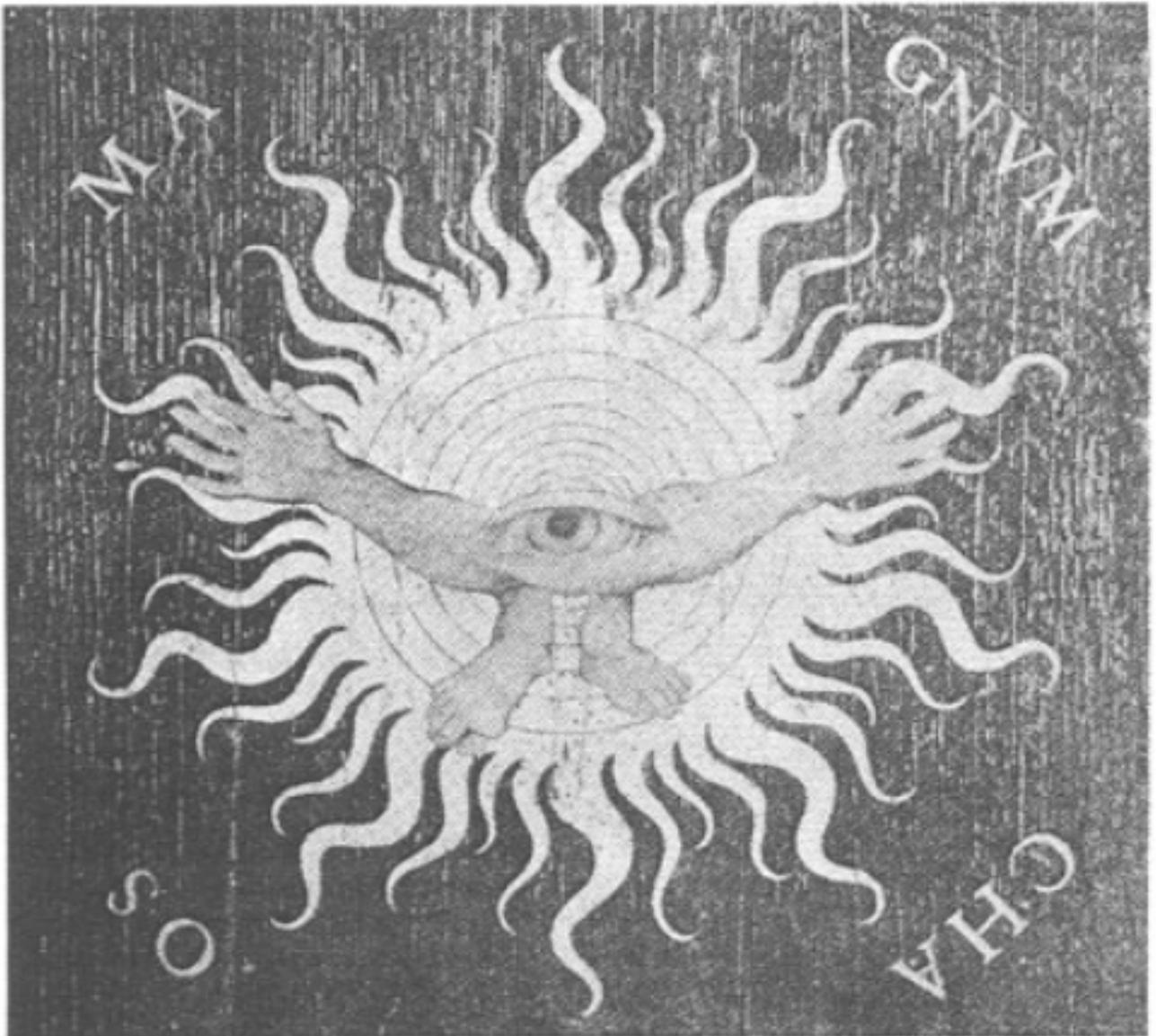


BAD ALCHEMY 44 MC





NEW CONCEPTIONS OF JAZZ ?

Wenn ich mir klar gemacht hätte, dass der Personenkreis der zwischen 14- und 24-Jährigen nur ca. 12% meiner deutschen Zeitgenossen ausmacht (sich in der Kriminalstatistik aber mit über 30% breit macht!), hätte ich mir von dieser vorlauten Minderheit nicht so lange die Sonne verstellen zu lassen. Sollen sie sich doch um ihre poppigen Spielsachen prügeln, BA als ein sich an Alle richtendes Organ braucht den dafür entsprechend weiten Horizont. Für Rock bin ich aber noch zu jung, für Pop und Club-Electro zu alt, für's Allerlei aus Aller-Welt zu bodenständig, für Klassik zu sehr Prolet, bleibt eigentlich nur >Jazz (und anderes)< als Musik für mich und meinesgleichen. Aber ist der >Jazz< von heute, vom gehypteten Hochglanz- bis zum Wasch-mich-aber-mach-mich-nicht-nass-Indie-Dsehäss, nicht auch bloß ein polystilistisches Wiederkäuen des Dagewesenen, ein entropisches Schnorren vom Abraum der Jazz-Histoire, ein Refugium für Schmocks? Nur noch Acid und Latin und Fusion und Salsa nach Anything-goes-Rezepten, Jazz goes House, Jazz meets Klezmer, Imaginary Balkan, mystifiziertes Mittelalter? 'Nu' & 'Nova', war das auch mal etwas anderes als ein marktschreierisches Etikett aus der Medienhuren- und Raffbranche, die ihre auf 'now' geschminkten alten Zauseleien auf den globalen Basars zu verhökern versucht? Wie schrieb einst Rolf Niemczyk so schön: *"Aus der großen Hexenküche der Popmusik entsteht mal wieder etwas NEUES. Wie NEU, darüber muß/kann gestritten werden."* (Spex 5/89)

Wo verbirgt sich nun das Unerhörte mit einer Halbwertszeit, die eine Modesaison überdauert? Wo finde ich Zeitgemäßes, gar Zukunftsweisendes in einer Musik, die ihre besten Tage vor dem 'New Thing' der 60er hatte, wie die Traditionalisten diktieren. Oder zwischen 1965 und '75, jenem weiten Feld, in dem auch mal Quereinsteiger mit 2001-Sonderangeboten am Dsehäss schnuppern. Oder erst als er nicht mehr >Jazz< hieß, sondern Post-Punk, New oder No Wave, wie ich es mir mal einbildete? Wenn ich nur die Namen Revue passieren lasse, auf die sich Peter Kemper in seinen Artikeln *"Fusion Music & Avantgarde-Rock"* (in >Jazzrock<, rororo, 1983) oder *"Flucht nach vorn oder Sieg des Vertrauten? Postmoderne Tendenzen im Jazz und Avantgarde-Rock"* (in >Postmoderne oder Der Kampf um die Zukunft<, Fischer, 1988) beziehen konnte, von Aksaq Maboul und Art Bears über Cassiber, Rip, Rig & Panic und Skeleton Crew bis Zorn, steigt mir prompt der Sauerstoff zu Kopf.

Mitte der 90er Jahre - ich blättere gerade in den eselsohrigen Jahrgängen '96 ff der JAZZ [und Anderes] THETIK - war aus diesem Wildwuchs eine karge Steppe geworden. Dafür wurden jetzt club- & loungekompatible Acid- & Jungle-Sounds, mal lasche, mal schwüle Partygags aus Soul, Drum'n'Bass, Ambient und Bossa, als der >Jazz-Not-Jazz für Chill Out Rooms< und >The Future Sound of Jazz< für >cool blu cats< gepriesen. *"...alles ist Jazz... Was immer Gott macht, es ist Jazz"*, seufzte damals Detlef Diederichsen (Spex 9/96), als die Wogen über ihm zusammenschlugen. Dass die recycleten und gesampleten Blue Note-, Atlantic- und Impulse-Originale seitdem in verlässlicher Regelmäßigkeit neben den >Roots of...<, >Infectious Grooves<- und >Silky Cuts for Cool Cats<-Compilations gehäuft in Second Hand-CD-Läden zu finden sind, bleibt immerhin eine erfreuliche Nebenwirkung solcher Modewellen. *"Jazz ist ein Reissue-Business"* anyway, grollte F. Klopotek im Jahresrückblick '97 (Spex 1/98). Aber der Reihe nach:

New Conception Of Jazz (Jazzland) lautete 1996 der wahrscheinlich ironisch gemeinte und dennoch viel versprechende Titel eines **BUGGE WESSELTOFT**-Albums, auf dem der Norweger mit Electronics, Fender Piano und Prophet 5 im TripHop-Tempo einen smoothen Fusion-Funk-Teppich ausrollte, auf dem Bläsersätze mit dsehässigem Ensemble-Drive dahin surften und Bassklarinette, gestopfte Trompete oder Waldhorn mit cool gefärbtem Electric Chamber Jazz attraktive, spacige Muster druckten.

Wesseltofts Landsleute, der Gitarrist **EIVIND AARSET** und der Trompeter **NILS PETER MOLVÆR** spannen diesen M-Base-verwandten Faden weiter mit Electronique Noir (1997) und Light Extracts (2001, beide Jazzland) bzw. Khmer (1997), Solid Ether (2000, beide ECM) und np3 (Universal, 2002). Beats & Samples, Treatments, Programming, Loops, Effects und Ambience wurden zum halb selbstverständlichen, halb kokett ausgestellten Instrumentarium von Dsehässern. Ein hipper, tripper Electrogroove hielt das Ganze in Schwung, Improvisation oder Soli waren als solche obsolet, sie wurden in den Dienst chromatischer, atmosphärischer Farbenspiele und Nuancierungen gestellt. Aber mit ECM als Trendsetter wurde hier ausschließlich eine >Schöner Leben<-Klientel bedient, New-Economy-Surfer, die ihre Ellbogen für Flügel hielten.

Noch cooler und lässiger, mit einem Bossa-Nova-Feeling, das die funky Licks ausbalancierte, und mit mal lakonischen Raps, mal süßen Vocals zu Pharoah Sanders 'The Creator Has A Master Plan', hatten im Jahr vor Wesseltofts Coup die Japaner **ROUTINE** (Routine, 99 Records, 1995) bereits TripHop verdsehässelt. Swingende Afro-Beats, ECM-Keyboards und Gitarre brauchten Reeds und Brass dabei nur sporadisch als dezente Duftnote, als mit leichter Hand gesampletes Zitat. Das Flair der late 60ies/early 70ies war hier nur ein schickes Outfit von dezidiert postmoderner Eleganz. Vorbild für den neuen Chic waren wohl die nipponesischen Acid-Pioniere **UNITED FUTURE ORGANISATION** mit ihrem Debut No Sound is taboo (1994, weitersponnen mit 3rd Perspective, 1997, beide Talkin' Loud). Das Zeitfenster klappt hier immer weiter nach hinten auf und man hört die >Acid Jazz And Other Illicit Grooves< und Gilles Petersons Dancehall-Jazzmania aus den späten 80ern nachhallen und die rückwärts wirbelnden Zeiger wischen über Working Week und Sade und Carmel und - Dsehäss light gab es immer, also was soll's?

Neben Talkin' Loud schienen Mitte der 90er einige Ninja Tunes, etwa die *Jazz Brakes* von **DJ FOOD**, der >lazy Jazz Hip Hop< von **9 LAZY 9** (*Electric Lazyland*, 1994) oder die >Jêz Mûsick< von **FUNKI PORCINI** (*Love, Pussycats & Car wrecks*, 1995) für ein oberflächliches, aber sympathisches Faible für Dschäss-Vibes zu stehen. Mit aktuellen Acts wie dem Brasilianer **AMON TOBIN** (*Bricolage*, 1997, *Supermodified*, 2000) oder **THE CINEMATIC ORCHESTRA** (*Every Day*, 2002) wurde das von den beiden Coldcut-DJs betriebene Label vor Kurzem immerhin offiziell als Lieferant von "Now Jazz" (SWR 2 am 11.11.03) (wieder)entdeckt. Unüberhörbar dschässig orientiert war auch die International-Club-Dschäss-Funkyness der **ORGANIZED MULTI UNIT (OMU)**, 99 Records, 1995) von Isao Osada (trumpet) und Taeko Suzuki (programming, turntables). Die - aus Nippon- und Club-Perspektive - exotische Flammenzunge der Trompete erhitze den vorwärts rollenden Uptempogroove und zeigte Dschäss in derart abgekühlter Form als bedingt dancefloor- und crossover-tauglich. Als blauäugiger Dschäss-Lover präsentiert sich auch der Soul-Funk-Fake-Finne **JIMI TENOR**, von *Intervision* (Warp, 1997) mit seinem 'Caravan'-Cover und subtilen Sun-Ra-Winken bis *Higher Planes* (Kitty-Yo, 2002). Und auch der 'Jazz' im Namen der gefeierten Ninja-Tune-Norweger **JAGA JAZZIST** (*A Livingroom Hush*, 2001, *The Stix*, 2003), die in ihrem Gruppensound Motorpsycho mit Tortoise und Stereolab mischen, entpuppt sich als bloßes Wortspiel mit einem Kipfeffekt: "Scheiß Jazzer"/"Scheiß Nazis".

Ebenfalls schon vor den skandinavischen 'New Conceptions' hatte in Seattle das Projekt **LAND** (*Land*, Extreme, 1995) unter Federführung von Jeff Greinke (keyboards, treatment) mit Ed Pias (drums, percussion), Lesli Dalaba (trumpet effects) und Dennis Rea (guitar effects) ein sehr ähnliches Konzept entwickelt. Ein elektrisierter, grooviger Weltbeat fusionierte mit funky Soundwaves zu einem globalen Panorama. Die Individualität der Stimmen verdichtete sich zu Melangen und kaleidoskopischen Mandalas, deren tranciger Fluss und psychedelisches Musterspiel hypnotisierende Effekte erzielte.

Psychedelisch und hypnotisierend sind auch die treffenden Charakteristika für den 'Funkzilla'-Dschäss und 'Ghost Station Dub' der **SONICPHONICS** (*Neo Kamikaze*, Ear-Rational, 1991, *Rotator*, Systems Collusion, 1994, *Exploded Views*, No Wave, 2001, *Zoot!*, Dossier, 2003). Im Kern besteht dieses Projekt aus Geoff Serle (drum machine, keyboards, programming) und Jon Dobie (guitar, saxes), dazu kamen je nachdem Leute wie Elliott Sharp, John Edwards, Adrian Northover oder Billy Bang. Alles dreht sich um die Fusionsenergie von beständig pushenden rhythmischen Fragmenten, sägenden Gitarrenriffs, schrillen Bass- oder Violinstrichen und Saxophonloopings. Dieser urbane Hard-Acid-Tribalismus kommt mir vor wie ein wilder Kreol-Bastard aus 'Zimbabwe', 'Gondwana' und der Tackhead Power Inc.

Das Urban-Tribalism-Konzept zur Perfektion trieb *Charged* (R & S Records, 1999). IMA-Altmeister **TO SHINORI KONDO**, der mit seinem etwas mauren Duett mit **DJ KRUSH** (*Ki-Oku*, Sony, 1996) den Kurzschluss mit der aktuellen Warp-Elektronica herzustellen versucht hatte, ließ seine elektrifiziert flatternden Trompetenechos mit den Rhythms & Sounds von **ERNALDO BERNOCCHI** (electronics, beats, programming, treated guitar) und den Basslinien von **BILL LASWELL** verschmelzen und sendete dabei Jon Hassells 'Magic Realism' als metropolen Illbient-Dub des ausgehenden Jahrtausends über den Äther. Mit seinen psychedelisch-subversiven Dub-Basslines, ob mit Buckethead (Divination, Axiom), ob mit seinem als LULL und The Weakener selbst zum Ambient-Schwarzmaler gewordenen Mit-Painkiller Mick Harris (Equations Of Eternity, Vevè) oder mit seinem früheren The-Golden-Palominos-Partner Anton Fier (Blind Light), wurde Laswell zum Go-Between zwischen dem Celluloid-Tribalismus der frühen 80er und der Wordsound-Kabbalistik der Jahrtausendwende.

Dass die 'neue' Fusion-Ästhetik an alten Konzepten weiterspann und die ganze Zeit ein dunkler Prinz hinter den Kulissen herum geisterte, das zeigte besonders schön **PAUL SCHÜTZE'S PHANTOM CITY**, ein Kernfusions-Allstar-Projekt, das Kondos Brain-War-Trompete, das 16-17-Sax von Alex Buess, die skandinavischen Fäden (in Gestalt des Krakatau-Gitarristen Raoul Björkenheim) und die New Yorker Gammastrahlen (mit Laswell himself) verband zu einem Soundtrack, in dem die Gegenwart selbst als Klang dadurch präsent zu sein versuchte, dass man mit Inbrunst den Geist des Dark Magus beschwor (*Site Anubis*, Big Cat, 1996, *Shiva Recoil*, Virgin, 1997).

Alle bisher angeführten Versuche verbindet nämlich, dass sie in der perspektivischen Verlängerung der Macero-Miles-Mixes stehen und von "On The Corner", "Tutu" und "Doo Bop", lustvoll verfangen im Bann dieses langen Schattens. Einen Glanzpunkt erreicht dieser 'New Dschäss' dann auch in **BILL LASWELL'S Panthalassa** (Columbia, 1998), seinen stupenden Remixen des Miles-Davis-Sounds von 1969 - 1974. Die epigonalen Miles-Revisionisten recyceln sich inzwischen gleich selbst von Molværs *Recoloured* und den Jazzland-Remixen bis zu **ÉRIC TRUFFAZ' Revisité** (Blue Note, 2001).

Explizit als nicht der Jazztradition angehörend gerierte sich dagegen das Debut von **BUCKSHOT LEFONQUE** (*Buckshot LeFonque*, Columbia, 1994), mit dem Branford Marsalis den Ball aufgriff, den die Jazzmatazz-HipHopper Guru & DJ Premier von Gang Starr im Jahr zuvor ins Spiel gebracht hatten (*Guru's Jazzmatazz: Vol. 1*, Chrystalis). Mit DJ Premier an den Turntables, Roy Hargrove an der Trompete und Kenny Kirkland am Piano gelangen zwar einige Noveltyeffekte, wie auch umgekehrt bei den Dream Warriors oder Roots. Insgesamt konnte die seltsam risikoscheue und daher schlichte, um nicht zu sagen langweilige JazzHop-Melange jedoch ihre dicken Wurzeln im Atlantic-Soulfunk der 70er, bei Clinton und Curtis Mayfield nicht kappen. Sie wollte es im Grunde genau so wenig wie die halbstarke-mondäne M-Base-Crew um Coleman, Eubanks, Osby und Wilson. Hier ging es freilich auch nicht um Street Credibility bei den Dropouts und Underdogs, sondern um die Selbstvergewisserung schwarzer Etablierungserfolge.

Dass **Us3's** Samplingaufguss von Hancock, Blakey, Byrd und Monk auf ihrem Debut-*Hand on the Torch* (Blue Note, 1993) zum Topseller der Blue-Note-Labelgeschichte wurde, sagt einiges über den neokonservativen Trend jener Jahre, in denen es schick wurde, sich an Designernahrung und Placebodrogen hungrig zu naschen und sich über sozio-ökonomische Zwänge erhaben zu fühlen. Auch Carl Craig Bastarde aus Techno, Soul und Hancock'schem Jazz-Funk, sein **INNERZONE ORCHESTRA** (*Programmed*, Talkin' Loud, 1999) oder das zusammen mit etwa Marcus Belgrave, Bennie Maupin, Jari-bu Shahid und Geri Allen ver-dschässte **THE DETROIT EXPERIMENT** (s/t, Ryko /Ropeadope, 2003) bieten letztlich nur mauen Kaffee in alten Tassen.

Deutlich konsequenter auf der Suche nach etwas 'Neuem' zeigte sich da schon das Schweizer Trio **KOCH - SCHÜTZ - STUDER** speziell auf *Roots And Wires* (Intakt, 2000) in der 'Tonschlaufenumarmung' mit den New Yorker Turntablisten **DJ M. SINGE & DJ I-SOUND**, die nicht von einer Come-Together-Idee beherrscht wurde, sondern vom Kollisions- und Collage-Prinzip: >The background is the foreground then delirium<. DJs wurden zu gesuchten Partnern, um an der Dschäss-Uhr zu drehen - **DJ SOUL-SLINGER** konfrontierte Derek Bailey mit Drum'n'Bass (mit zweifelhaftem Mehrwert), **DJ OLIVE**, *speaking with the turntable the way that a free jazz horn player speaks*", brachte für Uri Caine Gustav Mahler zum rotieren, **DJ LOGIC** scratchte mit Medeski und Vernon Reid den illsten Phunc von Brooklyn (*The Anomaly*, Ropeadope, 2001), der Belgier **DJ LOW** zwitscherte mit Kondo und Mr. Postmodern O'Rourke um die Wette und Matthew Shipp tauschte Trikots mit **ANTIPOP CONSORTIUM** (*Antipop Consortium*, Thirsty Ear, 2002) und **DJ SPOOKY**. >The Subliminal Kid< seinerseits hat stets ganz explizit seine Jazz-Connections betont: "To me, assembly is the invisible language of our time and DJ'ing is the forefront artform of the late 20th century... the DJ acts as the cybernetic inheritor of the improvisational tradition of jazz, where various motifs would be used and recycled by the various musicians of the genre, in this case, however, the records become the notes." Bei *Optometry* (Thirsty Ear, 2002) schafft DJ Spooky einen perfekten Rapport seiner Turntable- & Laptop-Realitätsverwirbelungen mit den Jazzmeistern Shipp, William Parker und Joe McPhee. Und die 'Mutter' aller Scratchdämonen, **CHRISTIAN MARCLAY**, Turntablist der ersten Stunde an der Art & Nerd-Front, kratzte sich derweilen verwundert am Schläfenbein.

Turntablism und Sampling-Noise als Zündstoff und plunderphonisches Strukturelement, das ist eine der Spezialitäten von Marclays konsequentestem Nachfolger, **OTOMO YOSHIHIDE**, exemplarisch im Zapping von *We Insist?* (Sound Factory, 1992) und *Vinyl Tranquilizer* (Noise Asia, 1997) oder in **GROUND-ZERO Plays Standards** (1997, ReR), wo einige Preziosen aus Otomos 7-Inch-Sammlung einem Radikal-Morphing unterzogen wurden, mit Doppelschlagzeug, E-Bass, dem fetzigem Tenorsax von Kikuchi Narayoshi und der Gitarre von Uchihashi Kazuhisa. Jazz wurde hier nicht dem Materialfortschritt und den Hörgewohnheiten angepasst, sondern umgekehrt: Standardisierte Ohrwürmer wurden mit grinsender Ungeniertheit ver-dschässt als Dschäss, den der Härtestest von No Wave und Turntable Hell nur noch frecher, explosiver und komischer gemacht hatte.

Diesen Härtestest in Angriff genommen hatte wie kein anderer **JOHN ZORN**, zuerst noch eher verehrend als ikonoklastisch mit Hardbop- und New Thing-Dekonstruktionen im **THE SONNY CLARK MEMORIAL QUARTET** (*Voodoo*, Black Saint, 1986), im **ZORN-LEWIS-FRISELL-Trio** (*More News for Lulu*, hatART, 1989), in **SPY VS. SPY** (*The Music Of Ornette Coleman*, Elektra, 1989) und mit **MASADA**. Noch radikaler dann um Schnitt, Diskontinuität und Beschleunigung bemüht mit **LOCUS SOLUS**, in immer neuen Versionen der Gamepiece-Kapriolen von **COBRA** und schließlich als Wilderer im Japanese-US-UK-HardCore-Triangle mit **NAKED CITY** (*Naked City*, Elektra Nonesuch, 1990, *Heretic*, 1992, *Grand Guignol*, 1992, *Radio*, 1993, *Absinthe*, 1993, alle Avant), einem unglaublich virtuosen Ensemble, das - inspiriert von den Boredoms, den Earache-Acts, Blind Idiot God und God Is My Co-Pilot - Live-Cut-Ups, Zapping und instrumentales Scratching in verblüffender Loony-Toons-Rasanz beherrschte, bei seinem Schwanengesang aber mit selbstvernichtender Konsequenz - ähnlich wie Painkillers finales *Execution Ground* (Subharmonic) - zu einem entropischem Dark-Ambient-Rauschen zusammengeschnurrt war. Am tollsten freilich fand ich seine Hommagen an Monk, Weill, Spiro und Godard, die Filmmusiken etwa zu *Tears of Ecstasy* (*Film Works V*, 1996) oder *Invitation to a Suicide* (*Film Works XIII*, 2002) und seine cinemanischen Paraphrasen über Morricone (*The Big Gundown*, 1986) und Mickey Spillane (*Spillane*, 1987, *The Bribe*, 1998). Das polystilistische Spiel mit Fragment, Zitat, Miniatur und Impuls in einem Cut-Up- & Collagen-System aus flexiblen Baustein-Molekülen hat Zorn in seinen Underground-Soundtracks und Werbespots auf die Spitze getrieben. Seine Commercial-Music for Weiden and Kennedy (*Film Works III*, 1995) z.B besteht aus 32 Kürzeln von 14 bis 75 Sekunden Dauer. Die rasante Zeiträfferästhetik von Napalm Death, in der Musik zu Klecksen und Grunzern von 3 Sekunden komprimiert ist, wird angesetzt zu Bakterienkulturen, aus denen beständig neue Soundgebilde mutieren und morphen, splitten und fusionieren, die auch bei kurzen Aufmerksamkeitsspannen volle Wirkung entfalten. Dabei kann Zorn, der sich selbst einen "fucking maniac slave driver" und einen "Besessenen" schimpft, seit mehr als 20 Jahren über einen stabilen Pool kreativer MitlaborantInnen verfügen, über ein Gotham-City-Arkestra, wie es so nur New York zu bieten hat: Cyro Baptista, Joey Baron, Chris Brown, Rob Burger, Greg Cohen, Anthony Coleman, Dave Douglas, Trevor Dunn, Carol Emanuel, Marty Ehrlich, Bill Frisell, Fred Frith, Mark Feldman, Eric Friedlander, Shelley Hirsch, David Hofstra, Wayne Horvitz, Guy Klucsevsek, Arto Lindsay, Christian Marclay, Ikue Mori, Robert Quine, Mike Patton, Zeena Parkins, Bobby Previte, Jim Pugliese, Marc Ribot, Jamie Saft, David Shea, David Slusser, Jim Staley, David Weinstein, William Winant, Kenny Wollesen, Min Xiao-Fen... so gut wie das komplette Who's Who der NY-Avantgarde.

OTOMO YOSHIHIDE reklamierte schlitzohrig den Zusatz 'neu' ausgerechnet für sein vergleichsweise traditionsbewusstes **NEW JAZZ QUINTET** bzw. **ENSEMBLE**, mit dem er *Flutter* (2001) und *Dreams* (2002, beide Tzadik) eingespielt hat. Zusammen mit Naruyoshi, Tsugami Kenta (alto sax), Mizutani Hiroaki (bass) und Yoshigaki Yasuhiro (drums) suchte er zuerst noch den Schulterschluss mit Dolphy und Mulligan, auch wenn Sachiko M diese und geistesverwandte, etwa an Ornette Coleman oder die Lounge Lizards anknüpfende Ansätze auf ihren Sinuswellen aufspieste, wie auch Otomo selbst permanent für elektronische Verunklarungen und Irritationen sorgte. Das Flutter"-Finale 'Density' ist dann auch sehr weit 'draußen'. Bei Dreams" lockten die Stimmen von Phew und der Guernica-Legende Togawa Jun völlig ins fernöstliche Hinterland des Jazz, mit gebrochener Volksliednostalgie und rührender Sentimentalität und dem Erfindungsreichtum von After Dinner, A-Musik, Katra Turana, Luna Park Ensemble, den Fred Frith einst auf seiner 'Another Japan'-Compilation *Welcome To Dreamland* (Celluloid, 1985) bekannt gemacht hatte. Otomo sorgt für einen Dreamland-revisited-Effekt, der mich völlig vergessen lässt, dass ich eigentlich dem 'neuen' Dsehäss auf der Spur bin.

Rückblende: Die >Jazz Snob Eat Shit<-Attitüde hatte neben der New Yorker-No-Jazz-Virulenz bei **JAMES CHANCE, MASSACRE, MATERIAL, THE GOLDEN PALOMINOS, CURLEW, THE LOUNGE LIZARDS, V-EFFECT** oder **THE SKELETON CREW** auch ein von **LAST EXIT** (die sich zu Naked City verhielten wie Motörhead zu Napalm Death) zu **SPRAWL** führender >Panzer Bebop<-Stamm verkörpert (mit direkten Wurzeln in Brötzmanns *Machine Gun* und Sharrocks *Monkey Pockie Boo*, also den Freispiel-Jahren 1968/70). Daneben hatte Ende der 80er eine SST-Abart Furore gemacht mit Bands wie **ALTER NATIVES, CARBON, CRUEL FREDERICK, OCTOBER FACTION, PAPER BAG, SACCHARINE TRUST, SWA** und **UNIVERSAL CONGRESS OF**, mit einem Furor, der nahtlos an Enemy und Knitting Factory weiter deligiert wurde. Der No-Nonsense-Virus infizierte so unterschiedliche Formationen wie die monströsen >Snuff Jazzer< **BORBETOMAGUS**, die **DENSE BAND, DOCTOR NERVE** oder das kalifornische **SPLATTER TRIO**, die Schweizer Cyberpunks **BLAUER HIRSCH** und **ALBOTH**, in England **RIP RIG & PANIC, BASS TONE TRAP** oder **GOD**, ein wahres Himmelfahrtskommando des späteren Techno Animals Kevin Martin, sowie die Pathological-Acts **16-17** und **ICE**, die Kamikaze-Japaner **FUSHITSUSHA** und **THE RUINS** bis hin zu **A.E. BIZZOTSÁG** in Ungarn, **POPULAR MECHANICS** in Leningrad, **X-LEGGED SALLY** in Belgien und ist heute noch virulent bei **THE FLYING LUTTENBACHERS**, Kazuhisa Uchihashis **TIPOGRAPHICA** oder **ZU** aus Italien.

Wer genau beschreiben könnte, wie dieser energische Art-Punk-Sarkasmus der negativ-dialektischen 80er-Jahre-Alternativen in den 90ern allmählich verglühte zur uncoolen Marginalie (um dann in der konsequent invertierten Form Schwarzer Löcher wieder aufzutauchen und als >Diskreter Reduktionismus< [Malfatti, Sugimoto, Labels wie A Bruit Secret, Erstwhile, Confront] am Kontinuum zu saugen, was freilich eine ganz andere Geschichte ist), der würde ebenso viel über den Generations- und Paradigmenwechsel jener Jahre verraten wie eine halbe Bibliothek soziokultureller Studien über die >Generation Love Parade<. Wenn Diederich Diederichsen Recht hatte, als er die Funktion des subkulturellen Kulturkonsums in den 80ern als "*die eines anti-kulinarisch-existentiellen Nichtdabeiseins und Abgrenzens*", der "*Dissidenz*" und der "*Unversöhnlichkeit*" behauptete - "*Dandyismus + Devianz*" - und auf Schnellersein und Unübersichtlichkeit an Stelle von simpler, einkalkulierter Negation setzte, dann dürfen die 90er als Dekade von >Wurstigkeit + Affirmation< betrachtet werden. Die >Kids< waren nicht mehr per se >alright<, sondern bloß >cool<. Die >Dandys< nur noch >aufgeklärte Zyniker< und Medienhuren. Der zentrifugale Pfeil kehrte sich um, niemand wollte mehr nach Außen, draußen sein, abseits stehn, sondern >in< sein, dabei sein, zumindest im Bratpack-Schmollwinkel. Wir haben schließlich nichts zu verlieren außer unseren Privilegien.

Immerhin hat mit dem Fantum von Henry Rollins und dem praktischen Crossover von **THURSTON MOORE** (w/ Sural & Winant, Shoup & Flaherty...), **LEE RANALDO** (w/ William Hooker, Text Of Light...) und **JIM O'ROURKE** eine Gegentendenz eingesetzt, die Freejazz wieder als 'cool' erscheinen lässt und die die Postrock-Klientel in New York und Chicago mit runderneuerten >Ecstatic Jazz<-Schockwellen konfrontierte. Weasel Walter von **THE FLYING LUTTENBACHERS** gehört zu denen, die sich vom neuen Jazzcorefeuer am intensivsten inspirieren ließen, was in einer Reihe von Höllentrips mit dem Reedderwisch Michael Colligan, mit O'Rourke oder Kevin Drumm und mit Fred Lonberg-Holm resultierte (*The Truth is a Fucking Lie*, ugEXPLODE Records, 1999, *Tribute to Masayuki Takayanagi*, 2000, *Eruption*, 2003, beide Grob). Und wer die Jazzcore-Beastie-Boys **GUTBUCKET**, das **PSI-Trio** oder Bonnie Kane's **W.O.O. REVELATOR** (oder **WORLD OF TOMORROW**) jemals live gehört hat, der kann beschwören, dass unamerikanische Umtriebe eine unausrottbare New Yorker Spezialität sind. Die Quintessenz des runderneuerten Freejazz verkörpert aber, kontinent- und generationsübergreifend, **THE BRÖTZMANN CHICAGO TENTET: ESP + AACM + FMP = BINGO!!!**

Das Spektrum der 'Geruchsverbesserungen', mit denen Jazz auf Zappas naserümpfenden Vorwurf reagierte, umfasste demnach in den vergangenen anderthalb Dekaden zum einen die *Fortsetzung* des FUSION-Modells, das seit Ende der 60er läuft und läuft und läuft, mit 'verbesserten' *Mitteln* sowie sein *updated Remake* - wer mag, kann das als die progressiv-synthetische Methode bezeichnen.

Sie wird teils konterkariert, teils dialektisch überboten durch *Kooptationen* von Innovationen auf anderen Gebieten wie HipHop, TripHop, Dub, Drum'n'Bass, Turntablism, Avant-Punk & Post-Rock, die mit den Mitteln der *Beschleunigung*, des *Zappings*, der verschärften *Dekonstruktion* und des plunderphonischen *Cocktailshakings* auf die bekannten Spielregeln pfeifen - ich würde, wenn man mich fragte, solche Zwitter aus Ornettes Harmolodik, Carl Stallings >Animaniac<-Späßen und Burroughs' >Jihad Jitterbug< die *eklektisch-manieristische Pay-it-all-back-Party* nennen.

Daneben möchte ich als dritte von ineinander greifenden Routinen mit entsprechend gemeinsamen Schnittmengen unbedingt anführen die Fraktion der abgeklärten Reflexion. Darunter versteht ein "*kleinbürgerlicher oder geradenichtmehrproletarischer Anpassungsbehinderter*" (so hat DD einmal meinesgleichen charakterisiert) die verflixte Kunst des Möglichen unter den erschwerten Bedingungen des >Anything goes, aber Alles schon mal dagewesen<. Zu dieser Nachmoderne zweiter Ordnung zähle ich aus meiner wie immer sehr subjektiven Sicht einige der CIMP-Freebop-Geister und die *Ambiances Magnetiques*-Szene, Steven Bernstein (Spanish Fly, Sexmob), Don Byron, Uri Caine, Nels Cline, Anthony Coleman (Sephardic Tinge, Selfhaters), Steve Coleman (Five Elements), Dave Douglas, Satoko Fujii, Ben Goldberg (New Klezmer Trio, Junk Genius), Annie Gosfield, Wayne Horwitz (The President, Pigpen, Zony Mash, 4+1 Ensemble), Pandelis Karayorgis, Adam Lane (Full Throttle Orchestra), Medeski Martin and Wood, Marc Ribot, David Shea, Aki Takase, Ken Vandermark (The Vandermark 5, DKV, School Days, Spaceways Inc., Free Music Ensemble)...

Doch was ist mit Leuten wie dem Trompeter Rob Mazurek? Der verließ seinen blue-noteigen Post-Bop-Pfad und bildete mit dem unglaublich melodiosen Drummer und Vibraphonisten Chad Taylor das **CHICAGO UNDERGROUND DUO**, das bei *12° Of Freedom* (1998) noch tastend, aber bei *Synaesthesia* (2000) oder *Axis And Alignment* (2002, alle Thrill Jockey) dann in Vollendung eine coole, introvertierte, poetisch und elegant elektrifizierte Form von Thrill-me-with-a-Chill-Chamber Music kreierte. Zu ihrem >File under Jazz< kommt diese Klangwelt eher im Abschweifen, nur so im Vorrübergehen. Mit Noel Kopersmith am Bass und Jeff Parker an der Gitarre wurde das Konzept als **CHICAGO UNDERGROUND TRIO** (*Flamethrower*, Delmark Records, 2000, *Slon*, Thrill Jockey, 2004) oder **QUARTET** (*Chicago Underground Quartet*, Thrill Jockey, 2001) weiter ausgefeilt und dabei die zarten Fäden zum 'weißen' Chicago-Postrock von Tortoise und Gastr Del Sol und zur 'schwarzen' AACM-Szene in den Wind geworfen. Eine Querverbindung von Chicago nach New York hält vor allem der Drummer Chad Taylor aufrecht, indem er einerseits auch noch mit dem Velvet Lounge-Trio **STICKS AND STONES** (*Shed Grace*, Thrill Jockey, 2004) trommelt und in NY Downtown, jeweils zusammen mit dem Bassisten & Tubaspieler Tom Abbs, in **FREQUENCY RESPONSE** (*Conscription*, CIMP, 2003) und **ACTIVE INGREDIENTS**.

Als Bindeglied der Fraktionen fungierte der Gitarrist Jeff Parker. Über seine Präsenz beim 'Postrock'-Flaggschiff Tortoise konnte man leicht seine Parallelaktivitäten vergessen etwa im **AESOP QUARTET** (*Fables for A New Millennium*, 8th Harmonic Breakdown, 1999), wo er im Verbund mit DKV-Trommler Hamid Drake und dem die Fred-Anderson-Free-Tradition weitertragenden Saxophonisten Ernest Dawkins die Saiten zupfte, immer speckfrei und sophisticated bis in die Fingerspitzen. Sein bemerkenswerter Beitrag zum 'neuen' Jazz-Thrill war das mit seinen Tortoise-Mitstreitern Dan Bitney und John Herndon, Rob Mazurek, Matt Lux am Bass und Sara P. Smith an der Posaune ins Leben gerufene Ding namens **ISOTOPE 217°** (*The Unstable Molecule*, 1998, *Utonian Automatic*, 1999, Thrill Jockey). Durchaus markante Soli nutzten immer wieder den Aufwind eines relaxt-repetitiven Loop-Groove, der ein trance-seliges, luftiges Kontinuum ausbreitete.

Gleich zwei Gitarristen waren federführend im **ALAN LICHT / LOREN MAZZACANE CONNORS ENSEMBLE** bei *Hoffman Estates* (Drag City, 1998), der in meinen Ohren bluesig-poetischsten Verschmelzung gitarristischer Gefühlssprachen mit den Klangfarben von Kornett (Mazurek), Tenorsax (Vandermark), Posaune (Bishop), Klarinette & Reeds (Colligan). Der Zeitpfeil zerschmilzt zeitlupig im chromatischen Schimmer, der Raum schwimmt im ambienten Dunst, die Gitarrensounds streichen wie Cellobögen über die Nervenfasern. Alles ist Wärme, Reibung, Vibration bei durchgehender Transparenz. Inniges Berührtwerden treibt und lockt zum euphorisierten Aufschwung ins Sublime.

Die stoisch-radikalste Aufhebung der Zeit gelang allerdings der unjazzig-'new'-jazzigen Monotonie und hypnotischen Langsamkeit des australischen Piano-Bass-Drum-Trios **THE NECKS** (*Sex*, 1989, *Next*, 1990, *Aquatic*, 1994, *Silent Night*, 1996, *Unheard*, 1998, *Piano Bass Drums*, 1998, alle Fish Of Milk, *Hanging Gardens*, 1999, *Aether*, 2001, *Drive By*, 2003, alle ReR). Dahinter steckt der Drummer Tony Buck, der zuvor mit Yoshihide Otomo in PERIL konsequent diskontinuierlichen, heftigen Jazzcore gespielt hatte.

Dass die repetitiven Jazzmutationen, die Abkehr vom solistisch-expressiven Improvirtuosentum, perfekt als Projektionsflächen für Trips und Moods, für Soundtracks und Dreamscapes taugten, ermöglichte einen völlig neuen Zugang. Die Slow-Motion-Düsterkeit von **BOHREN UND DER CLUB OF GORE** kippte durch den Stimmungs-Code des Saxophons von Christoph Clöser unwillkürlich um von Postrock-Melancholie in Nighthawk-Noir-Dschäss für Lurie-Fans mit Twin Peaks-Ohren (*Sunset Mission*, 2000, *Black Earth*, 2002, Wonder).

Die direkte Faszinationskraft von Dschäss auf offene Ohren zeigte aber besonders prägnant das aus No-twist-Emocore und Hausmusik-Elektronik via Potowatomi (mit Rudi Mahall) und Village Of Savoonga entsprossene **TIED + TICKLED TRIO** (*Tied + Tickled Trio*, Payola, 1997, *EA1 EA2*, Payola, 1999, *Electric Avenue Tapes*, Clearspot, 2001, *Observing Systems*, Morr Music, 2003) in seiner perfekten Kombination von ungenierten DIY- & Mochtegern-Dschässern mit dem Know-how der Tenorsaxophonisten Johannes Enders oder Ulrich Wangenheim. In den rhythmischen Dauerfluss aus Electronics und jeweils elektrisch und akustisch gedoppelten Bässen und Drums schlichen sich transparente Keyboardfiguren und drängte gefühlvolle, Coletraneske Sax-Hymnik. Es ergab das eine erstaunliche Synthese aus kollektiven und individuellen Stimmen, horizontalem Groove und vertikalen Weckrufen.

Die 'neue' Leichtigkeit des Dschäss erfasste auch **JOHN ZORN** selbst, etwa bei *Gift* (Tzadik, 2001) und - auf wieder gänzlich unterschiedliche Weise - bei *IAO - music in sacred light* (Tzadik, 2002). Beides sind Arbeiten von faszinierender Doppelbödigkeit, süß verpackte giftige Geschenke, Oxymorons aus faulem Zauber und alchemistisch-kabbalistischer Magie. Dass das nur eine weitere Falte in der stupenden Mannigfaltigkeit dieses komplexesten Musikers unserer Tage ist, versteht sich fast von selbst. Mit **ELECTRIC MASADA** verschärfte er am anderen Ende der Härteskala seine Frontalangriffsstrategie auf die Mauern von Jericho. Die Frage, ob 'neu' oder 'gebraucht', 'gefunden' oder 'erfunden' wird immer dann obsolet, wenn die innere, eigene Chemie der Musik stimmt. Was am ehesten dann der Fall zu sein scheint, wenn die Liebe zur Sache höher gestellt wird als das Schielen auf 'Erfolg' oder die 'Konkurrenz'.

Zoom: Wie spannend Entwicklungen sein können, die, wenn nicht 'neu', so doch 'anders' oder 'anders anders' sind, indem sie mit dem Jazz-Kodex Schlitten fahren, will ich - wiederum mit ganz subjektiver Idiosynkrasie - an nur zwei Beispielen zeigen:

Der Österreicher **PATRICK PULSINGER**, bekannt als Freestyle-Elektroniker und >Schwanensee<-Remixer, mit seinen Cheap Records-Aktivitäten solo und mit etwa Love the Machines, Showroom Recordings oder Church of Carbon, hat für *presents. easy to assemble. hard to take apart. the album. in the shadow of ali bengali*. (Form & Function, 2002) in Einzelspuren Jazzsounds von Werner Dafeldecker (bass), Josef Novotny (piano), Paul Skrepek (drums), Boris Hauf & Bernhard Spahn (saxes), Richard Klammer & Franz Hazingger (trumpet) oder Radu Malfatti (trombone) einspielen lassen und aus den Giga-Daten Track für Track virtuelle Ensembles kombiniert, die den von ihm erst spät entdeckten Dschäss nun nach seiner Imagination spielen, eine Methode, die an *Diptongs* (Durian, 1997) von Mühlbacher & Dafeldecker erinnert. Pulsinger ging dabei so geschickt und sorgfältig vor, dass die ausschließlich aus arrangiertem Basismaterial konstruierten Stücke nicht nur wie aus einem Guss klingen, sondern wie organisch gewachsen und auf sensiblen Interaktionen beruhend. Dabei waren seine Konstruktionsprinzipien denkbar unjazzig, oft folgte er visuellen Parametern oder Stimmungsintuitionen. Ob der Aufwand dieser künstlichen Besamung sich 'gelohnt' hat, darüber kann gestritten werden. Aber wie Musiker letztendlich von A nach B kommen, who cares? *easy to assemble* klingt wie ein diagonaler Schnitt durch den Jazz von 1965 bis '75, unter Weglassung aller Redundanz, von Skrepek unglaublich federnd rhythmisiert, mit coolen Pianoriffs, prägnanten Bassfiguren und versonnenen Bläserstimmen. Der menschliche Faktor kommt dabei trotz des Mad Scientist-Aspekts garantiert nicht zu kurz (-> "Ein Porträt des Produzenten als Bastler" in Jazzthetik 03/03). Getränkt ist das Ganze jedoch mit der ganz spezifischen Erfahrung der österreichischen Impro- und 'Post'-Jazz-Avantgarde von **SHABOTINSKI** (*Stenimals*, 1997, Plag Dich Nicht) und **POLWECHSEL** (w/Fennesz *Wrapped Islands*, 2002, Erstwhile) bis **RADIAN** (*Rec. Extern*, 2002) und **TRAPIST** (*Ballroom*, 2003, beide Thrill Jockey).

Vollmundig als >A blueprint for the shape of jazz to come< präsentiert sich die von **MATTHEW SHIPP** betreute Blaue Serie auf dem New Yorker Label Thirsty Ear. Shipp nutzt es als Forum für eigene Entwicklungsschübe in Regionen jenseits von Herbie Hancock (*Nu Bop*, 2002, *Equilibrium*, 2003) und als Tummelplatz für Kollegen wie William Parker, Daniel Carter, Khan Jamal, Guillermo E. Brown. Das Versprechen, "that by marrying jazz's many languages, perhaps a new form could arise", scheint neben dem immer jazzophileren DJ Spooky am ehesten das Drum'n'Bass-Duo **SPRING HEEL JACK** einlösen zu können. Für *Masses* (2001), *Amassed* (2002) und *Live* (2003) haben John Coxon & Ashley Wales Musiker um sich versammelt, die den Gedanken an halbe Sachen ausschließen: Han Bennink, Tim Berne, Roy Campbell, John Edwards, Mat Maneri, Evan Parker, Paul Rutherford, Kenny Wheeler. Dazu kamen jeweils noch Shipp's Fender Rhodes, Ed Coxon an der Violine, J Spaceman an der E-Gitarre oder George Trebar am zweiten Bass. Auf dem Programm stand nichts weniger als die konsequente Verschmelzung der maximalen Flexibilität und Differenzierungspotenz von Free Impro mit der Ambition genuiner Nicht-jazzler - Coxon ist Pop-Produzent, Wales klassischer Komponist - , um in wechselnden Besetzungen vom Duo bis zum Tentett die >Sonic Reality< zu redesignen. Die Free-Impro-Sensibilität bleibt das Herzstück, sie wird allerdings von der elektrifizierten und elektronischen Chromatik in ein verändertes Licht

getaucht. Sound ist alles, Rhythmik ist - abgesehen von 'Chiaroscuro', das auf *Amassed* als 'Obscured' wiederkehrt - nur als weitere Klangfarbe, als Geräuschspur zu finden. Impro scheint vom Expressiv-Besonderen ins Ambient-Allgemeine zu kippen und als psychoaktives Environment eine heißkalte Wohnqualität zu entwickeln. Shipp erforscht die Geheimnisse dieser Qualität in der Projektreihe **THE BLUE SERIES CONTINUUM** (*GoodandEvil Sessions, Sorcerer Sessions, EL-P "High Water"*). In der Anwesenheit dieser *>Mutantextures of Jazz<* (Eshun) weist die alltägliche Atemluft einen merklich erhöhten Sättigungsgrad an *>Wissenserotik<* auf. Gleichzeitig scheint die Schwerkraft abzunehmen. Bestes Flugwetter für merkuriale Geister.

Auch wenn ich die überwiegend europäische Plinkplonk-Evolution im Allgemeinen und speziell die grasierende 'Ästhetik des Flachen' hier bewusst weitgehend ausgeklammert habe, ist also an allen Ecken und Enden eine Mutation von Dschäss zur Musique Actuelle, Innovatrice und Unlimited festzustellen. Was denn auch sonst? Auf dem Testgelände der Festivals turnten inzwischen solche Seltsamkeiten wie **Death Ambient, Ellington Country, Ex-Orkest, Kletka Red, Konk Pack, Orchester 33 1/3, Palinckx, Perlonex, The Remote Viewers, Set Fire To Flames, Spaceheads, Steamboat Switzerland, Stock Hausen and Walkman** oder **Supersilent**. Vermeintlich so Definitives wie 'persönlicher Ausdruck' und afroamerikanische Spurenelemente - Diederich Diederichsen nannte dieses Kernmodell mal *"Rhythm'n'Solo, kollektiver Groove / individuelle Story"* (Spex 1/91) - wurden stillschweigend ausgemustert. Aber was heißt 'definitiv' und was 'ausgemustert'? Das 'Afro'- oder besser 'Alien'-Element besteht in Groove und Blue Notes und schließt den 'Afrofuturismus' der Synthesizer-Spacetripps von Sun Ra und Hancocks Mwandishi-'Future Shocks' mit ein und - auch wenn Amiri Baraka da entschieden anderer Ansicht ist - weder Bröt- noch Koglmann aus. Diesen flirrenden Horizont kann Dschäss nur vor sich herschieben, indem er auf ihn zustrebt. Ihn zu überspringen dürfte schwer fallen. Nur scheinbar Jazz-'Fremdes' - schließlich sind Zitat und Remake während der ganzen Jazzgeschichte die Grundlagen der Improvisation gewesen - wie Sampling, Repetition, Remix, Loop, Algorithmus oder auch Conduction- und Gamepiece-Methoden führten zu unbestreitbar faszinierenden Unerhörtheiten. Mit Fennesz, Tim Hecker, Kid 606, MC Dälek, Merzbow, Philip Jeck oder Pan Sonic wurden reine No-Jazz-Elektroniker zum sich gegenseitig Beschnuppern zu den einschlägigen Taktlos-, Actuelle & Unlimited-Festivals geladen. Die Phonoindustrie grast den Dschungel nach letzten Gen-Reserven ab. Der *>Trans-Avantgarde<* ist der Rückweg aus den Metaebenen der Bricolage, des *"ironischen Tätschelns der Wange des Purismus"* (Harry Lachner) und des 'Besser-Wissens' versperrt. Es scheint darauf anzukommen, aus Fake, Simulacrum, Als-ob-Performances das 'Beste' zu machen - *>Electric Soul for Rebels (with or without a Cause)<*.

>New Conception< war insofern schon richtig, Musik muss heute zwangsläufig Konzept, d.h. sich seines metamodernen Dilemmas bewusst sein. Herbert Distel hat das mit dem Spruch *"Art is Art about Art"* treffend auf den Punkt gebracht. Die letzten Reserven an 'Naivität', sprich Unterinformiertheit, wurden in den Comptons und Banlieues längst mobil gemacht. Ihre Kreativität, das Rad wenn nicht neu zu erfinden, so doch in neuen Schwung zu versetzen, wurde schnell abgezapft von den illusionistischen Boomrackets, die mit akustischen Designerdrogen dealen. Dschäss (egal in welcher Schreibweise) kann mit solcher 'Relevanz' und Brisanz wohl kaum konkurrieren. Ich gehöre zu denen, die das weniger für ein Manko als für eine Chance halten, die Chance etwa, die blinden Flecken und Grauzonen des ökonomischen Diktats, die *"Freiräume des Unpopulären"* (H. Lachner), als Bolzplätze zu reklamieren.

Wenigen ist das so intelligent und charmant gelungen wie - Lachner hat kürzlich daran erinnert - Jean Rochard mit seinen Labels Nato & Chabada in Chantenay-Villedieu. **The Melody Four, Steve Beresford, British Summertime Ends, Tony Coe, Lol Coxhill, Kazuko Hohki, Tony Hyman, Kahondo Style, The Lonely Bears** u.v.a.m. nutzten den gebotenen Spielraum, um mit französischem Esprit gepaarter britischer Sophistication zu zeigen, wie nahe Kitsch und Genialität beieinander sind. Zum Beweis entwendeten diese Experten des Détournements Pop-Ikonen wie The Avengers, Brigitte Bardot, Che, Doris Day, Durutti, Godard, Mancini, Spirou oder Charles Trenet aus ihren kommerziellen oder ideologischen Käfigen, entstaubten sie von trivialer Abgedroschenheit und schmutzgelten sie in ein mit Jazz gewürztes glamouröses, elegantes und witziges Pop-Paralleluniversum, in dem das bekannte und alltägliche um ein entscheidendes Bisschen mit leichter Hand "berichtigt" ist.

Zwischenfazit: Der Terminus *>neu<* ist im Zweifelsfall immer ein Marktschreierhype. Die 'Condition post-moderne' lässt ihn zusätzlich fadenscheinig wirken. An seine Stelle könnte das Charakteristikum *>stark<* treten, im Sinne von Harold Blooms *>Anxiety of Influence<*, für das respektable Bemühen, Vorgänger zu überbieten, zu kastrieren, zu kannibalisieren. Und im Sinne von *>stark genug<*, dem, was die Dandys einst Ennui und Diederichsen schlicht *"Langeweile"* nannten, der Verödung im Konsumparadies, der Verwahrlosung in der Warengesellschaft, Paroli zu bieten. Diese *>Stärke<* spürte ich, wenn ich nur die letzten 10 Jahre anhand von Live-Eindrücken Revue passieren lasse, intensiv bei God, The Ex, Ground Zero, The Dirty Three, The Flying Luttenbachers, Village of Savoonga, Mazzacane Connors & O'Rourke, Ken Vandermark & Co, Gutbucket, Godspeed You Black Emperor, Calexico, DJustable, Present, Sonicphonics, W.O.O. Revelator... Nicht alles davon ist *>Jazz<*? So what?

