

Irrungen und Wirrungen

Über Sinn und Unsinn musikalischer Kategorisierungen

Jürgen Terhag

Einen musikbezogenen Sinn haben die von der GEMA entwickelten Kategorien der »ernstlichen« und der »unterhaltenden« Musik noch nie gemacht. Man möge nur einmal versuchen, einen Satz wie »Das Konzert überwand die Grenzen zwischen U- und E-Musik« ohne Benutzung zahlreicher verschachtelter Relativsätze ins Englische zu übersetzen. Als die Inkasso-Gesellschaft Mozarts »Kleine Nachtmusik« zusammen mit den Tafelmusiken des Barock und anderen historischen Formen Populärer Musik als »ernst« kategorisierte, elitären Freejazz und experimentellen Techno dagegen als »unterhaltsam« einstufte, mag sie zwar den durchaus sinnvollen Plan verfolgt haben, die kommerziell weniger erfolgreiche Musik von der gut verkäuflichen zu unterscheiden und für einen gewissen finanziellen Ausgleich zu sorgen. Doch dies hatte in dem Land mit den meisten Musikhochschulen und der schlechtesten Popmusik noch andere fatale Konsequenzen, von denen sich die bundesdeutsche Kulturlandschaft erst langsam erholt. So kann der *Grand Prix de la Chanson* bzw. der *European Song-Contest* auf deutsch niemals »Europäischer Liederwettbewerb« o.Ä. heißen, weil unter einem »Lied« hierzulande etwas ganz anderes verstanden wird. Ambitionierte deutsche Schlagerbarden betonen im Gegenzug häufig, sie komponierten eigentlich Chansons, was aber auch wieder nicht mit »Lieder« übersetzt werden kann. Die im deutschen Fernsehen bis zum Abwinken präsentierte »volkstümliche« Musik andererseits hat gar nichts mit Volksmusik zu tun, sondern ist musikalisch und soziologisch Schlagermusik. Kurz, der hier nur angedeuteten begrifflich-ideologischen Irrungen und Wirrungen sind viele: Die in ihrer Intention möglicherweise sinnvolle GEMA-Kategorisierung hat dazu geführt, dass im gesamten 20. Jahrhundert die Unterhaltung in Deutschland nicht ernst genommen wurde. So verfestigte sich hier zu Lande der durch die Musikpädagogik des 19. Jahrhunderts und den Missbrauch der Volksmusik durch die Nazis entstandene Bruch zwischen Volksmusik und zeitgenössischer Populärer Musik – ganz anders als im bretonischen, italienischen oder türkischen Kulturraum oder den USA. So hat es beispielsweise durch die implizit stigmati-

sierende GEMA-Terminologie viel zu lange gedauert, bis sämtliche Facetten der Populären Musik von Punk und Swing über Türktop und Rock'n'Roll bis hin zu Bebop und HipHop in die künstlerischen, pädagogischen und wissenschaftlichen Studiengänge von Musikhochschulen und Universitäten integriert werden konnten: Die Unterhaltung blieb in Deutschland über eine viel zu lange Zeit den Autodidakten an Farfisa-Orgel und Wohnzimmer-PC überlassen.

Zwischen oraler Tradierung und medialer Vermittlung

Die Begrifflichkeit unterschiedlicher Bereiche der Populärkultur wird heutzutage jenseits der GEMA nicht mehr zur »Unterhaltungsmusik« verkleistert, sondern differenzierter betrachtet: Statt der Benutzung trennender Begriffe wird in Musikwissenschaft und -pädagogik von der so global verbreiteten wie lokal geprägten Populären Musik gesprochen. Bei dieser Sammelbezeichnung für die Stilvielfalt zwischen Rock, Pop und Jazz verweist das große »P« in Analogie zum »N« der Neuen Musik auf die Fachsprachlichkeit des Begriffs: Freejazz oder Heavy Metal sind ebensowenig populär wie die Musik Schönbergs neu. Die Benutzung eines gemeinsamen Begriffs hat kulturhistorisch etliche Vorteile, denn die unter Populäre Musik zusammengefassten Genres werden verbunden durch die orale Tradition ihrer historischen Wurzeln, die mediale Vermittlung ihrer aktuellen Ausformungen und die musikpädagogische Dimension ihrer generationsspezifischen Bedeutung für Erwachsenen- und Jugendkulturen (vgl. TERHAG 1989, S. 50 ff.).

