

## Die Horde als sozialmusikalische Aufgabe

von Diedrich Diederichsen, Berlin/Stuttgart

Der freien Improvisation geht es gut dieser Tage, in nahezu allen ihren Erscheinungsformen. Das gilt für die Sorte, von der man früher gesagt hätte, dass sie „zwischen freiem Jazz und neuer Musik“ steht, wie etwa das Projekt der sich buchstäblich atemberaubend weiter entwickelnden Atem- und Spieltechniken von und mit Evan Parker. Es gilt für den aus derselben Tradition kommend sich neuerdings ungewöhnlichen Welten zuwendenden Derek Bailey, der neben seiner üblichen Arbeit jetzt mit Drum & Bass-DJs zusammenspielt oder ein Album mit Klassikern amerikanischen Vorkriegs-Songwriting, von Hoagy Carmichael bis Jerome Kern, aufnimmt. Es gilt für diejenigen, die den Ansatz der AMM kompromisslos weiterbetrieben haben wie Keith Rowe oder diejenigen, die hin und wieder mit digitalen Elektronikern zusammenimprovisieren wie Tony Oxley. Es gilt für eine neue, vor allem in Japan brillante digitale Lärmimprovisation vom Zaune brechende Generation, wie für deren deutsche Äquivalente, die sich wie etwa Ekkehard Ehlers und Joseph Suchy unerhörte Dialoge zwischen Laptop und akustischen Gitarren ausdenken, oder für jemanden wie Anette Krebs, der ich (neulich im Duett mit Sven Åke Johansson) dabei zuhören konnte, wie sie zwei traditionell laute Instrumente (E-Gitarre und Schlagzeug) an der Grenze zum nicht mehr hörbar Leisen und Formlosen – improvisierend – traktierten.

Viele dieser Leute sind indes Komponisten wie sie Improvisatoren sind. Was sie an musikalischen Begegnungen anregen und ausleben, ist nicht prinzipiell und emphatisch an die Improvisation gebunden, sondern nutzt deren Vorzüge nur gelegentlich. Sicher könnten sich viele dieser Erscheinungen ohne eine Kultur und Geschichte des „Improv“, wie man heute sagt, nicht entwickelt haben. Aber auf der Ebene der musikalischen Ideen wäre es auch denkbar, dass man sich ihnen auf anderen Wegen genähert hätte. Anlass dieses Textes, die Frage noch mal zu stellen: „Was will die Improvisation?“, ist eine andere Entwicklung, nämlich die, dass es wieder Bands, Ensembles und Kollektive gibt, für die die Improvisation auch ethisch, wenn nicht gar politisch mit Lebensformen verbunden ist. Denn u. a. das britische Vibracathedral Orchestra, die japanischen Acid Mothers Temple und ihre diversen Ableger, die US-amerikanischen Jackie-O-Motherfucker, die No Neck Blues Band, das Animal Collective und musikalisch am radikalsten und formverweigerndsten Salvatore leiten ihre Spielweisen aus mehr oder weniger offen benannten und durch Habitus, Erklärungen oder Bilder repräsentierten Lebensformen ab. Das ist nicht ganz, aber wieder neu. Und es nimmt auch die freie Improvisation der anderen Musiker wieder auf neue und alte Weise in die Pflicht: Sind die freien Spielweisen tatsächlich rein kulinarisch nützliche Optimierungen der Kreativität? Oder war da noch was Anderes?

Was also will diese Improvisation, genauer, was will die freie Improvisation? Zunächst zwei Dinge: zum einen 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 die eine Seite auch der freien Improvisation.<sup>1</sup> 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,<sup>2</sup> dass der improvisierende Musiker naturgemäß viel anfälliger sein müsste für das Abgleiten in das musikalisch Präfabrizierte, das Klischee, das Naheliegende, die Melodie und andere Hörfetische. Wer nicht genügend Zeit hat, zu überlegen, dem fällt das Nächstbeste ein. Das andere aber, was sie will, ist die Unvorhersehbarkeit, die Abwesenheit eines Plans: Das 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.