Der erste moralische Mangel bleibt die Duldsamkeit in allen ihren Formen. (Guy Debord)

WOSDEN WOSDEN -

Gesammelte Werke des Zeitgenossen Androsch



Der 1963 im oberösterreichischen Wels geborene PETER ANDROSCH stand schon einmal im Schlaglicht bad alchemystischer Aufmerksamkeit. Ende der 80er hatte er als Gitarrist im Ensemble Monochrom Bleu (*Taucher*, 1988, Ixthuluh LP; *Catfood*, 1992, Ixthuluh/We Never Sleep Triple 3“-CD; *Better Elvis*, 1994, Ixthuluh/We Never Sleep; *Done*, 1997, Ixthuluh) und durch seine Zusammenarbeit mit Josef K. Noyce (*Sings Shakespeare*, 1989, BA Records LP) dazu beigetragen, die heimische Avantszene über Österreichs Grenzen hinaus bekannt zu machen. Er setzte seinen Weg fort in den Ensembles Camorra und Soundso (*Cinemascope*, 1990, Ixthuluh LP), verlagerte seinen Schwerpunkt jedoch zunehmend und mit zunehmendem Erfolg auf den Sektor der Musica Nova. Das Knowhow hatte er sich am Brucknerkonservatorium Linz und an der Musikhochschule Wien angeeignet. Auf frühe Klavierwerke wie *DDSG - Elf Miniaturen für Klavier (Kerbl spielt Androsch)*, 1989, Ixthuluh) folgten Kammermusiken für Viola da Gamba (*Trills*, 1989), Blechbläser (*Laus*, 1989, *Ratten*, *Maeuse*, *Tagloehner*, 1990, *Putzlieder*, 1994) oder Saxophon (*Dr. Mabuse - Ein Stück Filmmusik*, 1992, *Mobiles*, 1992), das *Streichquartett Nr.1* (1991/92), Musiken für Andreas Grubers Filme *Hasenjagd - The Quality of Mercy* (1994, Musica CD) und *Die Schuld der Liebe* (1997), das zusammen mit Silke Dörner verfasste brisante Aldo Moro-Pandämonium *Domino* für 3 Stimmen und Schlagwerk (2001, CD-Privatedition), *12 Hefte für 10 Streicher* (2001), Kammermusiken wie *Liebchens Tränen - Winterreisekonzentrat* (2002) oder *Und Die Stadt Dazu* (2003), auch mehr oder weniger komische Opern wie *Unsere Bundeskanzler* (1995/96), *Geschnitzte Heiligkeit* (Klangforum Wien, Peter Rundel, 1997, Musica CD), *Schreber* (1999) und *Zeichner im Schnee* (2001), außerdem Orchesterwerke wie *Schneemusik* für Keyboards und Orchester (2000), *La Battaglia (del signor Berlusconi) - In memoria di Carlo Giuliani* für Streichorchester (2003) und die Hommage *Magnetophonia - Die wundersame Welt des Leon Theremin* (2003) sowie Elektroakustisches wie *Laager* (1998 w/ Sam Auinger, Didi Bruckmayr & Wolfgang Dorninger), *Fleisch - Eine Hinrichtung* (1999, Musica CD) oder *Aus dem Leben der Libelle* (1999/2001) und nicht zuletzt das Chorwerk *Bellum docet omnia - Die Implosion der Werte* (1994, Musica CD), uraufgeführt 1993 ‘vor Ort’ in Wartberg/Aist durch den Ungarischen Nationalchor. Mit anderen Worten, sein breit gefächertes, engagiertes Œvre macht den in Linz lebenden Tonsetzer zu dem zeitgenössischen österreichischen Komponisten neben Olga Neuwirth.

Androsch wählte sich dabei als eines seiner zentralen Themen die Mühlviertler Hasenjagd, bei der in der Nacht des 2. Februar 1945 419 russische Offiziere, denen es gelungen war aus dem KZ Mauthausen zu fliehen, durch eine Schützenkette, bestückt mit SSlern, Hunden und ‘anständigen’ Mühlviertler Spießbürgern, ‘zur Strecke’ gebracht wurden. Nur 17 überlebten. Die Schandtat ist ein nationales Minenfeld, weil es die österreichische Nachkriegslebenslüge vom durch Hitler-Deutschland annektierten und genötigten Gemütsvölkchen schonungslos lädiert. Androsch nutzt seinen Gang durch die Institutionen, um immer wieder an dieser Wunde zu kratzen.

Auch den Auftakt seiner CD-Werkreihe Sammlung 1 Musik für Stimmen (Extraplatte, EX-PA 001) bestreitet er mit der Wiener Fassung (2002) von *Bellum docet omnia - Die Implosion der Werte*, ausgeführt vom Vokalensemble Sonare Linz. In eine Klang- und Klagewand aus einem ausgehaltenen, sirenenähnlichen Dauerdröhnton des Chores ritzen einzelne Stimmen Buchstaben, Silben, Satzketten, das Gestotter, das Lynchmob hinterher zu Protokoll gab, das Vertuschen, zaghafte Erinnern. Der dröhnende Chor erschüttert und betört zugleich. Androsch verwandelt das Grauen mit einer ästhetischen Volte in einen akustischen Thrill, der die Ohren klingeln lässt und die Haut prickeln macht. Die Attacke der geballten Stimmgewalt ist Atem beraubend. Der Gesang wird zum bannenden Schild, ein akustisches Zeichen, eine Grenze, die Einhalt gebietet. Wie auch immer man sich einen Erzengel vorstellen mag. Er könnte so 'klingen' wie die erzene Klangwolke von *Bellum docet omnia*.

Wie außerordentlich Androsch mit Stimmen operiert, das zeigt auch die Miniatur *Prima Luce* für gemischten Chor und Schlagwerk. Die Tiere rütteln an der Gleichgültigkeit ihrer Jäger, Schinder und Fresser mit einem Dschungel-De profundis aus dem infernalischen Helterskelter von Tierlauten. Ein Stück, das, ähnlich wie Jan Liljekvists *Flesh Converters I & II*, der Lust auf Schweinebraten und Lammsteak nicht förderlich ist. Das anschließende, ebenfalls nur kurze *Und?* für 4 (Frauen)-Stimmen (2002) knöpft sich gnadenlos die dumpfe Urigkeit der alpenländischen Mundart vor, als ein pelzzungiges Gelalle von „Bluza bleđa“-Klumpen und „Wosden wosden“-Brocken nach Gedichten von Fritz Lichtenauer. Wobei natürlich die Paradoxie darin besteht, dass alles, was die geschulten Silberkehlen an Gekläffe und Gemaunze und Dialektgeschwalle von sich geben, edel und parfümiert wie Supermodellfürze klingt. Unheimlich schön. *Hymnos - Eine Fluchkaskade* schließlich, für vier (Männer)-Stimmen und Kochtopfdeckel (2003) nach einem Originaltext von Silke Dörner, uraufgeführt 2003 beim Festival der Regionen, streut Injurienpoesie auf - ja auf wen? „Abschaum, Kröten, Schlangen, Abschaum...Jessas, Jessas, Jessas, pfui!“ Thomas Bernhards Hassfiguren? Haider und seine treuen Dumpfbacken? Oder in rollenprosaischer Selbstbezeichnung auf die als „Ratten und Schmeißfliegen“ speziell auch in Bayern notorische Bagage aus Künstlern, Linken, Grünen und dergleichen impertinente Subjekte selbst? Die „Kretins & Falottn, Schurken ohne Gesinnung“ sind immer die anderen. Auch die geziert gesungene Schimpffluchtirade hat freilich den Biss einer Sachertorte und den Punch eines Topfläppchens. Der sublimen Spaß überwiegt. Fritz Ostermayers 'Kitsch' wirkt da mit simpleren Mitteln konkreter und 'böser'.

Die Sammlung 2 Musik für Schlagwerk und Klavier (Extraplatte, EX-PA 002) präsentiert vier weniger brisante Arbeiten: *Présage - Hommage à Iannis Xenakis* für 2 Schlagwerker, ein Auftragswerk der Festwochen Gmunden 2002, mit dem Androsch dem Schöpfer von Percussionklassikern wie *Persephassa* oder *Rébond pour percussions solo* seine Referenz erweist. *Tabledance* für 6 Schlagwerker (2001) wurde für Supercussion Vienna und den Solopauker Leonard Schmidinger geschrieben. Mit etwas Phantasie lässt sich in den Debussy'schen Finessen und Glissandis der Tanz von Mücken in der flirrenden Hitze der Provence assoziieren. *Liquid Elements* (2001), ebenfalls für 6 Perkussionisten, entstand für das 30-jährige Betriebsjubiläum der Firma Praher in Schwertberg/Oö. Marimbaphon, Vibraphon, Xylophon, Bongos und große Trommel neben allerhand kleinen Klangerzeugern weben, weitab von allen industriellen Assoziationen und technischer Reproduzierbarkeit ein transparentes Gewebe mit hingetupften Mustern in abgestuften Farbnuancen. Der prosaische Anlass erinnert an Androschs für die Donaudampfschiffahrtsgesellschaft geschriebenen 11 *DDSG*-Miniaturen für Klavier. *Trousseau* für 2 Klaviere und Schlagwerk (2002) steht dazu im grösstmöglichen Kontrast. Der Anlass dazu war nämlich der denkbar privateste, ein Hochzeitsgeschenk für seine Frau Gigi. Der Titel bedeutet Aussteuer und die Klänge versuchen die verschiedenen Texturen feiner Stoffe 'fühlbar' zu machen, Schätze, die ein sich stolz auf die Brust trommelnder King Kong als zärtliche Werbung seiner Fay Wray vor die Füße türmt.

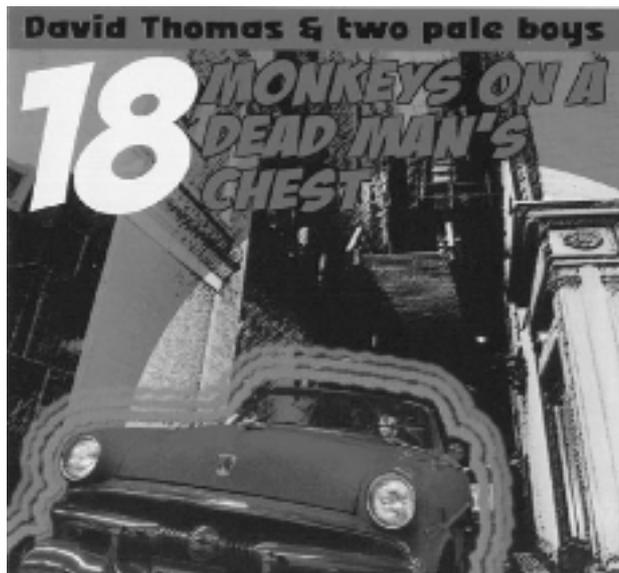
Der oft so provokante Komponist zeigt mit diesen Kammermusiken seinen souveränen Umgang mit der Tradition. Eklektiker ist er aus Neigung, nicht aus Not. Die Form trägt den Stoff. Dessen 'Aboutness' - Hasenjagd, Berlusconi, Aldo Moro, Bruckner, Schubert, Schreber, E. O. Plauen, Xenakis etc. - muss sich einem jeweils zwingenden 'Wie' fügen. Mit dem Forum Extraplatte (ähnlich wie hierzulande Heiner Goebbels mit ECM) versucht Androsch auch der akademischen Schrebergärtnerei zu entkommen. Seine Musik richtet sich an viele und insbesondere an euch - ihr „Bastarde des schlechten Schmacks! Razza, Genia, Plebe, Massa!

Brutto ! Stronzo! Voi! Voi! Voi! Voi! Voi! Voi!“

SALE ? DAVID THOMAS ? SALE ? PERE UBU ? SALE ? ROCKET FROM THE TOMBS ? SALE

von MBeck

Wahnsinn was David Thomas innerhalb eines Jahres auf den deutschen Markt geworfen hat.



Hervorragend und hörens Wert, da rau und unkonventionell – *“Find another man who will look like me and you can nail him to the top of a fuzzy tree”* (Number Man) – wie immer **18 MONKEYS ON A DEAD MAN'S CHEST** (Glitterhouse Records, GRCD 596, 2004). Zusammen mit den bewährten **TWO PALE BOYS** Keith Moline (guitars, violin) und Andy Diagram (trumpets) präsentiert David Thomas seine in den letzten Jahren kultivierten, eigentümlichen, skurrilen Balladen. Häufig klingen diese sehr schwermütig. Dann aber krächzt und meckert er wie in besten Ubu Tagen, wobei die bleichen Jüngelchen seine Stimme kongenial umspielen, bzw. untermalen, bis Diagrams Trompete ebenfalls zu meckern anfängt. *“I got a little bit of soul – call it rock n roll”* – ganz so einfach machen es sich die 3 nicht, Obwohl 'Number Man' ganz schön abgeht und elektronische Nebengeräusche an die gute alte Ubu Zeit mit Allen Ravenstine erinnern, wirkt die Musik nie altbacken und überholt, da Dub Effekte oder Industrialklänge, experimentierfreudig eingesetzt, für Überraschung sorgen.

Ganz anders **ROCKET FROM THE TOMBS: ROCKET REDUX** (Glitterhouse Records, GRCD 593, 2004), auf der David Thomas zusammen mit seinen ehemaligen Weggefährten Gene O'Connor, alias Cheetah Chrome, und Craig Bell ihre uralten Kompositionen neu einspielen. Für Freunde gepflegten Gitarrenrocks sicher kein Fehlkauf, für eingefleischtere UBU Fans aber eher eine überflüssige Banalität. Teilweise klingt es nach Led Zeppelin oder frühem Bowie (was ja nichts Schlechtes bedeuten muss), häufig wird Thomas Stimme von der Gitarre zur Nebensache degradiert. Bis auf die Alltime Klassiker '30 Seconds', 'Final Solution' und 'Life Stinks' wirkt alles zu glatt gebürstet, eben wie von älteren Herrschaften technisch versiert aufgewärmt – die alten Zeiten lassen sich nun mal nicht authentisch zurückholen.

Wesentlich überzeugender war da eine bereits vor längerer Zeit erschienene CD **THE DAY THE EARTH MET THE ROCKET FROM THE TOMBS** (Glitterhouse Records, GRCD 549, 2002), die sämtliche Stücke von **REDUX** + einige mehr enthält, aber vor sage und schreibe 29 Jahren live eingespielt wurde. Damals noch mit Peter Laughner an der Gitarre agierten die Helden unbeholfener, ursprünglicher, unerfahrener, unverdorbener, direkter, ungeschminkter, zorniger und holpriger. Besonders 'Life Stinks', inbrünstig dargebotener Cleveland Punk, bläst einem das Hirn raus.

Wer die genial wohlklangzerstörende Attitüde der beiden ersten **PERE UBU** Alben *Modern Dance* und *Dub Housing* liebt, für den bleibt **THE SHAPE OF THINGS** (Hearpen Records, HR 113, 2000) eine Unverzichtbarkeit. Trotz Low Fidelity wird er gleich mit 'Heart Of Darkness' alles um sich herum vergessen und in die andere Pere Ubu Welt des Jahres 1976 (noch mit Peter Laughner an der Gitarre) abdriften. Mit 'Cloud 149', '30 Seconds Over Tokyo', 'Life Stinks', 'Final Solution', 'I Can't Believe It' jagt ein Highlight das andere, wobei die Titel für sich stehen und eigentlich keiner weiteren Erklärung wie der des sichtlich in bester Stimmung befindlichen Auditoriums bedurft hätten: "Excellent", "Tremendous". Wem die Titel nichts sagen, der sollte sich schleunigst mit einer der besten Bands der Welt bekannt machen.

Wen neben David Thomas aber vor allen Dingen die einzigartige Synthesizerarbeit Allen Ravenstines fasziniert, der muss zusätzlich bei **ONE MAN DRIVES WHILE THE OTHER MAN SCREAMS** (Hearpen Records, HR 117, 2004), ebenfalls live aufgenommen zwischen 1978 und 1981, zugreifen. Während Thomas in Höchstform meckert, kreischt, krächzt, jammert und singt, lässt es Ravenstine im Hintergrund kongenial fiepsen, zischen, blubbern und stören – dabei *stören* diese synthetisch erzeugten Geräusche überhaupt nicht, sondern sie gehören unabdingbar dazu wie das Salz in der Ubu Suppe. Weitere Mitstreiter wie Tony Maimone, Scott Krauss und, bei der Hälfte der Titel, Mayo Thompson setzen mit 'Navy', 'Street Waves', 'Heaven', 'On The Surface', 'Dub Housing', 'Caligari's Mirror', 'Ubu Dance Party' ... ein Glanzlicht nach dem anderen. Für den, der die ersten Alben kennt, sicherlich mit Ohrwurmcharakter und ein Trost für entgangene Liveerlebnisse, falls damals in Europa überhaupt Konzerte stattgefunden hatten. Im Gegensatz zur vorher genannten Live CD hat die Band etwas den Punkgeruch verloren, dafür aber ihr ureigenes musikalisches Timbre weiter ausgebildet, verfeinert und verdichtet: eine Supergroup auf dem Höhepunkt ihres Schaffens.

"Wer nach den Sternen greift, landet auf dem Planeten der Affen."

(J. Königsdorf)

ACCRETIONS (San Diego, CA)

Als Edison 1877 seine neue Erfindung Phonograph (griech. Laut-, Klangschreiber) taufte, benutzte er ein Wort, unter dem man damals die gebräuchlichste Form der englischen Stenographie verstand, die Isaak Pitman 1837 entwickelt hatte. Deren deutsches Äquivalent stammt von Karl Faulmann und wurde zufällig auch 1877/78 der Öffentlichkeit vorgestellt. **THE PHONOGRAPHERS UNION** benutzt, um akustische Wahrnehmungen zu protokollieren, das Allerweltsgerät Tonband. Wenn solche Erinnerungsspeicher von Klangereignissen gleichzeitig abgespielt werden, kommt es zu merkwürdigen Raum- und Zeiträffungen. Live on Sonarchy Radio (ALP033) wurde am 12.4.2003 ein solches Experiment durchgeführt. Ihre Aufzeichnungen mitgebracht hatten Steve Barsotti, Christopher DeLaurenti, Marcos Fernandes (Trummerflora Collective), Mark Griswold, Alex Keller, Dale Lloyd, Perri Lynch, Robert Millis (Climax Golden Twins) und Toby Paddock. Indem die Neun ihre Klangstrahlen kreuzen, überlappen sich neun aurale Field-recording-Environments zur Symphonie einer schizophonen Lebenswelt, die definitiv nur eines gemeinsam hat, sie ist vergangen, sie war einmal. Das Meeting der vereinigten Phonographen hat den Beigeschmack von spiritistischer Sitzung, auch wenn es nur um „*the spirit of listening back to our recorded memories, in hopes of hearing something new and unusual*“ geht, wie Gino Robair in den Linernotes bemerkt. Ungewöhnlich ist die fehlende Scheu vor Menschen, dem urbanem Trubel von Parks und Hinterhöfen, eingefangen von einem Engel, der als teilnahmsvoller Lauscher über Seattle schwebt. Meist blättern die Mikrofon-Nerds im Buch der Welt nach den unbeschriebenen Seiten, dem nie gehörten ‘Gesang’ der Bäume (bei 70 kHz, also jenseits des menschlichen Hörbereichs), dem Gewisper ‘unberührter Natur’. Hier nun ist das Cinema pour l’oreille ein Blindflug durch komprimierte Alltagswelten, als ob die Nähe von Menschen gesucht statt gemieden würde, als ob ein abenteuerlustiges Miteinander gefeiert werden sollte, the more, the merrier, je turbulenter und multikultureller, desto willkommener. Therapiert man so nicht Allergien? Malt man so aus Klangtupfern eine heilere Welt gegen das grassierende Fuck-you? Aber wahrscheinlich ist der Eindruck, dass diese übereinander geworfenen Klangpolaroids von Wirklichkeiten ein soziales Utopia ins Ohr projizieren, nur eine weitere Finte des Idealismus?

Auch Lyric/Suite (ALP034) von **BILL HORIST** überlässt vieles der Phantasie. Die Tanzperformance der kanadischen Choreografin Davida Monk, die auf „Lyric Philosophy“ von Jan Zwicky basiert und 2002 im Banff Centre for the Arts aufgeführt wurde, schrumpft zur bloßen Meldung und 3, 4 Fotos von den Tänzern, deren verhüllte Köpfe in unfreiwillig makabrer Aktualität an die gefolterten Saló-Statisten im Irak erinnern. Was man nachvollziehen kann, ist der akustische Äther, ein Soundtrack für Tableguitar, den der seit 1995 ansässige Musiker für dieses Tanztheater entworfen hatte. Horist, der zur Zeit im Rocktrio Nervewheel agiert, kann auf eine ganze Reihe von mehr oder weniger obskuren Einspielungen verweisen, die seine Klänge konservieren, Aufnahmen mit Bands und Projekten wie Nobodaddy, Phineas Gage, UnFolkUs, Zahir (w/Lesli Dalaba), Ghidra (w/Wally Shoup) oder mit KK Null. Bei „Lyric/Suite“ wechseln Soundeffekte, die an eine Variante von Frippertronics erinnern, mit dark ambienten Drones. Das Gitarristische und eine orgelnde Harmonik verschwinden allmählich in einer fesselnd modulierten, atmosphärischen Electronique Noir. Aus drückenden Klangwolkenbänken nässt saurer Regen, stotternd flackern Beats umher, gespenstisch diskante Bogenstriche stellen die Nackenhaare. Sonore Wellen glätten die Gänsehaut, doch davon hellt sich der umbräufene Horizont nicht auf. ‘Doubt’, ‘Destruction’, ‘Entropy’ drücken die Stimmung immer tiefer in eine industrielle Dystopie, und verstärken den metallischen Geschmack auf der Zunge.

AMBIANCES MAGNÉTIQUES MONSIEUR FAUTEUX M'ENTENDEZ-VOU? (Montréal)



Der Percussionist **PIERRE TANGUAY** (*1957, Québec) gehört zu den Grundpfeilern der *Musique actuelle*, solo (*La Musique De mon disque*), in Duos mit Tom Walsh (*Midi Tapant*), Jean Derome (*Plinc! Plonc!*) und René Lussier (*La vie Qui Bat: Chèvre & ...Chevreuil*), im Quartett mit Frith, Derome & Boisen (*All is bright, but it is not day*) und in den Formationen Evidence und Les Dangereux Zhoms. Sein Duopartner bei *La boulezaille* (AM 114), der Multiinstrumentalist **PIERRE LANGEVIN**, einst Solobassklarinettist beim Orchestre Symphonique de Québec, danach Mitbegründer des Ensemble Anonymus und künstlerischer Direktor des Ensemble Strada, hat sich darauf kapriziert, den Begriff ‚actuelle‘ in volksmusikalischen und mittelalterlichen Klangwelten zu verwurzeln. Mit Flöten, Schalmey, Maultrommel oder Dudelsack im Zusammenklang mit Tanguays perkussivem Gerappel auf allem, was poltert und scheppert und die Grundform einer Rhythmik hergibt, entsteht eine ‚Folklore imaginaire‘, die sich nahe an den Kern herantastet, der in allem Improvisieren steckt, der Lust an spontaner Katzenmusik, die die verkehrte Welt

karnevalesk auf die Füße stellt. Gestaut zur Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen erklingt hier eine ganz urtümliche und doch zeitlose Musik, die keine Notenschlüssel und Tonleitern braucht, um das zu erreichen, was Musik genuin erreichen will, solange sie noch nicht in Dienst genommen wird als Kitt und Glasur von Hierarchie und Harmonie. Die verspielte Kakophonie, durch die Grooves und Melodiefetzen in statu nascendi irrlichtern, erweckt den Eindruck, dass die beiden Kanadier die Gussformen und Späne des Einfallsreichtums und der Lebensfreude einfacher Leute aufgelesen hätten von den Straßengräben und Rastplätzen entlang generationenalter Pilger- und Handelswege vom jenseits des Schwarzen Meeres über den Balkan, über mittelalterliche Märkte an Rhein und Rhone bis zum Sprung in die französischen Kolonien jenseits des Atlantik.

Die Pianistin **MARILYN LERNER** verkörpert ähnlich wie ihre Queen Mab-Partnerin, die Klarinetistin Lori Freedman, ein Crossover der *Musica Nova* zur Improvisation. In Duos mit Peggy Lee oder Sonny Greenwich hat die aus Montréal stammende Musikerin bereits ihre Fingerabdrücke hinterlassen. *Luminance* (AM 115), ihr Solodebut, besticht optisch durch den Man Ray'schen Halbakt auf dem Cover, akustisch durch unübliche Mikrofonpositionierungen, Saitenpräparationen, Klangverzerrung (‘Codec Moment’) oder merkwürdige Effekte, etwa wenn Lerner mit Latexhandschuhen spielt (‘Eerie’, ‘Glovys’). 14 gezielt experimentelle Miniaturen werden ergänzt durch ‘Rife’ und ‘Wolfen’, zwei längere und freiere Fantasien. Lerner's Ambition gilt dabei kaum dem Terrain einer Schweizer oder Crispell. Sie scheint vielmehr die Traditionen der Pianoavantgarde des 20. Jhdts. fortzuspinnen, die perkussiven und brüitischen Ansätze von Antheil, dem frühen Prokofiev, von Mossolov, Cage und Ligeti und ähnlicher ‘Bad Boys’ an des Bürgers Wohltemperiertheits-Garanten, dem sie gezupfte Pizzikati (‘Plucky’), rasante Madness (‘Cartoon Fest’) oder donnernde Markanz (‘Boum’) aufzwingt, den sie wie einen hölzernen Sarg beklopft (‘La Boxe’) und finstere Blumen streut (‘Black Tulip’).

An sich bin ich Konzertmitschnitten mit der deutlichen Präsenz von Publikum eher abgeneigt. Aber bei der Aufführung von **ROBERT MARCEL LEPAGE**s *La machine à explorer le tempo* (AM 116) sind die Ansagen und die Performanz untrennbar und zwingend mit dem musikalischen Effekt verwoben. Lepage, als Komponist von Film-, Bühnen-, Tanztheater und ‘Neuer Musik’ einer der profiliertesten im AM-Zirkel, dirigiert das Ensemble La Nef, eine 1991 eigentlich speziell für alte Musik gegründete Company, die seit 2003 nach Herausforderungen auf dem Feld der *Musique actuelle* sucht und Lepage mit einer Komposition für ein Tentett beauftragte. Der Komponist schickt die von der Flötistin & Tenorsaxophonistin Claire Gignac geleitete, mit Violine, doppelter Percussion, Sampling, Kontrabass, Gitarre, Banjo & Saz, Viola da Gamba, Posaune & Sackbut sowie Trompete bestückte Gruppe als Chrononauten auf einen Streifzug durch die Paradoxien der Zeit. Die ‘Paradoxien’ getauften Sätze drehen sich mit und gegen den Uhrzeigersinn um das Verstreichen (‘Time passes... and the clocks bark’), die Flüchtigkeit (‘Le temps file... à l’indienne’) und Schlüpfrigkeit (‘Time slips by... we must seal it’) von Zeit. Lepage setzt keine Zeitmaschine, sondern einen Beschleunigungsmechanismus in Gang, der, auch wenn er die Zeit weder messen noch aufheben kann, Methoden ins Spiel bringt, die Zeit diebisch und möglichst abenteuerlich in rhythmische, melodische, harmonische und geräuschhafte Muster zu stauchen und zu dehnen. La Nef's Spiel folgt - auf den Spuren des Willem Breuker Kollektivs - ausschließlich den Gesetzen der Pataphysik nach Regeln, die Lepage für eine paradoxe Stunde für gültig erklärt. Seine Musik ist der Klang, den die Kollisionen des Gleichzeitigen mit dem Ungleichzeitigen hervorrufen. Ein trunkenes Schiff mit Kurs auf Schrödingers Katze. Ein Schmetterling, der wie eine Biene sticht. Die Folklore imaginaire eines Plunderphonikers. Die Steigerung von surreal zu ...autsch... Montréal?

Dass der Posaunist und Sampler [sagt man das so?] Tom Walsh für den auf Diversion (AM 119) zu hörenden **NOMA**-Livestoff aus Montréal bzw. Toronto nicht mit zwei komplett verschiedenen Quartetten musizierte, sondern im Septett, das kapiere ich trotz mehrfachen Drehens und Wendens des Covers erst beim genaueren Hinhören. Walshs Ansatz zeitigt in jedem Fall eine lässige, hintersinnige Jazz-Fusion, die teils nur zimmerlaut und durchhörig funkelt, teils durch Samplingweirdness irritiert, zur Abwechslung aber auch fetter funkt durch die Funk-Drums von Francois Chauvette und das E-Bass-Slapping von Alan Baculis. Im Mittelpunkt stehen, trotz stupender Soli der gestopften Posaune oder dem markantem Gitarrensingsang von Guy Kaye und/oder Rainer Wiens, Walshs raffiniert ausgefeilte Klangbildrätsel. Den akustischen Kontrast zum elektrifizierten Schmiss liefern der Kontrabass von Normand Guilbeault und Thom Gossage an einem Jazz Drumset. Bis zum elegisch swingenden Ausklang 'Africa Prayer [for Abdullah Ibrahim]' steuern Walsh & Company einen eklektischen Kurs durch zwei frei improvisierte Passagen und verschachtelt arrangierte Konversationen zwischen Electro und Unplugged mit Umkehrungen und Ablenkungsmanövern, die die vorschnelle Zuordnung in eine Schublade sabotieren.



Nicht Kammer-, sondern Hotelzimmermusik hat der Violinist **GUIDO DEL FABBRO** (*1980, Montréal) seine Kreationen getauft, mit denen er, nach seinen Veröffentlichungen mit Fanfare Pourpour und Rouge Ciel bei MFMV, auf Carré De Sable (AM 120) im Alleingang zu hören ist. Violine und allein sind jedoch irreführende Vokabeln, denn Del Fabbro fungiert als eine multiinstrumentale One-Man-Band mit Turntables, Effektmodulen, Kontaktmikrofonen, Gitarren, Keyboards, Percussion und allen möglichen anderen Geräuschquellen von Telefon bis Kaffeekanne. Damit erschafft er vertrackte, dicht verstellte Klanglabyrinth, 19 elektroakustische Anläufe, um sich abenteuerlustig zu verirren. Dabei streift die Fantasie nicht durch immer gleiches Blätterwerk, eher durch bizarre, kaleidoskopische Traumszenarien, wilde Farb-Form-Spiele, ähnlich seinen eigenen, in Rottönen gepollockten Gemälden. Del Fabbro spricht davon, sich ein persönliches Ökosystem zu erschaffen. Die Einblicke, die er in sein eigenes gewährt, zeigen ein Faible für Wildwuchs, Vielfalt, Hybriden, Mutationen, ein Biotop des He-

terogenen, in dem es nichts zu kaufen gibt und nichts zu fotografieren. Nur Eindrücke, so flüchtig und undefiniert, wie die Überwirklichkeit von Musik nun mal ist.

Sein bisheriges Jazzerleben von 1974 bis heute Revue passieren lässt Jean Derome mit den im **TRIO DEROME GUILBEAULT TANGUAY** eingespielten 10 Compositions (AM 121). Normand Guilbeault am Kontrabass und Pierre Tanguay an Percussion flankieren den Saxophonisten und Flötisten bei einer Musik, die ihren Ehrgeiz daran setzt, möglichst unpräzise in der unendlichen Differenzierbarkeit des Stoffs zu schwelgen, der Cool Cats als Atemluft, Seelennahrung und Gefühlsbarometer dient. Derome kopiert, zitiert und covert nicht und sucht und trifft dennoch den essentiellen Ton des Nighthawk-Pidgins, das von Lester und Hawk, Dexter und Trane bis zu Vandermark, um unter den heutigen nur einen Namen herauszugreifen, als Alltagspoesie einer nächtlichen Lebenslust sich den Basisbanalitäten eines verwalteten, enteigneten Ersatzlebens entgegen stellt. So wie dieses Montréaler JAZZ-Trio seinen zwanglos-bestimmten Rohrblattgesang aus dem Tenor-, Bariton- oder Altosaxhörnern aufsteigen lässt, der tickenden Uhr Gegenrhythmen vorschlägt und Flötenmelodien vorpfeift, so ganz ohne Innovationsbonus und Outsideargument, und dennoch davon überzeugt, dass man zu richtigen Antworten trotzdem auch noch die richtigen Fragen finden muss, genau so bewahrheitet sich der Satz: „*Die besten Sachen sind nie zuende.*“

MÉLANIE AUCLAIR ist eine Cellistin und Vokalistin, der das akademisch Gelernte nicht genügt. Schon der solistische Auftakt von Puce à l'oreille (AM 123) zeigt ihre Lust auf 'mehr'. Elektronische Geisterhände erweitern den Klangraum. Die gesuchten Freiräume eröffnet ihr jedoch die Freie Improvisation und die Zwiegespräche mit wechselnden PartnerInnen: dem Keyboarder Vincent Réhel, dem Perkussionisten Guy Thouin, Éric Auclair am Kontrabass, dem Baritonsaxophonisten Charles Papasoff, der Stimme von Joane Héту, Bernard Falaise mit seiner E-Gitarre. Am Ende steht ein Trio mit E. Auclair am Vibraphon & Michel Dubeau an der Shakuhachi. Die Geisterhände des Studio-‘Maschinisten’ Papa Surreah greifen durchgehend ins Geschehen ein und sorgen für die virtuelle Idealmischung der jeweiligen Tonspuren. Mit sein Verdienst ist es auch, dass Puce à l'oreille nicht total als achtblättrige Compilation auseinander fällt. Man kann sich das Ganze nämlich als achteilige Suite vorstellen, die auf jeder Etappe mit neuen Instrumentalklängen andere Akzente setzt. Statt eines bestimmten Genres oder eines Stilmix aus Kammer-, Jazz- und ‘Weltmusik’ entfaltet sich realtiv unhybride und weitgehend uneklektisch Cellomusik auf Improvisationsbasis. Mit den ‘Cruel Aventures’ ihres Vokalduetts loten Auclair & Héту die Untiefen akustischen Zickenterrors aus. Alle übrigen Begegnungen leben vom Reiz spontaner Klangclashes zwischen akustisch und elektrifiziert, zwischen postromantisch und tough.

Das **ENSEMBLE SUPERMUSIQUE**, zu dessen flexibler Besetzung AM-Größen gehören wie Michel F. Coté, Jean Derome, Lori Freedman, Joane Héту, Diane Labrosse, Sam Shalabi, Pierre Tanguay und Martin Tétrault, aber auch nicht ganz so bekannte Namen wie u. a. Nicolas Caloia, Pierre Cartier, Lee Pui Ming, Jean René, Danielle Palardy Roger oder Marc Villemure, dürfte zu den außergewöhnlichsten Ensembles einer Musique Actuelle im erweiterten Sinne zählen. Die Grenze zwischen der vitalen und selbst organisierten Art des Musizierens mit ihrem hohen Anteil an Improvisation, wie sie die Ambiances-Magnétiques-Szene inszeniert, und der akademisch tradierten, notationsfixierten Musica Nova, auf ästhetischem Gebiet sowieso oft nur eine imaginäre Differenz, ist hier völlig implodiert. Improvisation libre, Komprovisation und Komposition gehen nahtlos ineinander über. Da ist es nur konsequent, dass Canevas <<+>> (AM 124) die SuperMusique des Ensembles, seine Manierismen der frankokanadischen Free Improvisation, Game Pieces nach Cadavre-Exquis-Regeln, Sound Art und Chansons bei ihren Rencontres musique écrite & musique improvisée, ununterscheidbar collagiert. Die 14 Tracks sind aus Auszügen von fünf verschiedenen Konzertprogrammen montiert, die das dabei ganz unterschiedlich besetzte Ensemble zwischen 1998 und 2004 in Montréal aufführte. Das Criss-Cross der musikalischen Ansätze amalgamiert dabei zu einem virtuellen Idealprogramm. Darin eingebettet ist die 'Hommage à La Bolduc', drei Songs, mit denen das Ensemble an die zwischen 1927 und '41 populäre Chanteuse Mary Travers erinnert, um die Selbstverständlichkeit populär-folkloristischer und vor allem auch komischer Ressourcen im eigenen Ansatz zu unterstreichen. Der spezielle Happy-New-Ears-Kitzel entspringt dabei dem hohen Anteil eigener Kreativität jedes einzelnen Mitspielers und dem ungenierten Synkretismus, der genremäßig codierte und entsprechend separierte Instrumentierung, 'klassische' Strings, 'impro-jazzige' Bläser und Percussion und 'jazz-rockige' E-Gitarren und Drums ganz unpuristisch wieder fusioniert und zusätzlich noch mit Sampler und Turntables aktualisiert. Nur wenige, das Ensemble Modern oder Bang on a Can, sind ähnlich auf Augenhöhe mit dem flüchtigen Jetzt der Postmoderne.

GIANNI LENOCI, der am Nino Rota Konservatorium in Monopoli Jazz und Zeitgenössische Musik lehrt, ist auch als Pianist, der bei Mal Waldron und Paul Bley studiert hat, ein Wanderer zwischen diesen beiden Formen des Zeitgemäßen. So interpretiert er Feldman, Cage, Satie und Sciarrino und daneben spielt er mit dem Eugenio Colombo Quartet oder dem Computermusiker Franco Degrassi. Die Offenheit, diese komplette Musikalität zeichnet erst recht **JOËLLE LÉANDRE** aus, für die eine Kluft zwischen Cage und Freier Improvisation nicht zu existieren scheint. Sur une balançoire (AM 126) verdankt sich einem Praktikum, das die Kontrabassistin 2003 am Konservatorium in Monopoli leitete. Die Begegnung schlug sich nieder in 'balançoire 1 - 14'. In diesen komprovisierten, überwiegend wohl spontanen kammermusikalischen Miniaturen reizen die beiden Alleskönner die Möglichkeiten ihrer Instrumente bis an die Grenzen ihrer Einbildungskraft aus. Die Studiointimität verleitet nicht zu expressiven Gesten gegenüber einem unterhaltungsgeilen Publikum. Es dominieren reflektierte Interaktionen, ein aufmerksamer Nuancenreichtum. Léandres Wechsel zwischen Arco und Pizzicato korrespondiert mit Lenocis Spiel an den Pianodrähten und perkussiven Cageanismen. Da wirkt nichts überhastet, eher wird an L'Plonk pour l'Plonk-Details gefeilt und an 'Stimmungen', die als spätrömantischer Nachhall zwischen den Noten mit-schwingen. Typisch kammermusikalisch ist das konzentrierte Sich-Versenken unter vier Augen, manchmal sogar ein melancholisches Tête-à-Tête, das allerdings ganz unhermetisch und nicht-exklusiv zum konzentrierten Mithören und sich Mit-Versenken einlädt und in befreitem Gelächter endet.



Ganz andere Saiten ziehen **FRANK MARTEL ET L'OU-EST CÉLESTE** mit Sautons Ce Repas De Midi (MFMV? 08) auf. Martel entpuppt sich als frankokanadischer Singer-Songwriter mit Gitarre, Ukulele, Theremin & Harmonica, begleitet von einem Trio aus Bernard Falaise (guitares, mandoline, clavier), Éloi Deit am Kontrabass und Michel F. Côté als lässig groovendem Drummer. Wie aus dem Ärmel geschüttelt kommen ihre frankophonen File-under-popular-Songs daher. Als ob Esprit und unpenetrante Aufgekratzt-heit das Selbstverständlichste auf der Welt wären. In Germanien gäbe es das Ganze, wenn überhaupt, nur als Geniale-Dilettanten-Schrägheit à la... - mir fällt partout kein Name ein -, von den bodenlosen Abgründen deutschen Frohsinns ganz zu schweigen. Jedes Potenzial dazu scheint schon vor Bismarcks Tod nach Texas ausgewandert zu sein. Mit dem Chanson-Pop verbindet sich eine hierzulande komplett ausgestorbene Unterhaltungskultur. Martel & Co. können dagegen anschließen an eine von Big Easy bis Quebec geläufige Folklore, die, vollgesaugt mit dem Schunkel-Beat der 60ies, nur ein paar kleine 'teuflische' Akzente braucht, um avanti aus sämtlichen

werberadiotauglichen Schubladen zu purzeln. Warum eigentlich? Weil ein Sender, der sich Hits wie 'Madame la lune', 'La femme melon', 'Le Limpopo' oder 'Rien' an Stelle der für die Dauerbescheuerung der Massen vorgesehenen erlauben würde, eine Hebung des Weltniveaus verursachen könnte, so dass man an den Küsten sämtlicher Kontinente Treppen bräuchte, um sich nasse Füße zu holen?

Mit vielleicht nicht ganz echtem, aber dafür umso wahrerem Son of Kraut- und Nino Rota-Umpta-Umpta bringt **FANFARE POURPOUR** Schwung unters Himmelszelt. Le Bal (MFMV? 09) ist das Produkt eines 15-köpfigen und noch mit Gästen verstärkten Kollektivs, in dem alle können und abwechseln fast jede/mal darf. Jean Derome ist einer der Anführer im Walzerreigen, dazu der Gitarrist Luc Proulx, der Akkordeonist Luzio Altobelli, Suzanne Babin, die Klarinette und ebenfalls Akkordeon spielt, der Tenor- & Baritonsaxophonist Stéphane Ménard, Claude Vendette an Tenorsax & Flöte oder der Geiger Guido Del Fabbro. Sie alle arrangieren den aus Pariser Musette- und Cajunseligkeit, mit einem Hauch von Klezmer und einer kräftigen Brise Ellington gebrauten Stoff, den Jaco Duguay & Jonas Slowanski mit großer Trommel & Becken im Doppelpack unter Dampf halten. Sie laden mit ihrem Programm zu einem Ball im alten Stil. Das Tanzbein wird unter Strom gesetzt, der Affe bekommt seinen Zucker, man ist ja unter lauter Leuten, die einen Spaß verstehen, aber alle sind eingeladen, hier kommen selbst Mauerblümchen und Partymuffel auf ihre Kosten. Die Welt ist eh verkehrt genug. Da nützt es auch nichts, dass ich brülle vor Verdruss darüber, wie die hiesige Oans-zwoa-gsuffä-Debilität die Blasmusik zugerichtet hat. Die Festmusik des Maulwurfs, der einst im Stollen, auf dem Acker, in Fabrik und Büro dem Feierabend entgegen wühlte, verkommen zum fetten Gröhlen derer, die den großen Beschiss mit Suff & Fraß sich einverleiben und, selbst zu faul zum Denken, nach der Abschaffung von Faulheit & Feiertag blöken. 'Le Temps du Bonheur' von denen die Akkordeonistin Lou Babin singt, eingetauscht gegen eine Volkstümlichkeit, die klaglos zu ertragen allein Grund genug wäre, dem so genannten Volk permanent aufs Maul zu hauen. Auch bei Le Bal schwingt Wehmut mit, ein Temps perdu-Feeling. Aber darin eben das Gespür dafür, dass etwas verloren ging und dass es für dieses 'Volksvermögen' keinen Ersatz gibt.

CIMP - CADENCE JAZZ RECORDS - QUIXOTIC RECORDS (Redwood, NY)

Dass Nhlahla (CIMP #291) dem **WILLIAM GAGLIARDI QUARTET** zugeschrieben wird, ist nur ein Lapsus des Covers, denn der Trompeter John Carlson (* 1959, Greencastle, IN) ist keineswegs nur das fünfte Rad am Wagen des erst so spät ins Rampenlicht gerückten Tenorsaxophonisten aus Staten Island, der nach seinem Spirit Room-Debut *Music Is The Meditation* - und seinem Mitwirken im DeSteno-Magnuson 4tet (-> BA 40) - hier wiederum neue Eigenkreationen präsentiert. Gleich geblieben ist die übrige **QUINTET**-Crew mit Ken Wessel an der Gitarre, Dave Hofstra am Bass und dem unverwüstlichen Lou Grassi am Schlagzeug, der seine rumpelnden Beats wie Kartoffeln endlose Wendeltreppen hinab poltern lässt. Carlson, ein feuriger HardBoper, der im Either/Orchestra, mit Ken Shaphorst oder Charlie Kohlhaase gespielt hat, erweitert den solistischen Radius dieser grundsoliden „*music in the trite-free zone*“ (B. Rusch) in jene spitzen Winkel, die der für meinen Bedarf zu brave Gitarrero ungenutzt lässt. Nhlahla, getauft nach dem Zuluwort für Glück, steuert einen von Skrupeln oder Banalitäten völlig unberührten Kurs, der nur ein Ziel kennt - die guten Vibrationen zu verstärken und die Hörer mitzuziehen in eine freudreichere Parallelwelt. Das Meeting im Spirit Room war so ergiebig, dass im Schaffensrausch gleich noch die sieben Tracks für Hear and Now (CIMP #297) mit entstanden. Gagliardi schüttelt ständig neue Kompositionen aus dem Ärmel, die alle die zeitlose Güteklasse der Blue Note-Tradition fortzuschreiben, ohne Zugeständnis an modische Mätzchen. Am zwingendsten gelingt das bei dem schaukelnden Kameltrott von 'Surfin' the Tigrus', dessen verschlafene Lässigkeit sich bewusst absetzt vom Wirbel, den die 'Big Boys' zwischen Euphrat & Tigris veranstalten, bei der sich immer wieder hoch schraubenden Hymnik des hitzigen 'They is You' und den beiden Final-Tracks, dem Ayler'esken 'The Oracle of Pat Riot' bzw. dem jubelierenden Chorgesang von 'Exaltation'.



Wie prekär die Rolle von Musik als Platzhalter der Anderwelt ist, wird ganz explizit bei **STEVE SWELLs Suite for Players, Listeners and other Dreamers** (CIMP #292). Der Posaunist und Poet weiß, wie verletzlich Sound ist in einer Welt „*dressed in lies*.“ „*Package this sound too in the discard pile of memories not right*.“ „*Something else*“, Alternativen zu „*bloodshed*“, „*blitzkrieg*“ und „*Rumsfeld*“, findet man nicht im Sound selbst, allenfalls durch einen Klang, der anstiftet zu Bewegung und Verwandlung. „*Make a move, make a move, make 'em move*.“ Swell ist, ich denke da nur an sein New York Brasswood Trio oder Unified Theory Of Sound, einer der Ambitioniertesten unter den im Spirit Room einkehrenden Spätjazzern, einer der gern im 'Outside Inn' abhängt und dem es in seinem Faible für die Wildkräuter am Wegesrand nicht genügt, x-beliebige Variationen von Head-Solo-Head-Jams runterzufetzen. Am 16./17. Juli 2003 standen ihm zur Seite der selten zu hörende Alto-saxophonist, Flötist und Bassklarinetist Will Connell (*1938, L.A., CA), der brillante Trompeter Roy Campbell, der vom Matt Lavelle 4tet her bekannte Francois Grillot am Bass und der

immer wieder erstaunliche Kevin Norton am Schlagzeug. Dazu kam mit Charles Burnham (*1950, Brooklyn, NY) an der Violine ein interessanter Mann, der von '86 - 90 mit dem String Trio of New York gespielt hat, aber auch mit James Blood Ulmer, Susie Ibarra oder Rosi Hertlein und dessen Soli, z.B. bei 'Calling All Travellers', etwaigen Skeptikern der Jazzvioline die Ohren ausputzen. Zusammen unternehmen die 'Groove Merchants of Redwood' einen durch ein viertelstündiges 'Prelude to a Prelude' eingeleiteten Rundtrip, dessen Reiselust zu Wasser, Land und Luft weder Weg noch Steg braucht, um mit immer wieder kompositorisch gebündelter Stimmführung ein euphorisches Konglomerat aus Chromatik und swingender Kakophonie zu erschaffen, das zum Träumen mit offenen Augen und Ohren anstiftet.

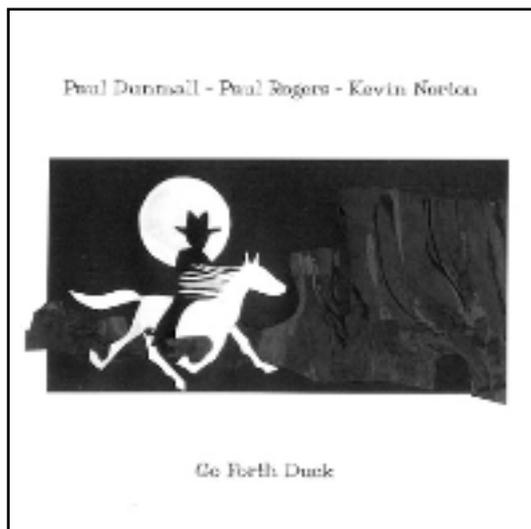
Der Clevelander Tenorsaxophonist Ernie Krivda, Jahrgang 1945, gehörte mit *Sarah's Theme* (CIMP #102) zum CIMP-Urgestein und zu den Laborratten für die puristische Recording-Philosophie. Bei Plays Ernie Krivda Vol. 1 & 2 (CIMP #293/302) stand ein **ERNIE KRIVDA QUINTET** aus - mit Ausnahme des aus Buffalo, NY stammenden Drummers Carmen Intorre - lauter Ohio-Leuten vor den Mikrofonen: Bob Fraser an der Old-School-Gitarre, Dominick Farinacci an der Trompete und Kurt Kotheimer am Bass. Krivdas Programm, ausschließlich Eigenkompositionen, ist eine einzige Zeitreise in Blue Note- und OJC-Tage, ein liebevolles Konservieren eines swingend bebopigen Jazzideals der 50ies, eher cool als 'hard' und absolut unberührt von Ornettes New Thing. Das ist wohl der 'klassische' Stoff, der bei 'Irv's at Midnight', wie es ein Stück auf Vol.2 treffend verheißt, Pfeifenraucher und Pantoffelwipper zum vornehmen Fingerschnippen bringt durch lyrische Eloquenz, prototypisch bei den makellosen Bläsersoli etwa von 'The Jerry Turn', 'Beauchamp Ride' oder 'Dele', das Krivda ganz allein bestreitet, oder dem schmachtenden Schmelz von 'Beauty Passing' und 'Passage', das in zwei Takes geboten wird. „*There is much to like here (what's not to like?)*“, meint Bob Rusch und das ist so entwaffnend, dass ich mir mein Gebrummeln, dass es in der Welt nicht nur aufs Mögen oder Nichtmögen ankommt, besser schenke.

Mit Focus On Stan Getz: Live at Severance Hall (CJR 1165) realisierte **ERNIE KRIVDA** nichts weniger als das ehrgeizige Projekt, die legendäre Verve-Einspielung der Eddie-Sauter-Komposition *Focus* von 1961 live wiederaufzuführen. Nach den wenigen und im Übrigen nicht mitgeschnittenen Konzertfassungen dieses Klassikers des Third Stream - Getz selbst war 1963 bei seinem Versuch im Hunter College kläglich gescheitert - war die Partitur in Vergessenheit geraten, konnte aber in der Yale University aufgestöbert werden. Krivdas Quartettspartner am 18.09.1998 waren mit Andy LaVerne am Piano, Rufus Reid am Bass und Adam Nussbaum an den Drums Leute, die tatsächlich mit Getz gespielt hatten. Das Stringensemble wurde geleitet von John Russo. Schauplatz des nostalgischen Unternehmens war die Heimstatt des berühmten Cleveland Orchestra, getränkt mit dem Marmorstaub der Klassik und dem Dirigentenschweiß von George Szell. Krivda, der 1962 als Siebzehnjähriger von *Focus* den Anstoß bekommen hatte, mit seinem ersten Saxophon vom konservatorischen Karriereweg auf krumme, wenn auch letztendlich orthodoxe Jazzpfade überzuwechseln, hielt es für musikalisch sinnvoll, die Satzfolge der *Focus*-Suite umzustellen. Nach einem Quartettvorprogramm mit 'Stan's Blues' von G. Gryce, 'El Grande Amore' von A. C. Jobim und J. Kerns 'Yesterday' erklingt daher zuerst 'Night Rider', 'Her' rückt in die Mitte und der ursprüngliche Auftakt 'I'm Late, I'm Late', einst Sauters Tribute an Bartok und Alice, bildet nun den Abschluss. Darüber muss sich aber allenfalls das Weiße Kaninchen grämen, das so noch später heim ins Wunderland kommt. Krivda spielt den nicht notierten Tenor-Part ohne Anxiety of Influence. Es ging ihm in seinem Faible für die Jazzvergangenheit - im selben Jahr '98 gerierte er sich mit *The Band That Swings* als Frontman einer 40er-Jahre-Swing Band - nicht darum, Getz nachzuspielen, sondern darum, mit einer Rückkopplung an diese Sternstunde von Third Stream & Cool seinen eigenen Standort zu demonstrieren, der ebenso wertkonservativ und historistisch wie exzentrisch ist.

Mit Odean Popes Trane'eskem Timbre zum Auftakt von Nothing Is Wrong (CIMP #294) durchläuft der Zeitzeiger des Jazz die 60ies. Das in Philadelphia beheimatete **ODEAN POPE & KHAN JAMAL QUARTET**, mit Arthur Harper am Bass und Allen Nelson am Schlagzeug, erfahrenen Senioren, die mit J.J. Johnson, Woody Herman und Shirley Scott bzw. Cecil McBee und Hannibal Marvin Peterson gespielt haben, erhält aber seine spezielle Note durch den Vibraphonisten Jamal. Jahrgang '46 und gut erholt von einem Schlaganfall, zeigt der in den 80ern mit Johnny Dyani und zuletzt mit der CIMP-Scheibe *Balafon Dance* (-> BA 41) und auf *Thirsty Ear* mit Matthew Shipp und dem Antipop Consortium (*Equilibrium, Antipop vs. Matthew Shipp*) ins Blickfeld gerückte Mallet-Virtuose aus Florida mit seinem 'Rhythm Thang' die Rückbindung des Now Jazz an afro-kubanische Metren. Sein Ding lässt sich anders als die 'pianistische' Sophistication von Milt Jackson und Bobby Hutcherson oder die Leichtgewichts-Latinität von Cal Tjader, aber doch auch wieder abgeklärter als die Expressivität eines Lionel Hampton, ähnlich dem Ansatz von Karl Berger als moderne Version uralter Balafon-Grooves lesen. Pope, der Erfahrungen in diversen Gruppen von Max Roach sammelte und danach jahrelang als Leader des Saxophone Choir fungierte, bevorzugt die tiefen Register des Tenors, immer mit einem Beigeschmack von Trane-Gesang. Im Kontext mit Jamal entfaltet er eine Spiritualität, die, ähnlich wie dessen Klöppelrhythmik, nichts Naives an sich hat, sondern eine Urbanität, die ihre afroamerikanischen Sedimente reflektiert und ihrern ganz eigenen Spirit Room entfaltet, wann und wo immer sie erklingt.

MARK DRESSER & RAY ANDERSON, beide Jahrgang 1952, kennen sich seit 1975, als Dresser, von Kalifornien nach Manhattan gekommen, im gleichen Loft in Manhattan Quartier nahm. Jahrelang spielten sie immer wieder in den Quartets von Anderson, Anthony Braxton und Gerry Hemingway oder im Duo zusammen. Dennoch sind die Nine Songs Together (CIMP #295) der erste aufgenommene Dialog

zwischen dem - etwa mit Frances-Marie Uitti, Susie Ibarra oder den Pianisten Denman Maroney und Burton Greene - duerprobten Bassisten und dem Slickaphonics-, Alligatory Band- & The Pocket Brass Band-Posaunisten aus Chicago mit seinem gospelig-bluesigen Sound. Neben von beiden beigezeichneten Eigenkompositionen, unter denen Dressers durch Skulpturen des Bildhauers Robert Taplin inspirierte Suite 'The Five Outer Planets', in der die jeweiligen 'Stimmungen' und Mythen um Jupiter, Saturn, Uranus, Neptun und Pluto sich im wechselnden Tuning des Basses spiegeln, einen zentralen Platz einnimmt, erklingen die Billy Taylor-Komposition 'I Wish I Knew How It Would Feel to Be Free' und, als Liebeserklärung Andersons an seine neue Verlobte, 'I'm Confessin' That I Love You'. Zuvor hatte er mit 'Taps for Jackie' ein Abschiedslied für seine nach 27 gemeinsamen Jahren verstorbene Ehefrau, die Steptänzerin Jackie Raven, angestimmt. Dressers 'Ekomeni' wurde angeregt durch Yvonne Veras in Zimbabwe spielenden Roman *The Stone Virgins* und 'One Plate' durch Oliver Lakes Gedicht „I Want All My Food on One Plate“. Lake bejaht so die synkretistische Kraft von Jazz-Musik. In den „Nine Songs“ kommt diese Stärke exemplarisch zum Ausdruck als dampfende, würzige Synthese von folkloristisch-ruralen und Working Class-Elementen, die sich emphatisch gegen Abstumpfung und Entfremdung stemmt.



