



© Jörg Becker

FREIHEIT, KOOPERATIONEN UND KOMPOSITORISCHE PARADOXIEN

BRITISCHE EXPERIMENTELLE MUSIK 1965–1975

von Simon H. Fell

Es ist ein wenig zum Klischee geworden, von den späten 1960er Jahren als einer Zeit sozialer und künstlerischer Experimente und Umwälzungen zu sprechen. Doch in einer Hinsicht bietet die Geschichte des «Swinging London» der 1960er Jahre tatsächlich speziell musikalisch Interessantes: Als Folge einer Reihe geschichtlicher und gesellschaftlicher Faktoren, die es so weder in anderen europäischen Ländern noch in den USA gab, fand Ende der 1960er Jahre in Großbritannien eine einzigartige Zeit der Zusammenarbeit zwischen Musikern aus zwei ganz unterschiedlichen Traditionen statt, die beide einen Punkt revolutionären Umdenkens erreicht hatten. Dies geschah in einer Umgebung, die die (vorübergehende) Pflege enger Kontakte zwischen abenteuerlustigen Musikern aus ganz unterschiedlichen Verhältnissen und Philosophien gestattete. Genauer gesagt war dies der Ort, an dem der experimentelle Flügel der zeitgenössischen klassischen Musik mit mehreren Schlüsselfiguren der in Europa aufkommenden freien Improvisationsszene zusammenarbeitete, spielte und Ideen austauschte.

■ Das Großbritannien der 1960er Jahre wies aus vielerlei Gründen mehrere Charakteristika auf, die die Entwicklung dessen zuließen, was Benjamin Piekut die «mixed avant-garde»¹ nannte. Zu den geschichtlichen Faktoren gehören umfangreiche Beschäftigungsmöglichkeiten für professionelle Musiker, verhältnismäßig niedrige Lebenshaltungskosten und die leichte Verfügbarkeit von Spielstätten. Änderungen in der Zugänglichkeit von Bildung (und insbesondere Änderungen in der Kunsterziehung als Folge des Coldstream Reports von 1960 und der Einführung des Ergänzungsstudiums 1970)² halfen bei der Entwicklung einer neuen Gattung kreativer Künstler, die sich mit Klang beschäftigten, ohne die bis dahin obligatorische Verpflichtung zur Ausbildung nach westeuropäischen klassischen Grundsätzen durchlaufen zu müssen.

Des Weiteren bildeten amerikanischer Jazz und Swing (und ihre Improvisationssprachen), mehr als in anderen europäischen Ländern, die Grundlage des musikalischen Mainstreams in Großbritannien – leichte Unterhaltung, Easy Listening und

Gassenhauer. Obwohl viele dieser Länder über treue und leidenschaftliche Jazzanhänger unter ihren Kulturkonsumenten verfügen, spiegeln ihre zugrundeliegenden Populärmusik-Traditionen oftmals spezifisch linguistische und lokale Volks- oder Populärmusikeinflüsse wider – Einflüsse, die während der 1950er Jahre praktisch aus der britischen (zweifellos englischen) Populärmusik verschwunden waren. Während britische Musiker diese Swingsprache mit ihren amerikanischen Kollegen teilten, die britische Musik aber nicht dieselben rassenorientierten Trennungen teilte, war sie nicht wie in Amerika durch rassenorientierte Trennungen belastet. Die kulturelle Apartheid, die beharrlich die Improvisationsforschung der (für gewöhnlich europäischen und amerikanischen) experimentellen Komponisten/Interpreten der amerikanischen zeitgenössischen klassischen Musik der 1950er Jahre von ihren (weitgehend afroamerikanischen) aus dem Jazz kommenden Kollegen getrennt hielt, sollte die Entwicklungen beider Kunstformen behindern. Sie machte es insbesondere für den amerikanischen Free Jazz schwieriger, die gewohnten Aspekte instrumenteller Rangordnung aufzugeben (wie es die europäischen Improvisatoren tun sollten).³

