

Roll Over Beethoven, Boulez ...

Über die wechselvolle Verzahnung von
Avantgarde und Pop

1 Diedrich Diederichsen, *Musikzimmer. Avantgarde und Alltag*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2005, 20.

2 Mit Popmusik ist im folgenden durchgehend Pop- und Rockmusik im weitesten Sinne gemeint, also unter Einbezug aller denkbaren Subgenres wie Funk, Soul, Reggae, Hip-Hop, Grunge, Hardcore, Punk, House, Techno etc. pp. Ausgenommen hingegen sind davon nicht nur die Musik der klassisch komponierten Tradition, sondern auch Jazz und Weltmusik.

3 Bernd Sponheuer *Musik als Kunst und Nicht-Kunst. Untersuchungen zur Dichotomie von »hoher« und »niederer« Musik im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick*, Kassel: Bärenreiter 1987 [Kieker Schriften zur Musikwissenschaft 30].

Wenn Pop nicht mehr half, konnte vielleicht die Avantgarde helfen.¹ Wer Musik hört und nicht primär an Lebensgefühlen und akustischen Schnullern interessiert ist, wird verlangen, daß die Töne sich kritisch-konstruktiv zur Welt verhalten, in der wir leben. Popmusik² und die musikalische Avantgarde haben das Versprechen akustischer U-, Dys- oder meinethalben auch Heterotopien auf unterschiedliche Weise eingelöst. Die Popmusik der sechziger Jahre hat, wenn nicht gar der Revolution, dann doch der vorübergehenden Entbürgerlichung westlicher Gesellschaften einen Sound verliehen, der bis heute als rebellisches Element in jedem Gitarrenakkord, in jedem Hip-Hop-Beat nachhallt. Der Avantgarde ist es gelungen, auf akustischem Terrain hierarchiefreie Modelle zu entwerfen und Aufmerksamkeiten auf Zusammenhänge und mögliche Koexistenzen zu lenken, die in kapitalistischen Gesellschaften keinen Platz finden.

Aber Emanzipation und Freiheit haben bekanntlich ihren Preis. Die Popmusik mußte ihre gesellschaftliche Schlagkraft mit ihrem Warencharakter, der sie dem ökonomischen Kalkül weitgehend auslieferte, teuer bezahlen. Die Avantgarde hingegen erkämpfte sich ihren sowohl ökonomischen als auch ästhetischen Freiraum um den Preis gesellschaftlicher Relevanz. Popmusik und Avantgarde sind mithin als Gegenpole miteinander verzahnt: jene als musikalische Ware, die sich gegen das Bürgertum (i. e. das Establishment) richtet, diese als bürgerliche Institution, die sich gegen die Warenwelt des Kapitalismus wendet. Vielleicht hat die Revolution, einer charmanten Behauptung Tucholskys widersprechend, auch deshalb nicht in der Musik stattgefunden, weil sie nicht beides sein konnte: antibürgerlich und antikapitalistisch.

II.

Daß überhaupt Genres existieren, die wir Popmusik oder Avantgarde nennen können und die sich sogar über das bloße Klangbild hinaus, vom Habitus des Künstlers bis zum

2 Habitus des Publikums, vom T-Shirt bis zum

Albumtitel, nur als strikt voneinander getrennte Welten denken lassen, ist ein musikhistorischer Irrtum, der sich nur bedauern, in seiner Tragweite aber nicht mehr korrigieren läßt. Läßt man Bernd Sponheuers These gelten, daß die Dichotomie einer »höheren« und »niederer« Musik infolge einer Legitimationskrise der Musikästhetik im 19. Jahrhundert zustande kam,³ wird auch klar, daß dieses Vergehen der bürgerlichen Institutionen in erster Linie der aus- und abgrenzenden Distinktion diene. Wer über Popmusik und Avantgarde spricht, meint Klassenkampf.

