

Hanno Ehrler

The Great Learning

Das Londoner Scratch-Orchestra

Scratch bedeutet, adjektivisch gebraucht, improvisiert oder zusammengewürfelt. Ein Scratch Orchestra wäre demnach ein improvisiertes, zusammengewürfeltes Orchester. Und was ist Scratch Musik?

Michael Parsons, Komponist, Mitbegründer des Londoner Scratch Orchestras, Mitglied des Ensembles bis 1971.

O-Ton-Parsons

Its very difficult to define ... different things. --- 1'40''

OVERVOICE Es ist sehr schwierig zu sagen, was Scratch Musik eigentlich ist. Jeder von uns hatte davon eine andere Vorstellung. Der ursprüngliche Gedanke war, ein Buch zu haben, in dem man irgendwas notiert, Musikalisches, Worte, Bilder, graphisches Material. Das sollte man dann textgetreu oder auch frei interpretiert werden. Es war ein sehr offenes Konzept. Ich glaube, Cornelius Cardew wollte, daß die Leute sich über Notation Gedanken machten, damit nicht alles völlig spontan wird. Jeder kann Klänge machen, das ist einfach, aber eine Notation sorgt für ein gewisses Maß an Disziplin, für Kontrolle und auch für eine Art Richtung, die der musikalischen Aktivität eine gewisse Logik verleiht. Ich glaube, das war seine Idee, nicht so etwas wie eine übliche Partitur, sondern irgendwie eine Art Kontrollinstrument. Das konnte dann jeder auf seine Weise machen. Es gab keine exakte Definition, was Scratch Musik eigentlich ist. Jeder machte etwas anderes.

Richard Ascough, Komponist, hauptberuflich Gewerkschaftler, Mitglied des Scratch Orchestras bis 1974.

O-Ton-Ascough

Scratch music was ... of improvisation. --- 0'50''

OVERVOICE Scratch Musik, das bedeutete: wir trafen uns irgendwo und improvisierten, meistens ziemlich lange und völlig frei. Das ist für mich Scratch Musik, obwohl es manchmal auch Anweisungen gab, diese Notizbücher, die Scratch-Bücher hießen. Das waren aber keine Kompositionen, auch keine offenen Kompositionen, im Sinne von definierten Einheiten. Scratch Musik ist für mich eine ziemlich freie und unbegrenzte Improvisation.

Roger Sutherland, Lehrer, bildender Künstler, Musiker, Mitglied des Scratch Orchestras bis 1972.

O-Ton-Sutherland

Cornelius was very ambiguous ... of cause and effect --- ca. 2'15''

OVERVOICE Es war nicht klar, was Cornelius Cardew mit Scratch Musik meinte. Zuerst verstand ich es gar nicht, und vielleicht habe ich es bis heute noch nicht begriffen, aber das war wohl seine Absicht. Wenn man die Leute verwirrt, dann setzt man ihre Kreativität frei.

Als ich die „vorläufige Verfassung“ von Cornelius las, wußte ich nicht genau, was er mit Scratch Musik meinte. Er schrieb über eine Art Partitur, und ich vermutete, er meinte so etwas wie eine selbst erfundene graphische Notation. Wie auch immer, auf der einen Seite wurde das Individuelle sehr betont, die individuelle Ausdrucksfähigkeit wurde hoch bewertet, aber es war auch klar, das alles, was man persönlich einbrachte, in diesen Mahlstrom der Klänge eingesogen wurde und oft darin verschwand. Manchmal war es gar nicht möglich, zu hören, was man selbst spielte. Man war sich irgendwie bewußt, daß man seinen Beitrag zu dieser unglaublichen Klangmasse lieferte, aber man konnte nichts mehr genau identifizieren, noch nicht einmal das, was man selbst spielte. Das hatte etwas Transzendentes. Das war eine sehr freie Idee, daß Klang unabhängig von den Leuten existieren kann, die ihn produzieren. Das gab es schon in der Fluxus-Bewegung, die Folge von Ursache und Wirkung aufzubrechen zwischen dem Erzeugen eines Klangs und seiner konkreten Erscheinung.

Musik 1 Parsons-Band Take 7 --- 1''15''

So zum Beispiel klingt Scratch Musik. Diese Aufnahme entstand 1970 in London bei einem Konzert des Scratch Orchestras. Sie ist eines der seltenen Tondokumente, die von den Aktivitäten des Londoner Scratch Orchestras erhalten sind. Die meisten dieser Mitschnitte wurden privat gemacht. Deshalb ist die Aufnahme-Qualität nur mäßig. Aber selbst professionelle Techniker hätten Schwierigkeiten, 30 oder 40 improvisierende Musiker, von denen sich manche auch auf der Bühne bewegen, akustisch einzufangen.

Scratch Musik klingt aber nicht immer wie eine hypertrophe Klangmasse, bei der sich der Hörer einen Weg durch etliche akustische Schichten bahnen muß. Wenn kompositorische Vorgaben die Wege der Improvisation regeln, kann auch ein fragiles Klanggebilde entstehen, wie bei Christian Wolffs Werk „Burdocks“, interpretiert vom Scratch Orchestra 1972 in München.

Musik 2 Burdocks Take 6 --- 4'35''

Die Idee zur Gründung des Londoner Scratch Orchestras entstand in Cornelius Cardews Kompositionsklasse am Morley College. Viele Studenten des 1936 geborenen und 1981 durch einen Autounfall ums Leben gekommenen Komponisten wurden Mitglieder des Ensembles. Die Gründungsversammlung des Scratch Orchestras fand am 1. Juli 1969 bei St. Katharine's Dock in der Nähe der Tower Bridge statt. Am 1. November 1969 gab das Ensemble sein erstes Konzert in der Town Hall von Hampstead.

