

Wir waren ausgesprochen jung und arrogant. Und wir haben Musik wahrscheinlich zu ernst genommen.«¹ Keith Rowe verkörpert die Vergangenheit nicht. Er ist sich der historischen Umstände, vor denen das Ensemble AMM entstand, bewußt. Aber er weiß auch, daß er die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts als Mitglied dieses Ensembles bereichert hat. Free Jazz-Musiker der sechziger Jahre hielten AMM für versnobbt und verbildet. Ihre politischen und philosophischen Exkurse hatten mit der rauhen Freiheit des Jazz scheinbar nichts gemein. Und trotzdem spielte der Jazz eine, ja vielleicht die entscheidende Rolle. »Wir haben uns sehr von schwarzen Musikern inspirieren lassen. Sie hatten eine Form der Musik erfunden: Jazz. Sie hatten eine Musik erfunden, die vorher nicht existierte. Das war unglaublich, vergleichbar mit der Entstehung der Oper. Jazzmusiker reagierten damals auf eine sozio-politische Situation. Sie gaben eine Antwort, die ihrer Lage entsprach. Aber wir waren weiße Europäer und nicht schwarze Amerikaner. Und wir hielten es für angemessen, daß wir uns hinsetzten und Philosophie studierten, um dann – durchaus arrogant – zu sagen, daß wir jetzt auch eine neue Musik erfinden werden. Eine Musik, die AMM-Musik heißen und wie keine andere Musik klingen sollte, die die Menschheit je gehört hat. Um sich das vorzunehmen, muß man schon arrogant sein. Und vielleicht ein bißchen blöd.«

AMM-Musik und freie Improvisation

AMM entstand im November 1965² und fiel in den siebziger Jahren zunächst auseinander, als sich Rowe und Cornelius Cardew als Agit-Prop-Komponisten engagierten, Schlagzeuger Eddi Prévost und Saxophonist Lou Gare hingegen dem traditionellen Free Jazz zuwandten. Erst als Cardew 1981 starb und Lou Gare sich endgültig von Rowe und Prévost verabschiedete, kam es zu einer Neuauflage des Ensembles – jetzt mit dem Pianisten John Tilbury. Als AMM III hatte dieses Trio über zwanzig Jahre lang Bestand; es löste sich erst 2004 endgültig auf. Heute existiert tatsächlich eine Musik, die man AMM-Musik nennen könnte: die freie Improvisation. Mit Musikern wie Otomo Yoshihide und Sachiko M in Japan, Thomas Lehn und Marcus Schmickler in Köln, Andrea Neumann und Axel Dörner in Berlin, Christian Fennesz und Polwechsel in Wien oder Cor Fuhler und Gert-Jan Prins in Amsterdam sind – um nur einige der mit der Strömung assoziierten Künstler zu nennen – seit den neunziger Jahren ganz unterschiedli-

Björn Gottstein

Musiker, Mentor, Pate

Keith Rowe – ein Pionier frei improvisierter Musik

che Schulen und Traditionen der freien Improvisation entstanden. Diese Musik läßt sich auf unterschiedliche Wurzeln zurückführen, und neben AMM sollte man nicht nur den Free Jazz und die Industrial-Music erwähnen, sondern auch AMM verwandte Ensembles wie Musica Elettronica Viva oder Nuova Consonanza und die offenen Werke der New-York-School. Die freie Improvisation wäre also gewiß auch ohne AMM entstanden. Aber mit ihrem politischen Impetus und in ihrer entschiedenen Unentschlossenheit zwischen Post-serialismus und Free Jazz sind AMM seit den sechziger Jahren eben doch richtungweisend gewesen. Keith Rowe ist heute ein aktives und wichtiges Mitglied der Freien Improvisationsszene, was sich vor allem in zahlreichen Kollaborationen niederschlägt, darunter die live-elektronische Supergruppe MIMEO (Music in Motion Electronic Orchestra), die Rowe Mitte der neunziger Jahre ins Leben rief.

