

In den Grenzen des Fruchtlandes ...

Nachdenken, Meinungen, Motive

»Was uns am meisten locken könnte? [...]«, resümierte Pierre Boulez 1955 am Schluß seines berühmten Aufsatzes An der Grenze des Fruchtlandes, »die beiden Klangwelten (nämlich elektroakustische und Instrumentalmusik - GN) in multidimensionalen Konstruktionen miteinander zu konfrontieren ...« Komponisten und Musiker aller Couleur befinden sich heute längst in und hinter diesen Grenzen des Fruchtlandes und haben deren Grenzen durchlässig werden lassen oder aufgelöst. Eine mehr oder weniger zufällige Auswahl von ihnen haben wir gefragt, was die Beweggründe ihres grenzkreuzenden und grenzüberschreitenden musikalischen Tuns sind.

(Die Redaktion)

Michael Gross: ... als soziales Phänomen

Michael Gross, Jahrgang 1967, Trompeter (Ensemble Modern, Musikfabrik NRW, Klangforum Wien), Komponist (v.a. Theatermusiken zu Inszenierungen von Peymann, Karge, Langhoff; Musiktheater, Lieder).

Der Begriff Crossover (Überkreuzung) setzt voraus, daß es zwei unterschiedliche Dinge gibt, die sich normalerweise nicht überkreuzen, es in diesem bestimmten Falle jedoch tun. Zwei unterschiedliche Dinge, also eine Polarisierung, ein Ding ist etwas, was das andere nicht ist. Da es sich bei beiden Dingen um Musik handelt, ist eine Unterscheidung nicht einfach (oder unmöglich?).

Die GEMA unterscheidet zum Zweck eines gerechteren Abrechnungssystems zwischen sogenannter E-Musik und U-Musik. Landläufig versteht man darunter im allgemeinen die klassische Musik (inklusive ihrer zeitgenössischen, experimentellen Variante, die man gemeinhin Avantgarde nennt) und die Popmusik. Diese Unterscheidung ist im wesentlichen eine gesellschaftliche, keine künstlerische gewesen: Während die klassische Musik in erster Linie vom sogenannten Bildungsbürgertum praktiziert und konsumiert wurde, war die Popmusik als Nachfolgerin der Volksmusik schon immer eine Domäne der ärmeren Schichten, der breiten Masse, der Arbeiterklasse. Ebenso wie man also die Polarisierung der Musik in diese zwei Bereiche als soziales Phänomen sehen muß, muß man auch deren Zusammenführung, die im wesentlichen seit den sechziger Jahren stattfindet und heute nahezu selbstverständlich ist, als ein solches betrachten.

Ich beschreibe einige Situationen, die mein
30 musikalisches Heranwachsen geprägt haben

und somit mitverantwortlich sind für mein heutiges musikalisches Denken und Fühlen. Auf Anregung des örtlichen (provinziellen) Blasmusikvereins begann ich mit neun Jahren (Mitte der Siebziger) Trompete zu spielen und wirkte auch nach kurzer Zeit in diesem Blasorchester mit. Das Repertoire umfaßte ebenso Märsche, Schlager- und Tanzmusik wie auch sogenannte sinfonische Musik, also klassische Musik in der Bearbeitung für Blasorchester. Meine Ausbildung als Trompeter erhielt ich von einem klassischen Musiker, der mich unter anderem auch zum Wettbewerb *Jugend musiziert* schickte (Händel, Haydn, Hindemith). Parallel entwickelte sich durch schulische Kontakte das Interesse für Popmusik, die in dem damals vorherrschenden Medium Radio reichlich vorhanden war und von mir eifrig zum Zweck des häufigeren Konsums aufgenommen wurde. Durch den Erfolg bei *Jugend musiziert* bekam ich alsbald die Gelegenheit, im Landesjugendsinfonieorchester des Saarlandes mitzuwirken. Gleichzeitig wurden meine trompeterischen Fähigkeiten an meiner Schule bekannt und ältere Schulkameraden kamen auf mich zu, um mich zur Mitwirkung an ihren Jazzbands zu bitten. Mit dem Beginn des Studiums der klassischen Trompete versuchte man, mir die oben genannte Polarisierung aufzuzwingen: Du kannst kein guter klassischer Trompeter werden, wenn du weiterhin Jazzmusik machst. Ebenso versuchten die dogmatischen Jazzmusiker, eine Polarisierung herzustellen à la »du kannst nicht swingen, weil du halt ein Klassischer bist«

Diese Polarisierung kam und kommt mir nach meiner musikalischen Sozialisation zu tiefst unnatürlich vor. Denn für mich waren beide Positionen immer selbstverständlich Teil meiner musikalischen Realität und es schloß sich weder aus, in direkter Abfolge Bach und ACDC zu hören, noch war es unmöglich, verschiedene Spielstilistiken in einem Projekt zu vereinen (ein früher gelungener Versuch war da Zappas Musikfilm *200 Motels*, die Aktivitäten von Heiner Goebbels ab den achtziger Jahren setzen diesen Gedanken fort).

Drei Einwirkungen

Der Wegfall der sozialen Polarisierung schafft eine andere künstlerische Identität. In dem Moment, wo Bildung weitgehend jedem zugänglich ist, also auf diesem Gebiet (außer in den extremen Randlagen) Chancengerechtigkeit besteht, werden sowohl die Sphären der Hochkultur (also der Klassik) dem Ottonormalverbraucher zugänglich gemacht (und dieser Zugang wird auch genutzt, ob zum reinen Genuß oder als Bestandteil des sozialen Auf-

stiegs) als auch die (Pop-) Kultur desselben auf ein weiterentwickeltes (Hochkultur-) Niveau gebracht. Durch die Omnipräsenz der Massenmedien, bis in die siebziger Jahre des Radios, dann des Fernsehens, seit den Neunzigern des Internet, sind alle kulturellen Inhalte selbstverständlich zur Verfügung, auch ohne großes Portemonnaie für teure Konzertbesuche, und können also je nach Neigung konsumiert werden.

