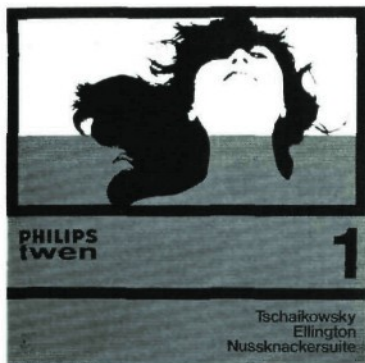




## Günter Schneider Randerscheinungen

### An der Peripherie von Schlager, Jazz und Semi-Klassik

**B**ei Heimeran in München ist eine originelle „Karte des Notenmeeres“ erschienen. Darauf ist u. a. ein „Frachter mit den gestohlenen Motiven“ zu sehen, der durch die „Untiefen der Salonmusik“ segelt. Neben dem „Land des Lächelns“ breitet sich die „Tanzkolonie“ aus, und von den „Jazz-Sümpfen“ ist es nicht weit zum „Lammermoor“.

Die als Scherz gedachte Landkarte enthält dem schweifenden Auge die grenznachbarliche Nähe verschiedenster Musikformen, -gattungen und -stile, und bei näherer Überlegung erweisen sich die Grenzgebiete — wie in der hohen Politik — als besonders aufschlußreiche Objekte der Betrachtung. Wie bei dem Aufeinandertreffen zweier Völker oder Kulturen entstehen Brennpunkte der Auseinandersetzung, Verschmelzungszonen und Orte der Stilbegegnung, die zu den erregendsten Phänomenen der Kunstentwicklung gehören.

Die Musikgeschichte kennt viele solcher, oft Jahrhunderte andauernder Angleichungs- und Austauschprozesse, die meist für beide Partner ungemein fruchtbar waren. Erinnert sei an das epochenmachende Zusammentreffen des romanischen Melos mit dem germanischen Klang- und Harmoniebewußtsein, das zur Entwicklung der abendländischen Mehrstimmigkeit führte. Viele Komponisten des nördlichen Europas haben — bis in die jüngste Gegenwart — die Auseinandersetzung mit der mediterranen Kunst gesucht. So hat auch Bach die italienische Musik eines Vivaldi nicht zuletzt deshalb bearbeitet, weil sein strenger Formensinn die Begegnung mit der Kantilene und dem farbigeren Klang des Südens suchte. In ähnlicher Weise ist die Wechselbeziehung der slawischen Musik im 19. Jahrhundert mit den klassisch-romantischen Formtraditionen zu verstehen, wie sie sich etwa bei Tschaikowsky dokumentiert. Und schließlich gehört auch die Einschmelzung der Folklore in das Schaffen Bartóks in den Kreis dieser Betrachtung.

Das 20. Jahrhundert läßt neben dem Reich der klassischen, „ersten“ Musik neue Musikländer entstehen, die sich aus einem unterentwickelten Stadium bald zu Weltmächten entwickelten. Schlager und Jazz gehören hierhin, auch das moderne Chanson und die vielfältigen Formen der Unterhaltungsmusik und Semi-Klassik.

Obwohl die „leichte Muse“ in früheren Jahrhunderten fast ununterscheidbar mit der „ersten Musik“ verschwistert war — man denke nur an die „musique de table“ oder die „Divertimente“ —, hat sich heute eine tiefe Kluft zwischen beiden aufgetan. Den-

noch grenzen alle Spielarten der Unterhaltungsmusik in irgendeiner Form an die Klassik, überschneiden sich mit ihr oder gehen auch Bindungen untereinander ein. So ist ein Komplex peripherer Musikformen entstanden, der nicht nur rein ästhetische, sondern auch soziologische, weltanschauliche und politische Perspektiven hat.

Da ist zunächst das unübersehbar große Gebiet der Parodien klassischer Werke, angefangen bei der Twist-Karikatur von Liszts „Liebestraum“ bis zum swingenden „Italienischen Konzert“ in Jacques Loussiers Manier.