Aus dieser Perspektive heraus wird auch deutlich, warum Versuche, die Grenzen zwischen Pop und Avantgarde aufzuheben, so häufig scheiterten. Die Gigantomani des Symphonic Rock wie Deep Purples *Concerto for Group and Orchestra* (1969) Emerson, Lake & Palmers *Pictures at an Exhibition* (1971), gleichen somit – die ein wenig krude Formulierung sei gestattet – neureichen Peinlichkeiten proletarischer Emporkömmlinge. Wo Komponisten klassischer Musik der Popmusik die Weihen der Kunst zu verleihen trachteten, mußte diese sich an den Kriterien der Kunstmusik messen lassen, weshalb häufig schiere Virtuosität geadelt wurde – Funk und Fusion der Brecker Brothers zum Beispiel, bei denen ein Stück auch schon mal im 7/8-Takt stehen konnte, oder Dire-Straits-Gitarrist Mark Knopfler, dessen Fingerfertigkeit derjenigen Gidon Kremers in nichts nachsteht. Der affirmative, marktorientierte Zug derartiger Musik wurde nicht hinterfragt. Die entschlossene Brutalität, mit der, um nur ein besonders sprechendes Gegenbeispiel zu nennen, Iggy Pops *I wanna be your dog* (1969) das etablierte Paarungsreglement außer Kraft setzte, fand keine Anerkennung.

III.

Grenzüberschreitungen sind so alt wie die Grenzen selbst. Sofern sich Kunst ihrer Autonomie auch dadurch versichert, daß Konventionen verletzt werden, könnte man meinen, Grenzen werden überhaupt nur geschaffen, um sie niederzureißen. Umso erstaunlicher ist es, daß sich die Tonsprachen der Popmusik und der Avantgarde bis weit ins 20. Jahrhundert hinein eher nicht angenähert haben. Der Rückgriff auf den Fundus der Volksmusik ist hiervon auszunehmen, sofern Zoltán Kodály oder Béla Bartók orale Traditionen nicht als ästhetischen Bruch aufgreifen, sondern – im Gegenteil – als Material gleichen Ursprungs verständlich werden lassen. Beim Versuch, die afroamerikanische Kultur des Jazz komponierend zu reflektieren, erwachte hingegen kom-

Editorial

Eigentlich ist es eine alte Geschichte: Crossover, das Überkreuzen und voneinander Partizipieren gegensätzlicher Musikrichtungen, in diesem Falle der Antipoden »U« und »E«, konkreter von Pop/Rock und Avantgarde. Und wie nicht anders zu erwarten, wenn die Musikindustrie ins Spiel kommt, ist es ein Begriff aus der US-amerikanischen Plattenindustrie der 30er Jahre des 20. Jahrhunderts, worauf Peter Wicke in seinem Aufsatz über die politischen Dimensionen jenes Crossover von Avantgarde und Rock hinweist. Zugleich aber ist Crossover seit den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts auch eine neue Geschichte bzw. eine, die sich mit deutlich neuen Akzenten weiterschreibt. So neu, daß Björn Gottstein in seinem grundlegenden Aufsatz *Roll Over Beethoven, Boulez...* am Schluß zu Recht resümiert, daß zeitgenössische Formen jenes Crossover kulturell und ästhetisch nicht mehr eindeutig zuordenbar sind. Beginnen sich die Lager aufzulösen oder entstehen neue Szenen, die nun tatsächlich Potentiale der Antipoden zur Synthese bringen? Crossover hat, begründet durch jüngere Komponistengenerationen, deren musikalisches Selbstverständnis durch Rockmusik als Lebenserfahrung mitgeprägt worden ist, und beschleunigt durch Computertechnik und Digitalisierung eine neue Qualität erreicht. Eine Qualität, die selbst die konzertante Aufführungspraxis neuer Musik umzukrempeln beginnt und darauf hinweist, daß sich die Bedingungen musikalischer Produktion und Verbreitung neu kontextualisieren. Jene neue Qualität von Crossover aber, darin letztlich Spezifika einer Musikgeschichte des 21. Jahrhunderts, möchten wir mit dieser *Positionen*-Ausgabe zur Diskussion stellen: als ästhetische und musikalische Bestandsaufnahme, soziologische und politische Hinterfragung, in Form von Komponisten-, Interpreten- und Festivalporträts sowie Statements von Komponisten, Performern und Musikern. Überraschend ist dabei, daß sich angesichts der Vielfalt und des Potentials an musikalisch querständigem Denken und Handeln das Verständnis davon, was die Geschichte der neuen Musik geprägt hat und prägt, unweigerlich zu verändern beginnt.

