

Aus:

MICHAEL CUSTODIS

Klassische Musik heute

Eine Spurensuche in der Rockmusik

Juli 2009, 274 Seiten, kart., zahlr. z.T. farb. Abb., 27,80 €, ISBN 978-3-8376-1249-3

Wie viele Menschen sich heute (noch) für klassische Musik interessieren, ist eine offene und viel diskutierte Frage. Zumindest aus der Sicht prominenter Rockmusiker erscheinen verschiedene ihrer Bereiche sehr lebendig.

Dieses Buch widmet sich daher der Relevanz der klassischen Musik jenseits der üblichen Hörer- und Liebhaberkreise. Zentrale Gegenstände sind die Zusammenarbeit der »Scorpions« mit den Berliner Philharmonikern, Stings Auseinandersetzung mit Prokofiev, Eisler, Bach und Dowland, »Manowars« Wagner-Rezeption sowie »Metallicas« Kooperation mit dem Filmkomponisten Michael Kamen. Neben ausführlichen Darstellungen der Projekte bietet diese Studie exklusive Interviews, u.a. mit Klaus Meine (»Scorpions«), Joey DeMaio (»Manowar«) und Peter Brem (Berliner Philharmoniker).

Michael Custodis ist Privatdozent am Seminar für Musikwissenschaft der Freien Universität Berlin und wissenschaftlicher Mitarbeiter im DFG-Sonderforschungsbereich 626 »Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste«.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/ts1249/ts1249.php

INHALT

Vorwort

7

Diversifikation der Musik

9

Manowar und das Erbe Richard Wagners

23

Moment of Glory -
The Scorpions und die Berliner Philharmoniker

61

Film Music in Concert: Metallica mit Michael Kamen

111

Innovationspotenziale.
Heiner Goebbels *Surrogate Cities* bei Zukunft@BPhil

157

Sting als Songwriter
zwischen Prokofiev, Eisler, Bach und Dowland

193

Klassische Musik heute

223

Literatur

261

Personenverzeichnis

268

VORWORT

Ausgangspunkt für das vorliegende Buch war die Frage, was heute als klassische Musik gilt und welchen kulturellen und gesellschaftlichen Stellenwert sie gegenwärtig einnimmt. Die hierbei festzustellende Überlagerung von Perspektiven - der Blick von Musikfreunden auf einzelne Stücke, Komponisten und Ensembles, die dem Bereich der E- bzw. Hochkultur zugerechnet werden, sowie die Binnensicht von Fachleuten und Künstlern auf ein Kontinuum von vielen hundert Jahren Ästhetik- und Kompositionsgeschichte - führte zur methodischen Überlegung, wie diese Vernetzung von Erkenntnisinteressen und kreativen Vorgehensweisen an musikalischen Gegenständen direkt nachvollziehbar gemacht werden kann. Für die Auswahl der Beispiele war die Prominenz der Protagonisten besonders wichtig, um deren exemplarisches Interesse an klassischer Musik mit einem großen Kreis von Rezipienten in Beziehung zu setzen und daraus allgemeinere Aussagen abzuleiten. Diesem Entscheidungskriterium kam die seit einigen Jahren zu beobachtende Zunahme solcher Projekte im Grenzbereich von Jazz, Pop, Rock, Metal und klassischer Musik zugute. Die in der Studie versammelten Beispiele stehen somit stellvertretend für zahlreiche andere künstlerische Konzepte und erheben keinen Anspruch auf enzyklopädische Vollständigkeit.

Für die Unterstützung der Recherchen durch vielfältige Anregungen, die Bereitstellung von Materialien, die Erlaubnis zum Abdruck von Abbildungen und Partituren sowie die Bereitschaft zu offenen, aufschlussreichen Gesprächen danke ich Peter Amend (Gießen), Anke Birkmann (Hamburg), Peter Brem (Berlin) und den Berliner Philharmonikern, Astrid Cibulka (Berlin), Dr. Marcus Erbe (Köln), Alexandra Hübner (Berlin) und der Education-Abteilung der Berliner Philharmoniker Zukunft@BPhil, Christian Kolonovits (Wien), Dr. Joey DeMaio (New York), Klaus Meine (Hannover), Roman Kircher (Hamburg), Dr. Volkmar Kramarz (Bonn), Q-Prime Management (Los Angeles), Christian Ruth (Mainz), Guido Schindelbeck (Hamburg), Maja Schmidt-Thomé (Köln), Marieluise

Schneider (Berlin), Hinrich Stürken (Hamburg) und Maria Zimmer-Geyer (Mainz).

Darüber hinaus danke ich meinen Kolleginnen und Kollegen am Seminar für Musikwissenschaft der Freien Universität Berlin für viele aufmerksame Gespräche, namentlich Dr. Frédéric Döhl, Dr. Gregor Herzfeld, Markus Schmidt, Dr. Rebecca Wolf und insbesondere Dr. Peter Moormann für seine bereichernden Anmerkungen sowie den studentischen Mitarbeiterinnen Anna Katharina Geißler und Marianne Hahn für ihre tatkräftige Unterstützung bei der Fertigstellung des Manuskripts. Stellvertretend für den DFG-Sonderforschungsbereich „Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste“ danke ich namentlich Dr. Michael Lüthy (Berlin) für die Unterstützung zum Druck dieses Buches. Gleichfalls bedanke ich mich herzlich bei Dr. Johanna Tönsing, Jörg Burkhard und Kai Reinhardt vom transcript-Verlag (Bielefeld) für ihre Hilfe bei der Drucklegung.

