

GMTH Proceedings 2017

herausgegeben von
Florian Edler und Markus Neuwirth

Populäre Musik und ihre Theorien. Begegnungen – Perspektivwechsel – Transfers

17. Jahreskongress der
Gesellschaft für Musiktheorie
und

27. Arbeitstagung der
Gesellschaft für Populärmusikforschung
Graz 2017

herausgegeben von
Christian Utz



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Hartmut Fladt

» – vergiß also das so genannte *populare* nicht«

Grenzen und Grenzüberschreitungen in der Musik

ABSTRACT: In den vielfältigen Genres der Musikgeschichte gab und gibt es zahlreiche sozio-kulturell und politisch bestimmte Grenzen, die entscheidende Auswirkungen auf die Funktion, die Strukturierung und die Darbietungsweisen von Musik haben. Damit ist ein bis heute virulentes Problem benannt: Wie verfestigt sind solche Grenzziehungen, primär zwischen den ›popular‹ und den ›artifizuell‹ definierten Kulturen? Da musikalische Grenzüberschreitungen immer auch auf – partiell gravierende – soziale Spannungsverhältnisse verweisen, können diese nicht aus rein ästhetischer Sicht verstanden werden.

Throughout history, a multitude of musical genres have been shaped by numerous boundaries, set by political and socio-cultural constraints, which have had decisive consequences for the functions, structure, and modes of the presentation of music. This raises a problem still virulent today: how entrenched are such demarcations, primarily those between so-called »popular« vs. »high« cultures? Since transgressions of such generic boundaries always reflect social tensions, sometimes grave ones, these »border crossings« generally have relevance and meaning beyond the merely aesthetic.

Schlagworte/Keywords: aesthetic diversity; alienation; ästhetische Vielfalt; Popularität; popularity; socio-cultural boundaries; soziokulturelle Grenzen; Verfremdung

Um die mit satirischen Komponenten angereicherte Seriosität dieses Beitrags deutlich zu machen, habe ich als Titel dieser Ausführungen ein Zitat aus einem Disput zwischen Vater und Sohn Mozart gestellt. Damit angesprochen ist ein Typus von musikalischer Grenzüberschreitung in Richtung Popularkultur, der ästhetisch-musikalische, damit verbunden aber immer auch soziokulturelle Implikationen hat – bis in die Gegenwart. Darum schalte ich um und springe vorwärts zurück in die gute alte Bundesrepublik Deutschland der 1960er Jahre. Der Titel meines Beitrags hätte genauso gut *Spiel nicht mit den Schmuddelkindern, sing nicht ihre Lieder* lauten können. Franz Josef Degenhardt besang 1965 unter diesem Titel das Schicksal eines Upper-class-Jungen, der die vielfach definierbare Grenze zwischen Oberstadt und Unterstadt überschritt, weil er die anrühige und aufmüpfige Underdog-Kultur mit ihren anstößigen Schmuddel-Liedern lieber mochte als die

sterile seiner Brüder in der Oberstadt (Audiobsp. 1). Er wird an diesem Konflikt, der auch ein musikalischer zwischen Largo-Geigen und Kammbblasen mit zuhörenden Ratten ist, zugrunde gehen.

🔊 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/45/attachments/p17-08_audio_01.mp3

Audiobeispiel 1: Franz Josef Degenhardt, *Spiel nicht mit den Schmuttelkindern* (Degenhardt, *Gehen unsere Träume durch mein Lied*, Ausgewählte Lieder 1963–2008, eOne Music 2011, Track 3, 00:00–1:07)

Zurück auf Anfang – zum familiären Konflikt bei den Mozarts. Da mahnt Vater Leopold im Brief vom 11.12.1780: »Ich empfehle dir Bey deiner Arbeit nicht einzig und allein für das musikalische, sondern auch für das ohnmusikalische Publikum zu denken, – du weist es sind 100 ohnwissende gegen 10 wahre Kener, – vergiß also das so genannte populare nicht, das auch die langen Ohren Kitzelt.« Wolfgang Amadé, der in München war und mit dem *Idomeneo* bewusst als ›Originalgenie‹ auftrat, fand eine elegante Antwort nach Salzburg: »wegen dem sogenannten *Popolare* sorgen sie nichts, denn, in meiner Oper ist Musick für aller Gattung leute; – ausgenommen für lange ohren nicht. –«¹

Die prinzipielle Offenheit gegenüber jeglicher Musik aus unterschiedlichsten Kontexten für Menschen ›aller Gattung‹ ist eine Grundüberzeugung des sich emanzipierenden spät- und nachauflärerischen Bürgertums – nur bei den störrischen Langohren verweigerte Mozart dem Vater die Zustimmung. Es ist legitim, dass sich unser Blick, unser Hören, unsere Rezeption zunächst primär auf künstlerische Aspekte der so ermöglichten Transferprozesse richtet, auf die ästhetische Attraktivität und das artifizielle Gelingen von Grenzüberschreitungen, sei es in der Oper, sehr gern in den Rondeaux von Solokonzerten mit oft paradiesischen Populäreffekten, in der Tanzmusik, sogar in Sinfonien. Besonders attraktiv war, gerade in Wien, der mit tödlichem Gruseln behaftete Schrecken einer realen, aber überstandenen Gefahr, die sich in einer fremden, schrillen Musik spiegelte: in der Janitscharenmusik. Durch sie erlebten belagerte Städte den Terror einer art akustischen Vorhölle, und die schrumpfte dann nicht nur bei den Wiener Klassikern

