

Dieter Scheyhing

## Philip Jecks schwarze Magie

*An einem Ort, der dir oder mir gehört: morgens, abends, irgendwann. Du fährst zur Arbeit, ins Kino, nach Hause. Du bist unter Menschen, ganz allein. Du bist in Liverpool, Berlin, Rio, Sydney, im Flugzeug nach Helsinki, auf der Fähre nach Ostende. Du bist in einer Schule, in einem Altenheim; die Kinder schlafen, die Enkel sind am Telefon.*

*'Wirb um die Stadt und berühre den Hintergrund.' (Brian Wilson&Van Dyke Parks)*

*Du hast Deine eigene Zeit, Deinen eigenen Raum. Du hörst Dir an, was immer aus dem Jetzt auftaucht, aus der Vergangenheit: der Klang kann herabtropfen mit den wohlverdienten Lorbeeren der Anerkennung, der Vergänglichkeit, der Langlebigkeit. Es gibt eine Berührung, eine Methode, die sich ändert, sich an die Stimmung der Musik, der Zeiten anpaßt. Die Berührung ist immer persönlich, leidenschaftlich: sie beschwört, weist zurück, vergeht, kehrt wieder.*

*Lauf der Poesie nicht hinterher, sie dringt von selbst durch die Fugen ein.' (Robert Bresson)«*

Philip Jeck (Übersetzung: D. Scheyhing)

Versa est luctum cithara mea.« Diese Zeile aus einer Begräbnismotette des spanischen Komponisten Victoria findet sich als Motto im ansonsten spärlich mit Informationen bestückten Booklet von Philip Jecks CD *Loopholes*. Er übersetzt: »Meine Harfe ist auf Trauer gestimmt«, und fügt hinzu: »Und ich trauere über vieles in dieser Welt, in diesem Land.« Wem sich jetzt, wenn er diese Anmerkung zum Titel von Jecks größtem Projekt *A Vinyl Requiem* in Beziehung setzt, der Gedanke aufdrängt, es mit dem Werk eines hoffnungslosen Nostalgikers zu tun zu haben, wird überrascht sein vom innovativen Charakter dessen, was Jeck aus offensichtlich veralteten und überholten Klangquellen schöpft.

Seine Ausrüstung besteht aus einem oder mehreren Tonbandgeräten, einem billigen Hallgerät, einem Gitarren-Delay-Pedal, einem schäbigen Casio-Keyboard zur Steuerung des Ganzen, und vor allem aus einer Anzahl von Dansette-Plattenspielern – zwischen zwei und einhundertachtzig dieser altertümlichen Modelle bringt er bei seinen verschiedenen Projekten zum Einsatz. Für diejenigen, die nicht in den 50er und 60er Jahren aufgewachsen sind: es handelt sich hierbei um Kofferplattenspieler mit vier Geschwindigkeiten zwischen 16 und 78 upm und, für Jeck am wichtigsten, mit eingebautem Verstärker und Lautsprecher, so daß kein zusätzliches Soundsystem erforderlich ist.

Für kurze Zeit war Jeck ein gefragter DJ auf Warehouse-Parties und imitierte dort die

experimentellen Techniken, die er amerikanischen Platten wie Grandmaster Flash & The Furious Fives *Adventures on the Wheels of Steel* abgelauscht hatte. Fasziniert von den Möglichkeiten, die das Scratching bot, begann er nach Wegen zu suchen, mehr als das gebräuchliche Paar von DJ-Turntables einzusetzen. Als er dann Anfang der 80er Jahre bei einem Trödler zum ersten Mal auf einen Dansette-Plattenspieler stieß, wurde ihm schnell klar, daß dies definitiv »sein« Gerät war. Jeder von diesen Plattenspielern ist ein eigenständiger Klangerzeuger, nicht nur einem Instrument vergleichbar, sondern eher noch einem Interpreten: »Es ist, als würde ich mit individuellen Musikern arbeiten, mit Mitgliedern eines Orchesters.«

