

»... 44 Lacher und komisches Gehen ...«

Das Scratch Orchestra, Fluxus und die visuellen Künste (2)¹

1 Originaltitel: *The Scratch Orchestra and Visual Arts*, Erstveröffentlichung in deutscher Sprache (leicht gekürzt), Die Zwischentitel wurden durch die Redaktion eingefügt; der erste Teil erschien in: *Positionen* 45/2000.

2 Catherine Williams, *String Games* in: *Scratch Anthology of Compositions*, London 1971

3 Michael Parsons, *Walk*, in: Nyman a.a.O., 1974

4 Greg Bright, *Tools, Tea and Smoke and other visual compositions*, in: *Visual Anthology*, Experimental Music Catalogue, London 1974

5 Eine Fotografie des »Scratch-Cottage« von Alexandra Palace erschien auf dem Rücktitel von Nyman, a.a.O. 1974

6 Siehe Jeffrey Steele, *Collaborative Work at Portsmouth*, in: *Studio International*, November/Dezember 1976.

Visuelle Events verbanden verschiedene Ereignisse und Positionen: Stefan Szczelkuns *silver disc* wurde erstmals am Himmel gesehen, aufgehängt in einer Felsspalte in einem Steinbruch in Cornwall, später tauchte sie während einer Konzertaufführung in der Stadthalle von Ealing wieder auf. Eines der Stücke von vorwiegend visuellem Interesse war Catherin Williams *String Games*² für Frauengruppen, die räumliche Muster aus gleichmäßig langen Saiten webten, sie von Hand zu Hand weitergaben und dann den Prozeß wieder umkehrten. Mein eigener *Walk* (1969)³ für eine beliebige Zahl von gehenden Leuten in einem großen öffentlichen Raum wurde im Vorhof des Euston Bahnhofs aufgeführt (23. Mai 1970) und anderswo; es beteiligte Spaziergänger, die auf individuelle Weise den Platz in verschiedenen, beliebig festgelegten Geschwindigkeiten überquerten, an ausgewählten Punkten unterschiedlich lange stehenblieben und warteten, um dann in eine andere Richtung aufzubrechen. In Euston überschchnitt sich das mit der Bewegung der tatsächlich Reisenden, die zu ihren Zügen eilten oder auf diese warteten. Eine andere Version von *Walk* nutzte eine große Skala verschiedener Arten des Gehens, die von den Teilnehmern vorgeschlagen wurden: zum Beispiel das John-Clees-Gehen (das Knie wird bei jedem Schritt bis zum Kinn hochgerissen) oder das Geister-Gehen (eine militärische Taktik für verstoheles Vordringen im dichten Dschungel).

Zusammen mit mehr oder weniger geplanten Events gab es eine Vielzahl von inoffiziellen, spontanen und undokumentierten Aktivitäten, die sich in Reaktion auf die Umstände ergaben, dabei formelle Grenzen überschritten und ins tägliche Leben übergingen, besonders bei Straßen-Performances wie der während des *Vollmondtages* im Mai 1970: rückwärtsgehend oder sich durch ein Einkaufscenter wühlend, Erlaubnisse in einem Supermarkt verteilend, in U-Bahn-Zügen improvisierend, Tau ziehend, Ball spielend oder Handlungen improvisierend. Greg Brights *Tools, Tea and Smoke* (aufgeführt im Februar 1971 in der Stadthalle von Ealing) spezialisierte

das auf rhythmisch koordinierte Aktionen des Sehens, Hämmerns und Rauchens, während sich die Teezubereitung unabhängig davon vollzog. Andere Stücke von Bright waren auch wegen ihres offensichtlich theatralischen Charakters ungewöhnlich und benötigten oftmals eine regelrechte Inszenierung.⁴ [...]