Es folgte eine Phase lebhafter Aktivität. Die Liste der Konzerte des Scratch Orchestras im ersten Jahr seines Bestehens verzeichnet über fünfzig Veranstaltungen. Von 1971 an setzte unter dem Einfluß von Cornelius Cardew eine Politisierung in Richtung maoistisch geprägter Sozialismus ein. Viele Mitglieder verließen daraufhin das Orchester, dessen Aktivitäten 1974 im Sand verliefen.

In der Juni-Ausgabe der Musical Times von 1969 hatte Cornelius Cardew das Konzept des Scratch Orchestras formuliert, in Form einer sogenannten „vorläufigen Verfassung“.

Sprecher 1

Das Scratch Orchestra, eine vorläufige Verfassung

Definition: Ein Scratch Orchestra besteht aus einer großen Zahl von Enthusiasten, die ihre Fähigkeiten für Aktionen wie Musikmachen, Performance oder Kontemplation zusammenbringen.

Notiz: Das Wort Musik und die ihm verwandten Begriffe bedeuten in diesem Zusammenhang nicht ausschließlich Klang und darauf bezogene Phänomene, zum Beispiel das Hören. Worauf sie sich beziehen, ist flexibel und hängt voll und ganz von den Mitgliedern des Scratch Orchestras ab.

1. Scratch Musik

Jedes Mitglied des Orchesters legt ein Notizbuch oder Scratchbook an, um eine Anzahl von Begleitungen zu notieren, die kontinuierlich und ohne bestimmte Zeitbegrenzung gespielt werden können. Eine Begleitung ist definiert als Musik, die Raum für ein eventuelles Solo gibt.

2. Populäre Klassik

Teile bekannter Werke klassischer Musik werden gesammelt, zum Beispiel eine Partiturseite, ein Teil einer Instrumentalstimme oder eine Schallplattenaufnahme. Ein qualifiziertes Mitglied spielt den gewählten Teil, während die anderen Spieler mitspielen, so gut, wie sie können. Sie spielen, was sie von dem betreffenden Werk in Erinnerung haben und füllen die Gedächtnislücken mit improvisiertem Material.

3. Improvisationsriten

Ein Improvisationsritus ist keine musikalische Komposition; er soll die zu spielende Musik nicht beeinflussen. Es soll hauptsächlich ein Gefühl von Gemeinschaft erzeugen, oder einen gemeinsamen Startpunkt für die ganze Improvisation geben. Freie Improvisation kann auch gelegentlich gestattet werden.

4. Komposition

Anhang 3 listet eine Reihe von Werken auf, die vom Orchester aufgeführt werden können, zum Beispiel Cornelius Cardew: The Great Learning / Christian Wolff: Burdock's / Michael Parsons: Mindfulness Occupied with the Body / Howard Skempton: Fish Talk.

5. Forschungsprojekt

Ein beliebig zu wählendes Forschungsprojekt wäre eine fünfte Repertoire-Kategorie und für die kulturelle Entwicklung der Mitglieder des Scratch Orchestras obligatorisch. Forschung sollte durch unmittelbare Erfahrung, nicht akademisch geschehen. Die Absicht ist: durch unmittelbaren Kontakt, Imagination, Identifikation und Studium so dicht wie möglich an den Forschungsgegenstand heranzukommen. Vermeide die mechanische Anhäufung von Fakten; sei Dir ständig der Möglichkeit bewußt, neue Forschungstechniken zu erfinden.

Juni 1969 --- 2'50''

Dieses Konzept ist ein Resultat von Cornelius Cardews kompositorischer Entwicklung, gewissermaßen ein Nebenprodukt seiner kompositorischen Arbeit. Denn 1969 schrieb Cardew gerade am zweiten Teil des siebenteiligen Werks „The Great Learning“.

Sprecher 1

In gewisser Weise ist dieses Stück für die Gründung des Orchesters verantwortlich. Für die Uraufführung hatte ich zusammen mit zwanzig anderen Musikern die rhythmischen und melodischen Strukturen meiner Komposition einstudiert. Kurz vor der Premiere wurde uns klar, daß unser Ensemble zu klein war, um den Raum - so wie das Stück es erfordert - mit Klang zu füllen. Jeder aus unserer Gruppe versuchte daraufhin, Freunde, Familienmitglieder und Studenten als zusätzliche Interpreten für die Aufführung zu mobilisieren. Aus diesem größeren Ensemble entstand dann das Scratch Orchestra.

„The Great Learning“ Paragraph 2: Besetzung: eine Gruppe von Interpreten, die singen und Schlagzeug spielen. Man benötigt eine sehr große Gruppe, um die überwältigende Wirkung der Trommelrhythmen zu erzeugen. Mit unausgebildeten Stimmen wird der rauhe und ungeschliffene Klang, den das Werk fordert, besser erreicht als mit ausgebildeten Sängern.

