

Michael Parsons

»Wer Künstler werden will, melde sich!«

Das *London Scratch Orchestra*

Vier Alternativen, bei der Aufführung Neuer Musik Routine und Oberflächlichkeit zu begegnen, für ein Hören mit offenen Ohren und Sinnen: Einander gegenübergestellt sind interpretatorische Aufbrüche nach 1968 (London, Bern) und von jungen Musikern heute (Freiburg, Berlin).

Das *Scratch Orchestra* war eine große Experimentalgruppe, die im Juli 1969 von Cornelius Cardew, Michael Parsons und Howard Skempton in London gegründet wurde. Seine Mitglieder, deren Zahl ständig zwischen 50 und 60 schwankte, stammte aus unterschiedlichen sozialen Schichten und bestand sowohl aus Musikern von differenziertem Können und mit verschiedensten Erfahrungen in klassischer, Jazz- und improvisierter Musik, als auch aus Bildenden und Performance-Künstlern, aus Lehrern und Studenten. Um im Orchester mitzuwirken, waren keine Qualifikationen notwendig außer Interesse und Enthusiasmus; jede Art von Instrument konnte verwendet werden, auch die Stimme und andere Klangquellen. Akzeptiert wurden Fähigkeiten jeden Niveaus und zu jeder Zeit waren Musiker wie Nichtmusiker beteiligt. Aufführungen gab es in verschiedenen Situationen, in konventionellen und nichtkonventionellen, sie reichten von Konzerten in etablierten Veranstaltungsorten wie der Londoner Queen Elizabeth Hall und der Royal Albert Hall bis zu open air-Ereignissen in Straßen, Parks, Dörfern und auf Spielplätzen. Die Honorare aus Konzerten und Aufnahmen wurden unter die Ausführenden nicht verteilt, sondern kollektiv zur Förderung späterer Aktivitäten genutzt. Mehrere Jahre lang widmete sich das *Scratch Orchestra* mit Energie und Engagement auf dem Gebiet der auditiven und visuellen Performance ausgedehnten Experimenten, eingeschlossen eine open-end Version, unbekümmert gegenüber traditionellen Definitionen von Musik. Cardew schrieb in seinem *Satzungs-Entwurf (Draft Constitution, 1969)*:

»Das Wort Musik und seine Ableitungen stehen hier nicht allein für Klang und verwandte Phänomene (Gehör usw.). Worauf sie verweisen ist flexibel und ganz von den Mitgliedern des *Scratch Orchestra* abhängig.«¹

1 Cornelius Cardew, *A Scratch Orchestra: draft constitution*, in: *The Musical Times*, London, Juni 1969. ↑

Diese utopische Situation bestimmte die ersten zwei Jahre seines Bestehens. Verschiedene Denkströmungen und Aktivitäten existierten in friedlicher Kooperation und Wechselwirkung, bis im Sommer 1971 Fragen nach den sozialen und politischen Verflechtungen des *Scratch Orchestra* laut zu werden begannen. Unversöhnliche Widersprüche brachen auf und führten 1972 zu einer Krise, die das Orchester in zwei entgegengesetzte Fraktionen aufsplittete: eine »politische« und eine »experimentelle«. Es entstand ein harter Kern von politisch engagierten Mitgliedern (Cardew eingeschlossen), mit maoistischen Anschauungen, die Musik in konventionelleren Formen zu schreiben und aufzuführen begann, abgeleitet von klassischen Modellen sowie Modellen der Folk- und Rockmusik mit der Absicht, sich breiteren Hörerkreisen mitzuteilen und von einem marxistischen Standpunkt aus bewußter sozialen und politischen Fragen zuzuwenden. Dies entfremdete viele der Gründungsmitglieder, die sich dem freien Experimentieren widmen wollten und führte schrittweise zur Auflösung: das *Scratch Orchestra* gab in seiner ursprünglichen Form seine letzten Performances 1973 und 74.

