

Die Politik der Spontanität: das englische Improvisationsensemble AMM

Une politique de spontanéité:
l'ensemble anglais d'improvisation AMM

Die Politik der Spontanität:

Das englische Improvisationsensemble AMM Wofür das Kürzel AMM steht, wissen auch dreissig Jahre nach der Gründung des Ensembles nur dessen Mitglieder, und selbst Insidern ist der Name «AMM» nicht geläufig. Und doch ist die Gruppe eines der einflussreichsten Improvisationsensembles: Seine radikalen Klangsondierungen beeinflussten nicht nur Free-Jazz-Musiker, sondern auch Independent-Rockgruppen wie «Henry Cow» oder «Sonic Youth»; die von Keith Rowe in den 60er Jahren erfundene präparierte Gitarre wurde in den Siebzigern durch Fred Frith popularisiert. Rowe, seit Anfang dabei, berichtete unserem Mitarbeiter P.N. Wilson von der Geschichte der AMM: ihrer Genese zwischen Free Jazz, John Cage und Marcel Duchamp; der wechselseitig fruchtbaren Zusammenarbeit mit dem Komponisten Cornelius Cardew; den politischen Konflikten, die die Gruppe fast zerstörten; und der heute erreichten Harmonie, die eine Musik mit langem Atem jenseits gängiger New-Age-Sedative ermöglicht hat.

Une politique de spontanéité:
l'ensemble anglais d'improvisation AMM
Trente ans après sa fondation, seuls les membres de l'ensemble savent ce que signifie l'abréviation AMM, et même les connaisseurs n'en ont guère entendu parler. Ce groupe est pourtant l'un des ensembles d'improvisation les plus influents, dont les audacieuses explorations sonores ont marqué non seulement des musiciens de free jazz, mais aussi des groupes de rock tels que «Henry Cow» ou «Sonic Youth»; mise au point dans les années 60 par Keith Rowe, la guitare préparée a été popularisée dans les années 70 par Fred Frith. Compagnon de la première heure, Rowe raconte à notre collaborateur P.N. Wilson l'histoire de l'AMM: sa genèse entre le free jazz, John Cage et Marcel Duchamp, sa collaboration fructueuse (pour les deux parties) avec le compositeur Cornelius Cardew, les conflits politiques qui détruisirent presque le groupe, et l'harmonie qu'il a trouvée aujourd'hui, qui lui permet de proposer une musique au souffle long, loin des sédatifs banals du New Age.

von Peter Niklas Wilson

Die Geschichte der AMM beginnt 1964 in London mit Keith Rowe (Gitarre), Eddie Prévost (Schlagzeug) und Lou Gare (Saxophon und Violine).

Eddie Prévost, Lou Gare und ich spielten in diversen Jazzgruppen. Lou und ich waren in der Gruppe von Mike Westbrook. Aber für entscheidend hielt ich immer, dass wir auf die Art School gingen. Jemand hat einmal sehr treffend bemerkt, dass fünf Jahre auf der Art School soviel bedeutete, wie fünf Jahre lang seine Marotten zu kultivieren. Man ging vielleicht den Dingen etwas mehr auf den Grund als gesund war. In der Westbrook-Band waren wir jedenfalls bald sehr unzufrieden mit den 12- und 32taktigen Strukturen und wollten daraus ausbrechen. Zugleich standen wir aber noch sehr unter dem Einfluss des Jazz. Wenn man die Band damals gehört hätte, hätte man einige sehr wilde Experimente gehört. Heute würde es eher konservativ wirken, aber damals war es für uns weltbewegend.

Besonders die formalen Zwänge des Jazz, die schematischen Harmoniefolgen, der klischeehafte Aufbau der Stücke waren es, welche die AMM-

Gründer zum kreativen Widerspruch reizten.

Die Jazz-Form war damals ja so: Man spielte das Thema gemeinsam, dann spielte der Saxophonist ein Solo, danach der Trompeter, dann der Pianist, dann der Bassist, und dann vielleicht noch der Schlagzeuger. Es war alles sehr festgefügt, und am Ende kam noch einmal das Thema. Uns kam das sehr steif vor. Wenn man sich mit Marcel Duchamp und Picasso und Cézanne beschäftigt hatte, später mit den amerikanischen abstrakten Expressionisten, den Ideen, die Robert Rauschenberg entwickelte, den Konzepten John Cages, dann kam einem diese Chorus-Routine im Jazz so statisch und langweilig vor, dass wir unsere eigenen musikalischen Antworten auf das, was wir fühlten, entwickeln wollten.

