

Das Drumset als Werkzeug Kreolisierter Welten

JESSIE COX

»It wasn't the compulsiveness of Max Roach,
although it was a tribute to him.
It wasn't the hands or the arms playing the drumset,
nor only the foot or the legs tapping the pedals.
It was the whole body.
It wasn't the wrist, nor the ankles,
nor the elbows or knees acting as the pivots for momentum,
but the navel, the gut, abdomen.«
Bonaventure Soh Bejeng Ndikung¹

¹ Bonaventure Soh Bejeng Ndikung poetische Beschreibung meiner Aufführung am Afro-Modernism-Symposium im Oktober 2020. Publiziert im Reader zu »The Sound of Listening« www.issueprojectroom.org/event/propositions-deadwip-sound-listening-jessie-cox

Ndikung präsentiert uns hier mit einer poetischen Analyse eines meiner Konzerte eine Herangehensweise, welche das Drumset, und damit auch den Moment des Musikmachens, als ein radikales und kritisches Umdenken davon, was ein Mensch und ein Werkzeug sein kann, sieht: Das Drumset wird hier zu einem Beispiel des Umdenkens von Instrumenten und des Menschen im Allgemeinen. In diesem Sinne sehe auch ich das Drumset als eine Möglichkeit einer »Alter-Destiny«, um Sun Ras Wort zu verwenden. Einer möglichen, materiellen Zusammenstellung, die es erlaubt, anders über Musik, Individuen und Gesellschaft nachzudenken und somit mögliche Zukünfte eröffnet. Das Drumset bietet eine »Möglichkeit« zum Umdenken dar. In diesem Essay wende ich mich der Frage der Relation zwischen Globalisierung, Perkussionsinstrumenten, und Neuer Musik zu, also nicht durch ein Subinstrument der Perkussionsrubrik, sondern durch ein alternatives Denken der Taxonomie von Instrumenten, welche gleichzeitig in



Das Drumset Susie Ibarra © Tony Cenicola

einer kritischen Relation zur taxonomischen Methodologie steht, die eine Rubrik wie Perkussionsinstrument fabriziert.

Die Perkussion bringt automatisch Fragen zur Globalisierung auf, da einiges was unter diese Rubrik fällt, auch schon zur Zeit der Romanisierung der europäischen Geschichte als ›Immigrant‹ gesehen wurde (zum Beispiel die Timpani). Für den Klang der Neuen Musik sind die Perkussionsinstrumente noch viel wichtiger als für die Musik der Klassik oder Romantik. Zum Beispiel hat Boulez darauf hingewiesen wie die Perkussionsinstrumente eine fundamentale Wichtigkeit haben für die Neue Musik, weil sie »neue« Timbres bringen, deren Exploration in der Neuen Musik grundlegend scheint. Andererseits erwähnt Boulez auch, dass die Perkussionsinstrumente »simpler« seien – er erwähnt, dass die Bongos weniger »Grundtöne« haben als zum Beispiel ein Klavier – was natürlich problematisch ist da diese Instrumente, welche unter die Rubrik Perkussion fallen, durchaus reiche und vielfältige musikalische Praktiken in sich und um sich tragen. Dies ist auch Boulez klar. Jedoch bezeichnet er in einer Rhetorik der Schonung »seiner Kultur« und anderer Kulturen – und dadurch natürlich auch der Sedimentierung – deren Status als ›Other‹ zur europäischen: Er bezeichnet sie als »Viren«.²

2 Pierre Boulez, *Réflexion Critique sur la Percussion*. Antrag vom Centre Georges Pompidou und der Association Acanthes für ein Forum de Percussion vom 14. November 1984 bis am 7. Januar 1985, S. 6–7

