Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (2009)

Heft: 107

Artikel: Verständigungsprobleme unter Nachbargemeinden : Pop und Kunstmusik: Zur Gleichzeitigkeit zweier avancierter Musikgenres = Problèmes de compréhension entre voisins de palier : pop et musique savante : de la convergence de deux styles musicaux actuels

Autor: Kraut, Peter

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-927709

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

VERSTÄNDIGUNGSPROBLEME UNTER NACHBARGEMEINDEN

VON PETER KRAUT

Pop und Kunstmusik: Zur Gleichzeitigkeit zweier avancierter Musikgenres

Problèmes de compréhension entre voisins de palier

Pop et musique savante : de la convergence de deux styles musicaux actuels

Le jargon de la nouvelle musique savante nous dit : dépasser les expériences d'écoute habituelles. Celui de la musique pop expérimentale déclare : chercher des alternatives au mainstream actuel. Les deux camps se définissent largement par leur non-acception de ce qui est connu, rassurant, agréable. Certaines questions s'imposent dès lors : aurait-on des choses à se communiquer ? L'article qui suit propose quelques réflexions polémiques sur la convergence de deux styles musicaux actuels.

Seit vielen Jahren wird beschrieben, wie sich Genregrenzen in der Kunst auflösen. Postmoderne, Zweite Moderne, Orientierungs- und Kriterienverlust, Crossover und Medienmix, fehlende Widerstände, beliebig verfügbare Inhalte in global vernetzten Plattformen und anderes mehr sind die entsprechenden und unterschiedlich bewerteten Stichworte.[1] Doch nirgends halten sich Genregrenzen härter als in der Musik, genauer: zwischen zeitgenössischer akademischer Kunstmusik und avancierter, experimenteller Pop-Musik. Nach wie vor wird hier mehrheitlich in getrennten Bereichen gespielt und diskutiert, werden spezifische Umgangs- und Begriffsformen gepflegt, die dem gegenseitigen Verständnis kaum förderlich sind. Dies ist umso erstaunlicher, da sich beide Communities grundsätzlich Neugier und Offenheit auf die Fahnen schreiben und gegen traditionelle Hörmuster arbeiten. Wenige Festivals unterstützen das und öffnen Programmfenster für Grenzüberschreitendes aus zeitgenössischer Kunstmusik und avanciertem Pop.

Ausnahmen, die die Regel bestätigen, sind die beiden Festivals maerzmusik in Berlin und sonar Barcelona, wo beispielsweise Sonic Youth ein Cage-Programm vor 5000 Zuhörern spielen oder Laptop-Artist Christian Fennesz zusammen mit dem Symphonieorchester auftreten kann. Auch in den CD- und Konzertbesprechungen von *MusikTexte, Neue Zeitschrift für Musik* oder *Spex* wird das Kategoriendenken mehrheitlich beibehalten. Einzig das britische Magazin *The Wire* versucht, die Brücke zu schlagen. Kurz: Beide Genres werden von hochspezialisierten Nischengemeinden betrieben, die sich grundsätzlich einiges mitzuteilen hätten, aber kaum Austausch pflegen. Strukturelle Hindernisse stehen da im Wege. Die zeitgenössische Kunstmusik kennt Zugangsbeschränkungen für ihre Mitglieder, die in der Regel eine akademische Laufbahn hinter sich haben. Wer nicht über entsprechende formalisierte Vorbildung, Techniken, Begrifflichkeit und Präsenz auf den einschlägigen Plattformen verfügt, hat es schwer. Diese Musik hat ihre Praxis und Rezeption an Eintrittshürden und Rituale geknüpft und in ziemlich klare Bahnen kanalisiert, sie führt tendenziell einen Ausgrenzungsdiskurs: Mitmachen darf, wer die Eintrittsprüfung besteht. Das mag mit ein Grund sein, weshalb sie sich wenig um Errungenschaften aus der experimentellen Pop-Musik kümmert. Diese wiederum funktioniert als Teil der Pop-Musik nach anderen Regeln und Gebräuchen. Jeder und jede darf hier voraussetzungslos mitmachen; zur Kenntnis genommen wird, was auf irgendeiner Plattform der Unterhaltungsindustrie, zu der sie letztlich gehört, Differenz produzieren kann. Sie verbreitet sich schnell und diffus, entsprechend unorganisiert stellt sie sich dar. Pop-Musik plündert fortwährend den globalen Selbstbedienungsladen, funktioniert als hemmungslose Umarmungsmaschine und führt deshalb tendenziell einen Vereinnahmungsdiskurs, zum Teil auch Richtung Kunstmusik.

