

## Klassische und Populäre Musik - zwei Welten oder Teile eines Ganzen?

In vielen Bereichen der Musikkultur läßt sich heute eine Auflösung ehemals ideal gedachter Grenzlinien zwischen verschiedenen Musikstilen feststellen. Dies gilt auch unabhängig von der Tatsache, daß z.B. bestimmte Musikstile lediglich aus kommerziellen Gründen postuliert wurden, ohne daß es je möglich war, sie scharf von vorhandenen Richtungen abzugrenzen. So finden sich heute in der stark an einfachen Rhythmen orientierten Pop- und Rockmusik durchaus Stilelemente des Blues und Jazz (z.B. Level 42). Nicht einmal mehr die Volksmusik läßt sich heute noch klar von als Schlager- oder Pop eingestufte Musik unterscheiden und auch der Jazz bedient sich immer häufiger der populären Elemente der Rock- und Popmusik. In den siebziger Jahren verknüpften die Bee Gees auf ihrem Album „Saturday Night Live“ Themen Beethovens mit Elementen des Disco-Sounds. Die Beispiele ließen sich endlos fortsetzen. Jeder, der einmal ein Plattengeschäft betreten hat weiß, daß es sich bei der Auswahl von Tonträgern der populären Musik kaum noch lohnt, auf die vorgegebene Musikkategorisierung zu achten. Der Grund dafür ist einfach: Die Durchmischung der Stilelemente ist vor allem in der populären Musik bereits so stark ausgeprägt, daß sich die Stücke einer reliablen Zuordnung zu Musikkategorien verweigern. Die von den Musikverlagen vorgenommenen Zuordnungen einer neuen Produktion etwa zu den Musikkategorien „Rock“, „Soul“, „Independent“, „Grunge“, „Heavy“ und „Mainstream“ folgt z.T. heute schon stärker dem „Ratschluß der Marktpsychologie“, wonach es sich lohnt, jeweils das Etikett zu vergeben, das bei einer beliebigen Zielgruppe des Marketing zur Identitätsbildung gerade „angesagt“ ist.

Auf den ersten Blick scheint die Abgrenzung zwischen klassischer und populärer Musik noch auf einem Sachfundament zu ruhen und einigermaßen unberührt zu sein von den Eitelkeiten kultureller Standortbestimmungen. Tatsächlich gibt es eine Reihe von Unterscheidungskriterien zwischen der klassischen und populären Musik, die eine relativ zuverlässige Abgrenzung zu erlauben scheinen. Die wichtigsten Kriterien möchte ich im folgenden auf ihren Wert für eine Unterscheidung und wesensmäßige Bestimmung der Klassik diskutieren.

Das klassische Musikschaffen scheint stärker als das Populäre einem Reproduktionsideal zu folgen, nach dem es gelingen sollte, ein bestimmtes Musikstück, auch bei wechselnder Besetzung eines Orchesters und unter veränderten Aufführungsbedingungen stets annähernd gleichartig darbieten zu können. Diesem Reproduktionsideal dient etwa die Betonung des „Prima-Vista-Spiels“ in der Klassik, die feste Rollenteilung im klassischen Orchester, die bewußt verwechselbare Kleidung der Musiker sowie der Verzicht auf ein improvisierendes Spiel. Es soll möglichst keine herausgehobenen Künstlerpersönlichkeiten geben, die sich durch eine auffällige Kleidung in den Mittelpunkt stellen oder z.B. in unkonventioneller Weise mit dem Publikum interagieren. Die Praxis der populären Musik ist von diesem Reproduktionsideal sicher weniger beeinflusst.