1 Alle nicht anders belegten Zitate sind einem Gespräch mit Keith Rowe entnommen, das der Verfasser am 7. Mai 2004 im Kölner Hotel *Hopper* anlässlich des Festivals *Amplify* führte.

2 Die Bandmitglieder selbst bevorzugen die Gründungschronologie: »AMM started itself. It was there a few minutes before we thought of it.« Zit. n. Felix Klopotek *How they do it. Free Jazz, Improvisation und Niemandsmusik*. Mainz: Ventil-Verlag 2002, S. 73.

20 YEARS CREATIVE WORKS RECORDS

Urs Blöchliger
 Marion Brown
 Corin Curschellas
 Alfred 23 Harth
 Georg Hofmann & Lucas Niggli
 Klaus Koch
 Franz Koglmann
 Bernd Konrad
 Werner Lüdi
 Motus Quartett
 Evan Parker
 Mathias Rissi
 Ned Rothenberg
 Peter Schärli
 Peter A. Schmid
 René Wohlhauser
 John Wolf Brennan

www.creativeworks.ch

CREATIVE WORKS RECORDS

Mike Wider, Ronnatt 2, CH-6037 Root, Switzerland
 Tel./Fax: +41 (0) 41-450 44 82 · mailbox@creativeworks.ch

Kubistische Gitarren

Es ist rückblickend fast irrelevant, wann und unter welchen Umständen Rowe mit wem musiziert hat, da er seit den sechziger Jahren einen so markanten wie beständigen musikalischen Stil entwickelt hat. Im Zentrum seiner musikalischen Philosophie steht eine Geisteshaltung und ein Instrument. Mit der Geisteshaltung ist es ein wenig komplizierter: Man wird sie als eine Mischung aus Zen-Buddhismus, Anarchismus, Maoismus und Modernismus begreifen müssen. Mit dem Instrument hingegen ist es leicht: Es ist die Gitarre. Aber der Kunststudent Rowe pflegte von Anfang an einen ungewöhnlichen Zugang zu seinem Instrument. »Ich wurde schon früh von Abbildungen der Gitarre in den Gemälden von George Braque und Pablo Picasso inspiriert. Bilder der kubistischen Periode. Ich habe mir immer vorgestellt, wie das wohl klingen würde: die sechs Wellenlinien, die vereinzelt Stimmwirbel und die weibliche Kurve, die den Korpus des Instruments andeutete. Wie würde diese fragmentierte Gitarre wohl klingen? Meine Gitarre ist Ausdruck dieser kubistischen Gitarre. Sie ist so richtig und falsch wie ein kubistisches Gemälde. Die meisten Leute würden wahrscheinlich fragen: Warum ist da ein Auge über dem anderen? Warum ist die Nase an der Seite des Kopfes? Diese Falschheit habe ich auf meine Gitarre übertragen, weshalb man sie manchmal nicht erkennt.« Nun hat Rowe seine Gitarre nicht buchstäblich demonstrierend; das Instrument bleibt als solches intakt. Aber er entwickelte in den sechziger Jahren eine Technik, vor der die Stereotypen der Gitarre – elegante Akkordfolgen oder perlende Melodien – unmöglich wurden. Er plazierte die Gitarre als erster auf einem Tisch, so, wie Pollock einst die Leinwand auf dem Boden plazierte. »Die amerikanischen Maler mußten sich von der europäischen Malerei lösen, um sich selbst zu finden. Zum Beispiel, indem sie die Staffelei abschafften. Man legte die Leinwand statt dessen flach auf den Boden. Jackson Pollock ist der Staffelei auf diese Art entkommen. Dadurch entstehen natürlich andere Möglichkeiten. Für mich war es das gleiche. Indem ich die Gitarre auf den Tisch legte, entstanden neue Möglichkeiten, die ich weitaus interessanter fand als die übliche Gitarrentechnik.«

Flache Musik

Rowes vollzieht keine technische, sondern eine geistige Revolution. Er erfindet kein neues Instrument, sondern ändert die Stellung des Instruments im musikalischen Schaffensprozeß.

