

RALF VON APPEN

Konkrete Pop-Musik.
Zum Einfluss Stockhausens und Schaeffers auf
Björk, Matthew Herbert und Matmos

Wer sich mit der isländischen Musikerin Björk befasst, stößt bei der Lektüre von Interviews oder sonstiger Berichterstattung in der Musikpresse schnell auch auf den Namen Karlheinz Stockhausen, den Björk häufig als Gleichgesinnten und wichtigen Einfluss beschreibt.¹ Eine solche Bezugnahme auf den deutschen Avantgarde-Komponisten ist in der Popwelt keineswegs selten. Größen wie John Lennon und Paul McCartney, Pete Townshend, Kraftwerk, Holger Czukay von Can, Grateful Dead, Jefferson Airplane, Aphex Twin oder Miles Davis und Charles Mingus erklären, von Stockhausen inspiriert worden zu sein.²

Ob und wie sich ein solcher Einfluss tatsächlich nachvollziehen lässt, soll im Folgenden am Beispiel Björks untersucht werden. Daran anknüpfend lohnt auch der Blick auf die Musiker Matthew Herbert sowie das Duo Matmos, Vertreter des am Laptop produzierten Clicks'n'Cuts-Techno aus San Francisco, die alle an der Entstehung von Björks aktuellem Studioalbum *Vespertine* (One Little Indian, 2001) beteiligt waren. Auch in ihrer Musik ist die Kenntnis der musikalischen Avantgarde des 20. Jahrhunderts, insbesondere der *musique concrète* Pierre Schaeffers, zu erkennen. Das Interesse des Beitrags richtet sich auf die Frage, wo und mit welcher Motivation sich Popmusiker auf die klassisch gewordene Avantgarde beziehen und wie esoterische Techniken der Moderne³ in einer postmodernen, auf die Überschreitung der Grenzen von „high“ und „low art“ bedachten Popmusik fortgeführt und verwandelt werden. Durch die historischen Bezüge lassen sich neue Verständnisebenen für die beschriebene Musik aufdecken.

I.

Hört man Björks Solo-Alben gezielt nach möglichen Stockhausen-Reminiszenzen ab, so wird schnell deutlich, dass auf diesem Wege nichts Überzeugendes zu finden ist, obwohl es Vieles gibt, was man von Stockhausen übernehmen und auf die Popmusik anwenden könnte: Es finden sich keine Momentformen oder Formelkompositionen, es wird nicht für mehrere gleichzeitig spielende im Raum verteilte Ensembles komponiert, auch Live-Elektronik, Serialismus oder Aleatorik sucht man vergebens. Nicht einmal an Stockhausen erinnernde Klangwelten sind zu entdecken, mit denen noch am ehesten sein

Einfluss auf den so genannten Krautrock à la Can und Tangerine Dream oder auf die Collage „Revolution 9“ von den Beatles beschrieben werden kann.⁴

Die oberflächliche Suche bleibt erfolglos. Analog zur vorherrschenden ästhetischen Verurteilung des an der Kunstmusik orientierten und um hochkulturelle Anerkennung bemühten Art Rock würden solche Wiederholungen der beim Vorbild entwickelten Techniken oder zur Schau gestellten Parallelen ohnehin als wenig kreatives Epigonentum verurteilt werden: Wer Pioniere kopiert, wird dadurch nicht selbst einer.

Stattdessen lässt sich Björks Musik plausibel mit typischen Merkmalen der Postmoderne beschreiben.⁵ Innerhalb der postmodernen Pluralität ist der Stockhausen-Einfluss neben Musical-, sog. Weltmusik-, Techno- und traditionellen Kunstmusikeinflüssen allerdings einer von vielen, der zudem noch eher auf einer musikphilosophisch-theoretischen als auf einer musikinternen Ebene liegt. Genauer aufschlüsseln lässt sich dieses Potpourri durch einen Blick auf Björks musikalische Sozialisation:

Björk Gudmundsdottirs (geb. 1965 in Reykjavik) früheste Musikerfahrung beginnt mit gitarrenorientiertem Rock der 60er Jahre, dem sie in der Kommune, in der sie aufwächst, permanent ausgesetzt ist. Im Alter von fünf Jahren beginnt sie eine spezielle Musikschule zu besuchen, auf der sie für zehn Jahre bleibt. Schon bald verliert sie das Interesse an Rockmusik, die ihr privates Umfeld prägt, sowie am klassischen Kanon, der den musikalischen Horizont der Schule beschreibt. Nachdem sie bereits mit elf Jahren ein erstes Album aufnimmt (darauf u.a. eine isländische Version des Lennon/McCartney-Songs „The Fool on the hill“), das in Island Doppel-Platin erhält, singt Björk mit zwölf in einer Punk-Band. Gleichzeitig versucht sie sich an Jazz und Filmmusik. Die Breite ihrer musikalischen Vorlieben, aus der später ihr Eklektizismus schöpft, ist enorm: In ihrer Plattensammlung finden sich nach eigenen Angaben chinesischer Jazz, indischer Punk und Mönchsgesänge aus den Alpen ebenso wie Ella Fitzgerald, Sun Ra, Abba, Public Enemy oder Joni Mitchell.⁶

Als ca. 1977 ein neuer Lehrer an die Musikschule kam, der sie mit Musik Schönbergs, Messiaens und Stockhausens bekannt machte, empfand Björk dies, ohnehin frustriert von der rigiden Vergangenheitsorientierung des Musikgeschmacks ihrer Umwelt, als befreiendes Schlüsselerlebnis: „When I was introduced to Stockhausen it was like 'aaah!' Finally somebody was speaking my language.“⁷ In Äußerungen Stockhausens, in denen er empfiehlt, alte Musik wie ein Photoalbum zu nutzen, um sich einmal im Jahr an vergangene Zeiten zu erinnern, im Rest des Jahres sich aber mit der Gegenwart zu befassen und Neues zu entwickeln, fand Björk sich wieder.⁸ Derartiges entsprach ihrer Vorstellung von Kunst und Leben, und so reizte sie an Stockhausen das typisch Moderne: seine Offenheit für das Neue, die universelle Neugier sowie der Wille, sich nicht zu wiederholen. Alles in allem sieht man, dass es besonders Stockhausens Person und seine Grundhaltung zur Musik sind, mit der Björk sich identifiziert; von konkreten Musikwerken spricht sie dagegen nur selten:

„I like him not so much as a musician, more as a philosopher. [...] He's just pissed off with the world's tendency to be conservative and not allowing you to go with the flow. As a philosopher, he's just a top person for the century. I agree more with him as a philosopher than with any other person. [...] I get so pissed off with people that think old times were great, and old music is great, and the '70s were great, and they don't look ahead, they're scared to tear themselves away from the past and go forward. He just has this optimism about his views, which I like.“⁹

An anderer Stelle bezeichnet Björk Stockhausen jedoch gerade wegen seiner Musik als „composer of the century [...] a complete genius“¹⁰, doch steht auch dabei der Innovationsgedanke im Vordergrund: „There are so many musicians who've made a whole career out of one of his periods. He goes one step ahead, discovers something that's never even been done before musically and by the time other people have even grasped it he's onto the next thing.“¹¹ Dementsprechend kann sie sich besonders für die Schockwirkungen radikaler Stücke wie der Intuitiven Musik („Aus den sieben Tagen“) oder dem „Helikopter-Streichquartett“ begeistern. Zentraler Anknüpfungspunkt war für Björk (und fast alle anderen, die sich auf Stockhausen berufen) in musikalischer Hinsicht aber die Elektronische Musik, die sie zeitgleich mit der Musik Kraftwerks und DAFs kennenlernte. Als Tochter eines Elektrikers faszinierte sie die Möglichkeit, Musik ohne konventionelle Instrumente zu machen; eine Musik, die zwangsläufig anders klang als alles, was sie zuvor kannte.¹² Für Björk ist Stockhausen der Vater der Elektronischen Musik: „He discovered blips and blops.“¹³ Die Elektronische Musik hält sie für das Genre, in dem zur Zeit die größte Freiheit für Innovationen, Risiken und Experimente besteht.¹⁴

Neben elektronischen Elementen ist Björks eklektische Musik an vielen Stellen von dem Versuch geprägt, zusammenzubringen, was sich der Kombination zunächst sperrt: Musik verschiedener Zeiten, Orte und sozialer Schichten sowie Texte in verschiedenen Sprachen. Zentrales Thema der Musik ist immer wieder die Verschmelzung von „Natürlichem“ und „Künstlichem“. Während auf den ersten beiden Alben häufiger Brüche durch ein zeitliches Nacheinander kontrastierender Elemente entstehen, ist für spätere Aufnahmen das synchrone Übereinanderschichten von Widersprüchlichem, eine Gleichzeitigkeit von Ungleichzeitigem, charakteristisch.

„Her aesthetic [...] is typified by layering: bringing sounds together from radically different places and thereby creating a sense of contrasting, yet coexisting levels. She also self-consciously mixes the ‚natural‘ and the ‚technological‘, making the ‚natural‘ sound ‚artificial‘ and ‚mechanical‘, while making the ‚technological‘ sound spontaneous and vibrant without resolving the antinomies in an organic or textually consistent manner.“¹⁵

Besonders deutlich wird dies auf dem dritten Album *Homogenic* (One Little Indian, 1997), auf dem expressiv gespielte Streichinstrumente und stark emotional aufgelaadener Gesang mit kruden elektronischen Beats im Industrial-Stil unterlegt werden. Diese postmoderne Technik der „juxtaposition“ kommt Björks Grundauffassung entgegen, in Natur und Technologie kein Gegensatzpaar zu sehen: Eine Einstellung, die sich im Übrigen auch in Stockhausens engem Verhältnis zur Natur und allem Organischen gerade

auch in der Musik bei gleichzeitiger Technikbegeisterung manifestiert. Ähnliches lässt sich über die Bewahrung des spezifisch Regionalen (isländischer Dialekt, teilweise isländische Texte, aus isländischer Volksmusik stammende Melodik, isländische Mitmusiker) bei gleichzeitigem Aufsaugen globaler Inspirationen feststellen (internationale Produzenten, House, Industrial, Clicks'n'Cuts-Techno etc.). Dabei steht die vorbehaltlose Gegenwartsorientierung Björks wie auch Stockhausens gewissermaßen im Kontrast zu ihrem Interesse am Mysteriösen und zu ihrem Künstlerbild, in dem romantische Tendenzen nicht zu übersehen sind.

In einem wichtigen Punkt haben Björk und Stockhausen jedoch grundsätzlich konträre Ansichten, und diese betreffen den Aspekt der Zugänglichkeit ihrer Kunst – eine zentrale Differenz zwischen moderner und postmoderner Kultur. Während Stockhausen als typischer Vertreter der Moderne zwar bemüht ist, seine Werke zu erklären, ganze Bücher mit Hintergrundwissen füllt und vor jedem Konzert eine ausführliche Einführung gibt, letztlich aber überzeugt ist, dass es noch Jahrhunderte dauert, bis die Menschheit für seine Musik reif ist¹⁶, ist es Björks zentrales Anliegen, Popmusik zu machen, mit der jeder etwas anfangen kann. Bei ihr gibt es, abgesehen vom Verzicht auf E-Gitarren und natürliches Schlagzeug, keinen Kanon des Verbotenen. Das Vereinbaren von Innovation und Einfachheit ist nach eigenen Angaben für ihre Musik das größte Ziel: „I think it's important that there's pop music, because people need songs that are fresh, spontaneous, just about everyday life and having a laugh.“¹⁷ Oder an anderer Stelle:

„I've got no problems with things you can whistle, I love simplicity, it's gorgeous. A song that a two-year old and a granny can sing, that's the tops. That's the ultimate. If you make the most experimental song in the world but it will still be pop, completely simple; that's the ultimate target which I still think I haven't reached.“¹⁸

Dabei sieht sie das Wesen der Musik auch nicht in erster Linie als ernsthaft zu kontemplierende Kunstmusik, sondern immer auch als *ambient music*, oder mit Bezug auf Satie als „musique d'ameublement“, als etwas, dem keine große Bedeutung geschenkt wird, das aber das Leben schöner macht.¹⁹

Nebenbei bemerkt, bedeutet der gegenseitige Bezug für beide Seiten auch einen Imagegewinn, zumal Björk, die sich für ihre Musik, Videos, Kostüme und Plattencover immer Kollegen aus der jeweiligen Avantgarde sucht, ein Image als „Madonna der Museumsgänger“²⁰ zu verteidigen hat. Auch Stockhausen ist jederzeit bemüht, seinen Einfluss auf die musikalische Umwelt, vor allem auf die jüngere Generation, zu demonstrieren.

II.

Hört man Björks viertes Studioalbum *Selma Songs* (One Little Indian, 2000) den Soundtrack zu Lars von Triers Film *Dancer in the Dark*, so stellen sich spontan Assoziationen zu Werken der Konkreten Musik ein. Der Titel „I've seen it all“ etwa beginnt mit dem sequenzierten Sample einer fahrenden Eisenbahn, beliebtes Ausgangsmaterial Kon-

kreter Musik bei Schaeffer („Étude aux chemins de fer“, 1948) und Bernard Parmegiani („L’œil écoute“, 1970). Der Rhythmus des Zug-Samples wird zum Vorbild der rhythmischen Struktur des Gesangs in den Strophen und bildet in abgewandelter Form für weite Teile des Songs die einzige rhythmische Begleitung.

In von Triers Film spielt Björk eine blinde Frau, die Musik nutzt, um aus ihrem Alltag zu fliehen. Aus beliebigen Alltagsgeräuschen lässt sie in ihrer Phantasie Musik entstehen und träumt dazu, sie wäre Star eines Musicals. Analog zu dem berühmten Dogma der Regisseure um von Trier, in dem Regeln zusammengefasst sind, die eine größtmögliche Realitätsnähe garantieren sollen (etwa die ausschließliche Verwendung von Handkameras, natürlichem Licht und Originalschauplätzen), hat Björk es sich zur Aufgabe gemacht, sämtliche Beats des Soundtracks aus natürlichen, der Umwelt entnommenen Geräuschen zu konstruieren. Besonders deutlich kann man dies am Anfang des Stückes „Cvalda“ nachvollziehen, das etwa eine Minute lang von den Geräuschen einer industriellen Fließbandproduktion eingeleitet wird, bevor ein aus Bruchstücken dieser Geräusche programmiertes Drum-Pattern zu hören ist. Der Rhythmus zu „Scatterheart“ entstammt dem gleichmäßigen Knistern eines Plattenspielers.

Diese Filmmusik lässt vermuten, dass Björk auch die Arbeiten Pierre Schaeffers und seiner Mitstreiter kennt, vielleicht auch die Luigi Russolos und der italienischen Futuristen, die als erste eine Emanzipation des Geräusches in der Musik forderten. Deutlich ist aber auch zu sehen, dass Björk die Einfachheit sucht und sich immer im Rahmen des Songformats bewegt. Wie oben gesehen, will sie keine elitäre Musik für Gebildete machen, sondern Songs schreiben, mit denen jeder etwas anfangen kann, ohne dabei auf Innovationen und Experimente zu verzichten.