Gisela Nauck

positorisches Bewußtsein für das musikalisch Andere. In Igor Strawinskys *Ragtime* (1918), George Antheils *Jazz Sonata* (1922-23) und *A Jazz Symphony* (1923-25), Stefan Wolpes Kabarett-Oper *Zeus und Elida* (1926), Ernst Křenek's Oper *Johnny spielt auf* (1927) oder Bohuslav Martinůs *Le Jazz* und *Jazz Suite* (beide 1928) kommt der Jazz, der bis zum Ende der Swing-Ära alle Merkmale einer popkulturellen Strömung *avant la lettre* trägt, zunächst als neue Farbe, als Tonfall oder als Chiffre des modernen Lebens zur Geltung. Die weitere Integration der Stilmittel des Jazz verlief für die Geschichte der komponierten Musik weitgehend unproblematisch. Das ist nicht nur darauf zurückzuführen, daß im Bebop und erst recht im Freejazz emanzipatorische Tendenzen aufkommen, die keinen Anspruch auf Massenwirksamkeit mehr erheben und die der komponierenden Avantgarde ihrem Freiheitsdrang nach in nichts nachstehen, sondern sind auch den offenen, sich der Improvisation öffnenden Konzepten der komponierten Musik der sechziger Jahre geschuldet. Mit Werken wie Bernd Alois Zimmermanns Trompetenkonzert *Nobody knows the trouble I see* (1954) findet die afroamerikanische Kultur schließlich auch über musikalische Parameter hinaus als Sujet und musiksoziologischer Komplex Eingang in die Werke der komponierten Musik.

IV.

Einen kurzen Augenblick lang ist die gegenseitige Durchdringung der Popmusik und der Avantgarde wahrscheinlich denkbar gewesen. Ganz dem Zeitgeist verpflichtet, suchten die Kölner Komponisten Peter Eötvös, Johannes Fritsch oder David Johnson Ende der sechziger Jahre den Kontakt zum experimentell ausgerichteten Krautrock der Gruppe Can, mit der sie gemeinsam am 20. März 1969 in einem happeningähnlichen Konzert in Köln auftraten, um, wie ein Kritiker zufrieden zusammenfaßte, »an den Grundfesten der Konzerttradition« zu rütteln und den »etablierten Kulturbetrieb mitten ins Herz«⁴ zu treffen. Wie gesagt, einen kurzen Augenblick lang. In dem Maße, in dem die Avantgarde ihre stilistischen Errungenschaften in den folgenden Jahrzehnten konsolidierte, wurden konfrontative Kooperationen dieser Art zusehends verunmöglichlicht. Hinweise auf die Existenz der Popmusik blieben fortan, wenn auch kein Sonderfall, so doch eine Ausnahme. Wenn Walter Zimmermann mit seinem Klavierständchen *When I'm 84* auf die Beatles anspielt, wenn Ludger Brümmer seiner elektroakustischen *Nocturne de la nuit* (1999) ein Massive-Attack-Sample zugrunde legt, dann kommt die Hommage zunächst einer höflichen Verneigung gleich, bei der gleichwohl die Eigen-

4 Köln *Stadt-Anzeiger* vom 22./23. März 1969. Zit. n. Marietta Morawska-Büngeler, *Schwingende Elektronen. Eine Dokumentation über das Studio für Elektronische Musik des Westdeutschen Rundfunks in Köln 1951-1986*, Köln: Tonger 1988, 100.