Das schon immer vorhandene jugendliche Opponieren gegen die Kulturgewohnheiten der Eltern spielt nach wie vor eine Rolle: Das Kind aus reichem Hause interessiert sich für Punk, um sich gegen die Eltern abzusetzen, während das Kind von musikuninteressierten Eltern sich der Avantgarde zuwendet. Dementsprechend entsteht der Wunsch, das ausdrückliche Bedürfnis, die von der Elternposition nach wie vor polarisierten Inhalte im eigenen künstlerischen Schaffen zusammenzubringen, was durchaus auch durch die Entwicklungen unterstützt wird, die sich in den getrennten Bereichen der Klassik- und der Popindustrie abspielen: In dem Maße, wie die Plattenindustrie versucht, stärker abgegrenzte Kategorien zu finden, um besser vermarkten zu können (diesem Bestreben ist sicherlich auch die Entstehung des Begriffs Crossover zu verdanken), verweigern sich die Musiker der jüngeren Generationen dieser Kategorisierung. Musik ist dann gut, wenn sie gut ist (»I'm sorry for everybody who listens to only one kind of music!« Ice-T anlässlich der Debatte um seinen Ausflug vom Hip-Hop in den Heavymetal). Auch hier gibt es eine Parallele in der gesellschaftlichen Entwicklung: Es ist nicht mehr wichtig, ob jemand Deutscher, Franzose, schwarz, weiß oder sonstwas ist; wichtig ist, ob er ein guter Mensch oder ein Arschloch ist. Es ist auch nicht wichtig, ob eine Musik Klassik, Jazz, Pop, Hip-Hop, Elektro ist; wichtig ist, daß sie gut ist, daß sie mir etwas erzählt, daß sie in mir etwas anrührt.

Und diese Position ist nicht nur die der Musikschaaffenden, sondern auch die der Musikkonsumenten.

Noch ein kurzes Wort zur Polarisierung Avantgarde versus Pop. Diese hat in Wirklichkeit nie existiert, ist nur ein weiterer Versuch der Kategorisierung zum Zwecke des Konservierens von Machtpositionen (divide et impera). Selbstverständlich gibt es eine Avantgarde, eine Vorhut, eine Gruppe von Pionieren, die sich auf ein Gelände wagen, das noch nie vorher jemand betreten hat. Diese jedoch auf die Fortführung der klassischen Musik zu reduzieren ist natürlich Humbug. Die ganze Popbewegung des 20. Jahrhunderts könnte man insgesamt als Avantgarde betrachten, da doch von ihr zum ersten mal die Möglichkei-

ten der Massenmedien Radio und Schallplatte ausgelotet wurden. Auch bei differenzierterer Betrachtung kann man sagen, daß es sowohl im Popbereich wie in der Klassik sowohl konservative Strömungen gibt wie auch fortschrittliche, experimentelle, avantgardistische. Und das nicht erst seit einigen Jahren, sondern das scheint mir dem Musikschaaffen immanent.

Pop und Klassik waren immer in ihren Randbezirken avantgardistisch, und es gab auch immer gemeinsame Schnittpunkte in dieser Avantgarde: Ob der Pop in Gestalt des Volkslieds die Klassik befruchtet (siehe Kunstlied), in Gestalt des Jazz die sinfonische Musik (siehe Ravel, Debussy, Gershwin, Antheil etc. etc.) oder ob die Klassik durch ihre Orchestrationmöglichkeiten in den Pop hineinragt (siehe Zappa, Emerson Lake & Palmer, nahezu alle Filmmusik von heute) – Zusammenhänge gab es immer, nur heute werden sie offener wahrgenommen, da sich eine dogmatische Trennung angesichts der neuen Offenheit der Musikschaaffenden und -konsumierenden nicht mehr aufrechterhalten läßt.

Eigene Kompositionen

In meinen eigenen Kompositionen waren diese Gedanken immer präsent, ja oftmals gar nicht als Gedanken, sondern als Selbstverständlichkeit. Sehr klar wurde mir der Zusammenhang in meiner Beschäftigung mit dem Komponisten Hanns Eisler, der sich selbst aufgrund seiner Biografie (Schönberg-Schüler einerseits, als politischer Mensch Agitprop-Musiker andererseits) mit dem Thema Pop und/oder (bürgerliche) Avantgarde beschäftigen mußte. In meiner Bearbeitung seiner Musiken zu Die Mutter am Berliner Ensemble 2003 (Inszenierung: Claus Peymann) habe ich allein schon durch die Besetzung die Synthese der angeblich verfeindeten Lager gesucht: Drumset, Perkussion, Kontrabaß, Hammondorgel, Elektrogitarre, Geige, Bratsche, Trompete sowie Mezzosopran und Countertenor sind in der Lage, sowohl popmusikalische als auch klassisch-experimentelle Kompositionen wiederzugeben – oder auch Kompositionen, die dieses Entweder-Oder eben nicht mehr zulassen.

