

# Einleitung

## Einleitung

Jazz und Rock sind ohne die Musik Europas nicht denkbar. Gemeint ist damit nicht nur die Volksmusik, die die Einwanderer von England, Irland, Deutschland, Frankreich, Spanien und anderen europäischen Ländern in den neuen Kontinent brachten, sondern auch die Kunstmusik. Jazz und Rock sind auch ohne die europäische Kunstmusik undenkbar. Die Einflüsse auf die „schwarze“ amerikanische Musik sind zwar nicht alle leicht auszumachen, sie sind aber vorhanden: seien es Instrumente, seien es bestimmte musikalische Formen - wie etwa der Ragtime, die einzige komponierte und notierte Musik der Schwarzen -, seien es Formen des Vortrags - die Bildung von Vokal- und Instrumentalensembles, das Konzert. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts kam die „schwarze“ Musik als Minstrel-Song, als Ragtime, als Spiritual nach Europa und stieß auf großes Interesse - quer durch die Bevölkerung des alten Kontinents. Dabei stand nicht nur das Neue, das Wilde und Grotteske im Vordergrund, sondern auch die bis dahin unbekannt Substanz der Musik, das Frische und Unbekümmerte. Die Auseinandersetzung wurde zunächst von Musikern und Komponisten der Kunstmusik geführt, von Claude Debussy, Maurice Ravel, Darius Milhaud, Paul Hindemith, Igor Strawinsky, Ernst Krenek und anderen. Noch bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts sah man in den verschiedenen Ausprägungen der schwarzen amerikanischen Musik keineswegs eine Erweiterung der „leichten“ Musik, der „Unterhaltungsmusik“, der „Low Culture“. Der sich bald herausbildende Jazz behielt zunächst seine Sonderstellung etwa bis zum Ende des Ersten Weltkriegs.

Die Berührung von Jazz und europäischer Kunstmusik war zwar von den europäischen Komponisten ausgegangen, doch gab es bald auch interessierte europäische Jazzmusiker, die zum Umkreis der Kunstmusik-Zirkel gehörten. Eine Schlüsselfigur ist der aus Österreich stammende französische Komponist, Pianist und Impresario Jean Wiéner, der bald Konzerte mit Neuer Musik von Milhaud und anderen veranstaltete, bald selbst Jazz-Konzerte gab, in denen er gemeinsam mit seinem schwarzen Partner Vance Lowry „ohne Übergang von Ragtimes zu Foxtrotts und dann zu den gefeiertsten Passagen Bachs“ wechselte.<sup>1</sup> Sollte eine Synthese so einfach sein? Jazz spielen und ohne Übergang zu dieser oder jener

## Einleitung

Komposition von Johann Sebastian Bach wechseln? Warum gerade Bach? Wo stecken die Motive, etwas derartiges zu tun?

Wie ein roter Faden zieht sich der Versuch, Jazz und Kunstmusik zu verbinden, durch die französische Musik, ein Faden, der von Jean Wiéner zu Jacques Loussier reicht. Aber es gibt auch viele andere Berührungspunkte: Mal „verjazzten“ Musiker Werke von Bach, Mozart oder Chopin, mal versuchten Musiker, einen dritten Weg, einen „Third Stream“ zwischen Jazz und Kunstmusik zu finden, mal erprobten sich Komponisten aus dem Lager der Kunstmusik an Kompositionen mit der Integration von Jazzelementen. Oft waren derartige Versuche interessant, umstritten waren sie immer. Manche mögen der Idee entsprungen sein, so etwas wie eine Synthese oder wenigstens eine „Brüderlichkeit“ zu erreichen; andere verdanken ihre Existenz der bloßen Spielfreude, dem Gedankenspiel „was passiert, wenn?“, wieder andere sind das Resultat kommerzieller Überlegungen - Erfolg zieht immer Nachahmer mit sich, und Loussiers Play-Bach-Idee war sehr erfolgreich.