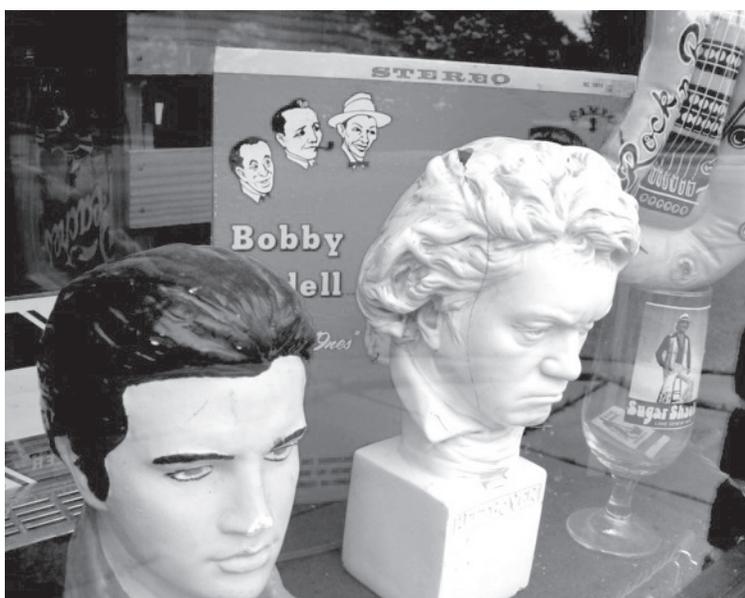


Foto: Alexis Highsmith

ständigkeits und Bedeutung der Popkultur ihre Anerkennung findet. Dem Umstand, daß die Gedichte Erich Frieds der Form und dem Metrum nach songähnliche Strukturen nahelegen, trug Michael Obst Rechnung, als er 1986 komponierte Faktur seiner Chansons eratisch wirkende Stilelemente wie einen regelmäßigen Puls einverleibte, ohne sich gleich die Kompetenzen eines Songwriters anzumaßen. Auch Georg Katzer erteilte dem Gebot stilistischer Reinheit eine Absage, als er die Besetzung seiner *Kadenzierten Interjektionen* (1996) am Klangideal des Jazz und der Rockmusik ausrichtete, auf die er darüber hinaus mit idiomatischen Klangtypen wie Gitarren-Feedback, Scat-Gesang und dem verzögerten Taktmaß des Schlagzeug-Grooves anpielt. Aufrichtige Begeisterung verleitete Paulo Chagas 1999 zu seiner Techno-Oper *RAW*. Als »erste wirklich elektronische Musik«, die »andere Lebensräume« geöffnet hat und mit der gezielt »physische Zustände«⁵ hervorgerufen werden, adelt er die elektronische Tanzmusik der Neuzeit, indem er Faktur und Sounddesign dem popmusikalischen Vorbild rudimentär annähert, ohne auf die komplexen Gestaltungsverfahren der komponierten Musik zu verzichten. Zu den ästhetischen Voraussetzungen, unter denen alle genannten Beispiele entstanden sind, gehört die, daß Popkultur als ein ästhetisch Anderes wahrgenommen wird. Die Strategie gilt nicht der Integration, sondern der Reflexion.

V.

Zwei Techniken der *musique concrète*, das Sample und die Collage, sind ein Glücksfall der musikalischen Moderne, sofern sie dem Klang die Dimension des Nichteigentlichen verleihen. Bereits die Akkordeonfigur aus