Spezieller Dank gilt dem Freund und Kollegen Prof. Dr. Friedrich Geiger (Hamburg), dem ich das Sting-Kapitel herzlich zueignen möchte.

Diese Untersuchung war eingebettet in das von Prof. Dr. Albrecht Riethmüller (Berlin) im Sonderforschungsbereich geleitete Forschungsprojekt „Ästhetische Diversifikation als Zukunft der Musik?“, dem ich für seine beständige fachkundige und inspirierende Begleitung meiner Arbeit herzlich danken möchte.

Mein besonderer Dank gilt meinen Eltern sowie meiner Frau Pia und unseren Kindern für ihre Liebe und Unterstützung.

DIVERSIFIKATION DER MUSIK

„Verwirrend ist die Fülle der Erscheinungsformen, in denen die Musik wie übrigens alle anderen Künste in unserer zeitgenössischen Kultur auftritt. [...] In diesem Formenreichtum spiegelt sich eine bemerkenswerte Differenziertheit der zugeordneten Kultur, die offenbar so viele unterschiedliche Gelegenheiten der Anwendung von Kunst geschaffen hat. Tatsächlich ist ja auch der Weg der abendländischen Kultur auf eine immer größere Spezialisierung in jeder Hinsicht gerichtet.“¹

Erwähnte man nicht das Erscheinungsjahr 1930, Ernst Kreneks Kommentar „zur Stellung der Musik in der Kultur der Gegenwart“ hätte durchaus als Bemerkung zur aktuellen Musiklandschaft verstanden werden können. Die daran geknüpfte Frage, wie mit den heterogenen Strömungen der Musik umzugehen sei, wurde während der gesellschaftlichen, politischen und ökonomischen Umwälzungen der folgenden Jahrzehnte immer virulenter und setzte dem Verhältnis der beteiligten Akteure (Produzenten, Vermittler und Hörer von Musik) neue Bedingungen. Solche Diagnosen zur Vielschichtigkeit der Musik beschränken sich nicht auf das 20. Jahrhundert, sondern lassen sich in einigen Ursachen bis zum Beginn der antiken Musikgeschichtsschreibung zurückverfolgen. Zwar nehmen alle zu diesen Entwicklungen vorgelegten Interpretationen unterschiedliche Gewichtungen vor und sind untereinander strittig. Jenseits terminologischer Feinheiten aber - von neuer, moderner, zeitgenössischer, avancierter, experimenteller, ernster oder exakter Kunst-, Avantgarde- oder Gegenwartsmusik zu sprechen - verbindet ihre Vertreter und Fürsprecher überwiegend die Eigenart, die Situation dieser Musik als permanente Gefährdung zu beschreiben.

Ausgangspunkt eines Krisenszenarios ist zunächst ein diffuses oder konkretes Gefühl von Bedrohung und Verzweiflung. Noch bevor Theodor W. Adorno einflussreich in die entsprechenden Debatten eingriff und den Zustand der Musik als Regressions- und

Krisenphänomen beschrieb (das Stichwort „Krise“ findet sich 128mal in seinen gesammelten Schriften), berichtete Adolf Weißmann 1925 von der „Musik in der Weltkrise“:

„Ein neuzeitlicher Mensch sein heißt: kämpfen. [...] Dem willensschwächeren, abgestufteren Menschen entspricht eine abgestufte Kunst. Der Kampf zwischen Form und Inhalt verläuft fesselnd, ja tragisch. Denn er muß in einer vorläufigen Krise sein. Kampf zwischen der aufbauenden Kraft des Rhythmus und der verfeindeten, verweichlichenden Harmonik: das ist das Schicksal einer Musik, die zwischen Kraft und Schwäche ungeahnte Reize gewinnt, aber sehnsuchtsvoll nach einer neuen Geschlossenheit ausschaut.“²

Wird wiederum die Vielschichtigkeit des Musiklebens als Grund einer empfundenen Krise angesehen, so fühlen sich bestimmte Genres von anderen bedrängt, beispielsweise als die befürchtete Amerikanisierung der britischen Kultur die programmatische Ausrichtung der BBC in den 1920er Jahren bestimmte³, wenn aktuell Vertreter afrikanischer Musikkulturen die strategische Übermacht global operierender Medienkonzerne spüren oder sich zeitgenössische Musik in Konzertprogrammen gegen einen traditionellen Werkkanon behaupten muss. Im letztgenannten Fall hat das latente Bedrohungsgefühl reale historische Wurzeln in den repressiven Atmosphären der diktatorischen Systeme des 20. Jahrhunderts, so dass innerhalb der ersten Generation der Avantgarde ein ästhetisches Bekenntnis zur neuen Musik oftmals mit politischer Verfolgung und Exilierung einherging. In den nachfolgenden europäischen Demokratien wiederum wurde das Desinteresse eines breiten Publikums bei gleichzeitiger öffentlicher Förderung zur prägenden Erfahrung der Musiker. Die Heterogenität der allgemeinen musikalischen Landschaft machte daher den Verlust einer einstmals prestigeträchtigen und einflussreichen Position offensichtlich und schürte die Angst, in der wachsenden Unübersichtlichkeit des Musikbetriebs unauffindbar zu werden.

