

Thomas Phleps, Kassel (D)

Phänomene der Reduktion

Beispielsweise Mozart-Bearbeitungen¹

Phänomene der Reduktion habe ich vor langer Zeit diesen Vortrag überschrieben und muß heute zugestehen: ohne recht zu wissen, auf was ich mich damals eingelassen habe. Denn der musikologische Umgang mit den industriell produzierten Elaboraten populärer Musik, um die es im weiteren gehen wird², stellt schon in der Wahl der Verfahrensweise kein geringes Problem dar:

Ein nüchtern-analytischer Ansatz, der mit wissenschaftlicher Akribie einen Katalog musiksprachlicher Reduktionen zusammenstellt, dürfte an der Dürftigkeit des zu Analysierenden scheitern. Ein kulturkritischer, womöglich durch die Applikation von Moralin angereicherter Ansatz wiederum vermag häufig nicht

¹ Der Vortrag basiert weitgehend auf der Kommentierung von Hörbeispielen. Der auf diese Verlaufsform abgestellte Vortragstil ist trotz des wesentlichen Nachteils, daß die Musikbeispiele selbst nicht zu hören sind, für den Abdruck beibehalten worden.

² Da der Vortrag allein den Phänomenen der Reduktion, genauer der kulturindustriellen Reduktion in der Produktion populärer Musik in der gebotenen Kürze nachzugehen sucht, bleiben wesentliche Aspekte ausgespart. Hierzu zählen die Ebene der Rezipienten bzw. Konsumenten populärer Musik und die historische Dimension, die deutlich werden läßt, daß Unterhaltungsmusik durchaus keine Verfallsform der hohen Kunst darstellt, vielmehr ihr jahrhundertlanges „Schattendasein“ auf (klassen)gesellschaftlichen Zwängen gründet und ihr „ästhetischer Ruin“ (Carl Dahlhaus), die Depravation zur leicht konsumierbaren Musikware, die Folge der mit der Entwicklung von bürgerlicher Gesellschaft und kapitalistischer Produktionsweise einhergehenden Spaltung in E- und U-Musik ist.

Eine Totalkritik populärmusikalischer Mozart-Adaptionen ist also weder angestrebt noch vom wissenschaftlichen Standpunkt vertretbar. Helmut Rösing hat anlässlich des Salzburger Mozart-Symposions 1990 auf die zu Zeiten Mozarts gängige und selbstverständliche Praxis des „Umarrangierens“ hingewiesen. Das Umschreiben von Opern, Sinfonien für Harmoniemusik, Klavier, von Kammermusik für andere beliebte Besetzungen „stellte einen nicht zu vernachlässigenden Markt dar, mit der Zielsetzung, der Musik Absatzmöglichkeiten bei verschiedenen Bevölkerungsschichten zu sichern“ (Helmut Rösing, *Mozart-Adaptionen in der populären Musik seit 1975*, in: *Das Phänomen Mozart im 20. Jahrhundert. Wirkung, Verarbeitung und Vermarktung in Literatur, Bildender Kunst und in den Medien. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1990*. Hrsg. Peter Csobádi, Gernot Gruber, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller und Oswald Panagl. Anif/Salzburg 1991, S. 344). Mozart selbst war der letzte, der sich diesen Markt entgegen ließ. Indes gibt es, wie in jeder anderen, auch in der populären Musik gute und schlechte. Das Fatale ist freilich, daß deren schlechte in unserer Zeit kulturindustrieller Warenproduktion auch Schlechtes im Sinne hat. Das von dieser Musik vermittelte „Amusement ist die Verlängerung der Arbeit unterm Spätkapitalismus“. Insofern dient sie nicht einmal ästhetischer Sublimierung, „sondern unterdrückt“ (Max Horkheimer – Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt/Main 1971, S. 123/125).

mehr unter Beweis zu stellen als das, was man eh schon weiß: Daß nämlich die Kulturindustrie als verlängerter Arm des Kapitalismus die Menschen – um ein geflügeltes Wort der Musikdidaktik zu variieren – dort abholt, wo diese zu stehen meinen, in Wahrheit aber dort hinstellt, wo sie ruhiggestellt sind. Mit anderen Worten: Es fällt einigermaßen schwer, über leichte Musik zu reden. Das gilt auch für die sprachliche Form, in der das geschieht. Leicht läuft man nämlich Gefahr, daß sich die wissenschaftliche Beschäftigung ebenso langweilig gestaltet wie die Musik, die es zu analysieren gilt.