Eine solche Verwendung Konkreter Musik als Einfluss Stockhausens zu deuten, wäre konstruiert. Sicher hat Stockhausen sich auch um die Weiterentwicklung des Schaefferschen Ansatzes bemüht, etwa in den Werken „Gesang der Jünglinge“, „Hymnen“, „Telemusik“ oder „Kontakte“, selbst noch im aktuellen Werkzyklus *Licht* (hier vor allem „Freitag“). Doch wenn Björk auf der Musikschule mit elf Jahren Stockhausen und Messiaen kennen gelernt hat, dann ist ihr vermutlich auch Schaeffer ein Begriff.

III.

Die Verwendung gesampter Geräusche ist auch das Hauptmerkmal der eingangs erwähnten Musiker Matmos und Radioboy. Matmos (Drew Daniel und Martin C. Schmidt) sind Protagonisten der Clicks & Cuts-Technoszene aus San Francisco. Sie wurden einem breiteren Publikum aber erst durch ihre Mitarbeit an Björks aktueller LP *Vespertine* bekannt. Auf Björks Tournee im Jahr 2001, auf der sie mit großem Orchester, der Harfistin Zeena Parkins und einem grönländischen Chor in Opernhäusern auftrat, waren Matmos für die Beats verantwortlich. Zudem gestalteten sie das Vorprogramm.

Matmos’ aktuelle Veröffentlichung *A Chance to Cut is a Chance to Cure* (Mataador, 2001) basiert im Wesentlichen auf Geräuschen, die die Musiker bei Schönheitsope-

rationen aufgenommen haben. Im Titel „Lipostudio“ bilden schlürfende Fettabsaug-Geräusche einen zentralen Bestandteil, bei „L.A.S.I.K.“ entstammt das Ausgangsmaterial einer Laseroperation am Auge. Die Geräusche wurden digital mitgeschnitten, am Laptop bearbeitet und mit einem Sequenzerprogramm zu tanzbarer Musik „com-poniert“. Für ein anderes Stück („For Felix“) wurde der Käfig einer Versuchsratte mit einem Bogen gestrichen, die einzelnen Stäbe des Käfigs gezupft. Eine Nasenoperation lieferte das Ausgangsmaterial für das Stück „California Rhinoplasty“, angeblich sind hier einige Beats aus dem Brechen eines Knochens entstanden. Unabhängig von der sicher interessanten Diskussion, wie sich ein solches „Programm“ und die ästhetische Wirklichkeit der Musik zueinander verhalten, und was für einen Promotioneffekt die Verwendung solcher skurrilen Materials bedeutet, ist doch festzuhalten, dass die Idee der klangforschenden *musique concrète* in dieser Gruppe eine sehr zeitgemäße (postmoderne) und eigenständige Umsetzung gefunden hat. Für Matmos besteht die Herausforderung darin, das musikalische Potential unkonventioneller Klangkörper zu erkunden und daraus eine interessante, zugängliche und humorvolle Musik zu kreieren. Wie Björk sehen sich auch Matmos dem Popbereich näher als dem der E-Musik, wenngleich sie vor kurzem mit Terry Riley oder dem Kronos-Quartett aufgetreten sind. Matmos kennen und bewundern einige Stockhausen-Aufnahmen, ohne ihn allerdings als wichtigen Einfluss zu nennen.²¹

Auf der Björk-Tour bestand ihre Aufgabe darin, Beats und Geräusche zu streng durchorganisierter Musik zu liefern (schließlich spielte ein Orchester nach Partitur dazu). Dabei liefen einige ihrer programmierten Klangflächen und Rhythmen direkt aus dem Computer in die Verstärkeranlage, was ihnen die Freiheit gab, Beats und Sounds zur Musik von Orchester, Harfe, Gesang und Chor hinzu zu improvisieren: Man sah sie z.B. vor einem Mikrofon Spielkarten mischen oder ihre Körper mit Akupunktur-Punkt-Detektoren abtasten, aus dessen Knack-Geräuschen sie Rhythmen sequenzierten. Computermusik entspricht bei Matmos keineswegs dem Klischee des Sterilen und Unflexiblen. Vielmehr waren Matmos neben der Sängerin diejenigen, die für Elemente des Unbestimmten, Zufälligen sorgen konnten.

Ein ähnliches Projekt hat Matthew Herbert verfolgt, den Matmos als Einfluss anerkennen. Seine unter dem Pseudonym Dr. Rockit veröffentlichten Stücke zeigten, so Drew Daniel, „wie man *Musique Concrète*, die wir [Matmos] sehr mögen, mit anderen Rhythmuspatterns verbinden kann.“²² Unter dem Pseudonym Herbert hat er ein Jazzalbum mit dem Titel *Bodily Functions* (K7, 2001) veröffentlicht, auf dem alle Geräusche Körperfunktionen des Menschen entstammen. Als Radioboy verfolgt er das Prinzip der Konkreten Musik sehr konsequent in Verbindung mit politischen Absichten. Matthew Herbert ist strikter Globalisierungsgegner. Das aktuelle Konzeptalbum *The Mechanics of Destruction* (Accidental, 2001) beinhaltet eine Zusammenstellung von Tracks, die alle auf den Geräuschen basieren, die entstehen, wenn man die als Symbol behandelten Produkte der von Naomi Klein und attac kritisierten Großkonzerne zerstört. Wie Matmos (oder Schaeffer) hat Radioboy solche Geräusche aufgenommen, am Computer teil-

weise verfremdet, zerschnitten und nach ästhetischen Gesichtspunkten simultan und sukzessiv neu angeordnet. Die entstandenen Titel können nur aus dem Internet heruntergeladen werden (<http://www.themechanicsofdestruction.com/>) und zwar kostenlos. Zudem werden sie bei Konzerten an die Besucher verschenkt. Im Begleittext klärt Matthew Herbert über die jeweils verwendeten Produkte und die mit ihnen verbundene Kritik am Großkapitalismus auf. Die Titel heißen „McDonalds“ (hier ist die Zerstörung eines Big-Mac Meals inkl. Getränks die einzige Klangquelle) oder „Rupert Murdoch“ (hier zerstört er eine Ausgabe der Zeitung *Sun* und lässt daraus Musik entstehen). In anderen Stücken fallen ein Fernsehgerät, Hollywood-Filme, eine CD der gecasteten Band Hear'say, Cola-Dosen, Nike-Turnschuhe, Marlboro-Zigaretten, Nestlé-Produkte oder ein Karamell-Kaffee aus dem Hause Starbucks seiner Kompositionswut zum Opfer. Es entsteht eine ganz neue, zeitgemäße Form politischer Musik, indem Radioboy diese Produkte aus ihrem eigentlichen Gebrauchszusammenhang entfernt und es genießt, sie zu missbrauchen: „It's also a journey of rubbish, turning shit into music, the temporary into permanence, and the identical into the unique. Whether you actually like the music or not, is an entirely other matter.“²³ Radioboy tritt mit diesem Konzept auch live auf, wobei er sich bemüht, möglichst viel live vor dem Publikum zu sampeln und dann mit Effektgeräten zu verfremden. Das Konzert bezieht einen Großteil seines Reizes aus der unterhaltsamen Show. Dabei ergibt sich wiederum eine Parallele zu Stockhausen und zwar zu dessen Konzept der Liveelektronik.²⁴ Daneben sieht sich Radioboy in der Nachfolge von John Cage, von dem er auf seiner Internetseite ein längeres Zitat vorstellt, in dem es Cage um die Emanzipation von Sound und Rhythmus in der Musik geht.²⁵

Ähnlich dem Dogma Lars von Triers hat Matthew Herbert ein Manifest entworfen, seinen „Personal Contract for the Composition of Music“.²⁶ Dieses verbietet ihm den Gebrauch vorprogrammierter Sounds oder Geräusche, etwa von Drumcomputern oder Synthesizerpresets. Keyboardsounds müssen selbst editiert werden, Remixe dürfen nur Material verwenden, das im Original enthalten ist, dem Zufall und Fehlern wird große Bedeutung eingeräumt. Auch dies erinnert an Cage.

IV.

Auf Björks aktuellem Album *Vespertine* treffen die genannten Musiker zusammen: Matthew Herbert wird bei zwei Titeln als Programmierer genannt, außerdem hat er wie Matmos Remixe angefertigt, die auf den B-Seiten der Singles erschienen sind. Matmos waren am Endmix des Albums beteiligt und haben für vier Stücke die Beats entworfen und programmiert. Bei anderen Titeln haben sie mit Björk über die Arrangements diskutiert:

„Wir haben von ihr MP3 geschickt bekommen und uns dann Rhythmen ausgedacht. [...] Sie wollte wie Eis klingen, also haben wir uns Eis aus dem Kühlschrank geholt. Martin hat es zerhackt und wir haben daraus Beats gebastelt. Später sind wir nach London geflogen, um ihr bei den Arrangements zu helfen. Jeder Track besteht aus 100 Spuren, unglaublich vielen Patterns. Wir haben mit ihr diskutiert, was wo sein Plätzchen findet.“²⁷

Die Musiker sind miteinander befreundet, so dass viele Ideen auch über gemeinsame Gespräche ausgetauscht worden sind. Und so finden Matmos, dass Björk vor allem in den Stücken am stärksten nach Matmos klingt, in denen sie selbst gar nicht mitgearbeitet haben.²⁸

Matmos, Björk und Matthew Herbert arbeiten also zeitgleich, mal gemeinsam, mal unabhängig voneinander, an dem Unternehmen, die für elektronisch geprägte Popmusik so zentralen Beats aus „gefundenem“ Klangmaterial natürlichen Ursprungs durch Sampling und Verfremdung entstehen zu lassen. Matmos gehen dabei undogmatisch vor, konstruieren auch Melodien und Klangflächen aus Geräusch-Aufnahmen und verwenden ebenso konventionelle Instrumente. Björk nutzt den Ansatz, um ihre Absicht, Natur und Technik zu verbinden, auch auf die Rhythmusspuren anwenden zu können. Zugleich hilft er ihr, für jede Produktion eine individuelle charakteristische Klangwelt schaffen, die mit dem emotionalen Gehalt von Text und Gesang korrespondiert.

Während die Pioniere der Konkreten und Elektronischen Musik ihre Wege verfolgten, weil sie das traditionelle Instrumentarium als zu sehr einschränkend und damit überkommen ansahen, stehen den vorgestellten Popmusikern mit den heute erhältlichen elektronischen Instrumenten alle Freiheiten der synthetischen Klanggestaltung offen. So scheint es wie ein Rückschritt, wenn sie darauf verzichten und wieder auf natürliche Sounds zurückgreifen, die dann freilich mit modernster Technik weiterverarbeitet werden. Doch offenbar erscheint den Künstlern die synthetische Klangproduktion ausgereizt und nicht mehr steigerungsfähig, so dass neue Herausforderungen in der Rhythmus- und Soundkomposition gesucht werden. Außerdem – und dies war bereits bei Stockhausen Anstoß für die Entwicklung der Liveelektronik – ist rein elektronisch produzierte Musik für ein Konzertpublikum kaum nachvollziehbar. Geräusche natürlichen Ursprungs haben zudem im Unterschied zu synthetisch generierten eine unmittelbare semantische Ebene. Diese nutzt Matthew Herbert politisch, Matmos spielerisch-humorvoll und Björk zur Erweiterung der expressiven Möglichkeiten. Für den beschriebenen Weg neuerer elektronischer Popmusik dienen die damaligen Pioniere als Inspiration. Ihre ehemals exklusiven Errungenschaften werden dabei nicht bloß kopiert, sondern auf individuelle Weise in die eigenen musikalischen Absichten integriert – und letztlich einem Massenpublikum wie den Millionen Käufern der CDs Björks vermittelt.

Neben diesen ästhetischen Motiven kann auch auf die mit dem Bezug zur Avantgarde verbundenen sozialen Absichten geblickt werden, ohne diese gegen den Eindruck der künstlerischen Ernsthaftigkeit ausspielen zu wollen. Den genannten Musikern haftet nicht zuletzt durch ihre hochkulturellen Bezüge innerhalb der Popkultur ein Image des Intellektuellen, Individuellen, Selbstbestimmten, Originellen, kurz: ein Image des authentischen Künstlers an. Sie bieten ihren Hörern damit die Möglichkeit, die Musik als Medium zur sozialen Distinktion zu nutzen. Besonders offensichtlich ist diese Funktion in der aktuellen elektronischen Musik, von der die Clicks'n'Cuts-Szenen einen wichtigen Teil

bilden. Nachdem Techno so allgegenwärtig, kommerziell erfolgreich und damit für die soziale Distinktion unbrauchbar geworden war, begann man elektronische Musik von ihrem funktionellen Zusammenhang zu emanzipieren. Die u.a. als Electronica bezeichnete Musik sollte sich vom Dorfdisco-Party-Kontext lösen, indem sie weniger zum Tanzen, dafür mehr zum Zuhören und Konzept-Nachlesen anregt. Die Genrebezeichnung IDM – Intelligent Dance Music – hat sich allerdings nicht allzu weit verbreitet. Aus ihr sprach die soziale Absicht wohl zu deutlich.

ANMERKUNGEN

¹ „If I were to say who influenced me most, I would say people like Stockhausen, Kraftwerk, Brian Eno, and Mark Bell“, Björk in: Doerschuk, Robert L. (1997). „Björk. Saga you can dance to.“ In: *Musician* 12, zit. n.: <http://ebweb.at/ortner/tia/97/musician9712/musician9712.html>. Zitierter Stand dieser und aller weiterer Internetseiten: 13.11.2002. Björk hat Stockhausen bislang einmal getroffen, um im Auftrag einer Musikzeitschrift ein Interview zu führen: „I was deeply honoured to meet him and ask him all those questions, that I have always longed to ask him. For me in musical context it was meeting God and get the chance to ask him why the sky is blue and why we have two arms. When I went away I thought that this is how I want to be when I am old.“ In: Palmadottir, Elin (1996). [Björk Interview], *Morgunbladid* vom 02.06., zit. n.: <http://home-1.concepts.nl/~sinned/morgun2.htm>. Als Stockhausen 2001 mit dem schwedischen Polar Music Prize ausgezeichnet wurde, bat man zunächst Björk die Laudatio zu halten, was letztlich aber Karl Bartos von Kraftwerk übernahm. Des Weiteren hört man hin und wieder von geplanten gemeinsamen Konzerten.

