

»playing this music, we really are messengers«*



Jazz ist weniger Stil, sondern eine Tätigkeit, die sich auf die eigene Geschichte bezieht und eine Bewegung darstellt, die vor allem ihren eigenen Ideologien widerstehen muss, um ihrer eigenen Botschaft gerecht zu werden. So jedenfalls sehen ihn die Autoren, die sich für den folgenden Artikel zu einem »mehrstimmigen Wir« zusammengefunden haben. Entstanden ist ein Text, der selbst zwischen Improvisation und Komposition steht, und so von einer Gemeinschaft der vielen Stimmen berichtet, wie sie im Jazz zu finden sein könnte. Dieser Musik ist etwas eingeschrieben, das nicht entziffert werden kann, also entschlüsselt, also berechnet, um es zu besitzen oder zu beherrschen, wenn sie in das Nichts des Seins fällt. Das ist das Ereignis ohne Preis, diese Musik. Wenn das Nichts ins Sein fällt, also Nichts ausser Sein ist, verzweigen sich die Möglichkeiten und öffnen sich dem, was ankommt (»devenir«). Es ist weder der reine Ton, noch die Worte eines Liedes, sondern die tonale und telefonische Differenz, die eintritt... wenn sich diese Musik kriert, aber sich nicht berechnen lässt... wenn sich eine (neue) Situation einfindet, aber diese sich nicht einsetzen lässt, dann wird sich ein Zuhören vorausgesetzt haben. Das heisst, diese Musik ist Zeugnis einer Zu-(ge)-hörigkeit, auch wenn sie woandershin transportiert, übertragen, übersetzt, versetzt (de-situationiert) wird oder von sonst woher zurückkehrt, damit sie woanders ankommt. »Tone Dialing«. Man wählt sich irgendwo ein. Man ist mittendrin. Es gibt keinen Grundton - nur Referenzen, Mannigfaltigkeiten, Linien, Falten, Wellen, Ebenen, Affekte, Echos, Antworten, Schleifen, Verzweigungen, Mischungen, Rückkoppelungen...

Miles and Trane are warriors... Bird, Monk,... Mingus,... Ra,... Ornette,... Tony,... M-Base, Vijay Iyer,... Robert Glasper, Chris Dave, Bilal,..., aber auch alle, die noch folgen werden oder aus der Vergangenheit zurückkehren... Aber was passiert hier? What's happening? What's going to happen? ... Jetzt, genau jetzt? Man muss wohl improvisieren. Man muss wohl improvisieren. Diese Chance bedeutet, dass man nicht weiss, was passieren wird, was möglich wird. Be ready to play what you know and play above what you know. Anything might happen above what you've been used to playing - you're ready to get into that, and above that, and take that out. Man muss wohl improvisieren. Man muss wohl improvisieren. Hier und jetzt. Eine Ungewissheit also, die sich nicht aufrechnen lässt. Das ist die erste Lektion dieser Musik, die die alte Idee von der Improvisation verworfen hat. Man muss sie rassistisch nennen - diese antike und naive Idee von Improvisation. I think I understand what you meant by that. Nicht nur das Wort oder die Sache Improvisation, sondern das Konzept, seine expressive, metaphysische oder

ideologische Verkörperung. Statt zwischen Improvisierten und Geschriebenen, zwischen Prätendierten und Unprätendierten eine Demarkationslinie zu setzen, gilt es vielleicht eher zu fragen, inwiefern die irreduzible Oszillieren zwischen diesen vermeintlichen Gegensätze schon mit Musik zu tun haben.

Totgesagt, aber unsterblich, trägt diese Musik fort, was sich durch ihr Verschwinden in der Zukunft öffnet. Auch wenn sie in der Ordnung der Bedeutung erfasst ist, weitet und erweitert sie ihren Klang, gibt ihm einen neuen Umfang, eine Dichte oder eine Schwingung, bis eine Dauer erscheint und wieder verklingt... und auf den Spuren des Verklingens wird das Hörbare konstruiert: Ein Subjekt tritt auf den Plan. Das Gehör öffnet sich dem An- und Ausklingen: dem, was ankommt (»devenir«) und dem, was sich entzieht (»retracement«). Es öffnet sich dem, was ohne Grund ist, dem Nichts, daher dem »ist-ohne-Grund« (Heidegger sagt: Nichts ist ohne Grund und nicht: Nichts ist ohne Grund). Man könnte sagen, Hören ist ausserkategorisch, weil es auf das Grundlose des Seins ausgerichtet ist, indem es die Kategorien des Seienden überschreitet, was schliesslich Zugehörigkeit zum Grundlosen/grundlose Zugehörigkeit bedeutet.

»Der wichtigste Beitrag, den du leisten kannst, ist, deine eigene Musik zu machen - eine neue Musik.« Die Möglichkeit, das Überkommene abzuschütteln, wie die Schlange ihre Haut, es zu vernichten, zu zerstören, zu bekriegen (»bell-are«), um dieser Musik treu zu sein, darin liegt schon das Neue dieser Musik: die Umwertung aller Werte. Daher wird diese Musik ihre Liebe zur Tradition niemals aufgeben, aber immer wieder anders verstehen lernen. I think everything turn around. (...) I think it's backwards. Now, they've learned the music, now they have to find their sound. We found out sound while we learned this music. So it is the round about way. Die Zukunft frisst sich in die Vergangenheit - wodurch die Vergangenheit aus der Zukunft eintritt, um die Gegenwart zu passieren oder umgekehrt. Die eigene Musik kann nur eine eigentliche Musik sein und nicht umgekehrt (also das genaue Gegenteil, was behauptet und uns gelehrt wird).