1 Stiftung Mozarteum Salzburg, *Mozart Briefe und Dokumente – Online-Edition*, <http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1124&cat=3> (Leopold Mozart an Wolfgang Amadé Mozart in München, Salzburg, 11. Dezember 1780); <http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1129&cat=3> (Wolfgang Amadé Mozart an Leopold Mozart in Salzburg, München, 16. Dezember 1780).

gern zur pittoresken Nettigkeit des ›alla turca‹, bei dem nur noch ein stilisiertes angenehmes ›Prater-Gruseln‹ bleibt. In Mozarts A-Dur-Klaviersonate KV 331 können die Reprisen, also die Wiederholungen im Schlusssatz wunderbar zum Tummelplatz ›fremd‹ scheinender Varianten gemacht werden, wie sie in den aufführungspraktischen Lehrbüchern der Zeit (etwa bei Carl Philipp Emanuel Bach, Johann Joachim Quantz, Daniel Gottlob Türk) empfohlen werden. Der Wiener aus Salzburg schreibt stilisierte ›türkische Musik‹ mit ironischer Verfremdung, und Andreas Staier auf einem Wiener Pianoforte der Mozart-Zeit überschreitet gleichzeitig mit Bravour die Grenzen einer noch zulässigen improvisatorischen Zubereitung dieses Pasticcios (Audiobsp. 2).

 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/45/attachments/p17-08_audio_02.mp3

Audiobeispiel 2: W. A. Mozart, Sonate für Klavier A-Dur KV 331, *Alla Turca*, Ausschnitt (Mozart, Sonaten KV 330, 331, 332, Andreas Staier, Pianoforte nach Anton Walter 1785, deutsche harmonia mundi 2005, Track 6, 1:00–2:11)

Jedes musikalische Hören ist intentional. Wir projizieren unsere gebündelten, quasi naturwüchsig immer grenzüberschreitenden Erfahrungen aus ›U‹ und ›E‹ in jegliche gehörte unbekannte Musik hinein. Ich habe das folgende Stück (Audiobsp. 3) ohne Kommentar verschiedenen Gruppen von Kindern und Jugendlichen vorgespielt, und je nach Vorbildung hörten sie ganz unterschiedliche Dinge. Erstaunlicherweise erkannten die meisten Kompositionen wieder, die sie gespeichert hatten, ohne zu wissen, was denn das ist, darunter etwa die Habanera aus Bizets *Carmen*.

 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/45/attachments/p17-08_audio_03.mp3

Audiobeispiel 3: Helmut Lachenmann, *Ein Kinderspiel* (1980), I. *Hänschen klein* (Helmut Lachenmann, *Piano Music*, Marino Formenti, Klavier, col legno 2003, Track 1)

Die Intention Helmut Lachenmanns, des Komponisten, realisierte hingegen niemand; sie ist unglaublich einfach nachzuvollziehen, wenn man von ihr weiß – und dann erst versteht man die semantischen, ja programmatischen Implikationen der kompositorischen Verfahren und der Dramaturgie. Auch die Kenntnis allein des Titels *Hänschen klein* würde, als Vorbedingung der Erkenntnis etwa der rhythmischen Struktur und der Dramaturgie, nicht ausreichen. Lachenmann konnte sich aber, zumindest in weiten Teilen des deutschsprachigen Kulturraums, darauf verlassen, dass die ›Story‹ dieses Kinderliedes bei klavierspielenden Kindern und Jugendlichen (und ihren bei neuer Musik skeptischen Eltern) präsent ist.

Die Nobilitierung von Kinderlied, Volkslied, Volkstanz und Volkstexten etwa bei Herder und Goethe konnte bei ihren sentimentalisch gebildeten Nachfolgern auch einen verklärenden ›fremden Blick‹ generieren; der siedelte ›das Volk‹ zwischen ›tümlich‹ und ›völkisch‹ an und klammerte alle Grenzen, Risse und Widersprüche sozialer und kultureller Ausprägungen aus, die sich in den authentischen Liedern, Erzählungen, Gedichten, theatralischen Darstellungen ja drastisch spiegelten. Sie unterwarfen ihre Sammlungen einer Säuberung, wenn die Lieder zu aufmüpfig oder zu ›unziemlich‹ waren. Schon der kritische Béla Bartók sprach da von einem »leeren Volkstümlertum«.²

Die gesellschaftliche Herkunft dieses Authentischen und auch des kulturell dann ins Artifizielle Adaptierten ist in seiner Funktion verankert – und damit ebenso in seiner materialen Konstitution. Gerade im Luther-Jahr 2017 sollten wir folglich durchaus dem ›Volke aufs Maul‹ schauen, es aber gleichzeitig nicht versäumen, dem Völkischen aufs Maul zu hauen.