Dennoch sind im Selbstverständnis jener Improvisatorengeneration, die in den frühen 70ern in Europa diesen Begriff prägte und die zu gleichen Teilen vom Free Jazz (AMM, Joseph Holbrooke, wie die Gruppe von Derek Bailey, Gavin Bryars und Tony Oxley am Anfang hieß, das Spontaneous Music Ensemble und die verschiedenen Gruppen von Paul Rutherford, Anthony Braxton und die anderen Chicagoer: das Art Ensemble of Chicago, Wadada Leo Smith, Kalaparusha etc.) wie von der neuen Musik (Ensembles wie Nuova Consonanza oder Musica Elettronica Viva, Cornelius Cardews Scratch Orchestra) kamen oder beeinflusst waren, die beiden Ansprüche recht eng miteinander verbunden – und zwar indem man sie auf ein Jenseits des rein Musikalischen bezog. Freie Improvisation war ganz offensichtlich so gemeint: Es lohnt 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 –, unterschieden, zumindest aber abhängig.

Wenn das 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 eine 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 – sozusagen restmodernistisch – 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 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 oder thematischen Feldern und festgelegtem musikalischen Material auf, sondern darüber hinaus gibt es vor allem in den freien Teilen oft Entwicklungen hinein in tonales, teilweise Zitatgelände. Man denke etwa an die Bossa-Nova-Stellen in Peter Brötzmanns „Responsible“ (auf *Machine Gun*, FMP 1968) oder die Märsche in Archie Shepps „A Portrait of Robert Thompson“ (auf *Mama Too Tight*, Impulse/ABC 1967).

<sup>1</sup> Mag auch Derek Bailey wider alle ästhetische und kulturosoziologische Evidenz die „freie Improvisation“ aus dem Jahrhundert der Avantgarde auszunehmen versuchen. Vgl. Derek Bailey, *Improvisation – Kunst ohne Werk*, Hofheim 1987, S. 7 ff, S. 127 ff.

<sup>2</sup> Nicht zuletzt Adorno immer wieder gegen die Jazz-Improvisation, aber nicht aus grundsätzlichen Überlegungen, sondern angeblich aufgrund vorliegender Ergebnisse.

Um die Frage zu beantworten, ob mit der gleichzeitigen Suspension von musikalischen Regeln und der Institution der Komposition ein musikalisches Ziel verbunden sein soll oder eines, das über die Musik selbst hinausgeht, 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 stellen sich die Improvisierer das vor: Dass beides, die Suspension von traditionellen musikalischen Regeln und jedes Planes über das musikalische auch das kommunikative, soziale Miteinander fördere? 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 der der Interaktion. Nur über ein besonderes Verständnis von Interaktion, das diese mit einer Idee von utopischen sozialen Verhältnissen verbindet und dabei – sicher naiv, aber vielleicht produktiv naiv – voraussetzt oder vorausschießt, dass sich Änderungen an den zu Kommunikationsverhältnissen geronnenen Machtverhältnissen auf der Ebene der Kommunikation initiieren lassen. Und dass ‚Musik‘ offensichtlich ein besonders vielversprechender symbolischer wie gesellschaftlicher Rahmen dafür ist, die größeren Kontexte falscher Verhältnisse – vorübergehend – auszublenden. Aber vielleicht nicht nur ein Rahmen, sondern auch ein Messgerät. Die zunächst naiv wirkende Idee wäre es also, die musikalischen Hindernisse, Regel und Plan, aus dem Weg zu räumen, um sich musikalisch näher zu kommen, mit einer entweder anthropologisch tiefer gelegten humanistisch gedachten Ur-Musikalität, die nur gewinnt, wenn man alle späteren zivilisatorischen Schichten abbaut, oder mit einer ganz neuen, noch zu erfindenden, sozusagen post-musikalischen Musikalität.

Die romantischen und metaphysischen anthropologischen Ideen, die hinter so einem Verständnis von utopischer Interaktion stehen, muss man aber vor dem historischen Hintergrund des Entstehens entsprechender Praktiken betrachten. Eine Gemeinsamkeit von Neuer Musik und Free Jazz lag ja in der Idee, dass die Hierarchien der Stimmen in den klassischen Ensemble- und Combo-Strukturen tatsächlich und ohne Kunstvorbehalt genauso bekämpft gehörten wie gesellschaftliche Hierarchien. Die außermusikalische Legitimation machte erst die musikalischen Veränderungen in so einer rabiat konzeptuellen Weise operabel – was sich aber ja auch musikalisch als viel fruchtbarer erwiesen hat und wahrscheinlich anders gegen die sich immer wieder als Natur gerierende musikalische