A

When at The Isle Of Wight Festival August 29, 1970 asked the title of the music, Miles said »Call it Anything.«

Diese Musik befindet sich im ständigen Fieber eines immanenten Krieges (»bell-are«). Immer geht es darum, die Einschreibungen und Verheissungen zu bekämpfen, die nur dazu da sind, diese Musik zu verkaufen (Do you want to be paid

for your soul? That's what you want?). Aber auch darum, den eigenen Versuchungen, Phantasmen und Ideologien zu widerstehen... (Don't call the J... Word, it's a very sad word) und letztlich dem eigenen schlechten Geschmack (... was kind of getting on my nerves. Like a favorite pair of shoes that you wear all the time...). Darum ist diese Musik von einem Krieg gegen innen und aussen bestimmt. Immer ist sie in eine Situation gesetzt, die es zu brechen oder zu öffnen gilt, auch wenn es nur der Ton ist, der gerade erzeugt wird (wie die Linien von Mulgrew Miller, die sich an einem unberechenbaren Punkt abbrechen oder umkehren, sich selbst zu negieren beginnen, um sich nochmals zu negieren, doppelt zu negieren). Im Wesentlichen ist diese Musik Erfahrung, Experiment, Überschreitung, Widerstand, Zerstörung, Risiko, Rekonstruktion, Öffnung, Harmonie... und umgekehrt. Durch ihre Affinität zum Aussen öffnet sie sich neuen unvorhersehbaren Ordnungen, Perzepten, Affekten und Komponenten, die wiederum andere hervorrufen werden.

Indem diese Musik ihren eigenen Ideologien widerstehen muss, während sie die äusseren bekämpft, bezieht sie sich gleichzeitig auf die Geschichte und Situationen, die sie durchläuft. Immer geht es um Ordnungen, die bewahrt oder befreit werden müssen, wie auch jede Komposition, jedes Lied bewahrt oder befreit werden muss, um seine Ordnung letztlich wieder zu bewahren. Auch wenn das nur heisst, es spielen zu lernen, es zu übertragen, zu übersetzen. Auch wenn es sich nur um den Versuch handelt, es ganz ohne Nachahmung zu wiederholen, damit sich diese Musik uns mitteilen kann, damit sich ein Aufeinander-Hören einfinden kann, damit sich ein Sinn des Zu-ge-hörens entfaltet. Und das ist es, worauf es ankommt. You have to think when you play; you have to help each other - you just can't play for yourself. You've got to play with whomever you're playing. Das Hören ist weit mehr als blosses Vernehmen von Tönen, Dingen usw. Es stürzt sich mit dieser Musik unmittelbar in eine Entgrenzung, in ein Zusammen-(ge-)hören oder in eine Verwirrnis. Das ist der Grund, weshalb das Selbst sich in dieser Musik entrückt findet, um ohne Namen und ohne Preis zurückzukehren (Singularitäten, Mannigfaltigkeiten, Zusammensetzungen, Zerstückelungen). Die Verwirrnis ist oftmals nur die erste Voraussetzungen dieses Zu-ge-hörens.

Als der 12jährige Joachim Ernst Berendt das erste Mal diese Musik mit seinem selbstgebastelten Radio empfangen hat, hat sich diese Musik auf ihn übertragen, d.h. Er wurde Träger eines neuen Vernehmens. Er hat sich später ein Leben lang für diese Musik eingesetzt und ist diesem Ereignis des Vernehmen ein Leben lang treu geblieben. Das Radio hat das Territorium seiner Heimat durchdrungen, so dass er vom Ausserterritorialen heimgesucht werden konnte: Das Gehör war dem offen, was empfangen wurde, und versuchte, dem was ankam zu entsprechen: diese Musik alieniert. »Black Radio« meint genau dies: Das Radio ist dein Kopf, der alles mögliche empfängt und zu einer musikalischen, exterritorialen Identität umarbeitet,

die kontingent gegen innen und aussen ist (»Der Mix ist in deinem Kopf«). Es gibt keine reine musikalische Identität, nur Resonanzen, Verzerrungen, Rückkopplungen, Geschwindigkeiten... Die Begeisterung dieser Musik sucht ihre Entsprechung und umgekehrt. Für Platon ereignet sich die Übertragung durch die Verschränkung von Eros und Pädagogik. Aber die meiste Musik zielt nur auf den Sex ab. Wenn Heidegger mit Hölderlin vom Geschick in Verbindung mit dem dichterischen Sagen (Onto-Teleologie) spricht, dann ist damit etwas zweifaches gemeint: Destination und Prädestination. Beide sind nicht ohne die Gefahr der Übertragung oder der Dispersion: Jede Note und jedes Zuhören muss sich aufs Neue behaupten.

