

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 Mystischen 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 solch 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 Mikrophon 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