Die Namen Duchamp, Picasso, Cézanne, Rauschenberg und Cage deuten schon an, dass die Gedankenwelt der drei AMM-Gründer eine andere, vielleicht weitere war als die der Free-Jazz-Pioniere. Dass aus der von Jazzmusikern gegründeten Gruppe AMM rasch eine Formation wurde, deren Spiel

kaum noch Assoziationen an den Begriff «Jazz» weckte, lag aber auch daran, dass sich dem Trio im Jahr 1965 ein vierter Mann angeschlossen hatte, ein klassisch geschulter Komponist, ehemaliger Assistent Karlheinz Stockhausens und einer der brilliantesten Köpfe der britischen Neue-Musik-Szene: Cornelius Cardew. Immer wieder hat Cardew darüber berichtet, wie die befreiende Erfahrung des Spielens in der AMM, die blitzartige Erkenntnis, dass ein Musizieren auf höchstem Niveau auch ohne Partituren und Absprachen möglich war, sein Musikdenken von Grund auf wandelte. Cardews Traktat «Towards an Ethic of Improvisation» ist ein Versuch, die Erfahrungen in der AMM theoretisch zu reflektieren, und Cardews Partituren der Zeit künden vom Drang, vom festen Notentext mit starren Regeln loszukommen und neue, kreativere Beziehungen zwischen Komponist und Interpret zu finden. Cardews «Treatise», eine 193 Seiten starke graphische Partitur, die ohne jegliche Spielregeln und Zeichenerklärungen

In der AMM nahm Cardew als klassisch ausgebildeter Musiker und bereits international renommierter Komponist eine gewisse Sonderstellung ein. Innerhalb der Gruppe war das kein Problem, weil Cornelius völlig verängstigt war. Er hatte nie zuvor ohne irgendwelche Vorgaben Musik gemacht. Er war ziemlich überrascht, dass das überhaupt möglich war. Trotz seines ganzen Backgrounds war er also sehr unsicher und hatte grössten Respekt vor den Jazzern, die einfach das Saxophon in den Mund nehmen und losspielen konnten. Wir hatten ihm also etwas zu bieten, und er hatte uns etwas zu bieten. Nach aussen hin war es aber schon ein Problem. Denn sogar die erste AMM-Platte von 1966 wurde in den Zeitschriften als eine Platte des «Cornelius-Cardew-Quintetts» besprochen. Und fast alle Auftritte, die wir bekamen, bekamen wir deswegen, weil ein berühmter europäischer Komponist in der Gruppe war.

Der Name John Cage ist bereits gefallen. In der Tat ist nicht zu überhören

und japanischen Philosophie übernommen hatte. Denn auch wir in der AMM hatten unsere Variante des Orientalismus. Einige von uns lernten Chinesisch, als visuelle Sprache, die keine eindeutige phonetische Korrespondenz kennt. Eddie Prévest, Lou Gare und ich beschäftigten uns auch mit der Philosophie, die Ouspensky und Gurdjieff aus dem Buddhismus abgeleitet hatten. Ich glaube, die Rhythmik der AMM kommt viel eher aus der chinesischen als aus der afrikanischen Musik, im Gegensatz zum Jazz, wo die afrikanischen Wurzeln des Zeitgefühls eine Rolle spielen. Die AMM orientierte sich dagegen weiter nach Osten hin, an der statischen Zeitauffassung des japanischen Nô-Theaters. Wir sahen uns Aufführungen der tanzenden Derwische an, Aufführungen des Kabuki-Theaters und hörten chinesische Musik.