Durch diese Musik wird uns weder die Erlösung zuteil, noch wird uns eine neue, andere Identität gegeben. Anstatt ein identitäres Selbst zusammensetzen (das Phantasma der Selbstfindung) intensiviert John Coltrane das, was ankommt. Die »Sheets of Sounds« (Ira Gittler) verdichten die Zeit bis sich ihre Energie transzendiert und ihre Linearität sich verflüssigt, so dass sie an die Schwelle einer Vermischung von Verlangsamung und Beschleunigung gelangt und sich einen transmelodische Dimension bildet, in dem sich die Potentialitäten ausbreiten wie in einer unendlichen Rechenmaschine. Die Hybridation, die Komprimierung, die Verzerrung oder die Expansion von Zeit öffnet sich so dem Aussen, dem Unerhörten, dem Undenkbaren, um sich in Gottes Auge zu transzendieren und von da in das Nichts des Seins zu fallen. Die Inder sagen, das Sein ist das Nichts - Nichts ausser Gott: »Nada«. There are many things in life we don't understand, but we go on anyway. Man muss wohl improvisieren. Man muss wohl improvisieren. Die Erfahrung dieser Musik ist die eines transzendentalen Empirismus: In der Vernunft klingt das Wort Vernehmen an und dieses steht in Beziehung zu einem unerhörtem Einvernehmen. Wir vernehmen das Kommende, das was eintritt, wir sind einvernomen vom Kommenden, der transmelodischen Möglichkeit ausgerichtet. Indem wir einvernomen sind, entsubjektiviert, entkoppelt und für die transmelodischen Möglichkeit disponiert, sind wir als Hörende unterbrochen. Die Musik unterbricht unsere Begriffe von Zeit, Körper, Geist, Identität und überhaupt unsere kümmerliche Idee vom Menschen.

Einvernomen sind wir von dieser Musik und das einvernehmende Wir ist Klang (Kinderlied, Chor, Krieg, Aufstand, Radio, Techno... kurzgeschlossen an die Kinästhetik der Beat-Maschinen). Einvernomen sind wir von der transzendierenden Möglichkeit der Melodie (????? und ?????), die einen Überschuss an Sinn freisetzt, wenn sich ein Wir aktualisiert und das das Ewige berührt. Jemand hat geschrieben: Wenn heute alle Spuren der Matthäus-Passion beseitigt würden - keine Platten, keine einzige Partiturseite mehr übrig bliebe - sie »tönte trotzdem in Ewigkeit fort«. »Bird lives« - Kurz nach seinem Tod 1955

erschien das Graffiti überall in New York. »Bird war wie die Sonne, die die Energie abgibt, von der wir alle zehren.« ... ein Stern, ein Ereignis, um letztlich selbst als ein Schicksal zu verglühen. Der Syntax des Be-Pops entkoppelte die Funktionsharmonik.* Die Referenzen und die Substitute beschleunigten sich in den Geschwindigkeiten der Quinten- und Halbtonmaschinen, bis sie jede Relation verloren haben und die Obertöne sich in Ereignisketten zersetzten, um eine autonome Logik zu entwickeln, die einen emanzipativen Prozess in den horizontalen und vertikalen Kräften offenbarten (analog den späteren postmodalen Kompositionen von Wayne Shorter, Ornette Coleman, Mulgrew Miller... bis zu den »inmixed tunes« von Robert Glasper).

*Steve Coleman: »Most of the time, critics and academics discuss this music in terms of individual musical accomplishments, and don't focus enough attention on the interplay. I feel this music first and foremost tells a story. There is definitely a conscious attempt to express the music using a conversational logic. So what I am saying is that while syntax is important, semantics is primary. Too often what the music refers to, or may refer to is ignored.«

Obwohl nichts zu ihm zurück führt und nichts ihn erreichen wird: Bird lebt! Im Entzug (»retracement«) liegt ein Überschuss an Sinn seines Vermächtnis, das uns durchdringt, mitreisst, fortreisst, hervorruft (»devenir«). Dieser Überschuss vereinnahmt oder unterbricht uns, ähnlich der Erfahrung Pierre Menards, der einen neuen Quijote verfassen möchte (Wie würde Bird heute klingen? Was meinten Miles Davis und Max Roach damit, als sie sagten, dass der neue Bird aus der Rap-Musik hervorgeht?): die unmögliche Wiederholung einer nie dagewesenen Möglichkeit als die Offenbarung einer neuen unmöglichen Möglichkeit, die nur beweist, dass alle Kausalitäten des Ereignisses auf es selbst zurückzuführen sind. Die unmögliche Möglichkeit des Neuen ist vielleicht gerade daher dem Scheitern immanent, weil erst im Rahmen des Unmöglichen eine unmögliche Möglichkeit vernehmbar wird. Leser-von-Pierre-Menard-werden... The music ist not even the message, the music is the messenger. Zu-(Ge-)Hörende einer unmöglichen Möglichkeit werden, indem wir eine kaiserliche Botschaft lesen - dass sie unterwegs ist, die unmögliche Möglichkeit, vom Ohr aufgenommen und getragen, darin vollzieht sich ihr ganzer Sinn (Was ist das für ein Aufgeben, das Kafka uns aufgegeben hat? Auf was für ein »devenir« verweist das »retracement« von »Bird lebt!«?).