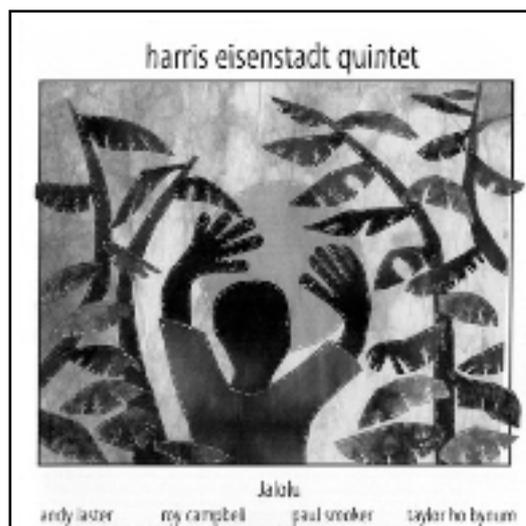
Go Forth Duck (CIMP #296) ist die sonntägliche Fortsetzung der samstäglichen Spirit Room-Session *Rylickolum* von **PAUL DUNMALL, PAUL ROGERS & KEVIN NORTON** am 19./20. Mai 2003 (-> BA 43). Erneut entstanden drei energiegeladene Improvisationen, die wie Kometenschweife durch die extremeren Regionen des Ocean of Sound flackern. Dabei ist das kurze, aber treffend getaufte 'Come Back Weirdness Day', dem Dunmall mit seinen näselnden Border Bagpipes den besonderen Touch gibt, gesandwicht zwischen zwei erneut überdimensionierte Soprano- bzw. Tenorsaxekursionen, das 36 1/2-minütige Titelstück, von dem das Coverpainting von Kara D. Rusch verrät, dass es sich bei der angefeuerten 'Ente' um ein Pferd handelt, und das knapp 24-minütige 'I Am Not a Van (Ofocals)'. Zu Dunmalls Sopranogequäke lässt sich aber tatsächlich eher eine Ente unter Volldampf assoziieren, als ein Westernabenteurer im Monument Valley. Der Dudelsacktrack in seiner zirkular beatmeten Evan-Parker-Weirdness erhält zusätzliche Finesse durch Nortons ganz filigrane Perkussions-

tupfer und ausschließlich gestrichene Bassklangfarben von Rogers schlankem A.L.L. Bass, der neben den üblichen 6 Basssaiten 12 sitarähnliche Resonanzsaiten aufweist. Der Übergang zu 'Ofocals' wird fließend gestaltet durch Arcosound und Vibraphongeflirr, die eine Leinwand grundieren, auf die Dunmalls Tenor zunehmend furios ein mundgemaltes Espressivo pollockt, das ausdünn in hohes 'Cello'-Gesirr und perkussive Spritzer. Erst nachdem sie lange der Geräuschnarbe entlang gestöbert haben und nach mehrfachen Stimmungsumschwüngen steuern die Drei einen unerwartet nachdenklichen, fast melancholischen Ausklang ihres gemeinsamen Wochenendes in Redwood, NY, an.

Mit dem **JAZZ COMPOSERS ALLIANCE ORCHESTRA** präsentiert CIMP einen 17-köpfigen Klangkörper, der das Format des Spirit Room gesprengt hätte. Die Aufnahme fand daher im Bostoner The Tsai Performance Center statt. Der 1985 gegründeten Big Band legten ihr Leader Darrell Katz, ihr einstiger Mitbegründer Ken Schaphorst, Warren Senders, Laura Andel und der Bandposaunist David Harris acht eigens dafür entstandene Kompositionen auf die Notenständer: 'How to Say Goodbye' (Schaphorst), 'Elegies and Recollections' (Senders), 'Ice Time' & 'Toscar' (Katz), 'Industrial Hearts' & 'Nodes' (Andel) und 'Th-Outward' (Harris), zusammen gefasst zu Celebration of the Spirit (CIMP #298). Schaphorst kleines Trompetenkonzert wurde inspiriert durch Anne Tylers Roman *Ladder of the Year*, in dem es um das Ende einer Ehe geht. Senders Beitrag kreist um das Andenken an Dorothy Carter (1935-2003) und besticht durch eine Reihe von Ragas in pentatonischer, phrygischer und dorischer Tonart, in denen die Jazzmanier die hindustanische Tonalität in sich aufnimmt. Katz spielt mit 'Eiszeit' gleichzeitig auf die Einzelhaftbedingungen im Gefängnis von Norfolk und auf Polarforscher wie Shackleton und Byrd an und mit 'Toscar' auf seine nach 16 gemeinsamen Jahren verstorbene Katze, wobei die markante Rhythmik ihren hinkenden Gang simuliert. Diese dem JCAO auf den Leib geschriebenen Ästhetiken bleiben alleamt innerhalb einer semimodernistischen Big-Band-Tradition, wie man sie mit Namen wie Gil Evans oder Michael Gibbs von avancierteren Versuchen absetzen könnte. Was den Fun an Jazz der elefantösen Art nicht mindern muss. Wem der Sinn nach Außergewöhnlicherem steht, dem kommt Laura Andel entgegen mit ihrer kapriziösen Musica Nova, die bei 'Industrial Hearts' mit regentröpfelnden Saxophon- & Percussionstupfern operiert, hinter denen sich eine orchestrale Gewitterwolke auftürmt. 'Nodes' variiert dieses Muster mit der klimpernden Pointillistik von Piano und Percussion, die mehrfach tumultartig explodiert und schließlich das Gesamtorchester in Aufruhr versetzt, das sich aber wieder abregt und den Kopf zurück auf die Tatzen legt. 'Th-Outward' von Harris, mit 19 Minuten der Einzelschwerpunkt, fußt auf seinem für die Klezmerformation Naftule's Dream entstandenen Stück 'Outward'. Aber dessen Threadgill'eske Züge hat er inzwischen überschrieben durch den massiven Eindruck, den Barry Guys LJCO-Komposition 'Theoria' auf ihn machte, wobei er nach einer eigenen Synthese von Notation und Improvisation sucht, die den Solisten des JCAO all ihr Können abverlangt.

Da ich einmal die niedrige Frauenquote bei CIMP bemängelt habe, bin ich wohl selber Schuld, wenn die Nachbesserung mir nun Standard (CIMP #299) ans Ohr legt und das Spotlight auf **DEVORAH DAY** richtet. Nur von **DOMINIC DUVAL**s Kontrabass begleitet, gurkt die 1958 in Glacier, MT, geborene Sängerin durch ein Repertoire aus ziemlich und nicht ganz so bekannten Evergreens wie 'Tenderly', 'Good Morning Heartache', 'Yesterday', 'When Sunny Gets Blue', 'Ain't Misbehavin'' etc. Es ist hoffentlich mehr als nur eine subjektive Animosität, wenn ich der immerhin von Wilber Morris und Marion Brown hoch geschätzten Künstlerin einen Manierismus nachsage, der immer wieder Schmerzgrenzen überschreitet, wenn sie mit willkürlich forcierten, FETTEN Phrasierungen einzelne Silben überbetont. Diese heulbojenartig aufflammenden Töne zerhacken den Text im nervigen Wechsel von Gas- und Bremspedal und begraben die Songs unter einer äußerst eigenwilligen Interpretationskunst. Wenn Day nicht aufflötet, singt sie mit einer gewollt kleinemädchenhaften, gewollt Billie-Holiday-haften Stimme. Producer Rusch deutet seine eigene Irritation dezent an, wenn er von „*original path... rarely appreciated on the first path*“ spricht und von einer rätselhaften, herausfordernden Artistry, die ebenso viele Fragen offen lässt, wie sie löst.

Drummer als Bandleader haben durchaus Tradition, Gerry Hemingway fällt mir ein, Lou Grassi, Bobby Previte, Lucas Niggli. Noch wenig bekannt ist bisher der 1975 in Toronto geborene Leader des **HARRIS EISENSTADT QUINTET**, obwohl er schon mit Gott und der Welt gespielt hat und auf einer ganzen Reihe von Einspielungen zu hören ist (mit Sam Rivers & Adam Rudolph, David Rothbaum, Mark Weaver: Brassum Warning Lights, Nathan Hubbards Skeleton Key Orchestra, Adam Rudolphs Go: Organic Orchestra, Boxes of Water, den AMH und Pan (I.C.) Trios, dem \$1000/sec Quintet oder mit KOLA [Kreative Orchestra of Los Angeles]). Für den 200. CIMP-Jubiläumsrelease Jalolu (CIMP #300) hat er Köpfe aus drei Dezennien um sich geschart für ein ungewöhnliches Vorhaben, wie schon an der Besetzung ablesbar wird. Allein mit seinem Schlagzeug lenkt der inzwischen in L.A. beheimatete Polyrhythmiker ein Bläserquartett aus dem gleichartigen Kornettisten Taylor Ho Bynum aus Baltimore, dem Baritonsaxophonisten & Klarinettenisten Andy Laster (*1961, Bethpage, NY) und den beiden Trompetern Roy Campbell, Jahrgang '52, und Paul Smoker, Jahrgang '41. Eisenstadt, der bereits jahrelang die Ewe- & Dagomba-Rhythmen Ghanas studiert hatte, verbrachte den Jahreswechsel 2002/03 im westafrikanischen Gambia, um den dortigen Mandinka-Stil vor Ort einzuüben. Als Vermittler hatte ihm der aus der gambischen Brakamaregion stammende Korameister Foday Musa Suso geholfen, der selbst ein Pendler zwischen der heimatlichen Griottradition und, als Leader der Mandingo Griot Society in Chicago, westlich imprägnierten Spielweisen ist. Eisenstadt konterkariert nun Muso Susos innovative Radikalität nicht durch eine nach Wurzeln grabende Afrotümelei. Was im Spirit Room beschworen wurde, ist lediglich der Geist wahrer Jalolu, wie Musiker in Mandinka heißen. Eisenstadts Musik ist durchwegs arrangiert, aber sie beginnt erst Gestalt anzunehmen und sich zu entzünden durch den Atem, den ihr die eigenkreativen Bläserstimmen einhauchen. Die zwei Takes von 'Seruba' und dem Eric Dolphy gewidmeten 'Jumpin In' machen den individuellen Spielraum deutlich, den Eisenstadt und seine Mitstreiter sich gestatten. Drei Trompeten und ein Saxophon sind an sich ein Fest, das hier seinen sinnlichen Überschuss aber neben dem Brassfeuer westlicher Kreativität auch der musikalisierten Alltagskultur Westafrikas verdankt, mit der sie die egalitäre Selbstverständlichkeit teilt, dass die Gruppe mehr ist als die Summe ihrer Teile und dass innerhalb einer Gruppe die Rolle von Vortänzer oder -sänger und Chorbegleiter ständig wechseln können.



Auch wenn A. Braxton mit seinen *23 Standards (Quartet) 2003* ihr ein monumentales Denkmal gesetzt hat, die Jazzvergangenheit ist ein Troja, auf deren Grundriss sich ein immer wieder neues Katzenleben entfaltet. Der Soprano- & Tenorsaxophonist **JIMMY HALPERIN** (*1958, Queens, NY), der zusammen mit dem bewährten Drum & Bass-Gespann **JAY ROSEN & DOMINIC DUVAL** die erste Spirit Room-Session des Jahres 2004 bestritt, hat für Joy & Gravitas (CIMP #301) ein Programm zusammen gestellt, das Déjà vus nicht scheut: 'Night in Tunisia' (Gillespie), 'Voyage' (K. Barron), 'My Funny Valentine' (Rogers & Hart), 'Naima' (Coltrane), 'Round Midnight' (Monk) zum xten, dazu 'Spanish Castle Magix' von Hendrix, na ja, und die Eigenkreation 'Plazma'. Halperin, auf dessen CJR-CD *Cycle Logical* man bereits in BA 40 stoßen konnte, pflegt in der Tradition eines Sal Mosca und Warne Marsh einen leicht gepressten, quäkenden Stil, der das 'Wie' über das 'Was' stellt. Wie nuanciert er dabei variiert, zeigt sich in den zwei Versionen des von Billie Holiday und Jimmy Scott schon so Herz zerreißen gecroonten 'Don't Explain' (Herzog). An 'Love For Sale' (Porter) wird besonders deutlich, wie gut Halperins schwindstüchtig-bluesiger Ton im Stande ist, die Wehmut und Bitterkeit im Kern dieses Oldies offenzulegen. Bei 'Witch Hunt' gelingt ihm ein ähnlicher Effekt mit einem Sopranosound, der die giftigen Untertöne der Intoleranz und der Apartheid in Shorters Komposition mitliefert. Hendrix' Magic streift er dagegen trotz ange- rauhtem Tenorton nur vom weitem. Monks Mitternachtsblues spielt er zum Abschluss im Alleingang.

Dem Leader des **ODEAN POPE QUARTET** sind wir bereits begegnet im Philadelphia-Quartett mit Khan Jamal und davor schon mit *Phila Spirit in New York* (BA 40) und im Carl Grubbs 4tet (BA 42). Grubbs liefert nun ein Gegengastspiel auf Two Dreams (CIMP #303). Pope bot dafür ein altbewährtes Rhythmusgespann aus dem Bassisten Tyrone Brown (*1940) und dem Drummer Craig McIver (*1959) auf, die beide, wen wundert's, natürlich aus Philadelphia stammen. Pope ist, ausschließlich mit Eigenkompositionen, ein Garant für gut abgehängenen Postbop, halfway in, halfway out, meist mit Drive, immer mit Melodie. Reizvoller freilich als die Abfolge von Soli erscheint mir z. B. der Auftakt des herbstlichen 'Foliage', wenn Popes Tenor- und Grubbs Altostimme ineinander greifen und dann Bass und Drums miteinander ein spanisches Feeling hinzaubern. 'Seed of the Land' wurde explizit durch eine Reise nach Madrid inspiriert. Das kurze 'Quick' hält, was es verspricht. Bei 'AnDar' und 'Two Dreams', beide mit zarten Intros von Brown, kreisten Popes Gedanken, versonnen und zärtlich, um seine Enkelkinder bzw. um seine Frau. Zum Finale spielt das Ensemble 'Lines for Four', einen munteren 12-taktigen Uptempo-Blues.

Drummer **JAY ROSEN** ist Dauergast im Spirit Room. Der Bassist **MASA KAMAGUCHI** (*1966, Wakkanai, Japan) war bisher erst einmal da, mit Ahmed Abdullahs NAM. Zusammen flankierten sie bei Rules of Invisibility (CIMP #304) den Alto- & Sopranosaxophonisten **JOHN O'GALLAGHER** beim Nachfolger zu *Axiom* (-> BA 41). Ohne Sicherheitsgurt kurvten sie durch ein derart kreatives Wochenende, dass Material für gleich zwei CDs aufs Band gebannt werden konnte. Dabei hatten sich die drei, die erst seit fünf Monaten zusammen spielen, eine „re-evaluations of standards“ zum Thema gemacht. Wenn man sich mit Haut & Haaren ausschließlich dem Jazz zwischen Postbop und Semi-Free verschrieben hat, dann mag solche intelligente und kompetente Ausdifferenzierung des unerschöpflichen Stoffes Grund zur Freude sein. Wem das Jazz-Allerlei ziemlich einerlei ist, weil er andere Götter verehrt, den könnte zumindest der zarte 'Folksong' berühren. O'Gallaghers zartbittere Sopranoträumerei ist aber nur der lyrischste Moment in der Modulation von Stimmungen, die diese Februarsession beherrschten. Ein unsichtbarer roter Faden hält die Stücke zusammen, die ineinander zu fließen scheinen und tatsächlich auch in genau der hier präsentierten Reihenfolge entstanden.

Der Initiator von **KEVIN NORTON'S LIVING LANGUAGE**, ebenfalls ein Drummer, zählt mit Jahrgang '56 zu den erfahrenen Köpfen der New Jazz Music-Szene. Intuitive Structure (CJR 1166) ist ein Konzertmitschnitt vom 6.11.2002 aus der Knitting Factory. Norton hatte nach dem Tod des Metaphor-Bassisten Wilber Morris ein ganz neues Quartett formiert mit John Lindberg am Bass, mit dem von den Mark Whitecage und Yukio Fujiyama String Ensembles, Dominic Duval und anderen Spirit Room-Geistern her bekannten Tomas Ulrich am Cello und mit Louie Belogenis, der Mitte der 90er mit Rashid Ali's Prima Materia das Spätwerk von Trane feierte, am Saxophon. Mit dem Bandnamen wird schon signalisiert, dass Tradition und Purismus klein geschrieben werden, obwohl neben dem Freispiel 'Etude for Ricky W.' ausschließlich Norton-Kompositionen auf dem Programm standen, Kompositionen freilich von der Sorte 'Komprovisation' oder 'Improvisation'. Das in zwei Varianten zu hörende 'Walking the Dogma' ist ein gern gespielter Norton-Favorit, der aber, wie man dem Kontrast der Versionen #1 und #2 schön entnehmen kann, je nach Besetzung und Situation ganz unterschiedlich sich entwickeln kann. Ulrichs Celloklang und das häufig eingesetzte Vibraphon des Leaders geben der Musik eine kammermusikalische Transparenz, in der sich individuelle Virtuosität zu kollektiver Kommunikation verdichtet, ohne sich zu erdrücken, eine Leichtigkeit des Mal so Mal so, die im elegischen, ganz von Arcodrones geprägten 'Aquarius' aber auch in Schattenzonen eintaucht oder von den 'blasts of energy' aus Belogenis Tenor Feuer fängt. Wahre Abenteuermusik, as undogmatisch as can be.

Die Cadence Historical Series, für verschollene Obskuritäten offener als etwa Leos auf seine Helden beschränkte Golden-Years-Reihe, macht mit Red Snapper: Paul Murphy at CBS (CJR 1167) eine Einspielung vom Juni 1982 wieder zugänglich. **PAUL MURPHY**, ein dezidierter Feuer & Flamme-Spieler am Drumset (-> BA 42) mit der Visage des jungen Ernest Borgnine, ging damals ins CBS-Studio in der 52nd Street zusammen mit dem Altosaxophonisten Jimmy Lyons (1932-86), Karen Borca am Fagott, Dewey Johnson an der Trompete (der auf Coltranes „Ascension“ zu hören gewesen war) und Mary Anne Driscoll am Piano. Ein Bassist wurde nicht gebraucht, weil statt Bandgrooves Miniaturen freier, impulsiver Kammermusik im Free-Idiom auf dem Programm standen. Überhaupt Band, es gibt kaum etwas anderes zu hören als Duos, bei denen Murphy & Lyons allerdings so vehement und dicht agierten, dass die anderen drei auch hätten daheim bleiben können. Alle Attacken, die mit 1 1/2 bis 5 1/2 Minuten für den gern tiradenhaft ausschweifenden Free Jazz erstaunlich konzentriert ausfielen, gelangen bereits im ersten Anlauf. Aber Murphy, Lyons & Borca bildeten in jenen Jahren auch ein eingeschworenes Team. Einzige Ausnahme war der Song 'Innocent Incidents', ein kurzes, aber nicht einfach zu singendes Ding, das Mary Anne Driscoll aber gekonnt bewältigte.

Shadow.Intersections.West (CJR 1160) zeigt ein aktuelles **PAUL MURPHY TRIO** mit Marco Eneidi am Altosaxophon und - wie schon bei *Enarre* (CJR 1147) - Kash Killion am Cello. Eneidi war auf Einspielungen von Bill Dixon, Lisle Ellis oder William Parker zu hören. Er ist ein Erbe des vehementen Blood & Guts-Jazzfreistils, insbesondere von Murphys langjährigem Partner Jimmy Lyons, der mitsamt dieser Musiktradition dazu neigt, im Tiradenhaften sich zu verlieren. Starke Momente entstehen eher dann, wenn die drei sich Zeit nehmen für so etwas Langsames und Lyrisches wie 'Spectral Traces' und 'Rouge'. Die furiose Hochgeschwindigkeitsenergie von 'Outlines', 'Winds Run', 'Ixion' etc. berauscht sich an der eigenen Raserei, die sich längst nicht mehr so spannend anhört wie in den vatermörderi-

schen 60s. Killion facht mit seinen schroffen Cellostrichen und Pizzikati die Glut zusätzlich an. Das Bemühen um Intensität ist da, allein die Zeiten sind nicht so. Der Versuch, Feuer mit Feuer zu bekämpfen, wirkt (auf mich) wie infiziert von der Hysterie des rasenden Stillstands. Wenn dagegen Murphy und Killion bei 'Jacinthe' tickelnd und pluckernd ihren perkussiven Teppich unter Eneidis colemanesk singende Kapriolen breiten, fällt es schwer, ein Haar in der Suppe zu finden.

Von **MILO FINEs** Gastspiel in England war bereits die Rede. Drei Wochen nach seinem Emanem-Duo mit Derek Bailey wurden die Sets mitgeschnitten, die er am 16./18. April 2003 in Sheffield bzw. Leeds mit **PAUL HESSION** als (zweitem) Drummer und **MICK BECK** an Tenorsax & Fagott absolvierte. Sie sind nun, benannt nach den Venues, als 'Point' bzw. 'Adelphi' auf Motion Ejecta (CJR 1164) zu hören. Die Präsenz eines weiteren Schlagzeugers gab Fine die Freiheit, besonders ausgiebig, in Leeds sogar ausschließlich, auf seinen Klarinetten zu improvisieren. Den Vogel schießt allerdings Beck mit seinem leider nur sporadisch nörgelnden Fagott ab. Er und Hession, der rumpelt wie ein Laster, der Altmetall geladen hat, sind durch ihre Kollaborationen mit Simon H. Fell bekannt geworden. Zu Dritt schwelgen sie in ruppigen, ausschweifenden Old-School-Manierismen und brötzigen Expressionen. Mit ihrem kaphonen Röhren und Gequäke entlang des Demarkationsstreifens zur Barbarei stolpern Fine & Beck über die schottrig scheppernde Buckelpiste, die Hession's Gerappel bahnt. In archaisch-anarchischem Gusto überlappt FMP-Improcore mit britischem Plinkplonk-Hooliganism. Beck fungiert als Bahn-frei-Wrestler, Fine durchzwitschert die höheren Luftschichten. Mit ungezügelter Angriffslust attackieren sie die trägen Ohren wie ein Charivarimob. In den heißesten Momenten bläst Beck Sturm mit einer Trillerpfeife, manchmal platzt die Energie einfach so aus ihm heraus, er muss schreien und zungenreden. Der ganze Zinnober fußt offenbar auf der althergebrachten Dampfkesseltheorie von Freiheit, scheut in seiner schamanistischen Hebammenkunst auch nicht den Kaiserschnitt, um Unartikuliertem zur Existenz zu verhelfen. Der impulsive Live-is-Life-Furor der drei gesetzten Mehr-oder-weniger-Glatzköpfe kann selbst als Konserve noch so manches elektrifizierte Grinsen bei denen hervorrufen, die sich bei solch einem vitalen Tohuwabohu forever young fühlen können.

Sonic Opening Under Pressure, ein flexibel besetztes Projekt des 1954 in Detroit geborenen Altosaxophonisten **PATRICK BRENNAN**, ist auf Rapt Circle (CJR 1168) mit zwei verschiedenen Liveinspielungen weitgehend gleicher Stücke zu hören. Einmal als Trio mit dem Bassviolaspielder Hilliard Greene (*1958, Logansport, IN) und dem Trapdrummer Newman Taylor Baker (*1943, Petersburg, VA) auf dem 7th Annual Visions Festival 2002 in New York und noch einmal drei Wochen später als Quartett mit zusätzlich Juma Santos Ayantola an Dun Dun & Congas auf dem Festival Internat. De Jazz Montréal. In Brennans zwischen rau und quäkig kippendem Altoton lassen sich Anklänge an Roscoe Mitchell heraus hören. Er bevorzugt eine ebenso lässige wie zickige Art des Schlendern und Streunens, wie sie schon der Titel seiner 98er CIMP-Einspielung *Saunters, Walks, Ambles* andeutet. Indem er die Tonfolgen auch kompositorisch zügelt, setzt er sich mit polemischem Seitenhieb von den SO-SOs, den SameOld-SameOlds mit ihrer Free-Impro-Beliebigkeit ab. 'Scissor Bump', 'Which Way What' und 'Spin' bzw. 'Covert' als vier seiner „metagroove oriented compositions“, wie Brennan sie nennt unter Hinweis darauf, dass er dabei versucht, gegenläufige Grooves in einer Synthese aufzuheben, waren zum Teil bereits auf seiner '95er Deep-Dish-Einspielung *Which Way What* zu hören. Die beiden Livevarianten werfen nun weiteres Licht auf seinen Ansatz. Verblüffender noch als das urig-spröde Dun-Dun-Geklopfe ist dabei der extrem unterschiedliche Aufnahmesound, diffus-konvex im Montrealer Musée d'Art, hautnah und konkav in der CB's Gallery.

Mit einer Quartett-Ausgabe von *Sonic Openings Under Pressure* bespielte **PATRICK BRENNAN** im Februar 2004 den Spirit Room. Als neues Gesicht für The Drum Is Honor Enough (CIMP #305) taucht neben dem Bass & Drums-Couple Greene & Baker der Posaunist Steve Swell auf. Er gibt Brennans Spezifikum, ausgefeilte Kompositionen und noch ausgefeiltere Arrangements, eine gut passende orchestrale Färbung. Auch scheinen ihm die komplexen Wendungen, die Brennan vorschreibt, an sich zu liegen. Das Quartett springprozessierte, nach einigem Trial & Error und Brainstorming, durch vier Seltsamkeiten und anschließend durch das noch ambitioniertere viersätzige 'permeations gumvindaboloo'. Brennan durchkreuzt die Solosequenzenödnis durch Unisoni und kontradiktorische Bläserdialoge. Der erste, den er allein von der Leine lässt, ist bezeichnender Weise der Trommelknecht. Aber der Metagroove ist schließlich seine Trumpfkarte. Selbst die Bläser operieren mit rhythmischen Stakkati, ostinaten Figuren, die gewollt eckig wirken. Wenn Alto oder Posaune ad libitum fabulieren dürfen, dann zeichnen sie mit Hakenschlägen eine gezackte Gebirgskette an den Horizont ('hot red'). Neben Elvin Jones, westafrikanischer Rhythmik und spätmittelalterlichen Komponisten scheint Monk bei Brennan hoch im Kurs zu stehen. Der Slow-Blues 'shadow doin'' besticht durch seine trübe Grau-in-Grau-Chromatik. Tappsige Beats und monochrome Haltetöne markieren den irritierenden Auftakt von 'rough hue', das sich nach diskanten Bläserattacken besinnt, lässiger fortfährt und zu einem 18-Minüter auswächst. 'drums not bombs' schließt sich nahtlos an, trotz der politischen Anspielung swingend, mit gut gelauntem Bläsergeturtel und einem minimalistischen Basssolo, das die Drums mit einem mechanischen, un-runden Muster infiziert, über dem Brennan & Swell umso befreiter aufspielen. Die 'gumvindaboloo'-Suite entfaltet sich über einem indischen Parademarschmotiv mit einem denkbar unjazzigen Tambour als Motor. Brennans Sophistication macht sich einen Spaß aus krummen Takten und Crisscross-Kapriolen der Bläser. Wenn nur alle krummen Hunde soviel Charakter hätten und soviel Humor.

Opening the Gates (CJR 1170) war eigentlich nur als das Demomaterial gedacht, mit dem sich der Tenorsaxophonist **JAMES FINN** für eine CIMP-Session bewerben wollte. Bob Rusch fand das in Spontanimprovisationen innerhalb von 2 1/2 Stunden entstandene First-Take-Material aber so ein-drucksvoll, dass er es als solches für veröffentlichungswert hielt. Neben seiner renommierten Rhythmusgruppe aus Dominic Duval und dem Drummer Whit Dickey, der bei Milford Graves sein Freispiel-Handwerk lernte und sich mit Joe Morris, Matthew Shipp, David S. Ware und Rob Brown einen Namen machte, ist der Saxophonist aus Brooklyn die mir unbekanntere Größe. Seinen Erfahrungshorizont von texanischen Bluesbands, als Straßenmusikant in den Subways von New York oder als Bar-Mitzvah-Musiker fokussiert Finn hier in der vibrierenden Verve eines Energiespiels, das die Hymnik und Melodik des afroamerikanischen Aufbruchs von den ägyptischen Fleischtöpfen des Hardbop auf Tranes Impulse-Welle in die ESP-Wildnis in sich aufgesaugt und verinnerlicht hat. Das Verständnis und die Interaktion des Trios ist auf allen acht Anläufen beeindruckend. Titel wie 'Opening the Gates', 'Spinning Pyramids Propelled', 'Truth Exiled into Paradise' oder 'Prayer for the Dead' sprechen nicht nur für sich, sie deuten auch auf den spirituellen Funkenflug hin, der sich am pneumatischen Kern dieser Musik entzündet und paradieswärts davon wirbelt.

Der Tenor-, Alto- & Sopranosaxophonist **JOHN HAGEN** (*1950) hat in den 70ern mit William Parker, in den 80ern mit John Zorns Microscopic Septet, in den 90ern mit Donald Fagans New York Rock and Soul Review gespielt. Segments (CJR 1171) zeigt 12 Beispiele seiner Improvisationsmethode, die Start und Ankunft festlegt, den Weg aber der Ad-hoc-Kunst der Beteiligten überlässt. Zu hören sind hier abwechselnd ein Trio mit dem Bassisten Shanir Blumenkranz und Todd Capp an den Drums und ein Quartett mit Mark Dresser am Bass, Denman Maroney am Piano und Gerry Hemingway am Schlagzeug. Der Wechsel in Hagens Stimmlage und der Ein- und Ausstieg des Pianos variieren die Klangbilder, die ansonsten das hohe Niveau an Spielkunst, Abstraktion und Abgeklärtheit als Nenner gemeinsam haben. Hagen besticht durch seinen coolen, kalkulierten, leicht melancholisch angehauchten Ton. Nicht umsonst zählten Bill Dixon und Warne Marsh zu seinen Lehrmeistern. Mit den Titeln 'Messiaen' und 'Second Viennese School - Spring Break' bekennt er sich auch zu einem Einfluss alteuropäischer Modernismen auf seine nachdenklich und abgespeckt hingezirkelten Klangfiguren, die explizit auf Hodges, Webster und Shorter verweisen. Immer wenn ich beklagen möchte, dass Aficionados wie Leo Feigin und Bob Rusch als Verleger ein allzu großes Herz haben, beschämt mich eine Entdeckung wie die von John Hagen und seiner so sinnlichen Nachdenklichkeit, ein Kennenlernen, das ohne eine großzügige Publikationspolitik kaum denkbar wäre.



Der Westcoast-Bassist Michael Bisio fing sich mit seiner '96er Cadence-Scheibe *Covert Choreography*, an der immerhin Eyvind Kang und Ed Pias beteiligt waren, ein ungnädiges „messily recorded“ und „nothing special“ ein im *Penguin Guide*. Bob Rusch bot ihm dennoch das Forum für weitere Projekte, Duos mit Joe McPhee, Dan Blunck und Joe Giardullo, mit dem zusammen er auch als McPhee's Bluettes *In The Spirit* und *Let Paul Robeson Sing* aufnahm. Composance (CJR 1173), im **MICHAEL BISIO TRIO** mit dem Trompeter Rob Blakeslee und Greg Campbell an Percussion & French Horn eingespielt, ist gegen solche Kritik besser gewappnet, sowohl was die Musik als auch was den Sound im Ironwood Studio in Seattle angeht. Der hohe Stellenwert des Klanges, der betont farbig, kernig und dadurch plastisch daher kommt, und die reflektierte Konstruktion dieses Kammerjazz halten sich die Waage. Bisio reizt die runde Körperlichkeit seines Instrumentes voll aus, mit satter Arco-technik und sonorem Pizzikato. Mit 'Charles Too!' be-

dankt er sich bei Mingus, dem komplexesten Musikanten in der Bruderschaft des Basses. Mit einer Coverversion von 'Come Sunday' bedankt sich das Trio beim Duke persönlich. Campbell spielt zwar auch Schlagzeug wie man es kennt, lieber pflückt er aber nuancierte Glocken- und Cymbaltöne aus der Luft, spielt mit dem Nachhall metallischer Resonanzen und der Spannkraft seiner Felle. Sein Beitrag 'Less Than' setzt den Gedanken um, wie Air mit einem Trompeter an Stelle von Threadgill hätte klingen können. Blakeslee, dessen Komposition 'Pretty Boy, Pig Face and the Family God' einen Trip nach L.A. nachzeichnet, besticht durch einen Ton, der alles Schneidende durch seine implizite Nachdenklichkeit entschärft. Diese sinnliche Intelligenz rückt ihn in die Nähe eines Dave Douglas. Dem ziegenbärtigen und bebrillten Sexappeal seiner beiden Mitspieler kann er zwar nur einen kleinen Schnauzer entgegen halten, aber neben der Verführungskraft seines Horns ist ihr metamusikalisches Plus auch nötig, um die Chancengleichheit zu wahren. Wie gut die drei harmonieren zeigt sich aber nicht zuletzt daran, dass sie beim Komponieren immer den Ton eines Mitspielers favorisieren.

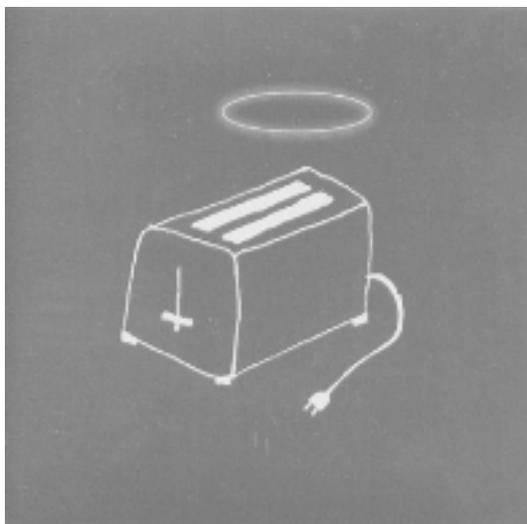
Hemden und Socken kommen aus verschiedenen Schubladen, Musik nicht. Coming From Us (Quixotic 5007) präsentiert Musica-Nova-Kompositionen, die **CONSTANCE COOPER** speziell für die von Carleen Hutchins gebaute Violin Octet Familie geschrieben hat, der wohltemperiertesten Spezies im >Gravikords, Whirlies & Pyrophones<-Zoo. Mit der Altovariante aus diesem Fächer hat Yo-Yo Ma z. B. seine Grammy-gepreiste Version von Bartoks *Konzert für Viola* eingespielt. Hier nun hört man Coopers 'Concerto for Soprano Violin', 'Nightingale', 'Duo', 'Melody/Canon' und 'Fanfare', interpretiert vom Trio FirstAvenue mit William Kannar (Bass, Electronics, Computer), C. Bryan Rulon (Piano, Synths, Computer) & Matt Sullivan (Oboe, Engl. Horn, Electronics) und den (Soprano-, Alto-, Treble-, Mezzo-, Tenor- & Bariton)-Violinisten John Lad, Kurt Briggs, Erich Schoen-Rene, Matt Goeke und Vernon Regehr, renommierten Spezialisten, die ansonsten im American Composers Orchestra, Bang on a Can, London's Performing Rights Society, NARAS, dem Brooklyn Conservatory Orchestra, den Manhattan Virtuosi, dem Quatrous Quartet, Church of Betty, Voltaire, Eight Strings and a Whistle oder den Festival Chamber Players u.v.a.m. zu hören sind. Den Zündfunken für Cooper, deren Oevre etwa 'Where the River Turns an Elbow into Dusk' für zwei Pianos ebenso einschließt wie die Oper 'Easter Eve' oder die Orchesterstücke 'Amoroso' und 'Even Your Rest is Restlessness', lieferte allerdings ihre Bekanntschaft mit dem Bassisten Dominic Duval. Er verkörpert mit seinem Impro-Knowhow den zweiten Schwerpunkt, um den sich diese Stringworks drehen. Das andere bestimmende Element ist die Mikrotonalität, für die Cooper eine Reihe von extravaganten Grifftechniken vorschreibt und Anweisungen wie 'unmetered', 'unsynchronized', 'approximate', 'irregular' oder 'molto rubato'. 'Duo' besteht z. B. aus einer komplett notierten und einer völlig improvisierten Stimme, 'Nightingale' erklingt in einer rein improvisierten 'Alternativ'-Version, der sich mit 'Improv.' eine weitere, durch Vogelstimmen inspirierte Ad lib.-Fantasie von First-Avenue anschließt. Trotzdem ist dieser so unkonventionell ambitionierten Neutönerei, speziell auf Stringbasis, logischerweise ihre Raison d'être nicht auszutreiben, ihre Feinsinnigkeit und audiophile Differenzierungsmanie, und klingt bei allen chromatischen Finessen eben wie Musik nach 23 Uhr meist klingt. Ich hör sie ganz gern.

CROUTON (Milwaukee, WI)

Mit dem Titel Papercuts (crou022, mCD) gelingt dem elektronischen Perkussionisten **JASON KAHN** eine elegante Anspielung an seine Homepage Cut, das Label, auf dem er solo oder im Repeat-Duo mit Toshimaru Nakamura minimalistische Electronica veröffentlicht. Sein Duopartner hier ist der Crouton-Macher **JON MUELLER**, der eine ähnliche Entwicklung vom Schlagwerker zum Elektroakustiker durchgemacht hat. Ihre 18-minütige Kollaboration basiert auf der Geräuschvielfalt von Papier. Damit wurden minimale Sounds produziert, verfremdet und vierfach gemixt. Man hört noch, wie geknistert, geknittert, gekrumpelt, geblättert und gewedelt wurde. Manchmal klingt es wie schmelzende Eiswürfel, platzende Bläschen, ein schleifendes, wischelndes Zischeln, mit einer rauschenden Klimaanlage im Hintergrund. Der Ansatz weckt Assoziationen an japanische Geräuschkunst, an den Klangquellenpurismus von Aube oder den Off-Site-Reduktionismus von Krebs, Sachiko M & Sugimoto mit ihrem Opus „Paper Paper“.

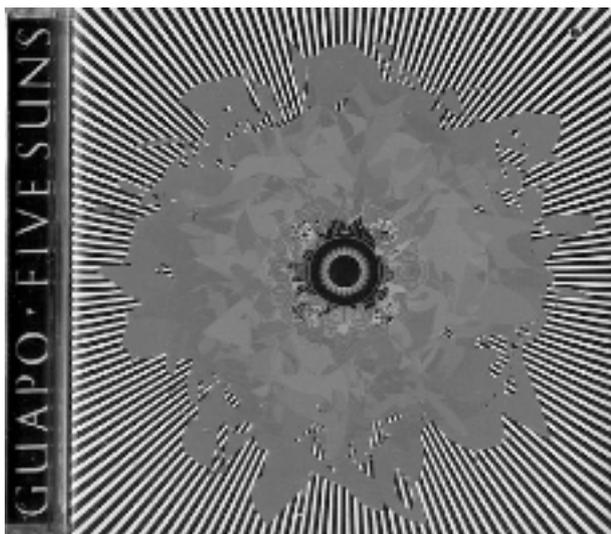
Die brütende Hitze über Boston im August 2003 scheint eingesickert zu sein in die Trioinspielung s/t (crou023) von **JON MUELLER / BHOB RAINEY & JIM SCHOENECKER**. Dass Mueller hier Snaredrums benutzt, Schoenecker am Synthesizer schwitzt und Rainey an einem Reedmundstück nuckelt, ist eher eine Sache des Glaubens als des Hörens. Das 'normalerweise' zu erwartende Klangbild dieses Instrumentariums ist ausgedünnt, um geräuschhafte Neben-, Zwischen- & Metageräusche einzuköcheln in ein Geflimmer aus Mikropercussion, elektronischem Gesirre und blechern hingestotterten, meist ver-

schluckten Luftblasen. an Klopfen, gar an etwas zu denken. Dem Synthe-eine Art Grundbrummen, pulsierende, stechende lockt. Rainey, bekannt Eskapaden mit Nperingtionen mit Marchetti, tinger, bereichert den ches Niesen, Hicksen durch betontes Schweischen Luftpumpe. Redie Skelettierung von menten, der Umbau ei-Gerippe, durch das der lesenen wie schäbige zu einem Wittgenstein'-mystische Feinabstimmerten öffnen sich einer rupte Attacken Risse in webe fetzen, grinsend



Mueller schabt und rumort, Rhythmisches ist dabei nicht sizer wird als Klangtoaster eine ominöse Präsenz als Temperaturschwankung entdurch seine bruitistischen und The BSC und Kollabora-Drumm, Wehowsky oder Noe-Soundsud durch gelegentli- und Schlürfen, meist aber gen mit seiner sopranistiduktion und Dekonstruktion, Klang zu klapperigen Frag- nes Klangkörpers zu einem Wind pfeift, Ebenso handver- Geräusche werden verrührt schen Grützetopf. Beinahe mungen mit dem Ungeson- Anaesthesia, die, wenn ab- die Stille und das heikle Ge- ihre Zähne zeigt.

CUNEIFORM (Silver Spring, MD)



Durch Kollaborationen oder Touring mit Cerberus Shoal, den Ruins & Melvins, Circle oder Oxbow zeigte das britische Projekt **GUAPO** schon, wen es als Geistesverwandte ansieht. Auf drei Produktionen, „Hirohito“ (Pandemonium, 1998), dem improvisierten Mitschnitt „Death Seed“ und bei „Great Sage, Equal Of Heaven“ (Tumult, 2001), tauchten sogar Caroline Kraabel mit ihrem Saxophon auf und ihr Shock Exchange-Partner John Edwards am Kontrabass. Für das von Yukimaro Takematsu augenfällig ‘japanisch’ designte Five Suns (Rune 184) hat sich das Kernteam aus Matt Thompson (bass, guitar, electronics) und dem Drummer Dave Smith mit dem Keyboarder Daniel O’Sullivan verstärkt, der ansonsten der Leader von Doktor Miasma ist. Seine Fender Rhodes-, Mellotron- und Organ-Sounds überführen Guapos Postrock-Hardcore-Melange stärker als bisher in eine Artrockästhetik, als ob sie die Crimson- und Zeuhl-Progressivität noch einmal mit dem Drachenblut von heute abhärten wollten. Das Titelstück allein mit seinem Auftakt aus finsternen Gongschlägen

spannt einen grausam-erhabenen Bogen über eine in Blut und noch mehr Blut für den ‘linkshändigen Kolibri’ getauchte Dreiviertelstunde, die die Hirnhaut mit schwarzem Feuer versengt. Die stoisch-markanten Bassmuster, das fiebrig-jazzige Drumming und die Klangschwaden von Gitarre und Keyboards steigen über breite, quadrige Stufen zum Altar aztekischer Opfertempel auf, um sich in kathartischen Klangräuschen gegen den dröhnenden Himmels Gong zu werfen. Mit ‘Mictlan’ folgt ein weiterer Sturm- lauf in den Rachen Huitzilopochtli, angestachelt vom hypnotischen Wirbel der Trommelstöcke, heis- erem Bassgeknurre, ostinaten Fendertontrauben und beidhändigen Clustern. Erst ‘Topan’ haltt aus in eine ominöse Ruhe nach dem Sturm. Wenn ich mich auf die Zehenspitze stelle, lese ich auf der nach oben offenen Himmelfahrtsskala einen Ausschlag jenseits von 6.

Der Artrockvirus grassiert weltweit. **AHVAK**, das hebräische Wort für Staub, ist der Name eines Quintetts aus Israel, das sich 2001 formierte, als das Duo Verdun aus dem Keyboarder Roy Yarkoni und Ishay Sommer, Deathmetal-Bassist bei Dalmerot’s Kingdom, sich erweiterte mit Yehuda Kotton, einem Autodidakten an der Gitarre, Udi Susser, der im Hauptberuf Psychiater ist, als weiterem Keyboarder und Bläser und dem seit mehreren Jahren in Israel heimischen 5UUs- & Present-Trommler David Kerman. Für ihr Debut Ahvak (Rune 185) erhielten sie weitere wertvolle Unterstützung durch den WAVES™-Soft- ware-Spezialisten Udi Koomran, der bereits mehrfach mit Kerman als Toningenieur und Produzent zu- sammen gearbeitet hatte. Mit geradezu japanischer Perfektion bringen die Sechs die polyrhythmisch- symphonischen Essenzen von Klassikern wie Univers Zero oder Blast und Cuneiform-Acts wie Thinking Plague, Birdsongs Of The Mesozoic oder NeBeLNeST auf den Punkt, Essenzen, die zur Zeit kaum je- mand authentischer verkörpert als David Kerman. Die konservatoriumskompetenten Kompositionen von Susser & Yarkoni, ihr ambitioniertes Schachteln und Schichten von zuckenden Beats, motorischen Rös- selsprüngen, Accelerando-Dynamik und mitreißend pathetischen Klangballungen, wurden mit mathema- tischer Präzision verdichtet zur komplex ausgetüftelten Polyphonie von sieben Instrumentalsätzen, die auf der Höhe des Materialfortschritts die typischen Manierismen des Artrock zur Kernschmelze bringen. Dem eingefleischten Fan muss das Herz im Halse schlagen. Andere sind nicht restlos überzeugt, obwohl - Yarkonis stolpriger 1-2-1-2-3-Tanz ‘Yawners’ ist nahezu unwiderstehlich. Aber eben dieses Zwingende in dieser stupenden Masterplan-Ästhetik, in der ein Rechenprogramm durchzudrehen scheint und ein Furor der kalkulierten Unruhe jede Möglichkeit der Besinnung ausmerzt, ihre Überhitzung und kabbali- stische Lückenlosigkeit, könnten Fragen aufwerfen - etwa nach der Hybris im Prog-Ideal, die auf die Machbarkeit einer von oben diktierten Innovation setzt.

Der Norman Spinrad- und Philip K. Dick-Verehrer **RICHARD PINHAS** wird aller Science und Sonic Fiction zum Trotz seine Vergangenheit bei Heldon, 1974 - 78 Frankreichs Antwort auf Tangerine Dream, wohl nie mehr los. Seine Solokarriere - zwischen 1976 und 82 entstanden bereits 5 Alben unter seinem Namen - nahm Anfang der 90er einen neuen Aufschwung (*DWW*, 1992), dazu kamen Kollaborationen mit Peter Frohmader (*Fossil Culture*, 1999) und dem Cyberpunkautor Maurice Dantec als Schizotrope (*The Life and Death of Marie Zorn*, 2000). Für *De L’Un Et Du Multiple* (Spalax, 1999) und *Event and Repetition* (Cuneiform, 2002) hat Pinhas Robert Fripps Frippertronics-Technik adaptiert und ausgeweitet für eine Ästhetik des Waberns und der 1000 Plateaus, die er nun mit Tranzition (Rune 186) weiter ausformte. Mit Guitarprocessing, Electronics, Delays, Loops wird ein dröhnminimalistischer Klangfluss in Gang gesetzt, ein beständiges gewaltiges Orgeln und Vibrieren, Fluxus und Stasis, zeitlos und erhaben wie die Brandung des Thetismeeres gegen die Klippen von Gondwana. Mit Fripps Soloarbeiten teilt Pinhas eine starke Affinität zu einer schwulstigen, esoterisch aufgeblasenen Harmonik, die nicht nur meine Idiosynkrasie als ‘Grauen der 70er’ identifizieren müsste. Die pulsierenden Klangmantras, weniger Allegorien des

eisigen, lautlosen Weltalls als von psychedelischen States of Mind, bekommen eine rührende Bodenhaftung, wenn Antoine Paganotti, Magma-Sänger und zuweilen Vander-Ersatz, einen grobmotorischen Rockgroove unterlegt. Bei 'Moumoune girl' hört man die Stimme von Ph. K. Dick von einem Tonband, das er Pinhas auf dem SF-Festival in Metz 1977 in die Hand gedrückt hat. Und vielleicht sollten wir alle Dicks Diktum dieser Gastrede in Metz beherzigen: „*If You Find This World Bad, You Should See Some of the Others*“. Die 'Synchronizitätsmusik' von Brent Mini in *Valis*, die Pinhas wohl auf seine Weise in immer neuen Anläufen zu realisieren hofft, wurde übrigens von Brian Enos *Discreet Music* inspiriert, die Dick Ende '77 kennen gelernt hatte. Wie sich Dicks gnostisches Spätwerk an seinem Damaskus-Datum 2-3-74 entzündete, so scheinen Pinhas Soundperlen sich um 1977 herum auszuformen. Manche Jahre sind eben realer / idealer als andere.

EKTRO RECORDS (Pori) - VERDURA RECORDS (Helsinki / Nurmijärvi)



Bilder von Gewitterwolken, Blitzen, und Wirbelstürmen führen hin auf Ukkossalama (EKTRO-014), den Monsterjams des Ektro-Kollektivs **EKTROVERDE**. Neben Lehtisalo, Rättö, Westerlund und Jyrki Laiho, Namen, die man als Circlemembers identifizieren kann, tauchen neun weitere finnische Zungenbrecher auf, die das Circle-Klangbild mit Bläsern und Damo Suzuki-ähnlichem Sprechgesang erweitern, verdichten und kompakter machen. Bei den zwei 9-minütigen Jams 'Kapituli' und 'Paholaispiirtäjä' und den beiden gut 26-minütigen 'Kaski' und 'Salama' wird jedoch ziemlich schnell deutlich, dass hier andere Strukturen angestrebt werden, als bei Circles ballistischen Hyperbeln. Zwar dominieren auch hier die Riffwiederholungen. Aber im immer kollektiven Zopfgeflecht aller Stimmen breitet sich ein eher horizontales Mäandern hin zum ultimativen Feed-your-head-Trip aus der angejazzten Weirness der 70er. Als ob Out Of Focus Can gecovernt hätten, durchmischt mit Agitation Free-Gitarrensingsang und Deadhead-Kraut. Bei 'Kaski' steigert sich der hippieske Klangfluss erst nach etwa 20 Minuten zum immer erregteren, beschleunigten Höhepunkt. Mushrooms all over Kalevalaland. Alle Vergleiche hinken, wenn Ektroverde zeitvergessen dahin rollt und der Horizont kaum näher rückt. Dass die Musik keine Architektur kennt und als Verlaufsform nie auf den Punkt kommt, gerade darum dreht sich alles. Ein fließendes Perpetuum Mobile im chorischen Zusammenklang groovender Loops, ein hypnotischer Drehwurm aus immer wieder wiederholten Riffs, die wie ein Fisch- oder Vogelschwarm einen molekularen Gesamtkörper bilden, der geschmeidig wie eine Echse aus lauter Klangschuppen sein Free-Rock-'Aumgn' und 'Halleluhwah' anstimmt und dem 'dunklen Stern' zustrebt. 'Salama', das Anfangs mit Rättös Demetrios Stratos-Manierismen noch nach Circle klingt, verklumpt im Verlauf zu einem Dauerdrone aus nahezu weißem Rauschen. Die schuppenartige Beweglichkeit des Riffings verdichtet sich zu einem grummelnden Lavastrom, aus dem nur noch die schimmernden Gitarrenobertöne herausstechen. Eine ganze Phalanx von Drums und Bässen scheinen gegen die Trägheit der Masse anzuknüppeln. Dumpfes Rumoren taucht das Bewusstsein in sumpfige Monochromie. Ektroverde ist hier näher bei GODs Low-Fi-Mulm als bei Greatful Dead oder Can.

Jussi Lehtisalo und seine Projekte **CIRCLE**, Pharaoh Overlord und Ektro Records sind verlässliche Treibstofflieferanten für Würzburger Psychedelic- und Art Rock-Freaks. Der finnische Bassist mit dem Charme eines Rübezahls in Wollsocken mit seinem Quartett aus Tomi Leppänen, einem vogelknochigen Memento Mori, der als stoisches Uhrwerk den Takt schlägt wie der müde Tod, Janne Westerlund an der Himmelfahrtsgitarre und Mika Rättö, Keyboarder, Percussionist und bizarrer Crooner von finno-ungarischen Zaubersprüchen, ist regelmäßiger Gast im *Cafe Cairo*. Da meiseln sie dann ihre Treppen ins Anderland, Brainstorms, die sich aus ostinat repetitiven Riffs ganz allmählich aufschaukeln, bis sich die

Spannung nicht mehr zügeln lässt. Aber der Absprung in die Endorphinseligkeit mit sanfter Landung im Nirwana ist immer nur der Beginn eines erneuten Aufstiegs, eines weiteren Gipfelsturms und glückseliger Abfahrten im Pulverschnee. Schwer zu sagen, was an diesem Trancerock süchtiger macht, der langsame Anstieg oder die spannungslösenden Kopfsprünge über die Schanze ins Schwerelose. Die Finnen mischen wie erfahrene Bergführer zu stupenden Bellevuen oder Pfadfinder für Rites de passage Cans hypnotischen Minimalismus mit Wagnerianischem Thrill. Guillotine (EKTR0-024) ist ihre bisher experimentellste Einspielung voller verspielter, improvisiert wirkender Miniaturen, die mit dem verrauschten Slow-Motion-Geschmurgel etwa von 'Salar Opi' in trüber Ursuppe rührt, Tränke bereitet für schamanische Ringkämpfe im Geisterreich von 'Armo'. Da scheint Circle quer durch Sibirien auf Psychowellen zu reiten wie sonst nur die Nipponpsychedeliker Acid Mothers Temple. Neben solchen krautinspirierten Pilzgerichten nutzt ein Viertelstünder wie 'Alta rautatammien' mit perlendem Keyboard fusioneske *Bitches Brew*-Rezepte und über Rättös deklamierendem Vibrato nimmt Circle im gezügelten Accelerando ganz ganz allmählich Fahrt auf und unwillkürlich beschleunigt auch der Puls, der ganze Körper wird vom unwiderstehlichen Swing erfasst und treibt immer schneller auf einen Katarakt der Glückseligkeit zu. Statt der orgasmischen Entladung blendet Circle aber über in 'Takaisin', bei dem Rättös selbstvergessenes Gebrabbel rückwärts zu laufen scheint. Mit solchen Momenten sprengen die Finnen den Fluch der Berechenbarkeit und die Tretmühle von Wunsch und Konsum. So wird aus Rock nach Rezept etwas Namenloses, das einen doppelt aus dem Gleichgewicht bringt.

