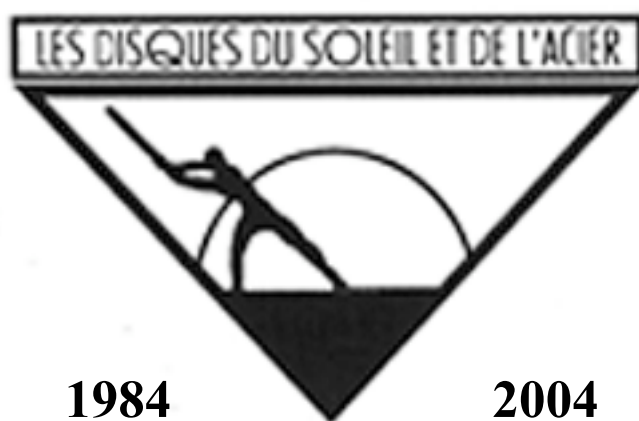


BAD ALCHEMY 45

I. Andante un poco mosso - attacca





1984

2004

Eines Tages, so die Anekdote, betraten zwei gestylte Jugendliche den sagenumwobenen **WAVE**-Plattenladen in der Rue De Soeurs Macaron in Nancy um vielleicht in den Regalen nach dem neuesten Schmus zu suchen. Im Geschäft lief gerade die CD einer japanischen Noise-Band und die Disharmonien veranlassten einen der Beiden zu der Bemerkung, was das denn für eine Scheiße sei. Woraufhin der Ladeninhaber ohne mit der Wimper zu zucken und ohne ein Wort zu verlieren die Lautstärke bis zur Unerträglichkeit hochdrehte bis die Beiden die Flucht ergriffen. Dies sagt Einiges aus über Konsequenz und Philosophie von **DSA**.

Der Ladeninhaber war Gérard Nguyen, 1951 als Sohn eines vietnamesischen Vaters und einer deutschen Mutter geboren, in der von Rokoko-Prunk und Industrie gleichermaßen geprägten lothringischen 100 000-Einwohner-Stadt Nancy aufgewachsen und schon früh vom Morbus Musica Experimentalis befallen.

Naturgemäß wenig linientreu zu den stilprägenden US-amerikanischen und britischen unabhängigen Labels wie **Ralph Records**, **Rough Trade** oder **Recommended Records**, versuchten die frankophonen Vertreter der Free Musik und des Punks Anfang der 80er Jahre andere Wege zu gehen. **Illusion Prod.**, **Nato**, **AYAA** oder das Kassetten-Label **Tago Mago** versprachen bezüglich Design und Grad an Strangeness weitere Verheißungen (aufgrund der Kunst- und Philosophiereferenzen gar eine Bewusstseinsweiterung?)

Vor zwanzig Jahren gegründet ist **Gérard Nguyens** Label (1988 kam der Laden in Nancy, 1998 der in Paris hinzu) heute allerdings eine der wenigen noch existierenden Firmen aus dieser Zeit mit Avantgarde-Ausrichtung. Der Labelkatalog selbst liest sich heutzutage einerseits wie ein Kompendium der alternativen Avantgardeströmungen der letzten 30 Jahre, aber auch wie ein der Qualitätskontrolle verpflichteter Gradmesser aktueller Tendenzen. **DSA** war eines der ersten Labels, das sich um japanische Künstler bemühte und Nippon ist bis heute der Schwerpunkt in einem ansonsten hybriden Programm geblieben. Die beiden (lange Zeit vergriffenen) Alben der immer eine auratische Exzentrik versprühenden **Phew**, („Phew“ mit Czukay, Liebezeit und Plank in Köln und „View“ in Tokyo mit einheimischen Kollaborateuren Mitte der 80er Jahre aufgenommen) mit ihren schneidenden, unterkühlten, vorweggenommenen Elektropunktstücken und dunklen Balladen setzten die Messlatte für die nicht gerade an mangelndem Talent leidende Welt der japanischen Avantgarde ziemlich hoch.

Ground Zero und **Keiji Haino** (dessen gerade in zwei Versionen erschienenes Black Album sich zum „Verkaufsschlager“ entwickelt) veröffentlicht(en) auf **DSA** wie der 1914 geborene klassische Komponist **Ifukube Akira**, **Optical 8** oder die inzwischen ihr Vorbild **Pascal Comelade** an Originalität locker in die Tasche steckenden **Pascals**. Übrigens, **Comelade**, eigentlich die einzige Figur aus dem Label-Raster mit kommerziellem Potential, hat sich immer gegen die normalen Praktiken des Business gesperrt (Konzerte, Interviews), was ihn außer in Japan nie wirklich den Durchbruch schaffen ließ. Mittlerweile verwaltet er sich wieder selbst.

Des weiteren spannt sich der Bogen von der New Yorker No-Wave - Legende **Mars** über den Neo-Anarcho-Punk von **God Is My Co-Pilot** zum Improvisations-Duo **Mark Glynne & Bart Zwier**, von den Berlinern **Sprung aus den Wolken** zu den krautrockigen **Genf**, die französische Szene umfasst u.a. **Ulan Bator**, **Etant Donnés** oder den äußerst umtriebigen und überraschend zum Avant-Star gewordenen **Sylvain Chauveau** (u.a. Mitglied von **Acra**, diverse Soloalben, Filmmusiken, Zusammenarbeit mit dem Schriftsteller Mark Z. Danielewski)

„Die Gründung von **DSA** war irgendwie eine logische Konsequenz einer langen Vorgeschichte. Nachdem ich wie die meisten, die Anfang der 50er Jahre geboren wurden, zuerst für die einheimische Popmusik (Johnny Hallyday selbstverständlich) und später für die britischen und US-amerikanischen Beatgruppen schwärmte, interessierte ich mich im Laufe der Zeit immer mehr für experimentellere Musik. **Soft Machine**, frühe **Pink Floyd**, **Velvet Underground**, **Eno** usw. In Nancy konnte man zu Beginn der 70er Jahre allerdings keine dieser Gruppen live sehen, weil sie niemand veranstaltete, wie man auch die wichtigen Filme dieser Zeit nicht sehen konnte. So dachten einige Freunde und ich, dann müssen wir das eben selbst machen. 1973 gründeten wir die Non-Profit Organisation **ATEM** und veranstalteten zuerst ein kleines Film-Festival, das eine gute Resonanz fand. Als erstes Konzert organisierten wir **CAN**. Es entwickelte sich dann das **Atem-Magazine**, das von 1975 - 1979 existierte und sich mit den experimentellen Gruppen dieser Zeit auseinandersetzte. Das Magazin wurde dann eingestellt, aus Gründen, die jedem Herausgeber solcher Publikationen nicht unbekannt sind: fehlende Mitarbeiter, Distributionsprobleme, Ermüdungserscheinungen usw., zudem musste man sich damals noch mit der Steinzeitechnik (Schreibmaschine, Layout in Handarbeit etc.) herumschlagen. Aufgrund der vielen Kontakte mit Musikern, die sich aus der Fanzinearbeit ergaben, drängte es sich irgendwann auf, ein Label zu gründen. **Univers Zero**, **Art Zoyd**, **Fall Of Saigon** u.a. erschienen auf **Atem Records**. Ich zog dann mit einigen Freunden nach Paris, von wo aus die Distanz zu London sich deutlich verringerte. Bei **Recommended Records** sprach ich mit **Chris Cutler**, der sich zwar über mein **Throbbing Gristle** - Badge mokierte, mir aber u.a. die erste **This Heat** vorspielte, die ich ganz außerordentlich fand. Im damaligen **Recommended Studio Cold Storage** in **Brixton** bekam ich innerhalb von fünf Minuten von **Charles Hayward** die Lizenzrechte für die erste **This Heat** - LP. Ungefähr 1980 ging ich aus finanziellen Gründen zurück nach Nancy, **Atem Records** existierte nicht mehr, wo ich das **New Wave-Duo KaS-Product** kennenlernte und die nächsten Jahre betreute. 1984 gründete ich dann **DSA**.“

„Was sich meiner Meinung nach in den zwanzig Jahren DSA am auffälligsten verändert hat, ist, dass die heutige junge Generation viel weniger neugierig ist als wir es zu unserer Zeit waren. Deswegen besteht auch keine Nachfrage mehr nach Informationen über Musiker, die früher Fanzines und kleinere Magazine lieferten. Es wird auch keine Musik mehr gesammelt. Wenn früher die Fans von einem Künstler, den sie schätzten auch die nicht so gelungenen Alben aus Fantum kauften, wird heute vor allem, auch von den noch an experimentelleren Sachen Interessierten, die gerade aktuelle Musik querbeet gekauft und das meist per Internet. Dazu kommt, dass die kleinen Läden nach und nach aussterben und es somit keine Orte mehr gibt, um Musik entdecken zu können bzw. sich beraten zu lassen. Die Auswahl in den großen Ketten wie Fnac wird einerseits immer kleiner, obwohl auf der anderen Seite immer mehr Musik veröffentlicht wird, die wiederum keinen Vertrieb findet. Auch saßen früher selbst bei den Majors noch Leute, die sich für Musik interessierten und nicht wie heute nur für den Barcode. Diese Gründe haben dazu geführt, dass die Situation für ein Label nicht einfacher geworden ist, außer vielleicht in Japan, wo die Lage noch anders ist.

Merkwürdigerweise argumentieren die sogenannten Independent-Vertriebe z.B. in der Schweiz mit den gleichen Argumenten wie die Majors und nehmen auch nur noch die gängigen Titel in ihr Sortiment. Trotzdem darf man sich nicht von diesem allgemeinen Gejammer anstecken zu lassen.“

„**Veröffentlichungen** von DSA müssen billig in der Herstellung sein. Oft ist das ein Zwiespalt. Wenn ich z.B. ein Album von Lee Ranaldo veröffentlichen will, muss ich mir überlegen, was kann ich ihm als Vorschuss offerieren, wo ich doch genau weiß, dass ich trotz seines Bekanntheitsgrades maximal 2000 Exemplare über einen langen Zeitraum verkaufen werde. Andererseits, macht sich ein Name wie Lee Ranaldo natürlich gut im Katalog. Das Independent-Business ist letztlich wie jedes andere Business. Achtzig Prozent meiner Arbeit ist langweilige Büroarbeit, aber immerhin gibt es noch die zwanzig Prozent, für die sich das ganze Engagement lohnt. Letztlich bin ich immer noch ein Fan und meine Arbeit ermöglicht mir, mit den Musikern zu arbeiten, die ich schätze. Und das einzige Kriterium, ob ich ein Album veröffentliche oder nicht, ist für mich die Qualität der Musik. Die Künstler, mit denen ich zusammenarbeite, sind alles erwachsene Menschen, d.h. ich würde mich nie in die Produktion einmischen, sie wiederum wissen, dass ich das möglichste tun werde, um die CD zu verkaufen und dass die Verkaufszahlen im Schnitt 2000 Exemplare nicht überschreiten werden. Andererseits hat es sich oft gezeigt, dass Majors diese Art von Musik noch weniger verkaufen können, weil ihnen die Erfahrung mit „schwierigen Titeln“ fehlt.“

„**Les Disques Du Soleil Et De L'Acier** (Sonne und Stahl) ist die französische Übersetzung von Yukio Mishimas „*Taiyô to tetsu*“, einem seiner beiden autobiographischen Bücher (das andere ist „*Geständnisse einer Maske*“). Meine Beziehung zu Mishima und Japan ist eine ganz persönliche. Schon als ich sehr jung war, habe ich mich für Japan begeistert. Ich kann mich noch als ob es heute wäre daran erinnern, als 1964 die Olympischen Spiele in Tokyo stattfanden. Meine Eltern hatten gerade den ersten Fernseher, natürlich ein Schwarz-Weiß-Gerät, für diesen Anlass gekauft. In der Vorberichterstattung zu den Sportereignissen gab es eine Dokumentation über japanische Popmusik. Dort gab es einige Gruppen, die die Hits westlicher Gruppen wie der Beatles mehr schlecht als recht imitierten, aber wie sie es machten, die Gestik und die Art der Interpretation war von einer ganz eigenen faszinierenden Art. Das war der Ursprung meiner Affinität zu Japan. Dann kamen natürlich die Filme und die Musik in den 70ern, Sakamoto und vor allem die Literatur. Ich glaube, es gibt ein ziemliches Missverständnis bezüglich Mishima. Für mich ist er in erster Linie ein sehr guter Autor, und „*Sonne und Stahl*“ im Speziellen, das sich mit dem Gegensatz von Geist und Körper, dem Schreibwerkzeug und dem Schwert, letztlich der Kunst und der Aktion auseinandersetzt, ist ein wichtiges Buch für mich. Als ich 1984 einen passenden Namen für mein Label suchte, war dieser Kontext naheliegend. Wie kontrovers die Person Mishima in der japanischen Öffentlichkeit, speziell natürlich innerhalb Intellektuellen- und Musikkreisen gesehen wird, wurde mir erst später bewusst - ich reise ja seit 1987 jedes Jahr nach Japan und habe mittlerweile auch die Sprache gelernt - als z.B. A-Musik mich darauf ansprachen und es nicht verstehen konnten, warum ich gerade diese Referenz als Name und Logo gewählt hatte. Mittlerweile würde ich meinen, wird die Person Mishima allerdings auch in Japan offener und weniger einseitig diskutiert. Übrigens, die Japaner, die ich kenne, verfügen über ein unglaublich fundiertes Wissen auch über die westliche Avantgarde, Film, Philosophie, Namen wie Jean-Marie Straub oder Deleuze, unglaublich, meist wissen sie mehr als ich oder meine einheimischen Freunde über die französische Avantgarde.“

„Die meisten Projekte kommen aufgrund von Koinzidenzen zustande wie das Mitwirken von P.J. Harvey auf dem letzten Comelade-Album auf DSA, wie der Kontakt zu Nick Tosches oder die Zusammenarbeit von Sylvain Chauveau mit dem Schriftsteller Mark Z. Danielewski, das demnächst veröffentlicht wird. Die Veröffentlichung von Phew gründet sich auf eine besonders kuriose Anekdote. Als wir 1980 ein Konzert von Art Zoyd in Nancy veranstalteten, kam ich per Zufall ins Gespräch mit einem Japaner, der das Konzert besuchte und jede Menge große Koffer mit sich herumtrug. Er sagte, dass er Gérard von Atem Records suche und ob ich ihm weiterhelfen könne. Als ich ihm sagte, dass ich Gérard wäre, meinte er, er möchte Platten (damals war noch das Vinyl-Zeitalter) von Atem Records kaufen. Ich ging dann mit ihm noch samstagnacht in den Laden und er kaufte grosse Mengen von meinem Label, die er in den Koffern verstaute. Mit ein paar Freunden zusammen half ich ihm dann, die Platten zum Bahnhof zu tragen und er fuhr nach Paris zurück, wo er während seines Aufenthaltes wohnte. Montagmorgen kam er über-

raschenderweise zurück nach Nancy und brachte mir einen ganzen Stapel von japanischen Platten, alle von damals in Europa noch unbekannten Künstlern wie die erste Boredoms-Single, A-Musik und auch Phew. Von Phew war ich enorm fasziniert und ich faxte unmittelbar an die angegebene Nummer und bot an, die Platte in Frankreich zu veröffentlichen. Es kam nie eine Reaktion. Jahre später sprach ich mit einem befreundeten Musiker in Japan, der meinte, die Platte sei wohl auch in Japan vergriffen und das Label „out of business“, also abgehakt. 1991 war ich mit Pascal Comelade in Tokyo um die Veröffentlichung von „Ragazzin The Blues“ in Japan zu promoten und nach einem Konzert auf der Abschluss-party, bevor wir wieder zurückfliegen wollten, kam ich ins Gespräch mit einem Mitarbeiter einer japanischen Musikfirma und erzählte ihm die Geschichte. Daraufhin meinte er: „Du hast Glück, ich habe gerade alle Rechte des verbliebenen Labels erstanden und du kannst die Master haben, kostenlos.“

Noch erwähnt seien die gerade erschienenen :

Lee Ranaldo - Music For Stage And Screen (DSA54085)

Sonic Youth Post-1985 funktioniert als Unternehmen mit mehr oder weniger kreativem Output quasi als Selbstläufer. So lassen sich die Steckenpferde der einzelnen Mitglieder, Gordons „gereiftes“ Riot Girl-Projekt Free Kitten, Moores zahlreiche Impro-Kollaborationen, O'Rourkes Produzententätigkeit oder hier Ranaldos Arbeiten für Theater und Film hegen und pflegen. Wenn auch Ranaldo seine bei Glenn Branca geschulten und bei SY zum Markenzeichen gewordenen Metamorphosen von Gitarrenfeedbacks zu Drones hier bei allen Kompositionen dominieren, versuchen sich viele Stücke in neues Terrain vorzutasten, was auch der Mitwirkung von Alan Licht, Christian Marclay, Günter Müller und William Hooker geschuldet ist.

Die oft flächigen, tief-sonoren Lautgemälde Ranaldos werden mit kleinen elektronischen oder plunderphonischen Zutaten angereichert. Ein klassisches Avantgarde-Album, das zwangsläufig ohne den Gesamtkontext einen gewissen Ambientcharakter ausstrahlt.

Nick Tosches - Fuck the Living Fuck The Dead (DSA54082)

Nick Tosches sieht nicht nur wie ein richtiger Star (Godfather-Style) aus, er ist es auch, zumindest in den USA und Frankreich. Ursprünglich dem Rockkritikmilieu im Umkreis von Greil Marcus zugeneigt, ist er mit das Genre thematisch sprengenden Biographien über Jerry Lee Lewis („*Hellfire*“), Dean Martin („*Dino*“) und Büchern wie „Country“ und „Unsung Heroes of Rock'n'Roll“ bekannt geworden. Danach hat er sich als Autor vom klassischen Musikbusiness verabschiedet und sich auch inhaltlich und formal (Romane, Gedichte) in anderes Terrain vorgetastet („*The Last Opium Den*“, „*Where Dead Voices Gather*“ oder „*In The Hand Of Dante*“).

Anlässlich der Ausstellung „Les Années Pop“ im Centre Georges Pompidou 2001 fand eine Lesung von Tosches statt [mit der zurückhaltenden musikalischen Begleitung von Frank Funaro, Percussion, Catherine McRae, Violine und Oliver Ray, Guitar on ‚Wild Leaves‘, der Zugabe, bei der Patti Smith sich zu Tosches auf die Bühne dazu gesellte. Übrigens, fies, wie die der Authentizität verpflichtete Aufnahme Smiths' viermaligen Versuch dokumentiert, die richtige Stimmlage zu treffen], die im aufwendig um ein dickes zweisprachiges Booklet ergänztes Digipack erschienen ist. Tosches, 1949 als Sohn italienisch-albanischer Einwanderer in Jersey geboren und aufgewachsen, hat die Street-Credibility im Gegensatz zu den Beat-Poeten, die sie sich mühsam erarbeiten mussten, in die Wiege gelegt bekommen. Das hört und spürt man in diesen ultracool vorgetragenen, entweder dunkel-metaphysischen, abstrakten oder aphoristischen Texten Wort für Wort.

Künstler, die auf DSA veröffentlichten:

Acra (France) - Jac Berrocal (France) - Sylvain Chauveau (France) - Club Of Chaos (Germany) - Coil (UK) - Pascal Comelade (France) - Dick Tracy (France) - Dumb Type (Japan) - Etant Donnes (France) - Fiftys of Seven (Canada) - Frank Chickens (Japan) - Tetsuo Furudate (Japan) - Genf (Germany) - Mark Glynn & Bart Zwier (UK/Netherlands) - God Is My Co-Pilot (USA) - Ground Zero (Japan) - Keiji Haino (Japan) - Akira Ifukube (Japan) - KaS Product (France) - Man (France) - Mars (USA) - Neon Green (Japan/France) - Of Cabbages and Kings (USA) - On (France/USA) - Optical 8 (Japan) - Oto (France) - Pascals (Japan) - Phew (Japan) - Lee Ranaldo (USA) - Yasuaki Shimizu (Japan) - Soma Holiday (USA/France) - Jan Steele (UK) - Sprung Aus Den Wolken (Germany) - Nick Tosches (USA) - Ulan Bator (France) - Vortex (France) - World According To (Netherlands) - 48 Cameras (UK/Belgium)

Künstler, die als Gäste auf einer der obigen Veröffentlichungen von DSA beteiligt waren:

Marc Almond - Altered States - Bachir Attar - Alexander Balanescu - Pierre Bastien - Rick Brown - Paul Buck - Catalogue - Cinorama - Anthony Coleman - Lol Coxhill - Holger Czukay - Dessecting Table - Jad Fair - Rebecca Foon - Michael Gira - Robin Guthry - Andy Haas - Alex Hacke - PJ Harvey - William Hooker - Ryoji Ikeda - Koenji Hyakkei - Alan Licht - Jaki Liebezit - Lydia Lunch - Erik M - Christian Marclay - Chan Marshall - Günter Müller - Otomo Yoshihide - Jean Hervé Péron - Richard Pinhas - Genesis P. Orridge - Scanner - Patti Smith - Steven Stapleton - Carl Stone - Atau Tanaka - Vince Taylor - Jim Thirlwell - Tipografica - Kasper Toeplitz - Tokyo Symphony Orchestra - David Toop - Alan Vega - Annie Whitehead - Robert Wyatt - Yoshimi - John Zorn

OmNIPPO_Ntenz

oder

Nicht
Immer
Plagieren
Psychedelische
Ostler
Nur

nieN
tfO
nereinoitkefreP
rerednülP
rhl
senednufpmehcaN

Was der eine Hund net kennt, frisst er net. Der andere Hund schnüffelt aber grad erst recht daran rum. So wie uns fernöstliche Dinge aufgrund ihrer Andersartigkeit und Fremdheit manchmal faszinieren, so beschäftigen sich in Japan Musiker natürlich auch mit dem Fernwestlichen der alten Welt. Nur sie adaptieren oder erhöhen es dann häufig auf ihre ganz spezielle Art und Weise, um schließlich besser und originaler als das Original zu sein, der erfolgreiche Jodlerkönig aus Japan in München oder so ähnlich.

Unvergessen bleibt sicher A-Musiks "Moorsoldaten" – schauerlich schön, natürlich in deutscher Sprache nachempfunden.

Wo Jimi Hendrix mit "Star Spangled Banner" anfang und gleich wieder aufhörte, legen **ACID MOTHERS TEMPLE** auf "Electric Heavyland" (Alien 8, 2002) los. Nicht Electric Lazyland, nicht Schlummerland, sondern massiv und heavy verschütten sie den Hörer mit ihrer Gitarrenlava. Erstaunlich wie man solch unerbittlichen Gang durch die Hölle unbeschadet überlebt. Wem, schweißnass aber glücklich aufatmend, nach 52 Minuten nicht alle Sorgen und Gedanken weggesengt wurden, ist selber schuld.

Acid Mothers Mastermind Kawabata Makoto zeichnet zusammen mit Nanjo Asahito unter dem Namen **TOHO SARA** auch für die CD "Hourouurin" (025, Fractal Records, 2004) verantwortlich. Manch einer mag ihr bandschleifenartiges Gejaule, Gekratze und Dröhnen auf volkstümlichen Instrumenten ob besaitet und durchblasen oder digital als dilettantischen Zeitvertreib oder unerträglichen Krach total abgedrehter Zeitgenossen empfinden. Die beiden Künstler performen sich jedoch mit der japanischen Musikern oft eigenen Akribie und Hartnäckigkeit durch die 3 Stücke "Hourouurin Parts 1-3", dass eine äußerst meditative Stimmung entsteht, bei der die Lautstärkeschwankungen nur minimal sind, das Tempo gleichmäßig gehalten, und kurze Bausteine ausdauernd und gebetsmühlenhaft wiederholt werden. Die Mandalas von Hülle und Booklet können ergänzend herangezogen werden. Durch geringe Klangverschiebungen entfaltet sich ein besonderer Reiz. Bizarr, wie das Cover darlegt, ist die Musik durchaus. Wo die ethnische Musik nun ausgerechnet mit Rock 'n Roll fusionieren soll, hat sich mir allerdings nicht erschlossen, was aber in keiner Weise negativ zu bewerten ist. Aber wer nur einen Roten Punkt auf der Flagge hat, denkt wohl anders.

Deutlich leiser gehen **NAGISA NI TE** auf "The Same As A Flower" (Jag 69, JagJaguwar, 2004) zu Werke. JagJaguwar veröffentlicht Songwriter im weiteren Sinne, wie Simon Joyner oder Julie Doiron, und die beiden Merkwürden Jad Fair und Daniel Johnston bei ökumenischer Zusammenarbeit. In bester Sixties und Seventies Manier schrammelt eine Gitarre neben Orgelklang. Der breite aber wohlklingende Gesang bestimmt die Tracks und suggeriert immerfröhliche Mienen dauergut-gelaunter Menschen. Wie viele japanische Sängerinnen klingt auch Masako Takeda für unsere Ohren sehr unschuldig kindlich. Nach dem Motto 'Weniger ist mehr' ziehen die als psych folk angepriesenen Popsongs äußerst ruhig und gleichmäßig und wenig spannungsgeladen dahin und schaffen dadurch eine angenehme, friedliche, ruhige Welt, fernab von obigen Gegenentwürfen. Während Shinji Shibayama früher 'hyped up dada psych' performte, beschäftigt er sich heute in seinen Texten mit 'experiencing life as *being*, *not becoming* or *recovering from*' und vor allem mit der Natur: „Ah, the flowers will bloom this year again / Ah, the flowers will bloom this year again / Silently, silently / That flower will bloom this year“ (Hope)

MBeck

„Es dämmerte; die Straßen erbrachen sich. Im Zimmer nebenan ließ jemand Wasser laufen und gurgelte lange, und dann wurde ein Radio eingeschaltet, wie überall auf der Welt, wenn es zur Schicht ging, Abstürze, Pop, Bankrotte, Pop, Krieg, Pop.“ (Jörg Fauser)

ASPHODEL (San Francisco)

Seit 1979 dreht und feilt **CHRISTIAN MARCLAY** mit seinen Turntables an der Schnittstelle von Broken Music, Plunderphonics und den Found Objects von Dada- & Surrealismus an eigenen Klangskulpturen. Während aber seine Klassiker wie *Record Without A Cover* (Recycled Records, 1986) oder *Footsteps* (RecRec, 1989) eher den dekonstruktiven Konzepten eines Milan Knizak verpflichtet waren, legte er gleichzeitig in den Kollaborationen mit Zorn (von Locus Solus bis Cobra), Moss, Parkins, Meltable Snaps It oder Tenko und mit *More Encores* (NML, 1989) Maßstäbe für Turntablism als avancierte, quicke Improkunst. Seine *LiveImprovisations* (For 4 Ears, 1993) mit Günter Müller, *Fuck Shit Up* (Victo, 1999) mit den Sonic Youth-Gitarristen Moore & Ranaldo, *Bouquet* (Knitting Factory, 1999) mit W. Hooker & Ranaldo, *Moving Parts* (Asphodel, 2000) mit Yoshihide Otomo oder *High Noon* (Intakt, 2000) mit Elliott Sharp sind Blaupausen für den ebenso virtuosen wie reflektierten Umgang mit Plattenspielern als Instrument. 1996 rief Marclay das djTRIO-Projekt ins Leben, ein flexibles Forum für Turntablisten, an dem schon Otomo, Pita und Tom Recchion mitwirkten. djTRIO (ASP 2023) zeigt nun Konzertausschnitte von Marclays Kollaborationen mit ErikM & DJ Olive (2000), mit Toshio Kajiwaras & DJ Olive (2002) und mit Kajiwaras & Marina Rosenfeld (2003). DJ Olive ist durch den *Nosferatu*-Soundtrack mit Liminal, vor allem aber durch Uri Caines Mahler-Projekte bekannt geworden, Rosenfeld mit ihrem männerfreien Sheer Frost Orchestra und ErikM ist durch seine Kollaborationen mit Noetinger, Dafeldecker & Kurzmann und nicht zuletzt Poire_z aus der Welt der europäischen Geräuschimprovisation nicht mehr wegzudenken. Bleibt Kajiwaras als die mir bisher unbekannte Größe, selbst wenn sein Name auch im Kontext seiner Landsfrau O.Blaas fällt. Marclay charakterisiert seine männlichen Mitspieler so: „*ErikM ist der Kamikaze, immer über-raschend, sehr nervös und Rock and Roll. Toshio ist eher Wissenschaftler, immer am experimentieren und dabei, neue Tricks zu finden - manchmal sehr explosive Tricks. Olive ist der ‚Smooth Operator‘, ein feiner, subtiler Juggler, immer auf der Suche nach dem richtigen Groove.*“ (Jazzthetik 10/04) Trotz der individuell unterschiedlichen Ansätze stehen weder die jeweiligen Handschriften noch irgendwelche Cutting-Contest-Prahlerien zur Debatte. Alles dreht sich um den Zusammenklang. „*Wenn wir zusammenspielen, werden wir alle zu etwas anderem, als würden wir Masken tragen.*“ Und das funktionierte so gut, dass erneut so etwas wie eine Klangskulptur Gestalt annimmt, die aus unterschiedlichen Perspektiven immer wieder anders klingt und fasziniert. Die Paradoxie von De-Konstruktion, dass man aus Resten und Abfall etwas Neues bastelt, dass man, was obsolet ist, abbaut und aus den Bruchstücken Anderes und Eigenes zusammenfügt, das wird bei djTRIO enorm plastisch und sinnfällig erlebbar. „*Daten existieren, damit man sie transformiert. Warum sollte man sie sonst anhäufen? Ich bin an Transformationen interessiert, denn sie werden uns letzten Endes auch transformieren.*“

Possible Landscape (ASP 2024) ist nach *Panorama* (Smalltown Supersound, 2002) die zweite Soloveröffentlichung von **ALEXANDER RISHAUG** aus Oslo. Der Norweger, der auch Teil des Improv-Trios ARM ist, scheint mit dem Titel auf *Possible Musics* anzuspielen, den Ambient-Klassiker von Hassell & Eno. Allerdings verzeichnet seine elektroakustische Karte puls- und dröhnminimalistische Klanglandschaften, die sich flach und wenig abwechslungsreich hinbreiten. Der Reiz zeigt sich erst, wenn man näher heran zoomt, im granularen Detailreichtum der unterschiedlichen Clicks + Cuts-Texturen, im unterschiedlichen Glitzern der Mikrokristalle, im changierenden Binnenklima. Ähnlich wie unter einer Infrarot- oder Thermalkamera oder einem Emissionsspektroskop zeigt das Environment unvertraute Konturen, eine dem Blick verborgene Beschaffenheit, rhythmische Differenzen. Eine 1:1 Abbildung wie das Vogelgepiepse bei ‚Dual appearance‘ wirkt dann so irritierend wie eine Mücke, die auf der Fernglaslinse herum turnt. Meistens setzt Rishaug den Computer als Realitätsfilter ein, der die Hintergrundgeräusche und den unterschwelligen Puls einer Landschaft nach vorne kehrt. Bei ‚Tatlic‘ verschwindet der anfänglich dominante folkloristische Headbangerstomp und das graue, prasselnde Rauschen darunter wird hörbar. Der Raumton, dem Rishaug nachspürt, zeigt sich bei ‚Room tone‘ als Geflecht aus unterschiedlich schattierten Flatterwellen. Als ‚My favourite place‘ entfaltet er eine komplexe Klangarchitektur, überwölbt von einem dröhnenden Melodicahalteton, stabilisiert von einem dunklen, ganz langsamen Puls, durchzuckt von elektronischen Glitches. Am Anfang meint man exotische Vögel zu hören, gegen Ende verrauschte Radiostimmen, zuletzt eine Zwischermaschine. Die Welt auf einem Speicherchip, die Welt aus einem Speicherchip.

CIMP - CADENCE JAZZ RECORDS (Redwood, NY)

Die Trioformation **KALAPARUSH M. MCINTYRE & THE LIGHT** hatte bereits mit *South Eastern* (-> BA 40) den Spirit Room bespielt. Als The Light fungierten dabei Jesse Dulman an der Tuba und der indische Trommler Ravish Momin, die vom Alter her mit Jahrgang '73 bzw. '81 fast die Enkel des 1936 in Clarksville, AR geborenen Ton angehenden Tenorsaxophonisten sein könnten. Vor *Paths of Glory* (CIMP #306) steht jedoch diesmal **meet ADAM LANE**, also die Verstärkung durch den ebenfalls mit eigenem Quartett oder im Duo mit John Tchicai mit dem Spirit Room vertrauten Brooklyner Bassisten und Leader des Full Throttle Orchestra. Den Auftakt ‚Dream of...‘ und den Ausklang ‚Confirmation‘, eine Komposition von Charlie Parker, bestreiten Kalaparush und Lane im Duo. Zwischen diesen Buchdeckeln blättert das Trio ‚Dance‘ auf, einen Beitrag von Lane, drei Kompositionen des AACM-Meisters Kalaparush selbst und Momins auf nahezu 19 Minuten ausgedehnte ‚Suite for My Mother‘. Auch Lane verdankt dem AACM, Leo Smith, Braxton, Threadgill, George Lewis und vor allem dem Bassisten Fred Hopkins richtungsweisende Anregungen. Im Kontext mit Light hat er jedoch nicht das beste Blatt, denn Dulmans Tuba ist bereits eine markante und dominante ‚Bass‘-Stimme, neben der Lanes Kontrabass, insbesondere unter den puristischen Spirit Room-Bedingungen mit nur zwei Mikrofonen und einer ‚natürlichen‘ Raum-Klang-Balance, auffällig blass bleibt. Ursprünglich sollte der Trompeter Roy Campbell als vierter Mann fungieren, eine einleuchtendere Wahl. Trotz dieser Problematik des Klangbildes wird hier starke Musik geboten, abgeklärte Soli neben einfühlsamen Interaktionen, die, vielleicht bewusst, das Tutti meiden. Dabei zeigt sich jedoch die andere Crux des Impro-Interplays, ein Mangel an zwingendem Stoff, der auf die - tatsächlich nicht geringe - Eloquenz der Monologe und die Vitalität der Rhythmusgruppe vertrauen muss.

Der Posaunist & Bassposaunist Dave Taylor (*1944, Brooklyn, NY), der bereits im Quartett mit Eisenbeil, Attias & Rosen und mit Rosie Hertlein's Improv. Chamber Ensemble im Spirit Room gastiert hatte, spielte dort nun - nach *Doppelgänger* (CIMP #269) - ein weiteres Mal mit seinem **DAVID TAYLOR TRIO**. Im Verbund mit dem Bassisten Dominic Duval und dem Drummer Jay Rosen entstand diesmal *Morning Moon* (CIMP #307), ein mit ‚merkwürdig‘ nur unzureichend beschriebenes Programm, für das sich Taylor von jüdischer Spiritualität und von Bach anregen ließ. Auf ‚Tammuz‘, ‚Kislev‘ und ‚Kislev (Nuch a Mul)‘, drei kleinen Kompositionen von Daniel Schnyder, hört man die Posaune solo, mit allen nur denkbaren Finessen an Dämpfern und Gimmicks wie dem Phylomem, Cousoozin oder Zharmoot. Andere Stücke, ‚Morning Moon (Elohai N'Shomo)‘ oder das ebenfalls von Schnyder stammende ‚Night Shades‘, reicherte der extrovertierte Posaunist mit seltsamen Vokalisationen an, wobei er Texte des ‚Chicago Renaissance‘-Volksdichters Carl Sandburg (1879 - 1967) durch das Zharmoot presste oder so engagiert ins Mikrophon krächte, dass im ersten Anlauf die Membrane riss. ‚Very Old Dance‘, halb Trauermarsch, halb Tangotristesse, ist der besinnliche Höhepunkt auf einer Spirale von Höhepunkten. Beim anschließenden ‚Bred in Bithynia‘ rezitiert Taylor eine Anekdote von Catull. Mit der französischen ‚Suite dans l'esprit de ce qu'il avait avant‘ folgt ein Solo-Triptychon in der Reihenfolge Posaune, Kontrabass (‚Un Prelude Sportif‘) und Schlagzeug (‚Bruler‘), wobei Taylors Auftakt ‚Un Parcours Capricieux‘ auf einem Motiv von Bach fußt, ebenso wie schon das Triostück ‚Exercitium Bassorum Cum Rhythmo‘. Als Finale gibt es eine Coverversion des Mingus-Hits ‚Oh Lord, Please Don't Let Them Drop that Atomic Bomb on Me‘. Diese Session vom 11. & 12. März '04 markiert einen Punkt weit abseits des CIMP'schen Postbop-Feldes und konfrontiert mich mit meiner immer noch ziemlich mondkälbernen Unbedarftheit, was den Strahlungswinkel wahrer Inspiriertheit angeht.

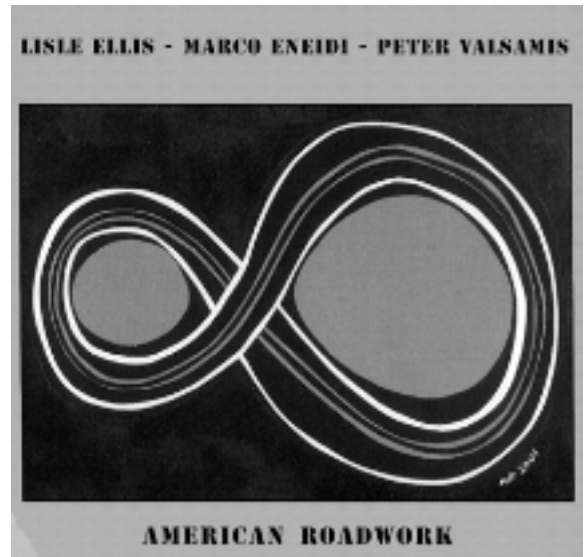
Das Demomaterial, mit dem sich der Tenorsaxophonist James Finn, ein aus Brooklyn stammender Mitvierziger, für eine CIMP-Session bewerben wollte, hatte Bob Rusch so gut gefallen, dass er es als Finns verspätetes Debut unter dem Titel *Opening the Gates* (-> BA 44) auf Cadence heraus brachte. Mitte März '04 fand dann die geplante Einkehr eines **JAMES FINN TRIOs** in Rossie, NY, statt. Allerdings nicht mit Whit Dickey, sondern mit Warren Smith (*1934, Chicago, IL) an den Drums als drittem Mann neben dem Spirit-Room-erfahrenen Bassisten Dominic Duval. Smith ist ein vielseitiger und starker Trommler, der in seiner langen Karriere mit Berühmtheiten wie Benny Golson, Max Roach, Gil Evans, Julius Hemphill, Muhal Richard Abrams und sogar mit Lifetime gespielt hat. Finn ist ein leidenschaftlicher Verfechter der Free Tradition, der trotz Kollaborationen mit R. Hanna, J.R. Montrose oder R. Campbell immer im Schatten anderer stand. Mit *Faith in a Seed* (CIMP #308) hat er eine programmatische Erzählung entworfen, die in musikalischer Metaphorik das Aufblühen eines Traumes, den Lebenszyklus einer Idee zu suggerieren versucht mit Etappen wie ‚Struggling to See the Sun‘, ‚Willing Through Darkness‘ und ‚Bright Leaves Yellow and Green‘. Finn spielt eine sehr lyrische Form von Free, die bei aller Sheet-of-Sound-Redundanz im bebenden, insistierenden Tonfall eine packende Gefühlsinnigkeit ausstrahlt und die sich beim zentralen Kernstück, dem fast 17-minütigen ‚A Weathered Spirit Resolute‘, in heiße Coltrane'eske Intensität hineinsteigert. Danach folgen mit dem zart vibrierenden Pathos von ‚All the Love Shining On‘ die vielleicht innigsten Minuten dieser Session, die jedoch noch überboten werden in der abschließenden Himmelfahrt ‚Walking With Angels‘, einem bereits 1991 entstandenen Gebet für den Pianisten Roland Hanna. Bei einem Blindfoldtest würden selbst Spezialisten kaum auf einen No-Name tippen, eher auf einen der Großen in der Blütezeit von Free.

Chris Kelsey (*1961, Bangor, ME) hatte vor drei Jahren so sehr an seiner Berufung als Sopranosaxophonist gezweifelt, dass er in eine Krise geriet und eine Zeitlang pausierte. Im Frühjahr '04 stellte er jedoch mit erfrischter Inspiration ein neues **CHRIS KELSEY QUARTET** zusammen mit seinem alten Gefährten, dem Posaunisten Steve Swell, dessen Sextet-Bassisten Francois Grillot und Jay Rosen an den Drums. Am 7.4.04 spielten sie im Spirit Room einen Quasi-Liveset, der unverändert als Renewal (CIMP #309) mitgeschnitten werden konnte. Der Jamcharakter und die angestaute Spiellaune streckten bereits den Auftakt ‚A Romp in the Dark‘ auf stattliche 18 Minuten, gefolgt von ‚Charlie Parker’s Last Will and Testament‘, einem viertelstündigen Trio ohne Swell. Aber ‚Reason Excluded‘ und ‚Enough / No Tell‘, beide immerhin auch wieder gut 12- bzw. 13-minütige Klangströme, und dem abschließenden ‚E and Me‘ drückt die oft hitzige, immer kontrastreiche Interaktion von Sopran und Posaune wieder den Stempel auf. Die beiden Bläser sind mit ihrem Material so vertraut, dass sie sich immer wieder im Unisono umzüngeln. Allein die dabei aufsprühenden, nahezu orchestralen Klangfarben wären für mich Grund genug, solche Soundclashes dem Hintereinander von Monologen vorzuziehen, selbst wenn sie von Bass und Drums mehr als nur begleitet werden. Die Gleichberechtigung innerhalb einer solchen Dreierkonstellation wird beim zweiten Stück sehr schön deutlich. Kelsey verfügt dabei über eine eigenständige Sopranostimme, vielleicht ohne den individuellen Wiedererkennungswert eines Lacy oder Coxhill, aber mit einer doch eigenen Free-Bop-Eloquenz. Die querulantisches, spritzigen Dialoge mit Swell vermitteln perfekt ein Feeling von New Yorker Quickness und Wendigkeit.

SCOTT ROSENBERG’S RED, das Quartett des 1972 in L.A. geborenen Tenorsaxophonisten, war seit seinem Zusammenschluss 1996 schon auf einer ganzen Reihe von Labels zu hören, u. a. mit Owe auf Cadence Jazz Records. In der unveränderten Besetzung mit dem Kornettisten Todd Margasak (*1968, Philadelphia, PA), Kyle Hernandez (*1970, Milwaukee, WI) am Bass und Tim Daisy (*1976, Waukegan, IL) am Schlagzeug bespielten sie nun unter der Schlagzeile **Blood** (CIMP #310) auch den Spirit Room mit, von ‚Califa‘ abgesehen, einer Reihe von abstrakt betitelten Rosenberg-‘Songs‘. Selbst das von Jacopo Andreini komponierte und nach einer italienischen Autobahn benannte ‚A 1‘ sticht nicht aus Buchstabensalat wie ‚TDY‘, ‚ADSTDR‘, ‚RRMTRRM‘ etc. heraus. Das stärker an der Hardboptradition ausgerichtete Material kommt mir hier nicht mehr ganz so überraschend, eckig und zwingend vor wie bei Owe (-> BA 40). Innerhalb des selbst gesteckten Rahmens jedoch gelingt es Red, vor allem beim gefühlsbetonten ‚OHS II‘, mit fein aufeinander eingestimmtem Korpsgeist, dem Reigen von Soli und Refrains Seele einzuhauchen. Rosenberg lässt es sich nicht nehmen, unter dem bitteren Eindruck der Schandfotos aus dem Irak, ein dezidiertes Statement gegen die „*obscene self-righteousness*“ und „*frightening arrogance*“ der amerikanischen Führung ins Booklet zu setzen. Auch wenn solche Gedanken nicht direkt in der Musik Ausdruck fänden, so muss einen permanent durch den Hinterkopf geistern, dass „*freedom of expression*“ als „*anti-patriotic*“ abgestempelt wird. Deshalb, „*now more than ever, it is crucial for individuals to speak what they see and feel, even if only to comfort and support others who share the same thoughts.*“ Der Spirit Room und seine Besucher schweben also keineswegs im Wolkenkuckucksheim. Wie ein roter Faden zieht sich ein ‚Spirits, Sounds & Souls against Bush & Rumsfeld‘ durch die Sessions der letzten Jahre. Wenn Wolf Kampmann (‚Musik vor den US Wahlen‘, in Jazzthetik 10/04) einen „eklatanten Mangel an politischen Aussagen im amerikanischen Jazz“ feststellt, von Ausnahmen wie Elliott Sharp, DJ Spooky oder Marc Ribot abgesehen, während sich etwa Matthew Shipp oder David S. Ware ins Ästhetische oder Spirituelle zurückzögen, dann ist das nur eine gefilterte Wahrnehmung. Die Jazzer, die sich in Rossie die Klinke in die Hand geben, sind in jedem Fall Kontrastfiguren, die das nun trotz aller Widerstände auf Jahre festgeschriebene ‚hässliche Amerika‘ nötiger hat als es der Hurra- & God’s Own Country-Patriotismus sich vorstellen kann. Aber dem genügen wohl schon die Buchstaben RED, um Rosenberg, dessen Name zusätzliche Ressentiments schürt, und Seinesgleichen zu Kandidaten für eine öffentliche Verbrennung als unamerikanisches linkes Gesindel à la Ethel & Julius abzustempeln.

Mit Rules of Invisibility Vol.2 (CIMP #311) liegt nun die bereits in BA 44 erwähnte zweite Hälfte der Spirit Room-Session vom 3. & 4.2.2004 vor mit 9 weiteren „re-evaluations of standards“ des Sax, Bass & Drums-Trios **JOHN O’GALLAGHER, MASA KAMAGUCHI & JAY ROSEN**. Als Einladung wurde ein Gedicht von William Blake gewählt mit wunderbaren Zeilen wie: „*Creating form & beauty around the dark regions of sorrow. / Giving to airy nothing a name and a habitation / Delightful: with bounds to the Infinite putting off the Indefinite / Into most holy forms of Thought: (such is the power of inspiration)...*“ Das ausgedehnte ‚Later, Bird‘ und das hauchzarte, ganz introspektive ‚Don’t Move‘ umreißen schon im Anspielerischen der Titel den Ansatz von O’Gallagher, seine Verschmelzung von Birdology und *Birth of the Cool*. In seinem Alto- & Sopranosound schwingen der Schmelz eines Desmond und die Schnittigkeit eines Konitz mit und Reflexionen, wie sie auch Braxton schon angestellt hat. Eingerahmt von ‚Bouncin’ Billie‘ in zwei ganz verschiedenen Versionen erklingen noch ‚Borneo‘, fragil und reduziert und weitab von Wild-Man-Assoziationen, das zartbittere Altosolo ‚Olo’s‘ und ‚Together‘ mit einem verträumten, wie hinstenographierten Gallagherintro. ‚Post Adriatic Sea‘ taucht ganz allmählich am Horizont auf wie eine Insel im Nebel, mit gedämpften Basstupfern und vorsichtiger Percussion, die die Geister des Ortes nicht verschrecken möchten. Das quicke ‚Premonition‘ schließlich operiert mit hellen, hohen Tönen in den oberen Luftschichten, wird aber unterwegs ganz kleinlaut, wie von Selbstzweifel erfasst, ob sich der Schwerkraft wirklich trotzen lässt. Gallagher, Kamaguchi & Rosen finden aber mit dem bopig-quirligen ‚Bouncin’ Billie‘ wieder die richtige Luftströmung - *such is the power of inspiration*.

Das Sound On Survival-Trio des Altosaxophonisten **MARCO EINEIDI** (*1956, Portland, OR) mit den beiden Kanadiern **LISLE ELLIS** (*1951, Campbell River, BC) & **PETER VALSAMIS** (*1966, Montreal, Que.), also der gleichen klassischen Besetzung wie die zuvor Genannten, ist bei American Roadwork (CIMP #312) dem abstrakten Blues und anderen Wahrheiten auf der Spur. ‚Dreamt Up Blues #3, #5 und #6 Pt.1 & 2‘, ‚News Blues‘, ‚Contractual Obligation Blues‘ und der todtraurige ‚Vienna Blues‘ führen die blaue Stimmung im Namen, ohne ihn nach Schema F zu intonieren. Bei ‚Baby Please Don’t Go‘ ist sie in jedem Atemzug präsent und auch ‚Nine‘ trägt den Beigeschmack von Tristesse auf der Zunge. Im Gegensatz dazu stehen ‚Shock and Awe Shucks‘, das Titelstück und das ebenso rasante Uptempo-Finale ‚Short & Clean‘, die den Geist der Schwermut abschütteln wie Staub von der Straße. Eineidi hat mit Dixon und McPhee gespielt, zwei der nachdenklichsten Vertreter der Afrodiaspora Music. Er ist ein geistesverwandter Brüter, dessen Phrasierung das Geläufige eingetauscht hat gegen eine angerauhte, eckige Eloquenz zweiter Ordnung. Das führt nicht zu gedanklicher Blässe, taucht aber doch den Grundton seiner Musik in ein Chiaroscuro, gibt seinen Blues etwas Galliges. Ellis ist schon länger Eneidis Weggefährte, u.a. im Trio mit dem Drummer Donald Robinson, der auch ihr Partner bei India Cooke war und außerdem der dritte Mann im What We Live-Trio ist, Ellis renommiertestem Betätigungsfeld neben seinen Kollaborationen mit dem Pianisten Paul Plimley. Sein markantes Bassspiel bildet ein starkes Widerlager für die nach innen gerichtete Suche des Altos, gleichzeitig Stütze und anspornender (In)-Fragesteller. Der Blues hier ist kein psychologischer Zustand, sondern Klang gewordenes Brainstorming, das es in meinen Ohren zu oft zu eilig hat, nicht ans Ziel zu kommen.



Mit dem **LOU GRASSI QUARTET** von Avanti Galoppi (CIMP #313) realisiert der New Yorker Trommler die Wunschvorstellung, den jeweils so eigenwilligen, reizvollen Sound des Altosaxophonisten Rob Brown, mit dem er im Bruce Eisenbeil Trio gespielt hatte, und von Herb Robertson, dem ursprünglichen Trompeter seiner PoBand, miteinander zu kombinieren. Den Bass zupft als vierter Mann Ken Filiano, der einmal mehr im Spirit Room - der Kalender zeigte den 8.6.2004 - mit Liebe bei der Sache war. Mit seinen Kompositionen ‚Dancing Shadows‘ und ‚Willie B‘ übernahm er sogar zweimal das Steuerruder und fordert dabei ganz ausgiebig ein Miteinander der beiden Bläserstimmen, wobei er selbst sich extrem zurückhält, so dass in den ersten 3 Minuten von ‚Willie B‘ die Bläser nur von dezentem Gerassel gekitzelt werden. Dem voraus gehen Browns balladeskes ‚Underground Elevation‘ und das melodiose Titelstück, mit dem Grassi vor dem inneren Auge seine Frau Karen mit der Hündin

Sila Gassi gehen lässt. ‚Lake George‘, Browns zweiter Beitrag, ist ein Fingerschnipper, bei dem Robertson sein Solo wie unter Wasser spielt, so dass Browns hier ausnehmend flüssiges Statement umso stärker sich abhebt. Robertsons eigener Beitrag, ‚Squatting Women‘, entfaltet sich aus einem Arco-Intro von Filiano und quiekenden Weckrufen der Bläser, die auch weiterhin im Schulterchluss die Ausrufezeichen setzen im riskanten Diskant, das man nur mit einem unwillkürlichen Lächeln quittieren kann. In skurril züngelnder Wechselrede zeigt sich der typische Robertson-Touch. ‚Ballad of 9/11‘ ist dann ganz Grassis Werk sans Teufels Beitrag. Erstmals intoniert hat er dieses Gedenken an die Opfer in den Twin Towers im Trio mit Tchicai & Dorge (-> BA 42). Das verhängnisvolle Datum ist eingebrannt als 9/4- und 11/4-Takt und sublimiert jenseits von Selbstmitleid und ‚War against Terror‘. Dabei ist Grassi mit seinen rollenden, galoppierenden Beatkaskaden der geborene ‚Marchin‘ in‘-Trommler. Nur sind sein Marschrhythmus und sein Ziel ganz und gar andere, ein dem Irdischen und Menschlich-Allzumenschlichen zugeneigter Walking the Dog-Groove, der seiner Hundenase vertraut und sich nicht um Hirnspinnste schert.

Von **MARY ANNE DRISCOLL & PAUL MURPHY**s gemeinsamer Red Snapper-Vergangenheit war bereits die Rede (-> BA 44). Die Pianistin, 1950 in San Mateo, CA geboren und der um ein Jahr ältere Drummer aus Worcester, MA waren sich Anfang der 70er in der Bay Area begegnet und hatten jahrelang, auch nach dem Wechsel nach New York 1977, in der Outward Band mit Jimmy Lyons zusammen gespielt, bis 1986. Murphy drehte danach eine Runde über Las Vegas und Kalifornien nach Washington, D.C. und fand neue Partner in Glenn Spearman, Larry Willis, Joel Futterman und Kash Killion. Driscoll war 1990 nach Maine gezogen und hatte versucht, Familie und Musik unter einen Hut zu bringen. Auf Vorschlag von Bob Rusch kam es nun zu einer Wiederbegegnung und der Aufnahmesession Inside Out (CIMP #314) in der Gilbert Hall in Canton, NY. Als ob nur 13 Tage und nicht Jahre verstrichen wären seit ihrem letzten musikalischen Miteinander, verwickelt Murphy seine Partnerin mit federnden Flirrbeats in das Zwiegespräch ‚Point of Reference‘. Alles Folgende dann ist Material von Driscoll. Nur bei wenigen Ausnahmen überschreiten die beiden die 3, 4 Minuten, in denen ihre Dialoge konzentriert ausgefeilt sind. Driscoll wählt anfangs einen gebändigten, impressionistischen Ansatz, der mit sich verfestigender Vertrautheit auch expressiv eskaliert. Für das Piano-Drums-Duo hat Irene Schweizer Maßstäbe gesetzt, zuletzt mit Pierre Favre als Partner. Soll man vergleichen? Murphy ist ein dynamischer, rauschender, oft etwas zu vehementer Schlagwerker für Driscolls femininen Duktus, den er auch rein klanglich oft übertrumpft. Das Ungleichgewicht im Impetus und der Kontrast zur manchmal geradezu debussyesken und satieesken Feinheit der Pianistin, etwa bei ‚Elene‘ und ‚Thea‘, sind auf ihre Art reizvoll. Bei anderen Passagen, ‚Out There‘, ‚Sonny‘, der wildromantischen Dramatik von ‚Byron's Tune‘ oder ‚Fair Trade‘, bietet Driscoll knöchelhart hämmern und mit furiosen Tontrauben Paroli. Oder sie trumpft in Alleingängen wie ‚New Way‘ und ‚Another Way‘ selber auf. Der Eindruck, der bleibt, ist zwiespältig.

Im **GEBHARD ULLMANN - STEVE SWELL 4TET** tauchte am 22 & 23.6.2004 wieder einmal ein deutsches Gesicht im Spirit Room auf. Der Tenorsaxophonist & Bassklarinettist aus Bad Godesberg, Jahrgang 1957, bildet zusammen mit Swell und seiner Posaune ein furioses Bläsergespann für die Desert Songs & Other Landscapes (CIMP #315). Aber auch die Rhythmsection aus Hilliard Greene am Bass und Barry Altschul an den Drums sprüht vor Spielfreude. Ullmann hat drei, Swell zwei Kompositionen aufs Programm gesetzt und dazwischen gepackt wurde mit ‚Camel's Gait/Desert Sands Pt.1‘ eine fast 19-minütige Kollektivimprovisation. Der Bad Godesberger hatte sich seine sandig-sonnigen Inspirationen in den Wüstenstaaten der U.S.A. ins Hirn senken lassen. ‚Flutist With Hat and Shoe‘ schleppt sich hin wie im Sonnenstichdelirium, ‚Seven 9-8‘ macht sich dagegen etwas hinkend auf den Weg in 7/8 und 9/8 und wieder zurück zu 7/8, mathematisch simpel, aber effektiv, mit zwei Trötern, die tequila-selig den Mond anheulen. Swell setzt Eindrücke um, die er zusammen mit Altschul auf einer Tour mit Roswell Rudd's Trombone Shout Band in Mali gesammelt hatte. ‚Under The Other‘ entwickelt sich aus einem Basssolo, mit markantem Bläserstatement, das alles in Fluss bringt und von da wird locker reihum und bergab gegroovt. Zum Auftakt hatte bei ‚Box Set‘ ein erst fröhlich-kakophonisches Durcheinander und dann ein schmusig-einverständiges Miteinander von Bassklarinette und Posaune das unbeschwertere Unterwegs- und On-the-move-Seins freigeistiger Gedankenflüge und ungehinderter Grenzüberschreitungen gefeiert. Ullmanns ‚Desert... Bleue... East‘ schließlich verschmilzt musikalisch den Osten des Alten Europa mit dem Wilden Westen - das dunkle Krikelkrakel der Bassklarinette mündet in einen sonoren Monolog der Posaune, bis sich beide Stimmen vereinigen zu einer nostalgisch swingenden Melodie.

Apropos, ‚nostalgisch swingend‘. Dieses Bedürfnis direkt befriedigt You Must Believe In Swing (CJR 1163), ein Songzyklus des 1936 geborenen und in Chicago beheimateten Jazzcrooners **MARC POMPE**. Den nötigen Schwung für Oldies wie ‚Gee, Baby, Ain't I Good to You‘, ‚The Masquerade is Over‘, ‚No More Blues‘, ‚Here's to My Lady‘, ‚Chelsea Bridge‘ oder ‚Call Me‘ liefern Joey DeFrancos Hammondgeorgel, Henry Johnson an der Gitarre und Byron Landham an den Drums. Bei ‚Twilight World‘ und ‚Eleanor Rigby‘, dem ‚modernen‘ Einsprengsel im American Popular Song-Book, hört man Pompe im Duo mit der Pianistin Judy Roberts. Nichts gegen Sinatra, Joe Williams oder Johnny Mercer, aber - sorry, Boys - hier endet meine Zuständigkeit.

Um einiges vertrauter ist dagegen die Welt von All the Notes (CJR 1169), Klanggebirge, aufgetürmt vom **CECIL TAYLOR TRIO** am 19.2.2000 in der Ted Mann Concert Hall, Minneapolis. Die gehämmerten, springenden, sprudelnden Notenkaskaden des Altmeisters, der sich immer kauziger hinter Mütze, Brille und Schnurrbart auf ein Paar magischer Hände reduziert, die sägende Verve des Kontrabasses von Dominic Duval und der scheppernde Unruheherd in Gestalt des Drummers Jackson Krall, ein Name, der mir ansonsten nur bei einem Leo-Release von Joe Morris begegnet ist, schaukeln sich gegenseitig zu mehr und mehr kulminierenden Kettenreaktionen hoch. Wie drei Feuerteufel schürt das aufeinander eingespielte Trio infernale (*Qu'a + Qu'a Yuba: Live At The Iridium*, 1998, Cadence) die immer wieder angefachte, aufflackernde Glut aus Myriaden angepeitschter Klangpartikel. In hitziger Überfülle zucken, schrammen, zischen, pluckern, rappeln und kratzen die Töne gegen die lethargische Masse des Geistes der Schwere. Aus Duvalls Arcofuror quellen Dröhnwolken. Taylor schüttelt beinharte Knöchelchen in seinem Riesenwürfelbecher, kräht dazu schamanistische Zaubersprüche. Der damals fast 67-jährige Tasten-Vishnu ist und bleibt das Urmuster eines merkuralen Feuerkopfes. Zwei Fieberkurven zeichnen sich so ab. Die Ruhe zwischen den Stürmen - 37:04 & 29:51 - lässt kaum Zeit zum Luft oder Bier holen, nicht einmal zum Beifall klatschen. Erst nach der Zugabe kann sich auch das enthusiastierte Publikum entladen.

Nach seinem Mitwirken bei Chris Kelsey und Gebhard Ullmann ist **STEVE SWELL** bei Slammin' the Infinite (CJR 1174) selbst der Headliner. Alle Kompositionen sind seiner Phantasie entsprungen und wurden am 19.12.03 in den Brooklyn Newsonic Studios adäquat mit Leben erfüllt im Viererbund mit dem Saxophonisten, Flötisten und Klarinetten Sabir Mateen, Matthew Heyner am Bass und Klaus Kugel am Schlagzeug. Mateen, dem man vor allem bei Mark Whitecage begegnen konnte, und Heyner sind als Kernstück von Daniel Carters TEST bestens miteinander vertraut. Kugel, der Ende der 90er mit Theo Jörgensmann getrommelt hat, beeindruckt mit seinem linkshändig rollenden Tok-Tok-Beat und markanten Rimshotfeuer. Feuer & Flamme sind, nach dem impressionistischen, träumerischen Auftakt ‚With the Morning, Hope‘, sowieso die maßgebenden Parameter für das Slammin' dieses freiheitstrunkenen Quartetts, das sich, angeführt vom alle Gipfel stürmenden Mateen, bei ‚East Village Meet and Greet‘ immer mehr in einen pfingstlichen Rausch hineinspielt. ‚Box Set‘ mit seinen ohrenzupfenden Tatü-Tatü-Motiv ist dann ein Déjà-vu mit reizvoller Vergleichsmöglichkeit zur Version mit dem Ullmann 4tet. Zum Herzstück der Session geriet aber das 18-minütige ‚Dresden Art Maneuvers‘. Die Rhythmsection, vor allem wieder der dabei enorm grassiesk agierende Kugler, scheinen kurz vor einer Stampede sich gerade noch selbst zu zügeln. Die Pulsbeschleunigung springt jedoch über auf das Duett Posaune-Altoklarinette, bevor ein Basspizzikato auf halber Strecke die Weiche umstellt und Swell mit dunklem, bassumtupften Geunke auch Mateen ganz elegisch umstimmt. Dessen Tenorsolo durchläuft eine Atem beraubende Skala von Melancholie über Zorn zurück zum ‚Slaughterhouse 5‘-Moll. Das nachfolgende Titelstück setzt aber die Zeichen wieder ganz auf Sturm als eine amerikanisch-deutsche Fire-Feier in götterfunkenüberschauertem Lebensüberschwang. ‚Voices from the Asphalt‘ schillert danach, im erneuten Kontrast, in den Schweißfliegenfarben öliger Pfützen, bevor Mateen beim finalen, blueig-hymnischen ‚For Frank Lowe‘ sein Horn himmelwärts richtet.