Bis in die jüngste Zeit finden sich vereinzelt Schriften, die musikalische Bestandsaufnahmen im Stil einer Krisengeschichte abfassen, zu nennen wären z.B. Gottfried Steins Titel „Neue Musik in der Krise. Kritik, Bestandsaufnahme, Ausblick“ (1981) und Manfred Wegners ökonomische Studie „Musik und Mammon. Die permanente Krise der Musikkultur“ (1999). Vielleicht nicht zufäl-

lig stehen solche Sichtweisen - bei aller Kritik im Detail - der Musik aufgeschlossen und positiv gegenüber, was den Eindruck bestärkt, dass entsprechende Krisendebatten vor allem innerhalb jener musikalischen Teilkulturen geführt werden, die sich als gefährdet empfinden und mit entsprechenden Zustandsbeschreibungen ihrer selbst vergewissern wollen, um zugleich Aufmerksamkeit außerhalb ihrer Kreise zu erzeugen. Auch Lawrence Kramer argumentiert in seiner aktuellen Studie „Why Classical Music Still Matters“ entsprechend:

„The danger of extinction can be exaggerated by [...] anxious fans. There are statistics that tell a happier story - healthy Internet downloads and a robust increase in concert offerings over earlier decades, with audiences to match. But the feeling of danger is itself a fact to be reckoned with. Something still feels wrong; something still is wrong. The problem is perhaps less economic or demographic than it is cultural, less a question of the music's survival than of its role.“⁴

Ein solches Verständnis von Krise impliziert zugleich die Vorstellung einer vormals bestandenen besseren, sichereren Zeit, die der momentan erlebten, bedrohlichen Situation vorausgegangen war und an der sich die gegenwärtigen negativen Umstände retrospektiv bemessen lassen. Wie ein cursorischer Blick in die Musikgeschichte zeigt, sind entsprechende Vergleiche der Gegenwart mit einer subjektiv erinnerten, vorteilhafteren Vergangenheit aber zum einen kein alleiniges Kennzeichen einer bestimmten Epoche. Zum anderen erweist sich die Vorstellung einer permanenten, existenziellen Krise der Musik als ungeeigneter Ausgangspunkt für eine Auseinandersetzung mit ihrer Komplexität und den daraus resultierenden ästhetischen, historischen und soziologischen Konsequenzen. Denn ein solcher Blickwinkel ist zu dicht am beobachteten Phänomen angesiedelt und - wie sich bei Krenek nachlesen lässt - in sich relativ: „Von einer Krise der Musik könnte nur gesprochen werden, wenn es plötzlich keine Musik gäbe. Aber davon kann keine Rede sein.“⁵

Vorüberlegungen

Ziel dieser Studie ist, Eindrücke vom gegenwärtigen Status der klassischen Musik zu gewinnen, jener Musik also, deren ästhetische Wurzeln bis in die griechische Antike zurückreichen und deren tradierter Werkzusammenhang sich vom Beginn der mittelalterlichen Notation bis in unsere Gegenwart erstreckt (eine notwendige terminologische und historische Reflektion übernimmt das Schlusskapitel). Die Vielschichtigkeit der musikalischen Landschaft soll als Untersuchungsfeld dienen, wofür verschiedene Akteure und Genres wertneutral zueinander in Beziehung zu setzen sind. Anstatt dabei Binnendifferenzierungen innerhalb der diversen Bereiche zu folgen und sich - wie am Beispiel der Krisenrhetorik skizziert - in ideologisch widerstreitenden Diskussionen zu verlieren, bietet es sich an, zunächst von der prominenten, historisch ausdifferenzierten Polarität auszugehen, mit der die Musik nach ihrer ästhetischen Funktion und dem sozialen Status ihrer Hörer untergliedert wird.