4

Pierre Schaeffers *Étude pathétique* (1948) macht deutlich, daß die *musique concrète* einen Zugriff auf das akustische Material der Welt ermöglicht, die den Komponisten von den Verbindlichkeiten einer autorisierten Äußerung befreit. Ein wie zufällig ins Werk fallende Popstück trägt die Anführungszeichen der Nichturheberschaft, das Denotat des akustischen Zeichens verlagert sich von der Immanenz des Werkes in die Außenwelt. So kann Bernard Parmegiani einerseits mit dem Eklektizismus seines akustischen Tableaus kokettieren, indem er 1968 für *Pop electric* den städtischen Alltag und die unberührte Natur, den wilden Pop und die gepflegte Klassik gegenüberstellt und gleichzeitig die Beiläufigkeit eines Gitarrenakkords nutzen, um den pulsierenden Strom des modernen Lebens in der melancholischen Kontemplation verklingen zu lassen. Viele Komponisten der GRM haben früh einen selbstverständlichen Umgang mit der Popmusik kultiviert; zu den berühmtesten Beispielen gehören Pierre Henrys »Easy-Listening-Klassiker« *Psyché Rock* aus der *Messe pour le temps présent* (1967) und *Cellule* (1975) von Luc Ferrari, der angibt, sich dem Pop aus reiner »Lust am Beat« geöffnet zu haben. Elektroakustische Speichermedien haben die Annäherung zwischen Avantgarde und Popmusik auch andernorts begünstigt. James Tenneys Elvis-Presley-Remix *Collage #1* (»*Blue Suede*«) (1961) demontiert den und huldigt dem Rock'n'Roll-Klassiker gleichen Namens. Die Collagen von Christian Marclay und die Plunderphonien von John Oswald entlarven und würdigen, dekonstruieren und überhöhen Stile, Epochen und Idiome, ohne zwischen Michael Jackson und Ludwig van Beethoven unterscheiden zu müssen.

VI.

Wenn heute Musik realisiert wird, bei der der Versuch, sie nach Kriterien der E- und U-Musik zu unterscheiden, mißlingt, ja, lächerlich wirkt, dann ist das im wesentlichen auf zwei Aspekte zurückzuführen: auf das wachsende historische Bewußtsein der Popkultur einerseits und auf die Selbstverständlichkeit einer popkulturellen Sozialisation auch klassischer Komponisten andererseits. Die vermeintliche Voraussetzungslosigkeit, mit der sich die Popkultur mit jugendlich-rebellischem Gestus über Jahrzehnte hinweg brüstete und die wesentlich zu ihrem Selbstverständnis beigetragen hat, ließ sich nicht dauerhaft aufrecht halten. Im Zuge eines schon im Referenzsystem des Sampling angelegten Bildungsideals – eine Referenz erschließt sich nur dem, der sie auch erkennt – wurden jetzt zusehends Neben-

5 Im Gespräch mit Kornelia Bittmann in Köln am 25. Februar 2001.

wege der Musikgeschichte auf ihre mögliche Vorbildfunktion hin erschlossen. Zwar hatte schon Frank Zappa auf die Bedeutung Edgard Varèses, hatte XTC-Sänger Andy Partridge bereits auf den Modellcharakter der Renaissance-Motette hingewiesen. Die Entschiedenheit aber, mit der die Avantgarde in den neunziger Jahren popkulturell ikonografiert wurde, ist beispiellos. Vor allem die antitraditionalistische Attitüde vieler Komponisten konnte mühelos auf die eigene popkulturelle Identität übertragen werden, weshalb auch Varèse und nicht Arnold Schönberg, Iannis Xenakis und nicht Pierre Boulez in den Stand eines Vorfahren erhoben wurden. Des weiteren wurden von der Geschichtsschreibung verkannte Einzelgänger zu Ahnen erklärt – der New Yorker Erfinder Raymond Scott zum Beispiel oder der Minimalist Tony Conrad. Drittens schließlich wurden solche Komponisten geadelt, die der Popmusik wesentliche Impulse verliehen haben, darunter Pierre Henry und Steve Reich, deren repetitiven Arbeiten die Ästhetik der House-Kultur vorwegnahmen, oder Karlheinz Stockhausen, den als »Godfather of Techno« zu würdigen allerdings zu den größten Fehlleistungen der jüngeren Musikgeschichte gehört. Die Ehrerbietung beschränkte sich nicht auf Pamphlete und gut gemeinte Anerkennung, sondern schlug sich unmittelbar in Homagen und Kooperationen nieder. Alben mit Steve-Reich- (1999) und Pierre-Henry-Remixen (2000) markierten einen Wendepunkt, den zahlreiche Gemeinschaftsarbeiten mit den alternden Heroen – zu den Protagonisten gehörten Luc Ferrari und Tony Conrad – flankierten. Gleichzeitig erschien die epochale CD-Veröffentlichung *OHM – The Early Gurus of Electronic Music* – als akustisches Geschichtsbuch, das die historische Legitimität des Crossover zwischen Pop und Avantgarde verbrieft.

