

# Popkultur in der Neuen Musik: Nichts als Trash?<sup>1</sup>

Thomas Groetz

**O**bwohl es hinreichende soziologische Gründe für das Existieren und Fortbestehen verschiedener Musikkulturen gibt, finden sich in den letzten zehn Jahren vermehrt Beispiele für eine Anverwandlung von Pop, Unterhaltungs- und Filmmusik, Schlager und Trash »infiltrieren« die zeitgenössische Kunstmusik.<sup>2</sup> Die Neue Musik spiegelt dabei – ähnlich, wie die anderen Künste auch – die heterogene Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Kulturformen, die unsere Gegenwart bestimmt. Diese Gleichzeitigkeit ist natürlich nicht unbedingt identitätsfördernd, im Gegenteil. Die Frage: »Ist das noch Neue Musik?« steht im Raum – eine provozierende, aber vielleicht auch produktive Frage, auf die es nicht nur die eine Antwort gibt. Doch während eine jüngere Generation von Komponistinnen und Komponisten, von Interpretinnen und Interpreten ihre fast unvermeidliche Prägung durch Popkultur kreativ berücksichtigt, werden auf Verlustängsten basierende Warnrufe laut: *Nehmt die Musik wieder ernst!* ist ein Artikel des 1991 geborenen Komponisten Hakan Ulus überschrieben, der sich mit den Darmstädter Ferienkursen 2016 beschäftigt. Er kommt zu dem Schluss:

»Die starke Präsenz dieser Art von Musik [...] verleitet zur Annahme, Pop- und Rockmusik seien die Zukunft der zeitgenössischen Kunstmusik, und dies wäre ein Trauerspiel, denn in der Pop- und Rockmusik geht es oft nicht primär um Musik und erst recht nicht um Kunst.«<sup>3</sup>

Diese apodiktisch daher kommende Aussage

wird allerdings nicht vom Gros der Hörerinnen und Hörer, bzw. der Komponistinnen und Komponisten geteilt. Darüber hinaus scheint eine Zurückdrängung der Pop-Elemente unwahrscheinlich, da diese sich schon zu nachträglich in die Neue Musik und überhaupt in die post-bürgerlichen Reste unserer einstigen Bildungskultur eingeschlichen haben. Wie unterschiedlich und konträr der Umgang mit Pop trotz einer gemeinsamen Ausgangssituation ist, soll im Folgenden anhand der Musik und der Aussagen von Genoël von Lilienstern, Malte Giesen und Brigitta Muntendorf thematisiert werden.

Der 1979 geborene Genoël von Lilienstern entwickelte im Februar 2019 unter dem Titel *Container* ein Live-Radio-Stück für das Ensemble PHØNIX16. Die als Hintergrund-Musik gedachte akustische Situation war Bestandteil einer Abendgestaltung im Berliner Concorde Hotel am Studio. *Container* enthielt unter anderem Coverversionen von Popsongs wie *Within* von Daft Punk, oder *Can't Get You Out of My Head* von Kylie Minogue, den Sommerhit des Jahres 2001. Die Identität des zweistündigen Stückes ist allerdings nicht leicht zu bestimmen.

*Komposition, Stück, Performance – so genau kann ich es eigentlich auch nicht eingrenzen. Mir ging es darum, eine Situation abzubilden, in der man halb-bewusst oder unbewusst Musik wahrnimmt, im Hintergrund. Das hat mich interessiert. So, wie das halt im Alltag passieren könnte; wenn man irgendwie in der Gastronomie sitzt, und da läuft Radio 1, oder Antenne*

*Thüringen oder so etwas. Ich fand es interessant, dass man das als angenehm empfinden kann, dass dann Leute reden, und dann kommen ganz abstrakte Klänge in der Werbung – so Krach mehr oder weniger, und*

Vaporwave, einer popmusikalischen Bewegung aus den frühen 2010er Jahren.

*Vaporwave wird auch gerne als post-postmoderne Musik bezeichnet. Das ist eine Bewegung aus den Staa-*

**Die sie charakterisierende Logik des Traditionsbruchs wurde sukzessive durch ihr Gegenteil, eine strenge Überlieferungsform ersetzt, die auf der Basis des Wiedererkennungswerts funktioniert.**

*dann die verschiedensten Pop-Stücke. Das fand ich untersuchenswert. Es war eigentlich ein Stück über das Radiohören im Hintergrund.<sup>4</sup>*

Eine typische Radiosituation besteht aus einer Abfolge von moderierten Wortbeiträgen, aus Musik, sowie einem Service-Teil, zu dem nicht nur Nachrichten, Wetter- und Verkehrsmittelungen, sondern auch Werbe-Blöcke gehören.