In seinem Manifest *Ein Scratch Orchestra: Satzungs-Entwurf* (1969) schlug Cardew fünf Kategorien von Performance-Aktivitäten vor:

2 Cornelius Cardew, *On the Role of the Instructions in the Interpretation of Indeterminate Music*, in: Cardew, *Treatise Handbook*, Peters Edition London 1971. ↑

1. **Kratzmusik (Scratch Music):** Jedes Mitglied war ermutigt, Ideen für musikalische (oder andere) Aktivitäten in ein *Scratchbook* zu schreiben, wobei jede Art von Notation verwendet werden konnte – verbale, musikalische, grafische, Collage etc. Diese Aktivitäten sollten die Form von »Begleitungen« annehmen, die von mehreren Teilnehmern kontinuierlich und gleichzeitig in einer vereinbarten Zeit auszuführen waren. Begleitung war als Musik definiert, »die ein Solo (während eines Ereignisses) ermöglicht, das als solches erkennbar ist«.

3 Dieses Werk wurde von Cardew ebenfalls diskutiert in: *On the Role of the Instructions ...*, a.a. O. ↑

2. **Populäre Klassik:** Es wurden Teile oder Fragmente von populären klassischen Werken zusammengestellt, etwa von Beethovens *Pastoral-Sinfonie*; dies konnte eine Partiturseite, die Seite einer Instrumentalstimme oder einer Bearbeitung sein, eine thematische Analyse, eine Schallplatte u.a. »Die Technik der Aufführung ist folgende: ein qualifiziertes Mitglied spielt den gegebenen Teil, während die verbleibenden Spieler so gut sie können mitspielen, wobei sie das beitragen, woran sie sich aus dem entsprechenden Werk erinnern können, und ihre Erinnerungslücken mit improvisiertem, variablem Material füllen.«

4 Ein nächster Auftritt des London Scratch Orchestra ist im Rahmen des Osterfestivals von Musik der Religionen (Veranstalter: Galerie St. Barbara) für den 29. und 30. März 1997 (Ostersamstag und –

3. **Improvisierte Riten:** Eine Sammlung von kurzen Texten, gelegentlich zusätzlich mit graphischer oder

musikalischer Notation, zu der beizutragen alle Mitglieder eingeladen waren. Diese Texte sollten die gespielte Musik nicht beeinflussen, sondern eine rituelle Situation für gemeinsames Empfinden oder einen gemeinschaftlichen Ausgangspunkt der Aufführung herstellen.

4. Kompositionen: Die Anfangsliste umfaßte Werke von Cage, Stockhausen, Wolff, Terry Riley und La Monte Young und nutzte eine Vielfalt von musikalischen, verbalen und graphischen Notationsformen. Die Mitglieder des Orchesters konnten neue Kompositionen beisteuern, die zunächst in Proben gespielt und, falls sie allen gelungen erscheinen, in öffentliche Konzerte einbezogen werden sollten.

5. Forschungsprojekt: Von allen Mitgliedern wurde erwartet, sich der Erforschung eines Gegenstands ihrer eigenen Wahl zu widmen. »Forschung soll dabei eher durch unmittelbare Erfahrung als durch Akademisches erfolgen; das Ziel besteht darin, dem Objekt deiner Forschung durch unmittelbaren Kontakt, Vorstellung, Identifikation und durch Studien so nahe wie möglich zu kommen.« Die Forschungsergebnisse wurden allen Mitgliedern mitgeteilt. »Von Zeit zu Zeit wird eine Reise vorgeschlagen ..., welche die Form einer Aufführung annehmen kann.« Diese Reisen konnten real oder fiktiv sein, literarisch oder metaphorisch, praktisch oder spekulativ. Solche Aspekte von Erforschungen, die für die vorgeschlagene Reise als relevant angesehen wurden, erfuhren eine »musikalische Realisierung«.