Pollock, Duchamp und die Gitarre

Schon rein visuell am ungewöhnlichsten an der AMM ist die Aktivität Keith Rowes, eines Mannes, dem man Unrecht täte, bezeichnete man ihn umstandslos als «Gitarristen». Rowe ist der Erfinder der «table guitar», der auf einem Tisch liegenden Gitarre, deren Saiten mit allerlei Metallgegenständen präpariert und mit Stricknadeln, Eisenstäben, kleinen Elektromotoren oder Cellobögen in Schwingung versetzt werden, um dann noch einigen elektronischen Manipulationen unterzogen zu werden. Es ist bezeichnend für die Ästhetik Rowes wie die der AMM insgesamt, dass der Anstoss zu dieser revolutionären Umdeutung des Klangerzeugers Gitarre nicht aus der Musik kam, sondern aus der bildenden Kunst. Damals malte ich abstrakt expressionistische Bilder. Ich arbeitete sehr gern mit ganz gewöhnlicher Haushaltsfarbe. Also tendierte ich schon damals dazu, eher alltägliche Szenen als Inspiration zu nehmen als die Welt der bildenden Kunst. Ich war sehr davon beeindruckt, wie Jackson Pollock die traditionellen Techniken der Staffeleimalerei aufgegeben hatte, das Bild auf den Boden legte und es von oben bearbeitete, was ihn von traditionellen Zwängen befreite und ihm ermöglichte, die Schwerkraft zu nutzen, mit tropfender Farbe zu malen und in viel grösserem Massstab zu arbeiten. Wenn Marcel Duchamp eine Schraube oder ein Stück Metall nahm und es an der Leinwand befestigte, entstand eine gewisse Zweideutigkeit: Was sehe ich jetzt? Sehe ich Marcel Duchamp, oder sehe ich eine Schraube, oder sehe ich Kunst? Und wenn er das Pissoir nimmt, es signiert und es an die Wand hängt, dann ist das die Geste des Künstlers, der sagt: Ich bin ein Künstler, und ich entscheide, was Kunst ist. Diese Ideen beeindruckten mich stark, ebenso wie die Ideen der Kubisten: wie sie die Trennung von Vorder- und Hintergrund aufgebrochen hatten. Wenn man dann aber hörte, wie etwa Barney Kessel Gitarre spielte, spürte man nichts von diesem Reichtum. Ich wollte



Eddie Prévest, Keith Rowe und John Tilbury (Aufnahme 1993)

auskommt, erhielt erst im kreativen Austausch mit den anderen AMM-Musikern ihre endgültige Gestalt, auch wenn die AMM in der Regel ohne jegliche Vorgaben durch Noten, Worte oder Graphiken spielte.

Die AMM arbeitete damals so, dass wir uns ein- oder zweimal wöchentlich trafen und spielten. Ganz am Anfang, als Cornelius dazukam, spielten wir zwei Stunden lang ohne Unterbrechung, meist in der Kantine des Royal College of Art. Wir nahmen das auf einem alten Grundig-Tonbandgerät auf und analysierten, was wir gespielt hatten. Dabei war Cornelius' Erfahrung, die er durch seine klassische Ausbildung und seine Kenntnis zeitgenössischer Musik mitbrachte, sehr wichtig. Ohne Cornelius hätten wir ganz sicher nicht solche raschen Fortschritte gemacht.

und zu übersehen, dass die Ideen des Gurus der amerikanischen experimentellen Musik in der AMM auf fruchtbaren Boden fielen: die Idee, die Unterscheidung zwischen Musikinstrumenten und Klangquellen des Alltags aufzugeben; die Idee, das Radio musikalisch zu nutzen; die Idee, die Stille nicht mehr nur interpunktierend zu verstehen, sondern als Fokus der gesamten Musik. Doch für entscheidender noch hält Keith Rowe den Einfluss jenes Gedankenguts, welches Cage zu seinen Gegenentwürfen zur westlichen Musik motiviert hatte.

Cages Ideen waren unglaublich wichtig und wurden von der AMM sehr früh aufgenommen. Aber es ging weniger darum, Cage zu imitieren, als von den gleichen Ideen beeinflusst zu werden, den Ideen, die er aus der chinesischen

also diesen Reichtum konzeptueller Ideen nehmen, die ich meinem Kunststudium verdankte, und sie auf die Gitarre übertragen. Und das führte dazu, dass ich die Gitarre auf den Boden legte, wie ein Bild von Pollock, um sie von oben zu traktieren – wiederum wie Pollock –, die Techniken, die mit der traditionellen Haltung des Instruments einhergehen, aufgab und die Saiten präparierte, was die Sache ein bisschen wie bei Duchamp machte: Wenn ich eine Schraube und eine Mutter zwischen die Saiten stecke und sie mit einem Stück Metall anschlage, was hört man dann: die Gitarre? die Metallteile? oder mich?