Boulez wird hier zum Symptom einer Denk- und Handlungsweise – basierend auf der Idee, dass die Instrumente von ihren Kulturen losgelöst werden müssen –, die auf kolonialen und rassistischen Ideologien beruht. Diese Konzeption spricht von einer ›reinen‹ europäischen Kultur, und nimmt an, dass jene nicht selbst schon seit langem Teil eines globalen Netzwerkes mit intergeographischem Austausch, Einflüssen und der Ausbeutung der ›dunkleren‹ Welt ist, und somit nicht isolierbar ist. Dies ermöglicht ein hierarchisches *Othering*, oder in anderen Worten: Der Rassismus kreiert absolute Unterschiede, die dann an biologische oder kulturelle Merkmale angehängt werden, und, durch deren Manifestation, in einer hierarchischen Relation zueinanderstehen. George E. Lewis, der diese Aussage Boulez' ebenfalls problematisiert, tut dies in Verbindung mit seinem Stück *North Star Boogaloo*, welches unter anderem Hip-Hop-Elemente verwendet. Dieses Stück wurde für den Perkussionisten Steven Schick geschrieben, welcher auch einen Text über das Spielen des Stückes verfasst hat. In diesem klingt das Problem des *Othering* ein bisschen anders, doch trotzdem ist es Teil derselben Problematik, und es wird im

Das Drumset ist als Instrument fundamental mit der Globalisierung verwickelt.

Folgenden hoffentlich klar, weshalb Lewis die Kritik der Aussage Boulez', welche Instrumente aus anderen Kulturen als mögliche Virusträger sieht, hier in komplexerer Relation aufweist. Lewis benutzt Schicks Text, um das Genre selbst zu problematisieren. Schick schreibt, dass er sich wie ein Außenseiter fühlt, wenn er die Hip-Hop-Rhythmen spielt.³ Dies zeigt laut Lewis auf, wie Genre oft als ›Kinship‹-Diskurs eingesetzt wird, und er weist hierzu auf die etymologische Verwandtschaft zwischen Genre und Genetik hin.⁴ Es wird klar, dass dies Momente des *Otherings* und der Abgrenzung von verschiedenen Menschen sowie deren Musik sind, einerseits via dem nie dazugehören können und andererseits durch das *Other*, das eine Gefahr für die ›Reinheit‹ wird; beide haben eine ideologische Basis in der Kolonialität. Man muss hier aber auch bemerken, dass zu diesem Problem noch ein weiteres komplexeres hinzukommt: Die Kolonialität und Rassismus sind Machtsysteme und als solche besteht immer die Gefahr, dass die Ausbeutung von Schwarzen und People of Color, wieder-performed wird. Das heißt, dass man neben der Frage des Kinship-Diskurses auch immer die Frage der Machtverhältnisse stellen muss.

*

³ Steven Schick, *The percussionist's art: same bed, different dreams*, University of Rochester 2006, S. 74–75

⁴ George E. Lewis im IRCAM am 16. Januar 2019, www.youtube.com/watch?v=2lOmaybRBwc Min. 25–38

Die Idee von Genre und die Relation zum Drumset muss hier noch weiter ausformuliert werden. Oft wird das Drumset als Symbol für die populäre Musik gesehen, oder zumindest werden Genrelinien benutzt, um das Drumset als außerhalb der klassischen Musik oder gar Neuen Musik zu

