

Diedrich Diederichsen Rückkehr des Kollektivs

Ein Hintergrundessay zu «collective identities»

Es gibt heute freie Improvisationen in allen möglichen musikalischen Umfeldern: von den zarten Manipulationen an No-Input-Mixing-Desks der japanischen Avantgarde bis zu den auch technologisch zeitgemäß weitergeführten Traditionen der Freien Musik der 60er Jahre seit den Tagen der legendären Joseph Holbrooke Ensembles. Während es der Freien Improvisation aber schon eine Weile in allen Erscheinungsformen wieder recht gut geht und ihr sogar ein relativ entwickeltes öffentliches Interesse entgegenweht, das sowohl die aus der Neuen Musik kommenden klassischen Formen (AMM; Nuova Consonanza) wie die aus dem Free Jazz hervorgegangenen interessant findet und weiterführen will, scheinen die großen Kollektive, die diese Formen vorangebracht haben, als Organisationsformen des Musizierens verschwunden zu sein. Zwar begegnen sich in den übersichtlichen Szenen improvisierter Musik auf allen Ebenen immer wieder dieselben Leute, aber gerade diese vorhersehbaren Wiederbegegnungen in einem relativ geschlossenen Milieu scheinen als lockere Alternative zu Kollektiven im starken Sinne diese völlig überflüssig gemacht zu haben.

Doch zugleich lässt sich eine andere Entwicklung beobachten, nämlich die, dass es wieder Bands, Ensembles und Kollektive gibt, für die die Improvisation auch ethisch, wenn nicht gar politisch mit Lebensformen verbunden ist und die in unterschiedlicher Weise das gemeinsame Musizieren und dessen Qualität mit der Qualität der personalen Interaktion auch jenseits der Musik in Beziehung setzen: No Neck Blues Band, Sunburned Hand of the Man, Jackie-O-Motherfucker, Pelt und andere in Nordamerika, das Vibracathedral Orchestra in Großbritannien, Acid Mothers Temple and Melting Paraiso U.F.O. in Japan und viele andere leiten ihre Spielweisen aus Lebensformen ab. Das ist nicht ganz, aber wieder neu. Und es nimmt auch die Freie Improvisation der anderen Musiker wieder auf neue Weise in die Pflicht: Sind die freien Spielweisen tatsächlich rein kulinarisch nützliche Optimierungen der Kreativität? Oder war da noch was anderes?

Was also wollte historisch die Freie Improvisation und welche Rolle spielte dabei die Kollektivität und die direkte Bezugnahme auf Lebensformen?

Zunächst ging und geht es den meisten, insbesondere den so genannten freien Improvisatoren, um die Annullierung jeglicher musikalischer Vorgaben aus *musikalischen* Gründen. Die moderne oder modernistische Ablehnung von Regeln in Bezug auf Tonalität, Rhythmik, Form, Format, Instrumentenbehandlung etc. war auch immer ein musikalischer Konsens der Improvisierten Musik. Das hätte man aber auch alles mit der Neuen Musik haben können, dazu bedurfte es im Grunde genommen nicht der Improvisation. Im Gegenteil, man könnte argumentieren und hat dies auch immer wieder so gemacht,¹ dass der improvisierende Musiker naturgemäß viel anfälliger sein müsste für das Abgleiten in das musikalische Präfabrizierte, das Klischee, das Naheliegende, die Melodie und andere Hörfetische. Wer nicht genügend Zeit hat zu überlegen, dem fällt das Nächstbeste ein.

Zum anderen aber geht es um Unvorhersehbarkeit, die Abwesenheit eines Plans, die allerdings war mit einem großen Teil Neuer Musik, für die Fortschritt ja oft gerade in der höheren Genauigkeit bei der Bestimmung musikalischer Parameter bestand, nicht zu haben. Will man aber für die Unvorhersehbarkeit und die Durchkreuzung von Plänen einen externen Ausgangspunkt bestimmen, der die Musiker von dem sinnlosen Paradox entlastet, das Nichtplanbare zu planen, dann vertraut man auf die Unvorhersehbarkeit kollektiver Prozesse. Dieser Ausgangspunkt lässt sich natürlich ebenso gut umdrehen: Weil man die Unvorhersehbarkeit kollektiver Prozesse schätzt, im Leben, in der Realität des Zusammenlebens, sucht man nach einem Weg, ihr ästhetisches Äquivalent zu generieren: Das muss ja nicht zwingend heißen, dass dieses selber in einer unvorhersehbaren Produktion entstanden ist.