In der Sichtweise von Charles Hamm (1995) entstand zu einem frühen Zeitpunkt der Moderne in der westlichen Welt die Ansicht, die Musik der elitären Klassen (welche die hohe Kunstmusik als auch die technisch weniger anspruchsvollen Genres der bürgerlichen Salons umfasste) von jener des Volkes (populäre Musik und Folklore) zu trennen. Klassische Musik, bewahrt in Partituren und gespielt von Profis für passive Zuhörer, war mit einem einheitlichen Repertoire für die gesamte (westliche) Welt universell und ewig gültig. Die oral tradierte und oft zur praktischen Mitgestaltung konzipierte Musik des Volkes wiederum galt als regional begrenzt und kurzlebig. Hier verschränken sich (bei Hamm) soziale Indikatoren und politische Zeitumstände:

„By the late nineteenth century, socially based distinctions between ‚highbrow‘ (classical) and ‚lowbrow‘ (folk and popular) music had become even more rigid. The classical repertory, symbolizing order and permanence and thus power, continued to be associated with and supported by the aristocracy, as before, but now more importantly by industrialists, financiers, and the bourgeoisie. A supportive narrative took shape, holding that the European classical repertory was superior to all other music within and outside the Western world.“⁶

Generell ist eine möglichst wertneutrale Argumentation für eine Diskussion jener Faktoren unerlässlich, die Hamm als Wechselwirkungen zwischen ästhetischen Autonomiekonzepten und eurozentristischer Hybris mit allen daraus resultierenden nationalistischen und künstlerischen Konsequenzen in Beziehung setzt. Zu viele der bisherigen Diskurse gerieten zu nah an politisch kontaminierte Auf- oder Abwertungen von U- oder E-Musik, wie sie beispielsweise von Hans Naumanns 1922 publizierter und bis in die 1960er Jahre nachwirkender Theorie des „abgesunkenen Kulturguts“ ausgingen (als Volkskundler und Professor für Germanistik an der Universität Bonn war er u.a. an der öffentlichen Bücherverbrennung 1933 beteiligt und spielte im weiteren Verlauf des NS-Staates eine widersprüchliche Rolle). Naumanns zur Forschungsmethode erhobenes Postulat sollte im Sinne eines Kreislaufs erklären, wie kulturelle Leistungen der überlegenen Oberschicht von unteren, nicht innovativen Schichten kopiert werden und so zum gesellschaftlichen Allgemeingut avancieren, so dass die Elite neue, distinktive Mittel produziert. Auch Theodor W. Adorno operierte mit einer ähnlichen Vorstellung von „oben“ und „unten“ bzw. „hoch“ und „niedrig“:

„Die Aufsplitterung der Musik in zwei Sphären, wie sie längst von den Kulturverwaltungen sanktioniert ist, die eine Abteilung schlechtweg der U-Musik vorbehalten, beklagt man zwar gelegentlich wegen der angeblichen Verflachung des Allgemeingeschmacks oder wegen der Isolierung der oberen Musik von den Hörermassen. Aber der Mangel an Reflexion auf die leichte Musik selbst verhindert auch die Einsicht in das Verhältnis der mittlerweile zu starren Sparten fixierten Bereiche. Beide sind so lange schon getrennt und verflochten wie hohe und niedrige Kunst insgesamt.“⁷

Eine Positionierung zugunsten einer Seite der verschiedenen dualistischen Modelle, die zur Musik als bildender oder unterhaltender Kunst entworfen wurden, ginge aber am Kern der dort zu entdeckenden Mechanismen vorbei: dem Denken in binären Relationen, wofür in unterschiedlichen Epochen wechselnde Gegensätze bemüht wurden. Ein entsprechendes Beispiel liefert Donald Clarke, der seine Studie „The Rise and Fall of Popular Music“ (1995) mit den Worten einleitet:

„Once upon a time there were only two kinds of music in Europe: religious music and secular music. [...] In the Middle Ages much secular music was dance music, which was played at court and in the halls of the aristocracy. The best tunes were also popular in the street; a good tune would soon have words fitted to it, and a clever rhyme or broadside would find a tune. A common store of tunes and ideas crossed back and forth across class barriers, and there was little distinction between ‚popular‘ and serious‘ music.“⁸

Die Vielschichtigkeit des Musiklebens ist ein Spiegel ihrer zahlreichen Funktionen im menschlichen Leben. So, wie sich sämtliche Bereiche des organischen Lebens beständig wandeln und verzweigen, manche Stränge an ein Ende kommen und wiederum andere zu neuen Hauptlinien verschmelzen, entsprang die Musik zu keiner Zeit nur einer einzigen Wurzel. Konflikte zwischen musikalischen Richtungen sind daher ein guter Leitfaden, um zu den grundlegenden Prinzipien und aktuellen Konturen des weit verzweigten Musiklebens vorzudringen, da bei diesen Wegmarken historischer und ästhetischer Umbrüche die Hierarchisierung und Legitimität der widerstreitenden Konzepte jeweils neu verhandelt wurden. Ob im Übergang der *Ars Antiqua* zur *Ars Nova* im 14. Jahrhundert oder am Kern der Augustinischen Theorie „*Musica est scientia bene modulandi*“ („Musik ist die Kenntnis von der rechten Gestaltung“) behandelten die Streitfälle variantenreich immer wieder die Grenze zwischen Popularität und Exklusivität von Musik. Für Augustinus war Musik in erster Linie eine Wissenschaft, die sich an der Vernunft und nicht an menschlichen Instinkten oder Sinnen orientieren sollte. Zwar schloss dieses Konzept nicht das Vergnügen und die Verführung der Hörer aus, doch war der Genuss von Musik, wie auch der Wunsch, diese zu komponieren und auszuüben, in der ästhetischen Rangordnung weit unter ihrer rationalen, theoretischen Durchdringung angesiedelt.

