

Metamorphose des Pop? Beck Hansens Weg durch das Popuniversum

UDO GÖTTLICH

Heutige Kreative sind
Über-Setzer eines Lebens
jenseits von Mainstream
und Gegen-Kultur.
(P. BIANCHI, 1996: 70)

1. Einleitung¹

Das Verhältnis von Avantgarde und politischem Engagement bzw. Politik sowie von Kunst und Leben bzw. künstlerischer Lebenspraxis im Unterschied zur bürgerlichen Lebensführung ist für die künstlerischen Hauptströmungen des letzten Jahrhunderts gut dokumentiert und aufgearbeitet.² Im Rahmen einer Auseinandersetzung mit dem aktuellen Verhältnis von Avantgarde und Politik die Populäre Kultur in den Mittelpunkt der Betrachtung zu stellen und von einer Metamorphose des Pop zu sprechen – und sei es als Frage – bedarf nicht nur wegen der vielfach noch unaufgeklärten Rolle der Populären Kultur in diesem Prozess einer Begründung. Diese findet sich zunächst in der kulturhistorischen Entwicklung, an der sich zeigt, dass die traditionellen Unterscheidungen für das, was die Grenze zwischen Avantgarde und Pop bestimmt, schon länger an Beschreibungskraft verloren haben. Diese Entwicklung wurde in der jüngeren Kunst- und Kulturkritik dahingehend interpretiert, dass

1 Ich danke Frau Sonja Benzner vom Ludwig Forum für Internationale Kunst in Aachen für wichtige Literaturhinweise und Recherchen.
2 Vgl. hierzu die einleitende Diskussion zu diesem Band.

»Pop und Populärkultur« in das »Betriebssystem Kunst« eingebrochen seien (Bianchi 1996: 54).

Wenn es unter dem Label von »Art&Pop&Crossover«³ dadurch zu einer »Transformation der Kunst im Zeichen des Pop« gekommen sei (ebd.), dann stellt sich angesichts der historisch weiter zurückreichenden Berührungspunkte von Avantgarden und Pop bzw. von Avantgarden und Subkulturen (Schwendter 1996) auch die umgekehrte Frage danach, wie die Kunst in die Populärkultur eingebrochen ist. Die These dazu lautet, dass die aktuell als »Crossover« bezeichnete Entwicklung nur dann vollständig erfasst und beschrieben ist, wenn die Wechselwirkungen in ihrer zeittypischen Gestalt entsprechend berücksichtigt werden.

Zu dieser Entwicklung diskutiere ich in diesem Beitrag an einem Beispiel, wie in den 1990er Jahren eine spezifische avantgardistische Perspektive zum Repertoire von Pop geworden ist und somit als Teil einer »Metamorphose« des Pop, die sich als Produkt der Verdichtung, die aus der Berührung von Avantgarden und Pop resultiert, beschrieben werden kann.⁴ Das Beispiel, auf das ich mich beziehe, findet sich in der Beziehung des Musikers Beck zu seinem Großvater Al Hansen und damit zur Fluxus-Bewegung, von der Becks bisheriger Karriereweg mitbeeinflusst ist.⁵ Dabei kommt es mir darauf an, mit Blick auf die Einordnungsversuche und Interpretationen, die Becks Musik und frühe Karriere erfahren hat, das Verhältnis in seiner zeitabhängigen Deutung zu beschreiben, um dann von dieser Deutung ausgehend, eine weiterführende Aussage über das Verhältnis von Avantgarde und Pop treffen, das mit dem Begriff der Metamorphose als These angesprochen, inhaltlich aber mit nur einem Beispiel längst noch nicht abschließend ausgeführt ist. Das gewählte Beispiel stellt somit einen exemplarischen Antwortversuch auf die im Mittelpunkt dieses Sammelbandes stehende Frage nach

-
- 3 Vgl. dazu den gleichlautenden Titel der Zeitschrift »Kunstforum International« Nr. 134, Mai-September 1996. Im folgenden spreche ich von »crossover« um die Grenzauflösungen, Vermischungen und Berührungen von Kunst und Populärer Kultur seit den 1990er Jahren zu diskutieren.
 - 4 Die Vorstellung einer Metamorphose, die das Produkt der aktuellen Entwicklung auf Seiten der Popmusik bezeichnen soll, wird hier begrifflich im Sinne der Botanik aufgefasst. Dort bedeutet Metamorphose Abwandlung der Grundorgane der Pflanze (Wurzel, Sprosse, Blatt) zur Anpassung an unterschiedliche Umwelten.
 - 5 Das Verhältnis von Beck zu seinem Großvater Al Hansen fand dabei frühzeitig auch in der Musikkritik Beachtung und bildete verschiedentlich auch Interpretationsanlässe seiner Musik, ohne dass dabei aber das Verhältnis von Avantgarde und Pop grundsätzlich interessiert hätte. Vgl. das Interview mit Beck in Spex Nr.7, 1994, S.32-35, hier S.34, ferner Christoph Gurk in: Spex Nr.1, 1995, S.9. sowie Tom Holert in: Spex Nr.6, 1996, S.28-31, hier S.31.

dem aktuellen Verhältnis von Avantgarde und Politik aus der Sicht der Populären Kultur dar.