Im Selbstverständnis jener Improvisatorengeneration, die in den frühen 70ern in Europa den Begriff der Improvisierten Musik – in Absetzung vom Free-Jazz-Begriff – prägte und die aber zu gleichen Teilen vom Free Jazz (AMM, Joseph Holbrooke, die Gruppen von Derek Bailey, Gavin Bryars und Tony Oxley, das Spontaneous Music Ensemble und die verschiedenen Gruppe von Paul Rutherford, Anthony Braxton, die Chicagoer) wie von der Neuen Musik (teilweise auch AMM, dazu Ensembles wie Nuova Consonanza oder Musica Elettronica Viva, Cornelius Cardews Scratch Orchestra) kam oder beeinflusst war, waren die beiden Ansprüche noch recht eng miteinander verbunden – und zwar indem man sie auf ein Jenseits des rein Musikalischen bezog. Freie Improvisation ist ganz offensichtlich so gemeint: Es lohnt sich nur, eine musikalisch freie Musik auszuprobieren und zu entwickeln, wenn die Musizierenden auch in einem ganz anderen Sinne frei sind. Die rein musikalische, formale Freiheit ist sozusagen eine rein künstlerische und darum von der wirklichen Freiheit, wie immer man sie im Einzelfall beschreiben will – ökonomisch, rechtlich, politisch – verschieden, zumindest aber abhängig.

Wenn dem aber so ist, wenn die musikalische Freiheit als reine Suspension musikalischer Regeln nichts taugt und dazu auch noch eine weitere Bestimmung der Freiheit braucht, eben dadurch, dass kein Ablauf qua Partitur oder Akkordschema vorgeschrieben ist, wieso muss dann die Musik überhaupt *frei* im Sinne von *atonal* sein. Wenn es sich um eine Suspension jeglicher Voraussetzungen handelt, dann ist nicht einzusehen, warum es überhaupt eine – und sei es negative – Bestimmung der Musik gäbe. Denn eine solche zu errichten heißt ja immer, dass man der Meinung ist, es gäbe in der Musik selbst eine transmusikalische Qualität im eben beschriebenen Sinne: Man scheint dann doch der Meinung zu sein, nur in einer atonalen Spielweise könne auch die Improvisation, also die Verwirklichung des Unvorhersehbaren, zu sich selbst kommen, nur in ihr könne es reine Freiheit geben. Und tatsächlich war eine solche Beschreibung ganz offensichtlich vielen der frühen freien Improvisatoren offensichtlich suspekt, zu weit oder nicht weit genug gehend. Denn nicht nur bauen viele der Improvisationen der ersten Generation von Improv nach Free Jazz auf Themen und festgelegtem musikalischen Material auf, sondern darüber hinaus gibt es vor allem in den freien Teilen oft Entwicklungen hinein in tonales, teilweise Zitat-Gelände. Man denke etwa an die Bossa-Nova-Stellen in Peter Brötzmanns *Responsible* (auf *Machine Gun*, FMP 1968) oder die Märsche in Archie Shepp's *A Portrait Of Robert Thompson* (auf *Mama Too Tight*, Impulse/ABC 1967).

Wahrscheinlich kommt man in dieser Frage aber nur weiter, wenn man sich das Ziel vorstellt, dass, mit der gleichzeitigen Suspension von musikalischen Regeln und der Institution der Komposition verbunden sein soll. Ist dieses ein musikalisches Ziel oder eines, das über die Musik selbst hinausgeht? Um diese Frage zu beantworten, muss man die dritte Konstante der Improvisierten Musik befragen: den Umgang der Musiker miteinander, jenes soziale Substrat des Musikalischen, bei dem die Übertragung der musikalischen Ethik in eine soziale beginnen würde. Es gibt natürlich viele Redeweisen von improvisierenden Musikern, die im spezifischen Umgang der Musizierenden miteinander nicht nur eine weitere Voraussetzung freier improvisierter Musik sehen, sondern den Zweck der beiden anderen Voraussetzungen. Mit anderen Worten: Die Qualität des menschlichen Umgangs, der Interaktion gebietet improvisiertes und atonales Spielen. Man würde also Musik machen, um einen höheren Grad menschlicher Interaktion zu erzielen.