sehen. Diese symbolische Demarkierung des Drumset, und eigentlich aller Perkussionsinstrumente (oder zumindest, wenn diese nicht nur als Perkussionsinstrumente gelesen werden, sondern zum Beispiel als Djembes, Congas, Tumbas, Steel Drums, etc.), ist Teil meiner Kritik an der Taxonomie der Instrumente. Diese Genre-Grenze ist selbst teilweise durch die von Jennifer Lynn Stoever aufgezeigte »sonic color line« erklärbar.⁵ Die sonic color line, ein Konzept das von W.E.B. Du Bois' Color line abgeleitet ist, ist eine Analyse davon, wie vor allem Schwarze, aber auch andere People of Color, Musiker*innen und Komponist*innen stark gemanaged werden. Zum Beispiel George Lewis erwähnt in Relation zum Jazz wie es eine »one-drop rule of Jazz« gibt, eine Anspielung an die one-drop rule der Jim Crow-Ära, welche stipulierte, dass »ein Tropfen schwarzes Blut einen Menschen Schwarz macht«. Schwarze Musiker, die nur einen ›Tropfen‹ Jazz spielen, werden automatisch in den Jazz kategorisiert.⁶ Dies zeigt wie Genre-Marker mit dem Rassismus verwickelt sind und wie das Drumset und die Perkussion als ein ›Objekt‹ mit diesem Diskurs sowie dieser Problematik verknüpft ist. Natürlich war die one-drop rule nicht global von gleicher Geltung und auch die one-drop rule of Jazz ist nicht gleichbedeutend in allen geographischen Lokationen, aber trotzdem existiert sie überall mit ihren eigenen Facetten. Es macht Sinn darauf aufmerksam zu machen, wie zum Beispiel in Zentraleuropa, inklusive Frankreich, die Markierung von Afro-Amerikaner*innen als ›die‹ Schwarzen, oder der Kennzeichnung von Schwarzen als Amerikaner*innen oder Afrikaner*innen, eine Form des Rassismus ist, da es Afro-Deutsche, Afro-Französis*innen, Afro-Schwei-

5 Jennifer Lynn Stoever, *The sonic color line: Race and the cultural politics of listening*, Vol. 17. NYU Press, 2016. Rezensiert in Positionen #122

6 George E. Lewis, *A power Stronger than Itself*, University of Chicago Press, 2008

7 Ch. Didier Gondola, »But I Ain't African, I'm American!«: *Black American Exiles and the Construction of Racial Identities in Twentieth-Century France*, in *Blackening Europe*, Routledge 2012, S. 223

Das Drumset ist eine materielle Konvergenz verschiedener sozialer, historischer, und geographischer Umstände, eine Manifestation der Globalisierung und ihrer Bedingungen.

zer*innen, Afro-Österreicher*innen usw. als nicht existent annimmt. Die Lokalisierung von Schwarz (und zum Teil auch des Rassismus selbst) als außerhalb von Europa ist Teil der Artikulation dieses Rassismus, da der Rassismus, um zu existieren darauf beharrt, dass es fundamentale (biologische oder kulturelle) Unterschiede zwischen Menschen von verschiedenen geographischen Lokationen gibt.⁷ Lasst uns also das Drumset hier in diesem Text auch als nicht-exklusiv amerikanisches Phänomen sehen und die Geschichte der Welt als komplexes Netzwerk von Relationen denken.

Das Drumset ist als Instrument fundamental mit der Globalisierung verwickelt. Gleichzeitig muss hier bemerkt werden, dass das Drumset nicht gleichbedeutend mit dem Konzept des Schlagzeuges (die gängige Übersetzung ins Deutsche) oder der Perkussion ist. Beide Wörter reduzieren die Perkussionsinstrumente zu einer Idee von den Instrumenten, die unter eine Rubrik von Dingen fallen, die geschlagen werden. Weiterhin muss man sich auch fragen, welche Auswirkungen die (De-)Maskierung



Schlagzeugspielen in den 1920ern. Cover von Baby Dodds Education-Platte
© Smithsonian Folk Institute

der Namen der Perkussionsinstrumente hat? Durch das Entfernen der originalen Namen dieser Instrumente wird teilweise die Geschichte und die dahinterstehenden Menschen wie Musiker*innen, Instrumentenbauer*innen und Händler*innen sowie deren gesellschaftlichen und ökonomischen Kontexte vergessen.