² Vgl. Heuger, Markus (1998). „Stockhausen goes to town. Der öffentliche Stockhausen.“ In: *Neue Zeitschrift für Musik* 4, S. 10-15, sowie Baumanns, Robert (1999). „Der Strom der frühen Jahre.“ In: *Rolling Stone* (dt.) Nr. 4, S. 72-76, Goldsmith, Kenneth (1997). „The Avant Garde as Ear Candy.“ In: *New York Press*, Aug. 27 – Sept. 2, <http://freeform.wfmu.org/~kennyg/popular/articles/xenakis.html>, Czukay, Holger (o. J.). „Karlheinz Stockhausen’s Influence on Today’s Electronic Music.“ In: <http://www.czukay.de/history/essays/stock1.html>, Paul, David (1997). „Karlheinz Stockhausen.“ In: *Seconds #44*, <http://www.stockhausen.org/stockhausen%20by%20david%20paul.html>, (o. J.), Anon.: „Karlheinz Stockhausen.“ In: <http://fusionanomaly.net/karlheinzstockhausen.html>, Huson, David (2001). „A Willfull Misunderstanding?“ In: <http://www.heise.de/tp/english/inhalt/te/9594/1.html>, McEnery, Paul (2001). „Karlheinz Stockhausen.“ In: <http://archive.salon.com/people/bc/2001/01/16/stockhausen/>. Nur Klaus Schulze (Tangerine Dream-Keyboarder und Solokünstler) wehrt sich beharrlich, mit Stockhausen in Verbindung gebracht zu werden: „Everytime a journalist cannot cope [...] with a certain music, he mentions ‘Stockhausen’ as a kind of synonym. Have you ever checked Stockhausen’s output? About five compositions that could be called ‘electronic’ [...]. He did over hundred of other compositions that have no relation whatsoever to electronic music. Besides, what I heard meanwhile, sounds awful to my ears and to most other people’s ears. [...] Only many years after, and because every third journalist asked me about ‘Stockhausen’, I finally bought his theoretic books and I read them. Interesting stuff, I must admit, but the results are not my cup of tea“, zit. n.: Hargus, Billy Bob (1997). „Klaus Schulze [Interview].“ In: <http://www.furious.com/perfect/kschulze.html>.

³ „Moderne“ meint in diesem Text nicht die musikgeschichtliche Phase nach 1900, sondern soll im Sinne Welschs verstanden werden als geistesgeschichtliche Leitendenz mit den zentralen Merkmalen Radikalität, Neuanfang, Ausschließlichkeit und Universalität, vgl. Welsch, Wolfgang (1997). *Unsere postmoderne Moderne*. Berlin: Akademie, S. 75, 82ff.

⁴ Vgl. MacDonald, Ian (1995). *Revolution in the Head. The Beatles’ Records and the Sixties*. London: Pimlico, S. 234.

⁵ Vgl. Brackett, David (2002). „Where’s It At?: Postmodern Theory and the Contemporary Musical Field.“ In: *Postmodern Music/Postmodern Thought*. Hg. v. Judy Lochhead u. Joseph Auner. New York u. London: Routledge, S. 207-231, hier S. 219f. Siehe auch: von Appen, Ralf / Doehring, André (2001). „Künstlichkeit als Kunst. Fragmente zu einer postmodernen Theorie der Pop- und Rockmusik.“ In: *Populäre Musik im kulturwissenschaftlichen Diskurs II*. Hg. v. Thomas Phleps. (= Beiträge zur Populärmusikforschung 27/28). Karben: Coda, S. 13-33.

- ⁶ Vgl. Aston, Martin (1993). „Björk Gudmundsdottir's Record Collection.“ In: *Q* (Issue 10), <http://home-1.concepts.nl/~sinned/d61.htm>, sowie: Palmadottir (1996) (s. Anm. 1).
- ⁷ Björk (1996). „Björk meets Karlheinz Stockhausen. Compose yourself [Björk interviewt Stockhausen].“ In: *Dazed and Confused* 23, zit. n.: <http://ebweb.tuwien.ac.at/ortner/tia/96/dazed9608/dazed9608.html>.
- ⁸ Ebd.
- ⁹ Morton, Roger (1994). „Björk – Love & Hate [Interview].“ In: *New Musical Express* vom 26.02., zit. n.: <http://home-1.concepts.nl/~sinned/d50.htm>.
- ¹⁰ Vgl. Patterson, Sylvia (1995). „Björk's World. Her favorite places, her favourite things: Björk takes us inside her private world [Interview].“ In: *Sky International* (Dezember), zit. n.: <http://home-1.concepts.nl/~sinned/d80.htm>.
- ¹¹ Björk 1996 (s. Anm. 7)
- ¹² Der Hinweis auf den Beruf des Vaters ist in diesem Zusammenhang vielleicht weniger banal als er zunächst scheint: So stehen auch die Berufe der Väter von Matmos (beide Ärzte) und Matthew Herbert (Toningenieur) in Beziehung zum Schaffen der Musiker.
- ¹³ Vgl. Patterson 1995 (s. Anm. 10).
- ¹⁴ Vgl. Marcus, Tony (1996). „Björk [Interview].“ In: *I-D Issue No. 154*, zit. n.: <http://ebweb.at/ortner/tia/96/i-d9606/i-d9606.html>.
- ¹⁵ Brackett 2002, S. 219.
- ¹⁶ Vgl. Frisius, Rudolf (1996). *Karlheinz Stockhausen I. Mainz etc.*: Schott, S. 365f.
- ¹⁷ Zit. n.: Eshun, Ekow (1993). „Björk Free.“ In: *The Face* (Nov.), http://home-1.concepts.nl/~sinned/face_nov.htm.
- ¹⁸ Marcus 1996 (s. Anm 14).
- ¹⁹ Vgl. Compton, Nick (2001). „It's oh so quiet.“ In: *I-D Issue No. 21* (August), <http://www.bjork.ru/cgi-bin/magz.cgi?num=18>.
- ²⁰ Hammelehle, Sebastian (2001). „Madonna für Museumsgänger.“ In: *Die Woche*, 24. August, S. 39.
- ²¹ Vgl. Pozo, Carlos M. (1999). „Matmos. Found Sound & Electronics [Matmos Interview].“ In: *Perfect Sound Forever*, <http://www.furious.com/perfect/matmos.html>.
- ²² Venker, Thomas (2001). „Matmos. Fettabsaugen mit Björk [Interview].“ In: *Intro* 87 (September), S. 24-25, hier S. 25.
- ²³ Herbert, Matthew (2001). „Mechanics of Destruction.“ <http://www.magicandaccident.com/MoD/index.htm>.
- ²⁴ Als Verbindung von Elektronischer und live realisierter Musik hatte Stockhausen 1964 erstmals in dem Stück *Mikrophonie I* Interpreten nach einer graphischen Partitur ein großes Tamtam mit Haushaltsgegenständen (Spaghettizangen, Abflussreiniger) bespielen lassen, um die entstehenden Geräusche von zwei Mikrophonisten live abzunehmen und von einem in der Saalmitte sitzenden Klangregisseur mit Filtern und Lautstärkereglern verfremden zu lassen.
- ²⁵ „Percussion music is revolution. Sound and rhythm have too long been submissive to nineteenth-century music. Today we are fighting [for their, von Herbert ausgelassen] emancipation. Tomorrow, with electronic music in our ears, we will hear freedom [...] At the present stage of revolution, a healthy lawlessness is warranted. Experiment must necessarily be carried on by hitting anything – tin pans, rice bowls, iron pipes – anything we can lay our hands on. Not only hitting, but rubbing, smashing, making sound in every possible way. In short, we must explore the materials of music. What we can't do ourselves will be done by machines and electronical instruments we will invent.“ Cage, John (1973). „Goal: New Music, New Dance.“ In: (Ders.): *Silence*. Hanover: Wesleyan University Press, S. 87-88. zit. n. <http://www.magicandaccident.com/mh/index.htm?3>.
- ²⁶ Herbert, Matthew (2000). „Personal Contract for the Composition of Music (Incorporating the Manifesto of Mistakes).“ In: <http://www.magicandaccident.com/mh/index.htm?3> [dem Link "Manifesto/PCCOM" folgen].
- ²⁷ Vgl. Venker 2001, S. 24 (s. Anm. 22).
- ²⁸ Barclay, Michael (2001). „Being Björk.“ In: *Exclaim! Canada's Music Authority*, <http://www.exclaim.ca/common/display.php3?articleid=853>.

Ralf von Appen, M.A.

Universität Bremen, Enrique-Schmidt-Str., GWII, A 4631

vonappen@uni-bremen.de

MARTIN PFLEIDERER

Gestaltungsmittel populärer Musik. Versuch einer Systematik

I. Vorüberlegungen

Eine Systematik der Gestaltungsmittel populärer Musik sollte am Ausgangspunkt der musikalischen Analyse und Interpretation einer bestimmten Aufnahme oder eines Stilbereichs der populären Musik stehen und zugleich ermöglichen, die innere Entwicklung von Stilen nachzuzeichnen, verschiedene Stilbereiche miteinander zu vergleichen und diese auf ihre kulturelle Rahmenbedingungen und Funktionen zu beziehen. Eine solche Systematik sollte mehr bieten als Analyse-Checklisten (wie sie z.B. von Jerrentrupp 1981, Tagg 1985, Schoenebeck 1987 oder Budde 1997 vorgeschlagen werden) oder als eine Zusammenfassung solcher Checklisten, die mögliche Gestaltungsmittel einfach nur auflistet. Nach Vladimir Karbusicky kommt das wissenschaftliche Systemdenken in drei Aspekten zum Ausdruck: „Dem systematisierend ‘modellierten’ Gegenstand; den systematisierten Erkenntniswegen (den ‘Methoden’); dem System von Disziplinen, die durch Gegenstand und Methoden abgegrenzt sind“ (Karbusicky 1979: 234).

Die Gestaltungsmittel populärer Musik sollen hier gemäß ihres *inneren* Zusammenhangs systematisiert oder modelliert werden. Damit meine ich den Zusammenhang der klanglichen Dimensionen der Musik. Zugleich ist mir natürlich bewusst, dass dem Verständnis populärer Musikformen und musikalischer Praktiken vor allem dann gedient ist, wenn ein Zusammenhang zwischen musikalischen Gestaltungsmitteln sowie klanglichen Strukturen einerseits und deren akustischen, technologischen und ökonomischen Rahmenbedingungen in der Musikproduktion, -distribution und -rezeption sowie ihren körperlichen, psychischen und sozialen Funktionen und Wirkungen andererseits hergestellt werden kann. Als „systematisierende Erkenntniswege“ wähle ich einen musikpsychologischen Zugang über die Wahrnehmung und Kognition. (Ein „System der Disziplinen und Methoden“ ergibt sich aus den vorgestellten Überlegungen.)

Es gibt zwei einander ergänzende Sichtweisen von dem, was musikalische Gestaltungsmittel sind: Die Perspektive des Musikers, der diese Mittel im Gestaltungsprozess verwenden, und die Perspektive des Hörers, der die so gestalteten Klänge wahrnimmt. Gestaltungsmittel sind zunächst die Mittel, die Musiker (und Produzenten) zur Gestaltung ihrer Musik verwenden: Die Klänge, die sie wählen, die Melodien, Rhythmen und Harmoniefolgen, die sie bevorzugt verwenden, sowie die Art und Weise, wie diese Klänge, Melodien und Rhythmen im Zusammenspiel mehrerer Musiker zu musikalischen

Konstellationen zusammengefügt (kom-poniert) werden. Allerdings sind die musikalischen Gestaltungsprozesse individuell sehr unterschiedlich und lassen sich aus der Perspektive der Hörer nur in seltenen Fällen rekonstruieren. Die Hörer kennen nur das fertig gestaltete Musikstück und nehmen so wahr, welche Gestaltungsmittel hier zum Tragen gekommen sind. Idealtypisch lassen sich zwei Hörweisen unterscheiden, die in der Realität natürlich in verschiedenen Mischformen auftreten: Ein rein registrierendes oder „etisches“ Hören (von *Phonetik*, der Lehre von den Lautgestalten), das quasi ohne Vorkenntnisse auskommt: Jemand hört zum allerersten Mal ein Stück und hat nie zuvor auch nur etwas Annäherndes gehört – was angesichts der medialen Omnipräsenz von Musik heute unwahrscheinlich erscheint, dennoch für einzelne Stilbereiche nach wie vor zutreffen mag. Der Hörer verfügt nur über die grundlegenden Wahrnehmungsmechanismen, sog. „bottom-up“-Prozesse (Merkmalsextraktion und Ereignisfusion, primäre Gruppierung der Klangereignisses, Unterscheidung von Texturen und Klangströmen u.a.) Durch Redundanzen in der musikalischen Struktur bilden sich sodann stücktypische und – eine ausreichend lange Hörerfahrung vorausgesetzt – stiltypische Wahrnehmungsschemata heraus.

Im Gegensatz zur rein registrierenden Hörweise ist ein „emisches“ Hören (von *Phonemik*, der Lehre von den Lautbedeutungen) aufgrund von individuellen und kulturspezifischen Vorkenntnissen, Hörerfahrungen und Hörintentionen mit der Musik eines Stilbereichs vertraut und verfügt über eine Reihe von stück- bzw. stiltypischen Wahrnehmungsschemata: u.a. Puls (Bezug auf eine regelmäßige Schlagfolge), Metrum (wiederkehrende Akzentstrukturen), Tonalität (Bezug auf einen zentralen Grundton), harmonische Schemata (z.B. typische Kadenz) und Schemata des formalen Ablaufs. Aufgrund dieser Schemata entstehen Hörerwartungen bezüglich des weiteren musikalischen Verlaufs. So verstanden ist ein musikalischer Stil ein bestimmtes Ensemble von Hörschemata und -erwartungen.¹

II. Versuch einer Systematik

Bevor ich auf einige Besonderheiten meiner Systematik der Gestaltungsmittel in populärer Musik eingehe, möchte ich in Stichworten eine Übersicht über die verschiedenen Dimensionen der Gestaltungsmittel geben sowie Querverbindungen zwischen den Dimensionen aufzeigen.

SYSTEMATIK DER GESTALTUNGSMITTEL POPULÄRER MUSIK	
1. Textur/Gesamtklangbild	
simultane Einzeltexturen: „Klangströme“, (Instrumental-)Stimmen	
Spielmuster, Patterns	(→ Rhythmus, Melodie)
Veränderungen der Textur	(→ Form)
2. Klangfarbe/Artikulation	
3. Rhythmische Gestaltungsmittel	
rhythmische Figuren	
Puls(e), Tempo	
Metrum, Pattern, Groove	(→ Form)
Mikrotiming, „groove“	(→ Artikulation)
4. Melodische Gestaltungsmittel	
Tonvorrat, Tonalität	(→ Harmonie)
melodische Kontur, Phrasengliederung	(→ Form)
Ornamentierung	(→ Artikulation, Klangfarbe)
5. Harmonische Gestaltungsmittel	
Zusammenklänge, Akkorde	(→ Klangfarbe)
Harmonische Schemata	(→ Form)
Akkord-Patterns	
6. Form	
Abschnittsgliederung	(→ Harmonie, Melodie)
Reihung	(→ Pattern, „Groove“)
Mischformen	
7. „Semantische Fenster“	
Sprache	
Klangnachahmung	
Intermusikalität	

II.1 Textur/Gesamtklangbild

Eine Textur ist der ganzheitlich wahrgenommene Zusammenklang aller Klangschichten und Stimmen – sie entspricht dem noch undifferenzierten ersten Höreindruck oder dem registrierenden Hören ohne Kenntnis von strukturellen Details und stiltypischen Schemata und Konventionen. Als ein registrierender Gesamteindruck bildet der Texturaspekt einen guten Einstieg in die erste Beschreibung eines Stückes – einen besseren Einstieg als der Aspekt der Formgestaltung, der in viel stärkerem Maße die Kenntnis stiltypischer Schemata voraussetzt. Außerdem kommt der Textur oder dem Gesamtklang – also dem, was man umgangssprachlich mitunter als „Sound“ bezeichnet – in der populären Musik seit den 1960er Jahren im Zuge der Entwicklung aufnahmetechnischer und elektronischer Möglichkeiten der Klanggestaltung für Musiker wie Hörer immer größere Bedeutung zu.