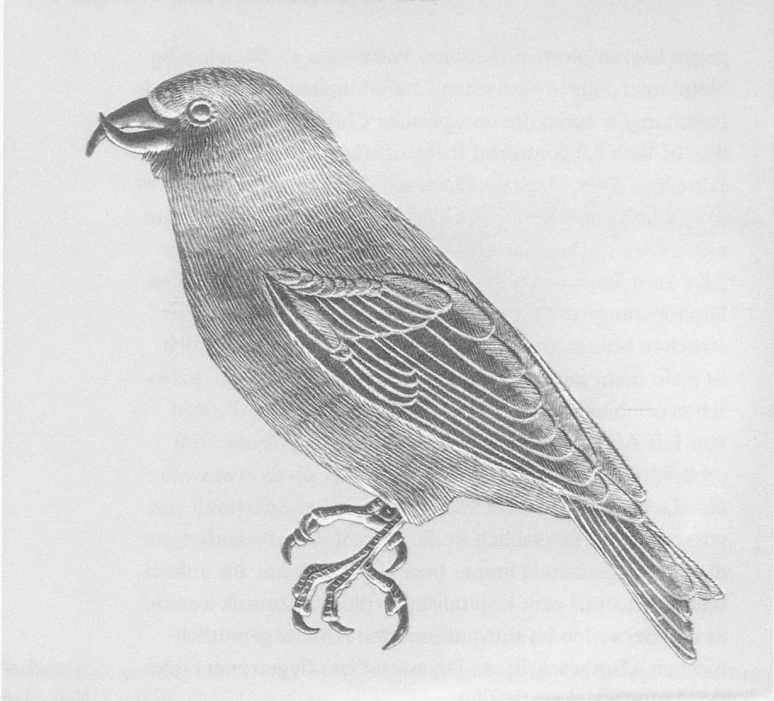
MATERIAL UND VERMITTLUNG

Die aktuelle Kunstmusik steht unter dem Druck, stets das Gewicht ihrer historischen Avantgarde reflektieren zu müssen, und sie hat in den letzten hundert Jahren ihr Material folglich enorm ausdifferenziert. Nach langen Phasen einer fortschrittsorientierten Überbietungslogik ist sie an einem schwindelerregenden Reflexionsgrad angelangt. Das schlägt sich in einem hermetischen Diskurs nieder, der oft genug die Realität der klingenden Praxis vernachlässigt und viel Energie in die Diskussion der Baupläne vorverlegt. Wichtig ist der Kommentar, gespielt wird später, Selbstreflexion übertrifft zuweilen das Werk selbst. Auch die atmosphärische Realität der Aufführungsorte und die Rückwirkungen auf die Performance werden oft sträflich vernachlässigt (man denke an die Donaueschinger Turnhallenästhetik). Lieber analysiert man mit grossem rhetorischen Aufwand, was die Partitur oder das Interview mit dem Komponisten/der Komponistin hergeben. Legitimität und Distinktionsgewinn wächst weniger aus der Wiedergabe eines Werks, sondern vermehrt aus den Umständen und Absichten, die beim Komponieren massgebend waren, die in der Partitur festgeschrieben oder im Programmheft nachgelesen werden können. Das Publikum ist dann eingeladen, anhand des Gehörten zu überprüfen. Nun ist nichts gegen ein gutes Programmheft und eine sinnvolle Vermittlung einzuwenden. Wenn man auf Besonderheiten eines aufzuführenden Werkes aufmerksam gemacht wird, nimmt man anderes wahr und fokussiert neu, es öffnet sich ein

1. Aus den zahlreichen Publikationen und Aufsätzen zum Thema seien hier hinsichtlich der Musik erwähnt: Jörn Peter Hiekel (Hrsg.), *Orientierungen. Wege im Pluralismus der Gegenwartsmusik*, Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Band 47, Mainz: Schott 2007; Klaus Neumann-Braun, Axel Schmidt, Manfred Mai (Hrsg.), *Popvisionen. Links in die Zukunft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.