Der *Satzungs-Entwurf* lieferte einen nützlichen Ausgangspunkt für Diskussionen über die Aktivitäten des *Scratch Orchestra*, so lange man berücksichtigte, daß die Dinge in der Praxis oft viel differenzierter erscheinen. Cardews anfängliche Vorschläge wurden in verschiedener Weise verändert, entwickelt, abgewandelt und untergraben. Man kann in diesem Dokument deutlich die Tendenz erkennen, weg von kompositorischer Kontrolle durch präzise Notation zu freieren und spontaneren Formen eines kollektiven Musizierens zu gelangen. Dies reflektiert Cardews Glaube, daß »das Niederschreiben von Musik ein Prozeß von Auflösung ist«². Dies war symptomatisch für den Konflikt zwischen seiner eigenen, hoch entwickelten Begabung als Komponist und Interpret von Avantgarde- und experimenteller Musik und seiner zunehmenden Faszination von offenen, auch intuitiven musikalischen Aktivitäten, besonders seit seinem Mitwirken in der freien Improvisationsgruppe AMM seit 1966. Der Komponist Brian Dennis, zwischen 1970 und 73 Mitglied des *Scratch Orchestra*, hat dies mit dem *Nature Theatre of Oklahoma* in Kafkas unvollendeter Erzählung *Amerika* verglichen, wo es heißt: »Jeder ist willkommen! Wer Künstler werden will, melde sich!«

Der unmittelbare Anlaß für die Bildung des Orchesters war die erste öffentliche Aufführung des *Paragraphen 2* von Cardews groß angelegtem Werk *The Great Learning* im Mai 1969 in London. Dieses erfordert eine große Zahl von professionellen und unprofessionellen Sängern, um die enorme Energie und Lautstärke eines unbarmherzigen Sperrfeuers von Trommeln zu neutralisieren; die Kräfte-Balance stellt sich dadurch her, daß sechzig oder mehr Sänger, aufgeteilt in fünf oder sechs räumlich getrennte Chöre, alle Anstrengungen unternehmen, um sich selbst zu hören. Vorbereitende Proben und Probeaufführungen waren Bestandteil verschiedener workshops, viele Ausführende waren Studenten oder Bildende Künstler mit geringer oder gar keiner musikalischen Erfahrung. Inspiriert durch die Gelegenheit, an solch einem »großen Unternehmen« (Kafka) teilzunehmen, wurden sie danach bald Mitglieder des *Scratch Orchestra*.

Ein weiterer, fünfter *Paragraph* von *The Great Learning* wurde zwischen 1970 und 71 komponiert. Das komplette, aus sieben Paragraphen bestehende Werk von sieben bis acht Stunden Dauer nach Ezra Pounds Konfuzius-Übersetzung bestimmte den größten Teil des *Scratch Orchestra*-Repertoires zwischen 1969 und 72. Cardew nutzte alle verfügbaren Begabungen und Quellen und besonders der fünfte *Paragraph* repräsentiert seine Anschauung von der Verschiedenheit des Orchesters in seinen frühen Stadien, mit seinem hohen Niveau der Differenzierung zwischen Aktionen und Funktionen. Es ist ein Multi-Media-Werk von beträchtlicher Komplexität mit vielem visuell interessanten Material einschließlich einer *Dump Show*, die eine Sequenz physischer Gesten, abgeleitet aus der indianischen Zeichensprache, einbezieht sowie einer *Silent Music*, für die die Anweisung lautet: »No sound. Silent and still. Occasionally a movement watched by all, never more than one at a time. Sit in a semicircle like skulptured Pharoahs ... very heavy music.«

Auf die frühen Aktivitäten des *Scratch Orchestra* hatte Fluxus großen Einfluß, besonders mit den Arbeiten von George Brecht und La Monte Young. *Composition 1960 Nr. 10* zum Beispiel, eine verbale Partitur von Young, bestand aus einer einfachen Anweisung: »Zeichne eine gerade Linie und folge ihr«. Sie erlaubt gleichermaßen eine visuelle oder musikalische Interpretation und kann im wörtlichen Sinne als auf dem Boden oder an der Wand gezeichnete Linie ausgeführt werden, als ein (von einem oder mehreren Instrumenten gespielter) einzelner, lang ausgehaltener Ton oder als irgend eine andere unbeirrbar, lineare Aktivität. Ein anderes Stück von Young, das *Poem for Chaires, Tables, Benches etc. (or other sound sources)* (1960) für jede Anzahl von Ausführenden, war dahingehend spezifiziert, daß durch Ziehen, Schieben und