Lernen wir von Haydn! Unter seinen vielen Adaptionen von authentischen Volksliedern in vielen Gattungen findet sich das kroatische Lied eines leibeigenen Bauern »Vjutro rano« (Früh am Morgen): das war die Grundlage seiner Kaiserhymne und des entsprechenden Streichquartettsatzes.³ Ist es nicht schön, den Identitären zeigen zu können, dass ihre hymnische deutsche Identität offene Grenzen und eine originär balkanische Verwurzelung hat?

Ich springe wieder, zu einem anderen volkstümlichen Lied, das ebenfalls zum Hymnus gemacht wurde, allerdings zum Hymnus der Arbeiterbewegung, der heute noch gern gesungen wird: *Brüder, zur Sonne, zur Freiheit*. Hermann Scherchen, der Dirigent, auch politisch engagierter Vorkämpfer der neuen Musik, brachte das ursprünglich studentische Lied aus der russischen Gefangenschaft 1919 nach Deutschland; umtextiert und als Männerchorsatz wurde es zum quasi-religiösen Arbeiterhymnus (Audiobsp. 4).

 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/45/attachments/p17-08_audio_04.mp3

Audiobeispiel 4: Hermann Scherchen (Chorsatz), *Brüder, zur Sonne, zur Freiheit*
(*Brüder, zur Sonne, zur Freiheit*, Arbeitermusik der Weimarer Republik, LP Pläne 1982, S. 2, 0:00–1:04)

2 Brief an Márta und Hermina Ziegler vom 3.9.1909 (Bartók 1973, 101).

3 Zitate und Allusionen zahlreicher kroatischer Volkslieder im Œuvre Haydns, darunter mehrere Varianten der Kaiserhymne – am deutlichsten in »Vjutro rano« – wurden erstmals von William Hadow (1897, 65–72) konstatiert.

Und in Audiobeispiel 5 öffnet die Karandila Gypsy Brass Band diese Melodie verfremdend an den Grenzen zum schrägen Ethno-Pop mit Varianten-Heterophonie, Jazz-Soli und im Aksak-Rhythmus, dem 9/8, der als asymmetrischer 2+2+2+3 ›hinkt‹.

 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/45/attachments/p17-08_audio_05.mp3

Audiobeispiel 5: Karandila Gypsy Brass Orchestra, *Brüder, zur Sonne, zur Freiheit* (*Karandila Revolution*, Preiser 2004, Track 3, 0:00–1:08)

Es gibt zuverlässige Indikatoren dafür, als wie gefährlich für ideologisch gefestigte gesellschaftliche Ordnungssysteme bestimmte Ausprägungen von Musik angesehen wurden. Als paradigmatisch in der Philosophiegeschichte kann etwa die *Politeia* zitiert werden. Ganz selbstverständlich war Platon ein Ideologe der Sklavenhaltergesellschaft: Musik für freie Bürger darf nicht die herrschaftsgefährdenden Tonarten, die Rhythmen und die Wendungen von ›Sklavenmusik‹ haben.

Im Hochmittelalter sind es dann zum Beispiel päpstliche Verbots-Kataloge, die noch heute bei der Lektüre entzücktes oder un-gläubiges Kopfschütteln provozieren können. Religiöse, ideologische und – untrennbar damit verbunden – politische und politökonomische Machterhaltungs-Strategien sind bis zum heutigen Tage verwoben in die wechselseitigen Beeinflussungen von artifizieller Musik und solcher ›von unten‹.

Tauchen wir tief in die Musikgeschichte ein; lesen wir, was der Avignon-Papst Johannes XXII. 1324/25 in seinem Dekret *Docta Sanctorum Patrum* über religions- und damit staatsgefährdende Tendenzen in der Musik sagte:

[...] Weil aber einige Anhänger einer neuen Schule auf das Messen der Zeit achten, nach Neuem trachten und lieber Eigenes erfinden sowie in Semibreven und Minimen singen, zerstückeln sie die kirchlichen Melodien in kleinste Noten.

Sie zerschneiden die Melodien nämlich mit Geschwätz und machen sie mit Diskant schlüpfrig; sie stampfen sie mit Tripla und gewöhnlichen Muteten derart platt, dass sie bisweilen auf das Fundament aus dem Antiphonar und Graduale hochmütig herabschauen und gar nicht mehr wissen, worauf sie bauen. [...]

Sie eilen nämlich und ruhen nicht; berauschen die Ohren, statt sie zu erquicken und suchen durch Gebärden auszudrücken, was sie vortragen. Dadurch wird die gewünschte Andacht verachtet und Geilheit [Unkeuschheit] hervorgerufen. [...].⁴

4 Übersetzung in Körndle 2010, 164 f. Möller 1987 gelingt eine konzentrierte Einbettung dieses Textes in den soziokulturellen Kontext.