Als Anfang der sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts das Interesse am Jazz nachließ und die Rockmusik die Rundfunkanstalten und Plattenläden eroberte, dauerte es nicht lange, als Rockmusiker in die Fußspuren der Jazzmusiker der fünfziger Jahre traten und ebenfalls die Kunstmusik entdeckten. Zitate und Bearbeitungen in großer Zahl waren das Resultat: Rock-Suiten und Concerti für Rockbands, Rock-Opern, Rock-Messen, Fugen und Präludien waren auf den Platten von Bands wie THE NICE, DEEP PURPLE, EKSEPTION, SIEGEL-SCHWALL-BAND, THE WHO, ELECTRIC PRUNES und zahllosen anderen zu hören. Auch versuchten Rockmusiker sich darin, selbst „E-Musik“ zu schreiben, sich einen Platz im Bereich der „High Culture“ zu sichern. Der Strom der Veröffentlichungen auf diesem Gebiet der Rockmusik - Klassikrock genannt - war mal breiter, mal nur ein Rinnsal, doch bis in die späten neunziger Jahre gibt es derartige Versuche. Selbst Hip-Hop scheint ohne die Musik Johann Sebastian Bachs, Tomaso Albinonis und Gustav Mahlers nicht auskommen zu wollen.

„Crossover“ heißt das Zauberwort, das die Musikindustrie immer dann ins Spiel bringt, wenn es gilt, bis dahin Unvereinbares miteinander zu verbinden und als neuen „Trend“ auf den Schallplattenmarkt zu bringen. In den siebziger Jahren war das zunächst die Verbindung von Jazz und Rock in der Folge von Miles Davis' Aufnahmen gegen Ende der sechziger Jahre.

Jazzrock - so die zunächst gängige Bezeichnung für diese Musik - war zu dieser Zeit nicht wirklich neu, denn schon Mitte der sechziger Jahre hatten Musiker, zunächst in Großbritannien, von 1967 auch in den USA, versucht, Jazz-Elemente in das Rock-Umfeld zu integrieren. Einen griffigen Terminus gab es zunächst nicht, doch kamen bald die Begriffe Jazzrock und Rockjazz auf - je nachdem, wer diese Musik machte. Jazzrock war die Musik von Musikern, die Elemente der Rockmusik aufnahmen - etwa Miles Davis, John McLaughlin, WEATHER REPORT. Aber auch die Musik von COLOSSEUM, CHICAGO und BLOOD, SWEAT & TEARS wurde zunächst Jazzrock genannt. Letztere wurden dann wegen der Verwendung von Blech- und Holzblasinstrumenten - nicht gerade ein Novum in der Rockmusik, aber doch recht ungewöhnlich - auch Brassrock genannt. Etwa Anfang der siebziger Jahre kam der Begriff Rockjazz auf, der zumeist synonym zu Jazzrock gebraucht wurde, oft aber als Fortsetzung früherer Termini wie Cool Jazz, Free Jazz nur für die am Rock orientierte Musik von Jazzmusikern verwendet wurde. Diese Begriffe wurden entweder nicht recht populär oder aber waren so schnell verbraucht, daß sie für potentielle Hörer bald negativ besetzt waren.

Als dann Anfang der siebziger Jahre der im Grunde genommen nichts aussagende Begriff „Crossover“ lanciert wurde, war dies der Versuch, eine Musik, die bei Rock- wie Jazzhörern bereits weitgehend in Mißkredit geraten war, unter einem neuen Namen wieder marktfähig zu machen. Dies gelang nur teilweise. Die Produktion von Jazzrock war in Routine erstarrt, die instrumentaltechnischen Möglichkeiten einer Handvoll Musiker standen im Zentrum der Entwicklung, und bald wandte sich vor allem das Rock-Publikum von Jazzrock oder Crossover ab.