Schleifen von Möbelstücken über eine Bodenfläche nach einem detaillierten Zeitschema Reibungsklänge produziert wurden. Eine Aufführung kann aus einer beliebigen Zahl von einander überlappenden und durchdringenden Ereignissen dieser Art bestehen, jede Aktion ist in ihrer Dauer durch Zufallszahlen determiniert, die nach einem strengen, vom Komponisten vorgegebenen Verfahren ausgewählt werden.

Das Ethos totaler Verbindlichkeit und Konzentration, das oft über lange Zeiträume bei der Interpretation solcher offener Stücke gefordert ist, stellt an professionelle Musiker wie Amateure die gleichen Anforderungen und bietet allen die gleichen Möglichkeiten, frei von jeder Diskriminierung durch traditionelle Fähigkeiten. Obwohl das Ziel im *Poem* darin besteht, die Reibungsklänge so konstant und kontinuierlich wie möglich zu erzeugen, werden die unvorhersehbaren Mittel der Klangerzeugung und die Unregelmäßigkeiten an der Fußbodenoberfläche immer dafür sorgen, daß sich unvorgesehene Variationen ereignen. Wie in anderen Werken Youngs aus dieser Periode (z.B. *X (any integer) for Henry Flynt*²) besteht das Interessante an diesen Stücken in dem Widerspruch zwischen dem Versuch, einerseits den Instruktionen so konsequent wie möglich gerecht zu werden und andererseits den unvorhersehbaren, aber unvermeidlichen Abweichungen, etwa durch die Unmöglichkeit, einen konstanten Klang zu erzielen. Durch die Aufführung des *Poem* entsteht ein Kontext, durch den *jeder* Klang, oft verstanden als unvermeidbares Ärgernis, fürs Zuhören interessant und lohnend werden kann. Bei einer Performanceversion 1969 auf dem Holzfußboden der Konzerthalle des Morley Colleges in London erinnerte ich mich an Cardews Hören von »reichen Orchestermixturen wie Celli und französische Hörner«. Das Engagement für diese Art von Musik wurde im *Scratch Orchestra* als eine weitere Phase der ästhetischen Anerkennung »nicht-musikalischer« Klängen verstanden, einen Standpunkt, den Cage und anderen Komponisten des 20. Jahrhunderts seit den italienischen Bruttisten vertreten.

George Brechts *Water Yam*, publiziert von Fluxus in New York Mitte der 60er Jahre, ist eine Sammlung von Stücken, bestehend aus einer Box mit weißen Karten – von denen jede wenige Worte oder eine visuelle Vorstellung enthält –, die ziemlich allgemein ein Objekt, einen Prozeß oder ein Ereignis angeben. Das *Scratch Orchestra* realisierte daraus Stücke wie *Drip Music* und *Comb Music* in vielfachen Aufführungen. Die Idee, ein und dieselbe simple Aktivität gleichzeitig von mehreren Leuten, jedoch von jedem etwas anders, auszuführen, so daß die »Einheit« der Notation durch die Realisation zur Fülle wird, zeigte, wie ein sehr sparsames Notationsbild in der Gruppen-Performance zu komplexen Resultaten führen kann.