*Das war minutiös geplant, weil es muss ja auch im Radio alles sitzen, was da kommt. Im Grunde genommen, wenn man nur halb hinhörte, war es ein normales Radioprogramm. Aber wenn man sich dem jetzt näher gewidmet hätte, dann wäre vielleicht aufgefallen, dass die ganzen Stücke alle etwas mit dem Unterbewusstsein, oder mit dem Unbewussten zu tun haben, oder mit der Innerlichkeit. Das war, was die Stücke-Auswahl betraf, eines der Konzepte an diesem Abend. Und in den Moderationen ging es ebenso um Träume und um unbewusstes Hören, und um ein psychologisches Phänomen, das Containment heißt, deswegen: Container.*

Ins Traumhafte transportiert wirkten auch die dargebrachten Pop-Titel. Sie wurden einerseits präzise nachgebildet – unter Verwendung gängiger Soundeffekte wie etwa Auto-Tune. Andererseits veränderte der Komponist die Tempi der Originale, wodurch eine befremdliche, tranceartige Atmosphäre entstand, die die Künstlichkeit des Pop ins Irreale und Verklärte steigerte. Stilistische Anleihen stammten aus dem sogenannten

*ten, wo es eigentlich sehr viel um Nostalgie und Kitsch geht. Ausgangspunkte dieser Vaporwave sind häufig Hintergrundmusiken aus Walmart oder von irgendwelchen Computer-Werbespots aus den 1980er Jahren. Die werden dann heruntergepitched, und es werden kleine glitches eingebaut. Das ist so eine Art ironischer Easy Listening.*

Neben einem komplexen Pop-Diskurs spielten auch die unterschiedlichen Aufgaben der Ausführenden eine Rolle.

*Ein gewisser Witz bestand darin, dass die Moderatoren gleichzeitig die Sänger waren, und gleichzeitig die Sprecher der Werbeblöcke, dass die alles gemacht haben. Ich hatte als Instrumente ein Saxophon, ein Schlagzeug und einen Sampler. Und ich musste bei diesem Sampler vorher alle notwendigen Sounds zusammensuchen, um diese Pop-Songs annähernd so klingen zu lassen, wie sie im Original sind. Das war schon recht aufwändig. Es war sehr viel Aufwand dafür, dass man dann gar nicht so genau zuhören sollte! Ich war ein bisschen gestresst. Da standen dann Stühle um die Musiker herum und plötzlich setzten sich die Leute hin und schauten demonstrativ zu. Eigentlich wollte ich das ja gar nicht, wir wollten ja nur der Hintergrund sein.*

Mit diesem Widerspruch hatte bereits der französische Komponist Erik Satie im Zusammenhang mit seiner *Musique d'Ameublement* zu kämpfen, in der er Bruchstücke von Werken erfolgreicher Zeitgenossen wie Camille Saint-Saëns und Ambroise

Thomas zu einer »Einrichtungsmusik« verarbeitet hatte. Bei der Uraufführung, die am 8. März 1920 in der Pariser Galerie Barbazanges unter dem Titel

*Septime kommt, und gequitscht wird, das reicht mir nicht aus!*

## Pop funktioniert zunächst als eine Art Steinbruch, der bisher in die Neue Musik nicht integrierte Sounds und Rhythmen liefert, die der Materialerweiterung dienen können.

*Sons Industriels* stattfand, waren die Besucher dazu angehalten, ihre Aufmerksamkeit nicht explizit auf die Musik zu richten. Dieser Anweisung kam allerdings niemand nach – was Erik Satie gar nicht gefiel.<sup>5</sup>

Eine vergleichbare rezeptive Gradwanderung beschritt auch Genoël von Lilienstern. Sein Hör-Programm wirkte wie eine akustische Appropriation Art, ein aus der Perspektive der zeitgenössischen E-Musik erfolgter Zugriff auf Popkultur und Unterhaltungsmedien. Zudem ging es um die raffinierte Aneignung einer Alltagssituation.

*Mich interessiert als Komponist alles, was klingt im Alltag. Da gehört eben auch Pop dazu. Wieso sollte ich das ausklammern? Das ist eigentlich der springende Punkt. Es ging gar nicht um Verbrüderung, oder um Cross-Over – sondern es war einfach als etwas ganz Selbstverständliches gedacht, wo man jetzt keine Hemmnis hat, sich damit auseinanderzusetzen.*

Entsprechende Hemmungen und Vorbehalte bestanden auf jeden Fall noch in der Generation, die von Theodor W. Adornos Diskreditierung der die Massen hypnotisierenden Populärmusik geprägt war – einem hässlichen Ausläufer der sogenannten Kulturindustrie.<sup>6</sup>

*Wenn jetzt jemand sagen würde: Das ist keine Neue Musik, dann würde ich entgegenen, dass meiner Auffassung nach die Neue Musik keine Stilistik ist, sondern eine Kompetenz. Ich bin sozusagen der informierte Musikschaffende und kenne viele akustische Situationen oder Rezeptionssituationen und ich gehe damit um. Neue Musik ist nicht, wenn die große*

Ob »die« Neue Musik eine eindeutige Stilistik vorweist, ist schwieriger zu entscheiden, als die Tatsache, dass sie dreißig Jahre nach dem Höhepunkt ihrer innovativen Phase zu einer mehr und mehr standardisierten Ausdrucksform herabgesunken ist. Seit den 1990er Jahren – im Zeitalter der Globalisierung – fokussieren sich Komponistinnen und Komponisten unterschiedlicher kultureller und nationaler Herkunft im internationalen Wettbewerb um Stipendien und Kompositionsaufträge auf einen signifikanten Rahmen kompositorischer Merkmale. Dazu gehören nichtperiodische Strukturen im Bezug auf Harmonie und Rhythmik, sowie Aspekte wie Mikrotonalität und Geräuschhaftigkeit. Im Zuge einer strategischen Verwendung identitätsstiftender Merkmale ist die einst vitale Moderne erstarrt. Die sie charakterisierende Logik des Traditionsbruchs wurde sukzessive durch ihr Gegenteil, eine strenge Überlieferungsform ersetzt, die auf der Basis des Wiedererkennungswerts funktioniert.