Zunächst werde ich im zweiten Kapitel die Diskussion zum subversiven bzw. dissidenten Potential, dass der Populären Kultur von Seiten der Kultur- und Musikkritik zugesprochen wird, aufgreifen, um den Kontext, vor dessen Hintergrund Becks Musik kritisiert wurde, darzustellen. Das Kapitel beginnt mit einer Skizze zur Karriere Becks und seiner Musik in den 1990er Jahren. Eine weiterführende Auseinandersetzung mit der Fluxus-Bewegung als Avantgarde verfolge ich in diesem Beitrag nicht⁶, sondern gehe im dritten Kapitel allein den Be-rührungspunkten nach, die sich bei Beck als Selbstaussagen sowie in Form von Aussagen über Beck in Beziehung zu Fluxus und seinem Großvater von Seiten der Kunst- und Kulturkritik finden. Auch in diesem Kapitel konzentriert sich die Diskussion auf die Entwicklung der 1990er Jahre, genauer gesagt auf die Interpretation dieser Entwicklung aus Sicht der Kunst- und Kulturkritik dieses Zeitraums. Der Beitrag schließt im vierten Kapitel mit einer kulturtheoretischen Einordnung des Verhältnisses von Populärer Kultur und Avantgarde, u. a. mit Blick auf eine für kurze Zeit in der US-amerikanischen Literatur- und Kulturwissenschaft geführten Debatte, die unter dem Begriff »Avant-Pop« auftrat.⁷

2. Zum Wandel der »Popkultur« in den 1990er Jahren

Im Fall des Musikers Beck von Wandlungen oder Übergängen zu sprechen, erscheint zunächst nicht als ungewöhnlich. Schließlich deuten bereits die Titel zweier seiner CD's, *Mutations* (1998) und *See Change* (2003), auf Wandel und Veränderung hin. Diese Albentitel scheinen nur konsequent, wenn man an die immer schnellere Abnutzung von gerade erst entstandenen Musikrichtungen und -stilen denkt, die kaum verklungen, bald darauf schon wieder in einer Retro-Welle auftauchen. Versuche, den Stil seiner Musik in die Nähe von Retro zu rücken, erteilt Beck jedoch von vornherein eine deutliche Absage, wenn er über seine eigene Arbeit mit den Worten urteilt: »I'm not trying to recreate anything so

6 Vgl. hierzu u. a. Kunstforum International Nr. 115, September/Oktober 1991.

7 Der Begriff wurde maßgeblich von Larry McCaffery in zwei von ihm edierten Anthologien sowie im Zusammenhang einer als Mitherausgeber betreuten Buchreihe verwandt, vgl. McCaffery (1995).

much as sift through that common language to recontextualize and reinvent a new set of meaning.« (McCormick 1998: 64)

Wandel, Mutation, Blickwechsel und in letzter Konsequenz Metamorphose zielen offenbar auf einen neuen Zusammenhang. Dieser wird mit der Tätigkeit des Aussiebens und Rekontextualisierens angesprochen, mit der Beck das Ziel verfolgt, neue Bedeutungen zu setzen. Hierbei handelt es sich bereits um einen von seinem Großvater Al Hansen erlernten Umgang mit den »Abfällen« unserer Zivilisation, den Beck, anders als sein Großvater, der in seiner Arbeit vorwiegend im bildnerischen und skulpturalen Bereich blieb – auch wenn dieser Ende der 1950er Jahre bei John Cage studiert hatte –, auf die Popmusik übertragen hat.⁸ Zu dieser Verbindung gibt es mehrere Selbstaussagen, die er in verschiedenen Interviews auch wiederholt hat: »Von meinem Großvater habe ich gelernt, dass alles wiederverwertbar ist, dass man selbst aus Müll etwas wunderbares schaffen kann. So begreife ich auch Musik: Ich leime und entfremde.« (Beck 1994: 34) Die Position Becks lässt sich an dieser Stelle offenbar mit dem Motto umschreiben, mit dem post-avantgardistische Positionen auch bereits von der Kunstkritik beschrieben wurden: »[D]aß es die Mittel der Großväter sind, mit denen [...] gegen die Väter rebelliert wird.« (Stegmayer 1995: 29) Allerdings kann er mit dieser Position nicht auch mit einer seinen Stil kritiklos aufnehmenden Wahrnehmung im Popdiskurs rechnen, was sich daran zeigt, dass er bis heute vielfach noch als Pop-Sonderling gilt. Daher ist näher zu beleuchten, welche Grenzübertritte sich in der Musik von Beck tatsächlich finden, die nicht nur als Anwendung der Strategien und Stilmittel seines Großvaters sondern auch als Zeugnis einer Metamorphose gelten und einstehen können.

Beck, eigentlich Beck David Campbell⁹, der nach der Trennung seiner Eltern den Familiennamen seiner Mutter Bibbe Hansen¹⁰ angenommen hat, tritt im Pop-Musikdiskurs erstmals mit der Veröffentlichung seines ersten Albums *Mellow Gold* (1993/1994) in den Fokus der Popmusikkritik. Diese Aufmerksamkeit röhrt jedoch noch weniger

8 Die Einschränkung auf die bildnerischen Aspekte von Al Hansens Werk ist an dieser Stelle eine Verkürzung. Beziehungen zur Musik, angefangen von Happenings und Performances bis hin zur Unterstützung von Bands finden sich als durchgängiger Aspekt in Hansens Werk. So soll der Name der Band »Velvet Underground« auf eine Anregung Al Hansens zurückgehen, vgl. Smith (1998). Berüchtigt ist das nach seiner damaligen Freundin benannte Happening »Yoko Ono Piano Drop«, bei dem er ein Klavier aus einem mehrstöckigen Gebäude stürzte.