Wie aber hat man sich das vorzustellen? Wie kann die Suspension von traditionellen musikalischen Regeln und des Planes selbst das musikalisch-kommunikative Miteinander fördern? Stützt denn der Plan nicht gerade die Suspension der Regeln und umgekehrt die Regel die Suspension des Planes? Ist es nicht so, dass, wenn ich nicht weiß, was ich wann und in welcher Reihenfolge tun will, dies nur möglich ist, wenn ich generell weiß, was ich tun will, was ich im Prinzip tun will, welches Spiel ich spiele, welcher Regel ich gehorche? Und ist es umgekehrt nicht so, dass ich nur dann nicht wissen kann, was ich tue, keiner Regel folgen kann, wenn einigermaßen genau geplant ist, vorher und gerne auch willkürlich festgelegt ist, in welcher Reihenfolge ich das tue?

Freie Improvisation mit ihrer doppelten Bestimmung der Freiheit, ohne Plan und ohne Regel, ist also eigentlich ein widersprüchliches Unterfangen, wenn man nicht in einem wesentlichen Punkt bereit ist, umzudenken – und das wäre eben dieser der Interaktion. Nur über ein besonderes Verständnis von Interaktion kann man diese Idee interessant und praktikabel finden. Naiv gesprochen scheint es also darum zu gehen, die musikalischen Hindernisse, Regel und Plan aus dem Weg zu räumen, um sich musikalisch näher zu kommen, mit einer Art anthropologisch tiefer gelegten humanistisch gedachten Ur-Musikalität, die nur gewinnt, wenn man alle späteren zivilisatorischen Schichten abbaut.

Die romantischen und metaphysischen anthropologischen Ideen, die hinter so einem Verständnis von utopischer Interaktion stehen, muss man aber vor dem historischen Hintergrund ihres Entstehens betrachten. Eine Gemeinsamkeit von Neuer Musik und Free Jazz war ja die Idee, dass die Hierarchien der Stimmen in den klassischen Ensemble- und Combo-Strukturen tatsächlich und ohne Kunstvorbehalt genauso bekämpft gehörten wie gesellschaftliche Hierarchien. Der avantgardistischen Rede von der Emanzipation der Dissonanz entspricht die Free-Jazz-Rede von der Emanzipation der Rhythmusgruppe. Man glaubte offensichtlich, dass Veränderungen und Verschiebungen im Klangkörper, eine andere Verteilung der Stimmen veränderten gesellschaftlichen Lagen entsprechen oder sie gar beschwören oder ihr Zustandekommen probierend erleichtern könne. Im Zuge dieser Parallelisierung zwischen ästhetischen Ordnungen und gesellschaftlichen Verhältnissen kam man zu dem Punkt, dass eine gewisse Voraussetzungslosigkeit offensichtlich das Beste nicht nur im Menschen an sich, sondern vor allem in der Interaktion unter den Menschen hervorbringe; diese Voraussetzungslosigkeit als Eliminierung von Regel und Plan lege Schichten des musizierenden Menschen frei, die sich nicht nur ihm selbst und seinen Zuhörern, sondern vor allem auch dem jeweils anderen Musizierenden freilege.

Anders aber als in der Bildenden Kunst oder im Punk-Rock war weder im Free Jazz oder in der Freien Improvisation je die Rede davon, Laien oder einfach jeden Beliebigen einzuladen, mitzumachen – von ganz wenigen Momenten im Schaffen von so verschiedenen Leuten wie Cornelius Cardew und Friedrich Gulda einmal abgesehen.

Es ging nicht darum, einem von einem naiven Humanismus motivierten Menschenbild in der Musik die notwendigen Belege nachzuliefern, es ging eher darum, die Voraussetzungslosigkeit, die ihrerseits dann wirklich jeden befähigen würde, auf eine nicht gekannte authentische Weise miteinander zu kommunizieren, erst herzustellen. Und da mussten weiterhin erfahrene Männer ran, sprich: Musiker.

