

Hermann Rauhe (Hamburg)

Ist Pop die Volksmusik von heute? (IV)

Betrachtungen unter dem Gesichtspunkt der Entstehung, Vermittlung, Funktion und Wirkung

Rückt man die notierbare Beschaffenheit der Musik in den Mittelpunkt der Betrachtung, so lassen sich viele Gemeinsamkeiten zwischen Volksmusik und Populärmusik in melodischer, rhythmischer, harmonischer und formaler Hinsicht feststellen. Dies gilt besonders für Amerika, wo eine außerordentliche Nähe von Volksmusik und Populärmusik besteht. Deshalb ist auch in der englischsprachigen Literatur immer wieder die Frage aufgeworfen worden, ob die Populärmusik nicht einfach als Volksmusik der Gegenwart aufzufassen sei.

Analysiert man die notierbaren musikalischen Strukturen ("Primärkomponenten"), so fallen eine Reihe signifikanter Übereinstimmungen im Bereich der Melodik, Harmonik, Rhythmik und Form ins Auge, die ich an anderer Stelle als popularitätstfördernde Strukturelemente beschrieben habe, u.a.: Popularität in der Musik, Karlsruhe 1974; Hören und Verstehen, München 1975; Schlüssel zur Musik, Düsseldorf 1986; Phänomenologie der Populärmusik, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1987. Bezieht man nun allerdings die Aspekte der Entstehung, Vermittlung, Funktion und Wirkung in die Betrachtung mit ein, dann ergeben sich eine Reihe gravierender Unterschiede zwischen Volks- und Populärmusik, auf die ich hier nur exemplarisch eingehen kann, zumal ich sie in der "Phänomenologie der Populärmusik" (zusammen mit Reinhard Flender) ausführlich dargelegt habe.

Am Beispiel der sozialen Funktion möchte ich versuchen, die Unterschiede zwischen Volks- und Populärmusik kurz zu beschreiben. Die Volksmusik ist in der vorwiegend ländlich, agrarisch geprägten Gesellschaft verankert. Hier erfüllt sie die Funktion, den ländlichen Lebensrhythmus im Wechsel der Jahreszeiten, von Festen und Arbeit, sowie die soziale Struktur von Männern, Frauen und Kindern zu begleiten und zu umreißen. Das authentische Volkslied ist immer einer solchen Funktion zugeordnet: Das Wiegenlied der Frauen, das Trinklied der Männer, die Arbeitslieder, die sich auf die konkrete Arbeit beziehen, die Kinderlieder, bis zu den Tanz- und Hochzeitsliedern.

Demgegenüber ist die Vielfalt der konkreten sozialen Funktionen in der Populärmusik nivelliert. Ihr nostalgischer Grundzug und die Unbestimmtheit ihrer Aussagen läßt auf tieferliegende emotionale Defizite schließen. Es wird also zu den wesentlichen Aufgaben der Populärmusikforschung gehören, diese "hintergründigen" Funktionen zu entschlüsseln.

Geht man dieser Frage nach, so stößt man in ein Dickicht von Zusammenhängen, die historische, anthropologische, soziologische, psychologische, ökonomische und ideologische Gesichtspunkte enthalten. Da sich alle diese Aspekte mit der industriellen Revolution verändert haben, läßt sich schwer analysieren, wer was bewirkt hat. So bietet sich für das aufkommende Bedürfnis nach Unterhaltung und Amüsement, das sich nicht selten zur Vergnügungssucht steigert, ein ganzes Bündel von Erklärungsversuchen an:

1. Identifikationsverlust durch fehlende Leitbilder;
2. Entfremdung von der sinnerfüllten Arbeit durch die
3. Einführung von Lohn- und Fließbandarbeit;
4. Verlust eines geschlossenen Weltbildes durch Säkularisierung;
5. Urbanisierung (Verlust von Naturerlebnis);
6. Auflösung des traditionellen sozialen Netzes (Großfamilie, Dorfgemeinschaft);
7. Gestörte Sozialisation und Enkulturation;
8. Verwahrlosung der Jugend;
9. Verdrängung libidinöser Energien durch die Vorherrschaft rationalen Denkens.