Im Werk des britischen Kollektivs Spring Heel Jack überlagern sich unterschiedliche musikalische Codierungen. John Coxon und Ashley Wales verarbeiten als Sammler, DJs, Verwerter und Kombinierer und Collagisten Musik quer durch aktuelle Genres. Ihre CD-Veröffentlichungen sind hochwertige, im Prägedruck gestaltete Objekte, die keinen Rückschluss auf die Musik erlauben. So wird die Kunst- und Popmusik des 20. Jahrhunderts mit Techniken der DJ-Praxis und Gästen aus improvisierter Musik und Jazz verbunden. Diese Musik kennt nicht nur eine Perspektive und lässt verschiedenste Arten des Hörens und Interpretierens zu.

Fotos: zVg/pro litteris



Interpretationsraum zwischen Vorwissen, Erwartung und Erfahrung, den man selbst füllen kann. Allerdings verkehrt sich der Gewinn in sein Gegenteil, denkt man diese Vermittlung zu Ende: Wenn alles zum Voraus erklärt wird, bleibt schliesslich eine didaktisch verbrämte Mischung aus Gebrauchsanleitung und Denksportaufgabe im Sinne von: «Haben Sie auch wirklich, wirklich alles gehört?». Das behindert die Phantasie mehr als dass es sie förderte und hemmt die erfrischende Möglichkeit, dass man Musik auch anders rezipieren könnte als sie «gemeint» ist. Im schlimmsten Falle, wenn es sich um schlechte neue Musik handelt, lässt man es beim Lesen des Programmhefts bewenden, weil dort das Problem abschliessend behandelt wird.

Experimentelle Pop-Musik oder Pop-Musik allgemein sind dagegen eine Sache der Praxis – *what you hear/see is what you get*. Man kann sich nicht vorher über (Noten-)Texte oder Verlautbarungen schlau machen. Entsprechend phantasievoll, wirr und wild wuchert der Diskurs. Wenn die Presse solche Musik diskutiert, dann sind es nicht selten als Journalisten getarnte Fans oder seltsam faszinierte Radio-Redakteure, die den «genialen Bastler» wohlwollend erwähnen. Zwischen distanzlosem Lob und herablassender Anerkennung gibt es auch eine engagierte Nische (bspw. *Spex, testcard* oder *The Wire*), in der versucht wird, aktuelle Künstler, Bands und Entwicklungen kritisch zu beleuchten. Doch oft genug wird dabei mit Rückgriff auf immer noch angesagte französische Philosophie der 1970/80er Jahre übers Ziel hinaus geschossen. Oder, andere Möglichkeit, die in Frage stehende Musik wird mit Personality aufgeladen respektive durch den Vergleich mit ihren Vorgängern erledigt: «klingt wie ...», «ist der neue XY», «Das ist die Zukunft von N.N.», lauten die Beschreibungen, die wenig erklären und kaum überprüfbar sind. Ein instabiles Koordinatensystem an historischen Figuren und Innovationen bildet den Hintergrund, vor dem vieles behauptet werden kann. Wer den nirgends festgeschriebenen Code dieser Referenzen nicht zu entschlüsseln vermag, ist von der Diskussion ausgeschlossen. Trotzdem schaffen es einige Feuilletons (etwa das der *Süddeutschen Zeitung* oder der *Neuen Zürcher Zeitung*), hin und wieder Essays zu publizieren, die sich jenseits der Tagesberichterstattung aus der Popwelt positionieren und die weder alles erklären müssen noch akademischen Trockenübungen gleichen. Verantwortlich sind in der Regel Journalisten, die sich Poptheorie (ja, das gibt es! Mehr dazu unten) privat angeeignet haben. Das ist zumindest in der Schweiz gar nicht anders möglich.