Die Textur von Stücken ist charakterisiert durch Klangintensität und -dichte im zeitlichen Verlauf, durch die Dichte und Intensität der spektralen Energieverteilung so-

wie durch die räumliche Verteilung der Klänge (links – rechts; präsent – fern). Neben unterschiedlichen Intensitäts- und Dichtegraden gibt es auch zeitliche, spektrale und räumliche Lücken und Löcher in der Textur. Natürlich ist das Texturempfinden zudem stark abhängig von akustischen Eigentümlichkeiten der Hörsituation, vor allem von der Lautstärke im Verhältnis zur Raumgröße.

Unser Gehör rechnet Klangereignisse mit ähnlicher Tonhöhe und/oder Klangfarbe der selben Klangquelle zu. Dieser Effekt wird „streaming effect“ oder „auditory stream segregation“ genannt. Deshalb hören wir nicht ein unentwirrbares Klanggemisch (wie es in Form einer komplexen Schwingungsform unser Ohr erreicht), sondern identifizieren gegeneinander abgrenzbare Klangströme oder Klangschichten, die sich zumeist mit einer oder mehreren Instrumental- und Vokalstimmen decken. Aufgrund der Registerlage und Frequenzverteilung sowie der Räumlichkeit (Nähe/Präsenz und Raamtiefe durch Beimischung von Hall, links-rechts-Ortung bei Stereoaufnahmen) lässt sich der Ort und die Intensität der Klangschichten bestimmen und im Modell einer sog. Sound-Box (nach Moore 2001: S. 145) angeben.

Mehrere oder alle Schichten und Ströme (Instrumentalstimmen) können simultan als ein ineinander verwobenes Geflecht von Einzelstimmen, als eine ganzheitliche Gesamttextur wahrgenommen werden können. Gezielte Aufmerksamkeit wird jedoch normalerweise auf die musikalischen Strukturen und klanglichen Details nur *eines einzigen* Stroms gerichtet werden (vgl. Cocktail-Party-Phänomen: Entweder wir hören eine unverständliche Textur unterschiedlicher Stimmen, oder wir konzentrieren uns auf einen Sprecher, dessen Worte wir dann auch verstehen). Wenn von zwei Klangströmen der eine sehr redundant gehalten ist – etwa durch stereotyp wiederholte Klangmuster –, wird dieser als begleitende Hintergrundstimme wahrgenommen.

In populärer Musik sind viele Instrumentalstimmen – insbesondere diejenigen der sog. Begleitinstrumente – durch Stereotypisierung oder gar durch Wiederholung rhythmischer, harmonischer und melodischer Muster (patterns) geprägt. Dadurch erhalten die entsprechenden Texturen – bei aller Variation im musikalischen Detail – eine große Stabilität und hohe Redundanz. Die redundanten oder repetitiven Patterns spielen sich auf folgenden Ebenen der Instrumentalbegleitung ab: Schlagzeug-/Perkussions-Patterns mit typischen rhythmischen Spielmustern; Ostinato-Figuren im Bass oder typisierte Bass-Begleitung; Einwüfe kurzer melodischer oder akkordischer Einheiten in der Melodie oder Akkord-Schicht (Akkord-Patterns, Riffs). Aus dem Zusammenspiel der rhythmischen Patterns dieser Schichten entstehen stiltypische Feels oder Grooves (z. Begriff Groove, vgl. Moore 2001). Der Funktion von Spielmustern entgegengesetzt, zielen sog. Hooks auf Prägnanz und Wiedererkennbarkeit (vgl. Burns 1987). Hooks sind musikalische Gestalten, die an exponierten Stellen gewissermaßen aus der Textur herausragen, sich dem Gedächtnis der Hörer „einhängen“ und so zum Erkennungszeichen von Stücken werden.

Veränderung der Gesamttextur erfolgen aufgrund von Veränderungen der Klangdichte und Klangintensität (zeitlich, spektral oder räumlich) innerhalb einer oder mehrerer Klangschichten: Steigerung und Intensivierung oder umgekehrt Abnahme und Entspannung, Addition oder Subtraktion von Klangschichten, Brüche und Zäsuren in der Textur. Diese Veränderungen können kontinuierlich oder bruchartig auftreten.

II.2 Klangfarbe und Artikulation

Die Parameter Klangfarbe und Artikulation stehen in engem Zusammenhang zueinander und zu einer Reihe weiterer Parameter (Dynamik, Instrumentierung, Registerlage, Geräuschanteil usw.). Möglichkeiten der Frequenzbeeinflussung (Equalizer, Kompressoren, Limiter, Exciter) und entsprechende Effektgeräte (Verzerrer, Wah-Wah, Harmonizer, Chorus, Phaser, Vocoder u.a., vgl. Schiffner 1991) sind in weiten Bereichen der populären Musik in Gebrauch und prägen den Klangcharakter vieler Instrumental- und Vokalstimmen. Die entsprechenden Gestaltungsmittel fallen unter das, was man gemeinhin als Aufführungspraxis (performance) bezeichnet. Durch die Personalisierung der Musik, die Bindung von bestimmten Stücken und Stilen an bestimmte Musikerpersönlichkeiten und Aufführungen werden diese Gestaltungsmittel vielfach zentral. Möglichkeiten der technischen Verstärkung (bei Konzerten), der Aufnahmeverfahren (bei Tonträgern), der elektronischen Klanggestaltung und Klangerzeugung (bei beidem) haben zur wachsenden Bedeutung dieser Aspekte beigetragen. Sie betreffen alle Stimmen und Klangschichten.

Klangfarbe im engeren Sinne umfasst die spektrale Energieverteilung von stationären Klängen/Geräuschen und Texturen: Messbar sind deren Harmonizität oder A-Harmonizität, ihre Geräuschanteile sowie – bei mehreren Klängen – die instrumententypisch hervorgehobenen Frequenzbänder (Formanten). Die Lage wird bereits deutlich komplizierter, wenn man die Ein- und Ausschwingvorgänge sowie charakteristische Veränderungen im Frequenzspektrum (z.B. bei oszillierenden Klangfarben) berücksichtigen will. Methoden der Analyse dieser Merkmale nicht-stationärer Klänge stehen noch in den Kinderschuhen (vgl. Bader 2002).

Die Ausdrücke „Klang“ oder „Sound“ werden (in einem zweiten umgangssprachlichen Sinne) aber nicht nur mit der Klangfarbe (timbre) sowie mit Lautstärke, Instrumentierung, Geräuschhaftigkeit, Räumlichkeit, sondern insgesamt mit den charakteristischen Sing- und Spieleigenheiten von Musikern in Zusammenhang gebracht. Letzteres verweist in den Bereich der rhythmischen und melodischen Gestaltungsmittel, aber auch in einen Zwischenbereich, der sich unter dem Begriff der Artikulation (wörtlich: deutliches Hervorbringen von Sprechlauten, hier: Hervorbringen von Tönen und Klängen) fassen lässt. Mehrere Aspekte spielen dabei eine Rolle: die Veränderungen in Tonhöhe, Klangfarbe und Lautstärke zu Beginn, in der Mitte oder am Ende von Klängen, das Verhältnis der Längen von Tönen zu Pausen sowie mikrorhythmische Phänomene.

II.3 Rhythmische Gestaltung

Neben der Gesamttextur und den einzelnen Klangschichten kommt der rhythmischen Gestaltung in populärer Musik ein hoher Stellenwert zu, da fast jede Musikrichtung auch als Tanzmusik verwendet werden kann. Rhythmen sind in populärer Musik fast immer eingebettet in die Schemata von Puls und Metrum bzw. in Modelle repetitiver Patterns.² Ein Puls ist eine isochrone Schlagfolge, durch die unsere Erwartung über kommende Klangereignisse geprägt wird. In Stücken vieler Musikstile lassen sich mehrere Pulsfolgen unterschiedlicher Geschwindigkeit wahrnehmen; wobei die Tempi der Pulse meistens in einem ganzzahligen Verhältnis zueinander stehen (Achtelpuls, Viertelpuls usw.). Zwei dieser Pulse haben herausragende Bedeutung: Aus dem Puls, der in einem Bereich zwischen 60 und 140 Schlägen pro Minute liegt, ergibt sich in den meisten Stilen der Grundpuls (auch Beat oder Tactus), der das Grundtempo bestimmt. Der schnellste Puls, der in der Ethnomusikologie mitunter „density referent“ genannt wird (vgl. Kauffmann 1980), ist ebenfalls wichtig für den Eindruck der Schnelligkeit eines Musikstückes.

Metrum ist eine Erwartung über das genaue zeitliche Auftreten kommender Klangereignisse. Sie entsteht aus der Akzent-Gestalt von einem oder mehreren wahrgenommenen Rhythmen. Sicherlich ist die abendländische Akzentmetrik weiterhin für weite Bereiche der populären Musik bestimmend. Einige rhythmische Gestaltungsmittel, die in afro-amerikanisch geprägter Populärmusik (z.B. im Funk) üblich geworden sind, erweitern jedoch diese akzentmetrische Konzeption. Bei vielen polyrhythmischen Überlagerungen greifen verschiedenen repetitive Patterns ineinander und ergänzen sich gegenseitig zu einem emergenten Gesamtrhythmus, dem Groove. Diese Geflechte von Patterns sind nicht unbedingt hierarchisch gegliedert, sondern besitzen eine komplexe innere Akzentstruktur, die sich nicht immer mit eindeutigen metrischen Schemata in Deckung bringen lässt. Vermutlich aktivieren die Rhythmen durch ihre unterschiedlichen Einsatzpunkte und Akzentstrukturen verschiedene metrische Wahrnehmungsschemata, so dass es zu sog. rhythmischen Rivalitäten kommt (vgl. Pressing 2002), die wiederum vermutlich zu großen Teilen für den Bewegungscharakter der Musik verantwortlich sind. Oft lässt sich kein stärkster Akzent, also keine „Eins“, kein eindeutiger Taktanfang bestimmen; der „Eins“, wie sie z.B. durch den Gesang, den Harmoniewechsel vorgegeben wird, stehen andere starke Akzente (z.B. der Snare-Drum auf der „Zwei“) gegenüber.

Weitere prägnante rhythmische Gestaltungsmittel lassen sich als Überlagerungen und Spannungen zwischen Rhythmen und einem Grundpuls oder Metrum verstehen, so z.B. Off-beat-Phrasierung und Synkopenbildung. Phänomene des Mikrotiming, der feinen Abweichungen von den idealen Referenzpunkten der Pulsfolge, spielen in verschiedenen Stilen der populären Musik eine wichtige Rolle. Erwähnt seien die asymmetrisch gegliederten Swing-Achtel und der leicht verzögerte Back Beat im Rock. Den Umstand, dass die Pulsfolge mitunter im interaktiven Zusammenspiel mehrerer Musiker immer neu erspielt wird, könnte man als eine Art „mikrorhythmische Rivalität“ bezeichnen. Mikrorhythmische Abweichungen vom metronomischen Puls finden sich außerdem in der

sprechnahen, variabel rhythmisierenden Phrasierung des Gesangs und der Melodieinstrumente – in vielen Fällen kann man hier von einem „gebundenen Rubato“ sprechen. Die Erforschung mikrorhythmischer Phänomene und ihrer Wirkungen in populärer Musik ist noch lange nicht abgeschlossen (vgl. Pfeleiderer 2002).

II.4 Melodischen Gestaltungsmittel

Die Kontur einer Melodie wird metaphorisch der Flugbahn von physischen Objekten nachempfunden. Eine melodische Kontur besteht aus Stufen, Sprüngen und Umkehrpunkten; sie kann jedoch auch kontinuierliche Tonhöhenveränderungen enthalten. Typische Melodiekonturen sind die Achsen-Melodik (Bewegung um eine zentrale Tonhöhe herum), der Melodiebogen (Aufwärts- und Abwärtsbewegung) und ein Melodieverlauf, der zunächst einen (Aufwärts-)Sprung ausführt und dann allmählich wieder absteigt.

Ähnlich wie bei Rhythmen lässt sich zwischen kleinsten melodischen Zellen (Motiven) und den daraus zusammengesetzten melodischen Phrasen unterscheiden. Bei der Gestaltung und Verknüpfung melodischer Phrasen gibt es ebenfalls typische Gestaltungsweisen, z. B. Wiederholung melodischer Zellen (u. U. mit leichten Variationen), Sequenzbildung, Fortspinnung oder Umkehrung von Zellen. Einfluss hat auch die harmonische Dimension – so beim periodischen Bau in Vordersatz und Nachsatz, d.h. in harmonisch offene und geschlossene Phrasen. Die Art und Weise, wie melodische Zellen und Phrasen aneinander gefügt werden, lässt sich auf immer höheren zeitlichen Ebenen weiter verfolgen. Der Übergang zur Formgestaltung wird hier fließend (vgl. unten). Geht man weiter ins Detail, so gelangt man zu den melodischen Gestaltungsmitteln der Ornamentierung und Intonation, die nahtlos an den Artikulationsaspekt anknüpfen (z.B. Melismen, Vorschläge, Schleifer, Vibrato).

Weitere melodische Gestaltungsmittel betreffen die melodischen Eigenheiten der Begleitstimmen sowie das Verhältnis von Begleitstimmen und der im Vordergrund stehenden Melodiestimme. Bilden die Begleitstimmen eigenständige melodische Zellen (Riffs) und Phrasen (polyphone Gestaltung), oder sind sie nur harmonische Füllstimmen ohne ausgeprägte melodische Qualitäten? Besteht etwa die Basslinie nur aus den Grundtönen der Harmoniefortschreitung oder besitzt sie eine eigene melodische Prägnanz? Während in vielen älteren Populärmusikstilen allein die Hauptmelodie im Vordergrund steht, bilden in neueren Stilen Haupt- und Nebenstimmen vielfach ein Geflecht von ineinander greifenden Patterns und Riffs. Sie können einander allerdings auch in der zeitlichen Abfolge ergänzen – wie dies im sog. „call and response“ üblich ist (vgl. hierzu Kauffmann 1980).

II.5 Harmonische Gestaltungsmittel

Harmonischen Gestaltungsmittel organisieren den Zusammenklang von simultan oder kurz nacheinander erklingenden Tönen sowie die Abfolge solcher Zusammenklänge. Prinzipiell sind den Möglichkeiten, Akkorde mit unterschiedlichen Akkordfarben anei-

nanderzureihen, keine Grenzen gesetzt. Tatsächlich stehen bei der Wahl der Akkorde vielfach eher klangliche Präferenzen der Musiker sowie mit spieltechnische Aspekte im Vordergrund. Darüber hinaus lassen sich typische Akkordfolgen identifizieren, die auf ein tonales Zentrum hin orientiert sind und die zur Ausbildung bestimmter harmonischer Schemata führen. Im Zusammenspiel von aufeinander folgenden Akkorden und den zugleich erklingenden melodischen Zellen und Phrasen lassen sich mehrere Typen von harmonischen Schemata unterscheiden:

Die in älteren Stilen vorherrschende Funktionsharmonik baut in erster Linie auf die Dominant-Tonika-Spannung – mit gelegentlichen Doppeldominanten und Ausflügen in Paralleltonarten usw. In einer erweiterten Funktionsharmonik, etwa in der Harmonik des modernen Jazz, kommen immer mehr Dominant-Vertreter und unvollkommene Kadenz (II-V-Verbindungen) ins Spiel – bei zunehmender Komplexität und wachsendem Grad der chromatischen Erweiterungen. Die Dominant-Tonika-Spannung wird im Extremfall auf eine Quintfall-Fortschreitung reduziert, bei der durch verschiedene Tonarten moduliert wird, ohne dass die Tonika noch einen durchgehenden Bezugs- und Zielpunkt darstellt. Die Fortschreitung zur Subdominante und zurück (I – IV⁷-I), und die Verwendung von Septakkorden auch auf der Tonika-Stufe wirken der Funktionsharmonik schon früh entgegen. Beide Faktoren lassen sich auf den Einfluss des Blues zurückführen und markieren den Ausgangspunkt der modalen Stufenharmonik (vgl. Moore 1995).