Harri Sjöströms Kontakte zu Cadence rühren von Cecil Taylors Qu'a-Quartet her. Als Gründer des **QUINTET MODERNE** leitet der Sopranosaxophonist aus Turku hier eines der selteneren Gastspiele von europäischen Plinkplonkern im Cadencekontext, live mitgeschnitten im November 2001 auf der Prager Burg. Das Kammerensemble ist besetzt mit einer Stringsection aus Philipp Wachsmann und dem finnischen Bassurgestein Teppo Hauta-aho und zwei Pauls, Lovens an Percussion und Rutherford an der Posaune. Ihre kollektiv improvisierte Well Springs Suite (CJR 1176) gliedert sich in zwei halbstündige Hauptsätze und einen 4-minütigen Encore-Epilog. Die spontan komponierte Musica Nova, ästhetisch die Wurzel aus Webern und Baileys ‚Company‘, lebt vom Hell-Dunkel-Kontrast von Violine bzw. Viola und Sopranino einer- und Posaune und Kontrabass andererseits, umspinnen vom luftigen Gewebe, das Bass und Percussion aufspannen. Das ‚riecht‘ schon auf dem Papier nach Impro meets Kammermusik. Allerdings ist die paritätische Wohlfahrt komplex notierter Stimmführung hier eingetauscht gegen die außerordentliche Selbstverständlichkeit, sich zuzuhören und gegenseitig zu unterstützen, damit das Ganze mehr wird als die Summe seiner Teile. Lovens und Hauta-aho spielen dabei einen merkwürdigen Basso continuo, der vexiert zwischen einer löchrigen, klirrenden, hingetupften Hintergründigkeit und Ton angebender Präsenz. Überhaupt dominiert ein pointillistischer, spritziger, fünfstimmiger Tachismus, ein Code der Stenokürzel, das Paradox einer Anhäufung von Reduktionen. Call und Response, Aktion und Gegenrede, Gesang und Begleitung rotieren im beständigen Rollen- und Wechselspiel. Beat und Melodie sind implodiert oder diffundiert, sie geistern und schauern als Konfetti in einem fünfpoligen Kraftfeld hin und her. Die Lehre vom Zerfall probiert als Fröhliche Wissenschaft ein freies, konkordantes statt kompetitives Spiel der Kräfte aus. Ein seltenes Spiel, bei dem es nur Gewinner gibt.

Gefördert durch Stipendien der Sacramento Metropolitan Arts Commission und der Samuel C. Allen Foundation wuchs die Arbeitsgemeinschaft eines amerikanischen Drummers und eines deutschen Pianisten sich zum **MAT MARUCCI-MARKUS BURGER ENSEMBLE SOUNDS** aus. Für Genesis (CJR 1178) organisierten sie drei verschiedene Klangkörper mit wechselnden Bassisten, ein klassisches Piano-Bass-Drums-Trio, ein Quintett mit einer Reeddoppelspitze aus John Tchicai und Doug Webb und ein Nonett mit Adam Lane am Bass, John Allen an Percussion, Steve Roach an der Trompete, Steve Gundhi am Altosax und Tony Passarell an Bariton- bzw. Sopranosax. Neben zwei Kompositionen von Marucci und einer von Tchicai wurde frei improvisiert oder lediglich eine konzeptionelle Vorgabe umgesetzt. Gut nachvollziehbar ist das bei ‚Conference of the Chiefs‘, wenn alle Spieler den Drumpatterns folgen (sollen) und nur die Trompete kontrapunktisch dagegen kreuzt. Burger, an sich Solist und Interpret geschriebener Musik, agiert vor allem in den kleineren Formationen derart einfallsreich und souverän, etwa wenn er effektiv das Pianoinnere als Drahtharfe nutzt, dass es erstaunt zu erfahren, dass das freie Zusammenspiel mit anderen zu seinen selteneren Übungen gehört. Besonders die Trios, europäisch angehaucht, bieten Stoff, der reich an Gedanken und arm an Klischees ist. Insgesamt beeindruckt die Variabilität dieses Ensembles aus fast lauter Unbekannten. Mit Tchicais Calypso ‚Time Inside part II‘ endet dieser Schöpfungsakt sogar mit einer relaxt groovenden Pointe.

Unter dem seltsamen Künstlernamen **O.BLAAT** veröffentlicht die in Brooklyn lebende Japanerin Keiko Uenishi mit Two Novels: Gaze / In the Cochlea (Crónica 012~2004 + data track / quicktime) erstmals Beispiele ihrer Powerbookperformances. Die Konstrukte, die sie mit einem speziellen ‚tapboard.effector.soundsystem‘ entwirft, hat sie bereits auf Festivals, in Museen, Galerien und Clubs von New York bis Wien, von Bordeaux bis Berlin präsentiert. Als sie 1987 nach New York gekommen war, wollte sie eigentlich als Steptänzerin Karriere machen. Statt dessen fand sie Anschluss an die Downtown-Avantgarde um John Zorn und Christian Marclay, auf dessen *Footprints* ihre Tanzschritte zu hören sind. Inzwischen tanzt sie mit den Fingern über ihr Keyboard, solo, wie im ‚In the Cochlea‘-Part, oder in Dialogen und Kollaborationen mit Kaffe Matthews, Toshio Kajiwara, DJ Olive, Ikue Mori, Aki Onda und Eyvind Kang, die als ‚Gaze‘ zu hören sind. Hierbei mischt sich O.Blaats abstrakte Acousmatic mit den oft konkreteren Sounds ihrer PartnerInnen zu Klangbildern, in denen, obwohl ikonoklastisch verdünnt und gesiebt, noch imaginäre und atmosphärische Reste mitschwingen. So wird mit Signallauten und subtilen Andeutungen von ‚Stimmung‘ ein Tagesverlauf suggeriert von ‚one morning‘ über ‚gone fishing‘ und ‚afternoon‘ bis ‚nightfall‘ und ‚froid‘. Solo kreiert Uenishi betont spröde Miniaturen für Kopfhörer und beschränkt sich, etwa bei ‚snowlight‘, auf ganz minimalistisch reduzierte Mittel, um andererseits mit fast schmerzhaften Frequenzen und stechenden Noise-Spitzen die Synapsen zu traktieren. Die Ader für ästhetische Feinheiten verdankt sie vermutlich eher ihrem japanischen Background als ihrem Brooklyner Umfeld. Dass zur seltenen weiblichen Spezies in der Electronica ausgerechnet Japan einen nennenswerten Anteil beisteuert, Namen wie Ikue Mori, Sachiko M und Yuko Nexus6 kommen mir spontan in den Sinn, das spricht dafür, dass das ästhetisch und existenziell Unkonventionelle zusammen gehören.

Still Important Somekind Not Normally Seen (Always Not Unfinished) (Crónica 014~2004), diese etwas sperrige Überschrift wählten **HEIMIR BJÖRGÚLFSSON, PIMMON & HELGI THORSSON** für den Mitschnitt ihrer Liveperformance vom 5./6. Oktober 2002 in der Melkfabrik in Den Bosch. Björgúlfsson hat sich mit Stilluppsteypa und einer Reihe von Solowerken sowie als Leiter des inzwischen eingestellten Fire Inc.-Labels einen Namen gemacht. Sein Stilluppsteypa-Partner Thorsson zeigt sich mit seiner extrem bunten Coverart - von wegen Crónica-Grau - als Doppelbegabung. Pimmon aka Paul Gough aus Sidney, von dessen repetitiven, teils sogar diskreten Clickgranulationen wie *v.p.e.* (E.R.S.) oder *Secret Sleeping Birds* (SIRR.ecords) in BA 35 & 40 bereits die Rede war, und die beiden nun in Amsterdam lebenden Stilluppsteypa-Männer aus Reykjavik summierten ihre ästhetischen Vorstellungen zu einer locker rhythmisierten, transparenten Mehrspurpolyphonie. Sprunghafte Midtempobeats werden mehrstimmig umspielt von Bleeps, Drones und rauschenden Noisefflocken. Die Vorwärtsbewegung wirkt dadurch nicht linear, sondern räumlich, vielschichtig, atmosphärisch. Über eine schraffierte Grundierung kullern in auf- und abfallenden Kaskaden granulare Geräuschmoleküle, während in den höheren Luftschichten Elektronenpfeile zischen und zucken. Wenn der Beat nur als kratzender Loop stagniert oder ganz still steht, gibt es dennoch dröhnende Luftbewegungen, weil sechs Hände ihre Apparaturen wischen und blasen, schleifen und sicheln, blubbern und knirschen lassen. Robert Hampson hat den abwechslungsreichen Soundscape in 9 Abschnitte editiert, die dem virtuellen Raumdesign den letzten Schliff geben.

C U N E I F O R M (Silver Spring)



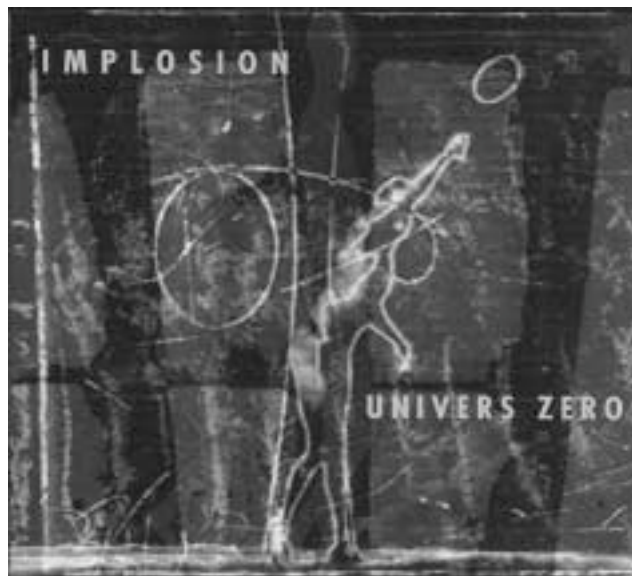
Für *Jet Propelled Photographs* (Rune 188) kehrte Daevid Allen mit **UNIVERSITY OF ERRORS** zu seinen frühen Jahren zurück. Der 1938 in Melbourne geborene Selfmade-Beatnik und Pothead-Abenteurer, war 1960, mit Dylan Thomas-Versen und Sun Ra Futurhythms im Hinterkopf, über Ägypten und Rom nach Paris geschippert und im Beat Hotel abstiegen, um die Nähe seiner Heroen zu suchen. Prompt wurde er engagiert, Lesungen und Happenings von William Burroughs in einem Jazzclub in Montmartre mit Sound zu unterlegen. Er experimentierte mit Terry Riley und Francois Bayle und spielte Jazz & Poetry mit eigenen Trios. Davon zeugt z.B. *Live 1963* (Voiceprint, 1993), ein Lowest-Fi-Livemitschnitt aus dem Londoner Marquee Club. Seine Mitspieler hießen - Hu Hopper und Robert Wyatt. Damals schlug er den beiden noch vergeblich vor, zusammen eine Band zu gründen. Die versuchten sich aber erst mal ohne ihn in der Canterbury-Ursuppe Wilde Flowers. Aber Allen klopfte erneut an und hob 1966 mit Wyatt und Kevin Ayers das aus der Taufe, das erst Dingo And The

4 Skins, Mr. Head und, mit Zustimmung von Burroughs, schließlich Soft Machine hieß. Von dieser Urformation geistern diverse Aufnahmen umher. Meist gehen sie zurück auf die Demos, die Giorgio Gomelsky, damals Impressario von den Yardbirds, T-Bones und Steampacket und wenig später von Julie Driscoll & Brian Auger And The Trinity, für sein 1967 gegründetes Marmelade-Label produziert hatte. Gomelsky, der nach Paris gewechselt war, dort Magma und Gong mitmanagete und bei Jean Karakos BYG-Label mitmischte, nutzte Jahre später die Gelegenheit, nun vom Ruhm seiner ehemaligen Schützlinge zu zehren. So kam der '67er Stoff von den frühen, eher psychedelisch-popigen als art-rockigen Soft Machine ohne Zustimmung der Band auf die BYG-Compilations *Rock Generation Vol. 7 & 8* und *Faces & Places*, die 1971/72 veröffentlicht wurden. Als *Jet Propelled Photographs* tauchte das beliebte Bootleg-Material 1989 auf Get Back und 1995 erneut bei Spalax auf. Allen sagt heute, ein wenig selbstkritisch und ein wenig kokett, dass er damals bei den Demoaufnahmen als Gitarrist nicht auf der Höhe seiner Möglichkeiten gewesen wäre. Ähnlich wie David Thomas mit *Rocket From The Tombs: Rocket Redux*, allerdings nicht so konsequent, dazu auch die alten Weggefährten zu bitten, nutzte Professor Paradox Allen nun seine aktuelle Formation, die 1998 in San Francisco gegründete University Of Errors, um die neun Originalsongs von Wyatt, Hopper und Ayers neu einzuspielen. Mit dem Ex-Mushroom Josh Pollock als Gitarren-gott, dem langjährigen Gong-Roadmanager Michael Clare am Bass und Warren Huegel am Schlagzeug wurden gleich auch noch die beiden Ayers-Songs 'Love Makes Sweet Music' & 'Feelin' Reelin' Squeelin' von Soft Machines '67er Polydor-7", Hoppers 'Hope for Happiness' von ihrer Debut-LP *The Soft Machine* und 'We Know What You Mean' von Ayers erster LP *The Joy Of A Toy* eingespielt. Die Camouflage der University ist dabei erstaunlich, vor allem wenn man sie als durchgeknallte Hardcore-Freaks am 16.5.2003 live im Würzburger IMMERHIN gehört hat. Die Vier covern oder reinterpreten nicht, sie rekonstruieren das alte Material in einem Stil, der sich dem Original einerseits glaubwürdig annähert, ohne es 1 : 1 zu imitieren, und andererseits mit der gitarristischen Dynamik von Pollock auffrisirt, zu dessen Vorbildern wohl kaum Syd Barrett zählt. Allen erlaubt sich daneben auch bei den Lyrics künstlerische Freiheiten. Aber er singt, als ob er die vergangenen 37 Jahre und all seine Abenteuer mit Gong, Planet Gong, Gong Maison, New York Gong, The Machine Poets, Brainville, Ex and Magic Brothers, you'N'gong oder Guru And Zero noch vor sich hätte. Natürlich sind die Metaebenen, die dabei ins Spiel kommen, so unvermeidlich wie ungezählt. Aber es sind die Metaebenen jeden Lebens. Die Vergesslichkeit des Pop-Marktes, die Doppelstrategie aus neomodisch und nostalgisch ist da eklektisch und hysterisch, wo die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen im einzelnen Leben organisch und individuell ist und oft asynchron zum Schlagzeilen-Jetzt läuft. Vielleicht liegt es aber auch an der Eigenart des Materials, dass *Jet Propelled Photographs* zwar unzeitgemäß, aber nicht altmodisch klingt.

Anglo American (Rune 189) ist nach *His Master's Bones* (1997) bereits die zweite posthume Retrospektive auf das Œuvre von **GARY WINDO** (1941 - 92), diesmal mit Beispielen aus der Dekade 1971 - 81. Zusammengestellt wurde das überwiegend unveröffentlichte Material erneut vom Musikhistoriker und Robert Wyatt-Biographen Mike King in Zusammenarbeit mit Pam Ayton-Windo, die mit dem Tenorsaxophonisten von 1969 - 83 verheiratet gewesen ist. Windos frühe Karriere zu dokumentieren, selbst wenn man die R&B-Jahre seines ersten USA-Aufenthaltes 1960 - 69 ausklammert, die mit dem Tod seiner ersten Frau bei einer illegalen Abtreibung und seiner drogenbedingten Ausweisung geendet hatte, wird dadurch erschwert, dass ein Großteil der Bänder 1979 bei der zweiten Umsiedlung in die USA mit dem Frachtschiff untergingen. Was blieb, ist dennoch ausreichend und erstaunlich genug: Ein Solotrack von

1976; Livemitschnitte von zwei umwerfenden Projekten mit Robert Wyatt, nämlich **Symbiosis** (Jan. '71) und **WMWM** (April '73), wobei die weltmeisterliche Abkürzung für Windo-Mathewson-Wyatt-MacRae steht; ein '76er Konzertfragment von **Gary Windo & Friends**, wohinter sich niemand Geringeres als The Brotherhood Of Breath verbirgt. Aus der amerikanischen Zeit dann Studioaufnahmen des **Gary Windo Quartets** (1979) mit Pam Windo, Steve Swallow & D. Sharpe, zwei Kollegen aus der Carla Bley Band, der sich Windo auf der 1977 European Tour angeschlossen hatte. Dazu kommt Material mit **Pam Windo & The Shades** und mit **NRBQ**, alles 1981 entstanden in Bleys Grog Kill Studio in Willow, NY, dem neuen Wohnsitz der Windos. Und zum Abschluss noch das Traditional 'Red River Valley', aufgenommen von den **Gary Windo All Stars** 1977 in den Londoner Britania Row Studios während der *Steam Radio Tapes*-Sessions. Windo, der bei Wayne Marsh und Lennie Tristano sein Handwerk erlernt hatte, bereicherte mit seinen Tenorton unzählige Platten, von Ray Russell und der Brotherhood of Breath, von Carla Bley und Mike Mantler, von NRBQ und den Psychedelic Furs. Er ist auf Klassikern zu hören wie Wyatts *Ruth Is Stranger Than Richard* oder Hoppers *1984* und sogar auf *Music To Strip By* von Half Japanese, wo er den Herzensbrecher 'Silver and Katherine' so bittersüß macht und 'Money To Burn' zum Honky-Tonk-Fetzer. Dass unter seinem eigenen Namen nur zwei Aufnahmen vorliegen, *Dogface* (1983) & *Deep Water* (1985), liegt teils an der Umtriebigkeit, die vor allem seine amerikanischen Jahre bestimmte. Gravierender dürfte sein, dass er als zu Allem zu gebrauchender Tenorsaxophonist mit seinem vollmundigen, druckvollen, immer melodiosen Ton an x Ecken seine Duftnoten als Sidekick hinterließ ohne sich selbst in den Vordergrund zu rücken und ohne in seiner Begeisterung für jede Musik ein bestimmtes Profil auszuheilen. Langhaarige Improjams lagen ihm ebenso wie fetzige kleine Ohrwürmer, Free Jazz ebenso wie Fusion, R&B, Rock oder Pop. Quasi ein Harry Dean Stanton für das kleiner Gedruckte unter den Headlinern und für kultige B-Movies. Als Schlusspunkt setzte Pam Windo seine Version des von Johnny and The Hurricanes als 'Red River Rock' 1959 zum Instrumental-Hit gemachten Traditionals, ein Lieblingsstück von ihr und ein Zeitfresser, der 45 Jahre beiseite wischt, mich zum Erstklässler einschrumpft und in einem Bissen schluckt.

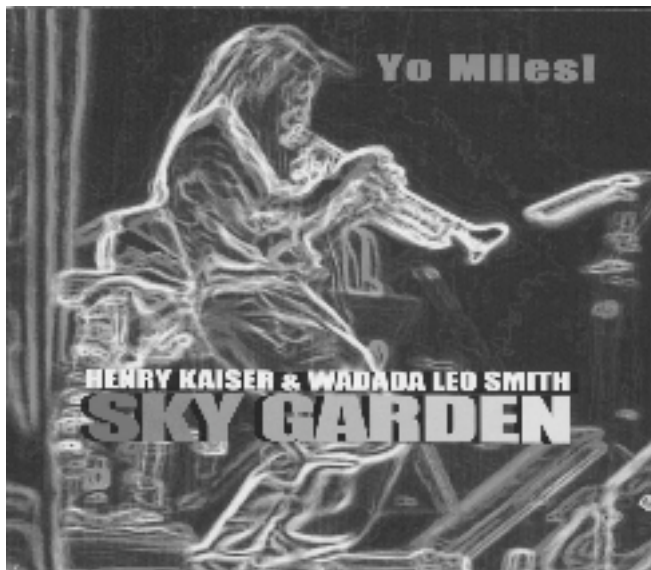
UNIVERS ZERO feierte 2004 sein 30-jähriges Bestehen und Würzburg sogar sein 1300. Gründungsjahr. Charly Heidenreich ließ es sich nicht nehmen, mit seinem Freakshow Artrock-Festival am 12./ 13.6.04 ein kulturelles Kontrastprogramm zu liefern zu Grönemeyer, Santana und sonstigem faulem Feuerzauber. Um die Partystimmung nicht zu verderben, passte er sein Programm zwar weitgehend dem Mediamarkt-Geschmack der Unterfranken an - der Name spricht bereits Bände - und fütterte die Allesfresser mit 'Leckerbissen' wie Versus X, Wobbler, Octafish und Taal, Acts, die fast & bulbous mit laut & schrecklich übersetzten. Dazu die chilenischen Kindergeburtstagsbelustiger Akineton Retard und die schwedischen Wuchtbrummer Mats & Morgan, die sich unter Anleitung des blinden Keyboarders Mats immer wieder an ihr einziges Lieblingsstück verschwenden. Unter solchen Bedingungen war es Draußen am schönsten.



Aber - was wären wir ohne ein aber - Charly hatte auch **UNIVERS ZERO** unter seinen Vergnügungsterror gemischt und das wird beim Jüngsten Gericht nicht unberücksichtigt bleiben. Das Programm der Belgier hatte eine dezidiert multimediale Ausrichtung durch die visuellen Akzente, die der Filmemacher Philippe Seynaeve setzte. Seine Bilderwelt weckte optische Assoziationen, die kontrastreich zwischen einer futuristischen Muybridge-Motorik und exotistischen Schauplätzen hin und her gestoßen wurden. Mit *Implosion* (Rune 190) lässt sich nun der bizarre Gefühlstaumel nachvollziehen. Daniel Denis hat 14 relativ kurze Szenen und Tänze konstruiert, die wie Moleküle eine Kette bilden und die Imagination durch die Schnitttechnik mit wechselnden Eindrücken konfrontieren. Seine Kaleidoskopik verschärft die Spannung zwischen elektronischen Samples und akustischer Kammermusik. Zum Tentett angewachsen ist Univers Zero zu den feinsten Nuancierungen und Farbenspielen in der Lage durch Oboe & Fagott (M. Berckmans), Cello (A. Boven), Klarinette & Bassklarinette (D. Descheemaeker), akustische Gitarre (C. Pons), Marimba & Glockenspiel (B. Quartier) sowie Violine (I. Semenoff) und im nächsten Atemzug zu wuchtigen Attacken von Trompete & Flügelhorn (B. Maris) und, an Stelle von Flöten, erstmals Saxophon & Tubax (S. Bertocchi). Dominantes Motiv bleibt jedoch das rhythmische Zucken und Stoßen von E. Plantins E-Bass und von Denis mit seiner Drumpräzision, aber auch Keyboards und Sampler. Die paradoxe Konstruktion von *Implosion* wird bereits bei den ersten 'Szenen' deutlich. Die elektronische, massive Düsternis des kurzen Intros 'Suintement (Oozing)' springt unmittelbar zum arabischen 'Falling Rain Dance', der wiederum abrupt abgelöst wird von der archaischen Rhythmik von 'Partch's X-Ray' und der strawinskyesken Motorik von 'Rapt D'Abdallah'. Denis treibt die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen auf die Spitze, indem er archaisch-exotische und industrial-moderne Elemente überblendet, ineinander staucht und rhythmisch verzahnt. 'La Mort De Sophocle', nicht zu verwech-

seln mit Saties ‚La Mort De Socrate‘, ist eine seltene elegisch-getragene Passage, die jedoch im, wie auch das spätere ‚Bacteria‘, rein elektronischen ‚Ectoplasme‘ gespenstisch nachhallt. Ein dunkler, schauriger, drückender Eindruck ist synästhetisch permanent präsenter Gefühlshorizont. Der knurrende Bass des 9/4-taktigen ‚Temps Neuf‘ beschwört nahezu Shub-Niggurath’sche Abgründe. Das dunkle Moll herrscht hier mit einer Unerbittlichkeit, der man weder im Rückwärtsgang (‚À Rebours‘) noch durch Schlängelbewegungen (‚Méandres‘) entrinnt. UZ scheint ohne falsche Hoffnungen auf einen glücklichen Ausgang den Tanz im Labyrinth als solchen zu feiern.

1998 starteten **HENRY KAISER & WADADA LEO SMITH** mit **YO MILES!** ihre Auseinandersetzung mit dem ‚elektrischen‘ Miles Davis der Jahre 1969 - 75. Dabei versuchten sie nicht wie Tausende andere nur das Klangbild abzuschöpfen, sondern vertieften sich in die von *In A Silent Way* über *Bitches Brew*, *Jack Johnson* und *Live-Evil* ausgearbeitete und von *On The Corner* bis *Agharta & Pangaea* zum Extrem getriebene Logik, mit einem nichtlinearen Bausatzsystem zu operieren, kleinen thematischen Fragmenten in einem durch ostinate Bassfiguren bestimmten harmonischen Klima. Miles hatte damit einen faszinierenden Ausweg aus dem Head-Solo-Head-Elend gefunden. Leider kannte ich das *Yo Miles!*-Debut (Shanachie, 1998) nur vom Hörensagen, als ich bei meinem *New Conceptions Of Jazz?*-Geschwurbel in BA 44 die auf dem Dark Magus basierende „progressiv-synthetische Methode“ in Laswells *Panthalassa* gipfeln ließ.



Mit *Sky Garden* (Rune 191/92, 2xSA-CD), dem zweiten *Yo Miles!*-Album, kann ich diese Lücke nun schließen. In Gestalt von Henry Kaiser, dem vielseitigen Kalifornier mit seiner Bandbreite von Beefhearteschem Artrock über Impro-Meetings mit Freunden wie Fred Frith bis zu den Madagaskar-Exkursionen mit David Lindley, wird die Rolle hervorgehoben, die neben den Keyboards die Gitarre bei Miles spielte. Derer Beitrag zum Miles-Sound ist tatsächlich beträchtlich, insbesondere durch McLaughlin und nach ihm durch die gitarristische Doppelspitze, mit der Miles (nach Ansicht von Charles Shaar Murray) den Geist von Hendrix beschwor: Reggie Lucas und Pete Cosey. Dem wurde mit der Kollektivimprovisation ‚Cozy Pete‘ von *Yo Miles!* hier eigens ein Stück gewidmet. Aber obwohl mit Chris Muir und Mike Keneally zwei weitere Gitarristen mitmischen, ist *Sky Garden* keine gitarrendominierte Scheibe. Und auch die Trompete spielt, neben glanzvollen Revisionen der Miles’schen Schmelzes, insgesamt die ähnlich harmon-gedämpfte, chromatische Rolle, die sie beim düsteren Minimal-Miles Mitte der 70er einnahm. Die Saxophonisten Greg Osby und John Tchicai und das Rova Sax Quartet, das zwei eigene Arrangements beisteuert, setzen eigene Akzente innerhalb des polyzentrischen Groovegewebes, das von Michael Manrighs Bass, Steve Smith an den Drums und den Keyboards von Tom Coster ausgerollt wird und den die Percussion von Karl Perazzo und die gezielt eingesetzten Tablas von Zakir Hussain nuancieren. Mit diesem an den Funk-Ensembles von Miles ausgerichteten, allerdings weniger hierarchisch organisierten Klangkörper wurden ‚It’s About That Time‘ (von *In A Silent Way*), ‚Jabali Pt. I & II‘ (keine Ahnung, wo das herkommt), ‚Directions‘ (von *Circle In The Round*), ‚Great Expectations‘ (von *Big Fun*) ‚Sivad‘, ‚Gemini Double Image‘ und ‚Little Church‘ (von *Live - Evil*) von Miles, Zawinul und Pascoal neu interpretiert. Die vier übrigen Stücke, das mitreißende, mehrfach gebrochene und tatsächlich gitarristisch Atem beraubende ‚Shinjuku‘, ‚Miles Star‘, ‚Who’s Targeted?‘ und ‚Willie Dixon‘, hat der erstaunliche Wadada Leo Smith beigesteuert. Der 1941 geborene AACM-Stilist, der seit 1993 in Kalifornien lebt und am CalArts lehrt, ist eine unvermutete Besetzung für die Miles-Rolle. Seine eigene aus ‚Rhythm Units‘ konstruierte ‚Systemic Music‘, die er zum Teil in einem kalligraphischen ‚Ankhrasmation‘-System notiert, Musik, wie man sie etwa auf *Light Upon Light* oder *Luminous Axis* (beide Tzadik), mit dem Golden Quartet oder demnächst mit dem Silver Orchestra hören kann, ist allerdings von einem analytischen Research-Bewusstsein geprägt, dem die Miles-Konzepte der 70er Jahre mit ihren immer wieder leicht verschobenen Vamps und Leitmotiven ohne Weiteres einleuchten. Ohne vorherige Erfahrung eignete er sich elektronische Klangmanipulation und Wah-Wah-Pedal mit der grössten Selbstverständlichkeit an. Wie er sich als Instrumentalist Miles anverwandelt und doch nicht imitiert, wie er mit seinen Arrangements das *Bitches Brew*-Rezept neu würzt, wie er mit Hussain beim 35-minütigen ‚Great Expectations‘ Zwiesprache hält, darüber könnte man ohne Ende wiederum Research betreiben. Und dabei oft den Repeatknopf drücken, den man dafür erfinden müsste, wenn es ihn nicht schon gäbe. Schnippische Milesologen kommen freilich zu einem ganz anderen Fazit: „...and this entire set never even gets 10% as far out as the original Miles albums did, and the band collectively has about as much soul as a McDonald’s hamburger.“ Unstrittig ist der Nährwert der 60s & 70s für die Hungrigen von 2004. Die alten Helden und Legenden haben wieder Saison: Gregg Bendian tourt mit dem The Mahavishnu Project. Das The Captain Beefheart Project Fast’n’Bulbous spielte auf dem 35. Dt. Jazzfestival in Frankfurt, das The Wyatt Project Dondestan! beim Unlimited XVIII in Wels...

Nachdem die Canterbury-Legende Pip Pyle bereits mit *Absolute Zero* (-> BA 43) gezeigt hat, wie alive & kicking er ist, folgt nun mit *Belle Illusion* (Rune 193) von **PIP PYLE'S BASH!** die Bekanntschaft mit seiner eigenen und eigentlichen Hauptformation dieser Tage. Auch ein nur oberflächlicher Blick über die Karriere des 1950 in Sawbridgeworth geborenen Trommlers bleibt an Stichwörtern hängen wie *Delivery*, Daevid Allens *Banana Moon*, Gongs *Camembert Electrique*, Hatfield and the North, Elton Dean's *Weightwatchers*, *National Health*, *Soft Heap*, *Phil Miller's In Cahoots*. In den 80er & 90ern fand man ihn und seine alten Kollegen Hopper & Malherbe in seiner eigenen *Equip'Out* zusammen mit Sophia Domancich und Dean und in *Shortwave* mit Miller. Er tourte erneut mit der xten Reinkarnation von Gong und spielte mit Allen in *Kramer's Brainville*. 1998 erschien sein erstes Soloalbum *7 Year Itch*. Und 2002 formierte er *Bash!* mit Patrice Meyer an der Gitarre und Fred Baker am Bass, vertrauten Gesichtern aus *Equip'Out* und *In Cahoot*, sowie Alex Maguire an den Keyboards, einem erfahrenen Mann, der seine Spuren in Sean Bergins *M.O.B.* und diversen Projekten von Dean oder der *Brotherhood Of Breath-Tribute-Band The Dedication Orchestra* hinterlassen hat. *Bash!'s* Debut-CD zeigt sie live im Pariser *Le Triton* (6.6.2003) und auf dem *The Progman Cometh Festival* in Seattle (10.8.2003) mit einem zum Idealig zusammengeschnittenen Programm. Bei einer von Pyles Kompositionen, die er erstmals über die Drums ausgetüftelt hat, 'Cauliflower Ears', übernimmt Deans Altosax die Leadstimme, die auch noch auf dem direkt anschließenden 'Carousel' das Intro bestimmt. Ich habe mit dem, was da geboten wird, die gleichen Schwierigkeiten wie mit *In Cahoots* oder Dean's *Moor-song*. Die perfektionierte Routine der Fusion-spezialisten, die Sterilität der perfektionierten Aufnahmen, die Glätte der seichten Melodieführungen hinterlässt bei diesem Zweitaufguss schlapper Teebeutel einen etwas faden Geschmack. Die virtuos-vertrackte Rhythmik und der satt groovende Basssound könnten mich, wenn nicht überzeugen, so doch überreden, aber die Stimmung der Gitarre, auf die reagiere ich allergisch. Wenn Meyer pausiert, wie ausgerechnet auf dem von ihm geschriebenen, von den Keyboards dominierten 'Carousel', wird das Gebräu halbwegs genießbar, wenn man auf wuchtigen Jazz-Hippie-Futurismus steht. Die starken Stücke kommen gegen Ende, wobei der abschließende Fetzer 'John's Fragment' sogar das Gitarrenengewichse verkraftet. Überhaupt entfaltet *Bash!* seine Qualitäten besser in temporeicher und dynamischer Vertracktheit. Die 'stimmungsvollen', flockigen Passagen, 'For Adiba' gleich als Auftakt und die noch schrecklicheren Zwillinge 'Vas Y Dotty' und 'Sparky', hampeln dagegen in Mucker-Untiefen und schüren meinen Verdacht, dass es genau solches Fusionsgedudel war, das die Punks auf den Plan rief. Aber die haben damals allenfalls ein Scharmützel gegen die alten Säcke gewonnen und im Lauf der Jahre selbst Sackform angenommen.

Mit dem Quartett **FAR CORNER** frönt der Keyboarder Dan Maske seinem Faible für Progressive Chamber Rock. Seine künstlerschwarzen Ambitionen teilt er mit Angela Schmidt, Cellistin bei der *Green Bay Symphony* und dem *Lakeside String Quartet*, und dem Exit-Schlagzeuger Craig Walker, beide ebenso wie Maske akademisch fitte Könner. Vervollständigt wird diese Formation aus Milwaukee durch den E-Bassisten William Kopecky, der Erfahrungen aus einer ganzen Reihe von einschlägigen Progressive-Formationen (wie *Parallel Mind*, *The Par Lindh Project*, *The Flyin' Ryan Brothers*, *Tempest* etc.) mit einbringt. Nun ist es grundsätzlich nichts Verkehrtes, wenn man über den Tellerrand seiner klassischen Dressur zum Pudel des Repertoirebetriebs hinaus eifert. Aber das Banddebut *Far Corner* (Rune 194) zeigt, dass die Formation zum Teil nur den Regen gegen die Traufe getauscht hat. Immerhin kann Maske sich als Komponist und als Virtuose an Hammondorgel, Synthesizer und Flügel profilieren und wenn er sich dabei durch *Univers Zero* und *King Crimson* anregen lässt, beweist er überdurchschnittlichen Ehrgeiz. Nur hätte ich mir gewünscht, dass *Far Corner* mutiger frische Spuren in Neuschnee treten würden. Statt dessen halten sie sich streng an die prätenziösen Klischees im Art Rock-Schnee von Gestern: die obligatorische Reißbrett-rhythmik, die elektrifizierte Wucht in Dosen, der gute alte Strawinsky-Hard Rock. Die Melodieführung ist schwelgerisch und bei Maske selbst schlägt sporadisch Emerson'sches Pathos durch. Wirklich bestechend sind der raue Cora-Unterton, in dem Schmidt ihr Cello singen lässt. Das Titelstück, eine dreiteilige Suite, enthält auch improvisierte Passagen. Alles andere, von 'Silly Whim' über 'With One Swipe Of Its Mighty Paw' und 'Outside' bis zum 16:24-Brocken 'Fiction' folgt Maskes strengen Choreographien und dem Diktat der Basslinien. Damit mich keiner falsch versteht, *Far Corner* sind Artisten unterm Art Rock-Zelt, neben denen viele andere zu albernem Clowns schrumpfen. Nur sprengen sie nicht wirklich den Bann, der im Extrem dazu führt, *Metallica*-Coverversionen zu fiedeln oder als Blaukopfm Marionette im Zickzack-Takt mit Feuer & Kunstblut zu spritzen.

Live in Paris: May 2nd, 1972 (Rune 195/96, 2xCD), bisher erhältlich als *Live in France* auf One Way, zeigt **SOFT MACHINE** in jenem Zustand, der sich im August 1971 ergeben hatte, als Robert Wyatt sich zu *Matching Mole* verabschiedet hatte. Der als sein Nachfolger gewünschte John Marshall, der wegen Tourverpflichtungen mit Jack Bruce nicht unmittelbar zur Verfügung gestanden hatte, war zwischenzeitlich eingestiegen für eine weitere Station als der Jazzrocktrommler der Szene, in der er mit Graham Collier (*Deep Dark Blue Center*, 1967), Jack Bruce (*Songs For A Taylor*, 1969), Mike Westbrook (*Marching Song*, 1969, *Metropolis*, 1970), Michael Gibbs (*Tanglewood '63*, 1970) und Nucleus (*Elastic Rock*, *We'll Talk About It Later*, 1970) schon an einer ganzen Reihe von 1A-Scheiben mitgewirkt hatte. Er blieb, von *Fifth* bis zum Schwanengesang *Land of Cockayne*, der mit den ursprünglichen *Soft Machine* allerdings nichts mehr gemein hatte als den Namen. Die Lücke vor seinem Einstieg hatte Phil Ho-

ward gefüllt, der Trommler von Elton Deans Just Us. Die starke Freejazzorientierung hatte jedoch Ratledge und Hopper so wenig gepasst, dass sie ihn etwas hals-über-kopf hinaus komplimentiert hatten, sehr zum Ärger von Dean, auch wenn er im Nachhinein zugeben musste, dass Marshall die ideale Besetzung für den Job war. Der Auftritt im Pariser Olympia als Teil der *Pop Week* zusammen mit den Doors, Grateful Dead, East Of Eden und Magma, war Station während zweier Kurztourneen, die Soft Machine in Gestalt von Ratledge, Hopper, Dean & Marshall im April und Mai '72 in Italien und Frankreich absolvierte. Dass ein vollständiges Konzert der Band überliefert ist, zählt leider zu den Ausnahmen. Aber ausgerechnet zu diesem Zeitpunkt war die Formation in einem Zustand der Konfusion, desorientiert wie es weiter gehen sollte. Dean ging als Erster und wurde durch den Nucleus-Bläser & -Keyboarder Karl Jenkins ersetzt (*Six*, 1972). Dann machte auch Hopper nicht mehr mit, an seine Stelle trat Roy Babbington (*Seven*, 1973), Ratledge hielt es bis '76 aus, aber das war dann schon eine ganz andere Geschichte. In Paris spielte das Quartett noch Klassiker von *Third*, *Slightly All The Time*, *Out-Bloody-Rageous* und *Facelift*, und Material der kommenden *Fifth*, nichts jedoch von der quasi aktuellen *Fourth*. Der Soft-Experte Aymeric Leroy konstatiert, dass die Formation zwangsläufig das sowohl von Wyatt dominierte Material ausklammerte wie auch hyperkomplexe Studiozaubereien wie *Teeth* oder *Virtually* zu Gunsten von minimalistischeren Motiven und eines ökonomischen Improstils, wie ihn auch die frühen Weather Report perfektioniert hatten. Angetrieben von dem engagiert zu Werke gehenden Marshall zeigte vor allem Dean seine spontan kreative Ader als becirchend melodioser Altosaxophonist und Saxellospieler. Die Keyboards von Ratledge (und Dean) schichteten dazu das Leitsubstrat für die Fusionästhetik jener Jahre, die hier in perfekter Form eingefangen ist. Wer allerdings die Metamorphosen von Soft Machine nur als Falllinie betrachtet mit Psychedelic, Weirdness, Wyatt als frühem Hochplateau und diese Vorliebe wie eine Fliege in Bernstein konserviert haben möchte, der kommt hier etwas zu spät.

Die Gitarre als Wurmfortsatz. **YANG** ist das neue Projekt von Frédéric L'Épée, der in den 70ern mit Shylock und von 1987 bis 1997 mit Philharmonie französische Prog-Geschichte geschrieben hat. Nach dem selbstverlegten Debut *Beau Soleil* (1990) hatte Steve Feigenbaum den restlichen Philharmoniestoff in sein Sortiment aufgenommen. *Les Elephants Carillonneurs* (93), *Nord* (94), *Rage* (96) und, quasi posthum, *Le Dernier Mot* (98) zeigten L'Épée als vom Fripp-Bug gebissenen Gitarrero mit dem Ehrgeiz, die Muster der League of Crafty Guitars weiter zu weben. Nach dem Ende von Philharmonie hat er im Alleingang sechs weitere CDs eingespielt, bevor er, erneut mit Volodia Brice am Schlagzeug, dem routinierten Stephane Bertrand am Bass und einem seiner Studenten, Julien Vecchie, an der zweiten Gitarre, im September 2002 wieder eine Band zusammenstellte. Deren Erstling *Une Nature Complexe* (Rune 197) ist aber ausschließlich mit Epée-Kompositionen bestückt und die zeigen seine seit der Endphase von Philharmonie noch gewachsene Neigung zu dynamischer Crimson-Verve und ein merkliches, aber nur ansatzweise erfolgreiches Bemühen, den allzu formelhaften Gitarrenton zu variieren. Wie sein Vorbild Robert Fripp hat die rasante Technik des Franzosen nicht Rhythm&Blues zum Taufpaten, sondern Rechenmaschine und Glasperlenspiel. Die Affinität zu pulsminimalistischen Reihenbildungen aus stereotypen Fripp-Phrasen und die Vorstellung, Gamelan auf Gitarren zu übertragen, scheint wie eh und je in L'Épées Hinterkopf herum zu geistern. Die regelmäßigen Strickmuster und mathematisch-präzisen Interaktionen von Lead- & Rhythmusgitarre werden von Bass und Drums gepusht, aber das bleibt Rock-als-ob. Yang setzt, vom verschleppten *Compassion* abgesehen, auf den kalten Rausch eines kühlen Kopfes, den Hypnoseeffekt unerbittlich repetierter Riffs, die Fusion aus barocker Motorik und östlichen Mandalas.

Obwohl Richard Leo Johnson im Mississippidelta aufgewachsen ist, hat er nicht den Blues. Seine Schlüsselerlebnisse waren vielmehr Mahavishnu's *Inner Mounting Flame* und Kottkes *Greenhouse* und der filigrane Ton des Oregon-Gitarristen Ralph Towner. Autodidaktisch entwickelte er eine Virtuosität an der akustischen 12-String und sogar an einer Doubleneck-6 & 12-String. Während er seinem Beruf als Architekturphotograph nachging, brachte er im Selbstverlag sein Debut *Creatures of Habit* (1993) heraus. Nachdem Mitte der 90er sein Fotoarchiv verbrannte, konzentrierte er sich ganz auf die Musik und machte mit seinem Soloalbum *Fingertip Ship* (Metro Blue, 1999) und mit *Language* (Blue Note, 2001) Furore bei den Stringaficionados. Er tourte im Duo mit dem ebenfalls vom Mahavishnu-Virus infizierten Percussionisten Gregg Bendian und wirkte mit an *156 Strings* (Cuneiform, 2002), einem von Henry Kaiser betreuten Gipfeltreffen der akustischen Gitarre. 2003 tat er sich mit ARTillery Punch zusammen, dem Duo von Andrew Ripley (Yamaha WX5 & Melodica) und Ricardo Ochoa (Violins & Theremin), zwei ehemaligen Mitgliedern des Savannah Symphony Orchestra. Als **RICHARD LEO JOHNSON TRIO** entstand so seine erste richtige Bändeinspielung, *Poetry of Appliance* (Rune 198). Darauf zelebrieren die Drei sehr gekonnt eine Hybridform von Kunstfolk, elektrifizierter Kammermusik und adult-oriented Edel-Pop. Also genau die Form von Fleisch, die sich kulturbeflissene Aspekte-Tanten beiderlei Geschlechts als *'besonderen Tipp'* empfehlen lassen könnten. Wer sonst würde bei derlei ECM-verwandtem Sublimkitsch aus Nylonstringtransparenz und Violindelays verklärt die Augen verdrehen und sich von den Synthesizer-, Theremin- & E-Gitarrenschwaden vor allem des Höhepunkts *'The Moon Is A Sky Thing'* wohlige Schauer über die Sonnenstudiohaut jagen lassen? Fans von Wolfgang Muthspiel [würg]?! Wenn diese gepflegte Seichtigkeit des Seins dem *'guten Geschmack'* von Menschen mit einer Schwäche fürs Prätenziöse und kunstgewerblich aufgeschäumte Schonkost entspricht, bitteschön. Labelchefs wie Leo Feigin oder Steve Feigenbaum haben offensichtlich etwas, was mir fehlt: Einen differenzierten *'Geschmack'* und ein großes Herz.

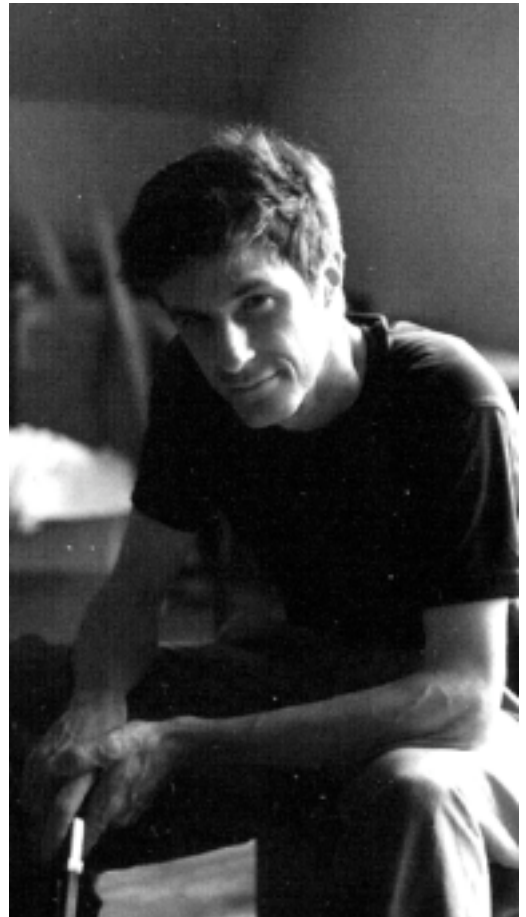
THE MUFFINS aus Maryland, neben Kansas und Happy The Man Amerikas frühester Beitrag zum Artrock, existierten von 1974 bis 1981. Zu Lebzeiten brachten sie zwei Alben heraus, *Manna/Mirage* & *185*, beide auf Random Radar. Cuneiform schob in den 90ern zwei CD-Compilations mit bis dato unveröffentlichtem Archivmaterial nach - *Chronometers* & *Open City*. 1998 reformierte sich die Formation mit den Original-Muffins Dave Newhouse (keyboards & reeds), Tom Scott (woodwinds, keyboards & programming), Paul Sears (drums) und Billy Swann (bass, guitar & vocals). In dieser klassischen Besetzung spielten sie in den Jahren 2000ff in der Knitting Factory, auf dem Villa Celimontana Festival in Rom und beim Progday und veröffentlichten mit *Loveletter #1* und *Bandwidth* zwei neue Tonträger. Nun schieben die alten Helden *Double Negative* (Rune 199) nach, ein komplexes Konstrukt von 17 Tracks, das in 75 Minuten den Prog-Fächer von Blood Sweat & Tears-Jazz über Canterbury bis Symphonic Rock weit aufschlägt. Für den richtigen Klassik-Touch kommt sogar ein String Quartet zum Einsatz, die Bläserpower wird, wie schon bei *Bandwidth*, immer wieder durch den Posaunisten Doug Elliot noch gezielt verstärkt. The Muffins beherrschen vollkommen die prototypische Melange aus vertrackter Rhythmik, dominantem Keyboardriffing und dahin stürmendem, melodietrunkenem Gebläse. Von dieser Generallinie weichen sie selten, dann aber umso effektvoller ab, bei ‚Dawning Star‘ mit elegischem Geflüte über statischen Drones, bei ‚Exquisite Corpse‘ durch groteske Schnitte und Sprünge und bei der, dank eines Gastspiels der Sun Ra Arkestra-Altosaxophonisten Marshall Allen & K Noel Scott, freejazzigen Polyphonie von ‚5:00 Shadow‘ & ‚Metropolis‘. Tom Scotts Alto- & Soprano-, Klarinetten- und Flötenton klingt durchgehend eigentümlich quäkig und näselnd und gibt der oft doch etwas gefälligen und harmlosen Melodieführung eine zusätzlich mondkälberne Harmonik. Aber das kennt man ja auch von den Canterbury-Helden und macht dort wie hier den romantisch-schwelgerischen Reiz aus. Zumindest ist das ein Reiz, der *Double Negative* im Vergleich zu *Bandwidth* mit seiner motorisch pushenden Brasspower und konstruktivistischen Zackigkeit um einiges fleischiger und saftiger wirken lässt.

Es ist immer wieder eine Freude, wenn englische Jazzer das spielen, was sie besonders gut können - Blasmusik in XXL. Zur Feier seines 50. Geburtstags hat der am 6. Mai 1953 in Welling geborene Tenor- & Sopranosaxophonist **PAUL DUNMALL** die exquisite **MOKSHA BIG BAND** aufgeboden, um mit Vertrauten aus seiner langen Karriere die dreiteilige Suite *I Wish You Peace* (Rune 203) aufzuführen. Dunmall, der sich mit dem Titel seiner Komposition auf den Irakkrieg bezieht, startete sein Leben als Musiker mit 16 bei Marsupilami. Mit 19 schloss er sich dem Guru Maharaj Ji an und spielte in einem kalifornischen Ashram in der Divine Light Bigband. Mitte der 70er tauchte er dann bei Johnny ‚Guitar‘ Watson auf und erst nach weiteren Stationen bei den Folkmusikern Polly Bolton und Dando Shaft stieg er in die Free Impro-Szene ein mit Nigel Morris, Tony Moore, Spirit Level und, seit 1988, bei Keith Tippetts Mujician. Das Mujician-Quartet vereinnahmte er dann für sein eigenes, seit 1997 aktives Paul Dunmall Octet, mit dem er u.a. *Be-bop Stardust* (1999) & *The Great Divide* (2001, beide Cuneiform) einspielte. Letzteres Album enthält mit ‚A Passage Through the Great Divide‘ einen Track, für den Dunmall das Oktett noch einmal verdoppelt hatte zu einem Ensemble, das sich nun weitgehend mit der 14-köpfigen Moksha Big Band deckt, die bei der Recording Session in den Londoner Gateway Studios von Brian Irvine dirigiert wurde. *I Wish You Peace* variiert die Klangpracht von Improorchestern wie dem LJCO und schlägt aus dem Wechsel von Tutti und inspirierten Soli, von Kakophonie und Konsonanz hymnische Funken, die sich der Furiosität von dreifach besetzten Reeds & Posaunen sowie doppelt bestückten Trompeten & Drums und den Gitarren von John Adams und Philip Gibbs verdanken. Gibbs entlockt zudem einer Autoharp Sitardrones, die, weit mehr als nur ein exotischer Anstrich, die Ausrichtung von Dunmalls Friedensbotschaft an hinduistischer Geistigkeit unterstreichen. Dunmall lässt es sich natürlich nicht nehmen, als Geburtstagskind seine Riesenorgel zu nutzen als Fliegenden Teppich für den eigenen Gesang. Den kennt man nicht zuletzt von seinem CIMP-Trio mit Kevin Norton & Paul Rogers, dessen Bass auch das Blut durch das Moksha-Herz pumpt. Aber im orchestralen Kontext glüht und schillert Dunmalls Sax in einem anderen, einem kollektiven Fieber. Da gelingen Intensitätsmomente, die Menschen wie mich freiweg berauschen und beflügeln und mit einer Gänsehaut überschauern, dass einem das Wiedereintauchen in die Trivialitäten und Zynismen der so genannten Realität wie eine Bruchlandung im falschen Film vorkommt. Ich könnte Nietzsche umhalsen wie der den alten Droschkengaul: Ohne Musik wie diese wäre das Leben ein Irrtum.

EMANEM (London)

Nietzsche hat einmal die Tätowierung als etwas bezeichnet, mit dem, durch Schmerz und als bleibendes Zeichen, dem Körper ein Gedächtnis eingekerbt wird. Insofern wäre die Musik von Masashi Harada der Tätowierstichel, mit dem er seine ‚Music of Memory‘ nicht in den Raum richtet, sondern direkt den Körpern einschreibt. Die Haut, das Fleisch, ist ein Palimpsest, ein Archiv, ein Gedächtnis, immer wieder von neuen Klängen überzeichnet. Gleichzeitig, und für den japanischen Tänzer, Maler und Conductor der wichtigere Moment, ist Klang etwas, mit dem der Körper selbst ausgreift in den Raum, wie Atemluft und Schallwellen, etwas, mit dem der Körper seine Grenzen überschreitet. Musik als ‚Music of Body‘, als Vibration, springt und tanzt durch den Raum und kann dabei stumm sein wie ein Atemzug. ‚Music of Body‘ ist vegetativ, noch nicht codiert, impulsiv. Condanction, die Verbindung von Conduction und Dance, ist für Harada „*fundamentally a collective feedback mechanism in which my movements stimulate the musician's physical impulse and the sound, and the sound initiates my new movement. My intention is to let the materiality of the sound weave itself and flow in its own direction.*“ Nach den Trioinspielungen auf CIMP (*Seismic Plant*, w/ Bhub Rainey & Mike Bullock) und Leo (*Obliteration at the End of Multiplication*, w/ Philip Tomasic & Mat Maneri) liegt nun nach *Enter the Continent* (-> BA 37) mit *Enterprising Mass of Cilia* (EMANEM 4108) ein weiteres Beispiel für die Arbeitsweise des **MASASHI HARADA CONDUCTION ENSEMBLE** vor, aufgenommen im März 2001 in Boston, dem Zentrum von Haradas Aktivitäten. Neben Rainey am Sopranosax und Bullock am Kontrabass begegnet man weiteren Köpfen der Boston Scene, etwa dem Nmpering-Trompeter Greg Kelley, Vic Rawlins und James Coleman, die auch in Rainey's BSC mitwirken. Die fünffach besetzte Stringsection und die diskanten Drones von Jonathan Vincents Akkordeon, dazu die reduziert und geräuschhaft eingesetzten Bläserstimmen und die fragile Percussion, spritzen und tröpfeln, wischen und schaben zu Haradas Tänzen informelle, multmobile Action Paintings. Die Luft selbst ist dabei die Leinwand, die Bewegungen selbst sind das ‚Bild‘. Konvulsisch verdichtet als rasendes Pollocking, dann wieder ganz ausgedünnt zu pointillistischen Pizzikati, diskretem Hauch, angehaltenem Atem. ‚Cilia‘ heißt übrigens Flimmerhärchen. Beim Finale mit dem etwas wüstenstürmerischen Titel ‚Fleeting Despot‘ kulminieren dann noch einmal die Klangpartikel, von rasenden Fingern unter Hochdruck gesetzt, zu chromatisch aufschrillenden Protuberanzen. *Enterprising Mass of Cilia* als bloßer Höreindruck, ohne jedes wer und wie, ist eine Demonstration für den Nervenkitzel im Taumel durch die 1000 Plateaus improvisierter Geräuschkunst.

Beim Stichwort Cello tauchen vor dem inneren Ohr Namen auf wie Honsinger, Mattos, Schütz und - unvergessen - Tom Cora. Sein Solo *Live At The Western Front* (NML, 1987) bleibt definitiv. **FRED LONBERG-HOLM** hat nun mit *Dialogs* (EMANEM 4109) sein eigenes Statement als der Cellist der Gegenwart abgegeben. So gut wie alles, was ein Mann und sein Leib- & Mageninstrument im Zwiegespräch miteinander fabrizieren können, hier wird es zur Zwischenbilanz eines Musikerlebens. Und das schließt immerhin Abenteuer ein mit God Is My Co-Pilot, Anthony Colemans Selfhaters, The Flying Luttenbachers, dem Boxhead Ensemble, Bevel, dem Brötzmänn Chicago Tentet, Califone und seinem eigenen Building A Better Future-Trio mit Bishop & Zerang. In den Tribute to Masayuki Takayanagi-Trios mit Weasel Walter sind es nicht die Gitarristen O'Rourke oder Drumm, sondern es ist der Cellist Lonberg-Holm, der den Geist des japanischen Gitarrenpioniers so wahnwitzig aufleben lässt. Für die *Dialogs* genügen ihm ein akustisches Cello, kleine Lautsprecher, Test-Amps, Piezos und Motors, um - ohne Overdubs - die Illusion eines Ensemble of Fred zu erzeugen. Sein Talent als Mann für viele Zwecke konzentriert sich hier auf eine Demonstration seines Einfallsreichtums als ein knarziger Plinkplonker, der eben doch neben den British Wastelands auch schon ganz andere Death Valleys durchquert hat. Seine immer wieder anklingende Hardcoreattitüde erinnert mich an einen ähnlich angerauhten Kopf wie John Edwards. Ästhetisch zeigt sich Lonberg-Holm als Maximalist, als sperriger Bruitist, als Freund riskanter und diskanter Gratwanderungen über die Messerschneide von einem kakophonem Prachtfund zum nächsten. Zerang schätzt ihn als Pfadfinder zwischen Destruktion und Kreation. Und der Mitsumm-‚Dialog 7‘ ist mit Sicherheit einer der Momente, dem sein schönstes Lob gilt: „*If music is sex on a beach, Fred is the dirty sand.*“



**FIREWORK EDITION RECORDS (Hägersten) -
KONSTFABRIKEN / KOLSYREFABRIKEN RECORDS (Stockholm)**

„Earth, Air, Fire, Water / Mother, Father, Sons and Daughters / Mix and deliver the New Alchemy!“
Der 1965 in Gothenburg geborene **PER SVENSSON** ist der dezidierte Alchemist unter den schwedischen Kunstfabrikarbeitern. „The new alchemist is constructing and playing with form, mixing old materials with new, using random structures, using the mistakes as an extension of the inventions...“ Schon mit 15 hatte er die Punkband Rabies gegründet und sich wenig später Garageligan angeschlossen.

*„The old World is up side down / I’m explosives, I’m révolution /
Don’t try to hold me down / I’m gonna blow!“*

Seine erste Ausstellung hatte er mit 18 in der treffend getauften Gothenburger Gallery Hybris. Reisen nach Island 1984 zum Schauplatz des Hekla-Ausbruches 1970, ein Bildschirmereignis, das den kleinen Svensson stark beeindruckt hatte, und eine Durchquerung Sibiriens 1985 schlugen sich nieder als *The Iceland Document*, dem Projekt *Energy Biosphere* und *The Book of Elements: The Sound Of Ground Materia - The Fifth Element* (1987), einer Buch & 7“-Veröffentlichung auf Firework Edition / Radium 226.05 Records. Weitere Ergebnisse von Svenssons Erforschung der Materie zeigen die FER-Tonträger *EL/Element 1* (1989), *Energy Loop* (1998) und *Transatlantic* (w/ Leif Elggren, 2000) und die Ausstellungskataloge *Prima Materia* (1997) und *Solar Bioplexus* (2000). 1997 wurde er Mitbegründer der Experimentalnoiseformation Audio Laboratory (-> BA 44). In den ersten beiden Jahren des neuen Millenniums gehörte er zum Künstlerkreis, der eine aufgelassene Kohlensäurefabrik in Liljeholmen in Stockholm in die Kunstfabriken / Kolsyrefabriken umbaute und dort das Happening *Surround the World* veranstaltete, ein Konzert für Gitarren, Schleifmaschine, Computer und Audiosurroundsystem. Auf *The New Alchemy* (DFK 001) sind nun die Aktivitäten von Svensson als ein Querschnitt seiner *Sound, Art & Random Noise Poetry Works* von 1984 bis 2003 versammelt.

*„I was born in -65 / Guess I did not have much time / One thing I know, I wanna do /
Before I leave this place, is blow - Up! / Yah!“*

Ein Booklet von 48 Seiten, halb Fotoalbum, halb Kunstkatalog, zeigt Stationen, Aktivitäten, ästhetische Visionen, Konzerte und Ausstellungen des bärtigen Gitarristen und Songwriters auf der Suche nach einer Alternative zum Narrengold.

**„Computer brains and digital apes / Are trying to run the World /
Computer blast sunset / Is waking up the nerds...“**

Svenssons hat den ‚Industrial Blues‘ und sein Mittel, um die Schläfer und Tagträumer aufzurütteln, nennt er ‚Random Noise Poetry‘. „*The fire is the mouth of the snake / The random noise poetry / The new inventions / Love and silence... Freedom of speech / Poetry can't be stopped / It's an orange warning / On a frozen morning.*“ Die Musik steigert sich von Songwriterpoesie zum psychedelischen Multi-track-Freakrock mit Gitarre, Sitar, Schleifmaschine, Orgel, Bass, Schlagzeug. Daneben schlagen bei ‚Iceland Document-Primordial Sounds‘ das Brausen von Geysiren ans Ohr, die Audio Bioplex Cluster von ‚Solar Bioplexus‘, das Schweißergeprassel von ‚Heart Beats / Welding Set‘, ‚The Sound Of Metal Grinders‘. Aus der Verschmelzung von Geist und Materie soll Lebenskunst als goldene Essenz entstehen. Svensson sieht sich mit seiner „*Tellurian alchemy*“ im Spannungsfeld von ‚Dark Matter‘ und ‚Cosmic Light‘ als Nachfolger derjenigen, die versuchten, den Code der Materie und des Kosmos zu knacken: Albertus Magnus, Raymundus Lullus und Roger Bacon, Archimedes, Keppler und Buckminster Fuller.

„The transportation of spirit and matter, the work, the meditation, the new medicine, the expression of form, the sculpture, the space technology, the architectural structures, and the sound scapes are: the new alchemy.“

11 Bücher, 22 Ausstellungen und 83 Tonträger, darauf kann **STEN HANSON**, der große alte Mann der schwedischen Sound Art stolz verweisen, wenn er seine Karriere von 1955 bis heute Revue passieren lässt. Canned Porridge (FER 1048, 2xCD) ist nach *Autobiography* (-> BA 39) und *Text-Sound Gems & Tricks* (-> BA 40) eine weitere Konfrontation mit seinem markanten Œuvre. Diesmal sind 17 Werke kompiliert. Überwiegend sind sie als Auftragsarbeiten für einschlägige Festivals entstanden, berühmte wie das Text-Sound in Stockholm [*L'Inferno de Strindberg* (1970)], das Polyphonix in Paris [*Lettre d'un étranger - à C* (1988)] und das Synthèse in Bourges [*La lutte du ciècle* (1999)], oder die weniger bekannten in Leicester [*Cuica* (1998)] oder Skinnskatteberg, für das Hanson mit *Das große Kuckucksuhr-Pingpong Rondo* (1998) das Gastland Schweiz begrüßte. *Från koltrast till kaos* wurde 2002 vom Schedischen Königshaus für die 750-Jahr-Feier von Stockholm bestellt. Anderes entstand als Homage an den Vorläufer Pierre Schaeffer [*Pierre Chemin de fer* (1996)], als Geburtstagsgruß an John Cage [*The Flight of the Bumble Bee Variations* (1978)] und das Bassklarinettesolo *La Chasse* (1981) als Geburtstagsgeschenk für die 5-jährige Clarisse Clozier. Drei der Stücke sind Gemeinschaftsarbeiten: die drei 1978 eingespielten *Conversations with Ourselves*-Duette mit Michael J. Smith am Piano und Hanson am Buchla-Synthesizer, *Double Extension* (1970), das die Stimme von Henri Chopin als Klangmaterial nimmt und das Spektakel *Musique Montgolfier - The Lund Experience* [w/Charlie Morrow],

ssssssssssouffffffre
charbon
hydrogène

ÖRFILA ÖR

oo oo oo OO OO
OO oo oo oo Popo
ffskij POPOFFSKIJ

UUUUUHHHHL
Dornach

herr doktor BITTER

SSSSSSSS
CCCCCUMHAKOVU

das 1988 open air mit Marschkapelle, 8 Pferden und 4 Heißluftballons einem 15000-köpfigen Volksfestpublikum geboten wurde (für mich hört es sich wie eine Improvisation für Pipa, Trompete, Möbiusschlaufenchor, Mundharmonika, Banjo und Hubschrauber an). Die zweistündige Aufführung bei Lund wurde dabei zu einer knapp halbstündigen Radiofassung komprimiert. *Extrasensory Conceptions II* für Mezzosopran, musical saw, glass drum, tin plates und live electronics entstand 1973 für einen Workshop, den das Ensemble Harpans im Fylkingen abhielt. *Nightwoods III* (1979) für 3 Klarinetten und Tonband & *Nightwoods IV* (1990) für vierhändiges Piano und Tape obligato sind Teile einer Elektroakustikreihe. *Hivers des loups & Printemps septentrional* (2002) stehen im Kontext von *Autobiography* und basieren auf den gleichen Naturklängen und Tierstimmen, stellen aber den musikalischen Aspekt über den autobiographischen. Der tritt mit künstlerischer Schamlosigkeit bei *Lettre d'un étranger - à C* in den Vordergrund, einem Abschiedsbrief, mit dem Hanson seinen Ablösungsprozess von einer Lebensgefährtin öffentlich serviert. Das ist nur einer von mehreren Strindbergschen Zügen bei Hanson, neben der Paris-Connection oder der Alchemie. Im Kontrast zum egozentrischen Muster steht insbesondere *La lutte du siècle*. Damit beantwortete Hanson die von den Festivalorganisatoren in Bourges gestellte Aufgabe, die Quintessenz des auslaufenden 20. Jhdts. elektroakustisch auf den Punkt zu bringen. Für den Schweden war es das Ringen extremer Ideologien um die Vorherrschaft in den drei ersten Vierteln und die Implosion dieser Ideologien im letzten, in dem ein merkantil und materialistisch ausgerichteter Individualismus zur neuen Dominante wurde. Musikalisch setzte er das um, indem er die *Internationale* und *Die Fahne hoch* aufeinander prallen lässt und die Konvulsion mit Maschinengewehrsalven durchhämmt. Nach einem minimalistischen Stottern beherrscht Abbas *Money Money... it's a rich man's world* als neuer Hit die Szene. Sound Art als grober Keil auf grobe Holzköpfe? Hanson hat das Zeug zum großen Simplifikator. Sein Œvre scheint insgesamt ein wenig unter dem Motto zu stehen: Kunst muss simpel und sinnlich sein, oder sie wird gar nicht sein.