Musik 3 The Great Learning Paragraph 2 Platte (kurz frei, dann unterlegen) variabel

Cornelius Cardew hatte dabei das Bild buddhistischer Mönche vor Augen, die an einem Wasserfall liturgischen Gesang üben: Cardew schrieb: „Der Wasserfall ist damit zwar nicht zu übertönen, aber er verlangt der Stimme besondere Kraft und Reinheit ab. In diesem Stück kämpfen die Stimmen auf verlorenem Posten gegen das Schlagzeug.“

Musik 3a The Great Learning Paragraph 2 Platte variabel

Für diesen zweiten Paragraphen von „The Great Learning“ stand Cornelius Cardew mit dem Scratch Orchestra ein musikalischer Apparat zu Verfügung, mit dem er seine Vorstellungen von zeitgemäßer Orchestermusik realisieren konnte. Unzufrieden mit dem Musikbetrieb, unzufrieden auch mit der Isolation der zeitgenössischen Musik suchte er nach neuen Wegen. Er wollte weg von einem Komponieren, das nach hochspezialisierten, auf komplexe Notationen gedrillten Musikern verlangt. Ihn interessierte das kreative Potential nichtausgebildeter Interpreten. Solche Interpreten bieten Spontaneität und Neugier. Sie haben keine Hemmschwellen vor den Randbereichen des Klangs, vor Rauheiten, Unschärfen und unbearbeiteten Klängen.

Der Einsatz nichtprofessioneller Musiker schließt die Entfaltung differenzierter musikalischer Strukturen nicht aus. Zum Beispiel fordert Cardew im Paragraphen 1 von „The Great Learning“ eine sehr differenzierte Melodik, nämlich Soli auf Blockflötenköpfen, deren unterer Teil mit den Fingern abgedeckt wird. Da kann jedermann gleichermaßen seine musikalische Phantasie entfalten, ob Musiker oder Nicht-Musiker, denn für Blockflötenkopf-Soli gibt es keine Regeln und keine professionelle Technik.

Musik 4 The Great Learning Paragraph 1 'rein bei 2'02'55'' bis 2'06'40'' (dann unterlegen bis Ende O-Ton) --- 4'

O-Ton Tilbury

Ich würde sagen, daß das nicht Improvisation ist, weil es Notation gibt. Es gibt Teile, wo Berufsmusiker, Leute die Musik studiert haben nötig sind, Paragraph 1 Orgelsolo, demanding, man muß wirklich organ gut kennen, um das zu spielen, es gibt Melodien, man

braucht wirklich gute Sänger dazu. Es handelt sich um Moral, ist sehr wichtig, wichtig für Cardew, daß Kunst nicht nur ästhetisch ist sondern auch Moral, wenn man ein zentrales Thema identifizieren kann, dann ist es Selbstdisziplin, das war sehr wichtig für Cardew, für ihn die einzige Disziplin. Paragraph 5 zweite Hälfte, die ziemlich lang sein soll, ist freie Improvisation, dafür macht er eine Vorbereitung mit sechs sieben Kompositionen, ein morale Vorbereitung, um daß sie mit mehr Disziplin improvisieren. --- 1'55''

„The Great Learning“ heißt eines der vier klassischen Bücher der konfuzianischen Religion. Das erste Kapitel formuliert ethische und moralische Prinzipien, die den sieben Abschnitten von Cornelius Cardews Werk zugrunde liegen und in den sieben Paragraphen des Werks gesprochen oder gesungen werden. Da ist von Gleichgewicht und Gleichberechtigung die Rede, vom Verhältnis zwischen Ordnung und Unordnung, von Disziplin und Selbstdisziplin. Die kompositorischen Mittel, die Cardew verwendet, der Einbezug von nichtprofessionellen Interpreten, das Freiheitspotential graphischer Notation und die zufallsgesteuerten Momente, die zur unkontrollierten Überlappung verschiedener musikalischer Aktivitäten führen, diese kompositorischen Mittel symbolisieren die Aussagen der Texte und sind auch ein Spiegel der Konzeption des Scratch Orchestras, seiner radikal demokratischen, anarchistischen Struktur.

Denn alle Mitglieder waren gleichberechtigt, musikalisch, kompositorisch und menschlich, ob Musiker oder Nicht-Musiker, ob begabt oder weniger begabt, ob jung oder alt. Es gab auch keinen Leiter des Scratch Orchestras. Cornelius Cardew hatte zwar die Idee, aber er nahm sich in der praktischen Arbeit des Orchesters völlig zurück, genau wie Michael Parsons und Howard Skempton, die als Mitbegründer des Scratch Orchestras gelten, aber nur, weil sie zusammen mit Cardew einen Großteil der Verwaltungsarbeit erledigt hatten.

O-Ton-Sutherland

In early 1969 ... framework what to operate. --- 2'45''

OVERVOICE 1969 sah ich einen Artikel in der Musical Times von Cornelius Cardew mit dem Titel „Scratch Orchestra, vorläufige Verfassung“. Ich las den Artikel, und staunte, denn was er sagen wollte war, daß jedermann ein Musiker sein kann. Man brauche keine musikalische Ausbildung oder irgendeinen Background, keine Akademie und kein Konservatorium. Man könne einfach beginnen, mit Klang zu experimentieren, jeder auf seine eigene Weise und auch zusammen mit anderen. Das war eine sehr freiheitliche Idee. Beim ersten Treffen des Scratch Orchestras, das ich besuchte, im November 1969, waren etwa 70 Leute anwesend, die alles mögliche mitgebracht hatten, womit man Klang erzeugen konnte. Dann stellte sich Cornelius vor und machte eine verrückte Sache. Er ging um diesen großen Kreis von Leuten herum, von einem zum andern und gab jedem einen Termin, an dem er sein ganz eigenes Konzert gestalten sollte. Ich war da mit einer Frau, die einfach mitgekommen war, weil sie meine Freundin war, aber sie stand auch in dem Kreis der Leute. Cornelius kam zum mir und fragte, Roger, wie soll Dein Konzert heißen. Ich war völlig überrascht, denn ich hatte so etwas natürlich nicht erwartet. Mir fiel dann ein, daß ich ein Theaterstück machen wollte, für das man ein Gerüst hätte bauen müssen, weil es in dem Stück heißt, daß man die Instrumente zehn Meter über dem Boden spielen sollte. Dann fragte Cornelius meine Freundin, wie ihr Konzert heißen sollte, und sie sagte, es wolle es Blitz nennen, so heißt das Bombardement von London im Zweiten Weltkrieg. Die Idee war, daß jeder nach einem Rotationsprinzip ein Konzert gestalten sollte, und daß jeder dabei gleichberechtigt war. Derjenigen der dran war, bestimmte ganz allein, was in dem Konzert

geschehen sollte. Die anderen spielten nach seinen Anweisungen, nach dem Rahmen, der derjenige vorgegeben hatte.