Musikintellektuelle in Paris setzten sich an der ›Artistenfakultät‹ der Universität im Rahmen der *Artes liberales* und der naturwissenschaftlich-philosophischen Aristoteles-Rezeption (die lebensgefährlich sein konnte) mit den Grundlagen der Musik auseinander; sie gingen so weit, autonom musikalische Erwägungen über die Erfüllung religiöser Funktionen und Normen zu stellen. Und sie setzten sogar mimetische Gebärden ein, wie sie die verachteten und geächteten Fahrenden nutzten, auch, um satirische Kritik zu üben (so im *Roman de Fauvel*). Bei den zunächst nur privaten Treffen dieser Musikintellektuellen wurden motettische Prinzipien, wie wir etwa dem Codex Montpellier entnehmen können, auf profane, ja laszive Sujets übertragen. Der ostinate Tenor reproduziert in Audiobeispiel 6 den Marktgesang eines Obsthändlers, der Himbeeren und Erdbeeren anpreist. Ordnungsgefährdend wäre das für uns heutige höchstens, wenn die Ware kontaminiert wäre. Motetus und Triplum geben Auskunft über die Vorzüge des lockeren Lebens in Paris.

 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/45/attachments/p17-08_audio_06.mp3

Audiobeispiel 6: Codex Montpellier, *Fraise Nouvelle/On parole à Paris*
(*Motetus. Musica al tempo di Notre-Dame di Parigi*, Clemencic Consort, René Clemencic, Stradivarius Dulcimer 1992, Track 18)

Die von Plato ausgeschiedene Sklavenmusik lebt – nicht nur metaphorisch – im Blues weiter. Die selbstverständlichen Verbindungen von künstlerischen Maßnahmen und kulturpolitischen Funktionen sind in der Geschichte immer mit wechselnden Schwerpunkten verbunden gewesen. Das kann von der Autonomie-Konzeption eines radikalen *l'art pour l'art* bis zur völligen funktionalen Vereinnahmung der Musik (und physischen Vereinnahmung von Künstler*innen) durch autoritäre oder diktatorische Regimes gehen. Die generelle Klassifizierung von Volksmusik als ›herabgesunkenes Kulturgut‹ durch eine ideologisch belastete sogenannte Musikethnologie (noch Ende der 1960er Jahre studierte ich das Fach unter dieser Bezeichnung und mit diesem Werturteil) beschreibt einen durchaus möglichen Transferprozess; sie ist aber in der Regel eine Zementierung von Herrschaftsverhältnissen, die sich auch in kolonialistisch bedingten Exotismen und Orientalismen zeigt. Verfolgen wir jetzt einige Wege von Blues und anderer Sklavenmusik auf dem Weg zu diversen Stilisierungen.

Zunächst Blues als responsorialer – *call and response* – Arbeitsgesang von Strafgefangenen beim Steinklopfen (Audiobsp. 7), dann Blues als erzählender Country-Blues mit dem charakteristischen zwölftaktigen Schema, beides in frühen Aufnahmen (Audiobsp. 8).

» – vergiß also das so genannte *populare* nicht«

 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/45/attachments/p17-08_audio_07.mp3

Audiobeispiel 7: Joseph ›Chinaman‹ Johnson, *Fallin' Down*

(Joseph ›Chinaman‹ Johnson and Group, *Wake Up Dead Man. Black Convict Worksongs from Texas Prisons*, LP Rounder Records, S. 2, Nr. 4, 0:00–0:40)

 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/45/attachments/p17-08_audio_08.mp3

Audiobeispiel 8: Too Tight Henry, *The Way I Do*

(*Country Blues Collector Items 1928–1933*, Story of Blues 3534-2, o. J., © RST Records Austria 1989, Track 8, 0:00–0:58)

Vergessen wir nicht, dass eine der grausamsten Sklavenhalter-Gesellschaften der Menschheitsgeschichte im deutsch-österreichischen Großdeutschen Reich während des Zweiten Weltkriegs existierte. Das betraf nicht nur das KZ-System, sondern ebenso die völlig rechtlosen bis zu 12 Millionen Arbeitssklaven aus ganz Europa, die in Großdeutschland und den annektierten Gebieten für die Landwirtschaft und die Industrie sowie zum Trümmerbeseitigen requiriert wurden, u.a. vom ›Gentleman-Nazi‹ Albert Speer. Sie alle brachten ihre eigene Musik mit – als Trost, und sie saßen als *displaced persons* noch bis in die frühen 1950 Jahre in den bundesdeutschen Lagern. Hören wir eines der bekanntesten deutschen KZ-Arbeitslieder, hier gesungen von Hannes Wader (Audiobsp. 9).

 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/45/attachments/p17-08_audio_09.mp3

Audiobeispiel 9: Hannes Wader, *Die Moorsoldaten*

(*Hannes Wader singt Arbeiterlieder*, Mercury 2014, © 2014 Universal Music, Track 11, 0:00–0:46)

Zurück zum Blues: Aus dem Blues werden um 1950 Rhythm'n'Blues und früher Rock'n'Roll. Bill Haley und Elvis Presley etwa übernehmen von farbigen Kollegen wie Chuck Berry stilistische und performative Elemente und machen sie kommerziell erfolgreich. Rebellische Gestik und Provokationen gegen rassistische und etablierte soziale und moralische und auch ästhetische Normen lassen R & B und Rock zumindest vorübergehend zu einer jugendlichen Gegenkultur werden.