Bevor ich nun meinen für Sie auch auditiv nachvollziehbaren Streifzug durch die populärmusikalische Reduktion Mozartscher Musik antrete, möchte ich gewissermaßen als Rüstzeug den Verweis auf vier funktionale Aspekte vorausschicken, die im speziellen Fall „Mozart“ für die industriellen Verwertungsstrategien bestimmend sind oder sie zumindest begünstigen:

Da ist zum ersten das Bild vom Menschen Mozart, vom kleinen Wunderkind oder vom – trotz des durch den Vater verordneten Verlusts der Kindheit – Ewig-Kindlichen, ja, -Kindischen. Bis hin zu Wolfgang Hildesheimer³ zieht sich die nunmehr 200jährige Geschichte einer in ihrer Konsequenz wohl einzigartigen Reduktions-Rezeption. Wäre er nicht so früh verstorben, so ist anzunehmen, daß das heutige Mozartbild etwa der Tragik eines Johannes Heesters gleichkäme, der noch im Pensionsalter den gerade mal volljährigen Verehrer zu mimen hatte. Resultat dieses in gewissem Sinne programmatischen Bildes vom Menschen Mozart ist das von seiner Musik als einer im Gegensatz zu der Beethovens jeglicher Geistestiefe abholden und daher „allgemeinverständlich“. In Formans *Amadeus*-Film geschieht im Prinzip nichts anderes, nur daß dieses Bild auf den bislang vernachlässigten Sexualaspekt verschoben wird, getreu den Sublimationsforderungen der bürgerlichen Gesellschaft, die das Ausleben sexueller Begierde allein solch geistig Unmündigen zugesteht – und anschließend herzlich darüber lacht. Falcos *Rock me, Amadeus*⁴ schlägt in die gleiche Bresche, indem auf Mozarts Flair als Frauenheld, Lebemann, Antörner, gleichsam vorgeschichtlicher Popstar rekuriert wird. Mozarts Musik spielt hier keine Rolle.

Ein zweiter Aspekt scheint mir die Einbindung klassischer Musik, sogenannter Originalmusik, in das Repertoire der Volksmusik und bestimmter Formen der Arbeitermusikultur. Dieser Griff nach der gehobenen Musik ist vor allem in der Laienmusik, den Ziehharmonika- und Bandoneon-Orchestern, seit Anfang unseres Jahrhunderts nachweisbar.

Eng mit den beiden genannten Aspekten hängt ein dritter zusammen, den ich die Evergreen-Tendenz der zu schönen Melodien verzerrten Kompositionen Mozarts nennen möchte. Auf diesem Gebiet, das die harmonische Perspektive

³ Mit Bezug auf die Bäsle-Briefe schreibt noch Hildesheimer: „*Infantilität, ohne Zweifel. Gänzlich ist er ihr sein Leben lang nicht entwachsen, wir finden Anklingendes noch in seinen letzten Briefen*“ (Wolfgang Hildesheimer, *Mozart*. Frankfurt/Main 1980, S. 122).

⁴ Falco: *Rock me, Amadeus* (R. Bolland/F. Bolland/Falco; GIG 826210 [LP: *Falco* 3], 1985).

Mozarts meist zur Grundakkordik neutralisiert, um so das Vorurteil von dessen angenehm-harmonischer Musik zu zementieren; auf diesem Gebiet tummeln sich seit geraumer Zeit die Vertreter der volkstümlichen und Schlagermusik, aber auch „Personen des öffentlichen Interesses“, die ihre Popularität in „klingender“ Münze einlösen wollen.