Natürlich gab es auch Komponisten, die in den 1960er Jahren mit Improvisatoren

anderswo in Europa arbeiteten. Aber bei allem Interesse an Hans Werner Henzes Arbeit mit Gunter Hampel oder Krzysztof Pendereckis Kompositionen für das Globe Unity Orchestra blieben die Komponisten in diesen und vielen ähnlichen Fällen doch hartnäckig eher Komponisten denn teilnehmende Interpreten oder Improvisatoren. Bei dieser Art von Arbeiten gibt es keine umfassenden Änderungen bei der Aufgabenverteilung. Selbst als Karlheinz Stockhausen seine damalige Arbeitsgruppe aufforderte, «intuitive» Musik zu erforschen, verhinderte die ambivalente Natur seiner (gelegentlichen) Beteiligung als Interpret (an Potentiometern, d. h. als Verarbeiter des Rohmaterials anderer) und die fortwährende Behauptung seiner Stellung als Komponist effektiv eine direkte egalitäre Zusammenarbeit, die anderswo so viele interessante Fragen aufwarf. In London finden wir jedoch Komponisten, die mit Improvisatoren (und anderen Komponisten) improvisieren, und Improvisatoren, die Kompositionen für Komponisten (und andere Improvisatoren) schreiben, und viele ähnliche Permutationen.

Diese beiden Gruppen britischer Musiker können grob vereinfacht folgendermaßen charakterisiert werden: Es gibt die Gruppe der Postavantgarde-Experimentallisten, deren Wurzeln in den Traditionen

«Atonalität ist ein Weg, um sich von einer Stelle zur anderen zu bewegen, ohne Fragen zu beantworten» | Derek Bailey (vorne); links daneben Paul Rutherford

der klassischen Musikaufführung liegen, wenn auch in höchst experimentellem und subversivem Zusammenhang. Die andere Gruppe sind Postjazz-Improvisatoren, die sich (vorwiegend) aus der freien oder modalen Jazzimprovisation entwickelt haben und das feine improvisatorische Gespür der Jazztradition besitzen, um traditionelle Ideen der Strukturierung und Vorbestimmtheit in Frage zu stellen. Cornelius Cardew (1936–81) fungiert oft als Galionsfigur der ersten Gruppe, einer Ansammlung von Komponisten, die, enttäuscht vom Modernismus, danach suchten, die kreative Beziehung zwischen Komponist und Interpret wieder ins Gleichgewicht zu bringen. Sie wollen eher die kollaborativen denn die

Reaktion der Werke des Serialismus ansah. Cardew war aufgefallen, dass sehr viel Zeit und Energie für die Umsetzung hochkomplizierter Notationen aufgewandt wurde, die man auch mit allgemeineren Anweisungen hätte improvisieren können – und dies mit nahezu gleichem Ergebnis. Über eine besonders komplizierte Stelle in *Carré*, für deren Realisierung er beträchtliche Zeit gebraucht hatte, schrieb er: «... alles, weil Karlheinz sich vor Musikern fürchtet – ihnen nicht zutraut, der Anordnung «tief beginnen, dann schnelle Passage spielen und hoch enden» Folge zu leisten».⁴

Cardews eigene Strategien, die Strömung der musikalischen Verfremdung auszublockieren und umzukehren – und die Idee der

ckenbauenden Schlüsselfiguren in London (dazu zählten auch namhafte Musiker wie Paul Rutherford, Barry Guy, Gavin Bryars und David Bedford).

Viele der Musiker, die man zur zweiten Gruppe rechnen kann, hatten einen akademischen und damit anderen sozialen Hintergrund als Cardew. In den 1950er und 1960er Jahren erhielten britische Musiker – ohne die Erwartungen und Verbindungen von Cardews solider (wenn auch etwas unkonventioneller) Mittelstandsherkunft – ihre Musikerziehung oftmals eher beim kommerziellen Musikmachen oder beim Wehr- oder Militärdienst statt in den geheiligten Hallen von Akademien oder Konservatorien.⁶ Dies trifft auch auf meh-



