

**Initialzündung Crossover**  
**Anthony Braxton-Frank Zappa-Edgar Varése und die Folgen**  
Positionen 05/07

Im April fand in Hamburg ein Konzert des in der Hansestadt beheimateten **ensemble Intégrales** unter dem Titel „**rapid“/noise-pop-electronics/ensemble Intégrales goes pop**“ statt, in dessen Programm Kompositionen von Musikern aus der Avantgarde-Clubmusik uraufgeführt wurden, die das Ensemble in Auftrag gegeben hat: eines von bislang eher seltenen, aber notwendigen Genre-Kombinationen, die grenzüberschreitende Verbindungen knüpfen, Schnittmengen ausloten und Bewegung in die akademische Trägheit der Neuen Musik bringen.

Nicht nur die Programmkonzeption ist Auslöser dieser diskursiven Bewegung, sondern auch das Ziel, auf innovative Weise mit musikalischen Kommunikations- und Interpretationsformen überhaupt umzugehen. Dabei steht die Frage im Vordergrund, ob es noch zeitgemäß und künstlerisch sinnvoll ist, mit einer Partitur zu einem Ensemble zu gehen und um eine Aufführung zu bitten, die dann, ganz konventionell ihren Platz in einem Programm mit anderen Werken bekommt und im gängigen Konzertbetrieb uraufgeführt wird.

Verfolgt man diese Fragestellung weiter, kommt man unweigerlich in eine anarchistisch anmutende Konzeptionierung, an deren Ende die Auflösung der herkömmlichen Ensemble-,Konzert- und vielleicht sogar Orchesterkultur steht, weil es bei der geschilderten grenzüberschreitenden Arbeit nicht so sehr um das Endergebnis gehen kann, sondern um den Arbeitsprozess an sich, begleitet von einem Diskurs über Interpretation und Improvisation, an dessen Ende vielleicht eine Präsentation steht, die vor einem öffentlichen Publikum gezeigt wird. Jenseits von jeglichem Akademismus und Dogmatismus würden hier eine lebendige, sinnliche und kommunikative Musikkultur und Kooperation zwischen Musikern unterschiedlichster Herkunft entstehen, die auch die entsprechenden Ergebnisse mit sich bringen würde. Gebannt wäre die Gefahr der im E-Musik-Bereich weit verbreiteten Fließbandeinstudierung von Werken arrivierter und nicht arrivierter KomponistInnen durch mehr oder weniger motivierte Ensemble- und Orchestermusiker, bei denen das qualitative Niveau der Uraufführungen in der Regel zwischen 50 und 60% schwankt, worüber die KomponistInnen jedoch meistens bereit sind, großzügig hinwegzusehen. Gebannt wäre auch die Gefahr der endgültigen Kommerzialisierung der Musikkultur, die natürlich das erwähnte Einstudieren im Akkord bedingt. Diesen anarchistischen Ansatz hat Pierre Boulez in seiner Aufforderung, daß die Opernhäuser in die Luft gesprengt werden sollen, bereits vor 30 Jahren in die Öffentlichkeit getragen. Der Vorschlag verhallte ungehört, ebenso ergebnislos bezüglich dieser subversiven Agitation blieb Boulez' eigene kompositorische Arbeit.

Der Impuls, Kontakte zwischen den nur scheinbar unvereinbaren Bereichen der – salopp formuliert – Unterhaltungs- und ernsten Musik zu wagen, geht auf Initiativen aus der Rockmusik zurück. Epigonen wie „Deep Purple“, der JazzRock-Schlagzeuger Billy Cobham, Anthony Braxton und Frank Zappa können getrost als Pioniere dieser zukunftsweisenden Synthese genannt werden, ohne daß diese das jemals konzeptionell untermauert haben.

Lagen bei „Deep Purple“ diese Schnittmengen eher in der Zusammenarbeit mit dem klassischen Sinfonieorchester, (bei Billy Cobham mit dem Streichquartett der Tochter seines Kollegen Max Roach), so komponierten Frank Zappa und Anthony Braxton in dem ihnen sehr eigenen „Neue Musik-Duktus“ sowohl für kleines, als auch großes Orchester und dirigierten sogar selbst oder waren als Solist beteiligt. Das war Anfang/Mitte der 70er Jahre, also in einem Zeitraum, in dem die dogmatischen Grabenkämpfe zwischen Serialisten und alleatorisch orientierten Komponisten im zeitgenössischen E-Musik-Bereich im intellektuellen Morast steckenblieben.