In der modalen Stufenharmonik, die seit den 1960er Jahren im Rock und insgesamt in der populären Musik die Funktionsharmonik vielfach abgelöst hat, lassen sich die Akkorde als verschiedene Stufen eines modalen Harmoniesystems verstehen (vgl. hierzu Moore 1992, 1995). Die Identifikation der Hauptstufe oder Tonika, d.h. des Bezugspunktes des modalen Systems, ist dabei mitunter problematisch.

Auch in modaler Rockmusik haben sich freilich typische Kadenz herausgebildet. Über weite Strecken werden repetitive, aus wenigen Akkorden bestehende Patterns verwendet. Besondere Bedeutung kommt dem Akkord auf der siebten Stufe (kleine Septime) zu. Allerdings gibt es im neueren Rock Modulationen zwischen verschiedenen Modalitäten und Zweideutigkeiten bei der Zuordnung von Akkorden zu einer eindeutigen Tonalität. Die Verwendung von terzfreien Power-Chords im Hard Rock, Heavy Metal und in div. Independent-Stilen macht die harmonische Analyse nicht gerade einfacher (vgl. McDonald 2000).

Eine Gegenüberstellung funktionsharmonischer und modal-harmonischer Schemata lässt unberücksichtigt, dass hier durchaus Mischformen auftreten können – Stücke, die sich in manchen Passagen eher funktionsharmonisch (mit Quintfall und Leittonspannung), in anderen eher modal interpretieren lassen. Mehr noch: Vermutlich wird die harmonische Gestaltung in manchen Stücken und Passagen von unterschiedlich geprägten Hörern auch unterschiedlich gehört: funktionsharmonisch, modal – oder auch als Abfolge verschiedener, mehr oder weniger unzusammenhängender Klänge.

II.6 Formgestaltung

Mit Form sind musikalischen Einheiten jenseits der zeitlichen Grenzen des Kurzzeitgedächtnisses gemeint. Bei der Formwahrnehmung ist, anders als bei Rhythmus und Melodik, immer das Langzeitgedächtnis beteiligt. Zwei Aspekte der Formwahrnehmung müssen unterschieden werden: Das Erleben von Formaspekten *während* des Hörens: z.B. durch das Erkennen (oder Erleben) von Abschnittsgrenzen und Texturveränderungen, Wiederholungen sowie melodischer und harmonischer Schlussbildungen. Hieraus resultiert ein Gefühl dafür, an welcher Stelle des Stücks wir uns gerade befinden und wie es vermutlich weiter gehen wird. Der Formverlauf als Ganzes wird jedoch immer erst nachträglich in der Vorstellung rekonstruiert. Beim Hören von populärer Musik ist ein Erinnern und Rekonstruieren der formalen Anlage eines Stückes nicht unbedingt erforderlich. Auch nach mehrmaligem Hören eines Stückes wird die retrospektive Formrekonstruktion aufgrund der Erinnerunginseln recht vage sein. Bei speziellen Anforderungen kann die Formvorstellung aber auch sehr präzise werden, so etwa beim mentalen Plan von Musikern, die ihre Stücke auswendig spielen.

Die formale Gliederung wird oftmals aufgrund von melodischen und harmonischen Abläufen wahrgenommen: Formabschnitte entstehen durch die Gliederung der melodischen Phrasen und der harmonischen Bewegung (mit stiltypischen Kadenzten), die wiederum in engem Zusammenhang mit der Gliederung der Gesangstexte stehen. Auf der anderen Seite werden verschiedene Abschnitte durch Veränderungen in der Klangtextur, durch Wechsel bei verschiedenen Parametern (Instrumentierung, Lautstärke, Ereignisdichte) gegeneinander abgegrenzt. Um so mehr Parameter wechseln, um so stärker wird ein formaler Einschnitt empfunden. Allerdings gibt es auch allmähliche Veränderungen und fließende Übergänge, bei denen eine Gliederung in verschiedene Abschnitte nicht eindeutig ist.

Es gibt eine Reihe von konventionalisierten stilspezifischen Formschemata oder Erwartungen über den Formverlauf, die sich historisch herausgebildet haben und in bestimmten Stilbereichen Geltung beanspruchen (vgl. Middleton 2001: 143f). Während des Musikhörens bilden Formschemata einen halb-aktivierten Kontext, der das unmittelbare Erinnern an gerade gehörte Formteile ermöglicht. Beispiele für eine schematisierte Formgestaltung sind: Verse gefolgt von einem einfachen Refrain (zum Mitsingen), das Instrumentalsolo in der Mitte eines Stückes oder die Wiederholung von Akkord-Patterns zum Ausklang eines Stückes. Richard Middleton (1983) unterscheidet zwischen zwei Modellen, als deren Kombinationen die Formgestaltung in den meisten populären Musikarten beschrieben werden kann: Einerseits die Wiederholung und Reihung kurzer Einheiten (verbunden mit einer Variation im musikalischen Detail) – also additive und repetitive Formmodelle, wie sie auch in vielen Volksmusikarten und in der afroamerikanischen Musik verbreitet sind. Andererseits das Prinzip der Abschnittsbildung, das an harmonische Zusammenhänge und melodische Phrasengliederung und damit an die klassisch-abendländische Musik anknüpft. Wiederholt werden hier eher größere Abschnitte ausge-

hend von melodischen Phrasen. Mischformen dieser beiden Modelle dürften allerdings die Regel sein.

II.7 „Semantische Fenster“

Durch die semantischen Fenster dringen – bildlich gesprochen – außermusikalische Bedeutungen in die Musik ein. Dies bedarf der Erläuterung. Musik bedeutet zunächst einmal sich selbst: Musikalische Zeichen nehmen durch Ähnlichkeit oder Differenz Bezug auf andere musikalische Zeichen. Das ist aber nicht das, was wir gemeinhin meinen, wenn wir von der „Bedeutung“ der Musik sprechen. Denn Klänge verknüpfen sich nicht nur mit anderen Klängen, sondern mit den unterschiedlichsten Konnotationen und Assoziationen. Diese Bedeutungen sind, verglichen mit derjenigen der Sprache, nicht festgeschrieben, sondern individuell und kulturell variabel – Musik kann mitunter auch dann genossen werden, wenn sie nicht oder anders verstanden wird.

Wie kommt die Verknüpfung von klanglichen Strukturen und Nicht-Musikalischem zustande? Thomas Turino (1999) unterscheidet drei Arten der musikalischen Bedeutungsbildung, die an die drei Zeichenarten von Charles S. Peirce anknüpfen: Bedeutungen entstehen durch gleichzeitiges *Auftreten* (Koinzidenz) von Musik und Nicht-Klanglichem (Indexikalität). Dieser Möglichkeit der Bedeutungsbildung sind in der Musik prinzipiell keinerlei Grenzen gesetzt. Was immer ich erlebe, fühle oder denke, kann sich mit der Musik, die ich im selben Augenblick höre und erlebe, verbinden. Unterstützt wird diese assoziative Verbindung jedoch durch die *Ähnlichkeit* von strukturellen Eigenschaften der Musik und nicht-klanglichen Strukturen (Ikonizität). Verfestigt sich die indexikalische und ikonische Bedeutungsbildung (vor allem durch deren Wiederholungen), so kann es auch in der Musik zu Zeichen mit konventionell *verbindlichen* Bedeutungen, zu Symbolen kommen.

Semantische Fenster werden von vielen Musikern gezielt eingebaut und von vielen Hörern bewusst wahrgenommen. Daher sind diese Gestaltungsmittel entscheidend, wenn wir von der Beschreibung musikalischer Texturen und Strukturen und stilistischer Schemata zur Interpretation ihrer Funktionen und Bedeutungen von Musik weiterschreiten wollen.

Das zentrale semantische Fenster ist natürlich die Sprache, sind Schlüsselwörter in Stücktiteln und Liedtexten. Natürlich können in Musikaufnahmen auch Klänge aus der auditiven Umwelt des Menschen integriert werden (Naturgeräusche, Verkehrs- oder Industrielärm usw.), oder aber es wird versucht, diese Geräusche mit musikalischen Instrumenten nachzuahmen. Bei einer weiteren Art von semantischen Fenstern wird durch musikalische Anspielungen und Verweise, durch Zitate und Parodien auf andere Musikformen und deren Bedeutungsumfeld Bezug genommen.

Weitere semantische Fenster entstehen durch die visuelle Gestaltung von Plattencovern, durch das Bühnenverhalten der Musiker bei Konzerten und durch die Visualisierung von Musik und Inszenierung von Künstlern in Filmen und Videos. In einem umfas-

senderen Sinne könnte man alle Versuche der gezielten Promotion eines Künstlers und seines Musikproduktes in den Printmedien, im Radio und Fernsehen als semantische Fenster ansehen, durch die sich, ausdauernde Wiederholung vorausgesetzt, bestimmte Bedeutungen mit musikalischen Strukturen verbinden. Damit verlassen wir jedoch den Bereich der musikalischen Gestaltungsmittel.

ANMERKUNGEN

- 1) Ein Forschungsdesiderat der Rezeptionsforschung/Musikpsychologie ist die empirische Untersuchung der Frage: Wie wird populäre Musik tatsächlich gehört? Welche Schemata existieren jenseits der bisher erforschten Schemata, die von der Musikpsychologie bei der kognitiven Verarbeitung klassischer Musik postuliert und empirisch nachgewiesen wurden?
- 2) Im Bereich der populären Musik ist pulsfreie rhythmische Organisation relativ selten. Beispiele hierfür sind: Free Jazz (oft mit schnellem, nicht isochronem Puls) oder Ambient Music (sehr langsame Klangfolgen mit verschwommenen Einsatzpunkten).

LITERATUR

- Bader, Rolf (2002). *Fraktale Dimensionen, Informationsstrukturen und Mikrorhythmik der Einschwingvorgänge von Musikinstrumenten*. Diss. Hamburg.
- Budde, Dirk (1997). *Take Three Chords. Punkrock und die Entwicklung zum American Hardcore*. Karben: Coda.
- Burns, Gary (1987). „A Typology of »Hooks« in Popular Music.” In: *Popular Music* 6, 1, S. 1-20.
- Jerrentrup, Ansgar (1981). *Entwicklung der Rockmusik von den Anfängen bis zum Beat*. Regensburg: Bosse.
- Karbusicky, Vladimir (1979). *Systematische Musikwissenschaft. Eine Einführung in die Grundbegriffe, Methoden und Arbeitstechniken*. München: Fink.
- Kauffmann, Robert (1980). „African Rhythm. A Reassessment.” In: *Ethnomusicology* 24, S. 393-416.
- McDonald, Chris (2000). „Exploring Modal Subversions in Alternative Music.” In: *Popular Music* 19, 3, S. 355-363.
- Middleton, Richard (1983). „’Play It Again Sam’: Some Notes on the Productivity of Repetition.” In *Popular Music* 3, 235-70.
- Middleton, Richard (2001). „Popular Music, I. Popular Music in the West.” In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Hg. v. Stanley Sadie. London: Macmillan, Bd. 20, S. 128-153.
- Moore, Allan F. (1992). „Patterns of Harmony.” In: *Popular Music* 11, 1, 73-106.
- Moore, Allan F. (1995). „The So-Called ‘Flattened Seventh’ in Rock.” In: *Popular Music* 14, 2, 185-201.
- Moore, Allan F. (2001). *Rock: The Primary Text. Developing a Musicology of Rock*. Aldershot: Ashgate 2. Aufl.
- Pfleiderer, Martin (2002). „It don’t mean a thing if it ain’t got that swing. Zur mikrorhythmischen Gestaltung in populärer Musik.“ In: *Jahrbuch Musikpsychologie* 16, S. 104-124.
- Pressing, Jeff (2002). „Black Atlantic Rhythm. Its Computational and Transcultural Foundations.” In: *Music Perception* 19, 3, 285-310.
- Schiffner, Wolfgang (1991). *Einflüsse der Technik auf die Entwicklung von Rock/Pop-Musik*. Diss. Hamburg.
- Schoenebeck, Mechthild von (1987). *Was macht Musik populär? Untersuchungen zu Theorie und Geschichte populärer Musik*. Frankfurt: Lang.
- Snyder, Bob (2000). *Music and Memory. An Introduction*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology Press.
- Tagg, Philip (1985). „Zur Analyse populärer Musik.“ In: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 27, 3/4, S. 241-264.
- Turino, Thomas (1999). „Signs of Imagination, Identity, and Experience: A Peircian Semiotic Theory of Music.” In: *Ethnomusicology* 43, 2, S. 221- 255.

Dr. Martin Pfeiderer
Musikwissenschaftliches Seminar, Universität Hamburg
Neue Rabenstr. 13, 20354 Hamburg
Martin.Pfeiderer@uni-hamburg.de

KAI STEFAN LOTHWESEN

Zur Rezeption Neuer Musik im europäischen Jazz. Ein Forschungsbericht.

Gliederung

Vorbemerkungen

1. Zum Einfluss Neuer Musik im europäischen Jazz

1.1 Aneignungsweisen von Neuer Musik

1.2 Umgangsformen mit Neuer Musik

1.3 Einflussebenen der Neuen Musik

2. Methodologische Überlegungen

Literaturverzeichnis

Vorbemerkungen

Aus dem europäischen Jazz der 1960er Jahre, der neben Neuer Musik auch Folklore und Populärmusik als Identität stiftende Einflüsse erschloss und sich so von den amerikanischen Spielweisen jener Zeit absetzte (vgl. Noglik 1987, Jost 1994), entwickelten sich zwei Spielweisen, die z. Tl. explizit gegeneinander abgegrenzt werden: Zum einen eine Strömung, die sich in die Tradition des (Free) Jazz einreicht; zum anderen die so genannte Improvisierte Musik, die sich davon lossagt. Beide Bereiche arbeiten mit Elementen Neuer Musik, auf die sie sich mehr oder weniger beziehen. Beide sind Teil der aktuellen europäischen Musiklandschaft.

Dem Forschungsprojekt, das sich in diesem Beitrag als ein work in progress vorstellt und erste, vorläufige Ergebnisse zur Diskussion stellt, liegt eine einfache These¹ zugrunde. Diese zielt auf die Motivation der Auseinandersetzung von Jazzmusikern mit Neuer Musik und verweist zudem auf eine grundlegende methodologische Problematik, nämlich die musikimmanente Betrachtung dieser Musik: Elemente der Neuen Musik werden benötigt, um einen Ausdruck zu erreichen, der allein mit den Mitteln des Jazz nicht darstellbar ist.