Differenzen im Scratch Orchestra (1)

Im Sommer 1971 begannen interne Meinungsverschiedenheiten über die Rolle des Orchestras aufzutauchen und darüber, welche Politik es vertrat; es wurde eine »Unzufriedenheits«-Akte eröffnet, in der die Mitglieder ihr Nichteinverständnis und ihre Kritik zum Ausdruck bringen konnten. Energien wurden neu gebündelt als es darum ging, ein »Scratch-Cottage« als Teil einer Internationalen Kunstspektrum-Ausstellung von Alexandra Palace zu bauen, eine temporäre Konstruktion, kollektiv zusammengesetzt aus gefundenen Materialien nach einem Plan von Stefan Szczelkum.⁵ Es beherbergte die *Refuse Collection* aus Bildern, Collagen und Assemblagen von Mitgliedern des Orchesters und stellte im August 1971 für zwei Wochen einen informellen Raum für Aufführungen und Diskussionen zur Verfügung. Die Suche nach einer neuen, gesellschaftlich verpflichteten Rolle fand Unterstützung; die Mitglieder erarbeiteten kollektiv die Komposition der Scratch-Oper *Sweet FA* (1971), in der Szenen eines Orchestras-Konflikts mit der Polizei und mit Beamten am Newcastler Verwaltungszentrum im Juli 1971 dargestellt wurden. Diese Oper markierte den Übergang von einer breiten Palette verschiedener anarchistischer sowie freiheitlicher Haltungen und Sympathien zu einer eher politisch (maoistisch) geprägten Ausrichtung; bildnerische Talente wurden zu Agitpropzwecken umfunktioniert, zu intoriganten Postern, Transparenten und Prospekten.

Portsmouth

Inzwischen waren in Portsmouth durch die neue Akzentuierung einer vielfältigen Kunstausbildung einzigartige Bedingungen für die Entwicklung der experimentellen Musik entstanden.⁶ Auf Initiative von Jeffrey Steel, Maurice Dennis und Gastkünstlern wie Noel Forster und David Saunders war 1968 eine solide Basis für die Einbeziehung der Musik in die Kurse der Schönen Künste geschaffen worden. Zuerst erhielten Ron Geesin und Gavin Bryars Berufungen als Dozenten für Musik und als 1970 Bryars nach Leicester umzog,

übernahm ich seine Position auf der Basis einer Teilzeitarbeit. Regelmäßige Besuche führten Cardew und Tilbury, John White, Christopher Hobbs, Howard Skempton und andere Mitglieder des Scratch Orchestra nach Portsmouth. Gelegenheiten für gemeinsames Arbeiten an musikalischen Projekten, die den Kontrast zum individuellen Zeichnen und zur Bildhauerarbeit in den Studios deutlich machten, griff eine ungewöhnlich tatkräftige und einfallsreiche Gruppe von Studenten mit Enthusiasmus auf. Im Mai 1970 wurde die Portsmouth Sinfonia gegründet, um am Ende eine Unterhaltungsshow Rossinis *Wilhelm-Tell-Ouvertüre* zu spielen (seinerzeit populär als Thema der *Lone-Rangers*-Fernsehserie). Sie erhielt sofort eine Einladung, bei *Beethoven heute* im darauffolgenden September mitzuwirken, einer eigenwilligen und provokativen Gedenkfeier des Scratch Orchestra in der South Bank von London anlässlich Beethovens 100. Geburtstag.

Das erklärte Ziel der Portsmouth Sinfonia war die Aufführung populärer klassischer Stücke so perfekt wie möglich, jedoch mit Spielern, die nur über begrenzte spieltechnische Fähigkeiten und Erfahrungen verfügten. Einige von ihnen waren absolute Anfänger, die sich extra Second-Hand-Instrumente besorgt hatten, um an den Sinfonia-Aufführungen teilnehmen zu können. Sie erlernten diese nach und nach auf empirische Weise und ihr Engagement und ihr Enthusiasmus machten das Fehlen konventioneller Spielfertigkeiten mehr als wett. Technische Mängel verwandelten sich in einen Vorteil und Prozesse des Abweichens und Freigebens – in den Bildenden Künsten längst legitimiert (im Werk von Pollock, de Kooning, Johns und Rauschenberg zum Beispiel) – wurden mit unerwarteten und oft komischen Resultaten in einen musikalischen Kontext transponiert.