Viertens und letztens, der außermusikalisch gesetzte Anlaß, der – wie jetzt beim Todesjahr – die gesamte Medienindustrie in Rotation versetzt. Neben Professor Justus Frantzens Mozart-Enthüllungsstory in der *Bild*-Zeitung und verlegerischen Gigantomaniern unter der Rubrik „20 Kilo Mozart“ finden sich da auch seriöse Veranstaltungen wie die hiesige. Der populärmusikalische Sektor indes nutzt das Todesjahr als reichlich fadenscheinigen Trailer, um seine zu-meist in computergesteuerten Studios von Tüftlern erstellte und/oder durch Retortengruppen zur „Ansicht“ gebrachte Einfallslosigkeit in Form von Mozart-Adaptionen auf den Markt zu bringen.

Zumal dieser letzte Aspekt macht deutlich, daß es bei meinen Ausführungen weniger um das beliebte Thema „Original und Bearbeitung“ geht, also um die musiksprachliche Reduktion des „Urtextes“, als vielmehr um die spezifischen und zugleich exemplarischen Operationen, durch die ein rezeptionsgeschichtlich bereits reduziertes Ausgangsmaterial den Verwertungsmechanismen einer profit-orientierten Unterhaltungsindustrie zugeführt wird. Es geht also, kurz gesagt, um das Design der standardisierten Produktion von Musik als Ware, mit der diese Branche „ihren“ Mozart zu vermarkten hofft. Ich sage bewußt „hofft“, denn die Hitlisten werden auch in diesem Jahr trotz erhöhter Anstrengungen nicht mit Mozart-Anklängen bestückt.

Bevor ich mich den einzelnen Sektoren des klingenden Unfügs zuwende, noch eine Anmerkung: Reduziert ist selbstverständlich auch das Repertoire, das vom Gros der Interpreten bzw. Produzenten herangezogen wird. Ein knappes Dutzend Werke bildet den durch alle Bildungsfilter hindurchgeschleusten Bodensatz „hoher Kunst“: *Kleine Nachtmusik*, *Türkischer Marsch*, *Sonata facile*, *g-Moll-Sinfonie* (erster Satz), *Klarinettenkonzert* (langsamer Satz), *Klavierkonzert Nr. 21* (langsamer Satz), *Frühlingslied*.

Mein erstes Beispiel stammt aus der Sparte volkstümliche Musik, die im Musikleben der Bundesrepublik Deutschland und wohl auch Österreichs keineswegs eine musikalische und vor allem ökonomische Randerscheinung darstellt. Das Hellberg-Duo singt „*Komm lieber Mai und mache*“ KV 596:

Hörbeispiel 1: Hellberg-Duo: *Komm lieber Mai und mache* (Mozart/
Bearb. C. A. Overbeck; Intercord/K-Tel TG 1255, 1989)

Hier ist sehr gut zu hören, daß es in der volkstümlichen Musik im Prinzip nicht auf das einzelne Stück oder die Vortragenden ankommt, sondern auf einen stereotyp bevorzugten Sound, genauer: einen abgerundeten Gesamtklang, bei dem das Gesangsduo stimmlich nicht herausragt, sondern mit der Begleitung verschmilzt. Nicht zu hören ist freilich die *Sehnsucht nach dem Frühling*, von der

Mozarts Lied handelt. Mit der Ausstrahlung einer rustikalen Sitzecke wird hier eine „*Sehnsucht nach Heimat*“ (wie Hermann Rauhe, dem ganzen Volksmusiktrübel durchaus nicht abgeneigt, formulierte⁵), eine terzenselige heile Welt evoziert, in der sich Männlein und Weiblein allein durch die Stimmlage unterscheiden.

Als optisches Pendant gesellt sich zu dieser entpersonifizierten Geschlechtslosigkeit ein gleichsam zeitloses Ambiente, das über die standardisierte Kostümierung eine lange Tradition vortäuscht. Jugend und Schönheit spielen hier, anders als in der Schlagerwelt, keine Rolle. Die Stars der volkstümlichen Musik feiern 25- bis 50jährige Bühnenjubiläen, wie z. B. Ernst Mosch, der mit seinen Original Egerländer Musikanten weit über 100 Platten eingespielt hat. Über 30 Goldene (250 000), einige aus Platin (500 000) und eine diamantene Schallplatte umreißen seinen Marktwert innerhalb dieser „volkstümliche Musik“ genannten, multimedialen Heimsuchung, die seit Jahren tiefschwarze Zahlen schreibt.⁶