Tradition und deren traditionelle und begrenzte Umsturzperspektiven nicht durchzusetzen gewesen wäre. Ayler, Coltrane und Sun Ra mussten politisch revolutionär und/oder religiös wahnsinnig reden (oder werden), um sich zu bestimmten musikalischen Schritten zu ermächtigen. Der avantgardistischen Rede von der Emanzipation der Dissonanz entspricht in dieser Tradition die Free-Jazz-Rede von der Emanzipation der Rhythmusgruppe<sup>3</sup> oder Charles Mingus' persönlicher Feldzug für die Emanzipation des Basses, der ja wie so viele emanzipatorische Feldzüge zur – allerdings sehr fruchtbaren – Diktatur eines bestimmten Bassisten führte – aber das ist eine andere Geschichte.<sup>4</sup> Jedenfalls glaubte man mit Inbrunst, Veränderungen und Verschiebungen im Klangkörper, eine andere Verteilung der Stimmen entspräche veränderten gesellschaftlichen Lagen – ob nur symbolisch oder in einem gewissen Sinne tatsächlich, brauchen wir hier gar nicht zu wissen. Und 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 einer so gedachten Interaktion unter den Menschen hervorbringe. Die Voraussetzungslosigkeit als Eliminierung von Regel und Plan lege Schichten des musizierenden Menschen frei, die sich weniger ihm selbst und seinen Zuhörern, sondern vor allem dem je anderen Musizierenden mitteilen, die quasi nur in der Spiegelung und der Resonanz durch andere wahr werden. In dem Maße, in dem alle anderen Regeln und Vereinbarungen suspendiert sind, wird die ganze Bandbreite von Modellen der sozialen Interaktion<sup>5</sup> – von ‚sozialer Kontrolle‘ über ‚Zwiegespräch‘ bis zu ‚Liebe‘ – plötzlich maßgeblich für künstlerische Prozesse. Das ist die Konstruktion, wo es plötzlich logisch ist, Plan und musikalische Regeln zu suspendieren, um das Gewicht der Interaktion zu erhöhen – egal, ob sie in letzter Instanz doch nur ästhetische Gewinne erzielen sollte oder ob man an deren Tragfähigkeit ablesen können sollte, wie sich (zumindest mal intuitiv) neues Leben organisieren lasse.

Der nicht immer ausgesprochene Einwand der letzten 20 Jahre neuerer und jüngerer Improvisierer aus subkulturellen Zusammenhängen, insbesondere der neuen Horden bezieht sich weniger auf die grundsätzliche Konstruktion als auf die Zulassungsbedingungen. Denn anders als in der Bildenden Kunst oder im Punk-Rock war weder im Free Jazz noch 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.<sup>6</sup> Es ging nicht darum, einem von einem naiven Humanismus motivierten Menschenbild in der

<sup>3</sup> Man lese dazu etwa die diversen Liner Notes, die Joachim Ernst Berendt in den 60ern und 70ern zu Free Jazz Platten von Archie Shepp, Sun Ra oder dem Baden Baden Free Jazz Orchestra auf dem MPS/Saba-Label verfasst hat, oder die auf den Platten der noch radikaleren französischen Byg/Actuel-Serie zur selben Zeit erschienen – soweit sie von französischen Journalisten und nicht von den Künstlern stammten, die sich meist lieber auf aktuelle afroamerikanische Anliegen als auf ästhetische Politik bezogen.

<sup>4</sup> Vgl. Bruno Guernonprez, *Ohne Titel – Liner Notes zur CD-Wiederveröffentlichung von Charles Mingus, The Great Concert Of Charles Mingus*, Paris: Universal France 2003.

<sup>5</sup> Man denke an die inflationär benutzten Gesprächsmetaphern als Titel für Free-Jazz-Stücke und -Aufnahmen seit Marion Brown und Gunther Hampel 1968 in München ihre „Gesprächsfetzen“ aufnahmen (München: Calig 1968).

<sup>6</sup> Für Cardews Scratch Orchestra war das allerdings an einer systematischen Stelle seiner Arbeit entscheidend, Guldas Zusammenarbeit mit den seinerzeit um absolute Laienhaftigkeit auch sehr professionell bemühten Paul und Limpe Fuchs blieb eher eine kurze Episode aus kulturrevolutionären Zeiten. Derek Bailey räumt die Möglichkeit von Laien als Improvisatoren bei seiner um absolute Offenheit bemühten Begriffsklärung der Improvisation ebenfalls ein, hat sie aber meines Wissens nie in seine sonst so vielfältige Praxis einbezogen, vgl. Bailey, S. 127 f.