9 Beck wurde am 8. Juli 1970 geboren.

10 Bibbe Hansen war eine regelmäßige Besucherin des Factory-Kreises. In einem Warhol-Film mit dem Titel *Prison* hat sie einen Auftritt.

von dem Interesse an dem Musiker her – dessen Album bereits die Stilelemente seiner späteren Musik aufweist – sondern von der Single-Auskopplung eines Stücks mit dem Titel *Loser*, mit dem Beck 1994 schlagartig bekannt wurde. Der Refrain des Liedes mit der Zeile »I'm a loser baby, so why don't you kill me« galt der Musikkritik vor allem als Kommentar auf die aussichtslose Situation der Generation X zwischen McJobs und Split-Identity. Beck selber sah sich mit diesem Stück jedoch nur ungern in die Rolle eines Sprachrohrs der Generation X versetzt. In einem Interview weist er jegliche Verbindung bzw. Interpretation in diese Richtung weit von sich:

»How can you define something like that? We don't share a mass ethic. We don't share any single set of priorities. There is no group. They dismantled the group in the '60s, so we're operating outside that system. In a way it's more divisive and more individual. I think there's certain platforms all operating together.« (McCormick 1998: 68)

Trotz des performativen Selbstwiderspruchs in diesem Interviewauszug, in dem Beck mit dem »we« dann doch für die »Generation Barbecue« zu sprechen scheint, ist die Stoßrichtung seiner Kritik deutlich und findet zu Beginn seiner Karriere in seinem Umgang mit der Musikindustrie seinen Beleg. Obwohl er einen Vertrag mit Geffen Records geschlossen hatte, hatte Beck zeitgleich bei anderen Independent Labels zwei weitere CD's veröffentlicht (*One Foot in the Grave* und *Stereopathetic Soul-mature*) und sich zum Zeitpunkt des Erfolges von *Loser*, den Berichten in der Musikpresse nach zu urteilen, fast über ein dreiviertel Jahr allen Marketing und PR-Strategien konsequent entzogen (Beck 1994).

Allerdings war es Mitte der neunziger Jahre auch mit einem solchen Verhalten schwer, aus der Wahrnehmung auszubrechen, nichts anderes als ein marktgerecht kalkuliertes Produkt der Musikindustrie zu sein, die mit jungen Musikern aus dem Independent-Bereich dabei war, ihre Geschäftsfelder auszuweiten und die Kassen weiter zu füllen. Das für die Popmusikkritik bis heute zentrale Beispiel für die »Wirksamkeit« dieser Strategie war der Erfolg – aber auch das Schicksal – der Gruppe Nirvana und ihres Frontmanns Kurt Cobain. Der Musikindustrie war es den Deutungen der Popmusikkritik nach zu urteilen mit dieser Band nachhaltig gelungen, »dissidente Authentizität« (Holert/Terkessidis 1996: 6), vor deren Vermarktungsversuchen man noch wenige Jahre zuvor zurückgeschreckt war, als Massenprodukt zu vermarkten. Scheinbar braucht es für diese These keines weiteren Beweises als *Smells like teen spirit* aus dem Jahr 1992, mit dem für die Kritik klar wurde, dass »Underground«-Bands im Dienst der Industrie standen. »Und diese erwarte-

te zum ersten Mal nicht Glättung, sondern kompromisslose Abweichung.« (Ebd.: 6) Die im Umfeld der Musikzeitschrift *Spex* angesiedelte Pop- und Musikkritik deutete diese Entwicklung damit beinahe schon verschwörungstheoretisch als ungebrochenes Fortwirken der Mechanismen der Kulturindustrie. Ein Ergebnis ist das bis heute im deutschsprachigen Raum kursierende Schlagwort vom »Mainstream der Minderheiten« (Holert/Terkessidis 1996), mit dem eben kein »Lob des Mainstreams« (Hügel 2007) sondern die Kritik an der Generation X auf den Punkt gebracht werden sollte¹¹. Nach Ansicht der Autoren markierte die Industrie mit dem X

»[...] wieder einmal eines ihrer wichtigsten Marktsegmente. ›Der Rebell‹ [...] wurde ganz natürlich zum zentralen Bild der Konsumkultur. Er symbolisiert unaufhaltsame, richtungslose Veränderung, eine ewige Unzufriedenheit mit dem ›Establishment‹ – oder besser gesagt mit den Waren, die das ›Establishment‹ letztes Jahr zum Kauf empfahl. Wo sich Dissidenz einmal des Konsums bediente, so bediente sich nun der Konsum der Dissidenz. Alles war zu gebrauchen, was Identität durch Differenz versprach.« (Holert/Terkessidis 1996: 6)