Während der allgemeine Hintergrund der Portsmouth Sinfonia in vielerlei Hinsicht mit dem des Scratch Orchestra übereinstimmte, entwickelte ihre Musik schon bald eigene, unverwechselbare Merkmale, entstehend aus dem Zusammenfließen verschiedener aktueller Tendenzen des Denkens über Musik und visuelle Künste und deren Ausübung. Die Anwesenheit von Gavin Bryars, der erst kurz zuvor von einer Zusammenarbeit mit John Cage aus den USA zurückgekommen war, wirkte als Katalysator: er führte die Studenten in die breite Skala der neuen Musik ein, eingeschlossen jene von Cage, Brecht, Young, Lucier, Ichiyanagi und verschiedene Fluxus-Komponisten. Seine eigenen Werke waren zu jener Zeit zum größten Teil konzeptuell und spekulativ, schlugen oft absichtlich unwahr-

scheinliche Situationen und Aufführungsbedingungen vor, wodurch die Resultate eine Grenze bildeten, diese Intentionen zu über- oder zu unterschreiten.⁷ Jeffrey Steel gab eine Vorlesung zum Thema *System und Künstler*, in der er offizielle Systeme und regelbeherrschende Verfahren diskutierte und dabei in Betracht zog, wie sich Abweichungen vom Folgenden durch eine vernünftige Entscheidungsfindung ergeben könnten; die ›optischen‹ Effekte in seinen eigenen Bildern der 1960er Jahre beispielsweise wurden eher als interessanter Nebeneffekt denn als beabsichtigtes Resultat des verwendeten Systems betrachtet. Noel Forster hielt eine Lecture zum Thema *Das Malen als Maßstab der eigenen Performance*, in der er Wege beschrieb, wie die Fehler und Abweichungen von einem geplanten Programm zur Entwicklung seines eigenen Werkes beitrugen. John Tilbury erarbeitete mit Studenten Stücke von Brechts *Water Yam*, viele von ihnen handelten von visuellen Aspekten der musikalischen Performance. Rasch begannen Klaviere, Violinen und andere Instrumente, losgelöst von ihren vertrauten Funktionen, als visuelle Objekte von in Portsmouth gedrehten Filmen zu erscheinen. Die Studenten wurden bekannt, durch Bryars, durch Cages Rückaneignung des klassischen Materials in Werken wie *HPSCHD* (1967) und mit den Werken von John White, Christopher Hopps und anderer englischer Komponisten, die mit gefundenem Material aus verschiedenen Quellen arbeiteten [...]

Die Portsmouth Sinfonia wuchs bald über ihre Kunstschulherkunft hinaus, expandierte und bezog viele Künstler und Musiker ein wie beispielsweise Brian Eno, Steve Beresford, Michael Nyman, Barry Flangan. Sie erreichte eine ausgedehnte Publizität, in einer Reihe von Konzerten in London und anderswo auch einen Grad trauriger Berühmtheit, die in einer Aufführung in der Royal Albert Hall am 28. Mai 1974 kulminierte. Ihr Erfolg war durch ebensoviel visuelle wie musikalische Eigenheiten begründet: durch die farbenfrohe und heterogene Bühnenpräsenz und das Auftreten der Musiker in einer Art professioneller Zursicht, durch eine Unangemessenheit der geweckten Erwartungen und der Extravaganz ihres Dirigenten John Farley, dessen visuelles Flair das Fehlen schlagtechnischer Kompetenz weit überwog wie auch seine Unfähigkeit, eine Partitur lesen zu können. Solche Überraschungen sind undenkbar außerhalb des weiten Zusammenhangs von visueller und Performanceart, in denen es eine lange Geschichte des Interesses an Fehlern, Unfällen und Abweichungen von erkennbaren Strukturen gibt, zurückreichend bis in die frühen Jahre von