Während Jeck beim *Vinyl Requiem* 180 Dansettes tatsächlich den Sektionen eines Sinfonieorchesters entsprechend instrumentiert, gibt es auch sozusagen kammermusikalische Varianten. Meine erste Begegnung mit Philip Jecks Werk war sein kurzer Auftritt im Rahmen des *SoundWorks Exchanges* 1994 im Londoner Goethe-Institut - für mich ein Highlight dieses Treffens britischer und deutscher Klangkünstler. Hier arbeitete er mit lediglich zwei Dansettes, die zusammen mit den Effektgeräten und dem Casio auf ein kleines Tischchen montiert waren: kompakt, aber wirkungsvoll - eine Art Ghettoblaster-Version. Jecks Gemeinschaftsproduktion mit der Violinistin Sianed Jones *From Glimmer to Gleam*, die die Freunde Guter Musik Berlin 1996 bei ihrem Festival *The British Ambience* vorstellten, brachte fünfundzwanzig von Jeck gesteuerte Plattenspieler auf die Bühne des Podewil.

## A Vinyl Requiem

*»In my head, the way I work, I'm thinking of it in sculptural or painterly terms. Every added sound is a different colour.«* (Philip Jeck)

Das Zeitalter der CDs und der neuen Tonträger ist unaufhaltsam vorangeschritten. Schallplatten (Vinyl) werden eine Sache der Vergangenheit.

*A Vinyl Requiem* ist der persönliche Tribut des Ton-Komponisten Philip Jeck und des audiovisuellen Künstlers Lol Sargent an das Ende des Vinyl-Jahrhunderts, eine Hommage an die Vergangenheit als auch ein Schritt in die Zukunft. Es schafft Neues aus Altem. Ein traumartiger Romantizismus taucht aus den komplexen und wechselnden Texten auf. Die alten Dansettes-Plattenspieler werden zu Musikern des Gedächtnisses, die 70 Minuten spielen: *The String section*, *The Vocal Section*, *The Brass Section*, *The Massed Piano And Percussion Section* und *The Wind Section*.

Das Bühnenset ist beeindruckend. 180 funktionierende, weiß angemalte Plattenspieler aus den 50er und 60er Jahren formen ein dreistöckiges Gerüst, welches einer Skulptur gleicht und einen enormen Bildschirm für life-Projektionen bildet. Drei Künstler (Performers) bewegen sich in diesem Gerüst, um die unzähligen Scheiben in einen physisch erlebbaren Klang und Geräuschwall zu transformieren.

Der Klangkomponist Philip Jeck sitzt vor dem Publikum. Er ist umgeben von seiner persönlichen Sammlung antiker Schallplattenspieler. Die Hits und Songs aus den verschiedensten Epochen werden angespielt, geschnitten, unterbrochen, überlagert, gecrackt, gescratched. Die Musik als akustisches Erlebnis wird zu einer Reise in die Vergangenheit, zum Wiederaufleben der Lebensgefühle der verschiedenen Generationen der 50er, 60er, 70er Jahre. So massiv vermittelt, ist das Resultat eine verführerische, hypnotische, leicht wehmütige Erfahrung - eine rauhe, unvermischte, atmosphärische Gedankenlandschaft.

Das Tonmaterial ist Vinyl. Unverstärkt und manipulierbar. Live. Hunderte von verschiedenen Platten werden benutzt. Jede einzelne speziell fixiert, angepaßt und integriert, manchmal mit einem Skalpell oder mit einem Sticker bearbeitet. Jede Platte spielt sich wiederholende Fragmente orchestralen Klangs, von Geige, Klavier, Perkussion, Blasinstrumenten und gesprochenen Worten.

Die Komposition bezieht sich auf die Eigentümlichkeit jedes einzelnen Schallplattenspielers. Die Aufnahmen sind aus Philip Jecks persönlicher Sammlung aus klassischer, zeitgenössischer und populärer Musik.