18 Die Distanz zur Gitarre nötigt ihn zu neuen

Spieltechniken und zu einem neuen Verhältnis zu seinem Instrument. Figuratives Spiel und von der Tradition verbürgte Gesten musikalischen Ausdrucks werden obsolet. »Üblicherweise hält man die Gitarre so, daß der Rücken der Gitarre vor dem Bauch des Spielers hängt. Es ist beinahe so, als käme alles, was die Gitarre hervorbringt, durch diesen Bauch. Die klassische Gitarre und die Blues-Gitarre haben etwas mit Ausdruck zu tun. Wenn man die Gitarre aber nun flach auf den Tisch legt, ist dieser Ausdruck weg. Es wird dann zu einem Instrument der Reflexion. Es reflektiert seine Umgebung. Diese Entwicklung findet man auch in den Bildern von Piet Mondrian. Es ist flache Malerei. Für mich war das entscheidend. Daß Mondrian nichts ausdrückte, sondern etwas reflektierte. Und diese Flachheit habe ich übernommen, als ich die Gitarre vor mich auf den Tisch legte.«

Der Impuls, die Gitarre auf den Tisch zu legen, eröffnete einen musikalischen Horizont, der heute als Konstituente der freien Improvisation gelten kann: eine Musik, die vom Dünkel musikalischen Ausdrucks befreit ist, die jegliche phallische Regung, ein Makel insbesondere der E-Gitarre, und ein auf Virtuosität und traditionelle musikalische Zusammenhänge gründendes Musizieren verhindert. »Die Gitarre reflektiert ihre Umgebung. Und man verwendet dann Gegenstände aus ihrer unmittelbaren Umgebung. Nehmen wir ein Messer, ein Tafelmesser. Man legt die Gitarre auf den Tisch. Das Tafelmesser liegt üblicherweise auch auf einem Tisch, bei Mahlzeiten. Indem ich das Messer aufhebe und an die Saiten der Gitarre halte, verwandele ich das Messer von einem Alltagsgegenstand in ein kulturelles Artefakt. Indem ich es wenige Zentimeter nach oben und über die Gitarre bewege, entsteht ein Klang voller Ambiguität. Denn wem hört man zu oder was hört man? Hört man mich Gitarre spielen? Eher nicht. Hört man das Messer? Vielleicht. Hört man die Gitarre? Gewiß. Diese Mehrdeutigkeit finde ich reizvoll. Die herkömmliche Gitarrentechnik läßt diese Mehrdeutigkeit nicht zu.« Natürlich, lenkt Rowe ein, wird er der Gitarre ihre Gitarrigkeit nicht nehmen können: »There will always be a guitariness in the sound.« Aber zum einen hat Rowe sich bei der Wahl seines Instruments im Laufe der Jahrzehnte von besonders gitarrigen Gitarren verabschiedet – vom akustischen Instrument der ersten Jahre, über eine schwere E-Gitarre der zweiten Periode, bis hin zur Hohner-Kopie der berühmten Steinberger-Gitarre mit einem gestauchten, gepreßten und resonanzarmen Holzkorpus, die er seit 1999 spielt. In einem Interview mit Felix Klopotek sagte er: »Ich mußte die alte Gitarre nur be-

rühren und sie produzierte einen schönen Klang, auch die Harmony war noch eine ›richtige‹ Gitarre. Die Steinberger-Kopie klingt dagegen gräßlich, viel gemeiner, viel dünner ... flacher.«³ Daß sich Rowe ohne die Gitarre nicht denken läßt, beweisen unfreiwillige Experimente auf rein elektroakustischem Terrain, als das Gepäck am Flughafen falsch weitergeleitet wurde: »Die Gitarre konnte nicht rechtzeitig gefunden werden. Ich saß da mit meinem Tisch, der Elektronik und ohne Gitarre. Ich spielte ein wenig mit den Kontaktmikrofonen und dergleichen. Mir sind recht bald die Ideen ausgegangen.«