Der Selbstmord Kurt Cobains im April 1994 erschien in den Augen dieser Kritik damit nicht nur als so gut wie unvermeidbar (Diederichsen, Gurk, Terkessidis et al. 1994: 20ff.). Cobain galt dieser Kritik sogleich auch als der erste MTV-Tote. Nach Dietrich Diederichsen blieben für popkulturelle Rebellen, die eine Antwort auf die Situation des Warencharakters ihrer Kunst suchten, überhaupt nur drei Möglichkeiten: »Regression, Solo-Künstler zu werden, oder sich umzubringen.« (ebd.: 25) Beck allerdings ist bis heute weder der Regression verfallen noch scheint er die anderen beiden Möglichkeiten in Erwägung gezogen zu haben. Vielleicht weil er zum Rebell im engeren Wortsinne überhaupt nicht taugt. Aber was kann eine solche Kritik von einem Sonderling auch schon anderes erwarten, der obendrein aus den als undurchschaubar bezeichneten Kunst- und Musikzusammenhängen Los Angeles stammt? Das hat ihm auf der einen Seite zwar eine positive Aufnahme als authentische Figur eingebracht. Ernsthaft betrachtet konnte man zum damaligen Zeitpunkt über seine Person und sein Image aber eigentlich

11 Simon Frith irritiert am Diskurs um popkulturelle Dissidenz, durchaus vergleichbar mit der Position Hügels, »die schonungslose Politisierung von Konsum, die Entwicklung nichtssagender soziologischer Begriffe (Widerstand, Autorisierung) auf Kosten ästhetischer Kategorien« sowie »die konstante Fehldeutung des Mainstreams als Nebensächlichkeit.« (Frith 1996: 145)

gar nichts sagen, »weil es [...] nur diese Platte gibt, aber keine Persona.« (ebd.: 24)

Mit diesem Selbsteingeständnis der Popmusikkritik, über Beck vorerst nur spekulieren zu können, bestätigt sich dennoch die Wahrnehmungseinschränkung gegenüber neuen Typen oder Möglichkeiten. Denn auch die Kritik der Folgejahre zeigte sich vorerst weiter geprägt von einer Auseinandersetzung mit dem angeblichen Verlust popkultureller Dissidenz. Somit stellten die sich bereits andeutenden neuen Formen offenbar keinen legitimen Ausweg aus dem »Mainstream der Minderheiten« dar, der irgendwie doch aufzusprengen sein müsse; der aber ganz bestimmt nicht mit einer »Metamorphose« als überwindbar angesehen wurde. Ausgeblendet blieben somit Fragen danach, inwiefern sich in der Populären Kultur das für die Avantgarden relevante Problem von Kunst und Leben in jener Zeit auf die Populäre Kultur verlagert hat bzw. erneut transparent wurde, da die alten Lösungen nicht mehr existierten. Eine solche Möglichkeit sollte man keineswegs außer Acht lassen, und sie muss keineswegs in der Entscheidung münden, allein als Solo-Künstler erfolg haben zu wollen. Offen nach seinen Motiven befragt, Kunst zu machen, äußert Beck in einem Interview jedoch nur allgemeines: »There is always a slight indication in what I'm doing of the perverseness of how we live and how our priorities are. I think I'm occupied with the predicament of our loss of ability to communicate to each other and to describe our experience.« (McCormick 1998: 68)

Offenbar dringt man nicht unvermittelt zum Kern seiner Arbeit vor, der sich Mitte der neunziger Jahre im weitestgehend noch unbestimmten Feld der Durchdringung von Pop und Avantgarde erst herauszubilden begann. Auf diesem Feld hat das Image Becks mittlerweile deutliche Gestalt angenommen und Beck erweist sich allen Unkenrufen zum Trotz nicht nur als äußerst vital sondern auch als facettenreich genug, als ein Element in der Metamorphose des Pop beschrieben zu werden. Die Ausgangsfrage zur Bestimmung seiner Rolle hat dabei wiederum mit der Rolle als Künstler zu tun, die sich unter dem Einfluss von Crossover seit Mitte der neunziger Jahre erweitert hat, weil sich der Kontext erweitert bzw. verändert hat. Eine der Fragestellungen, mit denen sich der Diskurs von »Art&Pop&Crossover« in diesem Zeitraum befasste lautet:

»Wenn Popmusiker sich in bildende Künstler verwandeln und umgekehrt ... von wem oder was wird das überhaupt motiviert? Eine erste Vermutung: die Kontextwechselnden suchen für Widersprüche, mit denen sie im einen Produktions- und Rezeptionszusammenhang konfrontiert werden, Lösungen im anderen. [...] Der Kontextwechsel, um den es hier in erster Linie geht, hat eine prismatische Qualität: durch ihn hindurch brechen sich Strahlen in beide Rich-

tungen. Aus Sicht der Produzierenden selbst können sich Mikrodramen der Selbstwahrnehmung (wie bin ich geworden, was ich bin?) abspielen, umgekehrt ergibt sich eine Perspektive auf das umgebende gesellschaftliche Spannungsverhältnis. Und das könnte sich als ganz und gar nicht deckungsgleich mit der einfachen Polarität von High- und Low-Culture erweisen.« (Heiser 1998: 259)

Zur Erklärung des Gemeinten lässt sich an dieser Stelle auf die für die Entwicklung von Beck als Künstlerfigur¹² zentrale Beziehung zu seinem Großvater Al Hansen¹³ eingehen, die im Kreis der Popmusikkritik ebenfalls zunächst für deutliche Verwirrung, aber keineswegs für die weitere Aufschlüsselung seiner künstlerischen Position gesorgt hat. Vor allem deshalb nicht, da man den Einfluss von künstlerischen Positionen auf den Pop nicht weiter in Betracht zu ziehen schien. Es ist hier nicht der Ort, allen Aspekten dieser Entwicklung nachzugehen. Entscheidend sind vielmehr die zum Verständnis der Metamorphose entscheidenden Aspekte, auf die ich einleitend bereits mit der Formulierung »es sind die Mittel der Großväter, mit denen gegen die Väter rebelliert wird« angespielt habe.