Diese Arbeit führte mich weiter in die Beschäftigung mit Liedern in dieser (zum Teil etwas erweiterten) Besetzung: Meine Band HerrGross & das MutterOrchester spielt Musikstücke, die ich »ausgebaute Lieder« nenne, also Lieder, die dem Kunstlied genauso nahe sein können wie dem Popsong oder der Jazzballade. Merkmal eines Programms ist dann eben, daß man es nicht in eine Schublade stecken kann. Mein Schwerpunkt beim Schreiben

ist, daß jedes Lied seinen eigenen, nicht kategorisierbaren Ausdruck finden muß.

In meiner ersten Kammeroper Orlando Furioso! leuchte ich das Problem von der anderen Seite aus: Der Stoff ist ein klassischer (das italienische Epos Orlando Furioso von Ariost aus dem 16. Jahrhundert), die Singstimme ein klassischer Mezzosopran, während die Instrumente, die sich Streichquartett nennen, hochtechnisierte Musikautomaten sind, deren Klang eher einer Elektrogitare ähnelt als einer Geige. Die Ergebnisse der Arbeit sind entsprechend hybrid, wirken trotzdem als einheitliches Ganzes. (Infos zu den Arbeiten unter www.herrgross.de und www.myspace.com/herrgross).

Orm Finnendahl: Ränder ... Grenzen

Orm Finnendahl, Jahrgang 1963, Komponist, Professor für elektronische Komposition und Leiter des Studios für elektronische Musik an der Musikhochschule Freiburg.

Crossover als Etikett für die Vermischung sehr unterschiedlicher Stile zwischen Rock und neuer Musik wird meistens positiv verwendet und steht oft für oder in Zusammenhang mit anderen positiv verwendeten Begriffen wie Unkonventionalität, Nicht-Einordenbarkeit oder Originalität. Oft finde ich das, was man darunter hört, schlimm und die Ergebnisse sind in meinen Augen alles andere als unkonventionell, originell oder nicht-einordenbar. Das wiederum hat vermutlich damit zu tun, daß diejenigen, die diesen Begriff in großer Type auf die Musik schreiben, mit ihrem Verkauf furchtbar reich werden wollen. Wenn klassische Musiker (gar aus der neuen Musik) diesen Begriff verwenden, um ihre Musik modisch aufzupeppen oder aus einem vermeintlichen Ghetto herauszuführen, wird es in meinen Augen zumeist ganz schlimm. Ich bin nicht ganz sicher, aber ich vermute, daß einige der Urahnen des klassischen Crossover in den sechziger Jahren entstandene Platten sind, die bei Jethro Tull (*Pathétique, Bourée*) und der holländischen Band Exseption ihre grauenvollsten Ausformungen fanden. Mit denen würde ich nur ungern in einen Topf geworfen werden. Wobei ich überhaupt nichts gegen Pop/Rockmusik habe, im Gegenteil. Schließlich bin ich mit ihr aufgewachsen. Ich habe nur Probleme damit, wenn sich Rockmusik als klassische Musik verkleidet (oder umgekehrt), ohne das Verkleiden selbst zu thematisieren. Aber vielleicht sollte man sich von hinten anschleichen, um den Begriff sinnvoll zu packen und auf sein Potential hin abzuklopfen.

Kunst ist an ihren Rändern interessant, insbesondere an den Stellen, an denen sie zur Disposition gestellt, existentiell befragt wird.

32 Dort geht es nicht erst seit kurzem, sondern

eigentlich schon immer ums Ganze, dort lauern die Dinge, die mich berühren, ergreifen und bewegen. Leidenschaft ist wohl nur um den Preis des Verlustes oder doch zumindest des drohenden Verlustes zu haben. Das ist in der Kunst nicht anders, als im Leben oder in der gesellschaftlichen Existenz. Demokratien werden vor allem dort auf die Probe gestellt, wo sie an ihre Grenzen stoßen, seien dies physische Grenzen wie die kanarischen Inseln oder die Südgrenze der USA, Grenzen nach innen wie Guantanamo, oder die Frage nach vorzeitiger Begnadigung von Terroristen. Die Systemtheorie erklärt gar die Notwendigkeit fortwährender Grenzdefinition zum Antrieb für jegliche Form kommunikativ entwickelter gesellschaftlicher Identitätsbildung. Wie sonst wäre Kunst definierbar?

Insofern ist Crossover, wenn die namengebende Grenzüberschreitung ernst genommen wird, genau der Bereich, zu dem es mich immer wieder hinzieht. Allerdings ist diese Grenze nicht immer an derselben Stelle und ich werde immer gerade an den Punkten neugierig, an denen jemand sie aufspürt, wo ich sie eigentlich nicht vermutet hätte. Das kann beispielsweise das Spiel mit Erinnerung, Dauer und Wiederholung wie in der Musik Morton Feldmans sein, der radikalisierte Umgang mit elektronischen Apparaturen wie bei Iannis Xenakis oder auch die subtilen Bodenlosigkeiten des oberflächlich unangetasteten Konversationstons in der Musik Joseph Haydns, um nur einige wahllos herausgegriffene Beispiele zu nennen. Der Reiz besteht für mich darin, etwas in einen Kontext zu setzen, der es als Grenze erscheinen läßt, um diese dann in Frage zu stellen, mehr oder weniger lustvoll zu überschreiten, gar zum Verschwinden zu bringen, etc ... Zusammenfassend könnte man also sagen, daß mich die Sache mit der Grenze gerade da interessiert, wo der Begriff dialektisch wird, ganz so, wie es sich für einen braven Kontinentaleuropäer gehört.