Brechts Werk inspirierte auch zur ersten Reise-Aufführung des *Scratch Orchestra*, die auf einem Forschungsprojekt beruhte, aufgeführt am 15. November 1969 in der Chelsea Town Hall mit dem Titel *Journey of the Isle of Wight Westwards by Iceberg to Tokio Bay*. Das Stück basierte auf einem Vorschlag von *Brecht and MacDiarmid Research Associates* zum Versetzen von Landmassen, die man vor Eisberge spannte, das letzte in einer immer ambitionierteren Serie von *translocation and delivery*-Projekten, an denen Brecht in den 60er Jahren arbeitete. Es repräsentiert einen anderen Aspekt seiner konzeptionellen Phantasie, diesmal im großen Maßstab, im Bereich zwischen praktischer Ingenieursarbeit und reiner Spekulation. Die Möglichkeit, Eisberge von den Polarregionen heranzuschaffen, um Wüstengebiete der Erde mit frischem Wasser zu versorgen, war in Wissenschaftszeitungen ernsthaft diskutiert worden. Brechts Vorschlag brachte die Idee eine Stufe weiter. Im Jahr der ersten amerikanischen Mondlandung schien das nicht weit hergeholt zu sein und deutete vielleicht einen ironischen Kommentar zur verschwenderischen Anwendung avancierter technischer Ressourcen für rein spielerische oder spektakuläre Effekte an.

Das *Scratch Orchestra* reagierte auf diesen Vorschlag mit einer phantastischen Mixed-Media-Komposition aus typisch divergierenden auditiven und visuellen Aktivitäten, die sich aus den Forschungen der einzelnen Teilnehmer ergaben. Man entwickelte verschiedene Vorgänge für den Gebrauch von Spiegeln, Fahnen, Dreizack, Sextanten, Kompassen, Glocken, Ankern und anderen Objekten mit nautischen Assoziationen. Als Reaktion auf eine dichte Wolke konflikthafter Instrumentalklänge entrollte sich auf einer langen Papierrolle ein kollektives *Spritz- und Tropf*-Bild. Brecht selbst, der damals in London lebte, gab eine Lesung über seine Forschungen zu wichtigen geographischen, ozeanographischen, soziologischen, ökonomischen und politischen Fragen, die das Unternehmen aufgeworfen hatte.

Ein anderes Beispiel, das Stück *Mindfulness Occupied with the Body* von mir selbst, ist die Vertonung eines buddhistischen Meditationstextes über das Sterben für eine große Gruppe gemischter Stimmen, das ich 1970 für das *Scratch Orchestra* geschrieben habe. Ein Auszug daraus, Teil 3, lautet:

HEART (shout, all together) 40"
Liver (sing a long high note, loud, a full breath) 10"
Midriff (sing a low note) 20"
Spleen (sing a high note, sliding down) 20"

LIGHTS (shout) 40"
Lights (sing a long high note) 10"
spleen (sing a medium note, sliding up) etc.

Die Interpreten beginnen den Abschnitt alle zusammen mit einem Ruf, zählen dann die Pause von vierzig Sekunden, jeder nach seiner eigenen, individuellen Zählweise, bevor sie das nächste Wort zu singen beginnen. Dadurch geraten die durch die Interpreten erzeugten Klänge allmählich auseinander, da sie alle in unterschiedlicher Geschwindigkeit zählen, so daß sich Cluster und Sequenzen schwankender Tonhöhe ergeben (die für jede individuelle Stimmhöhe als »hoch«, »mittel« und »tief« bezeichnet sind). Die einzelne Notation erzeugt durch Gebrauch der natürlichen Vielfalt an Stimmigenschaften und die abweichenden Zählgeschwindigkeiten eine reich variierte vokale Textur.

Pilgrimage from Scattered Points on the Surface of the Body to the Brain, the Inner Ear, the Heart and the Stomach war ein anderes Reise-Ereignis des *Scratch Orchestra*, aufgeführt am 23. November 1970 im Queen-Elizabeth-Saal. Inspiriert war diese Aufführung von dem Science-Fiction-Film *Fantastique Journey* mit Raquel Welch, in dem eine Gruppe von Ärzten und Wissenschaftlern in der Absicht verkleinert wird, in mikroskopischen Kapseln in die inneren Gänge des menschlichen Körpers zu reisen. Die Aufführung begann mit *Mindfulness Occupied with the Body*, das mit einer zunehmenden Anzahl von diversen Interpretationen des Reisetemas, manche mit nur sehr indirekten Beziehungen dazu, allmählich »überschwemmt« wurde, sowie mit Lichtprojektionen, einem Pingpong-Spiel und der Intervention einer anarchischen Subgruppe der *Slippery Merchants*, die in Motorrad-Rennkleidung, verkehrt herum getragenen Anzügen und anderen unwahrscheinlichen Kostümen erschienen. Fragmente von Terry Rileys *In C* (bei dieser Gelegenheit als populärer Klassiker gespielt, der das Innenohr repräsentiert), von Tschairowskis *Ouverture* von 1812 (der Magen) und Mahlers Sechster Sinfonie (das Gehirn) kämpften darum, sich im allgemeinen Gemenge zu Gehör zu bringen.