Wie einleitend ebenfalls bereits gesagt, ist das Entscheidende an dieser Entwicklung, dass sich im Unterschied zu den 60er und 70er Jahren nicht die Avantgarden auf Pop zubewegen, womit der Pop in das Betriebssystem Kunst eindringt, sondern im Gegenteil, gegen Ende der 80er Jahre eine Phase einsetzt, in der sich Pop auf die »alten« Avantgarden zu stützen beginnt und die Beeinflussungsrichtung umkehrt. In diesem Prozess der Aneignung der Avantgarden durch Pop zeigt sich, dass sich frühere Beziehungen, wie sie sich im Verhältnis von Andy Warhol zu Lou Reed und Nico sowie an der Rolle Yoko Onos oder Patty Smiths und weiteren, wie z.B. Captain Beefhearts oder David Bowies zeigen, für die neunziger Jahre nicht mehr als Lösungen anzubieten scheinen. Diese Rollenmodelle waren nicht etwa verbraucht, verbraucht erschienen vielmehr die Ausdrucksformen, mit denen man den Verhältnissen ihr Lied hätte vorspielen können. Aber auch Beck musste für seinen eigenen Weg die mit der Beziehung zu seinem Großvater Al Hansen gegebene Nähe zu Fluxus nicht nur erst wiederentdecken, sondern überhaupt erst interpretieren und für seine Musik umsetzen, was sich nicht nur im Einsatz von Instrumenten oder der Art seiner Textkompositionen

12 Mit Künstlerfigur ist nicht die von Diederichsen im Zitat angesprochene zweite Option gemeint, Solo-Künstler zu werden.

13 Hansen wurde 1927 in New York geboren und ist 1995 in Köln verstorben. Er zählt zu den maßgeblichen amerikanischen Begründern des Fluxus.

zeigt. Fluxus scheint sich im Unterschied zu anderen Kunst- und Ausdrucksformen als besonders geeignet zu erweisen, das auszudrücken, was als Kern und Folge der Konvergenz von »Art&Pop&Crossover« – wenn man diese einmal als generelle Tendenz unterstellt – gilt.

3. Al Hansen & Beck x Fluxus

Dieses Reinterpretieren von Fluxus darf man sich aber nicht nur als einen bewussten Prozess vorstellen. In der Kindheit und frühen Jugend sind es Erinnerungen – auf die einleitend bereits hingewiesen wurde –, die für Beck den Hintergrund seiner Berührung mit Fluxus bilden. Als 19jähriger ist es aber sicherlich schon eine bewusste Entscheidung, wenn Beck in den Jahren 1989 bis 1991 seinen Großvater in Köln mehrfach aufsucht und während dieser Zeit nicht unberührt von den Aktivitäten im Umfeld der »Ultimate Akademie«, die Al Hansen 1987 in Köln zusammen mit Liesa Cieslik gegründet hatte, bleibt.

In der Person seines Großvaters Al Hansen hat Beck offenbar ein auch unter veränderten Bedingungen gut funktionierendes *role model* gefunden, dass die Formulierung einer Antwort auf die veränderten Beziehungen des Pop zu seiner Umwelt erlaubt. Formal besteht diese in der Weiterentwicklung und spezifischen Ausdeutung von »Intermedialität«, wovon nicht zuletzt auch eine Ausstellung unter dem Titel »Beck und Al Hansen playing with matches« aus dem Jahr 1998 in Los Angeles zeugt.¹⁴ In der Ausstellung galt der Wechselwirkung zwischen beiden Personen das Haupt-



Abb. 1: Intermedia-Poem »Sour Grapes«

14 Die Ausstellung wurde im Anschluss noch in New York, Tokio und Nashville gezeigt.

interesse. Gezeigt wurden Collagen, Multiples und Intermedia Poems¹⁵ Al Hansens sowie Collagen und Multiples seines Enkels, die deutliche Anleihen zeigen. Die Ausstellung streicht aber nicht nur mit der Auswahl der Arbeiten den verwandtschaftlichen Verbindungspunkt als prägend heraus. Der Ausstellungskatalog geht der Beziehung mit einem einleitenden Aufsatz von Wayne Baerwaldt sowie einem Interview mit Beck, das Carlo McCormick geführt hat, bis in Details der künstlerischen Positionen nach. Für Baerwaldt sind »[...] happenings and Fluxus, both incredibly unstable, marginal (anti)movements« und somit »[...] purposely vague starting points for Al and Beck's broad repertoires. But they are consistently vague because Fluxus and Happenings artists often chose no particular forms; this legacy sustains [...] »a quieter but mere complex resonance« that aptly describes the richness of Beck's performative art and videos.« (Baerwaldt 1998: 28)