Über den umtriebigen J. Lehtisalo stolpert man auch auf der, wie es mir ein Finnophiler mit schaudernder Andacht versprach, 'superkranken' **ETURIVI**-Scheibe mit dem ansteckenden Titel Ylhäisten Kastien Kelvottomat Jälkeläiset (verdu-7). Das Verdura-Label hat sich dafür als Forum prädestiniert durch eine Reihe von 7" (Ektroverde / Hinageshi Bondage *split*, Eturivi *Lempilapset* / 30 %, Can Can Heads *Cricket Okasada*, Hinageshi Bondage *Diesel fruit my darling & Tirez sur le musicien*, Acid Mothers Temple & the Melting Paraiso U.F.O. / Circle *split*) sowie durch sonische Longplay-Bazillen von obskuren Acts wie Kroko (*Furia*), Magyar Posse (*We will carry you over the mountains & Kings of time*) oder Vuk (*Exile!*). Eturivi ist nur insofern ein Trio wie Pharaoh Overlord, dass Lehtisalo zwei Partner hat, die hier K. Rainio & M. Rintala heißen, ansonsten verbietet sich jedes 'wie'. Aber das 'was' ist ebenfalls eine Sperrzone aus finnischen Rezitationen. Manifeste, Gedichte, Drohbriefe, die vor Ä's und Ypsilons wimmeln und deren Tenor sich aus dem Tonfall als hunnische Kriegserklärung, außerirdische Slampoetry oder Nachruf auf einen am Suff krepiernten Kameraden (miss)deuten lassen. Das Cover zeigt neben hingekrakelten Kreuzen und Grabsteinen und Walküren, deren Augen Blitze schleudern, drei Schüler mit Kassengestellbrille und Fliege, hintern deren Stirnen sich der Berufswunsch 'Giftgasguru' oder 'Columbine-Zorro' abzeichnet, während aus dem Scheitel ein Geweih aus Blumen sprießt. Der Sound, um Kindheitstraumata zu verarbeiten, ist Lichtjahre vom psychedelischen Minimalrock der Circle-Familie entfernt. Postindustriale Elektronik mahlt und knackt und knirscht wie eine Knochenmühle. An den Rändern dessen, das hier so fies und dumpf rumort und stampft, wird manchmal ein verstimmtes Banjo gequält, trillert eine Flöte, knarzen Türen, quietschen Scharniere. Das könnte die Ritualmusik der Morlocks sein, Low-Fi-TechNoir mit Schauerrand. Solche Grand-Guignol-Saiten haben einst Schloss Tegal, Premature Ejaculation oder Fetisch 69 angerissen. Eturivi binden die dystopischen Qualen zurück an die blühende Phantasie von Schulbuben. Was aber optisch durch Lächerlichkeit entschärft wird, bleibt im Klangbild brisant. Schwarzer Humor und bitterer Ernst sind noch ungeschieden. Welche Form die Rache an der schnöden Welt annehmen wird, das bestimmen Dosierungsnuancen im 'Willen zur Macht' - der eine macht Kunst, der andere Vorschriften, der dritte muss Amok laufen.



EMANEM - PSI (Mill Hill) First Set

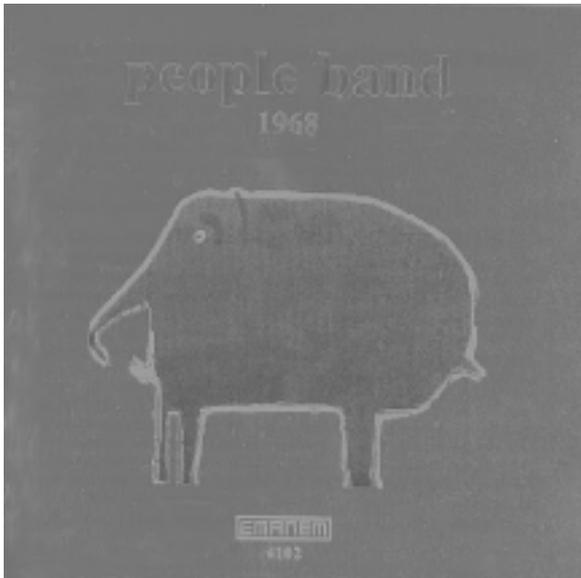
Die improvisative Szene, könnte man meinen, sollte ihre beste Zeit hinter sich haben. In den Siebziger Jahren des letzten Jahrhunderts lief sich Free Jazz tot, Musiker "entdeckten" die Melodie wieder und nach Jahren des Suchens nach einem neuen Klang, neuen, freien musikalischen Mustern gaben sie entnervt auf. Viele dynamische Klänge waren gefunden worden, doch mehr formlose Tonklumpen füllten die Sinne der Musiker und des Publikums. Ganz verschwunden ist der Ansatz freier, improvisativer Musik nie. (Ragazzi - Website für erregende Musik)

Obwohl **DEREK BAILEY & MILO FINE** bereits 1983 auf einer Nordamerikatournee des englischen Gitarrenmeisters und im Gegenzug bei Fines Gastspiel auf der Company Week 1988 in diversen Konstellationen gemeinsam auf einer Bühne agierten, ist Scale Points On The Fever Curve (Emanem 4099) das erste Resultat ihres musikalischen Gedankenaustausches unter vier Augen. Die Gelegenheit dazu bot ein Flim-Flam-Konzert am 26.03.2003 im brechend gefüllten Ryan's-Keller in Stoke Newington. Von den vier Improvisationen der beiden hört man die erste und vierte komplett, die beiden mittleren auszugsweise. Bailey und der Schlagwerker aus Minneapolis sind ziemlich gegensätzliche Temperamente. Fine gelang es aber, die redundanten Momente seiner manisch-agilen Perkussivität, die sich an die Manierismen von Stevens oder Bennink anlehnt, dadurch zu meiden, dass er auffallend häufig zu Klarinetten oder einem Keyboard griff. Baileys Bereitschaft zum Dialog erscheint mir einmal mehr ausgesprochen ungewiss. Sein sprödes Kratzen auf der pedal-kontrollierten, verstärkten Akustischen, das scheinbar nur einer inneren Notwendigkeit gehorcht, ist wie immer absolut baileyesk, souverän und reserviert, unbeirrt und doch durchlässig, monomanisch und Maß gebend, in kurzen eruptiven Momenten ebenso wie im Rückzug in hermetische Schräppgeräusche. Fine ist immer dann auf Augenhöhe, wenn er mit seinem stotternden, fiependen Klarinetten-ton mit dem Wind kreuzt. Sobald er zu Rappeln beginnt, verdoppelt er nur Baileys bereits perkussiven Grundduktus und alles überflüssige Fett, das die graue Improeminenz gezielt abschabt, sammelt sich ranzig zu seinen Füßen.

>Modernism, post-modernism, so what?<, kurz Moposo, so nennt sich eine von John Russell organisierte Impro-Reihe, die seit Mitte der 80er an jeden dritten Sonntag im Monat im Red Rose im Londoner Viertel Holloway steigt. Die Moposo Solos 2002 (Emanem 4100) dokumentieren getreu das Event am 17. November, das als Besonderheit, quasi als Taschenbuchausgabe eines Festivals, nur Solos vorsah mit einer abschließenden Jamsession. **John Russell** selbst an der akustischen Gitarre ging als Erster an den Start, gefolgt von **Phil Minton**, der seinem Schauder erregenden Geräusch ein sehr minimalistisches Soundgedicht im Andenken an den verstorbenen Bob Cobbing hinterher schickte. Dann geiselte **John Edwards** seinen Kontrabass in einer Manier, die selbst dem Atem beraubenden Extremismus von Minton noch die Golgotha-Show stahl. Die Lücke zum trödelnden, aber dann bestens disponierten Sopranosax-Unikum **Lol Coxhill** überbrückten Minton & Russell mit einem 60-Sekunden-Duett. Und nach **Chris Burns** Pianoimpromptu blieb tatsächlich noch Zeit für das komplette Quintett, um diese Handvoll Abend zu einer Faust zu ballen.

Von den beiden Mujician-Partnern **PAUL DUNMALL & PAUL ROGERS** war zuletzt die Rede anlässlich ihres CIMP-Trios mit Kevin Norton. Wie vertraut und aufeinander eingespielt der Saxophonist aus Südlondon und der A.L.L. Bass-Virtuose sind, zeigen sie nach ihrem *Hour Glass*-Doppelpack (Emanem 4208) und der Duns-Limited-Edition-Trilogie *Alien Art*, *Ja Ja Spoon* & *Log Cabins* nun erneut mit Awareness Response (Emanem 4101). Diesmal kommen jedoch ganz neue Noten ins Spiel, indem Dunmall, ähnlich wie bei *Go Forth Duck* (CIMP #296), sein Rohrblattspektrum auffächert und im ersten Drittel südschottische Border-Bagpipes, im mittleren sein Tenorsax und bei der dritten 'Erwiderung' das Sopranino erklingen lässt. Aber auch Rogers sechssaitige Spezialanfertigung, die das Bassregister ins Cellogebiet erweitert, trägt ihren Teil dazu bei, dass er als Unplugged-Pastorius das Zusammenspiel elliptisch dehnt zum eloquenten Equilibrium. Im Unterschied zum Highland-Dudelsack erzeugt Dunmalls Instrument einen weicher nieselnden, gedämpfteren, weniger durchdringenden Ton, der allerdings als nahezu vierminütiger finaler Halteton bei 'Pressure Response' dann doch noch die Penetranz eines Reiseweckers entfaltet. Neben dem beredsam übersprudelnden Tenor spielt Rogers im flinkfingrigen Marathonpizzikato wie mühelos den flatterhaften Wildfang. Gegen das anschließend in Stimmbruchdiskant quäkende und vogelig tirilierende Sopranosax sägt er dagegen ganz dicke Baumstämme. Der Einfallsreichtum und die Sprachgewalt der beiden, wenn Klang denn eine Sprache ist, führt mitten hinein in den Zauberwald, den man vor lauter Plinkplongestrüpp und Holzwegen oft vergeblich sucht.

Die Rubrik 'Ausgrabungen' beschert einem diesmal ein Reissue der 1968er Transatlantic-LP People Band (Emanem 4102). Es handelt sich dabei um das einzige warenförmige Zeugnis von **THE PEOPLE BAND**, dem neben **AMM** und **SME** dritten Sonderweg des britischen Impro-Pioniergeistes. Dieses anarchischste unter den drei Pfadfinderkonglomeraten hat seine Wurzel im 1960 formierten Russell Hardy Trio mit Hardy (piano, organ, bamboo pipes), Terry Holman (double bass, violin, baritone sax, tuba) und Terry Day (drums, alto sax, bamboo pipes). 1965 fusionierten die drei mit Mel Davis (piano, trombone, cello), Lyn Dobson (tenor sax), Eddie Edem (congas, trumpet), Tony Edwards (drums, congas, hand drum), Mike Figgis (flugelhorn, acoustic guitar), Frank Flowers (double bass) und George Khan (tenor



sax, flute) zum Continuous Music Ensemble, dessen Konzept darin bestand, jedes Konzept abzulehnen. Als Begleitband der People Show umgetauft in The People Band und mit dem Zufall als Modus operandi versuchte man sich im Geist absoluter Freiheit an DIY-Free Jazz, spielte mit Radios, Musical Boxes oder Schlagzeug mit Stricknadeln und experimentierte bereits mit Conduction. Die Alles-ist-Erlaubt-Philosophie und No Labels-No Leaders-No Limitations-Attitüde und die fehlende Anwesenheitspflicht, kompensiert durch ein zeittypisches Faible für Publikumsbeteiligung, Fluxusmätzchen und Gesamtkunstwerklichkeit, ließ sich bei der Einspielung in den Olympic Studios, die mit Hilfe von Stones-Drummer Charlie Watts zustande kam, nur homöopathisch einfangen. Das seit der Originalveröffentlichung verschollene Master wurde rekonstruiert durch LPs, die Terry Day und Steve Beresford wie Schätze gehütet hatten und durch ein Tape, das ein Stonesmitarbeiter aus dem Olympic-Müll retten konnte und dem nun auch 15 Bonusminuten zu verdanken sind. Selbst wenn nach dieser Wiederveröffentlichung die Geschichte der europäischen

Echos auf den Ornette-, Trane- und ESP-Free-Schock nicht neu geschrieben werden muss, beeindruckt The People Band durch den kollektiven Vollzug seiner Improvisationen, die ständig wechselnde Besetzung und Instrumentierung, durch nur kurze Soli, die ausgedünnte Durchhörigkeit im einen Moment und geballten Tutti im nächsten und immer wieder die perkussive Exotik eines Arkestras mit nicht einem, sondern zehn Sun Ras als Steuermann. Im BRD-Kontext müsste man sich Amon Düül, die Globe Unity und das Sog. Linksradikale Blasorchester zusammen denken und hätte immer noch nichts Vergleichbares. Die Freigeister hinter dieser 'Volks'-Musik zerstreuten sich nach den 60ern, Davis zu Mummy und der Loverly Band, Day zu den Four Pullovers, Alterations, Kahondo Style, Dobson nach Spanien, Edem in die Anonymität, Edwards zu Big Chief, Flowers zum Hallé Orchestra, Hardy zu Ian Durys Kilburn and the Highroads, Khan zu Westbrook und 30 Jahre lang bei der People Show. Und Figgis? Der wurde Hollywoodfilmregisseur und komponierte seine eigenen Soundtracks.

Neodadaismus oder was auch immer für eine Posaunistin und eine Männergurgel. Auf Ballgames & Crazy (Emanem 4103) stecken die solo und mit Lunge bekannt gewordene **GAIL BRAND** und der Bay-Area-Freak **MORGAN GUBERMAN** ihre Querköpfe zusammen, um aus dem Stegreif, dem Bauch oder meinetwegen dem Dämmerlicht des Unterbewusstseins halb verdaute rohe Austern wiederzukäuen. Gubermann sorgte bisher durch seine Soli für Kontrabass & Stimme (*Hamadryas Baboon, Torpor*), im Duo Exotic Zoology und im Trio Numinous Opposum für Verblüffung. Die Guerillataktik der beiden kopflosen Buddhas besteht darin, zu gurgen und blubbern, stammeln und haspeln, gurgeln und röhren und zungenzureden wie mondäugige Medien in den Klauen der Tollkirsche. Im multipersonal besessenen Gubermann fallen sich die Geister eines Auktionsrappers, eines Apostels der Church-of-Hugo-Ball (Ballgames!), einer geräucherten Obertongurgel und eines 80-jährigen Jam-Poeten, der nach der Uraufführung von *Howl* zum Werwolf von Oakland mutierte, gegenseitig ins Wort. Guberman, auf dem Foto eher ein Henry-Rollins-Typ und vielleicht Mitte 30, wird so durchaus würdig, Phil Mintons Stimmbänder zu schnüren. Der Vergleich hinkt aber, weil der Kalifornier viel stärker mit Textcutups operiert, mit Instantgebabbel, gekrächtzter und gelispelter, vom Timbre einer rostigen Klinge in Babytalk und wieder zurück in Greisengemümmel kippender Kasperl-Poesie. Brand spielt neben diesem überkandidelten Baboon die Straighte im sicheren Gefühl, dass sie in ihrer Rolle als virtuoser Weißer Clown durch den ordinären Wahwahsound ihrer Tröte von alleine 'komisch' wirkt.

DAVE LIEBMAN hat sicher gelernt, den Sticker Ex-Miles-Davis mit Fassung zu tragen. Nachdem er 1972-74 bei *On The Corner*, *Get Up With It* und *Dark Magus* mitgewirkt hat, ging er seinen eigenen Weg mit Lookout Farm oder Quest, mit eigenwilligen Standard-Revisionen, oft mit dem Quest-Bassisten Ron McClure als Wegbegleiter. Mitte der 90er trat mehrfach **TONY MARINO** an dessen Stelle. So auch hier bei Line Ish (Emanem 4104) in einem Trio mit dem Emanem-erfahrenen Drummer **TONY BIANCO**. Liebman fand bereits in BA 42 Beachtung mit seiner Coltrane-Hommage *Cosmos* im Duo mit dem Schlagzeuger Abbey Rader, Bianco mit den Trioinspielungen mit Dunmall und Picard bzw. Mattos oder Rogers. Liebman, abwechselnd an Tenor- & Sopranosaxophon, Flöte und sogar Piano, gab die Richtung vor in einer vierteiligen Freejazz-Suite, die, nach je einem Bass-, Sax-, Group- und Cymbalzwischenstück, nahtlos ihren Faden aus Tutti- und wechselnden Duetten fort spinnt. Die Musik verlässt sich vollkommen auf die intuitiven Wechselspielchen dreier Virtuosen, denen einzeln und zusammen ganz wunderbare Passagen gelingen, die freilich die inhärenten strukturellen Defizite eines bloßen Go ahead, das sich lediglich auf seine „angeborene Intelligenz“ verlässt, nicht überdecken kann. Ein überraschendes Moment ist Liebmans Pianospiele im lange von Marinos Poesie geprägten 'Part Two', der sich dann aber doch nur mit einem Drumsolo über die Zeit rettet. Der oft innig summende Lyrismus von Marino, arco und pizzikato, ist überhaupt die Entdeckung auf „Line Ish“ und auch der inzwischen 58-jährige Liebman

fesselt immer wieder das Ohr durch eigenwillige Linienführungen, speziell wenn er am Soprano zwitschert. Neben der Ich-und-Wir-Routine gehört das immer nur gleich rasante Gewirbel von Bianco zu den Momenten, in denen die Gedanken abschweifen - zum fantastischen Auftritt des Free Music Ensemble am Abend zuvor mit seinem stupenden, komplex interpunktierten Parcours mit notierten und weniger notierten Passagen, Leitmotiven und Ritornells und vor allem mit Paal Nilssen-Love als Drummer, der mit seinen dynamischen Stakkatos, seiner schroffen Präzision, seiner fiebrigen Zurückhaltung durchwegs in Atem hält. Daneben wirkt Biancos Stil eingleisig und redundant.

Die Besucher von **FREEDOM OF THE CITY 2003** können nun mit Small Groups (Emanem 4212, 2xCD) ihre Erinnerungen an den dritten Tag dieses Festival auffrischen. Wer den Weg in Londons Conway Hall nicht fand, der kann nun versuchen, nachzuvollziehen, was sich da in Duo-, Trio- und Quartettkonstellationen ereignet hat. Im Duett hatten gespielt **Stefan Keune** (sopranino saxophone) & **John Russell** (guitar), **Viv Corringham** (voice) & **Angharad Davies** (violin), sowie **John Butcher** (soprano & tenor saxophones) & **John Edwards** (double bass). Zu dritt hatten **Alan Tomlinson** (trombone), **Steve Beresford** (electronics & objects) & **Roger Turner** (drum set & percussion) musiziert, das furiose Free-Base-Trio aus **Alan Wilkinson** (alto & baritone saxophones), **Marcio Mattos** (double bass) & **Steve Noble** (drum set & percussion) und das Stringtrio IST mit **Rhodri Davies** (harp), **Mark Wastell** (cello) & **Simon H. Fell** (double bass). Im Quartett schließlich hatten **Milo Fine** (clarinets, piano, drum set), **Hugh Davies** (invented instruments), **Paul Shearsmith** (pocket trumpet, baliphone, hand flute) & **Tony Wren** (double bass) bzw. **Gail Brand** (trombone), **Phil Durrant** (laptop electronics), **Mark Sanders** (drum set & percussion) & **Pat Thomas** (keyboard electronics) aka Lunge zusammen improvisiert. Die Personaldecke der Londoner Szene, hier verstärkt um geistesverwandte Nichtbriten wie Keune und Fine, ist groß genug, um Überschneidungen mit den Festivals 2001 & 2002 zu vermeiden und mit immer neuen Konstellationen aufzuwarten. Die Erfahrung von Graubärten und Glatzköpfen mischte sich über Generationengaps hinweg mit jungen Ansätzen wie dem rein weiblichen Gespann Corringham-Davies. Die beiden spielten hier erst zum zweiten Mal miteinander, Aktualität und Spontanität sind die Raison d'être der Sprache des Free Improvising. Wenn jemand seit Mitte der 90er zusammen steckt, wie Free Base oder IST, dann kommen blindes Verständnis als weiterer Parameter hinzu. Die Freiheit, die man sich hier gemeinsam nimmt, ist eine, die sich freiwillig arm macht, dafür dem Flüchtigen großes Gewicht beimisst und den raren Substanzen, die bei der alchemischen Läuterung ausflocken. Lunge nennen es 'Relative Poverty'. Sicherheit gibt dabei die Tradition des „To thine own self be true“, die Sedimentschichten der Alten, auf denen nun eine dritte und vierte Generation aufbaut, die mit der gleichen Selbstverständlichkeit Stegreifmusik zelebrieren wie andere den Blues. Und wenn man ihnen ein „Dyneiddiwr“ an den Kopf wirft, lächeln sie verschämt (die Waliser bezeichnen so nämlich einen Humanisten).

Wo wohl das Faible der englische New Jazz-Szene der 60er/70er Jahre für brasslastige Bigbands her rührt? Neil Ardley, John Dankworth, Tony Coe's „Zeitgeist“, die Alan Cohen Band, Michael Gibbs, Barry Guy's LJCO, das National Youth Orchestra, John Surman, Keith Tippett's Centipede und Ark, Mike Westbrook. Auch der über SME in der Brit-Impro-Szene völlig integrierte kanadische Trompeter **KENNY WHEELER**, gleichzeitig auch fester Bestandteil des Globe Unity Orchestras, frönte 1969 mit *Windmill Tilter* und dem '73er *Song For Someone* (psi 04.01) dieser Lust am schmetternden Kollektiv. Auf ECM, seit Mitte der 70er sein Hauslabel, folgte 1990 dann noch seine *Music For Large Ensembles*. Evan Parker hat nun die im Januar 1973 entstandene und als Incus 10 herausgekommene Aufnahme, mit Abstand die plinkplonk-fernste Veröffentlichung dieses Labels, erstmals auf eine CD gepackt. Vier Trompeten, vier Posaunen, dazu Bassposaune und Tuba, Wheeler sparte nicht an Blech. Das zweifache Reed war daneben nur relativ dünn besetzt. Zwei Keyboards, Bass und Tony Oxley am Schlagzeug und dazwischen das textlose Vocalizing seiner künftigen Azimuth-Partnerin Norma Winstone, das ergab zusammen eine schneidende, oft in Unisonoblocks gebündelte Wucht, die ihr rigides, scharfes Eisbrecherprofil auch gar nicht verstecken wollte. Wie eine Fliege im Bernstein wirkt das ebenso kurze wie schräge Gastspiel von Derek Bailey bei 'The Good Doctor', wobei ihn Evan Parker - der vorher schon 'Causes are Events' mit seinem Soprano durchstöchert hatte - mit haarsträubenden Splittersounds den Rücken frei hält. Norma Winstone schaukelt das Ding, dessen Kenton'sche Windstärke einem an den Ohren zerrt, mit ihrem Song 'Nothing Changes' unerwartet lyrisch nach Hause.

Wheeler war auch auf das **IMPROVISERS' SYMPOSIUM - Pisa 1980** (psi 04.03/4, 2xCD) eingeladen, aber terminlich verhindert gewesen. Arrangeur dieser an Baileys Company-Reihe angelehnten Free Impro-Leistungsschau im Rahmen des International Pisa Jazz Festival war **Evan Parker**, der zehn Kollegen, die Posaunisten **George Lewis**, **Paul Rutherford** & **Giancarlo Schiaffini**, die Kontrabassisten **Maarten Altena** & **Barry Guy**, die Percussionisten **Paul Lovens** & **Paul Lytton** und die 'String Section' **Derek Bailey** & **Philipp Wachsmann**, in fünfzehn verschiedenen Konstellationen präsentieren konnte, von denen fünf hier zu hören sind. Die einstige Incus-LP 37 wurde dazu erheblich erweitert und ergänzt, so dass man erstmals auch das 'San Zeno Trio' von Lewis, Altena & Lovens nahezu halbstündig dokumentiert findet. Vorher präsentieren Lewis & Parker ihre damals gerade als „From Saxophone and Trombone“ (Incus 35) aktuelle Dialogfähigkeit als 'Pisa Wind Duet' und Bailey & Altena brillierten mit dem gut dreißigminütigen 'Pisa String Duet'. Die zweite CD enthält Mitschnitte des 'San Zeno Quintet' (ca. 25 Min.), das aus Guy, Lovens, Lytton, Parker & Wachsmann bestand, also einem '2 x

3 = 5'-Konzept, und des 'Pisa Quintet' (ca. 38 Min.), zu dem sich Altena, Guy, Lewis, Rutherford & Schi-
affini in der klangfarblich außergewöhnlichen Besetzung mit drei Posaunen und zwei Bässen gruppiert
hatten. Zusammen taugt dieser Querschnitt perfekt als Impro-Scheibe für die einsame Insel. 1980 war
das Verhältnis zwischen Komposition und Improvisation noch nicht so taoistisch abgeklärt wie heute,
aber entschieden dabei zu verwischen. Ursula Oppens & Frederic Rzewski spielten auf dem Festival in
Uraufführung Braxtons vollständig ausnotierte 'Composition 95' für 2 Pianos und aufgeschlossene Con-
temporary-Music-Leute wie Oppens, Globokar oder Anne Le Baron erweiterten in den Folgejahren den
engen Company-Zirkel aus dem üblichen Dutzend Verdächtiger. Die Improvisation zeigte sich in Pisa als
ausgereiftes New-Music-Idiom mit internationalen Adepten. Das strukturelle Defizit wurde mehr als nur
kompensiert durch Parameter wie „*speed, flow, density of attacks, density of interaction... density ge-
nerated by timbres, textures and instrumental colours.*“ (E. Parker) Am Autonomieaxiom der Impro-Äs-
thetik, die sich in ihrer Materialfixiertheit dermaßen radikal von Zeitgeist und Mode losgelöst hat, dass
selbst Experten nicht unterscheiden können, ob Hörproben 1970, '80, '90 oder 2000 angesetzt wurden,
war 1980 schon nicht mehr zu rütteln. Von solcher Sturheit könnte Nordkorea noch was lernen.

Den Jetztstand Parker'schen Eigensinns und Interaktionsvermögens zeigt die Suspensions and Antici-
pations (psi 04.02) betitelte Begegnung von **EVAN PARKER** mit **STAN TRACEY**, 8 Duos, 2 Piano-
solos und ein Tenorsaxsolo, frei improvisiert am 28.9.2003 in den Londoner Gateway Studios. Der grau-
bärtige Senior der erzenglischen Schule ist freilich neben dem 1926 in London geborenen Tracey ein
Junior. Parker findet in diesem Veteranen aus der Vätergeneration des britischen Jazz, der schon mit
16 ins Profigeschäft eingestiegen war, einen Partner, wie er erfahrener nicht sein könnte. Schon Ende
der 50er veröffentlichte Tracey bei Vogue (*Showcase*, '58, *Little Klunk*, '59), von 1960 - 67 fungierte er
als Hauspianist im Ronnie Scott Club, 1965 legte er mit seiner *Under Milk Wood*-Suite einen Klassiker
der Ära vor, dem er als weitere Zeugnisse seiner Ambitioniertheit die *Salisbury Suite* ('77), *Crompton
Suite* ('81) und *The Poets Suite* ('84, alle auf dem eigenen Steam-Label) folgen ließ. Im Laufe der Jahr-
zehnte leitete er gern größere Ensembles (*Alice in Jazzland*, '66, *Latin American Capers*, '69, *Seven
Ages of Man*, '70, *Genesis*, '89), machte aber auch Soloeinspielungen und war beehrter Duopartner von
Mike Osborne, Keith Tippett oder John Surman. Traceys sparsame, völlig klischeefreie und unmanieris-
tische Notenfolgen zeigen das reflektierte Abstraktionsniveau purer Pianomusik. Parker verzichtete auf
sein Spiffire-Soprano, zeigt sich dafür auf dem Tenor selten intim und nachdenklich. So entstand eine
Stegreif-Kammermusik von souveräner Beherrschtheit, in jedem Atemzug und Tastendruck abgeklärt
und poetisch. 'Englisch' ist daran allenfalls das Understatement. [Fortsetzung S.67]

ERSTWHILE RECORDS (Jersey City, NJ)

Manche Menschen haben Gesichter fürs Radio, Erstwhile macht Musik fürs (dritte) Auge. A View From
The Window (erstwhile 041) spielt damit, dass der Raum von Musik sich herkömmlichen Dimensionen
entzieht. Das Fenster ist vergittert und einem Spalt breit sind die gelbe Häuserfassade gegenüber und
ein blaues Stück Himmel sichtbar. Dazu erklingt seltsame Elektroakustik für Gitarre und zwei Trompeten,
die nicht wie Gitarre oder Trompeten klingen. **KEITH ROWE**, **AXEL DÖRNER** & **FRANZ
HAUTZINGER**, der eine an einer Slide-, der andere an einer Vierteltontrompete, enttypisieren ihr je-
weiliges Klangbild zur Geräuschhaftigkeit, in der elektrifizierte und mundgeblasene Töne zu den elek-
troakustischen Klangfarben 'Magenta/Black' und 'Cadmium Yellow/Turquoise' zusammen fließen. Über
Rowes statisch sirrender 'weißen' Grundierung - in Hubert Fichtes *Detlevs Imitationen* >*Grünspan*< las
ich, dass die nicht eingefärbten weißen Papierflecken eines Aquarells früher 'Juden' genannt wurden -
blubbern und schleifen Dörner & Hautzinger luftblasige Geräusche nahe am Beinahe-Nichts. Doch diese
akustische 'Zweidimensionalität' stülpt sich ortlos-allgegenwärtig über das Bewusstsein, diffundiert
durch alle Poren, modifiziert den Raum wie ein Eno'sches Parfüm, bleibt nicht als Klangtapete an den
Wänden haften, sondern schwängert als Emanation von Leim und Farbe den Nichtraum der Imagination.
Im 'Cadmium'-Part ist die Grundierung dicker aufgetragen und die Behauchung durch die beiden Zero-
'Trompeter' nur mit Mühe noch als leichte Trübung wahrzunehmen, als wechselndes Schattenspiel. Das
Ambiente hat den Charme einer undichten Gasleitung, mit einem Zischeln wie ein Vorhang aus Regen
vor dem halb offenen Fenster und dumpfem Gedröhn aus Regionen, auf die ich nicht neugierig bin.

Elektrostatisches Grundrauschen, stechende Sinuswellen, knirschende Vinylauslaufrillen. Die Ver-
suchslabormäuse kennen inzwischen ihre Folterknechte schon am Schritt. Die Drs. **SACHIKO M** und
TOSHIMARU NAKAMURA und Professor **OTOMO YOSHIHIDE** testen den Geduldsfaden und erfors-
chen einen eventuellen Zusammenhang von Käfighaltung und Mystik. Good Morning Good Night
(erstwhile 042-2, 2xCD) markiert nach dem Paradigmenwechsel von der Musik zur Geräuschkunst nun
die Wendung in die Medizin, in Otologie und Neurologie. Onkyo bis zur Enzephalorrhagie. Selbst langsa-
me Mäuse finden nach ner Viertelstunde den Ausschaltknopf, meine Hirnerweichung lässt mich auch
nach 38 Minuten noch irritiert an der Lopez'schen Schallmauer schnuppern und wie gebannt ins Mäuse-
nirwana starren. Der mikrominimalistische Testbild-Nachmittag & -Abend zieht sich dann über weitere
63 Minuten hin. Bruitistische Parasiten setzen die Hirnversuppung fort, bis die glibbrige Soße aus den
nichtsvergessenen Mäuseschnäuzchen tropft wie der Schädelinhalt eines Pharaohs. Mussten erst Japa-

ner kommen, um Ludger Lütkehaus zu vertonen? Grobe Ungeister greifen, wenn sie sich von Kultur attackiert fühlen, gern zum Revolver. Gegen dieses in Bonbonpapier eingewickelte Wollmaus-‘Nichts‘ hilft aber nichts. Gute Nacht, schöne Gegend. Lass es, Sein.



Das Rowe-Paetzold-Cover von Live at the LU (erstwhile 043) bestätigt einmal mehr meine Überzeugung, dass Erstwhile immer auch an das Auge denkt. Dabei begann das Konzert von **KEITH ROWE & CHRISTIAN FENNESZ** im Le Lieu Unique in Nantes (10.5.2002) so, dass mancher vor Schreck erst mal beide Augen und manches andere zukniff. Scharf stechender Harsh Noise, schleifend und rumorend, schichtete sich als schartig prasselnde Sheets of Sound ineinander. Was vom Computer des Wieners kommt, was von der Table Guitar des AMM-Altmeisters, bleibt meist unklar. Die Vertikale ist erwartungsgemäß schwach ausgeprägt, schließlich ist Rowe der Herold des Flachen. Dafür drücken die Sedimente massiv auf die Schädeldecke, der Raum wird fugenlos ausgegossen mit Klangestrich aus der Düse. Nach 13-14 Minuten lässt der industrielle Aufruhr nach, wird transparent genug, um Rowes flatternde Saitenpräparationen und Radiosamples herauszufiltern. Das grollende Rumoren verdichtet sich jedoch wieder zu tobenden Noiseturbulenzen, wie man sie nie und nimmer auf einem Improkonzert vermuten würde, vielmehr mit der

Hard-Boiled-Welt von Kapotte-Muziek-, Haters- oder Daniel-Menche-Aficionados assoziiert. Wenn die Folie aus Harshness transparenter wird, flackern und splattern Rowes schroffe Manipulationen um so plastischer und aggressiver in den Raum, eruptive Leuchtbögen, die einem die Synapsen noch bei geschlossenen Lidern versengen. Unklar bleibt, was die Wiederkehr des Brutismus, der ja völlig asynchron zur Lautlosigkeit der technischen Entwicklung verläuft, signalisiert - härtere Zeiten, verdrängten Schmerz oder ein dickeres Fell?

FOR 4 EARS RECORDS (Itingen)

Nach 30 gemeinsamen Jahren beendeten die Schweizer Noisegebirgsjäger Möslang & Guhl offiziell ihre 1972 begonnene und seit 1986 unter dem Namen Voice Crack weiter geführte Künstlerehe als Improbruitisten und Alltagselektronikknacker. Auf lat nc (FOR4EARS 1549) kann man nun **NORBERT MÖSLANG** erstmals im Alleingang hören, unverändert mit cracked everyday-electronics & processing. Die Art, wie er auch allein eine knarrende und knirschende Noiselandchaft entfaltet, mit deutlich ausgeprägtem Stereospektrum und mehreren gleichzeitig sprudelnden Geräuschquellen oder Klangspuren, das lässt einen Partner vorderhand nicht vermissen. Die Situation ist aber insofern doch paradox, dass zur Zeit die bruitistische Avantgarde verstärkt dazu neigt, im polyzentrischen Verbund zu zirpen, je vielhändiger, desto diskreter, während der St. Galler Veteran nun aber gerade sein Monologdebut so vielschichtig und mehrspurig angelegt hat, dass es permanent aus allen Ecken zwitschern und sirrt. Obwohl Möslang seine Studioexperimente durchwegs abstrakt nur 'c11 - c16' nummeriert hat, funkt vielschnabliges Getschilpe sich als 'Bild' einer ornithologischen Konferenz ins Gehirn oder das Lauschprotokoll vom elektronischen Gewisper insektoider Miniroboter mit Maxwell'schen Dämonen. Ständige Bewegung im Molekularbereich sorgt für ständige Unruhe, die sich jedoch, anstatt zu barscher Aggressivität zuzuspitzen, mit der Okkupation der Aufmerksamkeit durch ihre leichtfüßige und vielgliedrige Comimobilität begnügt.

Auch der im Kontext mit For4Ears-Macher Günter Müller bereits mehrfach begegnete Gitarrist und Elektroniker Tomas **KORBER** plätschert nun mit Brackwater (FOR4EARS 1550) im Schlick des entropischen Reduktions-Minimalismus, als ob er nie etwas anderes getan hätte. Mit Yoshihide **OTOMO** an den Turntables und Toshimaru **NAKAMURA** an seinem berühmten no-input mixing board stehen zwei der führenden Köpfe der Onkyo-Diskretion mit im Studio und mit **ERIK Mathon**, der ein 3-k.pad.system befigert, ein profiliertes französischer Vertreter des Mikrosounds. All meine Sympathie und mein Respekt vor den Künstlern reichen nicht hin, um dem elektronischen Gespinnst, das hier um meine Sinne gewoben wird, mit etwas anderem zu begegnen als mit Verdross und brütender Frustration ob meines 'falschen Passworts' - access denied. Im zweiten Teil, 'and a slice of bread' betitelt und ohne Nakamura, wird die Klanglandschaft konkreter. Mit Vogelstimmen, Grillenbalz und mehr oder weniger virtuellem Geraschel entlang der Grasnarbe werden prägnantere environmentale Illusionen gekitzelt. Solche feinsinnige, ökologische Musique d'ameublement als Klang-Irritainment für Räume und Passanten, als Elevator-Trip ins Merkwürdige, das könnte zu interessanten Vergegnungen führen, wenn man unerwartet durch Falltüren der Wahrnehmung desorientiert würde. Als konzentrierter Lauschakt setzt es ein zumindest rudimentär zenophiles Begehren voraus, etwas, womit ich nicht dienen kann.



Am 20. Mai stand auf dem Musique Action 2002 in Vandoeuvre-Les-Nancy eine bizarre Konstellation auf dem Programm, das Quartett **POIRE_Z + PHIL MINTON**. q (FOR4EARS 1551) ist das Dokument dieser elektroakustischen Kollision von Stimmbandextremismus und Fingerspitzengefühl in einem Soundpark aus Minidiscs, ipod, 3-k.pad.system und geknackter Alltagselektronik. Die Schweizer Trias aus Label-Kopf Müller, Möslang & Guhl, die hier noch gemeinsam ihren Voicecrackgelüsten frönten, gründierte zusammen mit ErikM eine Geräuschfolie, auf die Minton, verblüffend sparsam und reduziert, seine Kehllautgraffitis ritzen konnte, wobei sein Bionoise oft unvermutet nahtlos mit dem elektronischen Material verschmilzt. Statt dass der menschliche Faktor wie Öl auf dem Wasser einer technoid kalten Automatik treibt, löst er sich wie Salz in der Suppe. Mintons Maulwerker-Brutismus, sein garotiertes Keuchen, Krächzen, Keckern und halb ersticktes Stöhnen fügt sich als ein weiterer, wenn auch markanter Farbpartikel ins informel flickernde und wummernde Geflacker eines Action Paintings für unverzagte Ohren. Minton versucht nie, sich mit dem harschen, manchmal sogar rudimentär rhythmischen Maschinenlärm zu duellieren. Er agiert eher wie der wunde Daumen einer Hand, die sich am Saum der Geräuschwelt entlang tastet, den die Fingerkuppen wie Braillespixel nachzeichnen, den sie zerrend auf Reißfestigkeit testen, an dem sie sich festkrallen mit der vorsichtigen Tollkühnheit von Freistilkletterern.

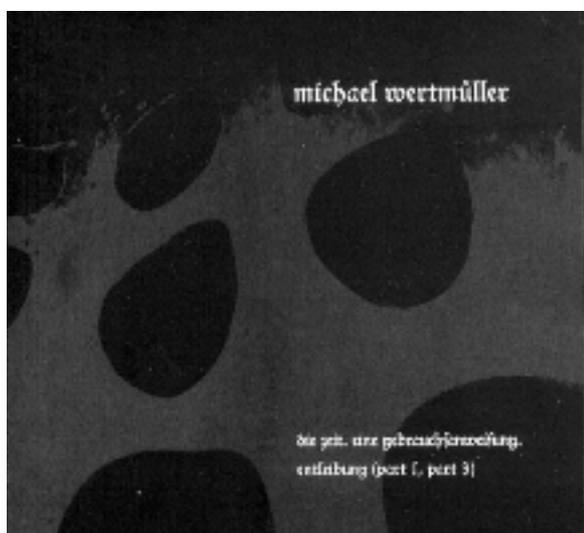
FORWARD RECORDS (Lisboa)

Der Name **CARLOS BECHEGAS** ist ein Synonym für avanciertes Turbo-Flötenspiel, in Carlo Zingaros Trio Plexus, zusammen mit Minton & Bennink, van Hove & Sommer, im Global Jungle Orchestra, auch als akustische oder elektrifizierte One-Mand-Band und immer wieder gern im Dialog mit Leuten wie Kowald, Bailey und Parker oder hier bei Open Frontiers (Forward.rec #02) mit dem Flötenkollegen **MICHEL EDELIN**. Beide reizen alles aus, was Piccolo-, C-, Alto- & Bass-Flöten hergeben, Edelin wirft zusätzlich noch exotische Flöten, Lockpfeifen und Sirene an die Front, an der diese beiden schrägen Vögel ihr Revier markieren. Dabei ist ihr Gezwitzcher als Einladung aufzufassen, in unseren zubetonierten Zonen Dschungel, Natur, Exotik, Lebensfreude wuchern zu lassen. Ob die Vitalität und expressive Virtuosität der beiden ansteckend oder Nerven zermürend wirkt, ist wohl eine Frage der Disposition. Mir persönlich ist die heiße Luft zu 'spektakulär' im Debord'schen Sinne. In einer so vehement erhitzten Sonosphäre ist mir die Offenheit zu unilateral. Mir ist die Rolle des Voyeurs, des Lauschers hinter dem Bambusvorhang, der das penetrant physische Gekeuche und Geröhre zweier Lustmolche mitgoutieren darf, in jeder Hinsicht peinlich. Obwohl, vor allem in Edelins Exotismen, mal schmerzhaft grotesk, dann mild schmeichelnd oder sogar elegisch sonor, hält dann doch auch die paläolithische Euphorie nach, die der erste eigene Flötenlaut im Savannenläuferhirn ausgelöst haben dürfte.

Live auf dem 13. Jazz À Luz Festival in Frankreich (12.07.2003) entfaltete sich ein Open Speech (Forward.rec #03) betiteltes Zwiegespräch, das **CARLOS BECHEGAS** mit dem Pianisten **ALEXANDER VON SCHLIPPENBACH** geführt hat. Dem forcierten Expressionismus, der immer wieder furiosen Überblashektik und den glossolalen Lautstammeleien des Portugiesen stellte der Berliner Mittsechziger trockene perkussive Impromptus entgegen. Die unaufgeregte Nachdenklichkeit des Globe-Unity-Leaders, die überlegte Manier, einzelne Noten und Motive sorgfältig zu wählen, dämpfte die impulsive Exaltiertheit seines Lissaboner Partners immerhin von Fiebergraden zu Saunatemperaturen. Dabei war Schluppenbachs Ansatz immer beinhart, hämmernd, markant, definitiv. Aber er sprudelte nicht, verschwendete sich nicht, er selektierte, operierte grobmaschig, ließ Luftlöcher, Atempausen. Im dritten Anlauf brachte er das Pianoinnere zum Scheppern, ließ abgedämpfte Saiten klirren, repetierte ostinate Riffs. Trotz meiner idiosynkratischen Vorbehalte gegen sanguinische Schaumschlägerei, wirft der Kontrast der Temperamente hier durchaus musikalischen Mehrwert ab. Schluppenbach nagelte Bechegas fest, forderte Substanz, nicht Redundanz. Und der Flötist, dem es an Selbstbewusstsein nicht fehlt, zeigte sich der Herausforderung bestens gewachsen. Er interagierte mit spitzen Einwüfen, flackern-dem Gezüngel, schriller Widerspenstigkeit, quirlicher Eloquenz. Und er wäre nicht er selbst ohne einige seiner übermütigen und überflüssigen Fisimatenten. Das Gespräch der beiden verdient es, im Detail studiert zu werden als ein Muster für Redefreiheit auf Augenhöhe, für Dialektik und Überredungskunst.

GROB (Köln)

Die reduktionistische und 'diskrete' Ästhetik hat sich so sehr als Methode durchgesetzt in quasi allen Improprosenen von London, Tokyo, Berlin oder Lissabon bis nach Kalifornien, dass meine Probleme damit mir eben als *meine* Schwierigkeiten niemand abnimmt. Die Faszination und der entsprechende Enthusiasmus, mit dem Dutzende von Improaktivisten, darunter Leute, die sich mehr als nur meinen Respekt erworben haben, den Finessen des 'Flachen', der Magersucht und des Pianissimo frönen, lässt an der objektiven Virulenz dieser Form keinen Zweifel. Auch in Boston hat sich eine Schar von Begeisterten zusammengefunden, unter einen Hut gebracht vom Sopranosaxophonisten Bbob Rainey, und dieses Ensemble mit dem Namen **THE BSC** zeigt nun Flagge mit dem Livemitschnitt Good (GROB 543). An dem Konzert am 28.8.2001 in der Bostoner Church of Advent hatten neben Rhainey noch mitgewirkt sein Nmpering-Partner Greg Kelley (Trompete), James Coleman (Theremin), Howard Stelzer (tapes), Elizabeth Tonne (voice), Mike Bullock (Bass), Vic Rawlings (Cello & Electronics) und Chris Cooper (präparierte Gitarre) sowie als Gäste zwei bekannte Gesichter aus Berlin, der Trompeter Axel Dörner und Andrea Neumann mit ihrem Innenklavier. Zusammen webten sie ein Gespinst aus geräuschhaften Mikrodifferenzen, für die subtile Nuancen Maß gebender sind als individueller Ausdruck oder Expressivität. Das wie mit feinen Marderhaaren gemalte Klangbild kommt mit einem nur minimalen vertikalen, nur ganz schwachen architektonischen Impetus aus und auch ohne Puls, ohne eine rhythmische Struktur. Die vorbeistreichende Zeit wird statt dessen wie ein Filmstreifen mit bruitistischen Spritzern, mit quicken Noisegraffitis imprägniert. Und obwohl sich alle Zehn um 'Lessness' bemühen, bleibt bei diesem Patchwork gebündelter klangpoetischer Imagination kaum eine leere Stelle.



Wie sehr **MICHAEL WERTMÜLLER** längst über seine Free-Core-Anfänge mit Alboth! hinaus gewachsen ist, zeigten seine Begegnungen mit Improschwerkalibern in Sprawl oder dem Trio mit Brötzmann & W. Parker. Dass er parallel dazu auch eine musikalische Lehre an den Konservatorien in Bern und Amsterdam, bei Mengelberg, Salomo Fränkel und insbesondere Dieter Schnebel absolvierte, zeigte sich manchem erst durch die Uraufführung seiner Komposition *Gebürtig* durch das Brötzmann Chicago Tentet auf der Biennale Bern 2003. Dem gingen allerdings bereits die Aufführungen von *Die Zeit. Eine Gebrauchsanweisung*, einer Komposition für E-Gitarre, Computer und Ensemble, auf den Donaueschinger Tagen für Neue Musik 2001 voraus oder von *Entleibung* (für Streicher und Live-Electronics) in der Schweizerischen Nationalbibliothek Bern am 12.12.2002. Beide Werke sind nun enthalten auf der GROB-CD 545. Ausführende waren einerseits das Kammermusikensemble Neue Musik Berlin, Mark Traylor am Computer und Wertmüllers Werther /

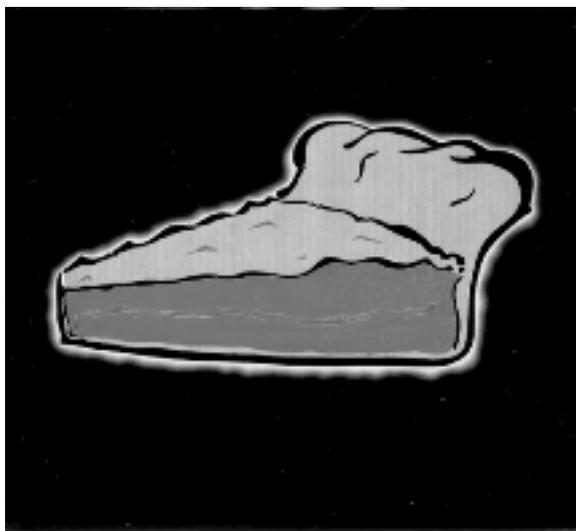
Wittwer-Partner Stephan Wittwer an der Gitarre bzw. das European String Quintet zusammen mit seinem Landsmann und Sprawl-Genossen Alex Buess. Wertmüller lässt sich gern von Texten oder Bildern inspirieren, von Nietzsche für *Dunkel-Zeiten*, von Beuys zu *Das Zimmer*, von Thomas Bernhard bei *William*. *Entleibung*, von dem *Part 1 & 3* zu hören sind, geht auf ein Triptychon von Francis Bacon zurück. Das eruptive Temperament des Komponisten paart sich mit dem Splatterpathos des Malers zu schroffen, diskantanten Attacken auf jede Taubheit der Sinne. Dabei ist Wertmüllers Chaotik immer extrem kalkuliert, per Computer aufs Exakteste ausgezirkelt mit einer Tendenz zum Unspielbaren, die sich nur als ekstatischer Gestus vermitteln lässt. Oder auch nicht. Das unerbittliche *Die Zeit*. spaltete in seiner schrecklichen Schönheit das zwischen Avanturoutine und Scheintod schnarchende Publikum in Donaueschingen wie das Rote Meer in Buhbrüller und Bravotober. Sein Mentor Schnebel hat Wertmüller als Cyberjazzler auf der Suche nach der Blauen Blume erlebt, als Stürmer und Dränger ins Spekulative mit futuristischen Mitteln. Dabei infiziert er das Zeitgenössische mit dem symphonischen Furor und der diskanten Schmerzlust eines Glenn Branca oder Poul Ruders. Der 1968 geborene Drummer stellt zwar immer wieder das Schlagzeug ins Zentrum seines Schaffens (*Nottwil*, *Wertmüller up on his way to the Zivilschutz*, *Tempogliss*, *Batterie*), aber schreibt auch für Stimmen oder Jazzinstrumentarium wie bei *Martyrium und Genuss* (für E-Gitarre, Sampler, Bassklarinette und Kontrabass) oder *Physica Subterranea* (für Bassklarinette, Saxophon, Sampler, Kontrabass und Schlagzeug) im vollen Bewusstsein der Musikgeschichte. Bei *Die Zeit*. greift er ein Motiv aus Wagners Tristan-Vorspiel auf, das er auf 15 simultane Einzelstimmen verteilt, deren Mikrointervall-Glissandi auf Sekundenbruchteile genau miteinander kollidieren sollen. Der menschliche Faktor riskiert in der Freiheit der Ungenauigkeit im Umgang mit Zeit eine maximale Synchronizität von Struktur und Chaos. Wie ein Poe'scher Protagonist wird man von Wertmüller über den schmalen Grat zwischen dem Grauen und der Logik physikalischer Gewalt dirigiert. Im ersten Teil von *Entleibung* steht eine zarte Violinstimme allein in einem Eissturm aus mikrotonalen Arcosplittern. Im dritten verdichten sich, elektronisch zugespitzt und gleichzeitig in eine Dunkelwolke gehüllt, Mikrointervalle, Vierteltonvibrato, Glissandi und Cluster wie in einer Synthese aus dem stochastischen Xenakis und dem chromatisch expressiven Penderecki. Auch wenn es unmöglich ist,

dem Elend des restbürgerlichen Biedermeiers Feuer unter den Arsch zu machen, sorgen Wertmüllers Molotowcocktails und ein leidlich funktionierendes Netzwerk aus Pro Helvetia, DAAD, SWR, DRS und Churchhofgrob dafür, dass der Leuchtturm in Betrieb bleibt, auch wenn das Meer leer geräumt ist.

Noch jemand, der nicht auf subtile Deeskalationsstrategien setzt, ist **WEASEL WALTER**. Mit *Eruption* (GROB 546) pocht er einmal mehr auf die Heilswirkung eines brachialen Großreinemachens. Seit seinem *Tribute to Masayuki Takayanagi* (GROB 208) war westlich von Acid Mothers Temple kein derartiges Psychedelic-Helter-Skelter mehr zu hören gewesen. Mit **KEVIN DRUMM** (an Stelle von Jim O'Rourke) an Raptorengitarre und Splatterelectronics und erneut **FRED LONBERG-HOLM** mit seinem zur Ketensäge verstärkten Cello, stürzte sich der Flying-Luttenbacher-Trommler noch einmal kopfüber in die Pupille eines Hurrikans an exzessiver Kakophonie, wie sie seit der Seligsprechung von St. Tinnitus in christlichen Landen selten zu hören war. Sogar Mainliner-gestählte Japaner müssten sich dabei wie zuhause fühlen. Walters manischen Splatterbeats finden ihresgleichen allenfalls in der Explosion einer Feuerwerkskörperfabrik. Lonberg-Holms jedes Gitarrenfeedback noch überbietende Ultra-Noisesplitter forcieren hier die Hardcore-Chambermusic des E-Cello-Pioniers Martin Schütz ans ultimative Ende. Und Drumm attackiert dazu ohne Betäubung das offen gelegte Hirn mit den Elektrodauershocks diskantester Elektronik. Wenn *Naked City* ein aus der Bestrahlung von Death Metal mit Free Jazz hervor gegangener Mutant war, dann ist *Eruption* der nächste Sprung ins Unerhörte. Godzilla Eat Shit! Wenn ihr schon den Kopf schüttelt, dann richtig.

Je mehr die 'Gesellschaft des Spektakels' ihre Super- und Mega-Nichtigkeit hyperventiliert, desto deutlicher heben sich Strategien des Understatements davon ab. Zu den reflektiertesten Strategen des Nichtexpressiven gehören die Österreicher **MARTIN BRANDLMAYR**, **WERNER DAFELDECKER**, **STEFAN NÉMETH** und **MARTIN SIEWERT**, Siewert etwa als Gitarrist bei Efzeg, SSSD und bei Trapist, einem Trio, in dem sein *Too Beautiful To Burn*-Duopartner Brandlmayr Schlagzeug spielt, ebenso wie bei der Kapital Band 1 und bei Radian, einer Formation mit wiederum Németh, der Synthesizer & Computer einsetzt, während der Bassist und Elektroniker Dafeldecker bei Polwechsel und Shabotinski und in Duos mit B. D. Hegenbart, K. Lang, C. Kurzman oder, um den Reigen zu schließen, eben mit Siewert musiziert. Die vier Quartetteinspielungen und das eine Trio ohne Dafeldecker, die unter der Regie von Siewert zu *Die Instabilität der Symmetrie* (GROB 547 / d0c 008) zusammengefasst wurden, kokettieren etwas mit diesem Titel, der auf die Heikelkeit des Kunststücks hinweist, das die Vier in Vollen dung vorexerzieren. Das Gleichgewicht der ambienten Klangwolken, die vierstimmig changierende Atmosphären schaffen, scheint nie in Gefahr, so sorgsam wird interagiert, mit feinstem Fingerspitzengefühl für Energieflüsse und gedämpfte Klangtönungen, aber doch auch dynamischem Nach- und Gegen druck. Selbst das bisweilen melancholisch-verträumte Gitarrengefunkel ist den hyperboreischen Böen ausgeliefert, die über die Autobahn fauchen, während man im Morgengrauen auf den flachen, kaum merklich näher rückenden Horizont zu rollt. Es sind die Pioniertaten von AMM, die dem Geist dieser zwischen Geräuschplateaus und Nebelbänken ausgespannten Elektroakustik als Folie dienen. Symmetrie ist dabei nichts, an das man sich klammern müsste. Das innere Gleichgewicht der Musik zeigt sich jeder Instabilität gewachsen.

Honey Pie (GROB 648) ist nach der auf dem Instants Chavires Festival 2001 entstandenen Quintetteinspielung *Thumb* (-> BA 42) der zweite Teil einer Trilogie, die die Zusammenarbeit des Tabletopgitarri sten **KEITH ROWE** mit dem Gitarrenkollegen und Elektroniker **OREN AMBARCHI** aufzeichnet. Dritter im Bunde, diesmal beim Musique Action Festival 2001, war erneut der Percussionist und Liveelektroniker **ROBBIE AVENAIM** und zuerst klingt alles so, als ob sich die mit „Abwesenheit in der Anwesenheit“ so treffend beschwurbelte Flachheit dieser Spielart diskreter Geräuschimprovisation nahtlos fortsetzen würde. Nach einigen Minuten dringen die drei jedoch über die Hörschwelle mit subtilsten Mikrophonien. Wie mit dem Strohhalm gekitzelt geben Klangmoleküle Laut, verdichten sich auf halber Strecke der insgesamt knapp 40 Minuten zu einem stabil dröhnenden Halteton, auch wenn er von allen Seiten noch parasitär benagt wird. Während *Thumb* Hörerwartungen radikal düpierte, wird hier Spannung kontinuierlich weiter geschürt und nach ca. 28 Minuten hat die Dynamik ein Kulminationsplateau erklommen, das rumorend besetzt und massiv befestigt wird. Pulsierendes, flatterndes Gedröhn und ein motorisches Tuckern beherrschen 5, 6 Minuten lang den Luftraum, bis der lang gezogene Dopplereffekt als abschwingende Hyperbole wieder in die Beinahestille versinkt. Horizontale und vertikale Vektoren verbinden sich zu einer symmetrischen Figur, deren ästhetischer Mehrwert dem Nährwert der von Rowe fürs Cover gemalten Honigkuchenschnitte entsprechen dürfte. Zumindest wird das kulinarische Moment von Musik mit gewissermaßen Adorno'schem Gusto zur Luftnummer deklariert.