Man kann als Konsens annehmen, dass es nicht um *den Vollzug* utopischer Voraussetzungslosigkeit qua Musik geht, sondern um die experimentelle *Konstruktion* solcher Situationen – und das können nur diejenigen, die auch durch die Musik mit Regeln hindurchgegangen sind. Es geht um den Abbau von solchen Musikregeln und Musikplänen, nicht als *Fait accompli*, sondern als Projekt, als etwas, das in der Praxis erst hergestellt werden muss. Man kann dann immer noch sagen, dass man das Ideal eines transparenten Kommunikationspartners anzweifeln kann, aber die Arbeiten, die auf dem Wege zu diesem Ziel anfallen, sind auf jeden Fall von Interesse gewesen, auch und gerade *ex negativo* und auch und gerade weil es sich um eine musikalische Praxis handelt, die *ex negativo* funktioniert, der es um die Vermeidung von Bullshit geht.

Es gibt also die Möglichkeit zu sagen, auch von Tonalität und Komposition bereinigte Musik ist noch so voraussetzungsreich, dass eine musikalische Praxis des Musikabbaus hermuss, um eine wahre Kommunikation jenseits von Musik zu generieren, in der es in erster Linie darum geht, Platz und Voraussetzung für eine Begegnung mit der absoluten Andersheit des Anderen im Levinas'schen Sinne herzustellen. Das Besondere läge dann nicht in der Musik, sondern in der Begegnung. Oder man sagt, dass es zu einer solchen Begegnung nur kommen könne, wenn man sie musikalisch herstelle, dafür müsse man die Musik aber eben so komplett reinigen und von all ihren Schichten, in denen sich Herrschaft und Tradition sedimentiert haben, befreien. Das erste wäre im oben beschriebenen Sinne ein transmusikalisches Ziel, das zweite eines, das immer noch auf der «metaphysischen» Besonderheit der Musik als Medium von Wahrheit basiert, aber dafür eben im Sinne Freier Improvisation bearbeitet werden muss. Das Problem beider Ansätze und vor allem auch ihres konzeptuellen Unterschiedes ist, dass sie sich meist gleich anhören.

In der Punk-Phase wurde diese Kompetenz des Musikers für den Abbau musikalischer Konventionen nachhaltig angezweifelt. Stattdessen wurden verschiedene Formen des Nicht-Spielen-Könnens oder Anders-Spielen-Müssens nobilitiert. Diese waren meist aber nicht aus einer Anti-Haltung – gegen Profis, Stadionrocker und Virtuosen – allein abgeleitet, sondern auch aus bestimmten eigenen ästhetischen Präferenzen. Dennoch gab es zunächst nur wenige genuine, unkonventionelle, improvisierende und atonale Spielweisen, die aus dieser Punk-Ablehnung des musikalischen Professionalismus entstanden sind, vor allem keine, die sich auf spezifisch kollektive Spielweisen bezogen.

Dennoch gab es in verschiedenen Post-Punk-Formaten schon antiprofessionelle Spielweisen (etwa in den experimentellen britischen Funk-Punk-Bands von der Pop-Group bis zu Section 25 oder bei den so genannten No-New-York-Bands wie etwa James White & the Blacks). In den 80ern tauchten am Rande des Indie-Rocks immer häufiger Musiker auf, die gezielter und künstlerisch durchdachter mit Inkompetenz im konventionellen Sinne arbeiteten, wenn auch nach wie vor selten im Zusammenhang mit speziellen Formen des Zusammenspielens, dennoch im Namen einer angemesseneren Übersetzung von Lebensform in Spielweise: von Berlins Genialen Dilettanten bis zu Bands wie Half Japanese oder Künstlern wie Daniel Johnston.

Doch erst in der Gegenwart sind Spielweisen dieses Fundus mit Formen und Formaten der professionellen Improv-Avantgarde zusammengekommen: Die wenigen dissidenten und marktfernen Zonen der Popmusik entdeckten in den letzten Jahren parallel ein Musizieren, das 1.) «frei» im Sinne von möglichst regellos oder frei von Vorschriften entstehen sollte oder 2.) so klingen als ob oder 3.) sich auf einer anderen Ebene auf Kollektivität bezog (Style, Mythos, Image) und/oder 4.) neue Technologien auf ihre Möglichkeiten in Bezug auf kollektive und improvisatorische Spielweisen untersuchen wollte.