Die Populärmusik gewinnt nun die Funktion, die sozialpsychologischen Defizite der modernen Industriegesellschaft aufzufangen, ohne etwas an diesen Mängeln real zu verändern. Sie wird also zum Trostpflaster, das nicht heilt, sondern allenfalls lindert und betäubt. Dem realen Unterbau seelischer Leiden, der zwangsläufig durch das System einer Industriegesellschaft bei breiten Bevölkerungsschichten entsteht, entspricht ein Überbau künstlicher Prothesen, die in das Seelenleben des Industriemenschen eingepaßt werden und ihn den Verlust vergessen lassen, solange er reichlich mit diesen Prothesen versorgt wird.

Dies erklärt, warum die Populärmusik zu jeder Zeit konsumiert werden kann, ohne Unterschied von Wochen- und Feiertag, Arbeits- oder Freizeit. Die emotionalen Defizite nagen permanent an der Seele jedes Einzelnen, der in den industriellen Arbeitsprozeß eingespannt ist. Deshalb nimmt die Populärmusik

eine allgemeine und vielfältige Funktion wahr, die allgegenwärtig und universal ist. Die Populärmusik beschränkt sich also nicht auf eine konkrete Funktion, sondern bildet zusammen mit den anderen Unterhaltungskünsten wie Film und Kleinkunst den komplementären Überbau zur Industriegesellschaft. So kommt es zu dem interessanten Phänomen, daß sich die Populärmusik über etwa 150 Jahre in ihren "Primärkomponenten" (Melodik, Harmonik, Rhythmus, Form) kaum verändert hat. Sie bleibt bis ins 20. Jahrhundert hinein diatonisch, auf den drei Grundakkorden Tonika, Dominante und Subdominante basierend und vom Text her nostalgisch, sentimental. Erst mit der Adaption musikalischer Elemente der farbigen Amerikaner, wie Blues, Ragtime und Jazz, gewinnt die Populärmusikproduktion ein neues Profil.

Dies gilt besonders für die Rock- und Popmusik, die sich seit etwa 1955 einer neuen, vom Blues und Rhythm & Blues inspirierten Tonsprache bedient. Sie weist auch hinsichtlich ihrer sozialen Funktion eine größere Nähe zur Volksmusik auf als die übrigen Sparten der Populärmusik. Trotzdem bestehen auch im Rock- und Popbereich gravierende Unterschiede hinsichtlich der Entstehung (Produktion), Vermittlung und Wirkung gegenüber der Volksmusik.

Zu diesen Unterschieden gehören u.a.:

- der Einfluß der modernen Technologie auf den Produktionsprozeß (elektronische Klangerzeugung und -transformation), auf die Vermittlung (elektronische Verstärkung, Aufzeichnung und Vermittlung durch technische Medien);
- die veränderte Kommunikations- und Interaktionssituation in der Diskothek ("sozialer Uterus") oder beim Hören über Walkman ("magischer Uterus");
- der Wandel des Hörens durch veränderte Klangstrukturen und angewachsene Lautstärke.

Betrachtet man die Entstehungsgeschichte der Populärmusik, so ergeben sich wiederum eine Reihe bemerkenswerter Gemeinsamkeiten zwischen Volks- und Populärmusik. Dies wird am Beispiel Amerika besonders deutlich: In Amerika hatte die Populärmusik vorwiegend die folgenden Wurzeln:

1. Überlieferungen englischer Volksmusik, wie zum Beispiel Broadside Ballads (die in etwa unseren Moritaten entsprechen): Diese langstrophigen Lieder handelten meist von Katastrophen, Sklaverei, Alkoholismus und den Seelenqualen enttäuschter Liebhaber. Sie wurden zu einer bereits bekannten Melodie getextet und auf Handzetteln gedruckt. Die Texte waren überwiegend sehr realistisch und manchmal recht derb.