 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/45/attachments/p17-08_audio_10.mp3

Audiobeispiel 10: Chuck Berry, *Roll Over Beethoven*

(*Rock'n'Roll Music. Die Klassiker*, STEMRA/STA o. J., 90101, Track 1, 0:00–0:47)

 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/45/attachments/p17-08_audio_11.mp3

Audiobeispiel 11: Elvis Presley, *Heartbreak Hotel*

(*Elvis Presley. Artist of The Century*, RCA/BMG 1999, CD 1, Track 6, 0:00–1:00)

Schon das simpelste sogenannte Blues-Schema hat zwar die Stufen, nicht aber die hierarchischen Prinzipien einer ›Kadenz‹, und was sich dem naiven Zugriff als charakteristische Septimendissonanz einer Dominante darstellt, ist als ›blue note‹ quasi mixolydisch und nicht mehr per Quintfall auflösungsbedürftig. Die Stufen I, IV, V sind kulturelle Adaption des Akkorddenkens ›weißer‹ Musikgeschichte, ihr performatives Erscheinungsbild (etwa mit den drei charakteristischen blue notes, die mikrotonale Verschiebungen, aber auch einen ›modal interchange‹ indizieren können) und ihre veränderte funktionale Bedeutung nicht.

Modalität, Polymodalität, *modal interchange* sind für weite Teile von Rock und Pop (also nicht allein für ›progressive‹ und ›independent‹) selbstverständlich; modal-tonal zentrierte Formteile müssen keine Konsequenzen mehr für eine grundtönige Gesamthierarchie haben. ›Fremde‹ Schlusskadenzen können farbige Wege aus den engen tonalen Grenzen eines kleinen Popsongs weisen.

Auch im Rock- und Pop-Bereich gibt es, beeinflusst durch Entwicklungen im Jazz und in den vielfachen Erscheinungsweisen neuer Musik, polymodal-nichttonikale, sogar pantonale Phänomene, oft ›sophisticated‹, diatonische wie nichtdiatonische Clusterbildungen, minimalistische Prozesse. Dabei spielt, so auch meine persönliche Erfahrung in Berlin, es durchaus eine Rolle, dass in den Gruppen rundum ›gebildete‹ Musiker*innen sitzen/stehen, oft mit abgeschlossenem Kompositions- oder Musiktheorie- oder Tonmeister-Studium, die schlicht Spaß daran haben, zwei- oder sogar dreigleisig die Musikwelt zu erkunden. Hören wir, wie einer der bekanntesten Popsongs entgleist (Audiobsp. 12 und 13), wie aus einer halbtönigen Wellenbewegung der Stimme ein riesiger Orchester-Cluster wird, der sich aufwärts wälzt, und hören wir, welches Referenzstück wahrscheinlich Vorbild war (Audiobsp. 14).

 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/45/attachments/p17-08_audio_12.mp3

Audiobeispiel 12: The Beatles, *A Day In The Life*, Anfang
(*The Beatles 1967–1970*, EMI 1993, CD 1, Track 6, 0:00–0:32)

 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/45/attachments/p17-08_audio_13.mp3

Audiobeispiel 13: The Beatles, *A Day In The Life*, Ende
(*The Beatles 1967–1970*, EMI 1993, CD 1, Track 6, 1:34–2:14)

 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/45/attachments/p17-08_audio_14.mp3

Audiobeispiel 14: György Ligeti, *Atmosphères*, Ausschnitt
(*György Ligeti, Kammerkonzert, Ramifications/2 Versionen, Lux Aeterna, Atmosphères*, Sinfonieorchester Südwestfunk, Ernest Bour, WERGO 1988, Track 6, 3:10–3:34)

Funktioniert das auch mit der unter manchen selbsternannten Musikintellektuellen vielverhassten Techno-Musik? Warum nicht – es kommt allein auf das WIE an. Die Berliner Gruppe Brandt, Brauer, Frick hatte mit dem Stück *Bop* aus ihrer Phase des ›handmade techno‹, live gespielt von sieben bis neun ›klassischen‹ Instrumenten, teils verstärkt, teils elektronisch verfremdet, und dessen von der Minimal Music inspirierten komplexen geschichteten Patterns einen Riesenerfolg (Audiobsp. 15). Paul Frick hat an der Universität der Künste Berlin Komposition studiert.

 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/45/attachments/p17-08_audio_15.mp3

Audiobeispiel 15: Brandt, Brauer, Frick, *Bop*
(Brandt, Brauer, Frick, *You Make Me Real*, !K7 Records 2010, Track 2, 0:00–1:25)

The Notwist, die bayerische Independent-Band, baut aus einem schlichten sieben-tönigen e-äolischen Tonfeld vielfältige Klangkombinationen aus einer Streicher-Gruppe und elektronischen und gesampelten Klängen auf, die mit der Stimme korrespondieren (Audiobsp. 16).

 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/45/attachments/p17-08_audio_16.mp3

Audiobeispiel 16: The Notwist, *Where In This World*
(*The Devil, You + Me*, City Slang, Universal Music 2008, Track 2, 0:00–1:01)

Die Annahme, dass die ›Emanzipation der Dissonanz‹ quasi automatisch eine Loslösung von der Tonalität generiere, ist naiv. Selbstverständlich ist Musik vorstellbar, die ausschließlich aus konsonanten Klängen besteht, die aber durch deren Aufeinanderfolge und durch ihr Beziehungsgeflecht jegliche Grundtonbezogenheit und Hierarchie verweigert; eine solche Musik kann auch dodekaphon organisiert sein. Ebenso selbstverständlich kann eine Musik, die nur dissonante Klänge hat (etwa im Bebop) völlig tonal fundiert sein.