Schon das Konzept des Live-Tonträgers zeigt, daß es in der populären Musik oftmals gerade nicht darauf ankommt, die gleichen Stücke in gleicher Form zu produzieren, sondern einen unwiederholbaren Kristallisationspunkt lustvoll-authentischen Erlebens zu schaffen. Die „Live-Acts“ und die Dialoge des Stars mit dem Publikum beweisen scheinbar, daß das künstlerische Geschehen unberechenbar echtzeitlich und real ist. Der Konzertbesucher oder Hörer möchte dem Ereignis und seinen Stars subjektiv oder tatsächlich physisch nahe sein. Die im Hinblick auf das Reproduktionsideal festgestellten Unterschiede zwischen der klassischen Musik und den populären Musikformen bestehen aber auch nicht uneingeschränkt. So gibt es einen durch die Musikverlage beförderten Trend auch klassische Musik in einer Weise aufzufahren, die man bislang nur bei populären Musikformen kannte. Immerhin wurden selbst die „Drei Star-Tenöre“ in einer Stadionatmosphäre vertont, was sicher nicht auf eine perfekte, störungsfreie Reproduktion zielen kann, sondern auf eine Steigerung des Realitätseindrucks der Aufführung. Gerade auch in der Oper - selbstverständlich verstärkt bei den sehr beliebten (z.B. Aida) - ist die Nutzung des Reproduktionsideals innerhalb der Klassik am weitesten fortgeschritten.

Eine Frage, die sich angesichts dieser Entwicklung stellt, ist die nach der Bedeutung des Reproduktionsideals für die klassische Musik. Es lohnt sich darüber nachzudenken, ob das Reproduktionsideal nicht nur ein peripheres Merkmal der „Klassik“ ist, welches eher sehr zufällig den Zeitgeist einer vergangenen Epoche konserviert hat, der mit jedem klassischen Konzert zugleich auch eine Siegesfeier der menschlichen Disziplin über die Unordnung feiern möchte. Vielleicht läßt sich dieser Zeitgeist ohne Schaden von den Kompositionen ablösen. Es erscheint jedenfalls nicht zwingend, daß die klas-

sische Musik für immer mit einer bestimmten Art und Weise ihrer Aufführung verknüpft bleiben muß. Bestimmte lebhaftere Darbietungsformen der populären Musik können für klassische Aufführungen möglicherweise ohne Schaden übernommen werden.

Das Tonideal der klassischen Musik orientiert sich am „Belcanto“. So wird es unter anderem auch in den Rahmen-Lehrplänen des Verbandes Deutscher Musikschulen für die instrumentale und vokale Ausbildung gewünscht. Für den klassischen Instrumentalisten bedeutet dies, daß er einen sauberen, dem Gesang ähnlichen Ton erzielen soll. Begleitgeräusche der Tonerzeugung gelten grundsätzlich als zu minimierende Fehler. Von klassischen Sängern wird die Ausbildung der Einregisterstimme und die Beherrschung des Einsatzes von Kopf- und Bruststimme gefordert. Angestrebt wird stets eine im Ton geschmeidig über Melodiebögen hinweg gleichbleibende und wohlartikulierte Musizierweise.

Im Unterschied dazu findet sich in vielen Unterformen der populären Musik eine gewisse Distortion der Tonbildung als Ausdrucksmittel. Begleitgeräusche der Tonerzeugung werden nicht als Fehler betrachtet, sondern auf mannigfaltige Weise gezielt eingesetzt, verstärkt und mitunter sogar zum zentralen Charakteristikum der einzelnen Stücke (Michael Jacksons Schluchzer im Stück „Jam“). Wie zwingend ist die Verbindung zwischen dem Belcanto und der klassischen Musik? Der Belcanto gibt zweifellos einen Eindruck vom Entstehungszusammenhang der klassischen Musik.

Es ist naheliegend, daß das Lebensgefühl moderner Menschen, die einer hohen Ereignisdichte aber auch nie dagewesenen Pressionen und Menschheitskrisen ausgesetzt sind, sich sehr stark vom Lebensgefühl der vielfach unangefochtenen Oberschichten etwa des 18. und 19. Jahrhunderts unterscheidet. Die klassische Musik handelt vom Schönen, Edlen und Erhabenen und steht für durch Bildung und Geist sublimierten Genuß. In der heutigen von endzeitlichen Perspektiven bestimmten Zeit, in der der Glaube an eine planvolle und gute Menschheitsentwicklung abnimmt, erscheinen manchem die durch den Belcanto repräsentierten Themen wie die sehnsüchtigen Eskapismen von Menschen, die den schwächeren Sinnangeboten der entwickelten Instrumentalität der Moderne emotional nicht gewachsen sind. Es ist begreiflich, daß unabhängig vom künstlerischen Wert diese Themen von vielen Menschen nicht mehr verstanden oder sogar abgelehnt werden. Im Unterschied dazu scheint der hohe Zuspruch, den die populären Musikformen mit ihrem Anteil am Tonträgergeschäft von 95 % erfahren, gerade darauf zurück,