Am Material zeigen sich vor allem zwischen Al Hansens Fluxusgedichten bzw. Intermedia Poems und den Songtexten Becks deutliche Parallelen, die neben einer Wechselwirkung vor allem dafür sprechen, dass Becks Arbeit durch seinen Großvater überhaupt erst spezifische Anregungen für ihre Form erhalten haben. Einer Form, die in enger Beziehung zu den Umgangsweisen von Fluxus mit den Materialien des Alltags besteht und die als Vorbild für Beck gewirkt hat, wie Wayne Baerwaldt dazu herausstellt: »Up until his death Al continued to emphasize experimentation with Cage-influenced intermedia poems, gag-filled ephemera and ego-driven, open format – often covering flat surfaces (paper, film, video) with stream of consciousness that Beck has also mastered in the 1990s. Beck and Al approach language and return to it, to reinvigorate the senses.« (Baerwaldt 1998: 25f.)

Im Fall von Fluxus darf das in Form bringen allerdings nicht im Wortsinne verstanden werden. Eher zeigt es eine Richtung an, mit alltäglich vorfindbaren Materialien neue Sinn- und Zeichenzusammenhänge zu erschaffen bzw. vor Ort bestehende Beziehungen auszuweisen. Voraussetzung dafür ist eine »junkman's passion for discarded styles and stances« (Baerwaldt 1998: 32, cit. Village Voice), die Beck – wie weiter oben gesehen – ebenfalls noch aus seiner Kindheit an seinen Großvater erinnert. Dieses Montieren erstreckt sich bei ihm aber auf die

15 Bei den sogenannten »Intermedia Poems« handelt es sich um Textkollagen. Hansen hat dazu Schlagzeilen sowie Zeitungs- und Zeitschriftenüberschriften montiert und auf die Art eigene Texte komponiert. Bekannt geworden sind auch die Venusfiguren, die Hansen u.a. aus Zigarettenstummeln gebaut hat sowie Collagen von Venusfiguren aus Einwickelpapier von Hershey-Bars, also Süßigkeiten. Diese Materialien hat Hansen auf der Straße aufgesammelt und zu seinen Collagen verarbeitet.

Musik- bzw. Geräuschebene, etwa im Einsatz von Stimmverzerrern bei einzelnen Textstellen oder Worten sowie in der Nutzung von Audio-Collagen. Als Kennzeichen von Becks bisherigem Werk lässt sich damit ein Crossover von Formen und Stilen bezeichnen »[...] incorporating the language of sound and visual poetry, performative styling elements from scattered, intense sampling of hip hop, country and blue grass, '60s style gourmets like French crooner Serge Gainsburg, and the minimalist potential for something intangible, conceptual, perhaps even spiritual.« (Baerwaldt 1998: 37f.)



Abb. 2: Ausschnitt des CD-Covers zum Album »*Odelay*«. Das Cover nutzt für die Bildmontage Porträts von Al Hansen aus der undatierten Automatenporträtserie

Der Kunst- und Kulturkritik gilt er mit Blick auf die in seiner Musik zum Ausdruck kommenden Beziehung von Avantgarde und Pop im Unterschied zur eingangs zitierten Popmusikkritik damit als

»a leading proponent of a generation of artists who move fluidly among media, sampling and improvising as a byproduct, debrasing the arena of high art forms – relying on chance and probability, incorporating the residue of new technology and stripping informations and objects of extraneous matter. It is a process of distilling sounds, actions and signs, searching for some form of essence that is palpable only because essence seems possible again. [...] The «junkyard vision of cultural life as hopeless» in the late 90's is not an end game but rather, a perfect regenerative starting point for the Hansen's shared mixed media language to unfold.« (Baerwaldt 1998: 37f. u. 40)

Diese Sprache erscheint somit nicht von ungefähr als Nährboden für die hier angedeutete Metamorphose des Pop, als deren Mittler Beck eine

Position unter weiteren, in diesem Beitrag nicht weiter behandelten, vertritt.

4. Popkultur und Avantgarde

Im Rahmen der bisherigen Betrachtung und Analyse zeigt sich im Vergleich mit der Auseinandersetzung um das subversive und dissidente Potential des Pop, dass wir offenbar vor einer geänderten Ausgangssituation in der Entwicklung des gegenwärtigen popkulturellen Feldes stehen. Wer sich hier noch nach der alten Übersichtlichkeit zurücksehnt oder »in postmodernen Zeiten die neue Unübersichtlichkeit beklagt, versperrt sich den Blick auf die mentalen Konnexionen zwischen Sub- und Mainstream.« (Bianchi 1996: 69) Auch wenn sich die



Abb. 3: Auszug aus dem Booklet zum Album »midnite vultures«

wechselseitige Beeinflussung bzw. Beziehung von Kunst und Pop(kultur) seit den späten 1950er Jahren abzuzeichnen beginnt, wurde noch für längere Zeit eine Grenze zwischen den bürgerlichen bzw. bohemischen-avantgardistischen – ebenfalls bereits von der Populären Kultur beeinflussten – Subkulturen und den von der Kunst beeinflussten Stilentwicklungen und überwiegend der Arbeiterklasse entsprungenen Subkulturen gezogen. Als Begründung für die bald darauf einsetzenden Konvergenzen bzw. Grenzauflösungen der jeweiligen Subkulturen, als die Avantgarde und Pop in ihren zugehörigen kulturellen Feldern begriffen werden, führt Schwendter (1996) an, dass das subkulturelle Moment bei beiden Strömungen zu einem spezifischen historischen Moment ein verbindendes Element zu spielen beginnt, das von unterschiedlichen Strömungen aufgegriffen wurde:

»Black Mountain College, Modern Jazz (etwa vom Bebop über Cool bis zum Free Jazz); Beat Generation, absurdes Theater, konkrete Poesie, neue Musik werden ebenso nur als Störungen empfunden wie auf der anderen Seite Halbstarke, Teddy Boys, Mods, Rocker oder aufmüpfige Student(innen). Es entstehen Wechselbeziehungen zwischen beiden, die sich, wenn auch wellenförmig, so doch in konstanter Weise, vermehren wie verdichten.« (ebd.: 98f.)

Die Bedeutung und die Folgen einer solchen Verdichtung ließen sich im vorliegenden Fall an dem Weg Becks in einer spezifischen Ausprägung der 1990er Jahre beschreiben. Ohne die Beziehung zu Al Hansen wäre diese Entwicklung vermutlich vor einem weniger erprobten Erfahrungs-hintergrund verlaufen, mit dem Beck eine spezifische Anbindung an die Sprache der Avantgarde überhaupt erst finden konnte. Der beständige Wandel einzelner Beziehungen scheint dabei nicht ungelegen zu kommen. Schon Fluxus ist nichts stabiles, oder wie Al Hansen es nennen würde: »Fluxus is a Virtual Reality system where the glove doesn't work properly and the helmet doesn't fit. Other things happen than what was intended.« (Hansen: 1998: 84) Für Al Hansen ging es in seiner avantgardistischen Position immer auch darum, sich Unabhängigkeit gegenüber dem Kunstbetrieb zu bewahren, weshalb er mit Galerien, die etabliert waren, nicht zusammen arbeitete und sich zuletzt auf die Arbeit mit seiner »Ultimate Akademie« konzentrierte. In diesem Verhalten war er noch mehr ein Vertreter der klassischen Avantgarden, die an einer Reihe gemeinsamer Forderungen festhielten, »[...] etwa an der radikalen Abkehr von der Tradition, an der Eröffnung einer neuen Epoche, an Innovation, Schock und Verfremdung, an der Verschmelzung von Kunst und Leben, an der Überwindung individuellen Schöpfertums zugunsten kollektiver Autorschaft.« (Bianchi 1996/97: 57)

Die achtziger Jahre des letzten Jahrhunderts haben diese Position mit der einsetzenden Konvergenz begründet, die sich mit Blick auf die hier angesprochene Metamorphose schließlich wieder zu versteln beginnt:

»Neue Avantgarden leben von vermeintlichen Paradoxien. Gegen(warts)kulturen betreiben den Umgang mit Traditionen nämlich zugleich respektlos und respektvoll: Gefundenes, Erfundenes und Wiedergefundenes dienen als fragmentarische Versatzstücke, aus denen mit Sammelwut und Umdeutungskraft eine verwirrende Vielfalt geschaffen wird, welche die mediale Reizüberflutung von heute widerspiegelt.« (Bianchi 1996/97: 57)

Der kunst- und kulturinteressierten Öffentlichkeit wurde dieser neu entstandene Zusammenhang hierzulande u. a. durch zwei Ausgaben der Zeitschrift *Kunstforum International* aus den Jahren 1996 u. 1996/1997 sowie einer Ausgabe der Zeitschrift *Jahresring* (Groos/Müller 1998) na-

he gebracht. Zeitgleich gab es in den USA eine Diskussion um »Avant-Pop« als legitimen Erben der Avantgarde, die hierzulande aber nicht verfolgt wurde. Die Avantgarden bergen in dieser Deutung wesentliches Anregungspotential für heutige Popkünstler, das von diesen selber erst anzueignen und zu reinterpretieren ist, womit auch für diesen Diskussionsstrang die veränderte Beziehung von Avantgarde und Politik sowie von Kunst und Leben einen Ausgangspunkt bildet:

»High culture, of course, had always regarded this bedlam of disposable images and words to be useless, trivial, mere noise, but Avant-Pop [...] sensed that this chaotic, endlessly circulating swarm of sounds, words, images, and data was actually speaking a new kind of language – a secret language of junk expressed the inner workings of our culture's collective unconscious through a kind of dream symbolism.« (McCaffery 1995: XXIX)

Die in früheren Entwicklungsphasen noch an den Hochkulturdiskurs gebundenen Diskurse haben sich damit aber nicht auch aufgelöst. In direkter Abkehr von dieser Perspektive geht die Entwicklung aus Sicht des Avant-Pop-Diskurses dennoch aber in die Richtung einer » [...] radical transition in human history: new meanings and patterns are beginning to emerge out of the global hive mind, which is just beginning to develop the necessary number of links among its individual members to produce whatever it is that will emerge.« (ebd.) In einer direkten Bezugnahme auf Fluxus und der in der Fluxus-Bewegung zum Ausdruck kommenden Beziehung von Kunst und Leben findet sich in einem gemeinsam mit Yoko Ono geführten Interview mit dem New York Magazine eine zu dieser Auffassung passenden Stellungnahme Becks: »Fluxus is more reflective of life. As formal art in the last half of this century became less a part of our daily lives, Fluxus reflected how we were oriented in our society.« (Smith 1998)