Ich denke das Drumset nicht als Perkussionsinstrument. Das Wort Drumset selbst ist auf die Idee einer Assemblage ausgerichtet, und um genauer zu sein, meines Denkens oder Umdenkens einer Assemblage im Sinne des Philosophen Édouard Glissant: *créole*. Hiermit meine ich eine Kreolisierung, die ihrer Bedingungen zur Existenz im Imperialismus, Klassismus, und auch dem Rassismus, Sklavenhandel, und der Kolonisation als Hintergrund zur Entstehung bewusst ist.⁸ Das heißt, dass eine Konzipierung der Kreolisierung jene Machtverhältnisse in Betrachtung nehmen muss, welche sie nicht replizieren kann. Der Grund, weshalb diese Differenzierung zwischen dem Drumset und dem Konzept der Perkussion wichtig ist, ist natürlich nicht nur eine Frage nach Instrumentenklassifizierung, sondern hat auch andere weitreichende Wirkungen. Das Drumset ist eine materielle Konvergenz verschiedener sozialer, historischer, und

8 Gayatri Chakravorty Spivak, »World Systems and the Creole, Re-thought«, in *Creolizing Europe*, 2015, S. 27. Sowie Jessie Cox und Sam Yulsman, »Listening through Webs for/of Creole Improvisation«, *Critical Studies in Improvisation / Études critiques en improvisation* 14, Nr. 2–3, 2021, S. 3

geographischer Umstände, eine Manifestation der Globalisierung und ihrer Bedingungen – der Klang einer Welt in poetischer Relation.

Eine Konzeption von Instrumenten wie dem Drumset als Perkussionsinstrument reduziert die Komplexität der Existenz, Klänge und Funktionen dieser Werkzeuge und kann zur Re-Performanz der Gewalt des Kolonialismus führen. Die Form der Klassifizierung ist ästhetisch, sozialpolitisch und historisch geprägt, und hat als solche auch Auswirkung auf die Entstehung neuer Werke.⁹ An dieser Stelle ist eine kurze historische Zusammenfassung zum Drumset notwendig, nicht für historiographische Zwecke, sondern um das Konzept des Drumset als ein Modell kritischen Umdenkens zu definieren.

Das Drumset erschien zuerst in den USA in den 1920 Jahren. Einer der wichtigsten Figuren in Relation zur Entwicklung des Drumset, wie wir es heute kennen, war Warren ›Baby‹ Dodds, ein Drummer, der mit Pionieren wie Louis Armstrong, Joe ›King‹ Oliver und Jelly Roll Morton gespielt hat. Er war Miterfinder der Hi-Hat, da er der Firma Ludwig vorschlug, das Low-Hat zu erhöhen, um darauf mit den Sticks spielen zu können. Seine Spieltechnik war nicht nur von europäischen Militär-Snare-Drum-Spielweisen beeinflusst, sondern auch von afrikanischen sowie native-amerikanischen Praktiken des Trommelns. Die afrikanischen musikalischen Praktiken kamen in die Staaten und auch zum Rest der neuen Welt, durch den globalisierenden Sklavenhandel und Kapitalismus. Natürlich gibt es die Idee Europa und ihrer Nationen erst seit der Zeit des Kolonialismus selbst, und die Aussage, dass etwas aus Europa oder Afrika kam, muss vom Mythos Europa losgelöst werden.¹⁰ Weiterhin muss man auch bemerken, dass schwarze Musiker an den Höfen von Edelleuten schon im Mittelalter zu finden waren. Diese galten wegen ihrer Hautfarbe als Statussymbol.¹¹ Die Basstrommel der Militärmusik kann man auch auf die Timpani zurückführen, welche selbst nach Europa kamen – während der Regierung großer Teile des geographischen Europas durch das Osmanische Reich. Auch mit dem Osmanischen Reich kamen die Becken nach Europa. Das Drumset besteht weiterhin noch aus anderen Instrumenten, die ebenso von Migranten nach Amerika gebracht wurden, wie zum Beispiel die aus China kommenden Tom-Toms. Die Spielweise des Schlagzeugs und die Entwicklung des Jazz, kann laut Sunny Murray auf zwei Hauptbestandteile zurückgeführt werden. Und trotz des notwendigen leichten Reduktionismus der folgenden Geschichtserzählung ist sie wichtig, weil diese Kreationsgeschichte erläutert, wie das Drumset auch Teil des Widerstands zur Sklaverei und dem Kolonialismus bildet. Ein Teil davon bildet die Konfluenz von europäischer Militärmusik mit afrikanischen Musiker*innen und deren musikalischen Praktiken, was hauptsächlich in New Orleans geschah. Und ein anderer Teil stammt aus dem ›Westen‹ beziehungsweise Kansas City, wo die Musik mehr von den Native Americans und der afrikanischen Konfluenz geprägt wurde.¹² Native Americans und afrikanische ›Runaway‹-Sklaven haben seit den frühesten Zeiten des atlantischen Sklavenhandels im frühen 16. Jahrhundert sogenannte Maroon-Gesellschaften gebildet. Cedric J. Robinson hat gezeigt, wie diese