Strohgeraschel? Merkwürdig schlappernde Geräusche? Wo sind wir hier hingeraten? Nach Bett (Zzz... von Leif Elggren & Thomas Liljengren) und Scheißhaus (Elggrens *Latrine*) nun zu Stall und Trog? **ANN SIDÉNS** dünne Andeutungen auf Mankind's need of comfort is without end (FER1049) legen genau das nahe. „*In all stables there is a spot, at the end of the fodder trough or in the middle of the stable hall, where the sound is most compact. There, we rest, leaning on our brooms, listening.*“ Man lauscht auf die rupfenden, mampfenden, schnaubenden Viehmäuler. Die Zeit steht still, die Welt kommt zur Ruhe. „*It smells clean and pleasant, the animals are sated and contend, that which is supposed to be done has been done. One's territory is expanded. All is as it should be.*“ Ab und zu fällt eine Apfelfaskade und macht die Schmeißfliegen glücklich. Sidéns Aufnahme ist leider, zumindest werde ich diesen Eindruck nicht los, ein Loop oder ein Fake oder beides. Nein, kein Loop. Nach 27 und noch einmal nach 64 Minuten kommt ein siffofes Plätschern, dazwischen unruhiges Hin-und-Hergescharre im Stroh oder Heu. Ich traue dem Frieden nicht. In den Stallgeruch mischt sich ein Beigeschmack von Performance, ein Kunstvirus, der alles angreift, infiziert und vereinnahmt. Bei allem Minimalismus des knurpsenden Pferdefraßes vermisste ich das zentrale Element, den goldenen Scheißhaufen der Gelassenheit, den versonnenen Stillstand der Zeit in Gegenwart des dummen, zufrieden satten Viehs. Optisch besticht die CD durch den mistfarbenen, gelb-schwarz texturierten Einband, wie man ihn bei antiquarischen Büchern, etwa Lexika der 1890er Jahre, schon gesehen hat. Das idyllische Phantasma von der vorindustriellen Land- und Viehwirtschaft ist durch seine Monotonie vor Retrokitsch zwar gefeit. Und der Segen der Erde, wie er im Buche steht, war schon bei Hamsun und Giono nicht mehr bukolisch gewesen. In Sidéns „*All is as it should be*“, in dem ganz nebenbei auch Fausts „Verweile doch“ anklingt, höre ich etwas zuviel faulen Zauber und mich stört der Rossgestank.

FOR 4 EARS (Itingen, CH)

Stichworte wie Percussion und Improvisation würden im Hinblick auf blinks (FOR4EARS 1552) komplett irrierte Erwartungen wecken, wenn man dabei an Drumsetgeräusch und schnelle Interaktionen denkt. Aber wer schon mal mit den Klangvorstellungen von **JASON KAHN & GÜNTER MÜLLER** in Berührung gekommen ist, der weiß, dass ihm anderes bevor steht. Andernfalls müsste einen spätestens das Instrumentarium aus Powerbook bzw. Ipad, MD, selected Percussion und Electronics stutzig machen. Die neun gemeinsamen Lauschangriffe, allesamt ‚blinks‘ betitelt, entfalten ihr virtuelles Terrain als ambienter Mikrobrutalismus. Die um das innere Auge sich drehenden environ-mental Panoramata wirken wie Tonbandprotokolle von ansonsten unter der Hörschwelle verborgenen Mikroprozessen. Sirrend und rauschend und dröhnend meint man hier den wallenden ‚Lebensprozess‘, den ‚Webstuhl der Zeit‘ per se bei der Arbeit zu hören. Wie akustisch verstärkt füllen ein beständiges Nagen und Mahlen und Kauen und Gären, die Wachstums- und Zersetzungs Vorgänge im Bodensatz der schmurzelnden Ursuppe, den Raum. Insektoide Myriaden zermalmen organisches Material in Zellulosebrei, Mulch und Mikropartikel. Bakterien, Plankton, Einzeller wesen und verwesen in der anonymen Chemie des kosmogonischen Eros. Auf mich, der ständig ein Haar in der Ursuppe findet, wirkt die ‚blinkende‘ Rede, die hier „der Menschheit Schnitzel kräuselt“, wie die Sonic Fiction-Version von Stilleben. Dabei ist nicht der still liegende Kadaver, sondern die ewig webende Unruhe, die Kautbewegung als nicht abzustellende Endlosrille, das Memento mori, das einem den Seufzer von Fausts Faustus in Erinnerung ruft: „Ach Gott! die Kunst ist lang, Und kurz ist unser Leben.“ Andere finden das zischelnde, zirpende, knarrende Gewisper und knisternde, tickelnde Gefunkel der Materie aber vielleicht auch als etwas Anheimelndes, das ‚Mutter Erde‘ summt, ohne dessen jemals überdrüssig zu werden.

Why Not Bechamel (FOR4EARS 1553)? Nun, wahrscheinlich hören sich Menschheitsfragen anders an. Aber wer kann sich denn seine Fragen heute noch aussuchen, wo Fantastic Voyages bei TUI zu Schleuderpreisen gebucht werden. Die Reiseroute für den Trip, auf den **ERIKM, GÜNTER MÜLLER & TOSHIMARU NAKAMURA** mitnehmen, dürfte freilich allenfalls auf Borges’schen Karten verzeichnet sein. Der teleportative Zauber beruht auf drei elektronischen Geräuschspuren, die sich zu einem Lacan’schen Knoten ineinander schlingen. Vorsichtige Fingerspitzen justieren und verschalten automatisierten Geräuschoutput. Sie flechten und modulieren furzelnde Störfunken, eine bitzelnde und sirrende Unruhe, glitchende Beatkürzel, schwache Puls- und Dröhnloops, die den Sinnen eine imaginäre Flora und Fauna, einen brodelnden Alienschwungel suggerieren, der die grauen Zellen zu durchwuchern beginnt. Ein elektrostatisches Rumoren überschauert diese ortlosen Tropen. Der Kabelsalat dampft, algorithmisch und repetitiv, eine xenobiotische Maschinenatmosphäre aus. Die Soundtracks zu den Visionen von Lem und Dick sind bisher immer nur in neoromantischen oder surrealen Anachronismen herum geplätschert. Kubricks Zukunft tanzte Walzer. Möchtegern-Futurismen stampfen durch die Konkursmasse der abgehalfterten Erdölmoderne. Aber es ist nicht der Materialfortschritt zu 3-k.Pad ∞ System und Ipad oder Nakamuras Cargo-Cult-Handling seines No-Input Mixing Board allein, die diese Sonic Fiction - oder etwa auch die *Interstellar Chemistry* von Bill Horist & KK.Null - so irritierend sub- & superhuman machen und daher so plastisch ‚anders‘. ‚Keburu‘ und ‚cable‘, die verdrahteten Funkprotokolle des An- und Weiterflugs, wurden von eRikm abgemischt, ‚kabel‘, die knapp 25-minütige Exkursion in eine tönsche Interzone, eine Babel-17-Fremde, von Müller ‚reorganisiert‘. Dabei wurde bei dieser Art Brut in Futurum II gar nicht erst versucht, das ‚organlos‘ Reale des im Schweizer Erdstützpunkt Sion gesammelten Materials völlig zu kaschieren. „Warum kein Bechamel“ klingt wie der hilflose, unsinnige Übersetzungsversuch einer der ersten Fragen, die von First-Contact-Emissären ausgetauscht werden könnte.

GROB (Köln)

Am 12.8.78 wurde, mitten in Kreuzberg, das SO 36 eröffnet. In dem ehemaligen Supermarkt gaben ab dem *Wall City Rock-Festival* die Punks den neuen Ton an. Der Dortmunder Postavantgardist Martin Kippenberger als Programmacher lotste aber alles dorthin, was ihm als Enter- oder Irritainment tauglich schien - etwa Red Crayola & Scritti Politi am 10.4.79 - und in der Woche darauf NMUI. NMUWer? Das Nordeuropäische Melodie- und Improvisationsorchester war ein Projekt unter Anführung des Schlagzeugers und Akkordeonisten **SVEN AKE JOHANSSON**, mit Rüdiger Carl an Tenorsax & ebenfalls Akkordeon, Wolfgang Fuchs an Sopranino & Bassklarinette, den Posaunisten Radu Malfatti & Thomas Wiedermann, Hans Reichel & Norbert Eisbrenner an Gitarren & Geigen sowie Maarten Altena an Kontrabass & Cello. Zu acht spielten sie Johannssons *Anschlussmusik mit Handtuch I-III*, einen Avanthammer gegen Punkschädel, Free Jazz mit FMP-Verve und Johannsson'schen Widerhaken. Ein Ausschnitt davon war 1987 auf der FMP-7" S 17 zu hören gewesen. Grob (in Koproduktion mit dem schwedischen Olof Bright-Label) bringt nun das vollständige Konzert, gut 78 Minuten, Sven Ake Johansson with the NMUI in SO 36 '79 (GROB 650 / OBCD 10). Erstaunlicherweise gab es damals mehr Beifall als Stunk für eine Bizarrerie, die arrangierte Kakophonie, schräge Solotiraden und - typisch für die FMP-'Volksmusik' - Gasenhauer wie 'Bis früh um fünf...' zum Potpourri verrührte. Dazu wurde zur Belehrung & Unterhaltung der kleinen Mittelklassepunks Poetisches wie „Rotblond strahlt der Vollmond, seine Nase tropft..." geblökt. Gegen die kürzer werdenden Aufmerksamkeitsspannen der ‚Geräusche für die 80er‘ wurde gnadenlos gerappelt, geröhrt, gefiept und gefiedelt. Das NMUI torkelte mit gefährlicher Schlagseite an diskanten Abgründen entlang, besäuselt von den schönen Missklängen einer neunschwänzigen Katzenmusik, die an Stelle des Aufstands den Lustaufschub probt. Dieses verdaddelte Nicht-auf-den-Punkt-kommen-Wollen, getopt von einem Drumsolo und störrischen Bläserattacken, weckte allmählich Unmut, der sich aber dafür, dass hier ein anarchischer Okkasionalismus jedem Ansatz zur Dezision auf der Nase herum tanzte, in Grenzen hielt. Art-Attack wie Quark in der Kurve. Dialog mit der Jugend von Gestern.



Die Klangwelt von Zona (GROB 652) hat **ALESSANDRO BOSETTI** allein mit seinem Sopranosaxophon kreiert. Aber wenn man den aus Mailand stammenden Wahlberliner mit Evan Parker oder Lacy oder Coxhill zusammen zu denken versucht, dann sperrt sich dagegen seine bruitistische Widerpenstigkeit. Selbst innerhalb von Free Impro ist das, was Bosetti aus seinem Instrument heraus schlürft und spuckt und haucht und fiept jenseits von allem, das sich auch nur in Resten von ‚Jazz‘ herleiten lässt. *Zona* ist bis in die Gene in der Geräuschemusik verwurzelt. Und obwohl alle Geräusche munderzeugt und in Echtzeit zu hören sind, meint man in die Elektroakustik gewechselt zu sein. Das ist jedoch nur insofern zutreffend, als die am 26.1.2003 in einem Ostberliner Rundfunkstudio aus sechs verschiedenen Mikrophon-‘Perspektiven‘ aufgenommenen Klänge zu einer einzigen Bandspur synthetisiert wurden. Man hört also ein kaleidoskopisches Cut-Up aus rasch hin und her springenden Hörwinkeln, eine Schizophonie, die Bosettis Mund, Gaumen, Lippen, Zähne, Luftröhre als Geräuschquelle auf den ganzen Studioraum ausweitet. So wird man von seinen labialen, gutturalen, mukösen Intimität umzielt und umgürtet, umkrächzt und eingespeichelt, geschlürft und umgeblasen. Das Ganze ist von einer absurden, unverschämten Hautnähe. Wer sich eckelt, würde aber zum Opfer einer Illusion. Noch sind Geräusche, wie ‚schmutzig‘ sie auch sein mögen, eine völlig aseptische Dimension. Wenn man nur Gehör und Gefühl getrennt halten könnte.

I N T A K T (Zürich)

Mein Faible für Radio SWR2 Neue Musik/Jazz verdankt sich Projekten wie dem im Oktober 2003 im Studio Baden-Baden eingespielten *Sweat* (Intakt 093). Der Schweizer Perkussionist & Komponist **LUCAS NIGGLI**, der über Kieloor Entartet und Pierre Favre zu eigenen musikalischen Vorstellungen kam und der bereits mit Zoom und Big Zoom auf Intakt zu hören war, hat für dieses ambitionierte sechsteilige Werk ein veritables **ZOOM ENSEMBLE** rekrutiert. Neben dem harten Zoom-Kern aus Nils Wograms Posaune & Philipp Schaufelbergers Gitarre und der Big Zoom-Klarinette von Claudio Puntin erklingt hier das Ensemble Neue Musik Zürich mit Hans Peter Frehner (Flöten), Urs Bumbacher (Violine), Stefan Tuth (Cello), Viktor Müller (Piano), Lorenz Haas (Vibraphon, Perkussion) und Leo Bachmann (Tuba) und dazu stößt dann noch die Stimme von Phil Minton. Für diesen Klangkörper, der sich bespielen lässt wie ein Sampler mit einem breiten Spektrum an Soundvariationen, schrieb Niggli eine Third Stream-Musik, die sich der Handicaps früherer Versuche bewusst ist und sie zu umgehen versucht durch die kreative Souveränität des Zoom-Kerns und die Format sprengende Eigenwilligkeit Mintons, der bei ‚Fever‘ alles was als ‚gesund‘ und ‚normal‘ gilt, zerfletchert und dann doch als unvertaulich ausspuckt. Nigglis überzeugendste Mittel sind jedoch die, insbesondere durch Schaufelbergers Gitarre, angerockten Fusionentakeln, die seine *Sweat*-Suiten ausfahren, um Gil Evans, dessen Klangbildern die Spannweite zwischen Tuba & Posaune und Klarinette, Flöte & Strings entstammen könnte, mit Michael Gibbs, Barry Guy oder Favres European Chamber Ensemble kurz zu schließen. Gegen alles Prätenziöse und Steife mobilisiert Niggli einen geschmeidigen, immer chromatisch ausgerichteten Klangfluss, eine liquide, schwimmende Beweglichkeit, auf die Titel wie das fetzige ‚Sweet Sweat‘ und ‚Fluidum‘ anspielen, und eine feurig-fiebrig-tänzerische, wie sie in Titeln wie ‚Feuer‘, ‚Dance for Hermeto‘ und ‚Run & Rush‘ und insgesamt in *Sweat* mitschwingt. Neoromantische sowieso, aber auch post-Webern'sche Erwartungen an die Strings werden nur für ganz kurze Augenblicke genährt, etwa beim Auftakt von ‚Fluidum‘ bzw. ‚Run & Rush‘, das kaleidoskopisch mit Splintern von Musica Nova-Effekten, Minton'schen Bocksprüngen oder Calypsoziten spielt und in einem Grindcoregag gipfelt. Jedesmal sucht und findet Niggli eine Bewegungsform, eine Motorik, eine Fließform, die als Swing oder Groove den Puls beschleunigt. Muss ich extra erwähnen, dass das 18-minütige ‚No Nation‘ mit seiner Lacy'esken Stufen-Lakonie, bei dem Niggli die ganze Farbpalette aufschlägt von der pumpenden Tuba und röhrenden Posaune zur Gitarre, den Strings und zur Klarinette, explizit durch Mintons Bekenntnis zur kosmopolitischen Vogelfreiheit mehr als ein rein musikalisches Statement ist? Auch wenn Musik wie diese durch das Wahrnehmungsraster der Wohlstandsverwahrlosten und der Logo-Zombies rutscht, wobei offensichtlich ist, dass auch der gesellschaftliche Fisch vom Kopf her stinkt, mir rückt sie bessere Zeiten nahe wie eine Großaufnahme, in die man eintauchen möchte.

Das infernalisches Schweizer Trio **KOCH - SCHÜTZ - STUDER** hat für seine Musik das Etikett Hardcore-Kammermusik geprägt und mit *Life Tied* (Intakt 094) demonstrieren sie einmal mehr, dass das keine kokette Übertreibung ist. Eine Schiene ihrer Artistik bestand für den Saxophonisten & Elektroniker Hans Koch, den elektrifizierten Cellisten Martin Schütz und den Drummer Fredy Studer in Fusionsexperimenten - mit Musikern aus Ägypten und Kuba oder mit DJs aus New York. Eine andere in Kollaborationen mit dem Dichter Christian Uetz. Mit *Life Tied*, dem idealen Konzert, das aus Exzerpten von Auftritten auf der Biennale in Venedig und der Expo in Murten, einem Heimspiel in Biel und einem Gastspiel in New York kombiniert wurde, begegnen mir die Drei erstmals seit ihrem prototypischen Statement *Hardcore Chambermusic* (Intakt 042, 1995) wieder pur. Und zeigen sich als jung gebliebene Pioniere von No Wave-Energy Play in der Kollision von Impro-Jazz, Noise und Electronic, die Herzblut, Seelenfunken und Krachpartikel als fröhliche Wissenschaft an die Wände splattert. Der Feuerspucker ‚The Burning Tongue‘ ist unverschämt rockig und der schlagende Beweis, dass zeitgemäße Musik ihr Heil nicht nur in diskreten Reduktionen suchen muss. Natürlich sind die erfahrenen Schweizer keine halbstarke Poser. Das Dilemma von Expressivität, von Euphorie, von blinder Wut, von betriebsblindem Gezappel zwischen Manie und Depression im durch Pseudo-Spektakel abgestumpften Anything-goes, diese Sackgasse reflektieren sie durch Brüche, Verstörungen, Implosionen, Scharten. Hammering kippt um in Whispering und wenn aus dem von stolpernden Riffs und zickzackenden Zwischensprints umgetriebenen Tänzer die Drähte baumeln und das Öl tropft, dann erzählt das mehr vom Verschwinden obsoletter Selbstverständlichkeiten als jeder menetekelnde Sermon. *Life Tied* erzählt selbst im Blitzlicht von Biennalen und Expos ohne dystopische Larmoyanz vom Überleben im Halbschatten von Müllhalden. Es ist kaum der richtige Fitnessstest für vermeintliche ‚Herrenmenschen‘. Die toughe Manier, in der die Koch-Schütz-Studer'schen Futu-Rhythms im Wackelkontakt einer labilen Stromversorgung grooven, ist ganz einfach nur kompetent, lakonisch und hard-boiled.

Dreieinhalb Jahre nach *Odyssey* (Intakt 070) lassen **BARRY GUY, MARILYN CRISPELL & PAUL LYTTON** Odysseus heimkehren nach *Ithaca* (Intakt 096). Beide Titel korrespondieren mit gleichnamigen Gemälden des Iren George Vaughan, die - zusammen mit der Architektur von Zaha Hadid und Daniel Libeskind - jeweils als Sprungbrett und Energiepol für die musikalischen Exkursionen dienen. Abstrakte Narration - Vaughans Arbeiten erinnern, dem Ausschnitt nach zu urteilen, ein wenig an Dubuffet - und die Strukturierung von leerem Raum sind Leitlinien für Guys Kompositionen. In ihnen versucht der Kontrabassist Libeskind's Bewusstsein für Fragmentarisches und für Spuren der Vergangenheit zu verbinden mit Hadids Synthesen von definierten und undefinierten, realen und virtuellen Formen. Ersteres spiegelt sich in Titeln wie ‚Void‘, ‚Broken Silence‘ oder ‚Shard‘, letzteres in ‚Fire And Ice‘ oder ‚Zig Zag‘, ohne darin programmatisch aufzugehen. 2 der 11 Stücke sind freie Trioimprovisationen. Das abschließende ‚Klaglied‘ interpretiert Buxtehude und versucht dabei einen Moment von Klarheit und inniger Versenkung zu vermitteln. Bass, Schlagzeug und Piano sind eigentlich eine kopflose Jazz-Rhythmussektion. Die Leerstelle, gerne klassisch kompensiert durch das Piano, scheint beim Guy-Crispell-Lytton-Trio aber vollständig diffundiert in die ausbalancierte Eloquenz der Einzelstimmen. Die Musiker haben mehr gemeinsam als nur das Geburtsjahr 1947. Geteilt und realisiert wird auch eine Vision von kammermusikalischer Demokratie und inspirierter Konsonanz. Die Prägnanz des Ausdrucks ist Atem beraubend. Permanent, aber ganz besonders bei den drei Guy-Soli ‚1st, 2nd & 3rd Shard‘, wird man gefesselt durch lyrische Nuancen und feine Dosierungen, permanent überrascht durch packende, splittrige, kantige Attacken. *Odyssey* und *Ithaca* sind Ecksteine in der Kunst des Pianotrios. Wer zu den Namen Crispell, Guy & Lytton Klangbilder sucht, der sollte unbedingt diesen homerischen Gesängen lauschen.

IPECAC RECORDINGS (Orinda, CA)



Manchmal könnte man tatsächlich meinen, dass das Weltall gekrümmt ist wie ein Hufeisen und dass dadurch Zentrum und Peripherie so nahe zusammen rücken, dass Funken überspringen. **TREVOR DUNN**, 1968 geboren „in a small Northern California logging town not far, in spirit anyway, from David Lynch's Twin Peaks“, hatte die richtige Mutter, den richtigen Teen Spirit und die richtigen Lehrer, die ihn schon in jungen Jahren in ein Bermudadreieck aus Miles & Mingus, Slayer & Swans und Messiaen & Ligeti lockten. Mit 13 begann er das Bassspiel zu lernen und bereits mit 17 gründete er zusammen mit High School-Freunden eine Band, die 1992, nachdem Dunn nach San Francisco umgezogen war, von Warner Bros. unter Vertrag genommen wurde. Ihr Name - Mr. Bungle. Im Laufe der 90er wurde Dunn zu einem festen Bestandteil der Westcoast-Avant-Szene. Er spielte mit Topsy oder dem Masaoka Orchestra, vor allem aber mit Ben Goldberg, John Schott und Kenny Wollesen und - nachdem er 2000 nach Brooklyn gekommen war - mit John Zorn (*The Gift, Filmworks XII* - XIV, Electric Masada), Marc Ribot, David Krakauer's Klezmer Madness, Erik Friedlander, Jenny Scheinman oder Jessica Jones

und nicht zuletzt Mike Patton's Fantômas. Besonders am Herzen liegt ihm aber sein eigenes **TRIO-CONVULSANT**. Beim Debut *Debutantes & Centipedes* (1998, Buzz Records) waren noch Adam Levy an der Gitarre und Wollesen an den Drums seine Companions gewesen für eine Musik, die sich Inspirationen bei Breton & Bunuel holte und musikalisch den Kurzschluss von Ahmad Jamal und den Melvins probte. Für den aktuellen Nachfolger, *Sister Phantom Owl Fish* (IPC-52), fand Dunn zwei völlig neue Partner, Ches Smith, der ansonsten bei Theory of Ruin trommelt, und Mary Halvorson, eine Gitarristin aus Boston, die sich mit ihrem eigenen Trio und im Zusammenspiel mit Chris Forsyth oder Jessica Pavone einen Namen gemacht hat. Sie ist die große Entdeckung dieses ‚Now Jazz‘-Trios, dessen ästhetische Stoßrichtung Dunn so skizziert: „*There is counterpoint; there are power chords & atonal melodies. Sometimes it swings; sometimes it tries hard not to swing. There are complicated written passages & sections of free improvisation. It's not fusion but it does combine disparate styles & yet I like to think of forms developing organically as opposed to a cut-and-paste technique.*“ Emblematisch für die Verschmelzung surrealer Collagen mit komplizierten Knotentechniken steht das Schnabeltier als lebender Widerspruch. Neben Dunns Eigenkreationen wurde die konvulsive Methode noch auf Andre Previns ‚I'm sick‘ und ‚The Single Petal of the Rose‘ von Ellington/Strayhorn angewendet. Halvorson führt dazu eckige Bocksprünge aus und schaltet unberechenbar zwischen Avant-Fingerpicking und schroffen Hardcorebreitseiten hin und her. Smith schürt dazu permanent eine präzise Unruhe. So bleibt es letztlich Dunn überlassen, mit seiner sonoren Kontrabassalgebra den gemeinsamen Nenner zu diktieren. Doch mehr noch als sein voller, heimeliger Ton ist es seine labyrinthische Choreographie, genau fest gelegte Schrittfolgen und Tanzfiguren, die das waghalsige Unternehmen über Stock und Stein dirigiert. Aber letztlich ist es die wahnwitzige Handschrift der blonden Gitarristin, die souverän alle Register zieht zwischen barscher Kakophonie und scheinbar entschärftem Geknispel und abrupt wieder zurück zu zersplitternden Querschlägern, die das Trio-Convulsant zu einem Gitarrentrio der Sonderklasse macht - vergleichbar mit Elliott Sharps *Raw Meet* oder den *Instrumentals* der Nels Cline Singers.



Die **MELVINS** sind nicht unbedingt ein Name, den man in BA erwarten sollte. Aber eine Band, die ,The Green Manalishi', ,Ramblin' Man' und ,Interstellar Overdrive' gecovert hat und inzwischen zu den Stützpfeilern von Mike Pattons & Greg Werckmans Ipecac-Label zählt, ein Forum, das Soundattacken der extraordinären Sorte garantiert, die darf man nicht unterschätzen. Buzz Osbourne, Sänger, Gitarrero und Mastermind, und sein Drummer Dale Crover haben seit ihrem '87er Debut *Glue Portch Treatments* stetig zunehmend eine experimentierlustige Seite gezeigt. Zu Ipecac stießen sie zur Millenniumswende mit der Trilogie *The Maggot* (IPC-002), *The Bootlicker* (IPC-004) & *The Crybaby* (IPC-006). Bei *Electro-retard*, der Scheibe mit dem Pink Floyd-Cover, stürzten sie sich kopfüber in den Remixfleischwolf. Für *Millennium Monsterwork* (IPC-019) fusionierten sie mit Fantômas zur Big Band. Und mit *The Colossus of Destiny* (IPC-014), *Hostile Ambient Takeover* (IPC-020) und *26 Songs* (IPC-038) müsste jedem deutlich geworden sein, dass die Melvins ihre eigene Vorstellung von Headbängen entwickelt haben. Brian Williams aka **LUSTMORD** ist dennoch ein denkbar seltsamer Bettgenosse für Buzz & Co. Lustmord gehört seit dem '82er Debut (als Reissue *A Document of Early Acoustic & Tactical Experimentation* betitelt) mit seiner auf dem eigenen Side Effects-Label und auf Soleilmoon publizierten Lustmord-Noise-Art und mit Ohrenschauben wie *Psychological Warfare Technology Systems* (Paragoric, 1992) als Terror Against Terror oder *Crash Injury Trauma* (Soleilmoon, 1993) als Isolrubin BK zu den notorischeren Vertretern der amerikanischen Sound Culture. Mitte der 90er jedoch orientierte sich Williams von den *Crash*-Aspekten in seinen Ballard'esken Szenarien zunehmend um zu Dreamscapes for Inner & Outer Spaces. Exemplarisch dafür waren *The Place Where The Black Stars Hang* (Side Effects, 1994) mit Titeln wie ,Sol Om On', ,Aldebaran of the Hyades' oder ,Dog Star Descends', die Compilation *Purifying Fire* (Soleilmoon, 2000), *Metavoid* (Nextera, 2001), bei der Lustmords Phantasie um ,The Ambivalent Abyss', ,Oblivion' oder ,A Light That Is Darkness' kreiste und *Zoetrope* (Nextera, 2002), ein Cinema pour l'oreille-Soundtrack zu Kafkas *In der Strafkolonie*. In ähnlicher Weise hatte schon *Stalker* (Fathom, 1995), seine Kollaboration mit dem Drone-Minimalisten Robert Rich, die Imagination gereizt mit einem durch den Lem / Tarkovsky-Stoff angeregten Soundscape. Dass Martin Büsser (Intro 120) diese Exkursionen in Dark Ambient-Zonen nur als Stagnation im Spätwerk eines Industrial-Pioniers abtut, das darunter leide, „dass es öde wird, wenn einer immer nur böse ist“, deutet darauf hin, dass der Lustmord / Mordlust-Komparatist hier von einer Mollästhetik, die basstief und slow-mo-zäh das Bewusstsein ,depro-schwarz' übertüncht, 1:1 auf finstere Gedanken des Künstlers schließt. Die Fusion zweier düsterer Dröhnwelten zum „*apokalyptisch entmenslichten Sound*“ und die „*potenzierte Fiesheit*“ von *Pigs of the Roman Empire* (Ipecac, IPC-54) immerhin hält auch MB für ein selten gut gelungenes „*Horror-Szenario*“. Ich vermisste bei diesem Lob jede Andeutung auf den sarkastischen schwarzen Humor, den doch schon die Optik einem aufs Auge knockt und der bei Ipecac zur Grundausrüstung gehört. Melvins rockt und röhrt nur bei ,The Bloated Pope' und ,Pink Bat', minimalistisch, bratzig unbd stakkatohaft. Alles andere, darunter auch so Songähnliches wie ,Safety Third', zerrt Lustmord in finstere Abgründe aus monoton geschruppten Gitarren, zerhackten Beats, stechender Elektronik und knurrigen Drones, die erst im satanischen ,Idolatrour Apostate' und dem namenlosen Nachhall ihre Sohle erreichen. Allein das Titelstück ist die 22 1/2-minütige Drift eines Raumkreuzers in den grollenden Schlund eines Schwarzen Lochs. Wie paralysiert fügt sich der Körper ins Unvermeidliche, während sich das Bewusstsein voller Schmerzlust den immer näher rückenden letzten Mahlstrom der Zernichtung ausmalt. Denn das Nichts lockt mit den Wonnen des Nicht-Ich, der süßen Lust in der Zermalmung der Bedenken und Komplexe. Das Großartige, das die ,Entmenschlichung', die Entsorgung und Anästhetisierung durch ,harte Musik' an sich hat, das lässt sich niemand entgehen, der Adornos ,Menschentreue' „*durch Inhumanität gegen sie*“ verinnerlicht hat.

KNISTERN (Hamburg)

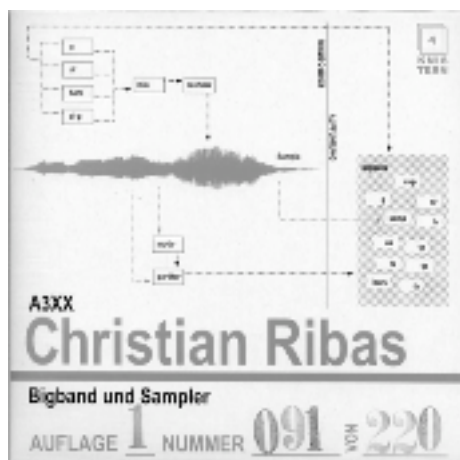
Gleich mit einem 4er-Pack wagt ein neues 7"-only-Label aus Hamburg den Schritt in die Öffentlichkeit. Der Name unterstreicht das Programm, eine Liebeserklärung an das Vinylmedium. Die jeweilige Spielzeit von 2 x 6-7 Minuten ist vielleicht auch eine Konsequenz aus den schrumpfenden Aufmerksamkeitsspannen. Die Auflage beträgt 220 Exemplare, sicher nicht diktiert durch die Spekulation auf Sammlerwert, eher einem nüchternen Realismus gehorchend. Das serielle Corporate Identity-Design zeigt den spröden Charme von Schalltafeln, Partituren und markanter Schrift, zeitlose Sachlichkeit mit 50er-Jahre-Touch.



Den Auftakt machte **INTERTRONIK** mit Improvisationen #2 und #3 (KNISTERN 1). Undeutliche E-Bass-Klänge von Labelmacher Guy Saldanha, dazu - deutlicher - Akkordeon und - wieder nur subtil eingesetzt - Schlagzeugmaschine, wurden, live am 25.10.2002 in der Hörbar, Hamburg, von Saldanhas Duopartner Klemens Kaatz elektronisch manipuliert durch Verzerrungen und Feedback. Mit dem experimentellen Ansatz, frei improvisiertem Bruitismus und Live-Elektronik zu verknüpfen, bewegt sich Intertronik entlang der noisyen Seite einer Frontlinie aktueller Klanggestaltung.

KLEMENS KAATZ setzt in seinen beiden Fortsetzungen der Reihe zweimal ein Programm in die Tat um. Verzerrungen (KNISTERN 2) ist eine Komposition für drei E-Bässe, die zwar mit einfachen Rockriffs ansetzt, aber im Verlauf der acht Teilstücke zunehmend - im Rockkontext - unkonventionelle Spieltechniken verlangt. Durch die Aufstellung der Verstärker in den Raumecken wird zusätzlich ein ungewohntes Klangbild angestrebt. Saldanha ist hier als Interpret beteiligt. Ich fühle mich an die BA-Produktionen mit Thomas Hintner erinnert (BA 21, *Spirograph*-EP, BA 33).

Transformationen (KNISTERN 3), eine Komposition für Kontrabass und Live-Elektronik, interpretiert von Bernd von Ostrowski und dem Komponisten, besteht aus fünf Abschnitten. Basssounds werden einer Zwölftonsystematik unterworfen. Kaatz bringt u.a. Pitch-Shifter, WahWah-Pedal, Loopsampler / Echogerät, Digital-Delay, Ringmodulator zum Einsatz. Wenn der Bass gestrichen oder geschlagen wird, entsteht durch die elektronischen Eingriffe schon eine einigermaßen delirante Kammermusik. Wenn er ganz unter den Transformationen verschwindet, hüllt sich der Klang völlig in das Kostüm einer in archaische Elektronik gewandeten Neuen Einfachheit.



Zu A3XX (KNISTERN 4) von **CHRISTIAN RIBAS** ist es dann ein ziemlicher Sprung. Der ebenfalls in Hamburg aktive Komponist stellt hier vier Kompositionen für Bigband und Sampler vor. Die Titel ‚Scheppern‘, ‚Klickern‘, ‚Flattern‘ & ‚Klappern‘ verweisen auf Nebengeräusche, die hier aber in den Vordergrund gerückt werden, ohne die Musik darauf zu reduzieren. Es entfaltet hier erstmal ein mit Trompete bzw. Posaune, Tenorsaxophon, Altosaxophon, Baritonsaxophon, Keyboards (Kaatz), Bass (Ostrowski), Schlagzeug, Sampler (Saldanha) und Gitarre (Ribas selbst) bestücktes veritables Nonett seine Klangwucht, zumindest als geloopte Samples, die zu einem funky groovenden Jazzrock geschichtet werden. Wobei ich das so verstehe, dass der Sampler zwar als neuntes Element die Kompositionen strukturiert, aber deswegen die Bigband nicht nur im Laptop existiert. Wie auch immer. Auf dem Plattenteller dreht Brasspower in XXL schnittige, wuchtige, fetzige Runden, in strenger Linienführung und am kurzen Zügel eines Konzepts. Aber unbedingt als Pulsbeschleuniger.

Als zweite KNISTERN-Serie angekündigt sind bereits die Quartette Helgoland und Uri Geller, dazu Lieder des Trios Chanson Électronique und Rückkopplungsimprovisationen des Duos GUY+TBC.

LEO RECORDS (Kingskerswell, Newton Abbot)

Leo Feigin kann 2004 auf 25 Jahre Leo Records zurück blicken und immerhin hat sich Christoph Wagner gefunden, um zu gratulieren (Jazzthetik 11/04). Möglich ist so ein Projekt nur, wenn man, wie der 1974 nach London emigrierte Russe, seine ganze Existenz darauf setzt. Kein Jahr verging, ohne dass Feigin mit seinem Einkommen als Mitarbeiter beim BBC World Service und als Synchronsprecher nicht Löcher stopfen musste, inklusive Super-GAU's wie einst die Pleite des New Music Distribution Service oder die Bestellflaute nach 09/11. Auch im Ruhestand ist sein Faible für Quasi-Unverkäufliches ungebrochen. So gelangen und gelingen ihm neben der Herzensangelegenheit des ‚Soviet Jazz‘ von The Ganelin Trio & Sergey Kuryokhin und Klassikern wie Taylor, Braxton, Joe Maneri und Aki Takase auch - um nur einige meiner persönlichen Favoriten zu nennen - Entdeckungen wie Chamaeleo Vulgaris, das Frank Gratkowski Quartet, The Pandelis Karayorgis Trio, Mat Maneri, Gaël Mevel, The Remote Viewers oder The Wally Shoup Trio.

The Chadbournes sind ersten ein Scheißname für eine Band und zweitens ein Phantom. Das gibt **DR. CHADBOURNE** unumwunden zu. Nachdem er das klar gestellt hat, gibt es an der Veröffentlichung von The History of The Chadbournes, Honky-Tonk im Nachtlokal (LR 406) nichts mehr auszusetzen. The Chadbournes sind schlicht die rote Banjosaiten, die Eugene Chadbournes Liebeserklärungen an C & W-Musik zusammenfädelt. Am Anfang steht der „Free Improvised Country & Western Bebop“ von *There'll Be No Tears Tonight* (Parachute, 1980), bei dem er mit J. Zorn, T. Cora, David & Dennis Licht, S. Manning und R. Link, nachträglich ‚The Chadbournes‘ getauft, erstmals Klassiker von Roger Miller, Hank Williams, Willie Nelson und David Allen Coe ‚dekonstruierte‘, wie man heute sagen würde. Zweifellos liebt Chadbourne den wahren C & W wirklich heiß und innig und mit *LSDC&W* und *Blotter LSDC&W* (beide Fundamental) wälzte er sich noch zweimal in Kuhfladen und dem fuselgetränkten Sägemehl der Honky-Tonks. Dabei mussten Formationen wie seine eigentlich psychedelisch ausgerichteten Shockabilly, das F-Art Ensemble und Chuck als The Chadbournes erhalten. *Honky-Tonk im Nachtlokal* ist wiederum eine C & W-Compilation, diesmal mit Live-Stoff, der zwischen 1996 und 2002 mit vier verschiedenen The Chadbourne-Bands eingespielt wurden, verrückten baskischen Rockabillys, die eigentlich The Wild Bud heißen, dem schottischen Drummer Billy Kettle, dem sizilianischen Trompeter und Maultrommelspieler Toy Paci, dem Bluegrass-gestählten Mandolinenvirtuosen Barry Mitterhoff. Der Chadbourne-Trip beginnt mit Rimsyk-Korsakov und endet mit einem Roland Kirk-Medley. Der Doktor, rasender Leadgitarrist, Banjoschrammler und Crooner, fasst C & W ziemlich weit. In der Hauptsache erklingen aber schon, wenn auch in etwas merkwürdigen Speedversionen, Traditionals wie ‚Devilish Mary‘, ‚Rabbit in the Peapatch‘ und ‚Georgie Buck‘, Evergreens der Outlaw-Tradition wie ‚Up Against the Wall, You Redneck Mother‘ und Goodies wie ‚Tennessee Border‘, ‚People Will Say We're in Love‘ von Rogers & Hammerstein, ‚I've Thought of Leaving, Too‘ von Loretta Lynn oder ‚I'm Wasting Good Paper‘ von Buck Owens. Die Auswahl schert sich nicht um Nashvillekriterien, Chadbourne bestimmt selbst, was ‚populär‘ ist. Dass das Quartett mit Mitterhoffs Mandoline, Chuck Rosina an Electronics und Bob Jordan an Toy Instruments, mit dem er 1996 die Asphalt Cowboys im New Yorker Roulette beschallte, sich an einer Fusion von Cajun, Country & Weirdness mit Musique Concrète versuchte, ist nur konsequent. Originäre Volksmusik ist immer unpuristischer, ungenierter DIY-Krach mit allem, was zur Verfügung steht.

Natürlich kann man das in Etappen über einen Zeitraum von vier Jahren von **CAROLINE KRAABEL & PHIL HARGREAVES** gestaltete Projekt Where We Were, Shadows of Liverpool (LR 407) simpel als Duoeinspielungen zweier Saxophonisten bezeichnen. Aber Kraabel, die in dieser Zeit zweimal Mutter geworden ist, weist in ihrem Linernotestatement mit gutem Grund auf einige Besonderheiten hin. Als Musikerin, deren Artikulation in erster Linie auf der Verbindung ihres Körpers mit einem Altosaxophon in einer spezifischen Zeit und einem spezifischen Raum basiert, ist der binaurale, digitale Aufnahme-prozess, die computerunterstützte Edition und die warenförmige Konservierung und Teleportation ihrer Klangkreationen in besonderer Weise ein Akt der Schizophrenie. Aus diesem Dilemma, das improvisierende Musiker mehr als andere betrifft, leitet sie keine Klage gegen den Verlust von Unmittelbarkeit ab, sie versucht vielmehr ein Bewusstsein zu schärfen für die Umstände, die im Klang, der aus den Lautsprechern in fremden Wohnzimmern schallt, eingebunden sind. Kraabel und ihr Partner an Tenor- & Sopranosax und Flöte spielten ihre Duette in größeren Zeitabständen an ausgewählten Orten in Liverpool ein, der St. Georges Hall, dem Mersey Tunnel, der Picton Library, im Anechoic-Raum der Universität, einem Gewächshaus der Sefton Park Allotments, im The Grapes in der Mount Street und dem Jump Ship Rat in der Parr Street. Anschließend wurde das Material zu einem durchgehenden Soundscape verbunden. Statt ‚sauberer‘ Studio-High-Fidelity hört man hier das Rauschen, den Hall, die spezifische Klangatmosphäre der Schauplätze mit. Die bewusst verunklarten Bilder dieser Hörräume zeigen die Industrie- und Hafenstadt als einen prunkvollen Schauplatz des Neoklassizismus und jenes (einst) neureichen Stils, den wir Gelsenkirchener Barock nennen würden. Nur, Informationen bleiben Informationen. Mehr als ein Böttger-Effekt fällt für die rein sinnliche Wahrnehmung kaum ab. Was ankommt, ist dennoch spannend genug - zwei eigenwillige Reedbläser, die Geisterverwandte in September Winds finden könnten, und ihre ambiente, klangfarbene, environ-mentale Kommunikation miteinander und mit den Klangräumen, die sie beschallen, abtasten und ausloten.

Wenn *Synaesthetic Quintet Response*, Catherine Hope-Jones während der Recording-Sessions entstan-

denes Covergemälde zu *Apparitions* (LR 408), der Musik entspricht, die **STAN ADLER / PAUL CHAUNCY / JON LLOYD / ROB PALMER & PHIL WACHSMANN** kreierten, dann kann man nicht sagen, man sei nicht gewarnt worden. Cello, Sopranosaxophon, Gitarre und Violine, dazu jeweils Electronics, die Chauncy in diesem elektroakustischen Stringfünfeck mit Sopranospitze ausschließlich einsetzt, besorgen einen privatsprachlichen Gedankenaustausch, bei dem die Sätze und einzelnen Wörter nicht zerfielen wie Hofmannsthal'sche Pilze. Dafür aber schabten und fieselten die fünf sie so fein, dass sie durchscheinend wurden. Das Titelstück gleich zu Beginn schlägt einen durch seine gespenstische, beklemmende Atmosphäre in den Bann. Wenn dann ‚Parchment‘ diese Stimmung weiter spinnt, wird klar, dass dieser Dreamscape sich in Winkel des Bewusstseins hinein frisst, denen ein abstrakter Bruitismus, wie sublim auch immer er zu Werke ginge, sich kaum je auch nur anzunähern versucht. Auch nach weiteren 10 Minuten, ‚Unravelling‘ überschrieben, behält diese Klangwelt ihr esoterisches Geheimnis, das vielleicht nichts als fauler Zauber ist. Aber bestimmte Sounds, das helle Fiepen und wehe Fragen des Sopranos, die weißen, nahezu transparenten Vibrationen oder Pizzikati der Saiten und die auratischen Elektronenwolken, sie irritieren die synästhetisch empfänglichen Rezeptoren mit Reizen, deren Thrill unmittelbar an Tiefenschichten der Erinnerung und der Sehnsucht ansetzt. Ein sanfter Schatten von Melancholie, eine grüblerische Anspannung des Gehirns, eine wehmütiges Ziehen im Gemüt. Bei ‚Private Language‘ wird es ausgelöst durch einen Mollton, den die Strings an das Sopran weitergeben, überschauert von einem Elektronenregen. ‚Go Bucks!‘ bringt erstmals noisy Unruhe ins Spiel, mikrotonale Krakler mit einer Halbwertzeit von wenigen Sekunden. Um so dunkler dann wieder das besonders enigmatische und entsprechend ominös getaufte ‚The Order of the Hoof‘ mit dumpfen Plonks der E-Gitarre. Bei ‚Dive‘ hält das Sopran, obwohl ringsum ein knurrendes, schrappendes Chaos aus sperrigen Geräuschwirbeln seinen Weg bedroht, lange genug Kurs, um endlich in der Violine eine verwandte Seele zu finden, die seinen Gesang übernimmt, so dass die geifernden Geräuschhunde allmählich aufgeben. Auf das von düsteren Cellostrichen und einem repetitiv leiernden Sopranoton beherrschten ‚Thought Fox‘ folgt zum Ausklang noch ‚Nightwalk‘, dessen spukige Rätselhaftigkeit den Kreis von *Apparitions* schließt, dessen Traumpfad durch ein Dunkel führt, das sich an Gestern nicht erinnern kann und von Morgen nichts weiß. Sounds rühren hier an etwas Imaginäres, an Dunkelkammern der Psyche und der Existenz, die von den Orphikern über Blake und Swedenborg bis zu Jürgen-son auf je eigene Weise mit Erscheinungen und Gespenstern ausgemalt wurden. Dass die esoterischen Wege Sackgassen und die Bilder Phantasmen bleiben, deutet ein Titel an, der in seiner Heraklit'schen Fragmentarik einen ernüchternden Hinweis enthält: ‚Matter Over Mind‘.

Der aktuelle Schwung an Leo-Releases umfasst gleich 4 Alleingänge:

In der Golden Years-Reihe gibt es einmal mehr historisch Patiniertes, *Solo (Milano) 1979 Vol.2* (GY 23) von **ANTHONY BRAXTON**, eingespielt am 20. Januar, also am Tag nach *Solo (Milano) 1979 Vol.1* (GY 20). Prof. Braxtons Atem beraubende Altomonologe bestanden aus Varianten der eigenen Compositions 77, 99, 106 & 118, untermischt mit zickigen Versionen von ‚On Green Dolphin Street‘, ‚They Say That Falling In Love Is Wonderful‘, ‚Half Nelson‘, ‚Round Midnight‘ und ‚Lush Life‘. Nichts davon ist bloße Finger- und Lippenvirtuosität. Braxtons nörgeligen, quäkenden, flattrigen, angerauhten Klangbilder lassen sich nicht ablösen von Hintergedanken, es sind Etüden des Kurzschlusses von Hirn und innerem Ohr. Nie einfältig und selten ‚schön‘ im konventionellen Sinne, scheint - speziell wenn Braxton die nicht graphisch, sondern als Buchstabenkombination notierte Composition 77 auffächert - die Einbildungskraft sich in Extremregionen vorzutasten, in denen der Sauerstoff knapp wird.

Der deutschstämmige, aber in Amsterdam lebende Pianist **ACHIM**



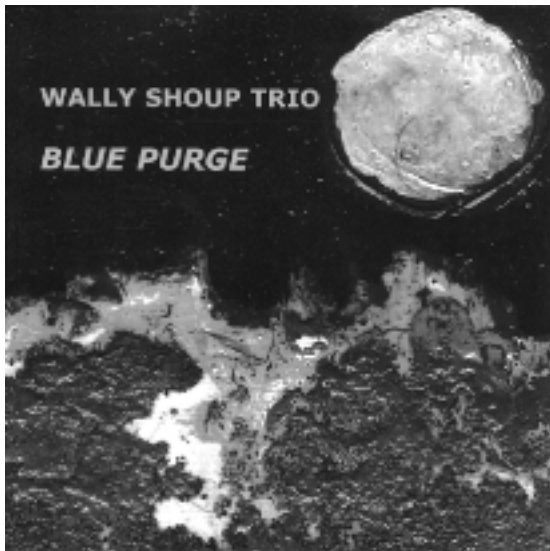
KAUFMANN ist den Jazzkennern kein Unbekannter durch seine Quartetteinspielungen *Double Exposure* (Leo, 2000 -> BA 36) und *Gueuledeloup* (Red Toucan, 2002) zusammen mit Michael Moore, John Schröder & John Hollenbeck und durch die beiden Trios mit Moore & van der Schyff bzw. Gratkowski & de Jooe. Sein Alleingang *Knives* (LR 409), angeregt durch Leo Feigin und ermutigt durch Steve Lacy, ist ein pianistischer Ohrenzupfer und gleichzeitig ein Stück Selbsterforschung. Ein Faible für Dramatik mit linkslastig gehämmerten Tontrauben im Bassregister kontrastiert mit detailakribischen Klangfärbungen durch gedämpfte oder federnde Saiten. Beständig wechselt der Fokus in einem Spektrum von 18 bewegten ‚Bildern‘, nur eines länger als 4 1/2 Minuten, eine Version von Herbie Nichols ‚2300 Skidoo‘. Kaufmann benutzt für seine Attacken die ungewöhnliche Metapher ‚Messer‘, mit dem er quasi die Schnippsel und Fetzen einer Collage zusammenstückelt. Dazu passt die splattrige Coverart der kanadischen Dichterin Gabriele Guenther, seiner Ehefrau, geronnene Blutklumpen an der Wand über dem Klavier, geflammte Streifen von Rot, Nachtblau und Gelb.

Auch den in Bern geborenen **VINZ VONLANTHEN** hört man bei *Oeil* (LR 413) mit einer Serie von selbstbewussten Monologen. Insidern ist der Gitarrist bekannt durch seine Zusammenarbeit mit M. Jundts Kalabule-Band, mit Jacques Demierre, Yves Massy, Jean Bart und Bänz Oester, im Duo mit Sylvie Courvoisier, im Trio mit Jacques Siron & Marco Käppeli, vor allem aber mit seinem Quartett Urban Safari und Einspielungen wie *Paris Connection* (1991), *Urban Safari* (1995) und *Telegram from Mars* (1998). Auch er bevorzugt die komprimierte Aussage, kurze Statements am extremen Ende der E-Gitarrenliteratur. 16 ausgetüftelte Impromptus neigen sich über die ausgefranst Ränder der Klangwelt ins Unerhörte. Die Neigung zu Avant-Aventuren wirft sich selbst als Köder in den Ocean of Sound. Die Rock- oder Jazzalike-Wurzeln sind, wie zermorpt auch immer, im Kleinhirn abrufbar. Ohne die bekannten Tableguitargimmicks gelingt es dem Schweizer, verblüffende, immer sehr gitarristische Sachen mit den Saiten anzustellen, wie man sie seit Friths *Guitar Solos* von 1974 selten gehört hat. Weitgehend operiert Vonlanthen quasi ‚live‘, lediglich mit Pedal- und Fingertechnik, zweimal steigert er im Multitracking seine vertrackten Gebilde ins Orchestrale. Er biegt und krümmt die einzelnen Töne nicht in Blue Notes, eher in die schillernden und schrägen Farbtöne einer Öllache, einer drei Tage alten Prellung. ‚Erstaunlich‘ ist hier noch untertrieben.

Den Ansatz von **ARIEL SHIBOLET** bei seinen Sopranosaxophonsolos *Metal Tube & Consciousness* (LR 414) könnte man vielleicht als Ekstase der kleinen Differenzen bezeichnen. Per Zirkularatmung schürt er beim Auftakt ‚Slow Change Slow Development‘ auf eigene Rechnung das Spitfire der Evan-Parker’schen Multiphonie weiter. Aber eben nicht nur. Zwischen Bach und Ayler - den Säulen des Herakles, auf denen, obwohl nicht direkt hörbar, Shibolets Soundwelt ruht - passt immer noch eine Reflektion, ein ‚Irish Song‘ oder auch zwei und eine ‚Polyphony of Textures‘. Shibolet zieht dabei kurze, kompakte 2 - 3 Minuten-Miniaturen ausschweifenden Tiraden vor. Gegen den Verdacht des Parkerismus sperrt sich der Musikerfinder aus Israel durch Entschleunigung, die extrem diskante Chromatik mundgeblaser Katzenmusik, durch tonloses Spuckegeschlüpf, durch Überblas- und Obertonmagie.

Nach dem Shoup-Makihara-Arnold-Trio *Confluxus* (LR 399)





und dem Quartett mit Flaherty, Th. Moore & Corsano *Live at Tonic* (LR 369) bringt *Blue Purge* (LR 412) eine Wiederbegegnung mit dem **WALLY SHOUP TRIO** von *Fusillades & Lamentations* (LR 364) mit Reuben Radding am Kontrabass und Bob Rees an den Drums. Der 60-jährige Altosaxophonist aus Seattle hat diesmal für das Cover einen besonders plastischen Ausschnitt aus einem seiner Paintings gewählt, einen blauen Mond über einem Meer aus schwarz geronnenem Blut. Die quasi ‚live‘ dazu improvisierten Klänge gerieren sich jedoch nicht als Domsday-Menetekel oder Geißlerzug. Sie strahlen eher eine nach innen gekehrte Intensität aus, brütende Melancholie gemischt mit der Faszination vor der extremen Schönheit, in der dieser Spätzeit-Free Jazz pulsiert wie ein frei gelegtes Herz. ‚Lunar Dust‘ ist nichts als ein beklemmendes Timbre, ein fahles Glimmen. Shoup spielt keinen Ton, in dem nicht ein Stück komprimiertes Menschenleben mitschwingt, ein gesungenes Weh und Ach, angeraut durch Raddings Arcostriche, ein stöcherndes, insistierendes Trotz-alledem. Rees sorgt für eine nervöse Unruhe

im Hintergrund, einen porösen, rumorenden Untergrund. Bei ‚Gut Luv‘ pluckert der Bass dazu wie einzelne schwere Regentropfen und im Alto bebt eine Wehmut, die verboten gehört. Die Läuterung durch blue Notes sucht keine Reinheit, sondern Lebensfunken unter den Fett- und Staubschichten (‚Depth Charge‘, ‚Web Core‘). Der Mann mit der Baseballmütze schürft danach wie der Wiedergänger eines der alten Alchemisten.

Apropos, Feiern. Wie gesagt feiert Leo Records sein *25th Anniversary*, u.a. vom 19-21. November 2004 im LOFT Köln mit einem Festival, auf dem Leo-Acts wie das Takase/Mahall und Gratkowski/Fengxia Duo und Projects von Lauren Newton und Simon Nabatov auf Leo Feigin anstoßen. Auch Gratkowski selbst hatte bereits im letzten Jahr Grund zum Feiern, seinen 40. Geburtstag und 15 Jahre LOFT, und tat das ausgiebig auf dem 32. New Jazz Festival in Moers mit dem **FRANK GRATKOWSKI PROJECT**. Gratkowskis Name ist wie kein anderer verbunden mit dem 1989 vom Flötisten H.M. Müller eröffneten Venue in Köln. Für das nun als *Loft Exile V* (LR 410/411, 2xCD) zu hörende Programm im Moerser ‚Exil‘ hatte der Altosaxophonist und Klarinetist sein Kernteam aus Wolter Wierbos (Posaune), Dieter Manderscheid (Bass) & Gerry Hemingway (Drums) quasi zum Doppelquartett aufgestockt mit alten LOFT-Bekannten wie dem Trompeter Herb Robertson, Wilbert DeJoodt am zweiten Bass, Michael Vatcher als zweitem Trommler und zusätzlich Tobias Delius an Tenorsax & Klarinette. Mit Ausnahme von Gratkowskis ‚Out of the Loom‘ als Zugabe vertraute das Projekt seiner kollektiven Ad-hoc-Inspiration und mäanderte durch drei detailreiche, oft geräuschnahe Panoramen, die mehr als einstündige Impression ‚The Morning Beckons‘, die 40-minütige Möbiusschleife ‚There Could I Marvel‘ und das immer noch gut 23-minütige ‚And the Mystery Sang Alive‘. Dabei faltet dieses Ensemble nichts weniger als die Quintessenz europäischer, oder besser diasporischer Impro-Kammermusik aus, selten mit Big Band-Wucht, bestens heiß-kalt temperiert. Am Gegenpol von >Congo Square<, aber auf seine ganz andere und eigene Art vollgesaugt mit Finesse, Detailreichtum und reflektierter Einbildungs- und Überzeugungskraft.

Das Gegengewicht zu Geld, Kalkül, Neid und dem Willen zur Eroberung wird gern, wenn auch fragwürdig, mit einem mythischen Phantasma wie >Black Atlantic< (Paul Gilroy, Jean-Paul Bourelly) auf einen Begriff gebracht und glorifiziert als „alles was Herz hat, was Soul hat, was die Dinge in Frage stellt und in Bewegung hält.“ (Jazzthetik 11/04) Die Schwarz-Weiß-Malerei wird zwar im Kleingedruckten modifiziert durch ein jüdisches und ein Gypsy-Element und die Spuren dessen, was in einer Kultur verdrängt und verfolgt wird. Die interne Ambiguität der Verhältnisse, etwa des ‚weißen‘ Kapitalismus und Imperialismus, wird dabei simplifiziert durch eine Dichotomie, die die ‚weiße‘ Entfremdung und Scham austauscht gegen einen Exotismus der ‚Fremden‘, die von ‚Umbekannten‘, die verunsichern, zu ‚Erlösern‘ stilisiert werden. Gratkowski & Co. filtern ihre ‚Parts Maudit‘, um diesen von mir bevorzugten Begriff ins Spiel zu bringen, aus unterschiedlichsten Quellen. Die ‚schwarze‘, bei genauerer Betrachtung, wie Christoph Wagners Reminiszenzen anlässlich des 40. Jahrestags der „October Revolution in Jazz“ (Jazzthetik 10/04) aktuell wieder aufzeigte, aber scheckige >Fire Music<, die fatalerweise in der Black Community nur ungern als genuine Tradition angesehen wird, ist eine davon. Die Zweite Wiener Schule und sämtliche Avantgardismen des ‚weißen‘ 20th Century-Modernismus eine ganz andere, aber ebenso hörbar präsent. Warum ist es so schwer, davon auszugehen, dass nichts, auch nicht die Waffen der Kritik, die Ästhetiken des Widerstands oder die ‚bessere‘ Populärmusik des >Black Atlantic<, nicht gemischt, gepantscht, hybrid, verdreht, synkretisiert ist? Dass das utopische Potential von >Black Atlantic< im Wesentlichen daher rührt, dass es so attraktiv hybridisiert ist, dass seine Evolution mit ‚demokratisch‘ brisanten Etappen der technischen Reproduzierbarkeit synchron lief, dass die US-amerikanische Verschaltung von Macht und Masse, Ware und Unterhaltung auf einer Durchlässigkeit nach ‚unten‘, von ‚high‘ & ‚low‘ basiert. Und dass gerade daher eine ähnlich hybride, imaginäre, kontemporäre Als-ob-Volksmusik für jeden, der’s mag - wie *Loft Exile V* - einem so ‚anders‘ und ‚neu‘, so ‚begeisternd‘ und ‚vertraut‘ vorkommt?!

LIBRA RECORDS (Japan)

Die japanische Pianistin Satoko Fujii hat mich schon 1997 bezaubert mit *How Many?* (Leo Records!), einem Duett mit ihrem Ehemann, dem Trompeter Natsuki Tamura. Im Jahr zuvor war ihr erster Tonträger herausgekommen, *Something About Water* auf Libra, ein Duo mit Paul Bley. Auf 1997 datiert auch ihr erster Solorelease, *Indication*, ebenfalls auf Libra, und der Beginn ihres New Yorker **SATOKO FUJII TRIOs** mit dem Bassisten Mark Dresser und dem Drummer Jim Black, das erstmals auf *Looking Out of the Window* zu hören war. *Illusion Suite* (LIBRA 203-009) ist inzwischen ihre sechste gemeinsame Einspielung. Ähnlich wie schon bei *Toward*, *To West* (Enja, 2000) spielt die titelgebende Suite die zentrale Rolle, eine 34-minütige Tour de force, der mit ‚An Irregular Course‘, ‚Flying To The South‘ und ‚An Insane Scheme‘ drei geraffte Facetten der gemeinsamen Erfindungskunst folgen. Die ‚Illusion Suite‘ ist inszeniert wie ein postmoderner Streifzug voller Szenen- und Stimmungswechsel und Fujii kommt daher wie ein Chamäleon, das mehrfach abrupt die Farbe ändert, mehr noch, wie ein Shapeshifter, der außer der Farbe auch seine Gestalt wechselt. Der Effekt ähnelt der Sinnverwirrung, die sich einstellt, wenn man das erste Mal durch die Traumfabrik von Lynchs *Mulholland Drive* rollt. Nur ist der Dreamscape von Fujii, Dresser & Black frei von Sarkasmus und Splatter, ein lyrisch mäandernder Klangfluss, träumerisch schaukelnd, melancholisch, der Schleier der Maya, nicht die Fratzen, Schmerzen und Schocks, die er verhüllt. Das Klanggewebe ist ästhetischer Schein. Es verbirgt seinen illusionistischen Charakter auch nicht im geringsten und gerade dadurch wird betont, wie sehr das Illusionäre und Reale vexieren. So sehr Fujii, Dresser & Black auch dem Apollinischen zuneigen, sie tun es ohne einlullende Augenwischerei. Blacks rappelt vielmehr so hart, dass es blaue Flecken setzt und Fujii kann mit Katzenpfoten abspringen und auf Hufen landen. Mit dem Capriccio ‚An Insane Scheme‘ setzen sie zudem einen Schlusspunkt, der sich derart bizarr spreizt und verrenkt, dass ich meine Ansicht über den fehlenden Sarkasmus revidiere.