Parameter und Konzepte

Rowe hat sich im Laufe der Jahre eine Reihe von Klangtypen erarbeitet, die ihn vor und neben anderen Musikern auszeichnen: das schnarrende Reiben auf stahluwundenen Saiten, federnde Objekte zwischen den Saiten, veräuschte Rückkoppelungen oder das Radio, das ihn auf Anregung von Cardew und unter Verweis auf die Radiostücke von John Cage bis heute begleitet. Aber Rowes Interesse gilt nicht den Klangqualitäten selbst. Die freie Improvisation hat eigene Parameter entwickelt, von denen die Musiker sich leiten lassen. Ein zentraler Aspekt ist der der musikalischen Zeit. Rowe verweist auf Morton Feldmans Konzept einer »music as time« in Opposition zu einer »music in time« und unterscheidet die traditionelle, komponierte und »mechanistische« Musik von seiner »music as time«, die auf Prozessen basiert – jenseits von Figuren, Gesten und Motiven.

Ein weiterer zentraler Aspekt der freien Improvisation ist der Raum: »Wir untersuchen heute Aspekte der Musik, denen andere Musikformen keine Aufmerksamkeit schenken. Der Raum wird zu einem sehr komplexen Konzept. Die Geschichte der Menschen in einem Raum, seine physikalischen Eigenschaften – das sind Aspekte, die sich in jedem Moment verändern. Als Improvisator reagiere ich auf diese Veränderungen und zwar von Sekunde zu Sekunde, ohne etwas für die nächsten zwanzig Sekunden vorauszusetzen. Ich absorbiere diese Atmosphäre, die sich nicht notieren läßt und auf die man nicht mechanisch reagieren kann.«

Freiheit und Improvisation

Es leuchtet ein, daß die freie Improvisation einen anderen Umgang mit Zeit und Raum pflegt, als es andere, weniger »freie« oder »spontane« Musikformen getan haben. Offen hingegen ist, inwiefern sich der Nimbus der

»Freiheit« und des »Offenen« in dieser Musik niederschlagen. Keith Rowe selbst reagiert skeptisch. »Mark Rothko würde sagen: Du bist nur frei, du selbst zu sein. Und Baudelaire würde sagen: Du kannst zur Geschichte nur dein eigenes Werk beitragen. Du hast nicht die Freiheit, der Geschichte das Werk eines anderen zu vermachen. Warum also das, was wir tun, ›frei‹ heißen soll, ist mir ein Rätsel. Wir sind nicht freier als alle anderen auch. Und was ist Improvisation? Wenn wir jemanden im Supermarkt treffen, improvisieren wir eine Unterhaltung. Das ist nichts besonderes. Aber ich möchte die Improvisation auch nicht abwerten. El Greco hatte eine Leinwand vor sich, an der er arbeitete, bis das Bild fertig war. Genau das tun wir auch. Beethoven galt als größter Improvisator aller Zeiten. Viele Zeitgenossen zogen seine Improvisation seinen Kompositionen vor.«

Keith Rowe gehört gewiß zu den wichtigsten Gitarristen des 20. Jahrhunderts. Indem er ein distanzierendes Verhältnis zu seinem Instrument entwickelte, hat er die Selbstverständlichkeiten »musikantischen« Musizierens überwunden. Mit seinen Aufnahmen hat er – wie etliche Avantgardekomponisten der 50er/60er Jahre auch – eine Reihe von ästhetischen Fragen aufgeworfen: Was bedeutet eine von Bedeutung losgelöste Musik? Was drückt eine vom Ausdruck befreite Musik aus? Wie emotional erleben wir eine völlig abstrakte, »flache« Musik? (Feldman zum Beispiel hatte ähnliche Fragen gestellt und ist vielleicht – darüber ließe sich streiten – zu überzeugenderen Ergebnissen gekommen.) Als Musiker und als Mentor hat Rowe ein ganzes Genre geprägt und prägt es bis heute, sofern sich die reduziertesten und radikalsten Konzepte innerhalb der freien Improvisation auf das historische Vorbild AMM zurückführen lassen. ■

s c h r a u m

.de