Eine weitere Frage stellt sich nach dem Weg, über den Neue Musik in den europäischen Jazz kam. Soziologische Hinweise (68er-Revolution) und auch rein musikimmanente Anmerkungen („Kaputtspielphase“) reichen nicht aus, um zu klären, wie Neue Musik in diesem Kontext aufgenommen, also „verarbeitet“ wird. Eine zweite These zielt auf die Rezeptionsweise und orientiert sich an kognitiven Prozessen des Musiklernens: das Ein-

beziehen von Elementen der Neuen Musik in die Jazzpraxis vollzieht sich mittels klischeehafter Muster, d.h. idealtypischer Konstruktionen des Gehörten/Gelesenen.

Diese These ist im Hinblick auf die tatsächliche Einflussnahme des Rezipierten wie folgt um eine weitere zu ergänzen, um nun auch zu einer Einschätzung des Selbstverständnisses jener Musik (Free Jazz / Improvisierte Musik) zu gelangen: in diesen klischeehaften Mustern sind lediglich musikalische Gestaltungsmittel und -techniken repräsentiert, nicht deren ursprüngliche ästhetische Prinzipien.

1. Zum Einfluss Neuer Musik im europäischen Jazz

1.1 Aneignungsweisen von Neuer Musik

Im Zugang des Jazz und der Improvisierten Musik zur Neuen Musik zeigen sich zwei unterschiedliche Ansätze. Zum einen gibt es den Weg über den reinen Höreindruck, zum anderen gibt es Musiker, die sich über ein Studium der Quellen, oft im Rahmen eines Instrumental- oder Kompositionsstudiums, mit Neuer Musik befasst haben. Diese beiden Positionen sind herauszulesen aus Interviews und Musikerporträts (siehe hierzu besonders Noglik 1983, Bailey 1987, Jost 1987). An dieser Stelle sind sie idealtypisch erhöht, um eine schärfere Trennung zu erhalten. Die sich hier anschließende Frage ist, ob diese verschiedenen Zugänge unterschiedliche Auswirkungen auf die gespielte Musik haben und, wenn ja, wie sich dies äußert und welche Konsequenzen sich daraus ergeben. Eine lineare Gleichung (Höreindruck = improvisiert, Quellenstudium = notiert) geht nicht auf: als Ergebnis können in beiden Fällen entweder schriftlich fixierte oder frei improvisierte Produkte stehen, die sich im Hinblick auf die Arbeit mit Elementen Neuer Musik nur graduell unterscheiden.

1.2 Umgangsformen mit Neuer Musik

In der Art des Einsatzes von Elementen der Neuen Musik im europäischen Jazz und in der Improvisierten Musik hat Ekkehard Jost zwei wesentliche Grundeinstellungen aufgezeigt: zum einen ein „Improvisieren im Gestus der Neuen Musik“, das vor allem in der so genannten „englischen Schule“, also den Musikern um Derek Bailey, Evan Parker und anderen, gepflegt wurde und sich in Richtung frei improvisierter Musik ausweitete; zum anderen ein „Komponieren im Geiste der Neuen Musik“, inspiriert von Neuer Musik, aufgeführt aber von jazerfahrenen Improvisationsmusikern (vgl. Jost 1994, 242). Neue Musik fungiert demnach in erster Linie als „Materiallieferant“, wobei Material hier sowohl handwerklich-materiell als auch klanglich-ideell zu verstehen ist. Eine erste Sichtung musikalischer Produktionen verdeutlicht, dass Neue Musik eingesetzt wird als:

- klangsinlich-ästhetisches Ideal: eine Annäherung an das Klangbild, welches deren Idee objektiviert (häufig in Improvisierter Musik),
- strukturelles Reservoir: es werden Gestaltungsmittel und Kompositionstechniken entliehen, um bestimmte Strukturen zu erzeugen (häufig im Jazzkontext),

- Zitat: sowohl stilistisch wie auch als direktes Zitat. Der Einsatz erfolgt oft auch als Collage oder „Szenenwechsel“.

1.3 Einflussebenen der Neuen Musik

Der Einfluss von Elementen Neuer Musik im europäischen Jazz seit den 1960er Jahren zeigt sich im Wesentlichen auf zwei Ebenen. Zum einen auf einer rein materiellen Ebene, die grundlegende musikalische Parameter und Konstruktionsmittel versammelt. Zum anderen auf einer davon abhängigen und in einem zweiten Schritt erfassbaren konzeptuellen Ebene, auf der nun durch das Aufgenommene neue, oder neutraler: andere musikalische Vorstellungen artikuliert werden – z.B. über Formideen, Klangbild, Gestus.... Hiermit werden Stilbegriffe gefüllt (z.B. Free Jazz und Improvisierte Musik, als zentrale und oft gegensätzliche Positionen). In ein Vierfelderschema zusammengefasst (vgl. Abb.), zeigen sich die engen Zusammenhänge der Ebenen. Diese verlaufen

- vertikal, in einer Ebene verbleibend: Parameter und Konstruktionsprinzipien als reines „Handwerkszeug“, noch frei von ästhetischen Implikationen; Stil und formales Denken als inhaltlich kohärente Aspekte,
- horizontal, dem Gedanken folgend, dass Stil durch charakteristische Behandlung grundlegender Parameter definiert wird; ebenso wie Konstruktionsprinzipien die Umsetzung bestimmter formaler Vorstellungen erlauben und
- diagonal, Leitfragen für die Analyse liefernd, z.B.: in welchem Stil tauchen welche Konstruktionsprinzipien auf – und warum?, oder: wie werden grundlegende Parameter im Rahmen bestimmter formaler Ansätze gehandhabt, also: wie passt der Personalstil eines Musikers in die formale Vorstellung eines Komponisten/komponierenden Musikers hinein?

Ebene/Schicht	materielle Ebene	konzeptuelle Ebene
1	<i>grundlegende Parameter</i>	<i>Stil</i>
	Melodik Harmonik Rhythmik Tonbildung ...	Free Jazz Improvisierte Musik ...
2	<i>Konstruktionsprinzipien</i>	<i>formal konstruktives oder kompositorisches Denken</i>
	serielle Techniken Collage/Montage Klangkomposition elektronische Musik ...	Form Verhältnis Komposition/Improvisation Ensembleklang (=Besetzung) ...

Abb. Einflussebenen Neuer Musik im Europäischen Jazz

2. Methodologische Überlegungen

Zunächst geht es um die Frage der analytischen Vorgehensweise und der zur Verfügung stehenden Methoden: gesucht wird nach dem Einfluss von Errungenschaften ei-

ner schriftlichen im Kontext einer primär nicht-schriftlichen Kultur.² Hier ist die von Roger Dean festgehaltene Unterscheidung von improvisierter Musik/Jazz als „music as object“ und „music as process“ einzubringen, erfordert doch jeder Bereich eigene Zugänge (vgl. Dean 1992).³ Insofern sind die Vorschläge von Peter Niklas Wilson, Ansätze für die Analyse improvisierter Musik zu erschließen, die primär vom Klang und seiner Gestaltung ausgehen, diskussionswürdig (Wilson 1998 und 1999).⁴ Eine solche, in ihrer letztendlichen Konsequenz radikal rezeptionsästhetische Haltung ist dem vorliegenden Thema angemessen – aber nicht wirklich adäquat. Konsequenterweise verschwinden mit solchen Ansätzen Unterschiede zwischen den Genres, jedoch verschleiert dies oder negiert gar die Identität der Traditionen. Gerade hierin liegt der Kern einer möglichen Diskussion um eine ästhetische „Doppelkodierung“ dieser Musik.⁵ Clarence J. Stuessy arbeitet in seiner vornehmlich dem Third Stream gewidmeten Arbeit mit dem Begriffspaar „adjacent style“/„integrated style“, das im wesentlichen eine Unterscheidung der kompositorischen Faktur ermöglicht.⁶ So erscheint die musikalische Analyse, trotz aller ihr inhärenten Gefahren der Unzulänglichkeit (vgl. Jost 1999), als der einzig gangbare Weg, die Rezeption Neuer Musik im europäischen Jazz zu verfolgen.

Das oben gezeigte Schema der Einflussebenen bietet Ansatzpunkte eines analytischen Zugangs. Die Methodik dieses Projekts gliedert sich in mehrere Stufen und greift unterschiedliche Vorgehensweisen auf, die in der Jazzforschung diskutiert werden (vgl. Hunkemöller 1999). Absicht ist, über die Betrachtung der musikalischen Faktur einen ersten Zugang zu finden, der durch persönliches Interesse und Vorbildung gelenkt ist und zu einer Interpretation des Analysierten führt. An diesem Punkt stellt sich eine gewisse Unsicherheit ein: wie kann definitiv entschieden werden, ob dieses oder jenes nun tatsächlich aus einer Beschäftigung mit Neuer Musik hervorgegangen ist oder nicht? Diese Unsicherheit kann zum einen durch Äußerungen von Musikern in Interviews oder durch Begleittexte der Tonträger gemindert bzw. ausgeschlossen werden. Zum anderen kann sie im Fall von Einzelanalysen noch effektiver über die Konfrontation der jeweiligen Musiker mit den Ergebnissen der Analyse und Interpretation ihrer Stücke verringert werden. Nur so können konkrete Fragen gestellt und auch beantwortet werden. Dieser Schritt folgt den Ansätzen von Paul Berliner (1994) und Ingrid Monson (1996), die Musiker-Interviews auswerten und darüber eine Ebene erreichen, die sich einem rein analytisch-rationalen Umgang verwehrt. Hieran kann sich ein letzter Schritt anschließen, den Wolfram Knauer in seinen Überlegungen zum „Analytiker-Blues“ formuliert: das Einbeziehen „rezeptionspezifische[r] Erkenntnisse“ (Knauer 1999, 37), die eben jene Beziehung zwischen Musiker und Publikum erschließen sollen, die sich der herkömmlichen, an Transkriptionen und Beschreibungen gebundenen genauso wenig öffnen wie die narrativ-investigatorischen Methode. Über diesen Ansatz wird zweierlei erkennbar: zum einen wird so die Position des Analysierenden gefestigt, das Maß subjektiver Erkenntnisse gestärkt und die Gültigkeit der Interpretation eines Stückes relativiert. Zum anderen, und diese Konsequenz hat Knauer nicht formuliert, intensiviert sich so der Diskurs über jene

untersuchte Musik, da alle Erkenntnisse von vornherein revidierbar oder gar revisionsbedürftig sind.

Dennoch gibt es einige Konstanten im weiten Feld der hier thematisierten musikalischen Praxis, auf die sich das Forschungsprojekt bezieht und die Alexander von Schlippenbach sinnfällig für seine Arbeit verdeutlicht hat: „FREE JAZZ bedeutet, das Wissen um die Tradition wie auch die neuen, eigenen Errungenschaften gleichermaßen zu nutzen, und ist in diesem Sinne immer noch das beste Wort für meine Musik.“ (Schlippenbach 1994).

Anmerkungen

1) Die Formulierung der These mag den Eindruck einer pejorativen Haltung erwecken, die ihrerseits die musikalische Analyse beeinträchtigen könnte. Dies ist jedoch nicht der Fall. Vielmehr soll über die Wortwahl ein prägnanter Ansatzpunkt gefunden werden, um zweierlei herausarbeiten zu können. Erstens wird die zu untersuchende Musik als selbständig begriffen, um sie quasi von innen heraus – nämlich aus der Musik selbst – beschreiben und verstehen zu können und zweitens können so ihre Wurzeln und die ihr beigegebenen „Düngemittel“ aufgezeigt werden. Auf diesem Weg werden Tradition, Innovation und Progression greifbar. So ist es möglich, anhand der Rezeption Neuer Musik im europäischen Jazz dessen Geschichte und Entwicklung zu verfolgen, allerdings immer mit dem Bewusstsein, dass dies aus einer spezialisierten Perspektive geschieht!

2) Auf diese Begrifflichkeit soll hier nicht weiter eingegangen werden, doch ist die gesamte Kultur der Populärmusik, worunter auch die Bereiche der Improvisierten Musik und des Jazz fallen, medial vermittelt, sie basieren auf einer „sekundären Mündlichkeit“ (vgl. Elschekowa 1998, 227).

3) Dean definiert „music as object“ als „the final sound heard by someone listening to a recording“; hingegen zeichnet sich „music as process“ aus durch „the means and approaches adopted by the improviser in producing that sound, and the relationship with the audience present at the time of performance“ (Dean 1992, vii).

4) Wilson verweist auf Helmut Lachenmanns 1970 veröffentlichten Aufsatz über „Klangtypen der neuen Musik“ (Lachenmann 1970) und Dietrich J. Nolls 1977 erschienene Dissertation „Zur Improvisation im deutschen Free Jazz. Untersuchungen zur Ästhetik frei improvisierter Klangflächen“ (Noll 1977). Abgesehen von den methodischen Defiziten, die beide Ansätze aufweisen und die zu einer Revision drängen, scheint dies auch die leidige Wertung zwischen Komposition und Improvisation aufzuheben: es geht ausschließlich um den Klang.

5) Eine solche verstünde sich im Anschluss an Charles Jencks. Dieser spricht von einer „Diskontinuität der Geschmackskulturen“ in der Architektur seit den 1960er Jahren, die eine „theoretische Basis“ der postmodernen Entwürfe biete und so deren „Doppelkodierung“ bedinge (vgl. Jencks 1994, 85): „Der Fehler der modernen Architektur war, daß sie sich an eine Elite richtete. Die Postmoderne versucht, den Anspruch des Elitären zu überwinden, nicht durch Aufgabe desselben, sondern durch Erweiterung der Sprache der Architektur in verschiedene Richtungen – zum Bodenständigen, zur Überlieferung und zum kommerziellen Jargon der Straße. Daher die Doppelkodierung, die Architektur, welche die Elite und den Mann auf der Straße anspricht“ (Jencks 1994, 88). Eine direkte Übertragung der Jencks'schen Gedanken auf die hier thematisierte Musik scheint aufgrund der plakativen Darstellung unterschiedlicher „Geschmackskulturen“ zumindest problematisch, impliziert sie doch eine ästhetische Wertung der synthetisierten Musikrichtungen und negiert damit die Stellung des Jazz als eigenständige künstlerische Ausdrucksform. Darüber hinaus ist es fraglich, ob die hier zu untersuchende Musik a priori als postmodern zu klassifizieren wäre.

6) So bezeichnet „adjacent style“ eine Kombination stilreiner Merkmale, die entweder gleichzeitig („adjacent-vertical style“) oder aufeinander folgend („adjacent-horizontal style“) eingesetzt werden; „integrated style“ meint das Verarbeiten einzelner, nicht Kontext gebundener Stil-Elemente, die zu einem neuen, eigenen Stil zusammengefasst sind (vgl. Stuessy 1978, 6ff). Für die vorliegende Arbeit ist dieser formale Ansatz als Folie nutzbar, die es erlaubt, Umgangsweisen mit Neuer Musik zu beschreiben. Doch ist damit nichts über die Musik selbst gesagt, es erschließt weder Motivationen noch Intentionen der

Musiker/Komponisten und verharret in einer vor-ästhetischen Bestandsaufnahme. Dies zu überwinden gelingt nur in einer Interpretation der Analyseergebnisse (vgl. Eggebrecht 1979, 10f).