7 Siehe die Stücke von Gavin Bryars in der *Verbal Anthology* (1972) und *Visual Anthology* (1974), Experimenteller Musik-katalog, London

10 John Tilbury nahm Musik von Ketelby in seinen Vortrag im Purcell-Raum (9. Oktober 1970) als Teil seiner Reihe *Volo Solo* auf. Christopher Hopps bemerkte in seinem Programm zu diesem Vortrag, bezugnehmend auf die Wiederentdeckung von populärer Musik früher Komponisten durch englische experimentelle Musiker: »Es ist befriedigend, wie die Sehnsucht nach Melodie, Harmonie, Nostalgie gestillt wird, jene Qualitäten, die man sozusagen bei Boulez vermisst«.

8 Aus der Zeit Eduard VII. im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts.

9 Eine andere Gruppe, die in Portsmouth für kurze Zeit existierte (1972-73) war das Visual Research Ensemble, das hauptsächlich stille Stücke (silent pieces) spielten, eingeschlossen ein *Looking Piece*, abgeleitet aus einer Passage aus Samuel Becketts Erzählung *Watt*, wo der Versuch eines Komitees, sich selbst anzuschauen, zu Frustrationen führt [...].

Dada und Surrealismus, bis zum Werk von Arp, Schwitters, Picabia und Duchamp, zu denen es in der Geschichte der Musik keinen vergleichbaren Präzedenzfall, keine Parallele gibt.

Das Umfeld der Portsmouth Sinfonia

Obwohl die Portsmouth Sinfonia gewiß die größte Publizität hatte, war sie zu jener Zeit keineswegs die einzige Gruppe, die aus der Abteilung der Schönen Künste in Portsmouth hervorging. Es gab das Ross and Cromarty Orchestra, 1970 gegründet von Ivan Hume Carter, um Stücke von exemplarischer Einfachheit mit Spielern aufzuführen, die nur über elementare spieltechnische Fähigkeiten verfügten. 1971 hielt Hume Carter die Vorlesung *Abweichungen von konventionellen Skalenstrukturen*, die mit Aufführungen von Patsie Harrison illustriert war, eine angebliche »tondeaf«-Sängerin (eine Sängerin oder ein Sänger, die Tonhöhen nicht unterscheiden können – G.N.), deren eigenwilliger Tonhörensinn und selbstsichere Vortragsweise eine Zeitlang zu einer reichen Quelle für unvorhersehbare Melodievarianten wurde. Nach und nach aber erschöpfte sich dies, da durch Übung ihre Kontrolle immer genauer wurde und das Zentrum der Aufmerksamkeit verschob sich vom Interesse der Abweichungen zum Lernen des Prozesses und seiner sozialen Implikationen. 1972 wurde das Port and Cross Orchestra aufgelöst – ein Resultat der politischen Spannungen und Uneinigkeit ähnlich denen, die dem Scratch Orchestra schaden. Hume Carter wies sein vorheriges Engagement in der Sinfonia wie auch andere experimentelle Aktivitäten zurück und er wandte sich – wie Cardew und andere – einer Musik zum Nutzen proletarischer Interessen zu. Eine andere Gruppe, die sich zum größten Teil aus Portsmouth-Musikern zusammensetzte, war das Majorca Orchestra, ein Kammerensemble, das 1972 gegründet wurde, um die von seinen Mitgliedern komponierte Musik aufzuführen (dazu gehörten James Lampard, Robin Morimore, Sue Astle, Suzette Worden und David Saunders) sowie Stücke von Ezra Read, einem Edwardian⁸-Komponisten von populärer Musik und Schulmusik⁹. Die nüchterne und unbeirrbar wiedergabe von einfachen Melodien durch das Majorca Orchestra und seine Verweigerung gegenüber jeglicher Ironie oder Karrikatur stand in starkem Kontrast zu den Aufführungen der Sinfonia, in der einige ihrer Mitglieder auch mitspielten; ihre Art des Nacheifers traf hier auf das neue Interesse an melodischer Unmittelbarkeit in Stücken wie