Bei Decca sind bereits drei dieser ausgezeichneten Schallplatten mit Interpretationen Bachscher Werke erschienen, in denen der improvisatorische Zug der Barockmusik Anlaß zu freischöpferischer Nachgestaltung durch den Pianisten wird. Hier macht weder der Jazz Anleihen bei Bach, noch bedürfen die Werke des Thomas-Kantors im Grunde einer solchen Behandlung. Aber ein urmusikantischer Spieltrieb mußte einmal das konzertante Gemeingut von barocker Musik und Jazz aufspüren und beide zu einer überzeugenden Synthese zusammenführen. Eine Stilbegegnung findet hier statt, deren Resultat schließlich das originale Bachspiel des technisch wie stilistisch souverän gestaltenden Loussier ist. Damit schließt sich der Kreis, und Barockmusik wie Jazz bekennen sich zu einer höheren, ordnenden Gemeinsamkeit.

In anderer Weise ist Duke Ellington in seiner „Nußknacker-Suite“ (in der Twen-Serie bei Philips erschienen) an das Problem der Bearbeitung klassischer Werke herangegangen. Der Rhythmus war stets ein Stiefkind unter den Elementen der abendländischen Musik. So hat der Duke das Tschaikowsky-Ballett nicht nur neu harmonisiert und auf Big Band uminstrumentiert, sondern vor allem rhythmisch ungewöhnlich intensiviert. Daß ihm dabei der Schalk im Nacken saß, wird auch an der Umtitulierung der Sätze deutlich (z. B. „Tanz der Zuckerfee“ in „Sugar Rum Cherry“). Das so entstandene Opus nimmt zu seiner Vorlage jene herausfordernde Haltung ein, die uns als Generationsgegensatz zwischen Romantik und Moderne bewußt ist und in unserer Zeit als vielschichtiges Symptom überall begegnet.

Eindeutig humoristisch geht Pee Wee Hunt, der „Doctor of Dixieland“ (auf Capitol unter „The Classics à la Dixie“ veröffentlicht), an die Werke Bizets, Verdis, Flotows, Waldteufels und Offenbachs heran, wobei die stilistischen Mittel gegenüber Ellington wesentlich vereinfacht und auf einen ironi-

sierenden, volkstümlichen Ton abgestimmt sind. Das ist bei den genannten Komponisten durchaus angebracht, wenn es sich um Opernummern handelt, die uns heute in ihrer übersteigerten Sentimentalität lächerlich und mit ihrem falschen Pathos aufgedunsen erscheinen.

Geschmack und Könnerschaft sind für das Parodieverfahren unerlässlich. Ein Kunstwerk gut bearbeiten kann eben nur, wer selber Künstler ist. Darum sind die genialen Plagiatoren in der Kunstmusik oder im Jazz zu finden, während im seichteren Fahrwasser der Unterhaltungsmusik die Parodie nur schwer gedeihen kann.

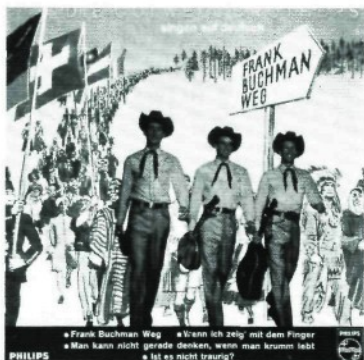
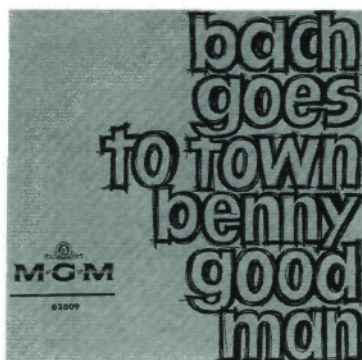
Neben den großen Geistesblitzen wie Weills Weber-Zitat „Schöner, grüner Mond von Alabama“ in „Mahagony“, Strawinskys Parodie auf Schuberts Militärmarsch in der „Zirkuspolka“ oder Benny Goodmans Hommage auf Bach („Bach goes to town“) wird es immer wieder Mittelmäßiges und Dilettantisches geben wie Catarina Valentés Konzert-Versionen nach Tschaikowsky und Rachmaninow, Tommy Kents „Oberon“-Zitat „Ein Mann, der nicht nein sagen kann“ oder Elvis Presleys Gesangsfassung von Offenbachs „Barcarole“.

