und um das Lokal CBGB zu jener Zeit mit Bands wie den *Dead Boys*, den *Ramones*, den *Dictators* uvm. herausbilden sollte, und auf die fast alle heute noch nostalgisch-verklärt zurückblicken. Joe Colemans Frau Whitney Ward, mit der er seit Mitte der 1990er liiert ist und deren Hochzeit am 11.11.2000 stattfand, kam Mitte der 1980er nach New York und sagt:

„WW: [...] I missed everything that Joe [Coleman] was doing here! Basically, when we got to know each other, he was like cruising all of my books and records and he would take all of the ‘Famous Monsters of Filmland’-issues that he didn’t have and he’s like: ‘*The Ramones...* *The Dead Boys...* I used to play with these fucking assholes!’ I’m like [very small]: ‘Fucking assholes?! I love them.’ Basically, I was like ten to fifteen years too late for New York. But I loved to have that difference of opinion.

But I would have loved to see perform *Steel Tips* back in the day.

CM: That’s so great about Joe, that he was and still is refusing to be part of that.

WW: I know! But the first time I saw *The Ramones*, I lost my mind! And he’s like: ‘Yeah, we used to play with *The Ramones* all the time – but I think they hated us.’ ‘Well, of course they hated you, because you were blowing yourself up!’”⁴¹⁶

Coleman distanzierte sich also schon damals von jener sich langsam formierenden Szene und meint zum Verhältnis der *Steel Tips* mit Punk:

„We didn’t give a fuck about Punk; we hated Punk. We played at Max’s Kansas City and CBGB, but we hated Punk Rock because it was popular. We didn’t want to give the kids anything that they wanted. We loved fucking with people. We’d get

416 Selbstgeführtes Interview mit Whitney Ward, New York, 14. Mai 2012.

arrested half the time. That made it fun. It was gettin' too much like Rock & Roll. I was gettin' bored."⁴¹⁷

Die *Steel Tips* spielten zwar im CBGB, aber Punk als sich bereits langsam definierende Subkultur war für Coleman schon Mitte der 1970er zu populär und berechenbar. Er wollte dem Publikum nicht das geben, was es erwartete – und sei es noch so angriffslustig und scheinbar subversiv.

Die *Steel Tips* traten nicht nur in den typischen Punk-Clubs auf, einmal spielten sie in der „Uncle Floyd Show“ im Kinderfernsehprogramm. Die Gastgeber hielten sie für eine konventionelle Band und hatten keine Vorstellung davon, was bei ihrer Aufführung passieren würde: Coleman zerschlug eine Flasche auf seinem Kopf und fügte sich damit eine blutende Wunde zu. Coleman sagt dazu: „[...] that was the first blood on children's television. I wonder how many kids out there went and imitated it – ‘Oh, that's Crazy Joe on TV – let's all try that!’“⁴¹⁸

Hier gelang Coleman und den *Steel Tips* ein überraschender Eingriff in einem geradezu absurden Kontext, der allerdings nicht die Kinder attackierte, sondern vielmehr die Eltern und die Fernsehverantwortlichen. Diese Aktion gewinnt besonders durch ihren Aufführungsrahmen an Relevanz, denn mittlerweile konnte man – so radikal Iggy Pop auch war – davon ausgehen, dass, wenn man eine Show der *Stooges* besuchen würde, man Zeuge bestimmter transgressiver Performance-Aktionen werden würde, von denen man bereits gehört hatte. V. Vale etwa beschreibt seine Erfahrung auf seinem ersten *Iggy Pop & The Stooges*-Konzert so:

„I had already been told what to think – which is always bad. The trouble with reading so much is that reading is a vicarious experience – so you set up expectations. [...] So I had heard how extreme he [Iggy Pop] was – but when I saw him, he wasn't that extreme. [laughs] He didn't cut himself up and there was no blood. I can't say that I was disappointed – but maybe I was.“⁴¹⁹

Wie im Kapitel über Iggy Pop bereits erläutert wurde, fand dieser einen Ausweg aus diesem scheinbaren Steigerungszwang, der es ihm erlaubte, nicht an den eigenen Ansprüchen zu scheitern und zum Sklaven des Publikums zu werden.

417 Petros, George – „Art that Kills. A Panoramic Portrait of AESTHETIC TERRORISM 1984-2001“ ; Washington DC 2007, Creation Books, S. 69.

418 Vale, V.; Juno, Andrea – „RE/Search#11: Pranks!“; San Francisco 1987, RE/Search Publications, S. 183.

419 Selbstgeführtes Interview mit V. Vale, San Francisco, 8. Oktober 2012.

Doch zurück zu Joe Coleman: Die sich gerade formierende Punk-Bewegung und ihre Aufführungsrahmen interessierten ihn gegen Ende der 1970er immer weniger, obwohl die *Steel Tips* auf der transgressiven Seite von Iggy Pop kämpften und nicht auf der artifiziellen Theaterbühne von Alice Cooper spielten.⁴²⁰ Auf die Frage, ob er tatsächlich – so wie fast alle im transgressiven Performancebereich tätigen Personen – von Iggy Pop beeinflusst worden wäre, antwortet Coleman:

„No, I knew very little about Iggy. [...] my influences came off from Country, Western and Blues. Don van Vliet, Captain Beefheart was maybe the most transgressive influence that I had at that time. I concern ‘Trout Mask Replica’ a really groundbreaking record. Its sound is amazing. Don had his band kinda trapped in his house where he kept them performing like 18 hours a day and fed them with beans and a slice of bread – maybe, if they played well. And he taught them the music on a piano that he could not play. He would bang out the piano keys and ask them to imitate what he had just played – but he didn’t even know what the fuck he was doing! [laughs] And when they finally tried to get it *exactly* the way that he had murdered those keys, then he would say: ‘OK, now you play it like you were jumping out of a window!’ [laughs]

That’s the kind of stuff that interested me back at the time, and then also the performers in Austria, the Viennese Actionists: Günter Brus, Hermann Nitsch and Rudolf Schwarzkogler. They were more of an influence because I was trying to combine music and performance, turn tribal rituals into some kind of performance that I wanted to bring back to psychopathology.”⁴²¹

Auf die Frage, ob sein katholischer Hintergrund, der sowohl bei ihm selbst wie auch bei den Wiener Aktionisten eine große Rolle gespielt hatte, in diesem Bereich von Relevanz gewesen wäre, antwortet Coleman:

„Without question, yes! The Catholic inspiration is really important. I was brought up with Catholic rituals but I don’t want to be manipulated by them so I figure out a way of transforming

420 http://www.trouserpress.com/entry.php?a=steel_tips (13. April 2011).

421 Selbstgeführtes Interview mit Joe Coleman, New York, 16. Juni 2011.

them. You find that with primitive cultures too, when they're taken over by Christian power, they'll transform their own Pagan Gods into Christian Gods to make the white master happy. They pretend to be an Uncle Tom when in fact they're doing their voodoo, like changing the Mother of Christ Mary into the Virgin of Guadalupe. It's the same thing I'm trying to do, I'm transforming these things, making them work for me, turning them into Gods and Goddesses that I can worship."⁴²²

Coleman ist also dazu fähig, sein teilweise traumatisches Aufwachsen in eigene künstlerische Äußerungen zu übersetzen und sich nicht als deren verantwortungsloses Opfer einzuordnen.

Mitte der 1970er hatte Coleman bereits nachdrückliche Erfahrungen mit verschiedenen Drogen gesammelt und war jahrelang heroinabhängig. „I was obsessed with doing every drug that was available, but I liked the fact that Heroin [sic!] was the most fucked-up drug you could do. I thought, 'That's the one for me.' It became my favourite.“⁴²³

Colemans Hingezogenheit zu Heroin hat auch damit zu tun, dass er eine sehr ängstliche Person war (und noch immer ist) und das Rauchen von Marihuana ihn über längere Zeit paranoid gemacht hatte. Er bekam Angstzustände, die von sämtlichen Drogen, die er zusätzlich konsumierte, verstärkt wurden – außer von Heroin: das löste den gegenteiligen Effekt aus und beruhigte ihn, wodurch er sich endlich ohne Angst durch die Welt bewegen konnte.⁴²⁴ Eine jener Quellen, aus denen Coleman Heroin bekam, war ein New Yorker Abbruchhaus, in dessen Außenmauer ein Loch gestemmt war. In diese Öffnung musste man seinen Arm mit geschlossener Faust strecken. War der Arm durch die Mauer gestreckt, hatte man die Faust zu öffnen, in der ein bestimmter Geldbetrag liegen sollte. Das Geld nahm jemand Unbekannter im Haus entgegen und setzte mit einer Spritze für den jeweiligen Betrag einen Schuss Heroin. Welcher Stoff da aus welcher Spritze kam, konnte man nicht wissen, auch sah man nicht einmal das Gesicht jenes Gegenübers

422 Selbstgeführtes Interview mit Joe Coleman, New York, 16. Juni 2011.

423 Petros, George – „Art that Kills. A Panoramic Portrait of AESTHETIC TERRORISM 1984-2001“ ; Washington DC 2007, Creation Books, S. 69.

424 Vgl. Pejo, Robert-Adrian – „R.I.P.: Rest in Pieces. A Portrait of Joe Coleman“; 1997, gefördert vom österreichischen Filminstitut ÖFI und ORF, Robert-Adrian Pejo.

hinter der Mauer, das einem die Spritze setzte.⁴²⁵ Coleman lebte zu dieser Zeit mit seiner damaligen Frau Nancy Pivar zusammen, die einen ähnlich selbstzerstörerischen Drogenkonsum an den Tag legte.⁴²⁶

Ende der 1970er verließ Coleman die *Steel Tips* und trat ab da ohne Band, ohne musikalische Absicherung meist alleine auf. Er sagt über seine Entwicklung und seine Zugangsweise zur Performance:

„At one point, at the beginning, I trusted the music, but not for very long. There's always something in music that would make it somehow acceptable, create a border, like a caption over the events. What I preferred was walking to strangers' homes and blow myself up where there are no borders. I wanted to get back to that kind of real transgressive energy. When you take the music out and you point a shotgun directly at the audience – yeah, it goes back to my early childhood, deviant things of going into strangers' homes. But I wanted to bring that into theatre and there was that thing called 'performance art', you know, where they were supposedly being subversive, and I was looking at stuff like Laurie Anderson and thinking: 'That's not subversive.'“⁴²⁷

Coleman bewegt sich hier nahe an den Absichten der historischen Avantgardebewegungen, die Kunst grundsätzlich wegen ihrer einschläfernden Wirkung verachteten, und wenn sie zur Tat schritten, ihr Handeln mit transgressiver Gefährlichkeit und Relevanz ausstatteten oder dies zumindest versuchten. Coleman äußerte sich dazu so: „You can hurt people more with art than with physical violence. It's more like a disease you infect them with. The body will heal from a trauma, but a disease – that could be long-term, incurable, and it could be terminal.“⁴²⁸ (vgl. Iggy Pop)

Die Punk-Szene um ihn herum war ihm zu leichtfüßig. Gary Valentine beschreibt anhand der *Dead Boys* jene damalige künstlerische Entwicklung, die Coleman stets vermeiden wollte: „Their [The *Dead Boys*] biggest claim to fame is that Stiv Bators,

425 Vgl. Selbstgeführtes Gespräch mit Joe Coleman, New York, 15. Juli 2008.

426 Vgl. Pejo, Robert-Adrian – „R.I.P.: Rest in Pieces. A Portrait of Joe Coleman“; 1997, gefördert vom österreichischen Filminstitut ÖFI und ORF, Robert-Adrian Pejo.

427 Selbstgeführtes Interview mit Joe Coleman, New York, 16. Juni 2011.

428 Petros, George – „Art that Kills. A Panoramic Portrait of AESTHETIC TERRORISM 1984-2001“ ; Washington DC 2007, Creation Books, S. 69.

lead singer and Iggy Pop clone, got a blowjob on stage at CBGB. To me they were the first sign of the mental dry rot that would arrive in full with UK bands like the Damned. With *Punk* and the Dead Boys, the end of the New York scene had started.”⁴²⁹

Coleman distanzierte sich nicht zuletzt deswegen nicht nur von seiner Band, sondern von der gesamten Punk-Bewegung (und später dem No Wave bzw. Cinema of Transgression, dazu mehr im Laufe der Arbeit), wie aus diesem Gesprächsauszug mit Coleman zu erkennen ist:

„I didn't really like punks anyway and the whole punk movement. It was a time when you could just get away with doing anything. Eventually this became a formula. I guess I had a desire to perform and at first – for some reason – I thought there had to be music involved in it. But then I decided not to like being music part of performance because it took away from the effect I wanted to have.“⁴³⁰

Coleman versuchte einerseits, die Underground-Clubs mit selbst für diese außergewöhnlich transgressiven Performances „positiv zu schockieren“, andererseits führte er auch weiterhin Aktionen abseits der Bühne durch, wie etwa jene: Einer von Colemans Freunden erzählte ihm 1980 von einem Klassentreffen, das zum zehnjährigem Abschlussjubiläum stattfinden sollte. Ein ehemaliger Schüler aus dieser Klasse war bereits fünf Jahre vor jener Jubiläumsfeier bei einem Autounfall ums Leben gekommen, wovon seine ehemaligen Mitschüler in Kenntnis waren. Doch Coleman brachte in Erfahrung, dass jener Verunglückte eher introvertiert gewesen war, keine richtigen Freunde gehabt hatte und er ihm nicht unähnlich schaute.⁴³¹ So entschied sich Coleman dazu, das Treffen mit der vorgetäuschten Identität des verunglückten Klassenkameraden zu besuchen. Als er auf das Fest ging, zog er verwirrte Blicke auf sich, niemand konnte sich das Auftauchen des eigentlich Verstorbenen erklären – aber niemand traute sich, ihn direkt auf den Autounfall anzusprechen. Sollte jemand versuchen, dies zum Thema zu machen, reagierte der verkleidete Coleman in abschreckender Weise, wie er selbst sagt: „[...] whenever

429 Valentine, Gary – „New York Rocker. My Life With the Blank Generation With Blondie, Iggy Pop and Others 1974-1981“; London 2002, Sidgwick & Jackson, S. 115.

430 Selbstgeführtes Interview mit Joe Coleman, Telefonat zwischen Wien und New York, 9. März 2008.

431 Vgl. Vale, V.; Juno, Andrea – „RE/Search#11: Pranks!“; San Francisco 1987, RE/Search Publications, S. 181.

they would bring it up I would make a horrible groan and get upset and they would change the subject real fast.“⁴³²

Auf der Feier benahm sich Coleman immer eigenartiger und unangenehmer, bis seine vermeintlichen Klassenkollegen zwanghaft versuchten, ihn zu ignorieren. Coleman steigerte sich jedoch zunehmend in sein auffälliges Verhalten hinein und fing an, wild zu tanzen, bis die anderen Gäste – seine vermeintlichen ehemaligen Mitschüler – über ihn lachten, ihn für betrunken oder irre hielten. Das war der Moment, in dem er sich mittels eines unter seinem Hemd versteckten Explosionskörpers in die Luft sprengte. Unter den Gästen brach Panik aus – und Coleman entzog sich dem Trubel, bevor die Sicherheitskräfte eintreffen konnten.⁴³³

Auch in dieser Aktion ist wieder die Wichtigkeit des Kontexts von Colemans Performance hervorzuheben. Die Ausstellungskuratorin Susanne Pfeffer, die u.a. 2007 die erste große Joe Coleman-Retrospektive in Europa sowie 2012 eine Schau über das Cinema of Transgression im KW Institute for Contemporary Art Berlin organisiert hat, sagt:

„[...] das ist wichtig, dass Performance da nicht im musealen Kontext stattfindet. Das ist vielleicht ähnlich der Malerei, wo er [Joe Coleman] auch nicht an zeitgenössische, konzeptuelle Malerei oder so anknüpft, sondern eher an seine Heroes: Dix, Breughel. So sehe ich das bei der Performance auch, das ist auch die Zeit, wo Nachtclubs für den Performance-Horizont aufgebrochen werden, wie auch damals mit den Cinema of Transgression-Filmen: Das ist natürlich alles bewusst antiakademisch, dass das jenseits der musealen und institutionellen Räume stattgefunden hat. Wenn Coleman plötzlich neben einem explodiert, schockt das, weil es nicht mehr *geframed* ist im klassischen Sinne, wie im Theater.“⁴³⁴

Und genau das Sprengen bzw. Überschreiten jenes Sicherheitsrahmens (oder zumindest der Versuch) ist ein grundlegendes Element, das sich von den historischen Avantgardebewegungen bis zur Avantgarde von unten durchzieht.

432 Vale, V.; Juno, Andrea – „RE/Search#11: Pranks!“, San Francisco 1987, RE/Search Publications, S. 182.

433 ebd., S. 180-185.

434 Selbstgeführtes Interview mit Susanne Pfeffer, Berlin, 10. September 2012.

Cynthia Carr sagt über jene Form der Kommunikation, wie sie in einer solchen Performance bei Coleman stattfindet:

„Performance art really demands something of the spectator, it's not like watching a movie. You are there in the room with somebody who's pushing needles into his scalp or exploding. This can be almost a spiritual thing, a shaman-type thing when you do something that extreme. You can't just overlook it as a spectator.“⁴³⁵

Ende der 1970er begann Coleman als „Professor Momboozoo“ („Mom“ steht für Mutter, „Boozoo“ steht für seinen Vater; „to booze“ heißt auf deutsch so viel wie „saufen“) mit Solo-Shows, die, anders als seine Überraschungs-Performances, angekündigt waren – auch wenn niemand wusste, was zu erwarten war bzw. er mit den Erwartungshaltungen bewusst spielte. Jeri Cain Rossi, die sowohl eine Freundin von Coleman ist wie auch als Veranstalterin für ihn in Erscheinung trat, sagt über jene Aufführungen von Coleman:

„You know he [Coleman] said: 'If I wouldn't do art I might have become a serial killer.' When he does the Professor Momboozo I believe it, 'cause he's got that non-assuming character: 'Yeah, sure, I'll give you a ride.' And then he fucking takes you back and tortures you! [laughs]“⁴³⁶

1981 fand eine Performance von Coleman an dem New Yorker Veranstaltungsort The Kitchen statt, die sein Freund, Künstler und Philosoph Manuel De Landa organisiert hatte. Roselee Goldberg (die 1978-1980 Kuratorin in The Kitchen gewesen war) beschreibt den Charakter jener Aufführungsorte im damaligen New York folgendermaßen:

„By 1978 so-called alternative organizations such as The Kitchen Center or Artists Space actually became the showcases for the more accomplished and experienced performers – a 'safe' place with a steady and polite audience, as well as regular press coverage.“⁴³⁷

435 Selbstgeführtes Interview mit Cynthia Carr, New York, 31. Juli 2012.

436 Selbstgeführtes Interview mit Jeri Cain Rossi, San Francisco, 10. Oktober 2012.

437 Battcock, Gregory; Nickas, Robert (editors) – „The Art of Performance. A Critical Anthology“; New York 1984, E. P. Dutton, S. 51.

Daraus resultiert Colemans Zugang zu dieser Aufführung, zu deren Hintergrund er sagt: „‘The Kitchen’ was a contemporary performance art space – so just a good target.“⁴³⁸ Coleman wollte diesmal in keiner TV-Show für Kinder schockieren, sondern genau jene Menschen ins Visier nehmen, die sich progressiven Kunstströmungen zugehörig fühlten, aber es gewohnt waren, diese (nur) scheinbar radikalen Äußerungen in einem sicheren, abgesteckten Rahmen passiv zu konsumieren. Colemans Vorhaben war es, diese Abgrenzung zu sprengen und damit eine gewisse Gefährlichkeit und Relevanz in diesen artifiziellen Rahmen zu bringen sowie zu demonstrieren, dass es sich bei der in diesen Räumlichkeiten ansonsten dargebrachten Kunst nur um pseudo-transgressive, „geframede“ (wie Susanne Pfeffer dies bezeichnet) Arbeiten handelte. Der Programmverantwortlichen erzählte Coleman, er würde bei seiner Performance mit papier-mâché-Penissen und -Vaginas arbeiten, woraufhin diese sagte: „Oh, that sounds very subversive, I like that!“⁴³⁹ – genau diese harmlose Möchtegern-Subversion wollte Coleman aufdecken und ihrer Lächerlichkeit preisgeben.

So geschah es, dass sowohl die Verantwortlichen wie auch das Publikum etwas ganz anderes erwartet hatten als das, was tatsächlich passieren sollte. Nach den für diesen Rahmen üblichen Dichterlesungen ging Coleman auf die Bühne: in der einen Hand hielt er eine Zigarre, in der anderen eine Flasche Rotwein. Die Zigarre dämpfte er auf seiner Stirn aus, die Flasche zerschlug er auf seinem Kopf. Ein Fotograf, der ihn dabei dokumentieren wollte, wurde sofort von ihm angegriffen und an seiner Arbeit gehindert. (vgl. GG Allin im nächsten Kapitel) Kurz darauf explodierte seine damalige Lebensgefährtin Nancy Pivar durch versteckten Sprengstoff im Publikumsraum, während Coleman sich auf der Bühne in die Luft jagte. Die Zuschauer waren schockiert und wussten nicht, was sie machen sollten und wo sie sich verstecken konnten. Coleman und Pivar rollten sich auf dem Boden herum, bis Coleman plötzlich mit dem Kopf eines toten Schweines, einer Shotgun und einer Kiste voll lebendiger Ratten im Raum stand. Manuel De Landa hatte er zuvor bereits eine Schachtel mit lebendigen Schlangen gegeben, und mit dieser und einem Kuhkopf trat er nun in Erscheinung: Coleman und De Landa warfen die Schlangen und Ratten ins Publikum. Einzelne Nagetiere schüttete Coleman über sich selbst, biss ihnen den Kopf ab und spuckte sie durch den Veranstaltungsraum. Daraufhin

438 Selbstgeführtes Interview mit Joe Coleman, Telefonat zwischen Wien und New York, 9. März 2008.

439 ebd.

schrie Coleman die restlich verbleibenden, bestürzten und angsterfüllten Besucher an: „Get the fuck out of here!“ – was diese ohne Widerrede taten. Zurück blieben Schlangen, Ratten und anderes Getier, das sie zuvor ausgesetzt hatten – und im Taumel zurückgelassene Taschen der flüchtenden Zuschauer, aus denen Coleman sich selbstständig seine „Gage“ nahm.⁴⁴⁰

Jene Frau, die Coleman für The Kitchen gebucht hatte und die die Verantwortung für den gesamten Abend trug, rannte perplex durch den Raum. Coleman, mittlerweile blutüberströmt, aufgeschunden und mit einer Waffe in der Hand, schildert das Finale des Abends so:

„[...] I saw the curator out of the corner of my eye. I took the shotgun and went over to her; I put the shotgun under her chin and said, ‘How’d ya like the show, honey?’ She goes, [*quivering*] ‘It was good! I liked it!’ I said ‘I knew you’d like it!’ Nobody got hurt, but everybody got enlightened.”⁴⁴¹

Der Dadaist Richard Huelsenbeck hatte 1922 auf verwandte Weise versucht, „Erleuchtung“ zu bescheren, und auf einer großen Versammlung mit Platzpatronen ins Publikum geschossen.⁴⁴² Coleman trieb es in seinen Aufführungen noch weiter – genau bis an jene Grenze, bei der er jemandem physischen Schaden zugefügt hätte. Um dies zu gewährleisten, musste Coleman seine Form der transgressiven Aufführungspraxis stets neu verhandeln und definieren.

Cynthia Carr erinnert sich daran, dass Coleman es nach jener Kitchen-Performance in New York sehr schwer hatte, für Auftritte engagiert zu werden, da das Risiko für viele Veranstalter zu hoch schien.⁴⁴³

Gewalt war in Colemans Aufführungen trotz transgressiv-überlegter Strategien immer ein real drohendes Szenario, das auch auf das Verhalten des Publikums eine gewisse Verantwortung legte und auf ihm selbst bleibende Zeichen hinterließ – nicht nur im Geiste, sondern auch am Körper. Bei einer Show führte die Passivität der Zuschauer dazu, dass Coleman physische Gewalt gegen sich selbst ausübte. Er schildert diesen Vorgang so:

440 Vgl. Vale, V.; Juno, Andrea – „RE/Search#11: Pranks!“; San Francisco 1987, RE/Search Publications, S. 180-186.

441 Petros, George – „Art that Kills. A Panoramic Portrait of AESTHETIC TERRORISM 1984-2001“; Washington DC 2007, Creation Books, S. 71.

442 Vgl. Greil, Marcus – „Lipstick Traces. A Secret History of the Twentieth Century“; Cambridge, Massachusetts 1989, Harvard University Press, S. 225.

443 Vgl. Selbstgeführtes Interview mit Cynthia Carr, New York, 31. Juli 2012.

„One time during a performance no one would fight me from the audience, and I was fed up with the fucking wimps who were there, so I took a chair and started beating myself and knocked this tooth out [points to false tooth].“⁴⁴⁴

Auf die Frage, was er aus solchen Aktionen für sich gewinnen konnte, antwortet Coleman: „The pleasure of exorcising my demons.“⁴⁴⁵ An anderer Stelle bringt er es mit folgendem Satz auf den Punkt: „I take it as far as I can without killing somebody,“⁴⁴⁶ Coleman stellt den Zusammenhang zu dem Serienkiller Carl Panzram her:

„I’m able to get it without having to do things like Carl Panzram would do. It’s not easy to have the discipline to keep going and to not stop. To be able to say, ‘This is what you’re fucking about’... to confront the person, ‘This is your shit that I’m dishing right out in your face.’ And not have to kill them.“⁴⁴⁷

An anderer Stelle sagt Coleman: „Maybe one day I have to kill me... I just have to do more and more.“⁴⁴⁸ Doch Coleman fand sein Ventil längerfristig in seiner speziellen Auslegung von Kunst. Gleichzeitig behauptet er, jene gefällige Form von Kunst ansprechend, die die Museen und Galerien füllt (und wie er es weiter oben bereits kurz mit Laurie Anderson, die am etablierten Kunstmarkt weithin als „avantgardistisch“ gilt, umrissen hat): „I don’t give a fuck about art – I hate art. But if I didn’t have what I have now, I would be behind bars.“⁴⁴⁹ Später bereute er jene darauf bauende Aussage, dass er ein Serienkiller geworden wäre, hätte er nicht das Ventil der Kunst für sich gefunden: es zeigt eine nach außen hin scheinbar sehr einfache, viel zu kurz gegriffene Leseart für Colemans Schaffen.⁴⁵⁰

Dass jener Zusammenhang mit dem Tod kein leeres Geplapper ist, Coleman sich tatsächlich ernsthaft mit solchen Themen auseinandersetzt – in Literatur, Geschichte, Filmen, aber auch im wirklichen (Familien-) Leben – zeigt u.a. jene Episode, in welcher der flüchtige Mörder Sam McBride 1989 in Colemans Wohnung in New York

444 Vale, V. And Juno, Andrea – „RE/Search#11: Pranks!“; San Francisco 1987, RE/Search Publications, S. 180.

445 Petros, George – „Art that Kills. A Panoramic Portrait of AESTHETIC TERRORISM 1984-2001“ ; Washington DC 2007, Creation Books, S. 71.

446 Vale, V.; Juno, Andrea – „RE/Search#11: Pranks!“; San Francisco 1987, RE/Search Publications, S. 186.

447 ebd., S. 186.

448 Gladsjøl, Leslie Asako – „Pranks TV!“; USA / Canada 1988, RE/Search Video Production.

449 Vale, V.; Juno, Andrea – „RE/Search#11: Pranks!“; San Francisco 1987, RE/Search Publications, S. 189.

450 Vgl. Petros, George – „Art that Kills. A Panoramic Portrait of AESTHETIC TERRORISM 1984-2001“ ; Washington DC 2007, Creation Books, S. 73.

Unterschlupf fand. Coleman versuchte, seinem langjährigen Freund McBride die Treue zu halten und zur Flucht nach Brasilien zu verhelfen – doch sagte ihm im selben Moment, wenn der Vater jenes von McBride ermordeten Mädchens in Colemans Apartment kommen und diesen erschießen wollte, würde er das vollkommen verstehen und sich nicht in den Weg stellen.⁴⁵¹

Trotz des abstrusen Humors, der teilweise Einzug in Colemans Schaffen hält, betont er, dass er rein gar nichts von Ironie als künstlerischem Zugang halten und sich und sein Publikum sehr ernst nehmen würde. Coleman sagt: „An artist taking themselves seriously is not a bad thing;“⁴⁵² Über Ironie als Strategie meint er: „It’s very superficial. It’s just playing on the surface, acting very above it all; it’s not really getting in there. Once you jump down into the snakepit and you get your hands dirty, that’s when you really have something to offer.“⁴⁵³ Auch hier wird wieder jener von Cynthia Carr weiter oben bereits angesprochene fast schamanistische Zugang zur transgressiven Kunst angesprochen, wo der Protagonist in für gewöhnliche Menschen zu gefährliche oder schlicht unerreichbare Gebiete vordringt, um nach seiner Rückkehr davon zu berichten und sozusagen Informationen preiszugeben, an die sonst niemand kommt, um eine aufklärerische Funktion zu erfüllen. Hier zeigt sich auch eine Parallele zur Avantgarde im militärischen Sinne. Und tatsächlich konnte Coleman längerfristig Fragen aufwerfen, wie: Was heißt Leben? Was heißt Tod? Was kann und darf Leben, was kann und darf Kunst alles sein? Aus dieser ernsthaften Zugangsweise ergab sich im Gespräch mit Coleman folgender Abschnitt:

„CM: The first time I read about you and your performances was when I read the ‘RE/Search: Pranks’-book by V. Vale and Andrea Juno. [...] I was asking myself if you feel that what you did should be in a book called ‘Pranks’ or if you think that sounds too lighthearted. Because no matter what you do, you do it in a very sincere way.

JC: Yeah, I know, it’s been a strange experience in my life, because a few years ago, when the ‘Jackass’-movie came out,

451 Vgl. Selbstgeführtes Interview mit Sam McBride, Berkeley, 30. Oktober 2012.

452 Blush, Steven – „Seconds#50“; New York 1999, S. 50.

453 Blush, Steven; Petros, George – „45 Dangerous Minds. The most intense interviews from Seconds Magazine“; Washington DC 2005, Creation Books, S. 63.

there was a review in the LA Times that compared 'Jackass',⁴⁵⁴ to Marcel Duchamp and myself. I like a lot of the things these 'Jackass'-guys are doing – but it's very different from what I was doing! The things I was doing were desperate attempts of communication. There was also humor involved, but it was a whole different kind of thing. I was paying lawyers to defend me – I wasn't getting paid zillions of dollars to do a show. I was compelled to make these things happen."⁴⁵⁵

Wie Coleman hier und bereits weiter oben andeutet, zeigte sich auch das Ventil der Kunst nicht als hundertprozentig sicher für das, was er darunter versteht, und so balanciert er teilweise auf dem schmalen Grat zwischen Kunst und Kriminalität. Wegen seiner Kitchen-Performance wurde er von der Polizei zu Hause abgeholt und verhaftet, doch die Anklage wurde wieder fallengelassen. Die Veranstalter allerdings hatten eine Geldstrafe zu zahlen, weil sie Coleman engagiert hatten.⁴⁵⁶ Er hatte später noch öfter gesetzliche Konsequenzen seiner bedingungslosen Performances zu tragen.

Eine andere Aktion, die zum Konflikt mit den Gesetzeshütern führen sollte, fand an einem verlassenen Pier am West Side Highway in New York statt, an dem Coleman einen gehäuteten Golden Retriever aufhängte und bemalte. Er selbst trug Sprengkörper an seinem Oberkörper und aus seinem Hosenschlitz ragte ein toter Karpfen. Nancy Pivar und Manuel De Landa sollten dieses bizarre Spektakel filmen, dem sich bald ein Polizeiwagen näherte. Das erste, was in den Lichtkegel der Polizei fiel, war der gehäutete Hund, den die Polizisten anfangs für ein totes Baby hielten. Gerade, als Coleman sich in die Luft sprengen wollte, fand er sich von acht Einsatzwagen umstellt. Er wurde aufgefordert, sich ihnen mit erhobenen Händen zu nähern und ging langsamen Schrittes auf sie zu. De Landa schrie er nebenbei noch zu, er dürfe nicht aufhören, zu filmen. Als Coleman vor den Beamten stand, bemerkten sie zuerst den Fisch, der aus Colemans Hose ragte – doch dann sahen sie auch die Zündschnur, die aus dem Hemd lugte. Als sie sein Hemd aufknöpften, merkten sie, dass er mit Sprengstoff ausgestattet war und schrien auf ihn ein, was er

454 von Musiksender MTV produzierte Fernsehsendung bzw. Filme, bei denen es zu gefährlichen Stunts, 'pranks', Unfällen und (Selbst-) Verletzungen im Rahmen jener Spaßgesellschaft zu Beginn des 21. Jahrhunderts kommt.

455 Selbstgeführtes Interview mit Joe Coleman, New York, 16. Juni 2011.

456 Vgl. Petros, George – „Art that Kills. A Panoramic Portrait of AESTHETIC TERRORISM 1984-2001“ ; Washington DC 2007, Creation Books, S. 71.

damit vorhabe. Der Legende nach blieb Coleman ganz ruhig und antwortete. „You got a light, buddy?“⁴⁵⁷

Die mit dieser Situation überforderten Polizisten steckten Coleman in Handschellen und in den Polizeiwagen. Am Revier wurde er den Kollegen wie ein Zootier als „the fish-fuckin’ satanist“⁴⁵⁸ vorgeführt. Die Polizisten waren der Meinung, dass Coleman für die gerade stattfindenden und ungelösten Morde am West Side Highway in New York verantwortlich wäre (hier schließt sich der Kreis mit seinem ersten „prank“, bei dem er dem Pfarrer in Beichtstuhl erzählt hatte, er wäre ein gesuchter Serienkiller), beschäftigten sich aber auch mit Kleinigkeiten, wie zum Beispiel dem Überprüfen, ob Coleman sexuellen Verkehr mit dem Fisch gehabt hätte. Nancy Pivar und Manuel De Landa wurden ebenso in eine Zelle gesperrt und versuchten die ganze Nacht über, den Polizisten zu erklären, dass es bei dieser Aktion „nur“ um Kunst und um kein Verbrechen ging. Als es schließlich nach Vorträgen über verschiedene Kunstformen und künstlerische Ausprägungen geschafft war, die Polizisten zu beruhigen und sie von ihrer Harmlosigkeit zu überzeugen, kam ein neuer Polizist mit den Fotos vom Tatort hinzu und fragte seine Kollegen: „What is this – *holy shit!* You got the motherfucker who did this? What *is* this?“⁴⁵⁹ Doch einer der von den Kunstvorträgen belehrten Polizisten antwortete: „Don’t you know what that is? That’s *surrealism*.“⁴⁶⁰

Auch wenn die Geschichte womöglich in jenem zitierten Interview etwas ausgeschmückt worden ist, so ist die Botschaft, die in ihr steckt, eine für diese Arbeit relevante: wurde Colemans künstlerische Aktion zuvor einer kriminellen Handlung bezichtigt, wurde sie schließlich doch auch von offizieller Seite als Kunst akzeptiert, ohne dass Coleman die Performance geändert hätte – es bedurfte nur einer Erklärung und erweiterten Definition von Kunst. McEvilley betrachtet jene Definitionsdebatte, ob angesprochene Praktiken der Kunst zuzuordnen sind oder nicht, hauptsächlich als eine linguistische Fragestellung:

„If words (such as ‚art‘) lack rigid essences, if they are, rather, empty variables that can be converted to different uses, then usage is the only ground of meaning in language. To be this or that is simply to be called this or that. [...] If something (anything) is presented as art by an artist and contextualized as

457 Vale, V.; Juno, Andrea – „RE/Search#11: Pranks!“; San Francisco 1987, RE/Search Publications, S. 186.

458 ebd., S. 187.

459 ebd., S. 188.

460 ebd., S. 188.

art within the system then it *is* art, and there is nothing anybody can do about it.“⁴⁶¹

Marcel Duchamp hat diese Praxis schon ab 1913 mit seinen „Ready-mades“ auf die Spitze getrieben – und das wirkt bis heute in sämtlichen Kunstsparten nach. So antwortet der Komponist Helmut Lachenmann sinngemäß in einem Interview Folgendes auf die Frage, was Kunst seiner Meinung nach wäre:

„Wehe, wenn es uns gelänge, den Begriff zu definieren und damit zu zementieren! Kunst gibt sich dort zu erkennen, wo wir über das ästhetisch-sinnliche Erlebnis an unsere Möglichkeiten als geistbegabte Geschöpfe erinnert werden. Kunst hat etwas mit dem Bedürfnis zu tun, an unsere Grenzen zu gehen. Es mutet dem Menschen eine gewisse Anstrengung zu, nämlich die, über seinen Horizont hinauszublicken.“⁴⁶²

Marshall McLuhan setzte jenen Gedanken von Duchamp fort folgert daraus provokant: „Art is whatever you can get away with.“⁴⁶³

Eine weitere Situation, in der Coleman genau *das* austestete und aufgrund seiner Kunst mit dem Gesetz in Konflikt kam, ereignete sich 1989 bei der Boston Film and Video Arts Foundation, wo er als „Charles Manson’s favorite artist“ angekündigt worden war.⁴⁶⁴

Kurz zum Hintergrund jener Performance: In Joe Colemans Familie war Krebs ein gegenwärtiges Phänomen. Sein Vater hatte Hautkrebs, seine Mutter starb an einer Krebserkrankung nur wenige Tage vor jener Aufführung in Boston.⁴⁶⁵ Es handelte sich für Coleman um ein Verabschiedungsritual, wie Jeri Cain Rossi, Veranstalterin des Abends, erläutert:

“[...] he was coming out upside down and the way he was presenting himself was the umbilical cord [...]. The umbilical cord coming through this black film into the world and his wife cut him out of it – the separation of the mother and the child, the

461 Parfrey, Adam – „Apocalypse Culture“; Los Angeles 1990, Feral House, S. 66.

462 <http://www.zeit.de/2004/19/Interview?page=2> (30. November 2010).

463 <http://www.furious.com/perfect/wfmu.html> (1. Dezember 2010).

464 Vgl. Coleman, Joe – „Infernal Machine“-Booklet; London 1990, Blast First Records, S. 6.

465 Vgl. Ciaffardini, David – „Sound Choice#15“; Ojai, CA Summer 1990, An Audio Evolution Network Publication, S. 38.

man goes and marries. Joe's a very thoughtful guy and he's so mythological."⁴⁶⁶

Weiters hatte er bei diesem Auftritt zwei lebendige Mäuse: eine davon stellte für ihn seine Mutter dar, die andere seinen Vater. Beiden biss er den Kopf ab: den seines „Vaters“ spuckte er wieder aus, den seiner „Mutter“ verleibte er sich ein. Hinzu kamen bei jener Performance u.a. Ratten, Ziegenblut, Country- und Blues-Musik sowie Projektionen von Pornofilmen. Dieses an sich schon krude Spektakel wurde durch eine unerwartete Explosion von Coleman jäh unterbrochen. Die Zuschauer gerieten in Panik und fragten sich, nachdem wieder Ruhe eingekehrt war: „Was there any other attack to come or was the ‚show‘ over? How far was this man going to go?“⁴⁶⁷ Rossi, die Verantwortliche für den Abend, sagt dazu:

„I guess I just didn't anticipate how much smoke firecrackers make – because it got so smoky. There was no danger to anything, but there were apartments in the building. We had all the windows open and then the fire trucks came. It was a bizarre scene for the firemen because Joe [Coleman] had hung a dead goat on the rafters and all these things: we had this big black paper screen he had hung upside down. He came busted through the screen and then his wife cut him down and then he did his Professor Momboozo-thing. He did geek some mice and he also tried to geek a lobster and it was a messy scene when the police and the firemen came. They just didn't know what was going on. They asked if I was a witch and if this was a coven or a cult. They had never seen anything like this. Then the bombsquad came in and they found an M-80, which is a type of firework. The arsonsquad was there – now that was a very interesting performance.“⁴⁶⁸

Daraufhin sollte Joe Coleman eine Gerichtsanklage bekommen. Der offizielle Anklagegrund lautet „possession of an infernal machine“ (dt.: „der Besitz einer höllischen Maschine“) – ein Anklagegrund, der davor zum letzten Mal im 19. Jahrhundert zum Einsatz gekommen war, wie ihm seine Anwälte mitteilten.⁴⁶⁹ In

466 Selbstgeführtes Interview mit Jeri Cain Rossi, San Francisco, 10. Oktober 2012.

467 Coleman, Joe – „Infernal Machine“-Booklet; London 1990, Blast First Records, S. 6.

468 Selbstgeführtes Interview mit Jeri Cain Rossi, San Francisco, 10. Oktober 2012.

469 Vgl. Selbstgeführtes Interview mit Joe Coleman, Telefonat zwischen Wien und New York, 9. März 2008.

einem Wörterbuch von 1810 ist beim Eintrag „infernally machine“ folgende Definition zu lesen: „a machine or apparatus maliciously signed to explode and destroy life or property; esp: a concealed disguised bomb“. ⁴⁷⁰ Als solche – und nicht als Performance-Künstler – wurde Coleman damals eingestuft. Coleman und Rossi mussten zwar vor Gericht erscheinen, wurden aber zu keiner Gefängnisstrafe verurteilt. ⁴⁷¹ Die beiden sollten bis heute gute Freunde bleiben und Coleman in Rossis Verfilmung einer Flannery O’Conner-Story namens „Black Hearts Bleed Red“ (1992) als Schauspieler in Erscheinung treten.

Diese Achse von Kunst und Kriminalität steht immer wieder zur Debatte, wenn transgressive Aufführungen durchgeführt werden, die nicht den gängigen Vorstellungen von Kunst unterliegen oder diese sprengen. So lange solche Aktionen in einem künstlerisch klar definierten Rahmen wie einer Galerie stattfinden, verlaufen sie meist glimpflich und ohne Polizeieinsätze, doch sobald diese Aktionen in einen Kontext gebracht werden, der nicht ganz klar als künstlerischer – und damit auch als harmloser – definiert wird, hat man mitunter die Konsequenzen des Gesetzes zu tragen. Diesen (manchmal angestrebten, manchmal ungeplanten) Moment des Umschlagens vom Rahmen der Kunst in den des richtigen Lebens bekamen zahlreiche in dieser Arbeit behandelten Künstler und Musiker zu spüren: Iggy Pop, als er von Teilen des Publikums verprügelt wurde; John Duncan, als er sich gezwungen sah, nach Japan zu fliehen; Joe Coleman, als er von der Polizei festgenommen wurde; bei GG Allin (zu ihm später mehr) endete jenes Umschlagen fatal.

Coleman schaffte es, Mitte der 1980er aufzuhören, Heroin zu konsumieren und nahm Methadon als Substitutionsmittel. Coleman äußert sich dazu: „I had a cold turkey from methadone because I ran a methadone program when I ran out of money for buying heroin. The heroin was easier to get off than the methadone. But I got off both. Now I’m just a drunk!“ ⁴⁷² – was allerdings nur halbernst gemeint ist, denn sofort fügt Coleman hinzu: „I don’t drink a lot. I drink everyday, but only in the evening. I can’t paint drunken. But I like it, it relaxes me, that’s all.“ ⁴⁷³

470 Coleman, Joe – „Infernally Machine“-Booklet; London 1990, Blast First Records, S. 6.

471 Vgl. Selbstgeführtes Interview mit Jeri Cain Rossi, San Francisco, 10. Oktober 2012.

472 Selbstgeführtes Interview mit Joe Coleman, Telefonat zwischen Wien und New York, 9. März 2008.

473 ebd.

Nach jener Performance in Boston 1989 widmete sich Coleman fast gänzlich dem Malen seiner Bilder, in denen die Kehrseiten der amerikanischen Gesellschaft und Kultur thematisiert und mit welchen er mittlerweile bereits in einigen renommierten Kunsthäusern dieser Welt ausgestellt wird. Zu seinen Freunden und Kunden – die teilweise auch Einzug in die Bilderwelten finden – zählen unter anderem Iggy Pop, John Waters, Jim Jarmusch, HR Giger und Asia Argento.⁴⁷⁴

Coleman malt zu Hause in seiner Wohnung in Brooklyn, New York in einem hauptsächlich mit Büchern angeräumten Zimmer, nur ein paar Schritte von seinem „Odditorium“ entfernt.⁴⁷⁵ Das „Odditorium“ ist Colemans private Kuriositätensammlung, die von ihm mit äußerster Sorgfalt und großer Liebe gepflegt wird: Schon seit den 1970ern sammelt er obskure Reliquien und Dokumente, teils auratisch abschreckende Objekte, die ansehnlich präsentiert werden, darunter Mordwaffen, Wachsfiguren von Serienmördern, mumifizierte Körperteile, ein Brief und eine Haarsträhne von Charles Manson, Nachrichten von Ted Bundy, Erde von Hasil Adkins' Grab, einer Grußkarte des Serienmörders Ed Gein, ein zweiköpfiges ausgestopftes Kalb – und „Junior“, sein (von ihm selbst als solcher bezeichneter) „Adoptivsohn“: ein deformierter Fötus, eingelegt in Formaldehyd. Coleman sammelt außerdem Bücher über medizinische und menschliche Randgebiete sowie alte Filme. Colemans Interesse und Faszination für Serienkiller und Kriminelle rührt daher, dass er sie für ein Produkt, einen Spiegel der Gesellschaft hält, der auch in seinen Gemälden stark thematisiert wird. Coleman sagt:

„The culture gets the criminals that it deserves, so they are really *your* mirror. [...] real evil comes from a guy that's sitting behind a desk and clipping his nails in some corporation, or a political figure who never gets his hands dirty but he signs papers and millions of people are in misery and the environment is compromised constantly. That's real evil. The real evil is not a serial killer; a serial killer is more like the shaman who is doing these little acts so that everyone can put all their fears on him and live through it through them because it's in everybody.“⁴⁷⁶

Bei Coleman ist einerseits ein europäischer Einfluss erkennbar, der sich aus dem Katholizismus speist und eine Brücke zu den Wiener Aktionisten schlägt,

474 Vgl. Pfeffer, Susanne – „Joe Coleman. Internal Digging“; Köln 2007, Verlag der Buchhandlung Walther König, S. 63.

475 Vgl. Selbstgeführtes Interview mit Joe Coleman, Telefonat zwischen Wien und New York, 9. März 2008.

476 Metzger, Richard – „Disinformation®. The Interviews“; New York 2002, Disinformation Company Ltd., S. 86.

andererseits hat er einen sehr amerikanischen Zugang, was seine Sujets angeht. Eric G. Wilson bezeichnet Serienkiller als ein typisch amerikanisches Phänomen, als eine Art lebendigen Cowboymythos in Verbindung mit der puritanischen Tradition des Landes.⁴⁷⁷ Chris Jenks schreibt über den Topos Serienkiller, der in der Populärkultur – von Filmen über Musik bis zu Comics – eine wesentliche Rolle spielt:

„[...] the serial killer has become a postmodern celebrity. The paradox of their boundless excess and their utter unintelligibility elects them to the status of unique and heroic signifiers. The scale and obscurity of their transgressions [...] defies all moral, linguistic, epistemological and ontological narratives.“⁴⁷⁸

Kuratorin Susanne Pfeffer spricht in diesem Zusammenhang vom „Kosmos Joe Coleman“, den sie 2007 in der Coleman-Personale in Berlin präsentiert hat:

„[...] seine Performances tauchen in seinen malerischen Arbeiten auf und sind ebenso verknüpft mit dem Odditorium und den Personen, die er darstellt. Es geht nicht nur um die Malerei oder die Performance, sondern um den Geisteshorizont, den er aufmacht. Wenn er z.B. einen Serienmörder darstellt, wird der nicht glorifiziert oder dem Voyeurismus preisgegeben, sondern er nähert sich dem Menschen, der dahinter steht. Auch, wenn das auf der ersten Ebene vielleicht plakativ amerikanisch wirkt und sich sehr stark mit amerikanischen Phänomenen auseinandersetzt, macht es das auf eine sehr intelligente, intensive und anregende Weise [...].“⁴⁷⁹

Über sein Verhältnis zu Kriminellen wie John Wayne Gacy und Charles Manson, zu denen er Kontakt hatte, sagt Coleman:

„I’ve corresponded with a lot of people that I thought had a lot to say, that were philosophers in their own certain way. Manson is a great philosopher and I remember the first time he really struck me and I started to get fascinated by him when he was in court and he said: ‘Look down on me and you’ll see a fool. Look up at me and you’ll see a God. Look me in the eyes and you’ll

477 Vgl. Wilson, Eric G. – „Everyone Loves a Good Train Wreck. Why We Can’t Look Away“; New York 2012, Sarah Crichton Books, S. 69/70.

478 Jenks, Chris – „Transgression“; London 2003, Routledge, S. 180/181.

479 Selbstgeführtes Interview mit Susanne Pfeffer, Berlin, 10. September 2012.

see yourself.’ He’s absolutely right. For many years, he spoke these really compelling arguments. I don’t have any defense for the murders committed, I don’t defend that at all, I’m totally against that, but what I’m saying is: Listen to the word of the person who is in pain. Listen to the word of someone who’s pushed to that degree. Somebody who could speak that eloquently of his own pain.”⁴⁸⁰

Coleman kann also aus jenen Taten, die Teil der Gesellschaft sind und darin nicht ohne Grund existieren, etwas lernen und in Kunst übersetzen. Er fährt fort:

„I care about the misfits. They deserve a voice. If society wants to learn anything, listen to the voice, don’t squash it out. When somebody finds out that they have cancer and they’re trying to express it to someone who does not have cancer, it’s uncomfortable for the person that’s listening. In fact, the person that’s listening almost feels like the mere mention of the word ‘cancer’ can cause them to have the disease as well. It makes them wanna remove themselves from the connection. But if you really wanna avoid cancer – then you better listen and talk with that person and not ignore them!”⁴⁸¹

Coleman meint also, aus den Taten der Serienkiller und anderer gesellschaftlicher Außenseiter etwas Positives herausziehen zu können. Jene intensive Auseinandersetzung und sein Umgang mit diesen Themen und Menschen erlauben es ihm, kein Krimineller zu werden, nicht dieselben Fehler wie sie zu begehen. Eine intensive Beschäftigung mit Colemans Werk kann auch für den Rezipienten einen Effekt in diese Richtung haben und diesen etwas aus den allgemein verdrängten und/oder verabscheuten Missständen der Gesellschaft lernen lassen. Ingrid Brugger schreibt am Beispiel von Otto Dix im Zusammenhang von Kunst und Wahnsinn, Verbrechen und Außenseitertum:

„Die psychotischen Verbrecher, denen Dix eine ganze Bilderserie gewidmet hat, sind in dem Maße Außenseiter der Gesellschaft, in dem sie mit ihren Regeln brechen. Der

480 Selbstgeführtes Interview mit Joe Coleman, New York, 16. Juni 2011.

481 ebd.

Geisteszustand des Verrückten erscheint nicht länger als Defekt, sondern als Ausdruck der Freiheit; die Geisteskranken werden zu Stellvertretern des Antizivilisatorischen; in ihnen manifestieren sich die Urgewalten des menschlichen Geistes [...].⁴⁸²

Colemans gesamter Kosmos – seine Sammlung, seine Korrespondenzen, seine Vergangenheit – beeinflusst die zeichnerische Tätigkeit des Autodidakten. Eine andere Auswirkung zeigt sein katholischer Hintergrund, auf den bereits kurz Bezug genommen worden ist: Seine Bilder sind im Grunde Ikonenmalereien, Heiligenbilder vom Bodensatz der Gesellschaft. Er sieht sich – hier kommt wiederum die europäische Seite zur Geltung – in der Tradition von Hieronymus Bosch, Albrecht Dürer und Pieter Bruegel, und malt so detailliert und kleinformig, dass man seine Werke nur in Originalgröße und mit viel Zeit dechiffrieren kann. In sein Malzimmer lässt er kein Tageslicht, er bevorzugt es, mit einer nackten Glühbirne als alleiniger Lichtquelle zu arbeiten. Bei seinen Gemälden arbeitet er oft mit einer Juwelierbrille und einem Einhaar-Pinsels. Acht Stunden am Tag, fünf Tage die Woche lebt er in diesem Mikrokosmos, den er Quadratzentimeter für Quadratzentimeter selbst ausgestalten und kontrollieren kann.⁴⁸³ In seinen Gemälden ordnet er die Umwelt, die ihm sonst Angst macht, so an, dass er mit ihr zurecht kommt. Nur mit sorgfältiger Arbeit gelingt es ihm, Ordnung in sein mentales Chaos zu bringen. Beim Malen hört er gerne Country, etwa Musik von Hank Williams oder Hasil Adkins.⁴⁸⁴ Wie lange er für ein Gemälde braucht, kommt auf die Größe an: von drei Monaten bis zu drei Jahren.⁴⁸⁵ Er kann nicht an mehreren Bildern gleichzeitig arbeiten, da das seine Konzentration schwächen würde.⁴⁸⁶ Die lange Entstehungsdauer von Colemans Gemälden ist auf mehr als nur die sichtbaren Details zurückzuführen: Es passiert etwa auch, dass Coleman Stunden damit verbringt, den Tascheninhalt historischer Figuren in Erfahrung zu bringen und genau nachzuzeichnen – um anschließend die Tasche selbst darüber zu malen.⁴⁸⁷

482 Brugger, Ingried; Gorsen, Peter; Schröder, Klaus Albrecht – „Kunst & Wahn“; Wien/Köln 1997, Kunstforum Wien und DuMont, S. 53.