Skemptions *Waltz* (1970) oder John Tilburys Wiederentdeckung der populären Anziehungskraft von Albert W. Ketelbeys *Bells Across the Meadow*¹⁰.

Differenzen im Scratch Orchestra (2)

Innerhalb des Scratch Orchestra aber gab es, im Gegensatz zu dem lose strukturierten Charakter vieler früherer Events, eine gegensätzliche Tendenz in Richtung disziplinierterer Formen des Musikmachens. Für viele dem Orchestra verbundene Komponisten ergänzten sich diese Tendenzen eher, als daß sie im Konflikt zueinander standen; der offensichtliche Widerspruch zwischen Kontrolle und Freiheit verursachte Herausforderungen, die in positivem Sinne anregend waren. Cardew hatte 1968 die erste britische Aufführung von Terry Rileys *In C* und La Monte Youngs *Death Chant* organisiert, er nutzte dabei einfaches und statisches musikalisches Material, eine dominierende Rolle spielten neben graphischen und unbestimmten Notationen verschiedene Repetitionen, Merkmale, die auch in Teilen des *Great Learning* und in Kompositionen von anderen Mitgliedern des Orchestra auffallen. Wahrscheinlich war es unvermeidbar, daß die anarchistischen Tendenzen in einigen der frühen Scratch-Performances eine Gegenreaktion provozieren würden und sich in den Werken von John White, Christopher Hopps, Howard Skempton und im meinen eigenen schon bald wieder kontrolliertere und determiniertere kompositorische Aktivitäten Geltung verschafften, ebenso bei Alec Hill, Hugh Shrapnel, Brian Dennis und anderen. [...] In jener Zeit wurde auch die frühe Musik von Steve Reich und Phill Glass in Großbritannien bekannt und es war ein allgemeiner Sinneswandel zu fundamentalen musikalischen Prozessen zu beobachten. Für viele Musik dieser Periode ist die Verwendung repetitiver Sequenzen und rhythmischer Systeme typisch, auch in diesem Kontext entstanden verschiedenartigste Beziehungen zwischen Komponisten und bildenden Künstlern.

Die Systems-Gruppe

1971 wurde eine Assoziation mit Künstlern der *Systems*-Gruppe gebildet, anfangs als Ergebnis der Portsmouth-Beziehung zwischen Jeffrey Steel und David Saunders, dann mit Malcom Hughes, Jean Spencer, Peter Lowe, Michael Kidner und anderen. Im Juni 1971 gab es in der Arnolfini-Galerie in Bristol innerhalb der *Matrix*-Ausstellung mit Arbeiten von *Systems*-Künstlern ein Konzert, an dem Christo-

pher Hopps, Michael Nyman, Howard Skempton und ich teilnahmen, 1972 spielte das PTO (Promenade Theatre Orchestra), eine Gruppe von vier Composer-Performern (Alec Hill, Christopher Hopps, Hugh Shrapnel, John White) ihre eigenen Kompositionen auf Harmonium, Toy-Piano und Schlagzeug innerhalb der *Systems*-Ausstellung in der Whitechapel Gallery von London. Zur gleichen Zeit schrieb Brian Dennis Stücke, die von der Symmetrie und den repetitiven Pattern bei Malern wie Robin Denny und Bridget Riley beeinflusst waren. Durch die Anwendung geometrischer Formen, modularer Strukturen und durch die zunehmende Verbeitung linearer und räumlicher Elemente wurden ähnliche Prozesse in der Musik angeregt.¹¹