B

1. Das Geschichtliche, das Geschickte (das Vermächtnis, das Schicksal, die Existenz, die reine Möglichkeit), das dieser Musik vorausgeht, ist das, wodurch wir sind, d.h. zusammen gehören, gemeinsam sind - gemeinsam singular sind. Das ist der primäre Sinn dieser Musik (die Sinnlichkeit dieser Musik), dass wir uns an der Schwelle einer unmöglichen Möglichkeit des Zusammengehörens einfinden. Man könnte es auch das Apriori der Stimmung nennen, die jeder Stimme vorausgeht. Und was vorausgeht, ist unberechenbar, gibt Zeit... eine unberechenbare Zeit der Möglichkeiten. Was auch jede Botschaft und jeden Boten dieser Musik unberechenbar macht. Das Risiko-eingegangen-zu-Sein (Heidegger spricht vom »Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit«) öffnet sich zwischen Destination und Prädestination dem »Geschehnis der Wahrheit«. Es gibt keine Wahrheit ohne die unberechenbare Dynamik des Möglichen, welche das Sein uns schickt (nicht umgekehrt).

2. Kafkas Bote weiss, dass er trotz allen Anstrengungen die Botschaft niemals überbringen kann, aber ahnt, dass ihr Sinn ihn längst erfasst hat: die Unmöglichkeit, die Realität gegen das Reale aufzurechnen. Dieses Ankommen (»devenir«) des Gechicks ist es, was das Reale der Situation strukturiert, von der es jeweils immer nur eine gibt - die momentane - und das ist die Unendlichkeit, der wir an-ge-hören und in der wir zusammen ge-hören. Der Sinn ist die Immanenz des Möglichen und des Unmöglichen, auch wenn es nur ein ahnungsvolles Flüstern ist in der Stille des Ankommens oder Gegenankommens, das unser Herz verzehrt, die Luft auffrisst, unsere Hoffnung unterbricht, um uns einer Unendlichkeit der Situation zu überlassen. Kodwun Eshun sagt in »Heller als die Sonne«: »Die ekelhafte und bizarre Ethik der ?Erlösung? wird für immer verlassen. Der AfroDiasporische Futurismus hat sich auf inhumanen Routen zusammengebaut, und es bedarf des artifiziellen Denkens, um das zu erkennen.« Unser Wissen steht relativ zu diesem anderen Wissen, das am Ende der Zeit uns alle in Beschlag nimmt. Wir wissen, Kafkas Bote steht nicht für den Überbringer einer Nachricht, sondern für das, was sich als Unendlichkeit in der Situation sich dem Ohr öffnet. Denn nur die Unendlichkeit des Möglichen ist, was die Gegenwart ausmacht und macht empfänglich für das, was in einer Situation geschehen könnte.

3. Überbringer werden, aber nicht ohne sich einem Wir (Friends, Brothers, Confidants, Schule, Ursprung, Gemeinschaft, Negativität (»Don't call the J word«)) versprochen, dazugezählt zu haben oder worden zu sein. Dieses Wir (X) ge-hört niemandem, bis auf die es vernehmen können (X). Für Blanchot all jene X ohne X, die den Sinn im Herzen ihres Denkens, das nicht Besitz, sondern Ge-hör ist, eröffnen. 1961, beim Zuhören während einer Probe des Symphonieorchesters des Südwestfunks mit Hans Rosbaud und mehr als hundert Musikern fragt Trane

Dolphy: »How do you know they are musicians?« - »Maybe only the conductor is.« - »I'd say not more than twelve or fifteen are musicians.« Die Gemeinschaft vollzieht sich nicht durch das Konzept eines Organons, sondern durch einen immanenten Sinn der Zu-(Ge-)Hörigkeit. Das Ohr mag ein Organ sein, aber das Gehör der Zu-(Ge-)Hörigkeit ist organlos - eine organlose Gemeinschaft also, womit sie sich von allen anderen Gemeinschaften unterscheidet. Diese wiederkehrende Erfahrung dieser Musik hat die nicht aufge-hört die Welt zu erobern als eine fremde, alterierende Macht, die unser Denken als Heimat einer nicht-distinktiven Macht umprogrammiert.

4. Heidegger hat das dichterische (ankommende) Sagen entsubjektiviert und in das Verhältnis des Hörens gesetzt. Das Verhältnis des Hörens ist das Zusammen-Ge-Hören: »Das selbe ist dagegen das Zusammengehören des Verschiedenen aus der Versammlung durch den Unterschied. Das Selbe lässt sich nur sagen, wenn der Unterschied gedacht wird. Im Austrag des Unterschiedenen kommt das versammelnde Wesen des selben zum Leuchten.« (GA 7, S. 196-197., ...dichterisch wohnt der Mensch...) »Dieses Gehör hängt nicht nur mit dem Ohr zusammen, sondern zugleich mit der Zugehörigkeit des Menschen zu dem, worauf sein Wesen gestimmt ist. Ge-stimmt bleibt der Mensch auf das, von woher sein Wesen be-stimmt wird. In der Be-stimmung ist der Mensch durch die Stimme betroffen und angerufen (...)« (GA 10, S. 91., Satz vom Grund) Für Heidegger ist es das Hören, welches die »Befreiung« des Menschen in sein eigentliches Wesen vollbringt. »Mensch sein heisst: als Sterblicher auf der Erde sein, heisst: wohnen.« (GA 7, S. 142., ...dichterisch wohnt der Mensch...) Das »eigentliche Wohnenlassen« ist dabei das Dichten, das im Hören des »Zu-/Anspruchs«(Ereignis) mass nimmt.*

*Ulrike Enders Skulptur Momo hält ein grosses Ohr in ihren Armen. Das Gehör verkörpert die gemeinsame Befreiung von der Macht der grauen Herren, weil das Vernehmen das, was herrscht, unterbricht und uns versetzt in das, was Hören und Gehört-Werden voraussetzt, dem Zu-/Anspruch des Seins, das dieser Gabe zu antworten sucht.