Nun ein Ausschnitt aus einer Komposition des Verfassers (Audiobsp. 17): *Ohne Angst Leben* hat als durchgängiges Sujet das Künstlerexil, die unfreiwilligen, oft tödlichen Grenzüberschreitungen. Indem E-Gitarre, E-Bass (beide auch gestrichen und *col legno battuto*), E-Violine, E-Piano und Klavier ins Orchester integriert und mit Sprecher, Soli und Chor verbunden sind, ergibt sich schon in den Sound-Möglichkeiten und in der Auseinandersetzung mit klischeehaften Spielweisen und Patterns ein Bündel an potentiellen Grenzüberschreitungen zwischen neuer Musik und Elementen von Blues, aber auch Jazzrock.

 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/45/attachments/p17-08_audio_17.mp3

Audiobeispiel 17: Hartmut Fladt, *Ohne Angst Leben* I,3: *Zum Freitod des Flüchtlings Walter Benjamin* (Hanns Eisler Chor Berlin, *Ohne Angst Leben*, LP pläne 1982, S. 1)

Die Dialektik wechselseitiger Verfremdungen von Transfers in der neuen Musik sei zumindest angedeutet: In Igor Strawinskys *Geschichte vom Soldaten* sind Tango, Walzer, Ragtime nicht einfach pittoreskes musikalisches Material, sondern sie definieren soziale Orte, deren Benennung Erkenntnis stiftet, kognitive wie sinnliche (Audiobsp. 18).

Nicht psychologisierendes Einfühlen in die Personen wird angestrebt, sondern – auf Brecht, Weill, Eisler vorverweisend – das Zeigen von gesellschaftlich geprägten Haltungen. Dadurch, dass die ›U‹-Ebene den Verfahrensweisen der Neuen Musik ausgesetzt wird, erscheint sie verfremdet, d. h. man kann hörend nicht den Kopf ausschalten, sondern bleibt gefordert; gleichzeitig aber wird jede Hermetik Neuer Musik durch eben diese ›U‹-Elemente lustvoll verfremdend durchbrochen. Und, ein anti-wagnerianischer Gipfelpunkt: das kleine, siebenköpfige Orchester sitzt auf der Bühne und ist Teil der Szene, Vorbild für die Dreigroschenoper. Offenlegung und Verfremdung der Kunstmittel – da wird deutlich, dass Strawinsky zur Petersburger Avantgarde gehört.⁵

 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/45/attachments/p17-08_audio_18.mp3

Audiobeispiel 18: Igor Stravinsky, *L'histoire du soldat* (*Three Dances*, Ensemble Instrumental, Charles Dutoit, ERATO 1982, CD 1, Track 10, 0:00–0:58)

Der Riss zwischen ›E‹ und ›U‹ (diese GEMA-Kategorien sind leider selbstverständlich geworden) geht mitten durch mich hindurch. Es wäre verwunderlich, wenn dieses komplexe Bündel an Widersprüchen sich in meinen künstlerischen und wissenschaftlichen Produkten nicht wiederfinden ließe. Es muss in mir selbst Wünsche, Vorlieben, Bedürfnisse, Emotionen geben, die von dieser U-Musik – und nur von dieser! – angesprochen werden. Von einer verblüffenden Aktualität sind die Anmerkungen Marcel Prousts in seiner »Lobrede auf die schlechte Musik«, in *Les Plaisirs et les Jours (Freuden und Tage)*, 1896 geschrieben:

Verabscheut die schlechte Musik, aber verachtet sie nicht. Da man sie häufiger spielt oder singt (und leidenschaftlicher als die gute), hat sie sich mehr und mehr gefüllt mit den Träumen, mit den Tränen der Menschen. Daher sei sie euch verehrungswürdig. Ihr Platz ist

5 Fladt 2012, 201.

sehr tief in der Geschichte der Kunst, hoch aber in der Geschichte der Gefühle in der menschlichen Gesellschaft. Die Achtung (ich sage nicht die Liebe) für schlechte Musik ist nicht allein eine Form dessen, was man die Barmherzigkeit des guten Geschmacks oder seines Skeptizismus nennen könnte, vielmehr ist es das Wissen um die soziale Rolle der Musik. [...] Das Volk, das Bürgertum, die Armee, der Adel, sie haben immer die gleichen Briefträger und Träger der Trauer, die sie trifft, und des Glücks, das sie erfüllt, sie haben auch die gleichen unsichtbaren Liebesboten, die gleichen vielgeliebten Beichtväter. Es sind die Komponisten der schlechten Musik. Hier dieser grauenhafte Refrain, den jedes gut veranlagte und gut erzogene Ohr beim ersten Hören von sich weist, er bewahrt das Geheimnis von Tausenden von Lebensläufen; er war ihnen blühende Inspiration und Trost.⁶