Auf Grund der Dominanz oraler Tradierungs- und Vermittlungsformen widersetzt sich vieles von dem, was Populäre Musik ausmacht – vor allem bezüglich der jeweils gattungsimmanenten Qualitätsunterschiede –, noch stärker der Verschriftlichung als andere Musikarten. Orale Traditionen sind in der Populären Musik nicht nur in ihren afro-amerikanischen Wurzeln, sondern beispielsweise auch in Musiziertraditionen der rockmusikalischen Laienszene auszumachen. So liegt auch die historische Kontinuität afro-amerikanischer Musik von Blues, Rhythm

Prof. Dr. Jürgen Terhag ist Musikpädagoge an der Hochschule für Musik, Köln (www.terhag.de)



'n' Blues, Soul, Funk und HipHop (in historischer Reihenfolge) quer zu den Kategorien von Jazz, Rock und Pop. Die zweite Klammer um den Begriff der Populären Musik bildet deren massenmediale Prägung: Populäre Musik ist bereits bei ihrer künstlerischen Konzeption untrennbar mit medialen Lebenswelten verbunden und auf diese bezogen. Eine CD-Produktion verweist weder auf ein Werk noch dokumentiert sie dieses, sie *ist* das Werk. Ohne die technisch-mediale Produktion von Musik im Studio und auf der Bühne und ohne massenmediale Distribution war Populäre Musik von Anfang an undenkbar. Unter musikpädagogischen und generations-spezifischen Aspekten fallen die immergleichen Mechanismen der Stigmatisierung von Jugendkulturen sowie die regelmäßig wiederkehrenden soziologischen und psychologischen Gesetzmäßigkeiten von Ablehnung und Vereinnahmung derart ins Auge, dass deren musikalische Inhalte nahezu austauschbar werden: Sowohl bei den »Swingheinis« der 1950er Jahre als auch bei den Stones-Anhängern der 1960er und den Technofans der frühen 1990er ist Populäre Musik aus musikpädagogischer Sicht eine sich stilistisch permanent wandelnde aktuelle Herausforderung an ein der Tradition verpflichtetes Schulfach (vgl. TERHAG 1989, S. 69).

Untaugliche Begriffe

Die in Feuilleton und Wissenschaft immer noch auftauchende Bindestrich-Terminologie à la »Rock/Pop« o.Ä. ist bei ihrer Anwendung auf neuere Stile wie HipHop, Punk oder Techno ebenso problematisch wie für vermutlich alle künftigen Stilarten (vgl. BUDE 1997). Statt der bequemen Bindestriche ist mittlerweile in Einzelfällen eine größere terminologische Genauigkeit erforderlich: Die Musik von *Status Quo* ist Rockmusik, Abba war eine Popband, Eb7 ist ein Akkord, der in allen Stilarten der Populären Musik seine Anwendung findet. Übergeordnete Einzelbegriffe wie »Rock« oder »Pop« für das gesamte Spektrum der Populären Musik sind spätestens seit Beginn der 1990er Jahre obsolet, wirken mittlerweile relativ altmodisch und führen bei Diskussionen über einzelne Gruppen, InterpretInnen oder Stilbereiche in der Regel zu ebenso engagiertem wie fruchtlosem Streit. Ebenso problematisch ist die Übersetzung des englischen *popular music* zum im Deutschen sinnlosen Begriff »Populärmusik«, bei der das Attribut »populär« ganz bewusst vermieden wurde, um dieses Thema Ende der 1970er Jahre in der deutschen Kultur- und Hochschullandschaft überhaupt erst akzeptabel zu machen (vgl. Rauhe in TERHAG 1989, S. 300ff). Auch diese stigmatisierende Terminologie (vgl. HEUGER 1998) ist mittlerweile überholt, wird doch im wichtigsten deutschsprachigen Musiklexikon »Die Musik in Geschichte und Gegenwart« (MGG) im Artikel »Populäre Musik« davon abgeraten, »mit akademischen

Wortneuschöpfungen wie dem vor allem in musikpädagogischen Zirkeln verbreiteten Terminus *Populärmusik* nach einer begrifflichen Neufassung zu suchen« (Wicke 1997, Sp.1698). In der Bezeichnung »Populärmusik« bleiben die wirklich populären Bereiche von Pop, Jazz und Rock unerwähnt bis ausgeschlossen, womit die »Populärmusik-Abteilungen« der deutschen Musikhochschulen lange Zeit gut leben konnten: Hier musizierte man lieber in den Nischen von Jazz und Rock oder in historischen Bereichen Populärer Musik, wodurch alle im Wortsinne populären oder aktuellen Stile in der Regel außen vor blieben.