MUSIK UND LEBENSWELT

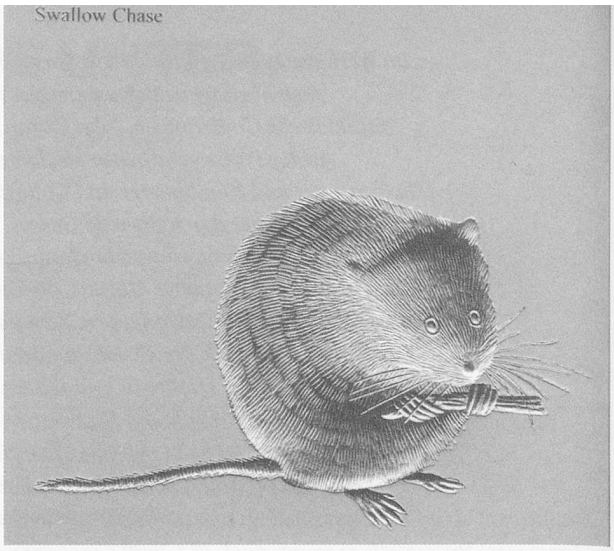
Intelligenzpop ist schätzungsweise ähnlich marginal wie zeitgenössische Kunstmusik, vergleicht man seinen Anteil mit Industriepop respektive Kunstmusik mit dem klassisch-romantischen Repertoire. Beide haben die Probleme, die sie verdienen. Da an dieser Stelle ohnedies oft über diejenigen der Kunstmusik geschrieben wird, sei für den Moment die Pop-Musik in den Fokus gerückt: Ein zentrales Merkmal von Pop ist, dass er als «richtige» Musik im «falschen» Leben seine Versprechen nicht halten kann.[2] Diese Musik ist – ob real oder als Idee – an einen «alternativen» Lebensentwurf mit entsprechend umfassendem Styling gekoppelt. Dieser Entwurf spielt sich jenseits der geregelten bürgerlichen Erwerbsarbeit mit Erbauungsstunden nach Feierabend ab. «Nie meh schaffe!», so die Legende, riefen die Berner Beatpioniere Black Caps Mitte der 1960er Jahre, als sie ihre erste Auslandsreise bestätigt erhielten.[3] Ihre Freude war so wahrhaftig wie die Realität anders. Aber in der Poprealität zählen eben der Moment und die zumindest gefühlte Dissidenz vom Mainstream, auch wenn dieser Mainstream je nach Perspektive völlig unterschiedlich definiert wird. Entsprechend flüssig sind die (sub)kulturellen Codes, an denen sich die verschiedenen Pop-Positionen festmachen. Mit den falschen Kleidern ans Konzert? Unmöglich. Deine Freundin findet Tina Turner super? Undenkbar! (Nick Hornby hat daraus einen ganzen Roman gemacht: *High Fidelity.*) Aber morgen schon kann alles ganz anders gedeutet werden, Hauptsache, man hat heute den entscheidenden Vorsprung an Hipness, um sich damit ein kleines Stück vom (vermeintlichen) Subversionskuchen abzuschneiden. Mit anderen Worten: So lange sich im Kleinkrieg der Pop-Positionen mit undurchschaubaren, aber einfach anzuwendenden Kriterien symbolisches Kapital schlagen lässt, läuft die Maschine rund. Man grenzt sich agil gegen die Erbauungspraxis der Hochkultur, gegen die falsche Gemütlichkeit der Trivialkultur und