Dummerweise gerät aber die englische Übersetzung der Grenzüberschreitung in den argen Verdacht, genau das Gegenteil von dem zu sein, was sie bezeichnen soll. Als Emblem gesellschaftlich sanktioniert und gezähmt, bewegt sie sich von den Rändern zur Mitte um im Reservat des gesellschaftlichen Randes – auf Musikfestivals zum Beispiel – wie im Zoo hinter Glas gefahrlos betrachtet zu werden. Schöne Neue Festivalwelt: Immer neue Würz-mischungen werden feilgeboten, außereuropäische Volksmusiker, Spezialensembles für alte und neue Musik, Laiengruppen, DJs und andere Eingeborene werden gemischt, als ob die Kreuzung selber bereits künstlerische Grenzerfahrung garantieren würde. Man muß es nicht

als offensichtliche Einfalls- und Hilflosigkeit sehen, sondern kann es von mir aus positiv als Reflex auf den in den Medien allgegenwärtigen Globalisierungshype deuten. Aber es bleibt ein unbefriedigendes Gefühl zurück, wenn das Fremde und Unvereinbare unkommentiert bleibt oder einfach weggebügelt wird. Denn das ist das Einzige an den Rändern, was in der Kunst nicht Rand bleiben darf: Sie müssen zum zentralen Gegenstand der Auseinandersetzung werden.

boris d hegenbart-matsui: ... es geht um Charakter

Wenn von Pop und Avantgarde die Rede ist, fallen Bemerkungen über den verzerrenden Gebrauch dieser Termini oft noch im selben Atemzug. Avantgarde ist auf eigenartige Weise historisch geworden und greift kaum mehr in Bezug auf zeitgenössische Strategien. Auch scheint unklar zu sein, ob der Begriff populäre Musik als vermeintliches Kriterium ein musikalisches oder ein musikologisches Konstrukt darstellt. Wie verhält es sich demnach mit der berühmten Dichotomie von ernster Musik und Unterhaltungsmusik, die ihre Relevanz wohl nurmehr im Sektor der Urheberrechtsverwaltung behaupten kann? Der Berliner Komponist und Musiker boris d hegenbart-matsui beobachtet die Problematik der Stigmatisierung disparater Musikformen an der Unterschiedlichkeit der Arbeitswerkzeuge: »In der Regel ist schon ein Keyboard verdächtig im Kontext der akademischen Musik, die mit Elektronik umgeht.« Diesem domestizierten elektronischen Musikinstrument, welches basale Standards von Synthese- und Interface-Technologie koppelt, scheint zweifellos das Stigma der Unterhaltungsindustrie anzuhaften. Doch gerade kulturpessimistisch geprägte Abgrenzungs- und Sondierungsstrategien, mit denen versucht wird, die Überlegenheit akademischer Präferenzen in der Klangflut der heutigen Mediengesellschaft zu behaupten, bilden für boris d hegenbart-matsui attraktive Reibungspunkte: »Akademische Musik und Popmusik haben beide ihre Grenzen. Es bereitet mir Freude, mich in jeweils beiden Bereichen zu bewegen und Grenzen zu durchbrechen. Für den Pop-Bereich würde es etwa bedeuten, Musik zu produzieren, die nicht kompatibel ist mit dem kommerziellen Radio. Im akademischen Bereich wiederum sind für mein Empfinden Beats recht verpönt, auch das Körperliche spielt hier kaum eine Rolle. Ich bin daran interessiert, mit dieser konzeptuellen akademischen Strenge aufzuräumen und gleichzeitig etwas davon in

die populäre Musik hineinzutragen. Dem entspricht ein ständiger Wechsel zwischen verschiedenen Szenen, der oft aufreibend ist und nicht immer ergiebig, aber er hält fit!«

Hegenbart-matsui reizt die Auseinandersetzung mit Softwareprodukten, »die eher die DJ-Szene bedienen«. Jede Software inspiriert aufgrund ihrer spezifischen Oberfläche und Funktionsweise: »Es gibt Dinge, die sich auf den ersten Blick nicht anbieten, weil sie nicht vorgesehen sind. Dann reizt es mich, zu forschen, was außer den ersten augenscheinlichen Effekten möglich ist. In der Arbeit mit solchen Einschränkungen liegt eine gewisse Herausforderung, wobei die Oberfläche von kommerzieller Software manchmal auch einfach nur hemmend bzw. wenig inspirierend wirken kann. Zudem hat jede Software ihren eigenen Klang.« Die graphische Programmierumgebung MAX/MSP hingegen entspricht seinen als Komponist wie auch als Live-Performer entwickelten Arbeitsweisen: »Mit MAX/MSP kann ich Werkzeuge konstruieren, die so klingen, wie meine Musik klingen soll. Für mich ist es wichtig, Parameteränderungen in einem von mir bestimmten Rahmen vorzunehmen, was bei herkömmlicher Software oft schwierig ist.« Als Programmierer im engeren Sinne würde er sich nicht bezeichnen: »Ich arbeite nicht mit Partitursynthese und auch nicht mit algorithmischer Komposition. Ich habe mir diese Programmieroberfläche im Endeffekt auf meine ganz eigene Art angeeignet. Meine Arbeitsweise ist intuitiv, sie läuft über Versuchsreihen. Vieles ist aus dem Pop-Bereich abgeleitet.«

Eine wichtige Aufgabe besteht darin, den praxisorientierten Oberflächen von Softwares, die auf den Pop-Markt ausgerichtet sind, ästhetisch wertvolle Aspekte abzugewinnen: »Es kommt jetzt also wieder auf andere Qualitäten an. Jetzt genügt es nicht, daß man elektronische Musik macht, weil das heute jeder machen kann, sondern es geht vielmehr um Charakter.« Zum musikalischen Charakter von boris d hegenbart-matsui gehört es, kompositorische Verfahren, etwa aleatorische Modelle, auf einen klubtauglichen Studiomix anzuwenden: »Mir geht es um Formfindung außerhalb klassischer Muster und Arbeitsmethoden jenseits starrer Sequenzerraster. Die Beschaffenheit der Klänge gibt dabei den musikalisch thematischen Rahmen vor.« Das Klangverständnis von Pop-Musik und vor allem das Konzept des Dub-Mixes sind in dieser Hinsicht einflußreiche Modelle, »denn dort ist man in Bezug auf das Material völlig frei. Dort ist es möglich, sich von den dazugehörigen Einschränkungen zu befreien und klingliches Material in einem ganz anderen

boris d hegenbart-matsui, Jahrgang 1969, Laptop-Komponist und -Musiker elektroakustischer Musik und Klangkunst.