Grundsätzlichen Einwänden gegen das Plagiat wird man mit einer historischen Legitimation begegnen müssen. Die großen Meister des Barock haben unendlich viele Werke bei ihren Zeitgenossen entlehnt und transkribiert. Sie konnten sich dabei auf die Musikästhetik ihrer Zeit berufen, die, im Gegensatz zur romantischen Kunstphilosophie, derartige „Entwendungen“ durchaus gestattete, wenn man sie „geschickt einzuordnen, auszuarbeiten und zu schmücken“ wußte (Johann Mattheson).

Weniger ästhetisch als sozial, politisch und philosophisch interessant sind die Chansons, die Jacques Brel (Philips, Twen-Serie) in Frankreich kreiert hat. Der konzessionslose „Sänger der neuen Welle“ trägt Geschichten vor, z. B. die von den flämischen Mädchen, die sich verloben, die heiraten und Kinder bekommen, weil es die Eltern und der Pfarrer so gesagt haben, aber die sich ihres Lebens nie recht freuen können. Oder er stellt die Frage nach dem Sinn des Krieges, wenn er von den gellenden Fanfaren berichtet, die den ins große Massaker abreisenden Soldaten den Abschied blasen. Sein wacher gallischer Verstand läßt Brel immer die aktuellste Seite des Lebens anvisieren. Seine Gesellschaftskritik ist in ihrer musikalischen Diktion großartig erfaßt, neuartig, packend, aggressiv und eindeutig von der Deklamation her gestaltet.



# als Symptome



Von hier ist es nur ein Schritt zum reinen Sprechen, und Jimmy Dean hat ihn auf der Platte „Dear Ivan“ (Philips) getan. Vor einem choralartigen vokal-instrumentalen Background redet der Sänger einen unbekannten Russen an. Er erzählt von seiner Familie, von der Schönheit der Welt und von dem Wunsch aller Menschen, in Frieden zu leben. Die Ansprache schließt mit dem Appell, zu Gott füreinander zu beten, weil das Gebet mehr auszurichten vermöge als alle politischen Konferenzen. Hier ist im Nebeneinander von Musik und Text die äußerste Peripherie des Chansons erreicht. Gleichem Geist entstammt die Philips-Platte mit vier Chansons über Frank Buchmans Moralische Aufrüstung. „Man kann nicht gerade denken, wenn man krumm lebt“, heißt einer dieser ziemlich in Schlager Nähe angesiedelten Songs. Wenn politische oder weltanschauliche Thesen gesprochen noch anhörbar sind, so wirken sie, auf Heilsarmee-sound übertragen, in ihrer Diskrepanz zwischen simpler musikalischer Faktur und übersteigertem, predigthaftem Textpathos philiströs und unaufrechtig („Denn Deutschland ist berufen, auf diesem Weg zu gehn, die Enkelkinder werden dann die Welt in Freiheit sehn.“).

Auch der christliche Schlager macht ähnliche Krisen durch und hat sich im Gegensatz zu Amerika in Deutschland noch gar nicht durchgesetzt. Das hängt zum Teil von der Unentschiedenheit vieler kirchlicher Kreise ab, die fürchten, Beelzebub durch eine Hintertür ins Gotteshaus einzulassen. Vor einigen Jahren boten Lys Assia und Raif Bendix amerikanische Spitzenschlager in deutscher Fassung („Wer“ und „Es war im Anfang“ auf Decca bzw. Electrola). Sie erinnern in ihrer überschwenglichen Sentimentalität, ihrer süßlichen Idealisierung, ihrem falschen Zungenschlag ebenfalls an die unechten Töne der Heilsarmee-Lyrics oder an die klischeemäßigen Bild-Ton-Kombinationen der alt- und neuteamentarischen Monsterfilme.