In die erste Kategorie gehört eindeutig die No Neck Blues Band. Die seit gut zehn Jahren im Raum New York operierende Band arbeitet gegen alle Ideen von Dramaturgie, Steigerung und Performance. Ihre Auftritte haben nicht nur in den performativen (oder besser antiperformativen) Gesten eine hohe Beiläufigkeit. Der Ausschluss von Routine und musikalischem Selbstläufertum entsteht gerade nicht aus gezielten Programmen, sondern durch eine Ethik der Entspannung, aus der der Blick auf das Klischee dieses erst so richtig widerlich aufscheinen lässt.

Doch während NNCK auch organisatorisch nahezu jeden Umgang mit Schallplattenfirmen, Veranstaltern und anderen Verwaltern musikalischer Alltäglichkeit strikt meiden und, wie es scheint, ihre entspannte Distanz zur vorhersehbaren Tonfolge in einer ebenso konsequenten wie lockeren, ans Ländliche gemahnenden Lebensform begründen – weshalb als Summe ihres Sounds viele Leute immer wieder eine gewisse Folk-Verwandtschaft erkennen wollen –, ist das Animal Collective eher an den musikalischen Symptomen solcher Lebensweisen und an deren Simulation

interessiert, weniger an der Authentizität der Hippie-Loft. Bezeichnend aber auch dies: Warum setzt sich eine so kunstvolle, vielgestaltige, zwischen Pop-Formen und Freier Musik auch meist in einem folkigen Register mäandernde Musik als höchstes Ziel die Simulation oder auch vorübergehende Produktion von Unvorhersehbarkeit durch kollektive Strukturen? Das ist nicht nur der Glamour der alten großen Kollektive und Orkestras von Sun Ra, Horace Tapscott oder Phil Cohran, an die man anknüpfen will, es ist die absolute Abwesenheit dieser spirituellen Ressource «Kollektivität» im Großen und Ganzen des Musikbetriebs, die sie wieder attraktiv erscheinen lässt: als vorübergehend genutzte Methode oder als existenzielles Commitment.

Bei Gruppen wie dem japanischen Acid Mothers Temple Kollektiv ist es schon fast eine parodistische Koketterie mit Sekten und Kollektiven von der Manson Family über die gemeingefährliche AUM-Sekte bis hin zu Hippie-Großorganisationen wie den Grateful Dead. Kollektivität und Zusammenleben sind entscheidender für die Selbstdarstellung als die musikalischen Ergebnisse, die oft auch von kleineren und weniger existenziell aufeinander angewiesenen Leuten genauso herstellbar wären: sehr lange psychedelische Drone-Improvisationen, die einen daran erinnern, dass und wie auch die Anfänge der Minimal Music in der stets sektenartig organisierten Umgebung von La Monte Young entstanden sind.

Noch bemerkenswerter sind vielleicht all die Laptop-Orchester und -Jam-Sessions der letzten Jahre, die, zuweilen von einem «Dirigenten» und seinem Zentralrechner verwaltet, zuweilen auch frei nebeneinander agierend, die performativen Sackgassen der Laptop-Musik in Angriff genommen haben. Hier zeigt sich dann ein interessantes Problem: Kollektivität ist eben – gerade unter postmodernen ästhetischen wie digitalen technischen Bedingungen – nicht unbedingt in erster Linie ein besonderer Rahmen, eine spezielle Bedingung der Werkgenese nicht oder wenig festgelegter Musik; kollektives Musizieren ist auch ein Spektakel – und zwar in mehr als einem Sinne des Wortes. Es ist – ganz neutral – ein Bühnengeschehen, das die Musik erklärt, begleitet, illustriert, und es ist – eher negativ und im Sinne der Spektakelkritik von Guy Debord – ein Schirm visueller und choreographischer Ereignisse, der sich vor die Musik schiebt und ihr traditionelle Erzählungen von Kollektivität unterschiebt, mit denen sie nichts zu tun hat.