*Man spricht ja auch, Neue Musik-intern von »Knäckebrot-Musik«. Oder man sagt: Oh Gott, hast du dieses Gesangsstück gehört? Ja, ja, das war wieder: p, t, k! Also, es gibt da schon unglaubliche Klischees, mit denen man sich da eigentlich nicht gemein machen möchte.*

An dieser Stelle kommen populäre Musikformen ins Spiel, die unterschiedliche Funktionen im Rahmen der Neuen Musik einnehmen. Pop funktioniert zunächst als eine Art Steinbruch, der bisher in die Neue Musik nicht integrierte

Sounds und Rhythmen liefert, die der Materialerweiterung dienen können. Darüber hinaus stellt Populärmusik auch diskursive Elemente bereit, um Fragen nach musikalischer Identität und gesellschaftlicher Bedeutsamkeit zu stellen. Hinzu kommt, dass Komponist\*innen nicht nur populäre Musik verwenden, sondern sich selbst als Pop-Figuren stilisieren. Inszenierung, Habitus und Performance, sowie mediale Erweiterungen mittels filmischer und theatraler Elemente zielen auf vermehrte Publikumswirksamkeit.

Pop allerdings ist schwerlich auf einen Nenner zu bringen. Man hat es nicht nur mit einer, sondern mit verschiedenen, heterogenen Musikkulturen zu tun, die in den Industrienationen bis zum Ragtime und zum Blues zurückreichen, aus dem eine weitverzweigte Tradition afroamerikanischer Musik entstanden ist, die sich über Rock'n' Roll, Soul und Hip Hop bis in die Gegenwart diversifizierte. Daneben gibt es europäisch geprägte Genres wie Folk, Country sowie die elektronische Popmusik seit den 1970er und den 1990er Jahren. Nach dem 2. Weltkrieg spielt Pop als kommerzialisierte Musik für ein junges Marktsegment eine Rolle. Parallel dazu entwickelte sich seit Mitte der 1960er Jahre eine weniger marktaugliche, vielschichtige Variante des avantgardistischen Pop und Rock, beginnend mit der psychedelischen Musik und der Fusion von Rock und Jazz. Für die Einschätzung des Avantgarde-Faktors im Pop ist allerdings der jeweilige Standpunkt entscheidend: Das, was auf ein von Neuer Musik weitgehend »unverschontes« Pop-Publikum herausfordernd wirkt, stellt sich aus der Perspektive der E-Musik anders da. Der Musikwissenschaftler Tibor Kneif kam 1982 zu dem Schluss:

»Zunächst ist daran festzuhalten, dass der Avantgarde-Begriff unteilbar ist. Es gibt also nicht einerseits eine Avantgarde im engeren Sinn, zu

der in den fünfziger und sechziger Jahren etwa John Cage, Karlheinz Stockhausen, György Ligeti, Mauricio Kagel und Pierre Boulez gehörten, andererseits eine Rock-Avantgarde, die man wie ein Schongebiet zu betreten und an die man heruntergesetzte Ansprüche zu stellen hat.«<sup>7</sup>

Obwohl der Pop der 1960er und 1970er Jahre in verschiedener Hinsicht die Entwicklungen der E-Musik-Avantgarde rezipierte<sup>8</sup>, entstanden durch ungewöhnliche stilistische Verknüpfungen, durch autonom entwickelte Klangästhetiken und eigenständige Perspektiven auf Musikphänomene, die zwar im Rezeptionsrahmen des Pop angesiedelt sind, sind, aber nur wenig mit ihm gemein haben. Dies betrifft zum Beispiel jemanden wie Frank Zappa, oder amerikanische Gruppen wie The Residents und The Red Krayola, ferner den deutschen Krautrock, die britische Industrial Music und weitere Musikgenres, die aus dem Punk der 1970er Jahre hervorgegangen sind, sowie unterschiedliche Ausprägungen der elektronischen Musik seit den 1990er Jahren. Genoël von Lilienstern:

*Ich finde diese Wahrnehmung von Pop insofern wünschenswert, weil da auch dem Rechnung getragen wird, dass die Neue Musik ihre Rolle als Avantgarde eigentlich meiner Meinung nach schon in den frühen 1970er Jahren eingeübt hat. In den 1950er Jahren hat man gefragt: Ja, was macht denn die Avantgarde? Da waren dann irgendwie Henze und Stockhausen gemeint, das war klar. In den 1970er Jahren gab es dann Bands, die sich auch Synthesizer haben leisten können, verschiedene interessante Klangerzeuger, das war plötzlich Avantgarde. Und die Neue Musik-Komponisten wurden dann relativ abfällig als »Neutöner« bezeichnet. Merkwürdigerweise gibt es in den späten 1980er Jahren so einen konservativen Turn in der Neuen Musik. Deswegen finde ich es eigentlich ganz gut, dass man Pop und Popavantgarde wahrnimmt, weil man dann versteht, was es noch an innovativer Musik gibt.<sup>9</sup>*

Aus dieser historischen Sichtweise heraus resultiert das konkrete Interesse Genoël von Liliensterns, spezifische Klangästhetiken der Popmusik in die eigene Arbeit einfließen zu lassen. So treten in seiner 2014 entstandenen Komposition *Couture* typische Synthesizer-Sounds der 1980er Jahre in Erscheinung.