2. Schottische und irische Volkslieder: Sie wurden meist in einfachen vierstimmigen Sätzen harmonisiert und mit einer Klavierbegleitung versehen.
3. Italienische Bel Canto-Arien: So wurden zum Beispiel Arien aus Rossinis "Tancredi" oder "Il Barbiere di Siviglia" sowie aus Bellinis "La Sonnambula" oder "Norma" auf "sheet-music" in einfachen Arrangements gedruckt und in hohen Auflagen verkauft.

Die erste eigenständige amerikanische Populärmusik bildeten die Minstrelsongs, entstanden aus Spottliedern über Negersklaven, deren englischen Akzent man imitierte. Diese Songs waren Teil von witzigen Unterhaltungsshows, die seitdem das Hauptcharakteristikum amerikanischer Populärmusik sind. So bezeichnet Gilbert Chase den Minstrelsong "Jim Crow" von "Daddy" Rice als den ersten großen internationalen Songhit der amerikanischen Musik.

Bis 1820 waren alle populären Lieder, die über "sheet-music" verbreitet wurden, europäischen Ursprungs. Mitte des 19. Jahrhunderts wurde das anders. Eine Generation von amerikanischen Komponisten schuf eine amerikanische Synthese aus den oben genannten Wurzeln, allen voran Stephen Foster. Obwohl Foster weder die Musik der Negersklaven kannte, noch die Volksmusik der schottischen und irischen Einwanderer studierte, schuf er allein aus der Kenntnis des Repertoires gedruckter populärer Songs eine stattliche Anzahl von Liedern, die später sogar in die mündliche Überlieferung gingen und bis heute von Amerikanern als Volkslieder gesungen werden. Fosters Texte sind meist nostalgisch und besingen die Sehnsucht in die Vergangenheit oder den Schmerz einer unglücklichen Liebe. Er traf damit eine Stimmung in Amerika, mit der sich weite Teile der Bevölkerung identifizieren konnten. Das Experiment Amerika forderte seinen Preis insofern, als das amerikanische Selbstbewußtsein noch brüchig war. Fosters Lieder wie "Old Folks", "Home" oder "Oh Susanna" trafen ins Herz. Foster gelang es auch, eine Melodik von äußerster Einfachheit zu entwickeln, die jedem, der diese Lieder sang, das Gefühl gab, er selbst habe sie erfunden.

Mit der Tin Pan Alley-Ära und der Entstehung der amerikanischen Musikindustrie vergrößerte sich allerdings der Unterschied zwischen Volks- und Populärmusik. Tin Pan Alley ist eine Straße in New York zwischen Broadway und 5th Avenue. Hier konzentrierten sich in den 90iger Jahren des 19. Jahrhunderts die wichtigsten amerikanischen Musikverleger, die bis Mitte des 20. Jahrhunderts den Markt der Populärmusik beherrschen sollten.

Insbesondere eine Gruppe junger Unternehmer, Thomas B. Harms, Willis Woodward und Isidore Witmark, revolutionierten die Produktionsmethoden in der Musikverlegerbranche, die bis dahin noch Manufakturcharakter hatte. Der traditionelle Verleger stand meist im Dienst des Autors, also des Musikurhebers, und suchte dessen Werke zu verbreiten. Die jüngere Generation setzte sich jedoch mit einem völlig anderem Produktionsprinzip durch, indem sie den Autor mehr oder weniger ausschalteten. An seine Stelle trat ein Team auf Honorarbasis beschäftigter Musiker, die sich dem Marketingkonzept der Verlagsleitung zu unterwerfen hatten. Zunächst wurde eine Marktanalyse vorgenommen mit dem Ziel, eine Prognose für die gängigsten Gesangsnummern zu erzielen. Sodann wurde der Auftrag gegeben, in diesem oder jenem Stil zu komponieren. Eine Auswahl wurde getroffen und Interpreten angeheuert. Sogenannte "song-pluggers" hatten dann die Aufgabe, das Produkt zu testen. Man lancierte die neuen Songs in die music halls und beobachtete die Reaktionen des Publikums. Zeigte sich ein positives Feedback, wurde der Song in hoher Auflage als "sheet-music" gedruckt und auf den Markt geworfen. 1892 verkaufte Charles K. Harris von dem Hit "After the Ball" über 5 Millionen Exemplare sheet-music.