Dieses radikal demokratische „Rotationsprinzip“ ist in der vorläufigen Verfassung von Cornelius Cardew formuliert. Jedes Mitglied des Orchesters gestaltet ein Konzert nach eigenem Belieben, mit Performance oder Theater, mit neuer Musik oder eigenen Kompositionen. Gelegentlich gab es sogar „normale“ Aufführungen klassischer Musik, wenngleich dabei, wie es etwa der englische Pianist John Tilbury getan hatte, meist nach dem Prinzip „populäre Klassik“ verfahren wurde.

O-Ton Tilbury

Es war ganz demokratisch, jeder konnte ein Konzert projektieren, haben wir mit dem Jüngsten angefangen, hat eine Idee von einem Konzert, hat es beschrieben und dann haben wir alle so gut wie wir konnten mitgespielt und geholfen, in dem Sinne sehr demokratisch, und zweite Konzert der nächstjüngsten, und ich war ganz am Ende. Ich habe schließlich auch ein Konzert gemacht. Ich erinnere mich, daß ein Stück hieß The Hoodini right? wir waren irgendwie gebunden, und dann mußten wir versuchen unsere Instrumente zu spielen, meine Hände waren am Rücken gebunden, und dann spielten wir unsere Version von klassischer Musik 1. Tschaikowsky ich war Solist, aber meine Hände waren gebunden, also ich mußte das Konzert mit Füßen und allen Teilen meines Körpers aber nicht die Hände, und dann das Orchester war im Publikum, soviel oder was sie von Tschaikowsky erinnern konnte und ich erinnere mich, daß Michael Nyman spielte, Posaune (singt), und dann gehts weiter, und jemand hat etwas von einer Schallplatte gespielt, es war eine ganz anarchistsche Party, es war ganz wunderbar. --- ca. 2'30''

Musik 5 popular classics --- Harris Seite 2, ca. 3'20''

Tschaikowskys Ballett „Romeo und Julia“, interpretiert vom Scratch Orchestra 1970 in London nach dem Prinzip „populäre Klassik“. „Populäre Klassik“ bedeutet, Fragmente klassischer Musik als eine mehr oder weniger prägnante Schicht des gesamten Klangteppichs zu benutzen. Diese Fragmente können regulär gespielte Orchesterstimmen oder Schallplatten des Stücks sein, oder ein Laienmusiker bläst oder streicht von dem klassischen Werk, was er davon in Erinnerung hat. Bekanntes klassisches Repertoire erscheint auf diese Weise in neuem Gewand. Herausgelöst aus dem Umfeld des konventionellen Konzerts steht es im Rahmen einer Präsentationsform, die einen neuen Blick auf das Altvertraute, auf das zur Gewohnheit, ja zum Klischee Geratene wirft, auf das hehre klassische Kulturgut.

„Populäre Klassik“ ähnelt einer Collage, die mit Versatzstücken klassischer Werke arbeitet, nicht aber in einer fixierten Form wie etwa in den Kompositionen von Bernd Alois Zimmermann oder Mauricio Kagel. „Populäre Klassik“ bezieht die Kreativität und die Spontaneität aller Interpreten ein. Der Orchestermusiker hat seine Stimme ganz alleine zu spielen, eine einzelne Faser des Stücks ohne den Rückhalt des gesamten Werk-Organismus. Ein andere Interpret stellt seine Lieblingsaufnahme vor. Er muß das Genießen klassischer Musik per Schallplatte in eine Aufführungssituation einbauen, das Private ins Öffentliche überführen. Wieder ein anderer muß sein Erinnerungsvermögen anstrengen, um ein Stück der allzu vertrauten Musik wiederzugeben. Diese erfährt dabei durch das Wechselspiel zwischen Erinnerung und Vergessen allerlei Veränderungen.

Klassische Musik wird in dieser Aufführungsform als Museumsstück entlarvt. Auch andere feste Bestandteile des Musik- und Orchesterbetriebs zerbröckeln durch die quasi anarchistische Aufführungspraxis des Scratch Orchestras. Es kommt zum Beispiel gar nicht mehr darauf an, was genau der Einzelne gelernt hat, ob er nur ein paar Klavierstunden hatte oder ein Spitzenpianist ist wie John Tilbury. Instrumentale Virtuosität ist kein Kriterium mehr für das Musizieren.

O-Ton Tilbury

Ich erinnere mich, daß ich sehr selten Klavier spielte im Scratch Orchestra. Es schien mir damals, daß das nicht paßte, es war irgendwie nicht relevant, andere auch, Cardew hat sehr wenig Klavier gespielt, obwohl er ab und zu mal Cello spielte. Er konnte sehr gut Cello spielen. --- ca. 1'00''

Der Verzicht auf erlernte Rollen öffnet Raum für eine viel freiere Auffassung von Musik. Worauf sich der Begriff Musik beziehe, das sei flexibel und hänge von den Mitgliedern des Scratch Orchestras ab, hatte Cornelius Cardew in der „vorläufigen Verfassung“ des Ensembles geschrieben. Tatsächlich war in der Praxis des Scratch Orchestras Musik nicht nur tönende Architektur, sondern häufig verbunden mit Geste oder Performance, mit politischer Aktion oder Theatralischem, wie etwa in dem Projekt, das Roger Sutherland im Dezember 1970 realisiert hatte.