5. Es ging nie um Heil oder Erlösung, sondern um die Kraft einer Bewegung, die andere mitreisst, um Dinge und Zusammenhänge vernehmbar zu machen, die bis dahin unvernnehmbar waren oder als unvernnehmbar galten. Diese Musik ist egalitäre Operator der Zu-ge-hörigkeit. Das ist der Grund der integralen Virtuosität dieser

Musik (die Göttin Virtus personifiziert militärische Tapferkeit, Tatkraft, Entschlossenheit, Mut), die uns mitreißt und in Beschlag nimmt. Ihre Virulenz ist ausgerichtet, damit das Ereignis von Übertragung und Geschick sich seinsgeschichtlich aktualisieren kann. I look at him (Trane) as a warrior about music.... and Miles and most artists are warriors. I think picasso was a warrior. That's kind how I look at it what we do. Was bedeutet dieser Krieg, dieser Krieger, der um des Kriegs Willen (Virtus) geführt wird («bell-are«)? Es nötig, die Virtuosität erst von der Artistik zu unterscheiden, damit das Agens dieser Musik vernehmbar wird. Denn es gibt keine Virtuosität ohne das Reale des Unvermögens, das ihr preisgegeben ist, nämlich etwas Widerständiges in uns, das sich gegen die Macht dieser Kunst auflehnt und sich der Aneignung der Regime ihrer Artistik verwehrt. Diz and Bird played a lot of real fast notes and chord changes because that's the way they heard everything (...). But I didn't hear music like that. I heard it in the middle and tower registers, and so did Coltrane. We had to do something suited for what we did best, for our own voices. Wenn sich das Vermögen in ein Unvermögen de-konstruiert, dann vollzieht sich die Unterbrechung, in erst der die Potentialität einer Umwertung real erfahrbar wird.

6. Die Geschichte entzaubert das Sein, das es durchläuft, während sie in der Vergangenheit und Zukunft verschwindet. Zurück bleiben Idee, Namen, Freunde, Feinde, Konzepte und Unsterbliche, die uns Gegenwärtige heimsuchen. Unser Begriff der Geschichte fügt uns in Raum und Zeit ein, offenbar den Diskurs in ihr. Wir gehören demnach zu gleichen Teilen der Vergangenheit und der Zukunft an, die über uns richtet, wie wir uns anmassen, über sie zu richten.* Das ist der Grund, weshalb diese Musik untrennbar von Übertragung und Geschick ist, also eine Situation voraussetzt, statt sie einfordert. Jeder hat Lehrer und ist Lehrer von jemandem, jeder von uns ist von einer Horde Untoter verfolgt, denen es etwas zu danken oder heimzuzahlen gilt (meist beides zusammen). Und unser Verständnis von Geschichte ruft einen endlosen Krieg gegen die falsche Pädagogik hervor. Da der Mensch nicht ein Gegenstand der Pädagogik werden darf, muss der Krieg auf die Geschichte selbst zielen: »Wir sind die wahren Hüter der Geschichte!« Unsere Ideologie von Menschlichkeit verfolgt uns wie ein böser Schatten. Aber während die Geschichte uns als eine Beute zurück lässt, ist sie längst mutiert, ausgeschlachtet und entzaubert, und uns bleibt nur, unser Da-Sein in der zurückgebliebene Unendlichkeit zu affirmieren, indem auch wir uns von uns selbst zu differenzieren beginnen: Post-Bop, Post-Soul, Post-Histoire... Die Geschichte ist der dreckige Spieler am anderen Ende des Brettes, gegen den man nur verlieren kann, aber genau das ist für Benjamin unsere unmögliche Möglichkeit, uns vom Determinismus der Geschichte zu lösen und unterbrochene Subjekte der Unendlichkeit zu werden.