Wohlgemerkt: Die Auslöser dieser genreübergreifenden Initiativen fanden sich in der U-Musikszene, Impulse aus der „ernsten“ Musik gab es kaum, die Spezialgemeinde der Neuen Musik war viel zu sehr mit sich selbst beschäftigt, als daß sie den Blick nach außen wagen konnten. So betonierten sie ihr zum größten Teil eigenbestimmtes Ghetto nach und nach zu, klagten gleichzeitig über das aufkeimende Desinteresse der Medien und der Öffentlichkeit und verweigerten sich konsequent jeder Form von Selbstkritik. Lediglich bei den Werken von Edgar Varése verstummten die Verbalattacken und Pamphlete, lebt in ihnen doch eine Lebendigkeit und emotionale Kraft, der die Elfenbeinturm-Theoretiker nicht gewachsen waren. Daß Varése mit seinen Werken teilweise Zukunftsmusik im Sinne der oben beschriebenen Synthese geschaffen hat, blieb unbemerkt: Genial eingebettet in eruptive Klangblöcke finden sich immer wieder transformierte Imitationen amerikanischer marching bands, die zuweilen überraschend konkret auftreten. Eher zufällig haben wir es hier mit einer ersten Verbindung zwischen neuer E-Musik und U-Musik zu tun. Interessant und vielsagend, daß diese Ästhetik nie in die alles zerbröselnden Mühlen der Neue Musik-Kommissare geraten ist.

Frank Zappa, der sich übrigens zu seinem 15.Geburtstag ein Telefongespräch mit Edgar Varése wünschte (es auch bekam, Herr Varése war aber erst beim zweiten Versuch zu sprechen) brachte in den 70er Jahren seine ersten Partituren für klassisches Sinfonieorchester heraus. Zusammen mit dem London Sinfonie Orchestra wurden sie sogar eingespielt, jedoch von Zappa später entauthorisiert, da sie zu mangelhaft gespielt waren. Kein Wunder, wurde doch massivst um Probenzeiten und „Dienste“ gefeilscht, um die sich Zappa nicht gekümmert hat und deswegen von der britischen Orchestergewerkschaft vor Gericht gezerrt wurde. An diesem Beispiel kann präzedenzartig gezeigt werden, daß natürlich nicht nur die unterschiedlichen musikalischen Konzepte eine Kommunikationsbereitschaft verlangen, sondern auch die Arbeits- und Probenform. Denn vieles, was sich Komponisten aus dem U-Musiklager vorstellen, kann nicht notiert werden, sondern muß in den Proben entstehen.

Der amerikanische Avantgarde-Jazz-Saxophonist Anthony Braxton war in dieser Zeit bereits pragmatischer: er suchte sich seine Musiker selbst aus und konnte auf diese Weise sicher gehen, daß seine Werke so authentisch wie möglich realisiert wurden. Da Braxtons Partituren auch auf den ersten Blick eher graphisch-kryptisch erscheinen, war und ist eine direkte Zusammenarbeit mit ihm unerläßlich. Trotzdem wurde er von der europäischen Neue Musik-Szene nicht wahr- und als „E-Musiker“ nicht ernst genommen. Natürlich stößt man hier auch auf wirkliche Probleme der Begrifflichkeiten und Terminierung, was vielleicht auch zu den Berührungsängsten dazugehört; befand man sich doch in Darmstadt in den 70ern auf einer intensiven Suche nach der eigenen Ästhetik und Benennung derselben. Klar, daß Braxton mit seinem avantgardistischen genreübergreifenden Kompositionsansatz dort kein Raum gegeben werden konnte. Doch waren die Namen Zappa und Braxton wenigstens noch bekannt, ab und an sogar gehört, „Deep Purple“, Billy Cobham oder „The Who“, die von ihrer musikalischen Ästhetik her gesehen mehr oder weniger ins andere Lager hineinragten, waren hingegen out of space und keinesfalls diskussionswürdig.

Wären diese vom Rockufer ausgegangenen Signale verfolgt worden, oder hätte der Stein, den Varése mit seinen musikalischen Verknüpfungen ins Wasser geworfen hat, Kreise gezogen, so hätte die sogenannte Neue Musik nicht nur eine unvorstellbar breitere Rezeption, sondern sie wäre vielfältiger, sinnlicher und aufregender, kurz: es würde Spaß machen, sie anzuhören, sie hätte eine stabile Position innerhalb der aktuellen Kultur.