daß diese sehr stark am Lebensgefühl heutiger Menschen orientiert sind. Hier scheint sich anders als bei der klassischen Musik gewissermaßen eine permanente Evolution der musikalischen Ausdrucksmittel zu vollziehen, die aus der Masse aller Erzeugnisse nur denjenigen ein „musikalisches Überleben“ sichert, die auf ein emotionales Äquivalent im Zuhörer stoßen. Die Entwicklung der musikalischen Ausdrucksformen wäre damit ein planloses Produkt der Daseinszusammenhänge, die zugleich auch das menschliche Erleben und Verhalten mitbestimmen. Die Ergebnisse dieser Entwicklungsprozesse sind daher kaum vorhersehbar, wiewohl es bei jedem einzelnen Ausdrucksmittel post factum stets überzeugend gelingt, sie als Expression des Lebensgefühls bestimmter gesellschaftlicher Gruppen zu interpretieren.

Ist es vertretbar, die klassische Musik in einer Zeit in der wir uns wesensmäßig mit stets größer werdenden Schritten vom Gestern entfernen, auf ewig mit den Ausdrucksformen einer Vergangenheit zu verknüpfen, deren Ideale sich heute nur wenige ernsthaft ersehnen? Es stellt sich auch hier die Frage: Wie eng ist die Verbindung zwischen einer Kernbestimmung der klassischen Musik und den Ausdrucksabsichten ihrer vergangenen Entstehungszusammenhänge? Kann man sich eine im Ausdruck gewissermaßen aktualisierte Klassik vorstellen, die gleichwohl die großen Leistungen der klassischen Musik bewahren würde?

Diese Vorstellung gelingt nur, wenn man unter klassischer Musik nicht mehr nur den dereinst von Genies geschaffenen Werkbestand versteht und zu einem Museum erklärt. Es wäre nur eine Frage der Zeit, bis dieses Museum aller Titanenwerke keine Besucher mehr hätte. Wenn wir die klassische Musik in ihrem Tonideal nicht auf das Ausdrucksideal des Belcanto festschreiben, vergrößern wir ihre Chance auch eine Musikrichtung der Zukunft zu sein. Warum sollten nicht neue Kompositionen den Werkumfang der so verstandenen Klassik wieder vergrößern. Zu keiner Zeit gab es so viele gute Musiker wie heute. Ich zweifle nicht daran, daß unter diesen auch Komponisten zu finden sind, die in die Fußstapfen Beethovens treten könnten und die wir dann eines Tages im verklärten Rückblick auch wieder als Genies einer „neuen Klassik“ bezeichnen werden. Gelegentlich wird das Merkmal der stark ausgeprägten harmonischen Komplexität zur Abgrenzung zwischen klassischer und populärer Musik herangezogen. Doch auch dieses Kriterium gilt für die Klassik nicht durchgängig. Zugleich gilt es aber für viele Stücke der populären Musikformen. Nicht umsonst hat Leonard Bernstein schon in den 60er Jahren beim Erscheinen der Beatles davor gewarnt, die harmonische

Komplexität der Beatles-Stücke zu unterschätzen. Seitdem ist durch eine gewaltige Zahl von Produktionen im Pop, Rock- und Jazzbereich belegt worden, daß Bernstein mit seiner Warnung Recht hatte.