*Für den Begriff »Historicity« gibt Vijay Iyer zwei Erklärungen an: »Der Zustand, in den Ablauf der Geschichte eingebettet zu sein; ebenfalls: das Ergebnis einer solchen Einbettung. (...) Es gibt keinen Zweifel, dass es ?die Geschichte? ist, die unseren hauptsächlichsten Ansporn darstellt. Erstens bringt uns die Improvisation in direkten Kontakt mit dem Augenblick, mit der Gegenwart. Aber unsere Handlungen sind bestimmt durch unsere Erinnerungen und Erfahrungen, also durch die Vergangenheit. Und so bewegen wir uns Richtung Zukunft, indem wir mit Hilfe der Vergangenheit improvisieren. Alles ist eine Sache wie man sich an Dinge erinnert. Die Erinnerung ist ausschlaggebend. Man sagt - zumindest im Englischen gibt es diesen Spruch - ?wer die Geschichte kennt, braucht sie nicht zu wiederholen.? Wir sind nur zu dem in der Lage, was uns im Rahmen unsere Auffassungsgabe zugänglich ist. Dass wir uns entwickeln, bedeutet nicht, dass wir uns dabei immer in dieselbe Richtung bewegen.«

7. Wir sind auf unterschiedliche Weise zusammen und getrennt. Als Tote, Untote, Feinde und Freunde, Liebende und Bekriegende. Wir werden mit Entscheidungen konfrontiert, die sich zwischen uns abspielen und uns die Situation uns überantwortet. Irgendwo zwischen uns. Und die Tatsache, dass beim Spielen sich ein ständiger Informationsfluss ereignet, gibt der Situation eine Wahrscheinlichkeit. Dieser Prozess ist es, der diese Musik lebendig werden lässt, der entscheidet, wie wir zu einander hören und gehören. Wir machen fast so etwas wie ein gemeinsames Ritual daraus. Wir lassen die Musik sich ausdehnen, bis sich eine, eine Dichte, eine Immanenzebene bildet, oder auch nur eine Ahnung, die wir durchqueren oder passieren (Deterritorialisierung), bis wir mit geröteten Augen zurückkehren (Territorialisierung). Sometimes I think I was making music through the wrong end of a magnifying glass. Auf unterschiedliche Art dasselbe: ein Zusammengehören des Verschiedenen, eine verschiedene Wahrheit. Manchmal ist es schwer zu eruieren, wo und in welchem Moment etwas erzeugt wird, wo die gemeinsame Erfahrung einsetzt. Wir verlieren dann unsere zuteilten Namen und Identitäten - was notwendig ist, um überhaupt spielen zu können, um eine Relation zwischen Intimität und Öffentlichkeit zu konstruieren. Das Anonym-Werden nimmt den Ort einer Zu-ge-hörigkeit ein, es fügt sich dem Gespielten hinzu (Agens), wie dessen erster Hörer.

8. »Call it Anything.« bedeutet, dass es manchmal erforderlich ist, sich einer Identität zu entziehen, damit neue Prozesse in Gang kommen, die neue Konstellationen, Sounds und Situationen kreieren und die sich vielleicht erst an künftige Hörer adressieren. Miles had a way of seeing straight through things and knowing that

over time people would figure out what was really happening. Oft werden diese Vorgänge erst rückwirkend als Ereignisse deklariert, indem sie von Liebhabern gehütet, gewärmt und beschlagnahmt werden, damit sich die Wüste von unrelevanter Musik um uns weiter ausbreiten kann und alle anderen Möglichkeiten im Keim erstickt. Diese Musik ist vor die Tatsache gestellt, dass zu viele Musik in Wahrheit nichts mit unserer Situation zu tun hat, dass zu viele Musik die Evidenz der Situation verschwimmen lässt, in der wir uns befinden. Um diese Musik zu spielen gilt es, die Phantasmen von Kunst, Ausdruck, Freiheit, Erlösung, Konzept, sogar von der Musik selbst zu zerstören. Die ödipalen Maschinen sind unvermeidlich...

C

Mit dem Bruder (dasselbe Wort wie »brother«, »Genosse« (Genos), »amicus«, also das Wort, das den Freund an den Boden, die Rasse oder Klasse zurück bindet oder dieses Verhältniss zu bannen vorgibt) teilt man weniger oder mehr die Sache, für die es zu kämpfen gilt, nämlich diejenige Gemeinschaft, die sein soll. Damit verkehrt sich Fiktion und Wirklichkeit, indem das was sein soll, das ausschliesst, was ist. Das Unwirklichste also - die Bruderschaft, die Freundschaft, die Brüderlichkeit - ist mit allen heldischen und soldatischen Tugenden zutiefst in der Familie, dem Stamm und allem, was sonst noch mit der Symbolik des Blutes durchtränkt ist, verwurzelt: der Blutrache, der Familienehre und der Familienschande. Die Schwester bestätigt dies nur als Sonderfall. Alle Formen von Gemeinschaft ereignen sich mittelbar oder unmittelbar im Bannkreis dieser Zäsur eines Seins-Sollens.

Träumen wir also von einer Freundschaft, die über die Nähe des gleichartigen Doppels hinausgeht. Von einer Freundschaft jenseits der natürlichen und organischen Verwandtschaft, die ihre Signatur von Anbeginn auf dem Spiegel der Selbstliebe hinterlassen hat. Fragen wir uns, wie die Politik eines solchen »Jenseits des Brüderlichkeitsprinzips« aussehen könnte. Wenn Feind und Bruder nur eine archaische Verschränkung sind (die radikale Form der äussersten Feindschaft ist, wie wir wissen, nur gegenüber dem Bruder möglich), dann heisst das bekanntlich, dass der Feind nicht im Äusseren oder im Anderen zu verorten ist, sondern im Eigenen. Die Idee des Bruders appelliert, egal ob zustimmend oder bezweifelnd, an eine Gemeinschaft, die das Unwirkliche verwirklicht, eine Gemeinschaft der Gleichen, während der Grund des Einverständnisses ungleich ist. Machen wir uns nichts vor. Die Idee der Brüderlichkeit ist die der Gleichheit. Schwester, Bruder (Sister, Brother): das sind die Gleichen, die gegen die Ungleichen ins Feld geführt werden sollen.