© Jörg Becker

Improvisator «postfunktionaler Musik» | Tony Oxley

exekutiven Aspekte einer Aufführung neu beleben. Anfang der 1960er Jahre war Cardew Stockhausens Assistent. Nach seiner Rückkehr wurde er von Enttäuschung getrieben – nicht nur von Stockhausen im Besonderen, sondern vom Hochmodernismus im Allgemeinen. Cardew war insbesondere bestürzt über den Mangel an kreativer Zusammenarbeit mit und über den Mangel an Vertrauen in die Neue Musik bzw. ihrer Interpreten und über das, was er als Unbeweglichkeit und einengende Wir-

Zusammenarbeit in der zeitgenössischen Musikaufführung wieder einzuführen –, führte ihn zwischen 1960 und 1971 durch ein aufregendes, berausches Labyrinth: von Unbestimmtheit, Verzicht auf kompositorische Verantwortung (z.B. *Octet 61*),⁵ Grafik- und Textpartituren bis zur freizügigen Kollektivität des frühen Scratch Orchestra und frei improvisierter Kleingruppenmusik mit dem Ensemble AMM. Diese Bestrebungen machten Cardew in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre zu einer der brü-

rere der Musiker zu, die ich als Postjazz-Improvisatoren bezeichnet habe, bei denen es sich aber in vielen Fällen eigentlich um Improvisatoren «postfunktionaler Musik»⁷ handelt: Derek Bailey (1930–2005), Paul Rutherford (1940–2007), John Stevens (1940–1994), Trevor Watts (geb. 1939) und Tony Oxley (geb. 1938), die umfassende Erfahrung mit militärischer und kommerzieller Musik hatten.⁸

Die Krise dieser Musiker beruhte weniger auf der Vermeidung von Notation als

vielmehr auf den Auswirkungen der Befreiung durch die Improvisation. Als die langformatige Improvisation den modernen Jazz der frühen 1960er Jahre zu dominieren begann, ergaben sich zwangsläufig Fragen zum Wert der traditionell komponierten Ausgangspunkte für diese Improvisationen. Einige Jazzmusiker gingen zum «Free form»-Spiel über. Doch einige der britischen Spieler versuchten die hierarchischen Beziehungen aufzulösen, die die Free Jazz-Musiker noch in quasi-traditionelle Instrumentalrollen gebunden hielten. Dazu mussten sie ihre musikalische Sprache reformieren. Eine Möglichkeit, dies zu erreichen, war mittels Komposition. Für Derek Bailey lieferte Anton Webern ein Beispiel dafür, wie die üblichen, selbst von einem ausgedehnten harmonischen und tonalen System geweckten Erwartungen umgangen werden konnten. Bailey sagte dazu, dass «Tonalität wie ein Argument ist, und die Antworten auf die Fragen sind immer dieselben. Atonalität ist ein Weg, um sich von einer Stelle zur anderen zu bewegen, ohne Fragen zu beantworten. Atonalität ist nicht-grammatikalischer Natur und weist eine nicht-kausale Abfolge auf.»⁹ Über Baileys kompositorische Tätigkeit in dieser Zeit ist wenig bekannt, aber sein Archiv enthält zahlreiche durchkomponierte Werke, in denen er serielle Konzepte ausprobiert. In zwei bedeutenden Stücken erprobt er eine markante, «zerlegte» Struktur vorher festgelegter, notierter Gesten, die willkürlich oder unvorhersehbar in irritierend kaleidoskopischer Weise angeordnet sind.¹⁰

Der Schritt der britischen Improvisatoren, sich von den letzten Überresten jazziger Rhythmik, Tonalität und Instrumentalbehandlung zu trennen, erlaubte eine bedeutungsvolle Interaktion zwischen diesen Musikern und ihren kompositionsorientierten Kollegen¹¹ – eine Interaktion, die sowohl improvisierte als auch zeitgenössische Musikpraktiken in Großbritannien zur Folge hatte, die besonders ergiebig und offen sind und noch immer den Stempel einiger Errungenschaften aus jener Zeit tragen. Mit den Worten von David Toop, die «Bereitschaft, ein bestimmtes Gefühl von Zugehörigkeit oder Identität innerhalb der kulturellen Landkarte aufzugeben, ist ein Vermächtnis, das uns bleibt».¹²