Dagegen bedeutet der neuerlich auf Electrola erschienene Schlager „Danke“, den die Evangelische Akademie in Tutzing preisgekrönt hat, einen großen gehaltlichen Fortschritt. Die Komposition entspringt einer diessseitig-frohen Glaubenshaltung und hat die Grundtugend des Christ- und Menschseins zum Gegenstand: das Danken. Die strophische, schlicht volkstümliche Vertonung entbehrt bewußt aller schnulzenhaften Verfremdungen. Die Transpositionen von Strophe zu Strophe entsprechen der inhaltlichen Steigerung des Textes bis zu

der im Wortspiel gipfelnden Aussage: „Herr, ich will dir danken, daß ich danken kann.“ Wenn auch nicht alle stilistischen Probleme des Textes gelöst sind — „Danke für meine Arbeitsstelle“ bewegt sich mit seiner konkretisierenden Anspielung auf sprachlicher Tiefebene —, so ist doch im ganzen ein Niveau erreicht, das beispielgebend sein kann. Vor allem aber ist der Text gedanklich so wenig belastet, daß er sich wie von selbst in das musikalische Geschehen einfügt.

Auch der Vortrag des einstimmig singenden, von Cembalo- und Flöten-Kontrapunkten umspielten Botho-Lucas-Chores ist schlicht, eindringlich und nicht mit falscher Emphase belastet. Zeltmissions- und Kirchenchor-Klänge gibt es nicht; eher hat der Vortrag etwas von der Frische jugendbewegten Singens, dem die rhythmischen Elemente der Schlagerkomposition (Schlagzeug, gezupfter Baß) angenehm zustatten kommen. Der Schlager „Antwort auf alle Fragen“ (Rückseite von „Danke“) dagegen erhebt in seiner Bedeutungsschwere und Textüberladenheit Ansprüche, die in den Bereich philosophischer Reflektion oder christlicher Meditation gehören und für die es eigentlich in der Musiksprache und erst recht in der des Schlagers keine Ausdrucksmittel gibt oder doch nur solche, die dem Gehalt des Wortes so wenig adäquat sind, daß sie das Gefühl peinlichen Unvermögens und kitschiger Behelfsstaffage erwecken.

Vielleicht sollten in Anlehnung an das Spiritual Lösungen gesucht werden, wie es Cantate mit der Platte „Halleluja Billy“ getan hat, die Songs aus dem gleichnamigen „christlichen Musical“ enthält. Hier ist aus dem Gassen- und Volksjargon heraus ein unverfälschter Ausdruck für die Aktualität

der biblischen Wahrheit gefunden worden. Die Grenzsituation christlicher Existenz in dieser Welt wird elementar spürbar. Rhythmus und Melodie sind Träger der Glaubenszuversicht auf das jenseitige Ziel.

In Frankreich hat Pater Aimé Duval gelegentlich sogar mit Rock'n'Roll-Klängen die christliche Botschaft verkündigt. In Italien regte Giovanni Rossi, ein katholischer Priester, die Komposition von neuartigen religiösen Schlägern an. Es mehren sich die Anzeichen, daß der Schlager — analog dem Jazz — in viele Lebensbereiche eindringt, die ihm bisher verschlossen waren.

Es darf daher nicht verwundern, wenn sich in den peripheren Zonen der „Musikländer“ neue Umwälzungen vollziehen. Der Gedanken- und Materialaustausch ist in ständigem Fluß. Es ist ein Zeichen unserer demokratisierten Welt, daß das Kollektiv stärker als bisher in diese Begegnung mit-einbezogen ist. Der Niveauverlust ist allerdings offenkundig, und es bleibt abzuwarten, ob durch die vielfältigen Wirkkräfte des Musischen neue zukunftsträchtige Formen hervorgebracht werden. Ansätze sind erkennbar, daß das „akustische Kunstgewerbe zur Verzierung des Alltags“ (Krenek) nicht nur musikalische Nippsachen hervorbringen kann. Daher erscheint auch eine Behauptung wie die Walter Wioras, der Schlager verkörpere „das fade Nichts, eine der Voraussetzungen des modernen Nihilismus“, abwegig.

Im bunten Kaleidoskop der modernen Musikentwicklung sind — analog zur Völker-, Staaten- und Gesellschaftsgeschichte — noch alle Kombinationen offen. Was heute ein unscheinbares peripheres Dasein fristet, kann morgen schon herrschende Kunstgattung sein.