Musik die notwendigen Belege nachzuliefern, es ging eher darum, die Voraussetzungslosigkeit, die ihrerseits dann wirklich alle befähigen würde, auf eine nicht gekannt authentische Weise mit einander zu kommunizieren, erst herzustellen. Und da mussten in den historischen Modellen weiterhin erfahrene Männer ran, sprich: Musiker. Amon Düül 1 – mit u. a. Uschi Obermeier – blieb da die Ausnahme.

Das war zumindest der praktische Konsens sowohl derjenigen, die alle Parameter improvisierter Musik einem seinerseits als fetischistisch kritisierbaren Bild von totaler und optimaler Klischeelosigkeit unterwerfen wollten, wie es mir gegenüber dessen langjähriger Kollaborateur Eugene Chadbourne etwa auch Derek Bailey nachsagte,<sup>7</sup> als auch derjenigen, die ein weniger immanentes, eher über die Musik hinausweisendes Ideal absoluter Kommunikation anstreben, dem man vorwerfen könnte, vulgärhabermasianisch von einer körper- und materiallosen und dann natürlich auch herrschaftsfreien Kommunikation auszugehen. Zu deren Gunsten kann man beiden Richtungen vorschießen, dass es nicht um den Vollzug utopischer Voraussetzungslosigkeit qua Musik geht, sondern um die experimentelle Konstruktion solcher Situationen. Der Abbau von Musikregeln und -plänen, wird nicht als *fait accompli*, sondern als Projekt, als etwas, das in der Praxis erst hergestellt werden muss, gedacht. 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 jedem 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‘ – musikalischen Klischees, Formeln, Ausgedachtem etc. – geht.

Das befreit uns nicht von dem Problem, dass man auch da zweifach weiterdenken kann. Entweder sagt man, auch die von Tonalität und Komposition bereinigte Musik sei noch so voraussetzungsreich, dass eine musikalische Praxis des Musikabbaus her muss, um eine wahre Kommunikation jenseits von Musik herzustellen, 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 so oft ähnlich anhören. Sie haben darüber hinaus oft den gleichen ideologischen Nährboden in Bohème-Kollektiven der Nachkriegszeit gehabt.

Natürlich erlebten aber beide Ansätze mit dem Einsetzen der künstlerischen Postmoderne eine Krise – und da greift die zweite Kritik der Horden-Generation an klassischen freien Improv-Leuten. In der Postmoderne war der voraussetzungslose und transparente Mensch oder Andere unmöglich oder uninteressant geworden, stattdessen wurde er zu ei-

<sup>7</sup> In einem Gespräch in Köln im Frühjahr 1988.

nem Speicher vermittelter, um nicht gleich zu sagen mediatisierter Erfahrungen. Wie konnte sein Beitrag zum gemeinsamen Musizieren ein anderer sein als einer, der auf diese Bedingungen eingehen würde, also Zitate, präfabriziertes Material und Erinnerungsstücke in den Improvisationsprozess integrieren würde? Das ist in der Nachfolge von Leuten wie John Zorn, den gerne in jedem nur denkbaren kulturellen Schleim wühlenden radikalen Japanern<sup>8</sup> und anderen Produzenten auch nicht lange ein Problem geblieben. Die Frage, die nun aber entstand, war: Wenn nicht voraussetzungsloses und intensives Kommunizieren wenigstens das ferne Ziel dieser musikalischen Praxis sein soll, wenn sie also mit dem Hin- und Herwerfen von kulturellem Material arbeiten würde wie jede andere postmoderne Kunstpraxis auch, wozu bedurfte es dann noch des besonderen Ethos und seiner Legitimation für eine ganz besondere Ästhetik, die improvisierte Musik immer ausgemacht hat?

Auch darauf gab es zwei Antworten: die eine versuchte sozusagen die technische Form des Zitierens und des Uneigentlichseins zu dekonstruieren. Dies wäre als eine Art Fortsetzung des ersten Improv-Projekts zu verstehen, nämlich in der musikalischen Praxis und durch sie am Abbau des musikalischen Überbaus zu arbeiten, um so negativ eine neue musikalische Verständigung freizulegen, die neben anderem voraussetzungsarm und demokratisch wäre; nun wäre dies Projekt erweitert um einen Abbau oder eine Dekonstruktion der medial-maschinellen Ebene des postmodernen Gedächtnis- und Zitationszwangs – ohne deswegen notwendig in einen Authentizismus zurückfallen zu müssen.<sup>9</sup> Hierbei spielt aber selten die Improvisation eine systematische oder konstitutive Rolle.