Zusammenhang zu verwenden. Diese Prozesse stellen für mich sehr kraftvolle Schritte dar. Interessant ist auch, daß Ableton und Cycling '74 kooperieren wollen, was meines Erachtens recht deutlich die Situation des Verschmelzens von abgegrenzten Bereichen widerspiegelt – von jedem das Beste ... im besten Falle. Schön wäre, wenn sich auch die Hörgewohnheiten dementsprechend änderten.« *Jan Thoben*

Hannes Galette Seidl: Musik für übers Sofa

Hannes Galette Seidl, Jahrgang 1977, Komponist, Studium bei Nicoalus A. Huber, Th. Neuhaus und Beat Furrer, Mitbegründer des Elektronikduos *dis.playce*.

Es gibt nur cool und uncool und wie man sich fühlt.« (Dendemann) Mein Verhältnis zur Popmusik ist rein sexuell. Wir lieben uns nicht. Mein Verhältnis zur neuen Musik stellt sich komplizierter dar. Wobei die Begriffe Popmusik und neue Musik einer Definition harren. Ich schlage vor, eine bestimmte Art des Musikhörens als Popmusik zu bezeichnen, nämlich dem Musikhören als Stimulans: Auf Partys, in Clubs oder zu Hause, zum Tanzen, Shoppen oder um die Wartezeit auf die U-Bahn angenehmer zu gestalten. Der Moment wird – mit unterschiedlicher Intensität – erotisiert (*You got skills in the bedroom*), vom vollkommenen Eintauchen in die Musik auf der Tanzfläche bis zum müden Rest einer leichten Beschwingtheit im Einkaufsradio. Dieses Hören ist von der Musik selbst unabhängig. Es können die unterschiedlichsten Musikstücke verschiedener Epochen verwendet werden: Jazz, Hip-Hop, Funk, Klassik, romantische Klaviermusik – je nachdem, was man haben will, was für ein Gefühl entstehen soll. Muzak bringt es auf den Punkt: »It bypasses the resistance of the mind and targets the receptiveness of the heart.«

Fast alles kann zu Pop werden. Wichtig ist der spezifische Sound, der Entspannung oder Begehren erzeugt. Die zeitliche Struktur eines Stücks ist dabei nebensächlich bzw. große dynamische Schwankungen und Veränderungen im Ausdruck sind eher nachteilig – wobei die Toleranz groß ist – und werden oft durch Kompression der Dynamik nivelliert. Struktur wird durch äußere Einflüsse erzeugt, wie den Takt der U-Bahnen, der Zeit, die man für den Abwasch benötigt etc. oder der Abfolge kleiner, in sich homogener Stücke zu einem Konzert oder einem Set im Club. Einzelne Musikstücke werden zu Sounds mit Minimalstruktur und einem damit verbundenen Gefühl. Für den eigenen, persönlichen Soundtrack zum Alltag steht der Mp3-Player zur Verfügung, für den professionellen Einsatz von Musik als Stimulans ist die bereits erwähnte Firma Muzak zuständig, die

34 längst quer durch alle Musikstile und -epochen

hindurch spezielle Musikprofile erstellt, in denen jede Musik zu gegenwärtiger Musik wird.

All das interessiert mich als thematischer Gegenstand, als verwendbarer Alltag für meine Stücke. Meine Musik verstehe ich als klanglichen Kommentar oder als Zuspitzung von Beobachtungen aus meinem Umfeld, oder zumindest ist sie auf dem Weg dahin. In einigen Stücken habe ich die Auseinandersetzung mit Pop einfließen lassen. Nicht als Integration, sondern um die verschiedenen Arten des Hörens und Zuhörens aufeinanderprallen zu lassen. Bassdrumbeats (»Baß, Baß, wir brauchen Baß«) tauchen unvermittelt und kurz auf, allein im Raum stehend oder unter die Musik gelegt und verschwinden wieder. Denn auch wenn klassische oder romantische Musik als Popmusik eingesetzt wird, hat sich Musik mit Beat, also das, was man allgemein mit Pop bezeichnet, eindeutig durchgesetzt. Der Beat als Mononatriumglutamat der Musik nivelliert jede Differenz. Er scheint jede Kultur problemlos zu verdauen und kann alles – zu Lokalkolorit degradiert – in sich aufnehmen. Der Beat globalisiert Musik. Gleichzeitig garantiert der Beat oder genauer die Art des Beats zusammen mit dem Sound für Identität, er macht erkennbar, ob es sich um Hip-Hop, Drum'n Bass, Rock oder anderes handelt. Die Identität bleibt sogar bestehen, wenn ein Stück im Bus über den Außenlautsprecher des Mp3-Players im Handy abgespielt wird. Sie sorgt in diesem Fall für die territoriale Gruppenzugehörigkeit: Wir, aus deren Mitte diese Musik scheppert, sind eine Possy.