Radio Tirana und die Folgen

1964 hatte die AMM als Trio begonnen, mit Keith Rowe, Lou Gare und Eddie Prévest. Cornelius Cardew hatte sich alsbald der Gruppe angeschlossen, und mit dem Cellisten, Klarinettenisten und Akkordeonisten Laurence Sheaff war jenes Quintett komplett, das auf der ersten AMM-Platte von 1966 zu hören ist. 1968, im Jahr der nächsten Plattenaufnahme, war der Perkussionist Christopher Hobbs an die Stelle Sheaffs getreten, doch verliess auch er die Gruppe bald wieder. Und dann begann ein gruppendynamischer Prozess, der vom gesellschaftlichen Klima der Jahre kräftig angeheizt wurde und schliesslich zur vorübergehenden Spaltung der AMM in zwei Lager führte.

In der AMM gab es Fraktionen. In einer Gruppe von fünf Personen wird eine leicht zum Sündenbock. Unser erster Sündenbock war Laurence Sheaff. Wenn man dann zu viert ist, gibt es eine Tendenz zu einer zwei-gegen-zwei-Situation. Davon gab es in der AMM alle möglichen Erscheinungsformen: Lou und Eddie meditierten; Cornelius und ich meditierten nicht. Cornelius und Eddie legten grossen Wert darauf, Dinge aufzuschreiben; Lou und ich taten das nicht – und so weiter. Aber eine entscheidende Teilung war ganz sicher, dass Cornelius und ich begannen, uns politisch zu engagieren, und Lou und Eddie das nicht taten. Die Heftigkeit der Debatten, die daraus entstanden, führte dazu, dass die AMM auseinander ging. Lou und Eddie machten unter dem Namen AMM weiter, mit dem gleichen Ethos, aber einer völlig anderen Musik. Anfang 1972 machten wir noch eine letzte Tournee durch Holland. Dabei traten wir nicht als Quartett auf, sondern als zwei Duos. Lou und Eddie spielten etwas, was man vielleicht als «AMM-Jazz» bezeichnen konnte: Tenorsaxophon und Schlagzeug, und Cornelius und ich traten als Klavier-Gitarre-Duo auf. Ich benutzte noch immer das Radio, aber ich probierte dann zum Beispiel, im Konzert Radio Tirana einzustellen, das Sendungen des Rundfunks der Volksrepublik China übertrug. Die Materialien, die Cornelius und ich benutzten, waren eher folkloristisch. Jedenfalls waren die Gegensätze zu dieser Zeit so gross, dass die AMM vier Jahre lang getrennte Wege ging.

Wenn politische Kontroversen zum Sprengsatz der Gruppeneinheit der AMM wurden, dann aus zwei Gründen: einmal, weil die Ästhetik der AMM – anders als die mancher Free-Jazz-



Cornelius Cardew

Kollektive der Zeit – nicht aus einem revolutionären musikpolitischen Impuls entstanden war, sondern aus einer Synthese von Konzepten des neuen Jazz, der neuen komponierten Musik und der neuen bildenden Kunst; zum anderen, weil Keith Rowe und Cornelius Cardew sich sektiererischen politischen Splittergruppen anschlossen, die Kaderegehoram auch im Künstlerischen verlangten und wenig Verständnis für musikalische Experimente zeigten. So wurden Keith Rowe und Cornelius Cardew zu reuigen Sündern, die der Anarchie freier Improvisation abschworen und sich einer auf linksradikalem Kurs marschierenden Rockgruppe namens «People's Liberation Music» anschlossen.

Ich glaube, das Problem bestand darin, dass Cornelius und ich die Situation ziemlich grobschlüchtig analysierten. Zum Beispiel setzten wir freie Improvisation mit einer anarchistischen Politik gleich – aber die Revolution würde ja

von der Volkspartei, einer zentralistischen Organisation, kommen. Zentralismus war von grosser Bedeutung. Und da gab es offensichtlich einen Widerspruch zwischen Zentralismus und freier Improvisation. Später haben wir gemerkt, dass die Sache so einfach nicht ist, aber damals haben wir das ganz krude vertreten.