Von einer ganz anderen Seite zeigt sich Satoko Fujii, wenn sie auf *Exit* (LIBRA 104-010) ausschließlich Synthesizer spielt und auch Tamura ist im Vergleich zu den früheren Leo-Aufnahmen nicht wiederzuerkennen. Das **NATSUKI TAMURA QUARTET** ist nämlich eine elektrifizierte Angelegenheit, ein hyperfuturistischer Trip in post-Miles'sche Galaxien. Tamuras Trompete verlängert den elektrifizierten Sound seines Landsmanns Toshinori Kondo und mit der E-Gitarre von Takayuki Kato, der ansonsten etwa im Shibusa-Shirazu Orchestra aktiv ist, wird noch ein drittes Gewicht in die E-Schale geworfen. Nicht zufällig heißen die Stücke ‚Entrance‘, ‚Endanger‘, ‚Eliminate‘, ‚Expired‘ und ‚Exit‘. Der Einzige, der nicht unter Strom steht, ist der Drummer Ryojiro Furusawa, ein Veteran und Mann für alle Fälle in der japanischen Jazz-, Rock- und Pop-Welt. Tamura türmt Soundgipfel über Soundgipfel durch Delay- und Halleffekte, umwölkt von Synthesizerschlieren und hochgepitchtem Gitarrennoise. Anstelle von Basslinien schiebt Fujii dunkle Drones. So entstehen fünf amorphe Fusion-soundscapes, wabernde, schillernde Warpsprünge ins Jenseits von Jazz und Rock und biederer Normalität. Furusawas rockige Ruppigkeit und seine immer wieder detonierenden Bassdrumbomben halten den Kurs, während die bedröhnte Restcrew klangfarbumnebelt in höheren Sphären jault und zwitschert. Der manieristische Klang der Turbotrompete, die auf die Spitze getriebenen Kondoismen, die Art, wie Synthesizer und Gitarre die aufgeblasene 70er-Jahre-Futuristik überdrehen, das ist dermaßen bizarrer XXL-Kitsch, dass ich aus dem Staunen & Wundern nicht herauskomme. Anfangs wollte ich mich noch über das Geschwurbel mokieren, zu dem sich P. Marsh vom BBC bezüglich Tamuras *Hada Hada* hinreißen ließ: „*Imagine Don Cherry woke up one morning, found he'd joined an avant goth-rock band and was booked to score an Italian horror movie.*“ Jetzt kann ich nur wild mit dem Kopf nicken und allenfalls ‚Italian horror‘ durch ‚incredible strange SF‘ ersetzen.

Während die Meister der Auslassung und der Drones momentan vielleicht eine adäquate musikalische Reaktion auf den alltäglichen globalisierten Kultur- und Politikwahnsinn anbieten, ist der forcierte Versuch, die Ära des Post-Punks zu revitalisieren, trotz der willkommenen musikalischen Anlehnung an die Musik der **Gang Of Four**, **Mark Stewart** oder **Raincoats**, im Ganzen eher missglückt, fehlt doch der damalige explizite politische und emanzipatorische Kontext. Die verbliebenen Medien aus einer anderen Zeit konzentrieren sich demzufolge auch konsequenterweise ausschließlich auf den Lifestyle von Bands wie **Yeah Yeah Yeahs**, **Chicks On Speed** oder **The Rapture**. Enttäuschenderweise bietet auch ein Magazin wie das vom Pionier-Fanzinemacher **The Legend** aka Everett True als Alternative ausgegebene **Careless Talk Costs Lives / Plan B** (bislang?) nur einen ähnlich schalen Aufguss gepaart mit einem Hauch bemühter Street-Credibility.

Dass man mit der Geschichte der engagierten Populärmusik, will man sich als Künstler nicht auf das Motto Sex, Drugs and Rock'n Roll reduzieren lassen, anders umgehen muss, wissen z.B. die New Yorker **Animal Collective** und **Black Dice** oder in Europa **Mécanosphère**, das Projekt des Franzosen **Benjamin Brejon** und des Portugiesen **Adolfo Luxúria Canibal**, um das es hier gehen soll. **Mécanosphère** steht, so das Statement, „für eine systematisch anti-postmoderne kritische musikalische Plattform“ und eine Rückkehr des Miesepeter- und Verweigerungstums kann in einer Zeit, in der selbst die Ikonen des Industrial lauschige Eso-Nostalgieabende veranstalten, so falsch nicht sein.

Mécanosphère rezyklieren auf ihren beiden Alben die Hinterlassenschaften und Inhalte, für die einst Bewegungen wie Dub, experimenteller Hip Hop, Musique Concrète, Free Jazz oder Sound Poetry standen. Reduziert, ohne Computer, Beat Box oder Memory Sampler filtern sie die Essenz dieser Sub-Genres zu einer verdichteten, beinahe kathartisch anmutenden musikalischen und textlichen Sprache. Die Stücke leben vom Aneinanderreiben der knochentrockenen, spröden Drums Brejons, dessen free-jazzige Ausuferungen - er war nicht umsonst Schüler Sunny Murrays - immer wieder das ansonsten monoton-tribalistische Grundgerüst durchbrechen, mit den französisch und portugiesisch, stark von der experimentellen Literatur geprägten, meist fragmentarischen Texten Canibals, die dieser in heißerem Sprechgesang herauspresst, flüstert, gurgelt.

Zwischenzeitlich werden diese beunruhigenden, oftmals surrealen Botschaften vom Sound einfach überbortet, die Wörter verbinden sich zu einem infernaln Soundmagma oder werden zerschreddert oder bis zur Unkenntlichkeit gedehnt.

Die Musik **Mécanosphères** ist keine saubere, sterile Elektronik im Sinne der retrofuturistischen und gleichfalls kommerziellen Idee der Kraftwerkschen Menschmaschine (worauf das Cover des Debuts anspielen mag), sondern hat mehr mit einem altersschwachen Maschinenpark gemein, aus dem in Schwallen Schmutzpartikel entweichen.

Kennengelernt hat man sich in Lissabon, 1998. **Brejon** spielte in einem offenen Bandprojekt, das sich mit improvisierter, rein instrumentaler Musik befasste. Bei einem Festival wohnte er dem Auftritt der portugiesischen Kultband **Mão Morta** bei und war von der Darbietung des Sängers **Lúxuria Canibal** beeindruckt. „Er zeigte eine völlig übersteigerte Performance, repetitiv in der Gestik, von einer gewalttätigen, dichten und dunklen Brutalität bestimmt und doch gleichzeitig äußerst ironisch.“ Nachdem man in Kontakt kam und sich austauschte, kam es schließlich zur Zusammenarbeit. Kurioserweise lebt der Franzose **Brejon** in Lissabon und der Portugiese **Canibal** in Paris, so sind die Zusammenkünfte zwangsläufig sporadischer Natur und der Austausch von Ideen konzentriert und intensiv. **Brejon** arbeitet mit analogen Generatoren, einem Korg-MS-10 und elektronischen Perkussions an der Musik, während **Canibal** Spoken Word-Aufnahmen in verschiedenen Geschwindigkeiten aufnimmt, wonach beides zu einer Form von narrativem Drama zusammenfließt. Eklektizismus? Ja, obwohl im Zusammenhang mit ihrer Musik immer wieder Verweise auf Industrial und Free Jazz erfolgen. **Brejon** findet die Bezeichnung Industrial Music heutzutage nicht mehr zutreffend, obwohl, wie er sagt, „es musikalisch schon eine Verbindung zu einer Gruppe wie **Throbbing Gristle** gibt, die ja erstaunlicherweise eine improvisatorische Seite hatte.“ **Mécanosphère** grenzt sich aber eindeutig vom Pseudo-Mystizismus und der Ideologie vieler Gruppen aus der Industrial-Bewegung ab. „Eine perverse Seite gibt es zwar in den Texten; wir sind eine literarische Band, und bei Live-Auftritten versuchen wir eine Form von Schock und psychischem Auskotzen zu kreieren, aber es gibt kein Konzept und wir versuchen das Vordefinierte wie bestimmte Posen, Haarschnitte und die immer gleichen Abläufe zu vermeiden.“

Adolfo Luxúria Canibal ist das Pseudonym Adolfo Morais de Macedos. Sein Curriculum, geboren in Luanda, in Portugal ausgebildet zum Juristen mit Spezialgebiet Umweltschutzrechte, Arbeitsaufenthalt und Lehrtätigkeit außer in Lissabon auch z.B. in Straßburg, liest sich so abenteuerlich wie seine künstlerische Vita: Gründer, Sänger, Texter von **Auaufemau** und **Mão Morta** (mit Alben wie „*Müller no Hotel Hessischer Hof*“ und zahlreichen Kollaborationen, daneben Kolumnist für portugiesische Wochen- und Musikzeitungen, Mitarbeiter für Piratenradiosender und Autor von zwei Poesiebüchern. Auf „**Bailarina**“, dem zweiten Album, ist das Duo um noch zwei weitere Drummer / Perkussionisten verstärkt worden: **Le Pilote Rouge** und **Scott Nydegger**, Letzter hat z.B. schon mit den Stooges und Violent Femmes zusammengearbeitet. Das Album, das thematisch sich an Ballads „*Crash*“ anlehnt, kreist um das Statussymbol Automobil als Metapher für Machismo und Erotik, Destruktion.

Die karge geknackte Alltags elektronik und andere Gerätschaften im Hintergrund verheißen nichts Gutes. Die Sirenen der Blaulichter heulen, Beatmungsgeräte röcheln, Geigerzähler knistern, merkwürdige Brunnfschreie und tribalistisches Trommeln geben den Takt an. Die nüchterne pathoslose Erzählweise des Sängers klingt halluzinatorisch. Aus all diesen Elementen wird eine Art poetisch-gebrochener Endzeit-Dub zusammengeflickt, der perverserweise auch eine unterhaltende Komponente hat.

Mecanosphere - Mecanosphere (Loop:Off), Bailarina (Independent Records)

Adolfo Luxúria Canibal - Estilhões (edições quasi)

MOSZ (Wien)

Another White Album (mosz 004), das verspricht nicht wenig. Natürlich erwartet man von einem österreichischen Konzept-Ding nicht wirklich Beatles-Coverversionen. Was sich Armin Steiner & Nik Hummer, 2/3 des Thilges 3, als **METALYCÉE** vorgenommen haben, ist dennoch so etwas wie die Reinjektion von Pop, wenn auch in Gestalt von Metalrock, in die Electronica. Samples von Gitarre und Schlagzeug mischen sich mit synthetischer Soundkreation. Dark ambiante Klangflächen beginnen Falten zu werfen und rhythmisch zu zucken. Das herrlich betitelte ‚Slaughterdijk‘ lässt dann den eisernen Hammer losdreschen: Next Exit - Ipecac-Dekonstruktivisten wie Fantomas und die Melvins. ‚21h39‘ legt den Schalter um auf Weltschmerz, den Didi ‚Fuckhead‘ Bruckmayr eine Stimme gibt mit Zeilen wie: „*Again the delicate taste of loneliness, and again this taste of emptiness...*“. Nur zerhackte Stimmfetzen geistern durch ‚Lost in Castings‘ und bei ‚Pianobar‘ hämmert ein ostinates Klavier gegen schweres Feuer aus Drummachinegungestotter und Metalgitarrenbreitseiten. Mit ‚Fingerfood‘ wird diese Stakkatohärte völlig aufgelöst in Dubgewaber und weiche rhythmische Kaskaden. Die fiebrige Erregung nimmt bei ‚5h17‘ wieder zu, repetitive Taktaktak-Riffs hämmern gegen ein verstimmtes Piano, auf dem ein Geisterfinger nur einzelne schräge Noten anschlägt. Die beiden Wiener ‚Iron Maidens‘ sprechen von Falltüren, die unter den Füßen nachgeben, von Himmelfahrten abwärts, einer Absage an laue Gottlosigkeit. Der Breakbeat-Dub ‚Slaughtered‘ bündelt noch einmal die heißkalte Fusionenergie aus Metal und Electronica. Die Beziehung zum Außen, zur ambienten Wurstigkeit neutralisiert, zeigt auf einmal wieder aggressive und agonale Züge.



Mosz veröffentlicht bevorzugt Debuts. So auch mit Rettet die Wale (mosz 005) von **GUSTAV**. Diese seltsame Maske hat sich Eva Jantschitsch aufgesetzt, die bisher in Formationen wie dem ebenfalls bescheuert getauften Metrosau, Motorsau oder in Songs of Suspects zu hören war. Solo zeigt sie sich als DIY-All-round-Talent, Komponistin, Arrangeurin, Multiinstrumentalistin an Geigen, Akkordeon, Gitarren, Xylophon, Flöten, Klavier & Synths, als Programmiererin, Sängerin und Poetin, englisch und deutsch. Als ob es das Leichteste von der Welt wäre, zaubert sie Neo-New-Wave-Pop-songs aus einem Hut, der den Pinheads, die üblicherweise mit Pop hausieren gehen, glatt auf

die Schultern rutschen würde. *"Was für 'ne charmante Mischung! Ein bisschen Wir Sind Helden, ein bisschen Sportfreunde Stiller, ein bisschen Blumfeld, ein bisschen Schülerband-Naivität - und fertig ist das pfiffigste Deutsch-Pop-Album seit langer, langer Zeit.... Das größte aller Clous aber sind die Melodien: gehen rein wie nix und runter wie Öl, ohne ölig zu sein, haben Refrains, die allesamt unverschämte griffig sind, ab und an genial banal - und trotzdem ein Verfallsdatum haben, das viele andere Deutsch-Pop-Songs wie Eintagsfliegen erscheinen lässt."* (MP 11.10.04 - einziger Haken, der Kniefall gilt nicht Gustav, sondern *Nah Bei Mir* von Anajo) Gustav singt: „*Stay happy, little weird grrrr! / and it said: / dream will crash and the pain will stay / rain will fall, friends fade away / but smile / the world is used to turn...*“. Vor solchen Sätzen sinke ich auf die Knie. Und wenn sie in ihrem kirre machenden Tonfall, mehr Tomcat als Lolita, vorschlägt: „*lass uns nach genua fahren liebling / schwing dich auf die vespa, schatz / lass uns strand finden / unter dem pflaster der revolution /... träumen vom meer / vom meer ist zu wenig / drum lass uns nach genua fahren liebling / schwing dich auf die vespa schatz / our revolution, carlo / has just begun*“, da bleibt nur noch, das eigene Herz auszuwringen nach dem letzten Blutstropfen. Was dieser österreichischen Fay Lovsky so scheinbar mühelos gelingt, ist pure Sophistication, diese Doppelbödigkeit aus süß und herbstzeitlos und hellsichtiger Träumerei. Pop mit Biss. Dass das überhaupt auf deutsch geht, ohne nach Hollywood auszuwandern? Gustav ist lebensnah, wo andere nur kess mit den Augen klimpern, becircend, wo andere auf die Tränendrüse drücken, elfisch, wo andere zynisch werden, lichteht, wo andere im Trüben fischen. Streicherüberzuckert säuselt sie wie die Unschuld vom Lande und reimt dabei giftige Sottisen wie: „*rettet die wale / und stürzt das system / und trennt euren müll / denn viel mist ist nicht schön / vergeudet eure jugend / und sagt nicht neger und nicht tschusch / und seid ihr eures lebens müde / legt hand an euch und macht schluss...*“. Und dazu Artwork, als ob Caspar David Friedrich Hochglanzfotos für die alpenländische Tourismusindustrie geschossen hätte. Frauen hinterher zu pfeifen ist ein absolutes Must-not. Es sei denn, sie heißen Gustav.



As:sertion (~~NO EDITION~~ #71), ein weiteres Werk der grauen Eminenzen EM & JR, ist eine ‚Chamber Music in 6 parts for midi-guitar, organ, sequenzer and imagined friends‘. Da jeder Teil exakt 10 Minuten dauert, ergibt sich eine Spielzeit von genau 1 Stunde. Der Titel rührt daher, dass die Arbeit für „...as...“ entstand, eine Sendereihe der Londoner Radiostation Resonance 104,4 FM. Das Komponistenduo hat dafür den Projekt-namen **BRAINGRAINHOTSPOT** gewählt. Die Assoziation von Grau mit ‚graue Zellen‘ oder ‚grey room‘ scheint darin mitzuschwingen. Aber auch ‚grau in grau‘ oder ‚Grauzone‘ bahnen einen Zugang zu einer Ästhetik, die das Ambige und das Gemischte im Halbschatten zelebriert. Als ‚imagined friends‘ lassen sich die Stimmsamples deuten, die As:sertion durchgeistern. Nie als deutliche Sprache, immer nur als zerhackt stotternde Irritationen. „People realise, there is something in the world....“ könnte auch „...zombies in the world“ heißen. Die Mülheimer Künstler scheinen dabei die Illusion nahezulegen, dass die Musik nicht als ferti-

ges Etwas abgespult wird, sondern dass man quasi das Hirn anzapft, das sie gerade ausbrütet. Das ist psychedelisch im doppelten Sinne, als Traumarbeit der kreativen Quelle und als deren evokatives Equivalent via Ohr im eigenen Bewusstsein. Man gerät so mit dem eigenen Kopf in ein elliptisches Kraftfeld, das mit mehreren Polpaaren Spannung schafft. Das elektrifizierte, computerisierte Instrumentarium malt archaische Klang-Traum-Landschaften. Der Strukturwille im interpunktierenden, diktierenden Tastenanschlag korrespondiert mit der amorphen, gallertigen Fließform der Sounds. Eine Fülle von perkussiven Punktierungen schwimmt auf einem trägen, zeitlupig gedehnten Klangstrom. Eine entfärbte Surrealität, eine knorrige Hammer-Potts-Bizarrerie liegt über dem Ganzen. Der Eindruck, mit nerdigem Trotzdem neben der Spur von Zeit und Geist zu laufen, weckte schon bei früheren Veröffentlichungen von ~~NO EDITION~~ im Testcard #13-Rezensenten das Bild von „bärtigen Computer-Club-Onkels“, die „voller neodadaistischer Lust“ und „diebischer Freude“ ihr „Kopfkino für Schizos“ im Champignonkeller drehen. Dass hier der sperrige Duktus von Erik Mälzners E-Organ, die zwischem neobarockem, verstimmtem Spinett und gothisch verbeulter Kinoorgel schwankt, Basso continuo, verzerrten Stimmfetzen und Midi-Guitar-Pathos die grauen Segel einer Elegie hissen, unterstreicht nur den Schwarz-Weiß-Realismus von **BRAINGRAINHOTSPOT**. Nur Zyniker feixen gern im Schweinwerferlicht, wir anderen lachen lieber im Tiefparterre.

Im Alleingang von **MAG 2** (~~NO EDITION~~ #72) knüpft **ERIK MÄLZNER** mit einigen Titeln seiner 15 kürzeren Tracks - etwa ‚As (dreadfully) time goes by‘ oder ‚...somnambule soldiers‘ - an die Braingrainhotspot-Ästhetik an, während andere, wie das Magritte’sche ‚Self portrait from the rear‘ das surreale Motiv aufgreifen. Das Instrumentarium besteht auch hier aus Computer, Sequencer, Synthesizer, Samples neben Midi-Keyboard, E-Guitar, Organ, Saxophon, Melodica, Bells, Krimskräms, die jeweil gezielt eingesetzt werden. Die Klangbilder sind dadurch etwas abwechslungsreicher voneinander abgesetzt, ohne ihren Charakter als Katzen in der Nacht zu verleugnen. Obwohl die Musik bisweilen eine gehörige Agilität und Drummachine-Motorik an den Tag legt, dominiert, wie bei Mälzner auch nicht anderes zu erwarten, die eigentümliche Unschuld einer Arte Povera. Die Mittel werden sparsam und simpel-effektiv eingesetzt, eine bekannte No Wave-meets-New Simplicity-Manier, deren ‚Naivität‘ von reiflicher Überlegung hinterfüttert sein dürfte. **MAG 2** folgt auch einer bis etwa auf P.D. / P16.D4 oder *Geri Reig* von Der Plan zurück zu verfolgenden Tradition, sich als schräger ‚Pop‘ aus einem Paralleluniversum zu gerieren - ‚Standards formulated relatively abstrakt‘, ‚Toddlers (Ch)ohrwurm‘, ‚Precious Rockwool Chart Material‘. Mälzner spielt dabei ein Jojo, das zwischen dem Spieltrieb von Tonbandlurchis der 50er Jahre, Neue Deutsche Welle-Dadaismus und ~~NO EDITION~~-spezifisch gewürztem Krautsalat hin und her surrt. Selten steht der Faktor des Kuriosen so im Vordergrund wie bei ‚As (dreadfully)...‘, in der Regel geht er weniger offensichtlich zu Werke, wenn auch nicht weniger schnurrig. ‚Dance Ceremony of a gerontophile Girl Group‘ dürfte als Fakefolksirtaki noch am ehesten die ‚Geschmacksnerven‘ einer auf Jetztwelt konditionierten Produktionsreihe in Schwingung versetzen. Der saxophondurchquäkte Rumpel-No Wave von ‚...Rockwool...‘ trifft dagegen am besten das differänzsüchtige Lustzentrum bad alchemystischer Fehlkonstruktionen. Die Popfunktionäre wenden sich angewidert ab. Aber die Schmocks & Pinsel von der Schmiermittelindustrie sind auch wieder einmal garantiert nicht gemeint.

NON MI PIACE (Mulhouse)



LONER ist das Solo-Projekt von Michael Pullen, dessen musikalischen Wurzeln in Louisville, Kentucky liegen, wo er von 1981 bis zu seinem Umzug nach NYC 1983 mit Life Of Falconetti gespielt hat. In der Lower East Side-Szene rumorte er Mitte der 80er mit Convict Slave Cult und Gin Ray, vor allem aber als Sound-Mutilator und Drummer der Anti-Utopisten Circle X, No Waver der ersten Stunde, die Pullen schon von Louisville her kannte. Gleichzeitig betrieb er das Bunker Sound Studio in Brooklyn, in dem neben den Circle X-Aufnahmen für *The Ivory Tower Box Set* (1993) & *Celestial* (1994) auch Einspielungen von Crippled and the Bumout, Angel Dean and the Zephyrs oder der No Neck Blues Band entstanden sind. In diesem Bunker brütete er auch Loner (NON Mi PiACE 05) aus, 2001 eine Summe seiner Vorstellungen, wie Herzausreißermusik heute klingen sollte und seines Know-hows als Recording-Engineer. Pullens Querverbindungen zum American Gothic-Label liefern ein Stichwort, um sein eigenes ästhetisches Ideal zu umreißen - schwere, düster knurrende, monoton-minimalistische Gitarrenriffs über Slow-Motion-Beats, rauh und urig wie die frühen Swans oder Live Skull. Nur an wenigen Stellen werden zusätzliche Klangfarben ins Spiel gebracht, eine Viola, der Bass von Algis Kizys, der mit den Swans, Branca, Foetus, Of Cabbages and Kings und den Hallcrafters gespielt hat, einmal eine Orgel und für die Poe'ske Coverversion von 'Bye Bye Blackbird' das pathetische Crooning von Kate Dariani. Ansonsten nutzt Pullen sein Studio als Retorte für ein orchestrales Doomrock-Voodoo, für Psycho-Psychedelik mit einem Hang zu den Abgründen der Tonskala und der Existenz. Beklemmend langsam und bleiern schieben sich Lavazungen und Gerölmuränen durch dystopische Straßenzüge, in denen Hells Angels mit ihren röhrenden Maschinen patrouillieren. Wahwaheffekte und immer wieder schwere Verzerrungen sägen am Nervenkostüm. Funksprüche halten die Verbindung zwischen den Rückzugsgebieten, den Betonhöhlen futuristischer Troglodyten ('Hominy's Grotto'), die zu den Hits eines 'Time Machine Elvis' ihre 'Hardstep Bass 'n' Drums'-Stomps tanzen. Labelmacher Borgo Sebastien fragt mich, ob ich Post No-Wave mag. Wenn mir hier nicht die morschen Knochen lustvoll mitbeben würden, wäre ich schon tot.

Bruce Russels Lebenswerk kreist beständig um tragische Helden, beautiful Losers und eine Umkehrung der Werte. Stärker noch als in Dead C schlägt sich das nieder in seinem Solowerk und in **A HANDFULL OF DUST**, seinem Projekt mit Alastair Galbraith & Peter Stapleton: 'Three Dances in Honour of Sabbatai Zevi, the Apostate Messiah', 'The Lonesome Death of Albert Ayler', 'With Rimbaud in Abyssinia', 'Negative Jerusalem'. Eher mongolischer Kraftnahrung und dadurch angeheiztem Welteroberungsfuror entsprang Mares' Milk Mixed With Blood (NON Mi PiACE 07), die Überschrift für den Set des neuseeländischen Trios auf dem Dunedin Fringe Festival 2000. Kim Pieters hatte Videos auf die schimmlichen Wände des Atheneum Theatre projiziert. Und die drei Impro-Psychedeliker hatten mit ihrem Instrumentarium aus Russels Guitar & Electronics, Galbraiths Violin & Claviolin und Stapletons Drums & Radio ihrer Inspiration durch zwei Gedichte, García Lorcas 'Lament for Ignacio Sanchez Mejias' und Li Hos 'The King of Ch'in Drinks Wine', freien Lauf gelassen. Nach der Papierform könnte das wie AMM klingen und auch ein Wort wie 'ambient' für die beiden betont lyrischen und relativ verhaltenen Noise & Soundscapes wäre nicht unbedingt abwegig, aber A Handful Of Dust lässt selbst in dieser gezügelten Version spüren, dass ihr Ziel und der Weg dorthin eigen und anders sind. Die Dröhnwellen wuchern metastasisch aus der PA mit einem schneidenden Biss, einer Roughness und unheilschwangeren Düsternis, die sich ins Hirn frisst und an den Nerven zerrt wie nichts Gutes. Die beiden Tongedichte kontrastieren vor allem darin, dass Stapleton im 'King of Ch'in'-Part auf seinen Drums dahin galoppiert wie die Kavallerie von Dschingis Khan. Als ob Entertainment through Pain noch nicht auf den Hund gekommen wäre. Als ob hier eine negative Dialektik von Sound am Werk wäre. Als ob Adornos Diktum „*Das Schneidende wird, dynamisch geschärft, in sich und vom Einerlei des Affirmativen unterschieden, zum Reiz; und dieser Reiz kaum weniger als der Ekel vorm positiven Schwachsinn geleitet die neue Kunst in ein Niemandsland, stellvertretend für die bewohnbare Erde*“ Pate gestanden hätte. Das negative Jerusalem der drei Neuseeländer hat weit offene Tore für Reiz und Lust, für „positiven Schwachsinn“ aber gilt ein striktes Off limits. Ihr Set ist ein Abfuhrmittel für jeden heroischen Idealismus.



American Weirdness ist keine neue Welle, sondern wahrscheinlich so alt wie die Ratendynastien, die mit der Mayflower anlandeten. **99 HOOKER's Generica** (PR 90269), quasi der Nachfolger zu REV.99s *Everything Changed After 7-11* (-> BA 40), relativiert mit den Tiraden des Rappers & Saxophonisten so manches aus dem hoch gelobten Anticon-Umfeld. Unterstützt wird er dabei vom Borbetomagus-Gitarrennoiser Donald Miller, Naval Cassidy & Akio Mokuno (Sampler), M² / Mark Marinoff (Reeds, Jew's Harp), Shazade Ismaili (Bass) und dem W.O.O. Revelator-Trommler Ray Sage. Auf deren Noiserock- / No Wave-Folie rappt 99 Hooker sein haarsträubendes Garn. 'Frida Kahlo Klezmer', 'Voodoo U Luv', 'History of

Dumb Fuck', 'Tom Waits for No One', 'Route 666', 'Guys are Useless' und die 12-minütigen 'Dream Sequences' zeigen einen wortgewaltigen Beatpoeten, der laokoonisch mit den Schlangen Sex, Religion & Hollywood ringt. Sein Unwesen treibt 99 Hooker bereits seit Mitte der 90er. Mit dem HAPPY NEW YEAR-Trio w/Ron Anderson (bass, pocket trumpet, vocals & electronics) & Glenn Sorvisto (drums, vocals) spielte er etwas, das als „Art rock sans art and rock“ und „Albert Ayler meets Black Sabbath“ beschrieben wurde (*Happy New Year & Live from the Back of the Flag*, Megaphone, Baltimore, 1994 bzw. '96). Auf sein Solodebut *White Musik 4 Jass Pee'pole* (Megaphone, Baltimore, 1995) folgten die Tape collage *Poetry of the American Headbanger* (Radical House, 1996) und *More Shit from 99 Hooker* (Megaphone, 1998), mit *Techzilla* & *Super* zwei Kollaborationen mit dem japanischen Samplingmaniac Akio Mokuno, dazu *Diorama of a Madman* und *Three Terrors - A Noise Opera* (alles No Solution, New York). Als BIBLE LAUNCHER (w/John McCoy, bass, Dave Mairs, drums & Ron K, guitar, tape loops) kreierte er in seiner typischen Mixtur Mediencollagen, die Pornographie und bigotte Doppelmoral aufspießen und die den Zorn selbsternannter Christen dermaßen weckten, dass Tzadik vor einer Veröffentlichung zurück schreckte und das Radical House-Label in San Francisco einspringen musste. Der ähnlich gestrickte GENERICA-Stoff fußt offenbar wenigstens teilweise auf den No Solution-Releases *Last Resort* (1996) & *Pop Mucous* (1999). Das zugehörige Ballyhoo „Genre-cide. Rap meets Anthony Braxton. Appalachian finger picking meets the out-patient ward. Country music meets Bukowski. The Beatles meet Norman Bates“ ist ausnahmsweise mal kaum übertrieben. Vergleiche mit Ted Milton oder Scraping Foetus Off The Wheel wären auch nicht abwegig. 99 Hooker durchlöchert seine Gegner dabei nicht als Maschinengewehr des Teufels, er attackiert sie eher als Sprachrohr einer sarkastischen Restvernunft im Strudel von Schwachsinn und Zynismus. Er ist die Feuerzunge eines Anderen Amerika, hardboiled und schlagfertig wie es nur Amerikaner sein können. Aber wie es so im falschen Leben zugeht, die Underdogs belen und die Kamele ziehen weiter.

Ich habe ja schon vieles gehört, aber das kalifornische Duo **MUCK** hat mir mit seinem Debut *Roc* (PR 90272) einen Stein vor die Gehörgänge gewuchtet, der mir erst einmal die Sprache verschlägt. Und nicht nur mir. Johnny Loftus von www.allmusic.com stammelte nur was von „essential for fans of anti-music stuff“ und ist nach Diktat verweist. Albert T. Carmichal, aka Ability to Communicate und sein Partner And Gnat Vomit geben aber selber zu, *Roc* ist keine Rockmusik, nicht einmal misslungene, es ist ein Ei, das der Fabelvogel Rock gelegt hat, ein ganz schwerer Brocken. Und das, was daraus hervorkriecht in zäher Zeitlupe und sich dumpf dahin wälzt, „sounds that never spike enough to count as noise, let alone music“, hat keinen Namen und noch weniger Gestalt als einer der Unaussprechlichen aus Lovecrafts Cthulhu-Mythos. Die Worte, die ATC über den schlurfenden, stagnierenden Auswurf von tape-, turntable-, guitars-, bass-, sampler, synths- und electronic percussion-generierter & -manipulierter Dumpfheit murmelt „like the half-speak of a zombie daydreamer“, die hat ein Wesen namens Tina ausgebrütet. Am beklemmendsten empfinde ich „...sleep, sleep, sleep / lulled to sleep / like a magnet to the earth / moving fast / Off or on / non-understandable / the worm of light / wiggles in the dark dark / then withers away / piece of peace / to a dubious / destination / doubtful and doubly undone / the deceitful truth triggers / a quiet resurrection / From within / the inspection was exhausted / the carved cave paintings / revealed the withheld mystery / expanded the unexplained / only briefly / till memory eclipsed / the question / till the question / eclipsed consciousness / In outer space / the bells are ringing.“ (Any Given Day The Inspection from Within) ATC singt nicht, er haucht und spricht und flüstert die Worte in einem monotonen Litaneisingsang, der gerade in seiner Emotionslosigkeit und Nahezu-Unverständlichkeit ins Ohr geträufelt sich ins Hirn frisst. Schwarze, ganz schwarze Debro-Psychedelic, aber doch Psychedelic, die das Bewusstsein tintenfarben einnebelt und mit Polypenarmen in ihren Schlund zieht, hinab in die ausgeglühte Asche am entropischen Gegenpol zum finster-weißen Riesenpathos von Sunn 0)))s *White1*. Wenn *Roc* einen dann wieder ausspuckt, dann wirkt sogar das trübe Herbstlicht so grell, dass man die Augen zukneifen muss.

IAN YEAGER stammt eigentlich aus Bloomington, Indiana, lebt aber seit längerem in der San Francisco Bay Area und hat dort Anschluss gefunden an die Experimental-Szene der Labels Pax & Edgetone und die Freaks des The Abstractions-Kollektivs wie Dina Emerson, Ernesto Diaz-Infante, Bob Marsh, Joseph Zitt, Rent Romus, Phillip Everett und Matt Davignon. Music for Guitar + Computer (PR 90273 / igy001) ist sein erster Tonträger und zeigt ihn mit einem feinen Händchen für meditatives Guitarpicking, das beständig von feinen, granularen Elektro-Clicks und -Glitches gesprenkelt ist. Ein virtueller Zen-Garten aus Hightech und Seelenfrieden. Aus den Fingern und dem Laptop des 27-jährigen Gitarristen perlen Tonketten wie Regentropfen, wie eine sanfte Brandung, ein beständiges, immer leicht unregelmäßiges flüssiges Element, bei dem einem bewusst wird, dass Kalifornien nicht an den Atlantischen, sondern an den Stillen Ozean grenzt und zum Sehnsuchtshorizont des ‚Ostens‘ nach Westen blickt. Ähnlich wie die Pax-Kollegen Miba verkörpert Yeager das esoterisch angehauchte ‚Sunny California‘-Element, den silberfingrigen Traum von Morgenröte und Seelenruhe am hellen Ende der Pax-Skala.

Mit Vinylknistern und einem Geisterpiano wird man hineingezogen in die Prayers from the underbelly (PR 90274) des Ensembles **mJane**. Kopf dieses mit äußerst merkwürdig nur sehr unzureichend charakterisierten Klangkörpers aus New Mexico ist die Komponistin und Vokalistin Molly Sturges. Per Conduction leitete sie live auf dem High Mayhem Festival 2003 in Santa Fe ihr elektroakustisches Quintett mit DJ Ultraviolet (turntables), CK Barlow (sampling), Moustapha Stefan Dill (oud) und Jefferson Voorhees (percussion), das sie selbst noch mit einem Klangfond ihres Harmoniums unterlegt. Mit einem bizarren Konglomerat aus Widersprüchen, einer Fusion von Körper und Virtualität, Folklore und elektrifizierter Urbanität, suggeriert mJane exotisch-imaginäre Traumlandschaften, die Sturges fake-ethnisch zungenredend durchstreift, wie eine Multipersonality-Schamanin, in die die Geister von Diamanda Galas, Fatima Miranda, bulgarischer Chöre und chinesischer Stimmwunder gefahren sind. Inspiriert durch die bei der Geburt ihrer Tochter erlittene Nahtoderfahrung scheut sie sich nicht, einen pathischen hohen Ton anzuschlagen, abseits bloß exotophiler Ethnoplottation. Wobei auch mJane sich seine Fans nicht aussuchen kann. Die ‚Prayers‘ scheinen an verschüttete Erinnerungen an die lange Zeit und das weite Land zu appellieren, bevor sich die Nomaden und Pilger im Dickicht aus Blech und Beton verheddernden. Wieweit das mehr sein kann als vager Schwulst, touristische Phantasie oder erhebende Unterhaltung, bleibt ungewiss. mJane zeigt Fremdes als hautnahes Faszinosum. Bei ‚She‘, einem Kunstlied für Oud, Percussion und Engelszunge, nur von feinsten Electrofäden umspinnen, werden erstmals die Lyrics verständlich: „She spins herself around, around / She spins herself off the ground... / I don’t know what to say / I only smile...“

Auch der zweite Streich von **THE ABSTRACTIONS**, für den die kalifornische Rasselbande wie schon bei *Ars Vivende* mit Novo Navigatio (PR 90275/EDT 4027) erneut einen lateinischen Titel wählte, lässt an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig. Die Stoßrichtung ist die selbe, ‚Our Gov. Schwarzenegger‘ und ‚Christian Bush‘, das Amerika der Hirnwäsche, der Medienzombies, der Heuchler und Geldraffer. „*Droned and drugged by TV celebrities / Californians are pathetic in their warped reality ... / media and money, this is our democracy / why argue?*“ Der Sarkasmus in den Zeilen von Marjorie Sturm ist nicht bloß verbal aufgesetzt, er färbt die ganze Musik mit dem Schwarz des Autonomen Blocks, nur dass hier keine Steine oder Molotov Cocktails fliegen, sondern die Splitter, wenn Noise und Voodoo aneinander reiben. Rent Romus, Ernesto Diaz-Infante, Bob Marsh, Phil Everett, Lance Grabmiller, Alwyn Quebido, C.J. Reaven Borosque, Matt Davignon und Ray Schaeffer, d.h. die nie kollektiv, sondern jeweils gezielt eingesetzten Sounds von Saxophon, Gitarren, Cello, Laptop, Turntable, O-Ton, E-Bass, Drums und Percussion, dazu sporadisch die Stimmen von Dina Emerson, Sandor Finta und Marina Lazzara, daraus mischen The Abstractions eine Collage, die punkig nur in der Attitüde ist, nicht im Ohr. Statt gebellten und gekrähten 3-Akkord-Hits zerkratzt hier mulmig zerschrotete Undefinierbarkeit und gemurmelte Agitprop den glatten Konsens der selbstgefälligen Patrioten. Symbolisch zumindest. Denn die Angepinkelten oder genauer die, über die hier hinter vorgehaltener Hand gelästert wird, gingen an kryptischen Attacken auf ihr Home of the Brave wie ‚Epiphany in bitter blue‘, ‚Red Dusk over Red Dawn‘ oder ‚Deadly Silence‘ allenfalls kopfschüttelnd vorbei und würden höchstens bei ‚Burn it down‘ stutzig. Und hat der ‚Kindergarten Cop‘ wirklich das Charisma eines Hitler? Da verwischt der Frust doch etwas die Proportionen. Immerhin zeigt die Moritat ‚Who killed Desiree Brown‘ den schwarzen Humor, der ansonsten im Nebel der Abstraktion zwischen nicht Fisch nicht Fleisch herum tapert.



THE JEFF KAISER OCKODEKTET, das ist nichts weniger als eine kalifornische Neudefinition von Blas-, sprich Himmelfahrtsmusik. Der mächtige Klangkörper ist bei 13 Themes For A Triskaidekaphobic (pfMENTUM CD 013) nahezu unverändert zu 17 Themes For Ockodektet. Das Kernteam aus Eric Barber, Vinny Golia, Emily Hay & Lynn Johnston (woodwinds), Dan Clucas & Kris Tiner (trumpets), Eric Sbar (euphonium & valve-trombone), Mark Weaver (tuba), E. Diaz-Infante & G.E. Stinson (guitars), Wayne Peet (organ, theremin, electronics), Jim Connolly (bass), Brad Dutz & Richie West (percussion & drums) ist identisch, die Bläser wurden verstärkt um Jason Mears (alto sax) & Michael Vlatkovich (trombone), Tom McNally spielt zusätzlich E-Gitarre und mit Hal Onserud steht ein anderer Mann am zweiten Kontrabass. Das Klangmassiv, das der Trompeter Jeff Kaiser aufführt als Komponist, Arrangeur und Dirigent dieser Bigband, in der die Erfahrungen einzelner Ensemble-

mitglieder mit der Motor Totemist Guild, Destroy All Nels Cline, dem Obliteration Percussion 4tet und Bedouin Hornbook kulminieren, hat ein Zentralmotiv in der ominösen 13. In 1 Stunde 13 Minuten und 13 Sekunden soll der Aberglaube um diese ‚Unglückszahl‘ ausgetrieben werden. Schließlich ist 13 eine Zahl wie jede andere und Zahlen helfen, laut C.G. Jung, mehr als alles andere, Ordnung ins Chaos der Erscheinungen zu bringen. Nur hat jeder Sachverhalt eine zweite Seite und die trägt hier den Namen ‚Uncle Toby‘. Zwar ist über die musikalischen Fähigkeiten von Tristram Shandy’s Onkel kaum mehr bekannt, als dass er gerne ‚Lillabullero‘ vor sich hin pffft. Aber Kaiser hat wohl seine Gründe, die 13 Kapitel seiner musikalischen Therapie des Aberglaubens aus Sternes abschweifungslustigem Anti-Buch zu entleihen. Und noch bessere Gründe, „to make some noise in the world.“ Seine Arrangements sind messerscharf geschliffen und gesalzen mit dem Know-how jeder einzelnen Stimme. Die tiefen, in den beiden Kontrabässen verankerten Bläser, die E-Gitarren und Peets Widerhaken bilden ganz eigene Klangwirbel um die nach einem genauen Plan gebündelten, gesplitteten und einzeln ausgestellten Brass- & Reedstimmen. Die Zitat-, Schnitt- und Überblendungstechnik erinnert hier und da an Willem Breuker oder an Charles Ives. Der kakophone Gusto ist mit einer Sophistication hinterfüttert, die permanent eine Ordnung zweiten Grades stiftet. Kaiser ist das Gegenteil eines naiven, nämlich ein kalkulierender Künstler, ein Meister der musikalischen Integralrechnung. Aber es gibt keinen Moment, an dem er einen nicht spüren lässt, wie sehr er „all that noise, and running backwards and forwards“ liebt.

Eine scheinbar ganz andere Welt streift **THE JEFF KAISER OCKODEKTET** mit The Alchemical Mass (pfMENTUM CD 019). Als Eingangsportal gibt es aber erneut ein Zitat von C.G. Jung: „...there have always been people who, not satisfied with the dominants of conscious life, set forth - under cover and by devious paths, to their destruction or salvation - to seek direct experience of the eternal roots...“ Für Jung zählten dazu die Heretiker und die Alchemisten. Vielleicht wurde am 26.4.2003 in der First United Methodist Church in Ventura, CA überhaupt das erste Mal die okkulte Messe gefeiert, die Nicholas Melchior Cibenensis, der 1531 in Wien hingerichtete einstige Hofalchemist Ladislaus II. von Böhmen u. Ungarn ca. 1516 komponiert hat. FUNDAMENTUM VERO ARTIS EST CORPORUM SOLUTIO QUAE, NON IN AQUAM, SED IN AQUAM MERCURIALEM RESOLVENDA SUNT, EX QUA GENERATUR VERUS LAPIS PHILOSOPHORUM singt der 17-zungige Chor der Ojai Camerata zum Introitus. Nach Kyrie, Collecta und Gloria, Epistola und Graduale, dem Offertorium und Ave Maria schließt die Messe mit dem Commune: REGEM NOSTRUM VENIENTEM EX IGNE, ILLUMINATUM, ET DIADEMATE CORONATUM, IPSUM HONORATE IN PERPETUUM, AMEN. Für mich ist Musik das merkuriale Medium per se, Unruhestifter, Lösungsmittel, Hoffnungsträger und Vorschein für Altered States. Es muss alles anders werden, damit alles anders wird. Kaiser öffnet die Flaschenpost von Cibenensis ohne falsche Andacht. Der heraus sprudelnde Geist ist ein quecksilbriges Medium, das als kakophoner Stachel gegen die Trägheit der Masse angeht und dem Status quo Beine macht. Die Einzelstimmen von Soprano- & Sopraninosax vertreiben im hellen Intro den Geist der Schwere. Die funkelnden Klangpartikel des Chores transformieren die Madrigaltechniken Gesualdos und Marenzios ins Avanciert-Modernistische eines Dallapiccola, Berio und Nono. Das auf 11 Mann reduzierte Ockodektet summt dazu dunkel im Hintergrund, flackert aber - bei Gloria & Epistola - furios auf und schießt empor als mitreißender Feuersturm. Das Offertorium flackert im Wechselspiel von Flügelhorn und Altosax. *The Alchemical Mass* ist weniger Third als Sub-Stream, ein Zeitparadox, ein inspirierender Wegweiser. ‚Trobar clus‘, etwas Dunkles finden durch... Suchen. Ein nächster Schritt könnte darin bestehen, bei www.levity.com/alchemy anzuklopfen oder Gustav René Hockes Abracadabra über Sprach-Alchimie und Esoterische Kombinationskunst nachzublättern. Kaisers nächster Schritt ist die 5-teilige *Suite Solutio*, eingespielt mit Flügelhorn, akustischer Gitarre, Posaune, Kontrabass, Percussion und Drums. Sie nimmt Bezug auf den Kernsatz der wahren alchemistischen Kunst, die Auflösung und Verwandlung des Grobstofflichen ins Merkuriale, auf eine Taufe nicht mit Wasser, sondern mit Geist. Kaiser operiert auch hier nicht mit pythagoreischem Sphärenklang. Richard Crashaws metaphysischem Musizismus „All things that are... are musical“ frönt er als Manierist, als ‚musicien maudit‘. Er schürt den Läuterungsprozess mit der fiebrigen, aber immer reflektierten Kakophonie von ‚Capricci stravaganti‘. Das ist Musik, wie sie bad alchemystischer nicht sein könnte.

Wie die Arbeiten von Jeff Kaiser hat auch **STEUART LIEBIGs** *Quicksilver* (pfMENTM CD 023) ein okkult-alchemistisches Unterfutter. Dafür steht nicht allein der merkuriale Titel, der unterirdische Fäden bis zu Hermes Trismegistos spinnt, auch die ominöse Zahl 23 verweist auf kryptische Schwingungen. Das 51-minütige ‚Mosaic‘ besteht, wie auch Bobby Prevites *23 Constellations of Joan Miró*, aus 23 Miniaturen, die wiederum alle von der Zahl 17 durchgeistert werden. Der Klangkörper, dem Liebig diese Kammermusik-Miniaturen auf den Leib geschrieben hat, ist die Improvising-Einheit Minim, die neben Liebig aus der Flötistin Ellen Burr, Jeff Gauthier an Electric Violins und der Percussionistin Jeanette Kangas besteht. Burr und Gauthier gehörten auch schon zu Kammerstig, dem Ensemble, mit dem der Bassist, Komponist & Bandleader *Pomegranate* (Cryptogramophone, 2001) aufgenommen hat. Seine besondere Betonung des kompositorischen Elements und seine Krpytophilie waren schon bei der 9Winds-Trilogie zu hören, die er in den 90ern mit seinem Quartetto Stig einspielte: *Hommages Obliques* (1993), *Lingua Oscura* (1995) und *Pienso Oculito* (1997). Liebigs Ansatz, kammermusikalische Konzepte, speziell die postmoderne Tradition eines Strawinsky und des Serialismus, zu verschmelzen mit selbständigen Spielweisen des ‚Jazz‘, zeigt gewisse Parallelen zu den Herangehensweisen von Basskollegen wie Marten Altena und Mark Dresser, aber auch zum Intellektualismus eines Franz Koglmann, Michael Moore oder Vinny Golia. Neben den transparenten, quicken, reflektierten Quartettclashes, vier Soli sowie Trios und Duetten in wechselnden Konstellationen, in denen sich ‚Mosaic‘ an das Silbenmaß von Haikus anlehnt, ist mit ‚Chrysanthemums‘ eine viertelstündige Komposition enthalten, die auf den 14 zehnsilbigen Zeilen der Sonettform basiert. Das dritte Stück, das seinen Titel ‚A Single Rosehip Bursts In Praise‘ aus dem Roman *Art & Lies* von Jeanette Winterson entlehnt, entstand im Kontext einer Tanzchoreographie und illustriert die Gedanken der drei handelnden Romanprotagonisten Händel, Sappho und Picasso während einer U-Bahnfahrt. Der kapriziöse Duktus der Musica Nova, das fragile Klangbild von Flöte, Violine und fingerspitzer Percussion und die feingeistige Konzeptlastigkeit in allen drei Parts von *Quicksilver* wird sehr eigenwillig ausbalanciert durch den besonderen Klang von Liebigs, teilweise präparierter, Kontrabassgitarre, dem Instrument, mit dem sich, wie Uli Trepte glaubt, perfekt die Synergie von Rhythmus & Melodie bewerkstelligen lässt.

PRAEMEDIA (San Francisco, CA)

Mit *Magic Maple* (praecdb01), einer Gemeinschaftsveröffentlichung von Praemedia & Bleakhouse, begegne ich erstmals **BLEVIN BLECTUM**. Dabei ist das nach *Pirate Planets* (Phtalo, 1999) und *Talon Slalom* (Deluxe, 2002) der bereits dritte Solo-Release der Electroexperimentalistin, die schon als Hälfte des Blectum from Blechdom-Duos aus Oakland bekannt wurde und nunmehr Teil des Audio-Video-Quartetts Sagan ist (w/ J. Lesser, Wobbly & Ryan Junell). Anders als es die vogelige Website der Künstlerin vermuten lässt, dirigiert sie einen in einen ‚Oddly Angled Room‘, und traktiert dort das Hirn mit MacIntosh-gehäckselten Absonderlichkeiten. Titel wie ‚Duckhunted (to the brink)‘ oder ‚Rommelpotted‘ deuten die erzielten Resultate ziemlich zutreffend an. Samplingmanisch nimmt sie auf Haupt- und Nebenwirkungen wenig Rücksicht. Das innere Auge schlingert im Achterbahnkurs durch eine Flora nicht von dieser Welt. Fliehkraft und paradox ‚falsche‘ Tempi machen einen ganz schwindlig. Die Beats sind entweder zu schnell oder geradezu delirant verschleppt. Stimmen loopend verzerrt und mit Wahwah-effekt um die Ohren. Die Nachwehen eines Drogencocktails dehnen und stauchen die Zeit. Blectums Zauberahorn-Psychedelic ist ein Trip, bei dem das Auftauchen eines Weißen Kaninchens fast wieder beruhigend wirken würde. Bei *Magic Maple* läuft alles anders: ‚As If Enraged‘ kommt eher gemütlich daher, eine hektisch rasende Zentrifuge heißt dagegen ‚Ease‘ und dazwischen schleudert einen eine Kirmesorgel on Speed an den Rand der Welt. ‚Last Track‘, mit fast sechseinhalb Minuten vergleichsweise episch, ist natürlich nicht das letzte Stück und streift im Uptempo-Beatwirbel mit verhackstückten Orgelfetzen noch einmal alle Ingredienzen dieser kalifornischen Weirness. Mich erinnert das vage an alte COMA- und Solid Eye-Tage. Erst nach einer Atempause von 2 Minuten folgt dann bLevin bLectums tatsächlich letzter Volte - O-Ton aus einer Voliere. It’s all Becuzz of the birds.

PSI (London)

Den in Danbury, Connecticut geboren und am Amsterdamer STEIM aktiven Elektroniker **JOEL RYAN** hatte ich im Kontext mit dem *For Flowers*-Quartett mit Joëlle Léandre zu charakterisieren versucht als die Verkörperung einer Ästhetik, die Augenhöhe mit ihrer Zeit anstrebt (-> BA 44mc). Er studierte Physik und Philosophie bei Marcuse und Hofstadter, Contemporary Music bei Ashley and Behrman. Seine musikalische Abenteuerlust führte zu Kollaborationen mit so unterschiedlichen Leuten wie George Lewis, William Forsythe, Malcolm Goldstein, Michel Waisvisz oder Evan Parker. *Or Air* (psi 04.08) bringt nun Ryans ‚Variations on the music of Evan Parker‘. Im Unterschied zu seinen direkten Begegnungen und seinem aktiven Mitwirken an Parkers Musik etwa bei *Live At ‚Les Instants Chavires‘* (Leo, '97) reflektieren die acht Variationen und Remixe den computermönchischen Akt des Musikmachens als Klausur eines Einzelnen, der sich in das Material eines anderen vertieft und es sich dabei selbst zu eigen macht. Parker hatte sich schon einmal mit *Solar Wind* (Touch, '97) dem elektronischen Zugriff und den Verfremdungseffekten seines Partners Lawrence Casserley ausgesetzt. Aber sie teilten sich dabei noch den gleichen Studioraum, übrigens auch im STEIM in Amsterdam. Bei Ryan ist Parker einzig als Klangspur präsent, als Spielmaterial, das in spielerischer Neugier unterschiedlich radikal bearbeitet wird, so dass einige Variationen sich noch wie ein Live-Mix von Parkers ‚Throbdrones‘-Sologezwitscher anhören (‚Griot Mix‘, ‚Shaker Mix‘), andere dagegen in Musique concrète-Manier das Parkermaterial in Detailvergrößerung zeigen oder nur noch homöopathisch durchschimmern lassen. Die Klangbilder ändern so zwischen Parkersong (‚Oran‘) und Geräuschtumult (‚Ôrais‘), wobei die jüngsten Variations (‚Or air‘) das Original am stärksten verdampfen. In faszinierender Metamorphose verwandelt Parker sich in... Meeresbrandung.

Evan Parkers erstaunliche Labelpolitik beschert mit *Dead or alive* (psi 04.09) von **FURT** gleich noch eine weitere rein elektronische Arbeit. Das seit 1986 aktive FURT-Duo Richard Barrett & Paul Obermayer präsentiert hier - vorausgegangen sind *FURT Live in Amsterdam* 1994 (X-OR), *Angel* (JdK) oder *Defekt* (Matchless, 2002) - mit ‚mice‘ eine Studio- und mit ‚sad fantasy‘ eine Live-Performance, beides mehr als halbstündig, und überrascht (mich) mit einer Ästhetik, in der die Quickness rasanter Freier Improvisation als elektronisches Gewusel von Geräuschpartikeln widerhallt. Dabei scheint der süffisante Humor etwa von Stock, Hausen & Walkman in einer fast parodistischen Loony Toon-Version die stenographische Raserei überdrehter Plinkplonkvirtuosität auf Piz Palüs des Irrwitzes jagen zu wollen. Welches Instrumentarium auch immer im Einsatz ist - was heißt schon ‚electronics‘? -, man wird in 45 oder sogar 78 rpm mitgewirbelt in einem Samplingfuror mit immer wieder komischen Cut-up- und Collageneffekten. Verzerrte Vocal-Samples werden



überschauert von einem Funkenregen aus granularen Mikropartikeln, die meist nur einen vagen Beigeschmack von juckpulvrigen String- oder Reedsounds vorbei huschen lassen. Auch live wird man von FURT mit Kaskaden, Crescendos und Decrescendos von Clicks + Glitches bespritzt, ein erneut nicht unkomisches Inferno, als ob in einer Raumfähre eine Klangkeksdose explodiert wäre und die Brösel und Splitter der Crew nun permanent um die Ohren splattern würden. Barrett, 1959 im walisischen Swansea geboren, aber seit 1993 in Amsterdam und von 2001–02 als DAAD Artist in Residence in Berlin ansässig, ist neben seinen improvisatorischen Aktivitäten ein renommierter Kopf der Musica Nova. Sein 1995 uraufgeführtes Orchesterstück *Vanity* (NMC CD) gilt als ein herausragendes Werk der 90er Jahre. Seine Auseinandersetzung mit Tod und Verwesung motivierte auch das durch die ägyptische Mumifizierung und ein Gedicht von Paul Celan inspirierte und 1997 vom australischen Ensemble ELISION aufgeführte *Opening of the Mouth* (ABC CD). Sein Opus magnum ist jedoch das Gesamtkunstwerk *DARK MATTER* (1990–2003), eine Summe seiner Kompositionstätigkeit von Stockhausen'schen Dimensionen, das 2003 in Berlin erstmals komplett aufgeführt wurde. Barretts neueste Arbeit, *faux départs* für Piano und String Quartet, wurde 2004 mit dem Arditti String Quartet uraufgeführt. Obermayers zweites stabiles Standbein im Sounduniversum ist Bark!, ein Improtrio, das 1991 von Rex Casswell & Phillip Marks in Manchester gegründet wurde und 1999 mit der Matchless-CD *Swing by Bark!* zu hören war. Da man in Caswell ein Gründungsmitglied von Stock, Hausen & Walkman erkennen kann und Obermayer 2003 mit Bark! in einer Konzertreihe mit klassischen Musikern zusammen spielte und dabei Stockhausen (sic!) performte, schließt sich der Kreis, den der pure Höreindruck ins rotieren gebracht hatte, gleich in mehrfacher Richtung.

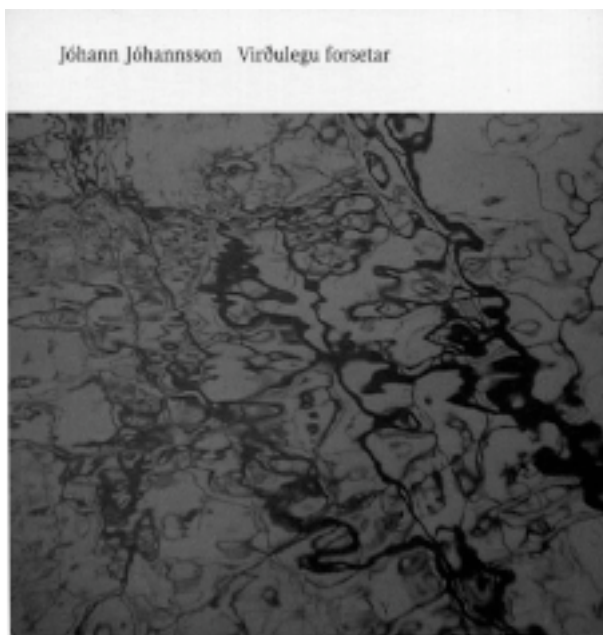
Gubbröra (psi 04.10) ist eine schwedische Spezialität. Wie mit dieser Vorspeise aus Eiern, Sardellen, Zwiebel, Pfeffer und Petersilie konnte man sich mit zwei Duetten von **STEN SANDELL** (piano & electronics) mit dem Gitarristen **DAVID STACKENÄS** bei ihrem Gastspiel in der Conway Hall, London, am 3. Mai 2004 beim Freedom Of The City Festival den Appetit holen für das gut 33-minütige Titelstück, das die beiden dann im Quintett mit **EVAN PARKER**, **BARRY GUY** und **PAUL LYTTON** servierten. Sandell, Jahrgang 1958, Pianist und Elektroakustiker, gehört mit Sa Vidare (1979-89), einem Trio mit dem Gitarristen Peter Soderberg und dem Saxophonisten Johan Petri, und seit 1988 mit Mats Gustafsson und dem Percussionisten Raymond Strid in Gush zu den maßgebenden Köpfen der schwedischen Improvisationskunst. Kollaborationen mit Chris Cutler & Lach'n Jonsson (*Songs between cities and waterholes*, 1994, Bauta Rec), Simon Steensland (*Under Öknar [Rankö Rednu] I-XII*, 1996, UAE disc) und Sven-Åke Johansson (*Bahn und Boot*, 1997, algencd 023, *Six little pieces for quintet*, 1999, hatOLOGY) zeigen seinen offenen Horizont. Seit den späten 90ern nimmt Sandell auch am Austausch mit der Chicagoszene teil (*Disappeared* w/ F. Lonberg-Holm & M. Zerang, 1998, nuscope, *Two days in December* w/ K. Vandermark, 2001, Wobbly Rail). Sein Solo *Solid musik* (2000, nuscope) und das Sten Sandell Trio mit J. Berthling & P. Nilsson-Love zeigen ihn mit Quintessenzen seiner speziellen Ästhetik (*Standing wave*, 2000, *Flat iron*, 2002, beide SOFA). Sein Duopartner bei ‚Jansson’s Temptation (part 1 & 2)‘ ist ein Gitarrist, der aus Bailey seine eigenen Konsequenzen zieht, in Gustafssons NU-ensemble und DJustable oder der Territory Band. Im expressiven Duett mit dem Percussionisten Ingar Zach konnten wir Würzburger im März 2001 die Stackenäs’sche Improstenographie an der Akustischen ganz en détail mitverfolgen. Mit Sandell zeigt er einen ganz anderen Ansatz. Elektrodrone und sirrende Saiten zeichnen eine flache Klanglandschaft, aus Piano und Gitarre werden, wie verträumt, einzelne Noten gepickt. Die sprunghafte Aleatorik sprengt den Hörraum in völlig unkalkulierbarer Weise. Sandell irritiert mit hoher Kopfstimme und Zischlauten und gibt mit vehementem Pianogehämmer der porösen, poweren Poesie plötzlich eine Wendung ins Schroffe, graniten gezackte. Die Gitarre, die dabei lange geschwiegen hatte, bahnt dafür allein einen Pfad in das drahtige Gestrüpp von ‚Pt.2‘. Erst nach 9 Minuten schließt sich Sandell an, mit erst spitzen Spritzern, dann ganz stumpfen, tiefen Noten. Dazu sirren, neben seltsamen Pfeiflauten, Ventilatorblätter über die Gitarrensaiten. Diese geräuschhafte Querköpfigkeit fusionieren die beiden Schweden dann mit der intuitiven, konvulsischen Unberechenbarkeit ihrer seit Jahren aufeinander eingeschworenen englischen Partner. Das gemeinsame Geräuschpollocking durchquert nach 9, 10 Minuten eine mulmige, bassdunkle Talsohle, mit Parker’schem Geschmurgel und elektronischem Bodennebel. Jenseits des Hohlwegs funkeln Tautropfen in der Morgensonne. Die Welt überwältigt einen mit ihrer Detailfülle, dass man nur bedachtsam einen Fuß vor den anderen setzt, während ringsum alles wispert und knispelt, scharrt und plonkt. Das vogelige Sax animiert mit seinem Gesang die lethargische Szenerie zu einem kurzen Tumult, weicht dann wieder einem Zusammenklang von Saiten und Perkussionsgeklirr. Nach 25 Minuten folgt eine weitere Passage der Besinnung, mit einem von Geräuschflocken umwirbelten versonnenen Tenorsax, das dann zunehmend agitierend das ganze Quintett zu einem Crescendo bündelt, bevor die Summe wieder in ihre Einzelteile zerfällt, gezupftem Gitarrendraht, das Kruspeln von Holz und Metall.