Pop-Hören ist ein Teil meines Lebens, den ich nicht missen will, der aber mit meiner Hörerfahrung von neuer Musik kollidiert. Ein Teil meiner Arbeit ist das Ergebnis der Auseinandersetzung mit diesem Hören. Mich fasziniert das Vulgäre (*I'll make it easy for you*) und Zähle, das Virulente; Musik, gemacht für Lautsprecher oder für den Lautsprecher zurechtgemacht um jeden Raum zu erobern. Von Musik, die für das Zuhören gemacht ist, also das, was mit neuer Musik oder Kunstmusik bezeichnet wird, erwarte ich sowohl, daß sie mich in ihren Bann zieht, als auch, daß sie mir die Möglichkeit des Heraustretens gibt, sich entzieht und Widerstände aufbaut und sich unerwartet weit entfernt. Ich will Herausforderung, die über Unterhaltung hinausgeht, ohne sie zu negieren.

Stört mich Popmusik, schalte ich aus oder auf Durchzug, mißfällt mir Neue Musik werde ich ärgerlich, rege mich auf. Ich will Auseinandersetzung. Beim Pophören gibt es keinen Streit, aber auch nicht dieselbe Intensität der Erfahrung und Bereicherung, wie ich sie bei neuer Musik immer wieder trotz oder we-

gen all der Enttäuschungen erlebt habe. Aber, wie Julie Delphy gesagt hat: »Streit darf in einer Beziehung natürlich kein dauerhafter Zustand sein. Aber wenn der Streit mit Sex endet, ist doch alles okay ...«

David Grubbs: disciplinarity and audience

In English, the term crossover connotes moving into a sphere of greater success. This success could be measured in numerous ways: wealth, influence, cultural capital, audience, and so on. Crossover signifies demonstrable improvement in one's standing. Even though the term would seem to be value-neutral – theoretically synonymous with »recontextualize« – it's understood to mean crossing over into greener pastures. It connotes a unidirectional movement: towards a mainstream.

Crossover almost as strongly connotes an artist accommodating more mainstream tastes. When James Brown and The Famous Flames' 1962 album *Live at the Apollo* entered the U.S. pop charts, it was not uncommon for an artist to cross over from the rhythm and blues to the pop charts. What was uncommon was that James Brown did so without making stylistic gestures towards the mainstream. (Ray Charles, by comparison, had gone the more conventional route of crossing over from r&b to pop via string-laden arrangements of country hits.)

Because the term crossover speaks to material success, conversations about the phenomenon almost invariably founder on the shores of moralism. To me, the more compelling terms for discussion are disciplinarity and audience. I'll start with disciplinarity. Even though I'm a musician and now a professor in a conservatory of music, my academic background is in English language and literature. I gravitated towards the study of English because of an interest in literature, but also because I intuited English to be the most interdisciplinary of fields. You can use words to describe most anything, right? During my graduate studies, I found myself moving in several different directions at once. I was interested in contemporary poetry, I was interested in music, I was interested in critical theory dealing with technology and representation, and I was interested in contemporary art. I found that I had to seek out specialists in each of these areas – that there was a real scarcity of individuals who were knowledgeable about more than one of these fields. Inside the bean factory – Ezra Pound's term for academia – the consequences of disciplinarity are

magnified. I decided to write a dissertation about interdisciplinarity, taking the reception of John Cage as a test case. My insight was that the worlds of contemporary music, visual art, and poetry had all had their periods of »coming to Cage«, but that these periods occurred at different times and that this spoke to a lack of interdisciplinary knowledge – cross-stalk. It finally occurred to me that this dissertation was above all a jeremiad, and I dropped the idea. I got tired of complaining.

Here's a quotation from the philosopher Jacques Rancière, in response to a question about the reception of his work in different disciplines: »I don't speak for the members of a particular body or discipline. I write to shatter the boundaries that separate specialists – of philosophy, art, social sciences, etc. I write for those who are also trying to tear down the walls between specialities and competences.«

And audience? Here I can speak as a musician. One of the things that I've always felt most fortunate about is that I'm able to confront a wide range of publics in a wide range of aesthetic contexts. I do lots of different kinds of things in lots of different kinds of places. Wouldn't it be a drag to always play to jazz fans?

Bernd Thewes: Körperbezug

Es wurde öfter konstatiert, in meiner Musik seien Anklänge an Pop und Jazz zu entdecken. Obwohl ich dem nicht widersprechen möchte, fällt es mir selbst schwer, diese Pop-Elemente zu lokalisieren und noch mehr sie sprachlich zu fixieren. Da ist zum Beispiel die Grundsatzfrage, was Pop-Musik denn überhaupt sei: Die zeitgenössischste der zeitgenössischen Musikformen oder doch eher Teil einer umfassenderen Pop-Kultur, die im Medienverbund operiert und überhaupt nur so marktorientiert, wie sie es tut, funktionieren kann, wenn sie Standardisierungen auf relativ niedriger Strukturebene ausbildet? Ich neige zur zweiten Ansicht, denn die mit der ersten Ansicht verbundene Vorstellung, die Öffnung zur Populärmusik könne frischen Wind durch die Musik-Akademien blasen lassen, halte ich für einen frommen Wunsch der Kulturverwalter verschiedenster Provenienz, die sich damit ablenken vom globalen Problem des sukzessiven Machtzuwachses der kapitalistisch organisierten Kulturindustrie und den damit verbundenen kulturellen Kahlschlägen. Die Pop-Musik kann – bei aller Hochachtung vor persönlichen Einzelleistungen – diesen gesellschaftlichen Prozeß weder umkehren noch beeinflussen, auch wenn ihre Wurzeln im sub-

David Grubbs, Jahrgang 1967, Gitarrist, Pianist, Songwriter, Mitbegründer der Bands *Gastr del Sol*, *Bastro* und *Squirrel Bait*, Assistent Professor of Radio and Sound Art am Musikonservatorium des Brooklyn College der City University von New York.