9 Ich habe einen kürzeren Text geschrieben über diese Konsequenzen in Bezug auf das Art Ensemble of Chicago für die Plattform *Castle of our Skins*: www.castleskins.org/biba-blog/posthumanistic-organology

10 Für eine detaillierte Analyse siehe Cedric J. Robinson, *Black Marxism: The Making of the Black Radical Tradition*, Penguin UK 2021

11 Arne Spohr, »Mohr und Trompeter: Blackness and Social Status in Early Modern Germany«, in *Journal of the American Musicological Society*, 72/3, 2019, S. 614–615

12 »Sunny Murray about Jazz« www.youtube.com/watch?v=OrP-3xRI5kvY

Maroon-Gesellschaften also ein durchgehender Widerstand gegen die Sklaverei und den globalen Kapitalismus bildeten.¹³ Die Kombination dieser beiden Traditionen der musikalischen Sprache des Drumset demonstriert die Möglichkeiten eines radikalen Umdenkens. Die Marronage als

Die verschiedenen kulturellen Gegenstände wie die Instrumente sollten nicht von ihren kulturellen und historischen Hintergründen losgelöst oder als ›absolute‹ Others bezeichnet werden.

Widerstand und die Situation in New Orleans, der Widerstand durch Subversion, treffen sich in der Entwicklung des Drumset. Was uns also das Beispiel des Drumsets zeigt, ist, dass die verschiedenen kulturellen Gegenstände wie die Instrumente nicht von ihren kulturellen und historischen Hintergründen losgelöst oder als ›absolute‹ Others bezeichnet werden sollten. Sondern: Ihre Konfluenz beharrt auf eine Auseinandersetzung mit der Geschichte des Kolonialismus und dem Rassismus, die gleichsam eine Alternative zu diesen Ideologien zur Verfügung stellt.

*

Die Musik der US-amerikanischen Komponistin und Drummerin Susie Ibarra, zum Beispiel spricht eine solche Globalität durch ihr Engagement mit dem Drumset als einem Mittel zur alternativen Konstruktion einer globalen Musik an. Ihre Praktik kommt aus dem Drumset heraus, ist aber auch beeinflusst von ihren Studien des Gamelans. Oft bringt sie verschiedene Gongs zu ihrem Drumset und verknüpft diese Instrumente mit einer spezifischen Zusammenstellung im Raum; auch in der Spielweise, was auch heißt in ihrem Denken und ihren körperlichen Gesten. Jonathan De Souza zeigt, wie die materielle Zusammenstellung von Instrumenten einen Einfluss auf das musikalische Denken der Spieler*innen oder Komponist*innen hat.¹⁴ Das Drumset kreolisiert weiter durch Ibarra, ist ein nicht-stillstehender und kontinuierlicher Prozess, ein improvisiertes Entstehen. Zum Beispiel in ihrem Stück *Talking Gong* dessen Titel auf die Talking Drums afrikanischer Herkunft deutet, bringt sie die Gamelan-Instrumente Kempul und Bonang sowie weitere Gongs zu ihrem Drumset. Es geht um eine Weiterführung der Kreolisation durch das Drumset, durch das Erbe des Drumset – eine Praktik, die das Drumset selbst uns beibringen kann.