483 Vgl. Selbstgeführtes Interview mit Joe Coleman, Telefonat zwischen Wien und New York, 9. März 2008.

484 Vgl. Pfeffer, Susanne – „Joe Coleman. Internal Digging“; Köln 2007, Verlag der Buchhandlung Walther König, S. 64.

485 Vgl. <http://www.joecoleman.com/bio/fag> (22. Oktober 2013).

486 Vgl. Selbstgeführtes Interview mit Joe Coleman, Telefonat zwischen Wien und New York, 9. März 2008.

487 Vgl. Selbstgeführtes Interview mit Joe Coleman, New York, 15. Juli 2008.

Auch, nachdem Coleman seine Performances der Vergangenheit anvertraut hat, will er dieser Tage nicht nur malen, sondern fühlen und am eigenen Körper erfahren. In der Dokumentation „R.I.P.: Rest in Pieces“ sieht man, wie er in einem Anatomiesaal in Budapest einen Menschen obduziert. Coleman sagt dazu:

„The medical examiner there was a fan of my work and he allowed me to do these autopsies. I had done dissections before but I have never done an autopsy. I discovered how they died on my own. It was half interest and half scientific purpose. I wanted to find a trace of the soul in the body – but I never did.“⁴⁸⁸

Was Tony Fitzpatrick bereits 1988 über Coleman schrieb, gilt auch heute noch:

„Joe Coleman is our night watchman, the one who tells and retells us which boils we’ve broken this time. He is not an indifferent one either; he shakes his fist at us and levels a shotgun at our face, but he also never lies to us, he never offers us a sugary approximation. He gives us the raw ether of the real thing.“⁴⁸⁹

Whitney Ward schätzt den transgressiven und kompromisslosen Zugang ihres Mannes, gleichzeitig fügt sie hinzu:

„[...] if he was born ten years later, he’d be in jail... or dead. Because all of his antics were so far ahead of the time. You couldn’t walk into strangers’ homes exploding with a cookie sheet [now] – are you kidding?! I mean, there was this kind of provincial naivité of the time. It wouldn’t just be like: ‘Oh, these kids disturbed, they might be on acid. We’ll call the parents, where do you live?’ It would be like a national event! Even when he took me to see his school in Norwalk, Connecticut, he goes: ‘That’s the part of the lawn that I set on fire.’ If you would set something like this on fire now, you would

488 Selbstgeführtes Interview mit Joe Coleman, Telefonat zwischen Wien und New York, 9. März 2008.

489 Coleman, Joe – „Infernal Machine“-Booklet; London 1990, Blast First Records, S. 2.

go to juvenile detention camp – forever. So in a way, I think it's great, that he was so far ahead of his time.”⁴⁹⁰

Joe Coleman, der stets auf die Etiketten „Kunst“ und „Avantgarde“ gespuckt hat, erhielt 2013 den Acker Award „For Achievement In The Avant Garde“.⁴⁹¹

Im nächsten Kapitel sollen die New Yorker Szenen No Wave und Cinema of Transgression beleuchtet werden, mit denen es einige Überschneidungspunkte zu Joe Coleman gibt, doch von denen er sich geradezu typischerweise stets distanzierte: „[...] they didn't embrace what I was doing. In fact they were against what I was doing. So I would not say that I was part of that scene. Now they're trying to appropriate me – but I was not part of that scene.”⁴⁹²

490 Selbstgeführtes Interview mit Whitney Ward, New York, 14. Mai 2012.

491 Vgl. <http://www.ackerawards.com/#!about-the-acker-award/c1enr> (2. Oktober 2013).

492 Selbstgeführtes Interview mit Joe Coleman, New York, 16. Juni 2011.

5.1 No Wave und Cinema of Transgression

No Wave entstand als nächste Entwicklungsstufe des New Yorker Punk (*Talking Heads, Ramones, Dictators, Dead Boys,...*), dessen Protagonisten dieser einerseits zu traditionsverhaftet, andererseits zu kommerziell war. Dominic Molon bezeichnet das No Wave-Phänomen, das in der Zeit von 1976-1980 seine Hochphase hatte, als „perhaps the most rigorously and comprehensive engagement of art and rock music in the forty-year history of their direct interaction.“⁴⁹³ Verschiedenste künstlerische Medien wurden gleichzeitig genutzt: Musiker arbeiteten mit bildenden Künstlern zusammen und bespielten nicht nur die mittlerweile existierenden typischen Punk-Bars, sondern auch Galerien und Räume wie Artists Space, The Kitchen und White Columns.⁴⁹⁴ Film, Literatur und Performance waren ebenso zentrale Arbeitsfelder im No Wave. Generell lässt sich sagen: wer in einer Band spielte, machte auch Fotos, schrieb auch Gedichte, malte auch Bilder, drehte auch Videos – war Teil der No Wave-Szene. Jim Jarmusch, Vincent Gallo und John Lurie – heute bekannt für ihre Filmarbeiten – machten damals Musik, genauso wie die Künstler Jean-Michel Basquiat und Robert Longo.⁴⁹⁵ Longo äußert sich dazu: „The Punk No Wave scene was the most stimulating thing happening in N.Y.C. at that time – responding to a sense of the failure in the hippie generation and against President Reagan.“⁴⁹⁶

No Wave war eine Art Sub-Subkultur des New Yorker Punk, verneinte bereits mit seinem Namen, dem „No“ am Anfang, seine eigene Existenz, und wurde erst im Nachhinein als historisches Ereignis, als Bewegung konstruiert.⁴⁹⁷ Die äußerst kritische Lydia Lunch, eine Hauptfigur in diesem Umfeld, meint, dass der Begriff „No Wave“ aufgrund dieser immanenten Negation für sie in Ordnung wäre.⁴⁹⁸ James Chance von den *Contortions*, einer der zentralen No Wave-Bands, äußert sich zur Identitätsfrage folgendermaßen: „We never thought in terms of being an official movement with a name [...] We all knew each other, and we all knew that we had a

493 Molon, Dominic – „Sympathy for the Devil: Art and Rock and Roll Since 1967“; Chicago 2007, Museum of the Contemporary Art, Chicago in association with Yale University Press, New Haven and London, S. 14.

494 Vgl. ebd., S. 14.

495 Vgl. Reynolds, Simon – „Totally Wired: Post-Punk Interviews and Overviews“; New York 2010, Soft Skull Press, S. 374.

496 Tate, Karen – „New York Noise. Art and Music from the New York Underground 1978-88“; London 2007, Soul Jazz Records, S. 3.

497 Vgl. Masters, Marc – „No Wave“; London 2007, Black Dog Publishing, S. 13-15;

498 Vgl. Danhier, Celine – „Blank City“; New York 2010, Pure Fragment Films.

lot of things in common, but it wasn't any kind of planned thing."⁴⁹⁹ Auf die direkte Frage, ob er sich als Teil einer Bewegung bezeichnen würde, entgegnet Chance: „AARGHH!!! NO!! I DESPISE movements!! I'd never be part of any movement!“⁵⁰⁰ Aus dieser Verweigerung entstand auch ein „[...] dezidierter Wille zum Crossover, oder wie der Musiker und Schauspieler John Lurie einmal sagte: ‚Jeder machte das, was er *nicht* konnte.‘“⁵⁰¹, wie Christian Höller schreibt, der im Sommer 2010 eine No Wave-Filmretrospektive im Wiener Filmmuseum kuratierte. Susanne Pfeffer schreibt über die Lower East Side-Szene Ende der 1970er, Anfang der 1980er: „Kunst war Hauptbestandteil des Lebens und das Leben war Hauptbestandteil der Kunst.“⁵⁰² Peter Gordon über eine Gemeinsamkeit der Zugänge zu den verschiedenen künstlerischen Medien: „The punk aesthetic (not unrelated to minimalism) extended to the visual artists and writers, as well as composers.“⁵⁰³ Allgemein wurde, wie in dieser Arbeit bereits des Öfteren dargestellt, ein künstlerischer Zugang zur Musik gewählt, um konventionelle Ästhetiken zu durchbrechen.

Neben *James Chance & The Contortions* gelten Bands wie *Mars*, *Teenage Jesus & The Jerks* (mit Lydia Lunch und James Chance) und *DANN* als Hauptvertreter jener Szene. Sie spielten eigenwillig, minimalistisch, bewusst dissonant, um sich so von der (mittlerweile bereits weitgehend akzeptierten) Punk-Bewegung zu distanzieren. In vielen Bands betätigten die Ausführenden genau jenes Instrument, das sie am wenigsten beherrschten, um zu versuchen, aus dem Status quo auszubrechen und auch noch den letzten Rest des in der Populärkultur gängigen Koryphäenkults zu eliminieren.

Die Filmemacher arbeiteten roh, direkt und weitgehend ohne Budget. Wichtige Personen hierbei waren (neben den schon genannten und einigen Mitgliedern der eben erwähnten Bands) Amos Poe (der schon 1976 mit Ivan Kral den Film „Blank Generation“ über die Szene rund um das CBGB und Max's Kansas City gedreht und eine gewisse Vorreiterrolle inne hatte; Kral war zudem Gitarrist für Iggy Pop, Blondie

499 Masters, Marc – „No Wave“; London 2007, Black Dog Publishing, S. 15.

500 Masters, Marc – „No Wave“; London 2007, Black Dog Publishing, S. 15, zitiert aus: Trakin, Roy – „Q: Why Interview James Chane? A: Because He's There“, New Yorker Rocker, January, 1979.

501 http://filmmuseum.at/jart/prj3/filmmuseum/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1216720898687&schienen_id=1268131462424 (23. November 2010).

502 Pfeffer, Susanne (Hrsgb.) – „You Killed Me First. The Cinema of Transgression“; Berlin 2012, KW Institute for Contemporary Art, S. 7.

503 Tate, Karen – „New York Noise. Art and Music from the New York Underground 1978-88“; London 2007, Soul Jazz Records, S. 92.

und Pattie Smith;),⁵⁰⁴ Steve Buscemi und Charlie Ahearn. Ihre Arbeiten waren authentisch, wurden mit Laien an Orten gedreht, an denen sie sich in ihrem Alltag aufhielten und in Milieus, die sie kannten. Im Gegensatz zum typischen Avantgarde-Experimentalfilm wollten die No Wave-Filmmacher mit narrativen Handlungssträngen arbeiten.⁵⁰⁵

Lydia Lunch, die stark von Lester Bangs' journalistischen Arbeiten beeinflusst war und sogar wegen diesen 1976 nach New York gezogen war, schreibt:

„I wasn't expecting the toilets at CBGB's to be the bookends to Duchamp's urinal, but then again, maybe 1977 had more in common with 1917 than anyone at the time could have imagined. The anti-art invasion of Dada in Switzerland and the surrealist pranksters who shadowed them had a blast pissing all over everybody's expectations. The anti-everything of No Wave was a collective caterwaul that defied categorization, defiled the audience, despised convention, shit in the face of history, and then split. It's only a *movement* in retrospect. Post-Suicide, pre-Sonic Youth New York was the devil's dirty litter box.“⁵⁰⁶

Für Lydia Lunch war – wie für viele andere – No Wave eine Chance, sich vom Punk abzuheben: Sie wollte mit Punk im Grunde nichts zu tun haben und keinesfalls dessen zunehmend konventioneller werdende Gesten wiederholen (vgl. Joe Coleman).⁵⁰⁷ Lydia Lunch sagt: „I was so rebellious, and more than anything I consider myself a conceptualist. I feel more akin to Marcel Duchamp than any musician ever.“⁵⁰⁸ Durch dieses enge Geflecht zwischen Musikern und Künstlern, das sich durch die gesamte Arbeit zieht, ergibt sich auch die Frage nach den adäquaten Aufführungsformen und -rahmen. Lydia Lunch ist sich dessen bewusst, dass ihre Performances paradoxerweise eine positive, aufklärerische Wirkung auf die Zuschauer haben können (vgl. Joe Coleman) und sagt: „I call myself a confrontationalist, I never use the word artist. I don't do art.“⁵⁰⁹ Lydia Lunch stellt

504 Barber, Chris; Sargeant, Jack – „No Focus. Punk on Film“; London 2006, Headpress, S. 83.

505 Vgl. Danhier, Celine – „Blank City“; New York 2010, Pure Fragment Films.

506 Moore, Thurston; Coley, Byron – „No Wave Post-Punk. Underground. New York. 1976-1980.“ New York 2008, Abrams Image, S. 5.

507 Vgl. Reynolds, Simon – „Totally Wired: Post-Punk Interviews and Overviews“; New York 2010, Soft Skull Press, S. 144.

508 ebd., S. 145.

509 Vale, V. – „RE/Search: Pranks 2“; San Francisco 2006, RE/Search Publications, S. 188.

schließlich folgende Frage, die in der stets hinterfragenden und sich selbst negierenden Tradition von „pranks“ steht:

„Why don't they ever pay you to *not* create? That's the moment I'm waiting for. [...] I'd rather get money for something I *didn't* do than money for something I did do. [...] I think that's very post-DADA. ,I'm stopping all creation, so please pay me. Or I'll threaten to do something *again!*“⁵¹⁰

Hier wäre Kunst als totale Verneinung ihrer selbst wieder eine gesellschaftsrelevante Waffe und, je nach Auslegung, mitunter schon im Felde der Erpressung oder des Terrorismus angesiedelt.

Zum generellen Zustand des No Wave wird immer wieder der Mangel an Geld betont, welcher sich ins Gesamtbild des New York der späten 1970er fügt. Man konnte in jener Periode mit extrem wenig finanziellem Aufwand überleben und hatte viel Zeit für das Ausüben von Kunst.⁵¹¹ Mark Cunningham von der Band *Mars* sagt: „Cheap rents enabled a whole generation of artists to move there after school and not have to do too much slave labour to pay the bills.“⁵¹² John Harris von den *Contortions* behauptet, er hätte ab und zu mit zehn Dollar eine ganze Woche gelebt,⁵¹³ was ein wenig übertrieben klingt. Lydia Lunch äußert sich realistischer zum Finanz- und Lohnarbeitsthema der damaligen Zeit:

„Work? Are you nuts? Please. \$75 per month – that was my rent when I got an apartment on 12th Street. You could eat for two or three dollars a day. You begged, borrowed, stole, sold drugs, worked a couple of days at a titty bar if you had to. I don't know how I got by, but it didn't take much. And I never worked. Well, I worked for two weeks once.“⁵¹⁴

Die meisten No Waver lebten auf einem geographisch recht engen Raum in Lower Manhattan zusammen.⁵¹⁵ Treffpunkte waren billige Bars, hauptsächlich in der Lower East Side, East Village aber auch dem Viertel TriBeCa. Zu den zentralen Orten der

510 Vale, V. – „RE/Search: Pranks 2“; San Francisco 2006, RE/Search Publications, S. 189.

511 Vgl. Masters, Marc – „No Wave“; London 2007, Black Dog Publishing, S. 17.

512 ebd., S. 17.

513 Vgl. ebd., S. 17.

514 ebd., S. 18.

515 Vgl. Tate, Karen – „New York Noise. Art and Music from the New York Underground 1978-88“; London 2007, Soul Jazz Records, S. 35.

No Wave-Szene zählten das CBGB, Max's Kansas City, Club 57, Mudd Club, Hurrah's, Danceteria, Tier 3 und Kunsträume wie Artist's Space, The Kitchen, Inroads und White Columns.⁵¹⁶ Zahlreiche Künstler hatten das Gefühl, dass die Musikszene in New York das geeignetste künstlerische Medium zum Ausführen radikaler Ideen offenbarte.⁵¹⁷ Roselee Goldberg schreibt über die Chancen für die hauptsächlich aus Künstlern bestehenden Bands, die die Rock'n'Roll-Kultur mit der Kunstwelt verbanden: „This was the time that performance could be tested in the 'real world' with a more general public as had historically been its intention.“⁵¹⁸

Rein musikalisch dekonstruierte No Wave die Rock'n'Roll-Tradition. Einflussgeber waren u.a. Lou Reeds Album „Metal Machine Music“ (1975), das hauptsächlich aus atonalen Gitarrengeräuschen besteht, sowie Albert Ayler, Sun Ra, Captain Beefheart, deutsche Krautrockbands wie *Can* und *Faust*, Yoko Ono „and the confrontational performances of Iggy Pop and the Stooges. But the band that had the biggest influence on No Wave was undoubtedly Suicide.“⁵¹⁹ – die wiederum Iggy Pop als Ausgangspunkt haben. Lydia Lunch sagt: „Oh, the early Suicide shows, what fucking beauty! Alan Vega, what a hero. [...] What better parents could you have than Suicide!“⁵²⁰, spricht sie auf die Urahn-Rolle von *Suicide* an.

Suicide waren stark künstlerisch geprägt und so mag es wenig verwundern, dass viele No Wave-Künstler und -Musiker auch von den transgressiven Performances von Vito Acconci und Chris Burden fasziniert und inspiriert waren.⁵²¹ Die meisten Performances und Ausstellungen im No Wave-Kontext waren eher klein gehalten, viele davon fanden in alten Lofts, verfallenen Häusern oder privaten Wohnungen statt. Arto Lindsay äußert sich zu seinen künstlerischen Absichten: „I was interested in pushing the audience, making them watch more than they wanted to see.“⁵²² – eine Zugangsweise, die Filmregisseurin Susan Seidelman heute vermisst: Sie schreibt, dass der transgressive Zugang mittlerweile finanziellen Interessen der Künstler gewichen ist:

516 Vgl. Masters, Marc – „No Wave“; London 2007, Black Dog Publishing, S. 34.

517 Vgl. ebd., S. 19.

518 Battcock, Gregory; Nickas, Robert (editors) – „The Art of Performance. A Critical Anthology“; New York 1984, E. P. Dutton, S. 45/46.

519 Masters, Marc – „No Wave“; London 2007, Black Dog Publishing, S. 27.

520 Reynolds, Simon – „Totally Wired: Post-Punk Interviews and Overviews“; New York 2010, Soft Skull Press, S. 149.

521 Vgl. Masters, Marc – „No Wave“; London 2007, Black Dog Publishing, S. 51.

522 ebd., S. 51.

„Artists want to make money, and I’m not saying there’s anything wrong with making money but I think that when that becomes your primary target it impacts the kind of art you want to make, and I think back then there wasn’t the same kind of commercial awareness.“⁵²³

Kurz zu James Chance, der innerhalb des No Wave besonders durch seine ungezügelten Performances auffiel, die auch sein Ende in der Band *Teenage Jesus & the Jerks* zur Folge haben sollten. Der 1953er Jahrgang hatte zwar auf dem Konservatorium Saxophon gelernt, aber in Bands wie *Teenage Jesus & The Jerks* und *James Chance & The Contortions* Schlägereien mit dem Publikum provoziert und durchgeführt. Zu Beginn attackierte er die Zuschauer, um sie aus ihrer passiven Haltung zu wecken. James Chance sagt:

„[...] when The Contortions started, the original audience was these artsy people from Soho, and they really had this attitude of like, ‘I’ve seen it all, impress me.’ At one gig, a benefit for this art magazine X, there were all these people actually sitting on the floor. And that just really enraged me. There was no stage – I was on the same level as the audience – so I just started walking into the audience and kicking people to make them get up. And they got up and got out of my way, most of them. And then it kind of went on from there. I always had the idea that there should be a theatrical element to what I was doing. Not just musicians standing up there playing. I wanted to take it on to another level, having something to provoke people.“⁵²⁴

Simon Reynolds schreibt, dass die *Contortions* das Publikum genauso rücksichtslos wie ihre Instrumente behandelten. Es gehörte auch immer wieder zu jenen Strategien, Frauen zu belästigen, um ihre Freunde zu Schlägereien aufzustacheln (vgl. Iggy Pop, Joe Coleman). Pat Place von den *Contortions* sagt: „The violence plus the noise element made our shows something like performance art combined with music.“⁵²⁵ James Chance betont im Gespräch noch einmal:

523 Tate, Karen – „New York Noise. Art and Music from the New York Underground 1978-88“; London 2007, Soul Jazz Records, S. 105.

524 Reynolds, Simon – „Totally Wired: Post-Punk Interviews and Overviews“; New York 2010, Soft Skull Press, S. 133.

525 ebd., S. 373.

„I was very inspired by Suicide, especially the performance of Alan Vega. He was standing onstage with that weird and flipping cigarettes into the audience. They were older than we were, we all liked them. They were almost something like ‘elder statesmen’ to the No Wave-scene.“⁵²⁶

Als James Chance seinen aggressiven Ruf gefestigt hatte und das Publikum regelrecht erwartete, dass er einen Kampf beginnen würde, hörte er damit auch schon wieder auf. (vgl. Iggy Pop, der ein wichtiger Einfluss für James Chance war.)⁵²⁷ James Chance spielte auch mit Lydia Lunch in der Band *Teenage Jesus & The Jerks*, deren Musik sehr minimalistisch, atonal und aggressiv war.⁵²⁸ Lydia Lunch sagt über ihren musikalischen Zugang: „The idea behind my work was a primal scream. Find music that articulated the message – frustration, hatred, anger – and therefore the music was hateful and angry and loud and precise, based around very percussive words.“⁵²⁹

Lydia Lunch spielte zudem in Filmen und im Theater, etwa mit Emilio Cubeiro in dem Zweipersonenstück „South Of Your Border“. Jim Thirlwell, Musiker und Lydia Lunchs langjähriger Freund, bekannt unter dem musikalischen Pseudonym *Foetus*, hatte dazu die Musik komponiert: extrem laute Kakophonien von Eisenketten, die gegen die Wand geschlagen wurden. In dem Stück, in dem es u.a. um sexuellen Missbrauch geht, ist Lydia Lunch nackt auf einem großen X befestigt und uriniert vor dem Publikum auf ihren Schauspielerkollegen Cubeiro.⁵³⁰ Solche (damals) tabubrechenden Theaterformen waren ein wichtiger Teil jener (noch namenlosen, freien) Szene.

1978 kursierte ein Flyer, auf dem groß „BANDS“ geschrieben stand, die an den Abenden von 2. bis 6. Mai spielen sollten. Schauplatz war der Artists Space, der Eintritt betrug \$3. Brian Eno, der damals schon eine Berühmtheit als Keyboarder der Gruppe *Roxy Music* war, besuchte diese Konzertreihe, nachdem ihn Nina Canal von

526 James Chance beim Publikumsgespräch am 18. April 2011 im IFC Center, New York nach der Filmvorführung von: Danhier, Celine – „Blank City“; New York 2010, Pure Fragment Films.

527 Vgl. Reynolds, Simon – „Totally Wired: Post-Punk Interviews and Overviews“; New York 2010, Soft Skull Press, S. 133.

528 Vgl. Thomson, Liz (editor) – „New Women in Rock“; New York 1982, Omnibus Press, S. 69.

529 Petros, George – „Art that Kills. A Panoramic Portrait of AESTHETIC TERRORISM 1984-2001“; Washington DC 2007, Creation Books, S. 77.

530 Vgl. ebd., S. 79.

der Band *Gynecologists* (die dort auch spielen sollten) darauf aufmerksam gemacht hatte. Weitere Bands, die im Rahmen dieser Veranstaltung aufgetreten sind: *James Chance & The Contortions*, *DANN*, *Mars*, *Teenage Jesus & The Jerks* – sozusagen jene Bands, die zur Definition von No Wave werden sollten (auch wenn sie musikalisch sehr verschieden zu Werke gingen und klingen; ähnlich wie bei Proto-Punk, wo es zwar auch, aber nicht nur um Musik ging, sondern um eine generelle Haltung). Eno war so begeistert von jenen Musikern, dass er Island Records dazu brachte, eine Platte von ihnen zu veröffentlichen: Sie sollte den Namen „No New York“ tragen. Innerhalb kurzer Zeit lösten sich viele dieser Gruppen wieder auf; am längsten von den „Original-Bands“ hielt sich *DNA*, und zwar bis 1982.

Einige Menschen aus jenem Kontext meinen, Eno hätte mit jenem Sampler die No Wave-Szene zerstört, bevor sie überhaupt gedeihen konnte. Glenn Branca sagt zu diesem Umstand:

„Eno had come to New York because he had heard about No Wave. He lived here for a while. [...] I guess it was spring 1978 and the word was out: Eno was here and he was going to make a No Wave record. The term ‘No Wave’ had only existed for about a month and a half at that point. I think it was a rock critic named Roy Trakin who came up with it, maybe in *SoHow News*. There was no movement before he put a name on it. [...] And in retrospect you can see the bands really had very little in common. In fact, it was the Eno record that gave a sense of similarity to the bands. Because he recorded them all the same way.“⁵³¹

Das Ende von No Wave bzw. jener Szene in der und um die New Yorker Lower East Side hatte allerdings auch ganz profane, stadtpolitische Gründe: enorme Mieterhöhungen der einst verlassenen Gebiete in Manhattan Anfang der 1980er töteten die Kunstszene ab. Zahlreiche dem No Wave nahestehende Personen wurden aus ihren Wohnungen rausgeschmissen; Gentrifizierung setzte ein; sich bis heute nach oben schraubende Mieterhöhungen und rücksichtslose Immobilienspekulationen begannen in jenen Stadtgebieten. Es gab zwar

531 Moore, Thurston; Coley, Byron – „No Wave Post-Punk. Underground. New York. 1976-1980.“ New York 2008, Abrams Image, S. 76.

Demonstrationen gegen diese Entwicklungen, doch diese ließen sich nicht rückgängig machen.⁵³²

James Chance betont auch noch andere Gründe für den Niedergang der No-Wave-Szene.

„About '82 or '83 it started going down the tubes. One thing that changed the club scene, they changed the drinking age back up to twenty-one. [Bis dahin durfte man ab dem Alter von 18 Jahren Alkohol trinken und in Bars gehen.] That really put a damper on things, just economically. All of a sudden half of the audience couldn't get in the clubs. Also, the whole scene really revolved around live music – everybody went to see the bands. Somewhere around '84 that totally changed and that era of the mega-nightclub started up, where music was just one minor element all of a sudden. It was the club itself that was the thing. And the whole club scene became controlled by people who had a very different sensibility.“⁵³³

No Wave war als Summe dieser Veränderungen vorbei: eine strenge Definition lässt ihn bis 1982 existieren, andere lassen dieses Klima bis 1984 gelten. Die Szene war daraufhin allerdings nicht tot, sondern sie mutierte weiter: es entwickelten sich Bands wie die *Swans*, *Sonic Youth*, *Live Skull*, *Lounge Lizards*, *Material* und *Cop Shoot Cop*. Auch die einstigen No Waver entwickelten sich in verschiedenste Richtungen weiter: Jim Jarmusch wurde bereits mit seinem ersten Spielfilm „Permanent Vacation“ (1980) nach Deutschland zu einem Filmfestival eingeladen, woraufhin Wim Wenders ihn unter seine Fittiche nahm und förderte.⁵³⁴ Steve Buscemi zählt heute zu den international erfolgreichsten Schauspielern. Ihm fehlte später, mit wachsendem Erfolg und gezwungener Professionalität im kommerziellen Film, das „crewhafte Element“ von früher: dass beim Film *alle alles* machen und sich das Filmteam, bestehend aus Freunden, in sämtlichen Belangen gegenseitig unterstützt.⁵³⁵ Jean-Michel Basquiat wurde als bildender Künstler berühmt und wohlhabend, während John Lurie immer weniger mit ihm zu tun haben wollte, da sich Basquiats Charakter mit wachsendem finanziellen Erfolg angeblich in sein Gegenteil verkehrte. Laut Lurie

532 Vgl. Danhier, Celine – „Blank City“; New York 2010, Pure Fragment Films.

533 Reynolds, Simon – „Totally Wired: Post-Punk Interviews and Overviews“; New York 2010, Soft Skull Press, S. 141.

534 Vgl. Danhier, Celine – „Blank City“; New York 2010, Pure Fragment Films.

535 Vgl. ebd.

war für Basquiat, als er noch kein vermögender Künstler war, jeder „cool“, der arm war; als er jedoch plötzlich zum Star wurde, waren plötzlich nur noch jene „cool“, die reich waren.⁵³⁶

Obwohl Basquiat fast der einzige Afroamerikaner in der No Wave-Szene war, gilt es hier den (auch kommerziell) erfolgreichen Kultfilm „Wildstyle“ (1983) als ein Zeichen der Verständigung zwischen den Weißen und Afroamerikanern zu nennen: gedreht wurde der Film, der die (afroamerikanische) Hip Hop-Kultur von New York als Handlungsmittelpunkt hat, von Charlie Ahearn, der im No Wave-Umfeld aktiv war – und zwar mit echten Rappern, echten DJs, echten Sprayern und echten Breakdancern. Eine Gemeinsamkeit der No Wave- und der Hip Hop-Szene war der akute Mangel an Geld und der kreative Umgang mit dieser Not – zur selben Zeit, allerdings in verschiedenen Teilen der Stadt.⁵³⁷

Das Cinema of Transgression war sozusagen eine Filmabteilung der No Wave-Bewegung, die aus dieser herauswachsen und sie überleben, allerdings immer viel kompakter und überschaubarer sein sollte. Nick Zedd wurde zum Begründer der Mini-Film-Bewegung; neben ihm sind auch noch Lydia Lunch, Tommy Turner, Richard Kern, David Wojnarowicz, Jeri Cain Rossi und Tessa Hughes-Freeland wichtige Figuren dieser Sub-Szene. Nick Zedd sagt über seinen Zugang:

„I am anti-art. My films are propaganda, they are statements, an attempt to break through the conditioning of society which states that abstinence rather than indulgence is a noble state of existence, and I disagree. I believe in indulging in all the seven deadly sins because they are our natural desires, and I don't believe in good and evil.“⁵³⁸

Nick Zedd veröffentlichte 1985 das Cinema of Transgression-Manifest, in dem er eine neue Radikalität fordert: „We propose that all film schools be blown up and all boring films never be made again.“⁵³⁹ – ein Appell, der im Grunde kein neuer ist: Pierre Boulez forderte in einem Interview mit dem Magazin „Spiegel“ 1967 die Sprengung der Opernhäuser,⁵⁴⁰ und diese Parole geht sogar zurück bis an den

536 Vgl. Danhier, Celine – „Blank City“; New York 2010, Pure Fragment Films.

537 Vgl. ebd.

538 Jerikoe, Orion – „The Underground Film Bulletin 6“; New York 1987, Eigenverlag, S. 18.

539 Pfeffer, Susanne (Hrsgb.) – „You Killed Me First. The Cinema of Transgression“; Berlin 2012, KW Institute for Contemporary Art, S. 12.

540 Vgl. <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-46353389.html> (17. April 2014).

Beginn der historischen Avantgardebewegungen, die die kulturellen Institutionen ihrer Gesellschaft zerstören wollten, um eine neue zu schaffen.

Der damals bereits arrivierten und etablierten sogenannten „Avantgarde“ gingen Nick Zedds Forderungen allerdings zu weit, wie er anhand der Schwierigkeit erläutert, seine Filme im damaligen New York zu zeigen:

„There has been resistance from certain quarters of the avant-garde establishment, who are essentially as narrow-minded and restricted in their thinking as are the politicians and the mass media, who are extremely reactionary and conservative. The avant-garde establishment are geriatric throwbacks to the 60's (sic!, Anm. d. Verf.), they are old liberals who have become conservative culturally and sexually. Some of them are feminists who are hypersensitive to any indication of violent eroticism – they're uptight puritans.“⁵⁴¹

Wie sich zeigen wird, war das Cinema of Transgression die letzte streng definierte Szene in New York, die zumindest vorgab, unter einem bestimmten Namen in sich geschlossen zu sein. Danach wurde alles viel pluralistischer und seither koexistieren zahlreiche verschiedene Formen von Musik, Film, Performance und bildender Kunst.

Kurator und Autor Carlo McCormick war ein paar Jahre zu jung, um eine tragende Gestalt der No Wave-Szene zu sein, doch kannte er sie von seiner Jugend an und ist mit einigen Musikern und Künstlern seit damals befreundet. Er beurteilt das Ende von Bewegungen wie des Punk und des No Wave folgendermaßen:

„It happens quite often, when something gets successful it really means certain people make a junk of money and get really famous and the rest are kind of forgotten. Nothing rips apart the fabric and the community more than somebody getting successful and somebody not. That's a kiss of death and so that scene [No Wave] was already dissolving. Visual arts sort of took over, people stopped walking around with guitars and canvases. The different cultural communities, the different industries of cultural production are inherently tied. That's when they segmented or ghettoized and sort of fall apart.

541 Jerikoe, Orion – „The Underground Film Bulletin 6“; New York 1987, Eigenverlag, S. 17.

The idea would be when the young fashion designer and an underground filmmaker and a poet and a painter and a musician would all share the same space, not just physically, sitting on the same table, but going to the same shows at night, be it an art show, or a band or whatever. The compression, the density of New York as a cultural community works – when it's working – because everyone is in each other's shit. And that kind of cross-pollination is healthy: musicians shouldn't talk with musicians, they should talk with painters; and painters should talk to poets; and poets should talk to drug dealers; and drug dealers should talk to drag queens – wherever it works! [laughs] Of course, nightlife was a big part of that. So a lot of what we did was in clubs at that time. The galleries were not really that professional at that time, pretty much a nightlife DIY environment.”⁵⁴²

McCormick betont hier noch einmal die Wichtigkeit jenes offenen, fächerübergreifenden Zuganges, der die Avantgarde von unten formt und bestimmt und kontextualisiert auch noch jene Probleme, die auftauchen können, wenn Teile einer von unten gewachsenen Szene plötzlich große Erfolge einfahren (Basquiat, Buscemi, Jarmusch) – der Rest davon allerdings nicht.

James Chance sagt lachend über die wachsende Gentrifizierung von New York und der damit einhergehenden Schwierigkeit für junge Musiker und Künstler, sich das Leben in der Stadt leisten zu können: „I think New York needs to have another financial collapse.”⁵⁴³ Anschließend kommt die Sprache auf Detroit: die Stadt ist bankrott, die Leute ziehen weg, die Häuser stehen leer und werden teilweise bereits von Künstlern für gar kein oder wenig Geld genutzt – ähnlich wie damals in New York. McCormick schätzt die derzeitige Musik- und Kunstszene von Detroit als sehr wichtig ein und fügt hinzu: „[...] there is no money and there is no money to be made.”⁵⁴⁴ Diese Tatsache ist für jene Musiker und Künstler in Detroit Fluch und Segen zugleich. Die Entwicklungen in der einstigen „Rock City“ verlaufen wie im Rest

542 Selbstgeführtes Interview mit Carlo McCormick, New York, 26. April 2011.

543 Publikumsgespräch mit James Chance, 18. April 2011 im IFC Center, New York nach der Filmvorführung von: Danhier, Celine – „Blank City“; New York 2010, Pure Fragment Films.

544 Selbstgeführtes Interview mit Carlo McCormick, New York, 26. April 2011.

der Welt sehr vielschichtig, eine nennenswerte große Szene mit griffigem Namen und gemeinsamer Mission sucht man vergeblich. Vielleicht wird dies, ähnlich wie bei No Wave, noch im Nachhinein passieren, um historische Entwicklungen einerseits greifbar zu machen, andererseits zu vereinfachen.

Doch in jener Periode, als der No Wave sein Ende fand, gab es noch transgressive Steigerungsstrategien der Avantgarde von unten.

6. GG Allin

GG Allin, getauft Kevin Michael Jesus Allin, geboren am 29. August 1956 in Lancaster, New Hampshire, besitzt eine außergewöhnliche Position im Bereich der (Anti-) Populärkultur, der transgressiven Performance und jener Frage, wohin sich eine Avantgarde von unten im Sinne ungezügelter Aufführungspraxis noch bewegen kann. Er zählt zu den radikalsten und umstrittensten Charakteren der (Musik-) Geschichte und gilt als kompromissloses, „transgressive punk phenomenon“.⁵⁴⁵ Sein gelebtes Motto war: „My mind is a machine gun, my body is the bullets and the audience is the target.“⁵⁴⁶ In seinen bis zum Äußersten getriebenen Performances nahm er nicht nur keine Rücksicht auf das Publikum, sondern auch nicht auf sich selbst, was zahlreiche Verletzungen sowie Spitals- und Gefängnisaufenthalte zur Folge hatte.⁵⁴⁷ Allin wurde im Laufe seines Lebens und seiner Karriere, bei welcher er konventionelle Grenzen der Aufführungspraxis rücksichtslos sprengte, über 50 Mal verhaftet.⁵⁴⁸ In einem Text mit dem Titel „Transgression“ schreibt er über seinen Antrieb: „I believe in testing all limits of life and law.“⁵⁴⁹

GG Allin wurde auf den Namen „Jesus“ getauft, da seinem Vater Jesus erschienen war, als seine Frau mit GG Allin schwanger war. In dieser Erscheinung teilte Jesus dem Vater mit, dass der Neugeborene der neue Messias sein würde. Sein älterer Bruder Merle Allin (*1953) konnte als Kleinkind „Jesus“ noch nicht ordentlich aussprechen und nannte seinen kleinen Bruder „Jeje“ (sprich „tschi-tschi“, im Englischen wie die Buchstabenfolge GG), wie die Mutter der beiden – die nach wie vor positiv auf ihre beiden Söhne zu sprechen ist – in einem Interview erzählt.⁵⁵⁰ Diesen Spitznamen behielt er bis zum Ende bei.

Die Familie Allin wohnte in New Hampshire in einer Blockhütte ohne warmes Wasser und ohne Elektrizität. Der Vater, Merle Allin Sr., ein religiöser Fanatiker, übte sowohl

545 Vgl. Molon, Dominic – „Sympathy for the Devil: Art and Rock and Roll Since 1967“; Chicago 2007, Museum of the Contemporary Art, Chicago in association with Yale University Press, New Haven and London, S. 259.

546 Vgl. Todds, Philipps – „Hated. GG Allin & The Murder Junkies“; Oaks, Pennsylvania, 1994, MVD Visual.

547 Vgl. Carver, Lisa – „Rollerderby. The Book“; 1996 Portland, Oregon, Feral House, S. 50.

548 Vgl. des Barres, Pamela – „Rock Bottom. Dark Moments in Music Babylon“; New York 1996, St. Martin's Press, S. 293.

549 Allin, GG – „My Prison Walls“; Pennsylvania 2013, Aggronautix, S. 99.

550 Vgl. Allin, Merle – „GG Allin & The Murder Junkies. Raw, brutal, rough & bloody: – Best of 1991 live“; Oaks, Pennsylvania, 2004, MVD Visual.

gegen seine Frau Arleta als auch gegen seine Kinder Gewalt aus.⁵⁵¹ Merle Allin sagt: „We had a really strange childhood. [...] You couldn't drink the water or flush the toilet. We didn't socialize with other kids, go to their houses.“⁵⁵²

GG Allin schreibt über sich selbst und seine Kindheit:

„the first five years of my life were infested with sickness and violence... we lived in darkness father hated light... i observed the world around me as a mere movie, a movie of culprits and phonies. i was the leading man outside of the screen with a hammer just waiting for my chance to smash it all to oblivion...“⁵⁵³

Chicken John Rinaldi, der Anfang der 1990er in einer Band mit GG Allin spielen sollte, sagt, dass GG Allins Vater öfter versucht hätte, die Familie zu ermorden und fährt fort: „He [Merle Allin Sr.] was a fanatic and hateful, sinister man. If you were wondering how someone gets to be like GG, that might have something to do with it...“⁵⁵⁴ Auch Jeri Cain Rossi sagt, dass GG Allins Vater ernsthafte psychische Probleme gehabt hätte und erinnert sich an eine Geschichte:

„He [GG Allin] came home, he and his brother, and they were asking: 'Wait, where's the lamp that was on the table?' or whatever it was. And his dad would be like: 'I buried it.' 'Why? Why would you bury it?!' 'Because you liked it so much.' He was really nutty. Then I think he took off and lived like a hermit in the woods, eventually. So there was mental illness in their family.“⁵⁵⁵

Das Grundgefühl von New Hampshire, jenem Bundesstaat an der Ostküste der USA, in dem die Allins aufgewachsen sind, umreißt Rossi mit der Losung: „'Live free or die!' – from the Revolutionary War.“⁵⁵⁶ Lisa Carver, eine Freundin von GG Allin, wuchs wie dieser in New Hampshire auf und beschreibt die Gegend und ihre Auswirkungen folgendermaßen:

551 Vgl. Melkmann, Justin – „Slap in the Face: My Obsession with GG Allin“; Eigenverlag, S. 15.

552 des Barres, Pamela – „Rock Bottom. Dark Moments in Music Babylon“; New York 1996, St. Martin's Press, S. 295.

553 ebd., S. 297.

554 Rinaldi, Chicken John – „The Book of the IS. Volume 1“; San Francisco 2011, San Francisco Institute of Possibility, S. 95.

555 Selbstgeführtes Interview mit Jeri Cain Rossi, San Francisco, 10. Oktober 2012.

556 ebd.

„[...] New Hampshire was a good place to abuse children because nobody pays attention to their neighbors so you can really do whatever you want. [...] It makes people crazy, you've got something inside you burning up and you just wanna... You know, if you are a nice person but you have all this rage, you need to have some excuse to come out, which is why the drug and alcohol abuse and also why the stage performance – it's a good excuse.“⁵⁵⁷

Drogen, Alkohol und Performance sollten später zu Ventilen für jenes traumatische Aufwachsen werden und GG Allin von schlimmeren Taten fernhalten.

1961 – GG Allin war damals fünf Jahre alt – ließen sich die Eltern scheiden, weil der Vater immer unerträglicher wurde. GG und Merle Allin lebten von da an bei der Mutter und ihrem neuen Lebensgefährten sowie der Oma mütterlicherseits. Die Kinder hatten nur noch unregelmäßigen Kontakt zu ihrem Vater.⁵⁵⁸ 1962 änderte GG Allins Mutter seinen bürgerlichen Namen auf Kevin Michael Allin – entfernte also das „Jesus“, um ihn davor zu schützen, zum Gespött seiner zukünftigen Schulkollegen zu werden.⁵⁵⁹ Rossi betont, dass GG Allin aus keiner lateinamerikanischen Familie kam, wo der Name Jesus nicht so ungewöhnlich wäre, und schließt auf die problembehaftete Person seines Vaters: „[...] the context of a white cracker naming his kid Jesus is pretty outside.“⁵⁶⁰

Trotz Namensänderung wurde GG Allin von den Mitschülern und seinem generellen Umfeld nicht akzeptiert. Er hatte weder Freunde, noch versuchte er diesen Umstand zu ändern.⁵⁶¹ GG Allin war kein guter Schüler, kam in eine Sonderklasse und musste die dritte Stufe wiederholen. GG Allin schreibt: „i hated school and all the other students... i would purposely piss my pants so the teachers would send me home.“⁵⁶² Er begann, in Frauenkleidern zur Schule zu gehen, was ihn noch mehr zum gefundenen Fressen für Spott und Häme seiner Mitschüler machte. GG Allin, der auch gerne die Kleider seiner Mutter trug, ordnet diese Entscheidung selbst

557 Selbstgeführtes Interview mit Lisa Carver, Oakland, 26. Oktober 2012.

558 Vgl. Ciaffardini, David – „Sound Choice#15“; Ojai, CA Summer 1990, An Audio Evolution Network Publication, S. 47.

559 Vgl. Allin, Merle – „GG Allin & The Murder Junkies. Raw, brutal, rough & bloody: – Best of 1991 live“; Oaks, Pennsylvania, 2004, MVD Visual.

560 Selbstgeführtes Interview mit Jeri Cain Rossi, San Francisco, 10. Oktober 2012.

561 Vgl. Ciaffardini, David – „Sound Choice#15“; Ojai, CA Summer 1990, An Audio Evolution Network Publication, S. 45.

562 des Barres, Pamela – „Rock Bottom. Dark Moments in Music Babylon“; New York 1996, St. Martin's Press, S. 297.

folgendermaßen ein: „i was a wild child who wanted to look beautifully outrageous and bright, even if i was filled with inner darkness and machine gun thoughts.“⁵⁶³

GG Allin war in seiner frühen Jugend zwar nicht hinter Mädchen her, doch deviante sexuelle Ausprägungen entwickelten sich schon zu jener Zeit, wie Merle Allin meint: „G.G.'s big thing was getting women's panties, getting a bottle of their urine and drinking it or having them pee in his mouth and masturbate. He wasn't into sex, not at all. [But] heavily into masturbation.“⁵⁶⁴ GG Allin selbst schreibt über seine sexuelle Entwicklung und die darauf beruhende Identitätsfindung:

„sexual abnormalities were awakening. [...] soon fantasy became reality. i got off sucking the crusty cunt scrapings from mothers panties... i would raid hampers, garbage cans, and toilets for panties, snot rags, piss, shit, bloody rags, etc. if female company came over i would fix the toilet so it wouldn't flush. that way i could go in later and feast on body fluids while jerking off... i was always masturbating... i had a constant erection. the first sex i had with another human was with brother. but later in life... with the smelliest of prostitutes, living and dead animals would prevail. i always felt like my parents must have found me on the ground somewhere and that the darkness of night came from an alien storm leaving me from another galaxy on the back grounds of that broken down cabin...“⁵⁶⁵

Inwieweit jene Schilderungen über GG Allins Kindheit authentisch sind und wie viel er und sein Bruder hinzudichten, um seine mythisch-absonderliche Persönlichkeit noch hervorzuheben, kann nicht eindeutig beantwortet werden, jene Variable sollte jedoch immer im Hinterkopf mitgedacht werden. Terry Snider wollte einen Schritt in die Richtung gehen, der Wahrheit auf den Grund zu gehen, und ein Buch über GG Allin schreiben. Dazu hatte er bereits 20 Stunden Interviewmaterial gesammelt, doch dabei blieb es dann auch, und das Material wurde nie veröffentlicht. Erscheinen sollte das Werk eigentlich im Oktober 1990, wenn GG Allin seinen geplanten Selbstmord auf der Bühne (mehr dazu im Laufe des Kapitels) durchführen würde. Auf

563 des Barres, Pamela – „Rock Bottom. Dark Moments in Music Babylon“; New York 1996, St. Martin's Press, S. 297.

564 ebd., S. 295.

565 ebd., S. 297.

die Frage, was wohl das Wildeste wäre, was GG Allin je gemacht hätte, antwortet Snider: „I [sic!] could be when he tried to fuck a dead cat. He couldn't get a hard-on, so he ate out his asshole. That's probably the wildest thing.“⁵⁶⁶ Ob es sich dabei um eine erfundene Geschichte oder ein tatsächliches Ereignis handelt, bleibt offen, ebenso wie jene Erzählung, dass GG Allin Fleischstücke von seinem eignen Körper gegessen haben soll.⁵⁶⁷ All diese Schilderungen wären ihm durchaus zuzutrauen, hundertprozentig bestätigen lassen sie sich jedoch nicht, da jene Personen um ihn herum, die sie dementieren oder verifizieren könnten, an der Schaffung eines mythischen GG Allin-Bildes interessiert sind. Dass der Wille da ist, diese Erlebnisse – ob sie nun wahr sind oder nicht – öffentlich zu machen, sagt allerdings schon viel über GG Allin aus: das Ziel war und ist es, ein besonders schockierendes Image aufzubauen – koste es, was es wolle, wenn auch das Leben.

GG und Merle Allin schwänzten häufig die Schule, auch mussten sie mehrere Male wegen kleinkrimineller Aktivitäten vor Gericht erscheinen. U.a. klauten sie Schallplatten und versuchten sich dabei gegenseitig in einer Art kriminellen Wettbewerb zu übertrumpfen. Die Mutter redet diese Aktivitäten schön und betont, dass ihre Söhne gut (gewesen) wären und den Mut dazu gehabt hätten, „anders“ zu sein.⁵⁶⁸ Die Brüder Allin interessierten sich schon früh für Musik und waren Fans von Bands wie *ZZ Top*, *Alice Cooper*, *Creedence Clearwater Revival* und den *Beatles*. Zudem identifizierte sich GG Allin als Jugendlicher mit Iggy Pop, *MC5* und den *New York Dolls*.⁵⁶⁹ Die Mutter förderte das musikalische Interesse ihrer Söhne und ließ für sie Instrumente aus der Schule aus. GG lernte damals Schlagzeug, Merle Gitarre.⁵⁷⁰ Von 1977 bis 1984 war GG Allin in der Band *Jabbers* und hatte Iggy Pop und Stiv Bators (Sänger der *Dead Boys*) als große Vorbilder, was den Charakter der Aufführungsform betrifft. Für kurze Zeit wurden die *Jabbers* von Genya Raven gemanagt, der u.a. das Debütalbum der *Dead Boys* „Young, Loud & Snotty“ (1977) produziert hatte.

566 Obscure Publications & Video Catalog, Milwaukee.

567 Vgl. des Barres, Pamela – „Rock Bottom. Dark Moments in Music Babylon“; New York 1996, St. Martin's Press, S. 293.

568 Vgl. Allin, Merle – „GG Allin & The Murder Junkies. Raw, brutal, rough & bloody: – Best of 1991 live“; Oaks, Pennsylvania, 2004, MVD Visual.

569 Vgl. Ciaffardini, David – „Sound Choice#15“; Ojai, CA Summer 1990, An Audio Evolution Network Publication, S. 45.

570 Vgl. Allin, Merle – „GG Allin & The Murder Junkies. Raw, brutal, rough & bloody: – Best of 1991 live“; Oaks, Pennsylvania, 2004, MVD Visual.

Das erste Studioalbum von *GG Allin & The Jabbers* wurde 1980 unter dem Titel „Always Was, Is And Always Shall Be“ veröffentlicht. GG Allin sang darauf und war bei den Aufnahmen teilweise auch für das Schlagzeugspiel verantwortlich. Die Platte ist musikalisch von Punk und Glam, *Iggy Pop & The Stooges* und den *New York Dolls* beeinflusst; darauf zu finden sind hauptsächlich punkige Songs mit Pop-Appeal, die um die zwei Minuten dauern. GG Allins Texte waren damals zum Teil noch humorvoll, seine Stimme melodisch – kurz: das Debüt-Album klingt noch ganz anders als jene Musik, für die er etwa zehn Jahre später in Verbindung mit seiner transgressiven Performance berühmt-berüchtigt werden sollte.

GG Allin schloss die High School ab, heiratete 1980 seine einzige Freundin aus der Schulzeit und lebte ein geradezu bürgerliches Leben, was seinen Bruder Merle Allin missfiel.⁵⁷¹ Das Eheleben ließ sich mit dem musikalischen eine Zeitlang vereinbaren, und von Anfang bis Mitte der 1980er war GG Allin nicht nur in den *Jabbers*, sondern zeitweise auch in Gruppen wie *The Cedar Street Sluts*, *The Scumfucs* und *The Texas Nazis* aktiv. GG Allin, der ein versierter Schlagzeuger war und auch das Gitarrenspiel beherrschte, komponierte seine gesamte Karriere über viele Lieder selbst.⁵⁷²

Sechs Jahre nach Eheschließung, im Alter von 30 Jahren, ließ sich GG Allin scheiden.⁵⁷³ Aus nicht bekannten Gründen erfolgte damals ein großer Umschwung in GG Allins Leben: er brannte mit einer 13-Jährigen durch und sein unstetes Dasein sollte beginnen. Auch GG Allins musikalischer Weg ist weit verzweigt, führt durch zahlreiche verschiedene Bands und Musikstile. Im Laufe der Zeit wurde GG Allin immer konfrontativer auf der Bühne, was das Aufsehen seiner Bands durchaus förderte.

Trotz seines legendären Rufes sollte GG Allin nie den großen Ruhm erreichen. Seine Shows fanden nicht in großen Konzerthallen oder hippen Kunstgalerien, sondern in punkigen Undergroundclubs statt. Die Zuschauerzahl lag meist zwischen etwa 20 und 100 Menschen, der Eintritt kostete ca. \$5-8, war also dem Punk verbunden und

571 Vgl. des Barres, Pamela – „Rock Bottom. Dark Moments in Music Babylon“; New York 1996, St. Martin's Press, S. 295.

572 Vgl. Selbstgeführtes Interview mit Chicken John Rinaldi, San Francisco, 26. November 2012.

573 Vgl. Ciaffardini, David – „Sound Choice#15“; Ojai, CA Summer 1990, An Audio Evolution Network Publication, S. 47.

nicht im abgehobenen, für die breite Masse unleistbaren Kunstkontext.⁵⁷⁴ Auf den Touren gab es bis ans Ende seiner Karriere finanzielle Notlagen, besonders für die Mitmusiker. GG Allin trat seine Tätigkeiten nicht an, um damit reich zu werden, sondern aus einer inneren Überzeugung heraus.⁵⁷⁵ Auf die Frage, warum er überhaupt eine Band gegründet hatte, antwortet er: „Just to fuckin’ bother people, for revenge. I don’t give a fuck what you think of me. I wanted total destruction and I didn’t and I don’t care if everyone hates it. Fuck you. I wanted to be the total selfdestructive animal, and I am.“⁵⁷⁶ Die totale Negation scheint zeitlebens seine oberste Maxime zu sein. GG Allin meint über sein Publikum: „I’m not there for them. They’re there for me!“⁵⁷⁷ – doch tatsächlich sollte sich der Spieß langsam, aber sicher umdrehen und GG Allin in ein fatales Abhängigkeitsverhältnis zu seinen Zuschauern geraten.

Im Laufe seiner Karriere schlug GG Allin eine härtere Gangart ein – in Bezug auf sämtliche Parameter: Musikstil, Performance, Lebensart. Mitte der 1980er war er abhängig von Heroin und Alkohol und nahm ohne Vorsichtsmaßnahmen sämtliche Drogen, die er kriegen konnte. Außerdem erlangte er einen zweifelhaften Ruf dafür, sich nur äußerst selten zu waschen. Bei den Auftritten stand seine jeweilige Band, bestehend aus dem klassischen Rock-Line Up (Gitarre, Bass, Schlagzeug), um GG Allin am Gesangsmikrofon herum und spielte die Lieder, während GG Allin sich wie ein wildes Tier, das aus seinem Käfig ausgebrochen war, aufführte, Sesseln rücksichtslos ins Publikum warf, derbe Beschimpfungen durch den Raum grölte, sich Drumsticks in den After steckte, seinen eigenen Urin trank, sich auf dem Boden wälzte, auf dem er sich zuvor entledigt hatte, sich mit seinen Fäkalien beschmierte, sie aß, ins Publikum warf, sich die eigene Stirn mit seinem Mikrofon blutig schlug, durch Scherben wälzte, etc. Er schuf so etwas wie ein offenes Schlachtfeld, auf dem niemand – auch er selbst nicht – vor ihm sicher war: scheinbar konnte in diesem Rahmen *alles* passieren.⁵⁷⁸ GG Allin sagt über seine Shows: „What I do on stage is

574 Vgl. Allin, Merle – „GG Allin & The Murder Junkies. Raw, brutal, rough & bloody: – Best of 1991 live“; Oaks, Pennsylvania, 2004, MVD Visual.

575 Vgl. Selbstgeführtes Interview mit Chicken John Rinaldi, San Francisco, 26. November 2012.

576 des Barres, Pamela – „Rock Bottom. Dark Moments in Music Babylon“; New York 1996, St. Martin’s Press, S. 293.

577 Ciaffardini, David – „Sound Choice#15“; Ojai, CA Summer 1990, An Audio Evolution Network Publication, S. 43.

578 Vgl. Allin, Merle – „GG Allin & The Murder Junkies. Raw, brutal, rough & bloody: – Best of 1991 live“; Oaks, Pennsylvania, 2004, MVD Visual.

my expression. That's my freedom of speech. [...] This is my therapy. This is how I express myself."⁵⁷⁹

Ein Besuch einer GG Allin-Show ist in der gesamten Musikgeschichte ein einmalig riskantes Unterfangen, da man sämtlichen Zuständen ausgesetzt werden konnte, die man sonst nie zugelassen hätte und die in einem anderen Rahmen schlicht unmöglich gewesen wären. Es ist fast so, als würde man einen Teil seiner Menschenrechte aufgeben, um Teilnehmer dieses Spektakels sein zu dürfen. Die Grenze zwischen Bühne und Publikum wurde mit Gewalt durchbrochen, teilweise wurden diese Performances sogar bis hinaus auf die Straße ausgedehnt, wie dieses Kapitel noch beschreiben wird. Eine GG Allin-Show zu besuchen, setzte also eine gewisse Erwartungshaltung sowie Risikobereitschaft voraus: gewalttätige Übergriffe auf das Publikum waren fixer Bestandteil der Aufführung. Er stachelte seine Zuschauer mitunter so lange an, bis sie sich mit Gewalt wehrten: und dann war eine Kampfzone eröffnet, auf der alle gegen einen waren bzw. GG Allin gegen den Rest.⁵⁸⁰ So wurde das Publikum aus seiner passiven Rolle gerissen und nahm einen aktiven Part ein, versuchte, die Kontrolle zu übernehmen und sich mit Gewalt gegen GG Allin zu wehren. Auf derlei Ermächtigungen des Publikums reagierte GG Allin seinerseits wiederum mit härteren Attacken, sodass eine brutale Spirale entstand, die meist durch Polizei oder Clubbesitzer abgebrochen wurde, die die jeweilige Show für beendet erklärten. Auf den Ankündigungstafeln für GG Allin-Shows waren oft völlig unironische Hinweise zu lesen wie „Enter at your own risk“.⁵⁸¹ Chicken John Rinaldi sagt zu dieser kompromisslosen Haltung und den damit verbundenen Risiken, die er selbst als Gitarrist mit GG Allin auf der Bühne erfahren hatte:

„He [GG Allin] really believed in what he was doing. And no matter how wrong he was [...] he was willing to die for what he believed in. [...] for GG, it was real. Everytime he walked out on stage, somebody could have had a baseball bat and beat him to death, it was like: he commanded with fear, he kept everyone cowering and running out the door, but he wasn't really that tough, he wasn't that big. He only weighted 170 pounds, you

579 Ciaffardini, David – „Sound Choice#15“; Ojai, CA Summer 1990, An Audio Evolution Network Publication, S. 45.

580 Vgl. Schönherr, Johannes – „Trashfilm Roadshows. Off the Beaten Track with Subversive Movies“; Manchester 2002, Headpress Publishing, S. 62.