O-Ton Sutherland

The score which is called ... time suspended. --- 1'35''

OVERVOICE Die Partitur hieß Anima Zwei und schrieb einfach vor: „Führe jede Aktion so langsam wie möglich aus.“ Jeder aus dem Orchester konnte das realisieren, wie er wollte. Einer setzte sich an die Orgel und spielte einen einzelnen Akkord aus Bachs Toccata und Fuge in d-Moll. Er hielt den Akkord über die ganze Zeit der Aufführung, als würde er unendlich dauern. Ich interpretierte die Partitur, indem ich von einem Ende der Bühne zum anderen ging, in unglaublicher Zeitlupe. Das habe ich wochenlang geübt. Man konnte kaum sehen, daß ich mich bewegte. André Prévost sagte zu mir, Roger, ich habe gar nicht gesehen, wie du dich bewegt hast, aber irgendwie hast du es geschafft, von einer Seite zur anderen zu kommen. Cornelius Cardew saß da wie eine Statue mit seinem Cellokasten, und er begann, den Kasten ganz langsam zu öffnen. Er brauchte zwei Stunden dafür. Das waren alles ganz leise Aktivitäten. Da einzige, was man durchgehend hörte, war der statische Orgelakkord. Es gab auch ein paar andere Klänge, aber der Haupteffekt war, daß 50 Leute unglaublich langsame Aktionen machten, so daß der Eindruck entstand, die Zeit sei irgendwie aufgehoben.

Musik 6 Skempton Fish Talk --- 4'00''

Howard Skemptions Stück „Fish Talk“, interpretiert vom Scratch Orchestra 1970 in London. Skemptions Stück ist eines in eine Reihe von Kompositionen, die für das ungewöhnliche Potential eines Ensembles, wie es das Scratch Orchestra war, geeignet schien. Ein anderes, mehrfach aufgeführtes Werk war „Burdocks“ von Christian Wolff, hier in der Aufnahme einer Aufführung während der Münchner Olympiade 1972.

Musik 7 Burdocks (Take 1) --- 4'25''

Michael Parsons, der eng mit Cornelius Cardew zusammenarbeitet hatte, entwarf für das Scratch Orchestra das Stück „Mindfulness Occupied with the Body“. Die Partitur besteht aus Noten und schriftlichen Anweisungen.

O-Ton Parsons

Its mostly singing ... necessarily reading music. ---1´30´´

OVERVOICE Das Stück ist hauptsächlich vokal. Es benutzt die Stimme auf ganz verschiedene Art und Weise, für Singen, Rufen, Sprechen. Es fängt an mit einer Trommelaktion, und dann beginnt der Text, ein buddhistischer Text aus Südindien. Erst wird er Unisono gesprochen, dann gerät das Ganze zu einer Art rhythmischer Kanon. Die Worte beginnen sich zu überlappen. Dann geht das Sprechen in Singen über, dann zu einer nicht determinierten Notation, wo jeder auf ganz verschiedene Weise singen, rufen und sprechen kann. Das ist dem Interpreten freigestellt, wobei es noch gewisse Anweisungen gibt, zum Beispiel: singe eine hohe Note, oder singe eine von tief zu mittel glissandierende Note. Jeder konnte das auf seine Weise machen, ohne ein ausgebildeter Sänger zu sein. Das war die Idee des Stücks, wie auch bei Cardews „The Great Learning“, etwas vorzugeben, wo viele Leute mitmachen können, ohne daß sie dafür unbedingt Noten lesen müssen.

„Mindfulness Occupied with the Body“ wurde im November 1970 in London simultan mit anderen Werken realisiert. Simultanaufführungen gab es in den Konzerten des Scratch Orchestras häufig. Sie sind ein Zeichen für die freiheitliche und experimentelle Auffassung von Musik: das eine Werk steht gleichwertig neben dem anderen. Zu Beginn des Konzerts vom November 1970 allerdings erklang Parsons Stück alleine.

Musik 8 Parsons, min. 3´ frei (unterlegen) fix

In „Mindfulness Occupied with the Body“ nutzte Michael Parsons, ähnlich wie Cornelius Cardew in „The Great Learning“, das ganz eigene Potential des Scratch Orchestras.

O-Ton Parsons

The main influence ... in their own way. --- 1´24´´

OVERVOICE Das Wichtigste für mich war, daß ich die Möglichkeiten kennenlernte, für nichtausgebildete Musiker zu schreiben. Das war sehr nützlich für mich, nicht so sehr auf die Intentionen des Komponisten zu sehen, sondern einfach eine offene Situation zu schaffen, wo man dann neue Dinge entdecken kann, wo die Leute die Partitur auf ihre Weise interpretieren. Das war ein Schritt in Richtung Indeterminiertheit, eine Öffnung zu unerwarteten Dingen, die einfach geschehen können. Normalerweise, in traditioneller Musik, versucht der Komponist, alles zu kontrollieren, und die Interpreten sollen das möglichst genau realisieren. Aber in experimenteller Musik, auch beim Scratch Orchestra, ist die Idee des Komponisten nur eine Sache unter vielen, das was den Prozeß der Aufführung auslöst. Ich verwendete weniger determinierte Wege des Komponierens. Ich versuchte, den Interpreten Material an die Hand zu geben, mit dem sie auf ihre Art und Weise umgehen konnten.