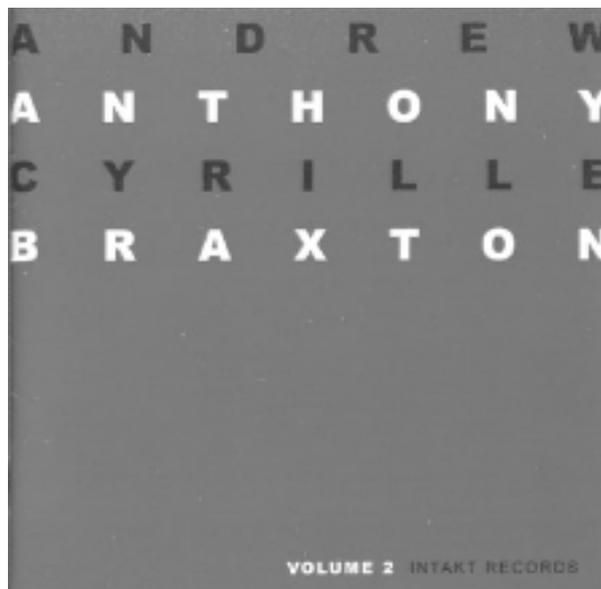
Dass mir die in typische Frank Dommert-Fotos verpackte boom box (GROB 649), angeblich der Mitschnitt einer Improvisation des Duos **MÜLLER_MÖSLANG** im Oktober 2001 im Kölner Loft, als Digi-bag ohne CD zugesandt wurde, hielt ich im ersten Moment für die konsequenteste Steigerung des diskreten Mikrominimalismus. Unsichtbare Tonträger für unhörbare Musik, damit wäre der Paradigmenwechsel vom Sinnlichen ins Konzeptuelle unüber- oder besser ununterbietbar vollzogen. Fast müsste ich enttäuscht sein, wenn es sich doch nur um einen Lapsus der Promoabteilung handeln sollte.

Building Excess (GROB 651) entstand während des Stipendiats des baskischen Komponisten **MATTIN** als Kollektivimprovisation im Quartett mit dem Programmierer **KLAUS FILIP** (digitale Electronics), **RADU MALFATTI** an der Posaune und **DEAN ROBERTS** an der Gitarre. Mattin selbst spielte im Wiener Amman-Studio Computer Feedbacks. Die Vier sammelten als working Band genug gemeinsame Erfahrungen, um dabei nur das dem Zufall zu überlassen, was sie dem Ad hoc überlassen wollen. Klar war von vorne herein auch, dass das Wie der Herangehensweise das Was des Instrumentariums fast belanglos macht. So kann man zwar Gitarrensounds noch als angezupfte Drones erkennen, aber die Posaune ist auf minimalste Geräuschkürzel und Lufthauchs eingedampft. Neben Rowes 'Flachheit' stand Malfattis Reduktionismus Pate für diese Ästhetik am Nullpunkt vertikaler Spannung. Geduld, Durchlässigkeit, insgesamt eine Betonung des Lassens, nicht des Tuns. Einzelne Töne werden quasi in den Luftraum entlassen, breiten sich aus, hallen nach, oft über viele Atemzüge hinweg, ohne dass ein weiterer Ton interferiert. Einzelne Klänge quellen wolkig dahin wie Farbtropfen, die sich nur allmählich mit Wasser mischen. Nach einer halben Stunde gibt es eine längere Passage, in der nur das statische Grundrauschen im Raum steht, bevor wieder feine Nuancierungen und Modulationen der Beinahestille einsetzen. So transparent war Neue Musik noch selten und ebenso selten war jede Pore, jeder Pickel am Arsch des Kaisers so gut sichtbar. Aber immerhin weiß ich jetzt, dass mein Geduldsfaden mindestens 51:56 misst, wenn man mal die 2, 3 Minuten abzieht, als ich die Guppies, die mich die ganze Zeit so laut angestarrt haben, in den Biomüll gekippt habe.

h c - i - r ü - z
T K A T N
Für seine London Duos and Trios (Intakt 081) nutzte der vor allem durch das Koch-Schütz-Studer-Trio bekannte **HANS KOCH** Ende 2000 einen längeren Aufenthalt in der englischen Metropole, um seinen Erfindungsreichtum an Bassklarinette, Kontrabassklarinette und Sopranosaxophon in einer Reihe von Zwiesprachen und Dreierkonferenzen auszureizen. Als Partner zum spontanen Austausch von meist gedämpften, zugespitzten Geräuschen und Klängen im Stil der radikalen Idiomatik, wie sie die gastgebenden Briten erfanden und seit Jahrzehnten sorgsam pflegen, fanden sich im Gateway Studio Pat Thomas (electronics), Phil Minton (voice), Roger Turner (perc.), Rhodri Davies (harp) und John Edwards (bass) ein, jeweils zu Vier-Augen-Gesprächen. Daneben hört man den Schweizer Bläser auch noch in Dreierkonstellationen mit Edwards & Steve Noble (drums, perc), Davies & Mark Wastell (cello) sowie Minton & Phil Durrant (violin). Offenbar suchte Koch aber in der Begegnung mit renommierten englischen Improspezialisten nicht die Gelegenheit für unorthodoxe Sperenzchen, vielmehr Interaktionsmöglichkeiten für die spezifischen Nuancen und Finessen, die er auf Grund jahrelanger Erfahrung ins Spiel bringen kann. In strenger Puristik zelebrieren alle Beteiligten, die englischen Copyrightinhaber und der Lizenznehmer vom Kontinent, die ungeschriebenen Regeln des Plinkplonk-Codex. Liebhaber von Cricket und der englischen Küche kommen daher bestens auf ihre Kosten. Alle übrigen werden gebeten, die Künstler nicht durch Grimassen schneiden zu stören und beim Rausgehen die Tür möglichst leise zu schließen.

IRENE SCHWEIZER - PIERRE FAVRE live in Ulrichsberg (Intakt 084), ein Blatt an einem großen alten Baum. Der Auftritt am 2. Mai auf dem Kaleidophon 2003 zeigte diesen Klassiker unter den europäischen Piano-Schlagzeug-Duos in bestechender Form, obwohl Favre mit einem fremden Drumset vorlieb nehmen musste. Er spielte daher weniger melodios, dafür mit umso mehr rhythmischem Drive. Gepflanzt wurde der Baum bereits 1966, nach einer Begegnung auf dem Montreux-Festival. Favre vermittelte Schweizer einen Job als Sekretärin bei Paiste und startete ein Trio mit ihr und zuerst G. Mraz, dann Peter Kowald, das 1967 mit *Santana* (FMP 0630) einen Meilenstein der europäischen Free Music beisteuerte. Evan Parker kam '68/69 als vierter Mann hinzu. In den 70ern folgte dann eine Viererformation mit B. Guérin und G. Dudek und das Trio Rübli mit L. Francioli oder Projekte mit Tchicai oder Mariano. Mitte des Jahrzehnts wurde die Verbindung Schweizer - Favre loser, er spielte mit Michel Portal in Frankreich, sie leitete Trios mit B. Niebergall und A. Blairman oder M. Ntshoko bzw. mit Carl und Moholo. Die erste gemeinsame Duoeinspielung, der allerdings so manches Liveduett vorausgegangen war, erfolgte erst 1990 als vierter Teil von Schweizers Piano-Drum-Reihe, in der sie diese von Gumpert & Sommer oder Schlippenbach & Johansson in den 70ern lancierte Konstellation mit Partnern wie Moholo, Sommer, Cyrille und Bennink vertiefte. Dass eine Neuauflage zu Stande kam, war nicht von vorne herein geplant. Die Spontanität des Konzertes war dadurch nicht durch Hintergedanken irritiert und folgte ausschließlich dem Fluss der Intuition und der von nahezu 40-jähriger Freundschaft getragenen Kommunikation. Die Balance aus Routine und Risiko erreichte dabei eine derartige Schwerelosigkeit, dass die beiden Musiker noch nachträglich davon schwärmen. Gerade in der zweiten Hälfte überließen sie sich einem nur noch vom inneren Ohr gesteuerten Groove, der sich scheinbar wie von alleine spielte in einer Sternstunde des Spielwitzes mit einer Freude am Know how, die sich dem ganzen Publikum mitteilte.

Mit jemanden zu spielen heißt, ihn zu respektieren, ihm zuzuhören und von ihm zu lernen. Heißt, mit ihm eine durch Form, Wissenschaft und Magie bestimmte Raum-Zeit zu teilen. Dabei geht es um Transparenz und ein nicht-hierarchisches Geben-und-Nehmen. Das und vieles mehr diktierte **ANTHONY BRAXTON** 2003 seinem Interviewpartner Ted Panken ins Mikrophon, nachzulesen als Linernotes in Vol.2 von Duo Palindrome 2002 (Intakt 088/089), den Zwiegesprächen von Braxton mit seinem Schlagzeugkollegen **ANDREW CYRILLE**. Braxtons Neigung - 'proclivity' ist eine seiner Lieblingsvokabeln - zur geistigen Durchdringung von Musik und sein Bemühen, durch das, was er „multiple hierarchic“ nennt, ein nicht-pythagoreisches Bausatzsystem zu entwickeln, das an der universellen Superstruktur einer holistischen Klang-Raum-Zeit baut, ist in jeder seiner Äußerungen spürbar. Aber erst recht in dem Gedankenaustausch, den er am 26.10.2002 an der Wesleyan University in Middletown, Connecticut, mit Cyrille führte, der sich in seinem Interview mit Panken als ein Feel-good-Typ ohne artikulierten Überbau geriert. Umso mehr ist Braxton völlig bei sich selbst in der ganzen Komplexität seines Ansatzes: „having fun“, „as a mystical discipline“, „as a scientist“, „with respect to vibrational radiance and motivation“, „with respect to the memories of an ongoing moment“, insbesondere mit großem Respekt für seinen 1939 in Brooklyn geborenen, also sechs Jahre älteren Partner, dem er erstmals 1969 in Paris begegnet war und dessen in jenem Jahr eingespielte Solo-LP *What About* (BYG) er bewunderte. Cyrille, damals der Drummer von Cecil Taylor, bei *Unit Structures* (1966) bis *Spring Of Two Blue J's* (1973), und somit zwangsläufig ein Outcast für die Gralshüter des Jazz, und der sperrige Multi-saxophonist aus Chicago haben bisher lediglich an Braxtons 1988er Tristano-Projekt für Hat Art zusammen gespielt. Zwiesprachen hielt Cyrille mit Drumkollegen wie Graves oder Tarasov, der Pianistin Irene Schweizer (Intakt 008) und unter den Saxophonisten mit so starken Persönlichkeiten wie Lyons oder Brötzmann, wobei ihm der Spagat zu europäischen Spielweisen nicht schwer zu fallen scheint. Braxton suchte umgekehrt mehrfach die Unter-4-Augen-Konstellation mit Drummern wie Max Roach, Gino Robair oder Abraham Adzinyah. Sein, wie Cyrille es empfindet, 'pointillistischer', oft staccatohaftes Umgang mit Rhythmik geht einher mit einem Gespür für Situationen, die ein Legato verlangen. Diese Fähigkeit, in unterschiedlichen Kontexten unterschiedlich zu agieren, macht ihn zu einem perfekten Partner. Das gleiche gilt allerdings für Cyrille selbst, dessen flexible Eigenwilligkeit zwar stark auf den Bausteinen eines afrikanischen Rhythmusgefühls basiert, die ihn aber nicht hindert, diese Bausteine kontextuell zu modifizieren. Cyrills Rückbezug auf die afrikanische Westküste, die Häfen, aus denen die Sklavenschiffe ausliefen und auf den Ozean als Medium von Entführung und Erinnerung ist ausgeprägt in Kompositionen wie 'Water, Water, Water' und 'The Navigator'. Er leitet daraus aber keine reduktionistische Haltung ab, vielmehr die Flüssigkeit eines Go-Between. Sein Spiel zeigt deutliche Affinitäten zum Ansatz des AACM, Spezifika der Afro-Diaspora mit europäischen Modernismen zu vermitteln, wie es Braxton mit 'Composition No. 310' & 'No. 311' einmal mehr vorführt. Die 15 Duette sind eine Fundgrube zum endlosen Studium der Kunstfertigkeit und Offenheit, mit der zwei kontrastreiche Weltbürger miteinander und mit der Weiterentwicklung der Syntax ihres Mediums umgehen im Hinblick auf etwas, das Braxton „forward space“ nennt und „moving towards universality“.



Dass Intakt nicht nur Ohren hat für europäische Edelbrände, zeigt auch das bereits viel versprechend betitelt Raw Meet (Intakt 090) eines Power-Trios, mit dem **ELLIOTT SHARP** Streifzüge über kantiges Post-Blues-Terrain unternimmt. **MELVIN GIBBS** lässt seinen Bass knurren, urig wie schon mit Sonny Sharrock, der Rollins Band oder John Zorn. Die Beats liefert **LANCE CARTER**, ein Mann, der ebenfalls mit Sharrock, aber auch für Cassandra Wilson gespielt hat. Die reduzierte Besetzung lässt einen sofort an Rockklassiker denken, Hendrix, Cream, Groundhogs, Grand Funk Railroad, Massacre, perfekte Foren für abgeseckte No-Nonsense-Härte und für Gitarrenhalbgötter. Sharp nutzt diese Vorstellungen als Sprungbrett für seine abgedrehten Exkursionen in den Cyberspace beyond Blues, Jazz und Rock. Obwohl das Trio keinen Millimeter Luft lässt für Headbangersimplizität, ist diese Instrumentalmusik in ihrer rohen Verzahnung von Beat, Pulse und Gitarrensound von bestechender Einfachheit, langsam, wuchtig, erhaben, ganz auf die Gewalt des Tones konzentriert. Ein direkter Vergleich mit den virtuos fliegenden *Instrumentals* der Nels Cline Singers zeigt erst wie archaisch und gradlinig Sharp, Gibbs & Carter zu Werke gehen. Sie spielen Metarock, der, ähnlich wie David Fiuczynski's Headless Torsos, nur ohne jede Selbstverliebtheit, aber auch ohne dekonstruktivistische Hintergedanken, Hendrix in die Gegenwart beamt, ganz hingegeben der sich wellenden, durch keine Skrupel gehemmten Farbenpracht elektrisch verstärkter Saitenschwingungen. Sharp lässt seine Gitarre wie Whitman singen, wie Ginsberg heulen, schürt mit stupender Technik Schall und Wahn. Das ist erzamerikanische Musik, aber alles andere als naiv oder affirmativ. Wer sein Stück 'Guernica' nennt, auf den können Kriegsherren nicht bauen.

LEO

Mit Saxophones (Intakt 091) hat **PIERRE FAVRE** einen großen Gesang für sein Schlagzeug und das **ARTE QUARTETT** geschrieben. Ganz anders als Urs Leimgruber bei seiner *e_a.sonata.02* (For4Ears), der ihnen reduzierte Abstraktionen abverlangte, lässt der Altmeister der 'singing drums' Beat Hofstetter (soprano sax), Sascha Armbruster (alto sax), Andrea Formenti (tenor sax) & Beat Kappeler (baritone sax) in klangfarbenreichem Melos baden. Die innige, dunkle Poesie wird noch zusätzlich unterstrichen durch Favres langjährigen Weggefährten **MICHEL GODARD**, dessen Tuba & Serpent unverzichtbar scheinen, wenn es darum geht, an die Wurzeln europäischer Musikalität zu rühren. Die fünf Bläser stimmen mit 'Sito' einen Gesang an, der Schönheit und Wehmut mit dem Geisterhauch von Castel Del Monte und Montsegur verschmilzt. Valentin Clastrier und Gregorio Bardini machen eine seelenverwandte Musik, die auf subtile Weise den langen Atem der Erinnerung im ebenso langen Gedächtnis von Musik mitschwingen lässt. Favre leitet den Chor durch die Komposition, nicht als rhythmischer Antreiber. Er stimmt ein mit gedämpften, moll getönten Klangtupfern und schimmernden Messingdrones, aber einer Hand, die die Dinge nicht schwerer machen will als sie sind. Dennoch ist 'Lea' ein allertraurigster Dead & Gone-Tanz und 'Passage' der elegische Übergang von Kummer zu Sorge. Dazwischen blubbert die Tuba im Dialog mit den Drums 'Hippopotamus' und das kurze 'Options', das einen ironisch vor die Wahl stellt zwischen beschissen und hoffnungslos. Warum sich gerade eine so zartbittere Musik der Verbitterung in den Weg stellt, kann ich mit Worten nicht erklären. Wundersame Trommelsolos wie 'Stampede' und 'Les jeux sont faits' und das hinreißende Auf und Ab der Scheherazadiade 'Anecdote' geben die vitalen Impulse. Kontrafaktisch zur Tristesse des Chores streuen sie das widerständige Salz in dieses Fest der Melancholie, die sich mit 'Saxophones' swingend-pfiffig verabschiedet im sicheren Gefühl, dass auf ein düsteres Mittelalter eine Renaissance folgt.

In einer nur auf dem ersten Blick ungewöhnlichen Konstellation präsentiert sich **LARRY OCHS** auf Fly Fly Fly (Intakt 092) mit der ehemaligen Kronos-Quartet-Cellistin **JOAN JEANRENAUD** und **MIYA MASAOKA** an der Koto. Ochs selbst verweist zum einen auf die klangliche Affinität zwischen dem von Honsinger, Reijseger, Aebi, Ulrich oder Lonberg-Holm so ganz unterschiedlich im Improkontext eta-blierten Celloklang und dem Tenorsax und dass andererseits gerade in San Francisco, dem Standort des World Music Center, die Ohren für östliche Klänge seit langem sensibilisiert seien. Er hat die Musik komponiert, und zwar mit unterschiedlichen Kombinationen von Notation, Zeitlinien, graphischen Instruktionen und visuellen Zeichen, immer mit dem Können seiner Partnerinnen im Hinterkopf. Es ist weitgehend autonome Kammermusik, bei der Titelkomposition mit nicht mehr Assoziationen an Jazzähnliches, als sie im Saxophonsound unwillkürlich mitschwingen. Masaoka, selbst renommiert als Komponistin, Vorsitzende der San Francisco Gagaku Society und Leaderin des Masaoka Orchestra und mit Ochs bereits vertraut durch das zusammen mit Fred Frith gebildete Trio *Maybe Monday* (*Saturn's Finger*, 1998), entlockt hier ihrer Koto Harfenarpeggios und vermeidet meist einen ausgeprägt exotischen Touch. Bei 'Mystery Street' spielt Jeanrenaud auf dem Cello einen Walking Bass und der japanische Beigeschmack der Koto evokiert einen Hauch von Little Tokyo oder Chinatown. Die beiden Saiteninstrumente wechseln dann aber zu chromatischer Arco-Klangmalerei, entwerfen schimmernde Paravents, auf denen sie wilde Motive aufflammen lassen. 'Heart of the Matter' verdankt seinen Titel nicht Graham Greene, sondern Rene Magritte. Im 23-min. Enigma des Überwirklichen schlägt das Herz aller Dinge flirrend im Pizzikato. Ochs malt mit dem Sopranino noch zartere Impressionen als mit dem cremigen Schmelz seines Tenors. Dennoch scheint Impressionismus, schnelle Pinselstriche, die eine spezifische Atmosphäre einfangen, nicht das Dominante an diesen Geweben und Texturen, die eher dem, von kalifornischem Licht und japanischer Delikatesse verfeinerten, luxuriösen Schimmer eines Debussy oder Takemitsu ähneln, auch wenn Ochs sich als Verehrer von Xenakis bekennt. Bei 'It Happened One Night' - Gable und Colbert flickern kurz durchs Bild - verdichten Jeanrenaud und Masaoka die feinen Verhäkelungen durch Sampling bzw. Electronics, die Ochs quäkende Figuren mit noisigen Echos und geschabten Schraffuren einkreisen und in die Parade fahren.

Kaum jemand verkörpert die Hybridästhetik der 'Komprovisation' prototypischer als **JOHN WOLF BRENNAN**. Der vor allem mit Pago Libre oder Momentum bekannte Pianist, Organist und Melodicaspieler suchte für Triangulation (LR 388), seinen bereits 14. Leo-Release, erneut die Gesellschaft seines irischen Landsmannes und Mit-Wahlschweizers, des einstigen Om- und heutigen New Bag-Gitarristen **CHRISTY DORAN**. Als dritter Winkel fungiert **PATRICK HÉRAL** aus Montpellier, der mit seiner Perkussivität bereits das Vienna Art Orchestra oder Markus-Stockhausen-Projekte bereicherte. Aus jeder Facette ihrer gemeinsam erschaffenen Klangwelt weht einem die klare Luft abgeklärter Sophistication entgegen, traumwandlerische Gratwanderungen auf den Höhenkämmen von Third Stream, Abstrakt Fusion und elektroakustischer Kammermusik. Die pfiffige Formel $m = ec^2$ (Musik = Energie x Kreativität im Quadrat) und Titel wie 'Mind matters', 'Envelope Generator' oder 'Voltage Oscillator' betonen die Rationalität, die Technizität und die pythagoräischen Wurzeln dieser ganz unpianistischen, ungitarristischen, arhythmischen Vermessungen von Niemandsland, die bei aller Nähe zur zivilisierten Welt-offenheit von etwa ECM und trotz 'tribaler links' ihre atmosphärischen Klangfarbenspiele betont ortlos 3000 Fuss jenseits von Raum und Zeit einzeichnen.

RECORDS (Kingskerswell, Newton Abbot)

Dass Vögel Robbie Williams-Hits pfeifen ist noch die Ausnahme. Messiaens *Oiseaux Exotiques* oder Westbrooks *Chanson Irresponsable* und nun die *Birdology* (LR 389) des Schweizer PETER A. SCHMID mit dem Kalifornier VINNY GOLIA fanden bei den gefiederten Zweibeinern noch jene inspirierende Virtuosität, wie ihnen der Schnabel gewachsen ist. Schmid, der einen Abschluss in Biologie vorweisen kann und Golia, dessen Vater jahrelang im Zoo in der Bronx gearbeitet hat, boten für ihre Version einer 'Conference of the Birds' (auf Dave Hollands gleichnamigem ECM-Klassiker hatten Braxton und Rivers gezwitschert) ein gut 20-teiliges Blasinstrumentensortiment auf von Piccolo- bis Bassflöte, von Sopranino- bis Baritonsaxophon, von Eb- bis Kontrabassklarinette und zusätzlich Exoten wie Ney, Taragot, Saxello und Tubax. Letztendlich verließen die beiden sich jedoch bei ihren ornithologischen Duetten auf ihre ureigene Vogeligkeit und taufte die Stücke erst nachträglich und rein assoziativ auf 'Madenhacker' und 'Taubenbalz', 'Wiedehopf' und 'Mövenschrei', 'Woodpecker Duet' oder 'Blackbirds'. Luft durch ein Rohr zu blasen dürfte eine der frühesten Erfindungen des Homo ludens sein. Dass Rohre bevorzugt anders benutzt werden, darauf spielt 'Dodo & other extinct species' an. Der abschließende, aus allen Rohren feuernde 'Saxophone choir' gibt einen Vorgeschmack, wie Dodos Rache klingen könnte.

Die Begegnung des aus Georgia stammenden, aber in New York aktiven Perkussionisten JEFF ARNAL (*1971) mit dem Berliner Pianisten DIETRICH EICHMANN (*1966) verdankt sich der beidseitigen Neigung, vom konservatorisch Gelernten weiterzustreben zu den Ufern der Freien Improvisation. Arnal schloss sich z.B. The Focus Quintet (-> BA 41) an. Eichmann, der bei so renommierten Leuten wie Rihm und Rzewski studiert hat und dessen Musik auf Wergo und seinem eigenen Oaksmus-Label erschienen ist, wechselte vom Stegreifspiel, das er bereits in den frühen 80ern bei Schlippenbach gelernt hatte, zur Notation und wieder zurück, etwa mit seinem Straight Trio. Die 10 Duette von *The Temperature Dropped Again* (LR 390) entstanden sämtlich am 6.12.2002 im Hans-Rosbaud-Studio in Baden-Baden und beeindruckten durch ihren strengen Minimalismus, ohne sich allerdings dem Diskreten zurechnen zu lassen. Beide Spieler ersparen sich nur ornamentale Umschweife. Beide lassen sie ihre Klänge leicht ins Geräuschhafte ausfransen. Vor allem Eichmann operiert meist konsequent mit monotonen, spröden Repetitionen, indem er ostinat auf eins, zwei Noten einklopft, Pianosaiten anzupft oder hartnäckig kurze Arpeggios wiederholt. Arnal ist ein Meister der kleinen Übergänge, chromatisch oft Ton in Ton, indem er auf Metall oder mit Steinen in gedämpften, dunklen Grau- und Erdfarben klirrt, pocht und hämmert. Das Spiel mit dem Klang überwiegt das Spiel mit der Zeit. Immer wieder kreist die Musik auf der Stelle, scheint (über sich) zu grübeln, will etwas Bestimmtem auf den Grund gehen. Das 16-minütige '...durch offene Grenzen' summiert all diese Eigenheiten noch einmal mit tachistischer Insistenz.

Auch *The Current Underneath* (LR 391), ein Wiederhören mit dem WHO TRIO („Identity“, LR 282), scheint einem Weniger-ist-mehr-Prinzip zu folgen. W steht für den Pianisten Michel Wintsch, H für den Schlagzeuger Gerry Hemingway, O für den Bassisten Bänz Oester. Vier Kompositionen sprechen für eine Federführung des zum Kammerjazz neigenden Pianisten, der nach der poetischen Melancholie des kollektiven Auftakters 'Quartier Lointain' einen wie am Schnürchen laufenden Uptempo-Swing anschlägt, zu dem Jean Cocteau noch persönlich geschwoft haben könnte. Doch mit 'Jerusalem' folgt gleich wieder ein Schleicher von comichaft ausgestellter Edith Piaf-Tristesse, während 'Seduna in Wallis' durch eine Reihe von Tänzen wirbelt mit marionettenhafter Präzision selbst in den synkopiertesten Stolperschrittfolgen. Die simplizistische Direktheit im Umgang mit Vertrautem, fast mit Klischees, gibt dieser Musik ihr markantes, in wenigen Strichen getroffenes Gesicht, das mit 'Ma p'tite chanson' wieder eine verträumte Miene annimmt. 'Rabin's cat' kommt ganz ohne Hosenträger aus. Und, nachdem es noch einmal volksliedhaft-larmoyant und la-angsam geworden ist, lässt Wintsch auch 'J'irai', das ganz vom Blues-Growl von Ray Andersons Posaune beherrscht wird, umgeistert von Fender Rhodes- und Glockenspielklängen, nicht mehr aus dem Schatten Saturns heraus treten. Die gedämpfte Stimmung solcher Lieder ohne Worte ist von Pierre Wazem auf dem Cover gut eingefangen als eine umbra- und schiefergrau getönte leere Junggesellenbude.



Die Klarinette hat ihren festen Platz, im New und Meta-Klezmer von Krakauer, Goldberg, Byron, bei Chamber Jazzern wie Houle und Moore. Einer der aufregendsten Nachfolger von Giuffre ist der im Umfeld der Takla Improvising Group aktive, bisher weitgehend unbekannt gebliebene **FABIO MARTINI**. Die Leo Lab-Einspielung *Clangori* mit Circadiana (-> BA 33) war eines seiner seltenen Lebenszeichen. Practicality (LR 392) bringt nun eine Wiederbegegnung mit seinem **INTRIO** (s/t, Takla, 1998, ein BA 34-Tip). Mit dem Kontrabassist Tito Mangialajo Rantzer und dem Schlagzeuger Carlo Virzi wurden in einem Mailänder Studio 15 äußerst konzentrierte, komprimierte Kompositionen eingespielt, die auf engem Raum reflektierte Kunststücke vorführen. Deren besonderer Ton besteht darin, dass sie, obwohl sie jeden gedankenlosen Impuls ausklammern und von Parametern wie Swing und Melodie weitgehend abstrahieren, durch fesselnde Konstruktionen und Wendungen bestechen und die Sinnlichkeit ins Hirn verlagern. Was im ersten Moment spröde und entschlackt wirken mag, entfaltet von Stück zu Stück, indem das Ohr in diese dunkle Welt sich hinein tastet, den Sog des Coolen, die Raffinesse des Nuancierten und Ausgefeilten. Kein Ton wirkt forciert, sondern wie spontan hingetupft genau an die Stelle, an die er hingehört. Ein Hauch von Zen weht einen aus dieser beherrschten, Lacy'esken Klangwelt an, Selbstvertrauen, Achtsamkeit, fokussierte Energie, quicker, wacher Eigensinn.

Erst beim dritten Hinschauen merke ich, dass **MATTHEW MITCHELL & DUNCAN HAYNES** ihre Scheibe nicht Bio- sondern Biathanatos (LR 393) getauft haben. Seltsam. Zu hören sind die beiden Neuseeländer, Mitchell an Gitarre & Electronics, Haynes am Piano, mit Zwiegesprächen auf einer Ungarntour im Sommer 2003. Ihr Ansatz, den man als atmosphärische Stimmungsmalerei, als introspektiv und verträumt beschreiben könnte, schlägt ähnliche Saiten an wie das von Leo gefeaturete Duo Hume & May. Die in subtiler Klangfarbigkeit schwebenden Kompositionen spülen die schmutzige Alltagswäsche im Schonwaschgang und das weich singende Elben-Timbre von Mitchells Abercrombie- & Rypdal-Gitarre lässt einen Hauch von ECM durchs Zimmer wehen. Auch der abgeklärte Ton des Pianos hinterfüttert die Wald-einsamkeit und Sonnenuntergangsmelancholie bestenfalls mit jener nostalgischen Kernigkeit, die bemoosten Fantasyrecken auf die steinerne Stirn geschrieben ist.

Joe Fonda und Michael Jefry Stevens bilden seit 1984 den Bass- & Pianonucleus von zuerst der Liquid Time Group, danach dem Mosaic Sextet, dabei schon mit Harvey Sorgen am Schlagzeug, und seit 1993, nun mit Herb Robertson an der Trompete, schlicht **THE FONDA/STEVENS GROUP**. Nachdem der Saxophonist Mark Whitecage 1999 ausstieg, ist die Formation ein Quartett, das sich gelegentlich Gäste einlädt, Paul Smoker bei *Live at the Bunker* (LR 301) oder, während einer Europatour 2002, der Alto- & Baritonsaxophonist Daunik Lazro für Twelve Improvisations (LR 394). Der Franzose dockt mit seiner selbstbewussten Eigenart sicher an der Station der eingespielten US-Boys an. Wie er und Robertson nicht bloß abwechselnd, sondern miteinander Musik machen, das sind tatsächlich 'extracurriculare Aktivitäten'. Sie werden bestimmt vom Gleichgewicht, das von der kontrastreichen Harmonie zwischen dem temperamentvollen Bassisten und dem beherrschten Pianisten ausstrahlt. Das aufregende Wechselspiel zwischen 'Electricity' und 'Trance', ruhigem Fluss und rauen Katarakten, einzelnen Statements und chorischer Stimmbündelung inklusive einem Kabinettstück wie 'Dante's Inferno' macht zwölffach Werbung für das Kommunikationsvermögen der Impro-Internationale, wobei vor allem die Art, wie Herb Robertson einem den Kopf mal frei, mal weg bläst und bei 'Distant Voices' beides zugleich, ihresgleichen sucht.

EVELYN PETROVA stammt aus einer stumpfen Industriestadt in der Nähe von St. Petersburg. Aber während der Schulferien bei ihrer Oma auf dem Dorf saugte sie sich voll mit russischer Volksmusik, die sich dort abseits volkstümlicher Perversion in den Köpfen der Alten noch erhalten hat. Nach ihrem Musikstudium geriet sie an den Trompeter Vyacheslav Guyvoronsky, der die begabte Akkordeonistin ausgangs der 90er als Duopartnerin unter seine Fittiche nahm. Wenige Jahre, einige Festivals, Tourneen und zwei CDs (*Chonyi Together*, LR 268, *Homeless Songs*, SoLyd Rec.) beförderten Petrova in die Oberliga der avancierten Töne. Ihr Solodebut Year's Cycle (LR 395) schöpft jedoch ganz aus dem folkloristischen Fundus. Ein Dutzend Songs umkreisen das Jahr von Dezember bis November. Die Volkslieder und Weisen aus den Gegenden von Pskov, Novgorod, Moskau, Karelia und Tverskaya werden dabei furios aufgemischt. Die Stimmungen schwanken im Wechsel der Jahreszeiten und der Feiertage, von winterlich lyrisch und weihnachtlich zu fastenzeitlich-karnevaesk, von Kinder- zu Wiegenlied, von Ernte zu Hochzeit, vom Khorovod im Mai zum herbstlichen Posidelki, vom derb polternden Kosakenstomp und theatralisch beweinten Insektenbegräbnis zum kindlichen Kleinmädchengelispel. Petrova tobt und schwelgt mit ihrem Akkordeon und ihrer aufgekratzten Stimme auf den Spuren von Hollmer, Bibic & Co. Mit ungezügelterm Temperament und einem Tonfall, der Sebestyén und Jauniaux bis zu onomatopoetischem Geschnatter und Hundegebell forciert, versucht sie mit ihrer Turbofolklore weltoffene Ohren auf den wilden Osten zu lenken, dem Tummelplatz slawischer Temperamentsbolzen jenseits des Horizonts und jenseits der Schmerzgrenze.



Die einzige Konstante in der Musik von **JOËLLE LÉANDRE** sind der Wechsel und sie selbst. Auf den Festivals in Orleans & La Villette trat sie 2001 mit einer Formation auf, die mit etwa dem Quartet Noir (w/ Leimgruber, Crispell, Hauser) nicht mehr gemeinsam hat wie mit dem Bassprojekt in Memoriam Peter Kowald (w/ Phillips, W. Parker, Saitoh) oder wie Hibiscus mit Tulpen oder Klatschmohn mit Schwerlilien. Ihr Landsmann **CHRISTOPHE MARGUET** am Schlagzeug ließe sich als nahe liegende Wahl erklären. **JOEL RYAN** am Computer spinnt einen Faden fort, den Léandre bereits mit Teitelbaum oder George Lewis geknüpft hat. Und **MAT MANERI** an der Vierteltonvioline muss bei einer Begegnung auf dem Visions Festival seinen Reiz ausgeübt haben als Streicherkollege mit einem komplett differierenden Sound. *For Flowers* (LR 396) zeigt die vier mit einem Gespinst an elektroakustischer Kammermusik der avanciertesten Manier. Ryan, in Danbury, Connecticut geboren und z. Zt. am Amsterdamer STEIM tätig, ist geradezu die Verkörperung einer Ästhetik, die Augenhöhe mit ihrer Zeit

anstrebt. Er studierte Physik und Philosophie bei Herbert Marcuse und Albert Hofstadter, Contemporary Music bei Robert Ashley and David Behrman. Seine musikalische Abenteuerlust führte zu Kollaborationen mit so unterschiedlichen Leuten wie George Lewis, William Forsythe (*Eidos/Telos & Sleepers Gut's* am Frankfurter Ballett), Malcolm Goldstein, dem elole Klaviertrio, Michel Waisvisz oder Evan Parker (*Live At 'Les Instants Chavires'*, LR 255). Dieses unpuristische Grenzgängertum teilt er mit Léandre. Wenn heute Impulse auf die 'zeitgenössische' Musik jeder Couleur ausgehen, dann kommen sie aus der Improvisation und aus der Elektronik. Aus den Saiten quellen beständig morphende chromatische Microsoundwellen, die während der Bruchteile ihrer flüchtigen, aber beständig wiedergeborenen Existenz interagieren mit der Livealchemie des Computers, in der Mystik und Teilchenphysik die Rollen tauschen. Bei 'White Lily' wird die Magie des Saitenspiels in der melancholischen Zwiesprache von Bass und Violine als solche evident, 'Crocus' und 'Tulip' gehören allein der Elektronik und der Perkussion, Léandre mischt nur *Aventures*-Kehllaute dazu. Die Klänge, selbst partikular, verschmelzen zu elastischen Rhizomen und Geweben, schimmerndem Moiré, auf dem Marguet mit Metall und Holz rappelt und klackt. Wenn es eine Chamber Music des 21. Jhdts. gibt, dann beispielhaft in Form des aus brütender Nachdenklichkeit immer wieder impulsiv aufflackernden Klanggefirrs dieses Quartetts oder des Chamber Jazz von Maneri, insbesondere seinem Thirsty-Ear-Beitrag *Sustain*.

SIMON NABATOV macht aus seiner Begeisterung für Amsterdam und die dortigen Kollegen kein Hehl. Nach dem Duo mit Bennink spielte er nun, live im Kölner LOFT, in einem Trio mit dem Cellisten **ERNST REIJSEGER** und **MICHAEL VATCHER** an den Drums *Autumn Music* (LR 397). Der versierte Trommler hat sich hauptsächlich im Kontext mit Landsleuten wie Altena, Boeren, Moore und mit Available Jelly einen Namen gemacht, war aber auch auf Zorns *Spy vs Spy* zu hören gewesen. Reijseger ist am bekanntesten für sein Mitwirken im Clusone 3 mit Bennink & Moore, man kann aber auch in ganz unerwarteten Winkeln auf ihn stoßen, etwa wenn er für sein Verlagshaus Winter & Winter mit dem European Art Orchestra Fumio Yasudas *Kakyoku* einspielt oder mit Stian Carstensen *Backwards Into The Backwoods* stolpert. Nabatov ist ein Jazzer zweiter Ordnung. Anything goes in Reichweite der Bestände. Im Repertoire des Trios gibt es neben der großen Impression 'Autumn Music' mit melancholischem Piano und dunkler Cellokantilene Coverversionen des Herbie Nichols-Evergreens 'Lady sings the Blues' und von A. C. Jobims 'Valsa do porto das caixas'. Bei 'Hardly Obligated' konterkariert das Piano das hektisch-wuselige Gerappel und Gefiedel von Percussion und Cello mit lässig hingeklimpertem Kitsch. Ähnlich kippen die Drei bei Reijsegers Beitrag 'The Third Stone' vom harmlosen Beginn mit immer rasendem Gehämmer des Pianos ins Groteske und wieder zurück, als ob nichts gewesen wäre, und werden von einem zweiten Schub ins Manische erfasst und kriegen sich erneut wieder ein. Mit 'For M. F.' dagegen verbeugt sich das Trio ziemlich ironisch vor Morton Feldman. Zeitvergessen lässt Nabatov einzelne Pianonoten kommen. Vom Cello und vom Cymbalmessing werden dazu diskante Schraffuren geschabt, wie überhaupt Reijseger und Vatcher Nabatovs elfenbeinernen Third Stream hüfttief in Improbruitismen einbetten. Nabatov verfügt ebenso souverän über Bley und Riley wie über Rachmaninow und Prokofiev. Die Archive sind dazu da, um darin, enorm reflektiert, zu wühlen. Das herbstlich Ausgereifte wird genießerisch heraus gepickt. Markant, klassisch, selbstbewusst.

Nabatov lebt übrigens in Köln und hatte dort ein Quartett mit dem Altosaxophonisten & Multiklarinetten Frank Gratkowski und Nils Wogram laufen (-> BA 38, *Nature Morte*, LR 310). Das Trio, in dem Gratkowski seit 1995 zusammen mit dem Bassisten Dieter Manderscheid und Gerry Hemingway am Schlagzeug spielt, erweiterte sich 2000 ebenfalls mit einem Amsterdamer, nämlich dem Posaunisten Wolter Wierbos, zum **FRANK GRATKOWSKI QUARTET**, das nach *Kollaps* (Red Toucan, 2001) und *Spectral Reflections* (LR 374, 2003) nun mit *Facio* (LR 398) seine dritte Einspielung vorlegt. Wenn die durchwegs vom Bandleader komponierte Musik, die nicht von ungefähr in Ullrichsberg und auf dem Taktlos 2004 präsentiert wurde, als ein Paradebeispiel für einen 'postmodernen' Ansatz hingestellt wird, wie das der

Linernoteautor Steve Day tut, der sie als etwas Kontingentes, nicht Fixiertes beschreibt, als fluktuierenden Subtext zu etwas, das im Dunklen bleibt, dann bringt das soviel Licht in die Sache wie eine Taschenlampe in den Kölner Klüngel. Gratkowski & Co. reflektieren über musikalische Möglichkeiten nach dem Ende von 'free'. Was kommt, was geht, wenn alle Tore offen stehen? Mehr Komplexität (während andere immer radikaler reduzieren), mehr Sophistication (wenn andere es wieder ungekocht versuchen), mehr Polyzentrik und Multiperspektivität (wo andere die Feineinstellung oder die Dosis erhöhen). 'moving shades', 'mix-up', 'seek' und 'interference' scheinen ihre Konsequenzen aus dem Dilemma der späten Geburt zu ziehen, indem sie sie quadrieren, ins Diffuse, Doppelbelichtete. 'low' geht in die Tiefe. 'evocation', 'rush' und 'outburst' forcieren Schärfe, Tempo, Dynamik zum Meta-Bebop, mit Lacys Ohren gehört. Jedes 'warum' wird mit Darum!-Ausrufezeichen an die Wand genagelt. 'celebration' hebt die Mundwinkel über sich selbst, groovy, das Grinsen lässt sich gar nicht mehr weg wischen. Hemingway hat man selten so launig und derb rumpeln hören. Gratkowski, der am 16.6. im Kölner LOFT *100 Years Bloomsday* mitgefeiert hat, zehrt nicht von den Beständen, nur von der Erkenntnis der Vorgänger, seine hochkomplex vierstimmige Gruppendynamik ist eine ganz eigene, aus Wurzelholz geschnitzt.

Der Altosaxophonist **WALLY SHOUP**, lange übersehen, wird mehr und mehr zur festen Größe im Leo-Jazz und weit darüber hinaus. Nach den *Fusillades & Lamentations* (LR 364) und *Live At Tonic* (LR 369) (-> BA 42) zeigt er sich bei *Confluxus* (LR 399) in wiederum anderem Kontext, nämlich mit seinen vertrauten Weggefährten **TOSHI MAKIHARA** - wie schon beim *Hurricane Floyd*-Trio mit Thurston Moore - an den Drums und dem Project W-Cellisten **BRENT ARNOLD**. Die Stimmung ist diesmal sanfter als gewohnt, bei 'Secret Tear' sogar in einer Weise zart und innig, wie man es nicht vermutet hätte. Das Cello zeigt sich dabei nicht als Variante des Kontrabasses, auch wenn Arnold manches hitzige Pizzikato pluckert, es kehrt ganz seine romantische Seite hervor und kann dabei Gefühle schüren wie kaum ein anderes Instrument. Sanft meint natürlich 'relativ' sanft. Shoup, der heuer 60 wird, tauscht bei diesem Live-Mitschnitt für das Sonarchy Radio im heimischen Seattle die grellbunte Wild-Man-of-Borneo-Expressivität gegen naturfarbene Pinselstriche in Gauguin'scher Manier. Unruhe bringt meist die flirrende, eifrig rumorende Percussion ins Spiel. Shoup und Arnold kolorieren die Szenerie mit verwandter Chromatik. Gezogene, rasante, hymnische Altotöne und die Bogenstriche des Cellos umzüngeln sich in engen Umschlingungen. Titel wie 'Convergence for Three', 'Conversance' und eben 'Con Fluxus' betonen diesen Einklang. Die Farbfelder beginnen in der Hitze, die über einer Klangebene wie 'Fault Line' brütet, zu flimmern. Ohne ein Vibrato zu forcieren, lässt Shoup die Noten auf der Zunge bitzeln. So lyrisch, so singend kannte ich ihn bisher nicht. Die feinen Sägezahnwellen, die Arnold von seinen Saiten schwingen lässt, intensivieren die Glut und bringen die Farben zum Leuchten. Wahre 'Joyrides', in jeder Hinsicht.

Ausgerechnet der instabile Italiener Carlo Actis Dato kann sich bei seinem 9. Leo-Release mit der Nr. 400 schmücken. Nach Einspielungen mit The Italien Instabile Orchestra, dem Brasserie Trio, der Actis Band, mit den japanischen Kollegen Umezu bzw. Tachibana & Ohta sowie zwei Alleingängen hat er diesmal mit seinem **ATIPICO TRIO** Freigang für *Allegro Con Brio* (LR 400). Zusammen mit Piero Ponzio & Beppe di Filippo und ausschließlich einem Sammelsurium an Reeds in allen Stimmlagen nutzt Dato den Tapetenwechsel zur Gummizelle mit einer weiteren Attacke auf das Nervenkostüm. Nicht anders als man es kennt, nur noch 'besser'. Virtuoser Lachzwang bleibt aber Lachzwang. Das ist keine Frage von Temperamentsunterschieden zwischen dem fischigen Rest der Welt und heißblütigen Fellinioriginalen, die die Berlusconi-Misere mit ihrer 'Lache, Bajazzo'-Sitcom übertönen. Mit Hummeln im Hintern kaspert das Atipico Trio, bis der Arzt kommt. Vom Calypso zum Tango, vom Balkan nach Bagdad wird alles mit allem verjuxt. Es wird zitiert, geklaut, gemixt und durcheinander gewürfelt, was sich gegen Schmiss und Schmäh nicht wehren kann. Ein brillantes Arrangement jagt das andere, aus Atemlosigkeit wird Penetranz, aus Staunen Erschöpfung, aus Grinsen Grimasse. Andere lachen sich in bester Partylaune einen Ast und unsereins steht einmal mehr im primeligen Abseits, man kaut an den Fingernägeln, am schlechten Gewissen über den eigenen Sozialneid und jetzt auch noch am Neid auf anderer Leute Frohsinn. Ach wär man nur ein Mann von Welt wie diese Ponzos und Tottis.

Bei den aufgekratzten Herrschaften mit dem diskreten Charme von Kinderpsychologen, die nach den Kongressreferaten zum gemütlichen Teil übergegangen sind, würde ich erstmal nicht darauf kommen, dass sie sich der freien Improvisation verschrieben haben. Aber die Oddballs hinter *In Walks Art* (LR 401), Richard **CARR** an der Violine, Mike **NORD** an Gitarre & Electronics und Georg **HOFMANN** an Drums & Percussion, rechtfertigen schnell die Wertschätzung, die ihnen Leo Feigin entgegenbrachte. Verstärkt mit Art Maddox am Piano und Randy Kern am Saxophon, beides Kollegen von Nord an der Willamette University, kreierte das Trio, das auf jahrzehntelange gemeinsame Erfahrungen zurück blicken kann, spontane Kammermusik der Frei-für-Sorte. Nord betont diesen Unterschied zum Frei-von. Tatsächlich schließt die Freiheit von Carr / Nord / Hofmann weder Arrangement noch Notation aus. Ausgeschlossen sind lediglich Pidgeonholing und Prätentiosität, auch wenn der agile Drummer gern mal mit Schüsseln scheidet und mit Cymbals, die er zur sechsstöckigen Pagode getürmt hat. Die ästhetische Bandbreite zeigt besonders schön 'Make Yer Point', das einen Bogen schlägt vom Plinkplonk zum gemeinsamen romantischen Schmusen von Geige und Sax und wieder zurück. Im Zusammenklang von Carr und Kern zeigt sich die ganze Innigkeit der Formation, die in Eugene, Oregon und in Seattle einen Hauch von ECM'scher Nordlandpoesie hinaubert.



Auch wenn ihm ein anderer Ruf anhaftet wie Hundescheiße, kaum ein Jazzneutöner hat sich dermaßen intensiv in die Tradition gekniet wie **ANTHONY BRAXTON**. Immer wieder explizit, von *In The Tradition* (1974, Steeplechase) über *9 Standards* (1985, Magenta) bis *9 Standards (Quartet)* (1993, LR) und *Seven Standards* (1995, Knitting Factory). Aber auch bei *Knitting Factory (Piano/Quartet)* (1994, LR) standen Stücke von Tristano, Brubeck, Mingus, Monk oder Hammerstein/Kern auf dem Programm und die *Ten Compositions (Quartet)* bzw. *Nine Compositions (Hill)* (2000, CIMP) vertieften sich in Kompositionen von Andrew Hill. „(W)hen the mature histories are written, I will be seen as a guy... whose work, in fact, came up right through the tradition“, meint Braxton selbst im Interview mit Ted Panken. Das selbe ‘Hill’-Quartett mit Kevin O’Neil an der Gitarre, Andy Eulau am Bass und Kevin Norton an Percussion musiziert nun auch auf 23 Standards (Quartet) 2003 (LR 402/405, 4xCD), Braxtons bisher grösstem Statement gegen jede Anxiety of Influence und für die niemals endende Kunst des Erbens und der Revision. Mitge-

schnitten auf einer Europatour mit Stationen in Rom, Brüssel, Amsterdam, Guimaraes, Antwerpen, Verona und Lissabon wurden die De- und Rekonstruktionen, die Braxton & Co. an Evergreens wie ‘Crazy Rhythm’, ‘Only The Lonely’, ‘After You’ve Gone’ und ‘Ill Wind’ durchexerzierten, an Cole Porter-Klassikern wie ‘Why Shouldn’t I’ und ‘Everything I Love’, an A. C. Jobims ‘Desafinado’, an ‘It’s A Raggy Waltz’ & ‘Three To Get Ready’ von Brubeck und Blue Note-Oldies wie ‘Off Minor’ & ‘Round Midnight’ (Monk), ‘Giant Steps’, ‘26-1’ & ‘Countdown’ (Coltrane), ‘Ju-Ju’ (Shorter), ‘Beatrice’ (Rivers), ‘Recorda Me’ (Henderson) oder ‘Dolphin Dance’ (Hancock). Insbesondere O’Neil, der ebenso wie Norton auch schon an Braxtons 97er Ghost Trance Festival im Yoshi’s Club in Oakland mitgewirkt hatte, erweist sich dabei als ein idealer Partner für solche Unternehmungen, scheint er doch mit einer Meisterschaft zweiter Ordnung direkt anzuküpfen an die Fingerpicking-Finessen eines Tal Farlow, eines Jimmy Raney, der mit Getz, oder Billy Bauer, der mit Tristano und Konitz spielte. Was bei Braxtons Saxsound weniger auffällt, der die Jahrzehnte zeitrafen und zeitversetzen kann, ohne dass die anachronistischen Brüche groß irritieren, bei der Gitarre wird der Paradigmenwechsel in den 60ern, der nach Sharrock, Russell, Coryell und McLaughlin die Jazz-Picker ‘alt’ erscheinen ließ, zum Datierungsfossil. O’Neil verankert quasi die Standard-Bewältigung mit Echtheitsgarantie im Es war einmal. So mit ‘Tradition’ versorgt, kann Braxton abwechselnd und manchmal sogar innerhalb eines Stückes von Dr. Konitz zu Mr. Trane mutieren. Schon der Klang von Alto, Soprano & Sopranino hat etwas merkurial Beflügeltes, Diebisches, Quecksilbriges. Nortons helles Hihatticktack, seine ermunternden Rolls und Shuffles unterstützen die Quickness und Sophistication, mit der Braxton und O’Neil die 50er & 60er Jahre als - trotz allem - modernistische Dekaden zeigen, auch wenn sich McCarthy, Hoover und Walt Disney für ein eher faschistoides Retro stark machten. Braxton mit seiner angeschrägten Postbop-Logik, seinem Bird-Steno, seinen Dolphy-Bocksprüngen & Allen-ismen, und O’Neil mit seinen Turbo-Arpeggio-Turbulenzen, mit denen er dann doch bei Chadbourne andockt, ziehen alle Register. Doch mögen die einzelnen Statements noch so stupend sein, durch die Grundstruktur aus Head - Solotiraden - Head wirkt solcher Jazz unvermeidlich als gebunden und redundant. Braxtons transidiomatisches Updating macht immerhin bewusst, dass in der Musik, im Ohrwurm-Pop eines Porter und einem Bossa Nova wie ‘Black Orpheus’ (L. Bonfa) ebenso wie in den avancierten Unerhörtheiten von Monk, Coltrane oder Rivers eine genuine Alternität mitschwingt. Ein utopisches Moment, das sich artikuliert als eloquentes, tänzerisches Miteinander, als Call & Response-Flirts, in Geistesblitzen, aufgekratzt-fröhlicher Meta-Bebop-Rasanz, singender Vitalität. Im Cover, eine Kandinsky-Abstraktion von 1916, wird eine Rückbindung der musikalischen Alternitätslinie an vorausgegangene Schichten des Modernismus indiziert. Braxtons Metaperspektive auf die Great Black Music, er nennt es „a composite universal psychology“, die Selbstverständlichkeit, aber auch die ‘dreckige’ Verspieltheit, mit der er ‘weiße’, europäische Elemente integriert, macht ihn zu einem Antipoden der exklusiven Ethnozentrik Amiri Barakas ebenso wie der Southern Strategy von Stanley Crouch & Albert Murray und der „Großen Säuberung“, die sie in den 80ern initiierten. Braxton macht aus seinem Groll darüber keinen Hehl: „I’ve been isolated and kicked out of jazz as a black man who is not ‘black’ enough, a jazz guy who is not ‘jazz’ enough... I think we’re really talking about something that’s more than jazz. We’re talking about an awareness of a changing vibrational synergies... not about jazz or Afro-Americans, but rather about being in the world.“ Die „Jazz-Polizei“, die sich die in solchen Momenten arg onkelhafte JAZZTHETIK (04/04 S.27) in verquerer Polemik vom Knüppel-aus-dem-Sack der Jazzonkel und der gehätschelten ‘Blackness’ zum Unterdrückungsapparat ausgerechnet des Modernismus & „Revoluzzertums“ zurecht klittert, hat sich bisher jedenfalls mit Braxtons Ordnungswidrigkeiten notorisch schwerer getan als mit dem „guten Ton“ eines Marsalis. Es geht nicht darum, ob Braxton ‘swingt’ oder nicht, sondern dass er den (umgekehrt) rassistischen, reduktionistischen, den auf ‘Leiden’ und ‘Identität’ fixierten Konsens als Universalist in Frage stellt.