581 Vgl. Allin, Merle – „GG Allin & The Murder Junkies. Raw, brutal, rough & bloody: – Best of 1991 live“; Oaks, Pennsylvania, 2004, MVD Visual.

know. One guy could have hit him in the head and knocked him down and beat his head open. And who's gonna convict him? You know, for grabbing his girlfriend, peeing on someone or throwing shit on somebody? [laughs] 'I was in a night club and I was sitting there with my girlfriend and a naked maniac came up to me and threw shit on me and started beating my girlfriend [...] so I killed him!'"⁵⁸²

In diesem von Rinaldi beschriebenen und bei einer GG Allin-Show durchaus vorstellbaren Szenario würde sich das Verhältnis von Produzenten und Rezipienten radikal umdrehen: wenn jemand aus dem eigentlich passiven Publikum solange provoziert werden würde, bis er den Protagonisten des Abends tötet und damit selbst Handlungsträger sowie Überschreiter mehrerer Grenzen gleichzeitig wird. Diese Möglichkeit war bei GG Allin-Shows greifbar nahe und sollte bei niemand anderem je wieder in einer solchen Konsequenz auftreten.

Bei GG Allin-Shows konnte es auch passieren, dass er sämtliche Zuschauer schon nach dem ersten Song aus dem Club vertrieben hatte.⁵⁸³ Seine Aufführungsformen waren so drastisch, wie man es bis dahin nicht gekannt hatte. Es mag wenig verwundern, dass GG Allin sämtliche Male wegen Körperverletzung und Erregung öffentlichen Ärgernisses angezeigt worden war. Sein permanentes Touren wurde regelmäßig von Gefängnis- und Krankenhausaufenthalten unterbrochen.⁵⁸⁴ Er nahm immer wieder Musik in Haft auf und blieb in Briefkontakt mit seinen Fans – ähnlich, wie Charles Manson seit Jahrzehnten sein umstrittenes Image pflegt.⁵⁸⁵ Das war ein Nimbus, mit dem GG Allin sich gerne schmückte und der der gewünschten Reputation nahe kam. GG Allin bezeichnete sich selbst als „Rock'n'Roll Terrorist“⁵⁸⁶ und sah sich zunehmend selbst als Jesus, als Messias, der als Rock'n'Roll-Märtyrer die Welt retten würde. So folgte er den Wahnvorstellungen, die seinen Vater dazu gebracht hatten, ihn Jesus zu taufen, auf seine eigene Weise.⁵⁸⁷ Gegen Ende seines Lebens machte er auch Zeichnungen, in denen er sich selbst als am Kreuz

582 Selbstgeführtes Interview mit Chicken John Rinaldi, San Francisco, 26. November 2012.

583 <http://www.youtube.com/watch?v=iZku-b9Sdgg> (13. April 2012).

584 Blush, Steven; Petros, George – „45 Dangerous Minds. The most intense interviews from Seconds Magazine“; Washington DC 2005, Creation Books, S. 15.

585 Vgl. Büsser, Martin (V.i.S.d.P.), Jochen Kleinhenz, Frank Schütze, Johannes Ullmaier (Herausgeber und Redaktion) – „Testcard No. 1. Destruktion“; Mainz 1996, Ventil Verlag, S. 54.

586 Vgl. Allin, GG – „My Prison Walls“; Pennsylvania 2013, Aggronautix, S. 90.

587 Vgl. ebd., S. 72.

hängender Jesus stilisierte.⁵⁸⁸ Zusätzlich bezeichnete er sich als „Public Enemy Number One“⁵⁸⁹ und als „The Alternative to the Alternative“.⁵⁹⁰

In GG Allins Bands spielten teilweise so bekannte und anerkannte Musiker wie Wayne Kramer und Dennis Thompson von *MC5*, Dee Dee Ramone von den *Ramones*,⁵⁹¹ J Mascis von *Dinosaur Jr.*, Mark Kramer von *Bongwater* sowie Fotograf und Musiker Richard Kern.⁵⁹² Kern ging 1988 mit der Absicht, seine Heroinsucht loszuwerden, von New York nach San Francisco. Dort traf er GG Allin, den er schon vorher gekannt hatte und mit dem er in Briefkontakt gewesen war, als dieser eine seiner Gefängnisstrafen abzusitzen hatte. Kern fing in San Francisco an, Crystal Meth zu konsumieren und gründete mit GG Allin die Band *Drug Whores*. Richard Kern über Crystal Meth, das er auch gemeinsam mit GG Allin genommen hatte: „That’s a super-hallucinatory drug, you know, and there were all these side effects of it that made that drug cause a band.“⁵⁹³ Die Bandmitglieder verabredeten sich zu Proben, doch niemand tauchte auf – nicht zuletzt wegen des Drogenkonsums. So brachte es die Band nur zu einem Auftritt in San Francisco. Doch Richard Kern und GG Allin blieben Freunde und Kern sollte noch des Öfteren Fotos von GG Allin machen, u.a. auch an GG Allins Todestag.

Thurston Moore von *Sonic Youth* – die als kunstaffine, immer wieder die Hochkultur tangierende Band gilt, ihren Ursprung in der New Yorker Galerianszene sowie Querverbindungen zu Mike Kelley u. v. a. hat – spielte (angeblich) 1986 und 1988 mit GG Allin.⁵⁹⁴ Ein Konzertflyer von 1986, bei dem Moore in Allins Band gewesen sein soll, ist mit folgendem Hinweis versehen: „Not since Iggy Pop has any engendered so much physical and mental hostility in an audience.“⁵⁹⁵

Die Musik wurde im Laufe von GG Allins Karriere immer roher und grober, von jenen melodiosen und poppigen Punk-Songs, die noch auf seinem Debüt-Album zu hören waren, hatte er sich bereits weit entfernt. Zudem wurde seine Stimme immer rauer

588 Vgl. Allin, GG – „My Prison Walls“; Pennsylvania 2013, Aggronautix, S. 176.

589 ebd., S. 181.

590 ebd., S. 186.

591 Vgl. Phillips, Todd – „Hated. GG Allin & The Murder Junkies“; Oaks, Pennsylvania 1994, MVD Visual.

592 http://www.bizarremag.com/entertainment/interviews/126/richard_kern.html (14. April 2011).

593 Selbstgeführtes Interview mit Richard Kern, New York, 11. Mai 2012.

594 Vgl. Petros, George – „Art that Kills. A Panoramic Portrait of AESTHETIC TERRORISM 1984-2001“; Washington DC 2007, Creation Books, S. 65.

595 Vgl. ebd., S. 187.

und dunkler, seine Texte immer hasserfüllter und abartiger.⁵⁹⁶ Es waren nicht unbedingt die kompositorischen Besonderheiten, die den Ruf von GG Allin begründen sollten, vielmehr seine transgressiven Performances. Auf die Frage, welche Art von Musik er spielen würde, antwortet GG Allin folgendermaßen: „Mud, rot, cunt-suckin’ sleaze trash. It can’t be described at all. We don’t fit in with anybody and nobody wants anything to do with us.“⁵⁹⁷

Die Shows nahmen an Gewalt und Unberechenbarkeit zu: GG Allin trat ab Ende der 1980er scheinbar willkürlich ins Publikum, belästigte einzelne Zuschauer sexuell und schmierte sich selbst oder Teile des Publikums mit seinen eigenen Fäkalien ein. Auf die Frage, warum er bei einer Show in San Francisco *nicht* auf der Bühne defäkiert hätte, wie es das Publikum erwartet hatte, antwortet GG Allin: „With GG Allin you don’t get what you expect. You get what you deserve.“⁵⁹⁸ Wenn GG Allin sich mit dem Publikum prügelte, spielte seine Band weiter die Musik, die ihn antreiben sollte, doch die Mitmusiker hielten sich aus den Rangeleien zurück.⁵⁹⁹ Auch jene Konzerte, bei denen Thurston Moore (angeblich) in GG Allins Band gespielt hatte, waren keineswegs weniger offensiv als gewohnt, wie sich Steven Blush erinnert, der am 6. Oktober 1988 ein GG Allin-Konzert im New Yorker Cat Club organisiert hatte:

„The GG Allin band was Thurston Moore, Gerard Cosloy and Mykel Board. Somewhere during the second song GG, dressed in underwear, just started taking a dump on the stage and whipping his wet shit at people as they went running in terror. The show lasted about four minutes. I remember him running around in circles outside, covered in shit, and everyone fleeing from him. I didn’t get arrested, but I was never allowed in the Cat Club again.“⁶⁰⁰

GG Allin wurde von den Sicherheitskräften von der Bühne geprügelt und Steven Blush gefeuert.⁶⁰¹ Carlo McCormick saß an zahlreichen Abenden – so auch an diesem – an der Tür vom Cat Club und kümmerte sich um den Einlass. Thurston

596 Vgl. Büsser, Martin (V.i.S.d.P.), Jochen Kleinhenz, Frank Schütze, Johannes Ullmaier (Herausgeber und Redaktion) – „Testcard No. 1. Destruktion“; Mainz 1996, Ventil Verlag, S. 54.

597 des Barres, Pamela – „Rock Bottom. Dark Moments in Music Babylon“; New York 1996, St. Martin’s Press, S. 293.

598 Board, Mykel – „GG Allin, In Memoriam“; erschienen in New York Press, Wednesday, June 30-July 6 1993, Nick Zedd Papers/False Library New York, Series I, Subseries C, Box 4, Folder 40.

599 Vgl. Phillips, Todd – „Hated. GG Allin & The Murder Junkies“; Oaks, Pennsylvania 1994, MVD Visual.

600 Petros, George – „Art that Kills. A Panoramic Portrait of AESTHETIC TERRORISM 1984-2001“; Washington DC 2007, Creation Books, S. 65.

601 Zedd, Nick – „Totem of the Depraved“; Los Angeles 1996, 2.13.61 Publications, S. 81.

Moore leugnet übrigens, Teil dieser Show gewesen zu sein: „I never played or even met GG. I was supposed to play guitar with him at his infamous Cat Club show in NYC in the 80s but was stuck in LA and Gerard Cosloy played instead.“⁶⁰² Blush, auf diese Aussage von Moore angesprochen und mit der Frage konfrontiert, was denn nun der Wirklichkeit entspräche, sagt: „I don’t remember if he was on stage or not, to be honest with you. I think he was there, but maybe he’s trying to distance himself from that, I don’t know.“⁶⁰³

GG Allin machte zunehmend Spoken Word-Performances, bei denen er seine Vorhaben predigte, Rock’n’Roll wieder gefährlich zu machen. 1991 war eine GG Allin-Performance am Loeb Student Center der New York University, in der GG Allin nackt auf der Bühne stand, Texte rezitierte, seine Ideen vortrug und sich eine Banane in den After steckte. Die Situation war skurril, die Studenten wussten nicht, wie sie reagieren und was sie mit ihm anfangen sollten. GG Allin warf eher verloren einen Sessel durch den Raum, woraufhin die Polizei kam und ein mögliches Spektakel vorzeitig abgebrochen hatte.⁶⁰⁴

Eine andere Spoken Word Performance organisierte Jeri Cain Rossi bereits zwei Jahre zuvor. Sie war nicht nur Promoterin und Freundin von Joe Coleman, sondern auch von GG Allin. Rossi lebte damals in Boston in derselben Gegend wie Merle Allin und dessen Ehefrau Mishi. Als Rossi eine Präsentationsfeier für ihr eigenes Buch „Angel with a Criminal Kiss“ in Boston organisierte, fragte sie Nick Zedd, ob er dabei auftreten möchte, sowie Merle Allin, ob sein Bruder GG für eine Spoken Word-Performance zu haben wäre. Rossi berichtet über jenen Abend 1989:

„OK, so here’s a secret story: Somebody had a laughing box – that was my roommate Trevor and I had given her the laughing box. And she said: ‘Yeah, I’m gonna use it!’ [laughs] So yeah, I instigated a little bit of that. But I was actually in the other room through most of the performance, getting drunk. I didn’t even hardly see the performance, to be honest with you, until somebody walked in: ‘GG just pushed over your amp.’ And I was like: ‘Oooooookayyyy, I’m gonna go over there...’ Because, for some reason, I had a calming effect on GG. He seemed to

602 Selbstgeführtes Interview mit Thurston Moore, New York, 1. Mai 2011.

603 Selbstgeführtes Interview mit Steve Blush, New York, 9. Mai 2011.

604 Vgl. Phillips, Todd – „Hated. GG Allin & The Murder Junkies“; Oaks, Pennsylvania 1994, MVD Visual.

listen to me and I don't even know why. I was definitely afraid that he was gonna do something to embarrass me. I wasn't afraid he was gonna hurt me. [...] I think I could take him. I wasn't scared of him physically. [...]

Trevor used the laughing box and he got very upset for that so he [GG Allin] went looking and looking for that person who had the laughing box. And everytime he got close to Trevor, the laughing box stopped so he couldn't figure out who had it! [laughs]

Finally, Trevor just walks up to him and says: 'I've got the laughing box!' And then he took her by the hair and threw her around and a couple of guys got up and broke it up. It just was this weird thing – nobody really left, they waited just for more. And that's the thing with GG: I think he attracted people to see what he was gonna do next. Either they were too frozen to leave or like: 'What's gonna happen next?!' I mean, why do people go to air shows? To see the planes? No! They're waiting to see a crash!"⁶⁰⁵

Diese Schilderung wirkt in Verbindung mit GG Allins transgressiven Performances und seiner selbstauferlegten Mission, Rock'n'Roll wieder gefährlich zu machen, geradezu lächerlich: dass er sich von einer „laughing box“, einem Spielzeug, das Lachgeräusche von sich gibt, dermaßen aus dem Konzept bringen lässt. Zudem deutet es auch schon jene absurde Position der Zuschauer an (auf die in diesem Zusammenhang noch näher eingegangen wird), die nach Eskalation trachteten.

Andere Schilderungen von GG Allin-Aufführungen erinnern teilweise an jene von Joe Coleman. Coleman sagt über jene Begebenheit, dass Rossi sowohl Shows von GG Allin wie auch von ihm veranstaltet hat:

„She [Jeri Cain Rossi]'s [...] really insightful that she saw the importance of what GG Allin was doing at the time and what I was doing at the time. [...] I know for a fact that she went to court for me, she was arrested and had to pay fines for

605 Selbstgeführtes Interview mit Jeri Cain Rossi, San Francisco, 10. Oktober 2012.

producing my shows. She always stuck by me and really believed it was important to do these shows.”⁶⁰⁶

Coleman deutet jenen Vorfall bei der Boston Film and Video Arts Foundation an, der in dieser Arbeit bereits ausführlich betrachtet wurde. Coleman hat GG Allin niemals getroffen und auch nicht persönlich gekannt, nur seinem Bruder Merle Allin ist er Jahre nach GG Allins Tod begegnet. Coleman sagt über sein Verhältnis zu GG Allin: „[...] we shared some things common at some time, performances that we were doing. [...] I like the angry quality of GG but I didn't like the rock'n'roll aspects of him. That is also something that I tried to escape when I got forward with *Steel Tips*.”⁶⁰⁷ Coleman sagt außerdem: „GG Allin would have never existed if I didn't exist before him.”⁶⁰⁸ Zur zeitlichen Orientierung: In den 1970ern, als Coleman mit transgressiven (Überraschungs-) Performances Grenzen sprengte, hatte GG Allin noch in der ortsansässigen Musikkapelle das Schlagwerk betätigt.⁶⁰⁹ Und als Coleman seine ungezügelte Performance vom Rockkontext löste, begann GG Allin gerade in diesem aufzugehen.

Doch es gibt noch eine Gemeinsamkeit von Joe Coleman und GG Allin in einem anderen Kontext: Beide behaupteten von sich selbst, dass sie Serienkiller geworden wären, hätten sie nicht das Ventil ihrer transgressiven Form von Kunst gefunden.⁶¹⁰ Sowohl Coleman als auch Allin können sich außerdem auf eine zweifelhafte Weise mit positiven Charakterbeschreibungen von berühmt-berüchtigten Verbrechern „schmücken“: Charles Manson, der nicht zuletzt symbolisch für das Ende der Hippie-Bewegung steht, bezeichnete Coleman in einem Brief als „a cave man in a space ship“.⁶¹¹ Auch Allin war, wie Coleman, mit Manson in Briefkontakt.⁶¹² Außerdem besuchte Allin den Serienkiller John Wayne Gacy mehrere Male im Gefängnis.⁶¹³ Gacy war vor seiner Festnahme in der Politik bei den Demokraten engagiert, führte ein sozial scheinbar intaktes Leben in Chicago und unterhielt als „Pogo the Clown“ in

606 Selbstgeführtes Interview mit Joe Coleman, New York, 16. Juni 2011.

607 Selbstgeführtes Interview mit Joe Coleman, Telefonat zwischen Wien und New York, 9. März 2008.

608 Petros, George – „Art that Kills. A Panoramic Portrait of AESTHETIC TERRORISM 1984-2001“ ; Washington DC 2007, Creation Books, S. 69.

609 Rokko (Hrsg.) – „Rokko's Adventures“, No. 3, Juni 2008, Wien, Eigenverlag, S. 9.

610 Vgl. Phillips, Todd – „Hated. GG Allin & The Murder Junkies“; Oaks, Pennsylvania 1994, MVD Visual.

611 Petros, George – „Art that Kills. A Panoramic Portrait of AESTHETIC TERRORISM 1984-2001“ ; Washington DC 2007, Creation Books, S. 168.

612 Vgl. Allin, GG – „My Prison Walls“; Pennsylvania 2013, Aggronautix, S. 38.

613 Vgl. Weiner, Robert G.; Cline, John (editors) – „Cinema Inferno. Celluloid Explosions from the Cultural Margins“; Lanham 2010, Scarecrow Press, S. 348.

einem Clownkostüm zahlreiche Kinder. Zwischen 1972 und 1978 missbrauchte und tötete er 33 Buben und junge Männer.

Im Gefängnis fing Gacy an, Ölbilder zu malen; sein Lieblingsmotiv wurden unheimliche Clowns. Als Gacys Gefängnisadresse in Punk-Fanzines abgedruckt und bekannt wurde, bekam er tausende von Briefen und beantwortete diese persönlich. Es wuchs – ähnlich wie bei Charles Manson – ein seltsamer Kult um Gacy und seine Bilder verkauften sich gut. U.a. gehören John Waters⁶¹⁴, Glen Meadmore⁶¹⁵ und Joe Coleman zu seinen Sammlern: Letzterer hat mehrere Bilder, die Gacy gemalt hat, in seiner Sammlung, dem Odditorium, so etwa auch ein Joe Coleman-Porträt.⁶¹⁶ Als Colemans Mutter, der womöglich wichtigste Mensch in seinem Leben, 1989 an Krebs gestorben war, drückte Gacy sein Mitgefühl aus und schickte ihm ein handgemaltes Kondolenzschreiben.⁶¹⁷

Gacy malte nicht nur ein Porträt von Coleman, sondern auch eines von Allin, das zum Werbeposter und zum Coverbild für den Soundtrack des Films „Hated: GG Allin and The Murder Junkies“ werden sollte. Einmal wurde Gacy über seine Meinung zu Allin befragt und antwortete folgendermaßen: „G. G., Great kid – love'em to death – but if he doesn't stink like the worst pissy-ass wino.“⁶¹⁸ – was jene Mär von GG Allins mangelnder Hygiene bestärken würde, allerdings könnte es sich auch um eine scherzhafte Aussage halten, war Gacy doch für seinen schrägen Humor bekannt.

Gacy war nicht der einzige Serienkiller, der Porträts von GG Allin anfertigte: auch Richard Ramirez, Henry Lee Lucas und Danny Rolling sollten ihn als Motiv für ihre Bilder verwenden.⁶¹⁹

Joe Coleman und GG Allin waren beide (wenn auch auf ganz andere Art) fasziniert von eben jenen Serienkillern, zu denen sie nicht geworden waren. Coleman sagt:

„I was capable of becoming a Carl Panzram [berühmter Serienkiller], but luckily I was able to get my anger and frustration out through painting and performance, and that's why I feel for him [Panzram]. Often people dealing with the subject of mass murderers, especially in the punk subculture, do so on

614 Vgl. Weiner, Robert G.; Cline, John (editors) – „Cinema Inferno. Celluloid Explosions from the Cultural Margins“; Lanham 2010, Scarecrow Press, S. 348.

615 Vgl. Selbstgeführtes Interview mit Glen Meadmore, Los Angeles, 30. Dezember 2012.

616 Vgl. Metzger, Richard – „Disinformation®. The Interviews“; New York 2002, Disinformation Company Ltd., S. 82.

617 Vgl. Pfeffer, Susanne – „Joe Coleman. Internal Digging“; Köln 2007, Verlag der Buchhandlung Walther König, S. 25.

618 http://en.wikipedia.org/wiki/GG_Allin (1. September 2010).

619 Vgl. Allin, GG – „My Prison Walls“; Pennsylvania 2013, Aggronautix, S. 114-116

such a *juvenile* level. I feel for those guys, because my girlfriend Nancy and my artwork kept me from becoming like that. But it was just circumstances.”⁶²⁰

Coleman weiß es zu schätzen, dass er einen anderen Weg gefunden hat und seine negativen Energien in positive, in seine Kunst, übersetzen konnte. Jeri Cain Rossi, die übrigens auch in Boston eine Ausstellung von John Wayne Gacys Bildern organisiert hatte,⁶²¹ stellt den Vergleich von GG Allins und Joe Colemans Zugangsweisen an und kommt zu folgendem Schluss:

„[...] Joe Coleman is vastly more thoughtful and intellectual and probably smarter. He also came from great loss. He saw both of his parents die a hideous prolonged death from cancer – that must have fucked him up a bit. He has a lot of rage and just felt the horror of being a human – that motivated a lot of his art. But he is very thoughtful about it and very well-mannered [...].”⁶²²

Cynthia Carr erklärt, wo sie den Unterschied zwischen Joe Colemans und GG Allins künstlerischem Schaffen sieht, und ordnet diese Gegebenheit in die damalige transgressive Kunstszene ein:

“[...] Joe Coleman sort of creates a boundary about what he’s gonna do, he frames it. With GG Allin it just seems out of control. Joe Coleman has a character, he has a costume, he has a certain set about what he’s going to do – and all of it is horrifying, but there is a frame around it. And there is a reason, he’s clearly giving it some thought and he can talk about why he does it. And with GG, I feel there’s just freefloating aggression. He’ll get on the stage and just attack. I’m sure there must have been some kind of child abuse that went on there, because people don’t act this way otherwise, but he hasn’t been able to figure out how to confront it. To me, that’s why he is like Ricky Kasso [ihm wird ein satanistischer Hintergrund nachgesagt, er tötete 1987 in Northport, Long Island, New York einen Bekannten, wurde eingesperrt und beging wenig später Selbstmord]. He had a tough childhood too, but he couldn’t

620 Vale, V.; Juno, Andrea – „RE/Search#11: Pranks!“, San Francisco 1987, RE/Search Publications, S. 180.

621 Vgl. Selbstgeführtes Interview mit Jeri Cain Rossi, San Francisco, 10. Oktober 2012.

622 ebd.

figure out how to confront that or do something that would address it. He wasn't trying to be a performer, but with GG it was like: 'I was treated badly – I'm gonna pass it on and treat other people badly.' It seemed like that's all that was.

[...] There was that sign posted at the door: 'Enter at your own risk!' – and that was a thing to be taken seriously. But GG Allin couldn't figure out a way how to turn his things over.”⁶²³

GG Allin konnte seine traumatischen Erfahrungen nicht in künstlerische Arbeiten übersetzen, er wiederholte, was er am eigenen Körper erlitten hatte – so Cynthia Carr. Doch eine rohe Form der Übersetzung war ihm gelungen, da er sonst nicht einmal jene Aufführungssituation (die er regelmäßig sprengte) herbeigeführt hätte und im Extremfall vielleicht tatsächlich ein Serienkiller geworden wäre. Coleman hatte jene Grenzen um sich erkannt und diese gezielt und bewusst durchbrochen. Jenen Rahmen, den Cynthia Carr bei GG Allin vermisst, hatte es zwar gegeben, aber er hatte ihn immer rücksichtsloser aufgebrochen: seine ersten Shows waren noch klassische Konzerte mit dem konventionellen Verhältnis von Bühnenfiguren und Publikum, doch wollte er genau jene Sicherheitsmaßnahmen einreißen, was auch schon Ziel der historischen Avantgardebewegungen gewesen war.

GG Allins Wille zur Zerstörung schien zwar einerseits vor nichts halt zu machen, wurde aber andererseits doch wieder nur bis zu gewissen Grenzen ausgeführt. Das zeigt sich auch in der Planung von GG Allins letztem Auftritt: 1988 schrieb er dem Maximum Rock'n'Roll-Magazin, dass er Halloween 1989 seinen Suizid auf der Bühne inszenieren und möglichst viel Publikum in den Tod mitreißen würde. Jedoch war er an besagtem Tag in einer Gefängniszelle eingesperrt. Dieses nicht eingelöste Selbstmord-Versprechen wurde ihm schließlich angekreidet und manche unterstellten ihm einen billigen Promo-Gag: er selbst wäre auch nur Teil des harmlosen „Rock'n'Roll-Zirkus“, den er angeblich enttarnen wollte. Darauf angesprochen, entgegnet GG Allin:

„People who say that don't know who I am. [...] In 1989 I was like fucking death anyway. [...] All they wanted to see me do is commit suicide. That's not what I'm all about. I'm here to fight the system, and I'm here to fuck with the goddamn music industry, and I'm not done yet. In '89 I was dying everyday. [...]

623 Selbstgeführtes Interview mit Cynthia Carr, New York, 31. Juli 2012.

Now the prison has just opened more doors for my anger, so for me to commit suicide right now would be to play into their hands, so absolutely not.”⁶²⁴

Tatsächlich hatten sowohl Fans von GG Allin wie auch seine Widersacher, die in ihm die Ausgeburt verkommener Moral und Werte sahen sowie Zensur forderten, den angekündigten Selbstmord kaum erwarten können – weswegen er sich dazu entschied, den Menschen diesen Gefallen nicht zu tun.⁶²⁵ Jay Hinman beschreibt GG Allins Musik als „grade-B Stooges grunge“⁶²⁶ und seine Person als „freakshow act“,⁶²⁷ die erst dann beeindruckend werden würde, wenn sie sich auf der Bühne tötet.⁶²⁸ Das „Versprechen“ wurde nicht gehalten und GG Allin verschob und verschob es über Jahre. Einmal hatte er seinen Selbstmord bei einer Show in New York geplant und angeblich auch schon die Waffe dazu – verschweigt aber, worum es sich dabei gehandelt hatte.⁶²⁹ 1991 schrieb er dem Autor und Filmemacher Nick Bougas aus dem Gefängnis, er solle einen Flyer für seine *wirklich* letzte Show – „GG Allin’s Halloween Suicide Show“ – designen, die am 31. Oktober des Jahres an einem unbekannten Ort stattfinden sollte. Auf jener Ankündigung steht zu lesen: „The mission will be accomplished... so come prepared to die.“⁶³⁰ – doch auch das stellte sich als nicht eingelöstes Vorhaben heraus. In einem Brief aus dem Gefängnis von 1992 an einen gewissen Doil schreibt GG Allin: „My plans are in full fucking power + create the bloodiest R+R revolution that the underground has ever seen.“⁶³¹ Demnach wollte er eine Europa-Tour zurücklegen, auf der seine letzte Show – und damit die Vollendung seiner Mission – stattfinden sollte.⁶³² Weder die Europa-Tournee noch der spektakuläre Selbstmord auf der Bühne sollten realisiert werden.

GG Allin äußert sich über Suizid generell: „It seems like the ultimate thrill. I’ve done everything. I’ve experienced every kind of pain and torture, so I figured the ultimate thrill for me would be death.“⁶³³ Zahlreiche Menschen gingen ab jenem Selbstmord-

624 Parfrey, Adam – „Cult Rapture“; Portland, Oregon 1995, Feral House, S. 223.

625 Vgl. <http://users.rcn.com/mpg01/GG/GG.htm> (4. Oktober 2013).

626 Ciaffardini, David – „Sound Choice#10“; Ojai, CA Winter 1989, An Audio Evolution Network Publication, S. 25.

627 ebd., S. 25.

628 Vgl. ebd., S. 25.

629 Vgl. ebd., S. 45.

630 Allin, GG – „My Prison Walls“; Pennsylvania 2013, Aggronautix, S. 195/196.

631 ebd., S. 191.

632 Vgl. ebd., S. 190.

633 Ciaffardini, David – „Sound Choice#15“; Ojai, CA Summer 1990, An Audio Evolution Network Publication, S. 45.

Versprechen 1988 zu den GG Allin-Shows und hofften, er möge sich an diesem Abend auf der Bühne umbringen und möglichst viele Leute mit in den Tod nehmen.⁶³⁴ Die Zuschauer nahmen in Kauf, dass sie diesen Konzertbesuch mit dem Leben bezahlen könnten. Merle Allin sagt: „He’s got fans that would probably kill themselves with him if he wants it. I’ve had plenty of people saying to me: ‘Well, I’m gonna be standing right in the front row when GG kills himself and hopefully he’ll take me with him.’“⁶³⁵ An anderer Stelle beschreibt Merle Allin den geplanten Selbstmord auf der Bühne fast schon als terroristischen Akt: „He [GG Allin] would have taken many people with him. [...] He talked about sticking dynamite up his ass and jumping into the crowd, or having a machine gun. He would have killed as many people as he could have while killing himself.“⁶³⁶

Jene Selbstmordperformance sollte zwar nie stattfinden, doch Nick Zedd schildert ein anderes von GG Allins Vorhaben im Zusammenhang mit dem Tod:

„He [GG Allin] once proposed that I shoot a film of him killing someone. We were to rent a hotel room and go out looking for a suitable victim. He would then kill the person while I filmed. I was initially interested but the chance never presented itself when he failed to turn up at the hotel I was living in. I was relieved. I didn’t really want to be an accessory to murder.“⁶³⁷

Nick Zedd erörtert GG Allins Zugänge weiter: „What he [GG Allin] wanted was to test us – to see how far we would let him go before stopping him. In this way he forced me to look at myself and recognize the limits I’d place on my own freedom.“⁶³⁸ GG Allin wollte stets sämtliche Grenzen hinterfragen und gegebenenfalls sprengen, sowohl die von herkömmlichen Kunst- wie auch Lebensentwürfen. Es scheint, er ging dabei eher intuitiv vor und brauchte andere, um ihn, seine Absichten und seine Wirkung zu interpretieren. Joe Sopkowicz, der u.a. in der Band *Slaughterhouse* gespielt hatte, die auch mit GG Allin tourte, äußert sich folgendermaßen zur gemeinsamen Zeit mit GG Allin:

„Part of the tour is just a big blurr, but the pooping and the peeing and the vomit and all that was definitely something I tried

634 Vgl. Sargeant, Jack – „Deathtripping. The Extreme Underground“; Berkeley 2008, Soft Skull Press, S. 222.

635 Phillips, Todd – „Hated. GG Allin & The Murder Junkies“; Oaks, Pennsylvania 1994, MVD Visual.

636 des Barres, Pamela – „Rock Bottom. Dark Moments in Music Babylon“; New York 1996, St. Martin’s Press, S. 296.

637 Zedd, Nick – „Totem of the Depraved“; Los Angeles 1996, 2.13.61 Publications, S. 145

638 ebd., S. 146.

to stay clear off when it was happening. Watching other people's reactions when it was happening was always the good part of it, see how they run away and come back again. It was an interesting experiment in psychology. He would try to push the limits – no matter who he was with, and, you know, that included me. But I could see where he was coming from and I didn't let him make me angry or anything like that. I enjoyed watching him doing that.”⁶³⁹

Eine Folge seiner kompromisslosen Handlungen war, dass GG Allin nicht nur in Korrespondenz mit dem Gefängnisinsassen John Wayne Gacy stand, sondern auch selbst immer wieder Strafen absitzen musste, so etwa auch 1989-1991 wegen Vergewaltigung, wobei er bis zuletzt beteuerte, dass es sich dabei um einvernehmlichen Sex mit einem Groupie namens Leslie Marie Morgan gehandelt hatte. Dieser Vorfall ist bis heute Quelle wilder Spekulationen, kurz zu den Hintergründen:

Leslie Morgan und GG Allin hatten sich schon länger gekannt und nach einer Show in Detroit im April 1989 lud sie die Band und zahlreiche andere Leute in ihr Haus ein; bis zu 50 Gäste waren auf ihrer Party anwesend.⁶⁴⁰ Angeblich hatte sie dort Sex mit GG Allin, in weiterer Folge auch mit anderen Bandmitgliedern und Partygästen. Teilweise wäre sie beim Sex in Handschellen gefesselt gewesen – ob in beiderseitigem Einverständnis oder nicht, darüber scheiden sich die Geister bis heute. Laut GG Allins Aussage hatte er seiner Sexualpartnerin Brand- und Schnittwunden zugefügt sowie ihr Blut getrunken,⁶⁴¹ was sie auch bei ihm getan haben soll. Im Ganzen dauerte diese Feier mehrere Tage, während welcher Morgan oft die Chance gehabt hätte, ihr Haus zu verlassen, wenn sie gewollt hätte.

Jene verhängnisvolle Nacht mit Leslie Morgan, die GG Allin ins Gefängnis brachte, ereignete sich im April 1989, doch schrieb sie ihm noch bis August des Jahres (Liebes-) Briefe. Außerdem führte sie weiter lange Telefonate mit ihm und wollte ihn sogar heiraten. Ein gewisser L. Perry schreibt: „Now Leslie Marie Morgan is claiming that G.G. Allin burnt and beat her and she is pressing charges for unknown reasons,

639 Selbstgeführtes Interview mit Joe Sopkowicz, Detroit, 13. Juni 2012.

640 Vgl. Ciaffardini, David – „Sound Choice#15“; Ojai, CA Summer 1990, An Audio Evolution Network Publication, S. 47.

641 Vgl. Parfrey, Adam – „Cult Rapture“; Portland, Oregon 1995, Feral House, S. 221.

be it for \$ for notoriety [sic!] or, more than likely both.”⁶⁴² Laut GG Allin war sie eifersüchtig und zornig, weil er nichts mehr mit ihr zu tun haben wollte. Jene Anschuldigungen waren demnach ihre trotzig Reaktion auf seine Zurückweisung.⁶⁴³ George Petros schreibt: „[...] she [Leslie Morgan] already established herself as a liar. First, she went to the cops and told them ‚three niggers did it‘. [...] Then she said that her brother’s friends did it. Next, she said GG Allin did it.“⁶⁴⁴ Morgan verstrickte sich also in Widersprüche und sagte im Nachhinein, GG Allin anfangs deswegen nicht beschuldigt gehabt zu haben, da sie Angst vor Vergeltung gehabt hätte.⁶⁴⁵ GG Allin wies auf die Ungereimtheiten der Aussage seiner Anklägerin hin, die vom Gericht zwar angehört wurden – doch musste er von 20. Dezember 1989 bis 26. März 1991 seine Strafe absitzen. In einem Aufruf, Geld für die Kautions an den verhafteten GG Allin zu spenden, schreibt L. Perry über Leslie Morgan:

„[...] The incident was all Leslie’s idea. She had herself handcuffed to a bed and then proceeded to tell them things she wanted done to her, which included cutting her breasts and stomach, all done with her own butterfly knife. The story gets a little sketchy here; alcohol contributing quite a bit all around. Not once did Leslie Morgan cry out, either in pain or for help. Later on when police arrived at the apt, responding to a call of ‘suspicious’ going-ons, Leslie was uncuffed and standing at the door. She informed police there was nothing wrong, that she was fine, and to go away.“⁶⁴⁶

Bei einem Interview, das während des Gefängnisaufenthaltes stattfindet, schildert GG Allin noch einmal seine Version der Geschichte:

„I was invited to a girl’s house after I’d met her a couple of times. I’d spent time with her, she knew what I was about, she’d seen me mutilate myself and set myself on fire. She invited me to her house – it was a walk-in party, people were coming in off

642 L., Perry – „Allin Arrested“; Nick Zedd Papers/False Library New York, Series I, Subseries A, Box 2, Folder 6, 1994, S. 3.

643 Vgl. Ciaffardini, David – „Sound Choice#15“; Ojai, CA Summer 1990, An Audio Evolution Network Publication, S. 45.

644 Blush, Steven; Petros, George – „45 Dangerous Minds. The most intense interviews from Seconds Magazine“; Washington DC 2005, Creation Books, S. 12.

645 Vgl. des Barres, Pamela – „Rock Bottom. Dark Moments in Music Babylon“; New York 1996, St. Martin’s Press, S. 295.

646 L., Perry – „Allin Arrested“; Nick Zedd Papers/False Library New York, Series I, Subseries A, Box 2, Folder 6, 1994, S. 2.

the streets she didn't even know. She had somebody handcuff her to the bed, it wasn't me. The burning of her leg was a complete accident, which they blew out of proportion – we were just tryin' to wake her up. The thing is, when I cut her and drank her blood – she had asked me to give her a tattoo, and there was no india ink, so it's not unusual to give somebody a tattoo by cutting into them. I've seen it done and I've done it to myself. So how's that a felonious assault when she had asked me to do this, and then had asked everybody in the band to come in and jerk off on her face, and she slept with everyone at the party? I mean, come on, it's so goddamn obvious. Just talkin' about it makes me sick, it makes me wanna go out and blow up this whole motherfuckin' state because I'm not in here for the crime – that's what I'm tryin' to tell you.”⁶⁴⁷

Eine Hypothese, auf die GG Allin hier anspricht, lautet, dass er Morgan nicht vergewaltigt hatte, diese Anschuldigung aber von polizeilicher Seite als Grund dafür verwendet worden war, um die unliebsame Person GG Allin eine Zeitlang hinter Gitter zu bekommen. Er selbst sieht also ein Politikum hinter seiner Festnahme und deutet auf weitere Ungereimtheiten hin:

„I had letters from this girl, after the incident, that stated she wanted to marry me. I had phone calls up until two weeks before I got arrested by the Secret Service. Why the Secret Service was called in, I don't know. See, that's just another thing. They were after me because of my stage shows. They'd been following me before this thing came out. Every time we played in a city and left, the FBI was there looking for me. So it goes deeper than what you've heard about. They want the public to think it's a felonious assault because if the public knew what these people were trying to get away with and why they've got me here, there'd be an outrage.”⁶⁴⁸

So stellt sich die Frage, ob es sich bei GG Allins Festnahme um künstlerische Zensur handelt. Wegen seiner Bühnenauftritte konnten sie ihn nie für längere Zeit

647 Blush, Steven; Petros, George – „45 Dangerous Minds. The most intense interviews from Seconds Magazine“; Washington DC 2005, Creation Books, S. 14.

648 ebd., S. 14.

inhaftieren, und so kam den Behörden dieser Vorfall abseits der Bühne gerade recht, behauptet Allin: „[...] they've railroaded me, only because of my performances and records. The whole thing comes right down to censorship [...]. I'm in prison, and now they can keep an eye on me.“⁶⁴⁹ Auch hier ist die Überschneidung des Kunstkontexts mit jenem des wirklichen Lebens relevant, und es stellt sich die Frage, ob GG Allin Grenzen gesprengt hatte, die jene Gesellschaft braucht, um in ihrer Form bestehen zu bleiben bzw. ob die gesetzlichen Behörden glaubten, für derlei künstlerische Äußerungen wäre in ihrer Gesellschaft weder Platz noch Berechtigung. Dieser Gefängnisaufenthalt schadete GG Allin natürlich aus den offensichtlichen Gründen einer Inhaftierung, andererseits konnte er sich nun besser als „rock'n'roll-messiah“ stilisieren, der eine tatsächliche gesellschaftliche Relevanz darstellte und Kunst wieder gefährlich gemacht hatte. Zudem wurde er laut folgendem Bericht faktisch schon als Terrorist wahrgenommen: GG Allin schreibt, wie er in Midlothian, Illinois verhaftet wurde: „I was questioned by the Secret Service after writeing [sic!] to John Hinkley [sic!] the man who shot Ronald Reagan. They thought I was a danger to society + that I had a plan to kill the president [...]“⁶⁵⁰

Interessanterweise hatte GG Allin angeblich vor dieser von ihm abgestrittenen Vergewaltigung damit angegeben, bereits zahlreiche Menschen vergewaltigt zu haben, wie Joe Coughlin schreibt, der diesen Aussagen allerdings wenig Vertrauen schenkt. Coughlin kannte GG und Merle Allin schon länger aus der Szene in Boston und wurde von ihnen damit beauftragt, eine GG Allin-Biographie zu schreiben. Er wurde mit Zeitungsartikeln, Interviews und Tagebucheinträgen von GG Allin versorgt, die sich jedoch später als gefälscht herausstellen sollten und das Imagebewusstsein von GG Allin noch einmal offenlegen. Die Fertigstellung der Biographie wurde verschoben und verschoben, versandete in Widersprüchlichkeiten und wird wohl letztlich deswegen nie fertig gestellt werden, da Coughlin 2013 verstorben ist. Zeit seines Lebens schrieb er: „Much has been made of GG's claims to have raped women (and men) on and offstage. Call it propaganda. None of this has been substantiated in any way [...]. No one took a worse beating at these shows than he did.“⁶⁵¹

649 Blush, Steven; Petros, George – „45 Dangerous Minds. The most intense interviews from Seconds Magazine“; Washington DC 2005, Creation Books, S. 15.

650 Allin, GG – „My Prison Walls“; Pennsylvania 2013, Aggronautix, S. 15.

651 <http://users.rcn.com/mpg01/GG/GG.htm> (4. Oktober 2013).

Jeri Cain Rossi war nach wie vor mit GG Allin in Kontakt, als dieser seine Strafe abzusitzen hatte, und versuchte ihn zu überzeugen, dass er sich auf seine musikalische Karriere konzentrieren und mit seinen transgressiven Performances vorsichtig sein sollte. Sie schrieb ihm: „Come on, stop the really crazy shit and play your music!“⁶⁵² und fügt hinzu: „Richard Kern was also trying to stop him from that: ‘Oh, I’m gonna kill somebody and I’m gonna kill myself onstage.’ I said: ‘Stop that, just play some music!’ ‘cause actually, he was really good.“⁶⁵³

Doch GG Allin sollte eine andere Richtung einschlagen und reflektiert die Folgen seines Gefängnisaufenthalts folgendermaßen: „[...] everyday I spend in here makes me that much colder + uncaring [sic!]. This only adds full [sic!] to my almighty fire.“⁶⁵⁴ Er begann immer mehr, sich in seine „mission“ als „rock’n’roll messiah“ hineinzusteigern. 1991 schrieb er ein Manifest, „The GG Allin Manifesto“, in dem er über kommerzielle Bands und die Schaffung eines falschen Bewusstseins mittels jener Medien herzieht, die diese und eine scheinbare „message“ unter die Leute bringen, die eine einschläfernde und manipulative Wirkung auf die Gesellschaft haben. Hier ein Auszug aus seinem Manifest:

„This is the decade for the final bloody mutilation. Time to get Rock 'N' Roll out of the hands of the masses and back to the people who will not accept comfort or conformity at any cost. Then I will commit suicide on stage and the blood of Rock 'N' Roll will become the poison of the Universe forever. Take a look around and see what's happening. Spineless record companies kissing the mainstreams [sic!] ass, being pressured by the money media and politicians. So called cutting edge radio stations as fucking lame as the stations they oppose. Censorship publications kissing the monkey suits asses, who in turn, are kissing someone else's ass. Even so called 'underground' publications have no fucking desire to get blood on their hands. They are too busy crying about how we can make the world a more wonderful place and how politically correct they can be. Talk is fucking cheap.

652 Selbstgeführtes Interview mit Jeri Cain Rossi, San Francisco, 10. Oktober 2012.

653 ebd.

654 Allin, GG – „My Prison Walls“; Pennsylvania 2013, Aggronautix, S. 35.

It's time to fight. It's time for revenge. We need to overthrow Rock 'N' Roll as it now stands. We must bring down record companies by not buying their products. A boycott. If you have to have a record, steal it. That way they wont [sic!] get your money. We've got to stop feeding them. Your support must now go to me – GG Allin, the commanding leader and terrorist of Rock 'N' Roll. Why do you think I am in prison right now? Because they know who I am and they fear my reality. Our society wants to stop my mission. They want to brain wash you and keep you locked into MTV, and their stagnating, safe worlds. It's a plot to kill Rock 'N' Roll. I am the savior. Thats [sic!] why I am considered a threat to society.

This is what you should do: Go to your record store and buy all the GG ALLIN recordings you can find. If they dont [sic!] have any in stock, tell them to order some. If they refuse, then do what you have to do. Call radio stations and demand GG Allin. Spray paint 'GG ALLIN' everywhere. Make them aware that the disease and the Scumfuc tradition is still spreading. Write 'GG ALLIN' on all your dollar bills. Any bills you have. People do not throw money away, so it would be a free way to get the message out. You must do it every day of your life. We must live for the Rock 'N' Roll underground. It CAN be dark and dangerous again. It CAN be threatening [sic!] to our society as it was meant to be. IT MUST BE UNCOMPROMISING. And with me as your leader, it will happen. I am ready to lead you, my allies, into the real Rock 'N' Roll underground. Let's get started.⁶⁵⁵

GG Allins Manifest ist weniger von dichterischen Freiheiten und Übertreibungen geprägt als die üblichen Schriften von Kunstbewegungen: man kann die Schrift wohl größtenteils wortwörtlich rezipieren. Er versteht sich als „terrorist of Rock 'N' Roll“, der eben jene Kultur, die für ihn zur harmlosen Unterhaltung verkommenen ist, gesellschaftsrelevant und gefährlich machen will – genau so gefährlich, wie er sich

655 <http://blogs.myspace.com/index.cfm?fuseaction=blog.view&friendId=141145530&blogId=237597895> (1. September 2010).

selbst versteht und mittlerweile auch von der Gesellschaft (u.a. in Zeitungsartikeln, Talkshows,...) inszeniert wird. Seine Formulierungen sind zwar in einer anderen Sprache und entstammen einer anderen Zeit als die der historischen Avantgardebewegungen (etwa des futuristischen Gründungsmanifests von 1909), aber die Forderungen sind im Grunde dieselben: das Bekämpfen jener Institutionen, die mittels harmloser Kunstformen eine beruhigende Wirkung auf die Menschen ausüben, und stattdessen eine Gefahr und gesellschaftliche Macht in das Feld der Kunst einzubringen – alles im Kleid des Rock'n'Roll, der Anfang der 1990er eigentlich bereits eine eher altgediente Ausdrucksform war. GG Allin schreibt 1991, dass sogar Iggy Pop ihn enttäuscht hätte und zu einer einfältigen Marionette der Unterhaltungskultur geworden wäre.⁶⁵⁶ Adam Parfrey fragt GG Allin bei einem Interview, warum er überhaupt versuche, von dieser arrivierten Sparte namens Rock'n'Roll aus zu operieren, woraufhin GG Allin antwortet: „I don't look at rock and roll the same way other people look at rock and roll. I look at it as a terrorist movement.“⁶⁵⁷ Hier ergibt sich auch wieder eine Verwandtschaft zu den italienischen Futuristen und sämtlichen anderen Avantgardebewegungen, die gesellschaftliche Änderungen herbeiführen wollten, aber sich nicht in der Politik engagieren wollten. Politik sahen sie nur als einen kleinen Spielball der Gesellschaft, dem sie die Macht der wahren, anzustrebenden Kunst überordneten.

GG Allin versuchte immer mehr, aus jener Nische, in der er bereits eine gewisse Relevanz und Wirkungskraft hatte, auszubrechen und die gesamte Gesellschaft zu erreichen, also jenen Sprung zu schaffen, an dem die historischen Avantgardebewegungen zuvor schon durchwegs gescheitert waren. Wie sich noch zeigen wird, sollte ihm dieser Größenwahn das Genick brechen und damit jene Zugänge der Avantgarde von unten zum Ende ihrer Entwicklungen treiben.

GG Allin fordert einerseits nicht dazu auf, die Plattenläden und Radiostationen, die ihn boykottieren, zu sprengen, sondern zu infiltrieren. Andererseits antwortet er auf die Frage, was er mit MTV am liebsten machen würde, im selben Gespräch mit Parfrey:

„Murder all those fucking vee-jays. I think people should go into all the major record companies and drop bombs and fly over

656 Allin, GG – „My Prison Walls“; Pennsylvania 2013, Aggronautix, S. 9.

657 Parfrey, Adam – „Cult Rapture“; Portland, Oregon 1995, Feral House, S. 220.

Lollapalooza with bombs and machine guns. That would be great, the greatest thing of all, if you could build an army to do those things. Wipe out the fucking industry.”⁶⁵⁸

Für GG Allin waren (so gut wie) alle Musiker außer ihm selbst bloß Unterhaltungskünstler, die keine Art von Gesellschaftsrelevanz vorweisen konnten, sondern erbärmlich-berechenbare Shows abzogen, die in ihrer Wirkung systemunterstützend waren. GG Allin über die Position seines Publikums: „The audience is the enemy. The [sic!] don't want to know, they just want to see.”⁶⁵⁹ – als Unbeteiligte, denen nichts passieren kann. GG Allin schildert seine Perspektive auf die Unterhaltungsindustrie weiter:

„Most performers are just that-performers. They are only out for shock and terror as entertainment. [...] *But as for me, I'm out to annihilate. My performances are my innermost locked up feelings of my interior depths unleashed. The wild untamed human animal. Therefore, there are no laws or limits on my R+R stage. Thus my shows consist of real violence, savagery+bloodshed. As a result you can usually find more fucking police at one of my shows than you can at a murder scene.* But I don't give a fuck. That's where I separate myself from all the others. I'm real, they're not.”⁶⁶⁰

In einem Ausschnitt aus einer Talkshow benennt GG Allin seine Ziele ähnlich: „I'm trying to bring danger back into Rock'n'Roll, and there are no limits and no laws.”⁶⁶¹

Von den einen wurde GG Allin als transgressiver Künstler rezipiert, von den anderen als Krimineller und ins Gefängnis gesperrt. Seine Anwälte versuchten bei Gerichtsverhandlungen immer wieder, ihn als rechtschaffenen Performer gelten zu lassen und seine künstlerische Bedeutung zu betonen: ein Meister in der Tradition avantgardistischer Transgression sei er, kein Krimineller – so ihre These. In einem Zeitungsausschnitt ist zu lesen, wie GG Allins Strafverteidiger Peter Goldberg vorging: „He [Peter Goldberg] said other avant-garde artists have incorporated human excrement into their work, a practice known as scatology.”⁶⁶² In einem

658 Parfrey, Adam – „Cult Rapture”; Portland, Oregon 1995, Feral House, S. 222.

659 Parfrey, Adam – „Apocalypse Culture”; Los Angeles 1990, Feral House, S. 46.

660 http://eng.anarchopedia.org/GG_Allin (23. November 2010).

661 Phillips, Todd – „Hated. GG Allin & The Murder Junkies”; Oaks, Pennsylvania 1994, MVD Visual.

662 ebd.

anderen Zeitungsausschnitt vom Milwaukee Journal vom 18. August 1991 wird Goldberg so zitiert: „We feel that he's a serious performer, and there's serious artistic value to what he does.“⁶⁶³ GG Allin erklärt seine Motivation in größerem Zusammenhang: „I want to just show people that they can do what they want to do! I'm not saying someone's gotta do a fuckin' enema or cut themselves. That's just MY way of doing it.“⁶⁶⁴ An anderer Stelle schreibt er: „Man is not on this earth to be happy or honest. He is here to realize his powers and take what he wants. To obtain and destroy all obstacles [sic!] and to surpass the stagnation in which the existence [sic!] of almost all individuals drag [sic!] on.“⁶⁶⁵

Sein Weltbild erklärt GG Allin 1990 in einem von George Petros geführten Interview folgendermaßen: „[...] I look at the world around me as a movie, and I look at myself as being completely outside of that realm. I look at myself as a guy walking around with a hammer, just ready to smash the screen.“⁶⁶⁶ GG Allin lebte in einem narzisstischen und solipsistischen Weltbild und sagt: „The way I see it, people exist around me, but they're not really there. I feel completely alienated. I'm like a one-man army on the outside of what everybody else is thinking or doing.“⁶⁶⁷ Diese Aussagen klingen größenwahnsinnig und sind wahrscheinlich Voraussetzung dafür, sich selbst als „rock'n'roll messiah“ wahrzunehmen. Sein scheinbarer Antrieb war Hass auf alles und jeden – auch wenn er hinter der Bühne und zu seinen Freunden sehr freundlich gewesen sein soll, was auch wieder zu Fragen rund um GG Allins Authentizität führt: Gibt es eine zweite Seite von GG Allin, das unverstandene Sensibelchen, das aus Selbstschutz diese scheinbar undurchdringbare Mauer der Gewalt um sich gezogen hat? Martin Büsser schreibt über GG Allin und den Begriff der Authentizität: „Das Zusammenfallen von Autor und Interpreten, der Live-Auftritt [...] und die Körperbetontheit zählten von Anfang an zu dem, was Rockfans als ‚authentischer‘ gegenüber dem Kammerkonzert vorgezogen haben.“⁶⁶⁸ Das Leben eines Musikers und Künstlers selbst gewinnt zunehmend an Wichtigkeit: es zählt nicht mehr nur das Werk, sondern auch die Person dahinter. In der Populärkultur lassen sich diese

663 Phillips, Todd – „Hated. GG Allin & The Murder Junkies“; Oaks, Pennsylvania 1994, MVD Visual.

664 Ciaffardini, David – „Sound Choice#15“; Ojai, CA Summer 1990, An Audio Evolution Network Publication, S. 45.

665 Allin, GG – „My Prison Walls“; Pennsylvania 2013, Aggronautix, S. 79.

666 Blush, Steven; Petros, George – „45 Dangerous Minds. The most intense interviews from Seconds Magazine“; Washington DC 2005, Creation Books, S. 13.

667 Petros, George – „Art that Kills. A Panoramic Portrait of AESTHETIC TERRORISM 1984-2001“; Washington DC 2007, Creation Books, S. 187.