Man müsste also, wenn man den Sinn der neuen Kollektivität, der neuen Horden von Musizierenden oder zumindest Leuten, die einen Horden-Look spazieren führen, begründen will, all diese Ansätze, vom Laptop-Orchester bis zur Fake-Free-Jazz-Marschkapelle noch weiter treiben. Es ginge dann gar nicht so sehr darum, ein theoretisches Modell oder eine Methode zu finden, die die Musik abbaut, die Regel und Plan gegeneinander ausspielt, sondern darum, Praxis anzuhäufen und vor allem Praxis immer anspruchsvoller in ihren sozialen Aufgaben zu fassen. Frei nach dem guten alten Motto, dass man, wenn man mit etwas scheitert, sich einfach eine anspruchsvollere Aufgabe suchen soll – also mit mehr Partnern musizieren, aber eben auch im weitesten Sinne musizieren, nicht ein «Drama haben».

Doch darin erschöpft sich das Konzept der Horde noch nicht: Seine anderen entscheidenden Kriterien – und auch da werden Regeln von Hippie- und Punk-Kollektiven wie Gong, Here & Now, The Ex oder The Door And The Window oder The Royal Family & The Poor wieder aufgegriffen – sind vor allem nichtmusikalische Kriterien der Mitgliedschaft. Es können immer auch Techniker, befreundete Dichter und Hanger dazugehören. Das soziale Kollektiv würde so wieder dem musikalischen Kollektiv vorhergehen, wie einst in Hippie-Tagen, aber mit dem Unterschied, dass der Erfahrungsbegriff heute ein anderer wäre, einer, der der Unmittelbarkeitsreligion der Hippie-Zeit mediatisierte Kollektivität entgegensetzt und Medienerfahrungen ebenso hoch schätzt wie physische oder chemische.

Eine weitere, bei fast allen oben genannten Kollektiven beobachtbare Strategie wäre das taktische oder auch untaktische Agieren mit Ideen und Bildern des kollektiven Zusammenhangs: in der Art der Sekte, der Gang, des Geheimordens und vor allem etwas ganz Neuem wie etwa den fiktiven Staaten, die für manche Projekte von Carl Michael von Hauswolff den Hintergrund liefern und deren Territorium zwischen allen Staaten der Erde liegt. Repräsentation oder Allegorie oder Praxis eines sozialen Zusammenhangs, der über die Begegnung mit anderen hinausgeht, entwickeln eine Eigendynamik, die sich auf die Musik auswirken kann und sich nicht unbedingt nur vor sie schieben muss. Generell lässt sich vielleicht sagen, dass alle anderen musikalischen Konzeptualisierungen der Interaktion sich nur auf das beziehen, was in einem gegebenen Moment zwischen den interagierenden Akteuren passiert. In der Horde ist der Zusammenhang als Ganzes ein sozusagen weiterer Akteur, ein weiterer Bezugspunkt.

Musikalisch gehen fast alle Horden, die sich auf solche Ideen einigen können, von zwei Prinzipien aus, die sie von der klassischen Freien Improvisation unterscheiden. Zum einen ist jeder, auch der tonale, auch der zitierende Einfall erlaubt – man muss ihn sich aber trauen und er muss die Live-Kritik nicht nur anderer Musiker, sondern des Ganzen überstehen; zum anderen hat man alle Zeit dieser Welt: Es geht nicht darum, die Formverweigerung und die unbedingte Unvorhersehbarkeit als oberstes Prinzip zu erhalten,

sondern man darf über bestimmte Ideen ohne Ende mäandern, sie hin und her schieben. Die wahre Abschaffung des Stresses besteht eben gerade darin, sich auch die Formen der Freiheit nicht vorschreiben zu lassen. Die Stücke entfalten ihre Spezifika nur in der Länge, in der quälenden Ausdauer. Dem Hörer bleibt nur die Position des virtuellen Mitmachens, Mitdenkens als Option – eine dann allerdings sehr angenehme Hörposition.

Anmerkung

¹ Nicht zuletzt Adorno gegen die Jazz-Improvisation, aber nicht aus grundsätzlichen Überlegungen, sondern angeblich aufgrund vorliegender Ergebnisse.

Diedrich Diederichsen: Rückkehr des Kollektivs. Ein Hintergrundessay zu «collective identities», in: Katalog Wien Modern 2005, hrsg. von Berno Odo Polzer und Thomas Schäfer, Saarbrücken: Pfau 2005, S. 66-69.