Für kurze Zeit war ein gewisses Maß an gemeinsamer Zielsetzung zwischen den beiden forschenden Musikergruppen und in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre und Anfang der 1970er Jahre auch eine Reihe

von Verbindungen und Beziehungen zwischen ihnen festzustellen. Eine der wichtigsten dieser Verbindungen war die Beziehung zwischen Cornelius Cardew und der frei improvisierenden Gruppe AMM, mit der Cardew 1966 zu improvisieren begann. Später stieß sein Schüler und Komponistenkollege Christopher Hobbs zur Gruppe dazu. Neben AMM gab es weitere disziplinenübergreifende Kooperationen, darunter Aufführungen von Eddie Prévosts (geb. 1942) *Spirals* und *Silver Pyramid*, Cardews *Treatise* und *The Tiger's Mind* und Gruppen wie The London Contemporary Chamber Player, The Music Now Ensemble, The Portsmouth Sinfonia und andere. Bei zeitgenössischen klassischen Aufführungen in dieser Zeit (wie Herbert Brüns *Infraudibles* auf der «Cybernetic Serendipity»-Ausstellung von 1968, diverse «Composer Weekends» der Society for the Promotion of New Music oder Aufführungen von Stücken von Komponisten wie Bernard Rands und David Bedford) kamen auch gelegentlich Improvisatoren bzw. Improvisation zum Einsatz.

Das gemeinsame Ziel bestand darin, Vertrauen, Kollektivität und persönliche Freiheit wiederherzustellen, ohne den maßgeblichen und einschneidenden Input brillanter Persönlichkeiten aufzugeben. Neben Cardew und Hobbs waren bei dieser Suche noch andere Komponisten wie Michael Parsons, John White, Michael Chant, Hugh Shrapnel, Howard Skempton, Dave Smith, Michael Nyman und Gavin Bryars beteiligt.

Obwohl die vollkommene Freiheit attraktiv schien, ließen viele Improvisatoren immer noch ein aktives Interesse an Komposition erkennen; die kompositorischen Untersuchungen von Tony Oxley, Paul Rutherford, Howard Riley und Barry Guy sind verhältnismäßig gut dokumentiert (und in einigen Fällen wurden sie in den darauffolgenden Jahrzehnten fortgesetzt). Aber selbst Improvisatoren, die später das Komponieren entschieden ablehnten (Bailey, Prévost), komponierten damals in dem Sinne, dass sie Strukturen vor dem Spiel entwarfen. Doch 1973 trennten sich die Wege beider Lager. Cardew hatte eine politische Erleuchtung und ging zu einer Form des sozialistischen Realismus über, der keine Verbindung zu experimentellen Ansätzen zuließ. Viele von Cardews wichtigsten Mitstreitern hatten sich vom Minimalismus der «Systems Music» verführen lassen. Zwangsläufig spielte freie Improvi-



Eine der brückenbauenden Schlüsselfiguren im London der 1960er Jahre | Cornelius Cardew

sation keine Rolle in der Musik dieser neu-ironischen systemgestützten Komponisten. 1972 wurde Derek Bailey klar, dass die musikalischen Früchte, die durch (notierte) Kompositionen geerntet werden können, weder einen zeitlichen noch ideologischen Kompromiss rechtfertigten. Sehr verlockend war die (Wieder-) Entdeckung, ohne Dirigent oder Leiter gemeinsam außergewöhnliche Musik zu machen.