STAUBGOLD (Berlin)

‚The fake and detached‘, der Auftaktssong von And the black moths play the grand cinema (staubgold 54), war bereits auf der Staubgold-Compilation *Tempo. Technik, Teamwork* viel versprechend vorausgeklungen. Aber auch über die vollen 40 Minuten dieser Wiederveröffentlichung von Ritornell 09 (2000) versteht es **DEAN ROBERTS**, seine Faszination zu entfalten. Mir fiel der Neuseeländer bisher auf durch diskrete Tableguitarimprovisationen, solo (*All Cracked Media*, Mille Plateaux), im Duo mit Werner Däfeldecker (*Aluminium*, Erstwhile), im Quartett mit Mattin, Filip & Malfatti (*Building Excess*, Grob). Welch interessanten Zwischenetappen und Parallelstränge sein Weg vom Postpunkrocker mit Thela über White Winged Moth bis heute aufzuweisen hat, das wird mir erst mit dieser Scheibe deutlich. Nicht umsonst verweist der Titel auf die große Imaginationsmaschine des Kinos. Roberts selbst mit Gitarren, Piano, Electronics, Viola, Organ, Hi-hats und sogar Gesang spannt in einem Quartett mit Tim Barnes (drums, harmonium, computers), Charles Curtis (cello) und Matt Valentine (bass) eine Leinwand auf, auf die er in ambienter Postrockästhetik ein Cinema pour l’oreille projiziert. Zu den einzelnen, durch weiche Überblendungen verbundenen Episoden werden sich in jedem Kopf eigene Bilder einstellen, oder einfach nur gewisse Stimmungen, etwas vage und unbestimmt zwar, aber dennoch fesselnd durch das hypnotische Flirren des Hi-hats und das mäandernde Gedröhn der Gitarrensaiten. Die Wehmut des mit eindringlicher Mark Hollis-Stimme gesungenen Intros hallt lange nach. Sie trinkt den ganzen Dreamscape mit ihrer verschleierten, halb geflüsterten, teils durch elektronisches Gezischel und gelooptes Knistern verunklarten Innigkeit. Der schleppende Drehwurmeffekt mahlt und mahlt die Reste eines klaren Bewusstseins zu einem psychedelischen Brei. Ostinat Klopfezeichen und eine melancholische Orgel machen ‚Cindy tells me...‘ und ‚Welcome home, little bird‘, vor allem wenn Roberts Gesang einem ein zweites Mal an die Kehle geht, zum intensiven Gefühls Gipfel. Roberts setzt seinen repetitiven Gleichklang äußerst wirksam ein. Unwiderstehlich frisst sich das nagende, tropfende, langsam hin und her schaukelnde Riffing von ‚You and the devil blues‘ unter die Haut. ‚Sugar got a cocaine heart‘ bringt eine momentane Beschleunigung, zerfasert aber ebenso schnell in elektronisches Geflatter, das in ‚The grandest of streets‘ mündet. Ein Boulevard der Dämmerung, der mitsamt dem abschließenden ‚The dole of liars‘ nirgenwo hin führt. Großes Kino ohne Happy End.

TOUCH (London)

Z'EV, 1951 als Stefan Weisser in Los Angeles geboren, wurde die Blechtrommel in die Wiege gelegt. Schon als Kind stand für ihn fest, dass er nur mit Künstlerblut und Theaterluft überleben konnte. 1969-70 besuchte er entsprechend das California Institute of the Arts, um Ethnomusicology, Visual and Sound Poetries, Performance Technique und Multi-Media Theory & Practice zu studieren. Aber schon 1967 hatte er einen Tonbandmusikkurs belegt, den Joseph Byrd, Leader der Electronic-Rock-Pioniere United States Of America, an der UCLA Night School abgehalten hatte. In Headphone Musics 1 to 6 / AS IS AS (TO:63) sind Soundsedimente aus Z'EVs gesamter nun gut dreißigjährigen Karriere geschichtet. Der psychedelische Impetus in seinem auch hier wieder virulenten Bestreben, durch Rhythmagie einen Bewusstseinswandel im Empfänger anzustoßen, den er auffordert, sich per Kopfhörer ganz einer isolierten, intensiven Erfahrung auszuliefern, ist dabei das Eine. Das Andere ist jedoch ebenso präsent, nämlich das autobiographische Element, mit dem Weisser alle 7 Tracks aufgeladen hat. Das Klangmaterial, das er dabei aus 23, 24 bis 38 und 40 Spuren kumulativ mixt, rührt teilweise aus Zeiten her noch vor seinen frühen Releases wie der 7" *Contexts & Poextensions* oder *Elemental Music*, die 1981 auf einem Label erschienen sind, das sich nach Kerouacs Roman *The Subterraneans* benannt hatte. 'AS IS AS' ist ein gerettetes Exzerpt einer Performance von 1976 auf dem Sound Poetry Festival im La Mamelle Art Space in San Francisco, auf dem Weisser noch unter seinem bürgerlichen Namen als Konzeptkünstler und Soundpoet der zweiten Generation teilgenommen hat, bevor er sich in der neu sich herauskristallisierenden Punk- & Industrial-Szene den Namen Z'ev machte. Kernstück seines Maschinenparks aus Tonbändern und Kassettendecks war damals noch ein 1958er Superscope-Stereogerät von Sony gewesen mit der Seriennummer 0001, ein Erbstück von seinem Vater, das erst Mitte der 80er den Geist aufgab. Eine dumpfe Litanei dringt durch ein Kreuzfeuer aus stechenden, wabernden Blitzen, Wortbrocken, die lediglich eine Präsenz von Zeit und Bewegung vermitteln wollten. In #3 ist ebenfalls eine Mitt-70er Zeitspur eingebakken, eine Performance, bei der eine Wand aus Papierkartons zerschreddert wurde und die Schnippsel anschließend als 'Katalog' des Events verkauft wurden. Dazu gemischt sind die Stimme eines Schamanen aus Malakka, aufgenommen zu Beginn des 20. Jhdts., Fieldrecordings eines Shiva-Rituals von 1922 sowie Shortwavegeprassel. Die Wassergeräusche von #1 rühren hauptsächlich aus der Amsterdamer Phase 1981-82 her und vom Fährbetrieb zwischen Holland und England. #2 verdichtet Kurzwellensalat mit Scratches der 7" *Element/L*. (1982, Fetish Records) und Aufnahmen von Remko Scha, dem Kopf von The Machines und Mitbegründer von Het Apollohuis. #4 entstand 1982 bei einer Performance im Rijksmuseum Kröller Müller in Otterloo, bei der Z'ev ausschließlich die rostfreien Metalldeckel, -tanks und Schläuche einer Bierbrauerei als Percussionset einsetzte. Und #5 überlagert die Stimme von Doro Franck, 1984 aufgenommen von Jon Wozencroft in einer leer stehenden Druckerei in Amsterdam, mit Gewitternoise, den Z'ev jeweils von seinen diversen Wohnungen aus über New York (1980), Amsterdam (1983), London (1990) und Egremont, MA (2002) einfing, mit Getrappel von einer Metalltreppe und dem Knarzen des Dielenbodens vor John Duncans Zimmer im Hotel Wolfinger in Linz 1991. Was aber für Z'ev eine Kette von Erinnerungen an Orte & Begegnungen darstellt, kommt im Kopf von uns Fremden als Brainstorm aus Verzerrungen und Tohuwabohu an, als Absturz in den Mahlstrom einer gurgelnden Ursuppe, als Total Recall der Dämonen der Kakophonie. Dass Z'ev dabei unmittelbar an den Synapsen operieren will, zeigt die Anweisung: For Headphones only. Nur so wird das Hören zur sinnlichen Berührung und psychophysischen Erfahrung eines 'Spaziergangs mit der Göttin'. Gewidmet ist die Scheibe Elvin Jones (+ 18.5.2004) und Ray Charles (+ 10.6.2004).



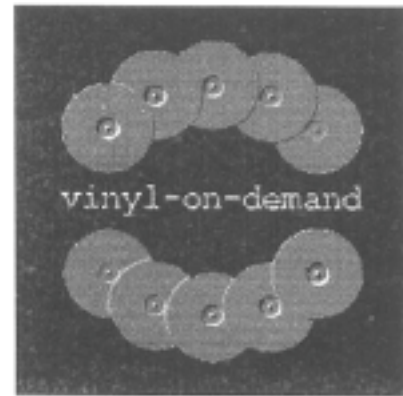
Wenn es überhaupt etwas gibt, das den Fächer der Touch-Releases zusammenhält, dann ist es vielleicht das Wort 'sublim', mit all den Nebenbedeutungen, die dabei mitschwingen. Zu den Gipfeln einer Ästhetik des Erhabenen wurde man dabei von den dröhnenden Sonnengongs Phill Niblocks getragen. Und ähnlich ins Vertikale zielt nun Virðulegu forsetar (TO:64, CD + DVD-Audio mit 96 khz 24 bit surround & stereo mixes), nach *Englabörn* die zweite Produktion des Isländers **JÓHANN JÓHANSSON** für das Londoner Label mit dem blauen Touch. Die 4-sätzig Komposition wurde 2003 uraufgeführt in der Hallgrímskirkja in Reykjavík durch das Caput Ensemble unter Leitung von Gudni Franzson zusammen mit Skuli Sverrisson an Bass und Electronics, Matthias M.D. Hemstock an Glocken, Glockenspiel und Electronics, Hördur Bragason und Gudmundur Sigurdsson an Orgeln und dem Komponisten selbst an Piano und Electronics. Eine mit 4 Trompeten, 4 Posaunen & Tuba besetzte Brassesektion spielte dabei über einem dunklen Continuosummtone ein einfaches Mollthema, das sich immer wieder und immer langsamer mit immer längeren Pausen dazwischen in immer

wieder leicht variierten Klangfärbungen wiederholt, bis es aus der Stille, in die es immer wieder versinkt, nicht mehr auftaucht. Jóhannsson, bekannt geworden mit dem Apparat Organ Quartet (*Apparat Organ Quartet*, Thule, 2002), adaptiert dabei die Klangbilder und den herausreißenden XXL-Blues von Mahlers Largos, etwa des 4. Satzes der Dritten Symphonie, und die elegisch-dämmrigen Passagen von Wagner. Er selbst nennt als Bilder und Gedanken, die ihm durch den Kopf gingen als er das Stück schrieb, „*an obsession with entropy, Pynchon's „The Crying of Lot 49“, postal horns, cybernetics, small birds, heat, space, energy... Nietzsche's Ewige Wiederkehr, Moebius strips.*“ Ohne Worte scheinen die Hörner Zeilen aus *Zarathustras Mitternachtslied* zu seufzen: „*Aus tiefem Traum bin ich erwacht! Die Welt ist tief! Und tiefer als der Tag gedacht! Tief ist ihr Weh!...*“ Der mürbe Schwebeton überbrückt die Abgründe des Realen mit jenem ästhetischen Zauber, der einzig als Antwort taugt auf die alte Frage, warum überhaupt etwas ist und nicht vielmehr nichts. Ohne Musik - wie diese! - wäre das Leben ein Irrtum. *Virhulegu forsetar* scheint dabei jeder rhetorische Impetus abzugehen. Die minimalistischen Metamorphosen atmen ein und aus wie etwas, das ganz für sich ist. Wenn Jóhannsson schreibt: „*The central point is perhaps how a very simple thing can change by going through a very simple process - something about change and transformation and the inevitability of chaos*“, dann klingt das wie befallen von Schopenhauer'scher Fatalität und Ciorans Gedanken-dämmerung. Aber ist die Entropie auch unvermeidlich, der Weg dahin ist variabel. Und Jóhannssons Melos dazu so süß und weh, dass es immerzu mit einem NOCHEINMAL lockt.

LES DISQUES VICTO (Victoriaville, Québec)

Von der Amerikatour, die Parker, Schlippenbach & Lytton im Mai 2003 unternahmen, wurden die Stationen in New Orleans und in Seattle auf *America 2003* (Psi) schon zugänglich gemacht. Zu einem außerordentlichen Höhepunkt dieser Reise kam es, als dieses **EVAN PARKER TRIO** am 19. Mai auf dem 20. FIMA in Victoriaville mit dem **PETER BRÖTZMAN TRIO**, das zur gleichen Zeit in den USA unterwegs war, zu einer Impro-Supergroup fusionierte. Die dabei 73'30" lang ablaufende Kernreaktion ist jetzt auf *The Bishop's Move* (VICTO 093) zu hören. Nur allzu oft zünden die Kopfgeburten eines Festivaldirektors nicht als die erhoffte Supernova, sondern vergurken als Rohrkrepierer, weil die Spannung zwischen den ‚Stars‘ gegen Null tendiert oder der Clash zur stupiden Prahlerei verkommt. Nun kennen sich aber Schlippenbach & Brötzmann seit den ersten Stunden der deutschen Impro-Morgendämmerung, als das Manfred Schoof Quartett mit dem Brötzmann Trio zum Globe Unity Orchestra amalgamierte, gefolgt von Begegnungen im Hobby Quartet und bei *Machine Gun*. Dabei und bei *Nipples* wurde 1968/69 schon der Draht zu Evan Parker geknüpft und im LJCO und dem Parker-Schlippenbach-Lovens Trio wurde die deutsch-englische Achse kontinuierlich stabilisiert. Parker & Lytton andererseits sind seit 1972 ein Gespann wie Black & Decker und bei $2 \times 3 = 5$ kam es 1999 schon einmal zu einer Art Supergroup durch die Fusion der Parker Trios mit Schlippenbach & Lovens bzw. Guy & Lytton. William Parker & Hamid Drake wiederum sind als afroamerikanische Rhythm Section von Die Like A Dog Verkörperungen von Brötzmanns Chicago-Renaissance, wobei der Bassist auch in der März Combo und bei *Sprawl* die Saiten traktierte und Drake im Chicago Tentet mit für den Groove sorgt. Mit anderen Worten, die Improszene war immer schon ein Beziehungsgeflecht mit der Logik einer Seifenoper: Für neue Spannungsfunken wechselte die Bäumchen. Der Schachzug zur Supergroup ist insofern weder Gag noch Sensation, sondern die Suche nach neuen Reizen und Nuancen. Die hohen Erwartungen an Godzilla vs. The Thing sind schwer einzulösen, geschweige denn zu überbieten. Dass *The Bishop's Move* dennoch und überhaupt eine elektrisierende Erfahrung jenseits von bloßer Egomaniac-Routine ist, ist bereits bemerkenswert. Es ist eine der Sternstunden geworden, die Free Impro definieren, eine Sternstunde für die Hall of Fame. Nur meine Mäkelsucht lässt mich davon träumen, dass die Monologe noch öfter in Dia- & Multilogie übergingen. Aber dann wäre es vielleicht nicht mehr das gute alte Plinkplonk, dieser einäugige Teddybär, dieser unverzichtbare Überlebensfetisch.

VINYL-ON-DEMAND (Friedrichshafen)



Die Retrowelle und die historistisch-nostalgische Einkehr bei den Hinterlassenschaften der Vergangenheit feiert Urstände bei einem neuen Label, dessen Sortiment Sammlerherzen höher schlagen lässt, vorausgesetzt sie haben ein Faible für die frühen 80er und für Obskuritäten im sonaren Lunarorbit. Frank Maier hat sich spezialisiert auf, O-Ton, „Veröffentlichungen von NDW / Experimental / Minimal / Avantgarde-Gruppen und -Künstlern und ihre alten, schon lange vergriffenen Kassettenveröffentlichungen und ihr bis dato unveröffentlichtes oder sehr rares Material.“ Im Zentrum der auf 500 Exemplare limitierten, Monat für Monat erscheinenden Wunderlichkeiten steht

DIE TÖDLICHE DORIS.

* Furioser Start dieser Unternehmung ist ihre mit sechs Schallplatten bestückte Box Strudelsölle – Audiotapes als Vinyl 1980 – 1984 (VOD1-B), ein Muss für die Bewunderer der von 1979 bis 1987 aktiven Westberliner Gruppe – wobei die einzelnen Platten auch separat erhältlich sind (oder wahrscheinlich besser: waren), jeweils verpackt in geschmackvolle Kartenhüllen mit zweifarbigen Aufdruck sowie geprägtem „vinyl-on-demand“-Logo. Letzteres stellt ein schwer zu kopierendes Sicherheitsmerkmal dar und garantiert dem Sammler vermutlich einen hohen Wiederverkaufswert.

Die einzelnen Platten haben oftmals nur die Spielzeit einer Maxi-Single - da wird luxuriös mit Vinyl um sich geschmissen - was positive Auswirkungen auf die Klangqualität hat. Offensichtlich wurden die alten Kassetten-Aufnahmen zudem sorgfältig klangtechnisch aufbereitet. Die Gesamtspielzeit dieser Box beläuft sich auf etwa 105 Minuten, also etwas mehr als auf eine Audio-Mix-Kassette passen würde.

* Auf den Platten Der siebenköpfige Informator – Dokumente zur Zeit 1979 - 1980 (DTD 001 / VOD1.1), Das typische Ding (DTD 002 / VOD1.2) und Tabea und Doris dürfen doch wohl noch Apache tanzen (DTD 004 / VOD1.4) sind frühe Aufnahmen von **DIE TÖDLICHE DORIS** zu hören. Hier zeigen sich diese ‚Genialen Dilletanten‘ in ihrer ursprünglichen Form. Da tuckern hölzern die Beats, ein Blasinstrument schreit, andere Instrumente jaulen oder werden als Geräuschquelle missbraucht, der Chor- und Solo-Gesang grenzt teils ans Unzumutbare (zumindest für normale Hörer – andere wie unsereins lieben Doris dafür...). Die Texte bewegen sich zwischen Geschichten über Katastrophen des Alltags und pseudo-theoretischen Abhandlungen. Natürlich gibt es auch Stücke zu hören, die später auf verschiedenen Veröffentlichungen des Hamburger Labels Zickzack in ‚ordentlicher‘ Klangqualität veröffentlicht wurden. Darunter Doris-Hits wie „Die Schuldstruktur“ oder „Stümmel mir“.

Meine Lieblings-Schallplatte aus dieser Box ist allerdings Die Über-Doris (DTD 003 / VOD1.3), quasi eine echte Maxi-Single, auf der David Steeves, gebürtiger Kanadier, einen Text über Die Tödliche Doris rezipiert – einerseits deutsch, andererseits englisch. Die dazugehörige Unterleg-Musik konnte man – wenn ich mich richtig erinnere - auch in dem Die Tödliche Doris-Film „Das Graupelbeerhuhn“ als Soundtrack hören, sehr cool dargeboten mittels u.a. Keyboards, Rhythmusmaschine, Klarinette und Händeklatschen. Hier erfährt man so einiges über Doris und ihre persönlichen Vorlieben.

Auch zwei Live-Tapes wurden hier auf Vinyl wiederveröffentlicht. Während live - SO 36 Berlin 19.11.1982 (DTD 005 / VOD1.5) fünf Stücke der frühen Doris enthält, kommt man bei Chöre & Soli live im Delphi-Palast Sylvester 83/84 (DTD 006 / VOD1.6) u.a. zu den Songs, die ursprünglich nur auf Puppenschallplatten veröffentlicht wurden (auf ebay wurde übrigens im Februar 2004 eine solche „Chöre und Soli“-Box für sage und schreibe 325 Dollar vertickt). Unfreiwillig komisch wirkt diese Live-Aufnahme durch seine Publikumskommentare (meine Lieblings-Publikums-Floskel: „Haste noch mal ne Peter Stuyvesant? – Selbstredend!“). Offensichtlich wurde hier wie unter guten Bootlegern üblich im Auditorium mitgeschnitten. Gegen Ende dieser Liveaufnahme wird das Publikum immer unruhiger und Doris ist immer schwieriger zu hören. Trotz der allgemeinen Unaufmerksamkeit sind auch „Macht weiter!“-Rufe zu hören. Bei den zuvor im SO 36 entstandenen Aufnahmen scheint mir ein wohlgesonneneres Publikum anwesend gewesen zu sein. Mit „Über-Mutti“ enthält diese Konzertaufnahme auch ein Stück, das bei mir entfernt Assoziationen zum New York Noise / No Wave hervor ruft, natürlich dilettantisch abgedeckt.

* Einen Schritt weiter geht **DIE TÖDLICHE DORIS** mit der Mitte des Jahres 2004 nachgereichten Schallplatte Fallersleben (VOD 7 – nicht Bestandteil der Box). Angeblich handelt es sich hier um die „Rückführung eines im Äther verschallten Konzertes vom 3. Februar 1981 mit Hilfe eines Computerpsychophons“. Andere Leute nehmen über Tonbänder Kontakt zum Jenseits auf. Doris schafft es, ein Konzert mit vier Songs zurück in Diesseits zu holen. Wer das glaubt, ist selbst schuld. Eher vermute ich, dass hier Wolfgang Müller von Carl Michael von Hausswolff und dem von ihm ausgestellten Archiv des Tonbandstimmenforschers Friedrich Jürgenson (siehe Bad Alchemy Nr. 44~, Seite 37) inspiriert wurde und solche Phänomene hier nun durch den Kakao ziehen will. Zu hören sind hier jedenfalls Restgeräusche von einem Konzert, die von einem elektronischen Noise-Teppich meist überdeckt werden. Lustige Konzept-Kunst, aber nicht unbedingt als leichte Unterhaltungsmusik geeignet.

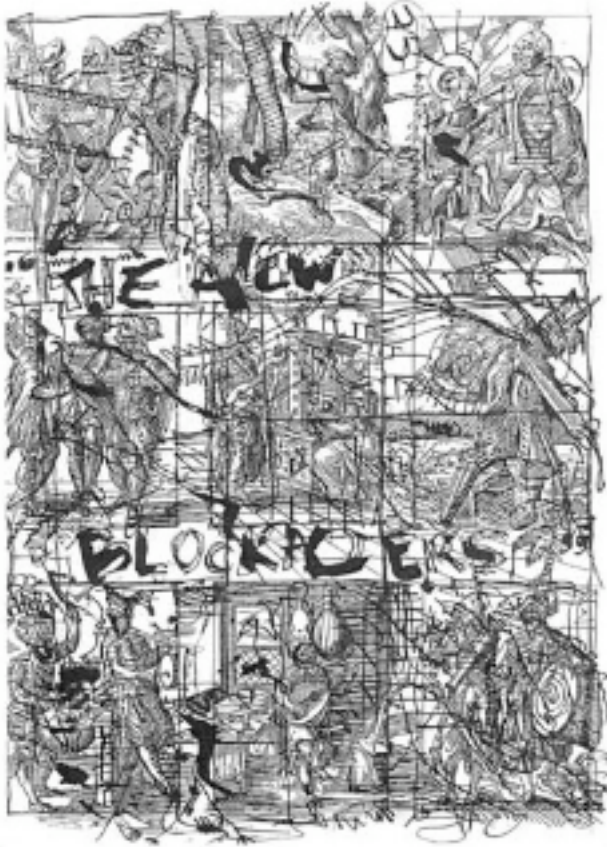
Im Februar 2004 folgte Japgirls in Synthesis (VOD 2) von **HERMANN KOPP**, in den frühen 80ern Mitglied der Minimalband Keine Ahnung mit zwei eigenen „sammeltechnisch superraren“ Soloreleases in dieser Zeit. Hier nun bekommt man bisher unveröffentlichtes Material zu Gehör, angeblich „im Stile von Pyrolator und Der Plan“. * Ich kenne von Hermann Kopp lediglich die 12“EP „Aquaplaning in Venedig“ und wäre nie auf die Idee gekommen, diese mit Pyrolator oder Der Plan zu vergleichen. Deren Witz und Verve fehlt Kopp vollkommen. Die Songs sind eher statisch und erinnern mich bei „Lolita“ an den Sound der ersten Geisterfahrer-LP, wegen der Violine. Okay, „Wir sind Öl“ klingt dann doch vielleicht etwas ähnlich wie „Geri Reig“. Aber insgesamt hinkt dieser Vergleich sehr ..., oder? Vgl. auch den Eintrag in www.punk-disco.com]

Der März bescherte mit Kontinuität der Befindlichkeiten (VOD 3) Stoff, den **GRAF HAUFEN** unter Namen wie T.O.L.L., Geländeterror, Die Ratten und Potenzstörung '81 zwischen 1981 und 1983 auf seinen legendären Graf Haufen Tapes herausgebracht hatte, ergänzt um bisher Unveröffentlichtes, das er als Porno-Graf und Vorprogrammierte Zwangsneurose verbrochen hat. Mit billiger 80er Elektronik, simpler Drummachinerhythmik, ebenso simplem Blubbernoise und dazu Lyriks entlang der Schmerzgrenze des nicht immer freiwilligen deutschen Humors, so gerierte sich der Graf als Berliner Hinterzimmernihilist mit O Mensch-Pathos zwischen Potenzneurosen und Frontstadttristesse. Ausgerechnet auf dem Sektor des Germany goes Bananas-Kassettenatertums ist mein Witzdetektor besonders eliminatorisch justiert. Auf der Blöd- bis Gut-Blöd-Skala lassen Songs wie ‚Mensch‘ oder ‚Heavy Honecker‘ den Zeiger bleischwer ganz links kleben.

Im April folgte mit 15 tracks for unknown people 1980-84 (VOD 4, 2xLP) Material der **HEAD RESONANCE Company**. Unter diesem Namen agierte einst das multimediale Wolfsburger Konzeptkunstduo Peter Elsner & Benjamin Heidersberger. Methodisch setzten sie auf die psycho-mentalen Nebenwirkungen pulsminimalistischer Loops. Die Stücke mit verschlepptem Tempo sind besser gealtert als die von Drummaschine durchfrickelten Uptempotracks. Die Vocoderstimmen bleiben unverständlich, was meist kein Nachteil ist. Die Bonus-LP enthält, mit vertauschten A- & B-Seiten-Etiketten, aktuelle Arbeiten von Elsner als Peter Pixel. Im deutsch-gothischen Pathos-Duktus verkündet er mit Inbrunst gereimte Banalitäten aus dem Wörterbuch der Gemeinplätze. Der Uhu-Song ‚Du bist alles‘ geht dann etwa so: „Du brauchst nichts. Im Falle eines Falles, bist du wirklich alles. Im Zentrum liegt dein Ich, vergiss das nicht. Du bist jung. Zeige eine Störung.“ Und ‚Geld ist Macht‘ geht mit debilem Durchblicker-Zynismus so: „Geld ist Macht, wer hätte das gedacht, selten so gelacht, wie ham wir das gemacht. Wir wollen nur noch fernschaun, das Leben ist ein Alptraum. Wir machen uns zum Affen, wir kaufen uns jetzt Waffen...“ Reim dich, oder ich fress dich-Dadadaismus, in Marmor gemeißelt. Die quasi vorweggenommene parodistische Spitze gegen Acts wie Goethes Erben oder Das Ich fällt mehr oder weniger freiwillig einem Kult des Simplen zum Opfer. Gerauntes Kinderreimgeklapper bleibt nämlich Kindergeplapper, selbst wenn noch so kritisch von den ‚Mammaschin‘-Abhängigen gesungen wird, sich 5 vor Zwölfe auf Wölfe reimt und ‚Auf der Reeperbahn‘ der Totentanz getanzt wird.

Der Mai-Release CD des Monats (VOD 5, 2xLP) ist insofern eine Ausnahme, als das siebte Studioalbum von **MUTTER** natürlich Musik unserer Zeit enthält. M. Degens beschreibt sie im Intro 120 so: „*Die erste Hälfte der Platte ist ausdauernd und schwermütig... Passt gut zur derzeitigen Katerstimmung... Die zweite Seite ist flotter, vitaler, zupackender... Wenn Blixa Bargeld der einfallsreichste Ich-Sänger ist, dann ist Max Müller der bedeutendste Du-Sänger.*“ Und M. Büsser fasst seinen Eindruck so zusammen: „*Die neuen Mutter-Stücke pendeln wie schon auf den beiden Vorgängern zwischen balladesken, aber keineswegs kuscheligen Liedern und mit der Kraft einer Panzerfaust vorgetragenen Rock-Geschützen, die ich mal vorsichtig als deutsch-existenzialistische Variante der Melvins bezeichnen möchte.*“ Immerhin streifen die Unreleased Soundtracks von **MAX MÜLLER** auf der Lp 2 die 80er insofern, als es sich um Minimal-Synth-Soundtrackrecordings zu Filmen wie Nekromantik und Schramm von Buttgereit & Co handelt.

Im Juni wurde mit Changez les Blockeurs (VOD 6) das rare 1982er Debut der **NEW BLOCKADERS** - zumindest für schnell entschlossene Sammler - wieder zugänglich gemacht. Ein Teil der Auflage erschien als 21th Antiversary edition-Doppelalbum, das als Bonus-Lp das erste Livekonzert der Rupenus-Brüder im Morden Tower in Newcastle vom Juli 1983 enthält. Richard & Philip Rupenus haben mit ihrer Anti-Anti-Nichtkunst den Nihilismus als Reductio ad Absurdum bis zum Exzess getrieben und damit ein konsistentes und oxymoronisches Kapitel der Noise Culture geschrieben. Jedes ihrer Nichtwerke hat Manifestcharakter und *Changez les Blockeurs* lieferte den Prototyp: „*Blockade is resistance... It is time for change... The Black is History... We are The Modern Alchemists... The obscene progression of regression shall be halted by us, The New Blockaders!... This is the future! This is now! Move over you museum relics!... Avaunt! Avaunt! Avaunt! The Church of The Absurd marches on!... We are the adverts that mean nothing, we are the speakers who say nothing, we are the fighters who do not fight, we are the creators who destroy.*“ Bad Alchemy stieß auf die retro-futuristischen Neo-Dadaisten über die Hintertür, über Bladder Flask mit der Orgel Fesper Music-LP von 1981 und das Mixed Band Philantropist-Projekt, das für BA 5 die Soundcollage ‚After Having Known Nietzsche and Sworn By Their Mistresses‘ beisteuerte, während die künftige Selektion-Lp *The Impossible Humane* in statu nascendi im Briefwechsel von Richard Rupenus mit P16.D4 sich abzeichnete.



Für die Stoßrichtung der Anti-Strategie der Rupenus Bros. sprechen schon die für ihre ‚Wreckordings‘ gewählten Titel: *Epater Les Bourgeois* (Frux, 1984), *Simphonie in o Minor & Simphonie in X Major* (Hypnagogia, 1991), *History of Nothing* (Siren, 2001), *Gesamtnichtswerk* (Hypnagogia, 2003). Die wagnerianische Dimension ihrer Ambitionen schlug sich im Bestreben nieder, die akustische Seite zu erweitern durch eine stupende Optik, die ihre Broken Music im avantgardistischen Artwork spiegelt. Die New Blockaders radebrechten gerne im gebrochenen Deutsch - ‚Die Stunde X‘, ‚Meta-Klamauk‘, ‚Warum Hatte Das Blockieren Halten?‘ -, um ihren Bezug zu betonen zu Abbruchunternehmen wie Ball, Baader, Heartfield, Hausmann, Huelsenbeck, Schwitters, die so vehement eine „radikale Sanierung des Erd- und Weltballs“ gefordert hatten. Fasst zwangsläufig ergaben sich Kollaborationen mit ähnlich gesinnten Wreckers of Society - David Jackman von Organum, Andrew Chalk von Ferial Confine, Masami Akita von Merzbow. Als Dynamit gegen den Museumsmuff wurde das weiße Feedbackkrauschen und der harsche Noise eines ultimativ forcierten Bruitismus ebenso eingesetzt wie totale Stille („Null Bei Ohr“). Wie komplett der Extremismus solcher Anti-Kunst ins Leere stieß oder in der Rezeption ad absurdum geführt wurde, zeigt neben dem grassierenden Boom des Speicherns, Musealisierung, Recyclens, Verkultens und Historisierens die Tatsache dieser Vinylscheibe per se - ein 180g-Fetisch in Plastikhülle, ein Kunstwerk im Quadrat, das sachgerecht gelagert x kommende Generationen überdauern könnte. Ein Mephisto-Dilemma: Mit jeder Bewegung, die zerstören will, wachsen den Museen neue Flügel. Und wenn wirklich mal was verbrennt, wird mehr geflennt und gespendet als wenn halb Afrika von der Landkarte verschwindet.

* Mit Wunderschöne Rückkopplungen (VOD 8) kommen wir keineswegs zu frühen Kassetten-Veröffentlichungen von **FRIEDER BUTZMANN** (geboren 1954 in Konstanz). Nein, es geht noch drei Schritte zurück in die Vergangenheit. Denn diese Rückkopplungen stammen noch aus Butzmanns Teenager-Zeit, die er am Bodensee verbracht hat. Lange vor „Waschsalon Berlin“ sind dort zwischen 1969 und 1971 diese sieben experimentellen Tracks entstanden, die u.a. auf übersteuerte elektronische Sounds und deren Rückkopplungen basieren – und trotzdem überraschend gut anzuhören sind. Als Klangquellen dienten u.a. Tongenerator, Radioempfänger, Tonbandgerät oder Walkie Talkies. Butzmann verfällt nicht in amorphe Lärmorgien sondern lässt seine Tracks wohl strukturiert pulsieren. Und genau dieses elektronische Pulsieren (z.B. „Ohne Titel“ auf der A-Seite dieser LP) wirft meines Erachtens seinen Schatten voraus auf spätere Werke wie „Vertrauensmann des Volkes“ (vgl. BA 40, Seite 10). Und „Ludäschers Generator“ klingt fast schon wie eine naive und rohe Vorwegnahme von Detroit Techno – wenn man hier mal ein bißchen übertreiben darf. „Wunderschöne Rückkopplungen“ dürften ähnlich interessant sein wie die Frühstwerke von Asmus Tietchens, die neulich ja auch erst andersorts (wieder-) veröffentlicht wurden.

Als Fortschreibung der VOD-Reihe sind angekündigt weitere seltene Seltsamkeiten von **SPRUNG AUS DEN WOLKEN**, **S.Y.P.H.**, als Die Große Untergangsshow ein Mitschnitt des Festivals der Genialen Dilettanten vom 4.9.1981 im Berliner Tempodrom, Weiteres von **HERMANN KOPP**, **DIE TÖDLICHE DORIS** und **HEAD RESONANCE Company**, mehr Ausgrabungen von **BLACKHOUSE**, **NON TOXIQUE LOST**, **DIE UNBEKANNTEN**, **FALX CEREBRI / GRAF HAUFEN**, **TASS**, **DEUTSCHER KAISER** und und und... Es wird sich erst noch zeigen, ob neben dem hohen Archivwert zunehmend auch ein Qualitätsfaktor als solcher als Rückstauventil zur Anwendung kommt.

[rbd / * gz]

Das große Schweigen.

Einige Bemerkungen zur Stille in der improvisierten Musik.

Harry Lachner

Am Ende des Stücks eine letzte Regieanweisung: "Zehn Sekunden Stille. Hörbares Atmen. Nach drei Sekunden öffnen sich die Augen. Nach fünf Sekunden lächeln, am besten zahnlos. Fünf Sekunden lang. Ausblenden. Vorhang." So endet das Stück "That Time" von Samuel Beckett, einem Autor, der sich im Lauf der Jahre immer weiter dem Verstummen annäherte. Aus großen narrativen Zusammenhängen wurden Kürzel, einzelne Bilder. Der Raum dazwischen: angefüllt mit Stille, Schweigen. Schweigen: Das ist der Bruch in der Kommunikation, das sind die schwarzen Löcher im musikalischen Gespräch. Nicht nur die E-Musik-Avantgarde hatte ihr gezielt eingesetztes Schweigen, das mit Webern begann und mit John Cage erst so richtig beredt wurde. In der neuen improvisierten Musik trifft man immer wieder auf solche Leerstellen, die sich zu einer Strategie des Verstummens addieren. Sie steht in kritischem Kontrast zur ewigen Beredsamkeit der Improvisationsmaschine, die die Musik im Fluß hält.

Was bedeuten diese Brüche? Sind sie pure Verweigerung im musikalischen Erzählzwang? Esoterisch abgesicherte Hallräume? Oder nicht doch einfach ein Mittel, das Nach- und Voraus-Denken wieder dem Hörer zu überantworten? Das Schweigen als eine musikalisch funktionale Strategie kann nur dann existieren, wenn es innerhalb eines Rahmens der Rede steht. Wenn es eingebettet ist in einen bestimmten Zusammenhang einer abgesprochenen Konvention. Die Absprache in der improvisierten Musik lautet: Man inszeniert ein Gespräch. Jeder der beteiligten Musiker reagiert auf den anderen. Der erste Schritt mag abgesprochen sein, die erste Bewegung. Sie, die musikalische Bewegung selbst entscheidet, wann das Stück zu Ende ist. Stille, Leerstellen, Unausgesprochenes, Unaussprechbares: Sie gleichen Schrecksekunden, die dramaturgisch gedehnt werden. Die punktuellen Momente der Stille, diese musikalischen "Nicht-Ereignisse", wirken als rhythmisierendes Element in der Improvisation.

Die Anfänge der freien Improvisation wurden von einer sich vehement gebärdenden Euphorie getragen: die Wildheit der frühen Jahre sprach von der Lust an der neu gewonnen Freiheit am Selbstausdruck, vermittelte bislang ungehörte Intensität und Verdichtung. Ein Übermaß an musikalischer Information. Eine Polyphonie der Erzählungen. Darauf folgte prompt als Gegenbewegung jener kammermusikalisch sich gerierende Jazz, der das salbungsvoll Esoterische streifte und in erster Linie die Funktion einer anhaltenden Besänftigung erfüllte. Hier diente der Begriff der Stille nur einer Marketing-Strategie, der Innerlichkeits-Kitsch, das Harmlose, Leblose und Klischierte ideologisch zu verbrämen. Viel bedeutender dagegen, und das eigentlich interessante, sind jene Momente, wo das Ende der Töne erreicht wird. Wo das Schweigen und Verstummen ein existentielles Gewicht erhält: Wo jeder Ton wie ein Nachlaß zu Lebzeiten erscheint.

"Beim Schall gibt es nichts was dem Schwarzen bei den Farben korrespondiert. Die Todesstille könnte man schwarz nennen. Die Pause ist schwarz." schrieb schon Georg Christoph Lichtenberg. Todesstille - die Abwesenheit beziehungsweise das Ende aller sinnlichen Reize. Tatsächlich ist das Gehör jener Sinn, der ständig beansprucht wird. Tag und Nacht. Er läßt sich nicht abstellen. Es gibt kein Weghören, wie es ein Wegschauen gibt. Deshalb ist plötzlich eintretende Stille eine besondere Erfahrung. Oft genug wird sie in der Musik als dramatisches Mittel eingesetzt, um bestimmte psychologische Effekte zu provozieren. Momente, die die Spannung lösen, oder die eine neue Spannung ankündigen und einleiten. Die dramaturgisch gesetzte Pause, die Fermate - ein klingendes Nichts, das mit Erwartung oder Erlösung erfüllt ist. Dies ist aber nicht die Art von Stille, um die es heute geht. Denn hier ist es ganz traditionell die Musik, die mittels ausgesuchter Schweigesekunden gestaltet wird. Vielmehr sind die Musikstücke dieser Sendung Versuche, die Stille mittels weniger Töne zu gestalten. Und damit verknüpft ist unmittelbar der Aspekt der Verlangsamung der Abläufe, die langsame Übermalung der Stille.

Musik ist eine Kunst in der Zeit. Sie lebt vom Voranschreiten - ein Ton folgt auf den nächsten. Es gibt Pausen zwischen den Tönen. Je länger sie werden, desto weniger ist man geneigt, ihnen zu folgen. Diese Struktur einer porösen Linie läßt die Momente zwischen den Pausen, zwischen der Stille in einzelne, sich verselbständigende Teile zerfallen. Das Stück erhält den Charakter eines Fragments, die Anmutung des Unabschließbaren. Und doch sind wir scheinbar immer noch so weit konditioniert, eine Ganzheit zu denken. Das Offen, wie die völlige Stille sind beides Mittel der Verunsicherung. Die Moderne hat die Schockwirkung zunächst in der Überwältigung gesucht: das Brachiale, das Dissonante, das immer Mächtigere. Selbst in den lautesten Werken eines Glenn Branca hält sich immer noch die Gewißheit, das es weitergeht. Bis zu einem Ende. John Cage dagegen gab der Stille eine Dauer. Aber nicht durch einen Ton am Anfang und am Ende als Markierung - sondern durch eine Geste: das Auf- und Zuklappen des Tastatur-Deckels am Klavier. Das Stück selbst, "4'33", war eine Geste. Diese musikalische "Leerstelle" wurde vom Publikum ausgefüllt: es produzierte seine eigenen Geräusche, die Cage zur Musik erklärte. Dieses Stück besitzt viele Aspekte, unter denen es wahrgenommen und interpretiert werden kann. Aber auf keinen Fall hat es den Charakter des Fragmentarischen. Insofern ist die Verbindung zu John Cage in den improvisierten Stücken, die die Stille formen, zunächst fast zwingend naheliegend - und doch völlig falsch.

Die Wahrnehmungsweisen des Gehörs sind flexibel. Es paßt sich an. Noch nie war Musik im öffentlichen Raum derart präsent. Dem Terror täglich unerebeter Musikbeschallung kann man nicht entkommen. Nicht beim Einkauf, nicht beim Zahnarzt, nicht im Restaurant. Selbst im Flugzeug, wo man sich doch jedesmal neu in Ruhe auf seinen etwaigen Tod vorbereiten möchte, tönt das Schlechteste, was die populäre Musik zu bieten hat - in diese Miserabilität noch steigenden Neu-Arrangements. Der Straßenverkehr ist lauter denn je. Das Zwitschern eines Vogels nimmt man in dieser Klanghöhle aus Hup-Freudigkeit, Sirenen und akustisch aufgebrezelten Motoren nicht mehr wahr. Verläßt man die Großstadt, schärft sich der Gehörsinn wieder, die Wahrnehmung konzentriert sich auf das Detail - und vergrößert es. Jetzt kann ein einzelner Vogel einen schon fast in den Wahnsinn treiben, wenn man versucht, auf dem Land einzuschlafen. Das Gehör ist schließlich ein immer waches Warn-Organ. Entzieht man ihm aber jeden Reiz - in einem schalltoten Raum -, dann verstärkt das die Verunsicherung, die sich in manchen Fällen oder über einen längeren Zeitraum zu reiner Panik auswachsen kann. "Sensual deprivation": der Entzug eines jeden Sinnlichen Reizes - eine Foltermethode. Anhaltender, exzessiver Lärm kann übrigens einen ähnlichen Effekt nervlicher Zerrüttung produzieren. Absolute Stille, absoluter Lärm: in ihrem jeweiligen Kontext sind sie sich durchaus sehr nahe. So kann es passieren, daß man in einem Glenn Branca Konzert, das eine enorme, physisch spürbare Dauerlautstärke produziert, nach einer halben Stunde glaubt, inmitten absoluter Stille zu sitzen. Hätte die Musik mitten im Dauer-Crescendo abrupt aufgehört, es hätte denselben Effekt gehabt, als betrete man geschlossenen Aug's einen leeren Aufzugschacht. Man verliert den Boden unter den Füßen - Desorientierung wird körperlich. Dieses Beispiel zeigt, wie sehr sich die scheinbar entgegengesetzten Extrempunkte doch berühren, ja, manchmal eins werden können.

1920 ließ der Komponist Erik Satie drei Stücke für Kammerorchester mit dem Titel "Musique d'Ameublement" aufführen. Diese Musik sollte sich ebenbürtig neben die Wirklichkeit, ihre Orte und Laute stellen. Sie sollte einen Raum "möblieren" ? das Publikum war aufgefordert, nicht zuzuhören und stattdessen etwas anderes zu tun. "Man müßte" schrieb Erik Satie, "eine 'Musique d'ameublement' machen, das heißt eine Musik, die ein Teil der Geräusche der Umgebung wäre. Ich denke sie mir wohlklingend; sie würde den Lärm der Messer und Gabeln mildern, ohne sie zu übertönen, ohne sich aufzudrängen. Sie würde das manchmal so drückende Schweigen zwischen den Gästen möblieren. Sie würde ihnen die üblichen Banalitäten ersparen. Gleichzeitig würde sie den Straßenlärm, der sich rücksichtslos ins Spiel drängt, neutralisieren. Das hieß ein Bedürfnis befriedigen." Es sollte Musik ohne Absicht und vordergründige oder tiefsinnige Bedeutsamkeit sein; eine Idee, die John Cage später mit den Begriffen "Absichtslosigkeit" oder "Nicht-Intentionalität" für sich weiter radikalisierte. Diese Musik wurde nicht geschaffen, um bewußt gehört zu werden. Saties Anweisung nach sollten die Musiker so ausdruckslos wie möglich spielen und so beiläufig wie möglich erscheinen. Der Krux bei diesem Konzept allerdings lag darin, daß Erik Satie zur Realisation noch leibhaftige Musiker brauchte, weshalb sich der Konzert-Eindruck einfach nicht vermeiden ließ. Mit dem Ergebnis, daß bei der Uraufführung das Publikum angestrengt den Tönen lauschte, während der Komponist ständig im Raum herumlief und die Leute aufforderte, gefälligst miteinander zu reden. Vierzehn Jahre später begann sich aus dem leicht ironischen Traum des Monsieur Satie ein Alptraum zu entwickeln. 1934 wurde die Firma Muzak gegründet, die speziell arrangierte, populäre Musik überall hin überträgt: Werkhallen, Büros, Kaufhäuser und Geschäfte, öffentliche Orte wie Flughäfen, Hotels, Restaurants. Also überall, wo Menschen entweder produzieren oder konsumieren. Gedacht ist Muzak, den jeweiligen Reflex - Arbeiten, Kaufen - zu intensivieren. Das von Erik Satie konstatierte "Bedürfnis", das seine "Musique d'Ameublement" befriedigen sollte, hat sich zur Sucht ausgewachsen. Des Menschen größte Angst scheint die vor der Stille zu sein: Horror vacui - die Angst der Natur vor leeren Räumen. Und wie bei jeder Sucht erzeugt der plötzliche Entzug das Gefühl eine ungeheuren Leere. Oft wird man sich dieser Art von selbsternannter Musik erst dann bewußt, wenn sie fehlt. Um genau dies zu vermeiden, arbeiten die verschiedenen Firmen, die diese Beschallung anbieten, auch mit Endlosbändern, gehen die Stücke pausenlos ineinander über. Die Stille ist also - und das ist völlig unesoterisch gemeint - der Ort, an dem man sich bewußt wird: seiner Umgebung, ihrer Klänge, oder seiner selbst.

Die ausgedehnte Stille in der improvisierten Musik ist der Versuch, ein tradiertes Kontinuum aufzubrechen - und ihm etwas gegenüberzustellen, das die Bewußtwerdung des Klangs intensiviert. Wie im Fall einer einschlafschwachen Nacht auf dem Land schärft sich hier das Gehör für das Detail, den kleinen Klang, der plötzlich größer, bedeutender und komplexer wird. Die Musik bewegt sich in Zeitlupe - um die Abläufe transparenter zu machen. Sie verzichtet auf den vordergründig spektakulären Reiz, um dem Kleinen eine neue Bedeutung zu geben. All das, fast in Stille: Eine einzige Bewegung aus Fortschreiten und Innehalten, aus musikalischer Praxis und musikalisch-ästhetischer Selbstreflexion. Diese Stille ist der Moment - für den improvisierenden Musiker wie für den Hörer - des Vergessens. Der Augenblick einer tabula rasa. Ein Bekenntnis zur Leere, aus der heraus man wieder neu zu schöpfen beginnt. Ein Punkt also, der für einige Zeit den Zustand musikalischer Unschuld inszeniert. Der Nullpunkt als Anfang und Ende, die zusammenfallen.

CD-Tips:

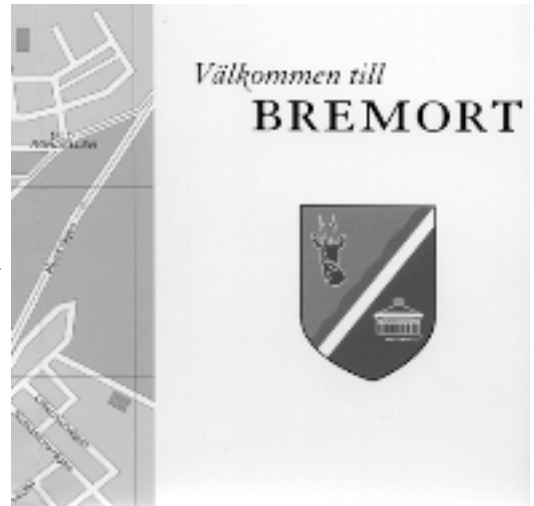
Frank Gratkowski, Georg Graewe: Viciss Etudes (Random Acoustics RA 002)
 Burkhard Stangl: Ereignislose Musik (Random Acoustics RA 015)
 DSSS: Home (Grob 431)
 Assumed Possibilities: Still Point (Rossbin Productions RS007)
 Melvyn Poore: Groundwork (Random Acoustics RA 005)
 Phosphor: Phosphor (Potlatch P501)
 Franz Hautzinger: Gomberg (Grob 211)
 Burkhard Beins: The Sealed Knot - Surface/Plane (Meniscus Records MNSCS 012)
 Martin Siewert: Komfort 2000 (Charhizma cha 007)

„...Gebt Rillen, Höllenyards, gebt / uns den Groove, laßt endlich die ganze / Geschichte kippen, alles ins / Zwischenreich, alles in Moll...“ (Marcel Beyer)

JOSHUA ABRAMS *After* (Lucky Kitchen, lk023): Der vor allem mit den Thrill Jockey-Acts Town and Country und Sticks and Stones bekannt gewordene Kontrabassist zeigt sich hier erneut von einer noch einmal ganz anderen Seite. Wie schon bei seinem Solodebut *Busride Interview* (lk015) versucht er, mit elektroakustischen Mitteln Erinnerungen und Träumereien einzufangen, die anknüpfen an einen Urlaub auf der oberen Michigan-Halbinsel mit Stationen in Copper Harbor und Escanaba. Im ersten Stück rotieren in Philip Jeck'scher Manier mehrere Gedächtnisspuren in- und übereinander. Manche sind nur vage Dingdongs und Alltagsgeräusche, andere konkret wie die glucksende Brandung. Persönlich wird diese Reverie durch die Bassimprovisation, die Abrams auf diese Leinwand auf tupft. Knirschende Vinyl-loops geben dem Ganzen einen Touch von Once-upon-a-time. Dem 26-minütigen zweiten Teil dient als Folie das Feuerwerk zum 4. Juli 2002. Abrams legt auf das martialische Knattern, dem zum ersten Nationalfeiertag after 9/11 unvermeidlich der pulvrige Vorgeschmack von Bomben auf Bagdad anhaftet, die zart tickelnde Melodie einer Musicbox, das Gerassel von Hand Chimes, eine sonor schwingende Sinuswelle. Die Eskalation des Raketenfeuers gibt dem Stück eine natürliche Dramaturgie, eine Steigerung und Kulmination, bei denen sich die aleatorischen Explosionen und Funkenschauer mehr und mehr zu einem Cluster verdichten. Nicht nur Hunden kann dieses Charivari aus Krach und bengalischem Feuer, das eigentlich böse Geister und krumme Gedanken austreiben soll, in die Knochen fahren. Wenn Abrams seine heilsam leisen Töne daneben setzt, unterstreicht er subtil den schmalen Grat zwischen verschwenderischer Euphorie und Kreuzzugshysterie. Noch subtiler ist die Irritation, die er allein durch das kleine Wörtchen ‚after‘ auslöst. Dessen Farewell-Aura ist nicht erst dem Datum 9/11 geschuldet.

* **AKIYAMA/NAKAMURA/YOSHIHIDE/UNAMI** *Compositions for Guitars vol. 2* (a bruit secret, ABS 104): Mit den „Compositions for guitar vol. 2“ setzt **a bruit secret** im Jahr 2004 seine Werkschau gitarristischer Samuraitechniken mit vier namhaften Vertretern dieser Zunft fort [*Compositions for Guitars* hatte Werke von Brett Lerner, Taku Sugimoto & Burkhard Stangl präsentiert]. Den Reigen eröffnet **Toshimaru Nakamura** mit seiner Komposition „gt flo #2“. Es bietet sich hier an, einen rezensorischen Split vorzunehmen, der ästhetisch fragwürdig erscheinen mag, in meinen Ohren jedoch unschlagbare Praktikabilität verspricht: *facts & fiction*. Zunächst zu den *facts*: 0'00 - 3'47: Rückkopplungston etwa auf Höhe des zweigestrichenen D, bei 1'55 durch ein ca. dreisekündiges geräuschhaftes Sirren belebt. - 3'48 - 7'23: ein niederfrequenteres Tongemisch erklingt. - 7'24 - 9'53: Rauschen und darüberliegender Einzelton erklingen. - 9'54 - 11'54: Rückkehr des an- und abschwellenden Rückkopplungs-D, durch dessen Schwingungen das nun darunterliegende Tongemisch einen leichten Puls erhält. - 11'54 - 13'15: Ton D klingt ab. Das Tongemisch verbleibt, nun wieder pulsfrei, verklingt langsam. Ende. Die dazugehörige *fiction*: Schlagende Bohrverfahren, bei denen ein mit dem Bohrgestänge schwingender Meißel unter langsamer Drehung das Gestein durch Schläge zerstört, sind fast überall dem drehenden Rotary-Bohrverfahren gewichen. Die Bewegung des schweren Bohrgestänges wird vermieden durch 1) Schmelzbohren: aus den Düsen eines drehbaren Schneidbrenners treten heiße brennende Gase aus: bei 2300 Grad Celsius wird das Gestein zermürbt und gespalten, Erze geschmolzen; 2) Turbinenbohren: der Bohrmeißel wird durch eine Wasserturbine am unteren Ende des Bohrgestänges angetrieben; 3) Elektrobore: der Bohrer wird von einem Elektromotor über der Bohrlochsohle angetrieben. Mit einer vorsichtig hingetupften wie -gezupften kleinen zwölftönenden Melodie hebt „Moebius Rings (for two guitars)“ von **Tetuzi Akiyama** an. Bei zunehmender metrischer Strukturierung derselben denke ich an Tropfen, die aus einem James Joyce'schen Wasserrohr ins Becken fallen, um dort urplötzlich, vor den verwunderten Augen eines zufälligen Betrachters, in einen anmutigen, doch auch gelassenen und nachdenklichen Tanz zu verfallen, welcher sich zusehends verlangsamt, als würde eine gewisse Langweile an der eigenen Bewegung um sich greifen. Zappelt hier noch ein Beinchen und wackelt dort noch ein Ärmchen, so scheint das Spiel gegen Ende unwiederbringlich in Agonie zu versinken. Da wird man auch schon aufgeschreckt durch den jähen Aufschrei einer stark verzerrten Elektrogitarre. Die gehört **Otomo Yoshihide**. Und dessen „Plastics Pick & Mini Motor“ klingt wie der Soundtrack zur Fahrt eines Formel I-Boliden, der die Urgewalt seiner 850 Pferdestärken verwegenerweise ausgerechnet auf den Geröll- und Steinpisten der Korsika-Rallye demonstrieren will. Da krachts und schepperts unterm Bodenblech, da schwankt und donnerts, da drehen Reifen im Leeren und zu guter Letzt hat man ihm auch noch den invertierten Pfeifendeckel eines Teekessels auf den Ansaugstutzen gesetzt. Dem Sturm im Wasserglas folgt die Ruhe. „The Whisperer in Darkness“ von **Taku Unami** entpuppt sich als ausgesprochen verhaltener Geschichtenerzähler. Nach jedem einleitenden Halbsatz gerät er ins Stocken und scheint noch einmal ausführlich überlegen zu müssen wie, von wem, wann, wo und warum diese Geschichte eigentlich erzählt werden sollte. Die schier endlosen Pausen zwischen den Erzählsätzen erinnern einen jedenfalls stark an die Geschichte zweier durch die Prärie reitender Indianer, von denen der eine auf die Frage seines Kollegen, wie weit es eigentlich noch sei, nach weiteren vier Tagen erschöpfenden Ritts, eben diesem Kollegen nur ein einziges Wort zurufen zu müssen meint: „Schwätzer!“ Abgerundet wird das abenteuerliche Concerto von Yoshihides „Softly, as in five guitars feedbacks“, in dem uns noch einmal fünf japanische Spatzen namens Yoshihide, Nakamura, Miyamoto, Tsunoda und Akiyama ein sanftes, knapp zehnminütiges Rückkopplungsgezitscher von den elektrogitarristischen Dächern pfeifen. JZ.

HANS APPELQVIST *Bremort* (Komplott, escudre03): Bremort ist eine Mischung aus Soundtrack und Hörspiel, das das Leben und die Atmosphäre einer ebenso fiktiven wie typischen schwedischen Stadt einfängt. Konkrete Alltagsgeräusche und Signallaute wie ein Zug, der in den Bahnhof einfährt, Regen, Autos, die Stadthusglocken, Schritte, Gläsergeklirr, eine zuschlagende Tür, Telefonläuten, der Wecker und immer wieder Gesprächsfetzen suggerieren Stadtlandschaft, Donnerstag-nachmittag, -abend und -nacht und den Freitagmorgen und ein Mosaik aus Szenen an bestimmten Schauplätzen, die man auf dem beigefügten Stadtplan eingezeichnet findet: ein Café, die Musikschule, das Lokalradio mit einem Jingle und den Nachrichten, Glaciers Arbeitsplatz, der Club 80 Hz, Brems Zuhause. Dort begegnet man immer wieder einzelnen Bremortern: Samiel und seinen Eltern, Glacier und Brem, die sich ihre Zukunftspläne ins Ohr flüstern, Timas und Miller beim verliebten Schmusen und angesäuselten Rumgeträller, Faye, die „Hej, ursäkta, jag letar efter ett kafé“ singt. Bei „Godnatt Bremort“



wird die Stadt in den Schlaf gesungen. Appelqvist macht den Tag hörbar, den die Stadt selber träumt, er inszeniert ein „Himmel über Bremort“ als Cinema pour l'oreille und als eine Symphonie, die aus dem Stadtleben selber emaniert und zusammenklingt. Dazu spielt ein Kammerensemble aus Violine, Klarinette, Cello, Kontrabass und Basstuba und ein klassisch angehauchtes Piano, eingebettet in einen Folktronikstrom und Breakbeatgroove mit Gitarrenschmiss. Välkommen till BREMORT.

ARBEITSGEMEINSCHAFT FRUCHTTANZ UND ARTVERWANDTE ORGIEN *Fisch zum Frühstück* (Archegon, GON 1007): O weh, deutscher Humor, brrrrr. Aber erstens kommt es anders und zweitens... Schon mit den ersten Klängen der ‚Arbeitsgemeinschaft‘ des Archegon-Machers und Six and More-Aktivistin Günter Schroth (Barcodes) mit Claus van Bebbler (Vinyl), Antonia Grote-Schroth (Catering) & Tobias Schmitt (Electronics) werden Zeichen gesetzt, die mich die Ohren spitzen lassen. Angekündigt als „Happening voll Musik, Kunst, Fotografie und Schlemmen“ - dafür gab es Hühnchen auf Parsi Art (Jardaloo Murghi) - nimmt man zumindest akustisch und Dank einiger schöner Fotos auch visuell Teil an dem gesamt-kunstwerklichen Sinnesrausch, den die scharbockstolle Viererbande Anfang Mai 2003 in Oy in Szene gesetzt hat. Während die einen beim Arbeitsfrühstück beschließen, wie eng die anderen ihren Gürtel schnallen sollen, wurde hier ein Fest gefeiert, ein Fest der Geschmacksknospen, der Riechkolben und des Ohrenschmauses. Der verbale Anklang an Orgien-Mysterientheater, Ritualmumpitz und esoterisches Gemunkel entpuppt sich rasch als Tongue-in-cheek-Attitüde eingefleischter Brütisten, denen live-elektronische Bastelklänge und die nüchternen Räusche geräuschverliebter Spielzüge näher liegen als zu Rungholter Tänzen bei Vollmond mit nacktem Arsch durchs Unterholz zu tollen. Das in Oy entworfene Material, über weite Strecken harscher Stoff zwischen postindustrialer Art Brut und neoarchaischer Hi-Tech, ist zu vielschichtig, um es auf einen Nenner zu bringen. Als polymorphe Mehrstimmigkeit in ständiger Bewegung ist es auch zu vital, um es als abstrakt, zu futuristisch und urban, um es als ambient zu charakterisieren und zu kakophon, um als etwas anderes zu taugen, als zum ebenso dissonanten wie sinnesfrohen Genuss aufgeschauelter Heringsschwämme von Klangpartikeln. Bebbler, der 1949 am Niederrhein geborene Mitbegründer der Künstlergruppe Heinrich Mucken, arbeitet seit den 70ern als Schallplattenkünstler, solo, im Duo Vinyl + Blech mit dem Posaunisten Paul Hubweber, mit Helmut Lemke und seinen Ton-Cassetten oder mit dem NurNichtNur-Macher Dieter Schlenz. Der Frankfurter Multimediakünstler Tobias Schmitt, Jahrgang 1975, operiert solo als Suspicion Breeds Confidence, in Duos wie The Unstable Domestic Elite (w/ Cordell Klier) oder Waldlust (w/ Lasse-Marc Riek), mit Frankfurter Kollegen wie Oliver Augst und Marc Behrens, im Gameboy Orchester, als DJ fürs lokale Radio X. Dass aus ihren zusammen mit den Schroths kumulierten bestialischen Seligkeiten ein Know-how der Geräuschkunst sondergleichen spricht, ist vor dieser Erfahrungsfolie geschenkt. Bemerkenswert ist aber die Selbstverständlichkeit, mit der diese Arbeitsgemeinschaft das Bild des hinter seinen Experimenten verschanzten Elektromönchs durch eine Kulinarik ersetzt, die Adorno vor beträchtliche Definitionsschwierigkeiten gestellt hätte.

ARIEL PINK'S HAUNTED GRAFFITI *The Doldrums* (Paw Tracks, paw4): American Weirdness ist wie eine aufgerissene Dose voller Würmern, die nun in alle Richtungen davon kriechen. Ariel Pink, ein angehauchter Ne hippie in den Hügeln des kalifornischen Val Verde, zog mit seinen seltsamen Elaboraten die Aufmerksamkeit des Animal Collective auf sich, die nun eine seiner Heimwerker-CDs auf ihrem New Yorker Label wiederveröffentlichten. Pink schwelgt in keyboardlastigem und gitarrenbeklampftem Lo-Fi-Pop. Die Rhythmik blubbert er mit dem Mund und überhaupt nutzt er die Psychedelic-Effekte seiner 8-Spur-Spulen weidlich aus. Das Markanteste an Pinks durchgeknalltem DIY-Soul ist seine hochgepitchte Kopfstimme, mit der er Beach Boys- und Bee Gees-Crooning mutieren lässt zu Trashversionen, in denen er Westcoast-Weirdness der 60ies mit euphorischer 70er Glam-Dekadenz und gothisch manipuliertem Wave der 80er verrührt. Dazu zwittert er zwischen Iggy Pop'schem Ecce-Homo-Pathos und weißbäuchiger Friedhofsmelancholie. Einige der Songs sind so überzeugend verrauscht, verwabert und säuregebadet, dass man sie für echte Kopfgurten eines obskuren Psychedelic-Pioniers halten könnte.

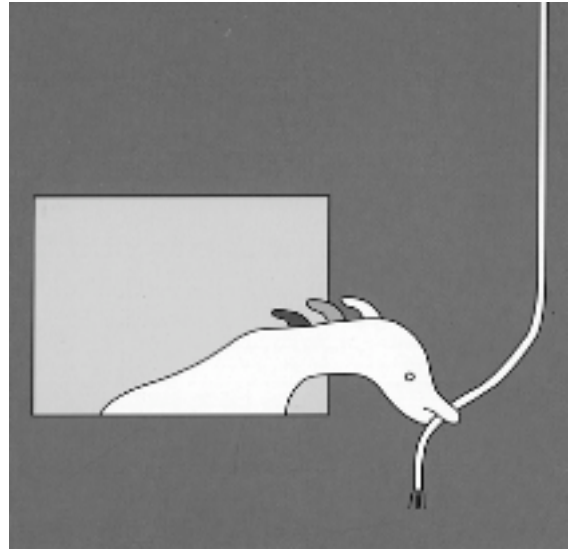
SERGE BAGHDASSARIANS, BORIS BALTSCHUN, ALESSANDRO BOSETTI, MICHEL DONEDA *Strom* (Potlatch, P 204): Der 1972 in Fürth geborene Gitarrist Baghdassarians und Baltschun, Jahrgang 1974 und aus Bremen, der einen Sampler als Klangquelle einsetzt, operieren gern gemeinsam, in den Trios B-musik (mit B. Beins) und Mal d'archive (mit G. Christmann) und dem Quartett No Furniture (mit K. Fagaschinski & A. Dörner). Der Mailänder Sopranosaxophonist Bosetti schloss sich 2000 den Berliner Diskreten an, wurde Mitglied bei Phosphor und Partner von Dörner oder A. Krebs und ähnlich konsequenten Mikrobruitisten oder auch dem vierten im Bunde, Michel Doneda, mit dem (und Bhub Rainey) er im Sopranosaxtrio *Placés dans l'air* (Potlatch, 2003) eingespielt hat. *Strom* ist ein weiteres Paradebeispiel für die elektroakustische Fusion von Elektrizität, Spucke und zugespitzter Luft und ein gelungener Versuch, sämtliche Engel von der sprichwörtlichen Nadelspitze zu schubsen und dort die Piratenflagge der Diskrektion zu hissen. Wobei die Diskreten auch nur so geschimpft werden, denn eigentlich machen sie einen tinnitusträchtigen Lärm, eine Melange aus diskanten Sägezahnfrequenzen, stechenden Sandstürmen im Mikrowellenbereich und schabendem oder flach dröhnendem Feedback- und Schmutzgeräusch. Die jeweilige Quelle der Sounds ist manchmal kaum zu identifizieren, Electro und Akustik kommen immer wieder im Unisono zur Deckung, den Sopranos (Doneda setzt sogar noch ein Sopranino ein) wird das Äußerste an Nichttönen ausgesaugt und abgepresst. Der Begriff Homo ludens wird auf seine Reißfestigkeit getestet. Nach drei, vier Jahren der baffsten Aversion, bemerke ich bei mir erste Anzeichen eines unwillkürlichen Lächelns. Wo soll das enden?