Dass diese Gegensätzlichkeit bereits in antiken Musiktheorien verhandelt wurde, zeigt die historischen Ausmaße der Fragestellung. Bei Aristoteles - um die hier ausgelegten Fäden für einen Moment aufzugreifen - diente Musik dem Vergnügen und der aus ihr zu gewinnenden Muße, was sie zu einer edlen und schönen Disziplin machte (wobei er genauer noch zwischen dem Vergnügen am Musikhören und der Musikausübung selbst unterschied). Mit dieser Konzeption trat Aristoteles in Opposition zu Diskursen,

die bis dahin von Platon und dessen Theorie zur Rolle der Musik im Staat dominiert wurden.⁹ Hier galt bekanntermaßen die süßliche Muse von Musik und Poesie als schädlicher Einfluss auf die Jugend in Form von Vergnügen und Zerstreuung, dem die wahre Bedeutung von Musik als Wissenschaft und Zugang zur Philosophie entgegenzuhalten war. Konkret argumentierte Platon daher aus primär politischen, staatstragenden Gründen gegen musikalische Neuerungen und für die Beibehaltung der traditionellen Musik, indem die Unterhaltungsfunktion von Musik ihrer Bedeutung als Bildungs- und Reflexionsmedium unterzuordnen sei.

Resümiert man die Kerngedanken der bisherigen Überlegungen, so zeigt sich die Vielschichtigkeit der Musik als ein Wesensmerkmal ihrer Verankerung in der Gesellschaft, die zu verschiedenen Zeiten unterschiedlich gedeutet wurde. Die kulturellen, politischen, ökonomischen und sozialen Umbrüche des 20. Jahrhunderts setzten aber - so die These dieser Studie - der sozialen Verortung der Musik und ihrer diversen Genres neue Bedingungen. Zur Beschreibung der dabei ablaufenden Mechanismen und daraus hervorgegangenen Phänomene soll deshalb der von Albrecht Riethmüller vorgeschlagene Terminus „Diversifikation“ übernommen und weiterentwickelt werden.¹⁰ Die Bevorzugung eines neuen Begriffs hängt eng mit der geschilderten normativen Hierarchisierung von Popularität und Exklusivität zusammen: Die frühere Geschlossenheit der klassischen Musik hat sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts endgültig aufgelöst. Zwar war die Vorstellung, dass sie bis zur kompositorischen Ablösung tonaler Bindungen im Tonsatz von einem relativ stabilen ästhetischen Konsens zusammengehalten wurde, eine historische Konstruktion. Das Bürgertum, als die für diese Musik wichtigste kulturtragende Schicht, konnte aber dank seines definitorischen Einflusses auf die relevanten Diskurse und Bildungskanonisierungen an dieser Konstruktion solange festhalten, wie es selbst die musikalische Entwicklung als ästhetischen Fortschritt akzeptierte und unterstützte. Als jedoch, so der zweite Strang dieser These, die soziale Vorherrschaft des Bildungsbürgertums selbst erodierte und gleichzeitig in der Kompositionsgeschichte - vielleicht am präzisesten zwischen Mahler und Ives, Strawinsky und Schönberg zu lokalisieren - stilistische Weichen gestellt wurden, die ein Großteil des Publikums als Aufkündigung des bisherigen Konsenses verstand,

brach dieser Musik der überwiegende Teil ihrer gesellschaftlichen Basis weg.

Diese knappe Skizze einiger musikhistorischer Entwicklungslinien zwischen 1900 und 1920 schließt an den Gedanken an, dass sich das Publikum nicht insgesamt von der Musik zurückzog, sondern von einem Bereich des Musiklebens ab- und anderen Genres zuwandte. Die Verschiebung der öffentlichen Aufmerksamkeit lässt sich sowohl in Schriften und Werken von Komponisten nachverfolgen - besonderen Reiz übte bekanntlich der Jazz aus - als auch in musikwissenschaftlichen Publikationen über jene Zeit studieren. So beliebt die eingangs referierte Bezeichnung dieser Umbruchsphase als „Krise“ war, so uneinheitlich ist die literarische Interpretation der zahlreichen Spannungen im Musikleben. Denn die bislang vorgelegten kultursoziologischen und -philosophischen Erklärungsansätze greifen in ihrer Darstellung zumeist zu kurz, wenn wesentliche Bereiche des Musiklebens überwiegend ausgeklammert werden oder der Fokus allein bei einem der zu politisch-ästhetischen Lagern erklärten Stile verbleibt.¹¹ Für den Fall wiederum, dass stilistische Verknüpfungen innerhalb der Musik sowie zwischen ihr und anderen Künsten in einzelne Bestandteile aufgefächert werden, verbleiben die daraus gezogenen Schlüsse selten auf einer beschreibenden Ebene, sondern dienen vielfach dazu, bestimmte Elemente gegen andere auf- oder abzuwerten.¹² Sogar innerhalb von Schriften, die wie beispielsweise Sigmund Spaeths „History of Popular Music in America“ (1948) eigentlich Partei für ihren Untersuchungsgegenstand ergreifen wollten, verbleibt die Bewertung der betrachteten Musik unentschlossen zwiespältig:

„Popular music represents the line of least resistance. It is the easiest to remember and, perhaps consequently, the easiest to forget. When any of it arrives at some degree of permanence, it is a real tribute to its inherent qualities as well as to the skill and wisdom of its promoters. The traditional contrast of ‚popular‘ and ‚classical‘ music seems rather absurd today, when the dividing line has been practically wiped out. A ‚classic‘ is after all nothing more than a work of art that has established its permanence, and in music such a masterpiece may prove to be more honestly popular than any hit song of the moment. [...] The tradition of serious music has been definitely aristocratic.