Die andere Antwort begreift die Praxis der freien Improvisation aber noch in einem viel emphatischeren Sinne als soziale Aufgabe, und da kommen wir zum Phänomen der Rückkehr der Horde. Nach dieser Vorstellung geht es 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, bedeutete das in den frühen Nuller Jahren für verschiedene Leute von der No Neck Blues Band bis Acid Mothers Temple, zu Jackie-O-Motherfucker und dem stark an einen, allerdings entsakralisierten, Minimalismus nicht weit von La Monte Young erinnernden Vibracathedral Orchestra, dass man vor allem mit mehr Partnern in noch offeneren Auftrittssituationen musizieren müsse.

Der Begriff oder vielleicht besser das Bild der Horde bot sich deswegen an, weil das ungeordnet mobile, aber sozial intensive Leben, das man mit einer nomadisierenden Horde verbindet, auf je verschiedene Weise neuerdings und vor allen von den genannten Bands und Kollektiven immer wieder evoziert wird. Mal durch Fotos auf CD-Booklets, dann durch Klangsassoziationen des Trappelns, Rempelns, Rennens, dann durch Bühnenaufbau und Performance-Elemente. Die von den Grateful Dead und anderen Hippie-Bands

<sup>8</sup> Ich denke insbesondere an die Kultur, die sich von Osaka aus an dem Werk von Leuten wie den Ruins, den Boredoms oder Violent Onsen Geisha während der 90er entwickelt hat.

<sup>9</sup> Ansätze dazu findet man sicher auf den Veröffentlichungen avancierter digital-elektronischer Label, von Mego (Wien) bis Mille Plateaux (Frankfurt/M.), wo sich Musiker darum bemühen, die Rahmen und Dispositive der digitalen Musikproduktion und dem ihr anhängenden Zitierzwang auf technisch-materieller Ebene, als etwa „Clicks & Cuts“ (Name einer Serie von Compilation-CDs auf Mille Plateaux) oder „Glitches“ hörbar zu machen.

begründete Idee ewig herumziehender lockerer Kollektive geriet durch den Hippie-Hass der Punk-Generation in Misskredit, tauchte dann bei den Bands und im Lebensstil der sogenannten Traveller in der britischen Jugendkultur der späten 80er und in den 90ern wieder auf und ist jetzt als ein eher künstlerisches als soziales Modell wieder da: ein künstlerisches Modell, aber eines, das gezielt sozial konnotiert und legitimiert ist.

Aber darin erschöpft sich das Konzept der Horde noch nicht: Seine anderen entscheidenden Kriterien sind 1.) nichtmusikalische Kriterien der Mitgliedschaft, wie bereits oben implizit vorbereitet. Es können also immer auch Techniker, befreundete Dichter und Hänger dazugehören; 2.) Repräsentation oder Allegorie oder Praxis eines sozialen Zusammenhangs, der über die Begegnung mit anderen hinausgeht. Generell kann man 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, sowohl die aus der Hippie-Kultur der 60er und 70er<sup>10</sup> wie auch die, die aus der Wiederentdeckung des Hordenprinzips in unseren Tagen hervorgegangen sind, 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 herschieben. Die wahre Abschaffung des Stresses besteht eben gerade darin, sich auch die Formen der Freiheit nicht vorschreiben zu lassen. Dies macht es übrigens auch schwer, anhand kurzer Hörbeispiele etwas zu demonstrieren. Die Stücke entfalten ihre Spezifika nur in der Länge, in der quälenden Ausdauer. Es gibt keinen tieferen Ausdruck der reinen Willkür als ein auch gegen den Einspruch des Kollektivs festgehaltener Einfall. Dem Hörer bleibt nur die Position des virtuellen Mitmachens, Mitdenkens als Option – eine dann allerdings sehr angenehme Hörposition. Denn diese schließt das Gesprächhafte, die Zuspitzung auf die soziale Kontrolle der Mitmusizierenden als einzige externe Regel oder Rahmung wieder mit einer anderen externen Rahmung, wenn nicht Sinngebung zusammen. Nur die Hörer können ein Ganzes der Interaktionen erleben oder rekonstruieren, das es in der Musik so gar nicht gibt. Ihr durch Mitvollzug geschaffenes virtuelles Werk der Interaktion gibt deren sozialen Werten dann wiederum einen ganz anders zu bestimmenden künstlerischen oder ästhetischen Wert. Die Ausrichtung an einem rein sozialen Modell, in dem auch die Gültigkeit ästhetischer Ideen sich danach richtet, ob sie lebendig kommuniziert werden können, hat von der Position eines solchen rekonstruk-