Der audio-visuelle Künstler Lol Sargent schafft eine primitive Filmlandschaft aus stürzenden Wellen, die sich in glitzernde Flächen, hochragende Gebäude und Schnipsel alter Filme verwandeln, die dem Marsch der Zeit von der Music Hall bis zur CD-Kultur entsprechen. Die projizierte Metaphorik wird live ausgeführt. Von Computer kontrollierte Dia- und Filmprojektoren reagieren auf wechselnde Wellen von Geräuschen mit Reihen von bewegungslosen und sich bewegenden Bildern.

*(zusammengestellt und geringfügig ergänzt von G. Nauck aus Einführungstexten des Programmheftes der deutschen Erstaufführung in Hamburg, das uns die kooperativen Organisatoren des Internationalen Sommertheaters freundlicherweise zur Verfügung stellten.)*

Voraufführung: 25.-27. April 1993 in Gent, Eröffnung des *Time-Festivals*

Premiere: 4. + 5. Juni 1993 in London, in der Union Chapel, Islington in Koproduktion mit dem Institute of Contemporary Arts, London

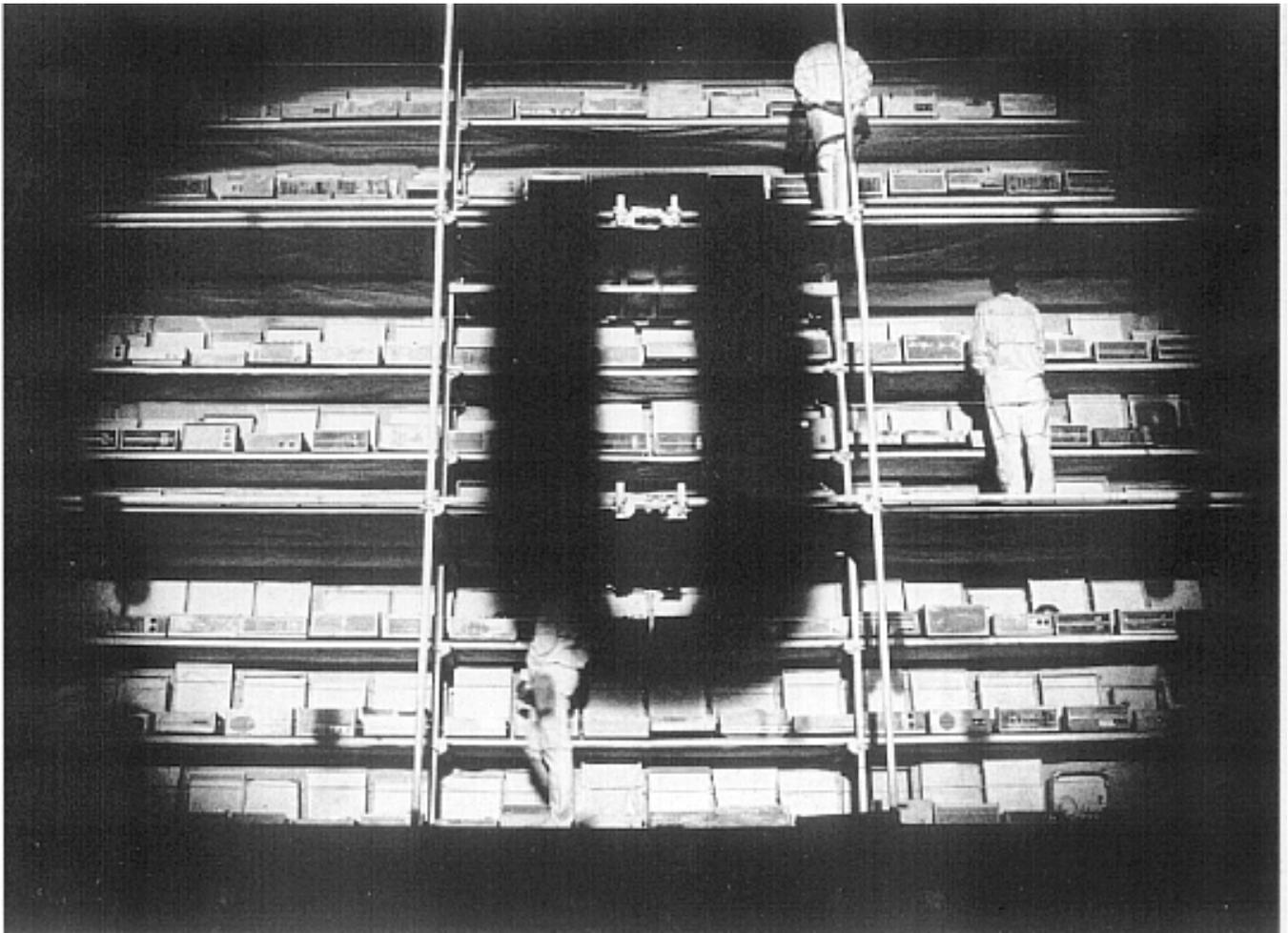
Deutsche Erstaufführung: 25. + 26. August 1995 im Rahmen des 12. Internationalen Sommertheater Festivals Hamburg in der Kampnagelfabrik/Halle K 6