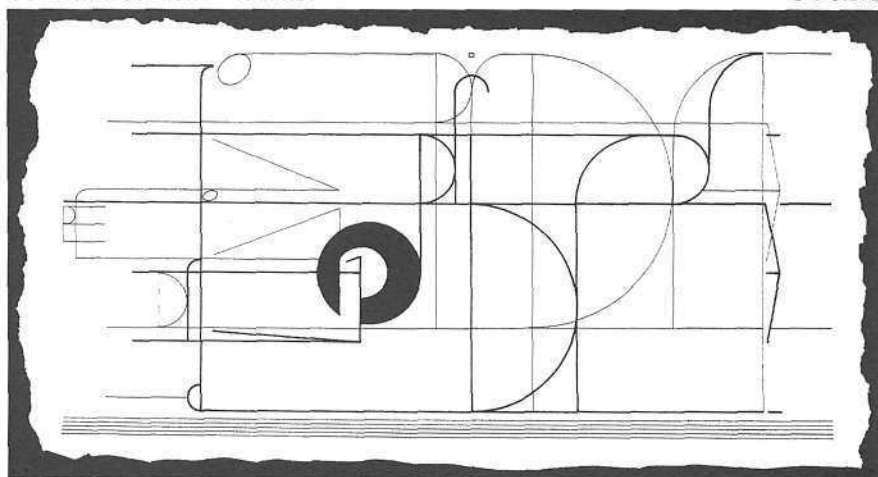
Unabhängigkeit und Harmonie

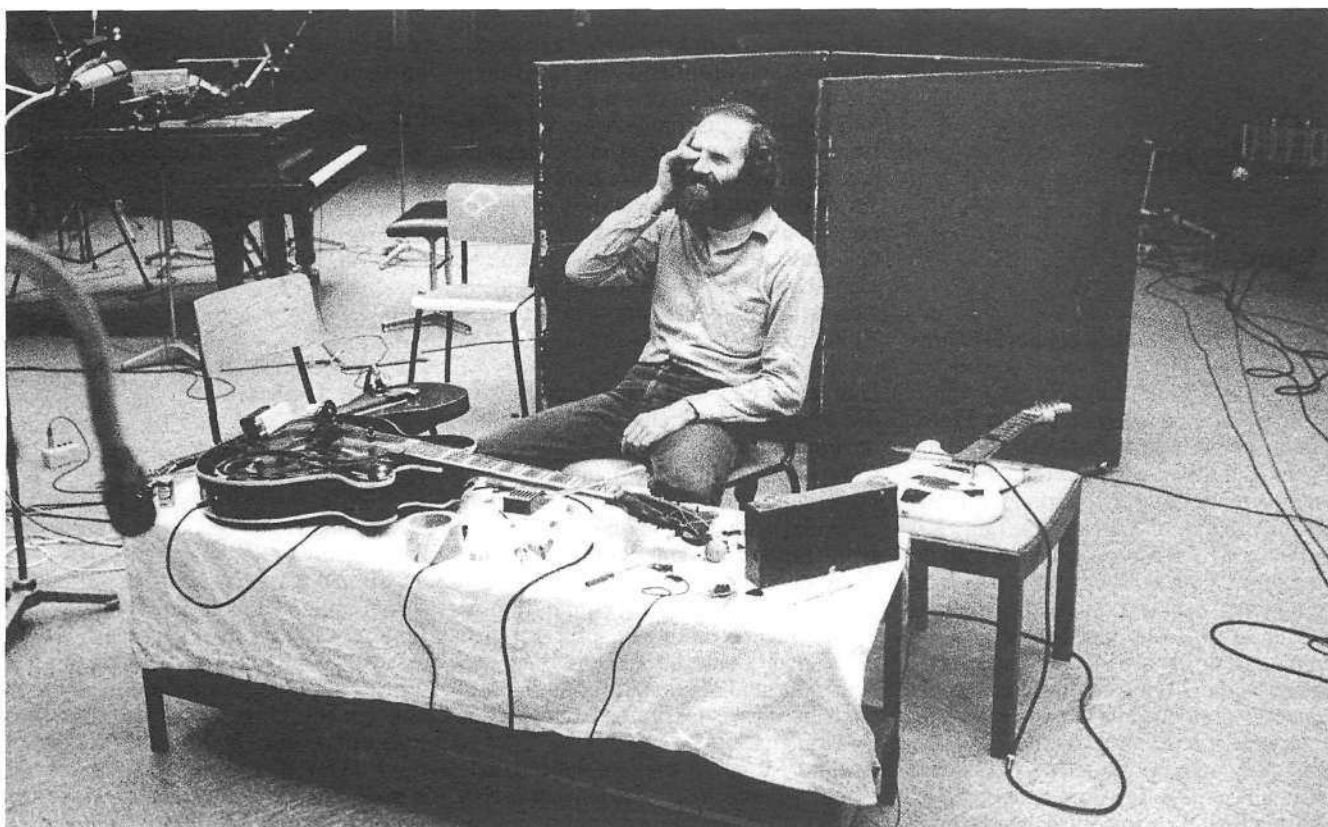
«Damals» – das war vor über zwanzig Jahren. Nachdem Cornelius Cardew aus der AMM ausgeschieden war, widmete er sich bis zu seinem Tod im Dezember 1981 ganz dem politischen Kampf in diversen kommunistischen Gruppen. Keith Rowe dagegen war von der restriktiven ästhetischen Praxis der Politsektoren, deren Programm er theoretisch unterstützte, bald enttäuscht. Und so gab es in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre wieder neue Erscheinungsformen von AMM-Musik. 1979 war es das Duo von Keith Rowe und Eddie Prévest, das als «AMM III» eine Platte aufnahm. In den achtziger Jahren kam zunächst der Pianist John Tilbury, ein renommierter Interpret zeitgenössischer Klaviermusik, hinzu. Später kehrte der Saxophonist Lou Gare zurück, und mit Rohan de Saram, dem Cellisten des Arditti-Quartetts, spielte seit Mitte der achtziger Jahre gelegentlich ein zweiter namhafter Interpret Neuer Musik in der Gruppe mit. Über Politik sprechen die Mitglieder der AMM heute nur selten, und wenn, dann eher in einem gemässigten demokratisch-sozialistischen Konsens. Nach den ästhetischen und politischen Turbulenzen der späten sechziger und frühen siebziger Jahre besteht heute eine Koexistenz von Individualität und Kollektivität, die Keith Rowe so beschreibt:

Es scheint, dass das Ethos von AMM darin besteht, dass jeder sehr individuelle Beiträge liefert, die sich nicht überschneiden, musikalisch wie menschlich gesehen; unabhängig zu sein und doch in grösster Harmonie zusammenzuarbeiten, wie ein dreistimmiger Kontrapunkt. Aber das Wichtigste ist der Gesamtklang der Gruppe. Die grösste Verantwortung, die man

Cornelius Cardew: «Treatise»

© Peters





Aufnahmesitzung zu «It Had Been An Ordinary Enough Day in Pueblo, Colorado» (Dezember 1979)

© S. Mähler

hat, ist also nicht, individuell gut oder wirkungsvoll zu spielen, sondern dass die Gruppe Spannung und Energie hat. Was unterscheidet die AMM von den zahlreichen anderen Kollektiven, die frei improvisierte Musik machen? In erster Linie wohl die ungewöhnliche Ruhe, die von den Spielern ausgeht – eine Ruhe, die nichts mit pastoraler Betulichkeit oder gar New-Age-Sedativen zu tun hat, wohl aber mit einem langen Atem, einer grossen Geduld und Beharrlichkeit im Ausloten bestimmter Materialien und Texturen.

Was wir nicht machen, ist jene Art von Improvisation, bei der man etwas in die Hand nimmt, ein paar Sekunden damit herumspielt, es dann wieder hinlegt und die nächste Sache aufhebt. So arbeitet AMM nicht. Ich habe die Gitarre und ein Stück Metall, und dann lote ich dieses Material eine Stunde lang aus. 95 Prozent der Spielmöglichkeiten lasse ich ganz ausser acht. Ich habe keine Zeit für sie, weil ich völlig in diesen klanglichen Mikrokosmos vertieft bin. Manchmal spielt sich meine ganze Aktivität auf ein paar Quadratzentimetern über den Tonabnehmern der Gitarre ab. Es ist fast so, wie wenn man in ein Mikroskop schaut. Man wird regelrecht hineingezogen, und die Gegenstände werden grösser und grösser. Es ist die einzige Zeit meines Lebens, wo ich mich völlig auf das konzentriere, was ich tue. Auf der einen Ebene weiss ich, wann zwei Stunden um sind, fast auf die Minute, und auf einer anderen Ebene habe ich die Zeit völlig vergessen.