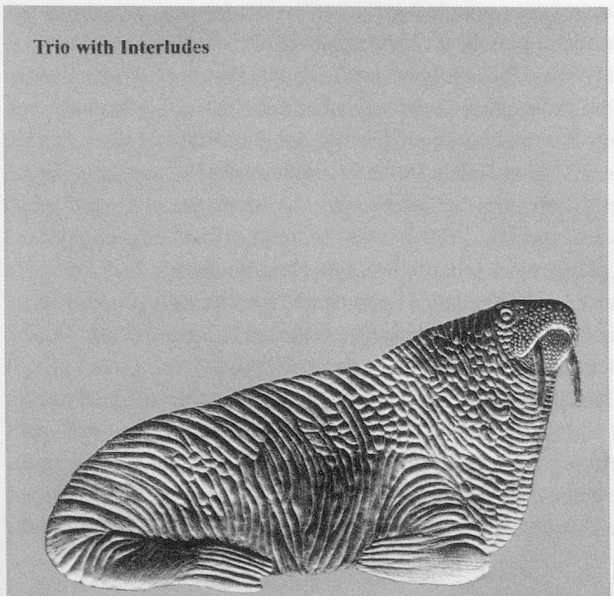
2. Vgl. dazu Frank Apunkt Schneider, *Warum früher nicht alles besser gewesen sein darf. Zur Krise des poptheoretischen Gegenwarts-Dogmas*, in: *testcard. Beiträge zur Popgeschichte* #18: *Regress*, Mainz: Ventil Verlag 2009.

3. Die Band beschloss wenig später ihr Ende. Schlagzeuger René Stoll: «‹Ich sagte zu meinen Kollegen: 'Das wars'. Unsere Profiambitionen waren gescheitert [...] Ich hatte mir vorgenommen: Wenn bis 25 nichts eingefädelt ist, höre ich auf. Am Montag ging ich zum Coiffeur und liess mir die Haare schneiden. Am Dienstag war ich zurück in Bern.› Es war das sang- und klanglose Ende der Berner Beatpioniere The Black Caps.» Zitiert nach Samuel Mumenthaler, *Auf Achse mit den Black Caps*. in: *Berner Zeitung* vom 23. Februar 2009, S. 30.

gegen korrumpierte popinterne Positionen ab. Gleichzeitig bietet man einigen deutschen Intellektuellen auf ihren Feldforschungen durch die europäische Clublandschaft bzw. durchs Web 2.0 genügend Rohstoff für mindestens zehn Jahrgänge *Spex*-Magazin. Doch seit den neunziger Jahren ist die Sache komplizierter: Der weltweite Erfolg des als kaum hitparadentauglich betrachteten Gitarrenkrachers *Smells Like Teen Spirit* von Nirvana oder der Aufstieg von lokalen Hiphop-Jungs zu Getto-Millionären haben die Grenze zwischen Mainstream und Dissidenz verwässert. Plötzlich ist nicht mehr ganz klar, wer hier gegen wen anspielt. Inzwischen erleben wir die Selbstvermarktung von Millionen von Ich-AGs auf myspace und TV-Casting Shows von erbärmlichem Niveau und man fragt sich, ob so etwas wie ein «Gegenentwurf» nur noch ideologischer Sperrmüll von vorgestern ist. Tatsächlich ist die Hypothek aufgelaufen, auf die die Popgemeinde immer brav einbezahlt hat: ihr unkritisches Verhältnis zum Kapitalismus (die Kunstmusik konnte es sich derweilen im subventionierten Abseits gemütlich machen – fortgeschrittene Demokratien pflegen zum Glück ihre kulturelle Avantgarde).