(Produktion: shinkhansen London in Koproduktion mit Time Festival Gent und ICA London)

Die zugrunde liegende Arbeitsweise bleibt in all diesen verschiedenen Ausformungen – ebenso wie bei Jecks Plattenveröffentlichungen und Installationen – die gleiche: Schallplatten werden entweder mit Stickern präpariert oder aber mit einem Skalpell operiert, so daß die Nadel beim Abspielen in der gewünschten Rille hängenbleibt und eine Schleife aus der jeweiligen Passage erzeugt. Die mit Hilfe des Delays und der Samplingtasten des Keyboards übereinandergeschichteten Fragmente ballen sich zu Klangmassen, die sich gegeneinander verschieben und aus sich selbst heraus Rhythmen bilden: »Ich bin nicht gerade brillant darin, den Takt in einem Lied zu halten oder so was«, konstatiert Jeck. »Bei geloopten Platten oder Tonbändern kümmert sich die rhythmische Struktur um sich selbst. Ich höre auf die Klänge und verändere die Geschwindigkeiten und die Klangregelung der Plattenspieler. Ich spiele einfach so lange an den Reglern rum, bis es richtig klingt«, untertreibt er sein kompositorisches Konzept. In der Tat wirkt der Verlauf der Performances spontan und unkalkuliert, die sich verdichtende Textur scheint sich eher gemäß einer dem Material immanenten Logik zu entfalten, als dem Willen des Performers zu folgen.

Jeck, der als Bildender Künstler begann und sich in der 70ern dem Performancebereich zuwandte, vergleicht seine jetzige, den Eigenheiten der Klangquellen nachspürende Arbeitsweise mit der eines Bildhauers: »Wenn Du eine Skulptur machst, gehst Du von dem Material aus, mit dem Du arbeitest; Du schneidest etwas weg, verbiegest es, erschaffst es

neu. Ich arbeite in einer ähnlichen Weise am Klang.«



*A Vinyl Requiem* in Hamburg, Foto: Andrew Wards

Unter dem Aspekt der intuitiven Verfahrensweise Philip Jecks erweist sich eine scheinbare Schwäche obsoleter Avantgardetricks mit Tonband und Vinyl gerade als ihr Vorteil gegenüber digitalen Samplingtechniken: ihre Ungenauigkeit und Unzuverlässigkeit. Tonbandschleifen geraten mit der Zeit außer Phase, vorsintflutliche Plattenspieler neigen zu Gleichlaufschwankungen. Jeck bringt solche Mängel als zusätzliches Zufallselement ins Spiel. Im Verlauf der so voller Unwägbarkeiten und Überraschungen steckenden Entwicklung der Stücke werden die strukturellen und klanglichen Kollisionen der divergierenden Quellen schließlich aufgelöst in einer fortschreitenden Degeneration und Verschmelzung des Materials durch sukzessive Überlagerung.