668 Vgl. Büsser, Martin (V.i.S.d.P.), Jochen Kleinhenz, Frank Schütze, Johannes Ullmaier (Herausgeber und Redaktion) – „Testcard No. 1. Destruktion“; Mainz 1996, Ventil Verlag, S. 48

beiden Komponenten oft nur schwer oder gar nicht voneinander trennen: das Image gewinnt an Bedeutung – und ebenso die (professionelle) Vermarktung desselben. Büsser schreibt: „'Reading about their lives' muß mindestens so spannend sein wie das, was diese Künstler hervorgebracht haben.“⁶⁶⁹ Bei GG Allin lässt sich Leben und Werk (zumindest scheinbar und auf den ersten Blick) auf eine Ebene bringen. Büsser schreibt: „[GG Allin] war, so die Legende, zu allem bereit. War zumindest insofern allemal Punk, als daß Körperlichkeit im Mittelpunkt seiner Shows stand, ohne daß hier ein Funken Erotik überspringen könnte.“⁶⁷⁰

Nach GG Allins Haftentlassung im März 1991 wurde in New York die Band *Murder Junkies* gegründet, in der Merle Allin Bass spielen sollte.⁶⁷¹ Dieser sagt über die Auswirkungen der Haft auf seinen Bruder:

„Prison was the best thing to happen to G.G. [...] It made him more angry, stronger, and it made him realize he wanted to go out and fuck other people up. He was much more focused on getting his message out there. The intensity level was multiplied by ten.“⁶⁷²

Joe Coughlin schreibt über GG Allins Motivation und Wandlung vom Beginn seiner Karriere bis Anfang der 1990er:

„GG was on a death trip for real. Few could believe that the handsome wiseguy had become this putrid alcoholic [...]. He now spoke of his mission: to destroy rock'n'roll and rebuild it in his name, to bring the danger back, and return it to the true extremists.“⁶⁷³

Um GG Allins Aufführungsformen möglichst klar darzustellen, sei an dieser Stelle ein Aufführungsprotokoll einer Show von *GG Allin & The Murder Junkies* vom 27. September 1991 in San Diego zu lesen.⁶⁷⁴ Die Band besteht aus:

GG Allin – Gesang

669 Büsser, Martin (V.i.S.d.P.), Jochen Kleinhenz, Frank Schütze, Johannes Ullmaier (Herausgeber und Redaktion) – „Testcard No. 1. Destruktion“; Mainz 1996, Ventil Verlag, S. 49.

670 ebd., S. 53.

671 Vgl. Allin, Merle – „GG Allin & The Murder Junkies. Raw, brutal, rough & bloody: – Best of 1991 live“; Oaks, Pennsylvania, 2004, MVD Visual.

672 des Barres, Pamela – „Rock Bottom. Dark Moments in Music Babylon“; New York 1996, St. Martin's Press, S. 296.

673 <http://users.rcn.com/mpg01/GG/GG.htm> (4. Oktober 2013).

674 Vgl. Allin, Merle – „GG Allin & The Murder Junkies. Raw, brutal, rough & bloody: – Best of 1991 live“; Oaks, Pennsylvania, 2004, MVD Visual.

Merle Allin – Bass

Dino the Naked Drummer – Schlagzeug

Chicken John Rinaldi – Gitarre

Der Videomitschnitt, der als Ausgangspunkt des folgenden Abschnitts dient, ist nicht professionell, und es lässt sich des Öfteren nicht erkennen, was gerade vor sich geht. Der Raum ist eine typische, kompakte Konzert-Location für eine Underground-Rockband. Wie viele Zuschauer anwesend sind, lässt sich schwer sagen: wahrscheinlich um die 50, hauptsächlich junge Männer. Eine Security-Kraft ist während der ganzen Show nicht zu sehen. Die Band spielt acht Songs, der Konzertverlauf sieht folgendermaßen aus:

00:00-1:25

Die Band *GG Allin & The Murder Junkies* erklimmt eine kleine Bühne. GG Allin und der Schlagzeuger Dino the Naked Drummer sind so gut wie nackt, sie tragen nur hohe Stiefel und GG Allin trägt dazu noch schwarze Handschuhe, eine Haube und eine Hundekette um den Hals. Noch vor dem ersten Lied zerschlägt er eine Glasflasche auf seinem Kopf und wirft die Scherben ins Publikum. Er nimmt die Mütze ab und stolziert auf der Bühne herum. Danach wirft er ein Schlagzeugbecken ins Publikum – man sieht allerdings nicht, wo dieses landet: die Kamera bleibt auf GG Allin gerichtet. Dino the Naked Drummer trägt mittlerweile eine Kappe. Danach nimmt GG Allin sein Mikro in die Hand und der erste Song beginnt:

1. „Gypsy Motherfucker“

1:25-4:15

Das Instrumental-Trio spielt an den Rändern der Bühne und spannt ein Dreieck auf. Aus Zuschauersicht steht Merle Allin links vorne, Dino the Naked Drummer hinten in der Mitte, Chicken John Rinaldi rechts vorne. Ganz vorne in der Mitte steht GG Allin und beherrscht die Bühne, indem er immer mehr Platz für sich beansprucht. Schon bei 2:00 springt er das erste Mal von der etwa einen halben Meter hohen Bühne ins Publikum, kehrt jedoch gleich wieder zurück, ohne mit dem Singen aufzuhören. Danach geht er zum Gitarristen Chicken John Rinaldi und tauscht dessen Gesangsmikro mit seinem aus, ohne dass die Band zu spielen aufhören würde.

Bei 2:30 hüpfte GG Allin erneut von der Bühne und wälzte sich am Boden zwischen den Füßen des Publikums herum. Danach steht er auf und geht zurück auf die Bühne. Das Publikum scheint die Show zu genießen und animiert ihn mit geballten Fäusten, weiterzumachen. Ein (weiterer) Kameramann ist von hinten in der ersten Reihe zu sehen.

GG Allin tanzt wild und zornig auf der Bühne, bei 2:55 springt er wieder zurück ins Publikum, stiftet kurz Unruhe zwischen den Zuschauern, um wenige Sekunden später wieder auf die Bühne zu laufen. Während der Instrumentalpassagen der Band tanzt GG Allin frenetisch und bedrohlich auf der Bühne. Sein Körper ist mit Tätowierungen und Wunden übersät, die er stolz präsentiert.

Bei 3:20 schlägt er sich sein Mikrofon etwa ein Dutzend Mal fest gegen die Stirn, bis Blut hinaustritt. Danach wirft er einen unidentifizierbaren Gegenstand in den Zuschauerbereich und sieht diesem fordernd nach.

Bei 3:50 nimmt GG Allin das Gesangsmikrofon von Merle Allin an sich – wahrscheinlich hat er die beiden anderen in den nicht einmal vier Minuten Show bereits zerstört.

2. „Hanging out with Jim“

4:15-8:40

Der nächste Song wird angespielt und das Geschehen ist auf der Bühne, bis GG Allin bei 5:00 wieder von dieser steigt und mit dem Publikum rangelt. Die Kamera zeigt für mehrere Sekunden nur ein schwarzes Bild, was darauf hinweist, dass die Situation turbulent ist und die Zuschauer versuchen, in Deckung zu gehen. Die Band spielt weiter und auch GG Allins Stimme ist nach wie vor zu hören.

Bei 5:40 kniet sich GG Allin rücklings auf die Bühnenkante. Die Band spielt weiter, während er von der Bühne herab in den Publikumsbereich defäkiert. Das Publikum streckt die Hände in die Höhe und feiert, so als ob es genau darauf gewartet hätte. GG Allin steht auf, nimmt einen Sessel in die Hand und singt weiter.

Bei 6:35 wirft er den Sessel in den Publikumsbereich und nur wenige Sekunden später schießt jemand nicht Sichtbarer diesen wieder zurück auf die Bühne.

Beim Instrumental-Outro des Songs um 6:50 schlägt GG Allin das Mikro erneut wiederholtermaßen gegen seinen Schädel.

Als das Lied vorbei ist, wirft GG Allin eher unmotiviert bei 7:10 den Sessel zurück ins Publikum. Bei 7:40 ist der nächste Song noch immer nicht angespielt und GG Allin

wirft eine Glasflasche ins Publikum. Die Zuschauer jubeln und GG Allin zerschlägt daraufhin einen Glasbehälter auf seinem Kopf.

Die Kamera schwenkt wild herum, um 8:25 schlägt sich GG Allin das Mikrofon einige Male gegen die Zähne, was auch durch die Verstärker deutlich hörbar ist.

3. „Expose Yourself to Kids“

8:40-12:30

Die Band spielt auf der Bühne, GG Allin spaziert auf ihr herum und greift sich an die Genitalien, während ihm das Blut zunehmend vom Schädel herunterrinnt und sein Gesicht bedeckt.

Bei 9:25 springt GG Allin von der Bühne. Das Publikum weicht zurück und macht ihm Platz, in dem er sich austoben kann. Ein gewisser Sicherheitsabstand wird von den Zuschauern eingehalten, auch, wenn sie jede Ausschreitung beklatschen und bejubeln.

Bei 9:50 zieht GG Allin einen kleinen Tisch aus dem Zuschauerbereich und stellt sich auf diesen, während er weiter singt. Von dieser Erhöhung aus schreit er das Publikum an, bis er bei 10:20 von selbigem herunterspringt. Er wälzt sich wild auf dem Boden, bis bei 10:25 plötzlich jemand aus dem Publikum kommt, ihn packen will und ganz kurz mit den Füßen tritt. GG Allin steht auf, wirft den Tisch um und wälzt sich bei 10:30 wieder auf die Bühne. Bei 10:40 versucht jemand, ihm einen Drumstick in den After zu stecken, doch GG Allin steht auf und singt weiter, nimmt demjenigen den Drumstick aus der Hand und führt ihn sich selbst ein. Mit dem Drumstick im After singt er weiter.

Bei 11:35 klettert er auf die Lichtanlage, wo der Drumstick aus seinem After herausfällt. Dort oben turnt er herum, hängt sich kopfüber auf und fällt bei 11:40 herunter auf die Bühnenkante. Daraufhin klettert er zurück auf die Bühne und singt weiter.

Das Lied ist zu Ende, als GG Allin bei 11:40 wieder in den Publikumsbereich kommt. Die Kamera zeigt das Chaos, das sich hier bereits angesammelt hat: zerbrochene Sesseln, Tische und Scherben. GG Allin steigt zurück auf die Bühne.

4. „I Wanna Rape You“

12:30-15:20

Die gesamte Band steht auf der Bühne, bis GG Allin bei 12:45 diese wieder verlässt. Die Kamera schwenkt ziellos herum, was wahrscheinlich auf das tumultartige Geschehen im Publikumsbereich zurückzuführen ist. Dann sieht man wieder GG Allin, wie er das Publikum anschreit und wild herumgestikuliert. Bei 13:20 geht ein Zuschauer zu GG Allin und bespritzt ihn mit seinem Getränk, ohne dass dieser sich daran stören würde: GG Allin singt einfach weiter. Danach kommt eine Instrumentalpassage der Band, während welcher GG Allin weiter in den Publikumsbereich voranschreitet und weiteres Mobiliar zerstört. Es kommt zu Rangeleien, doch aufgrund der amateurhaften Kameraführung lassen sich keine Details ausmachen.

Bei 13:55 ist GG Allin wieder auf der Bühne, wo er einen kleinen Tisch vor sich herum tritt und weiter singt. Bei 14:25 ist das Lied zu Ende. GG Allin beschimpft das Publikum und spuckt in dessen Richtung – die Zuschauer jubeln frenetisch. Er schreit das Publikum weiter an, bis er bei 15:10 wieder das Mikrofon mehrmals gegen seinen eigenen Schädel schlägt.

5. „I Love Nothing“

15:20-17:40

GG Allin torkelt – mitunter von den Schlägen auf seinen Kopf mitgenommen – über die Bühne und spielt mit seinem Penis. Zornig schreit er die Hymne des Hasses „I Love Nothing“ in sein Mikrofon. Bei 16:15 springt er von der Bühne und nimmt einen Sessel in die Hand. Aus dem Publikum fliegen Getränkebecher in seine Richtung; er wirft den Sessel in den Zuschauerraum – wohin genau ist nicht zu sehen.

Bei 16:40 sieht man einen Zuschauer auf der Bühne, der sich tanzend in seinen eigenen Schritt greift. Sekunden später werden zwei Sessel vom Publikum auf GG Allin geworfen. Dieser singt unbeeindruckt weiter, bis er bei 17:00 wieder zurück auf die Bühne geht, woraufhin jener tanzende Zuschauer diese verlässt. GG Allin hockt sich in Hündchenstellung mit seinem After Richtung Zuschauer auf die Bühnenkante und versucht sich das Mikrofon in denselben zu stecken. Ein Zuschauer nähert sich ihm an und bespritzt ihn mit seinem Getränk. Ein weiterer Zuschauer kommt hinzu und sie stellen GG Allin zwei Sesseln auf seinen auf der Bühne hockenden Körper. Danach drehen sie sich weg, GG Allin springt auf und versucht einem der Zuschauer mit dem Stiefel voran in den Rücken zu springen, landet aber daneben.

Es kommt zu einem Tumult, Getränke fliegen, und dann geht GG Allin wieder auf die Bühne und beschimpft das Publikum.

6. „Cunt Sucking Cannibal“

17:40-20:40

Die Band spielt, GG Allin singt und verausgabt sich rasend herumspringend auf der Bühne. Bei 19:15 nimmt er zwei Sesseln in seine Hände und lässt sich von der Bühne fallen. Dort liegt er zwischen zahlreichen Sesseln und jemand schießt zwei weitere in seine Richtung. Er wälzt sich dazwischen und tritt sie mit seinen Füßen herum. Erneut fliegen Getränke auf GG Allin. Der steht auf und wirft einen Sessel in den Zuschauerbereich. Bei 19:30 geht er zurück auf die Bühne und singt das Lied fertig, während aus dem Publikum weitere Sessel Richtung Bühne geworfen werden, ohne ihn zu treffen.

Merle Allin wirft energielos einen Sessel zurück von der Bühne, GG Allin tritt mit seinen Füßen Sesselteile hinunter.

7. „Bite It You Scum“

20:40-24:35

Gleich zu Beginn des Songs nimmt GG Allin einen Sessel in die Hand. Ein Zuschauer steht am linken Bühnenrand bei Merle Allin und spielt Luftgitarre. Bei 21:35 springt GG Allin von der Bühne. Die Kamera verliert sich, sodass nicht zu erkennen ist, was in der nächsten Sequenz passiert. Bei 21:55 ist GG Allin schließlich von hinten zu sehen und man kann zahlreiche Wunden und Abschürfungen an seinem Körper erkennen. Er steigt zurück auf die Bühne und singt weiter, während er wild herumtrampelt. Für einen Moment fällt er in das Schlagzeug, doch steht er gleich wieder auf und singt weiter. Verschiedene Gegenstände fliegen Richtung Bühne, treffen aber keinen der Musiker. GG Allin wirft einen nicht erkennbaren Gegenstand ins Publikum, Dino the Naked Drummer richtet nach Ende des Songs sein Schlagzeug wieder vollständig auf.

GG Allin geht zornig über die Bühne und schlägt sich bei 23:00 das Mikro erneut an den Kopf, danach schreit er qualvoll in sein Mikrofon. Er greift an die niedrige Zimmerdecke und reißt ein Rohr oder eine Eisenstange herunter. Den Gegenstand hält er wie eine Waffe. Er posiert so auf der Bühne und es scheint, als möchte ihm niemand zu nahe kommen.

Die Kamera schwenkt herum, bei 23:50 sieht man GG Allin vor der Bühne zwischen den Sesseln herumtorkeln. Danach setzt er sich auf die Bühnenkante, noch immer mit der Stange in seiner linken Hand, das Mikrofon in seiner rechten. Er steht auf, wankt über die Bühne und schreit Beleidigungen in sein Mikrofon.

8. „Die When You Die“

24:35-29:36

GG Allin singt auf der Bühne mit der Eisenstange in der Hand, bis er sie bei 25:15 Richtung Publikum wirft. Er spielt mit seinem Penis und schmeißt bei 25:30 sein Mikrofon auf den Boden. Danach geht er von der Bühne und zu einem Mädchen, das er brutal an den Haaren reißt und auf die Bühne zieht. Die junge Frau kann sich nicht helfen; ein männlicher Zuschauer kommt hinzu und will sie aus GG Allins Griff lösen. Durch die unprofessionelle Kameraführung sind keine Details zu erkennen. Das nächste, was man sieht ist, dass GG Allin ohne jenes Mädchen wieder auf der Bühne steht.

Bei 26:30 wirft ein Zuschauer einen Sessel Richtung GG Allins Füßen, gleich danach ist der Song vorbei. GG Allin redet kurz mit seinem Bruder Merle Allin, der daraufhin mit seinem Bass die Bühne verlässt. Das Konzert ist vorbei. Es fliegen noch zahlreiche Gegenstände Richtung Bühne und man hört Glas splintern. Die ganze Band verlässt die Bühne. Das Publikum jubelt und was zurückbleibt sind vor allem kaputte Möbel, Flaschen und generelles Chaos.

Das Publikum klatscht im selben Rhythmus in die Hände und schreit im Chor: „GG! GG! GG!“ Ein Zuschauer hebt seine Hände und zeigt die Mittelfinger Richtung Bühne. Eine Zugabe wird vergeblich gefordert, man hört nur GG Allin kurz schimpfen. Bei 28:50 schwenkt die Kamera auf den Boden, wo eine große Pfütze zu sehen ist. Danach hört man eine Alarmglocke und sieht den nackten GG Allin durch eine Tür verschwinden. Zuletzt fordert jemand – wahrscheinlich der Veranstalter – das Publikum auf, den Raum zu verlassen. Danach ist die Videoaufnahme vorbei.

Dies dürfte sich um eine typische, womöglich sogar relativ harmlose Show gehandelt haben, da es weder zu einer ernsthaften Schlägerei gekommen noch das Konzert vorzeitig abgebrochen worden war. Doch Schwierigkeiten von gesetzlicher Seite ließen auf dieser Tour 1991 trotzdem nicht lange auf sich warten: Sein Bewährungshelfer teilte GG Allin nach nur wenigen Shows mit, dass er den

Bundesstaat Michigan nicht verlassen und auch nicht mehr mit den *Murder Junkies* auftreten dürfte, da er bei einem Konzert in Santa Barbara, Kalifornien sein Publikum verbal beleidigt hatte. GG Allin berief sich daraufhin auf das Recht, seinem Beruf nachzugehen sowie auf das Recht der freien Meinungsäußerung und verstieß gegen die Bewährungsauflagen, indem er weitere Konzerte mit seiner Band gab. Es folgten zusätzliche Anzeigen, nachdem er in sämtlichen Bundesstaaten von Texas bis Florida aufgetreten war – und GG Allin landete 1992 erneut in Haft in Michigan.⁶⁷⁵ In einer von ihm ausgehenden Presseaussendung steht geschrieben: „Who is to say what is verbally assaultive to an audience? If that were the case, Allin would be in violation every time he performed any of his songs.“⁶⁷⁶

Neben jenen verbalen Beleidigungen ist auch davon die Rede, dass er bei einer Show in Orlando, Florida dem Publikum seine Genitalien gezeigt, sich selbst aufgeschnitten und das Publikum angeblutet hatte, was ihm ebenso von der Polizei angelastet wurde. Joe Coughlin erzählt über den Effekt einer Show von *GG Allin & The Murder Junkies* auf das Publikum in Atlanta, Georgia:

„In a stark moment, I watched him standing under severe white light, his face knotted in rage, a trickle of blood running into his eyes as he sang. I was sad and drained to think he'd endured fifteen years of this. I thought of the hundreds of bands I'd seen, and suddenly they meant nothing, a fluffy bunch of notes. This was uncool, an honest threat, what rock'n'roll was meant to be, but it was more than that. GG hit me as everything right and wrong with being alive at once: all the strength and all the sickness, but working together, an obscenely accurate metaphor for the human condition. Every last possible emotion was going down in that room. It was forbidding, *real*, and raised a huge, glorious tangle of questions. The whole fucking world needed to see this.

Clearly, there was a message, but I wondered if it was being wasted on young white trash, or if GG himself was even aware of it. I think he was. Before I could blink, it was over.“⁶⁷⁷

675 Vgl. Allin, GG – „My Prison Walls“; Pennsylvania 2013, Aggronautix, S. 136.

676 ebd., S. 136.

677 <http://users.rcn.com/mpg01/GG/GG.htm> (4. Oktober 2013).

David Ciaffardini hingegen behauptet, dass GG Allin für die meisten nur ein Freakshow-Act wäre, woraufhin dieser antwortet: „If they want to look at it that way, that’s the way they can look at it. But to me it’s my existence, it’s my reality.“⁶⁷⁸

Seitens GG Allin und seiner Band werden die Performances, die ihn erneut hinter Gittern bringen, folgendermaßen verteidigt:

„Those in the audience paid to see it....Freedom of expression.
[...] This is a clear case of discrimination against a performer.
Allin should not be in prison... not for verbally assaulting his
audience or performing his rock and roll. This is an absurd
justice.“⁶⁷⁹

1993 begann der 1970er Jahrgang Todd Phillips, der an der New York University Film studierte und von Nick Zedd, Richard Kern und John Waters beeinflusst war, an seiner Dokumentation „Hated: GG Allin and The Murder Junkies“ zu arbeiten. Phillips konnte zwar von der Filmschule kostenlos Equipment ausborgen, trotzdem fehlte es ihm an Geld für sein Projekt. Dieses Problem löste er, der wusste, dass John Wayne Gacy und GG Allin Bekannte waren, indem er Gacy fragte, ob er ein Porträt von GG Allin malen könnte. Gacy willigte ein und das Bild wurde zum Werbeposter für den Film und zum Cover der Soundtrack-CD. Phillips fertigte tausend Drucke des Posters an, die Gacy allesamt signierte. Diese wurden verkauft und gelten spätestens, seitdem John Wayne Gacy 1994 hingerichtet worden ist, als Sammlerstücke.⁶⁸⁰ In der Einleitung von „Hated“ scheint folgendes Zitat von Gacy auf:

„GG Allin is an entertainer with a message to a sick society. He makes us look at it for what we really are. The human is just another animal who is able to speak out freely, to express himself clearly. Make no mistake about it, behind what he does is a brain.“⁶⁸¹

Wie es um dieses Hirn nun tatsächlich steht, sorgt nach wie vor bis heute für Spekulationen und verschiedenste Mutmaßungen. Bei GG Allin scheint auf den ersten Blick alles offenkundig, plump und brutal, doch gerade mit diesem hyper-

678 Ciaffardini, David – „Sound Choice#15“; Ojai, CA Summer 1990, An Audio Evolution Network Publication, S. 43.

679 Allin, GG – „My Prison Walls“; Pennsylvania 2013, Aggronautix, S. 136.

680 Vgl. Weiner, Robert G.; Cline, John (editors) – „Cinema Inferno. Celluloid Explosions from the Cultural Margins“; Lanham 2010, Scarecrow Press, S. 349/50.

681 Phillips, Todd – „Hated. GG Allin & The Murder Junkies“; Oaks, Pennsylvania 1994, MVD Visual.

direkten Zugang verkehrt sich die Wirkung mitunter in ihr Gegenteil, wie Büsser schreibt, denn man wendet:

„[...] sich von GG Allin als einem Kuriosum, einer armen, letztlich gepeinigten und nur noch peinlichen Gestalt ab. Der Eindruck, den GG Allin am wenigsten aufkommen lassen will, nämlich, daß er eine arme, von der Gesellschaft zerstörte Kreatur ist (die damit durchaus Würde erhält), wird ständig vermittelt [...]. Damit ist GG Allin nicht nur musikalisch, sondern auch ästhetisch ganz und gar Punk (Gescheiterter, der sein Gescheitertsein nicht verdeckt, sondern stolz zur Schau trägt) [...] Er entblößt sich bis aufs Letzte, zeigt seine Wunden. Wenn er scheißt, dann ist dies durch keinerlei Kunstaspekt gefiltert. Dies unterscheidet ihn beispielsweise vom Body Art-Künstler Vito Acconci, der während einer Aktion öffentlich vorm Galeriepublikum onanierte.“⁶⁸²

Bei Vito Acconci, der von 1969 bis 1974 Performances durchführte,⁶⁸³ war der Rahmen ein institutioneller, eng abgesteckter, den die historischen Avantgardebewegungen eigentlich sprengen wollten, weil – wie hier, mit GG Allin als Gegenbeispiel, besonders gut sichtbar wird – dadurch jede Aktion entschärft wird, keine Relevanz außerhalb des Elfenbeinturms der zeitgenössischen Kunst mehr zu vernehmen ist. Büsser schreibt weiter:

„Pop- und Rockgeschichte war bis auf wenige Ausnahmen (etwa Iggy Pop, der sich in Glasscherben wälzte und die Wunden mit Erdnußbutter einstrich, oder ein mit dem Baß ins Publikum prügelnder Sid Vicious) nie gelebte, sondern immer nur dargestellte Destruktivität und Negativität. Damit ähnlichen Strömungen der bildenden Kunst und Literatur (z.B. Dada, Surrealismus, Beat Generation) nahe.“⁶⁸⁴

682 Büsser, Martin (V.i.S.d.P.), Jochen Kleinhenz, Frank Schütze, Johannes Ullmaier (Herausgeber und Redaktion) – „Testcard No. 1. Destruktion“; Mainz 1996, Ventil Verlag, S. 54/55.

683 Vgl. Schimmel, Paul – „Out of Actions. Between Performance and the Object 1949-1979“; New York 1998, Thames and Hudson, Inc., S. 91.

684 Büsser, Martin (V.i.S.d.P.), Jochen Kleinhenz, Frank Schütze, Johannes Ullmaier (Herausgeber und Redaktion) – „Testcard No. 1. Destruktion“; Mainz 1996, Ventil Verlag, S. 56.

Und hier steht GG Allin (der übrigens auch malte) genau auf der anderen Seite und ist in diesem Sinne näher an der Einlösung avantgardistischer Forderungen – in der Nische – als Acconci. Denn, so schreibt Büsser weiter:

„Wenn er [GG Allin] mit dem Messer in [sic!] Publikum lief, mußte man wegrennen, denn dieser Typ war verrückt. (Kein Kunstfan hält Vito Acconci, Günter Brus, Hermann Nitsch oder Flatz für verrückt – im Gegenteil!). Was bei GG Allin passieren würde, war nicht abzusehen. Seine Shows waren direkt, dreckig und vor allem: Gefährlich.“⁶⁸⁵

Spannend hierbei ist, dass diese Gefährlichkeit nur in der Nische, in kleinen Clubs, die GG Allin unter Kontrolle halten konnte, möglich war. Wäre er etwa in einer großen Konzerthalle oder auf einem Freiluft-Festival aufgetreten, bei dem mehrere hundert oder gar tausende Menschen anwesend sind, wäre jenes Gefühl der Bedrohung in sein Gegenteil gekippt und GG Allin einer Lächerlichkeit und Harmlosigkeit preisgegeben worden. Auch dies zeigt, dass GG Allins Strategien in der Nische durchaus funktionierten, er jedoch mit seinen großen Plänen, die gesamte Gesellschaft umzukrempeln, zum Scheitern verurteilt war.

GG Allin erweckte durch sein Schaffen zwar den Eindruck eines Verrückten und Unberechenbaren, doch selbst er hatte Regeln für seine Aufführungen, was nur ein eingeschworener Kreis von Freunden wusste. George Petros schreibt 2010 im ArtSync Magazine über GG Allin: „No Rock Star, no matter how violent or vicious, how intense or threatening, compares to GG Allin. He truly made Rock dangerous.“⁶⁸⁶ Doch im Interview sagt Petros:

„GG Allin was always very nice to me, very lovely. There’s a few people that he was really nice to. [...] There was this GG Allin concert at some club in New York [1992 in Downtime] and he tells me and my date and Richard Kern and a few other people that went to his show as his friends: ‘Now listen, tonight what you do is you stand in this certain spot and nothing will happen to you.’ And that’s how it was at a GG Allin show for his friends. He came out and he had eaten food that would allow him to have diarrhea – it was planned out. So he gets on stage and

685 Büsser, Martin (V.i.S.d.P.), Jochen Kleinhenz, Frank Schütze, Johannes Ullmaier (Herausgeber und Redaktion) – „Testcard No. 1. Destruktion“; Mainz 1996, Ventil Verlag, S. 55.

686 <http://georgepetros.com/writings/artsync/images/hires/gg-1.jpg> (3. Mai 2011).

takes his clothes off and there were all these really jaded, hip people who said: 'I can take it. I'm just like GG.' and 'Nobody's gonna fuck with me.' and 'He doesn't do that to the *really* cool people and I *am* cool.' [laughs] He poops and rubs his shit all over his body, grabs a girl's hair and puts her head between his legs. He squeezes his legs so she can't get out. Her boyfriend steps up, but nobody wants to touch GG. GG Allin breaks the guy's nose right away, with a suckerpunch. He was throwing his shit around and the audience was running away, like from a starving shark, a mad animal. But they can't all fit through the door, so it's like people are trampling each other and screaming, and the police came. Just at the end of the event, the last person runs out of the door, with his hat pulled over his head, a trenchcoat on – it's GG in disguise. He runs off with the crowd. He learned how to blend in with the crowd at the end of his show."⁶⁸⁷

Diese Schilderung von Petros ist hochinteressant, da sie GG Allin und sein Schaffen in ein neues Licht rückt und zeigt, dass auch er nicht außerhalb geltender Gesetze oder gar außerhalb der Gesellschaft stand, sondern in ihr eine Art Theater inszenierte, bei dem trotz aller Unberechenbarkeit gewisse Regeln und fixe Pläne erhalten blieben: für Freunde an bestimmten Plätzen am jeweiligen Veranstaltungsort galt fast die klassische Konzertsituation, in der man ein sicherer, passiver Konsument war und noch dazu zusehen konnte, wie sich für den Großteil des Publikums das Verhältnis zwischen passiver und aktiver Strategie änderte, ohne aber selber in Gefahr zu kommen. Diese geheimen Zufluchtsorte zeigen, dass auch GG Allin sich der Grenzen bewusst war, einige gezielt überschritt, andere allerdings respektierte und unangetastet ließ.

Der Filmexperte Johannes Schönherr, der sich zeitweise auch um den Vertrieb des Dokumentarfilms „Hated“ sowie zahlreiche Cinema of Transgression-Filme von u.a. Richard Kern und Nick Zedd kümmerte, war bei GG Allins letzter Show 1993 in New York und schreibt: „Nobody wanted to get in GG's way but neither did they want to

687 Selbstgeführtes Interview mit George Petros, New York, 1. Mai 2011.

miss seeing anything violent when it did happen [...].“⁶⁸⁸ Nick Zedd hatte eine eigene Strategie bezüglich seiner Standplatzwahl bei GG Allin-Konzerten entwickelt: “I [...] would place myself directly behind the recording equipment and technicians taping the proceedings, hoping that Allin would avoid injuring anything near it since he considered the preservation of his sound and image so important to posterity.”⁶⁸⁹ Er erkannte also beim Suchen nach einem sicheren Ort GG Allins Eitelkeit und den Glauben an seine „mission“, die in die Welt getragen werden müsste. Auch waren Allins Attacken so kontrolliert, dass er zwar auf Fotografen losging, aber zumindest deren Equipment unversehrt ließ.⁶⁹⁰ Zudem gibt es Aufnahmen aus dem Backstagebereich, wo GG Allin zu seiner Band sagt, sie würden dem Publikum eine Show schulden.⁶⁹¹

Martin Büsser schreibt, dass jenes Publikum hauptsächlich aus harmlosen Menschen – Kunststudenten, Intellektuellen und „Brillen-Punks“ –, bestanden habe und weniger aus brutalen, rücksichtslosen „Freaks“, die GG Allin in seiner Konfrontation das Wasser reichen wollten.⁶⁹² Doch sollte diese Aussage relativiert werden: das Publikum bei GG Allin-Shows war sehr durchwachsen. Die Motivationen, eine GG Allin-Show zu besuchen, waren so verschieden wie die Hintergründe der Zuschauer: es kamen abgeklärte, intellektuelle Beobachter, Punks, die sich betrinken und prügeln wollten, Voyeure, die auf den Selbstmord warteten und alle möglichen Schattierungen. So verschieden die einzelnen Zuschauer, so unklar auch das Phänomen GG Allin. Büsser vermutet bei ihm eine innere schizophrene Haltung, die ihn antrieb, denn er lebte den Widerspruch – egal, ob bewusst oder nicht: auf der einen Seite war er nihilistisch, destruktiv und willens, alles und jeden zu zerstören; auf der anderen Seite wollte er als „leader“ eine gefährliche Rock’n’Roll-Kultur schaffen und setzte all seine (in gewisser Weise positiven) Energien und Hoffnungen in diese Form der Zukunft. David Ciaffardini fragt GG Allin, warum er mit seinem Leben nichts Positives machen würde, woraufhin dieser antwortet: „To me, this is positive. It’s negative but it’s positive for me. Somebody needs to do it. [...] I feel the

688 Schönherr, Johannes – „Trashfilm Roadshows. Off the Beaten Track with Subversive Movies“; Manchester 2002, Headpress Publishing, S. 62.

689 Zedd, Nick – „Totem of the Depraved“; Los Angeles 1996, 2.13.61 Publications, S. 145.

690 Vgl. Weiner, Robert G.; Cline, John (editors) – „Cinema Inferno. Celluloid Explosions from the Cultural Margins“; Lanham 2010, Scarecrow Press, S. 352.

691 Vgl. <http://www.sexandguts.com/2012/01/so-i-hear-youre-writing-book-about-gg.html> (16. April 2012).

692 Vgl. Büsser, Martin (V.i.S.d.P.), Jochen Kleinhenz, Frank Schütze, Johannes Ullmaier (Herausgeber und Redaktion) – „Testcard No. 1. Destruktion“; Mainz 1996, Ventil Verlag, S. 54.

need to do it. [...] There has to be somebody out there willing to go further than anyone else has gone.”⁶⁹³

Nick Zedd fragte GG Allin einmal, warum er sein ganzes Leben einer so selbstlosen Mission widmen würde, bei der er sich zur Unterhaltung fremder Menschen selbst verletzt, und beschreibt Allins Antwort folgendermaßen:

„He couldn’t say. He was an imbecile. He insisted he hated everyone and didn’t care about his audiences, but in reality, he cared deeply, far more deeply than they deserved. He really thought his audiences merited his hate – a hatred so misdirected it always ended up hurting himself more than it did the spectators looking for a cheap thrill.”⁶⁹⁴

Daraus, dass GG Allin sich, seine Zuschauer und seine Rock’n’Roll-Mission so ernst nahm, entstand auch jener Steigerungswille, der ihn letztlich einerseits zum Sklaven seiner selbst, andererseits zum Sklaven seines Publikums werden ließ. GG Allin sagte zwar, das Publikum wäre für ihn da – doch tatsächlich sah er sich durch die Zuschauer in eine fatale Zwangslage versetzt. Merle Allin äußert sich zu dieser inneren Zerrissenheit seines Bruders:

„G.G. was Kevin and Kevin was G.G. He was a multiple personality. He tried to balance both parts out as much as he could, but G.G. always took over. He could be Kevin in front of me and my mom... He could relax and enjoy without having to prove himself to everyone, without having to be this tough guy that he was ninety percent of the time. He was always trapped. People wanted more all the time and G.G. felt he had to come up with something more to shock them. Everytime he would do something, you’d think, ‘Wow! How can he top that?’ He always would.”⁶⁹⁵

Dieser Zwang zur Steigerung, dem er sich ausgesetzt fühlte, brachte ihn auch zur Ankündigung seines spektakulären Selbstmords auf der Bühne. GG Allin sagt über sich selbst: „To me comfort and conformity are the two biggest enemies. I want to die

693 Ciaffardini, David – „Sound Choice#15“; Ojai, CA Summer 1990, An Audio Evolution Network Publication, S. 41.

694 Zedd, Nick – „Totem of the Depraved“; Los Angeles 1996, 2.13.61 Publications, S. 149.

695 des Barres, Pamela – „Rock Bottom. Dark Moments in Music Babylon“; New York 1996, St. Martin’s Press, S. 296.

in tragedy. That really excites me.”⁶⁹⁶ In einem Interview setzt GG Allin fest: „I don’t want to be just another junkie dying with a needle hanging from my arm. I want to feel the excitement of the bullet blowing my head off. I don’t want to miss the thrill of it. Why not die and feel it? Feel the pain and danger?“⁶⁹⁷

Diese Ankündigung konnte er allerdings nicht einhalten. Am 28. Juni 1993 starb GG Allin im Alter von 36 Jahren in New York an einer Überdosis Heroin.

Zu den Hintergründen von GG Allins Tod: Bei seiner letzten Show am 27. Juni 1993 in einem kleinen Club namens Gas Station in New York war GG Allin in schlechter Verfassung, er litt u.a. an einer Blutvergiftung, wahrscheinlich, weil in seinen Performances Fäkalien in offene Wunden geraten waren.⁶⁹⁸ Das hinderte ihn jedoch nicht daran, seine konfrontative Show samt der mittlerweile üblichen (Selbst-) Attacken durchzuziehen.⁶⁹⁹ Bei dem Konzert waren etwa 80 bis 100 Zuschauer anwesend.⁷⁰⁰ Bereits beim zweiten Song, drehte der Clubbesitzer den Strom ab und die Show war damit beendet.⁷⁰¹ GG Allin rannte daraufhin wie ein wildes Tier durch den Raum und trat auf jene Menschen ein, die er noch erwischen konnte. Johannes Schönherr schildert, was passierte, nachdem der Strom abgedreht worden war:

„It had been relatively easy to avoid GG’s fists up to now, but liberated from the microphone cord he proceeded to punch his way through the whole little venue, with the screaming audience as his soundtrack. He rammed his bald head through a glass window – and suddenly he was out in the yard, wielding a steel bar and ready to kill.“⁷⁰²

Bald war der Club leer und auch GG Allin tobte hinaus auf die Straße. Schönherr schildert tumultartige Szenen, die sich daraufhin im öffentlichen Raum, auf der Straße vor dem Club, abgespielt hatten:

696 des Barres, Pamela – „Rock Bottom. Dark Moments in Music Babylon“; New York 1996, St. Martin’s Press, S. 293.

697 Parfrey, Adam – „Apocalypse Culture“; Los Angeles 1990, Feral House, S. 46.

698 Vgl. des Barres, Pamela – „Rock Bottom. Dark Moments in Music Babylon“; New York 1996, St. Martin’s Press, S. 296.

699 Vgl. Weiner, Robert G.; Cline, John (editors) – „Cinema Inferno. Celluloid Explosions from the Cultural Margins“; Lanham 2010, Scarecrow Press, S. 351/52.

700 Vgl. Kappstatter, Bob – „Rocker’s outrageous life results in his own bitter end“; erschienen in Daily News, Wednesday, June 30 1993, Nick Zedd Papers/False Library New York, Series I, Subseries C, Box 4, Folder 40.

701 Vgl. Flamm, Matthew – „Punk rock’s violent man found dead in East Village“; New York Post, Tuesday, June 29, 1993, S. 25.

702 Schönherr, Johannes – „Trashfilm Roadshows. Off the Beaten Track with Subversive Movies“; Manchester 2002, Headpress Publishing, S. 62.

„GG suddenly appeared on the sidewalk across the street on the other side of Avenue B, naked, covered in shit and bleeding from countless cuts. From this distance, his former victims began a counterstrike. Bottles were tossed. Several squad cars came howling down the street, lights flashing. The cops got out of their cars, but obviously had no clue of what was going on. It was time for GG to make his exit. He tried to just walk away, but naked and bleeding as he was he didn't get far before a mob began gathering in his wake. Screaming 'GG, GG!' the punk rockers followed him through the streets.“⁷⁰³

Dieser Mob bewegte sich durch die Straßen von Manhattan und zog eine Spur der Verwüstung nach sich. Marc Campbell war Teil des ca. hundertköpfigen Mobs und bezeichnet GG Allins zerrissene Erscheinung so: „It was without question the punkest thing I'd ever seen and perhaps the saddest.“⁷⁰⁴ Es gelang GG Allin schließlich, ein Taxi anzuhalten, das ihn mitnehmen sollte,⁷⁰⁵ und zwar auf die Party eines Freundes unweit der Gas Station. Dort wurden u.a. Alkohol und Heroin konsumiert.

Merle Allin stellt seinen Bruder sehr fokussiert dar und beschreibt, warum GG Allin an seinem letzten Abend Heroin genommen hatte: „He had his message to get across, and that was the most important thing to him. The tour was over, we had just done our last show, the record was in the can, he was in New York, so let's get high!“⁷⁰⁶ – und so wurde aus dem geplanten, aufsehenerregenden Selbstmord eine ruhige, unbeabsichtigte Überdosis. GG Allin wurde am Montag, dem 28. Juni 1993 um 9:20 tot an der Adresse 29 Avenue B in New York aufgefunden.⁷⁰⁷

Trotz seines „gewöhnlichen“ Junkie-Todes meint Merle Allin über seinen Bruder: „He really did it the hard way. [...] G.G. took it ten times more extreme than Sid Vicious. Sid was a pussy. No doubt.“⁷⁰⁸ (Sid Vicious starb übrigens auch an einer Überdosis.) Jeri Cain Rossi entwickelte ihre eigene Theorie zu GG Allins Tod. Sie meint, die

703 Weiner, Robert G.; Cline, John (editors) – „Cinema Inferno. Celluloid Explosions from the Cultural Margins“; Lanham 2010, Scarecrow Press, S. 352.

704 <http://www.dangerousminds.net/> (13. April 2012).

705 Weiner, Robert G.; Cline, John (editors) – „Cinema Inferno. Celluloid Explosions from the Cultural Margins“; Lanham 2010, Scarecrow Press, S. 352.

706 des Barres, Pamela – „Rock Bottom. Dark Moments in Music Babylon“; New York 1996, St. Martin's Press, S. 296.

707 Vgl. Flamm, Matthew – „Punk rock's violent man found dead in East Village“; New York Post, Tuesday, June 29, 1993, S. 25.

708 des Barres, Pamela – „Rock Bottom. Dark Moments in Music Babylon“; New York 1996, St. Martin's Press, S. 296.

Rolle des „GG Allin“ wäre ihm über den Kopf gewachsen (vgl. Iggy Pop, Alfred Jarry) und er hätte keinen Ausweg mehr gesehen: „His [GG Allin's] performances were tedious and tiresome after a while. But that's why people went. I think it got over his head. He couldn't stop being 'the GG Allin' who was kind of gross.“⁷⁰⁹ Rossi vermutet, dass er sich die Überdosis absichtlich verabreicht hatte: „Sometimes a suicide is just an attempt to stop being the way it is. [...] It's just a kind of reptile brain-reaction to wanting to stop the way your life is going. He just didn't know how to.“⁷¹⁰

GG Allin konnte demnach keinen Ausweg aus der Steigerungsspirale seiner Performances finden und wurde zum Opfer seines eigenen, selbst herangezuchteten Publikums und den damit einhergehenden, scheinbaren Verpflichtungen. Er sah sich dem Druck ausgesetzt, mit jeder Performance extremer zu werden. Rossi sagt über sein Publikum: „[...] people were taunting him. It was this perpetual cycle that got worse and worse.“⁷¹¹ Lisa Carver meint zu diesem Sachverhalt: „His audience were morons! He didn't have to do that, but I think he was embarrassed by his artistic or intelligent side. Also, I'm pretty sure he was gay, so he was embarrassed about that too. [...] I know he was gay!“⁷¹²

Die Frage, wie es soweit kommen konnte, dass ein Musiker sich gezwungen sieht, seinen eigenen Selbstmord anzukündigen, führt zwar zurück in seine traumatische Kindheit und das Aufwachsen in einer dysfunktionalen Familie, allerdings sind damit längst nicht alle Fragen beantwortet. Auch Rossi, die eine jahrelange Freundin von ihm war, sieht sich einigen Unklarheiten bezüglich GG Allins Biographie und Schaffen ausgesetzt. Sie sagt:

„He was not a dumb guy. He was a drummer, he drummed with all kinds of people in the Boston-scene and he was a good looking guy – but that was before I knew him. And then, what I would think was really interesting [...] is: when did it switch? [...] something switched. I don't know if it has to do with some kind of genetic thing that started to take over because his father was

709 Selbstgeführtes Interview mit Jeri Cain Rossi, San Francisco, 10. Oktober 2012.

710 ebd.

711 ebd.

712 Selbstgeführtes Interview mit Lisa Carver, Oakland, 26. Oktober 2012.

clearly bonkers. [...] Something switched. He just went this other way [...].⁷¹³

Der Grund für diese radikale Änderung GG Allins Charakter konnte bis heute nicht geklärt werden. Es gab mehrere Personen, die die ultimative Biographie oder Dokumentation über GG Allin machen wollten – allerdings wurden sie alle aus verschiedenen Gründen nie fertiggestellt und veröffentlicht.⁷¹⁴ Fest steht: Am Anfang seiner Karriere konnte GG Allin seine Ehe noch mit seinen musikalischen Ambitionen verbinden, doch dann trat immer mehr seine destruktive Art in den Vordergrund, die nur in verquerrer Weise positiv ausgelegt werden kann. GG Allin war wahrscheinlich letztlich nicht dazu imstande, seine traumatischen Erlebnisse längerfristig künstlerisch zu übersetzen, um mit ihnen fertig zu werden. Ein Ansatz dieses Versuchs könnten jene Country-Songs gewesen sein, die er gegen Ende seiner Karriere aufnahm, doch blieb er in alten Mustern gefangen und erlag diesen schließlich.⁷¹⁵

Auf die Äußerung, GG Allins künstlerisches Schaffen wäre faszinierend und traurig zugleich, er selbst mit seinen transgressiven Performances zum Sklaven seines Publikums geworden, das nur darauf wartete, dass er sich selbst tötete, entgegnet Chicken John Rinaldi:

„It's weird – however, there's another way to look at it: At that moment, while he was on stage [...] there are 10.000 guys on stage with a band behind them. One guy was the best guy – and that was him. [...] Hundreds and hundreds of years, they are gonna talk about this. Richard Nixon is going to fade into obscurity. Some people's names will disappear after one or two or three generations – there'll be no record of them at all. But it's gonna be hundreds and hundreds of years that someone's gonna be talking about GG Allin.“⁷¹⁶

Rinaldi, der Anfang der 1990er für ein Jahr Gitarrist in GG Allins Band *The Murder Junkies* war, bezeichnet GG Allin als Freund und Mentor: „I was writing letters to GG when I was... 14 years old. And he was talking to me and taking me seriously and giving me advice on how to live my life. Things that he told me when I was young, I'm

713 Selbstgeführtes Interview mit Jeri Cain Rossi, San Francisco, 10. Oktober 2012.

714 Melkmann, Justin – „Slap in the Face: My Obsession with GG Allin“; Eigenverlag, S. 13.

715 Vgl. Selbstgeführtes Interview mit Jeri Cain Rossi, San Francisco, 10. Oktober 2012.

716 Selbstgeführtes Interview mit Chicken John Rinaldi, San Francisco, 26. November 2012.

now telling other people and my friends' kids."⁷¹⁷ Rinaldi konnte also einen langfristig positiven Effekt aus GG Allins Schaffen ziehen. Er war dazu fähig, Allins durchwegs negativen Äußerungen positiv zu übersetzen, darin etwas unkonventionell Schönes zu finden und scheint sich im Klaren darüber zu sein, dass er damit zu einer Minderheit gehört, wie er selbst sagt:

„There are people who are interested in hearing about it [GG Allin and his actions] and those people are just fascinated. [...] But 99,9% of the people in the world, they don't wanna talk about it for ten seconds. It's just like: 'What?! NO!' – done. And trying to explain to them how magical it was is impossible, it's a waste of time. But it was a magical time. [...] It was a magic trick."⁷¹⁸

Nick Zedd ordnet GG Allins Schaffen eher als eine traurige Angelegenheit und als persönliche Niederlage ein. Waren andere Menschen wie Rinaldi dazu fähig, aus GG Allins negativer Energie positive Schlüsse zu ziehen, so blieb GG Allin selbst in jenen negativen Mustern gefangen. Nick Zedd schreibt, dass es GG Allin am nötigen Bewusstsein fehlte, seine Energien zu übersetzen:

„G.G. was what he claimed to be – an animal – a sick, worthless piece of shit, Jesus Christ and Satan. His biggest flaw was his inability to see anything better in anyone else – to recognize something unique and beautiful in others – in short, to transcend himself, the ultimate act of transgression by which one stops being a victim or victimizer. To love is the most revolutionary act, for it brings us outside of ourselves. To turn yourself inside out is the hardest thing to do in a world of corruption and pain, betrayal and lies. It involves an act of faith in yourself that few of us get a chance to do nowadays.

Maybe G.G. experienced this. But his whole life was dedicated in making us think he didn't."⁷¹⁹

Lisa Carver sagt, dass GG Allin eine verlässliche und intelligente Person war, wenn er nicht auf seinem „GG-Trip“ war. Hinzu kamen sein grob fahrlässiger Alkohol- und Drogenkonsum.⁷²⁰ Rossi sagt über GG Allin:

717 Selbstgeführtes Interview mit Chicken John Rinaldi, San Francisco, 26. November 2012.

718 ebd.

719 Zedd, Nick – „Totem of the Depraved“; Los Angeles 1996, 2.13.61 Publications, S. 150.

„I think he was pretty self-absorbed. His father set it up that he should be a messiah and so it was probably in the back of his mind: ‘Yeah, I gotta do this!’ But I don’t think he had the intellect. Obviously he couldn’t figure out how to get out of this negative spiral that he was in. It was very negative.”⁷²¹

Nick Zedd schreibt in seinem Nachruf auf GG Allin: „His understanding of the politics of confrontation and the aesthetics of late 20th century dadaism was limited and anti-intellectual and ultimately boring.“⁷²² Auch Cynthia Carr steht GG Allins künstlerischem Wert sehr skeptisch gegenüber. Sie erklärt die damalige transgressive Kunst-Szene, in welcher Allin wirkte, und merkt an, dass ein Tabubruch nur um des Tabubruchs Willen von äußerst fraglicher Relevanz ist, wenn er keine Inhalte transportiert:

„I was very much interested in these artists and I really respected them. I mean not just Joe Coleman, but also Bob Flanagan, Ron Athey, Lydia Lunch, Karen Finley, Jean Huang. But there were people where you felt like: ‘Oh, maybe I don’t wanna sit in the front row.’ But to me all these performers – and this is also why for me, they are different than GG Allin – always had a real consciousness behind it, there’s always a thoughtfulness. They’re not just smashing a taboo, they know that they’re doing it and they have a reason for doing it. In every case, there’s something that they are confronting, usually something from their childhood. Those people aren’t just acting out. I think the performances of Joe Coleman were very cathartic for him and it wasn’t just about attacking the audience. That would be too easy – anybody can do it! There has to be more there than that.

I didn’t ever interview GG Allin, but I know that other people I’ve written about – including all these Cinema of Transgression-people – really sort of looked to him. But to me, he’s kind of like a Ricky Kasso-figure. He’s like someone who breaks a taboo

720 Vgl. Selbstgeführtes Interview mit Jeri Cain Rossi, San Francisco, 10. Oktober 2012.

721 ebd.

722 Zedd, Nick – „G.G. Allin R.I.P.“; Play God Ink New Orleans Zine, Nick Zedd Papers/False Library New York, Series I, Subseries A, Box 2, Folder 6, 1994, S. 1.

and everyone is thinking: 'Wow!' Ricky Kasso killed somebody, he murdered this kid and gouged his eyes out and left him in the woods and noone found him – and all these other kids had witnessed it. [David Wojnarowicz and Tommy Turner] were interested in somebody like that, but that doesn't mean that Ricky Kasso was an artist!

Should there be no taboo? Should every taboo be broken? Those are the kind of things I would wanna think about.

With GG [Allin], it was scary to be in a room with him because it just seemed like there were no boundaries and he started by attacking himself, smashing himself in the face, pusing the mic up his asshole so he's bleeding, from his face and from his ass. Then he starts swinging the microphone at the audience. I think there may have been music, but I don't remember it. It was in this little basement club right on First Avenue. The show of GG didn't last very long, maybe the owners of the club shut it down. He started pulling the wires down that were on the ceiling for all the electricity – they might have stopped him then, but I don't quite remember. I just thought: 'OK, I could see a drunk do this in a bar. What's artful about this?'"⁷²³

Mit GG Allin ist ein Endpunkt der Avantgarde von unten erreicht: Er versuchte wieder aus der Nische auszubrechen und die gesamte Gesellschaft über seine transgressive Form von Kunst und Aufführungspraxis zu formen, beging also denselben Fehler wie die historischen Avantgardebewegungen ihrerzeit. Allerdings ist bei GG Allin genau wie bei jenen anderen gescheiterten Bewegungen ein „positiver Kollateralschaden“ festzustellen.⁷²⁴ Peter Bürger schreibt: „Zwar haben die historischen Avantgardebewegungen die Institution Kunst nicht zerstören können, wohl aber haben sie die Möglichkeit zerstört, dass eine bestimmte Kunstrichtung mit dem Anspruch allgemeiner Gültigkeit auftreten kann.“⁷²⁵ Das heißt, sie haben sozusagen „unabsichtlich“, in ihrem Scheitern und im Nachhinein, ihre eigenen Zwangsvorstellungen beseitigt. Somit ist die Niederlage der zahlreichen Versuche ein

723 Selbstgeführtes Interview mit Cynthia Carr, New York, 31. Juli 2012.

724 Vgl. Bürger, Peter – „Theorie der Avantgarde“, Frankfurt am Main 1974, Suhrkamp Verlag, S. 80.

725 ebd., S. 122.

essentieller Bestandteil der Musik- und Kunstgeschichte wie auch gesellschaftlicher Entwicklungen: Nur mit einem derartig megalomanischen Versuch, der sein Ziel zwar nicht erreicht, aber trotzdem radikale Infragestellungen veranlasst, konnte bewirkt werden, dogmatische Ansätze längerfristig zu vermeiden. Wolfgang Asholt dazu:

„Die Selbstzweifel und die Selbstkritik der Avantgarden zeigen, daß die avanciertesten Teile dieser Bewegungen diese Bedingungen der Transgression erfahren haben müssen. Wenn schon eine ‚Aufhebung‘ [...] nicht möglich war, so doch zumindest die Deplazierung und d.h. die Veränderung der Grenzen.“⁷²⁶

Nick Zedd ordnet GG Allins Wirkungsmacht und Sinnhaftigkeit letztendlich so ein: „Michael Jackson probably ruined more young boys’ lives than G.G. ever could. G.G.’s spectacle was real though. Michael Jackson and Madonna’s are fake.“⁷²⁷

Die letzte Frage, die dieses Kapitel offen lässt, wäre: Wie hätten Versuche aussehen können, GG Allins Selbstmordperformance noch zu steigern? Für ihn selbst zumindest wäre damit diese Frage nach einem nächsten Schritt erledigt gewesen – er hätte sie sich nicht mehr stellen müssen und wäre den Steigerungszwang ein für allemal losgeworden.

726 Asholt, Wolfgang (Hrsg.), Fähnders, Walter (Hrsg.) – „Der Blick vom Wolkenkratzer: Avantgarde – Avantgardekritik – Avantgardeforschung“; Amsterdam – Atlanta, GA 2000, Editions Rodopi B.V., S. 115.