Musik 8a Parsons Ende (insgesamt max. 10´) var.

Werke wie Michael Parsons Stück „Mindfulness Occupied with the Body“ sind, in ihrer offenen Konzeption, Erscheinungen der experimentellen Musik und verwandt mit Phänomenen der amerikanischen Avantgarde. Michael Parsons arbeitet in „Mindfulness Occupied with the Body“ mit dem Prinzip Unbestimmtheit, durch die interpretatorische Freiheit bei der Gestaltung der Stimmen. Er zieht sich dabei als Komponist zurück, zugunsten des Interpreten. Das ähnelt vergleichbaren Konzepten bei John Cage. Die zeitliche Ausdehnung des Stücks, die breite Zeitfläche, die die Entwicklung der Singstimmen benötigt, gemahnt an La Monte Youngs Idee eines unendlichen Musikflusses. Schließlich spielten, nicht in Parsons Werk, aber in anderen Veranstaltungen des Scratch Orchestras, szenische Elemente eine große Rolle, wodurch etliche dieser Veranstaltung in die Nähe zu Happening und Fluxus rückten.

Stefan Szcelkun, Architekt, bildender Künstler, überzeugter Anhänger der Arbeiterklasse, Mitglied des Scratch Orchestras bis 1972.

O-Ton Szcelkun

Quite often we interpreted ... isolation of music in society. --- 2'00''

OVERVOICE Häufig interpretierten wir die Partituren visuell, was Cornelius Cardew sehr begeisterte und auch die anderen Komponisten, Michael Parsons, Howard Skempton und andere. Sie empfanden das als inspirierend, wenn wir die Partituren auf ganz unerwartete Weise interpretierten. Fluxus hatte einen sehr großen Einfluß auf uns. Die Bedeutung des Scratch Orchestras für mich, nicht für mich persönlich, sondern allgemein gesehen, ist, daß das Ensemble eine sehr britische Form des Fluxus verkörpert, eine ziemlich original britische Angelegenheit. Das ist von den Musikgeschichtlern nicht bemerkt worden. Sie habe Cornelius Cardew zur Kenntnis genommen, aber nicht Fluxus in Großbritannien. Es hatte viel zu tun mit Cornelius Cardew, der einiges in Bewegung setzte, auch mit Michael Parsons und John Tilbury, das sind drei Schlüsselfiguren. Sie waren von der europäischen Musik beeinflusst, aber auch von der amerikanischen Ausprägung des Fluxus. Sie waren offen für die Idee, daß Musik eine Performance ist, eine Totalität, nicht nur der Klang an sich, sondern auch das Visuelle, das ganze Spektrum. Da war auch ein Bewußtsein, daß Musik aus den jeweiligen sozialen Verhältnissen heraus entsteht, eine Art politische Auffassung. Das Orchester war auch eine Bewegung gegen die Isolation der Musik in der Gesellschaft.

Musik 9 Jackman-Band 1. Take max. 5'

Ein Ausschnitt aus dem ersten Konzert des Scratch Orchestras, am 1. November 1969 in der Town Hall von Hampstead.

Wie soll man solche Erscheinungen, die als experimentelle Musik gelten, dokumentieren? Sie sträuben sich gegen eine Fixierung in Ton- und Bildkonserve, weil es hier auf das Machen von Kunst ankommt, nicht auf das Konservieren. So gibt es kaum Tondokumente der Konzerte des Scratch Orchestras. Lediglich die Paragraphen 2 und 7 von „The Great Learning“ sind 1972 auf Tonträger erschienen, und das noch nicht einmal in voller Länge. Fast alle anderen Aufnahmen entstanden privat, haben daher meistens eine schlechte Tonqualität und lagerten, nachdem das Scratch Orchestra sich aufgelöst hatte, achtlos in irgendeiner Ecke. Das eben gehörte Band beispielsweise wurde von einem Ensemble-Mitglied irgendwann zufällig im Keller von Cornelius Cardews Haus gefunden und vor dem endgültigen Vergammeln gerettet. Ein solch achtloser

Umgang mit den raren Tondokumenten hat aber nichts mit Nachlässigkeit zu tun. Die Bänder waren den Scratch-Orchestra-Mitgliedern einfach nicht wichtig gewesen.

O-Ton Sczelkun

It was a problematic thing ... but for the moment. --- 50''

OVERVOICE Das war eine sehr problematische Sache, ganz abgesehen davon, daß es schon technisch schwer ist, das Orchester aufzunehmen. Das war so ein Gefühl, daß Aufnahmen und Dokumentationen überhaupt nicht zur Sache paßten. Viele Leute machten damals Konzept-Kunst, nahmen das auf und stellten es in eine Galerie aus. Wir versuchten davon wegzukommen, wir wollten wegkommen von diesen Kunstprodukten, die dann als Ware auf dem internationalen Markt verkauft werden. Das hätte das Ganze irgendwie auf den Kopf gestellt. Wir hatten eine Abneigung gegen Dokumentationen. Wir wollten nicht für die Aufnahme spielen, sondern für den Moment.