Die angewandten Marketingmethoden waren in Amerika nicht neu: Jedes industrielle Unternehmen konzentrierte sich auf die Steigerung der Produktionsraten durch effektive Verkaufstechnik. Diese setzte mit der Analyse der Konsumbedürfnisse ein. Durch die konsequente Anwendung von Arbeitsteilung konnten die Preise für die Produkte gesenkt werden und dadurch erreichte man einen immer größeren Markt, denn immer mehr Amerikaner konnten es sich leisten und wurden animiert, sich sheet-music zu kaufen. Der Schlüssel zum Erfolg lag darin, daß man es wagte, Musik, die bisher ein eher immaterieller Wert gewesen war, als Produkt zu vermarkten wie Zahnpasta oder Zigaretten. Wenn man Musik zur Ware umfunktionieren konnte, dann konnte man auch die modernen Methoden industrieller Produktion anwenden. Populärmusik etablierte sich von nun an weltweit als Industrieprodukt wie die konfektionierte Ware der Bekleidungsindustrie. Mit der Erfindung der Schallplatte 1887 durch Emil Berliner wurde die Musik endgültig materialisiert.

Die neuen Medien (Schallplatte, Radio, Film) kamen zu einem Zeitpunkt auf den Markt, an dem in den USA der Musikmarkt fast vollständig im Griff der industriellen Produzenten war. Anstelle der sheet-music trat die Schallplatte, anstelle der vaudeville-shows der Stummfilm und anstelle der music hall die juke box. Der music-plugger wurde durch die Radiostation ersetzt. Dies bedeutete eine weitere Kommerzialisierung des Musikmarktes. Die vielen Unterhaltungskünstler wurden nun arbeitslos.

In Amerika kam es aber nicht zu der Dichotomie zwischen E- und U-Musik, denn die klassische europäische Musik war zu diesem Zeitpunkt in dem Pionier- und Einwandererland kaum vertreten. Die Vorstellung von Kunst als Religion oder l'art pour l'art war den Amerikanern auch völlig fremd, so daß ein breiter Konsensus in der Bevölkerung mit der kommerziell produzierten und verbreiteten Musik entstand. Die Tin Pan Alley-Schulzen waren die Musik Amerikas, und zwar aller Schichten.

In Amerika konnte sich die Populärmusik in großer Kontinuität vom 18. Jahrhundert bis ins 20. Jahrhundert hinein entwickeln. Die Tin Pan Alley-Ära 1890 - 1950 stellte lediglich die Kommerzialisierung einer weitverbreiteten Praxis des volkstümlichen Liedes dar. Dies liegt insbesondere in der völlig neuen Gesellschaftsstruktur eines reinen Einwandererlandes, wie es die USA darstellt. Hier kamen Menschen aller Schichten zusammen, religiös oder politisch verfolgte, kriminelle, arbeitslose, vor dem Hungertod flüchtende mit der Hoffnung auf ein besseres Leben. Der Vollzug der Auswanderung in einen anderen Kontinent mit erheblichen Risiken und ohne reale Möglichkeit einer Rückkehr, bedeutete faktisch einen Bruch mit der bisherigen Umgebung, Sprache und Gesellschaft.

Durch diesen Bruch entstanden erhebliche soziale und psychische Defizite, die durch die oben genannten "Prothesen" der Populärmusik zumindest scheinbar kompensiert wurden. Inwieweit auch historisch gewachsene, landschaftlich verwurzelte Volksmusik eine solche kompensatorische Funktion besitzt, müßte von der ethnologischen Forschung eingehend untersucht werden. Trotz dieser noch ausstehenden Forschungen kann zusammenfassend festgestellt werden, daß die Populärmusik zwar in vieler Beziehung an die Stelle der Volksmusik getreten ist und daß sie eine Reihe volksmusikalischer Funktionen übernommen hat, daß sie aber nicht pauschal als "Volksmusik von heute" bezeichnet werden kann, auch dann nicht, wenn sie auffallende strukturelle Ähnlichkeiten mit der Volksmusik aufweist.