<sup>10</sup> Zu diesen historischen musizierenden Horden gehören sicher in Großbritannien die frühen Canterbury-Bands um Soft Machine, planvoll Ausgeflippte wie Hapshash and the Colored Coat, Esoteriker wie die Third Ear Band, Kifferbands, die einen Akkord sechzig Minuten dehnen konnte wie Man, in Frankreich Pierre Moerlen's Gong, Helldon, zumindest einige Ausgaben dieser Band, bei der auch Gilles Deleuze kurz mitwirkte, in den USA natürlich und allen voran The Grateful Dead, aber auch unbekanntere amerikanische Hippie-Truppen wie die Hampton Grease Band, in der BRD Faust, Amon Düül I und II, Annexus Quam oder Limbus 4, in den späten 70ern in Großbritannien Here & Now oder in den 80ern rund um das ehemalige Punk-Label SST in Südkalifornien Kollektive wie Always August, October Faction oder Universal Congress Of – bevor sich letztere in eine reine 60s-Jazz-Band zurückverwandelten.

tiven, wieder ein traditionell musikalisches Ganzes herstellenden Rezipienten dann vor allem einen produktionsästhetischen Wert, weniger den, dass er in ein erweitertes musikalisch-soziales Kontinuum einbezogen wäre. Dies wäre auch bei keiner der erwähnten Gruppen üblich oder als Ziel ausgewiesen.

Es gab und gibt teilweise immer noch einen zweiten Typus der improvisierenden oder frei improvisierenden Horde, das ist das Free Jazz Orchester, das in seinen Anfängen aus der Idee hervorgegangen ist, eine Bigband-Kultur für den Free Jazz zu initiieren und gerade in Europa, in Deutschland mit dem Globe Unity Orchestra, dem Baden Baden Free Jazz Orchestra, in Frankreich mit Alan Silvas Celestial Communication Orchestra, in Großbritannien mit Chris McGregors Brotherhood of Breath hervorragende Exemplare hervorgebracht hat – hier gab es immer auch Überschneidungen und benachbarte Projekte mit Musikern der aus dem Free Jazz hervorgegangenen, das Wort Jazz aber vermeidenden historischen Improv-Kultur, die ich oben beschrieben habe. Diese Ensembles waren aber unstabil und trafen sich als Top-Symposien gleichgesinnter und untereinander befreundeter Profis, die natürlich über fixe Arrangements und Leader-Persönlichkeiten wie Silva oder von Schlippenbach zusammengeführt werden mussten. Einen anderen Typus von Free-Jazz-Horde stellen die afrozentrischen Ensembles dar, die von bestimmten außermusikalischen Überzeugungen zusammengehalten wurden, das Arkestra von Sun Ra, das Art Ensemble of Chicago – im übrigen ja etwa auch die Keimzelle der Musikerorganisation AACM und des Baden Baden Free Jazz Orchestra –, das Artistic Heritage Ensemble von Phil Cohran oder die verschiedenen Community Orchester unter der Leitung von Horace Tapscott. In all diesen Gruppen waren ausschließlich Musiker zugelassen und die musikalische und improvisatorische Freiheit war verbunden mit einer mehr oder weniger streng exekutierten, weltanschaulich abgeleiteten Disziplin, mehr bei Sun Ra, wo den Musikern klar gemacht wurde, dass ein falscher Ton den Untergang des Universums herbeiführen konnte,<sup>11</sup> weniger beim Art Ensemble, wo eigentlich klar war, dass die Selbstdarstellung der Band als Stamm eher einen Theatereffekt darstellt als einen integralen Teil der Musik. Auch diese Bands oder Orchester stellen einen wichtigen Einfluss für die heutigen Horden insofern dar, als sie große soziale Entwürfe als maßgeblich und vorgängig für die musikalische Produktion präsentieren. Und genau das ist entscheidend: dass es irgendeinen externen großen und gerne auch grotesken und hypertrophen Sinn der Musik gibt. Dabei sind die ideologischen Inhalte solcher Weltanschauungen egal und den Betreffenden nicht essenziell wichtig, wichtig ist deren Funktion als Widerstand gegen marktvernünftige oder künstlerisch solide Musikentwürfe.

<sup>11</sup> So Sun-Ra-Biograph John Szwed im Gespräch mit dem Autor, Sommer 1997.