PAX RECORDINGS (San Francisco, CA)



Für All States Between (PR 90262) verzichtete der Pax-Apostel **ERNESTO DIAZ-INFANTE** auf seine Gitarre für ein rein elektroakustisches Coast-to-Coast-Projekt mit **MATT HANNAFIN** in New York. Geräusche von Turntable, TV, kaputtem CD-Player, Fieldrecordings, Cassettengerät, Violine und Stimme auf kalifornischer Seite und Yamaha MT120 und Percussionkrimskrums an der Ostküste landeten im Mail-Austausch auf Low-Tech-4-Spur-Cassettenrecordern. Deren Beschränkungen waren bewusster Teil des Konzepts. Ein dumpfer Sound und statisches Brummen liefern eine Art-Brut-Folie für ein tachistisches Hantieren mit Geräuschkies, mit Lärmschrot, das sich dezidiert in die Fadenscheinigkeit einer Arte Povera hüllt. Das wirr-kryptische Graffiti aus einer New Yorker U-Bahn auf dem Cover scheint der von diesem Duo angestrebten Ästhetik ziemlich nahe zu kommen. Hannafin operiert mit

manischem Geschabe, Klirren und Rappeln, das allerdings nahezu vollständig zugedeckt wird vom düsteren Grundrauschen, das nur selten so weit aufreißt, dass Verkehrsgeräusche hörbar werden. Die Kakophonie bildet immer wieder Klumpen, rumorende Schichten aus Geräuschabfall. Altmetall scheppert wie Kuhglocken auf einem Schrottplatz, eine Geige kratzt dazu in jämmerlicher Monotonie. Kunst dankt ab vor dem Alltag, der sich als anästhetischer Lärmsmog über die Dinge des Lebens stülpt.

Anlässlich eines Besuchs des School-of-Velocity-Gitarristen in Kalifornien im Jahr 2001 kam das **DAVE TUCKER WEST COAST PROJECT** zustande mit Ernesto Diaz-Infante an einer verstärkten akustischen Gitarre, Danielle DeGruttola am Cello, Damon Smith am Kontrabass, Scott R. Looney am Laptop und Garth Powell an Drums & Percussion. Das elektroakustische Klangbild von Tenderloin (PR 90264) bestimmen also vier Saiteninstrumente, umspielt von pointillistischer Percussion und aufgemischt durch Real-time processing. Der Westküsten-Impro-Sound, wie man ihn von der Left Coast Improv Group, Forward Energy oder dem Electro-Magnetic Trans-Personal Orchestra zu kennen meint, wird im Anklang beschnitten zu Gunsten kammermusikalischer Konnotationen, die mit einer Ästhetik klar kommen müssen, die beherrscht wird von plinkender, flirrender Transparenz, Pizzikati und einer Arcochromatik, zu der auch Tuckers E-Gitarrenklang gerechnet werden darf. Das Sextett kreist bei 13 Anläufen immer wieder um Stegreifvariationen vor allem der Parameter 'molekular' und 'geräuschnah'. Quicke Klangspritzer werden informell verteilt oder flüchtig verbunden durch die Spinnwebfäden, die Tuckers Gitarre oder gestrichene Saiten ziehen. Gespielt wird nicht nach den Plänen eines Architekten, sondern 'nach Gehör', Fingerspitzengefühl und anarchistischem Gusto. Redundanzen werden im Eifer des Spiels billigend in Kauf genommen, der Reiz der kollektiven Erstbesteigung von Maulwurfshügeln überwiegt.

Ob 'Weird birds', der verstotterte Auftakt von **MIBAs** The Corplate Porblem (PR90270), als kokettes Versprechen gemeint ist? Die Artikulationsporbleme zumindest sind gewollt. Musikalisch inspiriert wurden Mark Bartscher & Kristin Miltner am Mills College durch Avantgrößen wie Oliveros, Payne und Curran. Die ersten zehn, von Schüttellähmung gezeichneten Minuten ihres Debuts zeigen eher Anklänge an Oval oder Achim Wollscheids geschüttelte, nicht gerührte CD-Cocktails für Mille Plateaux. Per Computer und mit selbst gestrickter Software kreierte das Bay-Area-Pärchen minimalistisch-ambiente Granulationen, transparente Pulse-Drones in Aquarelltönen ('bathing in similar objects'). Ein silbriges Rieseln und Zirpen und verhuschtes Gebimmel gedämpfter Glöckchen pinselt vage Landschaftsbilder vors innere Auge ('pulled towards the earth'). Auf 'Until something bigger stops you' mit seinem popigen Gespinst von D'n'B-Rhythmik folgt mit 'getting stuck in sleeping bags i, ii, and iii' der kernigste und plastischste Part. Immer wieder hacken Kommas und Schrägstriche ins wässrige Geplätscher und mikrotonale Geflimmer. Beim Ausklang dongen tönerner Röhrenglockenschläge in ein Gewebe aus zuckendem Gebitzel und fiebrig schnellen Beats, durch das, verzerrt und zerhackt, eine murmelnde Frauenstimme ans Ohr dringt. Der feinstoffliche Flirt von Hightech und Mother Earth, der so blauäugig den Schäfchenwolken über dem Silicon Valley hinterher zu träumen scheint, ist mir etwas zu nah am Klischee vom 'sunny California'.

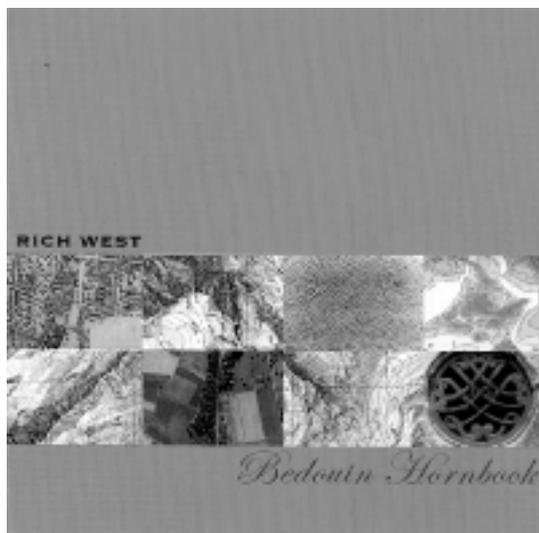
pfMENTUM (Ventura, CA)

Seine Brötchen verdient der Perkussionist **BRAD DUTZ** (*1960, Decatur, ILL) überwiegend durch Studiojobs für Mainstreamgrößen und für die Film- & TV-Industrie. Für gut 140 Alben hat er Sounds beige-steuert, u.a. für *Star Trek* und *Mission Impossible*. Daneben ist er aber auch ein fester Bestandteil der Bay Area-Offsite-Szene und tauchte auf *City Of Mirrors* (1999) von der Motor Totemist Guild auf oder auf Jeff Kaisers *17 Themes for Ockodektet* (2002), Stoff, der weitab von den Traumfabriken und Hirnwaschanlagen von L.A. gedeiht und gerade mal ein paar Hundert Nerds begeistert. In großen Lettern steht sein Name aber nur auf seinen eigenen Scheiben, auf *Brad Dutz* (1990), *Camels* (1992), *Krin* (1995), *Railroads* (1996) oder *Making Ice* (1997). Die neuen Duette mit seinem Gesinnungsgenossen **JOHN HOLMES**, unter dem Titel *My Bongo* (pfMENTUM 012) auf einem Kleinstlabel in Ventura veröffentlicht, zeigen die Vorliebe der beiden für alles, dem sich durch Beklöppeln ein Ton, eine spezielle Klangfarbe, ein noch spezielleren Rhythmus entlocken lässt. Das Arsenal umfasst konventionelle Klangquellen wie Drumset, Gongs, Cymbals, Marimba, Xylophon, exotische wie Kidi, Sogo, Kagan, Indianbells, Pandiero, Congas, Bongos, Tabla, Caxixi, Gyli, Crotales, Bougarabous und ungewöhnliche wie Cupchimes, Springs, Pods, Woodblocks, Cowbells, Metal Discs, Waterphone oder Glass Marimba. In 16 Anläufen in immer anderen perkussiven Farbmischungen bahnen die beiden Pfade von Hollywood nach 'Dahome'. Nie begnügen sie sich mit Blockbusterei oder dem direkten Weg zum hypnotischen Groove. Immer wieder anders morsen sie Voodoo-Patterns ins Langzeitgedächtnis mit dem polyglotten Einfallsreichtum, den die Trommelzunft entwickelt hat, um mit der Götter- und Geisterwelt in Kontakt zu treten, auch wenn diese längst entgöttert und entgeistert ist.

1996 gründete Brad Dutz das **OBLITERATION PERCUSSION QUARTET**, eine Percussion-only-Combo mit Holmes (bzw. David Shafer), Dan Morris und Joseph Berardi, die grösstenteils mit 'found objects' hantiert und im Viererbund quasi Peter Hollingers 'Koffer-Suite' kalifornisch abwandelt. Offenbar im Selbstverlag veröffentlicht (bdutz@earthlink.net, #5594), zeigt ein von Berardis Non Credo-Partnerin Kira Vollman designer Tonträger, was vier Händepaare einem - neben Violine, Concertina, Marimba, Bala-, Vibra- & Xylophon, Snare-, Steel- & Slitdrums - Sammelsurium aus whistles, plates, chimes, pots & bones, bowls, ice cube trays, bottle- & hubcaps, artillery shells, cans, film cannisters & springs, assorted junk & sundry things zu entlocken imstande sind. Hier tritt der Art Brut- und Cargokultaspekt des Dutz-Sounds, wenn auch in sublimierter Highbrowversion, stärker in den Vordergrund. Die Ironie, dass vier im Halbkreis zusammen hockende Percussionvirtuosen ausgerechnet an einem der technisch und medial am stärksten beschleunigten Fleckchen Erde handgemachte Musik aus Zivilisationsabfall machen, als ob sie die Vorhut einer Neosteinzeit wären, ist nicht zu überhören. Dabei muss und will das OP 4tet gar nicht archaisch klingen, nur eben leicht- und freihändig, wobei nur der kleinere Teil der Stücke improvisiert ist, die meisten hat Dutz *komponiert*. Unter dem Lendenschurz tragen die L.A.-Schamanen eben doch Designerslips von Musica Nova.

Die Bay Area, neben Chicago und New York das dritte weite Feld des amerikanischen Now Jazz, zeigt sich mit dem Drummer **RICH WEST** (sic!) und Bedouin Hornbook (pfMENTUM 016) einmal mehr als Whirlpool unerschöpflicher Kreativität. Mit Chris Heenan (as, bcl) & Jeremy Drake (g) ist das Team Up-Team beteiligt, dazu der Trompeter Bruce Friedman und Scot Ray an der Tuba, alles in allem eine nicht alltägliche Besetzung, die, ohne Bass, mit Blasmusik der nicht ganz geheuren Art aufwartet. Ausgedacht hat sich das Ganze ein Mann mit einer erstaunlichen Outside-Karriere. West startete im Kielwasser des südkalifornischen Punkrocks mit Because Of Christ, tauchte mit Wrestling Worms aus Santa Cruz auf dem Camper Van Beethoven-Label Pitch-a-Tent auf, spielte in Greg Ginns SST-Projekt Mojack, mit Mike Watt auf *Ball-Hog or Tugboat?* (1995) und mit der Mooseheart Faith Stellar Groove Band. Als West schließlich bei Jeff Kaiser und pfMENTUM ankam - zu hören ist er etwa auf *Nothing Is Not Breath*

(1997) und *17 Themes For Ockodektet* (2002) -, bereicherte er die Vielfalt der Szene mit seinen besonderen Kniffen. Oder ist es etwa nicht bemerkenswert, dass jemand ein Quintett mit Dirty Dozen-Gusto Nino Rota-Artiges anstimmen oder à la Carla Bley Kurt Weill-Ähnliches schmettern lässt? Die unkende Tuba sorgt durchgehend für ein populäres Criss-Crossing, Quasi-New Orleans-Sound mischt sich mit Weimar-Touch im Westcoast-Exil. Heenan & Drake spielen mit soviel brassig-jazziger Verve, als ob sie PlinkPlonk nicht einmal buchstabieren könnten. Friedman darf sich zu feurigen Tiraden hinreißen lassen und West schiebt den nötigen Brennstoff nach. Inmitten des Genre sprengenden Nomadisierens erklimmt 'Twang' mit seinem gutturalen Bassklarinetten-'Didgeridoo' und langgezogenen Klangfarben ein fremdartiges Hochplateau jenseits der Jazzgrenze, verbreitet aber schon beim Abstieg mit Umpta-Umpta-Groove wieder elefantöse Zirkuslaune. Die wird bei 'Tread' von einer schleppenden Blues-Tristesse überschattet, deren Noir-Klischee aber durch krummtaktige Quertreiberei aus



dem Trott und aus der 'Stimmung' gebracht wird. Eine Unterströmung von Tongue-in-cheek-Spaß ist immer am Werk, eine stilistische Nichtsesshaftigkeit, die ihr Ungebundensein als musikalischen Vorteil nutzt, die mit Drei-Groschen-Sarkasmus, Linksausleger-Japs, frechen Überblendungen oder einfach nur mit verblüffenden Repetitionen eingefahrene Erwartungen düpiert. Wests Ideenreichtum und das durcharrangierte Teamwork von Bedouin Hornbook erinnern ein wenig an die exil-europäisch gewürzte Screwball-Sophistication der schrägen Moviekomödien der 30er.

REIFY RECORDINGS (L.A., CA)

Nicht nur im Film oder beim HipHop, auch im Free-Impro wird einem manchmal schlagartig bewusst, dass die USA aus zwei sehr entfernten Küstenregionen bestehen, die durch den dazwischen liegenden Kontinent ebenso getrennt wie verbunden werden. **TEAM UP** ist ein Improprojekt in L.A., bei dem die beiden Mitstreiter bei Rich West's Bedouin Hornbook Jeremy Drake an der amplified acoustic guitar und Chris Heenan an Altosaxophon, Bass- & vor allem Kontrabassklarinette gemeinsame Sache machen. Ihr Konzept schließt allerdings jeweils einen dritten Mann an Drums & Percussion ein, hier in Gestalt von Stephen Flinn, ein Ansatz, der ein wenig an Third Person erinnert. Der Zugang zu ihrem s/t Reify-Release (RE 005) ist mit Namen gepflastert, die Déjà vus an ein versunken geglaubtes Kalifornien wecken. Recorded by Scott Fraser at Architecture, das verweist ins Jahr 1988 zu Scott Frasers Fun-Music-LP „Architecture“. Artwork photo by Fredrik Nilsen - seine Linse zeigt im Detail ein Gemälde von Rebecca Morris: Wassergerinsel auf silbernem Grund -, das ruft alte Solid-Eye-Tage in Erinnerung mit dem bei den Doodoettes, B-People, oder mit Tom Recchion aktiven Fredrik N. als einem der zentralen Köpfe der Los Angeles Free Music Society. Der Audio-Fixpunkt des Trios, das nun an einer aktuellen Facette freier Musik in L.A. feilt, ist die akribische Fokussierung auf Geräusch und Reduktion, auf mikroakustische Perforationen des Luftraums in einem pointillistischen Action Painting. Seltene eruptive Konvulsionen bilden Vulkankegel in einer zerschredderten, splittigen, staubigen Ebene, in die Wind und Wasser chaotische Spuren zeichnen, Geheimschrift physikalischer Kräftekopplungen. Heenans unkunde und schnarrende Reedkürzel interagieren mit Drakes delikaten Feedbacks und Schabgeräuschen von verstärkten Sägezahnschwingungen und beides equilibristisch mit Flinns Geklacke und dem Sirren von Metallen, Holz, Häuten. Ich weiß nie, ob so ein 'Terrain vague' besser mit 'abstrakt' oder mit 'konkret' charakterisiert ist. In der Erosion des Vertrauten, der Suspension des Gewohnten, entstehen jedenfalls Zonen, die auf keiner Karte verzeichnet sind.

Drake, Jahrgang 1974 und im Übrigen auch Aktivist im Gitarrentrio Transient Error oder in Nels Cline's Blue Mitt Ensemble und Heenan, den man ansonsten in Adam Rudolph's Go Organic Orchestra hören konnte, waren auch integraler Bestandteil von **MOUNT WASHINGTON** (RE 001), einer mit Gästen des Line Space Line Festivals 2003 realisierten Kollektivimprovisation, die den Geist des King Übü Orchesterü nach L.A. transferierte. Denn mit Martin Blume (percussion), Wolfgang Fuchs (sopranino sax, bass- & contrabass clarinet) und Torsten Müller (contrabass) standen genau die richtigen Pataphysiker und Verfechter des Paranormalen zur Verfügung. Anne LeBaron (harp) und Philipp Wachsmann (violin, electronics) konnten auf ihre gemeinsamen Erfahrungen mit Epiphany bei der Company Week 1982 zurück greifen. Und der Posaunist Tucker Dulin hatte sich bereits im Masashi Harada Condanction Ensemble in der heiklen Kunst kollektiven Action Paintings ausgezeichnet. Schauplatz der Begegnung war das Wohnzimmer des Malers Patrick Wilson, den seine Coverart als Vertreter des Abstrakten Imaginismus ausweist. Im Unterschied zu seinem minimalistischen Colorfields kolorierte das polyzentrisch vernetzte Oktett den Luftraum mit flinker Gestik, spontanen, quicken Modulationen von Timbre und Dichte. Der Flockenwirbel der Klangmoleküle wurde bestimmt vom Farbkontrast der Saiten- und Reedfrequenzen und der Spannung zwischen den dunklen, von Kontrabass, tiefönenden Klarinetten und Posaune beherrschten Regionen und dem hellen Luftraum des Sopraninos und des Saitengeflirrs.

Wie gut **TEAM UPs** Third Person-Prinzip klappen kann, zeigte sich am 20. März 2004 im Würzburger Immerhin. Im Rahmen eines *Galerie 03*-Events spielten die Gäste aus L.A. mit dem Bochumer Schlagwerker **Martin Blume** einen Hirn erfrischenden Set, der viele Fragezeichen, die sich beim Anhören von Impro-Konserven anhäufen, in Ausrufezeichen verwandelte. Und das, obwohl die Formation an diesem Abend ihr erstes Treffen absolvierte und Blume sich auf geliehene Rockdrums einstellen musste. Wie selbstverständlich entwickelte sich der abstrakte Bruitismus von einem Sammelsurium interessanter Momente in ein vergnügliches Billardspiel über drei Banden, bei dem jeder den anderen mit schrägen Brechungswinkeln und schwer berechenbaren Abprallern kitzelte. Wie Dartpfeile bohrten sich die dynamisch ausgefuchsten Geräuschkürzel in die spitzen Wahrnehmungsfelder, die dem Fingerspitzengefühl alles abverlangten. Die sperrige Kontrabassklarinette wurde an Heenans Lippen zum Glasbläserwerkzeug für bizarre Flatulenzen, die sich mit einem Atemzug anorexisch selbst verzehrten und im nächsten bulemisch-eruptiv zerplatzten. Drake operierte durchwegs feinelektronisch mit seinen detailversessenen Saitenpräparationen und entsprechend vorsichtig modulierten Feedbacks. Blume klopfte und dengelte dazu punktgenaue, rhythmisch verwobene Farbflecken. Die dreistimmige Interaktivität, oft tastend zart, noch öfter energisch bestimmt, pulverisierte im Handumdrehen das Glas zwischen den Ohren und der feinen Kunst, die hier ihre Aura von Sanktuarium und OP ganz leger abschüttelte und ihren sonischen Tachismus direkt auf die Haut spritzte.

ReR MEGACORP (Thornton Heath, Surrey, GB)

Wem käme nicht „Liebe Art Bears“ wieder in den Sinn, R. Brunners Liebeserklärung an die Helden von einst, zu finden auf der 1984er *Voices Notes & Noises-International Sound and Sight Compilation* von Recommended Würzburg, angesichts von **ART BEARS: The Art Box** (6CD set, ReR áBOX). Nach den HENRY COW- und FAUST-Retrospektiven galt die Wiederaufbereitung diesmal dem aus der Asche von Henry Cow hervorgegangenen Trio Chris Cutler, Fred Frith & Dagmar Krause, das zwischen 1978 und 81 die Recommended-Klassiker *Hopes and Fears* (1978), *Winter Songs* (1979) und *The World as it is Today* (1980) in Post-Punk-Ohren gehämmert hatte. Die Geschichtslektion zum 25. Jahrestag ruft einige der, neben Pop Group oder This Heat, eindringlichsten Momente der File under popular-Strategie ins Gedächtnis. Meine beiden Favoriten, das elegische „*The hermit sits / before the fire & / toasts a fish / upon a fork // his hand is raised / to sleet & sun & his shoes doffed to / Oblivion // Time passes by: / A snowflake in a / summer sky*“ und der Mauerbrecher „*Rats & monkeys / crowd the city / as it crumbles / into Ruin // Walls are loosening - / true but gates / are blocked*“, direkt hintereinander gesetzt, zeigen exemplarisch, wie der Art Bears-AgitRock aus dem mythisch-labyrinthischen Niederschlag widerständiger Gnosis, aus Tierkreis, Charon & Hermes, Apokalyptik, fabelhaften Cassibern, Underdogrealismus oder der luziferischen Basisarbeit der Bruderschaft des Freien Geistes eine Waffe der Revolte schmiedete und die Erkenntnis ihrer Notwendigkeit blitzartig ins Jetzt einschlagen ließ. Wie enigmatisch aber der große Poet Cutler seine Sätze ins Bewusstsein diktiertem mochte und sein Drumset wie ein Waffenarsenal zum Scheppern brachte, Biss und Brisanz bekamen die Art Bears'schen Manierismen erst durch das alarmierende Timbre von Dagmar Krauses Stimme und die avancierten V-Effekt-Studiotechniken, mit der sich solcher Rock In Opposition immer auf der Höhe des Materialfortschritts bewegte. Krauses zwischen Lakonik und dem Falkenschrei etwa von „*Split graves apart - quick! & / suck nouriture from Death, / sack cities & upraise / their slain! // - Awake! Awake! / Let banners fly like / shrapnel, & efface / the sky!*“, zwischen 'Volkslied' und Weill-Song vibrierender Gesang schnitt mit der scharfen Sichel von Friths Musik ein neues Segment in die Vorstellung von dem, was 'Pop' kann. Die Box erhält ihren Umfang durch die Doppel-CD „*Art Bears Revisited*“, bestückt mit Remix-Liebeserklärungen von The Residents, John Oswald, Christian Marclay und Otomo Yoshihide sowie durch eine Bonus-CD mit weiteren Oswald- und Frith-Remixes und seltenen Liveaufnahmen. Essentieller Stoff.

Dass zwischen solcher 'Art' und Punk ein Pakt möglich war, das zeigt sich noch einmal mit der **The Homosexuals' CD** (ReR HS1) von **THE HOMOSEXUALS**, 1978, also im Gründungsjahr von ReR, eingespielter Stoff, der 1984 auf Vinyl (RR 18) herauskam und nun erstmals auf CD. Die Band, Bruno, Anton & Jim, hatte sich in einem überwiegend von Musikern besetzten Haus in Deptford zusammen getan und eine 7" eingespielt, *Hearts in Exile* " b/w „*Soft South Africans* (Les Incroyables), und dann, inzwischen umgezogen in ein besetztes Haus in Bloomsbury, weitere, von zeittypischer britischer Punk-Sophistication geprägte Unter-3-Minuten-Eier im Surrey Sound Studio der Gray-Brüder, die auf der *The Homosexuals' EP* (1980) landeten. Das Trio versuchte sich mit dem Black-Noise-Productions-Label am obligatorischen DIY, spielte eine Live-LP ein, die nicht veröffentlicht wurde und, bereits ohne Jim, die EP *Bigger than the Number* (1981), bevor es endgültig implodierte. Mit 'Walk Before Imitate' auf dem *Recommended Records Sampler '82* wurde ihr kritisches Augenmerk für das Apartheidsregime in Südafrika honoriert. Jim tauchte mit David Cunningham bei The Lionel Blur auf und veröffentlichte noch die L. Voag-LP *The Way Out* (9a, 1980, Re-issue als Alcohol-CD), ein nahezu situationistisches Puzzle, das obskur zu schimpfen weit untertrieben wäre. Ganz zu schweigen von der Auslaufrillen-Kryptik >*God is Bruno! 'onest Mate! Keep peddlin' I'm right behind you!*<. Anton brachte die „Ici La Bas“-EP (1982) heraus und spielte als George Harrassment ebenfalls noch eine LP ein, *Masai Sleep Walking* (1980), von der man hier das mit 5 Min. und ausschweifenden Gitarrentrips richtig epische 'Collapsible You' hört. Von Bruno kam erst noch die Sir Alick & The Phraser-Single *In Search of the Perfect Baby* (1982) und dann eine ganze Reihe von Projekten mit Chris Gray auf It's War Boys, dem Label, dem man Schätze verdankt wie die *Endless Latino*-Welt von Amos & Sara, die unglaubliche *C'est Fab-7*“ von Nancy Sesay & The Melodaires und die *Flagellation*-LP von The Just Measurers. Es wird mir freiweg schwindlig nur beim Gedanken an die Virulenz der Jahre '78 ff. „*Rue Morgue / Essayed in black / Metronomes / Synchronised attack...*“, was für ein Auftakt mit 'My Night Out' und was für ein Helter Skelter durch 15 + 5 weitere Rohdiamanten wie 'Vociferous Slam' („...*Sintras blacked / Leaping from the logarithm, menstrual rhythm, biorhythm / Rhythm / Rhythm / The rhythm of the city...*“), 'False Senti-

The Homosexuals' CD



ments', 'Mecho Madness', 'Astral Glamour'. Immer wieder mit Zeilen, die mit Irrwitz über ihre dreieinhalb Akkorde hinwegturnen, ohne das Elementare zu übersehen: „*One painless shit / is worth a billion false / you-know-what.*“ Der Drall zum Schrägen suchte nach allen möglichen Auswegen aus der Punk-Schmalspur, zu Abschweifungen in Ska-Grooves, unpuristische Streunereien, die bei Geistesverwandten wie den New Age Steppers, Alternative TV, The Deep Freeze Mice oder Bing Selfish wider- und nachhallten, Zeugnis für die Anarcho-Erfindungskraft, mit der damals einige aufgeweckte Köpfe der Zerstörung des Wohlfahrtsstaates durch den neokonservativen Rollback ein Schnippchen schlugen.

ABSOLUTE ZERO wäre kein schlechter Name für eine Punkband gewesen, aber mit Crashing Icons (ReR m=r.2) geht die Zeitreise nicht zur No-Future-Fraktion, sondern zum Urmeter, nach dem die Brüche und Synkopen des so genannten Recommended-Stils berechnet werden können. Die Aufnahme ist aber neu. Allerdings bewegt sich Enrique Jardines, Bassist und Kopf der Formation aus Miami, Florida, schon seit 1979 auf den Spuren von Canterbury- & Henry Cow-Soundclashes. Mit der Stimme der 1987 zugestiegenen fantastischen Keyboarder- & Trompeterin Aislinn Quinn trifft Absolute Zero ganz den unverwechselbaren ArtRock-Ton, den auch 5UU's oder Thinking Plague anpeilten, amerikanische Echos der Art Bears, von Samla, Univers Zero, angeschoben von einem massiven Zeuhlbass und dem Getrommel von Pip Pyle. Pyle, Canterburyoriginal mit Delivery, Hatfield and the North und National Health, trat 1999 an die Stelle des Mitbegründers Paul Rogers und ist hier absolut in seinem Element. So hart und eckig, dynamisch und wendig, absolut in sich stimmig in ihrer, trotz komplexer Arrangierkunst, die selbst einen Könner wie Pyle ins Schwitzen bringt, unzickigen No-Nonsense-Attitüde hat man solche Musik lange nicht gehört wie bei diesen vier ausgedehnten, mitreißenden Monstertracks. 'Stutter Rock / You Said', mit knapp 12 Minuten der kürzeste, löst in seiner springprozeptionalen Abenteuerlust Freudschauder aus, die durch die eklektischen Tollkühnheiten noch geschürt werden, durch paradox getimete Tempo-, Richtungs- und Stimmungswchsel, die, so sehr sie auch jeden Stumpfsinn durchkreuzen, keine Berührungsangst haben vor der Gänsehaut erhabener Sturmläufe, die Quinn mit agitatorischem Pathos noch toppt. Freilich muss jedes Pathos damit rechnen, dass Absolute Zero urplötzlich den Krebs- oder Rückwärtsgang einlegt oder zum Tango bittet, ohne an der Klippe 'gewollt witzig' Schiffbruch zu erleiden.



Dass Irritainment kein Fremdwort ist auf dem ReR-Sektor, zeigt sich mit Effigies in Cork (ReR Vril 1) von VRIL. So, für Eingeweihte leicht ariosophisch angehaucht, ließ sich das Trio taufen aus Chris Cutler, Bob Drake, ex-Thinking Plague, ex-Hail und unverzichtbarer Aufnahmeleiter im Studio Midi im französischen Pyrenees am Bass und dem Gitarristen Lukas Simonis. Dieser einstige Mitstreiter bei Trespassers W und Dull Schicksal hat sich für die Session 16 Kompositionen ausgedacht, die so schnörkellos wie liebevoll den Rockinstrumental-sound von The Shadows und The Ventures wieder aufleben lassen mit twangy & jingling guitars und den Surfer-Stomps der frühen 60er. Wer damals schon Ohren hatte, in dessen Langzeitgedächtnis sind Hits gespeichert wie 'Peter Gunn', 'Raunchy', 'Walk, Don't Run', 'Torquay', 'Apache'. Simonis findet einen eigenen Weg, ohne die damaligen Noveltyeffekte. Dafür gibt es einige neue Studiotricks, Overdubs und Speedmanipulationen, die die Musik aber nicht von ihrem geraden Kurs abbringen oder zu etwas Ambitioniertem aufblasen. Wer sagt denn,

dass es bei ReR nur tiefsinnig und abspruchsvoll zugehen muss? Für den nötigen Hintersinn sorgt freilich Frank Key als Coverillustrator mit einem Deutsche-Grammophon-Fake und einem Stammbaum, der 'belagerte Libellen' zu Ahnen von 'Schellack', 'Pollux' und 'Klytemnestra' macht. Und erst recht als Linnernoteautor von extrem abgedrehtem Garn über eine Aufnahmesession für den nur per Kanu zu erreichenden exzentrischen Komponisten Lothar Preen, dessen Spitzname VRIL für Vain, Resplendent, Impossible Lothar! steht und Bände spricht. Immerhin fällt beiläufig auch der Name Edward Bulwer-Lytton (1803 - 73), aus dessen von Madame Blavatsky geplünderten Roman *The Coming Race* (1871) die magische Energie der Vril-ya-Rasse eigentlich stammt. Arno-Schmidt-Fans kennen den englischen Okkultisten & Bestsellerautor durch das Radio-Essay *Nachrichten aus dem Leben eines Lords* und die Übersetzungen der viktorianischen Schwarten *My Novel & Was wird er damit machen?*, deren 'destillierte Wirklichkeit' Schmidt faszinierte. Die 'Vril'-Kraft des Lords geistert via L. Pauwels & J. Bergiers *Aufbruch ins dritte Jahrtausend* und Trevor Ravenscrafts *The Spear of Destiny* durch den lunatic fringe und die destillierte Unwirklichkeit des 'Braunen Okkultismus'. Key spielt mit diesem Phantasma in bester Tradition spleeniger Englishness >the Devil in the bullimong<.

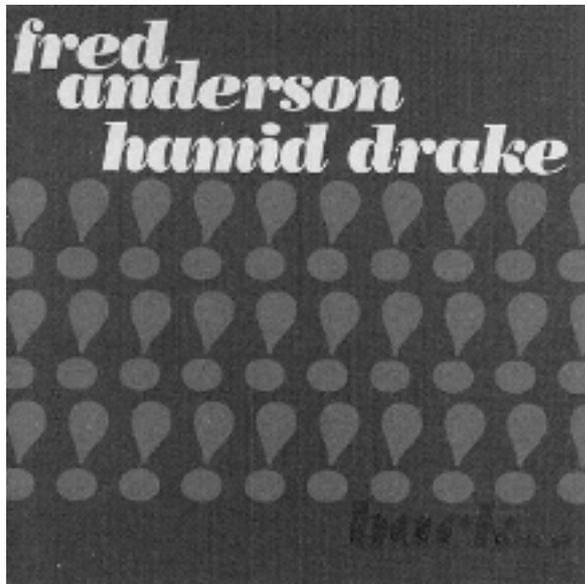
Das erste Album von **THE SCIENCE GROUP**, der Songzyklus *A Mere Coincidence*, war 1999 in einer Besetzung mit Cutler, Frith, Drake und Gesang von Amy Denio entstanden. Für den rein instrumentalen Nachfolger *Spoors* (ReR Science 2) trat Mike Johnson, Kopf von Thinking Plague, an die Stelle von Frith in einem Männerquartett, das vier neue Kompositionen des Keyboarders Stevan Kovacs Tickmayer einspielte. Der Louis Andriessen-Schüler Tickmayer, 1963 in Novi Sad geboren, lebt seit 1991 in Frankreich. Mit seinem Ensemble Tickmayer Formatio und Einspielungen wie *Spes* oder *Urban Music* konnte man ihn schon Ende der 80er als Recommended-Empfehlung entdecken. Bei „Spoors“ mit seinen vier Teilen ‘Timelines’, ‘New Indents’, ‘Bagatelles’ und ‘Old And New Paths’ hat man es mit einer stringenten Ästhetik zu tun, die Andriessen’sche Minimal-Motorik kreuzt mit Klassik-Rock im Recommended-Stil. Das Prog-Destillat aus Bartok, Ives oder Strawinsky wird von Tickmayer noch forciert zu einer frenetischen Kontrarhythmik, wie sie etwa die Neo-Vortizisten Blast auf die Spitze trieben, in einem plunderphonischen Clash von Drum’n’Bass-Logik und Klangthrill. Wie ein Ungeradfüßler hinkt die Science Group durch ein Caligari-Kabinett aus schiefen Spiegeln und ungeraden Brüchen. Tickmayer hämmert gothische Motive aus den Tasten, hintersinnig Groteskes (speziell die beiden ‘Bagatellen’), mit zum schrägen Cembalogecklirr verzerrten Ton. Die Band tanzt in ferngesteuerter Stop & Go-Präzision einen ‘Danse of the Arguments’ durch ‘Slopes and Blind Alleys’ in einem ‘Garden of Forking Paths’, in dem die Zeit nicht fließt, sondern hakt und zuckt. Das Bewusstsein, außer Takt und außer Atem, kommt zusätzlich ins Wanken durch Sampling-Noise und atmosphärische ‘Störungen’, die die konstruktivistische Choreographie in surreales Licht tauchen. Die Steigerung von komplex ist perplex, out of joint.

Der Ostberliner Komponist **LUTZ GLANDIEN** ist eine feste Größe im Recommended-Kontext, mit *Domestic Stories* (1992), einem gemeinsam mit Cutler entworfenen und in Allstarbesetzung mit Frith, Alfred 23 Harth und Dagmar Krause eingespielten Songzyklus, mit *Scenes From No Marriage* (1994) und den ‚virtualelectric stories‘ *The Fifth Elephant* (2001). *Lost in Rooms* (ReR LG3), sein dritter Alleingang mit Sampling & Computerprocessing, erneut als ‚Virtualelectric Story‘ deklariert, entstand als Tanztheatermusik für die Berliner Truppe Rubato. Das Besondere daran besteht im Ausgangsmaterial. Sprachsamples der Tänzer in ihren verschiedenen Sprachen Englisch, Deutsch, Estonisch, Chinesisch werden in einem audioalchemystischen Prozess in Rhythm’n’Sound verwandelt. Die Sätze bleiben teilweise völlig verständlich wie die Kindheitserinnerungen des Kanadiers Daelik, überwiegend aber verwischen sie zu bloßem Klang, der die jeweiligen sprachrhythmischen Modulationen aufsaugt und die inhärente Musikalität von Sprache, ihre harmonischen Muster, übersetzt in ein elektronisches Äquivalent. Die Erinnerungen von Daelik, in denen sich Nostalgie, Selbstkritik und Entfremdung elegisch mischen, liefern mir etwas zu deutlich den gehobenen Kunstkopftönen, mit dem Hörspielredaktionen gern den übrigen Radiomüll kulturell ausbalancieren. „Lost in Rooms“ ist zweifellos E, ernst und entfremdet, dark ambient und technoir, mit typischen Noir-Signalen wie Regen und Zugfahrt. Die packendsten Momente gelingen Glandien abseits der Menscheleien, im Thrill seiner Avant-Techno-Beats, im Schnitt zwischen zuckender Rhythmik, die Gesprochenes in pures Gestotter zersetzt, und postindustrialen, motorischen Lärmloops, die mehr als alle Worte davon erzählen, wie wir unser Leben in Canyons of Steel im Schatten von Betonklötzen zubringen und dass man immer als Fremder ‘heim’ kommt.

Der Faszination von **THE NECKS** bin ich bereits vor 10 Jahren erlegen. *Aquatic* (1994), *Sex* (1995), *Silent Night* (1996), *Piano Bass Drums*, ein Titel, der schon das ganze Rezept verrät, und *The Boys* (1998), ich konnte mich diesem hypnotischen Sog, den Tony Buck, Lloyd Swanton und Chris Abrahams mit ihren simplen Repetitionen erzeugen, nicht entziehen. Mit dem Uptempo-Funk von *Hanging Gardens* (2001) und dem minimalistischen, zeitlupigen *Aether* (2002) tauchten die drei Australier bei ReR auf und nun erneut mit *Drive By* (ReR Necks 3). Wieder strebt die Musik stoisch auf einen endlosen Horizont zu. Wie im Traum rollen die geduldigen, zeitvergessenen, handgespielten Loops aus Basstupfern, Beats und Pianoriffs durch die Dreamscapeszenarie. Swanton addiert dazu wie im Schlaf die immer gleichen Orgelsounds. Manchmal wehen elektronische Staubwolken durchs ‘Bild’, etwas wie flirrende Nähmaschinenklänge, Grillengezirp, Bienengesumm. Ab und zu findet Swanton eine kleine Melodie, flüchtig wie vage Erinnerungen, aber dann doch auch mit Nachdruck, wie ein vergessenes Gesicht, das klare Konturen annimmt. Schulhoflärm geistert durch den Hinterkopf. Das Piano, die Orgel, reagieren mit wehmütiger und bluesiger Zärtlichkeit. Musik als ein einziger, pausenloser Wellengang, dabei nie mechanisch. Es erstaunt daher, dass dieser organische Klangstrom, der den Livemantras der Band sehr nahe kommt, doch im Studio synthetisiert wurde. The Necks ziehen die ultimative Summe aus der Trancepsychedelic von Krautrock, pulsierendem Turtles’-Dream-Minimalismus und ethnischen Grooves, die die Uhren zum Schmelzen bringen und das Bewusstsein zu einem Weltraumspaziergang aus seinem Gehäuse locken. „Drive By“ nimmt nach etwa 55 Minuten eine leichte Steigung, Höhepunkt wäre dafür übertrieben. Das Ende hinterlässt eine Stille, merkwürdig unerwartet und entschieden unerwünscht.

THRILL JOCKEY (Chicago)

Das Rollenmodell 'Außenseiter' hat in Japan einen noch geringeren Stellenwert als im romantisch-bohemistischen Abendland. Erst Recht für eine Frau. Da braucht es schon die Passioniertheit und das Standvermögen einer Tenko, einer Phew, einer Haco, einer Chie Mukai, einer Yoshimi. Seit ihren Anfängen 1986 mit UFO or Die, danach bei den Boredoms (jeweils mit dem Freak-Schreihals Yamatsuke Eye), bei Free Kitten (w/ Kim Gordon), mit ihren Solo-7" auf Ecstatic Peace, ab 1999 auch noch in der Raga-Band Saicobaba und schließlich in ihrer eigenen Kopfgeburt **OOIOO** verkörpert die Perkussionistin, Trompeterin, Sängerin und Keyboarderin die japanische Version des Riot Grrrls avant la lettre. Kila Kila Kila (thrill 117) zeigt die Band, die 1998 mit *080* (Kill Rock Stars) debütiert hat und heute neben Yoshimi aus Kayan (guitar), AyA (bass) und Yuka Yoshimura (drums) besteht, im fünften Jahr ihrer Existenz. Im Unterschied zu Yoshimis notorisch trashigen und lauten, manisch-manieristischen Boredoms-Eskapaden ist OOIOO eine popige Angelegenheit, vorausgesetzt man versteht unter 'Pop' mehr als ein Rotzfähnchen für's Consumernäschen. Alle mehr oder weniger auf japanisch oder hawaiianisch gecroonten Songs von „Kila Kila Kila“ verlieren auf halber Strecke von A nach B das Interesse an einer zielstrebigen Ankunft. Lieber vertieft man sich in kuriose Abschweifungen, selbstvergessenen Singsang, die versponnene Grillenfängerei von Trompetenloops und Cellosounds inmitten krautiger Gitarren- und Keyboardjams, aber immer unterhalb des Rocksaums. Dafür so leichtsinnig, so leichtfüßig, so von rollenden Drums und pulsierendem Bass angetrieben, dass die erfindungsreichen Kapriolen keinen Widerspruch gegen ihre Umwege dulden. Für mich ist das Exotica, die den Horizont zum Flimmern bringt. Nah und fern, bekannt und unvertraut vexieren. Die becirrende Reiseleitung erfüllt Wünsche und Sehnsüchte, deren Brisanz man, so beglückt, erst im Nachhinein bemerkt



Nicht zu überhören ist, dass Thrill Jockey sich immer mehr der Tatsache bewusst wird, in einem Virulenzzentrum des Jazz zu residieren. Mit Back Together Again (thrill 139 + video) von **FRED ANDERSON & HAMID DRAKE** stoßen sie mitten ins Herz der lokalen Free-Music-Tradition. Anderson, Jahrgang 1929, war einer der Gründerväter des AACM, hatte 1965 das Creative Jazz Ensemble formiert, war auf einer der ersten AACM-Einspielungen, Joseph Jarmans *Song For* (1966), zu hören, konzentrierte sich aber in den folgenden Jahrzehnten meist auf lokale Aktivitäten, vor allem seinem eigenen Jazz Club, die Velvet Lounge in der South Side, bevor er mit einer Reihe von Okka Disks als Inspirator der Chicago-Szene und Bindeglied zu ihren Wurzeln zurück ins Rampenlicht rückte. Drake, eine ganze Generation jünger, stammt wie Anderson aus Monroe, Louisiana, und entwickelte sich in Chicago, quasi mit Familienanschluss an seinen Mentor, von Anfängen in der JazzRock-Formation Kart Wolf über

seine Adaption des Ed Blackwell-Stils, den er erweiterte um R&B-, Reggae- und - als Mitglied von Foday Musa Susos Mandingo Griot Society - vor allem um afrikanische Facetten, zur 'Mutter' aller Drummer, von DKV bis Brötzmann. Seine Partnerschaft mit Anderson erstreckt sich über drei Jahrzehnte, von *The Missing Link* (1979), einem Quartett mit Drakes Mandigo-Griot-Bruder Adam Rudolph, und *The Milwaukee Tapes* (1980), dem Quartett mit B. Brimfield & L. Hayrod, über *Birdhouse* (1995) bis *Live At The Velvet Lounge* (1998) and beyond, etwa in einem Trio mit Michael Zerang als zweiten Drummer oder im Quartett mit Jeff Parker und Tatsu Aoki. Ein Duett von Anderson & Drake war längst überfällig und das von John McEntire aufgenommene Resultat zeugt von der innigen Verbundenheit der beiden, vom Vertrauen und der Offenheit, der ihren gemeinsamen Gesang lenkt. Im Interview betonen beide die wesentlich melodiose Grundlage ihrer Improvisation, die natürliche Spontanität, mit der beide ihre jeweilige Individualität einzubringen versuchen. Drake sieht Improvisation als jedem aufgegebene Lebenskunst, die sich durch Traditionsbewusstsein und ständige Praxis ausfaltet. Wenn er bei 'Lama Khyenno' dann tatsächlich mit einer samtig-männlichen Stimme zu singen anhebt, beginnen die Wände zu schmelzen, hinter denen das 'Innere Afrika' liegt. Die vom Art Ensemble Of Chicago oder The Ethnic Heritage Ensemble dorthin gefundenen Pfade, diese für den Chicago-Jazz so typische afroophile Verschmelzung von Rhythmus und Melos, Neotribalismus und Alltagslärm, der Staub, der von Tanz- und Kinderspielplätzen aufwirbelt, der vibriert in Drakes Afro-Perkussivität ganz gewollt immer mit. Anderson folgt als alter, erfahrener Wanderer seinen Traumpfad und bringt es fertig, dass jede Akkordsequenz seiner Songlines klingt wie die Essenz der Great Black Music - BACK - und wie ein neues Lied - AGAIN. Leben heißt Improvisieren und vice versa - TOGETHER.

Auch das Trio **STICKS AND STONES** hat seine Wurzeln in Chicago, wo sich der Chicago Underground- und Active Ingredients-Drummer Chad Taylor, Josh Abrams, Bassist von Town and Country, der Sam Prekop Band, David Boykin Expanse oder dem Nicole Mitchell Black Earth Ensemble, und die Altosaxophonistin Matana Roberts zuerst begegnet sind, als sonntägliche Hausband in Fred Andersons Velvet Lounge zusammen fanden und 2002 auf 482 Music debutierten. Ihre zweite Einspielung, Shed Grace (thrill 140), entstand im Anschluss an ihre erste US-Tour und enthält neben Eigenbeiträgen Coverversionen von Monk ('Skippy'), Fela Kuti ('Colonial Mentality') und Billy Strayhorn ('Ishfahan').



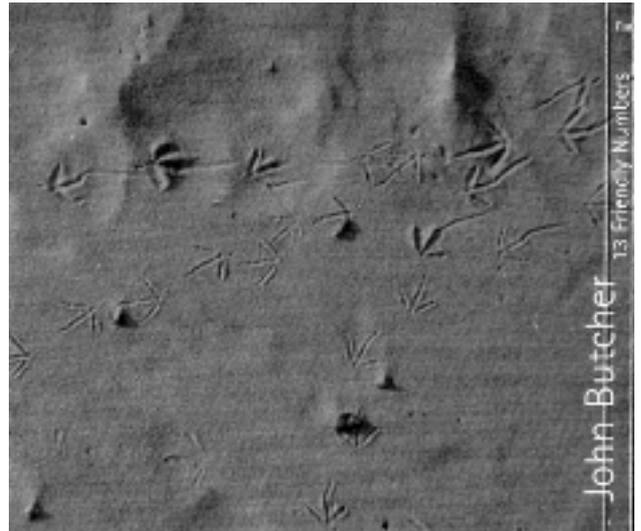
Bereits der erste Eindruck ist elektrisierend, nicht nur weil Abrams und Taylor alle Erwartungen sprengen, wenn man sie nur von ihren bisherigen Thrill-Jockey-Homebases kennt. Noch größer ist die Überraschung, die einem eine Saxophonistin bereitet, die in New Yorks U-Bahnhöfen spielt oder dem undefinierbaren Ensemble Burnt Sugar, die allerdings auch schon aufgetaucht ist neben Größen wie Braxton, Brötzmann, Byron, Lacy oder Maneri. Roberts Ton steht in der melodiosen Tradition von Anderson, Coltrane und Dolphy und über letztere bereitet sie zur Zeit sogar ein Tribute-Projekt vor, das Musik mit Tanz und Poetry verbindet. Im Unterschied zur furiosen Bonnie Kane, eine der wenigen weiteren Frauen, die sich als Saxophonistin in dieser Männerdomäne profilieren konnten, wählt Roberts einen mürben, singenden, immer leicht vibrierenden Gesang, der dennoch nicht das Klischee 'feminin' bedient. Er ist auf coole Weise abstrakt, sophisticated, ein bewusster, souveräner Umgang mit der Condition Postmoderne, der seine Raison d'être in einer teils wehmütigen, etwa wenn Sticks And Stones in Strayhorns Melancholie eintauchen, immer reflektierten Poesie ausformt. Mit Hilfe von Taylors eleganter Präzision und Abrams dunklem Puls verlängert Roberts die luftige Bögen von Roscoe Mitchell und Edward Wilkerson ins Blaue.

TRAPIST ist mit Ballroom (thrill 141) von Hatology zu Thrill Jockey gewechselt, dem Label, das bereits mit Radian, einem weiteren Projekt des Trapist-Drummers Martin Brandlmayr, Föhlung zur aktuellen Spielart improvisierter Elektroakustik made in Austria aufgenommen hat. Brandlmayrs Partner sind Martin Siewert an Gitarren, Synthesizer & Electronics und der kanadische Bassist Joe Williamson (Kletka Red, Boom Box). Von ihrer an der Improästhetik etwa von Polwechsel orientierten Frühphase mit ihrer plinkplonkigen Diskretion, auf die nur noch der Taufname des Trios verweist, ist diese ungewöhnliche Guitar-Bass-Drums-Band inzwischen meilenweit weggedriftet in das elektronisch-ambiente Neuland, für das Thrill Jockey-Acts wie eben Radian oder Isotope 217° und vor allem das Label Erstwhile Records stehen. Siewerts Stil hat mit dem seines Landsmannes Burkhard Stangl manches gemeinsam. Auch er setzt an Stelle aggressiv geriffter Selbstbehauptung fließende Dröhnwellen. Alles was man mit Rock oder Jazz assoziieren könnte, ist komprimiert zum minimalistisch pulsierenden 'abstrakten' Imaginismus von Farbflächen, die in sich vibrieren. Die Art wie Siewert seine stehenden Wellen auf Brandlmayrs trocken und sparsam klackenden Beattupfer und Williamsons dunkles Herzklopfen bettet und wie die Saitendrones und Synthesizerschlieren über die Klanglandschaft hinweg segeln, ist in ihrer synästhetischen Intensität elektrisierend, geradezu beklemmend schön.

Juxtaposition (thrill 147) ist die bisher dynamischste und elektroakustisch aufwendigste Produktion von **RADIAN**. Bevor in Chicago (übrigens von John McEntire) die Drumpatterns von Martin Brandlmayr und John Normans Bassspuren aufgespielt wurden, hatten die beiden zusammen mit dem Synthesizer- & Computerspezialisten Stefan Nemeth die Basicsounds von Drums & Bass, Vibraphon & Marimbaphon etc. gesammelt und auf elektronischem Weg akribisch zu Radian-typischen Arrangements gestaltet. Das Wiener Trio bettet so seine Variante Tortoise'scher oder Kammerflimmer Kollektief'scher Neofusion besonders üppig in elektronische Sheets of Sound. Mit viel Gespür haben sie darauf geachtet, dass sie sich nicht im Überproduktionseifer in Ornamentgewuscher verhedderten. Die fein abgestimmten Noise-nebel und elektronischen Gespinste werden gezielt zur Verdichtung und zur Aufhellung oder Abschattung von Atmosphäre, von 'Stimmungen', eingesetzt. Nicht damit der trippige Klangfluss glatter und geschmeidiger wird, das elektronische Rumoren, Dröhnen, Zischeln und Prickeln dient eher zum Aufrauhnen, als Bruchlinie oder Widerhaken. Tracks wie 'Shift', 'Vertigo', 'Helix', 'Ontario', 'Tiefenschärfe' oder 'Nord' bekommen ihr je Eigenes durch die chromatischen Modulationen der rhythmischen Midtempo-motorik. Optisch verankert sich Juxtaposition zwischen tristen Parkplätzen und noch tristeren Betonmonstrositäten. Nicht als simpler idyllischer Gegenpol, sondern in einer Dialektik, die sich bewusst mit Noise und der Tristesse des alltäglichen Lebensraums auflädt.

UNSOUNDS (Amsterdam)

Der 1954 in Brighton geborene Saxophonist **JOHN BUTCHER**, bekannt für seine Duos mit Phil Durrant, Phil Minton oder Rhodri Davies und seine Trios mit Charles & Dörner, Moor & Lehn oder Spera & Edwards, hatte 1992 einen Meilenstein seiner Karriere gesetzt mit 13 Friendly Numbers (07u), seinem ersten Soloalbum, das er damals auf seinem eigenen Label Acta heraus brachte. Drei weitere Monologe sind inzwischen gefolgt, aber nach wie vor darf sein Erstling, der neben Alleingängen auch mehrstimmige Multitrackingstücke - etwa 4 Tenors, 2 Sopranos + 2 Tenors, Baritone + Tenor + 2 Sopranos, 6 Sopranos - enthält, als Manifest seiner Individualität gelten. Ich bin niemand, ein anderer, viele, ein Elefant, Madame Bovary, the Walross, der ich bin, das Alpha und das Omega, wo Unheimlich war, muss Es werden. Butcher summierte im Selbstgespräch, in der Nabelschau, seine Erfahrungen, die er gesammelt hatte bei Freelance, Qua Qua oder dem Chris Burn Ensemble, mit dessen Leader er 1984 sein LP-Debut bestritten hatte (*Fonetiks*, Bead). Er suchte über Braxton und Evan Parker hinaus einen eigenen Ton, den er fand, indem er an den bruitistischen Rändern des an Saxophons Sagbaren entlang schlitterte. Sein diskanter Gesang streift die Geräuschhaftigkeit der *Musique concrète*, die seinen multiphonetischen Flatterzungenschlag und seine überblasenen Haltetöne verätzt und immer wieder gelingt ihm dabei so etwas wie mundgeblasene Elektroakustik. Butcher schien so seine Leitfähigkeit ausreizen zu wollen als Medium und Verstärker von Klängen, die im Unerhörten schlummern, die nicht aus seinen Kopf kommen, sondern aus dem Instrument, aus dem Möglichkeitsraum Klang.



red v green (08u), die nicht alltägliche Begegnung eines niederländischen Folk-Punk-Gitarristen turned Impro und eines zypriotischen Elektroakustikers, das Amsterdamer Unsounds-Label macht's möglich, schließlich betreiben die beiden es in Eigenregie. **YANNIS KYRIAKIDES** bestritt den Labelauftakt mit seiner *ConSPIracy Cantata* (-> BA 39) und **ANDY MOOR**, bekannt von The Ex und Kletka Red, nutzte das Forum für seine ambitionierten Konferenzen mit Kaffe Matthews bzw. mit Lehn & Butcher. Moor und Kyriakides, dessen Liveelectronic sich bereits bei MIMEO bewährt hat, haben schon im Rahmen der 'Kraakgeluiden'-Serie in einem Quartett mit Joe Williamson & Steve Heather zusammen Musik gemacht. Was unmittelbar auffällt, ist Moors sparsame Gitarrenarbeit, die mit gezielten dunklen Schlägen zu völlig anderen Klangbildern kommt, als man sie bei seinem Background vermuten würde, ohne dabei auf die 'flachen' Manierismen der Rowe-Schule zu verfallen, obwohl er sporadisch mit Radiosamples operiert. Sein Partner umflickert sein erhabenes, stoisches Gedonge mit zwitschernden und klackernenden Frequenzen, die es als Clicks'n'Cuts-Funkenregen überschauern und auf wirbelnden Flugbahnen links und rechts überholen. Moor wechselt zu schrappenden, abrupten Stenokürzeln der Metallsaiten, loopt Drones, unkt und knurrt repetitive Patterns, die Kyriakides mit zuckenden, federnden Elektronenspuren flankiert. 15 Miniaturen weden so improvisiert, die dieses außergewöhnliche Wechselspiel variieren. Moor bleibt dabei immer tellurisch, ein bedächtiger Schmied und Alchemist, der Metall und Feuer bündigt, umschwirrt von einem Luftgeist, der quecksilbrig glitzert, beweglich zuckt und polymorph perlt. Bei 'in dreams i talk to you' surft Moor auf Radiowellen und findet Roy Orbison - mmmmm.