Dieses kreolisierte Verhältnis zum Globalen trägt ein Umdenken davon mit sich. Das bedeutet, dass in einer auf Kreolisation beruhenden Welt auch das lokale, wie Édouard Glissant darauf hinweist, nicht als ein exklusiver Teil gesehen werden kann, sondern dass die Idee der Welt auf einer opaken, poetischen Relation zwischen Selbst und Anderen, zwischen Hier und Dort beruhen muss.¹⁵ Das Reiben des Metalls und die Haut des

¹³ Cedric J. Robinson, *Black Marxism: The Making of the Black Radical Tradition*, S. 130–144

¹⁴ Jonathan De Souza, *Music at hand: Instruments, bodies, and cognition*, Oxford University Press 2017

¹⁵ Édouard Glissant, »From the whole world treatise«, in *Review: Literature and Arts of the Americas* 32, Nr. 58, 1999, S. 31–34

Drumset bringen einen Klang hervor, der von dieser Möglichkeit der Welt spricht. Ein Drummer wie der US-Amerikaner Tyshawn Sorey hört dem Instrument zu, hören wie und was es erzählt. Die Klänge eines jeden Teils des Drumset, von den Cymbals, Tom-Toms zur Snare-Drum, sagen etwas; im Sinne von Obertönen oder Klangfarben, aber auch im Sinne ihrer Geschichte. In *Acts*¹⁶ bringt Sorey die Klänge hervor, die hinter dem Grundklang liegen. Die Instrumente müssen gespielt werden in einer dem Klang entsprechenden Weise, welche selbst auch eine körperliche Relation zum Raum des Drumset hat. Dieses Tun wird mit dem kreolen Hören auch ein Prozess des Hervorbringens der Stimmen die, sozusagen, hinter diesem Instrument stehen, die Konditionen, die diese Klangstimmen und Stimmen im Klang ermöglichen. Solch eine tiefe Investigation der Sprache des Instruments beruht nicht nur auf dem Spektralen der Obertöne gemessen in Hertz, sondern auch auf der Spektralität der Stimmen hinter der Zusammenstellung dieses Instrumentes.

In ähnlicher Weise öffnet auch der japanische Drummer Tatsuya Nakatani den Klang dieses Instrumentes. Nakatani verwendet einen Bogen, um die Cymbals und seine neu hinzugefügten Gongs sprechen zu lassen; oder seinen Atem, um die Trommel vibrieren zu lassen.¹⁷ Er beginnt mit dem Drumset, bringt einen Gong dazu, und plötzlich sitzt er anders im Raum – er muss sich bücken, um den Gong zu spielen, und der Gong spricht anders, wenn er Teil des Drumsets ist, und gleichzeitig höre ich das Drumset anders. Aber ich höre auch nicht nur die Weise wie diese Geschichte des Drumset, also jene die wir hier durchdacht haben, im Werkzeug zu finden ist, sondern ich höre sie auch im Menschen, der diesem Instrument zugehört hat und weiterhin mit ihm konversiert.

Das Drumset spricht von einem offenen Ganz-Sein, einer opaken Weltansicht, die selbst nicht von Anderen und Anderem trennen kann und, gleichzeitig, allen und allem Opazität zulässt. Das Drumset hört nicht auf zu kreolisieren – Sorey, Ibarra und Nakatani bringen neue Instrumente hinzu, sie werden Teil ihres persönlichen Drumsets. Körperliche Auseinandersetzungen mit diesem Instrument verändern nicht nur das Drumset, sondern auch den Menschen, verändern seine Haltung, physikalisch, mental, politisch und sozial: Die Spieler*innen und auch die Komponist*innen sitzen, stehen oder bewegen sich anders, darauf abgestimmt wie das Drumset selbst ist – klingt und im Raum liegt. Anders als bei einer Assemblage von Perkussionsinstrumenten spricht diese Praktik davon, sich der Geschichte dieses Instruments in poetischer Hinsicht bewusst zu sein. In diesem Aufeinandertreffen mit dem Drumset, das Drumset nicht als Hybrid oder Assemblage gesehen, sondern als Créole, wird der Mensch auch ein Teil dieser kreolisierten Geschichte, dieser Weise der Weltvorstellung.