Daß es trotz kompetenter Hinweis auf die Komplexität auch vieler populärer Stücke nicht zu einer verbreiteten Wahrnehmung der musikalischen Leistungen im nicht-klassischen Bereich gekommen ist, mag daran liegen, daß verbreitet das Populäre auch für künstlerisch minderwertig gehalten wird. Diese Schlußfigur wird allerdings fast einheitlich gegen die populären Musikformen verwendet. Kaum jemand käme auf die Idee, der Neuen Musik einen höheren künstlerischen Wert zuzusprechen, nur weil die strukturelle Komplexität dieser Musik im allgemeinen größer ist als die klassischer Stücke. Wenn die mittlere Komplexität der Musikformen über ihren Wert oder Unwert entscheiden soll, dann müßten wir der Neuen Musik mehr Respekt und Beifall zollen als dies heute erkennbar wird. Wer mit dem Komplexitätskriterium die Klassik von den populären Musikformen abgrenzen möchte, begibt sich auch in einen innerklassischen Widerspruch. Auch klassische Komponisten haben als Auftragsmusiker manches allein auf Massenakzeptanz angelegte Stückchen (z.B. Brahms *Ungarischer Tanz Nr. 5*, Ravel's *Bolero*, Vivaldi's *Vier Jahreszeiten*) und in kürzester Frist unter Bedingungen komponiert, die kaum mit dem hohen Ansehen der Klassik verträglich sind (siehe z.B. auch Auftragsarbeiten Bachs).

Daß wir heute, so lange nach den Ereignissen, vor jedem dieser Werke erschauern und auch hinter einfachsten Arbeiten einen künstlerischen Tiefgrund suchen, hat seinen Grund sicher mehr in der durch bestimmte Spitzenleistungen begründeten Wertschätzung für die jeweiligen Komponisten und weniger in den Stücken an sich. Auch die klassische Musik läßt sich nicht durch ein einheitliches hohes Komplexitätsniveau von den populären Musikformen abgrenzen. Doch selbst wenn man das Komplexitätsniveau der klassischen Musik quantifizieren wollte und fände, daß es im Mittel höher ist als das der populären Musikformen, bliebe die Frage nach der Bedeutung eines solchen Befundes bestehen. Der gesellschaftliche Wert eines Kulturprodukts wird eben im allgemeinen nicht hauptsächlich nach dessen Komplexität (oder auch Einheitlichkeit und Originalität) bestimmt. Ein sehr faktisches Gütemaß für ein Kulturgut besteht wohl im Grad der Akzeptanz eines Werks durch ein Publikum. Auch unabhängig von pragmatisch-finanziellen Überlegungen kann es sich kein Künstler leisten, die Kommunikation mit seiner Zeit aufzugeben. Welche der möglichen Unterscheidungskriterien (u.a. Formgebung, Rhythmik) zwischen den beiden großen Musikrichtungen wir auch heranzie-

hen. Ich sehe auch außerhalb der hier besprochenen keines, daß eine noch stärkere Separierung der beiden Lager rechtfertigen könnte.

Im Gegenteil sollten wir in der Musikpädagogik innerhalb der klassischen und populären Fachbereiche den Schülern stärker als dies bisher geschehen ist die Übergänge zwischen den scheinbar unvermittelbaren Musikwelten zeigen. Als Musikpädagogen sollten wir unsere Aufmerksamkeit darauf richten, daß sich die vermeintlichen Definitionsbestände für die beiden großen Richtungen der Musikpädagogik auch als die gemeinsamen Beschreibungsbegriffe des Ganzen auffassen lassen. In diesem Sinn sollten sich Klassik- und Populärpädagogen über die Grenzlinien ihrer Gebiete vortasten und auf eine Überakzentuierung ihrer persönlichen Spezialisierung verzichten.