Was bedeutet das Ein-Verständnis (das »eine Verständnis«), das die Idee der Gleichheit aufruft? Welches Verständnis wird mit dem Ein-Verständnis bezeugt? Derrida hat stets die Möglichkeit des »Ver«-fehlens des »Ver«-ständnisses betont, das dem Ver-stand immanent ist. Es gibt keinen Ver-stand, der sich nicht dem Risiko eines Ver-fehlens ausgesetzt sieht. Was ist also dieses Verständnis des Verstandes? Das Ver-stehen setzt die Möglichkeit eines Missverständnisses voraus, die seine Aufmerksamkeit ersucht: ist es möglich zu ver-stehen, ist es möglich ver-standen-zu-werden - kann man überhaupt verstanden, bzw. ge-hört werden? Die schiere Unmöglichkeit eines Gehört-Werdens bzw. eines Ver-Stehens und Ver-Standen-Werdens, also dem Ver-Ständnis war für Derrida unteilbar mit einer entsprechenden politischen Situation verbunden - unlösbar von dem »Ver« des Ver-fehlens, der irreduziblen Differenz (différer) im »Ver« (des Ver-Stehens und des Ver-Standes). Immer bleibt es Voraussetzung eines Ein-Ver-Ständnisses - ideologisch oder unmittelbar: Ja, wir ver-stehen, worum es gehen muss. Ja, wir haben ver-standen, worum es gehen muss. Ein Ja also, das unmiss-ver-ständlich den Vertrauensvorschuss gegeben hat, damit sich überhaupt ein Ver-Ständnis, ein Ver-Nehmen, bzw. ein Ge-Hör ereignet... das ist die Bedingung, das ein Zusammen-Ge-Hören voraussetzt: denn man muss bereit sein, vorbereitet sein, zum Hören, im Voraus darauf eingegangen sein, um der Situation hörig (gerecht) zu werden und damit ein Ver-Ständnis einsetzen kann. Ist das nicht die eigentliche Schwierigkeit, das scheinbar Unmögliche, das Derrida dekonstruiert? Just Hear What Happens Next. Das heisst, dem, was ankommt, der Zukunft (»devinir«), also einem Ver-ständnis, Platz zu machen.

»Der schwarze Schwan ist ein Bruder, da er - wie immer selten, hin und wieder - nur unter der Bedingung auftauchen kann, dass er bereits ein Menschenfreund ist. Er muss jener Gattung angehören, der der Menschenfreund angehört, der ein Freund der ganzen Gattung ist, er muss der Bruder dieser Brüder sein. Denn unmittelbar nach dieser Definition des Menschenfreundes in der ?engeren? Bedeutung des Ausdrucks, sagt uns Kant, was man sich unter diesem Phänomen der verpflichtenden Gleichheit vorzustellen hat: einen Vater und Brüder, Unterworfene und gleiche Brüder. Die Menschen sind Brüder, und der Vater ist kein Mensch: gleichsam als Brüder unter einem allgemeinen Vater, der aller Glückseligkeit will.« Der allgemeine Vater bedeutet für Freud den Signifikanten des toten Vaters (den Buchstaben des Gesetzes). Stockhausen überschreitet diese patriarchale Struktur, indem er sich selbst zur Ordnung des Anderen (jenseits der natürlichen Gemeinschaft) zu rechnen beginnt: »Ich bin kein Mensch. Ich habe nie jemanden Mutter genannt. Die Frau, die meine Mutter sein soll, nenne ich meine andere Mami. Ich nenne nie jemanden Mutter. Ich nenne niemanden je Vater.«

Das »Eigene« zu alinieren, eine Alterität ohne hierarchische Differenz, eine

Gleichheit ohne Ungleichheit, am Ursprung der Gemeinschaft zu denken, bedeutet letztlich der Gemeinschaft eine andere Vergangenheit zu geben als sie in Anspruch nehmen möchte. Aus diesem Grund führt Sun Ra in »Space is the Place« die Gleichheit als eine Perversion von Wirklichkeit und Fiktion gegen sie selbst an: »How do you know I'm real? I'm not real. I'm just like you. You don't exist in this society. If you did you people wouldn't be seeking equal rights. You're not real. If you were you'd have some status among the nations of the world. So we're both myths. I do not come to you as a reality; I come to you as a myth. Because that's what black people are. Myths. I came from a dream that black man dreamed long ago. I'm actually a present sent to you by your ancestors.« Indem wir uns die Vergangenheit erträumen, zerstört Sun Ra nicht nur unsere Ordnung von Realität und Fiktion, die Voraussetzung unseres Begriffs von Gleichheit, sondern auch die Ordnung der Zeit: Nun ist es die Vergangenheit, die uns aus der Zukunft gesandt wird. Dadurch öffnet Ra die Möglichkeit einer parallelen Zukunft, in der er ein afrikanisches Ägypten aus der Vergangenheit herausholt, vorwärts beschleunigt und verkleidet, um zu verhindern, dass es in Zukunft ein afrikanisches Amerika gibt.