That of popular music, including folk-music in general, is just as definitely democratic."¹³

Auch Adornos Schlagwort einer „Verfransung der Künste“, das an einigen Stellen seiner Schriften erscheint und in manchen jüngeren Theoriedebatten als Modell angeführt wird, ist zu vage konturiert, als dass es sich konkret auf die Komplexität des Musiklebens anwenden ließe:

„Die Verfransung der Künste, feind einem Ideal von Harmonie, das sozusagen geordnete Verhältnisse innerhalb der Gattungen als Bürgschaft von Sinn voraussetzt, möchte heraus aus der ideologischen Befangenheit von Kunst, die bis in ihre Konstitution als Kunst, als einer autarkischen Sphäre des Geistes, hinabreicht. Es ist, als knabberten die Kunstgattungen, indem sie ihre festumrissene Gestalt negieren, am Begriff der Kunst selbst.“¹⁴

Struktur

Aus den geschilderten Gründen kann ein von dieser Semantik abweichender Begriff einen anderen Umgang mit diesen Phänomenen markieren, da sich die Diversifikation der Musik gerade nicht genrespezifisch auf Kunst- oder Populärmusik beschränkt. Vielmehr beschreibt sie als dynamischer Prozess einen stetigen Bewegungszustand der Verzweigung, Verfestigung und Veränderung einzelner Entwicklungslinien, wie er weiter oben mit der Metapher beständigen Wandels in allen Bereichen des Lebens umrissen wurde. Ursprünglich der Finanz- und Wirtschaftswelt entstammend bezeichnet er dort - wertneutral - sowohl die Ausweitung eines Angebots aus der Perspektive des Marktes als auch die Verbreiterung einer Produktpalette aus Produzentensicht. Übertragen auf musikalische Zusammenhänge bietet sich diese Doppelperspektive zur Beschreibung der verflochtenen produktions- und rezeptionsspezifischen Aspekte besonders an, zumal der vorgeschlagene Begriff bislang nicht speziell auf Musik angewendet wurde und daher durch keine der eingangs beschriebenen historischen Dualismen und strittigen Polarisierungen vorbelastet ist. Die Suche nach einem neuen Ansatz, um die ästhetischen und sozialen Strukturen einer mehrschichtigen Musikkultur analytisch

zu durchdringen, wird auch von der Beobachtung geleitet, dass viele Grenzen zwischen Geschmäckern und Genres heute wesentlich durchlässiger erscheinen als noch vor zwei oder drei Generationen. So kann Musikgeschmack nicht mehr trennscharf nach sozialen Indikatoren wie Bildung, Einkommen oder Alter klassifiziert werden, da der soziale Status heute weniger eng mit einer normativen Kenntnis kanonischen musikalischen Repertoires gekoppelt ist. Gleichfalls ist heute die Gefährdung des eigenen soziokulturellen Prestiges wesentlich gesunken, falls man sich offen zu musikalischen Genres bekennt, die früher außerhalb des normativen Bildungskanons lagen. So, wie in der Diversifikation eine Fülle musikalischer Bereiche nebeneinander existieren und den verschiedenen Hörerwünschen als reiche Auswahl zur Verfügung stehen, vollziehen auch einzelne Branchen - sowie manche Komponisten in ihrem künstlerischen Schaffen - solche diversifizierenden Tendenzen nach und integrieren Stilistiken und Themen, die bislang außerhalb ihrer Interessen oder ihrer Branchen lagen. Auf diese Weise ergänzen und verweben sich individuelle und kollektive Bewegungen in der Diversifikation zu Grundmustern, die quer zu den bisherigen Kategorisierungen stehen. Ziel dieser Untersuchung soll folglich sein, diese Querstellungen in der eigenen wie der kollektiven Wahrnehmung von Musik zu lokalisieren und systematisch zu erschließen.