*Diese Sounds sind meine am wenigsten gemochten, meine least favorites. Gerade deshalb habe ich mich dafür interessiert, weil die in der Neuen Musik nicht vorkommen. Die haben so eine ganz einprägsame, ikonische Qualität. Wenn man so einen Akkord hört von Van Halen, dann weiß man sofort, das kann nur irgendwie aus der Zeit sein, von 1983, und man sieht direkt die Leute vor sich, mit diesen Haaren, in der Pose, und so weiter. Und in dem Stück für 80er-Jahre Synthesizer – Analog-Synthesizer meistens – und Orchester habe ich versucht, diese Welten miteinander in Verbindung zu bringen.*

*Couture* von Genoël von Lilienstern synthetisiert oder versöhnt die unterschiedlichen Klangwelten von Popmusik und Neuer Musik allerdings nicht, sondern lässt sie in ihrer Unverträglichkeit aufeinandertreffen. Musikalische Spannung entsteht durch das Prinzip der Collage, das es ermöglicht, zugleich Kohärentes als auch Unzusammenhängendes wahrzunehmen. Damit lässt sich *Couture* in einem postmodernen Sinne als ein Affront gegen stilistische »Reinheit« begreifen.

*Die Moderne ist das monolithische, integrierende Konzept, wenn man irgendwie an Le Corbusier denkt, mit seinem Modulor, wo eine Größenproportion sich auf alles übertragen lässt – also die totale Integration eigentlich. Ich glaube, in der Postmoderne geht es darum, zu zeigen, dass das eigentlich nicht funktioniert, dass man da diese Integration scheitern lässt.*

\*

Neben Genoël von Lilienstern gibt es eine Reihe weiterer Komponistinnen und Komponisten, in deren Stücken unterschiedliche Arten von Musik aufeinandertreffen. Der 1988 geborene Malte Giesen zum Beispiel verknüpft in seiner 2016 entstandenen Komposition *Die Paradoxie der Sichtbarkeit* Neue Musik mit der arabischen Musiktradition.

*Die Paradoxie der Sichtbarkeit hat als Arbeitsthese die Fragestellung: Wie würde eine Neue Musik klingen, wenn sie im arabischen Raum entstanden wäre? Das ist dieser typische arabische Pop, der so seltsam zwiespalten ist – in einer klaren arabischen Tradition einerseits, und andererseits in einer doch sehr schrottigen Pop-Ästhetik. In den arabischen Kulturen werden westliche Elemente übernommen, aber sie sind total überzogen und total übertrieben – aus unserer westlichen Sicht eben geschmacklos und kitschig – was ich aber sehr gerne mag. Ich bin ein Fan von Trash, oder auch von unbeabsichtigter Kunst. Wenn da nicht immer der hehre Anspruch dahintersteht, das finde ich immer ganz spannend. Das sind dann billige Synthesizer und es krächzt alles, und trotzdem groovt es total, weil die arabischen Rhythmen darunter liegen. Und da brüllt dann ein Sänger ins Mikrofon, das ist total übersteuert und es ist total übertrieben viel Hall drauf, aber es hat irgendwie doch eine eigene Qualität.<sup>10</sup>*

In *Die Paradoxie der Sichtbarkeit* verwendet Malte Giesen Fragmente eines Songs, der von dem syrischen Musiker Omar Souleyman stammt. Souleyman findet durch verschiedene Remixe seit den 2010er Jahren auch in der westlichen experimentellen Pop-Elektronik Anerkennung. Malte Giesen hat das Musikzitat computergestützten Anwendungen wie der Granularsynthese unterzogen. Darüber hinaus geht es weniger um Pop, als um eine Verknüpfung der klassischen westlichen mit der arabischen Musiktradition. Während sich die westliche Musik durch Polyphonie und Funktionsharmonik auszeichnet, steht im arabi-

schen Raum eine monodische Artikulationsweise im Vordergrund. Diese ist in der Regel mit einem sogenannten Maquam verbunden, einem spezifischen Modus, der signifikante Melodieverläufe zur Erzeugung bestimmter Affekte einsetzt. *Die Paradoxie der Sichtbarkeit* verschränkt die divergierenden Traditionen. So führt der Keyboard-Spieler im Stück vor, wie eine harmonische Struktur im Verbund mit arabischen Skalen klingt, bzw. wie sich Polyphonie anhört, bei der die Einzeltöne mit orientalischen Verzierungstechniken ausgestaltet sind.

Der Titel *Die Paradoxie der Sichtbarkeit* bezieht sich auf Theorien des Soziologen Armin Nassehi, der sich mit Gruppenzugehörigkeiten nach äußeren, sichtbaren Merkmalen wie etwa Kleidung und Habitus, sowie nach »unsichtbaren« Kriterien wie Einkommen, Familienstand und Bildungsgrad beschäftigt hat. Auf die Musik bezogen stellt Malte Giesens Komposition Fragen nach stilistischen Vorbildern und Ableitungen, deren Zusammenhänge nicht immer offensichtlich sind. Darüber hinaus führt sein hybrides Stück im Sinne der Erweiterungsbestrebungen der Neuen Musik eine transkulturelle Fiktion vor. Um Pop geht es dabei nur in Bezug auf Soundaspekte, die Malte Giesen als Trash bezeichnet.