727 Zedd, Nick – „Totem of the Depraved“; Los Angeles 1996, 2.13.61 Publications, S. 146.

7. Der Tod der Avantgarde von unten

Bis heute trat niemand ernsthaft den Versuch an, GG Allins transgressive Zugangsweisen in Bezug auf die Aufführungspraxis in direkter Weise fortzuführen bzw. zu steigern. Wie Martin Büsser sieht auch Richard Kern GG Allins Stellung am Endpunkt dieser Art der Performance: „[...] you can't top it, 'cause he died. GG died. He is *everything* that the *Sex Pistols* were supposed to be. You know, what all these bands were supposed to be – but *he was!*”⁷²⁸

Chicken John Rinaldi hingegen sagt: „So many 'avant garde' gestures get done and overdone to death after they are established. But GG forged a path that anyone could follow – and no one has.”⁷²⁹ Es wäre zwar laut Rinaldi einfach, jenes geplante Selbstmordattentat im Kontext einer Musik-Performance tatsächlich durchzuführen, doch wäre der Preis dafür das eigene Leben, und die Relevanz dieser Aktion wäre von zweifelhafter Bedeutung, zudem dies auch die „Vision“ eines anderen Menschen gewesen war. GG Allin selbst sagt, wie in dieser Arbeit bereits dargelegt, dass dies *sein* Zugang wäre, mit dem er an größeren Zielen arbeitet – aber dass andere Menschen ihre eigene Zugangsweise finden und nicht seine kopieren müssten. Rinaldi fährt fort über den Themenkomplex, GG Allins Strategien in direkter Weise fortzuführen:

„If somebody believes that that is doing something great or good to the world, if somebody's that kind of fucked up and that's their contribution – sure! [...] But see, that's the thing with GG: the line changes, what's ok and what's not ok. [...] When money starts to become useless, you know... [laughs] and your human rights, you know, you start to surrender some basic human rights and dignities in exchange for being part of this greater thing – that's very shamanistic. You think about that and all of a sudden it's like: '[...] Everybody's agreeing to come to a place and to surrender some of their human rights – in exchange for something else.’

728 Selbstgeführtes Interview mit Richard Kern, New York, 11. Mai 2012.

729 Rinaldi, Chicken John – „The Book of the IS. Volume 1”; San Francisco 2011, San Francisco Institute of Possibility, S. 96.

And I can't speak for everybody else, but I speak for myself and my dear friends, and everybody of us was hoping that that little bit that they surrendered, that they would gonna get back a hundredfold, a thousandfold, a millionfold – and I certainly got back a millionfold. At least.”⁷³⁰

Wie bereits in dieser Arbeit dargebracht, zählt Rinaldi zu einer Minderheit, die GG Allins Taten positiv (rück-) übersetzen und daraus längerfristige, aufklärerische Resultate ziehen kann. Und auch wenn es möglich wäre, GG Allins Aufführungsformen in ihrer Drastik fortzuführen (selbst, wenn man damit mit dem Leben bezahlen würde), stellt sich doch die Frage, ob das in avantgardistisch-transgressiver Weise sinnvoll sein könnte oder ob man sich damit nicht selbst disqualifizieren würde. Jener Kontext, in dem GG Allin entstanden ist, ist einer, den es seit ca. 20 Jahren in dieser Form nicht mehr gibt, und so könnte der Versuch, GG Allins „rock'n'roll mission“ durchzuführen, wie eine peinliche Persiflage aus vergangenen Zeiten wirken. Rossi beschreibt das generelle Klima der transgressiven Kunst in den 1980ern, in welchem GG Allin aufblühte, folgendermaßen: „[...] I think the shock artists were in a certain time period, [...] in the Reagan years and the older Bush, artists were like: 'Wake up, wake up to all that madness that's around us!'”⁷³¹ Rossi fährt fort über transgressive Kunstformen, den zunehmend privatisierten Avantgardegedanken und die ewige Steigerungsspirale, welcher Joe Coleman entkommen konnte und welcher GG Allin zum Opfer fiel:

„Transgressive art is art that transgresses normal boundaries [...] it was all about transgressing their own boundaries. Transgressive art is a personal thing. It's not that they're doing it for all of mankind – they are doing it for their own personal reasons. If people relate to it, they relate to it, but it's for that person's own inner struggle. We don't always know where our boundaries are until we go past them. And once you transgress them, you find out where your boundaries are. So maybe you'll go backwards: 'Wow, I stepped over a boundary and it really didn't feel that good. So I'm gonna go back a step.'

730 Selbstgeführtes Interview mit Chicken John Rinaldi, San Francisco, 26. November 2012.

731 Selbstgeführtes Interview mit Jeri Cain Rossi, San Francisco, 10. Oktober 2012.

And then there's others who keep going, who don't stop. GG [Allin] is the one who kept going and couldn't stop. And GG was [...] an alcoholic and a heroin addict. I think Joe [Coleman] is way more smart about it, he learned. 'Wow, that hurt – ok: boundary.' And yeah, his boundaries are different than other people's.

I saw GG at the opening of 'Hated' in New York and afterwards I was like: 'GG, what do you think?' And he was like: 'I don't know... I don't know...' He didn't like what he saw. It was shocking to him how he was portrayed in that movie.

I saw GG the last day of his life in New York, Avenue B and 2nd Street. [...] He was just not feeling good. From what I could see, he wished he could get out of 'the GG' that threw shit at people and threatened to kill people and to kill himself – but he just didn't know how to do it. I told him I wasn't going to the show, 'cause I didn't wanna see him act like that! I had no desire to see him getting heckled 'Why don't you kill yourself?' and getting into 'the GG'-thing.

And then he ended up OD'ing that night. ”⁷³²

GG Allin ging an dem Druck zugrunde, den er sich teilweise selbst geschaffen hatte, der aber auch zu jener Zeit in der Luft lag. Er war nicht dazu fähig, diese Last auf künstlerische Weise von sich zu nehmen. Cynthia Carr erklärt im Interview jenen Zeitgeist:

“CC: [...] when the whole punk-thing and all these RE/Search books and Industrial Culture were happening, Charles Manson was something that they were all interested in, and they would go out to his ranch and look at that. It seemed to be part of that culture in the '80s, where people seemed interested in these very extreme actions, in people who were murderers. Artists were also challenging taboos, but I don't think any of them considered killing people.

R: Well, GG [Allin] did!

732 Selbstgeführtes Interview mit Jeri Cain Rossi, San Francisco, 10. Oktober 2012.

CC: Yeah, I know he did, that's right. [...] My feeling from being in the room with him was that he actually could do it. If you are an artist, you have to try to look at what that all that rage is and where it came from, examine it in some way. You can still do things like Joe Coleman did which were very disturbing and horrified people. [...] That's different than killing a person [...].⁷³³

Das führt erneut zu jener diskutablen und stets auch von Kulturkreis zu Kulturkreis und von Zeitalter zu Zeitalter mutierenden Achse zwischen Kunst und Kriminalität, zwischen Avantgarde und Terrorismus. Dieser Themenkomplex reicht im Bereich der Avantgarde von den Futuristen über Pierre Boulez, Iggy Pop, Joe Coleman und Nick Zedd bis zu GG Allin und über diesen hinaus: Karlheinz Stockhausen erregte bei einer Pressekonferenz am 18. September 2001 Aufsehen mit jener Aussage, 9-11 wäre „das größte Kunstwerk, das es überhaupt gibt für den ganzen Kosmos“⁷³⁴, weil „Geister in einem Akt etwas vollbringen, was wir in der Musik nicht träumen könnten, dass Leute zehn Jahre üben wie verrückt, total fanatisch für ein Konzert und dann sterben.“⁷³⁵ (Dazu verwandt ist auch jene Fragestellung, die John Waters schon früher in dieser Arbeit angesprochen hat: ob ein Film je so großen Einfluss haben könnte wie die Morde um Charles Manson.)⁷³⁶ Paul Virilio meint, dass dies noch lange kein Kunstwerk aus 9-11 machen würde:

„Denn die Selbstmordattentäter gaben ihr Leben keineswegs nur symbolisch, sondern zunächst einmal ganz real für die physische Vernichtung des Symbols ihres ausgemachten Feindes, sowie für die Tötung von Menschen, die mit diesem Symbol auf irgendeine Art verbunden waren.“⁷³⁷

Damit geht es wieder um die Anerkennung bzw. das Überschreiten von in verschiedenen Kulturen geltenden Grenzen. In der westlichen Gesellschaft kompensiert grundsätzlich das Ästhetische die Vernunft, Kunst ist die dialektische Opposition zu Rationalisierung und Routinisierung, den Ist-Zustand stützend und

733 Selbstgeführtes Interview mit Cynthia Carr, New York, 31. Juli 2012.

734 http://de.wikipedia.org/wiki/Karlheinz_Stockhausen (14. Oktober 2011).

735 ebd. (14. Oktober 2011).

736 Waters, John – „Role Models“; New York 2010, Farrar, Straus and Giroux, S. 50.

737 http://www.zeit.de/feuilleton/kunst_naechste_generation/terror_5 (9. Oktober 2013).

bekämpfend zugleich. Oft zeigt sich, dass, je progressiver und kritischer eine künstlerische Äußerung in ihrer Form ist, sie umso gesellschaftskonformer in ihrer Funktion wirkt.⁷³⁸ Sie bespielt das (vermeintlich) freie Feld der Kunst, auf dem alles möglich zu sein scheint – solange es sich dabei nur um eine ästhetische und keine gesellschaftliche Machtausübung handelt. Kunst sollte den Avantgardebewegungen zu Folge allerdings nicht kompensieren, sondern attackieren, den Zusammenhang von Autonomie und Folgenlosigkeit enthüllen. Diese Versuche blieben bislang so gut wie erfolglos: unter Umständen gelang die Enthüllung, aber gesamtgesellschaftliche Lösungsansätze zur Ermächtigung der Kunst konnten nicht gefunden werden.

Eine Frage, die sich daraus ableitet, ist: Kann, soll und darf Kunst überhaupt diese Schwelle überschreiten, ohne in Terroranschlägen zu münden? Oder, wie Peter Bürger schreibt, „ob nicht viel mehr die Distanz der Kunst zur Lebenspraxis allererst den Freiheitsspielraum garantiert, innerhalb dessen Alternativen zum Bestehen denkbar werden.“⁷³⁹ Dieser Einwand ist durchaus nachvollziehbar, da Kunst den Effekt der Realitätsvervielfältigung – und damit der Kritik an bestehenden Verhältnissen – hat, um dogmatische Lebensführungen und -betrachtungen zu vermeiden oder zumindest in Frage zu stellen. Schon beim Futurismus allerdings scheint es so, als würde zwar die herrschende Realität verachtet werden, jedoch eine andere, exakt durchgeplante und wenig individuellen Interpretationsraum bietende deren Stelle einnehmen sollen. Peter Bürger dazu:

„[...] die (relative) Freiheit der Kunst gegenüber der Lebenspraxis ist zugleich die Bedingung der Möglichkeit kritischer Realitätserkenntnis. Eine Kunst, die nicht mehr von der Lebenspraxis abgesondert ist, sondern vollständig in sich aufgeht, verliert mit der Distanz zur Lebenspraxis auch die Fähigkeit, diese zu kritisieren. Der Versuch, die Distanz zwischen Kunst und Lebenspraxis aufzuheben, konnte zur Zeit der historischen Avantgardebewegungen noch uneingeschränkt das Pathos historischer Fortschrittlichkeit für sich in Anspruch nehmen. Inzwischen hat aber mit der Kulturindustrie die falsche Aufhebung der Distanz zwischen Kunst und Leben sich

738 Vgl. Klinger, Cornelia– „Flucht, Trost und Revolte. Die Moderne und ihre ästhetischen Gegenwelten“, München Wien 1995, Carl Hanser Verlag, S. 23.

739 Bürger, Peter – „Theorie der Avantgarde“, Frankfurt am Main 1974, Suhrkamp Verlag, S. 73.

ausgebildet, wodurch auch die Widersprüchlichkeit des avantgardistischen Unterfangens erkennbar wird.“⁷⁴⁰

Diese Erkenntnis führte ab Ende der 1960er zu jener in dieser Arbeit beschriebenen Avantgarde von unten, die sich vor allem in Nischen durchsetzen konnte. Die Gefahr, Ergebnisse und Leistungen der Avantgarde zu wiederholen, wenn man versucht, in gewisser Weise noch radikaler, noch extremer zu werden, bleibt jedoch auch im Kleinen bestehen:

„Diese Kritik ist zugleich mit der Frage nach der politischen Ausrichtung und gesellschaftlichen Relevanz des künstlerischen Extrems verbunden, das in den meisten Fällen nur dem Spektakel-Charakter des Kapitalismus entgegenkommt, ihn aber nicht wirklich in Frage stellt. Nahezu alle Provokationsstrategien von einst sind im Kapitalismus aufgegangen, also von der Mode und Kulturindustrie einverleibt worden.“⁷⁴¹

Joe Coleman sieht zwar einen Zusammenhang zwischen Kunst und Kriminalität, verlangt aber – ähnlich wie bei „pranks“ – einen aufklärerischen Mehrwert, der bei konventionellen Verbrechen nicht zu finden ist. Coleman sagt:

„There is this idea of crime itself: When people form tribes, then they form states, then they form governments – there needs to be an antidote. When you get that many people together and they form these tribes and governments and powers – there needs to be an antidote. Crime, in its basic sense, is an antidote to the order. But it doesn't have the honesty that I'm after. Real subversion requires more thought than pilfering somebody's pocket. Real subversion is pilfering somebody's mind and infecting the mind so that it actually can be free. The whole structure is built on swamp gas and mirros and cardboard and that's more important. Crime just shows the will against established power.“⁷⁴²

740 Bürger, Peter – „Theorie der Avantgarde“; Frankfurt am Main 1974, Suhrkamp Verlag, S. 68.

741 Büsser, Martin (V.i.S.d.P.), Roger Behrens, Johannes Engelmann, Johannes Ullmaier (Herausgeber und Redaktion) – „Testcard No. 16. Extremismus“; Mainz 2007, Ventil Verlag, S. 5.

742 Selbstgeführtes Interview mit Joe Coleman, New York, 16. Juni 2011.

Thomas Hecken schreibt: „Der Schöpfer-Gott muss in der maximal zerstörerischen ‚teuflischen‘ Tat zwangsläufig ein künstlerisches Anti-Werk sehen.“⁷⁴³ Die ersten Avantgardebewegungen sahen durch die Zerstörung noch positives Potential für eine neue Gesellschaft – später, ab Ende der 1960er, ging es um das persönliche Zurechtkommen mit einer schockierenden Welt ohne gesamtgesellschaftlich-pädagogische Ambitionen – bis GG Allin den Spieß wieder umdrehte, scheiterte und mit sich die Strategien der Avantgarde von unten im Kontext transgressiver Performance zu Grabe trug.

Die Zugänge änderten sich nach GG Allins Tod. Gene Gregorits spricht in diesem Zusammenhang eine bis heute sichtbare Zugangsweise an, die nicht mehr versucht, in jener Drastik eines GG Allin zu arbeiten, sondern die eher ironische und harmlose Brüche in die Populärkultur integriert und damit immer größere Erfolge einführt – zwar mitunter im Gewand des Underground, jedoch oft geschickt vermarktet im Mainstream aufgehend.⁷⁴⁴ (vgl. englischer Punk)

Doch was passiert tatsächlich gesetzt den Fall, Kunst dient nicht mehr als Form des Korrektivs jener Gesellschaft, in der sie stattfindet, sondern als gesellschaftliche Richtlinie selbst?

Sieht man z.B. in den arabischen Raum, wäre es – aufgrund einer gänzlich anderen (Kultur-) Geschichte – schlicht unmöglich, Performances von Joe Coleman oder GG Allin selbst Jahrzehnte nach ihrer Entstehung dort aufzuführen. Diese Beschaffenheit verschiedenster koexistierender Kulturkreise führt Boris Groys zu folgender Aussage: „Der Terrorist ist ein moderner Künstler unter der Bedingung, dass das moderne Kunstsystem fehlt.“⁷⁴⁵

Das führt zur These, dass genau jene Unfreiheit, künstlerisch transgressiv vorzugehen, in Terrorismus mündet, während in der westlichen Welt dieses Risiko in Form künstlerischer Bewältigung relativ harmlos sublimiert wird (was die Avantgarde stets ändern wollte; vgl. auch Joe Coleman, GG Allin, die eben durch ihr künstlerisch umstrittenes Ventil nicht zu Serienkillern geworden sind). Franziska Meifert schreibt:

743 Hecken, Thomas – „Avantgarde und Terrorismus. Rhetorik der Intensität und Programme der Revolte von den Futuristen bis zur RAF“; 2006 Bielefeld, transcript Verlag, S. 48.

744 Vgl. Gregorits, Gene – „Midnight Mavericks. Reports from the Underground“; Godalming 2007, FAB Press, S. 8.

745 Büsser, Martin (V.i.S.d.P.), Roger Behrens, Johannes Ullmaier (HerausgeberInnen und Redaktion) – „Testcard No. 15. The Medium is the Mess“; Mainz 2006, Ventil Verlag, S. 180.

„Die gesellschaftspolitischen und ideologischen Auseinandersetzungen werden auf der Bühne der Kunst ausgefochten und eben nicht durch reale Gewalt. Kunst bleibt ein ‚als-ob‘-Ereignis, gefangen und auch geschützt (z.B. juristisch durch den ‚Kunstvorbehalt‘) in der Blase der Fiktion, auch wenn sie sich noch so sehr in den realen Raum vorstülpt.“⁷⁴⁶

Die Folge ist, dass sich manche Künstler in dieser „Blase“ nutzlos vorkommen. Meifert weiter:

„In dem Maß, in dem sich der Terrorismus des 20. Jahrhunderts gegenüber dem Anarchismus des 19. Jahrhunderts radikalisiert und brutalisiert, werden Künstler als ‚Gartenzwerge der Revolution‘ betrachtet. Kunst und Literatur gehen so nicht einfach im Leben auf, sie werden verschluckt, instrumentalisiert, sie verstummen.“⁷⁴⁷

Diese Erkenntnis des wirkungslosen Status des Künstlers brachte die Taktiken der Avantgarde von unten hervor. Die „Blase der Fiktion“ wurde von Iggy Pop, Joe Coleman, GG Allin uvm. verlassen bzw. gesprengt, was nicht nur zu ästhetischen Fragestellungen, sondern auch zu gesetzlichen Problemen führte. Allerdings glaubten die drei eben genannten Künstler und Musiker (GG Allin zumindest zu Beginn seines Schaffens) nicht an einen gesamtgesellschaftlichen Fortschritt – nur GG Allin wurde gegen Ende seiner Laufbahn größenwahnsinnig und überschätzte seine Wirkungsmacht, strebte wie die historischen Avantgardebewegungen gesamtgesellschaftliche Umwälzungen an – und scheiterte genau wie diese Jahrzehnte zuvor. Die Achse von Avantgarde und Terrorismus, Kunst, Gewalt und Tod, bleibt dennoch nach wie vor eine stets neu auszuverhandelnde. Es gibt innere und äußere, individuelle sowie gesellschaftliche Regeln und Grenzen, die ständigen Mutationen unterlegen sind. Sie bedingen und reiben aneinander, versuchen durch transgressive Übertretungen neue Strategien und Auswege zu finden. Chris Jenks schreibt:

„Transgressive behaviour [...] does not deny limits or boundaries, rather it exceeds them and thus completes them.

746 Büsser, Martin (V.i.S.d.P.), Roger Behrens, Johannes Ullmaier (HerausgeberInnen und Redaktion) – „Testcard No. 15. The Medium is the Mess“; Mainz 2006, Ventil Verlag, S. 180.

747 ebd., S. 179.

Every rule, limit, boundary or edge carries with it its own fracture, penetration or impulse to disobey. The transgression is a component of the rule.

[...] Transgression is not the same as disorder; [...] We need to know the collective order, to recognise the edges in order to transcend them.”⁷⁴⁸

Das heißt, jede transgressive Äußerung muss bewusst und überlegt stattfinden, nicht unreflektiert und mit jener Entschuldigung, dass man nur das Opfer der eigenen, traumatischen Vergangenheit wäre, sonst würde dies zur Rechtfertigung sämtlicher Verbrechen ohne jegliche künstlerische Relevanz führen. Der Ausführende hat Verantwortung zu übernehmen und ordnet sich nicht als passives Produkt seiner Biographie und Gesellschaft ein. Im nationalsozialistischen Vernichtungslager im polnischen Treblinka ereignete sich unter extremen Umständen ein Vorfall, der kurz geschildert werden soll: Eine Tänzerin stand im Lager passiv in einer Schlange von Insassen, die nacheinander in die Gaskammer geschickt wurden. Sie hatte dort nicht mehr als ihren Körper, der in den Tod gebracht werden sollte. Ein Wachmann befahl ihr plötzlich, sie müsse aus der Menschenschlange hervortreten und für ihn tanzen. Sie gehorchte und konnte über ihren Tanz, ihre Performance wieder Ausdruck und Macht gewinnen, was soweit führte, dass sie ganz nah um den Wächter herum tanzte, ihm seine Waffe entzog und ihn erschoss. Diese Performance machte die in das Vernichtungslager eingesperrte und extrem geschwächte Tänzerin wieder lebendig und so überlegen, dass plötzlich sie über Leben und Tod entscheiden konnte. Im übertragenen Sinne tötete sie einen Zuschauer ihrer Aufführung.⁷⁴⁹

Jeri Cain Rossi antwortet auf die Frage, ob Kunst etwas mit Kriminalität oder Terrorismus zu tun hätte, folgendermaßen:

„GG Allin and Joe Coleman, both, have nothing to do with crime and terrorism. They have about as much to do with crime and terrorism, even psychologically, as going to a haunted house on Halloween. You go there to be scared, to have a mummy go: 'Waaah!!!' – something like that. The government is way scarier

748 Jenks, Chris – „Transgression“; London 2003, Routledge, S. 7.

749 Vgl. Counsell, Colin; Wolf, Laurie – „Performance Analysis. An introductory coursebook“; London and New York 2001, Routledge, S. 158.

than transgressive art. What artists do is not terrorism and it's not crime – except petty crime maybe, like a graffiti artist.”⁷⁵⁰

Die Kuratorin Susanne Pfeffer sagt zu jenem Themenkreis:

„Was die Bereiche [transgressive Kunst und kriminelle Energie] vielleicht verbindet ist, dass sie sich irgendwo außerhalb der klar definierten Gesellschaft abspielen. Wobei es natürlich ein Unterschied ist, ob man sich bewusst dem aussetzt oder ob man aus Versehen Teil davon wird. Ich glaube auch, Terrorismus ist ein radikaler Ansatz, die Gesellschaft wirklich verändern zu wollen, während z.B. das Cinema of Transgression sich in der Gesellschaft positioniert hat und diese auch reflektiert hat. Da ist auf jeden Fall ein Unterschied, ob ich jetzt wirklich terroristische Aktionen mache oder radikale Filme zeige. Das ist auf einer reflektiveren Ebene, um sich davon auch zu distanzieren, obwohl sie sich klar jenseits der Gesellschaft befinden.“⁷⁵¹

Cynthia Carr über die Achse Avantgarde-Terrorismus:

“[...] Joe Coleman might seem to be a terrorist ‘cause he’s exploding, but it’s not about killing somebody, it’s more directed on his body, it’s more about him – it’s not terrorism, it’s art. We didn’t have suicide bombers yet when this was going on. So then, I didn’t even connect it to suicide bombers or anything like that when I saw it, it didn’t even occur to me.

I know there were some people saying about the guys who crashed the planes into the World Trade Center: ‘Oh, that’s like performance art.’

[...]

And I was like: ‘No, I don’t call this performance art. It’s an act of war, it’s about killing people.’ I just don’t agree with that. As an artist you have to think about where are these lines? It’s good to

750 Selbstgeführtes Interview mit Jeri Cain Rossi, San Francisco, 10. Oktober 2012.

751 Selbstgeführtes Interview mit Susanne Pfeffer, Berlin, 10. September 2012.

challenge stuff, but is killing somebody really an artwork? I just don't think so!"⁷⁵²

Doch der ritualisierte Tod auf der Bühne zieht sich durch die gesamte Geschichte der Menschheit: von der griechischen Tragödie über die Oper bis zu zeitgenössischen Aufführungen. Sich tatsächlich ohne den Sicherheitsgurt der Institution Kunst mit dem Tod zu spielen bzw. sich dem Tod auszusetzen, ist allerdings ein Phänomen jüngerer Geschichte.⁷⁵³ Auch wenn GG Allin sein „Selbstmordversprechen“ nicht eingelöst hat, so hat der Tod in gewissen (Rand-) Bereichen der Populärkultur und der Kunst immer wieder eine tragende Rolle gespielt: Der Tod als letzte Konsequenz, als direkteste Äußerung, kommt immer wieder zur Sprache, so auch mit dem Beginn dieser Dissertation, in Manifesten der ersten historischen Avantgardebewegungen (siehe z.B. Andre Bretons erstes Manifest für den Surrealismus von 1924), später (u.a. bei Joe Coleman und GG Allin) im Zusammenhang mit Serienkillern und in der direkten – zumindest überlieferten bzw. angestrebten – Aktion bei John Fare und GG Allin. Auch Iggy Pop kokettierte immer wieder mit dem Tod und entging diesem in einzelnen (Bühnen-) Situationen nur knapp.

Einer der Unterschiede zwischen (dem fiktiven) John Fare und (dem realen) 9-11 ist jener, dass letztgenanntes Ereignis nicht im Kunstkontext, sondern im alltäglichen, realen – und damit dem Leben zahlreicher Menschen, der Weltpolitik, den Nachrichtensendungen,... – Rahmen vonstatten ging und eine hohe Effektivität aufwies. Was passieren würde, wenn man einen Konzertclub oder eine Kunstgalerie mit sich darin befindenden Menschen in die Luft sprengt, bleibt Spekulation, hätte aber aller Voraussicht nach keine so große Auswirkung, da die politische Relevanz fehlen würde.

Es sollte nun eine kleine Auswahl beispielhafter Musiker, Filmemacher, Künstler und Phänomene präsentiert werden, die sich (teils unbeabsichtigterweise) mit dem Schmerz, der in gesteigerter Form zum Tod führen kann, beschäftigt haben, um anhand dessen den Einfluss solcher Taktiken abschätzen bzw. deren Sinn eruieren zu können, denn die Idee der Verbindung von Kunst und Tod hat es in der Populärkultur des 20. Jahrhunderts schon länger gegeben:

752 Selbstgeführtes Interview mit Cynthia Carr, New York, 31. Juli 2012.

753 Vgl. Fischer-Lichte, Erika – „Theatralität. Ritualität und Grenze“, Ebingen / Basel 2003, A. Francke Verlag, S. 711.

In Roger Cormans Film „A Bucket of Blood“ (1959) besteht die Schlussszene darin, dass sich der Protagonist, ein Künstler, als Skulptur in seinem Zimmer aufhängt. Als eine Gruppe von Menschen auf dieses „Kunstwerk“ stößt, meint einer von ihnen: „I suppose he would have called it ‚Hanging Man‘ – his greatest work.“⁷⁵⁴

Der britische Autor J.G. Ballard schreibt in seiner Kurzgeschichte „Die tausend Träume von Stellavista“ über die imaginäre Wüstenlandschaft Vermillion Sands und einen ihrer Bewohner, einen „Ultraschallkomponisten namens Dimitrij Schochmann: „[...] ein notorischer Verrückter, ich erinnerte mich, daß er einen Haufen Gäste zu einer Selbstmordparty eingeladen hatte, daß aber niemand erschienen war, um sich das Schauspiel anzusehen. Aus Ärger vermurkste er den Versuch.“⁷⁵⁵

In John Waters Film „Female Trouble“ (1974) ist es Teil einer Show von Schauspieler Divine, Zuschauer mit einer Pistole zu erschießen. Divine fragt: „Who wants to die for art?“, woraufhin sich jemand freiwillig meldet, den Divine sofort tötet. Es entsteht Panik im Zuschauerraum und Divine schießt wahllos ins Publikum – was an dadaistische Aktionen erinnert, wo mit Platzpatronen geschossen worden ist sowie erneut zeigt, dass sich John Waters intensiv mit diesem Themenkomplex auseinandergesetzt hat.⁷⁵⁶

Doch bei Konzertsituationen kam es tatsächlich immer wieder zu realen Todesfällen: am Beginn dieser Arbeit ist vom Altamont Festival die Rede (bei welchem es insgesamt vier Todesopfer gegeben hat: neben Meredith Hunter wurden zwei schlafende Festivalgäste von einem Fahrzeug überrollt, einer ertrank; auch am Woodstock-Festival gab es übrigens zwei bestätigte Todesopfer: einer starb an einer Überdosis Heroin, einer wurde von einem Traktor überrollt.)⁷⁵⁷, doch sollte das bei Weitem nicht das letzte tödliche Konzert sein. Beim dänischen Roskilde Festival im Jahr 2000 etwa wurden während des *Pearl Jam*-Konzertes acht Menschen in einer Massenpanik totgetrampelt; bei der Loveparade in Duisburg 2010 waren zu viele Menschen auf zu engem Raum eingepfercht und trampelten sich nieder – die Folge: 21 Todesopfer; beim Woodstock Festival 1999 kam es zu Gruppenvergewaltigungen;

754 Vgl. Corman, Roger – „A Bucket of Blood“; USA 1959.

755 Ballard, J.G. – „Die tausend Träume von Stellavista“; München 1972, Wilhelm Heyne Verlag, S. 8.

756 Vgl. Waters, John – „Female Trouble“; USA 1974.

757 Vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Woodstock-Festival> (18. April 2011).

im norwegischen Black Metal zu Beginn der 1990er zu szeneninternen Morden und terroristischen Akten: Kirchen wurden angezündet, Friedhöfe geschändet. Niemand hatte dabei versucht, den Bezug zur Kunst herzustellen. Tatsächlich handelte es sich dabei um Jugendliche, die die letzten Tabus aufgriffen und ohne Rücksicht auf Verluste darauf losgingen.

Zudem gab es bereits gezielte Morde bei öffentlichen Konzerten: Darrell „Dimebag“ Abbott, der frühere Gitarrist der Metal-Band *Pantera*, wurde 2004 während seiner Show in Columbus, Ohio von einem Amokläufer auf offener Bühne erschossen. Der Schütze schoss sowohl auf die Band wie auch ins Publikum, insgesamt waren fünf Todesopfer und mehrere Verletzte die Folge. Arno Frank schreibt:

„Der 25-Jährige [Schütze Nathan Gale] war erst kurz vor seinem Amoklauf unehrenhaft aus der US-Armee entlassen worden, seine fanatische Liebe zu Pantera hatte längst die pathologischen Züge der Anverwandlung angenommen. Gegenüber Freunden hatte Gale sich beschwert, dass Pantera seine Songtexte geklaut hätten – eine Parallele zu Mark Chapman, der sich selbst so sehr für John Lennon hielt, dass der echte John Lennon dran glauben musste.“⁷⁵⁸

– allerdings nicht in einer Bühnensituation, sondern vor dessen Apartment in New York.

Während eines Konzerts der Gruppe *The Cure* in Prag am 12. April 2000 erschoss sich ein Zuschauer auf der Toilette, was während der Show gar nicht bemerkt wurde. Die Zeitschrift Intro schreibt dazu:

„Mit dem Freitod des Fans (Angaben zufolge ein Polizeibeamter außer Dienst) erhöht sich die Selbstmordbilanz auf Konzerten von Robert Smith [Sänger und Gitarrist von *The Cure*] und Co auf zwei Personen. Der erste Selbstmörder nahm sich 1986 in Los Angeles ‚Forum‘ das Leben. Er erstach sich.“⁷⁵⁹

– abseits des Rampenlichts.

Näher an GG Allins geplantem letzten Konzert siedelt sich folgendes Ereignis an: 2011 beging der 19-jährige Kipp Walker bei einer Open Mic Night in dem Café Strictly Organic in Bend, Oregon vor etwa 15 Zuschauern Selbstmord auf der Bühne.

758 <http://www.taz.de/1/archiv/archiv/?dig=2004/12/16/a0149> (18. April 2011).

759 <http://www.intro.de/news/newsfeatures/23000955/selbstmord-bei-the-cure-prager-show-mit-traurigem-ausgang%20Selbstmord%20bei%20The%20Cure> (4. Mai 2011).

Nachdem er seinen Song „Sorry For All the Mess“⁷⁶⁰ gespielt hatte, zückte er ein Messer und stach mehrmals im Brustbereich auf sich selbst ein. Rhonda Ealy, die Mitbesitzerin des Cafés, sagt: „It was really unclear at first what was even happening. [...] You know it is an open mic and it's a performance, people at first thought it was some sort of theater.“⁷⁶¹ Der Fernsehmoderator von FOX News meint dazu: „Theater, right, or performance art, and then they finally realized what was happening when they saw pool of blood and they saw Kipp Walker collapse. That's when they all screamed and they ran to try to help him.“⁷⁶²

Walker hatte schon öfter zuvor seinen Selbstmord prophezeit und war deshalb bereits in einer psychiatrischen Klinik gewesen, doch so konkret wie GG Allin dies formuliert hatte (und nicht einhielt) war diese Aktion nicht angekündigt. Zudem wird Kippers Tat als Verzweiflungsakt geahndet – den Bezug zur Kunst hatte er dabei nie gesucht oder hergestellt.

Anders als, zumindest theoretisch, der transgressive Comedian Andy Kaufman (1949-1984), der schon in der Frühphase seiner Karriere die Idee gehabt hatte, mit einer Waffe auf die Bühne zu gehen und sich dort, coram publico, den Kopf wegzuschießen.⁷⁶³ Auch dieser suizidale Bühnenakt sollte niemals stattfinden: Andy Kaufman erlag im Alter von 35 Jahren einem Krebsleiden.

Der US-amerikanische Musiker, Performance Künstler und Autor Bob Flanagan (1952-1996) ging tatsächlich immer wieder an die Grenze des Ertragbaren, hämmerte sich z.B. vor Publikum einen Nagel durch den Penis, während er Witze machte. Er hatte die – halbscherzhafte – Idee, in seinen Sarg eine Videokamera zu installieren und den Blick auf seinen verwesenden Körper zu verkaufen.⁷⁶⁴ Dieses Vorhaben wurde nicht eingehalten.

Mittlerweile passiert es immer wieder, dass Menschen sich live, von ihrer Webcam übertragen, im Internet vor unzähligen potentiellen und einigen tatsächlichen Zeugen selbst umbringen. Oft spornen Zuschauer sie auch noch dazu an, es doch endlich „durchzuziehen“. Das hat auch damit zu tun, dass im Internet nicht mehr klar erkennbar ist, was echt und was „fake“ ist. Ob jene Menschen, die im Internet andere

760 Vgl. <http://www.youtube.com/watch?v=jKvIFaYjBhE&feature=youtu.be> (15. September 2011).

761 http://www.cbsnews.com/8301-504083_162-20055004-504083.html (15. September 2011).

762 <http://www.youtube.com/watch?v=jKvIFaYjBhE&feature=youtu.be> (15. September 2011).

763 Vgl. Hecht, Julie – „Was This Man a Genius? Talks with Andy Kaufman“; New York 2001, Random House, S. 156/157.

764 Vgl. Dick, Kirby – „Sick: The Life & Death of Bob Flanagan, Supermasochist“; USA 1997.

User zum Selbstmord anfeuern, das auch im richtigen Leben in klar als real erkennbaren Situationen tun würden, bleibt zu bezweifeln. Jene Gefahr, die bei einer GG Allin-Show immanenter Bestandteil war, ist hier nicht gegeben.

Anders als beim Altamont Festival haben beim zweiten zentralen Ausgangspunkt dieser Arbeit, den Morden der Manson Family, bereits verschiedene Menschen nach avantgardistischen Zügen gesucht bzw. vorsichtig versucht, Parallelen herzustellen. Dazu gehört u.a. Filmemacher John Waters, wie bereits in dieser Arbeit dargelegt wurde, doch Waters kommt letztlich zu folgendem Schluss: „By now I certainly knew that what Leslie [Van Houten] had done was anything but ‘art.’ Her participation in the LaBianca murders was a very real atrocity that she could never make go away like a bad hairdo or a dose of the hippie clap.“⁷⁶⁵ (vgl. 9-11)

Blixa Bargeld von den *Einstürzenden Neubauten*, der zwar aus einem anderen Kontext kommt, aber sich dieselben Fragen stellte, sagt in einem Interview in Bezug auf die scheinbare Notwendigkeit der transgressiven Steigerung und den Überraschungseffekt:

„Es gab Anfang der Achtziger eine schöne Show [der *Einstürzenden Neubauten*] in Oslo, in einer riesigen Halle, in der sich selbst die vier-, fünfhundert Leute, die gekommen waren, verliefen. Für diese Show hatte unser Schlagwerker Andrew Unruh zwanzig Molotowcocktails gebaut und mittels gezielter Würfe derselben das Publikum durch die Halle getrieben. Solange wir solche Aktionen machen konnten, machte diese Feuernummer auch Sinn. [...] Wir haben mit dem Feuerlegen und der praktischen Architekturkritik in dem Moment aufgehört, wo derartige Verhaltensweisen von uns erwartet wurden. Bei uns sind in diesem Sinne aus dem Chaos Strukturen entstanden – und nicht umgekehrt. Wir haben nicht mit Strukturen angefangen, die wir dann wild zerschlagen haben.“⁷⁶⁶

765 Waters, John – „Role Models“; New York 2010, Farrar, Straus and Giroux, S. 55.

766 Dax, Max – „Dreißig Gespräche“; Frankfurt 2008, edition suhrkamp, S. 127.

Bei Iggy Pop und Joe Coleman ist auch die Struktur im Laufe der Zeit immer wichtiger geworden, bei GG Allin hingegen ist das Chaos immer stärker in den Vordergrund gerückt, bis selbst er es nicht mehr kontrollieren konnte.

Blixa Bargeld weiter: „Ein weiser Mann hat einmal gesagt, daß die Vermischung von Kunst und Leben eine sehr ungesunde sei.“⁷⁶⁷ Hätten die *Einstürzenden Neubauten* jene Strategie immer weiter und weiter gesteigert, wären entweder sie selbst, ihre Zuschauer oder alle miteinander dabei umgekommen. Sie fanden ihren Ausweg Richtung Hochkultur und Ästhetizismus – und entgingen damit der Autodestruktion.

Ein weiteres Problem der Weiterführung jener spektakulär-transgressiven Kunst beschreibt Hans-Friedrich Bormann am Beispiel von Chris Burdens Aktion „Shoot“: „Die Kenntnis über die Aktion wird nicht von der apostolischen Gemeinschaft der Zuschauer, sondern durch spektakuläre Gerüchte tradiert, deren Bezug zu künstlerischen Arbeiten zumindest fragwürdig ist.“⁷⁶⁸ (vgl. John Duncans „Blind Date“)

Jene transgressiven Aktionen, die es in den Nischen durchaus gegeben hat, wurden medial des Öfteren vernachlässigt, als Spinnereien abgetan oder von der Musik- und Kunstgeschichte verharmlost bzw. vereinnahmt. Doch selbst bei medialer Ausschachtung einer John Fare-Aktion – so hätte sie denn wirklich stattgefunden – wäre die Welt nicht neugeboren worden, höchstens momentan irritiert – und damit wiederum im Sinne der Absichten historischer Avantgardebewegungen gescheitert.

Thomas Hecken schreibt dazu:

„Weil aber das Ziel, Kunst im intensiven Leben aufzuheben, sich bei den Avantgardisten auf die gesamte Gesellschaft und nicht auf vereinzelte Momente an speziellen Orten erstrecken soll, muss selbst nach geglückten, allumfassenden Happenings ein Unbehagen zurückbleiben: Alle historischen Avantgarden haben diesen Punkt erlebt, an dem sie sich selbst eingestehen mussten, doch wieder ‚nur‘ Kunst produziert zu haben, deren Änderungskraft (darum) beschränkt ist. Der Ausweg, immer radikalere Forderungen und Projekte auszuarbeiten, bietet sich deshalb an.“⁷⁶⁹

767 Dax, Max – „Dreißig Gespräche“; Frankfurt 2008, edition suhrkamp, S. 126.

768 Vgl. Fischer-Lichte, Erika – „Theatralität. Ritualität und Grenze“; Ebingen / Basel 2003, A. Francke Verlag, S. 91/92.

769 Hecken, Thomas – „Avantgarde und Terrorismus. Rhetorik der Intensität und Programme der Revolte von den Futuristen bis zur RAF“; 2006 Bielefeld, transcript Verlag. S. 48.

Doch dieser „Ausweg“ überbietet sich infolgedessen selbst und entschärft bzw. zerstört sich gleichzeitig damit. So könnte man sagen, dass sich die Avantgarde ständig in den eigenen Schwanz beißt. Franziska Meifert schließt daraus:

„[...] Avantgarde als ‚Kunst & Leben-Experiment‘ führte stets zur Sektiererei und Zwangsmodellen. Unfreiheit und Terror können nicht legitimiert werden durch das Versprechen auf ein besseres Leben. Kunst ist nun mal keine Besserungsanstalt für das Leben, sondern bestenfalls ein ‚Störsender‘, ein Denkfaktor, ein Teststreifen, an dem sich die Geister scheiden. [...] Sie liefert kein Programm und keine Gebrauchsanweisung zur Veränderung der Gesellschaft. Im besten Fall ist Kunst ein Rettungsboot für das geistige Überleben, bestimmt aber kein Kreuzfahrtschiff in irgendeine strahlende Zukunft.“⁷⁷⁰

Anstatt in GG Allins Fußstapfen zu treten, wurden nach seinem Tod zahlreiche verschiedene künstlerische Strategien angedacht und kombiniert, vielfach mit Ironie gekoppelt. Es lassen sich verschiedene Phänomene, auch in Verbindung mit neuen Technologien, feststellen, aber keine neuen, großen Bewegungen. Unter Umständen mögen diese im Nachhinein historisch konstruiert werden und eine Bezeichnung (vgl. No Wave) erhalten, doch zurzeit koexistieren zu viele verschiedene künstlerische Zugänge nebeneinander, um sie mit einem Namen zu benennen.

Auch die Frage eines gemeinsamen Ortes einer Szene wird mit technologischen Wandlungen (siehe Laptop als bewegbares Kommunikations-, Arbeits-, Freizeit, Film- und Musikmedium) immer irrelevanter. Gene Gregorits schreibt auf diese sich verändernden Gegebenheiten Bezug nehmend: „Maybe the new ‚scene‘ doesn’t have a city, and maybe it doesn’t need one.“⁷⁷¹ Die letzte in diesem Kontext relevante und (halbwegs) in sich geschlossene Szene war das 1985 in New York gegründete Cinema of Transgression – seither hat sich alles in pluralistischen Zugängen verfranst, was George Petros zu folgender Aussage führt: „I think

770 Büsser, Martin (V.i.S.d.P.), Roger Behrens, Johannes Ullmaier (HerausgeberInnen und Redaktion) – „Testcard No. 15. The Medium is the Mess“; Mainz 2006, Ventil Verlag, S. 184.

771 Gregorits, Gene – „Midnight Mavericks. Reports from the Underground“; Godalming 2007, FAB Press, S. 12.

movements are dead.”⁷⁷² Sie mögen eine historische Komponente aus dem vorigen Jahrhundert sein.

772 Selbstgeführtes Interview mit George Petros, New York, 1. Mai 2011.

8. Zusammenfassung

Die Frage- und Problemstellungen der Avantgardebewegungen blieben seit jeher sehr ähnlich, auch wenn sich ihr Erscheinungsbild im Zuge gesellschaftlicher und technologischer Entwicklungen grundlegend änderte. Was ebenso mutierte war die Form der Ausführenden, ob als gefestigte, klar definierte Gruppe, loses Netzwerk oder Einzelkämpfer in selbstgeschaffenen Nischen.

Diese Arbeit soll zeigen, dass sich sämtliche Generationen dieselben Fragen stellen und diese mit den verfügbaren Mitteln zu beantworten versuchen, um ein gewisses Gefühl von Freiheit und Relevanz zu erlangen. Jene Musiker und Künstler rechnen dabei in einer anderen Währung als Geld, viel eher geht es um Selbstverwirklichung und Grenzerfahrungen sowie das Zurechtkommen mit dem eigenen Leben. Die jeweilige Generation hat stets den Eindruck, sich von der vorherigen loslösen zu müssen und setzt dazu teils drastische Schritte. Doch wie das dann konkret in Erscheinung tritt, bleibt ein stets mutierender Themenkomplex.

Der Bogen dieser Arbeit nimmt bei *Iggy Pop & The Stooges*, die ein Bindeglied zwischen historischer Avantgarde und (Proto-) Punk darstellen, seinen Ausgangspunkt: Hierbei wurden ab Ende der 1960er sowohl auf musikalischer wie auch performativer Ebene avantgardistische Strategien in einer Nische entwickelt, die auf das Scheitern der Hippie-Generation sowie der historischen Avantgardebewegungen reagierte. Die Rezeptionsweise von *Iggy Pop & The Stooges* wurde erst im Laufe der Jahre bzw. Jahrzehnte zu einer massentauglicheren, dafür aber auch oberflächlicheren (womit von der Band eine gefährliche Steigerungsspirale verlassen werden konnte). Doch in den 1970ern versuchten noch zahlreiche Künstler, sich von allgemein akzeptierten Musik- und Kunstdefinitionen dezidiert zu distanzieren und ihr Schaffen mit einer zwingenden Relevanz auszustatten, darunter Mike Kelley und die Band *Destroy All Monsters*, John Duncan und *Suicide*, die in Exkursen dieser Arbeit behandelt wurden.

Als nächstes näher zu erforschendes Untersuchungsfeld erwies sich Joe Coleman, ein Bindeglied zwischen frühem Punk und transgressiver Performance, dem die sich gerade als Jugendkultur definierende Punk-Bewegung schon in ihren Anfangstagen lächerlich vorkam. Sein Ziel war es, diesen Kontext zu verlassen und scheinbar avantgardistische Kunstzirkel mit seiner Avantgarde von unten herauszufordern. Er übertrat zwar sämtliche künstlerischen und performativen Grenzen, war sich deren

Existenz allerdings durchaus bewusst. Letztlich fokussierte er sich auf die bildende Kunst und entfernte sich, nachdem er sich schon in den Anfangstagen von der Musik abgewandt hatte, auch von der Performance. Hätte er dies nicht getan, wäre er wahrscheinlich an sich und seinen künstlerischen Ambitionen zugrunde gegangen.

Nach einem Exkurs zur No Wave-Szene, die teilweise versuchte, Joe Coleman zu vereinnahmen, aber auch kreative Verbindungen von Musik, Performance, Literatur, bildender Kunst und Film schuf, steuerte die Arbeit auf GG Allin zu, der in einer Zeit aktiv war, als Punk bereits streng definiert worden war. GG Allin konnte, anders als Iggy Pop und Joe Coleman, keinen Ausweg aus seinem Steigerungsdrang finden, wollte aus seiner Nische ausbrechen und hat die größtenwahnsinnigen Fehler der historischen Avantgardebewegungen wiederholt. Er scheiterte wie diese und ging letztlich mit seinem Tod 1993 daran zugrunde.

Jene Realitätsvervielfältigung, die avantgardistische Kunst oft zur Folge hat, kann in einer übersteigerten Weise zu einer psychotischen Form einer Ich-Verdopplung, Ich-Vertauschung oder Ich-Teilung führen, wie schon das Beispiel Alfred Jarry als Vorreiter der historischen Avantgardebewegungen zeigte. Auch Iggy Pop, Joe Coleman und GG Allin mussten jenes Verhältnis immer wieder neu ausverhandeln. Diese Phänomene „werden von der kritisch-paranoischen Anamorphose des Surrealismus und ihren Erben unter positiven Vorzeichen, nämlich als Erweiterung und Bereicherung der Wahrnehmung adaptiert.“⁷⁷³ – können allerdings, wie das Beispiel GG Allin zeigt, auch fatale Schlüsse nach sich ziehen, wenn man die Kontrolle über das eigene Schaffen und Sein verliert.

Mit GG Allin scheint ein Endpunkt jener Avantgarde von unten und jener transgressiven Performance erreicht zu sein, auch wenn er den wiederholtermaßen versprochenen Selbstmord auf der Bühne nicht durchgeführt hat. Ob das denn nun ein tatsächlich sinnvoller Schritt wäre, sich im Namen der Kunst zu töten, ist eine Frage, die Cynthia Carr weiter oben bereits umrissen hat (vgl. John Fare). Was GG Allin hinterließ, war die Diskussion über transgressiv-performative Zugänge, neue Lösungsvorschläge für die avantgardistischen Fragen zu finden bzw. jene Mission, ihn zu toppen.

Die rein spekulative Frage, was geschehen wäre, hätte GG Allin sich selbst mit einer Handvoll Fans in einem Rockclub in den Tod gerissen, bleibt bestehen. Hätte das

773 Brugger, Ingrid; Gorsen, Peter; Schröder, Klaus Albrecht – „Kunst & Wahn“; Wien/Köln 1997, Kunstforum Wien und DuMont, S. 90.

einen längerfristigen Einfluss auf die (Populär-) Kultur gehabt oder wäre es bei einer kleinen Fußnote in der Geschichte der obskuren Seite des Rock'n'Roll geblieben? Hätte GG Allin bei Jugendlichen einen Trend ausgelöst, ähnlich, wie dies bei Amokläufen in Schulen passierte? Hätte es vermehrte Freitode wie nach Erscheinen von Goethes „Die Leiden des jungen Werther“ gegeben? Oder wäre GG Allin für weitere Verbrechen verantwortlich gemacht worden, die in Folge seines Selbstmordauftrittes geschehen wären, wie es etwa bei Stanley Kubrick nach der Veröffentlichung seines Films „A Clockwork Orange“ geschehen war bzw. wie es sich auch bei Marilyn Mansons Musik ereignete?

Musik wurde immer wieder negativer Aussagen und Auswirkungen bezichtigt, die im schlimmsten Fall – laut jenen Kritikern – nicht nur zu sexuellen Ausschweifungen und blasphemischen Handlungen, sondern sogar zu Todesfällen führen könnten. Aus dieser Motivation heraus vereinte sich eine breite Front gegen scheinbar „gefährliche“ Musik, allen voran das von Tipper Gore, der Frau von Al Gore, 1985 ins Leben gerufene *Parents' Music Resource Centre* (PMRC). Ziel dieser Organisation ist es, auf die Gefahren der Rockmusik aufmerksam zu machen und sie letztlich der Zensur zu unterwerfen, sollten die Lyrics den Anschein erwecken, Drogen, Gewalt, Sex oder Okkultismus zu verherrlichen.⁷⁷⁴ Das Massaker an der Columbine High School in Colorado 1999 etwa führte auf breiter Front zum Schrei nach künstlerischer Zensur, da bei den Tätern CDs von Marilyn Manson gefunden worden waren und er für diese Verbrechen verantwortlich gemacht wurde.⁷⁷⁵ Es scheint unnötig an dieser Stelle festzuhalten, dass dieses Massaker in keiner Weise mit (avantgardistischer) Kunst in Verbindung zu bringen wäre; auch versuchten weder Täter noch Ermittler hier eine Achse zu ziehen. Von den Musikern und Künstlern nach GG Allin wurde außerdem genau jene Richtung, die mit Mord, Selbstmord und Härte trumpfen wollte, verlassen, und die künstlerischen Zugänge verzweigten sich, wurden pluralistischer, aber auch weniger dringlich. Nachdem die Avantgarde von unten mit dem Versuch, gesamtgesellschaftliche Änderungen herbeizuführen und die Nische zu verlassen, gescheitert war, scheint mit GG Allin tatsächlich ein Schlusspunkt erreicht worden zu sein.

774 Vgl. Jooß-Bernau, Christian – „Das Pop-Konzert als para-theatrale Form. Seine Varianten und seine Bedingungen im kulturell-öffentlichen Raum“; Berlin / New York 2010, Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, S. 127.

775 ebd., S. 102.

Mittlerweile ist Punk, wie sämtliche (einstige) Avantgardebewegungen, weitgehend als historisches Ereignis akzeptiert bzw. vereinnahmt worden, wird auf alle denkbaren Arten kommerzialisiert und auch in Museen ausgestellt.⁷⁷⁶ Die Reaktionen der aktuellen Generation auf die Geschichte der Populärkultur beschreibt der Labelinhaber Johannes Zink von Discorporate Records so: „Ich glaube, dass es noch nie eine solch zynische Generation gab wie unsere. Natürlich liegt das an einer übermäßigen Selbstreflexion, dem Überangebot und dass wir sehen, wie Bewegungen entstanden und wieder verschwunden sind.“⁷⁷⁷

Jener Endpunkt, den GG Allin markiert, ist als solcher zu akzeptieren, und neue Strategien neuer Generationen, die daraus ihre Schlüsse gezogen haben, sind zu suchen. John Zerzan schreibt: „[...] avant-garde culture cannot compete with the modern world's capacity to shock and transgress (and not just symbolically). Its demise is another datum that the myth of progress is itself bankrupt.“⁷⁷⁸ In der Tradition eines GG Allin Grenzen zu überschreiten würde heißen, rückwärtsgewandt zu denken und zu handeln, da sich in der Zwischenzeit sämtliche gesellschaftlichen und künstlerischen Parameter verändert haben. Wer dennoch versucht, solch einen Zugang auf Zwang fortzuführen (und zusätzlich das Scheitern der Avantgarde ein weiteres Mal zu durchlaufen), verliert das eigentliche Ziel aus den Augen und wirkt dabei eher amüsant oder blamabel (vgl. Joe Colemans Äußerungen in Bezug auf die Comedy-Show „Jackass“) als transgressiv.

Der Weg führt also jene Generation nach GG Allin in den Zynismus und/oder wieder in die Nische. Dies ist eine zum Teil ähnliche Ausgangsbasis wie jene, unter welcher auch der Proto-Punk (in anderen Zeiten mit anderen Mitteln) begonnen hat. Jedoch ist die heutige Generation nicht mehr so voller Zorn, sondern viel abgeklärter, strebt es nicht zwingendermaßen an, Tabus zu brechen, die schon vor Jahrzehnten gebrochen worden sind, und kann sich selbst und ihre Unterfangen nicht mehr so ernst nehmen – auch, weil sie ihre eigene Wirkungslosigkeit akzeptiert hat. Was bleibt sind Aktionen, die in Nischen irritieren, Fragen stellen und nicht den Gedankenfehler früher Avantgardebewegungen wiederholen, nach gesamtgesellschaftlichen Antworten zu suchen. Gerald Casale von *Devo* erläutert dies folgendermaßen:

776 Vgl. Büsser, Martin (V.i.S.d.P.), Roger Behrens, Johannes Engelmann, Johannes Ullmaier (Herausgeber und Redaktion) – „Testcard No. 16. Extremismus“, Mainz 2007, Ventil Verlag, S. 22.

777 Rokko (Hrsg.) – „Rokko's Adventures“, No. 5, Juni 2009, Wien, Eigenverlag, S. 79.

778 Parfrey, Adam – „Apocalypse Culture“, Los Angeles 1990, Feral House, S. 125/127.

„Today it's almost like there's niche markets for everything, and nobody's participating in some mass experience... because all the content is meaningless. There's just no meaningful content. So, everything has just been homogenized and stripped of any force, so that it's not threatening. So, you have the freedom to be as weird as you want – as long as your weirdness means nothing.“⁷⁷⁹

Man darf also alles machen, so lange es in der eigenen kleinen Nische bleibt und niemanden außerhalb erreicht. V. Vale schreibt: „Yes, there still are ‘undergrounds’ – but now they are more niche.“⁷⁸⁰ Angesprochen auf deren transgressive Strategien in heutigen Zeiten bringt Cynthia Carr die kommerzielle Ebene ins Spiel:

„[...] I don't see people do things like that anymore at all. To me, it's going way in the other direction, with people thinking that they can make money! And you can't make money doing those kind of things, that's for sure. Trying to address your demons – no, that's not gonna make you any money.“⁷⁸¹

Ziel dieser Arbeit sollte eine Bestandsaufnahme der bisher gegebenen Antworten in Bezug auf transgressive Performance sein und auch jene Grenze festzustellen, die den Endpunkt erreicht, als welcher sich in jahrelanger Forschung GG Allin herausgestellt hat. Nach ihm haben sich die Zugänge grundlegend verändert, eine Steigerung seiner Strategien, die in dieser Arbeit ausführlich bis in die 1960er (und oberflächlich auch weiter) zurückverfolgt worden sind, würde heute obsolet wirken bzw. kommen ähnliche Zugänge heutzutage im Unterhaltungsfernsehen zur Geltung – mit Geldgebern und professionellen Stuntmen im Rücken.