Der Begriff Crossover war wieder frei. Ende der achtziger Jahre wurde die Verwendung von sogenannter „Weltmusik“ - in der Regel Pop-Musik, manchmal auch mehr oder weniger authentische Volksmusik aus Afrika und Asien - in einem Rock-Kontext mit diesem Begriff belegt. Doch schon Anfang der neunziger Jahre wurde unter „Crossover“ die Mischung von Heavy-Metal-Rock und Hip-Hop verstanden, manchmal auch die Melange von Funk und Hardrock. Im Laufe der neunziger Jahre war es dann die „klassische“ Musik, die mit Hilfe der erprobten Methoden der Pop- und Rockmusik vermarktet wurde, und plötzlich unter dem Begriff „Crossover“ firmierte.<sup>2</sup>

## Einleitung

Der Weg dahin war weit, aber im Grunde folgerichtig: Der Begriff „Crossover“ wird immer dann von der Musikindustrie und Musikjournalisten benutzt, wenn das Publikum für eine längst eingeführte Musik vergrößert werden soll. Etwa seit Anfang der neunziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts sind die Verkaufszahlen für Tonträger rückläufig; der Marktanteil der „klassischen“ Musik war bis 1990 bereits erheblich gesunken. Teils hatte diese Entwicklung die Tonträgerindustrie selbst zu verantworten: Die Überflutung des Marktes mit diversen Einspielungen des immer gleichen Repertoires führte zu Orientierungslosigkeit und schließlich Desinteresse bei den Plattenkäufern, da es ihnen kaum plausibel gemacht werden konnte, warum sie nun auch noch die soundsovielte Einspielung etwa der Symphonien Ludwig van Beethovens kaufen sollten.

Die Industrie versuchte, mit unterschiedlichen Marketingtricks - die teilweise aus dem Bereich der Popmusik entliehen wurden - die Akzeptanz für „klassische“ Musik wieder zu wecken. Einige Beispiele: Die Tenöre Luciano Pavarotti, Plácido Domingo und José Carreras gaben unter dem Titel „The Three Tenors“ Konzerte in einem äußeren Rahmen, nämlich in großen Freilichtbühnen und Stadien, den bis dahin allenfalls Rockbands füllen konnten. Der Geiger Nigel Kennedy wie auch das Kronos Quartet legten das übliche, eher konservative Image des seriösen Musikers ab und gaben sich das Äußere von Pop-Stars. Diese beiden Beispiele machten bald Schule, und in den neunziger Jahren konnte kaum ein solistisch agierender Musiker die optischen Maßstäbe und Gepflogenheiten des Pop-Marktes außer Acht lassen - bis hin zu den Pin-Up-Posen der Geigerinnen Vanessa Mae und Anne-Sophie Mutter.

Andere Musiker, wie etwa das Kronos Quartet, spielten gleich Kompositionen von Jimi Hendrix ein, das Brodsky Quartet tat sich mit dem Rock-Musiker Elvis Costello für die Einspielung der Julia Letters zusammen, andere Streichergruppen nahmen Songs der Heavy-Metal-Band METALLICA auf, bis diese selbst ein Orchester engagierten und ihre Songs gemeinsam mit ihm aufnahmen. Komponisten wie der Brite Michael Nyman und Ensembles wie THE PENGUIN CAFE ORCHESTRA werden von Popmusikhörern ebenso wahrgenommen wie von „Klassik“-Hörern. Umgekehrt versuchen Rockmusiker - etwa Frank Zappa, Paul McCartney, Joe Jackson - wie auch Disc Jockeys aus dem Techno-Bereich, sich der „Klassik“ anzunähern, in manchmal unbeholfenen, manchmal naiven Versuchen. Auf der CD

*Classica*<sup>3</sup> sind Aufnahmen etwa von APHEX TWIN, SOLAR QUEST, DJ Cam und PARADISE LOST versammelt, Kompositionen mit Titeln wie *Requiem For A Lily*, *Hip Hop Opera*, *Stück mit Streichern*. Neben diesen Entwicklungen, die vor allem das Pop- und Rock-Publikum im Auge haben, überflutete die Industrie den Schallplattenmarkt mit zahllosen Zusammenstellungen von einzelnen Instrumentalsätzen und Opernarien unter Titeln wie *Klassik zum Träumen*, *Kuschelklassik*, *Classic for Lovers* und ähnlichem mehr. Allemaal enthalten diese Kompilationen die „schönen Stellen“ von Kompositionen, die ihre Popularität längst unter Beweise gestellt haben.