Der 1975–78 von Brian Eno und Gavin Bryars betreute «Obscure Records LPs»-Katalog ist ein Beleg für einige dieser Verbindungen zwischen den improvisierenden und experimentell komponierenden Lagern Ende der 1960er Jahre (wenn auch auf eine rückblickend rekonstruierte Weise, da die Zusammenarbeit 1975 eigentlich schon vorbei war). Auf den zehn Platten spielen Bailey, Fred Frith, Paul Burwell, David Toop, Hugh Davies, Frank Perry & Steve Beresford an der Seite (bzw. spielen die Werke) von Bryars, White, Smith, Nyman, Cardew, Hobbs und Skempton.¹³ Später in den 1970er Jahren sollten sich (mit der bemerkenswerten Ausnahme von Barry Guy) die Arbeiten der hier erwähnten Musiker auseinanderdividieren. Komponisten wie Improvisatoren zogen sich auf ihr «heimatisches Territorium» zurück in eine Geborgenheit der klaren Aufgabenverteilung mit Lob (oder Tadel) und gemeinschaftlichen Parametern. Aber dank dieser kurzen gegenseitigen Befruchtung waren die Verhältnisse in der britischen zeitgenössischen Musik in den folgenden Jahren niemals mehr ganz dieselben ... ■ →

1 Benjamin Piekut: «Indeterminacy, free improvisation, and the mixed avant-garde», in: *Journal of the American Musicological Society* 67/3 (2014), S. 771–825.

2 Sir William Coldstream war von 1958 bis 1971 Vorsitzender des National Advisory Council on Art Education und überwachte mehrere bedeutende Änderungen im (bildenden) Kunstunterricht in Großbritannien. Der erste Coldstream Report von 1960 führte ein neues Diplom für Kunst und Design ein, einschließlich eines Mechanismus für die Zulassung vielversprechender Studenten zum Diplomstudiengang, selbst wenn deren akademische Arbeit nicht dem geforderten Standard entsprach. Der zweite Coldstream Report (1970) sorgte für die Einrichtung eines Ergänzungsstudiums an britischen Kunstschulen – das fachübergreifende Studium künstlerischer Kreativität im Allgemeinen. Diese Studiengänge sollten eine pädagogische Zuflucht für viele experimentelle Komponisten und Musiker in den

1970er Jahren bieten und für die dramatische Inspiration einer beeindruckenden Zahl kreativer und experimenteller Musiker sorgen, die später in vielen Genres tätig waren.

3 Aus Platzgründen ist eine ausführlichere Besprechung dieses Aspekts nicht möglich, aber ein guter Ausgangspunkt zur weiteren Lektüre wäre der Abschnitt über Anthony Braxton und «kulturelle Authentizität» in Graham Lock: *Blutopia*, Durham & London 1999, S. 149–162). Als Braxton die Kritik afroamerikanischer Komponistenkollegen an seinem Interesse an Stockhausen und Cage erwähnte, sagte er: «sie hatten aus irgendeinem Grund das Gefühl, dass ich kein Typ des Jazz» bin... ich sei nicht «schwarz» genug» (zit. nach Lock, a. a. O., S. 159).

4 Cardew, zitiert nach John Tilbury: *Cornelius Cardew: A life unfinished*, Matching Tye/Harlow 2008, S. 84.

5 Cardew über *Octet 61*: «das Stück wird (wenn überhaupt) als das Stück bekannt und erinnert werden, in des-

sen Mitte etwas Seltsames passiert» (zit. nach Tony Harris: *The legacy of Cornelius Cardew*, Farnham 2013, S. 40).

Angesichts der Bedeutung dieses «Etwas» mag es ironisch anmuten, dass Cardew ausgerechnet dies dem Interpreten überlässt. (Beachten Sie die Bemerkung von Derek Bailey: «ein sensationelles Ereignis, das jeden umhaut. Komponisten haben eine Schwäche für diese Art von Dingen» (zit. nach Ben Watson: *Derek Bailey and the story of Free Improvisation*, London 2004, S. 103).

6 Für einige der erwähnten Spieler war der Wehrdienst eher eine freiwillige Angelegenheit denn eine Verpflichtung. Obwohl die Wehrpflicht in Großbritannien schon in den 1960er Jahren abgeschafft wurde, meldeten sich angehende Musiker weiterhin zum Wehrdienst, da dies für sie eine Möglichkeit darstellte, eine umfassende Ausbildung zu erhalten und Fertigkeiten zu erwerben, die nicht von gesellschaftlichen Verbindungen oder Familienreichtum abhingen.