*Es ist in dem Sinne Trash, als trashige Klänge verwendet werden, also Low-Fi oder nicht teuer-aufwändig produzierte Klänge. Das Schlagzeug-Set-Up besteht nicht aus teuren Drum-Sets, sondern aus Metallteilen, die man im Baumarkt kauft, also aus Schrott-Teilen, mit denen Klänge erzeugt werden.*

Das Einfügen sogenannter trashiger Elemente in den Kontext der elaborierten Kunstmusik führt fast zwangsläufig zu einer kulturellen Um- und Aufwertung. Von dem Komponisten Johannes Kreidler, der bereits ab circa 2008 intensiv mit Samples heterogener Herkunft in seiner Musik arbeitet, ist die Aussage überliefert, dass

»wenn er einen schlechten Popsong komponiere und in den Kontext zeitgenössischer Kunstmusik stelle, werde dieser automatisch zu Kunstmusik.«<sup>11</sup>

Im Zusammenhang mit dieser Behauptung spielt der Versuch der Übertragung eines Phänomens aus der Geschichte der bildenden Kunst eine Rolle. Marcel Duchamp führte bekannterweise ab 1913 Alltagsgegenstände, die sogenannten Readymades, die allerdings zumeist von ihm bearbeitet waren, in den elaborierten Ausstellungskontext ein. Doch auch auf dem Gebiet der Kunstmusik ist das Einbeziehen von Material vermeintlich minderer Herkunft kein neues Thema. Mit kultureller Einverleibung und Uminterpretation befassten sich Komponisten der ehemaligen Sowjetunion bereits in den 1970er Jahren. Dem Georgier Gija Kantscheli und dem aus Armenien stammenden Awet Terterjan etwa ging es dabei um den künstlerischen Umgang mit sogenannter Volksmusik.

»Man kann öfter lesen oder hören, dass das Volk die Volksmusik geschaffen hat. Ich weiß nicht, was das heißen soll. Haben vielleicht viele ihre Lieder gemeinsam erfunden und gesungen? [...] Wenn heute Komponisten ein Werk nehmen, das nicht von ihnen stammt und nicht ihr eigen ist, und es irgendwie verarbeiten, so ist mir das unbegreiflich. [...] Wieso kann man das mit der Volksmusik machen? Nur deshalb, weil der Name des Autors nicht bekannt ist? [...] Das ist die eine Seite, aber die andere Seite ist die: Für meine 5. Sinfonie beispielsweise brauchte ich eben solche Folklore. [...] Doch erst, als ich eine echte Tonbandaufnahme eines bestimmten Liedes hörte, begegnete ich dem Volkslied in seiner ursprünglichen Gestalt. [...] Und ich beschloss, die echte Tonbandaufnahme als eine Collage zu benutzen. Sie erscheint gewissermaßen als Brilliant in einem Ring, denn verändern darf man meiner Meinung nach daran nichts.«<sup>12</sup>

Das, was Awet Terterjan 1978 im Gespräch mit der Musikwissenschaftlerin Hannelore Gerlach zum Ausdruck gebracht hat, ist aus der Perspektive der Gegenwart für viele kaum noch verständ-

lich. Deshalb wäre es ohne weiteres auch nicht möglich, so ein Stück in einem Club zu spielen.

In der Regel ist die Lautstärke in einem Club allerdings um Einiges höher als in einem Konzert-

## Konträr dazu gibt es in der Neuen Musik mit langen Konzernächten und Lounge-Situationen aktuelle Bestrebungen, sich von einer ehrfürchtig-andächtigen Hörkultur zu distanzieren.

lich. Wir sind heutzutage daran gewöhnt, dass uns Kultur in manchen Ausprägungen als eine Art Supermarkt begegnet, in dem es keine Kassen gibt. Die sogenannte globalisierte Musikkultur ermöglicht durch Portale wie Youtube, sowie legale und illegale Download-Möglichkeiten einen sofortigen Zugriff auf Material jeglicher Herkunft, was den Gebrauchswert von Kultur in den Vordergrund rückt. Dies kommt längst auch der zeitgenössischen E-Musik zugute – als Konsolidierungsmaßnahme. Einer Leitdoktrin der Moderne entsprechend, dass Neue Musik stets neu klingen muss, eignet sie sich »fachfremdes« Material an.<sup>13</sup> Die Frage, ob und inwieweit damit automatisch eine Aufwertung geschieht, ist in der jüngeren Komponistengeneration logischerweise umstritten.

*Aufwertung nicht – ich würde eher sagen, eine Neubewertung. Was ich mit dem Setting Neue Musik schaffe, ist eine Form von Konzentration auf Klänge, auf Musik und auf Abläufe, die ich in der Popmusik gar nicht kriegen kann, oder die ich in einem Popmusikkonzertrahmen gar nicht haben kann, weil die Leute sich nebenbei unterhalten, weil sie Bier trinken, weil der Geräuschpegel generell so hoch ist, dass es da in dem Setting überhaupt nicht möglich ist, genau auf Klänge zu hören. Das schaffe ich eben nur in einem in Anführungszeichen traditionellen Konzertsetting, wo ich die Leute in eine Stimmung kriege, in einen Zustand, in dem sie sich einfach sehr stark aufs Hören konzentrie-*

ren. Deshalb wäre es ohne weiteres auch nicht möglich, so ein Stück in einem Club zu spielen. In der Regel ist die Lautstärke in einem Club allerdings um Einiges höher als in einem Konzertsaal, sodass man sich dem physischen Erlebnis der Musik kaum entziehen kann. Zudem hat sich die elektronische Popmusik seit den 1990er Jahre erheblich diversifiziert. Zwischen einem zum Tanzen animierenden Rave und experimenteller Elektronik, die an spezifischen Hör-Orten zu erleben ist, bestehen signifikante Unterschiede. Konträr dazu gibt es in der Neuen Musik mit langen Konzernächten und Lounge-Situationen aktuelle Bestrebungen, sich von einer ehrfürchtig-andächtigen Hörkultur zu distanzieren. Malte Giesen:

*Mich interessiert am Ende die Qualität. Es gibt in der Neuen Musik sehr gute Sachen und sehr schlechte Sachen, und es gibt in der Popmusik sehr gute und sehr schlechte Sachen. Es gibt in der Popmusik Tonträger, die sich unglaublich schlecht verkaufen, trotzdem machen die Leute es. Denn da ist immer noch eine kleine Nische, wo es Leute gibt, die so etwas anhören und die auch etwas kaufen. In der Neuen Musik – ja, es ist generell auch eine Nische, es ist eine Illusion, zu glauben, dass das irgendwann einmal eine Riesens-Masse erreicht.*

Ein weiteres Stück von Malte Giesen, in das Pop-Elemente eingeflossen sind, trägt den Titel *trio (with remixed surface of Beethoven)*. Die Komposition verwendet als Bearbeitungsgrundlage Teile des *Divertimento für Streichtrio op. 9 Nr. 3*.

*Bei dem Trio sind die Bearbeitungsmethoden ganz klar aus dem Pop-Kontext, aus dem DJ-Bereich: Das scratching, loopen, shuffeln, bestimmte Effekte, Filter und so weiter, die oft in der Clubkultur angewendet*

*werden, habe ich auf ein Beethoven-Divertimento angewandt, was ja auch in einer Tradition von Unterhaltungsmusik steht. Da gibt es eben keine Sonatenform oder so etwas, das ist also thematisch eigentlich aus demselben Bereich. Und in dem Beethoven-Stück sind meiner Meinung nach einige Dinge so komponiert, dass sie einen interessanten Bezug zu den DJ-Bearbeitungsmethoden haben: Es gibt dort auch loops und shuffles, und kurze Verzerrungen und Stolperer in der musikalischen Struktur, die schon Beethoven angelegt hat, die man vielleicht aber heute gar nicht mehr so wahrnimmt. Und diese kleinen Feinheiten und speziellen glitches, würde ich jetzt so sagen, herauszuarbeiten mit den DJ-Techniken, das schien mir ganz reizvoll.*

Die Hinzufügung *remixed surface of Beethoven* verweist darauf, dass Malte Giesen nicht den Notentext zur Grundlage seiner Bearbeitung nahm, sondern sich auf den aktuellen Klang fokussierte.

*Ich habe eine Aufnahme vom Original-Beethoven genommen. Die wird bearbeitet, gescratched, geschufflet, rückwärts-vorwärts zerschnipselt, granuliert. Das ist aus einer Improvisation entstanden, ungefähr 50 Minuten lang. Ich habe da die interessantesten Stellen herausgesucht und neu angeordnet, und dann wieder mit dem »echten« Trio zusammengeführt, teilweise das Zuspield transkribiert, dass sie das mitspielen, teilweise sozusagen kontrapunktisch dazu geschrieben, bzw. den Original-Beethoven daneben gestellt. Also hat sich das relativ organisch und in intuitiver Weise ergeben.*

*Trio (with remixed surface of Beethoven)* von 2014 erinnert an das 1987 entstandene Stück *Forbidden Fruit* des Amerikaners John Zorn für Stimme, Streichquartett und Plattenspieler – eine Komposition, die Malte Giesen als Referenzstück diente. Jahrzehnte nach John Zorns virtuoseren Stilmixturen aus Neuer Musik, Free Jazz und Grindcore scheint gegenwärtig für eine jüngere europäische Generation von Musikschaaffenden nicht nur die Missachtung der musikalischen

Genregrenzen, sondern auch die Vermischung künstlerischer Medien immer selbstverständlicher zu werden.

*Es wird gerade sehr viel experimentiert, in jeder Hinsicht. Es kommen alle möglichen Medien und andere Kunstformen mit hinein. Irgendwie geht es um das Auflösen der Grenzen, so wird das diskutiert und angekündigt, wo ich manchmal mit böser Zunge sagen könnte: Das sind alles Ersatzhandlungen, weil den Leuten nichts mehr einfällt. Also machen sie halt etwas mit Video. Was aber auch anders herum natürlich ein Riesen-Spielfeld ist, wo man sich ausprobieren kann. Wenn man in einem fachfremden Feld arbeitet, ist man ja auch erst mal ein ganzes Stück naiver und ist in der Hinsicht auch freier, aber es führt natürlich auch zu einer Menge Dilettantismus. Und das stört mich ein bisschen. Es werden so viele Shows gemacht, so Neue Musik-Shows, die auf ganz vielen Ebenen sehr dilettantisch sind.*

\*

Zu den jüngeren Komponistinnen und Komponisten, die popkulturelle Aspekte nicht nur in die Fatur ihrer Werke einfließen lassen, sondern auch in die entsprechenden Präsentationsformen, gehört neben Johannes Kreidler, Alexander Schubert, Julia Mihály und Eva Reiter auch die 1982 geborene Brigitta Muntendorf.

*Ich glaube, dass die Öffnung der Neuen Musik hin zu einer Musik der Popkultur, oder auch zu einer interkulturellen Musik ein ganz normaler Prozess ist, ein ganz natürlicher und auch ein historischer Prozess. Ich denke, das geht ganz stark mit dem Verständnis einher, dass dieser Kult des Heiligen und der Kult des Schöpfers in der zeitgenössischen Musik einfach nur noch ausgrenzt. Wenn ich mich frage, wie diese Veränderungen denn stattfinden können, und wie diese Öffnung vorangetrieben werden kann, dann glaube ich, das kann nur bei den Künstlern und Künstlerinnen selbst passie-*

ren, bei den Interpretinnen, Interpreten, Komponistinnen und Komponisten.<sup>14</sup>

Ein quasi »natürlicher« Ausgangspunkt für den Umgang mit popkulturellen Elementen liegt bereits in der musikalischen Sozialisation der Komponistin begründet.