Im Vergleich mit dem literaturwissenschaftlich ausgerichteten Avant-Pop-Diskurs verweist diese Nähe auf eine neue Art der Durchdringung von Avantgarden und Pop, auf die wir in der Musik Becks als ein aktuelles Beispiel treffen, dessen Weg auf der Spur zu bleiben weiter interessant zu sein verspricht. Was die Frage der Metamorphose anbelangt, so lässt sich an dieser Stelle damit schließen, dass sich neue kulturelle Felder eröffnet haben, auf denen neue Positionen formuliert und vertreten werden, sich den traditionellen Dichotomien von *high* und *low* sowie von subversiv und Mainstream zu entziehen scheinen und neue Wege der Verbindung von Kunst und Leben beschreiten. Die Abwendung von den Mechanismen des Popgeschäfts, wie Beck sie zu Beginn seiner Karriere praktiziert hat, stellt nur eine Richtung der Auseinander-

setzung dar. Insbesondere ist diese Entwicklung überhaupt noch nicht mit Blick auf die Rezeptionsphänomene verstanden bzw. untersucht worden, die für die Populäre Kultur erst umfassend eine Verbindung von Kunst und Leben belegen würden.

Literatur

- Baerwaldt, Wayne (1998): On my Head I Take the Risk, in: Beck and Al Hansen playing with matches, Smart Art Press, Vol. IV, No. 40, S.12-56.
- Beck (1994): Ich bin lächerlich! Ich bin ein Hochstapler! Interview in: Spex, Nr.7, S.32-35.
- Bianchi, Paolo (1996): Subversion der Selbstbestimmung. Assoziationen im Spiegel von Kunst, Subkultur, Pop und Realwelt, in: Kunstforum International, Bd.134, S.56-75, sowie Editorial S.54.
- Bianchi, Paolo (1996/97): Pilze im Sauerteig oder ›Der Mix ist alles‹. Vorwort Plus 4 Bonus Tracks, in: Kunstforum International, Bd.135, S.57-67.
- Diederichsen, Dieter/Gurk, Christoph/Terkessidis, Mark et al. (1994): Der erste MTV-Tote, Talk am Tresen, in: Spex, Nr. 6, 1994, S.20-25.
- Frith, Simon (1996): The Cultural Study of Pop. Kultursoziologische Betrachtung sowie Kritik am subkulturellen Mythos der Popmusik, in: Kunstforum International, Bd.134, S.140-148.
- Groos, Ulrike/Müller, Markus (Hrsg.) (1998): Make in Funky. Crossover zwischen Musik, Pop, Avantgarde und Kunst, Köln, Jahresring 45, Jahrbuch für moderne Kunst.
- Gurk, Christoph (1995): Beck. Mellow Gold, in: Spex, Nr.1, S.9
- Hansen, Al (1995): Ouevre/Flashbacks, Katalog zur Ausstellung vom 11.11.-30.12.1995 des Kunstvereins Rosenheim, hrsg. Kunstverein Rosenheim.
- Hansen, Al (1998): Al Hansen on Fluxus, in: Beck and Al Hansen playing with matches, Smart Art Press, Vol. IV, No. 40, S.81-84.
- Heiser, Jörg (1998): Tripping at the Gates of Öffentlichkeit. Produzieren zwischen Kunst und Popmusik - die Motive des Kontextwechsels, in: Groos, Ulrike/Müller, Markus (Hrsg.): Make in Funky. Crossover zwischen Musik, Pop, Avantgarde und Kunst, Köln, Jahresring 45, Jahrbuch für moderne Kunst, S.259-276.
- Holert, Tom (1996): Beck, in: Spex, Nr.6, S.28-31.
- Holert, Tom; Terkessidis, Mark (Hrsg.) (1996): Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft, Berlin.

- Holert, Tom/Terkessisis, Mark: Einführung in den Mainstream der Minderheiten, in: dies. (Hrsg.) (1996): Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft, Berlin, S.5-19.
- Hügel, Hans-Otto (2007): Lob des Mainstreams. Zu Begriff und Geschichte von Unterhaltung und Populärer Kultur, Köln.
- McCaffery, Larry (1995): Avant Pop: Still life after Yesterday's Crash. (Editors introduction), in: ders. (ed.), After Yesterday's Crash. The Avant-Pop Anthology, New York, London, S.XI-XXIX.
- McCormick, Carlo (1998): Interview with Beck Hansen, in: Beck and Al Hansen playing with matches, Smart Art Press, Vol. IV, No. 40, S.57-72.
- Schwendter, Rolf (1996): Subkulturen & Avantgarden, in: Kunstforum International, Bd.134, S.95-99.
- Smith, Ethan (1998): Beck and Yoko Ono sound off on found art, family ties, and flying pianos, in: New York Magazine, 21. September, o.S.
- Stegmayer, Hanna (1995): Fluxus ist Text. Intermedia oder die Beziehungen im Werk Al Hansens, in: Al Hansen. Ouevre/Flashbacks, Katalog zur Ausstellung vom 11.11.-30.12.1995 des Kunstvereins Rosenheim, S.18-29.