Buzz Osborne, Frontman der Band *Melvins*, spricht die Gitarrenzerstörungen von *The Who* ab Ende der 1960er an und stellt abschließend die Frage: „In order to be that weird now, what would you have to do? Shoot people in the head? I have no idea.“⁷⁸² Jener von Osborne hier scherzhaft vorgeschlagene Schritt ist eben genau das: ein Scherz. Und damit findet die transgressive Performance und mit ihr die Avantgarde von unten mit GG Allin ihr Ende. Transgression ist erst dann möglich,

779 Vale, V. – „RE/Search: Pranks 2“; San Francisco 2006, RE/Search Publications, S. 8.

780 <http://www.researchpubs.com/Blog/about/faq/> (8. Oktober 2013).

781 Selbstgeführtes Interview mit Cynthia Carr, New York, 31. Juli 2012.

782 <http://www.eyeweekly.com/music/interview/article/100177> (26. August 2010).

wenn man Kompromisse und Vorsichtsmaßnahmen hinter sich lässt, wenn man sich den eigenen Dämonen stellt und diese austreiben will. Es geht dabei nicht um Spaß oder Unterhaltung, sondern um Lebensbewältigung in einem neu ausgesteckten, für das einzelne Individuum sinnvollen Rahmen. Prinzhorn schreibt: „Es geht nicht darum, von außen einen kritischen – eventuell ironischen – Abstand zu wahren, es geht darum, sich in eine Domäne begeben zu haben und von dort aus zu arbeiten.“⁷⁸³

Dieser „Sprung in die Schlangengrube“, wie Joe Coleman jenen Sachverhalt bezeichnet, ist für die heutige Musiker- und Künstlergeneration aus verschiedenen, im Laufe dieser Arbeit ausführlich dargelegten Gründen, nicht mehr das Ziel.

783 Wiener Secession (Hrsg.), Redaktion: Prinzhorn, Martin; Rhomberg, Kathrin – „Die Neunziger / The Nineties“; Ostfildern 1994, Cantz Verlag, S. 18.

8.1 Abstract

The problems and questions addressed by avant-garde movements have always remained the same, despite their appearance having greatly changed as a result of social and technological developments. What also mutated was the shape avant-garde executors took, be it as strictly defined groups, loose networks or lone warriors working in their own niches.

This dissertation aims to show that every generation faces similar issues and that these issues are dealt with using whatever means available in order to reach a certain level of freedom and relevance. Musicians and artists working in this way are not in it for the money, it's more about individual fulfilment, individual limits and about coping with individual existences. Each generation wants to free itself from the previous generation, partly by taking drastic measures.

The starting point for this piece is *Iggy Pop & The Stooges*, a link between historical avant-garde movements and (proto-) punk: Since the end of the 1960s, they developed vanguard strategies in terms of music and performance and deployed them in their own niche. *Iggy Pop & The Stooges* reacted to the failure of the hippie generation as well as to the collapse of the historical avant-garde movements. Their work became successful years, if not decades, after it was produced – but, as they reached broader audiences, they were also consumed more superficially. In this way, *Iggy Pop & The Stooges* were able to escape a dangerous spiral of escalation.

In the 1970s, however, there were still numerous bands and artists who wanted to distance themselves from widely accepted definitions of art and music. For example, Mike Kelley and the band *Destroy All Monsters*, John Duncan and *Suicide* wanted to add a convincing relevance to their work through the use of transgressive strategies.

The next big step turned out to be Joe Coleman, a link between early punk and transgressive performance who thought punk, as an upcoming youth culture, was ridiculous right from the beginning. Joe Coleman's aim was to leave that context behind and attack the pseudo-vanguard art circles with his own kind of 'avant-garde from below'. Soon, he quit music to focus on performance only, later he quit performance to focus on painting – and to save his own life.

After an excursion into No Wave, this dissertation focuses on GG Allin who was active at a time when punk was already strictly defined. GG Allin wasn't able to escape his urge for escalation in the same way that Iggy Pop and Joe Coleman

managed to. He wanted to break out of his niche and repeated the megalomaniac failure that the avant-garde movements before him had already gone through. For this, he paid with his life in 1993.

With GG Allin, even though he never carried out his oft-promised suicide live on stage, an end point of the avant-garde from below and the associated transgressive performance has been reached. After GG Allin, performative, musical and artistic approaches became more pluralistic and nobody tried to follow his path or even to top him and his 'rock'n'roll mission', as he referred to it. Such an attempt would be like looking backwards and everything but progressive or transgressive. Nowadays, similar actions are broadcast on entertainment channels (cp. 'Jackass') and carried out by professional stuntmen who get paid by big corporations.

This 'jumping down into the snake pit', as Joe Coleman called it, is no longer of any interest to current musicians and artists for the many reasons presented extensively in this dissertation.

9. Literaturverzeichnis

9.1 Bücher

Adorno, Theodor Wiesengrund; Horkheimer, Max – „Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente.“; Frankfurt 1988, Fischer Verlag.

Allin, GG – „My Prison Walls“; Pennsylvania 2013, Aggronautix.

Ambrose, Joe – „Gimme Danger: The Story of Iggy Pop“; London 2002, Omnibus Press.

Asholt, Wolfgang (Hrsg.), Fähnders, Walter (Hrsg.) – „Der Blick vom Wolkenkratzer: Avantgarde – Avantgardekritik – Avantgardeforschung“; Amsterdam – Atlanta, GA 2000, Editions Rodopi B.V.

Asholt, Wolfgang (Hrsg.), Fähnders, Walter (Hrsg.) – „Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)“; Sonderausgabe Stuttgart 2005, Verlag J. B. Metzler.

Auslander, Philip (editor) – „Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies. Volume 1“; London and New York 2003, Routledge.

Ballard, J.G. – „Die tausend Träume von Stellavista“; München 1972, Wilhelm Heyne Verlag.

Bangs, Lester; Hrsg.: Marcus, Greil – „Psychotische Reaktionen und heiße Luft. Rock'n'Roll als Literatur und Literatur als Rock'n'Roll“; Berlin 2008, Klaus Bittermann Verlag.

Barber, Chris; Sargeant, Jack – „No Focus. Punk on Film“; London 2006, Headpress.

Barck, Karlheinz – „Ästhetische Grundbegriffe Band 1. Absenz – Darstellung“; Stuttgart / Weimar 2010, Verlag J. B. Metzler.

Battcock, Gregory; Nickas, Robert (editors) – „The Art of Performance. A Critical Anthology“; New York 1984, E. P. Dutton.

Behrens, Roger – „Ton Klang Gewalt. Texte zu Musik, Gesellschaft und Subkultur“; Mainz 2004, Ventil Verlag.

Blush, Steven; Petros, George – „45 Dangerous Minds. The most intense interviews from Seconds Magazine“; Washington DC 2005, Creation Books.

Brugger, Ingried; Gorsen, Peter; Schröder, Klaus Albrecht – „Kunst & Wahn“; Wien/Köln 1997, Kunstforum Wien und DuMont.

Bürger, Peter – „Theorie der Avantgarde“; Frankfurt am Main 1974, Suhrkamp Verlag.

Büsser, Martin (V.i.S.d.P.), Jochen Kleinhenz, Frank Schütze, Johannes Ullmaier (Herausgeber und Redaktion) – „Testcard No. 1. Destruktion“; Mainz 1996, Ventil Verlag.

Büsser, Martin (V.i.S.d.P.), Roger Behrens, Johannes Ullmaier (HerausgeberInnen und Redaktion) – „Testcard No. 15. The Medium is the Mess“; Mainz 2006, Ventil Verlag.

Büsser, Martin (V.i.S.d.P.), Roger Behrens, Johannes Engelmann, Johannes Ullmaier (Herausgeber und Redaktion) – „Testcard No. 16. Extremismus“; Mainz 2007, Ventil Verlag.

Büsser, Martin (V.i.S.d.P.), Atlanta Athens, Roger Behrens, Jonas Engelmann, Johannes Ullmaier (HerausgeberInnen und Redaktion) – „Testcard No. 19. Blühende Nischen“; Mainz 2010, Ventil Verlag.

Büsser, Martin – „Music is my Boyfriend. Texte 1990-2010“; Mainz 2011, Ventil Verlag.

Callwood, Brett – „The Stooges. A Journey Through the Michigan Underworld“; Church Stretton, Shropshire 2008, Independent Music Press.

Carson, David A. – „Grit Noise and Revolution. The Birth of Detroit Rock’n’Roll“; Ann Arbor 2005, University of Michigan Press.

Carver, Lisa – „Rollerderby. The Book“; 1996 Portland, Oregon, Feral House.

Chris, Bruce (Project Manager and Editor) – „crossroads. The Experience Music Project Collection“; Seattle 2000, Marquand Books.

Colegrave, Stephen; Sullivan, Chris – „Punk. The Definitive Record of a Revolution“; New York 2001, Thunder’s Mouth Press.

Counsell, Colin – „Signs of Performance. An Introduction to Twentieth-Century Theatre“; London and New York 1996, Routledge.

Counsell, Colin; Mock, Roberta – „Performance, Embodiment and Cultural Memory“; Newcastle 2009, Cambridge Scholars Publishing.

Counsell, Colin; Wolf, Laurie – „Performance Analysis. An introductory coursebook“; London and New York 2001, Routledge.

Dax, Max – „Dreißig Gespräche“; Frankfurt 2008, edition suhrkamp.

des Barres, Pamela – „Rock Bottom. Dark Moments in Music Babylon“; New York 1996, St. Martin’s Press.

DeRogatis, Jim – „Let It Blurt. The Life & Times of Lester Bangs, America’s Greatest Rock Critic“; New York 2000, Broadway Books.

Diederichsen, Diedrich – „Musikzimmer. Avantgarde und Alltag“, Köln, 1. Auflage 2005, Verlag Kiepenhauer & Witsch.

Duncan, John – „work: 1975-2005“; Copenhagen 2006, Errant Bodies Press.

Eder, Robert – „Das Fortschreiten der Avantgarde. Ein Abriss von der Geschichte der Vernunftkrise anhand der Fortschrittskonzeption des Futurismus und der Situationistischen Internationale“, Diplomarbeit; Wien 2004.

Ehrlicher, Hanno – „Die Kunst der Zerstörung. Gewaltphantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgarden“; Berlin 2001, Akademie Verlag GmbH.

Evans, Mike – „New York City Rock. Underground und Hype von 1950 bis heute“; Mainz 2003, Ventil Verlag.

Fischer-Lichte, Erika – „Ästhetik des Performativen“; Frankfurt am Main 2004, edition suhrkamp.

Fischer-Lichte, Erika – „Performativität. Eine Einführung“; Bielefeld 2012, transcript Verlag.

Fischer-Lichte, Erika – „Theatralität. Ritualität und Grenze“; Ebingen / Basel 2003, A. Francke Verlag.

Frith, Simon; Horne, Howard – „Art into Pop“; London and New York 1987, Methuen and Co.

Gregorits, Gene – „Midnight Mavericks. Reports from the Underground“; Godalming 2007, FAB Press.

Giarla, Justin (editor) – „Niagara. Beyond the Pale“; San Francisco 2005, pmm Books, The Shooting Gallery.

Gordon, Alastair – „Spaced Out. Crash Pads, Hippie Communes, Infinity Machines, and other Radical Environments of the Psychedelic Sixties“; New York 2008, Rizzoli International.

Gore, Janice S. – „The Book of Joe. The Art of Joe Coleman“; Los Angeles 2003, La Luz des Jesus Gallery/Last Gasp.

Greenberg, Clement – „Art and culture“; London 1973, Thames and Hudson.

Greil, Marcus – „Lipstick Traces. A Secret History of the Twentieth Century“; Cambridge, Massachusetts 1989, Harvard University Press.

Grunenberg, Christoph (Editor) – „The Uncanny by Mike Kelley“; Köln 2004, Tate Liverpool und Buchhandlung Walther König.

Heartney, Eleanor – „Postmoderne“; Ostfildern-Ruit 2002, Hatje Cantz Verlag.

Hecht, Julie – „Was This Man a Genius? Talks with Andy Kaufman“; New York 2001, Random House.

Hecken, Thomas – „Avantgarde und Terrorismus. Rhetorik der Intensität und Programme der Revolte von den Futuristen bis zur RAF“; 2006 Bielefeld, transcript Verlag.

Henry, Tricia – „Break All Rules! Punk Rock and the Making of a Style“; Ann Arbor 1989, UMI Research Press.

Hensley, Chad (editor) – „EsoTerra. The Journal of Extreme Culture“; England 2011, Creation Books.

Hesse, Eva – „Die Achse Avantgarde-Faschismus“; Hamburg 2000, Arche Verlag.

Heylin, Clinton – „Babylon's Burning. From Punk to Grunge“; New York 2007, Canongate.

Hieber, Lutz, Moebius, Stephan (Hrsg.) – „Avantgarden und Politik. Künstlerischer Aktivismus von Dada bis zur Postmoderne“; Bielefeld 2009, transcript Verlag.

Highwater, Jamake – „Freaks. Die Mythologie der Übertretung“; Berlin 1998, Berlin Verlag.

Inglis, Ian – „Performance and Popular Music. History, Place and Time“; Hampshire 2006, Ashgate Publishing Limited.

Jenks, Chris – „Transgression“; London 2003, Routledge.

Jooß-Bernau, Christian – „Das Pop-Konzert als para-theatrale Form. Seine Varianten und seine Bedingungen im kulturell-öffentlichen Raum“; Berlin / New York 2010, Walter de Gruyter GmbH & Co. KG.

Kelly, Caleb (editor) – „SOUND. Documents of Contemporary Art“; London 2011, Whitechapel Gallery.

Klinger, Cornelia– „Flucht, Trost und Revolte. Die Moderne und ihre ästhetischen Gegenwelten“, München Wien 1995, Carl Hanser Verlag.

Kolleritsch, Otto (Hrsg.) – „Der musikalische Futurismus. Ästhetisches Konzept und Auswirkungen auf die Moderne“; Graz 1976, Universal Edition für Institut für Wertungsforschung.

Krauss, E. Rosalind, Wolf, Herta (Hrsg.) – „Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne“; Amsterdam, Dresden 2000, Verlag der Kunst.

Krieger, Verena (Hrsg.) – „kunstgeschichte & gegenwartskunst. vom nutzen & nachteil der zeitgenossenschaft“; Köln Weimar Wien 2008, Böhlau Verlag.

Krieger, Verena – „Was ist ein Künstler? Genie – Heilsbringer – Antikünstler. Eine Ideen- und Kunstgeschichte des Schöpferischen“; Köln 2007, Deubner Verlag für Kunst, Theorie & Praxis.

Lachman, Gary – „Turn Off Your Mind. The Dedalus Book of the 1960s“; Sawtry 2010, Dedalus Books.

Lämmert, Eberhard (Hrsg.), Cusatelli, Giorgio (Hrsg.) – „Avantgarde, Modernität, Katastrophe“; Firenze 1994.

Masters, Marc – „No Wave“; London 2007, Black Dog Publishing.

Matthew, Robert – „The Stooges. The Authorized and Illustrated Story“; New York 2009, ABRAMS Books.

Mattig, Ruprecht – „Rock und Pop als Ritual. Über das Erwachsenwerden in der Mediengesellschaft“; Bielefeld 2009, transcript Verlag.

McEvelley, Thomas – „Kunst und Unbehagen. Theorie am Ende des 20. Jahrhunderts“; München 1993, Schirmer/Mosel.

Mc Neil, Legs; McCain, Gillian – „Please Kill Me. The Unensored Oral History of Punk“; London 1996, Abacus.

Metzger, Richard – „Disinformation®. The Interviews“; New York 2002, Disinformation Company Ltd.

Miglietti, Francesca Alfano – „Extreme Bodies. Use and Abuse of the Body in Art“; Milano 2003, Skira Editore S.p.A.

Molon, Dominic – „Sympathy for the Devil: Art and Rock and Roll Since 1967“; Chicago 2007, Museum of the Contemporary Art, Chicago in association with Yale University Press, New Haven and London.

Moore, Thurston; Coley, Byron – „No Wave Post-Punk. Underground. New York. 1976-1980.“ New York 2008, Abrams Image.

Morthland, John (editor) – „Mainlines, Blood Feasts, and Bad Taste. A Lester Bangs Reader“; New York 2003, Anchor Books.

Müller, Ruth – „'Die Lust, ausgepiffen zu werden' – Wie F. T. Marinetti sein Publikum provozierte.“, Dissertation; Wien 1996.

Noever, Peter (Hrsg) – „Chris Burden. Beyond The Limits/ Jenseits der Grenzen“; Ostfildern 1996, Cantz Verlag.

Palmer, Robert – „Rock & Roll. An Unruly History“; New York 1995, Harmony Books.

Parfrey, Adam – „Apocalypse Culture“; Los Angeles 1990, Feral House.

Parfrey, Adam – „Cult Rapture“; Portland, Oregon 1995, Feral House.

Petros, George – „Art that Kills. A Panoramic Portrait of AESTHETIC TERRORISM 1984-2001“; Washington DC 2007, Creation Books.

Pfeffer, Susanne (Hrsgb.) – „You Killed Me First. The Cinema of Transgression“; Berlin 2012, KW Institute for Contemporary Art.

Pfeffer, Susanne – „Joe Coleman. Internal Digging“; Köln 2007, Verlag der Buchhandlung Walther König.

Piekut, Benjamin – „Experimentalism Otherwise. The New York Avant-Garde and Its Limits“; Berkeley, Los Angeles, London 2011, University of California Press.

Pih, Darren (Hgb.) in Zusammenarbeit mit Clayton, Eleanor; Rolig, Stella – „Glam. The Performance of Style“; Linz 2013, Kunstmuseum LENTOS.

Ploog, Jürgen – „Die letzte Dimension“; Ostheim/Rhön 2002, Verlag Peter Engstler.

Pop, Iggy; Wehrer, Anne – „Iggy Pop. I Need More. The Stooges and Other Stories“; New York 1980, Karz-Cohl Publishing.

Reynolds, Simon – „Totally Wired: Post-Punk Interviews and Overviews“; New York 2010, Soft Skull Press.

Rinaldi, Chicken John – „The Book of the IS. Volume 1“; San Francisco 2011, San Francisco Institute of Possibility.

Sangster, Gary – „Outside the Frame. Performance and the Object: A Survey History of Performance Art in the USA since 1950“; Cleveland 1994, Cleveland Center for Contemporary Art.

Sargeant, Jack – „Deathtripping. The Extreme Underground“; Berkeley 2008, Soft Skull Press.

Schimmel, Paul – „Out of Actions. Between Performance and the Object 1949-1979“; New York 1998, Thames and Hudson, Inc.

Schönherr, Johannes – „Trashfilm Roadshows. Off the Beaten Track with Subversive Movies“; Manchester 2002, Headpress Publishing.

Spitz, Marc; Mullen, Brendan – „We got the neutron bomb. The untold story of L.A. punk“; New York 2001, Three Rivers Press.

Streatfeild, Dominic – „Gehirnwäsche. Die geheime Geschichte der Gedankenkontrolle“; Frankfurt am Main 2008, Zweitausendeins.

Tate, Karen – „New York Noise. Art and Music from the New York Underground 1978-88“; London 2007, Soul Jazz Records.

Thompson, Dave – „better to burn out. the cult of death in rock'n'roll“; New York 1999, Thunder's Mouth Press.

Thomson, Liz (editor) – „New Women in Rock“; New York 1982, Omnibus Press.

Trynka, Paul – „Iggy Pop. Open Up and Bleed“; München 2009, Wilhelm Heyne Verlag.

Vale, V. – „Search & Destroy #1-6. The Complete Reprint“; San Francisco 1996, RE/Search Publications.

Vale, V.; Juno, Andrea – „Incredibly Strange Music Volume II“; San Francisco 1994, RE/Search Publications.

Vale, V.; Juno, Andrea – „RE/Search#11: Pranks!“; San Francisco 1987, RE/Search Publications.

Vale, V. – „RE/Search: Pranks 2“; San Francisco 2006, RE/Search Publications.

Valentine, Gary – „New York Rocker. My Life With the Blank Generation With Blondie, Iggy Pop and Others 1974-1981“; London 2002, Sidgwick & Jackson.

van den Berg, Hubert; Fähnders, Walter (Hrsg.) – „Metzler Lexikon. Avantgarde“; Stuttgart 2009, J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH.

Waksman, Steve – „This Ain't the Summer of Love. Conflict and Crossover in Heavy Metal and Punk“; Berkeley, Los Angeles, London 2009, University of California Press.

Waters, John – „Role Models“; New York 2010, Farrar, Straus and Giroux.

Weid, Jean-Noël von der – „Die Musik des 20. Jahrhunderts. Von Claude Debussy bis Wolfgang Rihm“; Frankfurt am Main und Leipzig 2001, Insel Verlag.

Weiner, Robert G.; Cline, John (editors) – „Cinema Inferno. Celluloid Explosions from the Cultural Margins“; Lanham 2010, Scarecrow Press.

Welchman, John; Graw, Isabelle; Vidler, Anthony – „Mike Kelley“; London 1999, Phaidon Press.

Wiener Secession (Hrsg.), Redaktion: Prinzhorn, Martin; Rhomberg, Kathrin – „Die Neunziger / The Nineties“; Ostfildern 1994, Cantz Verlag.

Wilson, Eric G. – „Everyone Loves a Good Train Wreck. Why We Can't Look Away“; New York 2012, Sarah Crichton Books.

Zedd, Nick – „Totem of the Depraved“; Los Angeles 1996, 2.13.61 Publications.

Zimmermann, Nadya – „Counterculture Kaleidoscope. Musical and Cultural Perspectives on Late Sixties San Francisco“; Ann Arbor 2008, The University of Michigan Press.

9.2 Zeitungen und Magazine

Blush, S. Barrymore – „Seconds#6“; New York 1988.

Blush, Steven – „Seconds#50“; New York 1999.

Board, Mykel – „GG Allin, In Memoriam“; erschienen in New York Press, Wednesday, June 30-July 6 1993, Nick Zedd Papers/False Library New York, Series I, Subseries C, Box 4, Folder 40.

Ciaffardini, David – „Sound Choice#9“; Ojai, CA Winter Solstice 1987, An Audio Evolution Network Publication.

Ciaffardini, David – „Sound Choice#10“; Ojai, CA Winter 1989, An Audio Evolution Network Publication

Ciaffardini, David – „Sound Choice#15“; Ojai, CA Summer 1990, An Audio Evolution Network Publication.

Dolezal, Harald (Herausgeber) – „Darkmovies No. 6“; Wien 1989, Eigenverlag.

Flamm, Matthew – „Punk rock’s violent man found dead in East Village“; New York Post, Tuesday, June 29, 1993.

Guccione Jr. (Editor & Publisher) – „Spin“; USA August 1995, Camouflage Associates.

Jerikoe, Orion – „The Underground Film Bulletin 6“; New York 1987, Eigenverlag.

Kappstatter, Bob – „Rocker’s outrageous life results in his own bitter end“; erschienen in Daily News, Wednesday, June 30 1993, Nick Zedd Papers/False Library New York, Series I, Subseries C, Box 4, Folder 40.

L., Perry – „Allin Arrested“; Nick Zedd Papers/False Library New York, Series I, Subseries A, Box 2, Folder 6, 1994.

Melkmann, Justin – „Slap in the Face: My Obsession with GG Allin“; Eigenverlag.

Obscure Publications & Video Catalog, Milwaukee.

Rokko (Hrsg.) – „Rokko’s Adventures“, No. 2, Dezember 2007, Wien, Eigenverlag.

Rokko (Hrsg.) – „Rokko’s Adventures“, No. 3, Juni 2008, Wien, Eigenverlag.

Rokko (Hrsg.) – „Rokko’s Adventures“, No. 5, Juni 2009, Wien, Eigenverlag.

Verein zur Förderung von Subkultur (Hrsgb.) – „skug. Journal für Musik#82, 4-6 2010“; 2010 Wien, Verein zur Förderung von Subkultur.

Zedd, Nick – „G.G. Allin R.I.P.“; Play God Ink New Orleans Zine, Nick Zedd Papers/False Library New York, Series I, Subseries A, Box 2, Folder 6, 1994.

9.3 Internet

<http://www.ackerawards.com>

<http://www.artnet.com>

<http://www.bizarremag.com>

<http://blogs.myspace.com/>

<http://www.cbsnews.com>

<http://www.clashmusic.com>

<http://www.dangerousminds.net>

<http://de.wikipedia.org/>

<http://www.discogs.com>

<http://en.wikipedia.org>

<http://eng.anarchopedia.org>

<http://www.eyeweekly.com>

<http://filmmuseum.at>

<http://fm4.orf.at>

<http://www.frieze.com>

<http://www.furious.com>

<http://georgepetros.com>

<http://www.incendiarymag.com>

<http://www.intro.de>

<http://www.joecoleman.com>

<http://www.johnduncan.org>

<http://www.mikekelley.com>

<http://www.neoaztlan.com>

<http://www.niagaradetroit.com>

<http://www.pbs.org>

<http://www.researchpubs.com>

<http://www.sexandguts.com>

<http://sickoftheradio.com>

<http://www.taz.de>

<http://www.trouserpress.com>

<http://users.rcn.com>

<http://www.youtube.com>

<http://zeit.de>

9.4 Filme

Allin, Merle – „GG Allin & The Murder Junkies. Raw, brutal, rough & bloody: – Best of 1991 live“; Oaks, Pennsylvania, 2004, MVD Visual.

Corman, Roger – „A Bucket of Blood“; USA 1959.

Danhier, Celine – „Blank City“; New York 2010, Pure Fragment Films.

Dick, Kirby – „Sick: The Life & Death of Bob Flanagan, Supermasochist“; USA 1997.

Dreher, Christopher – „Pop Odyssee 2: The House of the Rising Punk“; 1998, ZDF/3Sat.

Gladsjø, Leslie Asako – „Pranks TV!“; USA / Canada 1988, RE/Search Video Production.

Green, Sam – „Lot 63, Grave C“; San Francisco 2006.

Maysles, Albert, Maysles, David, Zwerin, Charlotte – „Gimme Shelter“; USA 1970, Maysles Films.

Pejo, Robert-Adrian – „R.I.P.: Rest in Pieces. A Portrait of Joe Coleman“; 1997, gefördert vom österreichischen Filminstitut ÖFI und ORF, Robert-Adrian Pejo.

Todds, Philipps – „Hated. GG Allin & The Murder Junkies“; Oaks, Pennsylvania, 1994, MVD Visual.

Waters, John – „Female Trouble“; USA 1974.

Whalley, Ben – „Motor City's Burning - Detroit from Motown to the Stooges“, England 2008, BBC.

9.5 Tonträgerbooklets

Coleman, Joe – „Infernal Machine“; London 1990, Blast First Records.

9.6 Selbstgeführte Interviews und Gespräche

Selbstgeführtes Gespräch mit Steven Blush, New York, 9. Mai 2011.

Selbstgeführtes Interview mit Joe Coleman, Telefonat zwischen Wien und New York, 9. März 2008.

Selbstgeführtes Interview mit Joe Coleman, New York, 15. Juli 2008.

Selbstgeführtes Interview mit Joe Coleman, New York, 16. Juni 2011.

Selbstgeführtes Interview mit Cynthia Carr, New York, 31. Juli 2012.

Selbstgeführtes Interview mit Lisa Carver, Oakland, 26. Oktober 2012.

Publikumsgespräch mit James Chance, 18. April 2011 im IFC Center, New York nach der Filmvorführung von: Danhier, Celine – „Blank City“; New York 2010, Pure Fragment Films.

Selbstgeführtes Gespräch mit John Duncan, Bologna, 3. August 2007.

Selbstgeführtes Gespräch mit Kim Jones, New York, 5. Mai 2011.

Selbstgeführtes Interview mit Richard Kern, New York, 11. Mai 2012.

Selbstgeführtes Interview mit Steve Mackay, San Francisco, 10. November 2012.

Selbstgeführtes Interview mit Greil Marcus, New York, 7. April 2011.

Selbstgeführtes Interview mit Sam McBride, Berkeley, 30. Oktober 2012.

Selbstgeführtes Interview mit Carlo McCormick, New York, 26. April 2011.

Selbstgeführtes Interview mit Glen Meadmore, Los Angeles, 30. Dezember 2012.

Selbstgeführtes Interview mit Thurston Moore, New York, 1. Mai 2011.

Selbstgeführtes Interview mit George Petros, New York, 1. Mai 2011.

Selbstgeführtes Interview mit Susanne Pfeffer, Berlin, 10. September 2012.

Selbstgeführtes Interview mit Chicken John Rinaldi, San Francisco, 26. November 2012.

Selbstgeführtes Interview mit Jeri Cain Rossi, San Francisco, 10. Oktober 2012.

Selbstgeführtes Interview mit Joe Sopkowicz, Detroit, 13. Juni 2012.

Selbstgeführtes Interview mit V. Vale, San Francisco, 8. Oktober 2012.

Selbstgeführtes Interview mit Alan Vega, Krems, 29. April 2007.

Selbstgeführtes Interview mit Whitney Ward, New York, 14. Mai 2012.

Selbstgeführtes Interview mit James Williamson, Berkeley, 21. Oktober 2012.

10. Auswahl der für diese Arbeit relevantesten selbstgeführten Interviews

10.1 Interview mit Greil Marcus, New York, 7. April 2011

CM: A lot of the things I want to talk about are based on “Lipstick Traces. A Secret History of the Twentieth Century“. I read that with the exception of *Pere Ubu* you didn’t find the US-punk all that interesting. So the first question: Would it have been possible to write “Lipstick Traces“-based on the US-American punk?

GM: No, not for me. Maybe somebody else could have. But for me, that wasn’t what moved me, that wasn’t what excited me or got me fascinated. You know, I was not listening to that with the exception of *Pere Ubu* and *The Avengers* which is a San Francisco punk band from ‘77, ‘78 – I wasn’t hearing that same cry that I heard in the *Sex Pistols* and in many other groups whether it was *The Adverts* or *Lora Logic*, all sorts of people. Well you know, that being in a foreign place, in a foreign tradition, opened up into this whole world of European avant-garde what Heidegger called “European Nihilism“. That was a strange and difficult world for me to fathom – which was part of why I was so fascinated by it.

CM: You wrote – also in „Lipstick Traces“ – that the English punk was a fake culture. Was there a moment when it turned real?

GM: Well, I think I say it was fake culture but it turned into real culture. People put on costumes, they imitated each other’s gestures, they did what seemed cool or uncool – which was the coolest thing of all in some ways. And by performing all these inauthentic imitations they were not really expressing what any given individual wanted or desired or was afraid of. They were able to discover and give voice to their own desires and fears and in that sense, fake culture leads to real culture.

CM: Could the English punk emancipate from Malcolm McLaren?

GM: Well, it’s not like he controlled anything. He couldn’t even control his own band [the *Sex Pistols*]. I don’t think there is any question of emancipation. Certainly all the

groups that formed in the *Sex Pistols*' wake... you know, there's that famous, legendary night in Manchester in 1976 when the *Sex Pistols* performed there. In the audience are the people who would become members of *Joy Division*, people who would become the *Buzzcocks* and so many others who were so shocked and so thrilled at this sense of liberation in the destruction of all values, of all norms of behaviour. You didn't have to emancipate from Malcolm McLaren, you simply had to emancipate yourself from yourself, from your own conditioning, from your own expectations, from the limits on your own life that you would come to accept.

CM: When I read Lester Bangs, I had the impression that he was looking for the traces of avant-gardism in US-American punk, namely in *Iggy Pop* & *The Stooges*.

GM: Well, sure, everybody writes about what moves them, what intrigues them. And *The Stooges* always meant far more to Lester than they ever did to me. You know that wonderful piece in "Psychotic Reactions" "Of Pop and Pies and Fun" ["A Program for Mass Liberation in the Form of a Stooges Review, or, Who's the Fool?"] which is for this time an unbelievably long... you could even say tedious – it wasn't tedious for me, but I'm sure some people found it that way – three part essay with very academic subtitles on *The Stooges* at a time when people either thought that they were a really fun fucked up band or a bunch of morons. And here Lester is writing an essay about the whole shape of culture based on a *Stooges*-show. But I couldn't have done that. Because I didn't hear in their music what he heard and I wasn't moved by the way he was moved.

CM: Did you have discussions back then about *The Stooges*?

GM: We had discussions about everything! And they all started with: "What have you heard lately? What have you seen lately? Oh, you must be kidding! I can't believe you!" – those sorts of discussions.

CM: In "Psychotic Reactions" he writes about the performance of *The Stooges*, especially about Iggy, of course. He points one thing out that is very avant-garde: that Iggy fools himself, he makes himself ridiculous about the whole rock'n'roll-industry and the myth and the aura, kind of deconstructs the whole rock'n'roll-myth

sold to the youth. He made it possible for the audience to see that this was just a show.

GM: Yeah.

CM: In “Lipstick Traces” you wrote about the *Sex Pistols*’ performance, that they spit in the audience, denounced their ancestors,...

GM: With avant-garde-performance, you have so many different shapes and forms and so many different periods. What is always there, what is always kind of the starting point and ideally the ending point, is when you do something that makes people upset, that gets them angry or scared and they began to react in predictable ways. And in the mist of their reactions some people are gonna say: “Hey wait a minute!” As they [the artists] are shouting: “You asshole, you fucker, shut the fuck up!” – as they’re shouting they [the audience] say: “Hey wait a minute! I like this!”

Any avant-garde-performance with its whole attempt to shock, to demolish the audience’s expectations, leaves them with nothing so often, when people are trying to do that – nothing happens. People sit there bored: “I’ve seen this before. When does the real show start?”

And the events where something *does* happen are so rare that they become legendary and the people never stop talking about it, about *that night*.

CM: John Lurie once said that the only thing you have to do is give the audience what it doesn’t expect.

GM: Yeah, that’s right! And I think I say almost the same thing in “Lipstick Traces”, you know, that there’s nothing easier than provoking a crowd to riot. You just do something they aren’t expecting. It doesn’t even have to be outrageous. The first time *Public Image Limited* performed in New York, they performed behind a screen so that you couldn’t see them – which is an old Dada-trick. And nothing happened: “Oh god, come on.” There was no reaction.

CM: Do you think the *Sex Pistols* were innovative in terms of performance?

GM: It was new to them. My point in "Lipstick Traces" is, going back into the past, where there was the Lettrist- and Situationist-past and the Dada-past – it was not to say: "Oh look, it's all been done before!" It was to say that these opportunities for negation are rediscovered again and again. And in that sense, well, someone else might say: "Oh, this is so old hat. A-B-C-D." What I'm saying is that they're new every time to the people involved. The people involved normally don't have that sense of history, they're not scholars, they're not copying anybody in an intentional way. They are rediscovering a certain pulse, a certain instinct that's part of modern life. So not only is it new to them – it makes them new.

CM: Do you know what the *Sex Pistols* and Malcolm McLaren thought about "Lipstick Traces"?

GM: Malcolm McLaren loved the book, as he often said in interviews, and in the notes to his album "Paris". John Lydon often put the book down in interviews, but in one, he summed up the book's entire argument in a paragraph, and then, when the interviewer said, "But don't you think he's completely wrong?" replied, "No, he's not wrong."

CM: What do you think: have Dadaism, Situationism and the English punk continuations until the present? Or: how would the secret history of the 20th century continue?

GM: Well, you know, that's a story for somebody else to tell. My argument is that this moment of negation is always rediscovered and it will be rediscovered in forms that at least I could never predict or wouldn't expect. I might not even recognize it if I saw it. So to me, I'm always asked about that book: "Where are the similar manifestations now?" I either give a facetious answer or say: „I don't know. That's a story for someone else to tell." I ended the book by saying that when the next moment comes then the thrill that you hear in the best punk records – this thrill of discovery, this thrill of breakig through, this thrill of an empty battlefield where you can go in any direction and the only thing left is to build, is to create – I say when that next moment comes, the best punk-records will no longer sound as fantastic, as revolutionary, as autonomous as they do. And that moment hasn't come for me. In other words: When

I listen to those records, they still sound as impossible and as unlikely and as wonderful as they ever did. But for somebody else that moment may have come and gone.

CM: Have you had this moment also with newer music? That you were kind of positively shocked?

GM: Yeah, but not that often. The one person, both on record, but especially in one show I saw, where that happened, where I came face to face with my own... it's like: whatever I knew – I knew nothing, and I had no idea of what was happening, and it was scary, and it was bottomless, and it was thrilling, and I just didn't even know where I was. That was with PJ Harvey, a show in San Francisco I saw a number of years ago. But over and over on her records: she has that voice, fearlessness. Other people find it in Pattie Smith, say, I don't. But I do in her. She has now been performing close to 20 years and I think it was there in the beginning and it is still there now. She's a one-woman-movement, you know, just like the *Sex Pistols* said: "We're a one-band-movement!"

CM: That's the greatest thing that can happen, that you are surprised by anything.

GM: Sure, that's right.

CM: I'm always looking for that too and about once a year, I get it.

Now I have three questions put into one: What do you think about the reunions of the *Sex Pistols*, *The Stooges* and *Gang of Four*?

GM: Well, most of the punk-reunions I've seen were really, really great – not the *Sex Pistols*. The DVD that just came out with the show they did just a few years ago, that was pretty good. But what I found, when I went to see *The Avengers* close to 20 years after they broke up, I saw the *Gang of Four* just a few weeks ago in Minneapolis. One of the things you find is people can play better than they used to. But they don't play better in any virtuoso-manner. They are able just to get more punch out of the small simple things they were always doing maybe than they did before. This has happened with *Wire*, with the *Gang of Four*, *The Avengers* and a

few other bands, that the songs bring them to life again. They are not singing at the songs – the songs still have that power of that moment when they discovered their own power to speak, their own desire to speak and the absolute thrill of having other people respond to them, hear what they're saying. Those songs, even if they started singing at them, what has now become a reified object: the song out there, the record out there, what we did then – which I'm now alienated from, which is no longer me. They started singing at that reified object and they discovered that this object is still within them and it's not reified at all. It's not finished, they don't know what the song really is about, they don't know the limits of what it can say or how it can be played and so there's no sense of anything being rehearsed or repeated.

One of the things I found most shocking in the same manner: If you look at the movie "Sid & Nancy" and there are sequences in that movie where the actors who are playing the *Sex Pistols* – play. The actors played their own instruments and they did their own singing. The implication was this stuff was so primitive, this stuff was so not-music, that anybody could do it – which of course was the point all long. And I read interviews with these various actors and they said things like: "Well, I was never into *Sex Pistols*, that was a long time ago." Or: "I never thought they were any good. I don't like these songs but you know, this is what I have to do for the role." And yet, if you watch those sequences when the actors are playing the *Sex Pistols* play in the movie – God, it's great! It's powerful! It's shocking! And you realize that they could not control what those songs released in them. But afterwards they're saying: "Oh, nothing had happened."

CM: Of course, they are professionals! [laughs]

GM: Yeah, yeah.

CM: But do you think the reunion of the *Sex Pistols* destroyed some of their impact, their original power? Because that's something a punk band usually doesn't do.

GM: No, I mean, you know, my attitude was these people did so much to make the world a more interesting place, that I don't care if they go on every five years for the money: they deserve it. They can't be repaid for what they did – that's how I feel about it. At that London-reunion-concert, John Lydon says at one point: "You lucky

fuckers! This is the best band in the world!” And you could tell at that moment he means it. Nobody could do what they can do – and he loves it. And anyway, if they’d all become bankers, or arms merchants or mercenaries in Iraq or something like that – those records would still be there and they would still be things in themselves. And the creators could not hurt them.

10.2 Interview mit Steve Mackay, San Francisco, 10. November 2012

CM: Steve, when you were asked about your influences in other interviews, you never mentioned Sun Ra. So what do you think about him?

Steve Mackay: It wasn't like I heard Sun Ra and then I said: "I wanna be like that!" It was like I heard Sun Ra and I said: "Oh, they're doing something that I think I'm already doing, but I'm learning how to do it better from seeing Sun Ra."

I actually got to see Sun Ra several times, but one time, a friend of mine took me to see him and it was in a very small club in Ann Arbor, Michigan. It was the "Space is the Place"-tour. They would wear deely boppers on their head, they looked like antennas that would bounce around. Sun Ra was one of the first people to use these things – they became very popular! His female singers all had this on and they would go from table to table. They would shake their finger at you and go: "I would have enjoyed your planet if the people had been alive."

CM: Wow...

SM: The trumpet player would trumpet right up in your ear – *beeeeeeeeeeeeeeeee*, very slow. He didn't blow your head out.

Sun Ra's incredible. Marshall Allen, too.

CM: Who's keeping the *Arkestra* alive...

SM: Yeah. I've been trying to work with him for the last several years and they keep saying: "Ooooookay, we're gonna do this, we're gonna do that!" Two or three friends of mine have already worked with him and I hope to do that at some point in time, too.

CM: You're on the list, that's great.

SM: Yeah, I feel good about that.

CM: And do you know the German sax player Peter Brötzmann?

SM: Yes!

CM: How do you like him? I'm asking because he can also compete with very heavy rock surroundings...

SM: He's doing a lot of the same kind of things that I guess I have been doing. I think I saw him play in San Francisco with a big band, as a matter of fact. It was always my thing to play saxophone in a rock band. And if we go *aaaaaall* the way back to the 1960s in Michigan, I was in a rock band, playing the saxophone. I heard them talking one day when I was outside the rehearsal room, one guy says: "We don't want a sax in the band. *Nobody* has a sax in the band, that's not *cool!*" And the other voice says: "Yes, but he's the only one who can play a lead."

CM: [laughs]

SM: And then I pretended I didn't hear it and walked right into practice. So I played saxophone on *Byrds*-songs.

CM: What was the name of the band?

SM: *Chaos Incorporated*. That was my rock band for three years in high school and we played all over Michigan. We kept hearing about the *Iguanas* with the crazy singing drummer [Iggy Pop]. We were like a year or two behind them in development, but then we ended up having the same manager.

CM: Who was that?

SM: Chuck Bowbeer. Who knows what happened to him. And then the *Iguanas* came out with a record the same summer we came out with a record. They were doing "Mona" by *The Rolling Stones*, but it was a Bo Diddley-beat. And Iggy sang it, he was the singing drummer. He was a great blues drummer. From what I was told, he was one of the only white guys that could play the double shuffle. That'd been a Chicago-thing and he'd been to Chicago and he'd met the black

people that did that. He's brilliant. Iggy's like my big brother in a lot of ways, this guy has taken real good care of me in the last few years. We've always been friends, never had a problem.

I was with them from May until October of 1970. After that, I watched what happened to them and was very sad, but...

CM: Do you still remember when you saw *The Stooges* for the first time? Were they still *The Psychedelic Stooges*?

SM: They were *The Psychedelic Stooges*. I am not sure about the very first time I saw them, but I remember an early time that I saw them. Imagine 200 gallons, which is probably like a 700 liter fuel oil tank. They had one of these onstage. The manager had a hammer, a sledge hammer, and he's banging on this thing.

CM: It's difficult to transport, I guess...

SM: Yeah, and he was making all kinds of noise. And Iggy was great, his thing was to go out into the audience and find a guy and a girl together. Then he would say: "Fuck you! I'm gonna sit on your girlfriend's lap!" And then the guy would get mad and then our security guy would stand up and: "*Wrooooh wrooooh!!* Get outta here!" – and told Iggy out of that situation.

CM: Did you ever get involved as part of the audience in one of Iggy's...

SM: ... well no, no, this is the point that I'm trying to make: Because we had a personal relationship and we would go and have coffee together and say: "Oh, it's hard to have your own band..." We were following each other's careers at that point in time. He would always make a point 'cause maybe I'm there with some girl and we're watching the show. He would make a point of coming by us, but then: "No, I'm not gonna fuck with you!"

CM: [laughs] That's good! So he was reliable in that way.

SM: Yeah, he was reliable in that way and I appreciated that.

And then the first high profile show that *Carnal Kitchen* – me and a drummer – did, was at a big costume party, carnaval-like. We played and when we were there I noticed that they had some chairs set up and in the front row – and there's Iggy. And he's watching us play. It's like, things are happening in his head...

Finally, he gets in touch with me and he says: "Why don't you come over to our house tonight and jam with us?" I said: "OK." And so I did and it turns out, he had "Fun House" already set up for me. He said: "I want you to play" – you've heard this one before, too – "like Maceo Parker on acid."

I actually played with Maceo in Ann Arbor one time.

CM: On acid?

SM: No. No. On whiskey probably. If you think of the record "Cold Sweat" – it turns out he was playing alto on that. But I heard it on tenor and said: "Oh, I wanna sound like that!" – so I tried my hardest to make that tenor sound like an alto. That influenced my style, I suppose.

CM: And then, you kicked high school for *The Stooges*?

SM: No, no, no, university! I was a student in art school in University of Michigan 1967 til 1970. I also worked at a record store, Discount Records. Iggy didn't work there right before me, but I had the same kind of job as him. And then I ended up being the assistant manager or something.

When I got into *The Stooges*, I quit. And then, when *The Stooges* fired me, I called them and said: "Can I have my job back?" "Yeah, you can have your job back."

CM: The relationship was still good with Iggy after you got fired from *The Stooges*?

SM: Oh yeah! And then I didn't hear from him again... Well, I was with Commander Cody and we were touring, leaving Atlanta at the airport. And all of a sudden, who's coming into the airport? Iggy Pop and his entourage: "Hey man, how are you?" "How are you?!" We were heading in different directions. I really didn't talk to him until... 2003. He called me and said: "We're doing Coachella."

CM: "You wanna join in?"

SM: "Of course I do! Do we need to practice?" "No, come on!"

Now I double guitar parts and bass parts and act like the one man orchestra for different kinds of sound. I'm so pleased with that and Iggy has been so good with me.

CM: Were you glad that you got fired and not being exposed to that unhealthy lifestyle anymore?

SM: Yes! And that's it: "Oor" from the Netherlands, they did an article about Iggy Pop and then they put a little thing in the corner for me. It was in Dutch and I didn't have a dictionary, so I couldn't figure it out. Later I could and it gives me a quote in big print, it says: "I am glad I got fired from *The Stooges*. That way, I did not have to become a junkie."

CM: But you got into heroin a little bit too?

SM: Oh yeah, oh yeah, yeah yeah. But I never shot it up.

CM: You smoked and snorted it?

SM: Yeah, especially snorting.

CM: You never got strung out?

SM: When I stopped doing it, it took me a long time to get it out of my system.

CM: But you stopped when you left *The Stooges*?

SM: Yeah, and then, you know, I can't say that I never did it again – 'cause I did it again a couple of more times. But I knew what I was dealing with.

Over my personal well-being, it was good to be fired from *The Stooges*. It was like: "We have 'Fun House', we wanna have a saxophone on that. The next thing is gonna be without you." "OK."

CM: How long have you been living in San Francisco by now? Since the 70s?

SM: Yeah, I moved here in 1977. I mostly lived in San Francisco during many years, and then, I spent a couple of years living up in Northern California on Sacramento River in a place called Chico. Then I also lived kind of out of a suitcase in Europe for a year.

CM: Where exactly?

SM: I spent most of my time in the Netherlands. An old friend of mine from Michigan had moved to Holland, he had married a Dutch woman, they had a child, stuff like that. He was a philosophy professor or something, but he had a voice like Leon Redbone. He found really good Dutch musicians to play with him, and then I came over and we did a whole thing for four months. I was living in Amsterdam and we were playing everywhere in Holland. That was 1984.

I had met the *Violent Femmes* in San Francisco in 1983 and that was love at first sight. They did their second album “Hallowed Ground” and I was supposed to be their saxophone player for that, but the record company would not fly me from Amsterdam to New York for a day. So they got John Zorn instead of me. I said: “That’s cool! They couldn’t have me so they got this other guy who’s really famous.”

CM: He’s a good substitute. [laughs]

One step backwards, to “Fun House”. *The Stooges* hired you as their sax player.

SM: Originally, the idea was: I would go to Los Angeles and I would record the album and we would play The Whiskey and the Fillmore in San Francisco – and that was the end, six weeks.

CM: And it turned into six months.

SM: And it turned into six months, exactly.

CM: How long did the recording take? It was more or less all recorded live...

SM: That was a *loooong* time term thing! Like 32 takes of “Down on the Street”. Ben Edmonds and another guy found all these *Stooges*-tapes, I think one inch eight tracks or whatever. Those tapes were just thrown out – and they rescued them. There’s one version where I play “Fun House” on a soprano saxophone. When they reissued “Fun House” 2005 or something, they had some of that stuff from the tapes. “Lost in the Future”, “Slidin’ the Blues” – these were things that we came up with in the studio that were never meant to be on the album.

CM: Do you remember how long you were in the studio for “Fun House”?

SM: I was there the whole process, for five or six weeks. And during that time, we would play the Whiskey and the Fillmore. My actual input, I would be there everyday, but where I was was on the other side of the glass – most of the time. I was with the engineer and the producer. I would go like: “That was good, keep that.”

Nobody ever gives me credit for producing that album, ‘cause I didn’t really, but I was a voice and I had nothing to do.

If you are a saxophone player in a rock band, you have to get used to this.

CM: For one time, you switched to the drums for *The Stooges*.

SM: Yeah, but only one time. Part of this was during that point in time, since I was kind of bored, I learned all the guitar parts. I got ahold of a guitar and I looked at Ronnie Asheton. He was my first guitar teacher. He didn’t know it, but I was watching. “Oh, I get how you’re doing it!”

CM: In the studio?

SM: Well no, in a hotel around the corner. And I also got to know the drum parts. I was in fact a drummer, I had taught myself to play the drums a couple of years before that. But that drumming for *The Stooges* was a one-off.

CM: Do you think that “LA Blues” was a try to get to *The Psychedelic Stooges* again?

SM: Originally, when we played live during the summer of 1970, we would do “1970” and then we would do “Fun House”. That would be the last song of the show and “LA Blues” was originally an extended ending for “Fun House” – which is the way we still do it now in the *Stooges*-shows. That was the idea, but Don Gallucci, the producer, said: “No, I want you to make this as a separate song.”

A funny thing is, people have gone to Iggy Pop and said: “Well, Steve Mackay says, he was high on acid when he did that.” And he says: “Well, that’s good for Steve. I was high on acid the entire time when we were recording this album.” [laughs]

That’s the joke, but I tell you, we were doing this shit and I’m playing this stuff, he was scaring the shit out of me.

CM: [laughs]

SM: You’ve probably never taken acid, have you?

CM: Well... I haven’t recorded an album on acid. [laughs] Do you get a lot of royalties from the “Fun House”?

SM: This is a very interesting thing. I am a member of the Musicians’ Union, right? And that was a Union-contract that I did, but unless you wrote the song, you don’t get any money from it.

CM: Even if you played on the record?

SM: Even if you played on the record. It’s called “Performance Rights”, and everytime they try to give the “Performance Rights” in the United States, the pigs that run the radio stations and the record companies say: “NO!” And they got more people in the legislature than we do, I guess. This is: “OK, fuck you!”

CM: So you don’t get *any* royalties from “Fun House”?

SM: The Musicians’ Union used to be very, very strong and like many Unions in the United States, we have been hammered down since Ronald Reagan in 1980. And they have taken away and taken away til where the Unions have no power.

Anyway, it's called "Performance Rights" and actually, there just was a big conference in Buenos Aires of all the international publishers and unions, and it turns out that they finally got the United States to sign on. 'cause if the United States didn't sign on, then there was no reciprocal kind of a thing.

I should be making lots of money on that and at the same time, Iggy knows that I'm making not a lot of money on that, so in his own ways, he's been paying me very, very well. If you look at the last bunch of years, he's probably paid me as much as I should have gotten. But now they're starting to have things happen. I would always get a check for \$50 or something like that from the Publishing thing, you know. And I got one for \$1.000 last year! I was like: "Woooooow!"

CM: After you got fired from the *Stooges*, for sometime, you worked as an electrician in San Francisco.

SM: Yes, I did. For about 20 years.

CM: Were you fed up with the music business and just wanted to do something else?

SM: You know, I've been with the *Violent Femmes*, but then, after living in Europe and all this other stuff, I got real tired of this. So I went back home to figure out what's happening. I needed to have some grounding.

And then, like what happens to many of us – I met this woman. I committed to stay with her. It turned out she was a very jealous person and she did not want me to tour. At the same time, I taught her how to play the bass and she had a wonderful voice, so we had our own version of *Carnal Kitchen* for three, four years. We had limited success here in San Francisco. It was good, but over the years, that shit deteriorated. I became an electrician and I was pretty good, but I was like the gypsy-electrician. No papers.

CM: Just under the table.

SM: Yeah, yeah. But at that time, I was able to make a good living in San Francisco. And at the same time, there was like a younger generation of people that became interested in me, probably like you. How old are you?

CM: I'm 27.

SM: Yeah, people like you, but up into the 40s! For years and years, I'm trying to promote myself in San Francisco: "I'm the guy that played sax on 'Fun House'! What does that count for?" And for years and years, it was like: "It doesn't count for shit. We don't care about that."

Right around the millennium, a whole generation of people started going like: "You're Steve Mackay?!" Even before *The Stooges* were happening, I had already been brought over to Portugal to do a tour. They gave me the airplane ticket and here I am! There is this cute Portuguese girl with a car and she's standing at the airport with a sign. OK, suddenly, people are treating me real good!

CM: With what band were you in Portugal?

SM: It was part of a project with the record I gave to you, that was *Radon Ensemble*. It was a joint tour between me and a couple of people that I had already played with.

CM: You also played with some interesting characters like John Wiese and Snakefinger.

SM: Yeah, I learned a lot from Snakefinger. Did you hear the song "Political Animal"? That is inspired by Snakefinger.

CM: Today, you were playing with the *Third Thursday Band* at the Condor Club, where topless dancing was invented...

SM: We played here the afternoon show where the windows were all open and the tourists come in, everybody has fun, listening to the live music.

CM: How do you relate to the gigs here and the gigs with *The Stooges*? Do you prefer playing for a couple of thousand people in Brazil or here for a handful?

SM: What I love is the fact that I can do both things. At the same time, there is a certain kind of humility that comes from. Last time I played with The Stooges, we played for 20.000 people in Austin, Texas. I played for 80.000 people, I played for 100.000 people in Europe.

But when you're playing a show like this, you're really looking at your audience and you're right there. It is very, very powerful.

CM: Yeah, it's fun. And between covering *Beatles* and *CCR*, you play "Raw Power".

SM: Oh yeah, yeah! This band is one of the greatest bands I've ever played with. I've been playing with them for ten years easily and we know about 250 songs.

CM: Has anyone of *The Stooges* ever been here at the Condor Club?

SM: No. I tell them about it, but...

R: Have you been at the Condor before playing here – as a customer?

SM: No, I've only been here as a musician. This has been going on two or three years now. When I look at all the things that we are playing in San Francisco, this is my favourite because it's like being at Disneyland or something. You are in a theme park and you are the entertainment and the people walk by. And sometimes, they get drawn in.

CM: That's real cool, with the open windows...