Die Art der Beziehungen zwischen Komponisten und Künstlern der *Systems*-Gruppe unterschieden sich völlig von denen der zeitgleichen, fluxusbezogenen Tendenzen; in der Tat waren sie diesen diametral entgegengesetzt. Anstatt die Verwendung von Mixed-Media und die Fusion von bildlichen und musikalischen Elementen einzubeziehen, basierte sie auf einem gemeinsamen Interesse an strukturellen Prinzipien. [...] Die Künstler waren nicht unmittelbar als Aufführende einbezogen, sondern Zusammenarbeit nahm in Diskussionen und inoffiziellen Treffen eher die Form eines Ideenaustausches und -vergleichs an. Die Suche nach schlüssigen Verbindungen war wichtiger als das Akzeptieren zufälliger Fügungen und willkürlicher Nebeneinanderstellungen; Konzerte und Ausstellungen wurden als aufeinander bezogene, jedoch separate Präsentationen von bildkünstlerischen und musikalischen Arbeiten organisiert. Das vorrangige Anliegen bestand jetzt in der Schaffung von formaler Klarheit, [...]. Man fand mehr Befriedigung darin, die Grenzen zu jedem Medium zu respektieren, so daß die Korrespondenzen und Parallelen auf theoretischer und struktureller Ebene offensichtlich werden konnten.

Während sich diese Zusammenarbeit mit bildenden Künstlern in der Tradition des europäischen Konstruktivismus teilweise als Reaktion auf die Widersprüche innerhalb des Scratch Orchestra ergab, erlangte dieses bald wieder seinen eigenen Schwung und setzte seine unabhängige Entwicklung in den 70er und 80er Jahren fort. Für die darin eingebundenen Komponisten bedeutete das, die Grenzen von Komposition neu zu definieren und neue strukturelle Disziplinen einzuführen. In einer Zeit, in der sich die ideologischen Differenzen innerhalb des Scratch Orchestra als unversöhnlich erwiesen, half das, von einem eher formalen und ästhetischen als von einem

politischen Standpunkt aus, eine implizite Kritik an einigen seiner anarchischen Tendenzen zu formulieren.

Im Rückblick ist klar, daß die experimentelle Musik in Großbritannien, ähnlich derjenigen in den USA, einen Großteil ihres unverwechselbaren Charakters dem Einfluß und dem Beispiel der Entwicklungen in den visuellen Künsten verdankt. Prinzipien des Unbestimmbaren und der offenen Form, der Verwendung von Collage und Assemblage, des Nebeneinanderstellens und von Simultaneität, des Infragestellens von traditionellen Hierarchien und Werten, des Bewußtseins für Raum und Stille und der Betonung der Textur und der Materialität von Klang – alles das reflektiert ein enges Verhältnis zu visuellen und räumlichen Konzepten. Sie bieten radikale Alternativen zum Konservatismus in den meisten anderen Strömungen zeitgenössischer Musik, die zumeist an erzählerische Modelle einer expressiven Rhetorik und an lineare Kontinuität gebunden ist. Es war dieser Zufluß von Ideen, die außerhalb des musikalischen Mainstreams existierten, der es dem Scratch Orchestra ermöglichte, mit den traditionellen Vorstellung von Ordnung und Ausdruck zu brechen und für kurze Zeit seine utopische Vision einer offenen Untersuchung und unbehinderten Erforschung in einer alle einschließenden Form eines sozialen Musikmachens und -aufführens zu verwirklichen, erleuchtet vom Geist eines respektlosen Humors, unehrerbietiger Entdeckung und Erfindung. ■

(Übersetzung aus dem Englischen:
Gisela Nauck)

11 Siehe: Michael Parsons, *Systems in Art and Music*, in: *The Musical Times*, London, Oktober 1976.