Spätestens seit 1991, dem Jahr, in dem Frank Zappas Ideen und Pläne eines kammermusikalischen Projektes mit dem Titel „Yellow Shark“ aufgrund einer Initiative des Ensemble Modern bekannt wurden, beginnt sich eine Kommunikationsebene zwischen den Bereiche „U“ und „E“ zu etablieren. Zwar hatte

das Ensemble Modern 1989 bereits mit Anthony Braxton einen ähnlichen ästhetischen Ansatz realisiert, doch hatte dieser keineswegs diese Folgen, die „Yellow Shark“ zu verzeichnen hat. Der Grund hierfür liegt eindeutig in der engen Zusammenarbeit mit Frank Zappa und natürlich seinen oben erwähnten Einspielungen seiner Orchesterwerke. Frank Zappa hatte mit dem Ensemble Modern einen experimentierfreudigen und hochqualifizierten Klangkörper zur Verfügung, mit dem er seine unkonventionelle und extrem zeitintensive Arbeitsweise umsetzen konnte. Sowohl für Frank Zappa als auch für das Ensemble war die Zusammenarbeit insofern eine absolut neue und ungewöhnliche Erfahrung, als daß neue Formen der Einstudierung gefunden werden mußten. Zappa, des Notenschreibens eher unkundig, ein Ensemble, eher an Partituren gewöhnt, mußten eine Arbeitsform finden, die den klanglichen und rhythmischen Ideen und Vorstellungen des Komponisten gerecht wurden. Daraus entwickelte sich eine Kommunikation nicht nur zwischen Musiker und Komponist, sondern auch unter den Musikern selbst, die die eigene Haltung gegenüber dem Instrument, dem Musizieren, dem Improvisieren und nicht zuletzt dem Interpretieren ständig neu hinterfragten. Für einen Kammermusik-Klangkörper eine außergewöhnlich kostbare Gelegenheit, die eigene Klangqualität zu erneuern und zu erweitern.

Natürlich liegt diese Arbeitsweise fern jeglicher kommerzieller Strategien und muß hoch subventioniert werden, geht es hier ja in erster Linie um die Form der Vermittlung und Einstudierung unkonventioneller und grenzüberschreitender Kompositionskonzepte, die längerfristig gesehen als äußerst wertvoll für die Zukunft der Neuen Musik angesehen werden muß.

Im edukativen Bereich wird diese neue Form der Verknüpfung beider Bereiche eher marginal wahrgenommen. Modern hinter den universitären Mauern in der Regel Professoren, Studenten mit innovationsfeindlichen Lehr- und Prüfungsplänen vor sich hin, die sich mit dem realen Kontakt nach außen eher schwer tun, so versucht die jüngste Initiative einer genreverbindenden Ensembleakademie des Deutschen Musikrates Maßstäbe zu setzen. Die erste europäische Ensembleakademie hat verschiedene Dozenten und Formationen der „E“-und „U“-Musikszene eingeladen, über den Zeitraum von neun Tagen in Klausur zu gehen und die unterschiedlichsten Werke zu erarbeiten. Keine Frage, ein sinnvolles und längst überfälliges Unterfangen, das sogar in der Terminologie Pionierarbeit leistet, indem es mit „TransMusic“ einen Begriff ins Rennen geworfen hat, der die inzwischen abgehalfterten Bezeichnungen „E“ und „U“ abzulösen gute Chancen hat. Auch der Avantgarde Jazz-Trompeter Manfred Schoof und das European Movement Jazz Orchestra bürgen für eine konstruktive und wegweisende musikalische Arbeit, ganz zu schweigen von dem ungewöhnlich heterogen besetzten „ensemble 07“, das die Ergebnisse dieser Arbeit unter der Leitung des jazzkundigen Komponisten Moritz Eggert umzusetzen vorhat.

Jedoch täte dem Projekt grundsätzlich etwas Besinnung auf die „Yellow Shark“-Initialzündung sehr gut. Lag doch der zukunftsweisende Ansatz hier genau darin, daß eben nicht zwei felsenfest bestehende Genres wie „Jazz“ und „Neue Musik“ aufeinandertrafen, sondern klangliche und kompositorische Konzepte, die vorerst nicht determiniert werden konnten. So begaben sich Komponist und Musiker auf eine kommunikative und konzeptionelle Reise, an dessen Ende ein Projektergebnis vorlag, das sich den allgemeinen Schubladen und Demagogien hundertprozentig entzog, und eine musikalische Lebendigkeit aufweisen konnte, die eine Orientierung für die Fortsetzung dieses ästhetischen Ansatzes bot.

Nichts desto Trotz lassen die „Europäische Ensembleakademie“ oder das ensemble Intégrales und hoffentlich zahlreiche weitere Formationen Versuchsballone aufsteigen, die Konzepte abwerfen, die die bisher vermissten Kreise des Varése-Steins sichtbar und spürbar machen und zu einer inneren Erneuerung der Musik des 21. Jahrhunderts führen. [www.burkhard-friedrich.com](http://www.burkhard-friedrich.com)