Für dieses Phänomen hat Philip Jeck in seinen Installationen, bei denen er neben einer Anzahl ferngesteuerter Dancesets gelegentlich auch Live-Aufnahmen von Gesprächen der Besucher zu Tonbandschleifen verarbeitet und zeitverzögert wiedergibt, eine überzeugende, visuelle Analogie gefunden: Über Monitore werden Videoaufnahmen sich auf dem Teller drehender Schallplatten gezeigt. Die kurzen Sequenzen wurden zuvor durch vielfach wiederholtes Abfilmen vom Bildschirm bearbeitet, so daß sich die zunächst deutlich erkennbaren, gegenständlichen Bilder schließlich in ein abstraktes Spiel fließender Farben verwandeln. Das Medium bezieht sich auf sich selbst, vergrößert und überhöht so seine eigenen charakteristischen Qualitäten. Übrigens sind auch die Bilder auf dem Cover von *Loopholes* durch ein ähnliches Feedback Verfahren entstanden: es handelt sich um Photographien von VHS-Playbacks von Camcorderaufnahmen von Fernsehbildern. »Es entspricht der Art, in der ich mit Klang arbeite: nur Texturen und Landschaften. Du weißt nicht genau, woraus sie bestehen, und darauf kommt es auch nicht an.

An dieser Stelle sei dennoch eine Anmerkung zum akustischen Basismaterial eingefügt. Jecks eigene Hörgewohnheiten sind eklektisch und von großer Bandbreite: Sie umfassen Brian Wilson und die Beach Boys, Frank Sinatras Aufnahmen für Capitol, John Cale und Nico, Kevin Martins (inzwischen leider aufgelöste) Noise-Bigband God, Bill Laswell und Material, Jecks Plattenspieler-Kollegen Christian Marclay und DJ Krush sowie das obligatorische Bristol-Trio Massive Attack, Tricky und Portishead. Für Performancezwecke allerdings bevorzugt er obskure Schallplatten, die er auf Flohmärkten und in Second-Hand-Läden findet, Platten, die anderenfalls der Vergessenheit anheim fallen würden.

Dies wirft noch einmal die Frage nach der möglicherweise nostalgischen Perspektive des ganzen Projekts auf. Die die Musik durchaus umgebende Aura des Antiquierten, ihr träumerischer Romantizismus, verdankten sich sicherlich zum großen Teil dem Ausgangsmaterial, das durch alle Veränderungen und Verzerrungen hindurch eine Tiefe und lebendige Wärme ausstrahlt, die eher an die Echokammer-Techniken des Dub denken lassen als an die kühle Distanz, die sich ansonsten vielleicht vergleichbaren Experimenten von Oval mit präparierten und gestörten CDs vermitteln. Jeder mögliche Ansatz für nostalgisches Schweigen wird allerdings konterkariert durch den Eindruck, daß hier ständig etwas Neues, bisher Ungehörtes entsteht, daß die Nadeln, die sich ihre irregulären Wege bahnen, sich überkreuzen lassen und miteinander verschlingen, auf magische Weise ein klangliches Paralleluniversum erzeugen, in dem die verwendeten Materialien einen anderen als ihren angestammten Platz einnehmen und jedes Detail unter einer unerwarteten Perspektive aufscheint.

Daß wiederum bei aller Neuartigkeit der Ergebnisse und trotz ihres experimentellen Charakters der Musik Philip Jecks dennoch stets etwas Elegisches, Melancholisches, auch Bitteres und Schmerzliches anhaftet, läßt uns auf das anfängliche Zitat zurückkommen. Jeder, der eine Aufführung von John Cages *Européras* besucht hat, wird sich der Vermutung David Toops anschließen können, diese grundlegende Traurigkeit sei möglicherweise dem Medium Schallplatte als solchem eigen.

## Diskographie

Philip Jeck, *Loopholes*, CD, Touch, 1995

–, mit der Gruppe Slant:

*Hive*, LP, These, 1990; *The Canning Town Chronicle*, CD, Sound & Language, 1994; *Mono Lake*, CD, Sound & Language, 1995

Beiträge auf Kompilationen:

*Take 2* und *Take 3* auf *Deconstruct*, CD, Blast First, 1994; *Anatoma* auf *The SoundWorks Exchange – First Edition*, Shinkhansen, 1995