Die irische Komponistin Ann Cleare hört in ihrem Porträtfilm¹⁸ den metallischen Objekten zu, die in ihrer Umwelt zu finden sind. Objekte mit einer Geschichte, deren Klänge Musik werden. Wenn ich diese Herangehensweise an die Komposition mittels des Umdenkens des Drumset, der Instrumente und Klangkörper, höre, dann kann ich mehr im Klang wahrnehmen als ›nur Klangfarbe‹ oder ›nur Lärm‹. In diesem Sinne ist dieses

16 Tyshawn Sorey quartet – Tyshawn Soreys *Acts*
www.youtube.com/watch?v=dfyn-cZdytw

17 Siehe zum Beispiel »Tatsuya Nakatani solo percussion live at Squidco Records Wilmington NC«
www.youtube.com/watch?v=xN9joI-colbU

18 Ann Cleares Porträtfilm:
www.vimeo.com/340163451

Umdenken nicht nur eine Frage der Praktizierenden, sondern auch der Institutionen sowie der Zuhörenden. Die Frage danach, weswegen man Neuer Musik *zuhören* soll, liegt für mich in dieser Möglichkeit.

Die Werke des Schweizer Komponisten Charles Uzors stellen die Neue Musik als Créole dar, nicht durch Hybridität, sondern durch die radikale Beteuerung davon, was eine Europäer*in sein kann – europäische Identität selbst als *créole*. In *Nri/Mimicri* für Schlagzeugquartett, Ondes Martenot und Tape lernen die Perkussionsinstrumente die Sprache der mythischen Vögel, Artefakte der Nri; ein Königreich, das ein Zufluchtsort für Sklaven war. Das Tape klingt wie ein Raumschiff, gebaut aus Vogelklängen, das uns von einem anderen Raum erzählt – der *Alter-Destiny* von Sun Ra. Es wird hier klar, dass das Drumset auch in Relation zu der Praxis in der Neuen Musik steht, in welcher Instrumente modifiziert, erweitert oder gar neu gebaut werden; aber auch hinsichtlich der Konzeption von Ensembles, welche in der Neuen Musik auch stets modifiziert werden, und sogar Institutionen, welche wir hierdurch aus einem neuen Blickwinkel betrachten können, wird es produktiv. Was dieses Umdenken also verlangt, ist, dass wir uns der Situation des Rassismus und der Kolonialität bewusst sind, und gleichzeitig diese Praktik der alternativen Artikulation von Welten in dieser Auseinandersetzung hören können. Meine Frage ist also: Können wir, die Leute die Neue Musik praktizieren und hören, diese Musik als eine solche Praxis leben, welche durch Glissants Intervention – via dem Drumset, via der Instrumente, die als fundamental und gleichzeitig als zweitwertig betrachtet werden – es uns ermöglicht, eine Relation zueinander und der Umwelt, oder/und der Welt zu pflegen, die von einer *Alter-Destiny* singt?

Epilogue

Ich sehe diesen Text als einen Weg zu Umgangsweisen, welche Zukünfte ermöglichen. In diesem Sinne versucht dieser Essay also selbst eine Denkweise durch Musik zu demonstrieren, die es ermöglicht, mögliche Welten zu hören, die nicht auf der reduzierten Lebenserwartung von Black und Brown und unserem Planeten basiert. Man sollte dieses Essay also fast wie Notenpapier ›interpretieren‹: die Leser*in kann durch das Lesen der Zeichen etwas im inneren Gehör, und dann auch auf und durch Instrumente – körperlich, musikalisch und sozial – erklingen. ■

Jessie Cox ist Komponist, Schlagzeuger und Kritischer Theoretiker, der derzeit seinen Dokortitel in Komposition an der Columbia Universität in New York macht. Seine Texte können in Zeitschriften wie *Sound America*, *American Music Review* und *Critical Studies in Improvisation* gefunden werden, und ein Essay zu *Liquid Blackness* ist in Vorbereitung.