Wie es scheint, funktionieren Thesen zur musikalischen Entgrenzung nur bedingt bei Breitenphänomenen und um so besser bei Genres mit eingeschränkterer öffentlicher Beachtung, da dort die Summe von Einflussfaktoren und Wirkungsparametern überschaubarer ist. Was folgt nun daraus für eine Studie zur Diversifikation der Musik, welche Beispiele sind legitim für allgemeinere Kunstdiagnosen? Viele Autoren machten es sich noch vor nicht allzu langer Zeit relativ leicht, indem sie nur einen engen Bereich der westlichen Avantgarde als relevantes Feld wahrnahmen und anderen Genres Kunstrang absprachen. Insbesondere funktionierten solche argumentativen Mechanismen, wenn ökonomische und funktionale Zusammenhänge eine große Rolle spielten (wie in allen Bereichen von Pop- und Filmmusik) oder kulturelle Hintergründe die Beispielebene außerhalb von Europa verlagerten (wie etwa bei Teilen der Jazz-Tradition oder den vielen Spielarten der World Music). Geht man aber von allgemeinen Prinzipien aus, die in diesen Fällen immer auch mit kulturel-

ler Toleranz zu tun haben, und setzt als Bedingung fest, dass es Musik gelingen soll, Produzenten und Rezipienten aus freien Stücken aneinander zu binden, so ist im Erfolgsfall eine wesentliche Bedingung von Kunst erfüllt.

Ausgehend von der grundsätzlichen Überlegung, mit einer genrebezogenen Innenperspektive kaum darstellen zu können, wie und wo klassische Musik heute (noch) Teil des gesellschaftlichen Alltags ist, führte die Suche nach geeigneten Fallbeispielen von Diversifikationstendenzen jenseits der üblichen Einzugsgebiete des klassischen Konzert- und Medienbetriebs. Als äußerst ergiebig erwiesen sich Sichtweisen von Künstlern aus dem weiten Bereich der Rockmusik, die sich in eigenen Stücken mit klassischer Musik befassen und dies in Auseinandersetzung mit ihrem Publikum kommentieren. Da es sich bei den ausgewählten Künstlern zudem mit Absicht um prominente Vertreter ihrer jeweiligen Branchen handelt, wurden die Möglichkeiten und Beschränkungen der medienwirksamen Projekte kontrovers bewertet. In diesen Diskussionen zeigte sich, wie wichtig Fans und Kritiker die Abgrenzung und Unterscheidbarkeit der jeweiligen Genres nahmen und wie sehr man sich auf dort vorherrschende spezielle Rezeptionsästhetische Bedingungen berief, sobald die charakteristischen Stilmerkmale musikalisch hinterfragt wurden.

Versteht man die vom Untertitel des Buches angekündigte Spurensuche in der Rockmusik als Streifzüge in einer musikalischen Landschaft, so begegnen in den einzelnen Kapiteln diverse Brücken und Gräben - im metaphorischen Sinn gedacht als Wechselverhältnisse von Beweglichkeit und Beharren, Herausforderung und Beständigkeit. Um in diesem Bild zu bleiben, entscheidet sich an einem Hindernis, welches die eigene Erfahrung herausfordert, ob nach einer Brücke Ausschau gehalten wird oder dahinter unüberwindliche Gräben vermutet werden, so dass man lieber stehen bleibt. Diese Vorstellung hängt auch mit der Entscheidung zusammen, übliche Schlagworte wie „Crossover“, mit denen man solche zwischen Rockmusik und klassischer Musik angesiedelte Projekte gerne vermarktet, hierbei bewusst zu vermeiden. Denn terminologisch unpräzise gefasst, basieren sie primär auf Marketingstrategien der Tonträgerindustrie und werden in regelmäßigen Abständen wiederbelebt, um Verbindungen von vorgeblich Unvereinbarem zu bewerben. So lässt sich z.B. der Terminus „Crossover“ (ähnlich verhält es sich mit dem Synonym „Fusion“)

im Anschluss an Miles Davis' Experimente mit elektronischen Sounds Ende der 1960er Jahre im Umfeld von Jazz und Rock nachweisen, Ende der 1980er Jahre, um die Anreicherung anglo-amerikanischer Popmusik durch afrikanische Elemente zu beschreiben (die heute unter dem Schlagwort „World Music“ firmieren), sowie wenige Jahre später im Grenzbereich zwischen Heavy Metal, Hardcore und Hip-Hop, bis er Mitte der 1990er Jahre auf die klassische Musik übertragen wurde, um die Ambitionen von Protagonisten wie Nigel Kennedy, dem Kronos Quartett, den Zwölf Cellisten der Berliner Philharmoniker oder aktuell David Garrett zu kategorisieren. Ein Indiz für die enge Anbindung des „Crossover“-Begriffs an die Sphäre der klassischen Musik ist die Entscheidung der American Recording Academy, seit 1998 einen Grammy für das beste „Classical Crossover Album“ zu vergeben und diesen Preis in der Rubrik „Classical“ anzusiedeln. Hierbei ist daran zu erinnern, dass sich die Grammy-Auszeichnung nach dem Votum der in der Recording Academy weltweit assoziierten Produzenten und Künstler richtet, nicht nach Verkaufszahlen oder Chart-Positionierungen.¹⁵