*Ich denke, ich bin gleichermaßen in der klassischen Musik, wie auch in der elektronischen Musik oder Populärmusik verortet. Es hatte für mich immer etwas Exotisches, das war immer wie eine Welt – diese klassische Musik – die ich unglaublich faszinierend fand, die ich immer mit etwas verbunden habe, was eigentlich mit Rückzug konnotiert ist, oder in sich gehen. Gleichzeitig habe ich aber sehr früh angefangen, elektronische Musik zu hören. Das war für mich Musik, bei der man gemeinsam etwas teilt und gemeinsam etwas enttäuscht und sich einem Strom hingibt – in welcher Form auch immer. Diese Ströme sind sehr unterschiedlich. Es kann Drum and Bass sein, es kann aber auch Detroit Techno sein oder eine ganz fragmentierte Form des Break Beats, aber später dann vor allen Dingen Electro Industrial Noise und Power Electronics.*

Während Malte Giesen eindeutig am Genre Neue Musik als dem idealen kulturellen Rahmen für seine kompositorischen Absichten festhält, geht es Brigitta Muntendorf gerade um die Auflösung der bestehenden Kategorien.

*Ich denke, man muss die Ebene der Stilistiken im Kompositionsprozess eigentlich verlassen. Es geht nicht mehr darum, ob wir einen Stil der Neuen Musik haben oder einen Stil der Popkultur. Bei der Verwendung von Elementen aus der musikalischen Popkultur interessiert mich vor allen Dingen, die bestehenden Konnotationen aufzuheben, also zum Beispiel in Public Privacy #5: Aria, einem Stück für Synthesizer und Stimme, da habe ich auf die Tasten des Synthesizers lauter kleine Sprachsamples gelegt, die immer wieder geloopt werden. Normalerweise ist ein Loop dadurch konnotiert, dass es »totes« Material ist, dass es irgendwie unbeweglich ist und es sich nicht entwickeln kann. Diese Samples*

*aber haben eine beinahe erotische, sexuelle und eine sinnliche Aura. Es sind Samples von Stöhn-Lauten, aber es könnten auch Abfallprodukte der Sprache sein. Wenn man nun diese Widersprüche zusammenbringt: also auf der einen Seite Material, das etwas Sinnliches birgt, und eine Technik, die aber etwas Entgegengesetztes hervorruft, ergeben sich Widersprüche, die ich sehr spannend finde, mit denen ich eigentlich genau diese Frage stelle, also: Wie kann etwas Sinnliches in der Musik entstehen, wo wir es doch eigentlich gar nicht erwarten würden?*

Um die vielschichtigen Artikulationsmöglichkeiten der Stimme und um daraus abgeleitete psychische und soziologische Implikationen geht es nicht nur in Brigitta Muntendorfs Komposition *Public Privacy* #5: *Aria*, sondern auch in ihren Stücken *play me back and forth* und *Public Privacy* #6: *Voice – bright no more* für Stimme, Elektronik und Video. Thematisch und motivisch wird ein Spannungsfeld von Intimität und Öffentlichkeit inszeniert. Beide Werke, die für die Sängerin Frauke Aulbert geschrieben worden sind, können als Erweiterungen des Formats Pop-Song aus der Perspektive der avancierten E-Musik verstanden werden. Popmusik an sich ist für Brigitta Muntendorf durch ihre Flüchtigkeit charakterisiert.

*Ich glaube, dass die Musik, die im Geiste einer Popkultur im weitesten Sinne entspringt, meistens nicht den Anspruch hat, für die Ewigkeit zu bestehen. Das schafft eine gewisse Leichtigkeit, die aber sehr wohl auch »schwere« Themen unreißen kann. Das ist diese Leichtigkeit, dieses Einvernehmen darüber, dass das jetzt für diesen Moment geschaffen worden ist, für dieses Album, für diesen Film, für dieses Konzert, für diese Tour, für diesen Kontext.*

Die Vergänglichkeit der U-Musik betrifft allerdings nur einen Teilbereich des Pop. Längst gelten viele Rock- und Pop-Veröffentlichungen als Klassiker und erscheinen in aufwändig edierten Neu-Ausgaben, inklusive umfangreicher Publika-

tionen, die die überzeitliche Bedeutung von Alben wie *Sgt. Pepper* der Beatles oder von *The Dark Side of the Moon* der Pink Floyd untermauern. Dem gegenüber stehen zahlreiche Uraufführungen der Neuen Musik, die wohl keine zweite Chance bekommen werden.

Insgesamt zeigt sich, dass der Themenbereich Pop und Neue Musik von divergierenden und widersprüchlichen Einschätzungen geprägt ist. Zwischen dem Festhalten an einem hehren Kulturanspruch und dem lustvollen Feiern des Trash öffnet sich ein weites Feld, auf dem sich letztlich derjenige behauptet, der die Distinktionsmacht sowie das entsprechende kulturelle Kapital besitzt. Ob es gelingen wird, bestehende Konnotationen aufzuheben, mit Zielrichtung auf eine interkulturelle bzw. eine sogenannte atopische Musik, die der Komponist Moritz Eggert als etwas versteht, was sich einer genauen Verortung entzieht,<sup>15</sup> ist fraglich, wenn nicht gar utopisch. Denn für diese Entwicklung fehlt eine entscheidende Grundlage: Eine Kultur der Toleranz und Offenheit, in der Auf- und Abwertungen keine Rolle spielen.