BILLY BANG *Sweet Space / Untitled Gift* (8 Harmonic Breakdown, 8thHB 8005-6, 2xCD): Der Violinist Billy Bang, Jahrgang 1947, stammt zwar aus Alabama, ist aber in der Bronx aufgewachsen und machte sich vor allem mit dem String Trio of New York seit 1977 seinen Namen in der um das SoHo und die Loft-Szene der Lower East Side zentrierten zweiten Generation des New Thing. Obwohl er mit dem Trio auf Black Saint präsent war, hatte Bang mit Anima Prod. noch ein eigenes Label betrieben, u.a. auch für diese beiden nun auf 8th HB wiederveröffentlichten Alben. *Sweet Space* entstand 1979 in einem Sextett mit Luther Thomas aus Saint-Louis am Alto, den beiden in L.A. geborenen Brüdern Butch & Wilber Morris an Kornett und Bass, Curtis Clark am Piano und Steve McCall aus Chicago an den Drums, wobei die Bang Gang bei diesem Livegig an der New York University zusätzlich verstärkt wurde durch das furiose Tenorsax von Frank Lowe. Mochte der Platz, den sich die freie Spielweise der Black Music Ende der 70er erobert hatte, auch nur marginal sein. Mit von Selbstironie durchsetztem Selbstbewusstsein spielten die Sieben zum Auftakt 'A Pebble Is A Small Rock' und hatten damit das Publikum vor Ort im Handumdrehen auf ihrer Seite. Erstmals sind die nur 35 Minuten des ersten Sets um glatte 35 Bonus-Minuten eines weiteren Sets am selben Abend verdoppelt. In meinen Ohren hat diese Stegreif-Blas- & Fiedelmusik von ihrer Faszinationskraft und Lebenslust als wahrer Volksmusik bis heute nichts eingebüßt. Unprätenziös und immer swingend vibriert sie geschmeidig zwischen feurig und süß. *Untitled Gift* wurde im Februar 1982, mit Martin Bisi an den Reglern, im Brooklyner OAO Studio eingespielt, jener legendären Brutstätte, der wir *Killing Time* von Massacre oder *Memory Serves* von Material verdanken. Und Bang war da mitten drin dabei. Er fiedelte auf dem Material-Klassiker ebenso wie für Kip Hanrahans *Coup de tête*. Dieser Schubladen sprengenden Offenheit ist er treu geblieben. So konnte man Bang neben dem tief in Black Music verwurzelten Heimspiel Tri-Factor (-> BA 40) oder seinem traditionsbewussten Freispiel mit FAB (-> BA 42) auch auf einem Gastspiel bei Geoff Serles Sonicphonics (-> BA 40) begegnen. Damals im OAO Studio hatte er in einem hochkarätigen Quartett musiziert aus erneut Wilber Morris (1937-2003), Dennis Charles (*1933, Virgin Islands) und Don Cherry (1936-1995). Charles, der markante Trommler der frühen Cecil-Taylor-Jahre, hatte in Bang einen neuen Lieblingspartner gefunden (*Rainbow Gladiator*, 1981, *Bangception*, *Willisau* 1982, *Valve No. 10*, 1988). Und Cherry, der Ende der 50er mit Ornette Coleman den Jazz der Zukunft mit aus der Taufe gehoben hatte und

der später als musikalischer Weltbürger - zur Zeit von *Untitled Gift* etwa mit Codona und Old and New Dreams - nicht nachließ, dem Traum von einer Welt zu folgen, konnte dem Reiz der Violine nicht widerstehen. Die Vier stimmten neben drei von Bangs Kreationen Cherrys 'The Kora Song' an. Coleman wurde gleich mit zwei seiner Kompositionen Referenz erwiesen, 'Night Sequence' und 'Focus on Sanity'. Im Kontrast zum Bläserfeuer von *Sweet Space* spielt nun die Violine ihre Stärken voll aus, was Ornette sicher gefallen hätte, weil das die pfiffige Liedhaftigkeit seiner prickelnden Urbanität unterstreicht. Bang und Cherry sehen ihre Instrumente als Verlängerung der Stimme. In bestechender Harmonie schaukeln die pfingstlichen Silberzungen sich gegenseitig Ton in Ton hoch zur Singing-in-the-Rain-Euphorie von 'Maat' oder setzen bei der insistierenden Bizarrie von 'Levitation for Santana' die Erdschwere außer Kraft. Der so zwanglos gliederlösende Effekt ist unmittelbar und unbedingt. *Untitled Gift* hat eine Now-Jazz-Qualität ohne Verfallsdatum.



F.S.BLUMM Sesamsamen (Plop, PLIP-3012): Frank Schültge lebt und arbeitet als Musiker, Komponist und Hörspielmacher in Berlin, stammt aber aus Bremen, wo er 1968 geboren ist. Seit Mitte der 90er veröffentlicht er regelmäßig Tonträger in allen Formaten, zuerst als DieAuch (*Im Ernst*, n.Ur-Kult, 94), dann solo als F.S.Blumm (*Bettvanille weiter*, Tomlab, 00, *Mondkuchen*, Morr, 01, *Ankern*, Staubgold / Tokuma, 02, *Lichten*, Audio Dregs, 03), mit den Duos Sack & Blumm (*Sack & Blumm*, Tomlab, 99, *Shy Noon*, Gefriem, 00, *Zack Bumm*, Tokuma, 01, *Kind Kind*, Staubgold, 02), Rebresch & Blumm (*Hörcomics*, Plattenmeister, 00) oder Blumm & Möbius (*20 Lock Grooves*, Happy Zloty, 02), als Ström (*Honigtier / Fensterkreuz*, n.Ur-Kult/Dhyana, 99, *Wellenbrecher*, Klangkrieg, 00) und als KINN (*Kinn*, Tête-à-Tête, 02). Allein schon die Titel wollen sich so neudeutsch unter der Sommersonne über der Alternative-Pop-Gummientheseenplatte, wie es bei einer Geistesverwandtschaft mit Harald 'Sack' Ziegler garnicht anders möglich ist. In *Sesamsamen* kombinierte Schültge nun zwei Stränge. Hinter 'coop. comp' steht die Idee einer 'Symphonie der Freundschaften' und einer Bigband aus den Helfern, den einzelnen Instrumentalisten bei Blumms diversen Releases. Leute wie Anne Laplantine, Vanishing Breed, Bernt Nellen, Greg Davis, Guido Möbius, Sack Ziegler, Jan & Wilm Thoben und Marcel Türkowsky erhielten Blumm-Stoff, der angeblich von äthiopischen Rhythmen inspiriert war, zum Remixen oder für sonstige Resonanzen. Schültge und Semuin kombinierten diese Rückkopplungen dann mit weiteren eigenen Spuren und Formvorstellungen zu 7 neuen Meta-Blumm-Instrumentals, zu Kinderliedern ohne Worte, bevorzugt mit den Klängen von Toypiano, Vibraphon, Melodica und Harmonium. Nicht zufällig klingt bei 'coop.comp.v.3' der gläserne Pulsminimalismus von Reich und Glass an, dem prompt ein dröhnminimalistischer Dreamscape folgt. Die andere Facette heißt 'leben läuft' und fächert sich in die drei Versionen 'zimmer-', 'kammer-' und 'text-'. Sie basieren auf einem Prosatext von Björn Kuhligh, den man in der abschließenden Version dann auch vom Autor selbst gesprochen hört, und umspielen ihn assoziativ, projektiv, mit Wertschätzung und Konsonanz. Abgerundet wird das Projekt durch von Yumiko Matsui gezeichnete Comicfiguren, die die Vermutung nahelegen, dass das 'typisch Deutsche' an den Pop-Skurrilitäten von F.S.Blumm vielleicht doch eher die lokale Ausprägung des universalen Wunsches ist, das Sesamstraßenstadium des Lebens nie ganz zu verlieren. Aber wie endet Kuhlighs Gedankenspiel? „...We will give the child a name and then it will grow up.“



NICOLAS COLLINS Pea Soup (Apestaartje, listen002, 3" mCD): Im Rahmen des Limbo 2 Festivals 1999 in Tschechien beschallte Collins die Räumlichkeiten des Plasy Klosters mit elektronischen Feedbacks. Wie mit einem Echolot tastete er dabei die Architektur des Raumes ab und modulierte dadurch die Frequenzen von hohen Sinustönen zu dunkleren Abschattungen. Die dröhnminimalistische Magie wurde noch verstärkt durch George Cremaschis Arcostriche auf dem Kontrabass. Die Klangbögen messen die Distanz zur Wand, werden spezifisch gestaucht, schwellen voluminös an. Drone rundet sich auf Drone zu einer onomatopoetisch gewölbten Folge von Omm-Wellen. Die Lautsprecher haben Mühe, die Deep-Listening-Sonorität unverzerrt widerzugeben. Der Absprung ins Erhabene kommt außerdem schon beim prosaischen Titel 'Erbsensuppe' ins Stolpern.

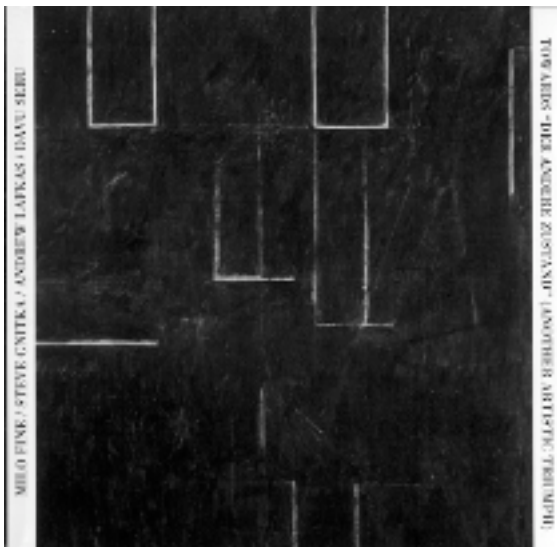
CHRISTY DORAN'S NEW BAG Perspectives (Between The Lines, BTLCHR 71204): Ganz neu ist New Bag nicht, immerhin gingen dieser Scheibe schon drei frühere voraus: *Confusing the Spirits* (On Cue Rec.), *Black Box & Heaven is Back in the Streets* (Double Moon Rec.). Für mich ist es aber die erste Begegnung mit dieser bizarren, seit Ende '97 aktiven Formation des einstigen Om-Gitarristen, der aber auch als Partner von Fredi Studer, von Ray Anderson & Han Bennink, von Robert Dick & Steve Argüelles im Trio A.D.D. oder von J.W. Brennan und nicht zuletzt mit dem Doran/Studer/Minton/Bates & Ali play the music of Jimi Hendrix-Projekt verdiente Beachtung fand. Was er allerdings im Verbund mit dem Keyboarder & Elektroniker Hans-Peter Pfammatter, Wolfgang Zwiauer am E-Bass und dem Drummer Fabian Kuratli fabriziert, ist etwas anderes. Artrock? Abstract Urban Fake-Folk (Slight Return)? Eine ganz eigenwillige Mischung jedenfalls, der die Stimme von Bruno Amstad die Krone aufsetzt. Bei jedem der 8 Tracks - wobei Kuratlis vierteiliges 'Home' ein kleine Experimental-Suite (ohne viel Worte) für sich bildet -, zeigt Amstad sich als ein alpenländisch weltläufiges Stimmchamäleon. Nie anders als extrem manieristisch verziert er seinen Scat mit afrikanischem Jodling und höhlt im nächsten Vers den Schlund zu Tuvagutturallauten, klingt mal wie Josef K. Noyce, mal wie Phil Minton ('Perspectives'). Für den Retrotouch von 'Who Knows' mimt er sogar die pathetische 70er-Röhre. Wie im Zeitraffer werden so die divergenten Aspekte im Musikerleben des in Dublin geborenen Luzerner Gitarristen angerissen. Und nicht nur Amstad, die Stücke selbst sind Maskenträger, Melagen, Labyrinth wechselnder Tempi und Richtungen, Abenteuer mit unkalkulierbarem Ausgang. Insofern dann doch typisch Doran, der die Ars combinatoria, die manieristische Kunst, eklektizistische Cocktails zu mixen ebenso souverän beherrscht wie die Saiten seiner elektrischen ESP- und akustischen Martin-Guitar. New Bag ist so groovy, gewagt und giraffig, dass man, konsterniert, fast ausrufen möchte: Diese Musik gibt es nicht.

* **FABRICE EGLIN / JEROME NOETINGER** *Psychotic Reactions & Lightning Rag* (A bruit secret ABSblue01): Es ist doch immer wieder ein erstaunliches Erlebnis, ein wahres Heureka bezüglich der eigenen Wahrnehmungsfunktionen, das einem hier einmal mehr im schlicht „1.“ betitelten Eröffnungstück der französischen Klangforscher **Fabrice Eglin** und **Jerome Noetinger** offenbart wird. Gut acht Minuten lang fühlt man sich als Hörer der bedrückenden und undurchschaubaren Kontingenz, dem An-Sich von Geräusch und Klang in nahezu hilfloser Bezugslosigkeit ausgeliefert, kein Griff findet sich, an dem sich das um sich selbst rotierende Denken bezüglich der Darbietung scheinbar beziehungslos dahingeworfener Klang- und Geräuschketten festhalten könnte und plötzlich ... - da taucht eine Struktur auf, nach der zu greifen sich lohnt; wie ein Dürstender auf die Oase in der Wüste stürzt sich das Gehirn auf die für nicht einmal eine Minute aufscheinenden verfremdeten Klänge eines Field Holler, der aus dem tiefsten Mississippidelta heraufzuwehen scheint und der das lange ersehnte Seil in diesen alles verschlingenden Abgrund hineinbaumeln läßt. Sofort setzt sich die Erinnerungs- und Assoziationsmaschine in Gang. Das Saitenkratzen verwandelt sich zu einem an Sumpfstrüngen vorbeischrägenden Boot, ein Rückkopplungsdrone mutiert zum Tuten eines Schaufelraddampfers und im schrapnellartigen Staccato einer manipulierten Revox-Bandmaschine erklingen die Rassenunruhegewitter der 60er Jahre. Doch der eigentlich die Augen öffnende Clou kommt erst viel später. Nach Abhören der Stücke „2.“ und „3.“, die strikt im völlig Abstrakten verharren, „2.“ in Form eines eruptiv-virtuoson Dialogs zwischen Bandmaschine und Gitarre, „3.“ in Form eines sich endlos hinziehenden, immer wieder gequetschten, verbogenen und strangulierten Soundscapes bei gleichbleibender Instrumentierung, mag sich der Eindruck der Hilflosigkeit, der Eindruck vor diesem Abgrund der Kontingenz zu stehen, partout nicht einstellen, nein, man ist geneigt zu glauben, aus dem Inneren der dargebotenen Klangstrukturen selbst ein in sich ästhetisch Kohärentes herauszuhören. Und da dämmerts gewaltig; sein eigenes Hören nochmals hinterfragend stellt man fest: Da war auch in diesen ersten acht Minuten von Stück „1.“ gar kein Abgrund, nein erst *durch* das Auftauchen des Field Holler-Motivs wurde nicht nur alles Folgende durch das eigene Gehirn kontextualisiert und damit mit eindeutiger Bedeutung beladen, nein, auch das *Davor* wurde erst *durch* dieses Auftauchen rückwirkend zum bedrohlich Kontingenten *erklärt*. Was lernen wir daraus? Das Warten auf Haltegriffe kann ein schädliches und zerstörerisches Unterfangen sein, das Nichtwarten auf Haltegriffe würde eine Kommunikation in Form einer solchen Rezension verunmöglichen. Wir sollten nie warten. Und immer. Es sei denn, wir warten auf Godot. Danke Eglin/Noetinger. JZ.

EVIL MOISTURE *Killer Nuts* (Deco, DECO007): Andy Bolus tanzt auf allen möglichen Hochzeiten, als Bastler elektronischer Gimmicks, ‚alien objects‘, die auch weltweit in Gallerien ausgestellt werden, als musikalischer Partner von Japanern wie Yamatsuke Eye oder Finnen wie Erik Minkkinen (als Inter-supabrainbeatroomboys), von Landsleuten wie Andrew Sharpley (als AA) und Franzosen wie Noel Akchote (als Lenny Kravitz U.K.). Von der Loony-Toonness von *Killer Nuts* wird man von den ersten zerhackelten Sekunden an mitgerissen in eine vom Sampling-Virus infizierte Weirness, die hier auf V/Vm'sche oder ‚Donna Summer'sche Spitzen getrieben wird. Ständig fliegen einem die Fetzen um die Ohren, teilweise noch erkenntlich als durch den Reißwolf gejagte Discoeuphorie, die nun als Blood Sauce die Wände dekoriert. Autsch! Aber gnadenlos choppt Evil Moisture seine Gurkenscheibchen in den Cut-Up-Eintopf. Der Breakbeatgroove kennt keine Atempause, selbst wenn bei ‚Chiller Gutz‘ der Senzenmann unter der Tür steht. Stahlgewitter der Albernheit, bei dem sich ein von den Justified Ancients of Mu-Mu wiedergetaufter und hier noch einmal exzessiv überdrehter Partyhedonismus selber durch den Kakao zieht und ad absurdum führt.

M I L O F I N E

Milo Fine, Jahrgang 1952, Perkussionist und Klarinetist, Erfinder seiner eigenen M-Drums, widmet seit 1969 seine ganze Existenz der Freien Improvisation als Königsweg zu ‚anderen Zuständen‘. Damals rief er in seiner Heimatstadt Minneapolis mit Blue Freedom etwas ins Leben, das sich über Blue Freedom's New Art Transformation 1973 zu seinem Free Jazz Ensemble entwickelte. Von Anfang an legte er Wert auf Eigenständigkeit mit selbst organisierten Konzertreihen und eigenen Labels. Seine Teilnahme an Derek Baileys Company Week 1988 zeigt seine ästhetischen Affinitäten. Er gehört zur gleichen Bruderschaft wie John Stevens, Pauls Lovens, Paul Lytton, Roger Turner et al. Obwohl er sich abgrenzt vom akademisch-elitären Gestus im Free Impro, rümpft er andererseits auch die Nase über ‚postmoderne‘ Pasticheformen und beharrt auf seine eigene Version eines ‚File under popular‘-Plinkplonk-Anti-Pop. Den praktizierte er neben dem eigenen Trio im Laufe der Jahrzehnte auch in Scott Newell's Reykjavik Gold, im Keith Miller Ensemble, mit Teenage BoatPeople oder Borbetomagus und seit 2003 mit der Discussion Unit.



Zuletzt war von Fine die Rede anlässlich seiner musikalischen Stipvisite in England und den dabei dokumentierten Konzerten mit Paul Hession & Mick Beck, mit Derek Bailey und im Quartett beim Freedom Of The City-Festival. Seine Partner bei der anspielungsreich Towards „Der Andere Zustand“ (Another Artistic Triumph) (Shi Shi Wu Ai Records, SSWA 10) betitelten neuesten Ausgabe des **MILO FINE FREE JAZZ ENSEMBLE** waren der Gitarrist Steve Gnitka, Fines Weggefährte seit 1975, Andrew Lafkas am Bass und der Perkussionist Davu Seru, der vom Jahrgang '78 her Fines Sohn sein könnte. Was sie zusammen zelebrieren, ist ein alchemistischer Akt, der Versuch, sich ‚Altered States‘ anzunähern, sie herbeizuführen, erst ‚upstairs‘, dann ‚downstairs‘. Die vorsichtige, sublime Mischung der Geräusche und Klänge, ist beim Aufstieg, bei dem Fine fast ausschließlich und ganz tayloresk Piano spielt, ein quecksilbrig flüchtiges Geflirr und nahezu durchsichtig. Beim Abstieg nähert sie sich dem Beinahe-Nichts. Nicht nur aus alphabetischen Gründen steht in der statt Linernotes abgedruckten Liste von Fines Maß gebenden Lektüren Beckett an erster Stelle, neben Bernhard, Broch, Bukowski, Gysin, D. Lessing, Mishima, Musil, Rezzori (*Maghrebinische Geschichten*), Sabato (*Sobre héroes y tumbas, Heterodoxia*), de Sade & Douglas Woolf (*Wall to Wall, Ya! & John-Juan*). Das Free Jazz Ensemble nähert sich der Leere nicht durch direkte Reduktion. Die Auslöschung der Egomanie, wird, wenn ich das mit dem künstlerischen Triumph mal als Selbstironie deute, durch eine Art Nanotechnik erreicht, eine Quickness, schneller als das Auge, durch einen Pointillismus aus subatomaren Geräuschpartikeln mit einem Klangvolumen, das gegen Null tendiert.

Als reines Percussion-Trio hört man **MILO FINE** und **DAVU SERU** zusammen mit **ELLIOT FINE** auf Percussion Music: Improvised (Elfin Publications, EFP 1/2, 2xCD). Elliot Fine, Jahrgang 1925, ist Fine Sr. und spielte 44 Jahre lang im Minnesota Orchestra. Seine Ausflüge in die Improwelt seines Sohnes sind sporadisch, aber getragen vom Einfühlungsvermögen und dem Know-how einer lebenslangen Hingabe an die Kunst der Perkussion, über die Elliot Fine dicke Bände geschrieben hat: *4-Way Coordination & Accent On Accents*. Was wir zuerst hören, entstand bei einer der regelmäßig stattfindenden Impro-Performances im Homewood Studio auf der ‚schwarzen‘ North Side von Minneapolis, der Gegend, in der Seru aufgewachsen ist. Elliot Fine hat von 1925 bis 54 dort gelebt, als das Viertel noch überwiegend ‚jüdisch‘ war. Als sechsbarmiger Vishnu webten die Drei ‚Impressions In Sound‘. Dem folgt als Konzertmitschnitt vom 15.6.04 aus dem Acadia Cabaret Theater in Minneapolis ein Milo Fine-Solo, das im Wesentlichen aus dem zwischen die kurzen ‚initial steps‘ und den noch kürzeren ‚final gasp‘ gesandwichten gut 50-minütigen ‚dérive‘ besteht. ‚Dérive‘ ist ein Schlüsselbegriff der Situationisten und bedeutet soviel wie umherschweifen, sich treiben lassen, sich herumtreiben. Sich treiben lassen im Sound, im informellen Fluxus der Myriaden von Geräuschen, das ist wohl der beste Weg, um in dieser fragmentarischen, oft mikrotonalen, im Trio rhizomatischen, manchmal, wenn die gestrichenen Cymbals singen, ganz ätherischen, immer tachistisch-molekularen Klangwelt unterzugehend, ohne zu ertrinken. Die Percussion Music lässt sich atmen, sie fächelt einem Luft von anderem Planeten zu.

Auf Ikebana (EMANEM 4213, 2xCD) werden nun weitere Resultate von **MILO FINEs** musikalischen Begegnungen während seines Englandtripps 2003 präsentiert. Eine Klarinetten- und ein abrupt-ruppiges Klarinette-Drums-Duett mit Alex Ward entstanden in Martin Davidsons Wohnzimmer in Mill Hill, ein mal schmetterndes, dann wieder verhuscht-gedämpftes Brass-Trio mit der Posaunistin Gail Brand und Paul Shearsmith an der Pocket-Trumpet am 6. Mai live im Klinker. In der Hauptsache enthalten sind jedoch zwei Auftritte im Red Rose in der von Tony Wren organisierten Free Radicals-Konzertreihe, einmal mit einem Stringoktett am 2. April und dann mit einem Stringsextett am 7. Mai, quasi Fines Abschiedskonzert vor seinem Rückflug nach Minneapolis am nächsten Tag. Das 8-köpfige ‚April Radicals‘-Ensemble gruppierte sich um einen Kern aus dem London Bass Trio (Simon H. Fell, Marcio Mattos, Tony Wren), plus den Violinen von Angharad Davies und Philipp Wachsmann, Matt Hutchinson an Synthesizer & Electronics und der Vokalistin Marj McDaid. Die ungewöhnliche Besetzung kitzelte eine transparentes, molekulares Noisegepinst, in dem die akustischen und elektrischen Facetten kaum zu unterscheiden sind. Ein fragiles Konstrukt flickert in ständiger Bewegung und diese Agilität allein schon würde Klumpenbildung verhindern, wenn nicht alle Spieler sowieso eine flüchtige, stenographische Krakelschrift schreiben würden. Die fünffache Saitenvariabilität zeigt im Laufe der knapp 38 Minuten alle Schattennuancen von Grau, die Electronics flickern dazu silbrige Splitter. Die Stimme steigt erst spät ein, ohne die Balance zu stören. Fine operiert nadelfein mit Klarinette, wenigen Pianoinjektionen, perkussiven Geräuschnipseln. Das ‚May Radicals‘-Sextett bestand zu zwei Dritteln aus dem Quatuor En-corde (Wachsmann, Mattos, Wren & Charlotte Hug), wobei Wachsmann erst nach einer knappen halben Stunde dazu stieß. Sechster Mann war Hugh Davies mit seinem Multishozyg und anderer Homemade-Elektronik. Fine gibt hier erneut mit seinem nachdenklichen Piano- & Klarinettenkürzeln den Ton an, von Stringgewisper und elektronischem Gesirr umgeistert. Die Streicher öffnen den ganzen Fächer Lachenmann'scher Knarzigkeit und Webern'scher Speckfreiheit, mit krätzigen Schraffuren, Peitschschlägen, Quietschen und Knurpsen, von windspielart bis zu schrillen Kreidestrichen übers Trommelfell und zu von Drumgerumpel losgetretenem oder von Klarinettengekecker angestöcherter Schrottgeklapper. Beim achtminütigen Mittelstück zuckt der Frequenzausschlag nur im oberen Bereich. Unüberhörbar ist dabei die Rückbindung der Geräuschimprovisationen dieses Mikadoensembles an die reduzierte SME-Ästhetik in der Besetzung mit Violine, Cello und akustischer Gitarre. Fine, ein transatlantisches Echo von John Stevens, kann nahtlos anknüpfen an dessen Erbe.

FLÖSSIN Lead Singer (Ache Records, ACHE015): Was sich hier anhört wie das gleichzeitige Jamming durchgeknallter Corerocker und das Genudel eines Keyboard-Blockflöten-Riot-Grrl-Duos durch die geschlossenen Türen ihrer nebeneinander liegenden Proberäume entpuppt sich als Trio von Christopher Willits, Zach Hill (aka Hella) und Miguel Depedro, bekannter als Kid606. Da Willits, wenn man von Releases wie *Folding. And The Tea* (12k) oder *Mujo* (w/ Taylor Deupree, Plop) ausgeht, eher als feinsinniger Kopf gelten darf, dürfte es dem Einfluss seiner Partner geschuldet sein, dass das Soundkonglomerat hier einschlägt wie ein schlagringverstärkter Leberhaken. Kid606 macht sich weniger durch eine bestimmte Handschrift als vielmehr durch das Gnadenlose seine Ikonoklastik deutlich bemerkbar. Die Titel aller 13 Tracks wurden mit Filzstift geschwärzt. Durchgestrichene Lieder mit gestrichenem Sänger. Lead steht wohl besser für Blei, auch wenn bei diesem Improtrio nichts im Lot ist. Willits beruhigender Klingklang blitzt für wenige Sekunden bei ‚7: – (0:49)‘ auf, geht aber sofort wieder unter im Gedröhn von Gitarren und dem Gerappel des manischen Trommlers. Das Ganze hat die Verve Weasel Walter'scher Eruptionen und, insbesondere auch durch das käsiges Keyboardsgeflöte, die schräge Besessenheit japanischer Über-Psychedeliker.

FOURCOLOR Water Mirror (Apestaartje, staartje 016): Keiichi Sugimoto, eine Hälfte des Elektronikduos Fonica und 1/4 von Minamo, tritt hier erstmals solo in Erscheinung. Auch ohne seine Partner zelebriert er einen ästhetizistischen Gitarrenimpressionismus, dem ich kaum zu nahe trete, wenn ich ihn als ‚typisch japanisch‘ charakterisiere. Das Gespinnst aus minimalistisch pulsierenden Dröhnwellen ist eine einzige Feier von filigraner Schönheit und keimfreier Harmonie. Die einzelnen Gitarrentöne vibrieren sonor vor der Zirbeldrüse, sie pulsieren in samtweichen Schwingungskurven und lösen sich auf wie Luft in Luft, wie blasse Wasserfarben im sich kräuselnden und in der Sonne funkelnden Ocean of Sound. Sugimoto spinnt einen sphärischen Kokon aus Gold- und Silberklängen als Hängematte für die Seele. Nach sechs zen-ambienten Impressionen mit sprechenden Titeln wie ‚Snow Soup‘ oder ‚Vaporize‘ folgt mit ‚Steam‘ noch der gut 23-minütige Soundtrack zu *Frontire*, einem Cannes-Beitrag des Experimentalfilmers Jun Miyazaki. Auch ohne Bild ‚sieht‘ man Kinder spielen und Sugimotos Glöckchenklingklang und summenden Gitarrendrones entfalten dazu ihren tagträumerischen Reiz. Air Curtain (12k, 12k1029) ähnelt *Water Mirror* wie ein eineiiger Zwilling. Im noch transparenteren, ungreifbareren Aggregatzustand, angedeutet in Namen wie ‚Curves of Air‘ oder ‚Empty Sky‘, ist Fourcolors elementare Klangsprache modifiziert durch ein schnelleres Pulsieren der flüchtigen Soundmoleküle. Der Singsang der sonoren Resonanzen erhält dadurch etwas Pointilistisches. Statt Stillstand und Seelenruhe im gleichmäßig atmenden Immmergeich wird hier ein mobileres, gelenkigeres Kontinuum ausgerollt wie ein Glasperlenspiel aus endloser Selbstähnlichkeit. Zum Weben und Atmen kommt ein Drehmoment, leiernde Loops, ein Rosenkranz aus Morsecodes. Das abschließende ‚Empty Sky 2‘ blinkt wie eine unrund sich abspulende Spieluhrenmelodie, mehrere Klangspuren drehen sich asynchron ineinander wie ein mikrokosmisches Planetarium.

MALCOLM GOLDSTEIN Hardscrabble Songs (In Situ, IS238): Goldstein gehört zu jener Art von Musikmachern, die die Trennung zwischen Komponist und Interpret wieder aufheben. Hindemith oder Pettersson waren solche ‚Musiker‘ gewesen, Leute wie Goebbels oder Barrett verkörpern ihn aktuell. Oder der Geigenvirtuose Goldstein. Fünf seiner Arbeiten sind hier versammelt, alle von ihm selbst performt. „My feet is tired but my soul is rested“ entstand 1985 als eine Art abstrakter Blues zum Andenken an Martin Luther King und feiert mit dem Rosa Parks-Zitat des Titels einen Zündfunken der Bürgerrechtsbewegung. „Soundings for solo violin“ aus dem Jahr 2002 zeigt in einer Momentaufnahme Goldmanns Mitte der 60er begonnenes Work in progress Freie Improvisation, spontanes Komponieren als Wechselspiel von Idee, Gestik, Technik, Instrument und Resonanz. Die „Hardscrabble Songs“ von 2000 sind Lieder von schweren Zeiten, Collagen aus Volks-, Kinder- und Protestliedern, Phrasen, Songfetzen, die zu Redensarten geworden sind. Der Amerikanische Traum, in Goldsteins Kindheit soeben noch kulminiert im Krieg gegen die Nazis, gebiert als Schlaf der Vernunft das ‚Ungeheuer‘ der ‚Roten Gefahr‘. Aus dem Home of the Brave und dem House that Jack build wird ein House on Un-American-Activities. Zuirrwitzigem Gefiedel sprech-singt Goldstein einen Stream of Consciousness aus Underdogperspektive: „...oh can you see / lights flailing... the sky / eyes have it / oh can you see / fires, fires in the house...“ Bitterer noch als der ins Groteske kippenden Gesang ist der fast höhnische Sound dazu, schmerzhaft diskante Geigenstriche wie ein Nagel über das Blech der gebrochenen Versprechen. Ebenfalls von 2002 ist „Where are we going when we're standing still, looking backwards ?!“ eine dreiteilige Komposition aus 1) sound-mass, 2) improvisation und 3) silent pause, nach der die Musik wieder auf Anfang springt, einen vibrierenden Halteton. Teil des Stückes ist eine Vorrede über Stillstand und die Wiederkehr des Gleichen in der Politik, von der antikomunistischen Hysterie der McCarthy-Ära zur aktuellen Terror-Hysterie. Eine weitere Komposition aus 2002 ist das abschließende „A New Song of many faces for In These Times (with a coda, the Same Old Song needed to be heard again and again“, ein Streichquartett für das ausführende Quatuor Bozzini, das an die „Hardscrabble Songs“ anknüpft. Den vier Variationen I. A gently flowing song, II. A brutal song, III. An agitated song, IV. A song for inner vision folgt ein Nachspiel, in dem Joe Hills ‚The Preacher and the Slave‘ nach der Melodie ‚The Sweet Bye and Bye‘, Ives und Beethoven anklingen. Goldstein handhabt die Violine als Waffe der Kritik, als Spiegel für das ‚hässliche‘ Amerika, als Medium der Erinnerung an ein ‚anderes‘.

remember,
a man
with death-watch
beetle
in his
wooden leg
is better
off than a man
with a tin
leg in a
thunderstorm

THE HAFLER TRIO *Mastery Of Money* (GOD, paragraph 2, subsection 9): Ein weiterer H3O-Klassiker, 1992 bei Touch als TO:18 veröffentlicht, liegt nun als noch prächtigere Wiederveröffentlichung des Merkur und Pegasus geweihten God-Labels in Assoziation mit Korm Plastics wie ein Köder bereit, um eine neue Generation in die hermetische Welt von Andrew McKenzie zu locken. „*Ich bin das Alpha und das Omega, der Erste und der Letzte, der Anfang und das Ende. Heil denen, die ihre Kleider waschen, damit ihnen das Anrecht auf den Baum des Lebens zuteil werde und sie durch die Tore eingehen in die Stadt. Draußen bleiben die Hunde und die Zauberer, die Unzüchtigen und die Mörder, die Götzendiener und jeder, der die Lüge liebt und übt.*“ Diese Zeilen aus der Offenbarung sind nur eines der Siegel, die den Zugang zu *Mastery Of Money* gleichzeitig versperren und so verlockend machen. Dabei scheint doch McKenzie selbst einer der Zauberer zu sein, der mit Fakes und Irritationen und Koans jongliert. Die Widmung lautet wie eine Rätselnuss für Kryptologen: „*One: for ron : two: for them : three : for him : four: for it : five : for her : six : for nobody : seven: for everybody.*“ Alles nur Scientology-Mumpitz? Daneben gibt es einen Code aus 8 Fotos von Zimmerecken, Falten, Schmutzspritzern, schrägen Wänden, einer winkligen Treppe, einer jungen Katze, die vor einem nur aufgemalten Abgrund zaudert. „*Ah, what do i know?*“ Warum steigt Zigarettenrauch zuerst schnurgerade auf und kräuselt sich dann zu einer chaotischen Kalligraphie? Warum lässt einen eine erfüllte Sehnsucht so unerfüllt? Und warum bleibt trotzdem unstillbar „*a longing for another land*“, selbst wenn man im Schoß einer Russ Meyer-Madonna gewiegt wird? „*I wish to god i knew. But there again, i don't.*“ Einigermaßen sicher ist nur, dass „*a man with death-watch beetle in his wooden leg*“ besser dran ist, als „*a man with a tin leg in a thunderstorm.*“ Das Hirn ist und bleibt das große Terra incognita, „*an unexploded bomb*“, auch wenn es beim H3O nur als lecker Lachsack ausläuft. Wobei dieses Gelächter, wie Jörg Fauser einmal geschrieben hat, nicht zuletzt jener „(dezent parfömierten) Apokalypse“ zu gelten scheint, mit der „das bürgerliche Zeitalter sich vor dem Wüsten Land, das es angerichtet hat, davonzumachen droht.“

HUBBUB Hoib (Matchless Recordings, MRCD60): Dass ich 'ne ganze Weile ‚Hoib‘ gelesen habe, wo ‚Hoib‘ steht, spricht wohl Bände über meine einmal mehr irritierte Spontanreaktion auf den dritten Art-Strike des französischen Quintetts auf mein Nervenkostüm. Frédéric Blondy, Bertrand Denzler, Jean-Luc Guionnet, Jean-Sébastien Mariage & Edward Perraud rasieren in konsequenter Fortsetzung von *Ub/Abu* (2001, For 4 Ears) & *Hoop Whoop* (2003, Matchless Rec.) die Geräuschnarbe diesmal fast nur noch von unten. Erstaunlich, wie wenig Lärm fünf Männer machen können. Bruitistische Diskretion und ambiente ‚Flatness‘ sind hier in ihr nanotechnisches Stadium eingetreten. Feinst funkelnde Geräuschpartikel, leicht schimmerndes Diskant, granulare Luftbläschen, mikroperkussive Finessen, zart bis zur Durchsichtigkeit. Gesicht, Handschrift und Geräuschquelle - neben Piano und zweimal Saxophon sind E-Gitarre und Percussion im Einsatz - verschwimmen hinter dem kollektiven Klanggespinnst. Nach 10, 12 Minuten hört man nur noch Stecknadeln fallen oder Eiswürfel schmelzen, aber nur wenn man selbst die Luft anhält und die Schallwellen so vorsichtig behandelt wie frisch geschlüpfte Mäuseembryos. Bertrand Denzler (Chamaeleo Vulgaris, 49° Nord), einer der beiden Saxophonisten, hat mir dankenswerter Weise ein paar Hinweise gegeben zu seinen persönlichen Intentionen mit einer derartigen Ästhetik: „*Da ich mich tagtäglich mit Improvisation auseinandersetze, interessieren mich eigentlich die Unterschiede, die Nuancen, die Details... ich interessiere mich immer mehr für leisere Zeichnungen und Texturen. Die gleiche Energie in einem kleineren Rohr und eventuell nicht mehr so schnell und aktiv... als Musiker konzentriere ich mich immer mehr auf Sachen, die einem ‚reiner‘ erscheinen mögen. Nicht der Reinheit wegen natürlich, aber weil ich mich aufs ‚Wesentliche‘ konzentrieren möchte... Mein Ideal im Moment wäre sowas wie eine einfache Schwarz-Weiß-Zeichnung. Oder auch ab und zu eine farbige Fläche mit interessanten Texturen.*“ (Brief an den Autor vom 15.9.03) Die Konzentration der Musiker überträgt sich, speziell live, wie ich oft genug bei *Hoib*-ähnlicher Musik am eigenen Leib erleben konnte, als kühle Intensität, als Thrill der kleinen Differenzen und als radikale Absage an alles Dekorative und Eventgeblähte.

JOHN HUDAK *Room with Sky* (Spekk, KK003): Durch Hudaks Schlafzimmerfenster sieht man in südlicher Richtung die City von New York und im Westen, jenseits des Hudson Rivers, die Palisades-Cliffs von New Jersey. Dass seiner Klangimpression, mit der er die Aussicht und die Stimmung in diesem Zimmer an einem warmen Sommertag einzufangen versucht, die eigene Stimme zu Grunde liegt, das geht vielleicht in den Kopf, hören kann man es nicht. Dazu ist der Klang zu sehr manipuliert zu einem perlig schimmernden dezenten Klingklang, fast so etwas wie eine meditative Folge von hellen Flötentönen. Der Anteil von Expression ist so schwach ausgeprägt, dass sich mir ein ganz anderes Bild aufdrängt, das einer lichtempfindlichen Platte, auf die Photonen nieder 'regnen'. Wärme und Licht dringen als wörtliche Impression auf die Haut, auf die Pupillen, auf die geschlossenen Augenlider. Stärker als ein aktiver Blick aus dem Fenster ist ein von dieser so transparenten, inoffensiven Klangwelt vermittelter Eindruck, sich in den Klängen zu 'sonnen', zu sitzen mit geschlossenen Augen und Manhattan und die Bronx mit ihrem Millionenengewimmel könnten genau so gut auf einem anderen Planeten liegen. Hudak hat den Stream-of-consciousness seiner Worte so dekonstruiert, dass er nicht mehr das eigene Selbst als Quelle hat, sondern Ausfluss eines umfassenden, integrierten, integeren Soseins ist. *Room with Sky* zu spielen ist wie Licht einschalten.

JOHN HUDAK / JASON KAHN / BRUCE TOVSKY *For the Time Being* (Cut, cut 011): Zwei Liveimprovisationen des diskreten Klanginstallateurs und Mikrobruitisten Hudak. Zuerst im Laptop-Duo mit Kahn in der Diapason Gallery in New York als Bestandteil von Kahns Klanginstallation *Winter*. Der Titel überzieht unwillkürlich die Hörlandschaft mit knirschendem Harsch, kristallinem Frost und pulvrigen Schneeverwehungen. Jedes andere Reizwort hätte die Imagination anders gesteuert. Die konkrete Geräuschkulisse selbst breitet sich mikrominimalistisch abstrakt vor dem inneren Auge. Im zweiten Teilstück hört man Hudak zusammen mit dem Multimediakünstler Bruce Tovsky auf dem Roulette Festival of Mixology ebenfalls in New York. Die beiden operierten hier mit Gitarren und Processing. Der blinkende Klingklang, von Dröhn- und Rauschbrisen sanft umweht, suggeriert eine träumerische Atmosphäre. Nach etwa 11, 12 Minuten zieht das Tempo an. In fragiler Geziertheit beginnt ein Getänzel vor einem zunehmend unruhigen, schwarzromantischen Horizont. Der Tanz wird immer schottischer, zappeliger, ein überdrehtes Gewirbel unter der Peitsche des teuflischen Getrillers und Geklippers einer ETA Hoffmann'schen *Kreisleriana*. Hudak & Tovsky exekutieren ihr dramatisch eskalierendes Kabinettstück mit marionettenhafter, traumsicherer Präzision. Gefesselt bangt man dem finalen Moment entgegen, in dem der Tanzautomat zerspringen muss.



ILSE LAU *de tinnen mannen* (Fidel Bastro, FB 33): Während der Wunsch nach einer Inland-Indierockband mit Auslandformat zuletzt - nach Die Goldenen Zitronen? Notwist? Mutter? Tocotronic? Kante? - Von Spar als neue Hoffnungsträger auserkoren hat, feilten Ilse Lau in Bremen ganz ohne Hauptstadt- oder Hamburgbonus an ihrem vierten Album. Die Tendenz, harte Kanten und mathematische Strenge in einen entspannten Klangfluss zu überführen, die man beim Vorgänger *Tjeempie. de Kat*, dem die Spex eine „kristalline Schönheit zweiter Ordnung“ bescheinigte, schon deutlich hören konnte, hat sich nun noch einmal verstärkt. Ob man dazu allerdings ‚Tanzplatte‘ sagen soll? Immerhin, die 8 neuen Tracks von Thomas Fokke, Ansgar Wilken & Henning Bosse haben ihre Gitarre-Bass-Schlagzeug-Muster noch weicher abgefedert, nicht nur, wenn auch sparsam, mit Keyboards, Moog, Violine und den schon bekannten Trompeten, sondern vor allem mit einem lässigen Swing. Die Instrumentalsongs, zwei davon, ‚slow dazzle‘ & das bizarre ‚four pelicans burp‘, tatsächlich mit Liedgesang (in Englisch), vertrauen noch mehr auf die Melodieführung und die binnenrhythmischen Webmuster der Gitarre. Der schon enthärtete Rockkalk ist noch mehr aufgeweicht und der flexible Instrumentalsingsang schwelgt in dieser flüssig dahin surfenden Leichtigkeit, die mit ‚poppig‘ nicht ganz richtig, aber auch nicht ganz falsch beschrieben werden kann. Das Bremer Trio ist damit auf Geisterfahrrerkurs zum Massenstau aus Retro-Punk- & Neo-No-New-York-Härte inklusive Von Spars Pop Group-‘Pop‘. Bei weitem nicht so manieristisch wie Fellow-Geisterfahrer wie Kante oder gar Workshop, vertrauten Ilse Lau auf ihr eigenes Markenzeichen, einen repetitiven Bausteinminimalismus mit gezielten Verzierungen. Das kommt dann wieder so sachlich und abstrakt daher wie auf dem Reißbrett ausgezirkelt. Wobei das Suggestive und Mitreisende daran sich nicht allein der Motorik verdankt. Von *De tinnen mannen* geht tatsächlich ein tänzelnd-drehwurmartiger Sog aus und wenn die Trompeten dazu stoßen sogar etwas Eureka-Hymnisches. Solange es Rock wie den Ilse Lau'schen gibt, sollte sich der nationale Rocknotstand, der mir persönlich keine schlaflosen Nächte bereitet, ohne Weiteres verschmerzen lassen.

SAMUEL JERÓNIMO *Redra Ändra Endre De Fase* (Thisco, thisk I): Jerónimo knüpft seine Ästhetik so ausdrücklich an das I Ching, das ‚Book of Changes‘, wie es seit Cages *Music of Changes* selten der Fall gewesen ist. Sein vorliegendes Werk ist ebenfalls pure Pianomusik, auch wenn sie hier von einem elektronischen Playerpiano abgespult wird. Die drei Teile basieren auf drei Arten von Veränderung: ‚Redra‘ auf Veränderung als kontinuierlichem Prozess, ‚Ändra‘ als zyklischem und ‚Endre De Fase‘ als graduell. Das jeweilige Klangresultat erinnert dabei wenig an Cages Würfelspiel. In gehämmerter Strenge werden pulsminimalistische Muster ausgestanzt, die Reich, Nancarrow, Mossolov und Ligeti miteinander fusionieren. Jerónimos Automatenmotorik scheint die barocke Feier der frühmodernen Mobilmachung mit futuristischem Furor wieder aufzugreifen. Das Ineinandergreifen der komplexen Notenfolgen und der definitorische Gestus der harten Anschläge, die beim 33-minütigen ‚Redra‘ nach 21 Minuten in eine gläserne, rasende Perkussivität umkippen, einen künstlichen Zitterklang aus halb Cembalo, halb Xylophon, ist in seiner Gesetzmäßigkeit zugleich bestechend und beklemmend. Nach etwa 5 Minuten kehrt das Pianogehämmer wieder mit einem eckigen Uptempo-swing, dessen Klangbild nach weiteren 3 Minuten noch einmal umkippt in die helleren Klöppelschläge, die mit der unbarmherzigen Heiterkeit einer Spieluhr ihr Muster zu Ende steppen. ‚Ändra‘ beginnt als klassischer Loop-Minimalismus mit Reich’schen Phasenverschiebungen, gefolgt von abgedämpften, flachen Klangbögen. Nach gut 5 Minuten übernimmt wieder Pianogehämmer die Ausführung rasend repetierter Formeln mit gesetzmäßigen Webfehlern, die nach etwa 8 Minuten von aufräusenden Dröhnkaskaden abgelöst werden, die immer wieder in Schüben anbranden. Bei ‚Endre De Fase‘ ist die Phasenverschiebung noch mehr Programm. Zwei ‚mit der linken Hand‘ gehämmerte Pianos driften aus der Synchronizität in eine kaum merkliche Unschärfe, die als basslastiger Nachhall vielleicht auch nur Einbildung ist. Das Hirn wird so vollgedröhnt, so weich geklopft, dass Phantomklänge kein Wunder wären. Alle drei Arbeiten sind in ihrer konsequenten Durchführung Paradebeispiele für die pulsminimalistische Methodik und ihren aus nichts als formelhafter Strenge gewonnenen psychedelisch-hypnotischen Effekt.

VITOR JOAQUIM A Rose is a Rose (dOc recordings, dOc007): Joaquim hat bisher als Direktor des portugiesischen EME Festivals und als Partner des Crónica-Acts @C auf sich aufmerksam gemacht. Der Gertrude Stein’sche Titel seines rosenfarbenen Solos ist ja eigentlich das Motto jeder Musik. Sounds sind Sounds und können nicht übersetzt werden. Alles narrative und imaginäre Beiwerk ist subjektiv, ja geradezu idiosynkratisch. Allerdings ist eine rigorose Idiosynkrasie mein bad alchemystischer Generalschlüssel zur Welt, um sie zu durchstreifen als ein Spiegelkabinett, eine Echokammer des Imaginären, eine Passage voller synästhetischer Reize und kryptischer Symbole. Und Rilke hat schon gewusst, dass die Rose nicht nur eine Rose ist, sondern ein „reiner Widerspruch“ und die „Lust, Niemandes Schlaf zu sein.“ Joaquims bruitistisches Cinema pour l’oreille, imprägniert mit unkenntlichen TV-Samples, ist, wie alles Abstrakte, eine vieldeutige Projektionsfläche. Acht Tracks, alle namenlos, stoßen die Phantasie in ein traumlandschaftliches Erewhon, in dem sie sich unwillkürlich zu orientieren versucht - stotternder Funkverkehr im verrauschten Wellensalat (1), eine Unterwasserwelt (5), ein Fabrikgelände in der Nacht (6)? Das Gewebe aus vibrierendem grauem Rauschen ist wie durchpulst und durchatmet von etwas, das gleichzeitig organisch ist und automatisch, vital und mechanisch, elektronisch und psychophysisch, etwas wie Eshuns Futurhythmachine, wie eine Wunschmaschine. Die war schon bei Sade fähig zu glossolalischen Flüchen wie „*Chivarusmarbarbarmavosacromicrepanti!*“. Und von Sade stammt auch die weitsichtige Erkenntnis, dass es nicht die Maschine ist, sondern „*das unreine Reptil, das eine Rose schändet.*“ Joaquim fungiert als ein weiterer Pilot eines oulipoetischen Perpetuum mobile, das unermüdlicher ‚Autor‘ einer Écriture automatique ist. Er (der Künstler) „*präsentiert paranoische, Wunder- und Junggesellenmaschinen, als wären es technische Maschinen, stets bereit, die technischen Maschinen mit Wunschmaschinen zu unterlaufen. Vielmehr ist das Kunstwerk selbst eine Wunschmaschine. Der Künstler füllt seine Schatztruhe für eine bevorstehende Explosion...*“ (Deleuze/Guattari) Joaquims Tracks 7 & 8 zeigen die Klangmaschine in der Metamorphose vom kalibanisch gurgelnden Poeten zum knurrenden Hund zum rückwärts lallenden Orakel. Laut M. Pfister & S. Zweifel ist es die „Imagination“, die die Verhältnisse zum Tanzen bringt.

THE KONKI DUET *Il fait tout gris* (Active Suspension, ACD10): „I think that the aim of it all, in the end, is to fight boredom...“ Fragt sich nur, eure oder meine? Dem Debut des nippone-sisch-angelsächsischen Pop-Duos aus Kumi Okamoto & Zoé Wolf, dem sich Tamara mit ihrer Violine anschloss, gelingt beides. Mit Keyboards, Gitarre, nur sporadisch einem Schlagzeug, spielen sie internationalen Naiv-Pop, singen Songs aus einem Mädchenpoesiealbum, in Englisch, Japanisch oder Französisch. Sie bekennen sich als Fans von Stereolab, Chicks On Speed oder Daniel Johnston. Zwischen Zóes Moll- und Kumis Durtemperament tauschen sie im Baumhaus („in the trees“) feminine Geheimnisse aus, gleichzeitig intim und kokett. Lyrisch tendieren sie ins Überwirkliche. ‚A sigmund freud odyssey‘ taucht hinter den Spiegel ins Alice-Wunderland des unentdeckten Selbst. Beim Lolitaktizel der drei brünetten Grazien und ihrem Ich-möchte-immer-sechzehn-sein irritiert mich, abgesehen vom pädophilen Beigeschmack, die ungenierte Kindlichkeit, mit der Menschen über 20 mit dem Leben spielen.

O.LAMM *Hello Spiral* (Active Suspension, ACD11): Dass gleich vier Tracks hier von Thomas Pynchons *Gravity's Rainbow* inspiriert wurden und *Infinite Jest* von David Foster Wallace im Hinterkopf von Olivier Lamm ständig präsent war, zeigt einigermaßen das Ausmaß seines Ehrgeizes und seines Imaginationsrahmens. Der Vorgänger *Snow Party* hatte mich durch sein hyperaktives Gezappel verschreckt. Eine ähnliche Überdrehtheit lässt auch die erste Viertelstunde hier hyperventilieren und, vom Anything-Goes-Pop-Virus gebissen, veitstanzen. Lamms drum'n'bass-fiebrige Laptop-Psychedelic drohen alle Sicherungen durchzubrennen. Alberne Kindergeburtstags-Lalala-Songs verwandeln sich im Cut-Up-Geschnippel zu halbgarem Cadavre-exquisite-Hack. Nach einer Straßenszene als Überblende taucht die Musik mit 'Pure Fucking Armageddon' in nächtlicheres Terrain. The Lucifer Amp Choir beginnt zu singen. Aber noch irritierender ist danach das von den Konki Duet-Girls geträllerte 'Where Are You My Hero?', weil die popige Oberfläche und der lyrische Realismus sich wie Geisterfahrer kreuzen. Bei 'Furry Military' geht der letzte Rest von Martialik flöten. Die Spirale zeigt bei 'Hello Spiral (Shame Spiraling Up Big Time)' im Gegensatz zum taghellen 'Bonjour Spirale' nun ihre Noir-Seite, sie wird zur Wendeltreppe in die Angst, zum Hitchcock'schen Vertigo, zum schwarzen Duschabflussloch. Die brillante Dramaturgie des Ganzen gipfelt im finalen 'That Very Moment: Angel Upheaval 2', das mit der Reprise des Zoé Wolf-Songs 'That Very Moment Rewritten with Bulbs Inside' das Ende mit dem Auftakt kurz schließt, während das Weiße Kaninchen an einer Karotte knabbert.

ED LAWES *14 Tracks / Pieces* (Planet Mu, ZIQ110): Lawes lebt und arbeitet in Birmingham. Mit den Begriffen Tracks & Pieces trifft er eine - ironische - Unterscheidung zwischen 'akustischen' und 'elektronischen', 'künstlichen' und 'natürlichen', 'abstrakten' und 'gefühlvollen' Kompositionen. Letztere, z.B. 'More Time Honoured' oder 'Bowed / Caused' basieren auf den Klängen und Schwingungen von Kontrabass- und Violinsaiten und von angestrichenen Cymbals. Aber Lawes spielt mit den Differenzen, er ist kein Purist, er manipuliert und mischt. Seine Mittel sind Wege um zu. Ein 'natürlicher' Klang resultiert aus vielschichtigen, komplexen Prozessen. 'Fewer Ways / More Ways / 24 v.a. ish' beginnt mit einer einzelnen, verstimmt Trompete und addiert dazu peu à peu 3 Violinen, 3 Kontrabässe, 3 Klarinetten, 3 Tenorsaxophone, 3 Trompeten in Vierteltonstimmung. 'Unlevel/r' treibt durch 'Verstimmung' den chromatisch-dissonanten Kitzel ins katzenmusikalische Extrem. Der kurze Soundclash 'Brief Junk', der einen Computer-Crash samplet und 'Aclear' mit seinen Breakbeats und mikrotonalen Dopplereffektwellen zeigen die Track-Seite von Lawes Œuvre. 'An Ordered Set' operiert dann mit einer Zwölftonreihe, bei der eine durch Tonverschiebung erzielte chromatische Skala Feldman'esk ein und ausatmet. Bei 'Tone' und bei 'Middle' dominieren der fette Ton der tiefen Register eines Tenorsaxophons bzw. einer Klarinette, während bei 'F/S Bowl / Fourth And Fifths' eine Melodica die Klänge einer tibetan bowl überlagert. 'Obstacles' zieht dann wieder mit schrägem Katzendarmgefiedel an den Ohren. Ein verfremdeter Chorcluster schreitet bei 'Oohs Pastiche' im getragenen Duktus eine quasi-Bach'schen Kontrapunktik. 'Four Changes on Non-Themes' versammelt zum Abschluss per Computer ein Jazz Ensemble aus Klarinette, Tenorsax, Trompete, Kontrabass und Schlagzeug für eine Komprovisation, die ihre virtuellen und 'künstlichen' Ingredienzen nahtlos verschmilzt. 'Space', 'live', 'imperfection' entspringen dem programmierten 'Geist' einer Maschine. Lawes Studien zeigen die elektro-akustische Dichotomie als Illusion. Jeder Track, jedes Piece ist dafür ein q.e.d.

THE MAHAVISHNU PROJECT Phase 2 (Aggregate Music, AGCD 003, 2xCD): Muss man das Mahavishnu Orchestra, vielleicht die Quintessenz dessen, was die Fusion von Jazz & Rock vor gut 30 Jahren erreichen konnte, covern ('kaffern', wie wir p.c.-schwachen Unterfranken sagen)? Man muss nicht, aber man kann, und wie. Dabei beschränken sich Gregg Bendian, der Organisator dieses Unternehmens, und seine Mitstreiter auf die beiden Klassiker *The Inner Mounting Flame* (1971) & *Birds Of Fire* (1973), d.h. die Phase der Originalbesetzung, die nach dem Livemitschnitt *Between Nothingness and Eternity* (1973) implodiert war. John McLaughlin hatte zwar das Orchestra bis Mitte der 70er fortgesetzt, mit Ponty und Streichquartett und sogar mit dem London Symphony Orchestra und es Mitte der 80er noch einmal probiert mit Evans, Foreman, Gottlieb & Hellborg, aber das läuft im Memoryspeicher unter schrecklich bis solala. Das Original, das war die synergetische Kulmination von Spitzenmusikern aus fünf Ländern gewesen - dem E-Geiger Jerry Goodman (The Flock) als einzigem Amerikaner, dem tschechischen Keyboarder Jan Hammer (Jeremy Steig, Sarah Vaughn), dem Dubliner Bassisten Rick Laird (Buddy Rich) und Billy Cobham aus Panama, der wie McLaughlin mit Miles gespielt hatte, mit Miroslav Vitous und mit Dream. In ihre Godzilla-Fußstapfen treten seit 2001 Rob Thomas, ein Mann mit Andy Summers-Erfahrungen, Steve Hunt, der mit Alan Holdsworth und Cobham himself gespielt hat, der von seinen Bush-geschädigten Kollegen beneidete Kanadier Chris Tarry (DJ Logic, John Scofield) und Pete McCann (Dave Liebman, Randy Brecker) an der Gitarre. Und mit Bendian ein Trommler mit einer Bandbreite von Bailey über Brötzmann oder Pat Metheney bis Zoot Horn Rollo und John Zorn. Mit den Cline-Brüdern hat er in Interzone und in Interstellar Space Revisited gespielt, einem anderen Tripp zurück in die Zukunft, der in der aufgelassenen Diamantenmine von Tranes Spätwerk nachschürfte. Phase 2 summiert (direct to DAT) ihre 2003er U.S.-Tour zu einem perfekten Rausch der Sinne. Der Illusionseffekt der Anverwandlung ist stupend. Die Erfahrungen in diversen Fusionstraditionen wird hier durch konkretes Material gebündelt. Die Kombination von Violine und E-Gitarre hatte Bendian schon mit *Bone Structure* angetestet (w/ Gauthier, Liebig & Stinson, Cryptogramophone). Und Stoff wie 'Meeting Of The Spirits', 'Awakening' oder 'Noonward Race' sucht seinesgleichen in der auch heute noch mitreißenden Verschmelzung von melodischem Sog, stakkatohafter Rhythmisierung und furioser Raserei.

Erst recht, wenn das Mahavishnu Project aus nicht mehr als zehn Fuß Entfernung von der Bühne des Würzburger Cafe Cairo auf einen einstürzt - wie geschehen am 5.11.2004 (Dank Charly ‚ROCK‘N‘ROLL-Freak‘ Heidenreich). Bendians Getrommel bricht durch den Brustkorb wie eine Stampede von Geister-Palominos. Geige und Gitarre steigen, erst im rivalisierenden Gegeneinander, dann im intensiven Einklang, Stufe für Stufe hinauf zum Altar einer Sonnenpyramide, um dem Großen Azephalos eine Schlachtplatte aus bei lebendigem Leib herausgerissenen Herzen und Hirnen darzubringen. Die Hymnik, die der pferdeschwänzige Bierbauch an der Violine und das bebrillte Honigkuchenpferd an seiner nicht einmal doppelhalsigen Gitarre, dem man allenfalls einen Kurs in einem Fripp-Workshop zutraut, zu immer neuen Intensitätsmomenten steigern, so sehr viel mehr können die Originale an einem normalen Freitagabend auch nicht erreicht haben. Zudem gibt es hier weder Starallüren noch Großkotzschlampelei. Das Quintett ist mit einem Feuereifer bei der Sache, der durch den brillanten McLaughlin-Stoff injiziert, aber durch das direkte und enthusiastische Feedback des zunehmend begeisterten Publikums erst noch richtig geschürt wurde. Die Jams verbrannten Zeit, dass Viertelstunden wie nichts vergingen. Bei den elegischeren Passagen konnte das Jaulen einer 70s-Gitarre zwar schon mal die Schmerz-(oder Scham?)grenze gehörig streifen. Aber die (auf der CD nicht enthaltene) Version von ‚Dawn‘, als purer Sound auf dem Bass intoniert, bestach wieder mit ihrem morgendämrig-erhabenen Flügelschlag. Und dann folgte schon der nächste Flug in die Sonnenglut, etwa ‚Birds Of Fire‘, bei dem einem McCann, inzwischen schweißtriend zum Auswringen und mit beschlagenen Brillengläsern, einmal mehr mit fiebrig flitzendem Plektrum die Schädeldecke aufsagte. Die flexibel dynamische Schubkraft, die Bendian mit traumsicherem Timing jeweils zügelte oder zündete, ist dabei der rasende Kolbenmotor dieser Flugmaschine, dessen Raison d’être natürlich das Livespiel ist. Um da mit leuchtenden Augen dabei zu sein, hat sich sogar die Anfahrt aus Karl-Marx-Stadt gelohnt. Und *Phase 2* ist nichts weniger als der wahre Liveeindruck, den es vom echten Mahavishnu Orchestra für zuhause gibt.