Bernd Thewes, Jahrgang 1957, Komponist für Kammer- und Orchestermusik, Pianist, Improvisator, radiophone Projekte, selbstgebaute Instrumente, Klanginstallationen, elektronische Musik, Filmmusik.

kulturellen Widerstand gesehen werden. Deutete man Pop-Musik als reale Möglichkeit künstlerisch-subjektiven Ausdrucks, müßte man konsequenterweise das fortwährende Recyclen standardisierter Patterns auch als legitime Kunstproduktion bezeichnen. Was unterscheidet denn davon das Kunst-Musik-Komponieren?

Die europäische Kunstmusik mit ihren Anfängen ungefähr im 10. Jahrhundert hat als weltweit einzige Musikkultur den Komponisten ins Zentrum gerückt, als Autor eines speziell musikalischen Textes, der Handlungsanweisung und »Bild« musikalischer Ereignisse in einem ist. Die Bedeutung des Neuschaffens, die dem Komponisten in der bürgerlichen Musikauffassung zugeschrieben wird, ist dem Pop-Komponisten aus obengenannten Gründen so nicht gegeben. Musikalische Systeme wie die Tonalität, die Vierer-Zwangs-Periodik, Kadenzformeln, die Song-Form usw. werden nicht angetastet; der Pop-Komponist ist eigentlich Arrangeur. Ein ähnliches Verhältnis zu musikalischen Grundstrukturen hat sich in der digitalen Musikproduktion herausgebildet. In einem modernen Sequenzer lassen sich ganze Soundbibliotheken verwalten mit Samples und virtuellen Instrumenten und mit vorgefertigten Rhythmusmustern (Loops), die teils von bekannten Drummern eingespielt, die gesamte Geschichte der rhythmischen Stilistik im Pop exemplifizieren könnten und verfügbar machen. Diese Vielfalt erscheint aber nicht in den realen Klängen der Pop-Kultur, hier wird nicht gespielt, hier müssen Gewinne maximiert werden. Was uns täglich umgibt und verfolgt, dieses musik-strukturelle »Stalking«, die Übermacht des Verallgemeinerten, ist dann auch der Reibungspunkt in meinem Komponieren geworden.

Mein musikalischer Werdegang verlief bis zu meinem vierzehnten Lebensjahr in einem von Kunstmusik nicht irritierten Milieu. Ich spielte Trompete im dörflichen Musikverein und Akkordeon bei Tanzmusik mit meinem Vater vom zwölften bis neunzehnten Lebensjahr. Mein Repertoire – das mich selbst überhaupt nicht interessierte – bestand aus deutschen Schlagern, Volksliedern, anglo-amerikanischer Popmusik der 50er-70er Jahre, konzertant unterhaltsamer Akkordeonmusik, sowie Ouverturen, Märschen, Gospels, Dixieland und was es noch so alles gibt. Erst als ich 1971 die ersten beiden Platten von Emerson, Lake & Palmer hörte, vor allem die halbstündige Suite *Tarkus* mit ihren Taktwechseln und ihrer Quartenharmonik, brach bei mir quasi eruptiv der Wunsch durch, Musiker zu werden. Ich nahm klassischen Klavierunterricht mit dem Ziel des

36 Musikstudiums, entwickelte für mich aber

eine eigene Vorstellung von Musik, die sehr durch das Orgel- und Klavierspiel Keith Emersons geprägt war, aber auch beeindruckt von Jimmi Hendrix, Beethoven oder Schubert. Später, als ich dann schon Schulmusik in Saarbrücken studierte, spielte ich in der neunköpfigen saarländischen Avantgarde-Band Dreiklang, zusammen mit meinem Bruder, dem Posaunisten Christoph Thewes (heute im Bereich New Jazz tätig), dem Trompeter Michael Gross (siehe S. 30f. in diesem Heft) und dem Schlagzeuger Dirk Rothbrust (Schlagquartett Köln, Musikfabrik NRW), um drei Musiker unserer Band zu nennen, die dann – wie ich – in der avancierten Musikszene gelandet sind.

Damals, in den frühen Achtzigern, hatte bei uns mittlerweile auch eine Frank-Zappa-Rezeption stattgefunden und wir gestalteten eine ekstatisch ausgerichtete Musik, zunächst auf der Basis des Rock-Jazz, dann immer stärker dialektisch gebrochen mit stilistischen Parodien von Klassik, Schlager, Volksmusik bis hin zum Free Jazz, dem ich viele Anregungen zur Auseinandersetzung mit chaotischen und geordneten Zuständen verdanke. Für diese Band komponierte ich die Comic-Oper *Die Entführung der Lady Konsumi Musica*, die wir 1985 an unserem Gymnasium mit zusätzlichen Akteuren und sechs klassischen Musikern, die zur Band hinzukamen, aufführten. Ich hatte in dieser Musik versucht, meine sozio-musikalischen Ablagerungen möglichst umfassend kompositorisch zu verarbeiten und durcheinanderzuwürfeln. Aber für die anderen Bandmitglieder war die Aussicht, sich auf schwer zu spielende komponierte Musik festzulegen, die auch beim Publikum zunehmend weniger Akzeptanz fand, nicht so verlockend – und Gage zahlen wie bei Zappa war nicht.