Prousts Lob der schlechten Musik trifft auf sogenannte ›Trivialmusik‹ bis in die unmittelbare Gegenwart zu. Aber ›U‹ ist ja nicht gleichbedeutend mit ›schlecht‹. In dieser Musik gibt es (wie im ›E‹-Bereich!) gewaltige Qualitätsunterschiede, strukturell wie inhaltlich. Ist die Tatsache, dass auch komplexe, originelle Stücke verschiedener ›U‹-Genres massenhafte, millionenfache Verbreitung finden, nur auf besonders geschicktes Marketing zurückzuführen? Soll sich nun die ›E‹-Avantgarde (wer bestimmt eigentlich, wo bei diesem militärentlehnten Begriff *avant*, vorn ist?) in die staatlich hoch subventionierte Schmollecke esoterischer Zirkel zurückziehen und dabei – im besten Falle! – auf dem von Adorno vorgedachten Wahrheitsanspruch der eigenen Kunst bestehen? Zeigt die postmoderne ›Revolte‹ der 1970er und 80er Jahre des 20. Jahrhunderts mehr als den Versuch, den bürgerlichen Konzertsaal zurückzuerobern?

Verbinden wir Prousts ›Lob der schlechten Musik‹ mit einem äußerst langlebigen musikalischen Modell melancholischen oder abgründigen Trauerns, quer durch die Jahrhunderte und alle Genres: Der Brite Robert Ashcroft, von meiner Familie liebevoll berlinisch als ›der Tod auf Latschen‹ charakterisiert, hat auf handwerklich durchaus hohem Niveau die Kriterien Prousts mit seiner Adaption des perpetuierten diatonischen Lamento-Basses erfüllt. Schon die Streicher indizieren das Schielen nach dem Höheren, das den neobaRockigen Gefühlsstrom nobilitieren soll (Audiobsp. 19).

 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/45/attachments/p17-08_audio_19.mp3

Audiobeispiel 19: Richard Ashcroft, *A Song for the Lovers*
(*Alone With Everybody*, Hut/Virgin 2000, Track 1, 0:00–1:02)

⁶ Proust 1993, 166.

Hören wir noch das Urbild des bei Ashcroft doppeltaktigen Lamento-Bass-Tetrachords in a-Äolisch (Audiobsp. 20).

 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/45/attachments/p17-08_audio_20.mp3

Audiobeispiel 20: Claudio Monteverdi, *Non havea Febo ancora – Lamento della ninfa* (Claudio Monteverdi, *Altri Canti. Madrigaux extraits des VII^e et VIII^e Livres*, Les arts florissants, William Christie, harmonia mundi 1981, Track 5, 1:43–2:48)

Solche attraktiven und zugleich lehrreichen Wanderungen quer durch die Jahrhunderte lassen sich mit zahlreichen kompositorischen Satzmodellen und ihren auch topologischen Wandlungen veranstalten. Nehmen wir *La Folia*, mit Varianten zwischen Renaissance-Tanzlied-Pop und stilisierter Artifizialisierung einer ganz alten neuen Musik oder ein Modell mit Klangfortschreitungen, die einhundert Jahre vor dem frühen 16. Jahrhundert angesiedelt sind, die aber zugleich 1970 zu Zeiten des Vietnamkriegs von George Crumb im Streichquartett *Black Angels* zur *Sarabanda de la Muerte Oscura* verfremdet wurden (Audiobsp. 21).

 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/45/attachments/p17-08_audio_21.mp3

Audiobeispiel 21: George Crumb, *Black Angels* for Electric String Quartet: 8. *Sarabanda de la Muerte Oscura* (Schubert/Crumb, Brodsky Quartet, Teldec Classics 1993, Track 12)

Zum Abschluss noch einige Anmerkungen zur Digitalisierung: Der lineare Zeitbegriff von geschichtlicher Entwicklung, populär auch ›Gänsemarsch der Epochen‹ genannt, war immer schon höchst problematisch – die ›Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen‹ war und ist, zumindest in den ›westlich‹ geprägten Kulturen, eine permanente Selbstverständlichkeit. Nun ist, durch die technischen Möglichkeiten der Digitalisierung, nicht nur in der Pop-Musik, Historizität im Bewusstsein der Musikkonsumenten gänzlich geschrumpft zu einer Kultur der sofort verfügbaren Simultaneitäten. Alles, was ›tönt‹, ist digital abrufbar, von der zuschlagenden Autotür über das tropfende Leck im Atomkraftwerk bis zur h-Moll-Messe; es kann in Sampling-Häppchen verwandelt werden, kann – in neuen Kontexten neu collagiert – mit neuer Bedeutung aufgeladen werden oder auch vergleichgültigen zu abstraktem Material, das ›Bedeutung‹ ignoriert oder versucht, sie bewusst zu leugnen – was aber in der Regel nicht gelingt.