STEPHAN MATHIEU *On Tape* (Häpna, H.18): Obwohl diese Arbeit im Stockholmer Fylkingen entstanden ist und als Intro eine ganz konkrete Geräuschkulisse aufbaut aus Zischen und Fliegege-summ, schält sich allmählich eine Musik heraus, die eher instrumentalen als elektronischen Charakter zeigt. Zuerst gibt sich das von Magnus Granberg gespielte Saxophon zu erkennen. Es ist, erst nur als dünnes Fiepen, dann immer sonorer, eingebettet in dröhnende Geräuschmanipulationen von Andreas & Johan Berthling und Tomas Hallensten. Die bilden zusammen das schwedischen Trio Tape, auf das der Titel doppeldeutig anspielt. Der Saarbrücker Komponist selbst kommt in der 19. Minute als gelernter Drummer ins Spiel, der mit perkussiver Aleatorik tapsig dunkle und metallisch flirrende Akzente setzt. Damit gewinnt der anfänglich eher ambiente Dröhnminimalismus improvisatorische Direktheit, die als flatternd pulsierende stehenden Welle auch präsent bleibt, wenn Mathieus Perkussion wieder aussetzt. Dafür erklingen hell vibrierende Glockenschläge, die lange nachhallen. Zum Finale löst sich diese Musik auf in einer als Natur und Alltag kenntlich gemachten ‚Wirklichkeit‘, in Vogelgezwitscher und Kinderstimmen.

THOMAS MEINECKE - MUSIK ALS ROMAN



Foto: Eva Leinolf

Musik, der, nach *The Church of John F. Kennedy* (1996), *Tomboy* (1998) & *Hellblau* (2001), nun schon vierte Suhrkamp-Roman des 1955 in Hamburg geborenen, längst aber im Oberbayrischen vor Anker gegangenen FSK-Musikanten und Radio-DJs, hat mich, trotz der an sich interessanten Spurensuche nach Lola Montez und dem Couple Frieda v. Richthofen - D.H. Lawrence, dermaßen angeödet, dass ich kurz davor war, Meineckes Gesamtwerk vom Regal zu verbannen. Aber Sätze wie „*Kulturpessimismus ist keine Laune, Heidi*“ oder „*Musik..., die größte Glaubenssache in unserem Leben*“ legten dann doch nahe, so ein Buch und so ein Mann können nicht ganz schlecht sein. Was am Pipifax des notdürftig zum ‚Roman‘ stilisierten Essays nichts grundsätzlich verbessert. Aber eine Frage, die zentrale Frage dieses Essays, schien mir doch reizvoll genug, um zu versuchen, Meineckes Musik-Theorie, die das Gelaber seiner papierernen Geschwister Karol & Kandis, er Flugbegleiterin, sie Schriftsteller, durchzieht, auf den Zahn zu fühlen: „*Ob man Ernst Blochs musikalische Form-Utopie eines künftigen Jerusalem kurzschließen kann mit dem human-utopischen Mythos des Black Atlantic, den extraterritorialen bis extraterrestrischen Sounds des Jazz, vor allem des Free Jazz, des Mississippi Delta Trance Blues über P-Funk bis zu Detroit Techno als Kurzschluss der jüdischen Diaspora in der metaphysisch-mathematischen Sphäre der Musik mit der Diaspora der afrikanischen Amerikaner?*“

Meinecke zeichnet dazu einen „phallologischen Todesstreifen“ nach, der nicht zuletzt auch eine musikalische Dialektik in Gang hält. Hier Rock & Rap, straight, authentisch, ‚hot‘. Dort Swing, Disco, Glam, House, R & B, kurz Pop, weitgehend afroamerikanisch, effeminiert, ‚sweet‘, queer, hybrid, internationalistisch, diasporisch, exzentrisch, exkludiert. Eine gewaltsame, fatale, binäre Dichotomie von ‚männlich‘ - ‚weiblich‘, hetero - homo. Als Kronzeugen für das ‚Acoustic Ladyland‘, das der Autor und seine Sprachblasen favorisieren, werden angeführt: The Darlings of Rhythm und The International Sweethearts of Rhythm, Girls-only-Swingbands der 40er Jahre; Pioniere des Hybriden wie Kraftwerk, Cluster, Roxy Music und Dr. Buzzard’s Original Savannah Band; ‚weiße‘ Jungs wie Ekkehard Ehlers und Terre Thaemlitz; hauptsächlich aber himmelt Meinecke die ‚Black Music‘-Golddiggers an, die Million-Dollar-Girls, die im Bum & Tits- und Aerobic-Mainstream das ‚süße‘ Element verkörpern: Aaliyah, Erykah Badu, Beyoncé, Brandy, Eve, Kandi, Kelis, Missy Elliott, Monica, Ms. Jade, Tweet... (mir stellt sich dabei die Frage, ob für die Wirklichkeit eines Suhrkampfs nicht eine Matana Roberts weit relevanter wäre ?).

Den tatsächlichen Kurzschlüssen von ‚jüdischem‘ und ‚schwarzem‘ Esprit & Soul - die irren Stories von Leiber/Stoller oder Deborah Chessler etwa - spürt Meinecke leider erst garnicht nach. Genausowenig wie ihn John Zorns Radical Jewish Culture-Chuzpe schert mitsamt dem für seine ‚Musik-Theorie‘ eigentlich paradebeispielhaften Wildwuchs der New York Downtown-Szene oder die verblüffende Vereinnahmung von Burt Bacharach, Serge Gainsbourg, Marc Boland oder Jacob Do Bandolim als ‚jüdische‘ Popstars. Ich erinnere hierzu gerne auch noch einmal an das, was Robert Wyatt, selbst ein Meister der ‚Sweetness‘, dazu gesagt hat: *„Jazz entstand nicht in Afrika, sondern in einem Land, das sich vollkommen aus Immigranten (...) zusammensetzte... Außer der Struktur des Blues kamen die meisten der Akkordfolgen von jüdisch-amerikanischen Komponisten wie z.B. Gershwin oder Irving Berlin. Und ich denke es ist diese typische Chemie aus melancholischen Melodien, die die Juden aus Europa mitbrachten, und deren Interpretation durch schwarze Musiker. Das war eine ganz neue Verbindung.“* [JAZZTHETIK 10.03]

Dass Meinecke sich mit einer 120 Millionen \$-Tellerwäscherin wie Beyoncé statt dessen lieber mitten im Hype und Glamour, von Sex- & Blaxploitation der Traumfabrik ‚Pop‘ bewegt, ist für ihn kein Hindernis, sondern der Reiz von Pop, der ja die Rollenmodelle einer (in Meineckes Lesart) selbstbewussten und - mal mehr, mal weniger - selbst bestimmten Feminität noch ins letzte globale Dorf trägt. Die entsprechende Sehhilfe dafür heißt ‚Camp‘, eine Dreifaltigkeit aus Stil, Ästhetik & Ironie vs. Inhalt, Moral & Tragödie. Nun reicht aber selbst Meineckes Phantasie nicht aus, um sich solchen Luxus als eine emanzipatorische ‚Wirklichkeit‘ jenseits der intellektuellen Marginalität von Judith Butler-, The Face- & Vibe-LeserInnen und Jet-Settern in Wolkenkuckucksheim auch nur vorstellen zu wollen. Merkwürdig ist immerhin das Unbehagen des queerophilen Autors, dass er der aufgezeigten Dichotomie selbst nicht entscheidend entkommt. Das Ambige, das dritte Element, es bleibt ein schwindsüchtiges Desiderat.

In der Virtualität und den ‚Velvet Goldmines‘ des ‚Pop‘-Business finden sich zwar Kuriositäten wie die Gothic Lolitas des japanischen Visual Rock, an sich nicht unsympathische Sumpfbüthen der Dekadenz. Oder lesbisch angehauchter Narzissmus in R & B-Songs. Aber zur serienreifen Praxis fehlt da jeder Ansatz. Im Buch und außerhalb erst recht. Wobei meine Kritik weniger auf diesen - ich bin nicht Weltverböserer genug, um einem Autor mehr aufzubürden als korrekte Zustandsbeschreibungen - als auf einen anderen Punkt zielt. Vorher muss ich aber erst Selbsterforschung üben. Das ‚Süße‘ ist tatsächlich ein ziemlich weißer Fleck im BA’schen Anti-Pop, trotz (?) mentaler Gründungsmütter wie Carla Bley, Lindsay Cooper und Dagmar Krause. Den bad alchemystisch beackerten Feldern Impro & Meta-Jazz, Post- & Artrock, No & Dark Wave, Postindustrial & Abstract Electro fehlt, obwohl sie dem per se Exzentrisch-Peripheren und Diasporisch-Exkludierten zugehören, meist die - von Meinecke aufgewertete und postulierte - ‚Sweetness‘, oft sogar selbst der ‚Swing‘, ohne den alle Musik nichts ist. Aber zum einen zähle ich mich nicht zu den Verächtern von Swing und zum andern fehlt mir die Überzeugung, dass Scheiße mit Zuckerguss oder Gänsefüßchen besser schmeckt.

Entscheidend für die diasporische oder auch nur eine dissidente Virulenz scheint mir nicht ihre ‚Sweetness‘ zu sein, eher ihre ‚Empfindsamkeit‘, ihr Sarkasmus, ihr Kynismus, die durchaus auch als ‚süßes‘ Gift injiziert werden können. Meinecke kommt zu seinem simplifikatorischen Modell und dem daraus resultierenden Dilemma, weil er allzu diskrepante Kategorien unter einen Hut zu bringen versucht. Weder ‚Camp‘ noch ‚Ambiguität‘, weder das ‚Afroamerikanische‘ noch das ‚Frauliche‘ verlangen den Kurzschluss mit ‚sweet‘, das deswegen nicht zu etwas Negativen wird, auch wenn es sich reibungslos vereinnahmen lässt - genauso wie das ‚Hotte‘ oder ‚Harte‘.

So what? Stil über Inhalt und Ästhetik über Moral sind schon impliziert, wenn ich das Wort ‚Musik‘ auch nur denke. Beim Tragischen bin ich mir weniger sicher. Gegen Biologismen, Essentialismen und Fundamentalismen aller Couleur sind Sabotage und Subversion erste Bürgerpflicht. Meineckes Steckenpferd, mit Hilfe widersprüchlicher Details ein scheinbar eindeutiges Ganzes gegen den Strich zu lesen und auf den Kopf zu stellen, ist eine sympathische Form von Détournement, von Zweckentfremdung. Mir persönlich fehlt allerdings jedes Talent, um pneumatisch bebuste Arschwacklerinnen ‚lesbisch‘ zu lesen. Und spastische Sackkratzer oder süßende Schleimbeutel als ‚queer‘. Und erst recht, um den Status quo, den Meineckes Pop-Heroinnen so glamourös, so ‚süß‘, so lauthals affirmieren, als beste aller möglichen Formen des Zusammenlebens zu goutieren. Kulturpessimismus ist tatsächlich keine Laune, Thomas.

MEKIMANIPULKI *Pièce sonore pour une unité de production et deux opérateurs* (A Contrario, ACTR01/1): Der Klangapparat, für den Yannick Lemesle, ein 1970 geborener Autodidakt, komponiert, ist nicht nur eine Musikmaschine, er ist eine kleine Musikfabrik. Unter einem Wellblechdach, auf das zu Beginn der Regen tropft, während die arbeitende Bevölkerung noch schnarcht, setzt sich eine komplizierte Vorrichtung aus Gestängen, Federn, Hebeln, Schläuchen, Drähten, Kesseln, Wannen etc. in Bewegung. Wie ein archaischer Prototyp in einer der Daniel Düsentrrieb-Bastelschuppen aus der Frühzeit der zweiten industriellen Revolution. Mit Hilfe seines Partners Laurent Terras inszenierte Lemesle an dieser stampfenden und klappernden Werkbank eine industrielle Symphonie in den vier Sätzen Organic, Métamékanik, Mékanik & Chaotic. Aus ausgetüftelter Maschinenmechanik und Manipulation, sprich Handarbeit, entwickelt sich ein bruitistisches Konstrukt, eine komplexe ‚Musik‘ aus Rhythm’n’Noise, die noch einmal den Bogen schlägt vom frühen Futurismus eines Russolo, Antheil und Mossolov bis zu ZGA. Der Lärm ist dem Diktat des Sekundentakts unterworfen und läuft erst im chaotischen Finale aus dem Ruder. Der Beat der Morlockmaschine, der Geruch von Ruß, Öl und Eisen, sie fesseln die Imagination mit der ganzen Schönheit des Automatenterrors. Hier kracht und hämmert und stampft die Moderne wie geschmiert. Der Takt, die mechanische Repetition, sie macht Marionetten aus uns allen, auch wenn wir uns für Prothesengötter halten. Aber Lärm ist auch Raumeroberung, die Mechanik singt das Hohe Lied der Ordnung und garantiert das ewige usw. usw. Mit dem Kadaver der zweiten Moderne zu spielen, das hat gleichzeitig was Triumphales und Nostalgisches. Der Moloch ist tot und der nachgewachsene Schrecken ist mikroskopisch, geruchlos, körperlos. Fritz Langs *Metropolis*-Fabrik als Arbeiter-Ballett, von Chaplins *Modern Times* ad absurdum geführt, inzwischen längst Industriedenkmal, mit Mekimanipulki ist sie im Rummelplatz angekommen, als anachronistische Kuriosität, als Orchestrion, dessen Eingeweide offen liegen. Der Künstler im Blaumann tritt ironisch das Erbe des obsolet gewordenen Arbeiters der Faust an. Rechtzeitig übt sich, wer demnächst seinen 1 Euro-Job antreten soll.

MOKIRA FFT POP (Cubicfabric, cubicf04): Tilliander ist einer der aktivsten und profiliertesten Köpfe der schwedischen Electronica. Aber irgendwie sind alle seine Aktivitäten an mir vorbei gegangen, seine beide Mille Plateaux-Releases *Ljud* (2001) & *Elit* (2002), seine beiden 12“ als Lowfour, sein Rechornd-Vinyl auf Audio.NL, die *Vena* LP und die *Skåne Remixed* CD, die er als Komp bei Komplott bzw. New Speak herausgebracht hat und alles, was er unter dem Namen Mokira veröffentlicht hat: *Cliphop* (Raster Noton, 2000), *Plee* (Mille Plateaux, 2002), *Sueismine* (Ideal, 2003) und *Album* (Type Records, 2004). *FFT POP* ist angeblich eine Homage an den Shoegazer-Klassiker *Loveless* von My Bloody Valentine. Mein Beitrag zur Inflation von Neologismen wäre ‚Melectronica‘ mit M für melodios und mellow. Songs im Meinecke’schen Sinn sind Tillianders Tracks allemal, nicht nur ‚tsuki no kioku‘, bei dem Piana aka Naoko Sasaki mit Lolitastimmchen den Mond aniepst. Mondsüchtig wäre ein weiteres M-word, um die glitchige Schmuseelektronik des Schweden von weniger kitschigen Varianten zu unterscheiden. ‚This Total Age‘ mit seinem halbherzigen Accelerando von zitterigen und grusig knirschenden Beats und die flatternden Vibratos und wummernden Wellen des noch lascheren ‚Scandinavian Rules‘ schlagen dann aber doch noch einen anderen Ton an. Die stotternde, eiernde Rhythmik und der Loopeffekt wirken wie überschattet von einem Beigeschmack, dem bitteren des ewigem Einerleis, dem faden der Schleimscheißenden Sozialdemokratie.

THURSTON MOORE *Kapotte Muziek by...* (Korm Plastics, KP 3015, mCD): N° 12 dieser von Frans de Waard inszenierten Serie bringt die Reworkingversion, die der Sonic Youth-Gitarrist von einem im April 2002 in Easthampton, MA entstandenen Konzertmitschnitt von Kapotte Muziek anfertigte. Da das Vorher unbekannt bleibt, zählt allein, was Moore, seiner bruitistischen Ader folgend, aus dem Material gemacht hat. Die Kakophonie, die immer wieder abrupt zusticht, aufschrillt, zerzt, vexiert zwischen Gitarrenfeedbacknoise und Keyboarddissonanzen als möglichen Quellen. Man kennt diese harsche, aus Elektrizität und Alteisen improvisierte Antiästhetik tatsächlich von Liveattacken der Holländer. Manchmal fühle ich mich an alte Möslang-Guhl-, Daniel Menche- oder Haters-Attacken erinnert. Moore scheint diesen industrialen Art-Brut-Krach und auch die Liveatmosphäre eher noch zu forcieren. Permanent wird man vom haptischen Zugriff, den einschlagenden Blitzen durchgeschüttelt oder von einer Sirene alarmiert. Stille ist nicht existent. Selbst in den Atempausen hält ein hohes Grundrauschen den ganzen Raum im Griff. Gegen Ende wird ein verstimmtes Klavier angeschlagen, eine gespenstische Folge verträumter Töne. Am Schluss bleibt lange noch das statische Rauschen und ein schweres Schnaufen.

MY JAZZY CHILD I Insist (Clapping Music, CLAP006): Max Roach’s *Freedom Now Suite* läutete die 60er ein mit einem fetten WE INSIST! Die 60s mündeten bekanntlich in die Neue Inner- & Jämmerlichkeit der 70er. Und nun, nachdem sich die Erde weiter um die Sonne gedreht hat im Rhythmus von Revolte und Katzenjammer, säuselt und klampft der Folktronic-Liedermacher Damien Mingus, wie bestellt, das süße Weh der kleinen ICH AG: ‚It hurts so good‘. Narziss und Goldmund in einer Person verkünden das brandneue Testament von der Seligkeit der unglücklich Verliebten und kuscheligen Kuscher, denen der große Eiapopeia persönlich das Köpfchen tätschelt. Nach 12 Songs besteht MJC auf einer Pause von gut 13 Minuten. Vielleicht gehört aber das stille lange Intro schon zur dröhnminimalistischen Hymne ‚Salima sings‘, die dann eben 31 Minuten dauern würde, ein feierliches Deep Listening-Instrumental aus einem gegen Ende von Strings umschmeichelten Akkordeon-Haltetön. Ist das, so fragmentarisch und intim, mit akustischer Gitarre, Melodica, dem gefühlsechten Rauschen, das wahre kleine Glück abseits der Herde? Der Einzige und seine trübseligen Habseligkeiten 2004?

TIM OLIVE AND FRITZ WELCH Sun Reverse The Footpedal (Evolving Ear / Human Sacrifice, EE009 / HS007): Welch und PSI, das Brooklyn Trio, in dem neben Jaime Fennelly & Chris Forsyth als Perkussionist agiert, können einen durch ihr Janusgesicht ziemlich irritieren. Auf PSIs *The ___ who had begun his carrier...* (-> BA 42) war ‚nur‘ diskretes Geknispel zu hören, auf *Black American Flag* (-> BA 43) anarchischer Impro-Hardcore. Im Duo mit Tim Olive an der Gitarre ist bei Welch nun wieder bruitistische Mikrokakophonie angesagt. Das Instrumentarium wird dabei als bloße Geräuschquelle genutzt, Metall klackt gegen Metall, feilt und kratzt an Eisenkanten, Blechen und Saiten. Nichts ähnelt dabei dem, was man von Drumset oder Gitarre erwartet. Olive scheint ein Tablegitarrist der ganz noiseorientierten Sorte zu sein. Die gemeinsame Klangvision orientiert sich an Rows ‚Flatness‘, dringt tief in die Gitterstruktur von Geräusch und Stille ein. Vier Hände schaben und knurpsen anästhetische Brösel und Splitter von der Hörschwelle. Wie winzige Mauer- spechte picken sie an der Trennwand zum sonaren Brachland. Die nur schwer zu entziffernden Cover- prints zeigen art-brut-roh diffuse Szenen aus einem Eingeborenen-Kral (?). Ich komme mir in dieser Ge- räuschwelt sehr fremd vor und sehr überflüssig.

PANDA BEAR Young Prayer (Paw Tracks, paw2, mCD): Weirdness und kein Ende. Mit Noah Lennox aka Panda Bear streunt ein weiteres Jungtier des Animal Collective-Rudels auf Einzalgängerpfe- den. Anlass war der Tod seines Vaters, den er nun auf ganz eigene Weise betrauert mit Low-Fi-Songs, die er mit akustischer Gitarre oder Piano sehr minimalis- tisch und eigenartig vertont hat. Lennox hatte bereits Ende des vergangenen Milleniums im heimischen Baltimore eine Soloscheibe eingespielt, die er auf Soccer Star Records, seinem zusammen mit dem Collective-Kollegen Deakin betriebenen DIY-Label he- rausgegeben hatte. Deakin half ihm auch bei den neuen Homerecordings, die neben ihrem elegischen Nebentönen dem Animal Collective-Sound sehr nahe kommen. Repetitives Geschrammel oder Handclap- ping und Panda Bears manieristischer Singsang wechseln zwischen introspektiven, sinnierenden Mo- menten und rituellen Chorussen. Das ist gleichzeitig schlicht und roh und doch auch wieder in der Stimm- führung so kunstvoll verziert wie alte Kirchenmusik. Etwas Archaisches und Exotisches durchkreuzt hier jede amerikanische Reihenhausbiederkeit und zeich- net Fluchtlinien weg von den Gefühls- und Denk- highways.

JEFF PARKER The Relatives (Thrill Jockey, thrill129): Das The Relatives-Quartett aus dem Isotope 217- und Tortoise-Gitarristen Parker, dem Chicago Underground-Perkussionisten Chad Taylor, Parkers College-Freund Chris Lo- pes am Bass und Sam Barsheshet an Fender Rhodes & Wurlitzer spielt Now-Jazz wie er smoother nicht sein könnte. Parker und Lopes steuern je 3 Stücke bei, ‚Istanbul‘ wurde von Taylor konzipiert und mit Marvin Gayes ‚When did you stop loving me, when did I stop loving you‘ wird ein Soul-Song gecovert. Aber der ge- schmeidige Fluss der Klänge ist insgesamt ‚songorientiert‘. Bis in die Fingerspitzen vibriert diese Musik vor Sophistication, der unerträgli- chen Leichtigkeit von Paul Desmonds Easy Li- ving, der perlenden Melancholie von Jim Halls Combing & Picking. ‚Beanstalk‘ als leicht stol- pernder Bossa Nova schlägt den Bogen zu Job- im und Charlie Byrd, zur eleganten, weltoffenen, optimistischen Hälfte der 60ies. Ein Titel sagt es selbst, natürlich sind das ‚Mannerisms‘, weniger aus Nostalgie als aus Skepsis gegen den Lauf der Zeit motiviert. Das Stück, das dem Quartett den Namen gab, stammt noch aus Parkers Zeit mit Isotope 217 und die vertrackten Bassfiguren wurden von Mat Lux ausgetüftelt. Für Parker fangen die Tempiwechsel und die chanonähni- chen Verschiebungen seine Vorstellungen von Relativität und Perspektivismus ein. ‚Rang (for Michael Zerang)‘ ist ein Gruß an den befreunde- ten Schlagzeuger, von tickelnder Virtuosität und mit einer wunderbar ‚gesungenen‘ Bassmelodie und einer schaukelnden Simplizität der Key- boards, bis der ‚Gesang‘ wie ein zugespielter Ball bei Barsheshet landet, der ihn weiter jon- gliert und mit seinen einfachen Riffs einwickelt. Parker sagt aber nicht zufällig, dass ‚Rang‘ am Beginn des Irak-Krieges entstanden ist. Musik ‚relativiert‘ hier keine brutalen Fakten. Sie be- müht sich nur um eine Beweglichkeit und Equi- libristik, die allen Fundamentalismen und jeder Martialik Hohn spricht. Venusgeboren, Schaum der Tage und Nächte, Musik, bei der sogar der federnde Beat nur aus quecksilbrig flickernder Poesie besteht.

PSI Golden Showers / Catastrophe of the Infinite Regress (Evolving Ear, EE11, 7“ EP): Dass das Brook- lyner Label auch Vinyl produziert, ist mir erstmals durch die Ankündigung der auf 20 Exemplare limitier- ten Shawn Hansen-LP Backflow-er (EE10) bewusst geworden. Von der PSI-EP gibt es immerhin 208 Exemplare, mit Artwork von Hieronymus Appleby, nummeriert und signiert. Wie inzwischen fast erwar- tet, zeigt das Trio wieder zwei Phasen, Plan A und Plan B, das Knistern im Gebälk und die Eruption. Als ‚Golden Shower‘ haben Fennelly an Electronics, Forsyth an der Gitarre und Welch, der sein Drumset stehen ließ, um wie am Spieß zu schreien, bereits im Mai 04 ausgekotzt, wie ihnen und ihresgleichen jetzt mehr denn je zumute ist. Grindcorekonvulsionen in spastischen Schüben. Immer wieder wird ein Kontakt pratzelnd geschlossen, immer wieder würgt sich eine Schlagbohrmaschine in den steinernen Widerstand. Die ‚Catastrophe‘-Seite rumort als Nachbeben, in dem sich wühlend und kauend in elek- trostatischer Aufladung ein neuer Ausbruch zusammenbraut. Die Verunsicherung ist latent und chro- nisch, aber auch eine Frage der Perspektive. Es gibt Leute, die darum beten, dass Babylon fällt. Andere sägen und kratzen an den Fundamenten.

„revue 6 corrigée. (numero 61, september 04): Diesmal stellt das hochspezialisierte Magazin aus Grenoble das Collectif Ishtar vor, ein elektroakustisches Ensemble aus der Cellistin Anne Pellier, dem Elektroniker Olivier Toulemonde, dem Gitarristen Nicolas Demarchelier, dem Kontrabassisten Benoit Cancoïn und dem Sopranosaxophonisten Eddy Kowalski. Daneben wurden Interviews geführt mit dem japanischen Konzeptkünstler und Elektroniker Minoru Sato und mit Joe Colley, den Kopf der Crawl Unit, über seine Musikologie und sein Solowerk als Installationskünstler. Dazu gibt es eine Buchbesprechung von Charles Pennequins *Mon Binôme*, Reviews ausgewählter Tonträger von Absolute Zero bis Zach & Grydeland und eine Fortführung der Reihe *Les Utopies Socio-Sonores* durch einen Text von Anne Fave über ‚L’Intervention Sociologique À L’Autogestion‘. Genug Stoff um zum 61. Mal zu bereuen, dass ich an der Sprache Arthur Rimbauds nur schnuppern kann.

SON OF CLAY The Bird You Never Were (Komplot, Escudre04): Die Electronica des in Berlin lebenden Andreas Bertilsson ist eher synthetisch als analytisch. Er verbindet in seinen Cinema pour l’oreille-Szenen Abstraktes mit Konkretem, den Wald mit dem Tagtraum, Fieldrecordings mit Klarinetten-sound und Mikroperkussion, Holz- und Metallklang mit Digitalität, Konserviertes mit von Hand Gespieltem, Körper mit Erinnerung und Sehnsucht. Immer haftet dem organischen Mäandern seines Klingklangs, seinen sanft dahin schweifenden Drones etwas Plastisches an, oft ist etwas ‚Natürliches‘ beigemischt, Regen, Krähen. Titel wie ‚The Color Scheme‘, ‚Forest On Paper‘ und ‚Vision Thing‘ deuten diese besondere Poesie schon an. Dass Bertilsson zu seinen Anregern neben Feldman, Bodin oder den Postminimalisten Mamoru Fujieda auch Giuffrè und Talk Talk zählt, leuchtet ein. Ohne überflüssigen Ballast, aber mit Sorgfalt für Timbre und Detail das Außergewöhnliche im Gewöhnlichen aufschimmern lassen, das ist’s. Meine Skepsis anlässlich des Debuts *Face Takes Shape* ist wie weggewischt.

DANIEL STUDER Janus (Unit Records / Schweiz. Tonkünstlerverein, UTR 4149 / stv/asm 023): Der Name des 1961 geborenen Schweizer Kontrabassisten ist in BA bereits mehrfach aufgetaucht, ohne im Vordergrund zu stehen, etwa mit Markus Eichenbergers Domino und vor allem mit Christoph Gallios umformierten Trio Day & Taxi. Dabei hat er sich durchaus einen eigenen Namen gemacht mit dem Streichtrio Ceon-Penazzi-Studer (*Er-innern*, STU, 1996, *Drei Bilder*, ArtPur, 1997), in einem Kontrabassduo mit Peter K. Frey, der auch im elektroakustischen Projekt *Überlagerungen* sein Partner ist und ebenso bei *Raum-Zwischenraum*, einem Projekt für fünf Räume und vier Musiker (neben Studer & P.K. Frey noch Jürg Frey & Alfred Zimmerlin). Die Jahre 1981 bis 1995 hatte der gelernte Hochbauzeichner Studer in Rom verbracht und dort an archäologischen Forschungen mitgearbeitet. Der fragmentarisierte Lebensraum und der aus vielen Tiefenschichten gespeiste Geistesraum der Tiberstadt sind nun die Kulisse eines musikalischen Streifzugs unter dem Motto des doppelgesichtigen Gottes Janus, der die Zwiespältigkeit Roms und auch den inneren Zwiespalt des Künstlers symbolisiert. Begleiter auf diesem kompromisierten Rundgang von Gianicolo-Trastevere über die Via della Lungara, S. Pietro-Engelsburg, Piazza Navona-Kapitol zum Forum Romanum-Palatin waren der Klarinettist Jürg Frey, der Posaunist Giancarlo Schiaffini und Alfred Zimmerlin am Violoncello. Nach deren instrumentalem Musica Nova-Auftakt ‚zersingt‘ Silvia Schiaffini Zeilen aus Ovids Festkalender und aus Reiseführern in zerhackte Silben und Zischlaute, die sich jedoch im breiten Mittelteil und weiteren Fortgang zu Worten und ganzen Sätzen zuerst in antikem Duktus und zunehmend in Englisch verbinden, die von den Instrumenten gezielt grundiert und vorsichtig ausgeschmückt werden. Schiavonis herbes Discanto abseits von barockem Prunk oder romantischer Fülle und die spröden Einwüfe des Ensembles zeichnen eine Blaupause einer Ewigen Stadt der Imagination und gleichzeitig einen Aufriss der scharfen, ernüchterten, abstrakten, fragmentarisierten Ästhetik, die sich in meinem Erfahrungsraum mit Namen wie Nono, Holliger, Donatoni, Ferneyhough verbindet.

Neben dem Komponisten und Interpreten Studer trifft man im Trio **GRÄMIGER-STUDER-ULRICH** auf den frei improvisierenden mit *Aus freien Stücken* (ART-PURrecords, APR 08). Der Schlagzeuger Dieter Ulrich war in den 80er immer wieder mit Urs Blöchliger zu hören und in den 90ern mit dem Trio Afro Garage, dem Agasul Orchester, Noisy Minority, Billiger Bauer und - vor Studer - ebenfalls in Day & Taxi. Der Weg des Altosaxophonisten Kurt Grämiger führte über das Q4 Orchester ebenfalls zu Omri Ziegeles Billiger Bauer und immer wieder zusammen mit Ulrich zu Projekten mit Urs Voerkeel oder Lindsay Cooper und dito zum Agasul Orchester. Alle Stücke auf *Aus freien Stücken* tragen programmatische oder, wahrscheinlicher, nachtraglich beschreibende Titel wie ‚Das Überzeugte‘, ‚Das Dramatische‘, ‚Das Grüblerische‘, ‚Das Sture‘, ‚Das Nervöse‘, ‚Das Konstruktive‘ etc. Man könnte die Stegreifkompositionen als Capriccios auffassen, wäre da nicht immer dieses Moment von Nachdenklichkeit und Konstruktion, von Musica Nova-Know-how. Das Launige nimmt dabei oft eine Wendung vom Grillenhaft-Verträumten ins Grüblerisch-Grätige. Grämiger ist ein Vorsänger mit einem souverän beherrschten, anziehenden Altoton, der von Studer und Ulrich, der zusätzlich auch Signalthörner einsetzt, in stereophoner, mal gezielt quirlicher, dann wieder löchrig-fragmentarischer Perkussivität umpluckert und umrappelt wird. Nicht ganz so sophisticated und elegant, aber ähnlich mager und von überflüssigem Ballast entschlackt wie Day & Taxi, suchen sich die Drei raffinierte Routen entlang der nirgendwo eingezeichneten Demarkationslinie zwischen angejazzter und Neuer Musik. Studers verschiedene Masken als Archäologe, Vermessungsexperte, Stadtführer, Konstrukteur und gleichzeitig Ausstatter von Freiräumen enthüllen mehr als sie verbergen einen markanten Charakter zwischen Plusquamperfekt und Futur.

TRUMMERFLORA COLLECTIVE Rubble I (Accretions, A/C-201: Der deutsch-amerikanisch-hispanische Dekonstruktions-Rekonstruktions-Rap ‚Posturban subfrequencies‘ von **Perfektomat** ist das perfekte Manifest für den Geist, der das **TRUMMERFLORA COLLECTIVE** inspiriert. Auf dieser Koproduktion von Accretions in San Diego mit Circumvention Music in La Jolla, zeigt der ästhetische Wildwuchs hinter der Fassade des WASP-Way of Life einmal mehr seine enorme Virulenz. Vor Perfektomat, einem Projekt des Bassisten Joscha Oetz, erklingt zum Auftakt **Damon Holzborn**, eine der Stützen des Collectives, der auch noch mit **Quibble**, einem Elektronik-Trio mit **Nathan Hubbard & Marcelo Radulovich** und als **Donkey**, seinem Ambientduo mit **Hans Fjellestad**, wesentlich zum Trummerflora-Vielklang beiträgt. Fjellestad wiederum steuert mit ‚FTP remix‘ ein kurioses Stück bei, das den Beat eines Basketballspiels als rhythmische Basis nutzt. Der Perkussionist & Elektroniker Hubbard, Leiter des Skeleton Key Orchestra, ist ein weiterer Aktivposten, in Perfektomat, in Quibble, im **Cosmologic-Quartett**, einem Projekt von Jason Robinson, und im **Wormhole-Percussiontrio**. ‚Sundials II‘, seine Komposition für ein rein akustisches Kammerensemble, ist ein lyrischer Ruhepunkt im posturbanen Trummerfeld. Der Accretionsmacher Radulovich ist neben Quibble noch solo und funky als **Titicacaman** zu hören und als **Restlight** im Duo mit der After Dinner-Legende Haco mit dem futuristischen Song ‚A‘. Wormhole-Member Robert Montoya, auch er Perkussionist & Elektroniker, steuert seinen Teil ebenfalls solo als **Robert M** bei sowie in **Mrlectronic**, einem, wie der Name schon andeutet, reinen Electronics-Trio mit Lisle Ellis & Marcos Fernandes, dem dritten Drittel auch von Wormhole. **Fernandes**, der ebenfalls sowohl perkussiv und elektronisch operiert, wiederum agiert noch in einem weiteren Impro-Trio mit der Sopranosaxophonistin Ellen Weller & Al Scholl,



rubble 1

dessen E-Gitarre auch schon dem Jazz von Cosmologic die Zähne schärfte. Der Trummerflorareigen kreist also personell in sich selbst, wirft aber stilistisch ständig wechselnde Protuberanzen aus. Die experimentell verspielte Sonic Fiction aus der Bay Area zickzackt zwischen Electronica und Kammermusik, Soundart und Impro, Hip-Hop und Avant-Jazz und, noch besser, sie mischt diese Elemente in unpuristischer Selbstverständlichkeit. *Rubble I* ist daher weniger ein Überblick über ein eklektisches Anything goes. Der kollektiven Handschrift gelingt eine zusammenhängende Demonstration der polyglotten, multistilistischen Blüten, die avancierte Köpfe auf dem fruchtbaren Boden einer komplexen Molekularität säen. Das Trummerflora Collective feiert genau jenen Pluralismus, der dem patriotischen Zwangsakt, der mit dem Popanz des Terrors von Außen krampfhaft die ‚Heimatfront‘ zu homogenisieren versucht, die sonst zum sozialen und multiethnischen Trummerfeld zu kollabieren droht, ein Dorn im Auge ist. „Wir, wir vibrieren, kommunizieren, inspirieren, stimulieren, phantasieren, interagieren / gehört werden und hören / zerstören, nur um zu konstruieren / wir müssen uns trauen, Vertrauen aufbauen / nur zusammen werden wir florieren...“ (Sascha Oetz / Perfektomat)

merfeld zu kollabieren droht, ein Dorn im Auge ist. „Wir, wir vibrieren, kommunizieren, inspirieren, stimulieren, phantasieren, interagieren / gehört werden und hören / zerstören, nur um zu konstruieren / wir müssen uns trauen, Vertrauen aufbauen / nur zusammen werden wir florieren...“ (Sascha Oetz / Perfektomat)

ULHER / THOMA Slants (Unit Records, UTR 4142): Trompeterinnen wie Lesli Dalaba oder Birgit Ulher sind wahrscheinlich eine noch seltenere Spezies als Quastenflosser. Umso ärgerlicher daher, wenn man so lange nichts von ihnen hört, dass man den resignierten Rückzug ins Privatleben vermutet. Aber weit gefehlt. Die seit 1982 in Hamburg ansässige Birgit Ulher, von der zuletzt anlässlich des NurNichtNur-Releases *Umlaut* (2000, w/Roger Turner & Ulrich Philipp) berichtet werden konnte, zählt weiterhin zu den konsequenten Stimmen einer Form von Improvisation, die eine über Cage, Bailey und Rowe tradierte Nähe zu Geräuschkürzeln und zum Ungesonderten zeigt. *Slants* zeigt sie in sieben chromatischen Soundclashes mit den Liveelectronics von Ernst Thoma. In einer Manier, die so diskret gar nicht ist, pollocken die beiden ihr lautmalerisches Action-Painting. Krasser könnte man gegen ein Malen nach Zahlen wirklich nicht verstoßen. Ulher setzt ihr Instrument erwartungsgemäß sehr bruitistisch ein, gurgelnde, gepresste, abrupte, oft perkussive Kürzel wechseln mit Schmierern, Spritzern, abgehacktem Gestotter, verrissenen Wischern, gewaltsamen, aber immer genau gezielten Lauten abseits der Grundfarben. Titel wie ‚Midnight‘ oder ‚Pongopink‘ spielen wohl auf das Faible für seltene Farbtöne an. ‚Skyblue‘, das mit 27 Minuten allein schon fast die Halbe Spieldauer füllt, entwirft sich selbst ins Blaue mit nicht weniger Schlechtwetternoise als der Rest. Ulhers luftige Mundmalerei wird von Thoma eher adaptiert als konterkariert. Oft klingt seine Elektronik ähnlich pneumatisch. Als ob es verfremdete Samples seiner Partnerin wären. Obwohl der Höreindruck einem den Begriff ‚Harmonie‘ nicht direkt aufzwingt, herrscht im Miteinander der beiden nichts anderes. Als ob die Dolmetschroboter zwischen elektrischen und akustischen Aliens einen gemeinsamen Code austüfteln wollten. Thoma filtert aus den Geräuschwolken von ‚Skyblue‘ allmählich eine pulsierende, wenn auch nicht sehr stabile Linie heraus, die einem SETI-Lauscher den Atem stocken ließe. Ein Muster im Rauschen der Frequenzen? Ein Schürzenzipfel im universalen Ameisengewusel, an dem man sich die Rotznase wischen könnte?

Birgit Ulher zum Zweiten kommt als Teil des 2003 formierten Quartetts **UNSK**. Auf dessen Debut-CD **Tidszon** (Creative Sources Recordings, cs014) lässt sich verfolgen, wie sie ihren reduktionistischen, geräuschnahen Trompetenklank mischt mit dem ähnlich orientierten Impronoise des Stockholmer Bariton- & Sopranosaxophonisten Martin Küchen, den perkussiven und gesampleten Geräuschen von Lise-Lott Norelius, die mit Anitas Livs bekannt geworden ist, und der Percussion von Raymond Strid, einem der durch seine Kollaborationen mit Mats Gustafsson in Gush oder mit Barry Guy renommiertesten schwedischen Improvisierer. Die Vier tasten in halb bruitophiler, halb phonophober Skrupelhaftigkeit entlang der ausgefranzten Ränder diskret nuancierter Kakophonie. Die Geräuschwelt ist abgeflacht zum Pianissimowasteland. Jedes Zucken des Phonometers wird zum staunenswerten Spektakel. Die Mikrostrukturen von Geräusch und Stille werden wie unter einem Elektronenmikroskop zu den schartigen Kratern und Grand Canyons eines Sonic-Fiction-Broddingnag. Milben blähen sich zu Monströsitäten, Staubböden zu Riesenquadraten, gezirpte und gefiepte Plinks zu miraculösen Audiophänomenen, Plonks zum Meteoritenhagel. Wie beim Druckausgleich von warm nach kalt wird die Aufmerksamkeit von den Feinheiten angesaugt. Der Horchposten dreht beständig am Zoomrädchen der Signalabtaster. Aber die Sinne, das Hirn, wollen nicht nur wahrnehmen, sie wollen - verstehen ist nicht das richtige Wort -, sie wollen gemeint sein, nicht nur im Sandsturm der Geräusche rumstehen wie Sperrgut. Die eingefangenen Reize sind bei *Tidszon* nicht nur minimal, sie sind fremd, sperrig, so abstrakt wie die Titel: ‚HOVT‘, ‚IRKST‘, ‚MAWT‘, ‚SYOT‘... Die Noisequelle lässt sich lokalisieren zwischen 58°N und 61°N, 14°O und 17°O - Svealand. Ihr Zielgebiet ist unbestimmbar.

V/A BROKEN CHANNEL (COCOCOL1DC1T1, CSC009, CD + DVD): Auf Anregung des Futursonic Festivals versucht hier eine Handvoll engagierter Electronica- und Videokünstler, mit ‚Noises of Dissent‘ Front zu machen gegen das Panoptikum des Überwachungsstaates und die Politik der Abschottung. Am audiovisuellen Störfunk beteiligt waren **Ultra Red**, **Battery Operated + Made** mit **Beewoo**, **Elliot Perkins** aka **Kampuchea**, **Coldcut** und **Outerbongolia** sowie **Kaffe Matthews**, die mit Bildern von **Riz Maslen** interagierte und **Jenny Marketov**, deren Webwork von **Cvetkoski & Metrosau** vertont wurde. Ins Visier genommen wird die Orwelleske Erfassung aller Aspekte des Lebens durch Überwachungskameras und Satelliten vom Flughafen bis zur Tiefgarage, von der Einkaufspassage bis zum Geldautomaten, vom U-Bahnhof bis zur Demonstration unter ‚Polizeischutz‘ und gleichzeitig wird das Bewusstsein geschärft für das unsichtbare Netz der Kontrollpunkte, die automatisch registrieren, wenn man sich per Scheckkarte oder Telefonnummer in den Datenfluss einloggt. Orwells *1984* hat längst mit Huxleys *Brave New World* fusioniert und das negative Vorzeichen gewechselt. Erst ein Kameraauge macht das Leben wirklich, Selbstbewusstsein und InTVdualität entstehen erst durch ein Video- oder Fernsehbild, die Vollmitgliedschaft in der Kontrollgesellschaft wird erst als Studiogast oder Quizkandidat konkret. Reality = TV. Insofern wirken die Problematisierungs- und Unterbrechungsversuche der ‚Kanalarbeiter‘ einigermaßen hilflos und alles andere als populär. Man kann noch so oft mit dem Finger auf die US-Todesstreifen gegen die Latino-‚Flut‘ zeigen oder das Migrantenelend, gegen das sich die Schengener Wagenburg verschanzt, augenfällig machen. Speziell in Europa hat sich die biedere Mehrheit im Nachwächterstaat eingerichtet. Die eigene Videokamera vermittelt die Illusion der visuellen Souveränität. Die Begegnung mit dem ‚Fremden‘ ist touristisch nach Außen verlagert, die umgekehrte ‚Invasion‘ verursacht dagegen xenophobes Unbehagen und ein Bangen um die eigene Bequemlichkeit. Die akustischen Konzepte flüchten sich auf ein hohes Abstraktionsniveau oder schüren, wie Ultra-Red, mit O-Ton von Demonstrationen eine rührende Protestromantik. Optisch liefern Ultra Red-Bilder immerhin sinnlich begreifbare Informationen von der Demarkationslinie, während Battery Operated mit subjektiver Kamera den irritierten, suchenden Blick eines Asylanten suggeriert, der in verwinkelten Ämterkorridoren und vor verschlossenen Türen umher irrt. Coldcut & Outerbongolia zerschneiden die Überwachungsrealität zum Bilderfluss eines Electropopsongs, V-Effekt und Agitprop mit Zuckerguss. Riz Maslen zeigt ein Cut-up aus den (überwiegend) Schwarzweiß-Kameras, die in Treppenhäusern und Lifts installiert, die Passanten nicht allein lassen. Alle werden zu Statisten einer endlosen Soap in Realzeit.

V/A ENCYCLOPEDIA - RW (Antifrost, afro2024): Als erste Antifrost-Veröffentlichung war 1997 *Encyclopedia* von den Labelmachern **ILIOS** aufgelegt worden. Als 20. Jubiläumsrelease kamen die Athener Electro-Bruitisten nun auf diese bereits 1993 entstandene Einspielung zurück. Ein in der Zwischenzeit gewachsenes weltweites Netz von Antifrost-Acts - **Jazzkammer**, **Mattin**, **Francisco López**, **Alexei Borisov**, **Leif Elggren**, **Xabier Erkizia**, **Anton Nikkilä**, **As11**, **Coti K.**, **Jason Kahn**, **Marc Behrens**, **Bernd Schurer**, **Daniel Menche**, **Nishide Takehiro**, **Anla Courtis**, **Joe Colley**, **Panos Ghikas**, **Zbigniew Karkowski** und Ilios selbst - unterzog das Ilios-Material in einem Durchschnittsanfall von Ohrenschraubenfieber einer Revision. Die Kunst, Teebeutel mehrfach aufzugießen, führt als Sturm im Wasserglas zu unterschiedlichen Eintrübungen des Ausgangsstoffes. Vom stillen Wässerchen (López, Erkizia, Ilios) bis zu harscher Bitterkeit (Mattin, Elggren, Menche, Karkowski), vom granularen Knurschen und Mahlen über stehende oder flatternde Wellen bis zum dröhnenden Beben. Mich beutelt schon nach wenigen Schlucken der Elektronenkoller und der Noise-Culture-Blues. Ich ließ mir sagen, Kunst sei u.a. dazu da, Schmerz und Langeweile zu lindern. Das Antifrostschutzmittel verfehlt dahingehend bei mir jede Wirkung (Ausnahmen: Nikkilä, Takehiro). Eindeutig ein Fall von ‚unter anderem‘.



„Ich gehe die Straße hinauf / ich gehe die Straße hinab / ich frag mich soll das so weiter gehn? / Ich gehe die Straße hinauf / ich gehe die Straße hinab / ich frag mich soll das unser Leben sein?“

Tonlose Lieder (Parallax Records, PACD013), Lieder, die weder tonlos sind noch Lieder, drehen die Uhr zurück in die Jahre 1990/91, in die Lücke zwischen P16.D4s Farewell *acRID acME* (1989) und RLWs Debut *ACHT* (1992). Ralf Wehowskys *Work in Progress* begann sich peu à peu zu lösen von der Collagenästhetik von P16.D4. Aber nur tastend bewegte er sich voran zu seiner eigenen, reduktionistischeren Kompositionsweise. Als Klangmaterial nutzte er durchaus noch Samples von *acRID acMe*, *Distruct* oder *Bruitiste*, er operierte mit Bass, Inside Piano, Percussion, Orgel, Tongenerator, Sampler und Synthesizer, experimentierte aber gleichzeitig auch mit Midi-Instrumenten. Der Ansatz ist dabei freiweg syzygisch, ein ungeniert roher DIY-Bruitismus, aber durchaus mit Highbrow- & New Music-Ikonen wie Shostakovich, Webern, Feldman im Hinterkopf und dem Pop von Hendrix und Tom Jones im Ohr. Wobei nichts nicht gegen den Strich gebürstet wurde, inklusive der Elektroniktools, die beherzt gegen die Intentionen ihrer Konstrukteure gequält wurden. Die Reaktion auf Feldmans *For Philip Guston* ist ein Tänzchen auf der Kirmesorgel, gefolgt von einer pathetischen Vincent Price-Hommage auf einer Kirchenorgel. Fritz Langs *Nibelungen* wird verarbeitet zu pseudomittelalterlichem Troll-Trash. Nicht nur zu Track 20 passt das Eingeständnis des Komponisten: „*The solo entertainer playing for an audience of one. Both drunk.*“ Obwohl es zeitlich nicht mehr lange hin ist zur subtilen Trente Oiseaux-Connection mit Bernhard Günter und zu *Freezing Air*, herrscht bei *Tonlose Lieder* noch das vergnügliche, haarsträubende Helterskelter einer verspielten, quasi punkigen Art Brut, die mit Titeln wie ‚Affentheater‘, ‚Zerlegung, grimassierend‘ oder ‚Die kleinen Strolche metzeln wieder‘ ihren Spaß am Splattern nicht verheimlicht. ‚Un peu de Freezing Air‘ gibt letztlich aber dann doch einen Vorgeschmack auf den coole- ren und ‚seriöseren‘ RLW der 90er.

Inweglos (absurd #40), dem zweiten Vinyl von P.D., im Aug./Sept. 1980 zwischen der *Alltag*-EP und der *Skartrack*-Flexi aufgenommen, geht man die Straße noch eine Dekade weiter hinauf und stößt an die Wurzeln von RLWs ‚New Wave‘. Die Mainzer Blase bestand damals aus RLW & Achim Scepaniski, zusammen mit anfangs Jochen Pense & Joachim Stender bzw., nach dem Namenswechsel, Roger Schönauer & Gerd Poppe, mit dem die drummerlose Phase mit Gitarre, Bass, Orgel, Synthesizern & Tapes endete. Ob mit oder ohne die Drums von Poppe oder, bei ‚Sinnlose Zerstörungswut‘, Ewald Weber, die permutativen Verzerrungen und Verrenkungen der Mainzer verzierten zwischen Wave-Noise und Noise-Rock, ohne in eine der Schubladen der Zeit zu passen, in der so viele heute nach ihrer verlegten Jugend kramen. Trotz ihrer Sperrigkeit, mit der sie ziemlich abseits von Fehlfarben oder S.Y.P.H. quasi Die Tödliche Doris mit Der Plan kurz schlossen, gelangen P.D. ‚Hits‘ und Schlagzeilen wie „Ich gehe die Straße hinauf“, ‚Progressive Disco‘ als nihilistisch-monotone Alternative zu „Tanz den Mussolini“, „Alles ist so Inweglos / Ich fühle mich so Inweglos“ oder „Nur die Tiere blieben übrig“ (aus ‚Alptraum‘, live am 2.11.80 im SO 36). Als Bonustracks hört man den ‚Tanz der Soziologen‘, ‚Triumph des Stahlbetons‘ und eine Alternativversion von ‚Im Rausch der Geschwindigkeit‘, Stoff, der damals zu Gunsten der 14 Live-Minuten aus Berlin ausgeklammert worden war.

Die Ästhetik war verbunden mit einem Konzept, für das die Begriffe WAHRNEHMUNGEN und SELEKTION gewählt wurden. Dazu gehörte eine Strategie, durch „Diskrepante Selektionsstrukturen“ die Wahrnehmung zu schärfen für Zeichen, Signale, Symbole, sprich Klänge, Gefühle und Gedanken, „die von den bestehenden Informations- und Kommunikationsmonopolen an den Rand gedrängt werden.“ Die ästhetischen Mittel dazu waren bei Wer nicht arbeiten will, soll auch nicht essen! (Was Soll Das? Schallplatten, WSDP017, LP), dem Debut von P16.D4, zwischen Nov. 1980 und Febr. 1981 aufgenommen und im März als C 45 bei Wahrnehmungen (W 011) veröffentlicht, später dann als Selektion-Release SC 003 vertrieben, so rockig wie selten, als ob die Dekonstruktion von Klischees hier am Rocksong und den dadurch konditionierten Hörgewohnheiten und fremdgesteuerten Wünschen selbst ausprobiert werden sollte. Aus Minimalismus und Kakophonie, durchsetzt von geloopten und zerhackten Phrasen, entstand dabei eine Art Arte Povera-Anti-Pop, ein ‚Glottz nicht so romantisch!‘, das durch einen Farbfilter einen ernüchterten Blick warf auf die harten Schwarzweißfakten von ‚Alltag‘, ‚Großstadt‘, ‚Einkaufszentrum‘ des Jahres 1981. P16.D4 traf damals einen Weird Germania-Ton, in dem der chronisch gewordene Herbst im Inland und die globale Ölpest widerhallten. Am schlimmsten traf es dabei ‚Tanzmusik‘. Sie ist mutiert zu einem gequälten, debil forcierten Geschrei TANZ-MUSIIIIIIK!!!! Spöttischer geht’s kaum.

VA ELECTRONIC THISTURBANCE (Thisco, Thisk.15): Größen des Postindustrial, eklektizistisch kompiliert unter dem Zeichen eines Engels, der eine Gasmaske trägt. Allerdings kommt die Rückbesinnung des Lissabonner Labels auf die 80er nicht gänzlich unerwartet. Immerhin hat Fernando Cerqueira, der hier zusammen mit seinem Ras-Al-Ghul- & Thisco-Partner Luis van Seixas aka **Sci Fi Industries** als **Rasal.Asad** ‚Only Holy‘ beisteuert, selbst schon 1985 als Croniamantal sich der Noise Culture verschrieben und ab 1987 das Label sph betrieben. Aus dieser Zeit stammt auch die Bekanntschaft mit den Ex-Würzburgern **Telepherique**. Deren Weltverbesserungskampagnen waren in den letzten Jahren etwas rarer geworden. Durch ihren Beitrag ‚Cold World‘ neugierig geworden, entdecke ich immerhin Lebenszeichen wie *Hörspiele & A-C Symbiose* (2002, CD-R, Afe Rec.) oder *Bionik* (2004, LP, Laub Rec.). Das französische Trio **Wild Shores** hat mit ‚Le Corps & L‘ame‘ ein Gedicht von Germain Nouveau vertont. Auch ‚Weet‘ von **izu+mtc** reizt mit den Vocals von izu, ein Reiz, mit dem **Jarboe** schon immer becircte, selbst wenn sie nicht singt, sondern wie hier bei ‚Value‘ nur im Selbstgespräch ein Gedicht rezitiert. **GX Jupiter-Larsens** schrilles ‚Her moans were grinding against his utricel‘ besteht ebenfalls ausschließlich aus einer Frauenstimme, allerdings bis zur Beinaheunkennlichkeit zersamlet. **Terre Thaemlitz** greift bei seinem elegisch gemurmelten ‚Night Watch (Johnny Rio-Edit)‘ auf ein Oldie zurück und beschwört in frosch-durchknarrter Nacht Erinnerungen an die 50ies herauf. Im harschen Kontrast dazu steht ‚srtt-946‘, ein ungewohnt maximalistischer Beitrag von **Francisco López**. Eingerahmt wird diese Achterbahnfahrt der Sounds und Emotionen von zwei Tracks von Phil Erb, ‚Hambar Prayer number 1‘ als **Von Magnet** zum Auftakt mit Cybergypsy-Gewisper von Flore Quétier, seiner Partnerin seit 1985, und ‚Et Si‘, mit dem er als **Phil Von**, diesmal mit Vocoderpoetry von Tatiana Trouvé, den Vorgang fallen lässt.

VIA FÓRMULA Electronica #1 (Fonoteca Municipal de Lisboa / Base Recordings, BRFML CDX 00204): Die Lissabonner Electronicszene scheint über eine breite Personaldecke zu verfügen. Mit **Not So** (Pedro Mota), **Structura**, **Dr. Parkinson**, **Shhh...** (Rui Bentes), **Wedding Noise** (Miguel Angelo Ferreira), **Milanó** (Gonçalo Pereira), **Oxygen**, **The Ultimate Architects** (David Benasulin), **M-PeX** (Marco Miranda) und **Fernando Mota** tauchen jedenfalls auf dieser Coproduktion ziemlich viele neue Namen auf. Leider nicht auch neue Ideen. Titel wie ‚Breakinin‘, ‚Funtastick‘ oder ‚Toys will be toys‘ blättern so ziemlich die Bandbreite des Programms auf. Die kaputte Monotonie von Structuras ‚D-constructive‘ und Oxygens twangende Gitarre bei ‚Letting go‘ gehören da schon zu den markanteren Einfällen. Im Mancherlei aus Breakbeats, D‘n‘B-Gefrickel und Benasulins Jarre-Echos stechen jedoch vor allem zwei Tracks heraus - Shhh...s ‚On a nervous fringe‘ mit seinen theatralischen japanischen Stimmsamples und die loungigen Tüpfelkaskaden bei ‚Teatro‘. Mit dessen von einer verfremdeten Mundharmonika durchhallten und ausnahmsweise ganz unaufgeregt dahin perlenden Lässigkeit ist F. Mota ein schöner Ausklang für diese Zusammenstellung lusitanischer Frickelkunst gelungen.

THISCOTRONICA Sample Mind, eine Koproduktion von Fonoteca Municipal & Thisco für das Margen Magazine, versammelt daneben weitgehend die üblichen Verdächtigen, **Ghoak** und erneut **Shhh...** & **The Ultimate Architects** mit Demoversionen, **L‘Ego**, **Com.Gen**, **Oxygen**, **Rasalasad** & **Sci-Fi Industries** mit überwiegend bereits bekanntem und **Low Pressure System**, **Mikroben Krieg** & **Samuel Jerónimo** mit bisher unveröffentlichtem Stoff. Die Clubtauglichkeit solchen Entertainments through Pain setzt, mit entsprechendem Old-School-Touch, auf eine Klientel aus Späteuropäern, die nun schon in der dritten Dekade Fun nur noch hardgesotten kennt. Schroffer Noise und kantige Beats in den Cyberdiscos unter dem Neonmond. Spaß unter den verschärften Bedingungen des Neoimperialismus nach Außen und Innen verlangt Schweiß treibende Schwerarbeit und die Beinarbeit einer Tarantel.

WASHER, ZIMMER & THE GUITAR PEOPLE Eat Your Friends (Keplar, keplar 010): Hinter Washer & Zimmer stecken die Radio Magenta-Jungs Andreas Kurz & Henry Ok mit ihren Laptops, als Guitar People lassen sich Florian Dölzel und Matthias Neuefeind identifizieren (alias Jason Rogaux & Maatsethe), die tatsächlich so unrockig und schüchtern-präsent Gitarre spielen können bzw. auch Bass, wie’s den Elektrolurchis taugt. Anders, als es das Cover suggeriert, sind die nämlich nur in einem anderen Leben Monsters of Rock’n’Roll. Hier driften sie dahin auf schlierigen Drones in diffus wabernden Folktronic-Nebelbänken. Bewusst lassen sie vieles im Unklaren, lassen sich treiben ohne Beat und ohne konkretes Ziel. Im Dreamscape hinter geschlossenen Lidern bleibt von Rock oder Songs nur das Bad in einem harmonischen Äther. Der Zufall, das Mittel, nicht der Zweck, das Vorübergehende und das was wiederkehrt, das On-the-Road-Sein als das vorläufige Ziel, hier gerät vieles ins Schwimmen und ist alles in Bewegung. Und einem auf seiner Basslinie so groovy dahin schaukelnden Track wie ‚Nameless dogs gravity‘ fehlt zum Song gar nichts, schon gar nicht ein Text. Über allem liegt ein Late-Night-Feeling, eine Space-Night-Ruhe, zu schlaff für Action, zu müde, um die TV-Geister abzuschalten. Und wie wandt wir doch sind, wir Laikas im Soundorbit: „...verschroben traurig... ein nicht enden wollender Traum im Halbwachzustand... angenehme Wärme... zeitvergessen... Fennesz, Oval, Giardini di Miro.“ Pawlow könnte sich die Hände reiben.



No. 13.5, 94 S. Mag. + CD: Der Zonic-Zungenschlag ist nicht immer mein Fall, aber die Stoßrichtung schon. „*Wehrt euch, kommt zu Wort und macht den Ton!*“ Neben den Redakteuren Bert Papenfuß & Alexander Pehlemann schrieben an dieser Nummer so alte Bekannte mit wie Ed Benndorf (mit einem Interview mit dem Tochnit Aleph-Labelmacher und einer Handvoll EDDustrial Reviews), Marcel Beyer (mit seinem Benn-inspirierten Gedicht ‚Don Cosmic‘), Jochen Bonz (über die Krimis von Fred Vargas), Hans Nieswandt (über seine Häutungen von Disco & Punk) und Johannes Ullmaier (über die Jugo-Punks Disciplina Kicme). Selten findet man das Neue Mitteleuropa so beachtet wie hier mit einem Portrait der polnischen Musikerfamilie Trebunie-Tutki und ihrem Tatra Reggae & Goralska Electronic, einem Überblick über die auf dem *b.film + digital vision* Filmfestival 2003 in Berlin im Rahmen des Sonderprogramms *Klipzona - Musikvideos Ost* präsentierte jungwilde Cliponautenkunst aus Tschechien, Polen, Ungarn, Slowenien etc., mit Homagen an die polnische Avantmusiklegende Czeslaw Niemen und an Deadlock & (Brygada) Kryzys, die Großväter des polnischen Punk-Underground. Weitere Schwerpunkte bilden die Abrechnung mit der musealen Punknostalgie, eine Auseinandersetzung mit Rasta & Reggae und die sozialen Hintergründe des dortigen Defizits an politischer Correctness und eine Heranführung an den Sozialrevolutionär und thesaurologischen Privatgelehrten Ernst Fuhrmann und sein in den Verlagen Folkwang & Auriga publiziertes *Œvre*. Column One setzen die optischen Highlights mit einer Reihe surrealer Pop Art-Collagen. 12 Seiten versuchen Hörerfahrungen zu vermitteln und machen Zonic mit seinen >Kulturellen Randstandsblicken und Involvierungsmomenten< fast doch noch zu einem Musikmagazin. Der Zonic-Ton ist bissig und fordernd, leicht besoffen vom neopommer-schen Dichter-Überschwang. Dass es da noch ein schwärzeres Unterfutter gibt, zeigt der beigelegte Tonträger *Muspilli Spezial - 9 Versionen des Weltuntergangs*. Papenfuß präsentiert darauf, elektronisch untermalt von Tarwater, Underwater Agents, Column One & Rex Joswig, sein ganz eigenes Update der althochdeutschen Apokalypse, die um 870 vermutlich in Fulda entstanden ist. Tore Avenstroup spricht eine Norsk-Version dieser Vision vom Weltende durch Feuer, das entzündet wird durch das Blut des im Kampf mit Satan verletzten Elias. Inklusive einer visuellen Verdichtung von Joachim Klauer, kommt dieses Menetekel, obwohl es den IWF als Antichrist an die Wand malt, ohne nazi-okkultes Runengeraune und deutschümelndes Nibelungenpathos aus. Es gibt sogar eine polnische Textvariante und das Bildmaterial operiert auf der Mythenebene und was den gezeichneten Schrecken angeht global.

„*muspilli, jah war, jihad, __siemens-martin doom dub / der grund geht unter, __die gruft wird munter / muspilli, jah war, jihad, __siemens-martin doom dub / die kalte hand winkt ab, __ und sinkt zurück ins grab.*“

im osten / europäische meridiane / reportagen aus ländern im umbruch

2 Bände mit CD's, als Einzelausgaben oder im Schubert, Pfau-Verlag

Michael Zinsmaier

„*Prag im Oktober 2003. Im Archa Theater versammeln sich Musikliebhaber unterschiedlichster Prägung und unterschiedlichsten Alters, um dem Treffen der Giganten beizuwohnen. Das Agon Orchestra spielt zusammen mit The Plastic People Of The Universe, gemeinsam verleihen sie dem Genre Klassikrock eine völlig neue, nämlich spezifisch tschechische Dimension...*“

Das Buchprojekt über neue Musikströmungen aus Ländern, die nach dem Verfall der Sowjetunion sich nicht mehr pauschal als Ostblock bezeichnen lassen müssen, von **Susanna Niedermayr** und **Christian Scheib**, zweisprachig (deutsch/englisch) und um CD's ergänzt im saarländischen Pfau-Verlag erschienen, hat sich organisch entwickelt.