7 Damit meine ich, dass diese Musiker ebenso (oder vielleicht sogar noch mehr) aus der Tradition der funktionalen Musik (eher Musik für kommerzielle oder praktische Zwecke statt «Kunst»-musik) kommen wie vom Jazz als Kunstform (ein Status, den sich der Jazz seit dem Auftauchen der Popmusik erworben zu haben scheint).

8 Ich kann persönlich bestätigen, dass die Härten des kommerziellen Musikmachens ganz genau so entfremdend sein können wie die Anforderungen des Serialismus – oder «Tod durch Musik», wie Cardew es schalkhaft bezeichnet hat (zit. nach Tilbury, a. a. O., S. 347); obwohl ich über keine vergleichbare Erfahrung mit einer Militärkapelle verfüge, glaube ich, dass man getrost davon ausgehen kann, dass auch dort ein bestimmter Grad an hierarchischer Disziplin erforderlich ist.

9 Derek Bailey, zit. nach Watson, a. a. O., S. 213. Ich vermute, dass Bailey damit nicht meinte, dass jede tonale «Frage» immer dieselbe Antwort erfordert, sondern dass sie, auch wenn eine beliebige Antwort gegeben werden kann, immer in Bezug auf eine recht spezifische Frage zu hören ist. Ob Atonalität ohne dieses Charakteristikum auskommt oder nur weniger spezifische Fragen aufwirft, muss sich noch erweisen. Später erkannte Bailey, dass er über die Atonalität hinaus und hin zu dem, was er als Nicht-Tonalität bezeichnete, gehen muss: «Es wurde notwendig, jegliche tonale, modale und atonale Gestaltung abzulehnen, um den Weg frei zu machen für eine Gestaltung nur kraft der Improvisation.» (Derek Bailey: *Improvisation: Its nature and practice in music*, Derbyshire 2004; zit. nach Dominic Lash: *Metonymy as a creative structural principle in the work of J. H. Prynne, Derek Bailey and Helmut Lachenmann with a creative component* [Dissertation 2010], zuletzt abgerufen am 1.10.2015 unter <http://bura.brunel.ac.uk/handle/2438/4668>).

10 Diese Stücke (eine Vertonung von Samuel Becketts *Ping* für Gesang und drei Instrumente und eine Umsetzung von Stockhausens *Plus-Minus* für zwei oder mehr Gitarren) nehmen interessanterweise in mancherlei Hinsicht John Zorns Jump-Cut-«Spiel»-Stücke von Mitte bis Ende der 1970er Jahre vorweg.

11 Obwohl auch Gruppen französischer, holländischer, deutscher und amerikanischer Musiker damals ausgiebig diese Freiheit ausloteten, war dieser Verzicht auf traditionelle Instrumentalbeziehungen in ihren Werken weniger ausgeprägt. Einige europäische Improvisatoren bezeichnen abstrakte, arhythmische Improvisationen ohne feste Tonhöhen noch immer als «British style».

12 David Toop: «Not necessarily captured, except as a fleeting glance. Not necessarily English music», *Britain's second golden age*, Cambridge/MA 2001, S. 89–94.

13 Die *Obscure*-Sammlung tendiert stark zur Komposition. Dies ist nicht weiter überraschend, da Bryars als Kurator fungierte und damals Improvisation entschieden ablehnte (zumindest vorläufig). Andere Belege für diese gegenseitige Befruchtung sind die AMM-Alben mit Cardew und Hobbs, Prévosts *Silver Pyramid* und zahlreichen anderen unabhängigen Aufnahmen.

Übersetzung aus dem Englischen: Esther Dubielzig

Er war einer der wenigen, die sich später nicht auf «heimatliches Territorium» – also entweder Komposition oder Improvisation – zurückzog | Kontrabassist Barry Guy



© Marcel Meier