SM: Yeah! That's what's so fuckin' cool!

CM: When you talk about your career, it fits very well with *The Stooges*: When they did their stuff, nobody would get it, but years afterwards, people go like: "Wow! That's it! Proto-punk!"

SM: And during the same time, Iggy's out there, making album after album. He basically laid the foundation to the *Stooges*-reunion. Even though he had just been

struggling to do this, this kicked everything into the stratosphere. “Oh, the real *Stooges!*” Our first gig was in Coachella and I was like: “You know, even if this is all that ever happens, at least we do that reunion gig. But I think something’s gonna happen!”

And then, the next thing is, you’re going to New York, then to France, then to Japan!

CM: And no heroin on tour this time! [laughs]

SM: Oh, no, no! Listen, Pop has two glasses of wine, maybe, for a day. He really watches out for himself. He’s the one that’s on my case about: “Stevey shouldn’t drink.” And he’s absolutely right, but... He’s like my big brother, a real good big brother.

CM: Taking care of you.

SM: And he’s done a very wonderful job of taking care of me, you know, financially and emotionally. Even though we haven’t seen each other for a long, long time, it wasn’t like: “Oh, I don’t like him!” It was always based on mutual respect.

CM: You have been talking to me for a long time by now and I really appreciate that, but I also know you should have already left, so I’m gonna make this an end: what are you working on right now? Have you already been recording your parts for the upcoming *Stooges*-album?

SM: I am not central to what’s happening to the next *Stooges*-album, but I do know that recordings are happening and I will be adding some recordings at the beginning of December. They kinda went back to Iggy Pop and James Williamson, the “Raw Power”-combo. So these are the guys that are doing it. If I come: “Hey, I’ve got a song for you!” – “No, forget it!”

But there is stuff going forward with that and I am very delighted. At the same time, I know that Iggy has got a lot of great things going on and he does not necessarily need to have his band to make him survive, because he can do his television commercials,.... He did a French film. He doesn’t have a speaking roll in it, but he’s like this ethereal figure that comes into it, like the conscience. It’s called “L’étouille du

jour” which means “Star of the Day”, so I call it “Daystar”. Iggy was in it, and when he did that, he gave one of those CDs to the woman who was the director of the film and she used several little pieces on the soundtrack. Thank you, Iggy!

I have since met her, she sent me an advance copy of the film. It’s like one of those arty French films. It’s all about a dysfunctional gypsy-circus, right? We’re not talking about animals in the circus, it’s murder mystery mixed in and all that.

He got me into that so he’s been very, very good to me as far as trying to promote things that I am doing. He’s been great to me.

10.3 Interview mit James Williamson, Berkeley, 21. Oktober 2012

CM: Do you remember when you saw *The Stooges* for the first time?

JW: Uh, yeah, as a matter of fact, I do. I had known Ron [Asheton] because he was in a band that I was in prior to *The Stooges*...

CM: ... *The Chosen Few*...

JW: ...yeah. So I was friends with all the guys and would come up to visit them in Ann Arbor in their house. When they first started playing, they just played down the basement so I guess that was not a professional show, but it was the first time I saw them while they were still developing on their instruments.

CM: So it was still in their 'psychdelic' times, with vacuum cleaner,...

JW: Yeah, Scott [Asheton] was playing the oil drums, it was very early on. But I was impressed even then, they had a thing about them.

The first show that I have seen – it may or may not have been *their* first one – was the Grande Ballroom and that was, yeah, the vacuum cleaner, osterizer, all that stuff. They were *The Psychedelic Stooges* at that point.

CM: I've just been to Detroit recently and also went to the Grande Ballroom. It's changed a lot, I guess. [laughs]

JW: Yeah, it's in disrepair now.

CM: But I could still guess what it looked like back then, with the high ceilings, beautiful dancing hall,...

JW: It was quite a place! And it was the original place there so everybody went there all the time and a lot of bands came through there.

CM: So let's skip a few years until you joined *The Stooges*. How was it, being "the new Stooge"? How did your band members and the audience react?

JW: You know, at the time, there was a lot of... sort of movement within the band. They had then using their roadies to play bass and rhythm guitar. The bass player was ok, the rhythm guitar player was just kind of a friend and he actually couldn't play that well, so they were looking for somebody. I've happened to be in Ann Arbor and I was actually roommate to the roadie and Scott and a couple of people. So we were already friends, people knew me and it was quite an easy transition.

I played a few shows with Zeke [Zettner], the bass player, but I brought in another bass player called Jimmy Recca who I knew. That was the line up in that period of time, so the band completely accepted me. We didn't play that many shows, but the people all seemed to like the line up. We belonged like that for almost a year and then the band finally broke up all together.

CM: You got back together to record "Raw Power" in 1972, but after that, it really ended for a long time. I read about the two last really horrible shows of *The Stooges* that apparently lead to the break up. So I wanted to know if you would have played at different clubs to a friendlier audience, would the band have continued? Or was the end just around the corner anyway?

JW: I think it was just a matter of time. The band was really changing management very quickly and it was pretty hand-to-mouth. I think that everybody was pretty fed up, we had just been touring constantly. We were hoping to be successful, but there were no signs that we were going to be. [laughs] Everybody reaches their limit. That may have accelerated it a little bit, maybe three months, maybe six months...

CM: There are certain people, like Kathy Asheton, who say that you brought the trouble into *The Stooges*. What do you say to these accusations?

JW: I don't know why people say those things. I feel like that I... OK, one step back: She's the sister of Ron Asheton and he was moved from guitar to bass – she always resented that fact. Was I responsible for it? Well, yes and no. The fact of the matter is when we broke up in that 1971-line up, the band was finished. Iggy and I had been

talking about forming a new band, without the Ashetons at all. So when he bumped into David Bowie in New York, he called me and wanted to go over to London to form a new band. So that's what we did.

We just couldn't find musicians that we wanted to play with and so I remember distinctively sitting in the living room with Jim, Iggy, and saying: "You know, we should just bring Ron and Scott over here, we know how they play." You know, Ron was always a bass player: in *The Chosen Few*, he was the bass player, so they were a great rhythm section and so really, in a way, if it hadn't to be for me, they wouldn't even be in *The Stooges*. So for people 20, 30 years later to say that I caused trouble, I don't know if I caused trouble or if I was the solution.

Those things are kind of sour grapes. I know Kathy, I just saw her in Austin. If I recall, she said those things for the Legs McNeill-book, "Please Kill Me". See, the thing about that was, first he only interviewed people that didn't like me. So that wasn't fair. I think that's a crappy book by the way. Anyway, I wasn't around to defend myself so anybody could say anything.

CM: OK. Sounds like this was more about sensationalism.

After "Raw Power" and the following end of *The Stooges*, you changed your lifestyle completely.

JW: Mhm.

CM: Was it difficult for you to get rid of your rock'n'roll-habits or just necessary in order to survive?

JW: Well, it wasn't just an overnight thing. When *The Stooges* were finished, Iggy and I continued to try to get a record deal. We had every intention of continuing – that's how "Kill City" was recorded. We tried it to shop it to a number of different people – with no success. At that point, Iggy went off to Europe with David Bowie and I had to figure out: "What am I gonna do?" Keep playing guitar for some band that I don't know, but I was pretty fed up with music at that point and wanted to do something different. We just hadn't gotten anywhere with it. So I decided to work in a recording studio. I pursued that and eventually got a job at Paramount Recordings. I did that for a while, but then I discovered that there's only one thing worse than

playing in a band with guys you don't like – and that's recording bands all day, everyday that you don't like. [laughs] It feels awful, I was not cut out for that at all. I did that for a while but what started to really get my attention was the electronics world. At that time, the personal computer was just starting, so you had these really old computers...

CM: ...real machines.

JW: Real machines, right. But it was so fascinating and that captured my imagination and that's how I ended up going to school, eventually. I've never regretted doing it, it was a fascinating time because the whole personal computer-thing, the whole internet-thing happened right after that. So it was really in some ways more exciting than the rock'n'roll had become. I had a good ride doing that, moved to Silicon Valley and was able to work with very talented people.

CM: But you still didn't quit music completely, you produced one and a half albums of Iggy.

JW: Yeah, while I was going to school, in the meanwhile, I had run into Greg Shaw and he offered to finance the completion of "Kill City" and put it out on Bomp! Records. So I did that and meanwhile, Iggy's over doing "The Idiot" and those albums in Europe. He got wind of it and at first, he hated it, 'cause it wasn't professional like the stuff he was doing. But it was as good as I could do with the money we had to work with and how it was recorded in the first place. The main thing was, the songs were great. After he wasn't getting anywhere with me in terms of his objections about the album, him and Bowie started to find out that the kids liked it, people were buying it. It might have been the first real indie-record. It was totally indie. And in fact, they got the next record deal because of that. He started to realize that the kind of indie-punk-thing was good for him and so I think when he got the deal with Arista some years later, he knew he could work with me, maybe the A&R-people asked him to tap into the whole "Raw Power"-thing and try to get back rolling again.

And by then, I wasn't playing guitar at all, so I was "only" gonna produce the "New Values". We worked together on that and then he wanted to continue. In the vain of being even more punk, he hired a bunch of punks in London, presumably to make an

album like that, but I was never about kinds of genres, I was about the music itself and what we could do. So anyway, I just hated the whole thing. The band was terrible.

CM: You're talking about the "Soldier"-album?

JW: Mhm.

CM: And right in the middle, it just broke up...

JW: Yeah, right in the middle we kinda had enough of each other. As I always like to say: I quit and he fired me! [laughs]

CM: Yeah! So after that, did you follow the career of Iggy or did you just focus on your new computer-stuff?

JW: Yeah, I was pretty busy with my own career. So every so often I would hear something about Iggy, but I wouldn't be following it that much. I don't think I've heard any of those albums.

CM: OK. Was there a moment when you realized: "Oh, he's *really* successful now! It worked out at some point and people are accepting it now."?

JW: Yes and no. The thing that was strange is that it was some of the earlier stuff that became very succesful. Like I say, I tuned out to the whole thing 'cause we were so unsuccessful and then 15, 20 years later, Nike's making commercials with one of my songs. So I get publishing and that's how I really know, when the publishing comes in: "Wow! That's pretty cool!" [laughs]

So we would stay in touch from time to time really because of the publishing, when there was some issue that we had to talk about. But that was about it until... well, until pretty recently, about four or five years ago.

CM: But in all these years, you never thought about trying it in the music business again, becoming a *Stooge* again?

JW: No. I had a good career, I have a family and different responsibilities, so the idea was not appealing to me. But now, the timing of the 2009-rejoining was perfect, because my children are older and I was in a position where I could take early retirement from Sony and just have a clean break and do it. So that's what I did and it's been great! We're out now four years and it's been fun.

CM: What do you think, you just mentioned it before: The success of *The Stooges* always comes years after you've actually done it. It seems like *The Stooges* were always ahead of their time. I was asking myself how important for that was the music and how important was Iggy's transgressive performance?

JW: I've often wondered that myself. Certainly, it's pretty hard to isolate *The Stooges* from the live performance because I don't think there's anybody that I know of that can hold their own against us on a stage. We just played "Austin City Limits" and actually, I'll be honest with you, I don't think that was our best show. But anyway, a band like the *Red Hot Chili Peppers* who had to follow us and for them this was really tough. That's one thing, the live performance, it's always been about the live performance. *The Stooges* made some good music on their records but I wouldn't say that recording is the forte of *The Stooges*. There's a lot of techniques that *The Stooges* employed mistakingly like live-recording in the studio, things like that – which actually worked: "Fun House" was recorded that way, Don Gallucci was able to get a sound. You're very limited though, you can't do much else. If you don't have it, you don't have it, and you're not gonna do a lot of other stuff with it.

On "New Values", I tried to bring some more technique in the recording process and I think we made a good record. This one [the album we are recording right now] I hope will be equally good. I think the material is good and we'll just have to see how people accept it. But I quit worrying about that a long time ago. [laughs]

CM: What can you say about the album right now?

JW: We're writing new material and we like it. It's hard because all we've ever really done is trying to do something we would like. Maybe it has a little more significance for us now 'cause who knows if we'll ever make another album.

We will see. Maybe we've got more attention on this than was paid to the previous album. I'm hopeful that the results are better.

CM: Yeah. So it's not gonna be a Steve Albini-album again?

JW: No, no, no, no, no. [laughs]

CM: Are you still writing your songs on an acoustic guitar?

JW: I still do a lot of them that way, not all of them, but even if I start one on electric, a lot of times I'll work up changes and stuff on acoustic 'cause you can just hear so much better, more clearly all the nuances of the chording.

CM: What do you think about the development of the confrontational performance over the years which was kind of started by Iggy and *The Stooges* and then changed, with hardcore, the mosh-pit, the macho-thing, and then with GG Allin, who was topping everything in a certain way. Are you familiar with GG Allin?

JW: M-m.

CM: Well, his ultimate plan was to kill himself on stage and kill as many members of the audience as he could...

JW: ... wow! ...

CM: ... but then he just OD'd and it was a very unspectacular end. Just, you know, another junkie dying. [laughs]

But do you think you started something with the confrontational performance and what do you think about how it developed?

JW: There's no doubt that there's never been a performer quite like Iggy Pop. You gotta give him credit for that. Sure we would stand up there and look real tough, but we weren't going out into the audience like he was. That's his own thing, as early as that Cincinnati Pop Festival where he walked on hands...

CM: ...yeah! And smeared peanut butter on his naked body...

JW: ... yeah, where did that come from? [laughs] He's a performer that needs the audience's acceptance. So he wouldn't stop at nothing to go over in the audience and I think when he realized that by – not so much confronting, maybe sometimes confronting, but by *participating* with the audience, he could go over 'cause they would interact. And that's what he does.

You know, we got the addition of the stage invasion. He has just refined it to an art form that not a lot of other people can pull off, actually.

CM: That's true! And back then, nobody had ever thought of stagediving and all these things.

JW: Yeah! He made that stuff up! I think it's a form of theater. A lot of people want – and this is the good and the bad of it – a lot of people don't want the interaction. They go to see something and they want it all packaged for them.

CM: Standing there just passively.

JW: Yeah, exactly. Then they go: "Oh, this was wonderful." – and leave. But the people who are really affected by our shows are the people who it becomes reality for them. It's not a show, it's an experience.

CM: Yeah! The best thing that can happen is if there comes up something like a "Third Mind", when there is an interaction and then there are things happening that none, neither the guys on stage nor the audience, would have thought of. It's just happening.

JW: Yeah, that's right! Spontaneous.

CM: So my last question is what are the next plans for you and *The Stooges*?

JW: Well, we're gonna make an album and tour next year. And beyond that, who knows? Just take it one year at a time! [laughs]

10.4 Interview mit Joe Coleman, New York, 16. Juni 2011

CM: Almost everyone who got involved with transgressive performance refers to Iggy Pop as a huge influence. Was Iggy also important to you?

JC: No, I knew very little about Iggy. I've had this punk band called *Steel Tips* back in the '70s, but my influences came off from Country, Western and Blues. Don van Vliet, Captain Beefheart was maybe the most transgressive influence that I had at that time. I concern "Trout Mask Replica" a really groundbreaking record. Its sound is amazing. Don had his band kinda trapped in his house where he kept them performing like 18 hours a day and fed them with beans and a slice of bread – maybe, if they played well. And he taught them the music on a piano that he could not play. He would bang out the piano keys and ask them to imitate what he had just played – but he didn't even know what the fuck he was doing! [laughs] And when they finally tried to get it *exactly* the way that he had murdered those keys, then he would say: "OK, now you play it like you were jumping out of a window!" [laughs]

That's the kind of stuff that interested me back at the time, and then also the performers in Austria, the Viennese Actionists: Günter Brus, Hermann Nitsch and Rudolf Schwarzkogler. They were more of an influence because I was trying to combine music and performance, turn tribal rituals into some kind of performance that I wanted to bring back to psychopathology. In what the Actionists and also Don van Vliet were doing, there was something very pathological about it. I was in a short bus myself in school for having certain problems, like when I lit my schoolfield on fire. The pathological elements were most important, and to try to shave down the artistry and the music parts of the events and get back to a real pathological experience.

CM: Do you think one of the reasons why you could relate to the Viennese Actions that well was that you share a Catholic background? It plays a huge part in what they did and also in your work.

JC: Without question, yes! The Catholic inspiration is really important. I was brought up with Catholic rituals but I don't want to be manipulated by them so I figure out a way of transforming them. You find that with primitive cultures too, when they're taken over by Christian power, they'll transform their own Pagan Gods into Christian

Gods to make the white master happy. They pretend to be an Uncle Tom when in fact they're doing their voodoo, like changing the Mother of Christ Mary into the Virgin of Guadalupe. It's the same thing I'm trying to do, I'm transforming these things, making them work for me, turning them into Gods and Goddesses that I can worship.

CM: Pretty soon, you were getting away from music and focusing on performance only, making it more pure. So did you ever feel satisfied with the *Steel Tips* or was it that you always wanted to put it one step ahead, get rid of the musical context?

JC: At one point, at the beginning, I trusted the music, but not for very long. There's always something in music that would make it somehow acceptable, create a border, like a caption over the events. What I preferred was walking to strangers' homes and blow myself up where there are no borders. I wanted to get back to that kind of real transgressive energy. When you take the music out and you point a shotgun directly at the audience – yeah, it goes back to my early childhood, deviant things of going into strangers' homes. But I wanted to bring that into theatre and there was that thing called “performance art”, you know, where they were supposedly being subversive, and I was looking at stuff like Laurie Anderson and thinking: “That's not subversive.” When you wanna make something subversive, you bite the heads off live animals, you set yourself on fire, you point your shotgun at the audience and chase them out. And that's what I was compelled to do at that time of my life.

CM: The first time I read about you and your performances was when I read the “RE/Search: Pranks!”-book by V. Vale and Andrea Juno and it really changed my perception of life and art. At first, I was just amazed and took it for what it was, but later, thinking about it again and again, I was asking myself if you feel that what you did should be in a book called “Pranks!” or if you think that sounds too lighthearted. Because no matter what you do, you do it in a very sincere way.

JC: Yeah, I know, it's been a strange experience in my life, because a few years ago, when the “Jackass”-movie came out, there was a review in the LA Times that compared “Jackass” to Marcel Duchamp and myself. I like a lot of the things these “Jackass”-guys are doing – but it's very different from what I was doing! The things I was doing were desperate attempts of communication. There was also humor

involved, but it was a whole different kind of thing. I was paying lawyers to defend me – I wasn't getting paid zillions of dollars to do a show. I was compelled to make these things happen. It's strange how the world continues the wheel of life. It's kind of funny, I laughed too at the fact that now in the Middle East everybody is a human bomb. [laughs] It's like I started some kind of crazy trend. Maybe this is that crazy other Limboland that I didn't realize I was always in... that I was born in the twilight zone.

CM: One of the main differences between you and the "Jackass"-guys is that you didn't have MTV that paid you for doing it. You felt some kind of necessity to do it. But looking at these changes the question emerges if you can still be avant-garde or transgressive in performance these days. You did the things you did, GG Allin was another guy who was very intense – and now it's on the entertainment channel. Is there still potential of pushing it further or have the limits already been reached?

JC: I can't answer that question, except to say that there is something deep inside of me that knows that there is always transgression, it exists in humanity. I know it's gonna come, and it will come with a vengeance, just like it always has – but I don't know where it's gonna come from. I don't know where, when, and how – but it will come.

CM: At one point in your career, you and GG Allin had the same promoter for your shows.

JC: Yeah, that was an interesting coincidence that at a time a really delightful and beautiful lady being called Jeri Cain Rossi was interested in both of us. She's a great writer and really insightful that she saw the importance of what GG Allin was doing at the time and what I was doing at the time. She produced a lot of our early shows and got arrested for my shows, and maybe also for some of GG's shows. I know for a fact that she went to court for me, she was arrested and had to pay fines for producing my shows. She always stuck by me and really believed it was important to do these shows.

Much later, when I stopped doing my performances, she asked me to be in a film that she directed, it was maybe at the end of the so called transgressive film-period. So I

acted in a film called “Black Hearts Bleed Red” (1992) with Tommy Turner who was a co-director of “Where Evil Dwells” (1985). People like Jeri Cain Rossi, when these people are behind you – especially when you are doing those things, you have very few friends left that really care deeply. She’s one of them, she’s a blessed saint in the Joe Coleman-hierarchy.

CM: Looking at your career, you’ve been to prison for what you did, you had to go to court, you’ve been accused of being an “infernal machine”. So what do you think about the connection of art and crime?

JC: There is this idea of crime itself: When people form tribes, then they form states, then they form governments – there needs to be an antidote. When you get that many people together and they form these tribes and governments and powers – there needs to be an antidote. Crime, in its basic sense, is an antidote to the order. But it doesn’t have the honesty that I’m after. Real subversion requires more thought than pilfering somebody’s pocket. Real subversion is pilfering somebody’s mind and infecting the mind so that it actually can be free. The whole structure is built on swamp gas and mirrors and cardboard and that’s more important. Crime just shows the will against established power.

CM: You have been in contact with criminals like Charles Manson and John Wayne Gacy. Can you tell me how this has happened?

JC: I’ve corresponded with a lot of people that I thought had a lot to say, that were philosophers in their own certain way. Manson is a great philosopher and I remember the first time he really struck me and I started to get fascinated by him when he was in court and he said: “Look down on me and you’ll see a fool. Look up at me and you’ll see a God. Look me in the eyes and you’ll see yourself.” He’s absolutely right. For many years, he spoke these really compelling arguments. I don’t have any defense for the murders committed, I don’t defend that at all, I’m totally against that, but what I’m saying is: Listen to the word of the person who is in pain. Listen to the word of someone who’s pushed to that degree. Somebody who could speak that eloquently of his own pain.

I also admire Charles Bronson who was being incarcerated in the UK for longer than anyone else, as far as I know, but he never killed anyone. He is certainly a violent offender but he's got a brilliant mind and he speaks of the pain and the misfits of society – and I care about the misfits. They deserve a voice. If society wants to learn anything, listen to the voice, don't squash it out. When somebody finds out that they have cancer and they're trying to express it to someone who does not have cancer, it's uncomfortable for the person that's listening. In fact, the person that's listening almost feels like the mere mention of the word "cancer" can cause them to have the disease as well. It makes them wanna remove themselves from the connection. But if you really wanna avoid cancer – then you better listen and talk with that person and not ignore them!

CM: Yeah, that's true! When you talk about giving a voice to the misfits – that's something you've been doing through your whole career, especially in your paintings. But as mentioned before, you've also been in Cinema of Transgression-films and involved with people from the No Wave-scene. Have you been part of those scenes?

JC: I don't think so at all. I don't think I have anything to do with the Cinema of Transgression and I also didn't feel like I was part of the East Village-art-scene. I've been in movies from that scene and was showing my paintings at that time in the Lower East Side, but at the time, they pretty much... The only gallery that would show my paintings was run by a biker named Bob Lawrence who sold guns and drugs to support the gallery. But I was looked out on at that time and they didn't embrace what I was doing. In fact they were against what I was doing. So I would not say that I was part of that scene. Now they're trying to appropriate me – but I was not part of that scene.

CM: That was part of your whole career: you were never part of the scene, but you were there and tried things out: when punk was coming, you played at CBGB with the *Dead Boys*, then those movies – but you always stick out of it. You don't need a movement or a group for what you do.

JC: I don't need them – they need me. But it falls off, it doesn't connect.

CM: You have also contributed to the EXIT magazine. How did that happen?

JC: It was when Adam [Parfrey]'s father Woodrow Parfrey had just died. Woody, as I remember him, he was a character actor in a lot of old movies I enjoyed watching. I always thought of him as a poor man because he usually didn't make it past the first couple of reels of a film. Like in the "The Outlaw Josey Wales" Clint Eastwood shoved him into some horseshit before he gets killed. Adam grew up with that kind of icon of cinema. Not a cinema that most people would know about, because he's a character actor, it's kind of obscure. But to me he was very special because I have a certain affection for these character actors that are doing these really degrading rolls when they do it really well – like Adam's father. There's a kind of grace, maybe like a Catholic martyrdom, that they suffer on screen. They are humiliated and tortured and tormented. It does connect to my Catholicism and I have this great fondness for Adam's father who suffered on screen over and over again. So when I met Adam and he told me who his father was we bonded on that and we became very good friends. At that time Art Spiegelman was doing this book called "Raw" and first he asked me to be in there, but when he saw what I did he said: "No, I'm not gonna publish this. This is too fucked up for 'Raw'!"

Adam [Parfrey] and George [Petros] were doing this thing called EXIT and they said: "Yeah, we like what you are doing!" [laughs]

CM: Fucked up enough!

JC: Yeah, that's how it started. But since then, Adam has become a really special person of my life, a brother, he is family. I am so proud of him that he continued publishing, he's one of the great editors of our time with Feral House.

CM: Feral House defined that whole scene. Adam collected all these characters in "Apocalypse Culture".

JC: Right now I'm kind of interested in these film projects. I acted with Asia Argento and I really enjoyed it. I have a great love for films and recently, there have been people wanting to make films with Whitney [Ward] and I. Whitney did a short film

which she was really great in and I'm kind of excited about making fictional things because I'm so tired of reality television, I can't stand reality television!

But I have no interest in financing any film. Since people are coming wanting to make films with me and I can do it the way I want to do it... you know, I was making these ridiculous demands and they keep saying "yes". [laughs]

I got nothing to lose. "OK, in this scene, I got a corpse in it and if you don't like it, that's fine – I don't even wanna do the movie. But if you still wanna do it, that's fine for me too." It's a fun time.

CM: Just see how far you can go.

JC: Yeah, yeah! I've done performances that I really enjoyed, paintings that I really enjoyed. My love for film is kind of reemerging now, but I wanna direct films now because that's a thing I've never done. I've done music, painting – but right now, I wanna direct a film! That's the next thing I'd like to play with. I don't know how much time I have left on this planet, but I've done so many things that I wanted to do and I did them exactly the way I wanted.

CM: Do you work on a script or know how the film should be like?

JC: It's kind of like my paintings: I want the script very loose and I like a lot of improvisation. [John] Cassavettes is someone who I really appreciate, also Sam Fuller, but also Sergio Leone – to mix all them together is the way I would like to play. It's all about play.

CM: Cassavete's wife Gena Rowlands – she's my favourite actress of all time!

JC: Me too! I can't say enough great things about Gena Rowlands. "A Woman Under The Influence" is maybe one of the greatest movies ever – she's amazing in it! One of my favourite films of her is "Lonely Are The Brave" where she's with Kirk Douglas. She's not the star in "Lonely Are The Brave", it's more like a cameo, but she forces Kirk Douglas to act natural. 'cause Kirk is always over the top, but when she's playing against him, she forces Kirk to bring it down, that's pretty amazing.

CM: You are very aware of the way you are living your life. Some people take notes, have some kind of diary to keep their things together. Do you do that too or are your paintings enough for bringing order in your everyday life?

JC: Primarily, it's all in the paintings. I mean, there are notes, I call them scribbles, where I scribble down my ideas, look, I'll show you. [takes a few sheets of paper with rough notes out of his pocket] This is an example. If something comes to my head... No moment of living is not a moment of thought about my art. And my art is painting, performance, movies, and music, so I scribble things down. The short bus guy that I've been from childhood to outsider character – the power, they can just seize it. But going back to when I write down these notes, they're just notes. When I paint or act I might not use this at all. It could be just something that provides a mood, an emotion, a feeling or disdain and may not ever be used. When I wake up in the middle of the night I start writing stuff, because dreams also inspire me and tell me really important things.

CM: You gotta be really fast and take the notes right away. Two minutes later, the memory is gone.

JC: Yeah! I kept a dream diary for many years. I'm not right now, but when a dream is important to me I do write it down. You can also dream during the day. All the things I scribbled down I showed you right now are from the subway. When I'm on the subway, I always have a lot of ideas and I just write 'em down.

CM: Talking about New York, it has changed so much from when you arrived here in the '70s til now. Has it become part of your heart and you couldn't think about moving somewhere else or would that be an option for you?

JC: Well, New York is very connected to my heart, but the New York that is connected to my heart is sadly disappearing, day by day, minute by minute, second by second. I'm looking to find another place, also because I want to have the Odditorium in a proper house. A lot of the Odditorium is in storage. It was nice at the KW [Berlin exhibition] that I had the wagons and a big space. But you know, the

Odditorium right now is only some of my favourite stuff in Brooklyn, but I have a storage of tons of stuff that I can't show. I want a proper home for the Odditorium.

CM: So where would you like to go? Detroit? Baltimore?

JC: Baltimore was one of my first ideas, yeah. But I'm not sure right now.

10.5 Interview mit Joe Coleman, New York, 14. Mai 2012

CM: The apocalypse is a big part of your work, be it in your paintings, performances, or collections. Furthermore, you've been in the book "The End is Near" and on the cover of Adam Parfrey's "Apocalypse Culture". So what does the apocalypse actually mean to you?

JC: Well, we're entering this stage that I predicted: the only things I predicted are coming true. I think it's wrong to think about the apocalypse as "The End". It's only the end of things as we have come to expect them to be. They're gonna go through a mass eruption and in that eruption it's the creation of something new that will come from it. All ends – no matter what end it is – all ends are only beginnings. It's the same thing with life, you know: I'm coming to my end as this bit of flesh and bone and cartilage that walks around saying these things – that's coming to an end as well. But that end, too, is only a beginning.

I feel a certain comfort in seeing the things happen that I sensed were going to happen. I wonder what some of the old biblical writers that had these visions and then got to see these visions come true must have felt. So I guess that's kind of a similar feeling. I feel a great honor, an honor to be put in this time. I feel like... I know it may sound strange, but because the eruption is happening, there's some hope. If the eruption and the explosion and the turmoil does not happen, then I would feel really depressed.

CM: Does the year 2012 have any value to you?

JC: The year 2012... I know a lot of people talk about that and are kind of obsessed with that, but I was more interested in 11/11, you know. And I celebrated our 11th anniversary on November 11th, just a few months ago. That was more significant to me, the double numbers are more significant to me. 2012 and all of the obsessions and the predictions around it don't necessarily mean that it has to be that exact date. You just have to make a broader border around that idea. Like astrologists, they're confused about the dates they're trying to give for reading somebody's chart, so if you just give it a little more room and say that's the center of it and then take a

compass and do a nice border around that to include that whole time that we're in right now, then I think, yeah, then I think it's on target. But you have to just do that.

CM: The funny thing with the apocalypse is that there are very picturesque images of it, in the bible and a lot of other myths. But what happens afterwards – nobody knows. I have the feeling that those who are desiring the apocalypse don't desire the apocalypse itself, but that state afterwards – whatever that should be...

JC: Yeah! But the desire of the apocalypse, there is a sense and a need inherent in the creation that there is an end. So at one point, you're gonna desire that this particularly thing ends and something else was born. It's totally understandable to also be compelled to have the end. Suddenly, more and more people are desiring the end.

CM: Do you think this feeling has a connection to the current state of the USA?

JC: It's only comparable because it's also creating a pattern that's been done before. One of the things that sometimes I'm struck by is like the founders of the United States were like in the early imperial Roman army. There are some parallels with Rome that are interesting. In the early days of this country, the ruling class and the middle class and the poor all fought together, they all were involved in fighting for what they were. There's a fault line in between what's "us" and what's "them". All powerful civilizations create a fault line which makes them powerful – in making an enemy. But in the early United States, it was like in the early Roman Republic because in the Roman Republic the poor class were the foot soldiers, the infantry. The middle class, who had more money, were the cavalry. And the Roman senate were the officers – but everyone fought. The only people that did not fight were slaves and foreigners. So fighting was an honor and something that people were proud of. That also came apart towards the end of the Roman Empire and here in America. Here you got people that are in power and asking poor families to send their sons off, today. There's something that's inherently gonna be resented by anyone. It's gonna cause a lack of faith because when you're not treated fairly, there's gonna be a resentment that's gonna lead to a rebellion, an internal rebellion.

Also, the idea of slavery, at one point in Rome, there were almost more slaves than there were freed people – that's such an unconscionable contrast that it was destined for some kind of rebellion.

CM: But they still kept control for some time.

JC: They did, but there were many revolts, the most common known is Spartacus, but there were also many others going on. The fault line the Romans created was against the Barbarians. They villianized them, in fact, it was making the Barbarians less than human – like the way that we treated the American Indians.

CM: Like subhumans.

JC: Yeah, like subhumans. There's two ways that a powerful civilization expands: one is by incorporating these other lands, by making them part of your nation. But the Romans couldn't do that with the Barbarians, and we couldn't do that with the American Indians. So the only other thing that you do is genocide, to try to exterminate the thing that, you know, that you see as non-human, the other side of the fault line. It was something that defeated Nazi Germany too, but we did the same thing with American Indians.

CM: There's a thread through the whole human history...

JC: ...yeah, it keeps repeating itself. And that's the fault line between: "This is me, this is what a human being is." And "That's a devil, that's evil." You might even think that about your neighbor.

It's something that in the very beginning gives power to that civilization: when they have an enemy, it unites a nation against a universal enemy that this whole nation believes that that's evil: "This is us and that's them!" That can unite a nation. But it's also the very thing that destroys the nation at the same time – this is just where history is repeating itself.

CM: There's that story that the whole earth would fight together if there was a war against other planets.

JC: Yeah, there's that wonderful theory that the war of the worlds would unite us.

CM: It sounds kind of logic.

JC: It makes perfect sense because we do it here all the time! We've run out of room on the planet and it's becoming more and more people incorporated. Even if it's not politically correct, there is this undercurrent feeling of anyone who wears a turban... they've already figured out what the new evil is and it's happening. It's had a time where everything was upside down. It's like scattering fractured pieces of a puzzle that doesn't fit anymore and you keep grabbing at the old things – but the puzzle just doesn't fit anymore.

CM: Yeah, that's a good metaphor.

Sitting here in your Odditorium with so many amazing objects around you, I was asking myself if there is one item that's the most precious to you?

JC: You know, there's so many people asking me that, but it would be unfair to say that. But the only thing I could say was that the most precious to me is Whitney. But to try to choose an object... no, I don't think it's fair. They would be really hurt.
[laughs]

CM: What about Junior?

JC: Yeah, Junior is really special. He's a spoiled brat! [laughs] He does get most of the attention so he's very spoiled, but he likes that. Look how he's giggling over there! He's very loved and he loves to be spoiled, but I don't wanna say that he's better or more important. He gets to talk more often.

CM: Was there ever any object that brought bad luck to you?

JC: [pause]

CM: One you had to give away because you didn't have a good feeling in keeping it?

JC: [slowly] No... Actually, that has never happened. The only thing that has any connection to it was when I was collecting a lot of American Indian stuff, they were happy here, but my wife at the time, not Whitney...

CM: Nancy...

JC: ...yeah, Nancy [Pivar]. She brought these things, without me knowing it, to some Indian organization and gave them away. I thought it was bad for them. They were happy here, because here they would not be doing the kind of politically correct, you know, song-and-dance-apology... it was phony! At least here, their dark side was also being appreciated and was also ok. But brought there, they had to get cleaned up. It's like taking a skull that has all the flesh on it and hair and stuff and then: "Oh, people can't take it like that. We'll just polish it off, taking all that skin off, polish it off and make it look like it was plastic." – you know?! So to me, that's what they would do with this object, that needed to have its full power expressed.

CM: What kind of object was that?

JC: It was a tomahawk that was beautifully decorated and supposedly used in a savage attack. The whole American Indian wars were always fascinating to me. The American Indians were really clever at some of their tortures. [laughs] The white men that thought that they were better, they did horrible things to them and they learned a lot from what the Indians were doing. But the Indians were brave and powerful warriors, they fought really hard in this kind of doomed struggle. You know, our genocide lasted for longer than the Nazi's genocide of the Jews. Their "Final Solution" can be even compared to stuff like Andrew Jackson's "March of Tears" – which just marches the Indian out of his fucking home. The things that we did went on for longer and were just as horrible.

But the American Indians were courageous and a lot of them put up battles to prevent that thing that was destined to happen.

CM: Yeah, that was the last thing they could do.

JC: So they fought til the end. The whole casino-thing is really sad. The kind of faith the American Indians had, and their religion was powerful too, and how much of that got wiped out by destroying the religion and replacing it with Christianity. That happens all over the world, in Ireland, where I come from, and in Africa, all over the world: destroying a religion and replacing it with that forced religion of Christianity.

CM: But then again, they make their own thing out of it.

JC: Yeah, they do. As in the same way that I did too with my upbringing.

CM: I know that you really appreciate Captain Beefheart.

JC: Yeah! Did you see that painting I did?

CM: Yeah, it's amazing! But what do you actually think of *his* paintings? That are, in some kind, the very opposite of yours.

JC: Yeah, well... I guess the best way to put it is: I like his paintings – but I love his music. I think his music is closer to the kind of painting that I love than his paintings – if that makes any sense. [laughs] I think he's a better painter when he's making music than when he's painting, 'cause he was a great painter when he was making his music.

CM: It feels like the same to me: His paintings are really ok, but it's not the same kind of fascination as with his music.

JC: Yeah, and with his music, he's more of an artist than a musician. And that comes through in his music. His music ties into old storytellings and the rich texture of the sound that he is creating by destroying any knowledge or accepted form of what music should be, destroying that and making colors of sounds and beating notes that are wrong – but you keep beating it and then you find: "It's wrong. It's wrong. It's wrong. No, wait a minute! Now it sounds like there is something there! I just never heard it before, but there is something there!"

CM: For me, his compositions sometimes sound like he was building up a sculpture, with very raw material.

JC: Yeah, only an artist can make music like that.

10.6 Interview mit Whitney Ward, New York, 14. Mai 2012

CM: What kind of film are you working on right now?

WW: Joe and I are working right now on this film called “Don Peyote” which is co-directed by Dan Fogler – he’s a great character actor, he was in “Mars needs Moms”.

CM: How did you and Joe [Coleman] actually meet?

WW: We met in like 1990 at one of his shows. And one of my best friends, who was a mutual friend, a medical examiner and food critic, Jonathan Hayes, he brought me to Joe’s show at “Psychedelic Solution”. He brought me and a blind guy. So he was describing all of Joe’s paintings to his blind friend in great detail and it was amazing. And he was actually friends with Diane Hanson, who was Joe’s former girlfriend.

We were friends for like years and years and years. And then, maybe six years later, when we weren’t with anyone, I finished my list – I started running into him every second. I was directing this music video of *Nashville Pussy* and he shows up with all of the *Hells Angels* at my video shoot. I’m like: “What the hell are you doing?!” And he goes: “I just wanna invite you to my birthday party.” I wasn’t responding as I was trying to work on other stuff. He was like: “I would like you to come over and see the Odditorium, I have some new things.” And I was like: “OK, great, call me.” So he goes: “I have a new jar of tumors you might wanna come over and see.”

At that point I just stopped and I froze in time. That was the moment when I realized: It was *not* friends, it was date.

CM: When he talked about the new jar of tumors. [laughs]

WW: Yeah! And I was like: “How many times have you used that?” And he said: “It only has to work once.”

CM: Where do you actually come from?

WW: I don’t know. [laughs] I was born in Virginia, lived in Germany for about five years, in Stuttgart, ‘cause my father was in the service, and then my parents got

divorced, I moved to Fort Lauderdale, went to school in New England and then went very quickly to New York.

CM: When did you go to New York?

WW: It was in the mid-80s. I missed everything that Joe was doing here! Basically, when we got to know each other, he was like cruising all of my books and records and he would take all of the “Famous Monsters of Filmland”-issues that he didn’t have and he’s like: “*The Ramones... The Dead Boys...* I used to play with these fucking assholes!” I’m like [very small]: “Fucking assholes?! I love them.” Basically, I was like ten to fifteen years too late for New York. But I loved to have that difference of opinion.

But I would have loved to see perform *Steel Tips* back in the day.

CM: That’s so great about Joe, that he was and still is refusing to be part of that.

WW: I know! But the first time I saw *The Ramones*, I lost my mind! And he’s like: “Yeah, we used to play with *The Ramones* all the time – but I think they hated us.” Well, of course they hated you, because you were blowing yourself up!

CM: Yeah, like: “I didn’t want to give the kids what they want – I wanted to fuck with them!”

WW: I know, and I love that, and he still does that. But if he was born ten years later, he’d be in jail... or dead. Because all of his antics were so far ahead of the time. You couldn’t walk into strangers’ homes exploding with a cookie sheet – are you kidding?! I mean, there was this kind of provincial naivité of the time. It wouldn’t just be like: “Oh, these kids disturbed, they might be on acid. We’ll call the parents, where do you live?” It would be like a national event!

Even when he took me to see his school in Norwalk, Connecticut, he goes: “That’s the part of the lawn that I set on fire.” If you would set something like this on fire now, you would go to juvenile detention camp – forever. So in a way, I think it’s great, that he was so far ahead of his time.

When the “Jackass”-movie came out, there was an LA-Times piece that I felt was great, that said: “‘Jackass’ is like Marcel Duchamp meets Joe Coleman.” And that I felt really summed it up.

10.7 Interview mit Jeri Cain Rossi, San Francisco, 10. Oktober 2012

CM: What I read about you starts in Denver, but you had a life before, right?

JCR: Yeah, I grew in a small farming community in the Midwest and after I graduated from college, I moved to Denver in the early 80s. I had a sister that lived there and then I got involved in music, all kinds of performance, like the great *Carbon Dioxide Orchestra* where we all played with dry ice and metal – stuff like that. There was a lot of crazy stuff going on in Denver, avant-garde music and weird happenings.

CM: But the Denver-scene is not really well known.

JCR: Not at all, but that's ok. Don't you find that the undiscovered stuff is the really special stuff?

CM: Yeah... If you discover it! [laughs]

JCR: After Denver, I moved to Boston, I wholly pursued a rock'n'roll-career and opened for a lot of bands like *Sonic Youth*, *The Birthday Party* with my band, *Your Funeral*. I had several bands in Boston, but *Black Cat Bone* was the main one. I never really got off the ground, I never had a record out. I wasn't to be heartbroken if I never succeeded in music, but I'm always dabbling with music. I just bought a mandolin to learn a *Led Zeppelin*-song. [laughs]

And also, I could go back to music and become a hit at 70. I love the rootsy, Americana kind of music and that ages well. So, it's not over yet.

CM: What was your next stop after Boston?

JCR: After Boston, I went to New York, worked in the film industry, 'cause that's where I got my masters in. I had a horrible time in New York and that's when I decided to move to New Orleans.

CM: What was the horrible time in New York about?

JCR: Nightmare roommate, heroin addict roommate. It was different living there than visiting. This was '92 to '94. Then I moved down to New Orleans and was there till [hurricane] Katrina [2005] – and then I came here [San Francisco].

CM: Where did you get to know Joe Coleman?

JCR: In Boston, I got to know Nick Zedd. He used to come and stay at the big house I lived in with a bunch of roommates, and then through him, I met a lot of other people. I did a film show for him at this place I was interning at. So I became good friends with Kembra Pfahler, Tessa Hughes-Freeland, Tommy Turner for a while, acquainted with Richard Kern,... - and Joe Coleman. I was really interested in his show and wanted him to come to Boston and he was interested to do that too. I promoted him at the Boston Film and Video and it kinda got out of hand.

CM: It was the “infernal machine”-performance?

JCR: Yeah, right. I guess I just didn't anticipate how much smoke firecrackers make – because it got so smoky. There was no danger to anything, but there were apartments in the building. We had all the windows open and then the firetrucks came. It was a bizarre scene for the firemen because Joe had hung a dead goat on the rafters and all these things: we had this big black paper screen he had hung upside down. He came busted through the screen and then his wife cut him down and then he did his Professor Momboozo-thing. He did geek some mice and he also tried to geek a lobster and it was a messy scene when the police and the firemen came. They just didn't know what was going on. They asked if I was a witch and if this was a coven or a cult. They had never seen anything like this. Then the bombsquad came in and they found an M-80, which is a type of firework. The arsonsquad was there – now that was a very interesting performance.

We had to go to court for it, but we didn't get taken to jail.

CM: Did you go to court for him?

JCR: No, he had to go to court and I was in a separate courtroom. They didn't know what to do with me so I was charged with "disorderly person" even though I was completely compliant and answered all the questions and stayed there with them.

Joe disappeared and it was probably a good thing because they were hot to get him. He was brought to court later and the bombsquad people and the arsonsquad people were there.

My charges were dropped, he had to pay for "cruelty to animals" because of the way he killed the mice and something else... "possession of fireworks" maybe. I mean, that's coming down from some felony charges, the "possession of an infernal machine" which is a Massachusetts-thing.

The thing about this performance was, his mother had just passed away, a hideous death from cancer. So he was coming out upside down and the way he was presenting himself was the umbilical cord – he figured this out later. The umbilical cord coming through this black film into the world and his wife cut him out of it – the separation of the mother and the child, the man goes and marries. Joe's a very thoughtful guy and he's so mythological.

CM: When was the first time you saw him performing?

JCR: That was that.

CM: And you were promoting it right away.

JCR: Yeah, that's why I promoted it! I wanted to see it. [laughs]

CM: Did you promote more of his performances?

JCR: No, that was just that. It was enough – for both of us. [laughs] But we became really good friends.

CM: What about GG Allin – how did you get to know him?

JCR: Well, we had a little launch for my chapbook “Angel with a Criminal Kiss” and there was this store publisher called Primal Plunge in Boston. They had a little area where we could have shows. We also did the John Wayne Gacy-show there.

CM: His paintings?

JCR: Yeah, his paintings. It was a spectacle. I just wanted to know what the paintings look like, I’m curious. I had read about that show in Chicago and was like: “Wow, I want to see what they look like!”

Anyway, I knew GG’s brother Merle and his wife Mishi – I had asked her if she wanted to be in a Super 8-movie. I knew Merle and Mishi, they lived in the same part of Boston I lived in so I asked Merle if GG would like to do a spoken word performance in honor of my deal, my little chapbook. And I also asked Nick Zedd – so it was gonna be the three of us. They all accepted – and then that kinda got out of hand too. [laughs]

When GG drank it was Russian roulette – you just didn’t know what was gonna happen.

CM: Yeah, I’ve seen the video, where he rants about Lisa Carver, cuts himself open with beer cans and scares everyone.

JCR: Yeah, that’s the performance. OK, so here’s a secret story: Somebody had a laughing box – that was my roommate Trevor and I had given her the laughing box. And she said: “Yeah, I’m gonna use it!” [laughs] So yeah, I instigated a little bit of that. But I was actually in the other room through most of the performance, getting drunk. I didn’t even hardly see the performance, to be honest with you, until somebody walked in: “GG just pushed over your amp.” And I was like: “Ooooooooookayyyy, I’m gonna go over there...” Because, for some reason, I had a calming effect on GG. He seemed to listen to me and I don’t even know why. I was definitely afraid that he was gonna do something to embarrass me. I wasn’t afraid he was gonna hurt me.

CM: How could he have embarrassed you? I’d be more afraid of a physical attack...

JCR: I think I could take him. I wasn't scared of him physically. I can't really answer how he could have embarrassed me.

Trevor used the laughing box and he got very upset for that so he went looking and looking for that person who had the laughing box. And everytime he got close to Trevor, the laughing box stopped so he couldn't figure out who had it! [laughs]

Finally, Trevor just walks up to him and says: "I've got the laughing box!" And then he took her by the hair and threw her around and a couple of guys got up and broke it up. It just was this weird thing – nobody really left, they waited just for more. And that's the thing with GG: I think he attracted people to see what he was gonna do next. Either they were too frozen to leave or like: "What's gonna happen next?!" I mean, why do people go to air shows? To see the planes? No! They're waiting to see a crash! They want to witness something that is profoundly...

CM: ... see what's possible. So how did the evening with GG end?

JCR: He left after his performance, he just took off with his brother and some other people.

You know, he went to jail after the incident with that girl and I was writing him – a lot of people were writing him. But I was more interested in: "Come on, stop the really crazy shit and play your music!" Richard Kern was also trying to stop him from that: "Oh, I'm gonna kill somebody and I'm gonna kill myself onstage." I said: "Stop that, just play some music!" 'cause actually, he was really good.

You know how he grew up, he was the son of a very troubled guy who actually did name him Jesus. And he wasn't Hispanic, so the context of a white cracker naming his kid Jesus is pretty outside. His father was mentally ill. There was one story GG told me: He came home, he and his brother, and they were asking: "Wait, where's the lamp that was on the table?" or whatever it was. And his dad would be like: "I buried it." "Why? Why would you bury it?!" "Because you liked it so much."

He was really nutty. Then I think he took off and lived like a hermit in the woods, eventually. So there was mental illness in their family.

His mom changed the name to Kevin.

CM: Yeah, after they separated. Is it really true that he grew up in a log cabin with no electricity and no running water?

JCR: That's what his mom says.

CM: So this was the only show you promoted for GG?

JCR: Yeah, but he stayed with me. He got out of jail. We were gonna record something together, a country western thing, like Melba Montgomery and George Jones. He was really into country music and that was great, he was really good that way. Hank Williams III covered a GG Allin-song. Yeah, his lyrics were still edgy, but not quite over the edge as compared to his performances. His performances were tedious and tiresome after a while. But that's why people went. I think it got over his head. He couldn't stop being "the GG Allin" who was kind of gross.

CM: I think he was a slave to the audience because he always wanted to top himself in getting more and more extreme.

JCR: And people were taunting him. It was this perpetual cycle that got worse and worse.

When he got out of prison, he was gonna be on the Heraldo-show and in Boston, he stayed with me one night on the way. Me and GG got along just fine. He tried to, whatever, pick me up and I just said: "No." "Ok. Ok. I won't try anything." And then my cats drove him crazy, he was allergic. So finally, at like five in the morning, he said: "I gotta get out of here!" His eyes were just puffed out.

He was really hilarious, tounge-in-cheek-hilarious when he wasn't drinking and "being the GG". But he also said some things that were pretty crazy. He believed if he killed somebody and then killed himself, he would take on the power of that person that he killed and all that shit. I was like: "You really believe that?!"

CM: Yeah, did he?

JCR: It seemed like he did. He was not a dumb guy. He was a drummer, he drummed with all kinds of people in the Boston-scene and he was a good looking guy – but that was before I knew him. And then, what I would think was really interesting – maybe you can figure out – is: when did it switch?

CM: Yeah, this is one of the questions I've been asking myself quite often. He was married, he's got a daughter, he had a steady life – and at some point...

JCR: ... something switched. I don't know if it has to do with some kind of genetic thing that started to take over because his father was clearly bonkers.

CM: I heard from Merle that he didn't like GG's steady lifestyle and always taunted him to... be more rock'n'roll.

JCR: Something switched. He just went this other way, he became so ugly and let everybody scribble on him with a tattoo needle. He lost his teeth from all kinds of reasons, he just looked awful. But before, he was good looking, he was easy on the eyes when he was younger. He was recording music, put an album out – but then something switched. When I met him, he was already very well down the road.

Merle's pretty out there, too.

CM: Yeah, but he seems to be a rational person. You can guess what he does – but with GG, you never knew.

JCR: Yeah. Well, Merle just was a good soldier. Anything GG did he supported. If I was a rational brother of GG I would... [laughs] Maybe I'm just a little bit more conservative, but I wouldn't be encouraging him to, you know...

Whereas Joe Coleman is vastly more thoughtful and intellectual and probably smarter. He also came from great loss. He saw both of his parents die a hideous prolonged death from cancer – that must have fucked him up a bit. He has a lot of rage and just felt the horror of being a human – that motivated a lot of his art. But he is very thoughtful about it and very well-mannered – you know that.

CM: Yeah, he's a real gentleman!

JCR: Yes, he's a gentleman! You know he said: "If I wouldn't do art I might have become a serial killer." When he does the Professor Momboozo I believe it, 'cause

he's got that non-assuming character: "Yeah, sure, I'll give you a ride." And then he fucking takes you back and tortures you! [laughs]

CM: Yeah, like in "Black Hearts Bleed Red".

JCR: Yeah.

CM: Joe spends a lot of time finding out about what he wants to do and how. But with GG, I'm not sure if he knew what he was actually doing. What do you think? Was he aware of what he was doing?

JCR: I think he was pretty self-absorbed. His father set it up that he should be a messiah and so it was probably in the back of his mind: "Yeah, I gotta do this!" But I don't think he had the intellect. Obviously, he couldn't figure out how to get out of this negative spiral that he was in. It was very negative.

And then he was from New Hampshire and that's like: "Live free or die!" – from the Revolutionary War. Like this whole transgression-thing that you're interested in: Transgressive art is art that that transgresses normal boundaries but in the case of Transgressive Cinema – for those people, it was all about transgressing their own boundaries. Transgressive art is a personal thing. It's not that they're doing it for all of mankind – they are doing it for their own personal reasons. If people relate to it, they relate to it, but it's for that person's own inner struggle. We don't always know where our boundaries are until we go past them. And once you transgress them, you find out where your boundaries are. So maybe you'll go backwards: "Wow, I stepped over a boundary and it really didn't feel that good. So I'm gonna go back a step."

And then there's others who keep going, who don't stop. GG is the one who kept going and couldn't stop. And GG was an addict, an alcoholic and a heroin addict. I think Joe is way more smart about it, he learned. "Wow, that hurt – ok: boundary." And yeah, his boundaries are different than other people's.

I saw GG at the opening of "Hated" in New York and afterwards I was like: "GG, what do you think?" And he was like: "I don't know... I don't know..." He didn't like what he saw. It was shocking to him how he was portrayed in that movie.

I saw GG the last day of his life in New York, Avenue B and 2nd Street. He was with some girlfriend who had a Richard Ramirez-t-shirt on and he had on a little skirt, a

leather jacket, and this helmet with a spike on it from World War I. He was just not feeling good. From what I could see, he wished he could get out of “the GG” that threw shit at people and threatened to kill people and to kill himself – but he just didn’t know how to do it. I told him I wasn’t going to the show, ‘cause I didn’t wanna see him act like that! I had no desire to see him getting heckled “Why don’t you kill yourself?” and getting into “the GG”-thing.

And then he ended up OD’ing that night.

I think it was an intentional OD, that’s my own personal opinion. Sometimes a suicide is just an attempt to stop being the way it is. You just want to have a different way of relating – but you don’t know how to. It’s just a kind of reptile brain-reaction to wanting to stop the way your life is going. He just didn’t know how to.

But on the other side, he also enjoyed being “the GG”, being that monster...

CM: ... the rock’n’roll-messiah.

JCR: Yeah. But then, he also was repulsed – that’s my personal opinion. I think he wanted to move on. All I can say is he had a horrible upbringing. He probably saw some horrible things.

CM: Yeah. Some people can transcend their experiences, like Joe Coleman.

JCR: Yeah, some people can! Joe’s art is a transformation and I think GG’s country songs were a transformation, too.

CM: Do you think there was anybody who went a step further than GG in that direct confrontational performance, in that transgressive way?

JCR: I don’t really keep up on it, but I think the shock artists were in a certain time period, in an era of the 80s, in the Reagan years and the older Bush, artists were like: “Wake up, wake up to all that madness that’s around us!”

I don’t know, there might be somebody out there who’s really out there. But I’m not interested in it anymore.

CM: Yeah, the question is also if it would make sense to try to top GG.

JCR: I'm not interested. If there is somebody, I'm not interested in. When you're younger, you go for the spectacle because you're soaking everything in like a sponge. You get to a certain point, at least I got there, where I don't have to see what's in Pandora's Box. I already know what's inside.

CM: Yeah, but you have to see it on your own.

JCR: Yeah, and then you have to figure out how to live with it, knowing what is in Pandora's Box.