Unwahrscheinlich, dass ich ohne The Thing Like Us (09u) jemals mit Spinozas Affektenlehre und Gedanken zur Willensfreiheit Bekanntschaft geschlossen hätte. **YANNIS KYRIAKIDES** nutzte den Lokalbezug zum aus dem Judentum verstoßenen Pantheisten (+1677 in Den Haag) für die Produktion *SPINOZA: I am not where I think myself to be*, die von VeenFabriek/ZTHollandia unter der Regie von Paul Koek aufgeführt wurde. Kyriakides schrieb dafür eine Bühnenmusik für Altstimme, Cembalo und Live-electronics. Er konnte dabei aufbauen auf seine von der Interpretin Ayelet Harpaz angeregte Kammermusik 'Affectio' für Altstimme und Cembalo. Diesem Part liegen - in lateinischer Sprache - Spinozas Definitionen von 48 Emotionen zu Grunde von der Cupiditas als dem alles bestimmenden Treib / 'Willen' bis hin zur sexuellen Lust. Der zweite Teil, 'Epistola', in dem man auch die Stimmen der beiden Schauspieler Carola Arons und Bert Luppens hört, basiert auf einem Brief



Spinozas an G.H. Schaller, in dem er darlegte, dass da, wo wir unseren freien Willen am Werk glauben, in Wahrheit Emotionen unser Handeln bestimmen. Mit dem Titel der CD spielt Kyriakides auf eine von Spinozas berühmtesten Sätzen an: *Res nobis similis*. Damit bezeichnete er ein angenommenes 'Ich', ein von 'me' unterschiedenes 'myself', das nach seiner Überzeugung das menschliche Begehren steuert. Analog dazu sieht Kyriakides die Musik als etwas, das 'wie ich' ist, das unsere Gefühle teils spiegelt, teils steuert. Seine Spinozamusik vexiert zwischen den Zeitebenen. Der lateinische Rezitativgesang hat in seiner spröden Magerkeit einen antiken Duktus, das spinnenbeinige Cembalo signalisiert das 17. Jhd., die rumorende, knarzende, stechende Elektronik den konkreten Modernismus des späten 20. Der historische Zoom des zyprischen Tonsetzers operiert innerhalb der postmodernen Möglichkeiten ohne unnötigen Ballast, weder den transzendent-elliptischen der Vormoderne, noch den immanentistisch-homogen fokussierten der Moderne, indem er sich am klaren, abstrakten Stil von Spinozas *Ethica Ordine Geometrica Demonstrata* orientiert, der sein unzeitgemäßes Licht bis auf Nietzsche voraus wirft. Was nach der Papierform sperrig und gelehrt erscheint, bringt Kyriakides herausfordernd und faszinierend zum Klingen.

LES DISQUES VICTO (Victoriaville)

Eines der Highlights des 20th FIMAV 2003 war das französisch-kanadische Quintett von **XAVIER CHARLES, DIANE LABROSSE, KRISTOFF K. ROLL** (aka Carole Rieussec & Jean-Christophe Camps) & **MARTIN TÉTREAU**. Bestückt mit Klarinette, Electronics, Synthesizer und Turntables und so platziert, dass das Publikum um die Gruppe herum schlendern und jedem auf die Finger schauen konnte, präsentierten sie Tout le monde en place pour un set américain (Victo cd090). Obwohl die Konserve nur einen reduzierten Eindruck dieser Live-Electroakustik vermitteln kann, wird eines sehr deutlich: Immer mehr elektronische Mönche tauschen ihre Zellen mit der Bühne, um dort ein unerschöpfliches Archiv an Klängen mit dem Ad-hoc-Spieltrieb und Know-how der Impro-Gaukler kurz zu schließen. Diese totale Mobilisierung des Brütismus ermöglicht eine Fusion von Klangwelten, die vor allem deshalb so spannend ist, weil sie den Clash ganz disparater Konzepte eines Umgangs mit Raum und Zeit impliziert. Das frankokanadische Quintett macht diese ästhetischen Paradoxien sinnlich evident. In delikater Transparenz regeln fünf Paar Hände differenzierte, kleinteilig changierende Geräuschfinessen, die sich nur bei geschärfter Aufmerksamkeit entfalten, in einer ambienten Raumbeschallung, die sich als *Musique d'ameublement* einfach nur ereignet. Temporäre Konzertbranz vexiert mit klanglicher Raumpräsenz als Happening. In einem Ring von zehn Lautsprechern wird die Hörerfahrung eine gleichzeitig taktile-konkrete und - etwa durch Vogelgezwitscher - illusionistisch-schizophone. Das Vergnügen liegt nicht zuletzt in dieser Doppelbelichtung.

Sechs Tage nach diesem elektroakustischen Event, konnten die Festivalbesucher miterleben, wie in einem Gipfeltreffen von vier Kontrabassgrößen Peter Kowald gedacht wurde. Mit After You Gone (Victo cd91) feierten **BARRE PHILLIPS, JOËLLE LÉANDRE, WILLIAM PARKER & TETSU SAITOH** den verstorbenen Freund und Kollegen als Botschafter des Global-Village-Gedankens, der sein ganzes Musikerleben damit verbrachte, in enthusiastischer Praxis ein Netzwerk der Weltoffenheit zu knüpfen. Die vier, die zu seinem Gedächtnis zusammen kamen, verkörpern selbst genau solche unterschiedlichen Stränge und Traditionen, wie sie Kowalds unpuristische Spielfreude miteinander zu verschmelzen versuchte: Europäische Klassik- bis Avant-Kammermusik, afroamerikanischen Freejazz, traditionelle Ethno- und 'Volks'-Musik, umgemünzt zur Freien Improvisation, der Wurzel und Summe aller Musik. Wer nun dieses Meeting von vier XL-Streichern als gut gemeinter musikalischer Absurdität allenfalls Kuriositätenwert zubilligen möchte, den dürfte als erstes der Klangreichtum verblüffen, mit dem diese virtuosen Alleskönner einen veritablen Ensembleklang hinzubauen. Neben allen nur denkbaren Arco- und Pizzikatotechniken wird der Kontrabass zur totalen Klangskulptur, mal perkussiv umrappelt, mal Quelle 'elektronischer' Drones. Sogar zum scheinbaren Blasinstrument wird er umfunktioniert, aus dessen Saiten es flötet und fiept. Jedes Stück hat einen anderen Sound als strukturierendes Element, einen vierstimmig umkreisten Schwerpunkt, der ein Gefühlsspektrum von hektisch-nervösem, fiebrigem Eifer ('Ant Warp', 'Bleu Grek') über gespenstisches Farbgeschiller ('Passing Threw') und ein meditativ-sonores Deep-Sound-Om ('Tebay Deep') bis zum Elegisch-Innigen ('p.s.-Te Queremos') auspendelt.

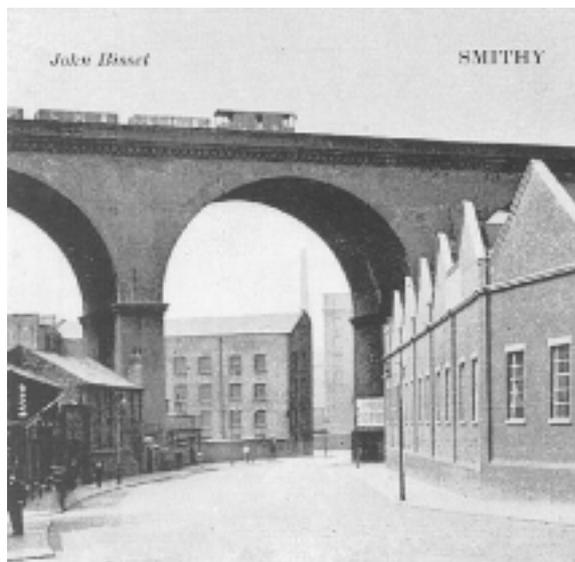
A - Z

Oh my God! They use a history which repeats itself. (monochrom)

BLUE COLLAR is an apparition (Rossbin Production, RS016): Die Grenzgebiete, an denen die musikalische Landschaft übergeht in, aus Desinteresse und Verachtung, kaum kartographierte Zonen der Geräuschwildnis, in graues Rauschen und weiße Hic-sunt-leones-Flecken, üben andererseits eine Anziehungskraft aus, als ob sie die letzte Frontier wäre, die für wahre Abenteurer noch eine Herausforderung darstellt. Der Anreiz von John Cages >Go West<, sein Lockruf ins Neuland des Unbestimmten & Unscheinbaren bringt immer wieder Musiker dazu, ins Eldorado des Subästhetischen aufzubrechen. Nate Wooley, der 1974 in einem Fischerdorf in Oregon zur Welt gekommen ist, gehört zu denen, die sich auf eine Shackleton-Annonce melden oder mitziehen würde auf der Suche nach den Nihil-Quellen. Er spielt Trompete. Aber das sagt man von Dörner, Hautzinger, Kelley oder Ulher auch. Wegweisend für seine Reiselust ins Unzivilisierte war 1998 seine Begegnung mit Jack Wright, den damals noch in Boulder, CO hausenden Impro-Kauz und Extremsaxophonisten. Ihr Zusammenspiel, im Duo oder im Quartett mit Ben Wright & Mike Pride, setzte sich auch fort, nachdem Wooley nach Jersey City, NJ und Wright nach Easton, PA umgezogen ist. Für Blue Collar hat sich der Trompeter, der Herb Robertsons gequetschten Luftballonten ähnlich konsequent weiter entwickelte wie der Nmpering-Noiser Greg Kelley, zusammengetan mit dem New Yorker Downtown-Posaunisten Steve Swell (Baron-down, Space Time Swing, The Implicate Order, Unified Theory of Sound) und dem aus Kobe stammenden, aber nun ebenfalls in NY ansässigen Perkussionisten Tatsuya Nakatani. Swell war selten so weit 'outside' zu hören. Jeder posaunistische Glanz ist weggeätzt. Er schnarrt und plopt und pustet ums Mundstück herum, als ob sich Mäuse eingnistet und sein Blasrohr verstopft hätten. Spuckend und nuckelnd, notfalls mit stimmlichem Nachdruck versuchen Wooley & Swell dicke Luft durch dünne Ventile zu zwängen. Nakatani, der seine Affinität zum sonisch Abseitigen etwa mit Assif Tsahar und The Labyrinth New York Underground Orchestra, mit Nmpering oder im Trio mit Jack Wright & Michel Doneda (*From Between*) unter Beweis gestellt hat, hantiert dazu mit schamanistischem Glöckchenklang. Dazu hört man, wie er vorsichtig schabt, noch vorsichtiger klopft. Nur selten rappelt er energisch, wenn er die Bläser scheucht, die ihn wie aufgeregte Krähen umflattern. Einmal lässt er Metallscheiben sirren zu bebenden Brass-Haltetönen, die Wüste ächzt unter der Sonnenglut und die Wasserflasche gluckert halb leer. Dem folgt jedoch schnell ein weiteres Stenodiktat in barbarischem Alienzungenschlag. Track 7 lässt dafür die Fetzen fliegen wie das Rosen-Smoker-Robertson-Trio bei *Drums 'n Bugles*. Die Zumutung mit der im direkten Anschluss, passioniert wie Trüffelschweine, wieder im Geräuschmulm gerüsselt wird, stürzt mich vollends in den Zwiespalt, irritiert die Stirn zu runzeln oder unwillkürlich zu grinsen. Letzteres, weil es urkomisch ist, mit welcher Andacht hier Nasenpopel auf einem Silbertablett serviert werden. Ersteres, weil ich merke, wie wenig es braucht und der Spießler in mir reagiert, als hätte ein Exorzist ihm das Ultimatum gestellt, in die Schweine zu fahren. >Go West< meint letztlich immer >Go Ape<. Folge dem weißen Kaninchen, den Ameisen, den Fußstapfen King Kongs.

GREGORIO BARDINI Komitas (Arx Collana): Unterstützt von Paolo Longo Vaschetto an Perkussion, sporadisch auch an Piano und Gitarre, präsentiert der Flötist aus Lana (Italien) eine Hommage an den armenischen Mönch, Komponisten, Kirchenmusiker und Ethnomusikologen Gomitas Vartabed, genannt Komitas (*1869 Kutaha +1935 Paris). Zu hören sind 34 Transkriptionen von Partituren dieses Mannes, der für die armenische Musikkultur eine ähnliche Rolle spielte wie Bartok für die ungarische. Komitas Recherchen und Notationen und mehr als 3000 eigenen Liedern, die er in Armenisch, Arabisch, Kurdisch und Persisch schrieb, ist es mit zu verdanken, dass das spezifische Erbe seines Volkes den türkischen Genocid von 1915 überdauerte, den er selbst nur als physisch und psychisch Zerstörer überlebte. Unter dem sowjetischen Regime, der Traufe nach dem osmanischen Regen, führten die kaukasischen und transkaukasischen Volkskulturen ein kümmerliches Dasein mit einigen wenigen Dokumentationen auf dem Staatslabel Melodia, darunter aber doch auch wunderbare Beispiele für die gefühlsinnige Flötenmusik der Bergregion zwischen Georgien, Kurdistan und dem einst persischen Aserbeidschan. Nach dem Ende der russischen Hegemonie blieb die Ignoranz der Zentren gegenüber der Peripherie. Bardini jedoch findet in Komitas einen Seelenverwandten. Die Melancholie der gerade in ihrer Einfachheit so eindringlichen altertümlichen Volksmusik bildet den Bodensatz und Fundus, in dem seine eigene, gegenüber der Vergangenheit so offene Musik wurzelt, eher geschichtsbewusst als nostalgisch.

TONY BUCK / AXEL DÖRNER *Durch Und Durch* (TES / Vitamin Records, TESCD0103): Exakt über 40 Minuten breitet sich der Soundscape dieses 'Berliner' Duos hin. Auch nur zu erwähnen, dass Buck 'eigentlich' der Drummer von The Necks und Dörner 'eigentlich' Trompeter ist, würde falsche Vorstellungen wecken. Sie weben zusammen einen dichten Geräuschteppich, eine aus mehreren Szenerien zusammengesetzte brüitistische Klanglandschaft, die sich in elektroakustischer Virtualität ausfaltet. Mit stillen Ausblendungen aneinander gereiht, zeichnen geblasenes und gehauchtes Rauschen, Feedbackpfeifen, perkussives Scharren und Gerassel, mit Bogenstrichen erzeugtes Schrillen und rumorende Drones farbige Texturen von unterschiedlicher Porosität. Flimmernde Statik beschleunigt zu splittrigen Wirbeln. Buck hantiert mit Ketten und Krimskrams und dem Eifer seines Solos *Self contained underwater breathing apparatus*. Dörners gepresstes Prizzeln und spuckiges Geschlürfe am Trompetenmundstück verschwimmt im Softwarezauber seines Computers. Auf sandige Dünen folgen von Grillen durchzirpte Wiesen, auf die zischend die Sonne brennt. Elektronischer Regen rauscht - mit etwas Fantasie - über die Blattkaskaden eines Tropenwaldes. In der Verschmelzung von Improvisation und Programm, von Physis und Automat entsteht, virtuell und synästhetisch, etwas Imaginäres, das mit Geisterhand den Kortex stimuliert.



JOHN BISSET *Smithy* (2:13 Music, 2:13CD017):

Smithy ist eine autobiographische und sehr persönliche Musik. Bisset hat diese Improvisation für Sologitarre am 3.11.2003, seinem Geburtstag, eingespielt in Luke Lister's Schmiede in Stockport, der Stadt, in der er vor 43 Jahren geboren ist. Stücke wie 'Cock Robin', 'Funiculi Funicula' oder 'Old Cabin Home' stammen aus dem Scottish Student's SongBook seines Vaters, der Quelle für die Hausmusik der Bissets. Im Hintergrund knistert die Schmiedeglut, der Blasebalg faucht, Eisen scheint über Kohlen zu scharren und der Gitarrist, „midway upon the road of life“, zieht eine Zwischenbilanz, ungewiss, zu welchem Ende die alchemystische Läuterung des Künstlers als nicht mehr junger Mann führen wird. Ein Selbstportrait zeigt ihn 'kopflös', vom Bauch bis zu den Füßen in einer befremdlichen Perspektive, die auf mich wie eine Spiegelung von Mantegnas 'Leichnam Christ' oder von Hans Baldungs 'Der verhexte Stallknecht' wirkt. Bisset befragt seine akustische Gitarre, grüblerisch, melancholisch, brütend. Er scheint das Skelett in seiner Musik zu suchen, den überdauernden, von allem Überflüssigen befreiten Kern, substantielle, einzelne Noten, schlichte Motive, denen er nachlauscht. Noch nicht Melodie, aber zum Melodiösen hin bebend in der Sorgsamkeit, in der die Fingerspitzen die gezupften Saiten singen und ausschwingen lassen. Bissets Lieder wirken nicht als ob Volkslieder in ihre Bestandteile zerlegt würden, sondern in ihrem löchri-gen Fortgang scheinen die Noten zu zögern, ob sie so erstarren sollen, dass die Spatzen sie von den Dächern pfeifen können. In 'Riding Down From Bangor' freilich darf das Pferdchen im eifrigen Yummy yum yum yumyum-Geschrammel seinen Trott gehen mitten ins Feuer, das Bisset mit schroffen, harschen Riffs schürt. Denen, die sich noch einbilden, dass die Welt für „fun and frolic“ gemacht ist, ebenso wie denen, die dazu neigen „to pine and sigh“, harkt und harft Bisset eine 'music of the soul' zu, in der das Süße in den Missklang eingehämmert und verschmolzen ist. Bisset spinnt so den audio-mystischen Faden fort, auf dem bereits die 2:13-Vorgänger *Crypt*, sein Acoustic-Guitar-Duo mit John Ward (-> BA 43), *Malthouse* (w/ Rhodri Davies) und „Chapel“ (w/ B. Beins) aufgefädelt wurden. Nach Sharps *The Velocity of Hue* und *Smithy* höre ich das Allerweltsinstrument Gitarre wieder mit ganz neuen Ohren.

GLENN BRANCA Lesson No. 1 (Acute Records, ACT 5 + video): Nach den Ausgrabungen von den *Theoretical Girls* (ACT 001 -> BA 41), *The Static* (Atavistic) und *The Ascension* (ACT 002 -> BA 42) schließt ein CD-Reissue nun eine letzte Lücke in Brancas early years mit 'Lesson No. 1 for Electric Guitar' und 'Dissonance', den beiden Frühwerken, die *The Ascension*, dem 99 Records-Release von '81, als 99-Debut-12" schon 1980 vorausgegangen waren. Erneut hat Weasel Walter für das Remastering gesorgt und Alan Licht hat die Reminiszenzen beigesteuert an die Virulenz der frühen 80er im brodelnden Kreativitätspool der NY-Boheme. Eingespielt wurde der harte Tobak von einem Quintett mit Brancas treuem Donnergott Stephan Wischerth, F.L. Schröder am E-Bass, Michael Gross an der zweiten Gitarre und, damals erstmals auf Vinyl, der späteren Downtown-Größe Anthony Coleman an der Orgel. Auf 'Dissonance' drosch zusätzlich Harry Spitz metallische Pings mit seinem Schmiedehammer. Beide Stücke sind Missing Links auf dem Weg zum konsequenten Ultraschallminimalismus kommender Stahlgewitter. Branca entwickelte seinen Stil kontinuierlich, indem er seinen The Static-No Wave mit Joy-Division'scher Debroarchaik verdüsterte, die Amplifikation, Sägezahnchromatik und ruppigen Beats steigerte und dabei mehr und mehr dahinter kam, dass hartnäckige Repetitionen das effektivste Mittel sind, Ostinato und Crescendo zur Himmelfahrt zu bündeln. Als dritter Part wird 'Bad Smells' wieder zugänglich gemacht, das 1982 auf der Giorno-Poetry-Systems-Split-LP *Who You Staring At?* herausgekommen war als Soundtrack zu einer Choreographie von Twyla Tharp, eingespielt in der 'The Ascension'-Besetzung plus Randaldo Sonic Youth-Partner Thurston Moore als fünftem Gitterterroristen. Den ausgeformten ArtRocker Branca hört und sieht man dann auf einem Videomitschnitt der 'Symphony No. 5' vom November '84. Dabei drängt sich mir der Eindruck auf, dass der Maestro seine Walls of Sound in erster Linie als Elektroschocks kreierte, um sich damit selbst in spastische Verzückung zu versetzen. Seine Sound & Rhythm-Gewitter sind massive, körperliche Attacken auf Körper und Sinne, dionysisch-orgiastische Rituale, die die Teilnehmer in die Auferstehung jagen wollen und es einigermaßen absurd erscheinen lassen, sie lau als Sesselfurzer zu goutieren und abschließend brav zu applaudieren.



ENKIDU Hasselt (Turtles' Dream / abruitsecret, TDCD 03): Nick Cain schwärmt in seinen Linernotes von „long-form noise-drone-dream psych-folk improvisations“ und „noisy slow-burn deep-sound drone-ragas“ und das trifft den Sachverhalt dermaßen genau, dass ich mir alles weitere schenken könnte. Am 1.11.2002 live im belgischen Hasselt setzte die japanische Kokyu-Spielerin Chie Mukai (kokyu ist das jap. Äquivalent der chin. er-hu) im Trio mit dem Gitarristen Sei-ichi Yamamoto und dem Unacd-Dröhner Eric Cordier an Hurdy-Gurdy & Electronics, ähnlich wie schon in ihrer Duo-Improvisation *L'energie de l'existence* mit Rinji Furuoka (-> BA 42), erneut alles daran, um mit chromatisch-krätziger Katzenmusik zum Trip in die Anderwelt abzuheben. Eng verwandt mit dem Schamanismus eines Keiji Haino breitet uriger Dröhnminimalismus seine Schwingen. Mukai steht in einer langen Tradition japanischer Psychedelik. Sie lernte ihre Kunst bei Takehisa Kosugi, einem der Gründer der legendären Taj Mahal Travellers und leitete dann selbst die Psych-Folk-Formation Ché-SHIZU. Von allen Kompromissen an Entertainment entlastet, zelebriert Enkidu ein Ritual im Geiste der Dream House- und Trance Music von La Monte Young, nach dessen 1964 begonnenem Work in progress *The Tortoise, His Dreams and Journeys* das TD-Label seinen Namen wählte. Mukai verstärkt mit Schreigesang und Getrommel die Intensität, mit der dieses immer wieder anschwellende und die Kräfte bündelnde musikalische Insistieren zum 'Break on through' ansetzt. Yamamoto besticht mit einem Gitarrensound abseits gängiger Gitarrenklischees und bohrt dazu mit spitzen Flötentönen Löcher in die Wolkendecke. Und der aufrauschende Leierkasten von Cordier ist mit seinem diabolischen Schnarren bestens geeignet, die Zwingburgen falscher Harmonik zu schleifen. Alle drei agieren ohne narzisstischen Vorbehalt, ganz hingegeben der Funktion als Mittler und Operator. Musik zeigt hier noch ihren ganz archaischem Charakter als magisches Gleitmittel für die Rites de passage, als Treibstoff für Metamorphosen.



FALTER BRAMNK *Chansons pathétiques de mon cru* (Organic, OCD08): Dieser Unaussprechliche, der mit DAT Politics nur den Wohnsitz Lille gemeinsam hat, ist dort als Mitbegründer von C.R.I.M.E. (Regional Improvisation and Experimental Music Center) aktiv, als Samplisist bei Le Pieuvre, Komponist von Ballett- und Theatermusiken und eben als Soloartist mit der künstlerischen Vision einer Melange von progressiver Weirness und original französischem Freistil-Kunstlied. Nach zwei (mir nicht bekannten) Veröffentlichungen auf dem italienischen Snowdonia-Label (*Reflux*, 2000, *Music is a fish defrosted with a hair-dryer*, 2001) zeigen seine 'pathetischen' Chansons, multiinstrumental opulent und komplex arrangiert, einen phantasievollen Querkopf mit einem Faible für schräge Lyrics und dem 'File under popular'-Potenzial eines Blegvad oder Comelade, der auf seine ganz eigene Manier anknüpft an die pathophysische Cacasphäre und die experimentierlustige Folklore Imaginaire von AYAA und Ambiances Magnetiques, die hier als „Folklore naphtaliné“ wiederkehrt. Wenn auf 'Le Mirliflore', nach einem Nino Rota-Groove, ein Akkordeon Tangoschritte ausprobiert, geistert sogar Lars Hollmer kurz im Hintergrund herum. Aber Frank Lambert, wie der anagrammatische Falter wohl entschlüsselt zu heißen scheint, entschlüpft allen direkten Vergleichen durch seinen stilistischen Synkretismus, seine Studiotüftelei, die das Pathos von bass- und keyboardsattem Zeuhl-Artrock mit Electronica, angejazztem Bläsergequäke, walzendem 1-2-3 oder schwebendem „I talk to the wind“-Feeling (bei 'Au fond de la traboule' oder 'Fibre') kreuzt und durcheinander würfelt. Nicht zuletzt der Gesang hebt die Schwerkraft immer wieder auf in Edward-Ka-Spel'sche Psychedelic oder sogar eine nahezu Bacharach'sche Easyness, die bei 'Après la messe de l'anisette' mit Zuckerguss noch gekrönt wird. Nicht nur von Track zu Track, oft bereits innerhalb eines Stückes wechseln Farbe, Rhythmus, Kostüm oder Richtung mit stupendem Effekt, ohne dass die 'Chansons pathétiques' wie gefrankensteint daher stolpern. Sie irisieren nur wie Schmetterlinge unter wechselndem Licht.

FANTOMAS *Delirium Córdia - Surgical Sound Specimens From The Museum Of Skin* (Ipecac, IPC45): Was konnte man über dieses schwarze Loch im Pop-Universum schon alles an Gestammel und Gestotter lesen („*ungenießbar... Von Musik keine Spur!*“). Mike Patton machte sich damit endgültig zum Geek, den man besser vor sich selber schützen sollte („*die Grenze zum Wahnsinn und zur A-Musikalität zu weit überschritten*“). Dabei gibt er Hinweise genug, um was es ihm dabei geht. Um ein Theater der Grausamkeit, ein OrgienMysterienTheater im spätmodernen Alltag, Herzinfarkt im Fahrstuhl, No Exit, ein Dreamscape auf der Intensivstation. Dazu gehören die extremen Fotos aus dem Operationssaal, das finstere Layout, die Verbeugung vor Hermann Nitsch. Die musikalischen Grüße an - neben Bohren Und Der Club Of Gore - die tibetophile Pariser Elektroakustikerin Eliane Radigue und Olivier Messiaen, auf den ersten Blick bizarr, sollte man ebenfalls Ernst nehmen. Denn was Patton, Buzz Osborne, Dave Lombardo und Trevor Dunn hier über 55 Min. zelebrieren, ist ein furioser Vorstoß in sublime Zonen, in denen sich Dark Ambient und ein sakrales Feeling paaren. Messiaens Gotteslob aus Orgeldrones stellt Fantomas ein gnostisches >Unde malum?< an die Seite, sein Ondes-Martinot-Thrill wird in der 43. Min. sogar gesampelt. O-Ton aus dem OP dehnt sich zu einer rumorenden Musique concrète, in die, ganz dosiert zum Auftakt und zum Finale, kurzer Hardrockdonner niederkracht, der in grollendem Bassgebrumm nachhallt. Aus Noiseschlieren schälen sich gregorianische oder tibetanische Mönchsgesänge, verzerrte Hallelujas aus dem Radio, aber auch helle Frauenstimmen à la Morricone. Immer wieder betont diese Mood Music den theatralischen Aspekt, den Gothic Touch, sein schauriges Neo-Noir als Exotica für die Dandies des Cool. Fantomas ist hier ganz nahe bei dem, was John Zorn mit Naked City's *Absinthe* und Bohren Und Der Club Of Gore mit *Black Earth* riskiert hatten. Mit Geisterbahngelächter, unverständlichem Geflüster, Windgebraus, ominösen Geräuschen steuert Patton die Imagination durch ein Theatre of Sound, ein Theatre of Signs. Immer wieder knistert Vinyl als V-Effekt und erinnert daran, dass hier eine Inszenierung vorliegt, eine Manipulation der Ohren und der Sinne. Diesen Effekt treibt die 'Endlosrille', die sich mit dem Ausklang über gut 20 Min. hinzieht, der längste locked groove ever auf CD, bis zum Abwinken. DIESISTDASENDEDASENDEDASENDE. Prompt gibt es Helden wie den Faith No More-Fan, der diese "Geräuschkollage für ein dctp-Feature von Alexander Kluge" für Ragazzi durchlitten hat, die bleiben hocken, bis die Putzfrau kommt. Der Review-Held des Quartals, zäh wie Kruppstahl, flink wie Leder.

FIRES WERE SHOT Solace (Asphodel, ASP2022): Das Gitarrenduo John Wilkins & Clay Walton kommt aus Austin, Texas, wie Ultrasound oder, als musikalischer Vergleich auch passender, Stars of the Lid. Aus Gitarrendrones werden wabernde, metalloide sheets of sound geschichtet, die schimmernd beben. Repetitives Riffing ist eingebettet in schwellende Klangwolken, virtuellen Streicherschwulst, über den das akustische Gezupfe sich hinbreitet wie Sonnenanbeter auf dem Strandgrill. Tröge Klingklangkaskaden schaukeln in ihrem beständigen Auf und Ab von Nirgendwo nach Nevermore, ein hirnverbranntes Eimerlei, das zähsuppig pulsiert im eigenen Saft. Ächzend-monoton schwingt ein Riesenpendel, das am Glutauge der Sonne selbst aufgehängt scheint, über das im matten Farniente dahin dämmernde Krebsfleisch, hingestreckte Körper, die aus der Ferne wirken wie die Gläubigen eines Kults, die sich vor dem Thron des Dröhnens bäuchlings in den Staub geworfen haben.

FRUFU Hmotny svet (Leviathan Records): Aus dem neuen Europa kommt eine Rockformation, die sich - fast hätte ich gesagt: typisch tschechisch - um das Charisma eines Sänger-Poeten zentriert. Vaclav Bartos, ein Mann, der mit Kultfiguren wie Fajt und Bittova zusammen gespielt hat, stellte im September 2000 aus Mitgliedern diverser Rock-, Jazz- und Bluesbands ein neues Ensemble zusammen, einen Klangkörper, dem er selbst mit Keyboards, Electronics, Bassdrum und vor allem dem Gedengel einer Steeldrum einen ungewöhnlichen Sound entlockt. Auf einem Teppich pulsierender Riffs, dem geschmeidigen, lässigen Groove einer karibisch angehauchten Fusion von 5/7 One-World-Pop, 1/7 Art-Rock und 1/7 tschechischer Komik, croont Bartos Lyrics von Ginsberg, Trakl, seinem Landsmann Honza Volf und aus eigener Feder und bettet die Performances gern in multimediales Gewand. Zwei Videos betonen diese optische Seite von FruFru. Gitarren, Keyboards, Bass und Percussion hämmern die Eigenkompositionen von 'Materielle Welt' ins Ohr, Stoff aus den böhmischen Dörfern und Wäldern, der FruFru via Radio, TV und diverse Festivals über Prag und Bratislava hinaus populär machte und ihnen Konzerte in der Slowakei, Polen und Germany verschaffte. Bartos Timbre erinnert manchmal an Vladimir Kokolia. Aber vielleicht liegt das nur an der tschechischen Sprachmelodie, die hier zwischen schmeichlerischem, südländischen Charme und launigem Sprechgesang pendelt.

KAN MIKAMI BACHI, Kashiwa Mura Kara (Turtles' Dream, TDCD-04, mCD): Mikami ist der japanische Singer-Songwriter. Bereits 1967, während seines Studiums in Goshogawara, veröffentlichte er einen ersten, Beat-inspirierten Gedichtband. 1969 schloss er sich in Tokyo der radikalen Studentenprotestbewegung an. Er spielte in Yakuzafilmen, Pornos und Avanttheater und sowohl ein Major wie Nippon Columbia wie auch das Indielabel UCR brachten im Laufe der 70er eine ganze Reihe seiner bizarren Folk-LPs heraus. In den 80ern ein Has-been, wurde er in den frühen 90ern von der Undergroundszene, die sich um das PSF-Label herauskristallisiert hatte, mit offenen Armen als Kultfigur aufgenommen. In Keiji Haino, dem Perkussionisten Toshi Ishizuka (mit denen er im Trio Vajra zusammen spielte) oder dem Kontrabassisten Motoharu Yoshizawa fand er gleich gesinnte Partner. Aber eigentlich braucht er niemanden, um einem mit seiner bluesigen Enka-Karaoke-Weirdness an der Gurgel zu packen. Als ich ihn das erste Mal hörte, auf *Live in the first year of Heisei* (PSF, 1990), spaltete er mir mit seinem Gitarrengeschrammel und seinem irrwitzigen Gekrächze den Schädel. *BACHI, From Oak Village* entstand auf einer Frankreichtour im CCAM-Studio in Vandoeuvre-lès-Nancy, 9 Chansons, nur einmal von Fabrice Eglins Gitarrenfeedback unterstützt, die Mikamis Manierismus in herrlichster Blüte einfangen. Seine Texte sind die eines Poeten mit einem Auge für die kleinen Details, an die sich eine Stimmung fest hängt. Er-

MARGARETH KAMMERER To be an animal of real flesh (Charhizma, cha023): Die 1966 in Südtirol geborene Komponistin, Sängerin und Gitarristin, die seit 1994 in Berlin lebt, hat sich einen Namen gemacht mit ihrem Ensemble Laboratorio di Musica e Immagine, der Frauenband Fastilio und vor allem als Mitglied von Eva Kant. In Berlin fand sie Mitstreiter in Leonid Soybelmann, mit dem sie das Quartett Guestar formierte, im The Necks-Keyboarder Chris Abrahams, mit dem sie seit 2001 im Duo spielt oder in Michael Groß, mit dem sie die *Ode an die Langeweile - Ein Hommage an Hanns Eisler* einspielte. In den letzten drei Jahren trat sie immer wieder als Sänger/Performerin in Erscheinung, beim Artaud-Stück *50 comas*, bei Tone Avenstroups *bald legen sie los*, Jon Fosses *Traum im Herbst* an der Schaubühne, in *Venusmond*, einer Oper von B. Stangl & O. Egger, in *Orestea* auf dem Festival of Exiles unter der Regie von Jay Scheib, mit der sie 2003 auch an *Hamlet* arbeitete, einer Gestalt, um die sich schon ihre 2002 in Oslo aufgeführte Soloperformance *Struppi und die Prinzessin sezieren Hamlet* gedreht hatte. Für ihr Solodebut hat Kammerer Gedichte von E.E. Cummings, Anne Carson, Paul Celan u.a. in Songs verwandelt, die sie mit ihrem eigenartig vibratolosen Timbre als seltsame Kunstlieder vorträgt. Ihr merkwürdig flacher, heller, flötenartiger, illusionsloser, aber gleichzeitig unbeugsamer und schnörkelloser Tonfall ist mit nichts vergleichbar, das ich kenne. Ein Anflug von der Gebrochenheit und dem wehmütigen Schmelz der kaputten Billie Holiday vexiert mit einer mädchenhaften, kunstvollen Ungekünsteltheit und einer geradezu stählernen Neusachlichkeit, die das Männerphantasma 'Heroischer Realismus' ins Weibliche wendet. Die unpräzisen Arrangements, meist nur für akustische Gitarre und Bass, wurden von Fall zu Fall zusätzlich koloriert durch die Trompete von Axel Dörner, von Fred Frith mit Gitarre und Drummachine, Yoshida Tasya am Schlagzeug oder Abrahams am Piano. Zusätzlich haben Bernhard Fleischmann, Nicholas Bussmann, Philip Jeck, Christof Kurzmann und Odot. Lamm Remixe angefertigt, die Kammerers akustische Interpretationen noch einmal elektronisch variieren und anders beleuchten, ohne jedoch den melancholischen Schleier, den diese Lieder über sich breiten, anzutasten.

innerungen an die Kindheit, aktuelle Beobachtungen in Caen, aber immer wieder die Vergangenheit, die er mit poetischen Bildern evoziert. Dabei ist er kein Vertreter der Me-Generation. Seine Bezugsfelder zerreißen immer wieder die nostalgische Enge mit Zeilen wie "From Oak Village to America / Like the Jewish race" oder "When a Buddha strolls in Paris / A wind blows in from the western isles." Westliche Ohren streift freilich 'nur' sein Sound, sein Timbre, das 'Japanische', die Intensität, der Schrei. Daneben ist alles von Dylan bis Gainsbourg Belcanto. Man müsste Ivor Cutler mit Costes kreuzen. Mikami singt roh, 'falsch', exzessiv. Waters, Galas, nur Frauen haben bisher diesen Schrei auch gekannt und gewagt. Mikamis Anti-Folk nimmt Ginsbergs *Howl* bis heute wörtlich. Es wäre unsinnig, ihn als Exoten 'interessant' zu finden. Er ist nur näher beim Herzausreißer-Blues der Gorgonen, als uns lieb sein kann.

MONO *Walking cloud and deep red sky, Flag fluttered and the sun shined* (Rykodisc, RCD10675): Zusammen mit Steve Albini in Chicago aufgenommen und produziert, ist das bereits die vierte Veröffentlichung des Quartetts aus Tokyo, das 2001 auf Tzadik mit *Under the Pipal Tree* debütierte, und dabei ist eine Japan-only-CD mit Remixen von u. a. MazzaCane Connors und Marina Rosenfeld noch nicht mitgerechnet. Dass die beiden Gitarristen Goto Takaakira & Yoda, die Bassistin Tamaki und Takada Yasunora an den Drums einen eigenwilligen Ansatz japanischer Gitarrenpsychedelic zu bieten haben, ist nicht zu überhören. Im Grunde genommen spielen sie immer nur ein Lied, aber wie! Aus zartem Tristan-Idyll schwingen sich die beiden Gitarren immer wieder zu den hymnischen, ins Helle gewendeten Essenzen von Sonic Youth, Godspeed You Black Emperor! oder Guapo empor. Man beginnt mit Haut und Haaren zu verstehen, was dieses Wort eigentlich bedeutet. Rein instrumental werden große Jubelgesänge angestimmt, die wieder ausklingen in zartes Fahey'eskes Saitengefunkel. Nur um wieder anzuheben zu einem neuen Hymnus aus Feedback und Hardcoreintensität. Dabei spielen Taka Goto & Yoda sitzend, wie ja auch die GYBE-Gitarristen, werden aber mitgerissen von ihrer Soundorgiastik und von ihrer Himmelfahrtspassion auf die Knie gezwungen, wenn sie die Saiten bis zur Weißglut anreißen. Das Atemberaubende ist aber - neben der Bassistin im geschlitzten kleinen Schwarzen und Stilettopumps - jedesmal die Sammlung, mit der die Formation wieder Bodenhaftung aufnimmt, zurück schaltet in fragiles, wisperndes Saitengeklingel. Nach dem Cello auf dem Debut verstärkt bei *Walking cloud* ein ganzes Streichquartett den süßen Sireneningsang von Mono. Das Schlagzeug beschränkt sich auf stoische Repetitionen, federt mit Besenwischern und simplem Geklöppel die zerbrechlichen Minimalismen ab, treibt sie an mit rollenden Mustern beim Anstieg zu den Höhepunkten und beim minutenlangen Schwebeflug. Bei '2 candles, 1 wish' und 'A thousand paper cranes' pausiert der Drummer und die Gitarren steigen mit einem Piano ins romantische Himmelblau.

Das Liveerlebnis - am 29.06. 2004 im Würzburger AKW - war bestens geeignet, sauerstoffarm kokelnde Japanophilie zu Feuer und Flamme zu schüren. Mono löst seine von Titeln wie 'Halcyon (Beautiful Days)', 'The sky remains the same as ever' oder dem dramatischen 'Lost Snow' gegebenen Versprechen ein durch einen atmosphärischen Ästhetizismus, dem es auch ohne die Streicher gelingt, die Aufmerksamkeit zu konzentrieren und zu fesseln durch Schönheit und dann, schlagartig aufrauschend, mitzureißen in selig swingende Mahlströme einer Euphorie, in der man Luft von anderem Planeten fühlt.-

PATERAS / BAXTER / BROWN *Ataxia* (Synaesthesia, syn009): Mit diesem Trio aus Melbourne zeigt das australische Label - nach Releases von Délire oder Snawklor - seine stilistische Offenheit. Der Perkussionist Sean Baxter, David Brown, der mit präparierter Gitarre & Anthony Pateras, ein Mann mit Tzadik-Referenzen (*Mutant Theatre*), der mit einem präparierten Piano hantiert, tasten sich wie drei blinde Mäuse entlang des Bordsteins von Klang und Krach. Zur Orientierung hängt ein Duft von Cage in der Luft, aber vielfach überlagert durch Schweiß treibende Impro-Aleatorik. Die Präparationen behindern Nachhall und Haltetöne. Es dominieren daher abrupte, spröde, perkussive Geräuschkürzel in angeschragten Frequenzen. Alles tapst ineinander wie ein total chaotisches, außer Takt geradenes Gamelansensemble. Die Plinks und Plonks, kariösen Saitenarpeggios, knarzigen Bruitismen und rostigen Vibratos greifen ineinander wie die lückenhaften Zahnräder und spastischen Glieder eines kaputten Trommelautomaten, wie ein eierndes Playerpiano, das ein verträumtes, kakophonisches Eigenleben abstottert. 'Maladroit' entfernt sich am weitesten in ausgedünnte, ganz und gar unmechanische Geräuschzonen. Das finale 'Hexadactyly' rafft noch einmal die zappelnden Glieder zu einer konvulsischen Eruption zusammen, kollabiert und sortiert sich wieder neu aus den zuckenden Bruchstücken, aus deren frosch-schenkligem, besenstieligem Restleben peu à peu wieder eine Armee von klappernden Besen aufzustehen scheint.

„revue & corrigée. numéro 59, mars 04, numéro 60, juin 04 (Franzö. Magazin, vierteljährlich, 48 S., 4 EUR): Auf die Redaktion in Grenoble ist Verlass. Jede Nummer beglückt mit der Einsicht, dass man im weiten Feld der Sound Art immer ein Anfänger bleibt. Im März darf man Bekanntschaft machen mit neuen 'Großen Unbekannten' wie Manuel Rocha Iturbide, Anne-Julie Rollet & Mathieu Wershowski oder die Akkordeonistin Ute Volker und mit Schon-mal-gehört-Namen wie den Noise-Weltbürger Zbigniew Karkowski oder den Delta-Bluesmann Charley Patton (1891-1934). In der Juni-Ausgabe gibt es Interviews mit den Sopranosaxophonisten Stéphane Rives und Alessandro Bosetti, dem Multiphoniker Jean-Marc Duchenne und Volcano The Bear, einem bizarren Quartett auf den Spuren der Yaks und Yetis quer Musik. Dazu jeweils Reviews von handverlesenen Scheiben, wobei sich Pierre Durr, Michel Henritzi, Manu Holterbach & Julien Jaffré die Arbeit ebenso teilen wie das kompromisslose Faible für den 'anderen' Klang. Superbe. Charmant. Essentiel.

LAURENT PERNICE & JACQUES BARBÉRI *Drosophiles et doryphores* (rx:tx, rx:txcd005): Ein unternehmungslustiges Label im slovenischen Ljubljana, das daneben mit Releases von Signal Territory, Jadviga und Scanner aufwarten kann, zeigt die beiden Franzosen als Traumtänzer im Grenzgebiet von Electronica und Jazz. Dass Pernice nach seinen postindustrialen Anfängen, etwa mit Nox und seinen Permis-de-Construire-Solo-Scheiben *Détails* (1989) und *Axident* (1991), dem Moskauer On-U-Groove von *Exit to the City* (1993) und seiner ins Ambiente streifenden Kollaboration mit Markus Schmickler (*Sept Autres Creatures*, 1995) peu à peu ein Faible für 'jazzige' Sounds entwickelte, zeigte schon tendenziell der Electronica-Eklektizismus von *Yppah* (Moloko+, 2000) und wurde explizit mit *Infrajazz* (Organic, 2003). Sein Partner, der SF- & Avant-Pop-Autor und Übersetzer Barbéri, entwickelte sein musikalisches Profil als Bläser von Palo Alto (*Grands Succédanés*, 1992, *Trash et Artères*, 1994, *Le disque dur & Trans-Plan*, 1997). Mit Pernice stieß er zusammen, als der einen der Remixe für das Palo-Alto²-Projekt *The Pogs Box* (2001) fertigte. Zusammen nun, Barbéri am Saxophon, Pernice an Piano und Electronics, verschmelzen sie Jazzland-Coolness, perlende Piano-Rêverie und elegant-fragile Electrobeats zu Dreamscapes, die lockend wie Luftspiegelungen am Horizont schweben. Barbéris Saxophon, manchmal im Multitracking, verhallt und verweht mit einer Flüchtigkeit, die einen an Jon Hassells imaginäre Folklore denken lässt. Die kif-geschwängerte Versonnenheit, die aus diesen Zwiesprachen von Mücken und Kartoffelkäfern ausstrahlt und der Afro-Touch des Finales bestätigen diesen südlichen Sehnsuchtschizont, der freilich auf den Komfort einer Klimaanlage nicht verzichten mag.

SHALABI EFFECT *Pink Abyss* (Alien8 Recordings, ALIENCD42): Alien8 ist neben Constellation die beste Adresse in Kanada für das, was zwischendurch mal Post-Rock hieß und Shalabi Effect liefert neben Set Fire To Flames, Molasses und Tanakh dafür die guten Gründe. Entstanden ist dieses Projekt 1996 als Duo aus dem E-Gitaristen Anthony Seck und dem Oudspieler und Elektroakustiker Sam Shalabi (*1964). Zwei Jahre später stießen Alexandre St. Onge (double bass, electronics) und Will Eizlini (tablas, electronics) hinzu und im Quartett entstand als Doppelalbum ihr 131 min. Debut *Shalabi Effect*, gefolgt von *The Trial of Saint Orange* (2001). Der Orient ist in dieser Musik ähnlich präsent wie etwa im Agitation Free-Klassiker *Malesch*, als psychedelischer Horizont, dem die Imagination zustrebt. Elektronische Wolken oder ein Teppich aus Streicherklängen sorgen für einen Flirreffekt, der die Alltagsprosaik halluzinatorisch verflüssigt und die Seele trägt wie Salz im Toten Meer. Schon der kurze Auftakt, 'Message from the Pink Abyss', mit einer Klarinette auf Evan Parker-Trip und immer neuen Schüben diffuser Geräusche, stiftet wohligerwe Verwirrung, die einen hinein taumeln lässt in die 'Bright Guilty World', die Elizabeth Anka Vajagic mit Louise Petts-Stimme zeichnet. Und ohne es zu merken gleitet man hinüber in die dunklen Flötenklänge von 'Shivapria', konstant ummantelt vom dichten Schimmer mikrochromatischer Saitenschwingungen. Und wiederum nahtlos driftet man weiter in 'Blue Sunshine' mit seinem elektronischen Gebrodel und einer von 4/4-Takten getragenen Trompetenmelodie, die im Noisestrudel ertrinkt. Hier kann man erstmals Luft holen, bevor die Oud und sandig knirschende Beats ein rituell-monotones, mit 'Iron and Blood' reichlich seltsam betitelt LaLa anstimmen, das dann aber der auf einem Tablagroove erhaben dahin schreitenden Gitarre weicht. Noch markanter dann das gezupfte und geklopfte Webmuster von 'Imps' in seinem Marschduktus mit rollenden Drumsbeats und Steicherintensität, die im Schlund von 'Deep Throat' verschwindet, einer ganz unpornografisch gegurrt Miniatur mit Flöte, Violine und verstimmten Pianodreiklängen. In sonnverbrannter Stoik schaukelt danach 'We'll Never Make It Out Of Here Alive' durch die Sanddünen. Alle Sinne beugen sich der orientalischen Fatalität, deren intensive Glut einen Klangsturm entfacht, in dem das Hirn wie Zunder aufflammt. Wenn sich die teleportierten Sinne wieder öffnen, treiben sie - 'Kinder Surprise' - in einem sanften Ambiente aus Orgel- und weichen Gitarrensounds in einem Park mit Kinderstimmen im Hintergrund. Doch das Sirren des Projektors markiert das Als-ob dieser Vision. Eden ist nur ein Film, die Welt ein rauchender Vulkan, das Leben ein Schauer Märchenwald, durchstreift von Wesen mit langen Schlachtermessern, denen weiß das Mondlicht auf den Hintern scheint.



PETER A. SCHMID / NED ROTHENBERG „en passant“ (Creative Works Records, CW 1042): Den Schweizer Reedplayer Schmid kennt man durch September Winds oder Schmilz. Ein von ihm zunehmend bevorzugtes Format scheint das Zwiegespräch zu sein. Nach *September Duos* mit Evan Parker (-> BA 39) und dem *Birdology*-Meeting mit Vinny Golia suchte er nun erstmals auch die Begegnung mit dem Zugvogel Rothenberg. Der New Yorker Altosaxophonist, Klarinetist und Bassklarinetist, Jahrgang 1956, ist ein umtriebiger Multireedplayer, etwa mit den Semantics in den 80ern oder später mit seinen Formationen New Winds oder Sync. und vor allem seinem heuer auch in Moers zu bewundernden Double Quartet. In Japan hat sich Rothenberg auch eine vertiefte Beherrschung der Shakuhachi angeeignet. Diesen Vielklang mischte er bei einem spontanen Treffen am 1.4.2003 in Winterthur mit den enormen Tonlagen von Schmid's Tubax, Taragot, Bass- & Kontrabassklarinetten. Der Nomadische begegnet dem eher Bodenständigen, gemeinsam loten sie Tiefen aus, das Exotische ist keine Frage von Flugmeilen, es schwingt im eigenen Atem mit. Im geteilten Raum verschmelzen die mundgeblasenen Luftschlangen zu zwölf SchRoth-Gesängen. Das ausgefeilte Miteinander des spielerischen Gedankenaustausches ist beeindruckend. Ohne ihre Zeit an Smalltalk oder abtastende Prahlerei zu verschwenden, nutzen die beiden die Gelegenheit, zusammen voluminöse, farbschillernde Klangdrachen steigen zu lassen. Schmid stöbert mit seinen Kontrabass- ungetümen an den Fundamenten der Frequenzhimmelsleiter, mit seinen tiefer gelegten Tonlagen spielt er, von zwei Bassklarinetten-zwiegesprächen abgesehen, den Untermann des Akrobatenduos. Rothenbergs trillernde Klarinette und Altostimme können, so gestützt, scheinbar mühelos die Unterseite der höheren Regionen kitzeln.

THE SILVER MT. ZION MEMORIAL ORCHESTRA & TRA-LA-LA BAND WITH CHOIR This Is Our Punk-Rock. "Thee Rusted Satellites Gather + Sing. (Constellation, CST027-2):

Die Tendenz zum Orchestralen scharfte bereits bei Godspeed You Black Emperor! pathetisch mit den Hufen. Die um einen gemischten Constellation-Chor erweiterte Ausgabe des GYBE!-Ablegers Silver Mt. Zion stellte sich explizit unter das Motto: Hearts in need make Symphonies. Efrim Menuk, Sophie Trudeau & Thierry hatten das Projekt mit *He Has Left Us Alone But Shafts Of Light Sometimes Grace The Corners Of Our Rooms* (CST009) im Trio in Gang gesetzt. Bereits beim Nachfolger *Born Into Trouble As The Sparks Fly Upward* (CST018) hatten sie sich mit Beckie Foon, Ian & Jessica zu dem Sextett verdoppelt, das nun mit einer den ganzen Horizont umspannenden Geste alle Vierbeiner und versehrten Herzen der Welt umarmt und die Funken einsammelt, die aus elektrifizierten, aber nicht geerdeten Köpfen schießen. Vor dem melancholischen Auge breiten sich vier Landschaften aus: 'Sow Some Lonesome Corner So Many Flowers Bloom', 'Babylon Was Built On Fire / StarsNoStars', 'American Motor Over Smoldered Field...' und 'Goodbye Desolate Railyard'. Züge rollen durch verbrannte Erde. Der Golden West-Service scheint nur enttäuschte Hoffnungen zu transportieren. Die Endstation Sehnsucht wurde aus dem Fahrplan gestrichen. Fabriken haben das Land verschlungen. Zwischen zwei Schloten spannt sich der Schriftzug >Future Site Of Burning Acres<. Durch die Zuggeräusche haftet ihm ein Beigeschmack von >Arbeit macht frei< an. In die nostalgische Wehmut der Streicherelegien, des Desertrocks und der Electronique Noir mischt sich Brandgeruch. Oh! Your Incredible States Has Ignited Burning Flowers In All Of Our Skies. Die kanadische Flagge weht kopfüber, Zeichen für das Misgovernement, das "unser Land" überbaut mit babylonischen Türmen und Autofabriken. Das verlorene Land, dem das Memorial Orchestra nachtrauert, ist Woody Guthrie- und Pete Seeger-Land, eingetaucht in die *Tonight's The Night*-Tristesse Neil Youngs, dessen gebrochener Ton im Mt. Zion-Gesang widerhallt, besonders deutlich im finalen Refrain: Everybody gets a little lost sometimes. Gegen Kitsch und resignativen Kleinmut bringt die Tra-La-La-Band den Begriff der Nemesis ins Spiel, die strafende Gerechtigkeit als Engel mit dem Flammenschwert. Der hippiesk-romantische No-Future-Blick wird aufgehoben im Begriff Punk. Sarkasmus überschreibt Esoterik, das Beharren auf Autonome Zonen den Wunsch nach Scholle und Gartenlaube, das Credo BE FREE eine Hundeschнауze,...