Noch verhindert es die »offizielle« Musikgeschichtsschreibung, dass man Genre-übergreifend von der Musik des 20. Jahrhunderts sprechen kann, wenn man sich über Miles Davis, Ruben Gonzales oder Madonna bzw. György Ligeti, Alfred Schnittke oder Karlheinz Stockhausen unterhält. So paradox dies für Außenstehende auch klingen mag, wird in der Historischen Musikwissenschaft die Serielle Musik ausführlicher thematisiert als der Blues. In einem Standardwerk werden die Kompositionen Roman Haubenstock-Ramatis, Karl Amadeus Hartmanns und Johann Nepomuk Davids ausführlich beschrieben, wohingegen Louis Armstrong, Elvis Presley oder John Lennon unerwähnt bleiben (vgl. DIETEL 1994); der Jazz gilt als »Blutaufrischung für die europäische Musik« und afrikanische Musik muss erst »für die internationale Kunstmusik fruchtbar gemacht« werden (ebd., S. 750f.). Was anstelle dieses Eurozentrismus in zweihundert Jahren einmal geschrieben werden wird, ist naturgemäß unklar, doch es lässt sich ahnen, dass hier einiges umzuschreiben ist. Der dazu erforderliche historische Überblick kann im Folgenden nur angedeutet werden (vgl. LUG 1983/2002).

Neue weltweite Musikkulturen

Wir erleben zurzeit im Zeichen eines allgemeinen Kulturwandels durch Globalisierung und Medialisierung einen bedeutenden musikkulturellen Umbruch: Der »Sonderfall Abendland« (RÖSING 1994) neigt sich nach einem Jahrtausend musikalischer Höchstleistungen und fast weltweiter Dominanz – beide vor allem durch die Möglichkeit zur Verschriftlichung abendländischer Musik entstanden – seinem historischen Ende zu, indem er sich – vor allem durch die einschneidende Veränderung gewachsener Kulturlandschaften mittels Medien – von Grund auf verändert. Die oral tradierenden und die schriftlich fixierenden Musikkulturen (vgl. LUG

Die äußerst lebendigen Entwicklungslinien von Musikkulturen gestalten sich damit wesentlich differenzierter als es schubladenartige Terminologien wie »U« und »E« vermuten lassen. Daher sollte man sich davor hüten, unterschiedliche Musikkulturen wertend miteinander zu vergleichen.

1983) gehen neue Verbindungen ein: Die »E-Musik« des 20. Jahrhunderts war bestimmt durch den Übergang der im Abendland rund eintausend Jahre

Nicht nur bei ausübenden Künstler/innen, sondern auch in Musikwissenschaft und Feuilleton liegt die oft vehemente Ablehnung aller Genres, deren Realisation das Ursprüngliche und Spontane erfordert, vermutlich u.a. in der Angst vor der musikalischen Freiheit und expressiven Körperlichkeit begründet, die sich in oral tradierender Musik manifestiert.

dominierenden Schriftkultur in eine noch ungewisse Zukunft. So nutzte man einerseits zunehmend die Errungenschaften oral tradierender Kulturen wie die Improvisation, wandte sich asiatischen Tonsystemen und afrikanischen Instrumenten zu oder versuchte, sich durch grafische Notationsformen, Multimedia o.Ä. von der Einengung durch schriftliche Fixierung zu befreien. Parallel dazu knüpfte die Populäre Musik vor allem mit ihren afro-amerikanischen Wurzeln an längst verschüttete abendländische Traditionen aus der Zeit vor der Entwicklung der Notenschrift an (vgl. LUG 2002, LUGERT 1994). So wird heute beispielsweise das Bedürfnis nach rhythmisch-körperlich komplexer Musik in allen Bereich der Musikproduktion und -rezeption zunehmend anspruchsvoller befriedigt: Die körperliche Seite der Musik

verlangt auch im abendländischen Kulturraum erneut nach ihrem Recht, nachdem sie hier über Jahrhunderte durch Kirche, Musikpädagogik und -wissenschaft unterdrückt worden war. Diese Unterdrückung war einhergegangen mit einer Verkümmern der rhythmisch-körperlichen Komplexität im Vergleich zu vielen anderen Kulturen der Welt: Andersorts wurden musikbezogene Körperlichkeit, musikalische Spontaneität und Improvisation vielfältiger gelebt und sind dadurch stärker musikalisch ausdifferenziert als in der europäischen Schriftkultur, deren herausragende Werke hingegen als systemimmanent kaum zu übertreffende Höhepunkte schriftlich fixierender Musikkultur gelten.