1. Der vorliegende Text basiert auf dem Manuskript einer gleichnamigen Radiosendung für den SWR2, ausgestrahlt am 6. Mai 2019.

2. So versucht selbst das altehrwürdige Label Deutsche Grammophon mit seiner 2005 eingerichteten *Recomposed*-Reihe klassische Musik auf Clubtauglichkeit zu trimmen. Und es gibt zum Beispiel das Berliner Neue Musik-Ensemble zeitkratzer, dessen Repertoire fast vollständig aus transkribierter Popmusik besteht.

3. *MusikTexte* 151, Köln 2016, S. 94.

4. Das Interview mit Genoël von Lilienstern fand am 22. März 2019 in Berlin statt.

5. Vgl. hierzu: Ornella Volta: *Satierik Erik Satie. München 1984*, S. 73.

6. Vgl. hierzu: Simon Reynolds: *Retromania. Warum Pop nicht von*

*seiner Vergangenheit lassen kann. Mainz 2012, S. 94.*

7. Tibor Kneif: *Rockmusik. Ein Handbuch zum kritischen Verständnis*. Reinbek bei Hamburg, 1982, S. 338. In diesem Zusammenhang stellt sich allerdings die Frage, ob die Bewertung von Musik im Hinblick auf ihren sogenannten Materialstand nicht zu kurz greift (gerade seit der Postmoderne). Differenzierter müsste ebenso der Aspekt des Sounds betrachtet werden, der für Popmusik entscheidend zu sein scheint. Sound ist nicht mit dem identisch, was in der klassischen Musiktradition mit dem Parameter Klangfarbe gemeint ist.

8. Hier eröffnet sich eine überaus komplexe Thematik, die in Einzelfällen zu erörtern wäre. Als ein Beispiel sei die deutsche Band Can genannt, für die der Einfluss von Karlheinz Stockhausen wichtig gewesen sein soll. Holger Czukay jedoch, einer der ehemaligen Mitglieder der Band und vormals Student bei Stockhausen, behauptete: »Wir haben nie Stockhausen mit Rock zusammengebracht.« (in: *Can Box Book*, hrsg. von Hildegard Schmidt und Wolf Kampmann, Münster 1998, S. 136) Diese Aussage ist richtig und unrichtig zugleich. Einerseits zeigte sich Stockhausens Einfluss nicht auf stilistischer Ebene, sondern im Bezug auf die Schnitttechnik. Andererseits arbeitete Czukay seit den 1970er Jahren häufig mit einem musikalischen Verfahren, das von Stockhausens 1968 entstandener Komposition *Kurzwellen* inspiriert war.

9. Vgl. hierzu: Genoël von Lilienstern: »Mona Lisa, rasiert. Versuch einer Genealogie des postmodernen Komponierens.« In: *Neue Zeitschrift für Musik*, 2017/06, S. 40-45.

10. Das Interview mit Malte Giesen fand am 25. März 2019 in Berlin statt.

11. Zitiert nach: Hakan Ulus: »Siegesszug der Unterhaltungsmusik. Manieristische Tendenzen in der zeitgenössischen Kunstmusik.« In: *MusikTexte* 157, Köln, 2018, S. 36

12. Awet Terterjan im Interview mit Hannelore Gerlach am 6. Juni 1978. In: *Fünzig sowjetische Komponisten. Eine Dokumentation von Hannelore Gerlach*, Leipzig / Dresden 1984, S. 498/499.

13. Nachdem die positiven Aspekte von Moderne und Postmoderne sich verflüchtigt haben, scheinen mit Dogmatismus und Entwertung als sich gegenseitig bedingende Faktoren vor allem ihre negativen Eigenschaften übrig geblieben zu sein, um die

Kultur der Gegenwart in weiten Teilen zu bestimmen.

14. Die Zitate von Brigitta Muntendorf wurden dem Autor am 27. März 2019 als audio files übermittelt.

15. Vgl. hierzu Moritz Eggerts Blogbeitrag: Überkommene Strategien der Neuen Musik, Teil 5 (letzter Teil): Selbstverständnis. Online: <https://blogs.nmz.de/badblog/2019/04/13/ueberkommene-strategien-der-neuen-musik-teil-5-letzter-teil-selbstverstaendnis/> (abgerufen am 15. April 2019).

**Thomas Groetz** ist als Autor im Bereich neuer, experimenteller und improvisierter Musik sowie Bildender Kunst eine Koryphäe. Er arbeitet aber auch als Bildender Künstler und Musiker.

# Would Mozart wear Balenciaga?

The politics of fashion in the concert hall

Rupert Enticknap

**V**isual-aesthetics – how people look and present themselves – are often or mostly entirely ignored in the history of western classical music. Biography however plays an important part in building the figures of the past and creating the image of the great master composer or performer. A prime example is Wolfgang Amadeus Mozart,

and indeed it's been contested whether his legacy would hold such romanticism, reach and commercial viability (are more Mozart Kugel chocolates consumed than tickets to listen to his music?) without the »story«. But in questioning what someone thought, how they felt, why they made a certain decision or why a modulation took that



Balenciaga Triple S Sneakers / reebonz.com