SLEEPYTIME GORILLA MUSEUM Grand Opening And Closing (Chaosophy/Seeland Records, Seeland 523): Dieser 2001er Release auf dem Negativland-Label ist mir erst verspätet in die Hände geraten, aber da derart fetzig-schräge Musik zeitlos ist... Schon im Zeitpunkt ihrer Veröffentlichung hat diese Seltsamkeit jeder Chronologik gespottet, als sie mit ihren „lullabies and headsplitters“ die Aufmerksamkeit auf die ersten Jahre der Nicht-Apokalyptischen Ära zu lenken gedachte. Wann sollten die denn gewesen sein? 1916 bei der ‘Eröffnung’ des laut Guinness Book der Rekorde meistgeschlossenen Museums der Welt? 1950 als sich seine Spuren verloren? Die Einrichtung in einem Industriebezirk in Manhattan hatte anlässlich des für den 22.6.1916 angekündigten ‘Free Salamander Exhibit’ bereits keinen Hehl daraus gemacht: „Our museum will have been anti-artifact, non-historical, and closed.“ Durch den Futurismus und Marinettis Ikonoklasmus inspiriert, hatten italienische Immigranten und Anarchisten auf Initiative von Luigi Russolos Bruder Lucia, genannt Lala Rolo, und des Dänen Viktor Yggesen aka Ikk Ygg, beides Arbeiter im Druckgewerbe, sowie der "black Math"-emetician und Maler John Kane neugierige Manhattaner mit Proto-Dada und Situationismus avant la lettre verkohlt. Statt der Feuersalamander-Ausstellung gab es einen Brand-‘Unfall’, der die Ausstellung verhinderte. Alle künftigen Aktivitäten des Sleepytime Gorilla Museums, das im Laufe der 34 Jahre seines Bestehens lediglich an 47 Tagen seine Tür öffnete, spielten mit dem Gedanken, dass die Gegenwart wichtiger ist als die tote Vergangenheit aufzubahren. Alles nur F für Fake? Seit *Kew. Rhone.* von Greaves & Blegvad ist mir jedenfalls kein so bizarres Booklet mehr untergekommen. Am 22.6.1999 begann eine Band aus Oakland, den SGM-Gedanken wiederzubeleben. Menschen hatten folgerichtig erst am folgenden Abend Zutritt. Als Neo-Gorillas fungierten der Gitarrist & Sänger Nils Frykdahl, Dan Rathbun am Bass (beide Ex-Idiot Flesh, Faun Fables & Ink Boat) sowie der Drummer & Pianist David Shamrock. Staunen lassen mich jedoch zwei unerwartete Namen - Moe! Staiano an Percussion und Carla Kihlstedt (Charming Hostess, Tin Hat Trio) mit ihrer elektrischen Violine! Musikalisch zeigen sich SGM als abgebrühte Hegelianer und entwickeln getreu dessen Diktum „*Der Geist ist ein Knochen*“ die Härte und Gedankenschärfe eines Faustkeils. Schwermetallischer Hardrock mit krachender Gitarre, knurrendem Steinzeitbass und bleischweren Stakkatobeats wird dialektisch verknüpft mit Art Rock, der nicht nur wegen Kihlstedts Sprechgesang deutliche Art Bears-Anklänge unter die Schädeldecke jagt. Das enorme Resultat ist ein intensives Brainstorming mit schroffen Rockriffs und perkussivem Geschredder à la *The World As It Is Today*. Die Texte dagegen - aber was heißt hier dagegen. Auf den Wachrüttler ‚Sleep is Wrong‘ (mit den Dylan Thomas-Zeilen „*Do not go gently into that good-night / Rage against the dying of the light*“) folgt das alttestamentarisch überkandidelte ‘Ambugaton’ von Hank Williams. Kihlstedt interpretiert selbst ihren Trennungssong ‘Ablutions’ wie es Dagmar Krause nicht besser gekonnt hätte. Mit ‘1997’ folgt ein Partyfetzer in Erinnerung an die Dead Boys und die New York Dolls. Sarkastisch hingekeucht werden dann irre Zeilen wie „*Finding some shoes. Losing your feet. Finding some food. Losing your teeth*“ in ‘Powerless’. Noch klassischer das Art Bears-Terrain beackert ‘The Stain’: „*My soft white hands are stained with blood. Again this year I will reap the harvest that I deserve.*“ Als Vorletztes kommt in ‘Sleepytime’, süffisant gehaucht, der böse Spruch vom Geist: „*Spirit is a bone... Spirit is a bomb.*“ Danach folgt nur noch ein gespenstischer Klingklang, ein Klimperkasten in einer Geisterstadt, umschwirrt von tibetischen Glöckchen. Es gibt ihn noch, den Art Rock, der diesen Namen verdient. Wenn jemand scharf darauf sein sollte - SGM hat bereits für Nachschub gesorgt mit einer Live-CD (Sickroom, 2003) und mit *Sleepytime Gorilla Museum of Natural History* (Web of Mimicry, 2004).

SUPERSILENT 6 (Rune Grammofon, RCD2029): Wie schon die voraus gegangenen Rune-Releases 1-3, 4 & 5 des elektro-akustischen Improquartetts mit dem Elektroniker Helge Sten aka Deathprod, Ståle Storløyken (keyboards, synthesizer), Jarle Vespestad (drums) & Arve Henriksen (trumpet) wurde auch 6 wieder ganz minimalistisch designt von Kim Hiorthøy (der übrigens auf Smalltown Supersound nun auch als Klangkünstler zu hören ist). Die wild-expressive Hardcore-Verve des 97er Dreierpackdebuts von Supersilent ist in den Zwischenjahren zu eisiger Kühle erstarrt, die den kargen norwegischen Norden als mittsommer-nächtliche Traumlandschaft einzufangen scheint. 6 saugt nun die Phantasie schon mit den ersten elektronischen Wellen in das dunkle Ambiente der von alten Psychonauten wie Tangerine Dream oder Popol Vuh erforschten Weltinnenräume. Mit der Hassell'schen Trompetenwehmut von Henriksen weht einen die magische Überwirklichkeit einer möglichen Anderwelt an. Eine Welt, die beständig morpht und fließt, tristanesk wogt und wabert. Fluss ohne Ufer, Cyberspace, ein Wagnerianisches Weben am Saum der Zeitlosigkeit. Der Granit von Urrland zerfließt wie weich gekochte Uhren. Deutsche Krautpsychedelik verschmilzt mit der 'Lux et Tenebrae'-Elektronik Arne Nordheims. Seine Enkel im Geiste riskieren - ähnlich wie die Mt.-Zion-Stürmer von Constellation - mit ihrer aus scheinbar abgetanen Pathosschichten sedimentierten Ästhetik des Erhabenen eine Gratwanderung an romantischen Abgründen. Mit dem Singsang einer hohen Männerstimme bei der finalen Adagio-Dunkelwolke scheint sich Supersilent dem Sarkasmus der auf Coolness pochenden Hüter der Ernüchterung geradezu ausliefern zu wollen. Aber Musik als Muttersprache des Sublimen muss leidenschaftlich sein oder sie wird gar nicht sein. In Supersilents Klangraum weht ein dunkler Wind, fällt schwarzer Regen. Selbst wenn eine Sehnsucht nach Idylle geweckt würde, dann fände sie in der Musik selbst keine Befriedigung, nur ein verstörendes, brütendes Anbränden gegen die Grenzen der Verhältnisse, so wie sie sind.

DAVID THOMAS & TWO PALE BOYS 18 Monkeys On A Dead Man's Chest (Glitterhouse Records, GRCD 596): „*Sometimes I feel like a motherless... rage.*“ Seit 30 Jahren croont der Crocus Behemoth aus Cleveland mit seinem bockigen Goatboy-Timbre, seiner 'voice of the sand', bizarre Geschichten über den dystopisch lädierten *Planet of Fools*. Seine Zeit - *Dark Ages* und *Year Zero*, sein Zustand - *petrified* but *laughing*, seine Freunde - *Dinosaurs like me*, *Monsters* und *Freaks*, Leute wie *King Knut* (Hamsun), Immanuel *Velikowsky* oder Jackie *Leven*. Pere Ubu überlebte die 70er, 80er und auch noch die 90er mit *Worlds in Collision* (1991), *Story of my Life* (1993), *Ray Gun Suitcase* (1995), *Pennsylvania* (1998), *St. Arkansas* (2002). Thomas solo wird seit 1996 von den Two Pale Boys flankiert, Keith Moliné an der Gitarre und der Trompeter Andy Diagram, der in den 80ern mit *Dislocation Dance*, *Pale Fountains* und *The Honkies* spielte und seit Anfang der 90er zusammen mit Richard Harrison, ebenso wie er Mancunianisches Urgestein, als Spaceheads Furore macht. Mit *Erewhon* (1996) und *Surf's Up!* (2001) traten die beiden Pale Boys die Erbschaft der *Wooden Birds* und *Pedestrians* an, mit verhaltenen, gespenstischen Soundflächen, auf denen Thomas mit flüsterndem Sprechgesang unter einem *morbiden Himmel* zwischen *unheimlichen Getreidefeldern* von *Nowheresville* nach *Nowheresville* streunte. Selbst das Beach-Boy'sche Kalifornien zeigt in den Stories dieses Geistersehers im schwarzen Gewand seine gothische Kehrseite. Die verkehrte Welt grimassiert grotesk aus *Caligari's mirror*. Als *Mirror Man* (1999) dirigierte Thomas ein ganzes Pale Orchestra. Bei den 9 Episoden von *18 Monkeys* ist das drummerlose Trio wieder wie der *flying Dutchman of the interstate* unterwegs im weird America, vom 'New Orleans Fuzz' und seinen *monsters in the rain* über einen 'Brunswick Parking Lot' bis zum 'Nebraska Alcohol Abuse', getrieben von *Obsessionen*, die, diesmal ungewöhnlich schroff von ruppigen Gitarrenriffs und stotternden Trompetenstößen geschüttelt, aufschrilla und im nächsten Atemzug wieder verwehen wie Nachtschatten, nur getragen von Melodeon, Musette, Trompetenechos, die wie Fledermäuse davon flattern, einem wimmernden Theremin und von Thomas Flüsterstimme. Seine gothischen Phantasien türmen sich zu Dunkelwolken, wie man sie eher von den Swans, Foetus oder Nick Cave kennt, und eskalieren in der apokalyptischen Ballade 'Prepare for the End', in dem der Troubadour der 'Sad Eyed Lowlands' auf dem *Soda* - ich höre immer Sodom - *Mountain* ausgesetzt wird und Moliné und Diagram ihren fahlen Rössern die Sporen geben. *Yehovah's kingdom comes*, Thomas winkt zum Abschied und in seiner Stimme schwingt das mit, was er gesehen hat, als er zu tief in den Spiegel blickte.

V wie VANDERMARK

Ken Vandermark, geboren 1964 in Warwick, Rhode Island, fand nach Stationen in Boston und Montreal in Chicago die entscheidenden Anstöße und vor allem das personelle Umfeld, um sich im aktuellen Jazz als einer der aktivsten und Maß gebenden Reedplayer zu profilieren. Neben Stationen im **NRG Ensemble**, das nach Hal Russells Tod von Mars Williams geführt wurde, und in Weasel Walters **The Flying Luttenbachers** trat er in den frühen 90ern mit seinem **Vandermark Quartet** selbst ins Rampenlicht. Wer nur den späteren Vandermark kennt, dürfte verblüfft sein über den gitarristisch forcierten Jazzcore der Platypus-Einspielungen *Big Head Eddie* (1993) und *Solid Action* (1994). Der "archetypische Postmodernist", als den ihn der Penguin Guide zu charakterisieren versucht, zeigte sich erstmal mit *Standards* (1994). Allerdings sind die Standards, um die Vandermarks gesamtes Oeuvre kreisen wird, 'Standards' der Free Tradition. Nach den 94er Okkadisk-Trios *Caffeine (Caffeine)* und *Steelwool (International Front)* gelang ihm mit *Utility Hitter* (1995) im mit je drei Leuten aus Boston & Chicago besetzten **Barrage Double Trio** ein 'Klassiker'. Vandermarks Rekonstruktion von Free Jazz aus der reflektierten Retrospektive der Enkelgeneration konnte sich dabei auf einen Pool an gleichgesinnten und ähnlich kreativen Köpfen stützen: die NRG-Kollegen Kent Kessler (b) & Mars Williams (saxes), die Drummer Michael Zerang, Steve Hunt, Tim Mulvenna und Hamid Drake, den Bassisten Nate McBride. Als Vandermark dann das schwedische Reed-Energiebündel Mats Gustafsson kennen lernte, kam es im Handumdrehen zu einer Kernfusion mit der europäischen Free-Diaspora, in der die 'Black Music' seit 30 Jahren ihre eigenen Blüten getrieben hat. Im **FJF-Quartett** (*Blow Horn*, '95) und umgekehrt mit dem **AALY Trio** (*Hidden In The Stomach*, '97, *Stumble*, '98, *Live at the Glenn Miller Café*, '99, *I Wonder If I Was Screaming*, '00) frönte diese Reeddoppelspitze ihrem gemeinsamen Faible für Aylers 'Ghost' und Hadens 'Song for Che', für Jimmy Lyons und Joe Harriott. Dem Nostalgie- und Retroverdacht begegnete Vandermark musikalisch: 'Why I Don't Go Back'.

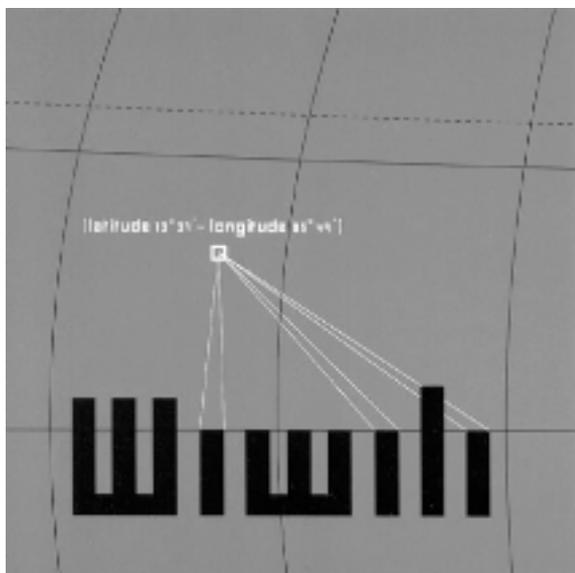
Ab 1996 verfolgte er seine Agenda parallel mit **The Vandermark 5** (w/ Kessler, Williams bzw. Dave Rempis, Mulvenna & Jeb Bishop: *Single Piece Flow*, '96, *Target Or Flag*, '97, *Simpatico*, '98, *Acoustic Machine*, '01 *Free Jazz Classics*, '02, *Airports For Light*, '03, *Elements of Style/Exercises in Surprise*, '04) und dem **DKV Trio** (w/ Drake & Kessler: *With Fred Anderson*, '96, *Baraka*, '97, *Live In Wels & Chicago*, '98, *Trigonometry*, '01). Im Spiel mit Anderson & Drake positionierte sich Vandermark in der perspektivischen Verlängerung der AACM-Tradition Chicagos. Ein typisches DKV-Programm bestand, neben eigenen Komprovisationen, in revitalisierten Versionen von Motiven und Songlines von Don Cherry, Joe McPhee, Sonny Rollins, Albert Ayler. Ähnlich reinterpretierte The Vandermark 5 Klassiker von Cherry, Archie Shepp, Carla Bley, Frank Wright, Jimmy Giuffre, Julius Hemphill. Selbst die Improvisationen und Eigenkreationen bekannten sich durch ihre Widmungen zu Helden wie Elvin Jones, Stan Getz, Lester Young, sogar Morton Feldman. Auf dem gern als postmodern verschrienen 'Zehren von den Beständen' basiert auch **Spaceways Incorporated**, Vandermarks Trio mit Drake & McBride am E-Bass, das bei *Thirteen Cosmic Standards* (2000) auf den Spuren von Sun Ra & Funkadelic wandelte und bei *Version Soul* ('01) u.a. auf den Baritonsaxvorläufer Serge Chaloff oder Mark Rothko anspielt. Natürlich ist Vandermark auch beteiligt am Flaggschiff des Free Jazz-Revivals, dem **Peter Brötzmann Chicago Tentet**, das nicht nur das Wuppertaler Free Music-Urviech in den Olymp befördert, sondern auch die besondere Rolle würdigt, die Chicago als Jungbrunnen der Fire Music spielt mit Labels wie Okka und Atavistic, Heroen wie Fred Anderson und seiner Velvet Lounge, John Corbett und der Unheard Music-Reihe und dem Empty Bottle Festival. Mit lokalen Live-Projekten wie der **Chicago Improvisers Group** und dem **Crisis Ensemble** sowie der **Territory Band** (*Transatlantic Bridge*, '01, *Atlas*, '02), einer international besetzten Dirty Dozen Brass Band, setzt Vandermark auf seine Weise Ensemble- & Big Band-Gedanken à la Free in die Praxis. Gleichzeitig intensivierte er mit Kjell Nordeson, Ingebrigt Håker-Flaten & Paal Nilssen-Love im Schnellen Brüter **School Days** (*Crossing Division*, '00, *In Our Times*, '02, w/ *The Thing The Music of Norman Howard*, '02, w/ *Atomic Nuclear Assembly Hall*, '04) und im **Free Fall-Trio** mit erneut Håker-Flaten & Håvard Wiik den Energieaustausch mit den nordischen, den offenbar zur Zeit virulentesten Free-Köpfen.

Auch mit einem seiner offenbar neuesten Trios, das sich und sein 2002er Debut demonstrativ **FME** (Free Music Ensemble) taufte, buchstabiert Vandermark wieder das Neue Testament nach Albert & John. Die vier Kompositionen von Underground (Okka Disc, OD12051) unterstreichen mit ihren Widmungen das dichte Geflecht der Quer- & Rückbezüge in Vandermarks Ansatz. Es sind Brötzmann we-



gen dem Brötzmann-über-alles; der Gitarrist Joe Morris, der bei *Deep Telling* (1998) DKV zum Quartett erweitert hatte; der große Joe McPhee, der immerhin mit dem Chicago Tentet die Aufmerksamkeit genießt, die er mit seinen eigenen aktuellen Projekten Bluiette und Trio X um so mehr verdienen würde; und Paul Lytton, der unberechenbar-geniale Trommler des LKV Trios. Neben seinem Spaceways Inc. & Tripleplay-Partner McBride am Bass gibt auch bei FME ein Drummer der Sonderklasse, Paal Nilssen-Love, Vandermarks Surftrip auf den Mandelbrod-Wellen das besondere Etwas. Der 1974 geborene Norweger, dessen Eltern den Stavanger Jazzclub leiteten, ist quasi inmitten von Free Music aufgewachsen. Mit 16 spielte er bereits selber mit, im Duo Pocket Corner, danach im Frode Gjerstad Trio, im Circulacione Totale Orch. und mit The Thing und *Standing Wave* (2001) dann schon in der Schweden-Connection mit Håker-Flaten & Gustafsson bzw. dem Sten Sandell Trio. Im Scorch Trio fetzt er mit Raoul Björkenheim. Über Gustafsson landete er unvermeidlich bei Vandermarks School Days, seit *Dual Pleasure* (2002) fungiert er zudem als dessen Duopartner. Vom Gestus her eher ein halbstarker Rock'n'Roller, besticht Nilssen-Love durch sein schnörkelarmes Go-for-it, das bei 'Part 2 (for Paul Lytton)' unwiderstehlich ins Rollen kommt. Zuvor beim 'For Joe McPhee'-Part zeigte sich Vandermark überwiegend an der Klarinette von seiner ganz zärtlichen und nachdenklichen Seite. Unwillkürlich taucht dazu das Bild von McPhees Pockettrumpetsolo auf, bei dem er lediglich mit der flachen Hand Luft ins Mundstück stößt, ein Moment äußerster Lakonie und Raffinesse. Bei 'Part 3' gibt es mitreißende Wechselspiele von Bass und Baritonsax, ein irres Drumsolo und Reedpower, die Adolphe Sax sich nicht hätte Träumen lassen. Wie Vandermark, der alles andere als ein Eklektiker ist, seinen Tenorton durch gezielte Wechsel zu Bariton oder Klarinette nuanciert, wie er mitten im Feuer denkt, wie er den Powerplay-Tiger reitet mit ganz gefasster Körpersprache, die so gar nicht dem Wild-Man-of-Borneo-Klischee entspricht, diese Seefestigkeit des alten Brötzmann, die er schon als 40-jähriger zu beherrschen scheint, das macht ihn so überzeugend.

Obwohl er auch ohne Partner bestehen kann, wie er mit *Furniture Music* (2003), seiner bisher einzigen Soloaufnahme demonstrierte, sucht er beständig den wechselnden Kontext. Vielleicht spürt er, dass sein Gesang den letzten Do-or-die-Moment nicht kennt, an dem man die Schiffe hinter sich verbrennt, und sucht daher bewusst immer wieder Reibungsflächen, um die Witches & Devils zum Tanz zu locken. Er weiß, dass er auf den Schultern von Riesen steht, aber auch dass die Aussicht dort oben Atem beraubend ist. Mehr Klassiker als Manierist (wobei man Free Music an sich als Manierismus auffassen kann) löst er eine Reihe von 'Gegensätzen' dialektisch: Black vs. White Music = White Negroe, American vs. European School = Ferien, expressiv vs. cool / Spontaneität vs. Konzept = heißkalte Passion, Werk vs. Leben = Vandermark's Wake - A Work in Progress, Populär vs. Underground = Soul & Brainstorm Music für alle, jeden Tag.



WIWILI Latitude 13°37' - Longitude 85°49' (Vand'œuvre Disques , vdo 0427): Wie soll man als Künstler, wie soll man als einer der überflüssigen Habenichtse im Fadenkreuz zynischer Exterminatoren mit der imperialen Gewalt umgehen, die einst etwa im nicaraguanischen Wiwili 14000 Menschen das Leben gekostet hat? Durch sonische Attacken auf die paar hundert Gesinnungsgenossen, die ebenso Zähne knirschend mit dem gleichen Dilemma der eigenen Ohnmacht hadern oder auf die Tausende von sprachlosen Äffchen, die davon nichts hören & sehen wollen? Vielleicht indem man eine ganz andere Form von Gewalt ins Spiel bringt, eine antinihilistische Vehemenz, den enthusiastierenden Furor zweier E-Gitarren, von Electronics und Drums. Xavier Charles, Michel Deltruc, Hervé Gudin & Jean-Sébastien Mariage, letzterer bekannt mit Chamæleo Vulgaris und Hubbub, scheinen mit diesem Gedanken zu spielen. Im Schrillen und Rumoren ihres Improcklärms bebt ein mühsam gebändigter Groll gegen die Verböserung der Verhältnisse. Dazu braucht es keiner weiteren Worte. Charles, ansonsten ein diskreter Geräuschminimalist, etwa mit Butcher und Dörner oder mit

Vandœuvre-Kollegen wie Tetreault und Kristoff K. Roll, zeigt hier eine unvermutete Mr. Hyde-Seite. Das Wiwili-Quartett forciert mit seiner libertären Entschlossenheit noch das aggressive Konzept der Labelkollegen von Etage 34. Mit der auch bei ihren Landsleuten von Innocent X zu findenden E-Gitarrenverdopplung entwickelt die Musik einen grausamen Haifischbiss. Auf den Spuren japanischer Psychotronik streift sie durch die Jagdgründe des Unterbewussten, zerrt à la Fushitsusha und Acid Mothers Temple an allen Fasern des Hirns und der Gedärme. Besonders beklemmend sind die Momente, in denen - wie bei 'Le silence des pantoufles' - die unheimliche Ruhe vor dem nächsten Ansturm gegen die Schallmauer herrscht. Wahre Guapo-Stürme wie 'Jazz a Vienne sous haute surveillance' und der Monstertrack 'Quatuor pour ceux d'en-haut' brauen sich ganz allmählich zusammen und thrilling langsam schwellen sie an bis zum turbulenten Höhepunkt, auf dem die Windbräute des Zorns an sämtlichen Rollläden rütteln, hinter denen sich das gemütliche Undsoweiter verschanzt hat.

WORLD OF TOMORROW Interstellar Immigrant (W.O.O.Direct / Sweetstuff Media, Sweet 012): Auch der fünfte Streich des New Yorker Noise/Jazz-Energiebündels entfacht in seinem von nahezu allen Beteiligten noch elektronisch forcierten Soundclash von Saxophon & Flöte von Bonnie Kane (W.O.O. Revelator), Drums & Trompete von Cliff Ferdon (Action Adventure Systems), Bass & Gitarre von Scott Prato (Friends of Mescalito) und Posaune + Electronics von Chris Morrow einen majestätischen Low-Fidelity-Sturmwind sonder gleichen, den Tim Byrnes (Trompete) und Pierre Verbeek (Cello, Trompete, Gitarre, Keyboard), der aus Rotterdam zu den Morgenwelt-Jazzern stieß, noch zusätzlich schüren. Dass die Freakouts dieses psychedelischen Kernschmelz-Quartetts + 2 zu Vergleichen mit Sun Ra und Albert Ayler reizen, hat seinen guten Grund. Eine hymnische Kakophonie peitscht in immer neuen Anläufen das erdenschwere Bewusstsein, dass es wie ein Pulsar zu kreiseln beginnt. Unüberhörbar sind dabei die Überschallwellen, in denen die Out-Bloody-Rageous-Weirdness von Soft Machine oder Gongs Kamillenteekastaten futuristisch widerhallen. Im kollektiven Gärprozess sind alle Bläserstimmen und sogar die in ihrem rauhen, erhabenen Vibrato so souveränen Soli von Bonnie Kane in eine kosmische Staubteufelwolke gehüllt, die vom Sägezahnriffing von Gitarre und Cello und jaulender Theremin- und Fuzz-Elektronik beständig aufgewirbelt wird. Pratos Hopper-Bass und Ferdons Getrommel halten den Sternenkreuzer auf seiner unerschütterlich wallenden Mission. Livematerial von diversen Shows in New York wechselt mit Einspielungen aus Bob Drakes französischem Borde Basse Studio, die freilich - mit Ausnahme des Prato-Songs 'Seven Stars Made Devine' - sich ebenfalls in improvisatorischer Roughness wie Feuerzungen über unsere Zunderköpfe ergießen. Voller Körperkontakt mit dem Something Else. Solche Mutanttextures of Astro-Jazz halten als Mind- & Bodysnatcher in ihren 'Wirten' das drängende Bewusstsein fest, dass die beste aller möglichen Welten der Feind einer besseren ist.



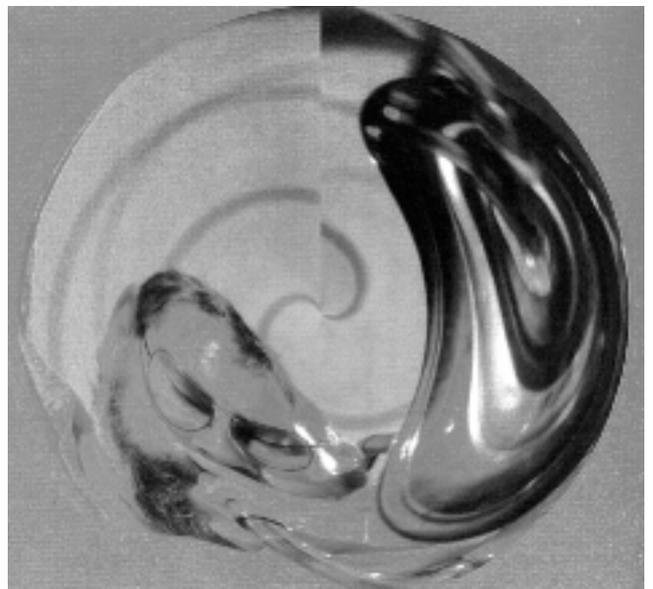
ZAKARYA *Something Obvious* (Tzadik, TZ 7184): Zakarya wurde 1999 vom Akkordeonisten Yves Weyh ins Leben gerufen und taucht nun bereits zum zweiten Mal in Zorns Radikal-Jewish-Culture-Reihe auf. Allerdings sprengt das Straßburger Quartett, dem noch der Gitarrist und Elektroniker Alexandre Wimmer, der E-Bassist Vincent Posty und Pascal Gully an den Drums angehören, selbst noch den von avancierten Projekten wie Selfhaters, Hasidic New Wave oder Klezmer Madness gesteckten Rahmen. Zwar weist das im Akkordeon eingeschmolzene Doina-Feeling und eine immer wieder aufzuckende Balkan-Rhythmik auf den Genpool des Avant-Klezmer, aber Wimmers Thrashgitarrenwahnwitz, der gleich nach dem Titelstück auf dem subtil dem Tzadik-Macher gewidmeten 'Colere' von der Leine gelassen wird, zieht Saiten auf, die sich selbst die phantasievolle chassidische Mystik nicht hätte träumen lassen. Wenn die tänzerische Tradition anklingt, dann unter dem sarkastischen Titel 'Ein wirtschaftlich wertvoller Jude'. Überhaupt ist das 'jüdische' Element, was immer auch unter diesem Etikett als Klischee abrufbar sein mag, am präsentesten im zugespitzten Humor, mal 'De Pinsk a Minsk', dann in Gegenrichtung und vierfacher Geschwindigkeit 'De Minsk a Pinsk', eine Rasanz, die im 1-Minüter 'Sirbazarbi' wiederkehrt. Das gespenstische 'Struth' spielt in einem winzigen elsässischen Kaff mit einer verlassenen Synagoge und einem aufgelassenen Judenfriedhof, deren Geister in einem schroffen, düsteren Dreamscape umgehen, dessen Noir-Stimmung immer wieder in elektrisch-elektronischem Diskant zersplittert. 'La Pieuvre', das einzige Stück, das nicht von Weyh stammt, sondern von Wimmer, wurde inspiriert durch den Philip-Roth-Roman *Portnoys Beschwerden*. Mit schwermetalligen ArtRock-Stakkati fetzt dann 'L'Œil' daher, die Geschichte des Brudermörders Kain, der dem 'allsehenden' Auge nicht entkommen kann. 'Miloun', erneut ein ruppiger Brocken aus sturem Bass und Gitarrenfreakouts, wirft einen seufzenden Blick in die abgründige Seele eines Dorfpolizisten, die von einem simplen Ordnungsprinzip beherrscht wird: Keine Rumtreiber, keine Künstler, keine Juden. Beim finalen 'The Shop' führt dann noch einmal das Akkordeon einen hüpfenden Tanzwirbel an, der aber rasch in alle Himmelsrichtungen auseinander fällt, bis Weyh die zerstreuten Stämme wieder sammelt und eine schmissige Schlussrunde drehen lässt.

EMANEM - PSI (Mill Hill) Second Set

Kent Carter machte heuer als Kollateralgeschädigter unfreiwillig Bekanntschaft mit dem Kampf gegen den ETA-Terror. Er und seine Frau, die Tänzerin Michala Marcus, hatten ihr Haus in der Nähe von Angoulême an Sommergäste vermietet, die von Antiterrorfahndern als abgetauchte ETA-Aktivistinnen verhaftet wurden. Carter geriet dabei ins Fadenkreuz einer Politik des Verdachtes, der er als Nichtfranzose und Künstler mit schlechten Karten ausgeliefert ist. Wie schnell man als vermeintlicher 'Sympathisant' Sonderbehandlungen auf sich zieht, kennt man hierzulande zur Genüge. Umso erfreulicher ist daher, dass mit der Wiederveröffentlichung von The Willisau Suites (Emanem 4105) Anlass besteht, über die Kunst des 1939 in Hanover, NH geborenen Kontrabassisten zu reden. Die Studioaufnahmen des **KENT CARTER STRING TRIOS**, in dem er seit 1979 zusammen mit dem portugiesischen Geiger Carlos Zingaro und dem französischen Violaspieler François Dreno an einer freien und frischen Form von Kammermusik, einem vollen und obertonreichen Klang feilte, sind 1988 als ITM-LP erschienen. In einem Violin-Viola-Dialog und einem Walzer für Violine & Kontrabass sowie fünf Trio-Kompositionen für Improvisierer, darunter auch Carla Bley's 'Violin', versuchten die drei eigenkreativen Virtuosen, an die Stringtradition in einer zeitgemäßen und vitalen Form anzuknüpfen. Titel wie 'Dance Suite' und 'Hungarian Fantasy' machen den Palimpsestcharakter von Carters Suiten deutlich. Ein Foto zeigt sie unter Topfpalmen, halb als legere 'Tafelmusikanten', halb als kammermusikalische Exoten. Als Bonustracks enthalten sind zwei weitere Trio-Kompositionen, die Carter 1997 mit der Violaspielerin Emmanuelle Roch und dem Violinisten Albrecht Maurer einspielte. Auf dem Bogen, den er von Buxtehude bis ins späte 20. Jhd. schlägt, ist die Affinität zu >Les Six< größer als zu Webern oder Cage. Die Freude an der Dynamik und dem Farbenspiel im Stringsound per se überwiegt Aha- & V-Effekte. Das Streichtrio (immer mit Cello, selten mit Kontrabass) ist ein nur wenig genutzter Klangkörper: Eislers *Scherzo* (1918/20), François, Hindemith, Jolivet, Martin, Milhaud, Reger, Roussel, Schönbergs *op.45* (1946), Berio (1948), Scelsi (1958), Lachemann (1965); nur Krenek und Rihm griffen öfters darauf zurück. In einer ein wenig an Schnittke erinnernden Manier verwirbeln Carters Kompositionen ostinat-repetitive Tuttipassagen mit ausschwerenden Kantilenen, barocke Motorik mit romantisch-virtuosem Swing, minimalistisches Pulsieren mit kecken Koloraturen. Ohne zu zitieren. Das Trio jongliert lieber souverän mit dem musikalischen Gedächtnis.

Die Missgeburt- & Todesrate unter den Kopfgeburten in der Freien Improzone ist hoch. Nicht so hier beim 'Dreispiel' von 'Pellegrini's Players' mit ihrer 'Musik für einen verlorenen Regenschirm'. Die Anregung dazu gab Emmanuelle Pellegrini, die für das Densitée Festival 2001 in Verdun sich den Zusammenklang von Gitarre, Akkordeon und Violine erträumt hatte. **JOHN RUSSELL** (*1954) aus London, **UTE VÖLKER** (*1963) aus Wuppertal und **MATHIEU WERCHOWSKI** (*1973) aus Grenoble ließen dem erstmaligen Warum nicht? daher auch eine Fortsetzung folgen, eine kleine Konzertreihe in London und die Aufnahmesession für Three Planets (Emanem 4106) zu Hause bei Martin Davidson. Russells notorisch spröde und struppige Traktate an der akustischen Drahtklampfe, seine löchrige, diskontinuierliche Stickereien, bekommen durch die akkordeonistischen Schnarr- & Haltetöne Fleisch und Haut. Selbst das katzenärmige Gegeige, das schrill und spitz wie Mauersegler den oberen Luftraum durchstreift, gibt den kariösen und stacheligen Plinks und Plonks des Briten, der kurioser Weise im Hawaïemhd sich lebensbunt abhebt von der künstlerschwarzen Seriösität seiner Triopartner, einen Anhauch von Silber- und Seidenglanz. Das betont Diskante im spezifischen Miteinander dieser chromatisch so ergiebigen Geräuschquellen zeigt im Zerrspiegel seiner Frequenzfieberkurven eine Ohren zupfende Attraktivität, die nicht annähernd so weh tut wie das massaische Schönheitsideal. Ob in der Rätselnuss 'Pachyderm's Canon' ein Ständchen für den Elefant Man steckt oder eine Spitze gegen dickfellige Phobien vor dem Enormen? Das Schillern - und was könnte schöner schillern als die Squeezebox? - als kapriziöse Kunst zu betrachten, warum nicht?

Mit Gheim (Emanem 4107) vom **PAUL RUTHERFORD TRIO** hat man die Wiederveröffentlichung des einstigen Ogun-Releases *Bracknell '83* (OGC 531, 1986) vor sich. Nach gut 10 Jahren mit Iskra 1903 wollte Rutherford seine Posaune in einem etwas freejazzigeren Kontext einsetzen und bildete dafür mit dem damals schon brillanten Bassisten Paul Rogers und Nigel Morris am Schlagzeug eine Formation, die allerdings nur etwa ein Jahr zusammen spielte. Morris hatte sein Handwerk u.a. bei John Stevens gelernt, einen Namen machte er sich allerdings im Jazzrockkontext mit Edge, Isotope, Hoppers Trinity Box und Triton. Rogers hatte schon einige Erfahrungen gesammelt mit Ken Hyders Talisker oder mit Andres Boiarsky. Im Trio mit Rutherford kam es zu einer Hybridisierung des groovigen Impetus der Rhythmsection mit der Farbenpracht der posaunistischen Blubbereien ("a purgation of pomposity" stabreimten treffend die Originalinernotes). Rutherfords Meister-



schaft in Überblastechnik, verschliffenen Glissandi und Wahwah-Growls verbindet sich für das Festivalpublikum mit der oxsenfroschigen Tragikomik eines Opern-Falstaff. Rogers & Morris suchten mit allen Feinheiten nach rhythmischen Umwegen zu straighten Fusionmustern, ließen aber immer wieder dem rollenden Dreirad seinen Lauf, auf dem sich das Trio bergab tollkühn in die Kurven legte. Rutherford, der mit dem 'diskreten Charme der Bourgeoisie' so streng ins Gericht gehen konnte, zeigte in Bracknell, was er sich unter Volksbelustigung vorstellt, die ihr Publikum auf Augenhöhe fixiert, ohne sich bis zum Kragen in Mist einzugraben. Als Bonustracks gibt es mit 'Brandak', 'Crontak' & 'Printalf' noch drei Tolkienesk getaufte Studiotracks vom Dezember '83. Rutherford setzte seine Partnerschaft mit Rogers übrigens fort, z.B. mit *Rogues* (1988) und *RoTTOR*.

Das jährliche Meeting in der St. Michael's Church in Appleby ist neben dem Freedom Of The City-Festival ein Termin, den sich britische Improaficionados im Kalender anstreichen. **FREE ZONE APPLEBY 2003** (psi 04.05) bringt nun Hörproben vom 27.7.'03, zwei Duos, fünf Quartette und sieben Quintette im Free Impro-Wechselspiel der Klarinettenisten **Tony Coe** und **Alan Hacker**, der Violinisten **Sylvia Hallett** und **Philipp Wachsmann**, **Marcio Mattos** am Cello, **John Edwards** am Kontrabass, **Kenny Wheeler** am Flügelhorn und **Evan Parker** am Tenorsaxophon. Durch den Verzicht auf Perkussion als solche kam es zu ausschließlich kammermusikalischen Begegnungen mit dem S4-Quartett aus den vier Streichern als Grundformation, die sich abwechselnd mit je einem der Bläser zum Fünfeck erweiterte. Nur 'W4/JE' kehrte diese Konstellation um mit Edwards allein gegen die Woodwindquadriga. Als Knotenpunkte fungieren zwei Dialoge, die Parker & Wheeler und Coe & Hacker miteinander führten. Als synästhetische Anregung hing *Seeking Venus - Desert*, ein abstrakt-expressionistisches Gemälde von Phil Morsman, im Konzertsaal. Die S4-Ästhetik ist, im deutlichen Kontrast zu Kent Carters *Willisau Suites*, sehr stark an den post-Webern'schen Dekonstruktionen des Stringkanons ausgerichtet. Und während Morsmans Bild, nach den Ausschnitten zu urteilen, in seinen rot-in-roten Wolken-schichten mit einer feinen grünen und blauen Linie, gelbem Dreieck und grauem Halbmond eine sublimale Statik ausstrahlt, scheinen die Soundperformances mehr zur Pollock'schen Spritzdynamik zu neigen. Wie die Strings ein Spektrum von allerfeinster Pizzikatopointillistik bis zu rosarot aufräuschenden Brown'schen Molekularverwirbelungen ausdifferenzieren, das ist schwer zu überbieten. Agil und impulsiv führt quikkes Feedback zu automatischen Kollektivdiktaten, bei denen perfektes Handwerk und blindes Verständnis, praktisches Know-how und tranceähnliches Krikelkrakeln, ichstarker Gestaltungswille und Wünschelrutenesoterik ineinander verschwimmen. Die ästhetische Nähe zum taktilen Tachismus folgt dabei nicht der Wittgenstein'schen Spur ins Schweigen, sondern bohrt und insistiert am entgegengesetzten Ende der Unsagbarkeitsskala. Umso stärker heben sich die ruhigeren Momente ab, die von einigen blaublumigen Restneigungen herzurühren scheinen, ausgeprägt bei Wheeler, besonders schön auch beim Bläserquintett 'W4/JE' und beim abschließenden, von Hacker ganz zart angeblasenen 'S4/AH'.

America 2003 (psi 04.06/07, 2xCD), live aufgezeichnet am 1.5. im New Orleans Contemporary Arts Center und am 14.5.'03 im Seattle Asian Art Museum, das sind 2 Stunden von knapp 40, die auf einer letztjährigen Nordamerikatour des Trios **PARKER, SCHLIPPENBACH & LYTTON** mitgeschnitten wurden. Der Berliner Pianist war kurzfristig für Barry Guy eingesprungen, der aus persönlichen Gründen hatte absagen müssen. Dass alle Titel aus Kafkas *Amerika*-Fragment gepickt wurden, unterstreicht, dass es drei Vertreter des 'alten' Europa waren, die 11300 Meilen on the road zurücklegten, um in weit verstreuten Missionsstationen als Apostel eines Kultes ganz abseits des American Way of Life lokale Distinktionsprofile aufzufrischen und die Fäden zu einer Kunstform, die nicht aus Dosen kommt, neu zu straffen. Das amerikanische Flachland zwischen South Park und Springfield ist für die Euro-Plinkplonk-elite immerhin Diaspora. Das z.B. von Würzburger Kulturschnöseln repräsentierte Mitteleuropa dagegen ist ein Brachland, in dem Lytton, Konk Pack oder Team Up allenfalls in einem Hardcore-schuppen vor einer Handvoll Kenner spielen können und dabei von Provinzpresse, Universitätselite und der Museumsaufsicht der Routinekultur so komplett ignoriert werden wie alles, was nicht in *Aspekte* oder *Capriccio* als Event oder Smalltalkfüllstoff gepusht wird. Wobei oftmals alles Pushen nichts bewirkt. Dafür ist Plinkplonk nicht spektakulär genug, zu abstrakt, ikonoklastisch, schlagwortarm. Ich bleibe dabei, das gesellschaftliche Bewusstsein ist weder im 20. Jhd. noch je in der Postmoderne angekommen. Statt dessen wird das 19. als Farce und Pastiche wiederholt, was dann als postmodern missverstanden wird. Wenn ich Wolfgang Welschs Differenzkriterien heranziehe, dann wird der Anthropozentrismus als Narzissmus recycelt, der Logozentrismus als instrumentelle Vernunft und Sachzwang, die Eindeutigkeit als kategorischer Imperativ, das Panoptische als Spektakel und TV-Totalität. Auf Weltbewältigungsstrategien zu beharren, deren Bankrott katastrophale Züge zeigte, das ist nicht postmodern, sondern betriebsblind. Konsequenzen aus diesem Bankrott zogen Dada, Abstraktion, Art Brut, das Surreale und Absurde, das Konkrete, Fluxus, Plunderphonie, Dekonstruktion, allesamt Ästhetiken, An- & Antiästhetiken des Sublimen und der Verweigerung. All dies ist in Spurenelementen bei Parker, Schlippenbach & Lytton zu hören. Zwangsläufig vergeht der Kultur der Verdrängung und der Inkonsequenz dabei Hören & Sehen, sie reagiert allergisch und ignorant, weil ihre kulinarischen Kompensationszwänge in Frage gestellt werden. Dabei wird nicht nur eine Möglichkeit versäumt, dem materialen, formalen und psychischen Stand der Dinge, den man auf *America 2003* in ausgereifter Spätblüte vor sich hat, auf Augenhöhe zu begegnen. Die Fixierung auf Mozart und Strauß, Museum und Starparaden (ob am Ring oder aus der Retorte) versäumen auch den Thrill eines Reizes, eines Anrufs, einer Herausforderung, die ins noch nicht Festgestellte ziehen, statt den Status quo ante zu zementieren.

BEZUGSQUELLEN & KONTAKTADRESSEN

2:13 Music - 139 Gibson Gardens, London N16 7HH / Gneisenastr.18, D-10961 Berlin; www.2-13.co.uk
Accretions - P.O.Box 81973, San Diego, CA 92138, USA; www.accretions.com
Acute Records - www.acuterecords.com
Alien8 - www.alien8recordings.com
AllaboutJazz - www.allaboutjazz.com
Ambiances Magnetiques / Dame - 4580, Avenue de Lorimier, Montréal QC H2H 2B, Canada; www.actuellecd.com
A-Musik (+ Laden + Mailorder) - Kleiner Griechenmarkt 28-30, D-50676 Köln; www.a-musik.com
Peter Androsch - www.sammlung.or.at; www.androsch.servus.at
Arx Collana c/o Paolo Longo Vaschetto, C.P.124, 45011 Adria (RO), Italien; www.arxcollana.com
Asphodel - www.asphodel.net
Charhizma - www.charhizma.com
CIMP/Cadence - Cadence Building, Redwood, NY 13679 USA; www.cadencebuilding.com
Confront - 323 Archway Road, Highgate, London N6 5AA; www.confront.info
Constellation - www.cstrecords.com
Creative Works Records c/o Mike Wider, Ronmatt 2, CH-6037 Root; www.creativeworks.ch
Crouton - www.croutonmusic.com
Cuneiform Records - P.O.Box 8427, Silver Spring, MD 20907, USA; www.cuneiformrecords.com
Dense (record shop for experimental music) - Danziger Str.28, D-10435 Berlin
Edgetone Records - P.O.Box 2281, El Cerrito, CA 94530, USA; www.edgetonerecords.com
Ekstro Records c/o j. Lehtisalo, Liisankatu 25 A 10, 28100 Pori, Finnland; www.ekstrorecords.com
Emanem c/o M. Davidson, 3 Bittacy Rise, Mill Hill, NW7 2HH; www.emanemdisc.com
Erstwhile Records c/o Jon Abbey, 189 Christopher Columbus Drive Apt.#4, Jersey City, NJ, 07302, USA; www.erstwhilerecords.com
European Free Improvisation - <http://www.shef.ac.uk/misc/rec/ps/efi/>
Evolving Ear - 326 St. Johns Pl. #D1, Brooklyn, NY USA 11238; www.evolvingear.com
Extraplatte - P.O. Box 2, A-1094 Wien; www.extraplatte.at;
For 4 Ears Records c/o G. Müller, Steinechtweg 16, CH-4452 Itingen; www.for4ears.com
Forward Records - Rua Gomes Freire, n°3, 5° Dto., 1150 - 175 Lisboa, Portugal; <http://sapp.telepac.pt/bechegas>
Glitterhouse Records - www.glitterhouse.com
Grob - www.churchhofgrob.com
Hausmusik - Thalkirchner Str. 45, D-80337 München; www.hausmusik.com
Improvised Music from Japan - <http://www.japanimprov.com/>
IndieJazz - www.indiejazz.com
Intakt Records - Postfach 468, CH-8024 Zürich; www.intaktrec.ch
Ipecac Recordings - P.O. Box 1197, Alameda, CA 94501 USA; www.ipecac.com
Jazzthetik (Magazin) - Frie-Vendt-Str. 16, [HH], D-48153 Münster; www.jazzthetik.de
Leo Records - 16 Woodland Avenue, Kingskerswell, Newton Abbot, TQ12 5BB; www.leorecords.com
Leviathan Records - www.frufuserious.cz
Monsieur Fauteux M'entendez-Vous? - www.monsieurfauteux.com
No Man's Land (Mailorder) - Straßmannstr. 33, D-10249 Berlin; www.nomansland-records.de
Open Door (Mailorder) - Lauterbadstr. 12, D-72250 Freudenstadt; www.open-door.de
Organic - 10, rue Blériot, F-38100 Grenoble; www.conapt-sounds.com
Pax Recordings - P.O. 591138, San Francisco, CA 94159-1138, USA; www.paxrecordings.com
pfMentum - P.O. Box 1653, Ventura, CA 93002, USA; www.pfmentum.com
Ragazzi Website für erregende Musik - www.ragazzi-music.de/progressive_avantgarde.
RecRec (Laden + Mailorder) - Rotwandstr.64, CH-8004 Zürich; www.recrec.ch / www.recrec-shop.ch
Reify Recordings - 1418 Hazelwood Avenue, Los Angeles, CA 90041; www.reifyrecordings.com
RéR Megacorp (+ Mailorder) - 79 Beulah Road, Thornton Heath, Surrey CR7 8JG; www.megacorp.u-net.com
"revue & corrigée - 17, rue Buffon, F-38100 Grenoble; revue-corrigee@caramail.com
Rossbin production - www.rossbin.com
Rune Grammofon - www.runegrammofon.com
rx:tx - www.rx-tx.org
Seeland Records - www.negativland.com / www.sleepytimegorillamuseum.com
Synaesthesia - www.synrecords.com
Thrill Jockey - www.thrilljockey.com
Turtles' Dream /abruitsecret - www.abruitsecret.com
Tzadik - 61 Fourth Avenue, pmb 126, New York, NY 10003
Unsounds - www.unsounds.com
Vand'œuvre Disques - 1 Place de l'hotel de ville, F-54500 Vandœuvre les Nancy; www.centremalraux.com
Verdura Records - www.verdurarecords.com
(Les Disques) Victo - C.P. 460, Victoriaville, Québec, Canada, G6P 6T3; www.victo.qc.ca
Vital Weekly - www.staalplaat.com/vital
The Wire - www.thewire.co.uk
W.HOLE O.THER O.RBIT - 45 First Ave., #5-0, NYC, NY 10003, USA; <http://www.wooweb.com>

inhalt:

new conceptions of jazz ? 3

wosden wosden - gesammelte werke des zeitgenossen androsch 10
sale ? david thomas ? sale ? pere ubu ? sale ? rocket from the tombs ? sale 12
v wie vandermark 64

accretions 13 - ambiances magnétiques / monsieur fauteux m'entendez-vous? 14 - cimp / cadence records / quixotic records 17 - crouton 24 - cuneiform 25 - ekstro records / verdura records 26 - emanem / psi 28 + 67 - erstwhile records 31 - for 4 ears records 32 - forward records 33 - grob 34 - intakt records 36 - leo records 38 - pax recordings 44 - pfMentum 45 - reify recordings 46 - ReR megacorp 47 - thrill jockey 50 - unsounds 52 - les disques victo 53

absolute zero 48 - ahvak 25 - ambarchi, oren 35 - anderson, fred 50 - anderson, ray 18 - androsch, peter 10 - arnal, jeff 39 - arnold, brent 42 - art bears 47 - atipico trio 42 - auclair, mélanie 15 - aveniam, robbie 35 - bailey, derek 28, 30 - barbéri, jacques 60 - bardini, gregorio 55 - baxter, sean 59 - bechegas, carlos 33 - beck, mick 22 - bianco, tony 29 - bisio, michael 23 - bisset, john 55 - blue collar 54 branca, glenn 56 brand, gail 29 f - brandlmayr, martin 35, 51 - braxton, anthony 37, 43 - brennan john wolf 38 - brennan, patrick 22 - brown, david 59 - the bsc 34 - buck, tony 55 - butcher, john 52 - carr, richard 42 - kent carter string trio 67 - carter, lance 37 - charles, xavier 53 - circle 26 - cooper, constance 24 - cyrille, andrew 37 dafeldecker, werner 35 - day, devorah 20 - del fabbro, guido 15, 17 - derome, jean 15 ff - diaz-infante, ernesto 44 - doran, christy 38 - dörner, axel 31, 34, 55 - drake, hamid 50, 65 - dresser, mark 18, 23 - drumm, kevin 35 - dunmall, paul 19, 28 - dutz, brad 45 - duvall, dominic 20, 23 - edelin, michel 33 - eichmann, dietrich 39 - harris eisenstadt 5tet 20 - ektoverde 26 - enkidu 56 - ensemble supermusique 16 - eturivi 27 - falter bramnk 57 - fanfare pourpour 17 - fantomas 57 - favre, pierre 36, 38 - fennesz, christian 32 - fine, milo 22, 28, 30 - finn, james 23 - fires were shot 58 - the fonda/stevens group 40 - frufu 58 - william gagliardi 4tet 17 - gibbs, melvin 37 - glandien, lutz 49 - godard, michel 38 - golia, vinny 39 - frank gratkowski 4tet 41 - guapo 25 - guberman, morgan 29 - guilbeault, normand 15 - hagen, john 23 - halperin, jimmy 20 - hannafin, matt 44 - hautzinger, franz 31 - haynes, duncan 40 - héral, patrick 38 hession, paul 22 - hofmann, georg 42 - holmes, john 45 - the homosexuals 47 - horist, bill 13 - jamal, khan 18 - jazz composers alliance orchestra 19 - jeanrenaud, joan 38 - kahn, jason 24 - kamaguchi, masa 21 - kammerer, margareth 58 - koch, hans 5, 36 - korber, tomas 32 - kristoff k. roll 53 - krivda, ernie 18 - kyriakides, yannis 52 - labrosse, diane 53 - langevin, pierre 14 - léandre, joelle 16, 41, 53 - lenoci, gianni 16 - lepage, robert marcel 14 - lerner, marilyn 14 - liebman, dave 29 - lonberg-holm, fred 35 - lytton, paul 68 - erik m 32 f - sachiko m 31 - makiyara, toshi 42 - malfatti, radu 36 - maneri, mat 41 - marguet, christophe 41 - marino, tony 29 - frank martel et l'ouest céleste 16 - martini, fabio 40 - masaoko, miya 38 - mattin 36 - miba 44 - mikami, kan 58 - minton, phil 28, 33, 36 mitchell, matthew 40 - mono 59 - moor, andy 52 - möslang, norbert 32 f, 36 - mount washington 46 - mueller, jon 24 - murphy, paul 21 - nabatov, simon 41 - nakamura, toshimaru 31 f - the necks 7, 49 - németh, stefan 35, 51 - noma 15 - nord, mike 42 - norton, kevin 18, 19, 21, 43 - o'gallagher, john 21 - obliteration percussion 4tet 45 - ochs, larry 38 - ooioo 50 - otomo, yoshihide 5 f, 31 f - parker, evan 30 f, 68 - parker, william 53 - pateras, anthony 59 - the people band 28 - pernice, laurent 60 - petrova, evelyn 40 - phillips, barre 53 - the phonographers union 13 - pinhas, richard 25 - poire_z 33 - pope, odean 18, 21 - radian 8, 51 - rainey, bhob 24, 34 - reijseger, ernst 41 - revue & corrigée 59 - roberts, dean 36 - rogers, paul 19, 28, 67 - rosen, jay 20 f - rothenberg, ned 61 - rowe, keith 31 f, 35 - russell, john 28, 67 - paul rutherford trio 67 - ryan, joel 41 - saitoh, tetsu 53 - schlippenbach, alexander v. 33, 68 - schmid, peter a. 39, 61 - schoenecker, jim 24 - schweizer, irene 36 - the science group 49 - shalabi effect 60 - sharp, elliot 37 - shoup, wally 42 siewert, martin 35, 51 - the silver mt. zion memorial orchestra 61 - sleepytime gorilla museum 62 - sticks and stones 7, 51 - supersilent 9, 63 - swell, steve 17, 22, 54 - tanguay, pierre 14 ff - team up 46 - tetreault, martin 53 - thomas, david 12, 63 - tracey, stan 31 - trapist 8, 51 - dave tucker west coast project 44 - vatcher, michael 41 - völker, ute 67 - vril 48 - walter, weasel 35 - werchowski, mathieu 67 - wertmüller, michael 34 - west, rich 45 - wheeler, kenny 30, 68 - who trio 39 - wiwili 65 - world of tomorrow 5, 66 - zakarya 66

V/A: freedom of the city 2003 30 - free zone appleby 2003 68 - improvisers' symposium - pisa 1980 30 - moposo solos 2002 28

.....
BA 44 besteht aus 2 Heften [Magnum Chaos + Sinus] ohne EP. Das ist keine Grundsatzentscheidung, sondern eine Kostenfrage. Ich halte mir alle Optionen offen und will hoffen, dass sowohl die treuen wie die sporadischen Bad Alchemysten so oder so auf ihre Kosten kommen. Für BA 45 sind als akustische Beilage diverse, von mir geschätzte & ausgewählte EPs von DRONE RECORDS zu erwarten!

BAD ALCHEMY erscheint zweimal jährlich und ist ein Produkt von rbd.

Als back-issues noch lieferbar sind nur noch wenige Restexemplare BA 32, 33, 35 bis 43 (mit 7" EP)

.....
Preise inklusive Porto Inland: BA 44 = 7,- EUR Back-issues w/EP = 7,50 EUR 4 Nummern = 28,20 EUR
Europa / Rest der Welt (surface): BA 44 = 8,- EUR Back-issues w/EP = 10,- EUR 4 Nummern = 38,50 EUR

Payable in cash or i.m.o. oder Überweisung auf nachstehendes Konto:

R. Dittmann, Sparkasse Mainfranken, Konto-Nr. 2220812, BLZ 790 500 00

IBAN: DE08 7905 0000 0002 2208 12 SWIFT-BIC: BYLADEM1SWU



herausgeber und redaktion:

rigo dittmann [rbd] (visdp)

redaktions- und vertriebsanschrift:

r. dittmann, franz-ludwig-str. 11, d-97072 würzburg
tel.: 0931-77369 • e-mail: bad.alchemy@gmx.de

mitarbeiter dieser ausgabe:

michael beck

alle nicht näher gekennzeichneten texte sind von rbd, alle nicht anders bezeichneten tonträger
sind cds