Literaturverzeichnis

- Bailey, Derek (1987): *Improvisation. Kunst ohne Werk*. Hofheim: Wolke.
- Berliner, Paul F. (1994): *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Dean, Roger T. (1992): *New Structures in Jazz and Improvised Music since 1960*. Philadelphia.
- Eggebrecht, Hans Heinrich (1979): *Sinn und Gehalt. Aufsätze zur musikalischen Analyse*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen.
- Elschekowa, Alica (1998): *Überlieferte Musik*. In: Bruhn, Herbert und Helmut Rösing (Hg.) (1998): *Musikwissenschaft. Ein Grundkurs*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 221 – 237.
- Hunkemöller, Jürgen (1999): *Jazz-Analyse – Mehrdimensionalität und sinnliche Erfahrung*. In: *Jazzforschung* Bd. 31. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, S. 19-26.
- Jencks, Charles (1994): *Die Sprache der postmodernen Architektur*. In: Welsch, Wolfgang (Hg.) (1994): *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Berlin: Academica, S. 85 - 99.
- Jost, Ekkehard (1987): *Europas Jazz 1960 – 1980*. Frankfurt/Main: Fischer.
- Jost, Ekkehard (1994): *Über das Europäische im europäischen Jazz*. In: Knauer, Wolfram (Hg.) (1994): *Jazz in Europa (=Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung Bd. 3)*. Hofheim: Wolke, S. 233 – 249.
- Jost, Ekkehard (1999): *Über einige Problem jazzmusikalischer Analyse*. In: *Jazzforschung* Bd. 31. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, S. 11-18.
- Knauer, Wolfram (1999): *Der Analytiker-Blues. Anmerkungen zu Entwicklung und Dilemma der Jazzanalyse von den 30er Jahren bis heute*. In: *Jazzforschung* Bd. 31. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, S. 27-42.
- Lachenmann, Helmut (1970): *Klangtypen der neuen Musik*. In: *Zeitschrift für Musiktheorie* 1, 1, S. 20-30.
- Monson, Ingrid Tolia (1996): *Saying Something. Jazz Improvisation and Interaction*. Chicago.
- Nogliki, Bert (1983): *Jazz-Werkstatt international*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt [zuerst: Berlin: Verlag Neue Musik, 1981].
- Nogliki, Bert (1990): *Klangspuren. Wege improvisierter Musik*. Berlin: Verlag Neue Musik.
- Noll, Dietrich J. (1977): *Zur Improvisation im deutschen Free Jazz. Untersuchungen zur Ästhetik frei improvisierter Klangflächen*. Hamburg: Wagner.
- Schlippenbach, Alexander von (1994): *Linernotes zu CD: Alexander von Schlippenbach: The Morlocks and other pieces*. FMP CD 61, o. S.
- Stuessy, Clarence J. (1978): *The Confluence of Jazz and Classical Music from 1950 to 1970*. Diss. Univ. of Rochester, Eastman School of Music.
- Wilson, Peter Niklas (1998): *Der „Meta-Music“ auf der Spur. Überlegungen zur Analyse frei improvisierter Musik*. In: Hoffmann, Bernd und Helmut Rösing (Hg.) (1998): *...und der Jazz ist nicht von Dauer. Aspekte afro-amerikanischer Musik*. Festschrift für Alfons Michael Dauer. Karben: Coda, S. 373-387.
- Wilson, Peter Niklas (1999): *Hear and Now. Gedanken zur improvisierten Musik*. Hofheim: Wolke.

Links zum Thema

<http://www.shef.ac.uk/misc/rec/ps/efi/> European Free Improvisation Page: Umfangreiche und aktualisierte Page mit Biografien und Diskografien von Musikern und Formationen, Labels, Literatur, Links

<http://www.barryguy.com>

Homepage von Barry Guy

<http://www.mindspring.com/~gerryhem/graewe.html>

Artikel über Georg Gräwe

Kai Stefan Lothwesen, M.A.

Kreuzgasse 3

35440 Linden

kai.lothwesen@web.de

Kongressberichte

Crafting Sounds, Creating Meaning: Making Popular Music in the US Experience Music Project, Seattle, WA, 11. - 14. April 2003 Iris-Christiane Stavenhagen (Frankfurt am Main)

Zwei Musiksoziologen aus Frankfurt am Main - mit Forschungen zur Fan-Star-Beziehung in der Popmusik bzw. zur Frankfurter Musikszene befasst - machten sich im April vergangenen Jahres auf den Weg, um - angelockt vom Thema „Crafting Sounds, Creating Meaning: Making Popular Music in the U.S.“ - die erste US-Popmusikkonferenz des Experience Music Project in Seattle/Washington zu besuchen.

Schon die - von Frank Gehry entworfene - Architektur des Experience Music Project in Form einer überdimensionalen E-Gitarre macht deutlich, dass hier nichts so ist, wie man es von einem Museum erwartet. Das Spielerische und das Pompöse, das Bunte und das Multimediale, Rock'n Roll-Glamour, High-Tech und gelegentlich klassisch-traditionelle Schlichtheit finden hier Raum. Es geht nicht nur um eine Ausstellung, nicht nur um Erinnern und Bewundern. Ein „Museum“ zum Erleben, Mitmachen und Ausprobieren soll es sein, so das Konzept der MacherInnen.

Mit diesem Projekt hat Paul Allen, Mitbegründer von Microsoft, seinen Lebenstraum verwirklicht und mit seinem Vermögen der Popmusik ein Denkmal gesetzt. Zugleich hat die Stadt Seattle einen passenden Wallfahrtsort für Jimi-Hendrix-Fans aus aller Welt gefunden. In diesem Museum erfährt man etwas über die Entstehung der Solidbody-Gitarre und der verschiedensten Musikstile, man kann einen Bühnenauftritt und eine Bandsession simulieren, die Vielfalt von Plattencovern bewundern und in einer aus Gitarren gestalteten Skulptur jede einzelne zum Klingen bringen. Was als Anschauungsort für moderne Museumspädagogik auf der Suche nach neuen Konzepten dienen könnte, beherbergt zugleich eine angenehme Konzerthalle und zahlreiche Räumlichkeiten für Workshops und Meetings aller Art.

In diesem Setting fand eine Konferenz mit 275 Teilnehmern statt. Wir waren zwischen Amerikanern und einigen Briten die einzigen Deutschen vor Ort und staunten über die Vielfalt der Berufs- und Interessengruppen, die sich auf dieser - in Deutschland nur in akademischen Kreisen propagierten - Veranstaltung einfanden: WissenschaftlerInnen und JournalistInnen, Beschäftigte aus der Musikindustrie, MusikerInnen und Fans.

Vier Tage lang gab es geballte Wissensvermittlung nahezu Nonstop, ein randvolles Tagungsprogramm in dem Bemühen, möglichst viele Aspekte zu thematisieren und möglichst Vielen Vortragsmöglichkeiten zu bieten. Diskussionen, und waren sie noch so spannend, mussten daher meist äußerst kurz gehalten werden. Schließlich war es kaum möglich, auch noch den Abendprogrammen aus Live Performances und Oral-History-Veranstaltungen zu folgen, geschweige denn einen Ausflug in die blühende Musikszene der Stadt und ihrer Umgebung zu machen. Popmusikkultur und -tradition des Nordwestens, der Mythos und seine ironische Brechung, im Museum mit einer eigenen Abteilung bedacht, waren jedoch trotzdem ständig präsent, vom Sampler im Museumsshop bis hin zu abendlichen Konzerten und Podiumsdiskussionen.

Der Konferenz lag die Idee zugrunde, die verschiedensten Erfahrungshintergründe von Popmusik zu reflektieren und zu untersuchen, was Leute zum und beim Musikmachen bewegt bzw. welche Deutung der Musik (durch Wissenschaft und Journalismus) gegeben wird. Mit meiner eigenen, notwendigerweise subjektiven Auswahl möchte ich ein paar Einblicke in die angebotenen

Themenbereiche geben:

Erörtert wurden u.a. Veränderungen der Konzeptionen von „Eigentum“ und „Besitz“ im Zeitalter des Internet am Beispiel der Diskussion um das Copyright (R. Garofalo), die Konsequenzen dieser Veränderungen auf die Verhandlung von Einschluss und Ausschluss im Musikmarkt (A. McCann), die Neuinterpretation dessen, was als „Authentizität“ unter den veränderten Produktionsbedingungen gewertet wird (D. Sanjek) sowie die Auswirkungen des technologischen Wandels sowohl auf die Vermarktung wie auch auf die Entstehung von Musik am Beispiel des Techno und des Pop Sampling (M. Applebaum, E. Davis).

Eine Bestandsaufnahme der Beziehungen von globalem und lokalem Musikmarkt bzw. der Rolle der US-amerikanischen Popmusik im internationalen Musikmarkt fand ebenso ihren Platz im Rahmen einer Podiumsdiskussion (R. Christgau, S. Frith) wie die Debatte mit MusikerInnen der Nordwestküste (u.a. M. Arm von Mudhoney, C. Brownstein von Sleater Kinney, S. Coomes von Quasi) über die Produktionsbedingungen lokaler Musik bzw. die Regelung des Zugangs zu den Massenmedien und Vermarktungsmechanismen. Bei dieser Diskussion, sicherlich einer der spannendsten Momente der Konferenz, wurde deutlich, dass auch in einem offenen Setting durchaus Diskrepanzen aufbrechen zwischen den „Praktikern“ des Musikbusiness und dem Diskussions- und Theoriebedürfnis der anwesenden AkademikerInnen.

In der Vielzahl der Referate zeigte sich insbesondere die Vielfalt der präsentierten Musikszenen: Ob es sich um Jazz (G. Giddins), Hiphop (K. Sanneh), Metal (J. Darnielle), Country (H. George-Warren) oder Reggae (J. Toynbee) handelte, ob die Identitätsbildung in Amateur-Rockbands und ihr Funktionieren bzw. ihre Verortung in der Musikindustrie (D. Weinstein) analysiert wurde oder die Präsentation von Geschlechterrollen am Beispiel der Kinks (R. Polito). In Erinnerung ist mir vor allem geblieben, mit welcher Nüchternheit diese Szenen geschildert wurden, ohne zugleich einen Hehl aus dem eigenen Fan-Status (H. George-Warren) oder der eigenen Sammelleidenschaft (S. Reynolds) zu machen, eine Mischung aus Reflexion und Empathie, der man in Europa eher mit Skepsis begegnen würde.

Hinzu kamen Features einzelner MusikerInnen und der zu ihnen gehörigen Szenen bzw. Schilderungen der Beziehung von Stars zu ihren Fans, z.B. Neill Young (W. Echard) oder Kurt Cobain (eindrucksvoll hierzu die Darstellung der Entstehung von Starmythen im Vortrag von C. Cross zum Thema „Dying at 27“).

Überraschend war die Entdeckung, dass Jazzmusik auch auf einer US-Konferenz ein Nischendasein führte als altehrwürdige, zum Bildungskanon gehörende und aus staatlicher Sicht förderungswürdige Traditionsmusik: „Drei Leute auf einer Popmusikkonferenz, die über Jazz referieren - umgekehrt wäre es kaum vorstellbar“ (G. Giddins).

Neben Erfahrungsberichten eines Roadies (J. Peterson) und Informationen über die Arbeitssituation von Auftragsmusikern (A. Williams) wurde diskutiert, wie in der Selbst- und Fremdwahrnehmung von Autoren „Authentizität“ hergestellt wird, z.B. in der Rezeption und Interpretation von Texten (T. Swiss, J. Pareles). Besonders eindrücklich fand ich die (um einen abendlichen Live-Auftritt ergänzten) Erläuterungen von Sarah Dougher über die widersprüchlichen Anforderungen, die im Wissenschafts- und Musikalltag gestellt werden: An eine Wissenschaftlerin, dass sie ihre „persönliche Stimme“ um der Objektivität willen immer im Hintergrund zu halten hat; an eine

Sängerin, dass in ihren Songs immer die „wahre“, persönliche Emotion zum Ausdruck kommen muss.

Zum Musik-Machen gehört auch eine der „Hauptdomänen“ des EMP, nämlich (neue Wege der) Musikpädagogik. Bedauerlicherweise kam dieses Thema nur in einer morgendlichen Einheit zur Sprache, in der es um die Vor- und Nachteile eines popmusikalischen Curriculums in der Schule (R. Streaun), um die staatliche Förderung von populärer Musik in den 30er Jahren (J. Rodnitzky) und um den Einfluss oraler Musiktraditionen auf Popmusik (K. D. Gaunt) ging.

Das EMP entdeckte mit dem Konferenzprojekt auch seine Grenzen: In der Diskussion wurde darauf verwiesen, dass ausgerechnet MusikerInnen ein gewisses Mißtrauen gegenüber dem „Museum“ haben und ihm das Image einer „Rock-Institution“ zuschreiben. Weder das EMP allein noch eine solche Konferenz sind in der Lage, alle anzusprechen und einzuschließen.

Ferner wurde auf der Suche nach einer notwendigen Schwerpunktsetzung für das Jahr 2003 deutlich, dass in erster Linie ein Diskussionsbedarf um folgende Streitpunkte geblieben ist:

Was ist amerikanische Musik"-tradition", was sind die musikalischen „Wurzeln“ der (US-amerikanischen) Popmusik? Wie sind die amerikanischen Popmusiken sozial definiert, welche Unterschiede bestehen in den Definitionen zwischen MusikerInnen, AkademikerInnen, JournalistInnen und anderen am Projekt „Popmusikforschung“ Beteiligten? Diese Diskussionen werden an jenen Begriff heranführen, der schon die erste EMP-Konferenz nachhaltig prägte: den der „Authentizität“ und ihrer Konstruktion.

Neue Bücher 2002/2003

Zusammengestellt von Ralf von Appen (Bremen)

- Alderman, John (2002). *Sonic Boom. Napster, Mp3 and the New Pioneers of Music*. Cambridge u. New York: Da Capo.
- Androutsopoulos, Jannis (Hg.) (2003). *HipHop. Globale Kultur – lokale Praktiken*. Bielefeld: transcript.
- Barber-Kersovan, Alenka / Uhlmann, Gordon (Hg.) (2002). *Getanzte Freiheit. Swingkultur zwischen NS-Diktatur und Gegenwart*. Hamburg: Dölling und Galitz.
- Beebe, Roger / Fullbrook, Denise / Saunders, Ben (Hg.) (2002). *Rock over the Edge. Transformations in Popular Music Culture*. Durham: Duke University Press.
- Behrens, Roger (2003). *Die Diktatur der Angepassten. Texte zur kritischen Theorie der Popkultur*. Bielefeld: transcript.
- Benzinger, Olaf (2002). *Rock-Hymnen: Das Lexikon*. Kassel etc.: Bärenreiter.
- Bonz, Jochen (Hg.) (2002). *Popkulturtheorie*. Mainz: Ventil.
- Bracewell, Michael (2002). *When Surface was Depth. Death by Cappuccino and other Reflections on Music and Culture in the 1990s*. Cambridge u. New York: Da Capo.
- Bullerjahn, Claudia / Erwe, Hans-Joachim (2001). *Das Populäre in der Musik des 20. Jahrhunderts. Wesenszüge und Erscheinungsformen*. Hildesheim etc.: Olms.
- Burkhardt, Werner (2002). *Klänge, Zeiten, Musikanten: Ein halbes Jahrhundert Jazz, Blues und Rock*. Waakirchen: Oreos.
- Burns, Lori / Lafrance, Melisse (2001). *Disruptive Divas. Feminism, Identity and Popular Music*. New York: Routledge.
- Connell, John / Gibson, Chris (2002). *Sound Tracks. Popular Music Identity and Place*. New York: Routledge.
- Cloonan, Martin / Garofalo, Reebee (Hg.) (2002). *Policing Pop*. Philadelphia: Temple University Press.
- Dauncey, Hugh / Cannon, Steve (Hg.) (2003). *Popular Music in France from Chanson to Techno. Culture, Identity and Society*. Aldershot: Ashgate.
- Davis, Francis (2002). *Like Young. Jazz, Pop, Youth and Middle Age*. Cambridge u. New York: Da Capo.
- DeMain, Bill (2001). *Behind the Muse. Pop and Rock's Greatest Songwriters talk about their Work and Inspiration*. Cranberry Township: Tiny Ripple.