VII.

Wenn Bernhard Lang erklärt, seine Persönlichkeit nicht länger in den Komponisten, den Rockmusiker, den Jazzimprovisator und den Musikethnologen spalten zu wollen und ein Werk wie *Differenz/Wiederholung 2* (1999) mit einer gewissen Selbstverständlichkeit mit einem Rapper, einem Rockgitarrierten und einem kurdischen Sänger besetzt, dann tritt hier ein lange gezeigelter Wunsch nach Authentizität und stilistischer Freiheit zutage, den jeder, der in seiner Jugend mit Popmusik konfrontiert wurde, hegen muß. Viele der heute jungen Komponisten verweigern sich den stilistischen Gesetzen der Avantgarde, indem sie die gesamte Breite ihres musikalischen Empfindens künstlerisch ausleben. Hierher gehören Olga Neu-

wirth, die die Countertenorstimme mit ihren Klaus-Nomi-Arrangements (1998) zum Pop hin öffnete, Jennifer Walshe, die sich weigert, einen Ton ohne sein mögliches popkulturelles Konnotat zu denken und die wiederholt mit Versatzstücken aus dem Fundus der Popmusik gearbeitet hat, Sebastian Claren, der den Sound des Dubraggae in seinem Orchesterstück *Charms: Dub* verewigte, Annette Schmucki, Øyvind Torvund, Iris ter Schiphorst, Orm Finnendahl, Hannes Galette Seidl, Helmut Oehring ...

VII.

Ist es bei den genannten Musikern bislang immer möglich gewesen, sie auf einen avantgardistischen oder einen popkulturellen Hintergrund festzulegen, dann wird das Desiderat neuer Klassifikationen dort prekär, wo sich diese Unterscheidung nicht mehr treffen läßt. Experimentell arbeitende Ensembles, die ganz dem musikalischen Prinzip der Band verpflichtet sind und die sich selbst popkulturell kontextualisieren, darunter Mouse on Mars, Pan Sonic oder Matmos, kommen zu musikalischen Ergebnissen, die dem Klangbild und dem Sounddesign nach dort nicht mehr zu orten sind. An Musikern aber, die sich noch diesem letzten semantischen Rest der Kontextualisierung entziehen, prallt die herkömmliche Terminologie vollends ab. Jim O'Rourke, Marcus Schmickler, Erik M, Ekkehard Ehlers, Christof Kurzmann, Otomo Yoshihide, Boris Degenhart, Matsuri sind musikhistorisch vorerst nicht zu klassifizieren, sofern sie sich nicht nur einzelne, sondern alle zur Verfügung stehenden Kategorien ihrer Genre-Verbindlichkeit entledigen: von der Besetzung bis zum Sounddesign, vom Venue bis zur Saalbestuhlung, vom Haarschnitt bis zum Plattentitel. Das Referenzsystem ist vorläufig so offen, wie das musikalische Ergebnis. Auf die Frage nach seinen musikalischen Vorbildern antwortete der Wiener Kontrabassist Werner Dafeldecker einst: »Wenn Sie sagen: ›Freejazz‹, sage ich: ›Ja, da gibt es Einflüsse, natürlich.‹ Wenn Sie sagen würden ›Westcoast-Jazz‹ würde ich auch sagen, daß es Einflüsse gibt. Wenn Sie sagen ›Cage‹, sage ich auch ja. Würden Sie wiederum (was ist denn weit davon entfernt?) ›Pierre Boulez‹ sagen – na, eher nicht.«⁶ ■

6 Im Gespräch mit dem Verfasser in Berlin am 4. März 2002.