Etwas pauschalisierend sei behauptet: Letztlich träumen im Pop alle den Traum vom Entdecktwerden, vom sperrigen, widerständigen Sound, der es in die Hitparade schafft, auch wenn man mit seinem aktuellen Sound dagegen ankämpft. Früher begannen für die, die «es» geschafft hatten, die Probleme erst, als ihre Musik dann tatsächlich erfolgreich wurde. Anders als Kunstmusik, die man bewundernd würdigt, wenn sie endlich im grossen bürgerlichen Kulturtempel erklingt, wird experimentelle Pop-Musik nämlich verdächtig, sobald sie in die Nähe der Mainstreamverwertung gerät. Ihr Daseinsgrund als Alternative zur Industrieware wird damit in Frage gestellt, ihre «credibility» schwindet. Lachenmann am Lucerne Festival funktioniert, Animal Collective im *Eurovision Song Contest* oder Aphex Twin am *Live at Sunset* aber wäre ein Hohn. Neu ist heute die Situation, dass die Probleme schon vor dem Erfolg anstehen: Wer sich nicht im globalen Kampf um ein paar Sekunden Aufmerksamkeit anbiedert und quasi-professionelles Self-Marketing betreibt, hat schon verloren. Die Vertreter der Kunstmusik dagegen haben sich nie sonderlich um eine Übereinstimmung von Lebensentwurf und ihrer Musikpraxis gekümmert. Hier darf man ohne schlechtes Gewissen mit der falschen Garderobe ans Konzert und am nächsten morgen wieder ins Büro, denn es geht ums Wesentliche, und nur um das: Um die reine Botschaft, dargereicht von ausgebildeten Künstlerinnen und Künstlern für ein handverlesenes Publikum. Das kann so anregend wie trocken sein.





POP UND UNIVERSITÄT

Ein Blick in die Vorlesungsverzeichnisse der Musikwissenschaft der schweizerischen Universitäten zeigt: Das 20. Jahrhundert findet immer noch kaum statt. Das könnte sich kein ernst zu nehmendes kunsthistorisches Institut leisten, obschon diese meistens das Wort «historisch» oder «Geschichte» im Titel führen. Die musikwissenschaftlichen Institute müsste man korrekterweise als «Institute für historische Musikwissenschaft» bezeichnen, weil sie zur Hauptsache eben dies tun: historische Positionen bis ca. 1930 untersuchen. Zwar tauchen vereinzelt systematische Ansätze auf, doch sind das immer noch Randerscheinungen. Im Frühlingssemester 2009 bieten die vier Universitäten Zürich, Basel, Bern und Fribourg insgesamt rund 45 musikwissenschaftliche Veranstaltungen an, aber nur gerade zwei zu Themen des 20. Jahrhunderts bzw. zu populärmusikalischen Inhalten (Zürich: «Lektürekurs Th. W. Adorno»; Basel: «Populäre Musik: Analysemethoden und Interpretationsansätze»). Namen wie Varèse, Schönberg, Stockhausen, Cage, Xenakis, Boulez, Nono oder Kagel sucht man vergeblich, ganz zu schweigen von wichtigen historischen Vertreterinnen und Vertretern, über die man sich Positionen innovativer Populärmusik annähern könnte (beispielsweise Ives, Gershwin, Milhaud, Weill, Schaeffer, Henry, Ellington, Reich, Eno, Nyman, Bregovic etc.).

Diese Lücke ist verständlich, denn man müsste Fragestellung und Methoden erweitern, wollte man sich mit Positionen nach dem Zweiten Weltkrieg beschäftigen.[4] Die Musikwissenschaft stiesse an Grenzen, und zwar bereits in ihrem eigenen Feld: Konzeptmusik, elektronische Musik oder neues Musiktheater sind nur drei von vielen wichtigen Entwicklungen nach 1950, deren Behandlung einen transdisziplinären Zugang erfordert. Ein Vergleich zur wissenschaftlichen Beschäftigung mit Populärmusik, die es in den USA oder in England und Deutschland seit vierzig Jahren durchaus gibt, macht das Problem noch deutlicher: Während klassische Musikwissenschaft textorientiert vorgeht, vornehmlich auf schriftliche Quellen fokussiert und das autonome Werk in den Mittelpunkt rückt, ist Pop-Musik-Analyse kontextorientiert und fordert nebst dem musikwissenschaftlichen Blick auch soziologische, medienkritische oder ethnologische Perspektiven. So gesehen ist es klar, dass eine aus