Ich glaube, daß in Jazz und Pop letztlich eine uralte Musizierpraxis weiterlebt, bei der melodisch/harmonisches/klangliches und rhythmisches Geschehen nichts Getrenntes sind, daß musikalische Gestaltbildung ihre Veranlassung im Rhythmischen hat. Erfahrbar ist das über den Körperbezug – eigentlich das Tanzen. Für Komponieren ist da wenig Raum, es sei denn, ich hätte mich mit der Autorschaft begnügt, die Anzahl der Wiederholungen dieses oder jenes Grooves – über den dann improvisiert wurde – festgelegt und das Thema notiert zu haben. Ich hörte also in der Band auf und beschäftigte mich in der Folge verstärkt mit dem Komponieren. Die Problematik der sozio-kulturellen Prägung und der speziellen Energetik von Rhythmus fokussierten sich für mich nun auf die Frage des Konzertanten, oder genauer die Möglichkeiten des Konzertie-

rens. Ich halte die Erzeugung, Umsetzung und Diskurs-Offenheit eines intelligiblen musikalischen Textes und das Entstehen von Vorstellung- und Empfindungsfeldern und ebenfalls Diskurs-Offenheit beim Hören für die wichtigsten Aspekte eines musikalischen Kunstwerks. Sieht man nun die Rhythmik nicht nur als Auslöse-Impuls für Tanzbewegungen (aber auch nicht nur als abstrakten Zeitordnungsparameter) sondern als so etwas wie das Bild eines imaginären Tanzes, der Bewegungsform individueller musikalischer Gestalten, so öffnet sich für den Komponisten ein weites Feld durch die Verbindung dessen, was einem einfällt (die Übermacht des Verallgemeinerten) und dem Stolpern einer Rhythmik, die nur stolpern kann, wenn sie sich bewegt und die mit ihrem Stolpern die den rhythmischen Mustern anhaftenden Proto-Ge-

stalten freigibt, sie der Diskursivität öffnet. Als Komponist denke ich, daß das, was uns alltäglich um die Ohren gehauen wird, nicht vom kompositorischen Zugriff verschont werden sollte und daß die aus der Pop-Musik im weitesten Sinne herkommenden Rhythmen – stolpernd – genug Potenzial besitzen, diesen Zugriff nicht in Langeweile versinken zu lassen. Ziel kann allerdings nicht irgendeine Versöhnung der Sphären sein, sondern eine Musik, die sich als Kunstmusik begreift, dieses Kunstmusik-Sein aber nicht durch aufgesetzte, avantgardistisch anmutende Klangoberflächen beweisen will, sondern sich die Mühe macht, musikalische Prägungen (aus Vergangenheit und Gegenwart sowie verschiedener sozio-kultureller Bereiche) in die Diskursivität des Kompositionsaktes hineinzunehmen und dort möglichst vielfältig zu verarbeiten. ■

KRAFT-WERKE: 1. Klangbiennale des hr vom 11.–13. Mai 2007

Musik ist schwingende Energie. Indem sich die Kraft des Musikalischen aber weit über schiere Lautstärken hinweg mit der Kunst von Verdichtung und Auflösung verbindet, mit Nachdruck und Rücknahme, mit Unbehauenen und fein Gesponnenem, mit Beharrlichkeit und Flüchtigkeit, ergibt sich eine breite Palette von Möglichkeiten. Die erste Klangbiennale des hr-Sinfonieorchesters wird diesen Energien und Aggregatzuständen nachspüren und unterschiedlichste »Kraft-Werke« gegenwärtiger Musikproduktion vorstellen.

Das hr-Sinfonieorchester sowie aus dieser Formation hervorgehende Ensembles – unter anderen das Hába-Quartett, das Bärman-Trio oder das hr-Ensemble für Neue Musik – präsentieren Kompositionen, die sich auf ihre je eigene Weise dem Phänomen Energie widmen. Erki-Sven Tüürs minimalistische Auslotung eines einzigen Tons in seinen *Architectonics*, Maria de Alvears erotisch-spirituelle *Tour de Force Sexo*, Franz Martin Olbrichs Orchesterzergliederung *Grain* oder James Tenneys Wahrnehmungsprobe *Critical Band* lassen mit grundverschiedenen Mitteln klangliche Energien Gestalt werden.

Zahlreiche Uraufführungen werden dabei zu hören sein: Sieben Komponisten wurden vom hr damit beauftragt, sich mit neuen Werken dem Thema des Festivals zu nähern: Jens Joneleits Stück *Phon* das für die Blechbläser des hr-Sinfonieorchesters entstand, läßt ahnen, welcher Parameter das musikalische Geschehen dominiert und Elliott Sharps Orchesterstück *On Corlear's Hook* verspricht eine neue Klangoffensive vom New Yorker Experten für pulsierende Rhythmusgeflechte. Mit tieftönenden Spektren wartet das neue Werk des in Köln lebenden Amerikaners Jay Schwartz auf: Acht Kontrabässe sind in seiner Komposition zugange. Und mit dem Streichquartett *Stollen* des Frankfurter Komponisten Frank Gerhardt steht ein Werk auf dem Programm, das durch Bohrungen und Freilegungen Kraftquellen unterschiedlicher Qualität und Intensität erschließt.

Zusätzlich zu den Konzerten bietet die Klangbiennale in Podiumsgesprächen und Workshops die Möglichkeit, Arbeits- und Denkweisen von Komponisten und Interpreten näher kennenzulernen. Neben Jens Joneleit und Elliott Sharp geben die in neuer Musik und Freejazz gleichermaßen versierte Schlagzeugin Robyn Schulkowsky sowie der von Kritikern als »Elementarereignis der Schlagkraft« gewürdigte Perkussionist und Komponist Matthias Kaul Einblicke in ihr Schaffen.