Das einzige, was die cleveren Sampling-Jungs im Hip-Hop fürchten, ist nicht die sittenstrenge Zensur des Staates und der Medien, sondern das Urheberrecht. Beck Hansen ist der geborene Spät-Postmoderne, ist ein ewiger Wunderknabe, der Collage-Musiker; sozusagen die ganze Welt wird bei ihm digitalisiert und

musikalisiert; er ist stark beeinflusst von der Ästhetik seines Großvaters, Al Hansen, Fluxuskünstler und Freund von Joseph Beuys. Prototypisch dafür steht *High Five (Rock The Cat-Skills)* vom Album *Odelay* (1996) – die Catskills, die hier gerockt werden, sind ein Naherholungsgebiet für reiche New Yorker (Audiobsp. 22). Gleitet hier die spät-postmoderne Popvielfalt in gleichgültige Beliebigkeit ab (also in genau das, was etwa György Ligeti an Teilen der Postmoderne so oft kritisierte, obwohl er – vgl. u. a. *Le Grand Macabre* – durchaus partiell von ihr ›affiziert‹ wurde)? Werden auf diese Weise Grenzüberschreitungen, die ja existenzielle Bedeutung haben können, zu konsumistisch-touristischen und retouristischen Veranstaltungen?

Eine Bestandsaufnahme von Grenzüberschreitungen und Tabuverletzungen in diesem Song: Eine leicht bis schwer verstimmte Gitarre spielt zu Beginn ein lateinamerikanisches Pattern, Bossa Nova mit ii-V-Harmonien (Bb-Moll⁷ – Es⁹), dazu elektronische Verfremdungen und die ›High Five‹-Stimmen; dann beginnt ein stilisiertes Hip-Hop-Stück, aber immer noch mit lateinamerikanischen Rhythmus-Elementen; ein einsamer gesampelter Bläserakkord entwickelt sich zu einer typischen Bigband-Akkordkette; eine Rap-Geschichte wird erzählt, aber verfremdet durch den Sound: die Stimme aus weiter Entfernung eines schlechten Funkverkehrs oder einer miesen Telefon-Verbindung; als Hookline die Geste der sich affirmativ abklatschenden ›High Five‹; und dann der Schock: wie aus einer anderen Welt Franz Schuberts *Unvollendete*, die Sinfonie als Inbegriff romantischer Melancholie und Weltverlorenheit, mit kreischender Elektronik in die Gegenwart gezerrt und – wieder vergessen, konsequenzlos.

🔊 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/45/attachments/p17-08_audio_22.mp3

Audiobeispiel 22: Beck, *High 5* (Rock The Catskills)
(Beck, *Odelay*, Geffen Records 1996, Track 5, 0:00–1:35)

Was für eine Versammlung von Grenzüberschreitungen auf engstem Raum! Das könnte natürlich wirklich als ein Spiel mit Versatzstücken von postmoderner Beliebigkeit aufgefasst werden – aber es ist viel mehr. Alle scheinbare Coolness ist getränkt mit Melancholie, mit Weltverzweiflung, mit Ironie und Selbstironie. Diese produktive Ratlosigkeit auf höchstem Pop-Art-Niveau mit ihren überraschenden Querverbindungen, aber auch Brüchen demonstriert, wie Grenzüberschreitungen mit Erkenntnisgewinn inszeniert und auf verblüffende Weise sinnlich anschaulich gemacht werden können. Für Kontinuität und metaphorische Logizität sorgen, wie so oft in der Musik, Wiederholungen und Varianten – und der gute alte Kitt in Popmusik jeglicher Art: das wacker paradideldnd im 4/4-Takt

durchgeschlagene Tot-Schlag-Zeug, allen Abbrüchen und Verfremdungen trotzend, immer wieder auftauchend wie der doppelte Igel im Märchen:

ICK BÜN AL HIER!

Literatur

- Bartók, Béla (1973), *Briefe*, Bd. 1, hg. von János Demény, Budapest: Corvina.
- Fladt, Hartmut (2012), *Der Musikverstehrer. Was wir fühlen, wenn wir hören*, Berlin: Aufbau.
- Hadow, William H. (1897), *A Croatian Composer. Notes Toward the Study of Joseph Haydn*, London: Seely. Reprint 1972, Freeport (NY): Books for Libraries Press.
- Körndle, Franz (2010), »Die Bulle ›Docta sanctorum patrum‹. Überlieferung, Textgestalt und Wirkung«, *Die Musikforschung* 63/2, 147–165.
- Möller, Hartmut (1987), »Die modernen Musiker des 14. Jahrhunderts«, in: *Funkkolleg Musikgeschichte. Studienbegleitbrief 2*, hg. vom Deutschen Institut für Fernstudien an der Universität Tübingen, Weinheim: Betz / Mainz: Schott, 46–100.
- Proust, Marcel (1993), *Freuden und Tage*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

© 2021 Hartmut Fladt (fladt@aol.com)

Universität der Künste Berlin

Fladt, Hartmut (2021), »›- vergiß also das sogenannte *populare* nicht‹. Grenzen und Grenzüberschreitungen in der Musik«, in: *Populäre Musik und ihre Theorien. Begegnungen – Perspektivwechsel – Transfers. 17. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie und 27. Arbeitstagung der Gesellschaft für Populärmusikforschung Graz 2017 (= GMTH Proceedings 2017)*, hg. von Christian Utz, 129–142.
<https://doi.org/10.31751/p.45>

eingereicht / submitted: 26/07/2018

angenommen / accepted: 07/01/2019

veröffentlicht / first published: 05/01/2021

zuletzt geändert / last updated: 05/01/2021