Gemäß dem Konzept der Sendung **Zeit-Ton**, (die dankenswerterweise täglich wochentags in der Nachtschiene von ORF 1 ausgestrahlt wird, weil, wie Susanna Niedermayr sagt, „*der Sender die Modernisierung, heißt den Abbau der Nischenprogramme, buchstäblich verschlafen hat*“), unter neuer Musik nicht nur den elitären, an westlichen Musikschulen ausgebildeten Zirkel zu verstehen, sind auch aufgrund der Offenheit und Neugierde der beiden Radio-Journalisten und -Moderatoren zahlreiche Kontakte und Verbindungen zu unterschiedlichsten Szenen in den sich im Umbruch befindenden Ländern entstanden. Irgendwann drängte es sich auf, den Bildungsauftrag des staatlichen Rundfunks umzusetzen und vor Ort zu recherchieren. Von Ungarn, Kroatien, Bulgarien, Serbien-Montenegro, Tschechien, Slowakei, Slowenien, Rumänien, Estland, Litauen, Lettland und Polen entstanden Momentaufnahmen, die vor allem beweisen, „*ein Osteuropa ist nicht zu finden... Jedes der zwölf in den letzten zweieinhalb Jahren bereisten Länder beeindruckte mit seiner ganz eigenen Musiklandschaft, offenbarte sein ganz eigenes künstlerisches und kulturpolitisches Klima, erzählte seine ganz eigene Geschichte.*“

Der „Verein zur Förderung von Subkultur“, d.h. konkret dessen Journal für Musik **SKUG** schlug dann vor, die Sendungen in schriftlicher Form zu publizieren. Die im Buchprojekt nun zusammengefassten Texte gründen sich auf die im Magazin erschienenen Beiträge.

Susanna Niedermayr, mit der ich mich telefonisch über dieses Projekt unterhalten konnte, hat Malerei und Politikwissenschaften in Wien studiert und ist in der freien Kunstszene aktiv. Seit 1996 arbeitet sie auch als Journalistin, Moderatorin und Webdesignerin für den ORF und betreut dort die Sendung Zeit-Ton mit. Auch ist sie als Autorin, Veranstalterin und Kuratorin tätig.

Christian Scheib hat Instrumental- und Musikwissenschaften in Wien und Berlin studiert. Neben verschiedenen Lehraufträgen und Dozententätigkeiten ist er seit 1992 Redakteur für neue Musik und Produzent von Zeit-Ton, seit 1995 auch Programmdirektor des musikprotokoll im steirischen herbst.

„Zusammen haben wir uns kongenial ergänzen können. Christian Scheib hatte schon sehr gute Kontakte zu den akademischen Kreisen, ich dagegen zu den verschiedenen freien Gruppen, der elektronischen Szene und zu Piratensendern.“

Bei den Besuchen ist ihnen dann aufgefallen, dass der Informationsfluss beinahe ausschließlich in Ost-West-Richtung läuft. So spielte neben dem Interesse, „*musikalisch-ästhetische Veränderungen und Charakteristika in ihrem Verhältnis zu gesellschaftlichen Veränderungen*“ darzustellen auch der ideelle Gedanke mit, die Vernetzung zu unterstützen. Das Buch, das inhaltlich demzufolge konsequent zwischen den Musikgenres und Szenen wechselt, erhebt nicht den Anspruch auf Vollständigkeit, aber mit den, den einzelnen Kapiteln angefügten Linklisten, lässt sich weiter forschen, entdecken oder kommunizieren.

Wie ist es um das gegenseitige Interesse bestellt?

„Momentan kann es sich, böse gesagt, kein westlicher Festivalveranstalter erlauben, keinen osteuropäischen Künstler einzuladen, was, so würde ich sagen, zu einer Situation der Übersättigung geführt hat. Anfang der 90er Jahre hat es allerdings eine ähnliche Welle gegeben, die dann ziemlich schnell wieder abflaute. So wird es sich erst zeigen müssen, ob der Exotenbonus irgendwann der Normalität weicht. Umgedreht bemühen sich auch die Veranstalter in den östlichen Ländern, Künstler aus dem Westen, möglichst bekannte, einzuladen. Davon verspricht man sich auch die Chance auf eine Gegeneinladung.“

Kann man nun trotz dieses Patchworks an hybriden Informationen gemeinsame Tendenzen ausmachen?

„Es gibt natürlich die verschiedensten Tendenzen. Einerseits studieren immer mehr Musiker, vor allem aus dem klassischen E-Musik-Bereich, im Westen, was sicherlich großen Einfluss hat. Die Elektronikszene hat ohnehin einen mehr oder weniger einhaltlichen, weltumspannenden Sound. Andererseits gibt es auch verstärkt eine Szene von Musikern, die sich auf folkloristische Traditionen, bis hin zu neoheldnischer, ritueller Musik, beruft. Das wirkt für Westler, und ist es wohl auch, sehr nationalistisch, hat aber nichts mit rechtsextremem Liedgut gemein. Auch scheint es offenbar eine kommerzielle Überlegung zu sein z.B. Volksmusiksamples in Stücke einzubauen. Außerhalb all dieser Gruppierungen gibt es natürlich auch nach wie vor Leute, die sich zurückziehen und auf sich selbst konzentrieren.“

„Bezüglich der Vertriebsstrukturen kann man sagen, dass die Majors bislang den Markt noch nicht völlig beherrschen, weil das potentielle Publikum bislang noch keinen ausdifferenzierten Geschmack hat und Interessen schnell wechseln. So haben kleine Labels, meist auf CD-R Basis und Vertriebe zwangsläufig noch Konjunktur. Über das Internet auf sich aufmerksam zu machen, wird auch versucht, aber dieser Bereich ist noch nicht weit entwickelt.“

Kann man etwas darüber aussagen, wie sich das Rollenbild in den letzten Jahren verändert hat?

„Frauen wurden durch die früheren Regierungen in erster Linie im Bereich der neuen Musik gefördert und waren dort verhältnismäßig gut repräsentiert. Im Zuge des derzeitigen massiven konservativen Schubs werden aber alle diesbezüglichen Errungenschaften in Frage gestellt oder abgelehnt, weil sie mit dem Kommunismus in Zusammenhang gebracht werden, und alles Kommunistische im Nachhinein als negativ und schlecht gesehen wird. Das ist noch wesentlich komplexer, da die Gleichberechtigung nicht wirklich eine war. Es gibt viel Literatur darüber wie, um nur ein Beispiel zu nennen, durch die aufdoktrierte Ideologie, die quasi alle Menschen zu Objekten machte, die Männer in ihrer veränderten Position gelitten haben und nun kompensieren.“

Die junge Generation scheint nun überhaupt nicht mehr zu reflektieren und wieder die klassischen Rollen/Frauenbilder anzunehmen. In der Underground - oder Elektroszene finden sich praktisch überhaupt keine Frauen wieder, weil sie sich nicht durchsetzen können.“

<http://lineinlineout.underground.hu>
<http://www.pfau-verlag.de/>

„Ich stehe verwirrt da und weiß, dass es keinen Sinn macht, einfach nur zu widersprechen. Tobsuchtsanfälle dienen lediglich der Gewissensberuhigung; Wut parodiert Wut, Sehnsucht wird von Sehnsucht verschlungen. Liegt darin Meinungsfreiheit? Wo sind Hoffnung und Ehrgeiz?“

Sieben Jahre nach der Originalausgabe ist nun im Mainzer Ventil Verlag eine Art dt. Übersetzung erschienen von Jeremy John Ratters Reflexionen über sein Leben vor, mit und nach CRASS. Der Untertitel >Punk als Widerstand< benennt einen der Schwerpunkte dieser Selbstbesinnung, macht die Sache aber etwas einfacher, als sie war & ist.

Ratter, Jahrgang 1943, missratener Spross der Mittelklasse, als Privatschüler geschasst, suchte, mit Nietzsche und Colin Wilsons *Der Außenseiter* als Kompass, von '61 bis '65 als ‚Modern (f)Art‘-Student und anschließend bis '68 als Dozent an einer Kunstakademie, dann als Kohlenträger und Farmhand, seinen Weg durch die 50er und 60er, anfänglich als Einzelner mit Angry Young Man-Attitüde, ab 1965 dann als Kern einer bohemehaft-hippiesken Aussteiger-Kommune in einem angemieteten uralten Bauernhaus im Möchtegern-Arkadien von Essex. Penny Rimbaud - mit diesem Namen sagte sich Ratter Mitte der 70er noch einmal demonstrativ von der Welt seines Vaters los - war Anarchist, Kommunarde, Post-Pop-Artist, Hippie und Poet. Seine Ragamuffin-Existenz mit dem Stichwort >Punk< engzuführen ist allenfalls ein Verkaufsargument des Verlags. In den frühen 70ern trommelte Ratter mit einer Kunst-Happening-Gruppe durchs Land und schrieb den Roman *The Diamond Signature*. Die Jahre von 1977 bis 1988 als Drummer des berühmt-berühmten Punk-und-anderes-Kollektivs CRASS, das er zusammen mit Steve Ignorant, Eve Libertine, Phil Free, Pete Wright, N.A. Palmer & Joy de Vivre bildete, um gegen das System offensiv die schwarze Flagge zu hissen, sind lediglich eine Episode in seiner Retrospektive, die er selbst ein Produkt der Einbildungskraft nennt. Gerne lässt er nämlich Facts & Fiction verschwimmen – der Mord an einem Zuhälter im Einleitungskapitel ‚A Bout de Souffle‘ und ein Bombenanschlag auf eine Autobahnbrücke im Postskriptum ‚A Bridge So Far‘ sind ebenso bekenntnishaft wie provokante Gedankenspiele. Das Veteranenlatein liegt Ratter nicht und auch das Chrono-Logische ordnet er emotionalen Gewichtungen unter. Der Untergang seines Freundes Phil Russell, genannt Wally Hope, verkiffter Kopf der Wallies of Stonehenge, war 1975 ein Schlüsselerlebnis. Rimbaud konnte den grausamen Drogentod in Folge einer psychiatrischen Persönlichkeitszerstörung nur um den Preis einer Verschwörungstheorie verkraften. Akribisch recherchiert er einen Mordanschlag durch das ‚System‘ und versuchte, das Trauma fiktional zu verarbeiten mit *Hommage to Catatonia* & *The Last of the Hippies*. Dem ‚System‘ hatte sich Rimbaud jahrelang entgegengestemmt durch eine alternative Lebensführung als Feminist und, im Unterschied zu den Katzen der Kommune, als Vegetarier und vor allem durch ein vehementes Engagement für die Friedensbewegung. Dieser Protest unter dem Zeichen des Anarchisten-A und des Peace-Zeichens gewann mit CRASS eine neue punkige Virulenz, ohne das No Future-Gekasper und den Hochglanz trotz der Sex Pistols & Konsorten zu teilen. Rimbaud sah sich als Mitglied einer fünften Kolonne, als Widerstandskämpfer gegen die Kontrollinstanzen, als Konter-Kulturist und Selbst-Konfrontalist, der sich darum bemühte, eine eigenständige, libertäre Position jenseits von Hippies vs. Punks, Skins vs. Biker, Liberalität vs. Leftism, Harmlosigkeit vs. Militanz, Kollektiv vs. Individualität vorzuleben. Jenseits des Rechts-Links-Jojos war er in einer Verbindung von Working Class-Wut und Mittelschichts-Nihilismus fokussiert auf ein allen gemeinsames großes Feindbild – den Staat, die kapitalistischen Überherren und militärischen Imperialisten, das Vierte Reich und seine Mitläufer.



„Mit Träumen von Marx und Mao wird die ausweglose Situation nur noch schlimmer, und die ganze Zeit dreht Bakunin Pirouetten im Grab. Wo bleibt dabei der Ausdruck unserer inneren Freude? Wo die Kunst unserer inneren Sehnsucht?“

Zwei Millionen notgedrungen in Eigenregie auf Crass Records produzierte und gegen wachsende Widerstände am Business vorbei vertriebene CRASS-Scheiben (*The Feeding of the Five Thousand*, 78, *Stations of the Crass*, 79, *Penis Envy*, 81, *Christ The Album*, 82, *Yes Sir, I Will*, 83) machten die Anarcho-Guerilla zu Rollenmodell des DIY und Alternative-Stars wider Willen. Ihre gelungensten Streiche waren vielleicht, ‚Our Wedding‘ als Flexi-Beilage der Teenie-Romanzenzeitschrift *Loving* unterzujubeln und die Anti-Falkland-Kriegs-Flexi ‚Sheep Farming in the Fucklands‘ über das Trojanische Pferd von beliebigen Mainstreamscheiben unters Volk zu streuen. Mit ‚How Does it Feel to Be the Mother of a 1,000 Dead‘ und den gefaketen ‚Thatchergate-Tapes‘ schlug die CRASSsche Strategie, das System mit seiner eigenen Scheiße zu konfrontieren, die höchsten Wellen. Aber der Falklandkrieg ’82, der niedergeschlagene Miners‘ Strike und der totale Triumph des Thatcherism erwiesen sich als übermächtige Utopiekiller, die Rimbauds Leben & Streben verfinsterten. Die Justiz verurteilte CRASS im Orwell-Jahr ausgerechnet für den feministischen Song ‚Bata Motel‘ wegen Obszönität und „sexueller Perversion“. Im August ’84 spielten sie den letzten ihrer ca. 300 Gigs, ein Benefizkonzert für die streikenden walisischen Kumpel. Die 12“-Single *Ten Notes on a Summer’s Day* war 1986 der Schwanengesang. Rimbaud versuchte sich seiner selbst zu vergewissern, seine Frustration und seinen Zorn zu bändigen mit der gemeinsam mit Eve Libertine eingespielten und von G. illustrierten poetisch-philosophischen Wally Hope-Hommage *Acts of Love* (1985).

„Wenn Dada der kulturelle Angriff des frühen zwanzigsten Jahrhunderts war, dann spielte Crass zweifellos die gleiche Rolle für das ausgehende Jahrhundert. Crass brachte die Belange der Mittelschicht – Pazifismus, Feminismus, Vegetarismus usw. – auf die Straße und kippte dabei einen Kübel Scheiße über die liberalen Widersprüche aus... Eine Gesellschaft, die ihre Radikalen erniedrigt, ist eine dekadente Gesellschaft, in der intellektuelle Selbstgefälligkeit und emotionale Hohlheit die Existenz definiert: die nicht sehr kurvenreiche Straße hin zum Faschismus.“

1987 reiste der angeschlagene Steppenwolf auf der Siddharta-Route nach Indien und Tibet. Umsonst, sein Fazit der 80er Jahre war eine durch Niederlage und Ohnmacht vergiftete komplette Absage an den Traum einer friedlichen Umgestaltung der Verhältnisse. Auch die Konzepte Band und Kommune waren implodiert. Die Großfamilie zerstreute sich in alle Winde, um sich endlich selber zu finden – der neue Mensch leckte katzenjämmerlich seine Wunden. Auf dem Papier mutierte Rimbaud zum Bombenleger. Das persönliche Schicksal forderte ihn aber an der privaten Front. Er pflegte seine Eltern, als sein Vater an Alzheimer und sein Mutter kurz darauf an Krebs starben. Ab 1986 versuchte die British Telecom, die Restwohngemeinschaft aus dem Haus zu jagen. Daraus ergab sich ein jahrelanger Rechtsstreit gegen die Vertreibung aus dem seit 1965 bewohnten Refugium, der erst damit endete, dass Rimbaud endlich doch mit Hilfe einer Solidargemeinschaft das Haus für teures Geld ersteigern konnte.

„Du musst lernen, mit Deinem Gewissen, mit Deiner Moral, mit Deinen Entscheidungen und mit Dir selbst zu leben. Nur Du kannst das. Es gibt keine Autorität außer Dir selbst.“

Im Nachwort zur dt. Ausgabe macht Penny Rimbaud deutlich, dass er sich aus eigener Kraft als Mensch und Poet konsolidieren konnte, jenseits von Verschwörungstheorie und wie eh und je aktiv in der wiedererwachten Alternativkultur der Anti-Kriegs- & Anti-Globalisierungsbewegung. 1992 brachte er das Spoken Word-Album *Christ’s Reality Asylum* heraus und 2001 *The Death of Imagination*. Mit den beiden Frauen in seinem Leben, Gee und Eve, betreibt der nun gut 60-jährige seit einigen Jahren die Künstlerinitiative Crass Agenda. Er schreibt und er besucht gern den Vortex Jazz Club – letztendlich doch Rebel without a Pause. Kein Grund also, sich vor dem Älterwerden zu fürchten.

Der abwesende Verursacher

Das Böse im Film „Der Untergang“

I. Andante un poco mosso - attacca

Was wir hier unternehmen wollen, ist eine Kritik des Filmes „Der Untergang“ vermittelt einer Reflexion der Bedingungen der Möglichkeit des Bösen. Dazu fehlt es uns nicht an Benennungen, die jeder Vorstellungsart des Bösen angemessen sind und die sich uns als Begriffe a priori unhintergebar anbieten. Hier ist eine kurze Stufenleiter derselben: Die *Gattung* ist Aggression überhaupt, worunter neben anderen als *Art* derselben Destruktion fällt, welche wiederum in Absehung weiterer *Unterarten* als das Böse zu zeigen sich anstellt.

Meine Mutter hat mir immer verboten, mich mit Hitler zu beschäftigen. Ihr ähnelten unsere Nasen zu sehr. Ihre Sorgen, ich könnte wie er werden, waren aber unbegründet, ich kann längst nicht so gut mit Kindern umgehen wie der Führer.

II. Allegro vivace

Also jetzt schnell den Leser durchtraktieren mit der Doktrin vom Bösen: Aggression gibt es auch bei Tieren, eine Ohrfeige nach einer Kränkung ist Aggression, aber noch lang nicht böse. Destruktion ist Vernichtung des Objekts, quasi gesteigerte, ja auch im Affekt noch mutwillig anmutende Aggression. Das Böse ist schließlich die Maschine, die Destruktion flächendeckend oder nachhaltig, also extensiv oder intensiv, produziert. Die Maschine kann *molar* sein auf der Ebene des Ganzen (das Böse in der Welt - der Ewige Herr Urian - The Evil Empire), *meso* auf Ebene einzelner Personen (Adolf Hitler,

Politiker - Hannibal Lecter, M.D.) oder auch *molekular* auf der Ebene einzelner Handlungen (im Biergarten tippe ich während der Konversation einfach so auf einer Ameise herum, bis alle ihre Glieder gebrochen sind und wende mich dann wieder meiner Gesprächspartnerin zu, es macht mir überhaupt nichts aus).

Zielführend auch noch: Der Autor maß sich an, Destruktion aus heißem Affekt heraus nicht als böse zu empfinden (auf der Hochzeit steche ich meinen Bruder ab, wir haben uns gestritten), aber Destruktion aus Kalkül, mit kalten Kognitionen, als böse zu erleben (nur aus Demoralisierungsstrategie werden in Lum-Penh 1964 die linken Arme aller geimpften Kinder abgehackt - just for the hell of it!).

Ich weiß, dass man das Böse überall im Film suchen kann. Harfouchs Frau Goebbels kann sich ein sadistisch-triumphales Mikrolächeln beim Kartenspiel nach dem Kindermord nicht verkneifen. Irgendetwas zieht mich aber auf die Person Hitlers, das ist das Induktionsfeld. Zentrale Maschine? Ist doch auch egal.

Wir unterscheiden zu diesem Zwecke nicht die historische Person Adolf Hitlers (Signifikat) von der schauspielerischen Darstellung Bruno Ganzens (Signifikant). Wir vermeiden auch die lyotardianische Unterscheidung in Sender (Ganz und Hirschbiegl), Bedeutung („Was hat das mit Ihnen gemacht?“), Referent (der Führer) und Empfänger (Schweinfurter Fickstelze mit Popcorn im Schoß). Derlei Kontemplationen würden uns selbst geistig zu sehr adeln und allzu durchdifferenziert dastehen lassen und sind auch einfach langweilig. Vielmehr betrachten wir hier das Ereignis der Darstellung Hitlers durch Ganz als Gesamtphänomen Ganzhitler.

III. Andante

Da das Böse nicht arsenik-like durch die Trinkwasserversorgung in den Bunker gelangt ist, versuchen wir in empirischer Manier, seine Quelle in der psychischen Persönlichkeit Hitlers zu suchen (das macht man heutzutage so). Dazu müssen wir sorgfältig die Symptome abklopfen, die Ganzhitler im Film darbietet:

Zu den wichtigsten Symptomen der Schizophrenie gehören nach der Internationalen Klassifikation (ICD-10) zunächst formale Denkstörungen (trifft zu), Halluzinationen (nein), Wahnvorstellungen (japp) und Leistungseinschränkungen (negativ). Des weiteren Apathie (nein), flacher oder inadäquater Affekt (nein), Asozialität (japp) und Aufmerksamkeitsprobleme (nee). Schließlich führt man noch an: desorganisierte Sprechweise (auf keinen Fall) und bizarre Verhaltensweisen (auf jeden). Hier sei übrigens angemerkt, dass der grobe Ruhetremor der linken Hand Ganzhitlers auf das Parkinsonleiden hinweist (von Ganz, jetzt doch Spaltung von Signifikant und Signifikat, übrigens miserabel plump gespielt). Die Symptome müssen für mindestens 6 Monate bestehen.

Differenzierter müsste man hier von einer paranoiden Schizophrenie (F 20.0 im ICD-10) mit ausgestanzten Wahnideen von Verfolgung und Vorstellungen eigener Großartigkeit ausgehen, während die emotionale Schwingungsfähigkeit erhalten geblieben ist. F20.0, das zahlt die Krankenkasse. Wem diese Diagnose zu hart ist (mir), kann auf alle Fälle rekurren auf eine paranoide, schizotypische, narzisstische oder auch dissoziale Persönlichkeitsstörung. Das zahlt die Kasse nur bei Fremd- (Eva) und Selbstgefährdung (er selbst). Da mindestens Ganzhitler deutliche Züge

von Suizidalität aufweist, ist die Diagnose abgesichert.

Wir wissen, dass molekulare, aber vor allem meso-Maschinen des Bösen sich mit großer Vorliebe auf solchen Misthaufen von Persönlichkeiten niederlassen, der Herr der Fliegen hat mindestens eine dissoziale Störung mit belzebübischem Affekt. Wo genau sehen wir aber das Böse bei Ganzhitler?

Da ist ein hochmanipulativer, in morbidem Charisma verführerisch lächelnder ausgebuffter Philanthrop, der zu den Goebbels-Kindern zärtlich ist und Evchen auf den Mund küsst, Fräulein Marzialis Essen lobt. Da ist ein gebrochener alter Preisboxer, der buckelig durch die Flure des Bunkers schlurft und manchmal weint. Da ist ein cholerischer Teppichbeißer, der sich derartig in brüllende Hasstiraden hineinsteigert, dass einem selbst im Kinosaal Angst und Bange wird. Und da ist ein völlig absentierter (und da dann auch von aller Schuld und aller Menschlichkeit zu exkulpierender) Spinner, der stundenlang im unbeleuchteten Arbeitszimmer das Bildnis Friedrich des Großen anstarrt und nach Ölquellen auf der Landkarte sucht, abwesender wird, transzendiert wie milder werdender Kotzgeruch.

Welche Art von Maschine des Bösen ist Ganzhitler? Er hat nie eine Waffe in der Hand, brüllt Personen nur bei Befehlen direkt an, vergiftet seinen Hund nicht sondern lässt vergiften. Ganzhitler selbst wirkt nicht als meso Maschine des Bösen: als böse Person. Einmal zerbricht er einen Bleistift, wenigstens also eine molekulare Maschine. Außen rum werden Menschen in die Luft gejagt, erhängt, erschossen, vergiftet, verbrannt. Armeen werden eingekesselt, Beine werden abgesägt, Frauen vergewaltigt, Kinder erlösen Kinder durch Kopfschuss. Die Induktion



ist jetzt leicht: das ist ja alles Ganzhitlers Werk, der Krieg, die Rache des Feindes, die bis zuletzt durch widersinnige Exekutionen aufrecht zu erhaltende Raison. Der ganze Vernichtungssturm ist Ganzhitlers Körper. Eva Brauns Schwager Fegelein wird kurz vor dem Selbstmord des Führers hingerichtet. „Es ist mein Wille,“ kommentiert Ganzhitler. Also eine molare Maschine, die letztendlich zwei Völker vernichten will: a priori die Juden und post hoc die Deutschen.

IV. Allegro con fuoco et appassionato

ich muss mich an dieser stelle doch enthemmen die schauspielerische wirkung im film zu betrachten der ganzhitler ist natürlich ganz formidabel der sieht dem ähnlich und ist so ganz guttural in der kehle wie hitler auf tonbandaufnahmen von geheimbesprechungen beim kaffeetrinken auf dem obersalzberg wirkte der doch ganz ohne brüllen aber immer noch mit modulierter stimme das kann der ganz recht gut war auch der goebbels gespielt mit dieser unglaublich gebundenen sprache die silben alle miteinander verbunden wie spiegeleier der rest war nicht überzeugend die leute sind alle noch sauber und nicht gebrochen und die fräuleins geschminkt und das bisschen schweiß auf der oberlippe ist doch schnell gesprüht ich hätte die alle unter schlafentzug gesetzt das verdammte schauspielerpack das gelump das schmierige gejagt über den set in den arsch getreten hätte ich denen hätten literweise kaffee und barbiturate verabreicht werden müssen das war doch alles nicht gestört und apathisch die traudl junge berichtet so viel surrealer und kränker im interview von andré heller die alexandra maria lara als traudl junge also quasi die protagonistin war viel zu

normalpsychisch schönen vorbau kriegt die lara inzwischen schöne frau aber die hätte bei mir als regisseur nie schlafen dürfen das hascherl das reudige die haare in asche reiben hätte sie sich müssen und asche in den schoß und vor jeder scene hätte ich ihr einfach ins gesicht geschlagen damit da was bricht in dem balg das ist doch sonst nix und der ganz hätte rohopium in die vene bekommen bei mir dass der richtig abdriftet war gar nicht abwesend genug war noch da guckt den leuten noch in die augen abdriften war alles nicht genug crystal speed und tranquiliizer scorsese hätte das gemacht

V. Maestoso - Allegro moderato e cantabile

Wir müssen uns abschließend befleißigen, das Böse selbst in der zentralen molaren Maschine des Bösen genauer zu verorten.

Traudl Junge beschreibt ihren Standort als toten Winkel. In das Auge des Sturms dringt keine Äußerung über Juden oder Gaskammern. Ich versuche mir seit dem Film vorzustellen, wie die molare Maschine des Bösen Hitler Jahre vorher bei einer Besprechung mit Göring und Bormann die Vorstellungen entwirft, Menschen zu deportieren in Zügen, Genickschussanlagen zu bauen, große Hallen mit Zyklon-B zu bedampfen. Das wäre eine zentrale molare Maschine des Bösen, die ihr Gesicht in der Person Hitler annimmt, ein menschlicher Produktionsherd des Bösen. Man muss sich disziplinieren und es sich richtig vorstellen, wie Hitler am Kamilletee nippt und sagt: „Die Schergen müssen denen die Goldzähne ausbrechen.“ oder auch „Sie müssen den Leichen die Haut abziehen und Lampenschirme aus dem Leder machen. Basteln Sie Schrumpfköpfe daraus!“



Das kann ich mir nicht vorstellen, das hat der auch nicht gemacht. Hitler wünschte keine Schnittblumen in seinem Zimmer: „Ich möchte keine Leichen um mich haben.“ Das Geheimnis der molaren Maschine des Bösen ist es, Bedingungen dafür zu ermöglichen, dass mannigfaltige meso und molekulare Maschinen in den Menschen und ihren Handlungen anspringen (alle haben das Gesicht des Bösen, zumindest zeitweise). Ich glaube nicht, dass Hitler jemals das Wort „vergasen“ oder „vergewaltigen“ aussprach, diese Erfindungen und detaillierten Äußerungen des Bösen wurden an der Peripherie gemacht.

Diese Anmutung evoziert Traudl Junges Bericht aus dem Hohlraum des Bösen (warum frisst der Führer eigentlich nur Gemüse bei all den Blähungen?). Die Macht und Produktionskraft des zentralen molaren Motors der Böse-Maschine liegt in den unendlich vielen unausgesprochenen Befehlen. Die schweigende, einvernehmliche Verschwörung mit all den unzähligen Schmeißfliegen-Maschinen in den Unterbenen. Der Kommentar „Es ist rücksichtslos vorzugehen.“ ist der Auftrag: „Werft Eure meso und molekularen Maschinen des Bösen an!“

Die Adjutanten (stählern, niedriger Haaransatz, offenkundig so dumm, dass nicht mal Frauen Anstoß an ihnen finden würden) tun in die abstrakten Befehle des Bösen, und zwar genau in die Leerzeichen zwischen den Worten, ihre Überlegungen hinein, was sie glauben, was der Führer will, dass sie tun. Und das wird dann getan. Da wird kein Befehl ausgeführt („Rennen Sie in das Feuer der Russen!“), sondern es werden nach abstrakter Maßgabe/Anregung („Ich untersage Ihnen jede Form der Kapitulation!“) eigene Entwürfe verwirklicht. Die eigenen Schmeißfliegen-Böse-Maschinen werden angeschmissen.

Diese eigenartige Natur der molaren Maschine des Bösen lässt es so schwer fallen, das Gesicht des Ganzhitlers so zu verabscheuen, zu hassen, zu fürchten, zu verachten, wie er es eigentlich verdient hätte. Ganzhitler löst auch Mitleid aus oder Interesse. Der Produktionsherd des Bösen und die agitierten Schwärme des Fliegenheers des Herrn der Fliegen drumherum sind entkoppelt, die Schuldzuweisung auf Ganzhitler gelingt nur gedanklich.

Das Gesicht der molaren Maschine, die graue Visage von Ganzhitler mit der Frisur eines Zuhälters, ist nicht böse. Aber sein Körper in Form des Staates ist es, das Böse zeigt sich im um den Bunker wütenden Sturm, in allen Stufen des Staates, allen Staffelstab-Übergabestellen und Standgerichten. Es ist überall, aber es ist jeweils genau in dem Raum absent, in dem sich Ganzhitler aufhält. Der abwesende Verursacher. Der unbesetzte Besetzer. Der unbewegte Bewegte.

Es gibt einen Moment, den Traudl Junge wundervoll beschreibt, den Moment, wenn die Fäden der Marionetten abgeschnitten werden. „Hier kann doch niemand den Führer ersetzen.“ wird im Film gesagt. Ganzhitler verschanzt sich hinter der Panzerwand mit Frau Hitler und suizidiert sich. Er lässt die Palladine/Komparsen im Stich, er entlässt sich selbst aus dem Staatsdienst, absentiert sich von seinen Gefolgsleuten, suspendiert sich von historischer Aufgabe und Schuld.

Hier ist er als meso Maschine böse, nicht als molarer Staatsmann und nicht als molekularer Bleistiftzerbrecher. Außerdem ist diese Destruktion nicht durch heißen Affekt begründet, keine Angst, keine Wut treibt ihn zum Cyankali, sondern kaltes Kalkül, letzte Konsequenz. Hier, und nur hier, grinst die Fratze des Bösen auch durch Ganzhitlers Gesicht hindurch. ST



Die Verbundenheit von BA und Baraka(H) S. Knappes Noise Culture-Unternehmen in Bremen wird schon deutlich, wenn man nur www.drone-records.de aufschlägt. Das jahrelange Engagement für eine *Non-Entertaining Non-Limited Music* zwischen *atmospheric, archaic, transcendental, sublime, challenging, obscure, surrealistic, difficult & abstract* fand in BA von Anfang an die Beachtung, die solchen Bemühungen um den Standort Erde durch die *Unterstützung & Verbreitung einer intelligenten musikalischen Kultur* zusteht. DRONE RECORDS hat dazu ein Standbein und ein Spielbein entwickelt in Form eines ausgewählten Mail-Order-Katalogs und des DR-EP-Labels sowie einen weiteren Aktivposten in Gestalt von Maeror Tri resp. Troum. Knappe macht keinen Hehl daraus, dass es um einen „Kampf um die Träume“ (W. Sterneck) geht, um eine Mobilmachung der rechten Gehirnhälfte. Die Wirkung von Sound auf den Geistkörper, seine Potenz als Gleitmittel für „Cybertribe-Visionen“ (wie ein ebenfalls von Sterneck herausgegebener Reader im Komista Verlag überschrieben ist), seine Verkopplungsmagie im Patchwork bewusster Minderheiten, bei DRONE wird sie nicht gehandelt wie eine Droge, ein Virus oder Fetisch, vielmehr wie ein Grundnahrungsmittel.

Eine Limitierung auf 250 / 300 Exemplare bei den DR-7“-Color-Vinyls ergibt sich lediglich durch [Multiple Choice-Frage] a) Kleinstunternehmenschmalbrüstigkeit b) mangelnde Nachfrage c) handgefertigte Covers durch die Künstler? Baraka(H) offeriert Sound-Art aus einem Welt umspannenden Netz von meist sehr, teils nicht ganz so obskuren DIY-Klängkünstlern, Italiener wie ALIO DIE, AMON und BAD SECTOR, Finnen wie MNEM und NO XIVIC, Inländer wie CRANIOCLAST, NO, TBC & TESENDALO, Russen wie CISFINITUM, Spanier wie FRANCISCO LOPEZ, Belgier wie NOISE-MAKER’S-FIFES, Franzosen wie ULTRA MILKMAIDS, US-Acts wie CRAWL UNIT, LIFE GARDEN, MANDIBLE CHATTER, SMALL CRUEL PARTY, ULTRASOUND oder YEN POX, Polen wie SPEAR, Portugiesen wie OSSO EXOTICO, Japaner wie AUBE, Niederländer wie VANCE ORCHESTRA, Schweizer wie DAS ERDWERK... Insgesamt hat sich schon ein repräsentativer Querschnitt des post-industriellen Neo-Bruitismus der letzten 15 Jahre ein Stelldichein gegeben. Das anachronistische Beharren auf Vinyl unterstreicht dabei zwar auch den Fetischcharakter der Tonträger, aber mehr noch die längst nicht mehr selbstverständliche Notwendigkeit, sich für 2 x 5, 6, 7 Minuten dem gezielten Zuhören zu widmen. Dazu gilt es den taktilen Moment zu genießen, wenn man die bunte kleine Scheibe auf den Plattenteller drückt und vorsichtig die Nadel absenkt, deren Spitze durch Canyons of Sound spiralförmig einer Spur folgt und dabei einen environ-mentales Kokon spinnt oder den Grey Room neu verkabelt.

Text ist selten, Worte sind nicht so ambig wie der Sound an sich. Beats gibt es ebenfalls kaum, jedenfalls keine mit futuristischem Zuschnitt. Die Quintessenz der DRONE-Ästhetik ist das dröhnminimalistische Rumoren einer dunklen Ambient und Mood Music. Die Dämmer- und Zwielflichtzone einer attraktiv endlosen Virtualität. Eine Psychedelik des puren Sounds, die zwischen Dissidenz und Eskapismus vexiert. In BA 39 („Sound as Knowledge“) formulierte ich diesen Gedanken so: „Wenn wir ins Ambiente, dem, was Diederichsen *„Atmosphäre / Groove“* nannte, lauschen, dann hören wir stets mit den Klängen auch ihren Widerhall im eigenen Innern, wir hören als Resonanzkörper, das *„Objekt“* dringt in das Zentrum des subjektiven Wahrnehmens ein und öffnet dort neue Spielräume der Einbildungskraft (oder auch nicht).“ Und wenn R.F.Ovetz von Ultrasound (in seinem Essay *„The object is perception“*) diese Spielräume aus Sound und Space in die Nähe von Hakim Beys *„temporäre autonome Zonen“* rückt, dann macht das deshalb Sinn, weil in den Dröhnwellen E.M. Ciorans *„Sehnsucht nach dem Paradies“* mitschwingt und Ernst Blochs *„Hoffnung“*, um nur zwei der am stärksten vom Virus Sound infizierten Köpfe des 20. Jhdts. zu zitieren. Beides setzt die ständige Kritik am Status quo voraus und dass man aufwacht aus dem Verblendungszusammenhang, den die Entertainment- & Konsumindustrie um die herrschenden Missverhältnisse webt.

Aus dem Ocean of Drones habe ich für die Abonnenten der BA 45 mit **KALLABRIS, TARKATAK, REYNOLS** und **SOLEÏLKRAAST** ein paar exemplarische Schmuckstücke herausgefischt. Deren Erstveröffentlichungen waren in BA so begrüßt worden:



Endlich kann die Geschichte von **KALLABRIS**, genauer gesagt, der geographischen Klasse der enzyklopädischen Abteilung des Archivs für reine und angewandte Kallabristik um ein nahezu vergessenes Heldenstück vervollständigt werden. Am 7.4.1939 hatte die Nordpolexpedition der U-68 unter Leitung von Kapitänleutnant a.D. N. Wabane 81°n.B., 178° ö.L. (7" EP, DR-30 2nd edition) erreicht und damit den Pol der Unzugänglichkeit - neunzehn Jahre bevor das Atom-U-Boot 'Nautilus' diesem Punkt auch nur nahe kommen konnte. Als es nicht gelang, das Packeis von unten her zu durchbohren, nahm Prof. Langjohann-Silber die wissenschaftliche Pflicht auf sich, im Tiefseetaucheranzug, die kallabristische Flagge eigenhändig im Zielpunkt einzurammen. Der Kalender zeigte den 8.4.1939. Dass die KALLABRIS-Crew dieses Ruhmesblatt erst nach neunundfünfzig Jahren post festum und acht Jahre nach ihrer legendären "Hafalgar"-Expedition dokumentieren konnte, muss als Indiz dafür genommen werden, dass weiterhin gewisse Ohren die Wahrheit nicht hören wollen.

Mit Umbra ein Nachtbild wie von träumenden Tintenfischen malte der Oldenburger **TARKATAK** bei Skärva/Oroa (7" EP, blau gestreiftes Vinyl, DR-34 2nd edition). 2, 3 Trümmerkassetten und 2 Split-7" mit Deep und Klangwart verzeichnete Lutz Pruditschs noch schmale Diskografie anno '99. Seine Drone-EP zeigt ihn auf den Spuren von Francisco Lopez auf Tauchfahrt an der Hörschwelle. Nur das tiefe Grummeln schnarchender Wattwürmer dringt ins Echolot. Minimalistisch, deep, faszinierend durch sparsame Dosierung. 1999 war ein ergiebiges Jahr für Tarkatak gewesen. Neben den Drone-Drones brachte es *Vykort* (LP, Dhyana), *Lur* (CD-R, Prion) und *Skok* (CD-R, Bazyliszek). Die Jahre seither waren geprägt von einer Reihe von Kollaborationen, Splits & Remixes - mit Anemone Tube, NO, Eternal Ice und C. Reider. Der oft missbrauchte und überstrapazierte Begriff Kommunikation, hier ist er konkret geworden.

REYNOLDS sind ein Phantom, Reynolds sind Kult, Reynold sind Freaks. Schwer zu sagen wieviel ihre schräge Inspiriertheit dem Down Syndrom von Miguel Tomasin verdankt. Auf Trente Oiseaux tauchten sie mit *Blank Tapes* auf, bei JDK Productions mit der Merkwürdigkeit *Pauline Oliveros in the Arms of Reynolds*, bei Betley Welcomes Careful Drivers / Blackbean and Placenta mit -----, auf Beta-lactam Ring mit *Pacalirte Sorban Cumanos*, auf Locust mit *Ramotanza grodo rempelente*. Und der Einsteiger gönnt sich *The Bolomo Mogal F Hits* von Audiobot, ein Appetizer, der so manchem im Hals stecken bleiben wird wie ein Hühnerknochen. Womit wir beim Thema wären. Den beiden Drones der 10.000 Chickens' Symphony (7"-EP, weißes Vinyl, DR-42 2nd edition) der in Buenos Aires beheimateten Formation liegen Feldaufnahmen aus einer südamerikanischen Hühnerfarm zu Grunde. Diese verarbeiteten Tomasin, Moncho Conlazo & Anla Courtis einerseits zu einem sonoren, atmosphärisch strangen Stück, welches das Ausgangsmaterial kaum mehr erahnen lässt. Andererseits wurde selbiges weniger verfremdet, so dass es auf der B-Seite ziemlich schrill und unangenehm harsh zu geht. Arme Hühner! Arme Ohren!



Wie eine unendlich langsame Lawine aus dem Unhörbaren rollt 'Zoyd Kraast', die A-Seite von Choro-sonic Preludes To A Dark Cycle (DR-65, schwarzes Vinyl, orange & gelb geflammt), heran und über einen hinweg. **SOLEÏLKRAAST** ist ein Einmannunternehmen aus Nantes, das hier debütiert. Für seine Darkoïdal Muzik, die er mit einer Widmung an E.M. Cioran versehen hat, setzte Sandy Ralambondrainy einerseits Analogsynthesizer & Tape, für die Kehrseite 'Eesdaia' 4-händiges Piano, Basssynthesizer & electronic treatment ein. Der Franzose, Dauermieter im Hotel Abgrund, schwelgt im dunklen Ambiente der verfehlten Schöpfung. Seine Klangwelt ist ein Nekrolog über den Missgriff des Demiurgen. Die verhallenden, hingetropfelten Pianotupfer von 'Eesdaia', die gegen ein düsteres Brausen Stand zu halten versuchen, verstärken noch die Melancholie dieser Gedankendämmerung. Soleïlkrast Schwarzmalerei kann sich dabei auf den jungen, den noch mit dem Pfusch am Weltenbau hadernnden Cioran berufen, der unversöhnlich alle Mängel notiert und sich nur einem Argument gegen die Annullierung des Ganzen beugt - der Musik.

Allen Liebhabern von Vinyl und von dröhnminimalistischer Sound-Psychedelik, allen Unterstützern eines kritischen und unabhängigen Standpunkts mitten im Elend der Konsumindustrie, kann ich nur einmal mehr nahelegen, DIY-Projekte wie DRONE RECORDS als Quelle zu nutzen für ein Irritainment, das in 33 1/3 rpm gegen die progressive Idiotisierung angroovt.

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, Harry Lachner, Sascha Topolinski
Guido Zimmermann, Jürgen Zink, Michael Zinsmaier
für Layoutentwurf S.75 - 78 Dank an Katharina Lüdtke
Motiv und Text von Titel und Rückseite stammen von Kallabris (DR-30 EP)
<http://www.kallabris.de/texte/polfahrt.htm>**

**Alle nicht näher gekennzeichneten Texte sind von rbd, alle nicht anders bezeichneten Tonträger
sind CDs**

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

INHALT:

LES DISQUES DU SOLEIL ET DE L'ACIER 1984 - 2004 (M. Zinsmaier)	3
OMNIPPONTENZ (M. Beck)	6
DAS GROSSE SCHWEIGEN (H. Lachner)	49
THOMAS MEINECKE - MUSIK ALS ROMAN	62
IM OSTEN / REPORTAGEN AUS LÄNDERN IM UMBRUCH (M. Zinsmaier)	71
PENNY RIMBAUD - MY REVOLTING LIFE	73
DER ABWESENDE VERURSACHER (S. Topolinski)	75
KAMPF UM DIE TRÄUME - DRONE RECORDS	79

ASPHODEL 7 - CIMP / CADENCE 8 - CRÓNICA 13 - CUNEIFORM 14 - EMANEM 20, 56 - FIREWORK EDITION REC. 21 - FOR 4 EARS 23 - GROB 24 - INTAKT 25 - IPECAC REC. 26 - KNISTERN 28 - LEO REC. 29 - LIBRA REC. 33 - MOSZ 35 - NO EDITION 36 - NON MI PIACE 37 - PAX / EDGETONE REC. 38 - PFMENTUM 40 - PRAEMEDIA 41 - PSI 42 - STAUBGOLD 43 - TOUCH 44 - VICTO 45 - VINYL-ON-DEMAND 46

99 HOOKER 38 - A HANDFULL OF DUST 37 - ABRAMS, JOSH 51 - THE ABSTRACTIONS 39 - ACID MOTHERS TEMPLE 6 - ADLER, STAN 30 - AKIYAMA, TETUZI 51 - APPELQVIST, HANS 52 - ARBEITSGEMEINSCHAFT FRUCHTTANZ UND ARTVERWANDTE ORGIEN 52 - ARIEL PINK'S HAUNTED GRAFFITI 52 - BAGHDASSARIANS, SERGE 53 - BALTSCHUN, BORIS 53 - BANG, BILLY 53 - BJÖRGÚLFSSON, HEIMIR 13 - BLEVIN BLECTUM 41 - F.S. BLUMM 54 - BOSETTI, ALESSANDRO 24, 53 - BRAINGRAINHOTSPOT 36 - BRAXTON, ANTHONY 30 - BRÖTZMANN, PETER 45 - BURGER, MARKUS 12 - BUTZMANN, FRIEDER 48 - CHADBOURNE, EUGENE 29 - CHAUNCY, PAUL 30 - COLLINS, NICOLAS 54 - CRISPELL, MARILYN 26 - DIE TÖDLICHE DORIS 46 - DONEDA, MICHEL 53 - CHRISTY DORAN'S NEW BAG 54 - DRISCOLL, MARY ANNE 11 - PAUL DUNMALL MOKSHA BIG BAND 19 - TREVOR DUNN TRIO-CONVULSANT 26 - EGLIN, FABRICE 55 - ELLIS, LISLE 10, 67 - ENEIDI, MARCO 10 - ERIKM 7, 23 - EVIL MOISTURE 55 - FAR CORNER 17 - FINE, ELLIOT 56 - FINE, MILO 55 - JAMES FINN TRIO 8 - CHRIS KELSEY QUARTET 9 - FLÖSSIN 57 - FOURCOLOR 57 - SATOKO FUJII TRIO 33 - FURT 42 - GOLDSTEIN, MALCOLM 57 - GRAF HAUFEN 47 - GRÄMIGER, KURT 66 - LOU GRASSI QUARTET 10 - FRANK GRATKOWSKI PROJECT 32 - GUSTAV 35 - GUY, BARRY 26, 43 - THE HAFLER TRIO 58 - HANSON, STEN 21 - MASASHI HARADA CONDANCTION ENSEMBLE 20 - HARGREAVES, PHIL 29 - HEAD RESONANCE COMPANY 47 - HUBBUB 58 - HUDAK, JOHN 59 - ILSE LAU 59 - JERÓNIMO, SAMUEL 60 - JOAQUIM, VITOR 60 - JÖHANSSON, JÖHANN 44 - JÖHANSSON, SVEN AKE 24 - RICHARD LEO JOHNSON TRIO 18 - KAATZ, KLEMENS 28 - KAHN, JASON 23, 59, 70 - KAISER, HENRY 16 - KAISER, JEFF OCKODEKTET 40 - KAMAGUCHI, MASA 9 - KAUFMANN, ACHIM 31 - KOCH, HANS 25 - THE KONKI DUET 60 - KOPP, HERMANN 47 - KRAABEL, CAROLINE 29 - LAWES, ED 61 - LIEBIG, STEUART 41 - LLOYD, JON 30 - LONBERG-HOLM, FRED 20 - LONER 37 - LUSTMORD 27 - INTERTRONIK 28 - LYTTON, PAUL 26, 43, 45 - THE MAHAVISHNU PROJECT 61 - MÄLZNER, ERIK 36 - CHRISTIAN MARCLAY DJTRIO 7 - MARUCCI, MAT 12 - MATHIEU, STEPHAN 62 - MCINTYRE, KALAPARUSH M. 8 - MECANOSPHERE 34 - MEKIMANI-PULKI 64 - MELVINS 27 - METALYCÉE 35 - MJANE 39 - MOKIRA 64 - MOORE, THURSTON 64 - MUCK 38 - THE MUFFINS 19 - MÜLLER, GÜNTER 23 - MÜLLER, MAX 47 - MURPHY, PAUL 11 - MUTTER 47 - MY JAZZY CHILD 64 - NAGISA NI TE 6 - NAKAMURA, TOSHIMARU 23, 51 - NEW BLOCKADERS 47 - LUCAS NIGGLI ZOOM ENSEMBLE 25 - NOETINGER, JEROME 55 - O'GALLAGHER, JOHN 9 - O.BLAAT 13 - O.LAMM 61 - OLIVE, TIM 65 - P.D. / P16.D4 69 - PALMER, ROB 30 - PANDA BEAR 65 - PARKER, EVAN 43, 45 - PARKER, JEFF 65 - PIMMON 13 - POMPE, MARC 11 - PSI 65 - PIP PYLE'S BASH! 17 - QUINET MODERNE 12 - RANALDO, LEE 5 - REVUE ET CORRIGÉE 66 - RIBAS, CHRISTIAN 28 - RISHAUG, ALEXANDER 7 - ROBERTS, DEAN 43 - ROSEN, JAY 8, 9 - SCOTT ROSENBERG'S RED 9 - RYAN, JOEL 42 - SANDELL, STEN 43 - SCHÜTZ, MARTIN 25 - SERU, DAVU 56 - SHIBOLET, ARIEL 31 - WALLY SHOUP TRIO 32 - SIDÉN, ANN 22 - SMITH, WADADA LEO 16 - SOFT MACHINE 18 - SON OF CLAY 66 - STACKENÄS, DAVID 43 - STUDER, DANIEL 66 - STUDER, FREDY 25 - SVENSSON, PER 21 - SWELL, STEVE 9, 11, 12 - NATSUKI TAMURA QUARTET 33 - CECIL TAYLOR TRIO 11 - DAVID TAYLOR TRIO 8 - THOMA, ERNST 67 - THORSSON, HELGI 13 - TOHO SARA 6 - TOSCHES, NICK 5 - TOVSKY, BRUCE 59 - TRUMMERFLORA COLLECTIVE 67 - ULHER, BIRGIT 67 - ULLMANN, GEBHARD 11 - ULRICH, DIETER 66 - UNAMI, TAKU 51 - UNIVERS ZERO 15 - UNIVERSITY OF ERRORS 14 - UNSK 68 - V/A 68, 70 - VALSAMIS, PETER 10 - VONLANTHEN, VINZ 31 - WACHSMANN, PHIL 12, 30, 56 - WASHER, ZIMMER AND THE GUITAR PEOPLE 70 - RLW (RALF WEHOWSKY) 69 - WELCH, FRITZ 65 - WINDO, GARY 14 - YANG 19 - YEAGER, IAN 39 - YOSHIHIDE, OTOMO 51 - Z'EV 44 - ZONIC 71

rbd's Favourites 2004:

ABSOLUTE ZERO Crashing Icons (ReR) - JOHN BISSET Smithy (2:13) - FAUST vs. DÄLEK Derbe Respect Alder (Klangbad/Staubgold) - GUAPO Five Suns (Cuneiform) - JÖHANN JÖHANSSON Virthulegu forsetar (Touch) - JEFF KAISER OCKODEKTET The Alchemical Mass (pfMentum) - SQUAREPUSHER Ultravisitor (Warp) - DAVID THOMAS & TWO PALE BOYS 18 Monkeys On A Dead Man's Chest (Glitterhouse) - WIWILI Latitude 13°37' - Longitude 85°49' (Vand'œuvre) - XIU XIU Fabulous Muscles (Tomlab)

Die Polfahrt der U-68

Es gehört zu den am besten gesicherten Tatsachen der Geschichte der Nordpol-Erforschung, daß die Sowjets als erste in der Nähe des Pols der Unzugänglichkeit gelandet sind und die Amerikaner mit der atomgetriebenen Nautilus zuerst unterm Pol hindurchgetaucht sind. Wie so oft in der Geschichte entsprechen diese Tatsachen nicht ganz der Wahrheit.

Die erste Expedition, die sowohl das gesamte nordpolare Eis tauchend durchmessen, als auch ihre Flagge am Pol der Unzugänglichkeit aufgefplant hat, war die der geographischen Klasse der enzyklopädischen Abteilung des Archivs für reine und angewandte Kallabristik.

Am 17. Januar 1939 stach die U-68 unter Leitung des greisen Kapitänleutnant a.D. N. Wabane in See. Zwei Tage zuvor hatten vier wagemutige kallabristische Adepten das Boot aus der Militärwerft in Bremerhaven entführt. Ihre Wahl war allerdings keine glückliche. Um einer Verfolgung durch die Marine des Deutschen Reiches zu entgehen, entschloß sich Wabane für den riskanten Umweg durch den Ärmelkanal und die irische See. Auf der Höhe von Belfast brach die Sth.Doppeldynamowelle. Die Sth.Dieselmachine war somit vollständig ausgefallen. Als dann bei den Hebriden auch noch die Bb.Maschine versagte, war es einzig Marine-Ober-Ingenieur (a.D.) Rhinow, der schon im ersten Weltkrieg mit dem Kgl. Hausorden von Hohenzollern mit Schwertern (Pour le mérite wurde an das technische Personal nicht verliehen) geehrt wurde, zu verdanken, daß die U-68 ihre Fahrt fortsetzen konnte. Wabane schildert den Ausgang dieses ersten aufregenden Abenteuers im Logbuch wie folgt:

"20. 1. 1939. 09.00: S 6, Seegang 6, diesig. Erstes Anstellen und Erproben des Bb.-Motors.

11.00: Bb.Motor ist nach 57 stündiger Reparatur bedingt klar. Neben kleineren Arbeiten wurden eine neue Kolbenklappe auf Kolben V aufgesetzt, bei Kolben IV sämtliche Ringe ausgewechselt, Einblaspumpe I abgebaut und auf den Kolben neue Zwischenstücke und Ringe aufgesetzt. Die Arbeit wurde bei dem schlechten Wetter mit größtem Fleiß und Energie unter der bewährten Leitung des Marine-Ober-Ingenieurs Rhinow von dem gesamten Maschinenpersonal mit viel Geschick ausgeführt. Wenn es auch nicht gelungen ist, den Motor voll betriebsklar zu bekommen - Zylinder IV und VII qualmen noch stark, anscheinend sind auch die beiden Zylinderkolbenklappen gerissen -, so ist durch diese Überholung der Bb.Motor in der Lage, nach aller Voraussicht das Boot in arktische Gewässer zu bringen. Für die Unterquerung des Poles reicht die Leistung des Bb.Motors aber nicht aus. [...]" (Logbuch der U-68. Einzusehen im Sonderarchiv der historischen Klasse der enzyklopädischen Forschungsstelle des Archivs für reine und angewandte Kallabristik. Ar.-Nr. HKEA/95-Wab/U-68)

Aufgrund der technischen Mängel plädierte Wabane für eine Überlandexpedition in der Arktis. Doch hierfür war die geographische Klasse nicht ausgerüstet. Nicht nur, daß es an entsprechender Bekleidung und den erforderlichen Zugtieren fehlte. Schon alleine die personale Besetzung der geographischen Klasse schloß ein solches Unterfangen aus. Prof. Dr. Stefan Langjohann-Silber, Leiter der Unternehmung, wollte unter keinen Umständen darauf verzichten, höchst persönlich die kallabristische Flagge am Pol der Unzugänglichkeit ins ewige Eis zu rammen. Einbeinig und auf Krücken wäre es ihm aber unmöglich gewesen, die ganze Strecke "zu Stock", wie er selbst zu sagen pflegte, zurückzulegen. Seiner Hartnäckigkeit und der schier unglaublichen Erfindungsgabe Rhinows, der schon am Bau von Bauers erstem Brandboot, dem Seehund, beteiligt war, verdankt die kallabristische Forschung nicht nur den letztthinnigen Erfolg ihres Unternehmens, sondern darüberhinaus eine ökologisch sowie gesundheitlich beispielhafte Weiterentwicklung des Bauerschen Pedal-Ruder-Antriebs für Unterwasser-Fahrzeuge.

Als am 17.2.1939 vor Island der Bb.Motor endgültig ausfiel, war Rhinows Plan technisch soweit ausgereift, daß sogar der skeptische Wabane begeistert einwilligte. Zwei Wochen lang führte der alte Hauden die unerläßlichen Treibholzsammlungen der gesamten Mannschaft mit unermüdlichem Eifer. Am 23.2.1939 hatte die Mannschaft der U-68 großes Glück beim Einsammeln des Treibholzes: Vor der Küste Islands stießen sie auf tausende treibende Apfelsinenkisten (Aufnahme: Sonderarchiv der fotografischen Unterklasse der historischen Klasse der enzyklopädischen Abteilung des Archivs für reine und angewandte Kallabristik, Arch.-No.: FUHKEA/235-ERK/U-68)

Während der nun folgenden Zeit der Konstruktion des Antriebs erscheint Wabane dem Forscher kallabristischer Geschichte wie ausgewechselt. Sein lapidarer Logbuchstil weicht wahren Begeisterungstürmen. So heißt es etwa am 7.3.1939: "Es ist eine Wonne dem Rhinow und seinen Mannen zuzuschauen. Mit dem Bb.Motor das war eine Sache. Grandios, ohne Zweifel. Aber was ist jetzt vorbringen. Das ist ein Drechseln, Hämmern und Schmirern dort im Maschinenraum - und das Tollste: alles mit durchgeweichtem Holz - man möchte weinen vor Glück." Am 9.3.: "Unser Rhinow - ein DaVinci des U-Boots!"

Als die Arbeiten am 17.3.1939 beendet sind, überrascht der damalige arabische Sanitätsoffizier ka'Erkan (mittlerweile als Kulturphilosoph und Anthropologe durch seine Arbeit über das "Allfriesische" in der kallabristischen Forschungswelt berühmt. Siehe auch: seinen Kommentar zu: kallabris. nur. j.t. 132) die Mannschaften, die Offiziere und die Forschergemeinschaft mit vorzüglichem Seetang-Schnaps. Auf dem Höhepunkt der Feierlichkeiten im Gefechtsstand hat Prof. Langjohann-Silber die enge Verbundenheit der Kallabristik mit der wissenschaftlichen Weltauffassung hervorgehoben: "Ach Otto [gemeint ist Otto Neurath], wenn Du uns jetzt sehen könntest! Wie recht Du doch hast! Wir sind Schiffer, die ihr Schiff auf offener See umgebaut haben! Und es wird uns eine Welt zeigen, von der niemand vor uns auch nur zu träumen wagte!" (Langjohann-Silber, Stefan: Auf einem Bein kann man nicht stehen bleiben. Ein Forscherleben im Selbstzeugnis. 2 Bde. Kapstadt 1952. 1432f.) Freilich versetzte dies Wabane einen gewissen Dämpfer. "Boot. Boot nicht Schiff", war seine einzige verärgerte Reaktion auf diesen euphorischen Ausbruch. (Vgl.: Weichschädel, K.A.K.: Technik rectal. Technische Errungenschaften über die anekdotische Hintertreppe erklärt. Frankfurt a.M. 1983. 212).

Zwei Tage später, am 19.3.1939, setzte die U-68 mit Beinkraft ihre Fahrt fort. Am 27.3. passierte sie tauchend die Packeisgrenze mit direktem Kurs auf 81° n.B./178° ö.L.

Nach einigen Schwierigkeiten mit dem Kreiselkompass erreichte die U-68 am 7.4.1939 nach 11tägiger Tauchfahrt den Pol der Unzugänglichkeit. Rhinow war davon überzeugt, daß es möglich wäre, das Boot mittels Muskelkraft wie einen Bohrer drehend mit dem Rammbug voran durch die Eisedecke direkt an die Poloberfläche zu befördern. 19 Tage Training, so meinte er, würden für diese übermenschliche Leistung vollständig ausreichen. Allein, er hatte sich getäuscht. Obwohl man nach 7 Stunden erfolglosen Bohrens den Bug über Dynamos zu erhitzen trachtete, vermochte die gesamte Besatzung, Langjohann-Silber eingeschlossen, es nicht, weiter als 12 Fuß in das Eis einzudringen. Es war der stets pragmatische Wabane, der das Dilemma auflöste. Der Pol, so sein Argument, werde exakt durch zwei Koordinaten angegeben. Den Längengrad und den Breitengrad. Hierin unterscheidet er sich nicht von allen anderen Orten auf der Erde. Wenn es aber möglich ist, den Pol der Unzugänglichkeit - wie auch alle anderen Orte auf der Erde - mithilfe von zwei Koordinaten exakt (und hierauf lag seine Betonung) abzubilden, dann ist es nach aller geographischer Wissenschaftlichkeit nicht nur legitim, sondern auch notwendig wahr, daß Orte zweidimensional bestimmbar sind. Die dritte Dimension, die Höhe in unserem Fall, kann gerechtfertigterweise vollständig auf die zwei anderen reduziert werden durch die *reductio per ignoratium*. Folgerichtig spielt es überhaupt keine Rolle, ob man den Pol von oben oder von unten in Besitz nimmt. Ja es wäre sogar ein unwissenschaftliches Vorurteil hier überhaupt von "oben" oder "unten" reden zu wollen.

Wabane schlug vor, die Flagge schlicht über ein Torpedorohr ins Eis zu feuern und hernach die Fahrt quer unter dem arktischen "Eisberg" fortzusetzen, direkt durch den magnetischen Pol, den geographischen Pol bis zur genau ihrer damaligen Tauchstelle antipodisch gegenüberliegenden Stelle. Sollte diese noch mit Eis bedeckt sein, wäre es wissenschaftlich korrekt, auf gerader Linie bis zur nächsten eisfreien Stelle durchzutauchen.

Den Abschluß der Flagge über das Torpedorohr konnte Langjohann-Silber nicht gutheißen. Am 8.4.1939 um 11.17 Uhr stieg er allein und im Tauchen bis dato völlig unerfahren über das Schott im Turm des Bootes in einem Tiefseetaucheranzug aus. In seiner Hand die kallabristische Flagge. Ganze zehn Minuten später betrat er übergelukkig aber völlig durchfroren und erschöpft den Gefechtsstand. "Der Pol ist unser!" (Langjohann-Silber. Aao: 1620) waren seine einzigen Worte. Den Rest der Reise unter dem Pol verbrachte er fiebrig zitternd in seiner Koje.

Am 17.5.1939 legte Kapitänleutnant a.D. N. Wabane zwei Seemeilen vor der Hauptinsel der Aleuten die U-68 auf Grund. In Schlauchbooten erreichte die gesamte Besatzung rudern das Land. Die erste große kallabristische Arktisexpedition war erfolgreich zu Ende geführt worden.

Es ist bezeichnend, daß ein wissenschafts- wie technikhistorisch so einzigartiges Unternehmen so vollständig von den Geschichtsschreibern ignoriert wird. Wer diesem Mißstand Abhilfe leisten möchte, ist aufgerufen, die Quellen selbst im Archiv der enzyklopädischen Forschungsstelle für reine und angewandte Kallabristik zu studieren, um diese fürchterliche Lücke unserer Wissenschaftsgeschichte schließen zu helfen.

[Herkunft: Auszug aus: "Allgemeine Mitteilung der historischen Klasse über erste Ergebnisse der Recherchen über die Aktivitäten der geographischen Klasse in der Vorzeit des zweiten Weltkrieges", in: Sitzungsberichte der historischen Klasse der enzyklopädischen Forschungsstelle des Archivs für reine und angewandte Kallabristik des Jahres 1998 (Mai 1998), 173-177.

Quellenlage: Z.Zt. unklar. Unterlagen der geogr. Kl. sind bislang nicht vollständig gesichtet.]