Die äußerst lebendigen Entwicklungslinien von Musikkulturen gestalten sich damit wesentlich differenzierter als es schubladenartige Terminologien wie »U« und »E« vermuten lassen. Daher sollte man sich davor hüten, unterschiedliche Musikkulturen wertend miteinander zu vergleichen. Wertende Vergleiche zwischen der Musik unterschiedlicher Kulturen führen zwangsläufig zu Fehlurteilen wie »Opern sind künstlich« oder »Trommelmusik ist primitiv«: Die rein formale Analyse eines zwölftaktigen Blues ist so sinnlos wie die Betrachtung eines Kunstliedes unter dem Aspekt seiner Tanzbarkeit. Andererseits sollte die Musik unterschiedlicher Kulturen auch nicht unterschiedlos zu einer »Weltsprache« verkleistert werden, die angeblich überall verstanden wird. Auch wenn in pädagogischen, wissenschaftlichen und künstlerischen Modellen die Schnittstellen zwischen verschiedenen Musikkulturen gesucht und gefunden werden, hat es eine »Weltsprache Musik« im umgangssprachlichen Sinn nie gegeben.

Nicht nur bei ausübenden Künstler/innen, sondern auch in Musikwissenschaft und Feuilleton liegt die oft vehemente Ablehnung aller Genres, deren Realisation das Ursprüngliche und Spontane erfordert, vermutlich u.a. in der Angst vor der musikalischen Freiheit und expressiven Körperlichkeit begründet, die sich in oral tradierender Musik manifestiert. Hier zieht sich eine Linie der Stigmatisierung von der »Urwaldmusik« Jazz über »außereuropäische« Musikarten bis hin zu den jugendkulturellen Genres aller Epochen. Trotz solcher Stigmatisierungen wurde das vergangene Jahrhundert nachhaltiger durch afro-amerikanische Musik und die mit Populärer Musik verbundenen Akkulturations-Phänomene beeinflusst als durch die abendländische Musik dieser Zeit, deren werkgeprägte, oft deutungsbedürftige oder intellektualistische Gattungen eher ein Nischendasein fristen. Für das 20. Jahrhundert ist damit die Idee der musikalischen Innovation um Akkulturations-Zusammenhänge zu erweitern: Innovativ ist nicht nur das aus der abendländischen Materialstruktur Herauswachsende und sich von dieser Absetzende, sondern auch die neuartige Verknüpfung herkömmlichen musikalischen Materials.

Literatur:

- Budde, Dirk*: Take Three Chords... Punkrock und die Entwicklung zum American Hardcore, Karben 1997
- Dauer, Alfons Michael*: »Don't Call My Music Jazz. Zum Musiktransfer von der Alten zur Neuen Welt und dessen Folgen« in: Terhag (Hrsg.), Populäre Musik und Pädagogik Bd. 1; Oldershausen 1994
- Dietel, Gerhard*: Musikgeschichte in Daten, München/Kassel 1994
- Gorny, Dieter*: »Der drohende Verlust der Gegenwart. Bezüge zwischen dem audiovisuellen Medienmarkt und der Musikpädagogik«, in: Terhag 1996, S. 15ff.
- Heuger, Markus*: Don't call my music POPULARMUSIK! – Anmerkungen zu einem akademischen Phantom, in: Bernd Hoffmann / Helmut Rösing (Hrsg.): Forum Bd. 1: Jazz-Rock-Pop, Karben: Coda-Verlag, 1998
- Lug, Robert*: »Nichtschriftliche Musik«, in: Aleida Assmann u.a. (Hg.): Schrift und Gedächtnis (Archäologie der literarischen Kommunikation I). München 1983, S. 245ff
- Ders.: »1000 Jahre Popmusik?« Die Erben der Troubadours«. in: AfS-Magazin 14/2002. S.5ff Burscheid 2002
- Lugert, Wulf-Dieter*: »Populäre Musik. Eine »unendliche Geschichte«, in: Terhag 1994. S. 26ff
- Pape, Winfried / Schütz, Volker*: »Populäre Musik an wissenschaftlichen und künstlerischen Hochschulen. Eine Zwischenbilanz«, in: Terhag 1994, S. 254ff.
- Rösing, Helmut*: »Sonderfall Abendland« in: Bruhn/Oerter/Rösing (Hg.). Musikpsychologie. Ein Handbuch; Reinbek 1994
- Schoenebeck, Mechthild von*: Was macht Musik populär? Untersuchungen zu Theorie und Geschichte Populärer Musik. Europäische Hochschulschriften: Reihe 36, Musikwissenschaft, Bd.31; Frankfurt am Main 1987
- Stockmann, Doris*: Volks- und Populärmusik in Europa. Neues Handbuch der Musikwissenschaft (C. Dahlhaus), Bd. 12; Laaber: Laaber-Verlag 1992
- Terhag, Jürgen*: Populäre Musik und Jugendkulturen, Regensburg 1989
- Ders. (Hg.): Populäre Musik und Pädagogik Bd. 1 – 3, Oldershausen 1994/1996/2000
- Wicke, Peter*: »Populäre Musik« in: Ludwig Finscher (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. 7, Sp. 1694ff, Kassel u.a. 1997