Die Absicht der einzelnen Kapitel bestand zunächst darin, durch ihren Publikumserfolg bestätigte Projekte auf musikhistorische Dimensionen zu hinterfragen. Konkret bedeutete dies, die These der amerikanischen Band Manowar ernstzunehmen, Richard Wagner zum Begründer des Heavy Metal auszurufen, die Kooperation der Scorpions mit den Berliner Philharmonikern entlang von Partituranalysen darzustellen, die Zusammenarbeit von Metallica mit dem Dirigenten und Komponisten Michael Kamen in den Kontext seiner übrigen Film- und Konzertmusiken zu stellen sowie Stings Auseinandersetzung mit klassischen Vorlagen als Musikgeschichte des Songwritings zu verstehen. Trotz ihrer enormen Popularität wurden diese Fallbeispiele von der Musikwissenschaft bislang kaum zur Kenntnis genommen. Eine kritische Bestandsaufnahme von Brücken und Gräben in der aktuellen Musiklandschaft schließt deshalb die disziplinär hierarchisierte Wahrnehmung der verschiedenen Segmente im Musikmarkt mit ein (nicht zuletzt erklärt sich aus der bisherigen Vernachlässigung solcher musikalischen Grenzphänomene die Fülle des Materials, das bei den Recherchen zu Tage trat). Darüber hinaus boten die im Zusammenhang dieser Beispiele behandelten Grundsatzfragen viele Anschlussmöglichkeiten für relevante Debatten über Mediennut-

zung, Schulmusik, Musikvermittlung, zur aktuellen Bedeutung von Filmmusik und Konzerterfahrungen für die musikalische Sozialisation sowie zur Ausprägung von Hörverhalten. Um zu verdeutlichen, dass vergleichbare Auseinandersetzungen von Künstlern mit historischen Vorlagen und aktuellen Rezeptionsgewohnheiten auch innerhalb des breiten Spektrums von klassischer Musik zu finden sind, wurde den Projekten von Rockmusikern ein entsprechendes Beispiel aus der gegenüberliegenden Musiksparte zur Seite gestellt. Heiner Goebbels' Epochen überspannende Sicht auf Musikgeschichte und sein ästhetisches Verständnis der Sampletechnik bietet hierfür passendes Anschauungsmaterial, zumal seine Vorstellung von Musik als szenisch-akustischem Erleben von Wirklichkeit der Educationabteilung der Berliner Philharmoniker *Zukunft@BPhil* besonders geeignet erschien, um das eigene Innovationsprofil des Orchesters zu schärfen. Das abschließende Kapitel schlägt mit einer terminologisch-historischen Reflektion über die Bedeutung und den heutigen Status von klassischer Musik den Bogen zurück zu diesen einleitenden Überlegungen. Zugleich zieht es damit die Summe aus der Vielfältigkeit von Musiktheater und Orchesterklang, Filmsinfonik und Liedkomposition, die Künstler heute an klassischer Musik fasziniert.

Anmerkungen

- ¹ Ernst Krenek: *Die Stellung der Musik in der Kultur der Gegenwart*, in: *Die Musikpflege* 1 (1930/31), S. 65.
- ² Adolf Weißmann: *Die Musik in der Weltkrise*, Berlin und Leipzig: Deutsche Verlagsanstalt 1925, S. 3.
- ³ Simon Frith: *Music for Pleasure. Essays in the Sociology of Pop*, Cambridge: Polity Press 1988, S. 24.
- ⁴ Lawrence Kramer: *Why Classical Music Still Matters*, Berkeley et al.: University of California Press 2007, S. 2.
- ⁵ Krenek: *Die Stellung der Musik in der Kultur der Gegenwart*, S. 69.
- ⁶ Charles Hamm: *Putting Popular Music in its Place*, Cambridge: Cambridge University Press 1995, S. 3.
- ⁷ Theodor W. Adorno: *Einleitung in die Musiksoziologie. II. Leichte Musik*, in: *Gesammelte Schriften* 14, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 199.

- ⁸ Donald Clarke: *The Rise and Fall of Popular Music*, London: St. Martin's Press 1995, S. 1.
- ⁹ Günther Wille: *Wesenszüge antiker Musikkritik*, in: derselbe, *Schriften zur Geschichte der antiken Musik*, Frankfurt am Main et al.: Lang 1997, S. 30.
- ¹⁰ Vgl. die konzeptionelle Beschreibung des von Albrecht Riethmüller im DFG-Sonderforschungsbereich „Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste“ an der Freien Universität Berlin geleiteten Projekts „Ästhetische Diversifikation als Zukunft der Musik?“ unter <http://www.sfb626.de/teilprojekte/b4/index.html> (Abruf am 4. Februar 2009).
- ¹¹ Theodor W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995 und Carl Dahlhaus: *Analyse und Werturteil*, Mainz: Schott 1970.
- ¹² Ernst Schoen: *Jazz und Kunstmusik*, in: *Melos* 6 (1927), Heft 12; Juliane Rebentisch: *Ästhetik der Installation*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.
- ¹³ Sigmund Spaeth: *A History of Popular Music in America*, New York: Random House 1948, S. 5f.
- ¹⁴ Theodor W. Adorno: *Die Kunst und die Künste*, in: *Gesammelte Schriften* 10.1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 450.
- ¹⁵ Vgl. http://www.grammy.com/GRAMMY_Awards/Voting (Abruf am 12. Februar 2009).