Das Lamentieren über dieses Marketing, bei dem die Musik auf der Strecke bleibe, weil sie unter den Voraussetzungen des Pop-Marktes lanciert werde - kurz müssen die Stücke sein, melodienselig und klangschön -, ist vergeblich, der Erfolg gibt den Plattenfirmen recht: Seit 1990 - etwa dem Beginn dieser Art von Vermarktung - hat sich der bis dahin stagnierende Klassikumsatz um mehr als 50% auf etwa 395 Millionen DM pro Jahr gesteigert.<sup>4</sup>

Es scheint, als wüchsen die großen Bereiche E-Musik (ernste Musik) und U-Musik (Unterhaltungsmusik) - so die Kategorisierung der GEMA<sup>5</sup>, nach der vor allem die Rundfunkanstalten ihr Programm ausrichten und die somit von einer eher pragmatischen Einteilung zu einer ästhetischen wurde - zusammen, und es zählt nunmehr nur das, was Musiker immer schon postuliert haben: Nur zwischen „kreativer“ und „opportunistischer“ Musik zu unterscheiden,<sup>6</sup> letztlich also zwischen „guter“ und „schlechter“ Musik. Aus kommerzieller Sicht ist diese Forderung verständlich, werden „U-Musiker“ doch bei der Ausschüttung der Gebühren (von der GEMA etwa bei Rundfunkanstalten eingetrieben), die nach einem obskuren Punktesystem erfolgt, benachteiligt. Aber gibt es zwischen „High Brow“ und „Low Brow“, wie die Unterscheidung im englischen und vor allem amerikanischen Sprachraum lautet, nicht tatsächliche Unterschiede? Und: sind die Krücken der Vermarktung - das ist vor allem die Anpassung der vorhandenen Musik an die Gegebenheiten des Marktes - so neu, wie die Musikindustrie nicht müde wird, es dem Konsumenten weiszumachen? Und weiter: Haben Musiker - Komponisten aus dem „E-Lager“ wie „Unterhaltungs-Musiker“ in der Historie nicht immer wieder das Anliegen gehabt, Musik jeglicher Herkunft zu nutzen und sie den eigenen Ideen zu unterwerfen, Grenzen zu sprengen? Was läßt Kritiker regelmäßig vom

## Einleitung

„Scheitern“ dieser Versuche sprechen, was läßt sie überzeugende Beispiele marginalisieren?

\*

In der vorliegenden Arbeit soll den verschiedenen Berührungen zwischen Kunstmusik und Rockmusik nachgegangen werden. Im Mittelpunkt steht ein Teil der Rockmusik etwa von 1965 bis 1980, in Deutschland Klassikrock genannt. Unter Klassikrock sind vor allem Bearbeitungen und Arrangements von Werken der europäischen und amerikanischen Kunstmusik zu verstehen; auch von Rockmusikern in diesem Sinne komponierte Werke gehören dazu. Klassikrock wiederum ist Teil des sogenannten „Progressive Rock“, der sich im Gefolge der Musik der BEATLES seit etwa 1965 zu einem schwer überschaubaren und auch in sich widersprüchlichen Bereich der Rockmusik bildete und bald zu der beherrschenden Strömung entwickelte.

Doch läßt sich das Phänomen Klassikrock nicht isoliert, nicht ohne Jazz, nicht ohne ältere und jüngere Rockmusik betrachten. So sind die einzelnen Teile dieser Arbeit weniger als lineare Beschreibung einer mittlerweile aus der Mode gekommenen Rock-Stilistik zu verstehen, sondern werfen vielmehr aus unterschiedlichen Richtungen Schlaglichter auf die Verwendung klassisch-romantischen Bildungsgutes in der Rockmusik. Ohne den Jazz und die Unentschiedenheit der europäischen Kunstmusik hinsichtlich seines Auftreten ist Klassikrock nicht denkbar, auch ohne die Musik des MODERN JAZZ QUARTETS und die Bearbeitungen Jacques Loussiers nicht. Es gäbe diese Musik, aber sie wäre zweifellos anders.

\*

Die Musikwissenschaft tut sich mit der Rockmusik insgesamt, besonders aber mit dem hier interessierenden Teil, dem Klassikrock, schwer. Das eifersüchtige Überwachen der „Pop Music“, wie es zumeist heißt, ist aufgrund der immensen Verkaufszahlen in diesem Markt verständlich.<sup>7</sup>