CM: You once said "living on the edge gets old too" – so do you regret having looked into Pandora's Box?

JCR: I can't regret that. But I have regrets for sure. I regret I didn't become a veterinarian and other things, but everybody has a path and I wouldn't be at the point right now if I wouldn't have gotten through certain things.

CM: Last question: Do you think there is any connection between transgressive art and crime or terrorism?

JCR: GG Allin and Joe Coleman, both, have nothing to do with crime and terrorism. They have about as much to do with crime and terrorism, even psychologically, as going to a haunted house on Halloween. You go there to be scared, to have a mummy go: "Waaah!!!" – something like that.

The government is way scarier than transgressive art. What artists do is not terrorism and it's not crime – except petty crime maybe, like a graffiti artist.

CM: But sometimes artists are treated like criminals, both, GG and Joe have been.

JCR: Yeah, it's easier than accusing your government of assassination or what we did to people in Guantanamo Bay, holding people for months and months and months without any kind of letting them talk to their family or lawyers and letting them

know that they're still alive. That's way scarier than Joe Coleman's paintings or GG Allin's music and even throwing feces on people.

10.8 Interview mit Cynthia Carr, New York, 31. Juli 2012

CM: My first question is: when did you move to the East Village and was your primary reason to go there the art scene or the cheap rent?

CC: There was no art scene when I came here, so I came for the cheap rent. I think it was '77 when I moved down, I came to New York in '76, from Chicago. There were no galleries here, Avenue A at night was completely deserted. One bodega was open – and nothing else. It was considered to be a scary neighborhood and people didn't wanna come here, that's why it was cheap.

CM: Yeah, the owners of the houses were just glad if somebody would take care of the buildings.

CC: That's how the galleries started here! Because they had an empty storefront and the landlords were overjoyed when somebody wanted to put an art gallery there. They all started with very cheap rent and then it got really expensive quickly, within two years.

CM: Was that around '85?

CC: It ended around '85, or it was starting to end in '85. Fun Gallery probably started in '81 and there weren't too many others. There came a few others in '82 and '83 and then, by '84, there was like an explosion of galleries and it was starting to decline by '85. I was going to the galleries sometimes, but mostly I was going to the clubs, to 8BC, the Pyramid Club, Club Chandelier, Limbo Lounge, all those places – to cover performances.

R: So this all developed around you.

CC: Yes, I was very lucky to be just in the place where I could walk to anything I had to cover.

R: I think that's one of the things that made it work like a scene: that when you lived here, you could walk to anything happening, you always were *in* the scene. And you could go to several shows in one night.

CC: Yeah, and I sometimes saw performers who performed at Club Chandelier and then they'd go to the Pyramid Club in the same night. It was very fluid and you could run into people you knew everywhere in the neighborhood. Now they're all gone, it seems like. There are a few left. I'm hanging on to my rent-stabilized apartment.

CM: That's the only way of being able to live here, I guess. I saw these ads around here: one bedroom for 3.000 bucks a month!

CC: Yeah, it's appalling and frightening. What if I lose my apartment? I wouldn't know where to go. Even Brooklyn is expensive.

CM: I stayed with friends in Bushwick last year but then they moved to Ridgewood, Queens because they couldn't afford the rent in Brooklyn anymore.

CC: Yeah, there isn't a community like then anywhere now. The East Village was sort of the last one – but we didn't know that back then.

CM: So in the '70s, Joe Coleman still performed in a band called *Steel Tips*. Have you ever seen them live?

CC: I know that they performed at CBGB, but I never saw them. In the '70s, I was not going to CBGB. But I know that in those performances, he did the firecrackers-thing, but not the mouse-biting.

CM: Was there a specific reason why you didn't go to the CBGB in the '70s?

CC: I just wasn't that interested in punk. I could have walked over, but I didn't. I also was really broke then and I wasn't that focused on concerts – I was more into just surviving. And I preferred to go to performances.

CM: You saw Joe Coleman in one of his solo-performances as Professor Momboozoo. Do you remember when and where it was and what happened in the performance?

CC: This was in 1988. He came out as this character and he did the firecrackers, he exploded those. And then he did something which seemed like he was drinking blood. It might have been real blood, I couldn't tell. And then his wife or girlfriend came out, she looked pregnant and he spit the blood onto her pregnant belly. And then, he took out a Chinese take-out-box, one of these white boxes that close on top, and opened it up and started bringing out the mice. And he would bite the heads off and throw the bodies out into the audience. I can't remember how many mice he killed, maybe three or four. Then he ran out at the back – and that was the end, it was short. But it made quite an impact! [laughs]

CM: Were there a lot of people?

CC: It was filled! He wasn't the only performer, there was also Kembra Pfahler, she was the first performer, and she did this weird thing where she was walking around on bowling balls.

CM: [laughs]

CC: It didn't work very well! Then, there was this guy named Victor Poisantatt. He came out and did some kind of rant, it had some kind of aggressive content, maybe about killing people. But people in the audience weren't very convinced and they started kind of mocking him. Then Joe Coleman came out and he was the truly scary one. Maybe at first, people were razzing him a little bit – but they stopped: "Uh, this guy is for real!"

Joe Coleman had a hard time getting gigs after his notorious performance at the Kitchen at the end of the seventies or early eighties.

CM: Yeah, I know about that one!

CC: I was very much interested in these artists and I really respected them. I mean not just Joe Coleman, but also Bob Flanagan, Ron Athey, Lydia Lunch, Karen Finley, Jean Huang. But there were people where you felt like: “Oh, maybe I don’t wanna sit in the front row.” [laughs] But to me all these performers – and this is also why for me, they are different than GG Allin – always had a real consciousness behind it, there’s always a thoughtfulness. They’re not just smashing a taboo, they know that they’re doing it and they have a reason for doing it. In every case, there’s something that they are confronting, usually something from their childhood. Those people aren’t just acting out. I think the performances of Joe Coleman were very cathartic for him and it wasn’t just about attacking the audience. That would be too easy – anybody can do it! There has to be more there than that.

I didn’t ever interview GG Allin, but I know that other people I’ve written about – including all these Cinema of Transgression-people – really sort of looked to him. But to me, he’s kind of like a Ricky Kasso-figure. He’s like someone who breaks a taboo and everyone is thinking: “Wow!” Ricky Kasso killed somebody, he murdered this kid and gouged his eyes out and left him in the woods and noone found him – and all these other kids had witnessed it. David Wojnarowicz and Tommy Turner were very interested in him and even went out to the town where it had happened and interviewed kids, teenagers: “Did you know him? What do you think about this?”, whatever. They were interested in somebody like that, but that doesn’t mean that Ricky Kasso was an artist!

Should there be no taboo? Should every taboo be broken? Those are the kind of things I would wanna think about.

With GG, it was scary to be in a room with him because it just seemed like there were no boundaries and he started by attacking himself, smashing himself in the face, pushing the mic up his asshole so he’s bleeding, from his face and from his ass. Then he starts swinging the microphone at the audience. I think there may have been music, but I don’t remember it. It was in this little basement club right on First Avenue. The show of GG didn’t last very long, maybe the owners of the club shut it down. He started pulling the wires down that were on the ceiling for all the electricity – they might have stopped him then, but I don’t quite remember. I just thought: “OK, I could see a drunk do this in a bar. What’s artful about this?”

CM: He recorded also some country music and even spoken word-records, he always talked about his 'rock'n'roll-mission', to make rock'n'roll dangerous again. And then, when he was in prison, he wrote a lot of letters and also did some painting, so for me, that all had that kind of Charles Manson-flair...

CC: Yeah, well, you know, when the whole punk-thing and all these RE/Search books and Industrial Culture were happening, Charles Manson was something that they were all interested in, and they would go out to his ranch and look at that. It seemed to be part of that culture in the '80s, where people seemed interested in these very extreme actions, in people who were murderers. Artists were also challenging taboos, but I don't think any of them considered killing people.

CM: Well, GG did!

CC: Yeah, I know he did, that's right. And he also felt like he probably could do it. He would talk about how he wanted to murder people, how he wanted to rape women, he would kill himself on stage and he would take some of the audience members with him. My feeling from being in the room with him was that he actually could do it. If you are an artist, you have to try to look at what that all that rage is and where it came from, examine it in some way. You can still do things like Joe Coleman did which were very disturbing and horrified people. I think in the movie "Where Evil Dwells", he bites the heads off rats, he uses rats – they're bigger! That's different than killing a person, although he also told me he thought that if he didn't do that, he could have become a serial killer – so that gave him some release, when he killed these mice.

CM: You wrote that for Joe Coleman, his performances were very carthartic, but some of the audience members were looking at him like a sideshow geek. Was that the general reception of his performances?

CC: I think it was mixed. I think people don't know how to react when they see somebody do that – so they laugh. But in a way, it's all part of recoiling from it. So there was some of that kind of reaction, I think most people don't know Joe's story, they don't know where it comes from. But if somebody does that, repeatedly, there

has to be some serious thing driving it and it's not just a college boy prank. It clearly was not that, it was about something else. It was very crowded, so I think some of the people got it that something serious was going on – but others didn't. I remember at the end, some kid was posing with one of the headless mice, holding it up by the tail and someone was taking a picture. Joe was long gone, he had run out the back and wasn't there anymore.

Performance art really demands something of the spectator, it's not like watching a movie. You are there in the room with somebody who's pushing needles into his scalp or exploding. This can be almost a spiritual thing, a shaman-type thing when you do something that extreme. You can't just overlook it as a spectator.

CM: What would you say are the main differences between a Joe Coleman- and a GG Allin-performance? Because GG was also doing it very consequently and he has had a really weird childhood, so he also got his reasons for doing what he does.

CC: Well, Joe Coleman sort of creates a boundary about what he's gonna do, he frames it. With GG Allin it just seems out of control. Joe Coleman has a character, he has a costume, he has a certain set about what he's going to do – and all of it is horrifying, but there is a frame around it. And there is a reason, he's clearly giving it some thought and he can talk about why he does it. And with GG, I feel there's just freefloating aggression. He'll get on the stage and just attack. I'm sure there must have been some kind of child abuse that went on there, because people don't act this way otherwise, but he hasn't been able to figure out how to confront it. To me, that's why he is like Ricky Kasso. He had a tough childhood too, but he couldn't figure out how to confront that or do something that would address it. He wasn't trying to be a performer, but with GG it was like: "I was treated badly – I'm gonna pass it on and treat other people badly." It seemed like that's all that was.

And the other artists that I have mentioned, it's like they try to turn it over, they try to do something with it.

CM: One of the things all of the avant-garde artists tried to do was to smash boundaries, to crash that frame that was giving the audience security. And GG Allin was really breaking through it, but you don't know if he's really aware of what he's doing.

CC: Yeah, he seemed not to be, just based on what I've witnessed of him. But with Joe Coleman, there was uncertainty in the audience because he's doing things that are scary and I remember when I was at that show, after Joe had left, there was somebody who came in and turned on a power tool of some kind, and people were freaking out because they thought it was him, now he's gonna come with a chainsaw! [laughs]

It turned out to be a vacuum cleaner. I think he did push a boundary there and the audience was very uncertain on how to react, very disturbed.

With GG Allin, there was this feeling of: "I could get hurt watching this." There was that sign posted at the door: "Enter at your own risk!" – and that was a thing to be taken seriously. But GG Allin couldn't figure out a way how to turn his things over.

CM: So he OD'd!

CC: Yeah, Ricky Kasso killed himself. It's sad, but...

CM: Do you think there have been performers since then that were even more transgressive than Joe Coleman or GG Allin – no matter if you would define it as art or not? That tried to top that?

CC: I have not seen anything like this in the performance scene. Where this kind of performance has now moved to is China. There's a big movement there of people doing this kind of things. They are challenging a lot of taboos and they sometimes end up being arrested. I mention it in the revised edition of my book "On Edge" in an article.

CM: Oh, damn, I have the first printed edition.

CC: I can give you the name of the magazine where the article about that was printed.

CM: Yeah, great, thanks!

CC: It seems there is something there that people are wanting to push against, the structure of society. But the performance scene in America seems a little bit more bound at this stage. I haven't seen much that's been that interesting to me. I mean, there's still good artists out there – but they're not doing this kind of stuff.

CM: Yeah, there's also the question if it still would make sense to try to top that on a transgressive level.

CC: Yeah, I don't see people do things like that anymore at all. To me, it's going way in the other direction, with people thinking that they can make money! And you can't make money doing those kind of things, that's for sure. Trying to address your demons – no, that's not gonna make you any money.

CM: What do you think about the connection between transgressive art and terrorism?

CC: [pause] I wouldn't make a connection there. Yeah, I mean Joe Coleman might seem to be a terrorist 'cause he's exploding, but it's not about killing somebody, it's more directed on his body, it's more about him – it's not terrorism, it's art. We didn't have suicide bombers yet when this was going on. So then, I didn't even connect it to suicide bombers or anything like that when I saw it, it didn't even occur to me. I know there were some people saying about the guys who crashed the planes into the World Trade Center: "Oh, that's like performance art."

CM: Yeah, Stockhausen did that too.

CC: Yeah. And I was like: "No, I don't call this performance art. It's an act of war, it's about killing people." I just don't agree with that. As an artist you have to think about where are these lines? It's good to challenge stuff, but is killing somebody really an artwork? I just don't think so!

10.9 Interview mit Susanne Pfeffer, Berlin, 10. September 2012

CM: Bei der Ausstellung, die Sie kuratiert haben, wurden sämtliche Aspekte von Joe Coleman gezeigt: Performance, Filme, Musik, Odditorium und auch das malerische Werk. Was war es, das Sie zu Coleman reingezogen hat und am Schluss ein Aspekt, wo Sie gedacht haben: „Das ist das Essentielle!“ – oder kann man das nicht so trennen?

SP: Es sind viele Aspekte im Werk von Joe Coleman, die wichtig und spannend sind. Ich habe das Gefühl, wenn man anfängt, sich mit seinem Werk zu beschäftigen, wird man wirklich in einen totalen Kosmos gezogen, und das war eigentlich auch der Anlass der Ausstellung. Der Titel „Internal Digging“ ist ein Zitat von Joe Coleman, wo er einmal beschrieben hat, wenn er malt, dass er in die portraitierten Personen hineinfühlt und hineindenkt und parallel dazu auf seiner Leinwand mit seinem Einhaarpinsel, wo er sehr konzentriert ist. Es war aber auch ein gutes Sinnbild für die Ausstellung, weil man sich dort auch in den Kosmos von Joe Coleman eingegraben hat. Er verknüpft das: seine Performances tauchen in seinen malerischen Arbeiten auf und sind ebenso verknüpft mit dem Odditorium und den Personen, die er darstellt. Es geht nicht nur um die Malerei oder die Performance, sondern um den Geisteshorizont, den er aufmacht. Wenn er z.B. einen Serienmörder darstellt, wird der nicht glorifiziert oder dem Voyeurismus preisgegeben, sondern er nähert sich dem Menschen, der dahinter steht. Auch, wenn das auf der ersten Ebene vielleicht plakativ amerikanisch wirkt und sich sehr stark mit amerikanischen Phänomenen auseinandersetzt, macht es das auf eine sehr intelligente, intensive und anregende Weise – und das kann man im malerischen Medium am Besten rezipieren.

CM: Hinter dem ganzen Werk steckt eine Person, die zwar sehr real, aber auch gut inszeniert ist – Joe Coleman. Ist es wichtig, dass er genauso spannend ist wie sein Schaffen? Wie sehen Sie da das Verhältnis?

SP: Ich glaube, das ist ganz kohärent. Klar gibt es ein bisschen Spiel mit der Inszenierung, aber ich glaube, dass Joe für das steht, womit er sich beschäftigt. Da gibt es bei allen großen Künstlern keine große Trennung. Das Werk – auch wenn das jetzt romantisch klingt – entsteht aus ihm selbst heraus, aus seinen eigenen

Erfahrungen, und aus seinem eigenen Umgang, vor allem seiner eigenen Sensibilität gegenüber der Welt.

CM: Um noch mal auf Joe Colemans Performance-Arbeiten zurückzukommen, seine Überraschungs-Performances, aber auch seine Shows mit den *Steel Tips* – da hat er in gewisser Weise einen Extrempunkt geschaffen. Glauben Sie, dass der noch von jemandem weitergeführt worden ist?

SP: Im Grunde sind es ja Weiterführungen und keine Neuerschaffungen: der „geek“ ist eine ganze alte Figur im Zirkus, den er da wieder aufnimmt. Auch dieses Selbstsprengen... Ich finde, dass das mehr aus einer Tradition herauskommt, als dass er einen Neu- oder Endpunkt setzt.

CM: Für mich geht es eher um die Intensität der Performances, dass das Publikum nicht genau weiß, was passiert und ob es unbeschadet davonkommen wird.

SP: Aber z.B. bei Kaprow-Performances waren die Zuschauer auch extrem dem ausgesetzt. Ich glaube, das ist ein Element der Performance an sich, dass durch den Effekt des Live-Charakters das Publikum nicht auf ein Werk trifft, das sich dem Betrachter aussetzt, sondern dass sich der Betrachter der Situation aussetzt.

CM: Joe Coleman hat das aber in den Rock'n'Roll-Kontext getragen, ins CBGB z.B., und dort ein Publikum überrascht, das nicht darauf vorbereitet war.

SP: Ja, das ist wichtig, dass Performance da nicht im musealen Kontext stattfindet. Das ist vielleicht ähnlich der Malerei, wo er auch nicht an zeitgenössische, konzeptuelle Malerei oder so anknüpft, sondern eher an seine Heroes: Dix, Breughel. So sehe ich das bei der Performance auch, das ist auch die Zeit, wo Nachtclubs für den Performancehorizont aufgebrochen werden, wie auch damals mit den Cinema of Transgression-Filmen: Das ist natürlich alles bewusst antiakademisch, dass das jenseits der musealen und institutionellen Räume stattgefunden hat. Wenn Coleman plötzlich neben einem explodiert, schockt das, weil es nicht mehr *geframed* ist im klassischen Sinne, wie im Theater.

CM: Teilweise ist Joe Coleman wegen solcher und ähnlicher Aktionen nicht als Künstler, sondern als Krimineller eingestuft worden. Es gibt ja immer wieder diese 9/11-Kunstwerk-Diskussion, u.a. angezettelt durch Stockhausen, und auch Bücher über die Achse Avantgarde-Terrorismus. Sehen Sie da einen Zusammenhang zwischen transgressiver Kunst und krimineller Energie?

SP: Was die Bereiche vielleicht verbindet ist, dass sie sich irgendwo außerhalb der klar definierten Gesellschaft abspielen. Wobei es natürlich ein Unterschied ist, ob man sich bewusst dem aussetzt oder ob man aus Versehen Teil davon wird. Ich glaube auch, Terrorismus ist ein radikaler Ansatz, die Gesellschaft wirklich verändern zu wollen, während z.B. das Cinema of Transgression sich in der Gesellschaft positioniert hat und diese auch reflektiert hat. Da ist auf jeden Fall ein Unterschied, ob ich jetzt wirklich terroristische Aktionen mache oder radikale Filme zeige. Das ist auf einer reflektiveren Ebene, um sich davon auch zu distanzieren, obwohl sie sich klar jenseits der Gesellschaft befinden.

10.10 Interview mit Chicken John Rinaldi, San Francisco, 26. November 2012

CM: Can you tell me what your growing up was like?

CJR: I spent my young years in New York City.

CM: What part?

CJR: Alphabet City, that's like the East Village, it's also called Loisaida.

CM: Lower East Side?

CJR: Lower East Side in Spanish... some kind of Spanish, maybe it's Puerto Rican. That's where I spent my teenage years as a runaway.

CM: But where did you grow up?

CJR: When I was a kid?

CM: Yeah.

CJR: West Palm Beach, Florida.

CM: When did you land in New York?

CJR: 1984.

CM: OK. So you saw... the *Swans*...

CJR: Oh yeah. Before Jarboe. And then with Jarboe. And also, there was... how should I even begin to describe this? I used to be the soundman at CBGB, so I saw it all.

CM: So there was the rest of the No Wave-scene, with people making music, films, books,...

CJR: Yeah, there were a lot of different scenes in New York in the '80s at once, and I was a dabbler in a couple of scenes, because I owned a van. People would hire me to move their stuff, so I would be in the music scene, and I would be in the art scene, visual art, paintings,... That's how I made my living and I really enjoyed my life.

CM: Did you go to the Lower East Side on purpose or was it more like an accident?

CJR: I went to New York City with the intention of being part of an art scene. When I found out that there was such a thing as an art scene, I was moving my body towards it within a matter of hours.

CM: Was there anybody particular who brought you to New York? Any specific artist? Or just the scene you heard of?

CJR: A friend of mine, an older brother, went to NYU (New York University) and came back from the NYU with a Village Voice [magazine]. I was over his house visiting and I looked through the Village Voice and was like: "Oh, I get it!"

That was it.

I was so young, I didn't even have a coat.

CM: You went there and just tried things out. Everybody was into heroin back then. You too?

CJR: Oh yeah. And I still went to work everyday. I did heroin and cocaine everyday for year after year after year.

CM: Shooting it up?

CJR: No, New Yorkers don't shoot. Did you not know this?

CM: You snorted it?

CJR: Yeah, it's China White. If you would go to a party in 1985 in Los Angeles and someone handed you a plate with white powder chopped up on it, you would ask them: "Is this speed or coke?" In New York, if the same plate was handed to you, you would say: "Is this dope or coke?" That's just the way it works.

But I mean, we still went to work. It's funny... we did all the drugs, we fucked all the girls – and we did all the work, too. We worked twelve hours a day, everyday, hard labor, we were movers, we moved couches, refrigerators,... Those little porn cards that they put on your windshield: "Dial this number, talk to a hot chick!" – I had this account with this guy, he had boxes of these cards. They weigh the same as books, as a tree trunk, and he stored them on a six floor walk up. His apartment was just full of boxes of those fucking things and we would have to move 'em around. It was hard work, man!

CM: You never got problems with your back?

CJR: No, because we were strong. I mean, I'm 45 years old now and I still don't have any problems. It's still, these two guys on the one end and only me on the other end.

CM: [laughs] Did you also start to play in bands in New York?

CJR: Yeah, I started playing music when I was very young, and, you know: West Palm Beach, Florida [laughs] – not a lot to do. I played guitar, the bass, the trumpet, in an orchestra in school. I moved to New York and was in a band that week. I was in ten bands within six months. I could play drums, give me an hour and I play anything – just like you. You know, that kind of music, anybody could play anything. What was great about it was the accessibility, that was cool!

CM: What are the bands that I might have heard of you played in?

CJR: *The Murder Junkies*, *Youth Gone Mad*, *Letch Patrol*,... The intention wasn't to get a record contract. The intention was to annoy other people mostly. Especially other people in the music scene. That's a long and complicated story and it would

have to be someone who was really interested in that time. It's very specific to the time. A lot of that music doesn't really hold up very well.

CM: Yeah, it depends on the context.

CJR: Yeah. But I mean, at that time, *Letch Patrol* was one of the most popular or famous brand names in New York City, which is the biggest media center in the world. So in a way, we were the biggest band in the world – that's the way I choose to remember the history. [laughs]

CM: You also mentioned the *Murder Junkies*. I read you got to know GG Allin through sending letters to him while he was in prison.

CJR: That's correct.

CM: How did it happen that you ended up as the guitarist of his band?

CJR: Well, you know, a lot of people have a very sensationalistic relationship to GG Allin, because he's [mean voice] "the guy who throws shit at you":

GG was a friend of mine, he was a mentor of mine. It was my coming of age to play in his band, that was my: "OK, I am a man now." To me, that was a big deal. I was writing letters to GG when I was... 14 years old. And he was talking to me and taking me seriously and giving me advice on how to live my life. Things that he told me when I was young, I'm now telling other people and my friends' kids.

It's weird: I miss GG 'cause he's dead. Other people don't miss GG so much, you know. [laughs] It was messy. Everything with him was messy. Fucking messy.

CM: But exciting too, I guess.

CJR: Sure, man! He was funny. He was a cool guy. He really believed in what he was doing. And no matter how wrong he was – and he was very, very wrong, almost all the time...

CM: [laughs]

CJR: ... but just being that close to someone who was so driven... and he was willing to die for what he believed in. I keep standing next to people and wondering if they are willing to die for what they believe in. It's really cool that most people don't have to ever make that choice. But for GG, it was real. Everytime he walked out on stage, somebody could have had a baseball bat and beat him to death, it was like: he commanded with fear, he kept everyone cowering and running out the door, but he wasn't really that tough, he wasn't that big. He only weighted 170 pounds, you know. One guy could have hit him in the head and knocked him down and beat his head open. And who's gonna convict him? You know, for grabbing his girlfriend, peeing on someone or throwing shit on somebody? [laughs] "I was in a night club and I was sitting there with my girlfriend and a naked maniac came up to me and threw shit on me and started beating my girlfriend..."

CM: "... forcing her to give him a blowjowb..."

CJR: Yeah – "so I killed him!"

"That's ok." [laughs]

CM: Like the sign outside: "Enter at your own risk."

CJR: You don't even need to enter. We have rights! If somebody holds a gun up to you and you grab a stick and hit them with a stick and kill them – that's ok. You don't go to jail. You are not a criminal – you were just defending yourself. If somebody comes into your house and you have a gun – you shoot them and kill them. I mean, that's ok.

CM: Yeah, in America. [laughs]

CJR: Yeah, in America, you can defend yourself. That's the GG-thing.

But also, it's a very specific thing. There are people who are interested in hearing about it and those people are just fascinated. We could talk for hours and hours and hours.

But 99,9% of the people in the world, they don't wanna talk about it for ten seconds. It's just like: "What?! NO!" – done. And trying to explain to them how magical it was is impossible, it's a waste of time. But it was a magical time. And to be on stage with him – it was magic. It was a magic trick. It was amazing.

CM: Yeah. I find GG fascinating and sad at the same time. He became a slave to the audience and wanted to top himself with each performance – and the audience came to his shows to see him dead. That's such a weird combination.

CJR: It's weird – however, there's another way to look at it: At that moment, while he was on stage, usually a Saturday night, usually around midnight, all over the world – I mean, fuck your time difference – but at that moment, there are 10.000 guys on stage with a band behind them. One guy was the best guy – and that was him. At that moment, he was in the most rock'n'roll band on earth. And that's the way I chose to look at it. "This is an important thing: Right now, I'm playing guitar in the best band on the planet. And they are gonna talk about this show for hundreds of years."

Hundreds and hundreds of years, they are gonna talk about this. Richard Nixon is going to fade into obscurity. Some people's names will disappear after one or two or three generations – there'll be no record of them at all. But it's gonna be hundreds and hundreds of years that someone's gonna be talking about GG Allin.

And he forged the path that anyone could follow. And nobody did.

CM: Yeah, but do you think somebody tried to top GG Allin? Or would this even make sense?

CJR: I mean... sure, if they're passionate about it. I mean... for what? A bet? If somebody believes that that is doing something great or good to the world, if somebody's that kind of fucked up and that's their contribution – sure! But I mean, to just top him... and that would be easy, but it would cost you. [laughs]

CM: [laughs] That would cost your life!

CJR: There would be consequences. [laughs] But see, that's the thing with GG: the line changes, what's ok and what's not ok.

CM: He transgresses the line.

CJR: Yeah, he moves around, it moves back sometimes, and it moves forward other times. When money starts to become useless, you know... [laughs] and your human rights, you know, you start to surrender some basic human rights and dignities in exchange for being part of this greater thing – that's very shamanistic. You think about that and all of a sudden it's like: "Wow, I guess that was cooler than I thought it was when everybody – without even talking about it – that everybody's agreeing to this... thing with no contract, nonverbally. Everybody's agreeing to come to a place and to surrender some of their human rights – in exchange for something else."

And I can't speak for everybody else, but I speak for myself and my dear friends, and everybody of us was hoping that that little bit that they surrendered, that they would gonna get back a hundredfold, a thousandfold, a millionfold – and I certainly got back a millionfold. At least. I mean, we are still talking about it! I talk about it all the time. [laughs]

CM: Could you elaborate on the songwriting process of the *Murder Junkies*? Did you jam? Who came up with the songs and did GG add the lyrics later?

CJR: GG wrote a lot of it, and at least while I was in the band I would tweak stuff. Arrange it and try to make it better. Merle isn't a musician, so he was not involved in the process at all. As you well know, GG was a monster drummer and could play guitar fairly. I actually have some recordings that not a single person has ever heard. Just me and GG. I should release them.

CM: You should! Is it true you brought Dino in the band?

CJR: Oh yeah.

CM: How did you get to know him?

CJR: When I was living in New York, I owned the van and so Dino was in a band called *Accidental Tribe*. They hired my van to drive their equipment and I was waiting

for them to drive them back to Brooklyn. I was watching him: His drums were set up on bricks.

CM: [laughs]

CJR: He didn't have stands and he was hitting them with the bricks. And he was naked, he was fucking crazy. People are just screaming and playing their guitars, it was like experimental noise-ya-ya. It was good for what it was, it was fuckin' good. These people were scary. Scary fucking people. And there was nobody in the audience – but I was there, I had to be there because I was the van guy.

He was hitting the drums, hitting the bricks, and then hitting the stick with the drum. Then the performance was kind of over but he was still kind of doing it. He was throwing the drums in the van...

CM: ... and the bricks...

CJR: ... and it never stopped. The rhythm just kept going. He was fucking nuts, he was a fucking maniac.

Then I was driving and I ran a stop sign that I didn't see, it was late at night. Right as I went to this stop sign, Dino was like [apathetic voice]: "Stop sign." Like [snaps his fingers] fucking right there. You would think his mind would be like... But then it was like: "I'm the crazy one. It's me!" [laughs]

Then it was like: "Collect call from a correctional facility. Will you accept the charges?" "Hey, GG!" And he's like: "Get a drummer! We're putting a band together!" "OK! I got the perfect guy."

But I didn't even know if he could play 'cause I only ever heard him throw. [laughs] And so I got together with Merle and Dino came and he played and he was alright, he was fine. He was the perfect drummer for that.

CM: And the Allin-brothers got along with the naked drummer?

CJR: Ah, no.

CM: No?

CJR: They hated him.

CM: Really?

CJR: Yeah. Well, GG didn't like him because he was a spectacle.

CM: OK, I understand.

CJR: And Merle didn't like him because he was hard to deal with. It took time and effort and he had needs. He only ate milkshakes. That would be the only thing that he would eat. Everybody else had a hamburger – but he had to have a milkshake. Wherever we went, they had to have a milkshake. And if they didn't have a milkshake, we couldn't go there, 'cause he wouldn't eat and then he couldn't play the drums 'cause he'd be fainting.

He was also bad with money. He ran out of money on tour, he had like \$6 left, and there were still like five days left. And there was no money from the tour, you didn't get \$20 a day, none of that shit, not from Merle. And Dino spent his last \$6 on magic markers, which he then coloured in all the scars all over his body in different colours instead of buying food.

CM: That's setting priorities.

CJR: There it is. His priorities were set: the show was more important than the food. I had a bunch of records with me that I was selling after every show, and so if I sold records, I would give him money. Merle wasn't giving him any money, and certainly GG wasn't giving him any money.

CM: So after a certain amount of time, like ten months or a year, you were quitting the *Murder Junkies*.

CJR: A year.

CM: So what were your opinions about GG before joining the band and after quitting?

CJR: It was during the time that he was going on Geraldo. You know Geraldo?

CM: The TV-show?

CJR: Yeah. And he was talking about his “murder mission”, about all his fans, that they were killing the president and the pope and stuff like that. I was done, I was like: “Nah, that’s not real. It’s not even funny. I joined the band for the punkrock, not for some politically peppered statement.”

CM: Not a terrorist group.

CJR: I didn’t even think about that at the time, like terrorism. I just thought that this wasn’t any fun. Like he lost his message. The message was like: “Fuck shit up! Have fun! Make rock’n’roll dangerous! Punkrock! Party! Pussy! Beer! Be young! Do whatever you want! Forever.”

And then that changed and it turned into... I mean, that’s a common thing: when you have to define something... You have this cool thing and then you read an interview and the guy or the girl who’s doing the cool thing defines what it is they’re doing and you’re like: “Whooooo! That’s completely different than what I thought. It was better when I could attach my own meaning.”

CM: That’s always a problem, when artists explain their work: “And THAT’s the only way how it should be absorbed!”

CJR: Yeah, ego is a weird thing.

All of this thinking happened before I was 22. I was just a kid. I didn’t think anything.

CM: You just *did*.

CJR: GG called me and had I not been home to accept the call, maybe he would have called someone else and started a band with someone else.

CM: It's always funny how these things work out – or they don't. That's with all kinds of relationships. They are based on accidents that happen and lead to something – or they don't.

CJR: Mhm. And all relationships end in death. It's just a matter of time.

CM: So after quitting the *Murder Junkies*, you were tour manager for *Flipper* for a short time.

CJR: Yeah... like, a week.

CM: How did that happen?

CJR: I tour managed a lot of bands. They would come to New York and I would book and manage them while they were here. They would stay at my house. That was a bunch of terrible musicians on methadone. [laughs] Without Will Shatter, it's not *Flipper*. He was the whole band.

They were so terrible, as people and the show they did... I left the show, I really just walked out. There were 500 people at the beginning of the show and 100 people at the end. It was not great, I did not like *Flipper* very much. I mean I liked them when, you know...

CM: Did you ever see them with Will Shatter?

CJR: Yeah. Oh yeah! That's a life changing experience in a way that I can't even begin to explain. Because they were all terrible musicians, none of them could play if you put a gun to their head. It was more the punkrock aesthetic. I met Will before I even knew the band *Flipper*, 'cause Will was advertising for "strange audio recordings" that he was trading. So I sent him some strange audio recordings that I had and he sent me an audio recording of an argument from people who didn't realize that they were being recorded. I still have that and still listen to that and it's one of the most amazing things I have in my audio collection, that stupid fucking argument. He was a cool guy. He did a lot of other things besides the band, too.

And at that time, we were building a “booker’s book”. You know it now on “Book Your Own Fuckin’ Life”, but there was a time when we called it “The Matrix” – this was before the movie. It was a booker’s book, for people who were touring musicians, DIY, but we wouldn’t let anyone have it. If you wanted our book, you had to contribute. And then they made that book where anybody can buy it for \$5, and a year and a half later, punkrock is “Top 40”.

That’s like a small sliver of my reality, being a punkrock booking agent.

CM: Then you also organized tours for your circus, the Circus Redickulless.

CJR: Yeah. That *Flipper* experience was in 1992 and the circus was in 1994. First tour was ’95.

CM: So what I read and saw about it seemed really horrible...

CJR: ... oh, it was fun!

CM: A little bit like *Butthole Surfers* on tour.

CJR: Well, the *Butthole Surfers* was a different kind of reality. I mean, a lot of people don’t know this, but [whispers] they’re all gay. So it’s a different reality.

In our tour van, it was all about guys trying to get laid – and failing. And those guys, you know, the whole gay reality is much more open and easy to get sex and stuff.

CM: You had the Dead Clown in your circus – but did anybody actually really die while on tour?

CJR: Yes.

CM: Can you tell me about that?

CJR: Ahm... Sasha was a girl and she was our reverse stripper. The circus would always drive at night.

CM: And you were the only one who was allowed to drive the van.

CJR: I was the only driver, yeah. And one day, two of the people from the circus just quit the circus which is totally fine: A lot of people come, a lot of people go. And that night they drove away, they drove into the night and he fell asleep driving and he crashed off the road. The car flipped over twelve times and... she was in the coma for a while and then she slipped away. So... that was that.

CM: And the driver survived?

CJR: Yeah. I would have been happy to trade those two. He was kind of a bad one and she was kind of a good one.

CM: In the documentary I saw about the circus, some people get really angry about you.

CJR: You're watching an edit. You are watching a filmmaker, trying to get drama. Of hundreds of hours of footage, you watch 90 minutes. This is a tour that takes months. And of those months, those thousands of hours, he only shot 200 hours. And of those 200 hours that he shot, he only decided to turn the camera on when people were arguing.

CM: So how happy are you with the results?

CJR: I think it's a great movie, but it's unfortunate that I have to be the guy in the movie who's yelling at anybody and who anybody hates – but none of that's true. All of these people in the movie are my dear friends to this day. I just recently got married and most of these people were at my wedding and the wedding party.

None of this is true, it's fiction. None of these people would have stayed, day after day, week after week, unless it was fun. It was fucking fun, traveling around the country and doing a stupid circus show with no talent!

CM: But even you say in the documentary: "Ohhhhh! I didn't like that whole experience!"

CJR: Yeah, of course! I mean, he interviewed me for enough hours. And then he also asked one question and I give the answer to that question – but then in the documentary, he asks another question.

CM: [laughs] OK!

CJR: It's a fiction! It's not real!

CM: Similar to the "Hated" documentary about GG.

CJR: That was an *amazing* piece of fiction.

CM: GG didn't like it.

CJR: Everything is quoted out of context. It's not real. It's just full of lies. Even saying that it was a parole violation for him to be in the movie was untrue. It was untrue! He just asked his parole officer if he can go and he said yeah. What is he gonna do? Say no? "No, you can't have a documentary made of you. You have to stay in the halfway house and work at a minimum wage job." [laughs] "Fuck no! That's what you do, you're a performer, so yeah, go to the show and perform! And try to do so without breaking federal law." – which is complicated...

CM: ... for GG. What was the reason why you ended with the circus?

CJR: Evolution. I bought a bar. The Odeon Bar.

CM: How long did you run the bar?

CJR: Five years.

CM: And then – evolution again?

CJR: [pause] Ahm...

CM: Or...

CJR: De-evolution. [laughs]

CM: Yeah, that's what I wanted to say! [laughs]

CJR: Here in San Francisco, the city of art and innovation, there was a need, there was a bunch of people who wanted stagetime for these interesting and unlikely variety of arts: cabaret, circus acts, pancake jugglers, magicians,... all these people who were not doing the standard DJ or rock'n'roll or whatever. So I had an opportunity to sweep in and save a bar that was going out of business – and so I did. I took some risks, I borrowed some money and made it work and I provided a stage for odd and unlikely variety arts that didn't have anywhere else to perform: noone else would let them perform.

And then after five years, I found that I was having a hard time booking those acts anymore, because they were all playing all over town.

CM: They were getting famous.

CJR: So I surrender – and do something else.

CM: One of the next things you did was infiltrating politics.

CJR Ah yeah, that was just a very small thing. I had a lot of plans and none of them really worked. It wasn't that great.

CM: So you don't think about a second attempt?

CJR: No! No, no, no, no.

After that, we did the boats. And we are still doing the boats. Boats are cool. They are heavy and they're taking a lot of space.

All these things are little slices of life. But I'd like to say that it's important that in San Francisco, we all have a view of the world. I like the view from here. The view of the

world from San Francisco is a view with many eyes that are alike to mine. I like to see San Francisco as a collaborative artwork in itself. I just like paying the money at this café, it goes to the collaborative artwork of San Francisco. Every action that I make, I don't have to concentrate on directing my energy towards something or away from something else. We don't have "Walmart" here.

CM: Everything is circulating?

CJR: Mhm. Like running for mayor was kind of my duty, to keep San Francisco cool, keep it fun, keep it interesting. And also to kind of break a mould, to allow someone else who maybe wouldn't have had an opportunity to run for mayor next time – because I did it and they're like: "Fuck! If that guy can do it, anybody else can do it." So certain things are duties that you have. And it's all very selfish, although I might seem like I'm a generous, giving person – it's all totally selfish. 'cause I wanna live here and this is how I want it.

CM: Sure. Otherwise you wouldn't do it. There is one really good German philosopher from the 19th century called Max Stirner. He wrote about that... That everything you do, even if you have a girlfriend and you make her happy, you just do it because it...

CJR: ...makes you happy.

CM: Yeah, exactly. If it wouldn't, you wouldn't do it. So, time for my last question. Let me recall it... ahm... what was that...

CJR: Topic, topic, topic.

CM: Nah, nah, nah, it's a sentence... it's like... doing things that haven't been done before have been done before...

CJR: "Doing something that hasn't been done before because it hasn't been done before has been done before."

CM: Exactly! So what's there left to do? [laughs]

CJR: You know, it's a terrible reason to do something just because it hasn't been done before. We all need to let go of, you know, like, original idea,... You could do something that someone else did, you could do it different and better, or you could just be doing it again. That statement means to not be judging. You are at liberty to experiment with any idea, all ideas are free. No one owns anything. You can make anything yours.

10.11 Interview mit Richard Kern, New York, 11. Mai 2012

CM: We are sitting in the 3rd Street between Avenue C and D. You came to New York in 1979. Was East Village the area you've always been around in the last 33 years?

RK: Yeah, yeah. Well, the first six months I lived way uptown but then I moved down to this neighborhood and had two apartments. This is the second one, the other one was on 13th Street.

CM: So how long have you been living here?

RK: Since '88, which doesn't seem that long, but it's a long time.

CM: In '84 you started to make your own films...

RK: Yeah, let's say even before that.

CM: And you did performances before making films...

RK: ...yeah...

CM: ...some involving fake-stabbings and fake-fights, but also real blood.

RK: Yeah, but the real blood was just cow blood. You could buy blood for like a dollar a pint from this Polish butcher up on 1st Avenue and it looked *a lot* more real than what they used in the movies, served with food colouring. And it also wasn't that sticky! [laughs]

CM: What exactly were these performances like?

RK: At the time I was going out with a dancer and performance artist and I'd go to all these performances. There would be a lot of stupid stuff and I thought: "Well, I'm gonna do a performance!" It would be a staged event where you misdirect the

audience and when they were misdirected somebody would get killed or fake-killed. People would think it was real, at least sometimes, but it's hard to tell.

CM: What where the clubs where you could make that stuff? The Kitchen?

RK: No, never in The Kitchen. The clubs here in New York were Darinka, The Pyramid, Danceteria, and then we did it around the country a couple of times: Anti Club in Los Angeles... I can't even remember the names, it's been a long time.
[laughs]

CM: Did this performance group have a name?

RK: No, the whole idea was, since I didn't have enough filmtime... At the very beginning I had maybe a five minute film so I needed a bit more to flash out, enough to be able to put myself on the bill. You had to have like ten minutes of activity. But a typical one, a really obvious performance was I was projecting a wrestling film to the audience. The audience is facing *this* way: I set a projector on the counter facing *that* way. The audience turned around to watch that movie, a wrestling movie, everybody turned around. And then me and another guy, naked, came out of the back and tried to kill each other, you know, in the audience. We would just start a fight, slinging each other around through the audience, in the audience. That was a typical one.

CM: Joe Coleman did a lot of similar things, misdirecting the audience...

RK: Yeah, he would always light himself and his fireworks off, that's pretty good!

CM: Did you ever collaborate in any way with Joe Coleman?

RK: No, never in any way. [laughs] Our names just come up together because of that movie "Llik Your Idols". It has me, Nick Zedd and Joe Coleman. We just existed in the same era. But he did stuff with a lot of other people that I worked with.

CM: In '85, Nick Zedd coined the term "Cinema of Transgression" – could you identify with that?

RK: Yeah, easily! It was pretty much exact what... his little manifesto pretty much said everything. Even before that, the whole idea was: "We are not gonna make anything boring." – that's the one thing. And the whole point of everything is just to make everything as messed up as possible, you know, try to mess with people's heads as much as possible. It has to have no value, just to mess people up – that's a value by itself.

I'm watching my language for once! [laughs] I'm not saying "fucking people". [laughs] I realized that usually I just curse all the way through these things so this time, I'm doing it straight.

CM: [laughs] Thanks! I've just seen the exhibition in Berlin about the "Cinema of Transgression" called "You Killed Me First". I found it very interesting and well arranged. Have you seen it?

RK: Yeah, I was there the first ten days.

CM: And how did you like it?

RK: Oh, it was great! It made me look at this stuff in a whole new way. It was good to see it in that environment because that made it really powerful. As time drifts on and on and on you just wonder what it was and if it still has any power – obviously it did. In that setting it definitely had some power.

CM: Yeah, the movies still have power, but there were moments where it switched: you know, it was all very dark and sinister and sincere, but sometimes so *sincere* that you had to laugh about it.

RK: Yeah, yeah! It was definitely funny! [laughs]

CM: Was there an aspect of humor from the beginning or is that what time makes of it?

RK: Every one of my movies is loaded with jokes. I don't think I made a serious movie... maybe "The Right Side of My Brain" was *kind of* serious but even then, you know, it had a lot of jokes in it. I look at that movie and the acting is just hilarious because it's so serious, but, you know, it was the first movie I made, so what the fuck.

CM: Then, in the mid '80s, you also made music with the band *Black Snakes*.

RK: Yeah, that was very brief, it was a drug band [laughs], heroin... you know, "Let's be junkies and a rock band!"-kind of thing.

CM: But I like the music... it sounds as if influenced by *The Stooges*.

RK: Yeah, it was right when Grunge was about to take off and we were kind of in between Grunge and Industrial. Our influences were... for most of the guys it was *The Bad Seeds*, for me it was *The Stooges*, that's where I was coming from.

CM: You also had musical similarities to *Lubricated Goat*...

RK: ...yeah, those guys hung out with the singer from the band a lot, and still do, as far as I know.

CM: It was Jack Natz, right?

RK: Yeah, Jack Natz.

CM: He's playing in *Lubricated Goat* now!

RK: Is he?

CM: Yeah, he is playing the bass now.

RK: Well that makes sense! [laughs] A bunch of junkies playing together! [laughs] I swear to God... I don't know if they are still junkies but...

CM: After *Black Snakes*, you went to San Francisco, apparently to get rid of heroin – but there you met GG Allin and formed the band *Drug Whores*.

RK: Yeah, I've been in contact with him before and... I was such a bad drug addict there. But it was different drugs: in New York it was heroin, but when I moved out there it was crystal meth. That's a super-hallucinatory drug, you know, and there were all these side effects of it that made that drug cause a band. The whole idea, at least it seemed to me, with speed freaks, at least out there, was there was a lot of pranking, but not like: "Hey, I put shaving cream on your face when you're sleeping." – not that kind of stuff, but stuff that plays on hallucination. Make people think something was happening that didn't happen.

Anyway, we kept supposed to be rehearsing but noone would ever show up! [laughs] Yeah, that was an experience. It was fun.

CM: What was it like performing with GG Allin? Were you always wasted on drugs or were there moments of sobriety?

RK: When he arrived, and keeping with the spirit of the band, I gave him a bag of crystal. And I said: "Here's where you can stay." And there was this girl who was like a crystal-drug-whore, basically, he wasn't expecting this so it would just turn into this whole weird thing. He kept saying: "I'm not gonna do anything, don't worry, I'm not gonna do anything on stage!"

Immediately, he shits on the stage! As soon as he walks out he takes a shit and then he's pissing in the audience and just fighting like crazy. I looked over one time and he's just got this big bottle and he's like [ccccchr] [cuts his body and his breast open], you know like this. [ccccchr]

One of the things I regret is I took all these photos in that period of him, at that show and after the show, and in one of my drug hallucinations I was thinking the police was about to get me, so I buried the photos somewhere in San Francisco! Like in somebody's yard, I don't know where it was! [laughs] I buried all that shit!

CM: A lost treasure!

RK: Yeah, all that stuff that I had – and then I left town. And came back here.

CM: What was the end of the band like?

RK: It was only one night. It was a one night-thing. He came to town... His thing was, he would get a pick-up-band: like wherever you go, you get some musicians and you play. That's pretty much what he did. He arrived on a bus with a brown paperbag that has a jockstrap and some eggs lights in it – and that was all he brought with him.

CM: How did you get to know GG Allin, actually?

RK: I don't even remember. Back then you had to write letters, I guess I was writing him a letter. He was pretty good with the letters. Like, I wrote him in prison a lot, we went back and forth and I shot him when he got out of prison and I shot him again the day that he OD'd.

CM: His last show was just around the corner at the Gas Station.

RK: Yeah, like two blocks from here. That was a fantastic show. The end of it, after the show was fantastic. Did you watch the movie?

CM: Yes!

RK: The riot, when he's trying to get a cab! It was so fucking funny, man!

CM: It seems like he set some kind of limit on how transgressive a performance can get.

RK: Yeah.

CM: I mean, how could you top that?!

RK: Well... there was that guy... Andrew W.K.? Is that his name? He was doing stuff like that too but it was just... you know...The only way to top it – you can't top it, 'cause he died. GG died. He is *everything* that the *Sex Pistols* were supposed to be. You know, what all these bands were supposed to be – but *he was*!

CM: When I watch his performances I feel fascinated and sad at the same time.

RK: Oh yeah, it's definitely sad. And "Hated" was interesting because it was Todd Phillips first movie, you know, who went on to be a big fucking Hollywood-director.

CM: "Hangover"...

RK: ...yeah. Anyway, GG was a pretty smart guy... you know, a weird guy. [laughs]

CM: When you went back to New York, you worked also for the EXIT and the Seconds Magazine.

RK: Yeah, I mean, if you call it work. They would say: "Shoot somebody, for free." And I would say: "Sure." I was looking to shoot anything, anytime. I shot them all in this house, all these fuckheads, you know. It's just a bunch of bands, and it's funny when I look at that stuff now, folder after folder after folder, all these bands that existed for only five minutes – and they all *suck*. There was one or two, like *Moby*, he's still around. A couple are still around.

CM: *Moby*... I heard that he apparently performed with GG Allin.

RK: It's possible. I mean, I don't know, but I wouldn't be surprised.

CM: How did you get to know George Petros and Steve Blush?

RK: Steve Blush's dad owned this building, that's how I got this apartment, which was great. But I knew Steve Blush just from the scene, like everybody. George... do people know him? How did you know him? Through EXIT?

CM: No, through his book “Art That Kills. Aesthetic Terrorism”. Later, I got to know EXIT.

RK: A lot of that scene was very nihilistic, and George pretty much was one of the people... who is this other guy?

CM: Adam Parfrey?

RK: Yeah, and people like... Boyd Rice, Peter Sotos. There was a whole other kind of scene, much weirder than ours. They were all doing this extreme stuff. I don't consider myself that extreme, you know, but they probably didn't either. George is still around!

CM: Yeah, I met him last year, down in Brooklyn. He is a very nice guy.

RK: Yeah! [laughs]

CM: He gave the scene the name “Aesthetic Terrorism” – after it happened.

RK: That's an interesting term...

CM: On the cover of the book is a picture of Marilyn Manson that you shot.

RK: Yeah... oh yeah, I remember that. [laughs]

CM: What do you think: is Marilyn Manson some teenage-joke just to shock your parents or does he really have the spirit of... let's stick to “Aesthetic Terrorism”?

RK: I think he was really great and fantastic! He took that stuff that I was talking about, about just making stuff that fucks up people's heads – and he took it right there to MTV! [laughs] There it is, to a level like my son, who is twelve years old, goes like: “Wow, listen to this song! This is the new shit!” [laughs]

Back then, you'd go to a Marilyn Manson concert and you go like: “Well, here is where all the weird kids from school are.” You know, the ones that are all pierced, the

goth-kids that nobody will talk to. That's where they all were – and that's a good thing.

CM: What is it you are you focusing on these days?

RK: I've been editing film-stuff and right now I'm doing a book. I just did this music video, did you see that? For Off.

CM: Yeah, yeah!

RK: So, I just finished that. That was extremely satisfying 'cause it has everything I like in it! [laughs] And I'm doing shows. Have you been to the show the other night? [exhibition "À Rebours" at the Venus Over Manhattan Gallery, May 10 2012]

CM: Yeah, I was there, it was really great! A good combination of very different stuff.

RK: It was the kind of opposite of everything which was good. [laughs] It had a lot of really good stuff in there, you know, and a lot of rich people and girls with big tits walking around. Anyway, I was working on that thing, and I'm working on that one that opens on Friday. I shot this art critic for the guy whose show it is. I shot her doing all this crazy shit. Then I got a show in Bulgaria that I'm working on, all these art fairs that just happen, you know.

CM: Can I ask you why you turned off your video in the show on Wednesday?

RK: Oh, oh, because it was fucked up! The player they got wouldn't play the file, it was played in slow-motion. The guy was like this [makes very slow moves] [laughs] This was so fucked up! I don't know if it's working now. It's funny they didn't figure out until the show opened. [laughs]

CM: Have there been real drugs involved in that video?

RK: Yeah, that was heroin. It was probably a speed ball, you know, heroin and coke, I imagine. Did you see the movie?

CM: Well, yeah, in slow-motion! [laughs]

RK: It's really effective 'cause it only lasts a minute or so in real time. I transferred a lot of outtakes, I've been going through my old stuff. Right before I transferred all that stuff, I was thinking: "What happened to that mirror I had? It was silver and it had little curly cues around it." And I was thinking: "I had this really nice wooden table – what happened to that?" And then I saw the movie and was like: "Oh yeah, that's what happened to all that shit! We smashed it all in one day in just a few minutes."

I must have used that for a backdrop for some of those performance-things, I imagine. But there's a lot of these drug movies.

CM: Was there any script?

RK: [laughs] Yeah, it was like: "Shoot up and then smash everything in here!"

CM: OK, now last question, the boring question from a foreigner: How do you feel about New York today? I mean, you saw all the changes right around your corner.

RK: I still like it here. I've got a really big apartment that's really cheap. I don't mind the changes. [pause] I'm not answering very good. [laughs] I hope it is safer around because I have a kid. New York still has a lot of stuff to see. You can always go find something to do for free, pretty much. Although most people these days don't seem to... doing something is going on facebook or something, I don't know. I have no idea where the scene is or if there's a scene. I imagine it's out in Bushwick somewhere. New York is like Metropolis and then there's all the outline districts like in a science-fiction. I feel like I'm really lucky to still be able to live here. I almost moved to Williamsburg when I got this apartment in the '80s – thank God I got this one!

11. Lebenslauf

Clemens Marschall, geboren 1985 in Ried im Innkreis

1992-1996: Volksschule I Ried im Innkreis

1996-2004: Bundesgymnasium Ried im Innkreis

2004-2009: Diplomstudium der Musikwissenschaft an der Universität Wien (Diplomarbeit bei Manfred Angerer, Titel: „The Melvins. Geschichte, Analyse und Neubewertung eines (außer-) musikalischen Phänomens“)

seit 2004: Mitglied der Literaturgruppe Wortwerft

seit 2006: Redaktionstätigkeit bei diversen Printmedien (Big Load, Wiener, Datum, Augustin, Red Bulletin) sowie Veröffentlichungen in Literaturmagazinen (schreibkraft, @cetera, Keine Delikatessen) und Anthologien (Verlag Anton Pustet, Ventil Verlag, Milena Verlag, monochrom)

Seit 2007: Sendungsgestalter und Moderator bei Ö1 („Moment Leben heute“, „Diagonal“, „Kunstradio“, „Schon gehört? Die Ö1 Clubsendung“)

seit 2007: Herausgeber des Magazins Rokko's Adventures

seit 2007: zahlreiche Auslandsaufenthalte für Journalismus (u.a. Moskau, New York, Los Angeles) und Forschung (u.a. The New School for Liberal Arts/New York, Department of Music/Stanford University)

2009-2014: Doktoratsstudium der Philosophie an der Universität Wien; Dissertationsgebiet: Musikwissenschaft

2011: Gründung des Verlags Rokko's Adventures

Schauspieler, Kurator, Konzertveranstalter, Musiker und DJ

12. Erklärung der selbstständigen Erarbeitung

Ich, Clemens Marschall, erkläre, diese Dissertation selbstständig verfasst zu haben.
Dabei standen mir nur die im Verzeichnis angegebenen Quellen zur Verfügung.

6. Mai 2014