Musik 10 Jackman Georgia Cries Ascough-Kassette Seite 2 268 --- max. 7''

„Georgia Cries“ von David Jackman, interpretiert 1972 in Liverpool. Der Musikbetrieb hat das Scratch Orchestra kaum zur Kenntnis genommen. Zu renommierten musikalischen Veranstaltungen, sowohl im klassischen, wie im zeitgenössischen Bereich wurde das Ensemble nur selten geladen. Komponisten standen dem Scratch Orchestra oft kritisch gegenüber, wie etwa Karlheinz Stockhausen. Er hatte ein Konzert des Ensembles im Januar 1970 besucht und angemerkt, die Musik biete keine Möglichkeit für Entwicklung. Die Musikwissenschaft verzeichnet die Existenz des Ensembles höchsten als Notiz, meistens in Zusammenhang mit Cornelius Cardews Biographie. Die einzige Spur in der Musikhistoriographie neben einigen Publikationen von Cardew selbst ist eine längere Abhandlung in einem Buch, das das Scratch-Orchestra-Mitglied Roger Sutherland im Selbstverlag herausgegeben hat. Und es paßt in dieses Bild, daß die Musikkritik über die Veranstaltungen des Scratch Orchestras nur selten berichtet hat, und wenn, dann meist skeptisch. Da heißt es zum Beispiel zu Michael Parsons Stück „Mindfulness Occupied with the Body“:

Sprecher 1

Was hat das alles zu bedeuten? Wenn man darüber nachdenkt, ist diese Performance etwas, was irgendwann einmal in einem Buch psychopathologischer Fälle aufgenommen werden wird.

Oder an anderer Stelle über „The Great Learning“ von Cornelius Cardew:

Sprecher 1

Die Improvisationen des Scratch Orchestras sind ziemlich verrückt und außerdem sehr lang. Das ermüdet; die Luft ist schnell raus aus dem Ballon. Während sich die Musiker in der Improvisation treiben lassen, treibt das Publikum davon.

Das Scratch Orchestra ist ein Produkt der musikalischen Avantgarde. Zugehörigkeit zur Avantgarde bedeutete Ende der sechziger Anfang der siebziger Jahre auch Provokation, und die Ablehnung von Musikbetrieb und Musikkritik, die das Scratch Orchestra erfahren hatte, ist auch eine Reaktion auf sein provokatives Element.

Aber anders als John Cage, dessen Konzepte ebenfalls aufs Äußerste provozieren konnten - man denke nur an den Skandal bei der ersten Aufführung des stummen Stücks 4'33'' Tacet - anders als Cage versuchte Cornelius Cardew, über das rein Ästhetische hinauszugehen in die gesellschaftspolitische Praxis. Das Prinzip der Unbestimmtheit und die damit verbundene, zumindest partielle Aufhebung der traditionellen Funktion des Komponisten ist für Cardew zugleich ein politischer Akt, ein Akt der Demokratisierung von Musik und der Demokratisierung der Musiker. Dies ist in der „vorläufigen Verfassung“ des Scratch Orchestras bereits angedeutet und schließt die Variabilität der Verfassung selbst zugunsten der Wünsche der Ensemble-Mitglieder ausdrücklich mit ein. Bei der Gründungsveranstaltung des Scratch Orchestras am 1. Juli 1969 wurde unter anderem folgendes festgehalten:

Sprecher 1

Es soll klar sein, daß trotz der formulierten Pläne und Projekte bis jetzt keiner weiß, was das Orchester ist. Die Mitglieder können es nach Belieben gestalten. Es ist kein Organismus, der nach einem übergeordneten Plan funktioniert und uns sagt, was wir zu tun haben. Nein, es geht darum, zusammen Musik zu machen.

In Cornelius Cardews Biographie ist das Scratch Orchestra ein Schritt auf dem Weg zu einer völligen Politisierung der musikalischen Arbeit. Von 1972 an erweiterte Cardew die bis dahin noch primär ästhetische Arbeit um konkret Politisches. Musik solle nicht nur ästhetischer Gegenstand sein, der Politisches im besten Fall widerspiegeln könne, sondern Musik sei vor allem dazu da, eine politische Botschaft zu transportieren.

O-Ton Sutherland

What happend was unexpected ... somewhere else. ---2'10''

OVERVOICE Was geschah, war ziemlich unerwartet. Ungefähr 1971 begannen Cornelius Cardew und ein paar andere, besonders Keith Rowe und John Tilbury ideologische und politische Texte mitzubringen und sie stundenlang vorzulesen. Das mochten wir alle nicht. Das befremdete die Leute, die nicht an Politik interessiert waren. Cardew war kurz zuvor zu einer Art chinesischem Sozialismus konvertiert. Er meinte, daß die wichtigsten Aufgaben die politische Revolution und der Sozialismus waren. Wenn Musik sich dem nicht unterordnen würde, dann wäre sie konterrevolutionär. Das war eine ziemlich primitive Logik. Musik, egal von wem, ob von Cage, von Stockhausen, oder sogar von ihm selbst, die nicht eine sozialistische Ideologie zum Ausdruck brächte, und zwar sehr deutlich und außerdem dazu geeignet wäre, die Leute vom Sozialismus zu überzeugen, sei reaktionär, negativ usw. und müsse abgelehnt werden. Und Cardew machte die unglaubliche Sache, alle seine zuvor entstandenen Werke abzulehnen. Er begann Lieder und Klavierstücke zu schreiben, die Transkriptionen von irischen oder chinesischen Revolutionsliedern waren. Sie waren in Bezug auf Harmonie und Rhythmus usw. sehr einfach gebaut. Die Diskussionen über die Funktion von Musik, ob Musik nun politisch sei oder nicht, spaltete das Orchester. Was zum Beispiel geschah, war, daß wir jetzt plötzlich das Spiel konventioneller Instrumente erlernen sollten. Es gab sogar Klassen, wo man Unterricht in Rhythmus oder Geige spielen bekam. Deshalb bin ich nicht ins Scratch Orchester gegangen. Ich wollte mit Klang experimentieren und nicht konventionelle Musik spielen. Das hätte ich auch irgendwo anders gekonnt.