Für die heute mehr denn je in Frage stehende Akzeptanz der Klassik wäre ein Gewinn zu erwarten, wenn wir als Pädagogen deren Verteidigung nicht jenen überließen, die zuviele der bloß peripheren Bestimmungsmerkmale der Klassik auf Zeit und Ewigkeit festschreiben möchten. Gerade die in dieser Hinsicht besonders strengen Hüter der Klassik erweisen ihrem Schutzgut einen schlechten Dienst. Indem sie die klassische Musik auch in jenen Anteilen verteidigen, die dem Wesen der meisten Menschen heute fremd sein müssen, werden sie ungewollt eher zu Grabwächtern der Klassik. Wenn wir nicht wollen, daß der im Marktanteil klassischer Tonträger von nur noch knapp 5% (das ist trotz aller Diskontmaßnahmen der seit Jahren tiefste Stand) zum Ausdruck kommende Akzeptanzrückgang dieser Richtung sich schon bald auch in der Nachfrage nach klassischer Musikerziehung zeigt, müssen wir die Klassik vor der Rigidität ihrer gläubigsten Verteidiger schützen. Ein Weg, die Klassik wieder zu beleben, kann darin bestehen, daß wir die Übergänge zwischen den verschiedenen Musikrichtungen einschließlich der populären Musikformen zum Gegenstand der Pädagogik jedes Fachbereichs machen. Die heutige „Apartheitspolitik“ zwischen klassischen und populären Fachbereichen an vielen Musikschulen, die oft durch internen Streit um Gelder und Planstellen verschärft wird, ist jedenfalls nicht geeignet, den zum Teil jetzt beträchtlichen Einbrüchen in der klassischen Musikerziehung (siehe Statistiken des Verbandes Deutscher Musikschulen) zu begegnen.

Aber nicht allein die Pädagogik ist für den Mangel an gegenseitigem Verständnis zwischen den Anhängern der Klassik und denen der populären Musikformen verantwortlich. Eine große nach außen gerichtete Aufgabe der Musikpädagogik wird es sein, auch außerhalb der Musikschulen zu beobachtenden Mißbrauch der Musikschulung zur Definition des persönlichen Standortes wenigstens einzudämmen. Immer wieder erlebe ich in meiner Praxis

als Fachbereichsleiter für Gitarre, daß z.B. Eltern in der klassischen Musikausbildung ihres Kindes ein Instrument zur Markierung ihrer eigenen und der künftigen gesellschaftlichen Position ihres Kindes sehen und dabei einen Gegensatz zu den musikalischen Neigungen ihres Kindes in Kauf nehmen. Die Ablehnung einer populären Ausbildungsrichtung wird teils auch damit begründet, daß die Gefahr bestehe, das eigene Kind gerate im Umfeld dieser Ausbildung in Widerspruch zu den elterlichen Werten. Darüber hinaus läßt sich beobachten, daß Kinder und Jugendliche, die sich der Klassik zuwenden möchten, der Gefahr ausgesetzt sind, sich damit von ihren „pseudo-progressiven“ Gleichaltrigen zu isolieren. Begleitet von einer an Werbegewinnen orientierten Zerstreungsmafia aus Musiksendern und Zeitschriften haben sich viele Jugendliche auf eine Identität festgelegt, die mit gesellschaftlichen Ausnahmezuständen und allen Formen der Illegalität kokettiert und auf einer Abgrenzung zu solchen Gruppen beruht, die Anzeichen einer Daseinsmotivation und Anstrengungsbereitschaft zeigen. Dieser Identitätstyp ist mit dem Wunsch nach einer klassischen Ausbildung nur schwer verträglich. Musikschüler, die sich eine klassische Ausbildung wünschen, sehen sich in derart konträr eingestellten Peergroups erheblichen Anfechtungen ausgesetzt. Nicht selten führt ein einstellungsdissonantes Umfeld zum Abbruch des Musikunterrichts oder einer vorauseilenden Meidung. Einflüsse dieser Art sind oft gerade deshalb sehr schwerwiegend, weil sie einen stabilen Systemcharakter haben und nicht kurzfristig durch Gespräche mit einzelnen Personen beeinflußt werden können. Für uns als Pädagogen gilt es, auf Anzeichen dieser und ähnlicher Einflußmuster zu achten und ihnen entgegenzuwirken. Es wird nicht falsch sein, mit dem Reinemachen vor der eigenen Haustür zu beginnen. Daß sich die klassische und populäre Musik je tatsächlich zu einem homogenen Ganzen verschmelzen, ist weder zu hoffen noch zu befürchten. Wir sollten damit aufhören zu behaupten, die beiden großen Musikrichtungen seien in ihrer Art und ihrem Wert durch Welten voneinander abgesondert.