Naheliegender, dass solche tranceartige Zeitlosigkeit zu religiöser Überhöhung Anlass gibt. Immer wieder werden AMM-Konzerte in regelrecht meta-

physischen Begriffen, als spirituelle Seancen, als akustische Rituale der Jetztzeit, beschrieben. Und so kommt es auch nicht von ungefähr, dass der erklärte Agnostiker Keith Rowe, der heute in einem kleinen Dorf im Westen Frankreichs lebt, seine Vorstellung vom Sich-Ausdrücken in freier Improvisation in Worte kleidet, die in eine religiöse Metapher münden.

Sich ausdrücken in freier Improvisation? Da fällt mir als engste Parallele wieder der bildende Künstler ein. Es ist genau der gleiche Prozess. Man lebt sein Leben, man betrachtet die Dinge, man untersucht sie und man bringt diese Lebenserfahrungen in seine Arbeit ein. Genauso geht es mir. Ich übe überhaupt nicht. Ich führe ein sehr erfülltes Leben. Ich kümmere mich viel um die Kinder. Ich mache den Einkauf, ich koche. Ich lebe mein Leben, ich baue an meinem Haus. Ich decke das Dach, ich mauere Wände, ich verlege Rohre und Strom, ich kachele den Boden. Und meine Hoffnung ist, dass, wenn ich die Gitarre anrühre, diese lebensbe-reichernden Erfahrungen irgendwie durchkommen. Es ist ähnlich wie eine religiöse Erfahrung: ein rechtes Leben zu führen und hoffentlich am Ende gerettet zu werden.

Was gab der AMM die Kraft, drei Jahrzehnte musikalischer, personeller, politischer Wandlungen zu überstehen, aus allen ästhetischen und gruppendynamischen Kontroversen stärker denn je hervorzugehen? Keith Rowes Schlusswort formuliert es als Paradoxon: die Stärke der Musik ist ihre Schwäche.

Die Stärke der AMM besteht darin, dass wir nicht in der Lage waren, etwas anderes zu tun. Cardew sah die Schwäche

der Musik darin, dass sie ungreifbar ist, in ihrer Flüchtigkeit; aber gerade dies macht auch ihre Stärke aus. In der AMM besteht die Schwäche darin, dass Eddie Prévest und ich ganz sicher nicht die Fähigkeit haben, viele Dinge zu machen. Darum sind wir gezwungen, das zu machen, was wir machen. Das geschieht natürlich freiwillig. Denn ich hätte ja auch aufs College gehen und Musik studieren können. Aber ich habe mich immer dagegen entschieden. Wir haben unsere Begrenzungen in Stärken verwandelt.

Peter Niklas Wilson

Aufnahmen von AMM

- AMMUSIC (Cardew/Gare/Prévest/Rowe/Sheaff) (RéR Megacorp AMMCD/Matchless) (1966)
- The Crypt (Cardew/Gare/Hobbs/Prévest/Rowe) (Matchless MRCD05) (1968)
- To Hear and Back Again (Gare/Prévest) (Matchless MRCD03) (1973–75)
- It Had Been An Ordinary Enough Day in Pueblo, Colorado (Prévest/Rowe) (ECM/JAPO 60031) (1979)
- Generative Themes (Prévest/Rowe/Tilbury) (Matchless MRCD06) (1982–83)
- Combine + Laminates (Prévest/Rowe/Tilbury) (Pogus Productions P201-4) (1984)
- The Inexhaustible Document (Prévest/Rowe/de Saram/Tilbury) (Matchless MRCD13) (1987)
- Irma – an opera by Tom Philips (Prévest/Rowe/Tilbury plus Solisten) (Matchless MRCD16) (1988)
- The Nameless Uncarved Block (Gare/Prévest/Rowe/Tilbury) (Matchless MRCD 20) (1990)
- Newfoundland (Prévest/Rowe/Tilbury) (Matchless MRCD23) (1992)

(Bezugsquelle: Matchless Recordings, 2 Shetlock's Cottages, Matching Tye, near Harlow, GB Essex CM17 0QR)