Sun Ra identifiziert sich mit den Pharaonen, den Despoten, den Unterdrückern, indem er sich von Amerika und von seinen »Brüdern« trennt. »Ich bin kein Teil von Amerika, ich gehöre nicht zu den Schwarzen. Sie haben einen anderen Weg eingeschlagen. Die Schwarzen werden sorgfältig überwacht, so dass sie in einer niedrigen Position verbleiben. Ich habe mich von allem abgewandt, um ich selbst zu sein, denn ich wusste, ich war nicht wie sie. Nicht wie die Schwarzen oder die Weissen, nicht wie die Amerikaner... Schwarze leben in der Vergangenheit, eine Vergangenheit, die jemand anders für sich geschaffen hat. Es ist nicht ihre Vergangenheit, nicht ihre Geschichte.« Amerika bestätigt für Ra das Humane, die Identifizierung mit der jüdisch-christlichen Erlösung und das von der Sklavenmoral unterminierte Erlösungsstreben schwarzer Musik. Aber Ägypten ist das Gegenteil von dem. Es ist das Spiegelbild Amerikas, dessen erschaffener Mythos. Daher wird Ägypten zum Ort der Differenz, einem Überschuss an Sinn, der es in die Zukunft katapultiert. Was wäre, wenn die Zeit nicht die belagerte Geschichte wäre, sondern eine unbestimmte Situation, ein Ort, vor dem auch die Toten nicht mehr sicher sind - es nie waren - (also eine unnatürliche Gemeinschaft), genau wie in Ägypten, dem »Haus der Ka-Seele des Ptah«. Statt an Gerechtigkeit und Vergeltung (das metaphysische Prinzip der Gleichheit) zu glauben, postulieren Sun Ra und Derrida - die weder Juden noch Christen oder Amerikaner, Afroamerikaner, sondern Ägypter waren (vergleiche in Peter Sloterdijk: Derrida ein Ägypter: Über das Problem der jüdischen Pyramide. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 2007) -, dass man, um die Dinge zu verändern, die Ordnung der Zeit gegen sich selbst wenden muss, damit sie sich dem öffnet, was ankommt (»devenir«) und sich entzieht (»retraitement«). »Erstelle Gegen(m)(rh)yth(m)en, die die Gehörgänge durchlaufen, damit sich die

Ideologien freisetzen!«

REMIX*

Zum moralisch zweifelhaften Modell der ehrfurchtsvoll frequentierten Labels schreibt Jace Clayton (DJ /Rupture): »Es ist das traurige und bekannte wirtschaftliche Modell: Die kulturellen Reichtümer der subalternen Kulturen ohne deren Wissen oder Erlaubnis zu verkaufen«. Macht das nicht auch Madlib bei »Flight to Brazil«? In den Linear-Notes sind keine Informationen zu den Komponisten oder Interpreten enthalten, aber nicht wegen einer White-Label-Haltung (die den DJs das Gefühl gibt, Teil eines exklusiven »in-the-know« Record-Clubs zu sein) oder weil (was wahrscheinlicher ist) Madlib beim Veröffentlichenden Urheberrechte verletzt. (Dies könnte erklären, warum die Worte »Throw Stones Records« nirgendwo auf den Veröffentlichungen der »Medicine Show« Serie zu finden sind, obwohl klar ist, dass Madlibs Home-Label dahinter steht.) Dies ist schade, weil jeder Song in diesem Mix einen dazu drängt, mehr darüber wissen zu wollen. Wäre das nicht auch ein Teil einer künstlerischen Strategie bei einem solchen Vorhaben? Und wäre es nicht so, dass diese Informationen den symbolischen Anteil an diese Musikern verkörpern würde (einen Ausgleich, um die Absenz zu kompensieren) und das dann darüber hinaus bei den Zuhörern das Begehren erweckt würde, noch mehr von ihrer Arbeit ausfindig zu machen? Selbst wenn die Musiker nicht bezahlt werden, könnten sie so zumindest als einzigartige Künstler gefeiert werden; stattdessen ist der Kurator der Star dieser Show. Anscheinend offenbahrt dieser Release Madlibs Talent für das Auffinden und Beschaffen von Aufnahmen, während die Musiker nur ein paar anonyme brasilianische Menschen sind, die ein paar Melodien machten, die aber alles in allem in Vergessenheit geraten würden, wenn es keine angesagten amerikanischen Retter gäbe. Aber ohne jegliche Angabe bleibt diese Musik obskur und anonym.

*DJ /Rupture: »Als Prozess ist DJing unvermeidlich und notwendig für unsere Zeit und ein eleganter Weg, um mit Datenüberlastung umzugehen. Als Einlage fahren die Kids auf der ganzen Welt darauf ab. Als Produkt ist es grösstenteils illegal.«

*Interview von Artistic Director Terri Pontremoli mit Mulgrew Miller, DJF's 2010 artist in residence.

Autor_innen:

Das mehrstimmige Wir dieses Textes steht nicht für ein anonymes Autorenkollektiv, sondern ist im Dienste einer Positionierung eines kommenden Wirs, das noch keinen Namen trägt.