Das Problem mit Aufführungen dieser Art besteht darin, daß es meist sehr schwierig ist, intelligente und verständliche Kriterien für eine »musikalische Realisation« des Forschungsprojekts so genau wie möglich zu definieren. Wegen des Fehlens klar definierter Regeln war das Resultat weitgehend von obskuren Formen des entsprechenden Einfallsreichtums oder von subjektiv freien Assoziationen des einzelnen abhängig. So inspirierend und denkwürdig diese Ereignisse auch für diejenigen waren, die an ihnen teilnahmen, so verwirrten sie durch die undurchdringliche Collage von Klang und Aktivität ohne erkennbaren Zusammenhalt doch ganze Zuhörerschaften. Wegen solcher Widersprüche ging die Saat des internen Dissenses auf, was schließlich das Auseinanderfallen des Orchesters bedeutete.

Zehn Jahre nach seinem Zusammenbruch wurde das *Scratch Orchestra* durch einige der ursprünglichen und viele neue Mitglieder für die erste vollständige Aufführung von Cornelius Cardews *The Great Learning* beim *Almeida Festival* 1984 in London zeitweise wieder neu formiert. Ein Resultat dieser Aufführung bestand darin, daß Entwicklungslinien, die durch die Dominanz politischer Ideen 1972-73 unterbrochen und kurz geschlossen worden waren, im *London Musicians' Collective* wieder aufgenommen wurden, das 1977 zu einem neuen Brennpunkt für experimentelle Musik, freie Improvisation und Mixed Media formiert worden war.⁴

Was bleibt nun an Erfahrungen, beim *Scratch Orchestra* mitgewirkt zu haben, und wie haben diese unsere Haltung gegenüber musikalischer Interpretation beeinflusst?

Am wichtigsten ist einerseits das zunehmende Bewußtsein vom sozialen Charakter musikalischer Aufführungen sowie andererseits von der komplexen Beziehung zwischen Notation – als Kontrolle musikalischer Strukturen durch den Komponisten – und den unvorhersehbaren Aspekten des Klangs und der menschlichen Reaktionsweise. Cardews Vorhersage eines Zerfalls der musikalischen Notation hat sich nicht erfüllt, im Gegenteil. Es wurden zunehmend spezialisiertere Formen der Notation entwickelt, um die Anforderungen des neuen Klangmaterials, neuer Techniken und neuer Konzepte musikalischer Organisation zu treffen. Dennoch muß die Notation immer relativ zum Kontext ihres sozialen Nutzens verstanden werden. Regeln der Interpretation können befragt, variiert, modifiziert und adaptiert werden, um für verschiedene Situationen und Materialien zu passen; diese Regeln können flexibel gehandhabt, sie können gestürzt oder ihnen kann widersprochen werden. Es hängt von dem weiteren Kontext erzieherischer oder sozialer Werte ab, in welchem Maße Notation verwendet wird, um die Kreativität des Interpreten zu beschränken oder zu unterstützen.