- DeRogatis, Jim (2003). *Milk it. Collected Musings on the Alternative Explosion and the Music of the 90s*. Cambridge u. New York: Da Capo.
- Diaz-Bone, Rainer (2002). *Kulturwelt, Diskurs und Lebensstil: Eine diskurstheoretische Erweiterung der bourdieuschen Distinktionstheorie*. Opladen: Leske und Budrich.
- Dornbusch, Christian / Raabe, Jan (Hg.) (2002). *RechtsRock: Bestandsaufnahme und Gegenstrategien*. Hamburg u. Münster: Unrast.
- Färber, Jürgen (2002). *Hip-Hop, Bytes & coole Beats: Klassenmusizieren mit dem Computer*. Oberhausen: Lugert.
- Farin, Klaus / Neubauer, Hendrik (Hg.) (2002). *Artificial Tribes. Jugendliche Stammeskulturen in Deutschland*. Berlin u. Bad Tölz: Thomas Tilsner.
- Farin, Klaus (2002). *Generation Kick.de. Jugendsubkulturen heute*. München: Beck.
- Flender, Reinhard / Lampson, Elmar (Hg.) (2001). *Copyright. Musik im Internet*. Berlin: Kadmos.
- Fricke, Jim / Ahearn, Charlie (Hg.) (2002). *Yes Yes Y'all. The Experience Music Project Oral History of Hip-Hop The First Decade*. Cambridge u. New York: Da Capo.
- Galenza, Ronald (2002). *Feeling B. Punk im Osten*. Berlin: Schwarzkopf u. Schwarzkopf.
- George, Nelson (2002). *XXX. Drei Jahrzehnte Hip-Hop*. Freiburg: Orange Press.
- Gracyk, Theodore (2001). *I Wanna be Me. Rock Music and the Politics of Identity*. Philadelphia: Temple University Press.
- Graf, Christian (2002). *NuMetal und Crossover Lexikon*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf.
- Graf, Christian (2003). *Das NDW-Lexikon*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf.
- Grötz, Thomas (2002). *Kunst = Musik. Deutscher Punk und New Wave in der Nachbarschaft von Joseph Beuys*. Berlin: Schmitz.
- Hawkins, Stan (2002). *Settling the Pop Score. Pop Texts and Identity Politics*. Aldershot: Ashgate.
- Hinze, Werner (2003). *Schalmaienklänge im Fackelschein. Ein Beitrag zur Kriegskultur der Zwischenkriegszeit*. Hamburg: Tonsplitter.
- Hemming, Jan (2002). *Begabung und Selbstkonzept: Eine qualitative Studie unter semiprofessionellen Musikern in Rock und Pop*. Münster etc.: Lit.
- Hesmondhalgh, David / Negus, Keith (2003). *Popular Music Studies*. London: Arnold.
- Höller, Christian (Hg.) (2000). *Pop Unlimited? Imagetransfers in der aktuellen Popkultur*. Wien: Turia u. Kant.

- Hoffmann, Bernd / Kerschbaumer, Franz / Krieger, Franz / Phleps, Thomas (Hg.) (2002). Ekkehard Jost. Festschrift zum 65. Geburtstag. Jazzforschung/Jazzresearch 34. Graz.
- Hopfgartner, Herbert (2003). Psychedelic Rock: Drogenkult und Spiritualität in der psychedelischen Rockmusik und ihre musikpädagogische Reflexion. Frankfurt/M. etc.: Lang.
- Hügel, Hans-Otto (Hg.) (2003). Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen. Stuttgart: Metzler.
- Jasen, David A. (Hg.) (2002). A Century of American Popular Music. New York: Routledge.
- Josties, Elke (2002). Sinn im Leben und Sinn in der Musik: Mädchen-Musik-Förderung. Sieben Fallstudien aus der Jugendkulturarbeit. Essen: Die blaue Eule.
- Kage, Jan (2002). American Rap. Explicit Lyrics - HipHop und Identität. Mainz: Ventil.
- Kemper, Peter (Hg.) (2003). Rock Klassiker (3 Bd.). Ditzingen: Reclam.
- Keyes, Cheryl L. (2002). Rap Music and Street Consciousness. Urbana: University of Illinois Press.
- Kleiner, Marcus S. / Szepanski, Achim (Hg.) (2003). Soundcultures. Über elektronische und digitale Musik. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Klopotek, Felix (2002). How They Do It. Free Jazz, Improvisation und Niemandsmusik. Mainz: Ventil.
- Krekow, Sebastian / Steiner, Jens (2002). Bei uns geht einiges. Die deutsche HipHop-Szene. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf.
- Kurp, Matthias / Hauschild, Claudia / Wiese, Klemens (2002). Musikfernsehen in Deutschland. Politische, soziologische und medienökonomische Aspekte. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- Loh, Hannes / Güngör, Murat (2002). Fear of a Kanak Planet. HipHop zwischen Weltkultur und Nazi-Rap. St. Andrä-Wördern: Hannibal.
- Malott, Curry / Milagros, Pena (2003). Punk Rockers' Revolution. A Pedagogy of Gender, Race and Class. New York etc.: Lang.
- Menrath, Stefanie (2001). ... represent what. Performität und Identitäten im HipHop. Berlin: Argument.
- Mießgang, Thomas (2002). Semantics II. Mögliche Musiken im Zeitalter der Desillusion. Wien: Triton.
- Morales, Ed (2003). The Latin Beat. The Rhythms and Roots of Latin Music. From Bossa Nova to Salsa and Beyond. Cambridge u. New York: Da Capo.
- Müller, Renate et al. (Hg.) (2003). Wozu Jugendliche Musik und Medien gebrauchen. Jugendliche

- Identität und musikalische und mediale Geschmacksbildung. Weinheim u. München: Juventa.
- Niesyto, Horst (Hg.) (2003). VideoCulture. Video und interkulturelle Kommunikation. Grundlagen, Methoden und Ergebnisse eines internationalen Forschungsprojektes. München: Kopaed.
- Neumann-Braun, Klaus / Schmidt, Axel / Mai, Manfred (Hg.) (2003). Popvisionen. Links in die Zukunft. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Obenauer, Andreas (2002). Too much heaven? Religiöse Popsongs - jugendliche Zugangsweisen - Chancen für den Religionsunterricht. Münster etc.: Lit.
- Peters, Severin (2002). Romantische Lyrik und Rap-Texte als Ausdruck progressiver Universalpoesie (F. Schlegel). Ein Vergleich. Siegen: Universität Siegen.
- Plastino, Goffredo (Hg.) (2003). Mediterranean Mosaic: Popular Music and Global Sounds. London. Routledge.
- Rauhut, Michael (2002): Schalmei und Lederjacke: Rock und Politik in der DDR der achtziger Jahre. Landeszentrale für Politische Bildung Thüringen.
- Rode, Dorit (2002). Breaking, Popping, Locking. Tanzformen der HipHop-Kultur. Marburg: Tectum.
- Rösing, Helmut / Schneider, Albrecht / Pfeleiderer, Martin (Hg.) (2002). Musikwissenschaft und populäre Musik: Versuch einer Bestandsaufnahme. Frankfurt/M. etc.: Lang.
- Schäfer, Frank (2001). Heavy Metal. Geschichte, Bands und Platten. Leipzig: Reclam.
- Schäfer, Frank (2002). Ich bin dann mal weg: Streifzüge durch die Pop-Kultur. Berlin: Schwarzkopf u. Schwarzkopf.
- Speit, Andreas (Hg.) (2002). Ästhetische Mobilmachung: Dark-Wave, Neofolk und Industrial im Spannungsfeld rechter Ideologien. Hamburg u. Münster: Unrast.
- Warner, Timothy (2003). Pop Music – Technology and Creativity. Trevor Horn and the Digital Revolution. Aldershot: Ashgate.
- Weller, Wivian (2003). HipHop in Sao Paulo und Berlin: Ästhetische Praxis und Ausgrenzungserfahrungen junger Schwarzer und Migranten. Opladen: Leske und Budrich.

Portraits: Menschen, Projekte, Institutionen

Archiv für Alternativkultur (Berlin)

Seit November 1995 existiert am Institut für Europäische Ethnologie das Archiv für Alternativkultur, das der Humboldt-Universität Berlin als Nachlass des Literarischen Informationszentrums Josef Wintjes zu Forschungszwecken gestiftet worden ist. Das 1969 von Josef Wintjes (1947-1995) gegründete Informations- und Vertriebszentrum in Bottrop diente nicht nur dem Vertrieb von Alternativpresse, sondern verstand sich vor allem als Diskussionsforum für die unterschiedlichsten literarischen und politischen Gruppierungen. Wintjes und sein Informationszentrum verkörperten als Institution gleichzeitig auch die wichtigste Quelle der literarischen Alternativszene. Sein Archiv ist ein einzigartiges Beispiel kulturgeschichtlicher Dokumentation der Struktur und Geschichte einer Bewegung.

Die Sammlung von literarischen, künstlerischen und politischen Archivmaterialien der Neuen sozialen Bewegungen in Deutschland seit den 1960er Jahren umfasst Zeitungen und Zeitschriften, graue Literatur und Flugschriften sowie Dokumente wie Raubdrucke, Reader, Plakate und grafische Darstellungen zur Alternativ- und Underground-Presse, zu alternativen Verlagen und Buchläden bzw. zur Protestbewegung überhaupt. Auch Teile der Privatsammlung von Henryk M. Broder, Bestände von Benno Käsmays MaroVerlag, Augsburg, oder Sammlungen von einzelnen Social Beat-Autoren sind dem Archiv in den letzten Jahren übertragen worden.

Sammlungsschwerpunkte sind heute: Neue soziale Bewegungen, Friedensbewegung, Anti-Atombewegung, Dritte Welt, Anarchismus, Frauenbewegung, alternative Lebensformen, Kommunen, Stadt- und Regionalmagazine, Studenten-, Lehrlings- und Schülerzeitschriften, Science Fiction und Fantasy Fanzines, Comic- und Musikzeitschriften, Punk Fanzines, Literatur, Kunst und Kultur, Esoterik, Spiritualität, ganzheitliches Leben, Social-Beat-Zeitschriften, Plakate und Flyer. Gleichzeitig verfügt das Archiv über eine Sammlung von Fotos, Video- und Tonkassetten. Öffnungszeiten sind im Sekretariat des Institutes zu erfragen.

Kontakt: Eva Kuby M.A., Institut für Europäische Ethnologie, Archiv für Alternativkultur, Schiffbauerdamm 19, 10117 Berlin, Tel: 030 2093-3719, Fax: 030 2093-3726, Email: eva.kuby@rz.hu-berlin.de

Archiv der Jugendkulturen (Berlin)

Das Berliner Archiv der Jugendkulturen e.V. existiert seit 1998. Es hat sich zur Aufgabe gemacht, Zeugnisse aus und über Jugendkulturen (Bücher, Diplomarbeiten, Medienberichte, Fanzines, Flyer, Musik etc.) zu sammeln, auszuwerten und der Öffentlichkeit wieder zugänglich zu machen. Das Archiv unterhält zu diesem Zweck in Berlin-Kreuzberg eine rund 200qm umfassende Bibliothek, organisiert Fachtagungen und Diskussionsveranstaltungen in Schulen, Firmen, Jugendklubs oder Universitäten und gibt eine eigene Zeitschrift, das Journal der Jugendkulturen, sowie eine eigene Buchreihe heraus, in der sowohl sachkundige WissenschaftlerInnen, JournalistInnen u.a. als auch Szene-Angehörige zu Wort kommen.

Vereinsmitglieder erhalten sämtliche Publikationen des Archivs kostenlos zugeschickt. Die allgemeine Nutzung des Archivs und seiner Bibliotheksbestände ist selbstverständlich auch für Nicht-Vereinsmitglieder kostenlos möglich.

Kontakt: Archiv der Jugendkulturen e.V., Fidicinstraße 3, 10965 Berlin, Tel.: 030/69 42 934, Fax: 030/69 13 016, archiv@jugendkulturen.de ; <http://www.jugendkulturen.de/>

Archiv für Musik und Sozialgeschichte, Verlag Tonsplitter (Hamburg)

Ein Jahr nach Gründung von Tonsplitter liegt der erste Katalog der Verlagstätigkeit vor. Mit einer Liederbuch- und einer wissenschaftlichen Reihe sowie der Vorankündigung zweier Heftreihen (Liedbiographien und Zeitdokumente) tritt Tonsplitter mit seinen ersten Produktionen an die Öffentlichkeit.

Was verbirgt sich hinter der Firma? Sie basiert auf einem in jahrelanger Sammeltätigkeit aufgebautem Archiv und wissenschaftlichem Know-how. Ihr Ausgangspunkt ist die Beschäftigung mit einer Musik "von unten" ohne Scheuklappen. Das heißt, es wird zunehmend auch populäre Musik jeglicher Art gesammelt - soweit es der Etat zulässt. Die Firma finanziert sich ausschließlich selbst und existiert vom Verkauf ihrer Produkte bzw. bietet auch Dienstleistungen und Objekte des Archivs für Ausstellungen an. Das Angebot von Dienstleistungen richtet sich in erster Linie an Museen und Ausrichter von Ausstellungen. Doch auch Privatpersonen können diese Dienste in Anspruch nehmen und sich Festprogramme entwerfen und Liedbiographien erstellen lassen oder bald den im Aufbau befindlichen "Liedersuchdienst" in Anspruch nehmen. Das Preis-Leistungs-Verhältnis ist besser als in vielen (ehemals) staatlichen Archiven. In Kürze wird Tonsplitter auch über eine eigene Zeitschrift verfügen. In neuer Konzeption mit ausgesuchten Partnern wird eine Fortsetzung des ehemaligen "Informationsblattes" des e.V. "Musik von unten" angestrebt.

Kontakt: Dr. Werner Hinze, Archiv für Musik und Sozialgeschichte, Treptower Straße 140, 22147 Hamburg, Tel./Fax: 647 13 12, Email: tonsplitter@aol.com, www.tonsplitter.de