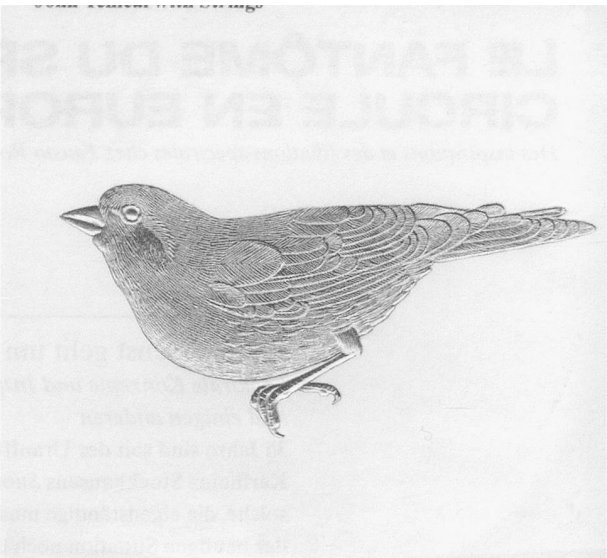
4. Vgl. dazu Helmut Rösing, Albrecht Schneider, Martin Pfleiderer (Hrsg.), *Musikwissenschaft und populäre Musik. Versuch einer Bestandesaufnahme* (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Band 19), Frankfurt am Main: Lang 2002.

der bürgerlichen Tradition hervorgegangene und an der autonomen Werkästhetik geschulte Musikwissenschaft Mühe bekundet mit populärmusikalischen Inhalten. Das Phänomen «Pop» als eine spezifische (historische) Konstellation aus Elementen der Jugendkultur, Massenmedien, elektronischen Technologien und amerikanischen Folk Music-Traditionen verlangt eine Analyse, die nicht bloss musikwissenschaftlich zu leisten ist. Macht man es trotzdem, wird man Pop-Musik notwendigerweise immer als hilflos trivial bewerten müssen. Das erklärt die Abneigung, mit der die Musikwissenschaft dem Phänomen immer noch begegnet.[5]

Dabei weiss man spätestens seit den 1950er Jahren, nachdem der amerikanische Musikethnologe Alan Lomax Tausende von Feldaufnahmen aus dem Süden der USA kategorisiert hatte: Drei Viertel der Information von Folk Music – also dem Vorläufer von Pop – sind im weiteren sozialen und praktischen Setting der Musik enthalten, höchstens ein Viertel in der Musik selbst, so Lomax' These.[6] Dieser Ansatz wurde in den sechziger Jahren von den «Cultural Studies» aufgegriffen. In England übernahm das Center for Contemporary Culture Studies (CCCS) der University of Birmingham ab 1964 eine Pionierrolle in dieser Entwicklung, es wurde allerdings 2002 geschlossen.[7] Über die Cultural Studies kam das Thema im deutschen Sprachraum – wenn überhaupt – in der (Musik-)Ethnologie, Soziologie, Psychologie oder der Medienwissenschaft an. Diese quasi hilfswissenschaftliche oder ethnologische Ecke ist aber ein Problem: Man kann dort Pop-Musik praktisch entsorgen. Der Diskurs dreht sich dann um «das Fremde (unter uns)», um den «Blick aufs Andere» und bleibt angenehm folgenlos. Dass es auch anders geht, sieht man etwa in Berlin. Dort existiert seit 1983 (!) das Forschungszentrum populäre Musik am Seminar für Musikwissenschaft der Humboldt Universität, dessen Direktor (und Professor für Theorie und Geschichte der populären Musik) Peter Wicke zahlreiche bedeutende Publikationen zum Thema veröffentlich hat. Er war es auch, der den Band zu «Rock- und Popmusik» des neuen Handbuchs der Musik des 20. Jahrhunderts im Laaber Verlag herausgeben konnte, immerhin ein deutliches Zeichen, dass man auf Verlegerseite das Defizit erkannt hat. Anderswo, so in der englischen Verlagsgruppe Ashgate, sind solche Abgrenzungen seit vielen Jahren überhaupt kein Thema mehr. Der bekannteste Poptheoretiker des deutschen Sprachraums, Diedrich Diederichsen, umreisst die daraus folgende Forderung knapp und bündig: «Wir wollen Pop-Musik so verhandelt wissen wie die anderen kulturellen und politischen Gegenstände, mit denen wir uns beschäftigen. Voraussetzungsreich, komplex und, ja, geradezu verbissen ernst.»[8]