Die Politisierung, die Cornelius Cardew eingeleitet hatte, führte sehr schnell zur Auflösung des Scratch Orchestras. Vor allem die Komponisten im Ensemble wollten die von Cardew geforderte Vereinfachung der musikalischen Sprache nicht mitvollziehen. Das Ensemble zersplitterte in einzelne Gruppen. 1974 gab es die letzte Veranstaltung, in der der Rest des Scratch Orchestras unter diesem Namen auftrat.

Aber trotz der alles in allem nur vierjährigen Aktivität des Scratch Orchestras scheint der Einfluß des Ensembles auf das zeitgenössische Musikleben erheblich, auch über die Grenzen Großbritanniens hinaus.

Das ist ablesbar etwa an der Gründung der auf neue Musik spezialisierten Ensembles, die 1980 mit dem Ensemble Modern einsetzt. Viele dieser Ensembles bauen in ihrer Programmarbeit auf ein demokratisches Prinzip, wie es im Scratch Orchestras herrschte, allen voran das Ensemble Modern, das trotz seiner heutigen Etabliertheit im konventionellen Konzertbetrieb davon nicht abgewichen ist.

Die Bedeutung des Scratch Orchestras ist auch ablesbar an seiner Mitgliederliste. Sie verzeichnet viele, heute zum Teil berühmte Komponisten. Zum Beispiel Michael Nyman oder Brian Eno, John White oder Gavin Bryars, und natürlich Michael Parsons und Howard Skempton. Für diese Komponisten war das Scratch Orchestra ein Spielfeld für Experimente aller Art, ein Feld, auf dessen Boden neue ästhetische Ideen sprießen konnten. Diese wirken bis auf den heutigen Tag, in Brian Enos raumbezogener Ambient Music, in Michael Nymans Filmmusiken in Minimaltechnik oder in Howard Skemptons skulptural gedachten Miniaturen.

Musik 11 Ascough (endet mit Orgelakkord) --- var.

O-Ton Ascough

It was the most formative part, ... without Orchestra --- 1'17''

OVERVOICE Meine Zeit im Scratch Orchestra hat mich musikalisch am meisten beeinflusst. Ich war ziemlich jung damals, 19 Jahre. Ich hatte schon Klassen für elektronische Musik besucht. Ich interessierte mich damals hauptsächlich für Stockhausen und ähnliches. Das Scratch Orchestra brachte mich auf einen völlig anderen Weg. Ich war nicht mehr an elektronischer Musik interessiert. Ich begann mich für die Amerikaner zu begeistern und für die Minimal-Komponisten, Terry Riley, Steve Reich, und La Monte Yong, Christian Wolff, John Cage oder auch Earle Brown. Ich beschritt auf einen völlig anderen Weg. Das hätte ich nicht ohne das Scratch Orchestra getan.

O-Ton Jackman

Cornelius was ... great value for me. --- 55''

OVERVOICE Cornelius Cardew war ein großer Lehrer, ein wirklich guter Lehrer. Er konnte Situationen zu schaffen, in denen etwas geschehen konnte, wo die Leute sich frei fühlten, ihre eigenen Ideen zu entwickeln. Das war toll für mich. Ich hatte keine Ahnung von Musik und Noten und dem ganzen Kram, das interessierte mich auch nicht. Das Orchester und die Klasse von Cornelius waren für mich wie eine Schule, wo ich lernte, wie man Klänge macht und wie man sie dann öffentlich aufführt. Das war das Wichtige für mich.

O-Ton Sutherland

I have been very interested ... whose playing what. --- 2'30''

OVERVOICE Ich war sehr am Prinzip Simultaneität interessiert, was ja auch schon in der klassischen Musik ein wichtiges Prinzip ist, zum Beispiel bei Charles Ives. Da gibt es das, was ich Heterogenität nenne, unabhängige Strukturen, die gleichzeitig ablaufen. Das gibt dann eine uneinheitliche Klangmenge, analog zu der Geschichte, daß man in der Mitte einer Stadt steht und gleichzeitig verschiedene Blasorchester hört, die alle einen anderen Titel spielen, die Gleichzeitigkeit des Verschiedenen. Das ist ein Schritt in Richtung Chaos, heterogene Elemente zu haben, die nicht zum Beispiel durch Kontrapunkt miteinander verbunden sind, und ohne den Versuch sie zu verbinden. Da ist geht in Richtung Straßengeräusch. Das Scratch Orchestra brachte diese Möglichkeit für den Interpreten von Musik. Er konnte eigene Ideen einbringen, ganz spontan. Aber auch der Zuhörer mußte sich in dieser Klangmenge orientieren, auf seine Weise, er mußte die verschiedenen Schichten des Klangs hören und selbständig in Verbindung bringen. Denn es gab kein Organisations-Prinzip, das das für ihn gemacht hätte. Das gab mir die Anregung, meine eigene elektroakustische Improvisationsgruppe „Morphogenesis“ zu gründen, vor etwa zehn Jahren. Wir spielen nach dem gleichen Prinzip von polyphoner Dichte. Wir sind zu Sechst und benutzen elektrisch verstärkte Instrumente, elektronische Manipulationen von Klang und alles mögliche, und wir wollen eine spontane Interaktion von all den Klangschichten erreichen, die wir produzieren. Es gibt in jedem Konzert unglaubliche viele Klänge. Der Klang verändert sich ständig und es ist sehr schwierig zu sagen, wer gerade was macht.

Musik Ascough Ende

E N D E

Sendung: HR 2, 28.10.1997, 90'

Sprecher: Hanno Ehrler, Bernd Stratmann, Ralf Buchinger