Im *Scratch Orchestra* zeigte sich, daß in Situationen, an denen Gruppen mit einem breiten Spektrum musikalischen und nicht-musikalischen Könnens teilnehmen, unbestimmte, verbale und graphische Hinweise oft effektiver für die Erfindungsgabe der Teilnehmer sein können als präzise Formen musikalischer Notation. Durch

eine flexible und uneingeschränkte Nutzung des Notenliniensystems und durch experimentelle Notation selbst, wie etwa diejenige, die Christian Wolff und John Cage verwendeten, konnten Spieler verschiedensten Könnens zusammenkommen und die künstlichen Barrieren zwischen denjenigen, die Musik lesen und denjenigen, die sie nicht lesen können, niedergerissen werden.

In Wolffs Stück *Burdocks* beispielsweise für ein oder mehrere Orchester (die britische Erstaufführung realisierte das *Orchestra* 1972) kann die Melodie in vielen verschiedenen Formen gespielt werden. Man kann es entweder im C- oder Baß-Schlüssel lesen oder beides zugleich, unisono oder als freien Kanon realisieren, rhythmisch koordinieren oder nicht, mit transponierten Instrumenten in verschiedener Tonhöhe spielen etc. Melodieteile können wiederholt, vervielfältigt, kombiniert oder von verschiedenen Spielern überlagert werden; es kann eher gleichzeitig in verschiedenen Tempi gespielt werden als daß man es wie in der klassischen Notation als fixierte Einheit behandelt.

Christian Wolff, *Burdocks*, Sektion VI (1970-71)

»Die Spieler sind in Melodie (unten) und Begleitung (drei Phrasen oben) geteilt und können das eine oder das andere spielen. Es sind beliebig viele Wiederholungen von Phrasen der Begleitung oder der Melodie (diese sind durch Kreuze markiert) möglich; die Melodiereste sind in ihrer Ausführung frei oder multiplizierbar. Jeder Spieler kann in seinem eigenen Tempo fortfahren (muß es aber nicht).« – CW

Cardews Vorschlag für die Aufführung »populärer Klassik« ging davon aus, Partikel klassischer Partituren in derselben Weise zu behandeln. Durch Dekonstruktion der klassischen Vorlagen und Ablehnung der exklusiven Autorität und des Vorrangs des Historischen könnten bekannte Werke fragmentiert und neu zusammengestellt werden, um neue Bedeutungen zu produzieren. Eine Partitur könnte man als offene Quelle für harmonisches, melodisches und rhythmisches Material für Gruppen von Spielern ansehen, statt als Vorlage für die perfekte Repräsentation einer idealen, unveränderlichen Struktur.

Das *Scratch Orchestra* formte seine eigene auditive und visuelle Tradition. Vieles davon ist wegen der geringen Zahl von Aufnahmen, Filmen und anderen Formen der Dokumentation verlorengegangen. Seine Verweigerung gegenüber dem Markt der Gebrauchsmusik sorgte dafür, daß es gegenüber dem Druck kommerzieller Kräfte, die die meisten Formen kultureller Produktion beeinflussen und kontrollieren, relativ immun blieb. Die Entwicklung von einer durchlässigen Ultra-Demokratie über Anarchie zur Tyrannei durch eine kleine, ideologisch motivierte Gruppe während der kurzen Blütezeit des Orchesters (eine Abfolge, die bereits in Platons *Staat* theoretisch vorgezeichnet ist), kann vielleicht als Mikrokosmos einer sozialen Entwicklung angesehen werden, die sich relativ isoliert von den großen Dynamiken des Kapitalismus im späten 20. Jahrhundert entfaltete.

Sieht man von der Bedeutung ab, die das *Scratch Orchestra* für Theoretiker, Historiker und Musikwissenschaftler haben mag, sowie von seinen musikalischen Fehlschlägen und Erfolgen, so sollte im

Gedächtnis bleiben, daß für die, die dabei gewesen sind, das Orchester vorrangig ein Abenteuer im Entdecken und Erfinden durch Zusammenarbeit war, ein soziales Labor zum Teilen und Erproben von Ideen, zum Schmieden von Beziehungen, zum Verwerfen und Neuerwägen innerer Werte und zum Realisieren neuer konzeptioneller Möglichkeiten.

(Übersetzung: G. Nauck, S. Sanio)

© positionen, 26/1996, S. 8-13