THEMEN UND FRAGEN

Pop, ob experimentell oder Mainstream, funktioniert anders als zeitgenössische Kunstmusik. Die beiden Bereiche in der Praxis in einer Zwangsehe zu verheiraten oder sie auf ein allgemein konsumierbares Mittelding einzudampfen (im Stile von *«E meets U»* oder ähnlich hilflos), macht wenig Sinn. Aber in einer Zeit, in der Pop Milliardenumsätze generiert, von staatlicher Stelle mit Popkrediten unterstützt, von den Feuilletons zur Kenntnis und von der offiziellen Schweiz exportiert wird (Swiss Music Export SME), 26 Jahre, nachdem die SUISA die unterschiedlichen Tarife für «E» und «U» abgeschafft hat, wäre es angebracht, die schweizerischen Universitäten und verwandte Institutionen würden sich des Themas annehmen. Das Unternehmen einer parallelen Diskussion/Präsentation von zeitgenössischer Kunstmusik und Pop-Musik an Universitäten, Festivals oder Musikhochschulen könnte sich im Sinne einer forcierten Nachbarschaft als lohnend erweisen. Man sähe sich nämlich gezwungen, den jeweiligen Begriffsapparat, Fragestellungen, Methoden und Ästhetiken zu überprüfen, und zwar auf beiden Seiten. Allein die zentrale Frage, woraus sich so etwas schwer Bestimmbares wie der «Inhalt» von Musik ergibt, brächte komplett unterschiedliche Befunde zutage. Mit dieser Frage – ganz nebenbei bemerkt – beschäftigen sich hierzulande schon lange die vielen Fördergremien, die das gesamte musikalische Spektrum unterstützen wollen und müssen, so etwa die Musikkommissionen der öffentlichen Hand, der Pro Helvetia oder das Migros Kulturprozent. Andere, viel konkretere Themen könnten folgen, etwa Fragen der Mittel und Möglichkeiten der Klangforschung, Fragen der zentralen Aufführungsparameter (interpretatorisch, technisch, inszenatorisch, medial), Fragen der Auswirkungen des global verfügbaren Klangarchivs etc. Vielleicht könnte die Kunstmusik so wieder ein bisschen näher an die Alltagswelt andocken (falls überhaupt wünschbar) und die Popfraktion müsste an ihrem immer noch diffusen Kriterienkatalog arbeiten. Und das Beste daran: Es entspräche einer Realität, die für eine jüngere Gemeinschaft von Komponistinnen und Komponisten selbstverständlich ist. Die Musik von Jens Joneleit, Fausto Romitelli, Michael Wertmüller, Alex Buess, Steamboat Switzerland oder Samuel Sighicelli orientiert sich wahl- und mischweise an der Ästhetik der Kunst- wie der Populärmusik, und zwar ideologiefrei. Sie wollen das Feld nicht nur aus einer Perspektive bespielen. Damit stellen sie wichtige Fragen, darunter auch die nach den (historischen) Kriterien, mit denen wir zeitgenössische Musik in ihrer Gesamtheit und in ihrer gesellschaftlichen und medialen Realität beurteilen.



5. Vgl. dazu Michael Fuhr, *Populäre Musik und Ästhetik. Die historisch-philosophische Rekonstruktion einer Geringschätzung*, Bielefeld: Transkript 2007.

6. Vgl. Alan Lomax, *Folk Song Style: Notes on a Systematic Approach to the Study of Folk Song* (1956), in: Alan Lomax, *Selected Writings 1934-1997*, edited by Ronald D. Cohen, New York/London: Routledge 2003, S. 131-134.

7. Vgl. dazu Karl H. Hörning, Rainer Winter (Hrsg.), *Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999.

8. Diedrich Diederichsen, *Musikzimmer. Avantgarde und Alltag* Köln: Kiepenheuer und Witsch 2005, S. 12.