Die *Goldenen Weihnachten mit Ernst Mosch* enthalten selbstverständlich auch „*Morgen kommt der Weihnachtsmann*“.⁷ Von Mosch über den guten Tschibo-Onkel Roger Whittaker bis zum Heimorgel-Virtuosen Franz Lambert will sich keiner dieses Vorweihnachtsgeschäft entgehen lassen. Die Geschichte dieses Liedes, das von Mozart durch seine bekannten *Klaviervariationen KV 265* gewissermaßen infiziert ist, bis hin zum christlichen „*Volksgut*“ (so die Angabe bei Ernst Mosch) scheint mir, auch wenn ich etwas vom Thema abkomme, erwähnenswert:

War schon Mozarts Vorlage alles andere als christlicher Herkunft, das frivole französische Salonlied „*Ah, vous dirai-je Maman!*“ nämlich, so ist die ursprüngliche Fassung von „*Morgen kommt der Weihnachtsmann*“ ohne Frage das Weihnachtslied, das von der christlichen Botschaft „*Friede auf Erden*“ am weitesten entfernt sein dürfte. Um 1835 läßt Hoffmann von Fallersleben den Weihnachtsmann Aufrüstungsgeschenke an die Kinder verteilen: „*Trommel, Pfeifen und Gewehr, Fahn' und Säbel und noch mehr, ja, ein ganzes Kriegesheer*“. Neuere Fassungen substituieren diese Aufforderung zum Kauf von Kriegsspielzeug durch andere Konsumwünsche.⁸

So auch die Einspielung der einstigen bundesdeutschen Ski-Asse Rosi und Evi Mittermaier und Christian Neureuther aus dem Jahr 1982. Das traute gesangli-

⁵ Zitiert nach „*Hochpolitische Angelegenheit*“. Spiegel-Reporter Fritz Rumler über die Tonträgerwaffe „*Volksmusik*“, in: *Der Spiegel* 44 (1990) Nr. 14, S. 311.

⁶ Vgl. Marianne Bröcker, *Ja, wir sind lustige Musikanten. Volksmusik in den Medien – ein Bericht*, in: *Musikalische Volkskunde – aktuell: Festschrift für Ernst Klusen zum 75. Geburtstag*. Hrsg. Günther Noll und Marianne Bröcker, Bonn 1984, S. 105–127 (zu Mosch: S. 117).

⁷ Ernst Mosch und seine Original Egerländer Musikanten: *Morgen kommt der Weihnachtsmann (Volksgut/Bearb. Weinkopf; Teldec 626890 [LP: Goldene Weihnachten mit Ernst Mosch und seinen Original Egerländer Musikanten]*, 1988).

⁸ Vgl. Ingeborg Weber-Kellermann, *Das Buch der Weihnachtslieder. 151 Deutsche Advents- und Weihnachtslieder. Kulturgeschichte, Noten, Texte, Bilder. Mit Klavier- und Orgel-Begleitung*. Mainz 1982, S. 187.

che Beisammensein von Geschwister- und Ehepaar reflektiert auf die anvisierte Ideologie von Heimat- und Traditionsverbundenheit. Das Arrangement sucht die Verbindung zum Zeitgemäßen, Modernen herzustellen, bietet indes ein wahres Kompendium antiquierter Musikstile: Blas-, Marsch-, Swing-, Spieldosenmusik, alles unmotiviert und mit harten Schnitten aneinandergedappt:

Hörbeispiel 2: Rosi und Evi Mittermaier und Christian Neureuther:
Morgen kommt der Weihnachtsmann (Volksgut/Bearb. Dorflhuber/Amper;
Ariola/Montana 204976 [LP: *Weihnachten in den Bergen*], 1982)

Nun gut, das folkloristische Flair erschöpft sich bei diesem stilistischen Sammelurium in der Dialektfärbung, die als klingende Ansichtskarte aus Oberbayern auf den Gabentisch gelegt werden soll. Der wesentliche Aspekt dieses Beispiels liegt aber auf einer anderen Ebene: Wir haben es hier mit einem traditionsreichen Genre des Medien-Marketings zu tun. Seit Max Schmelings exzeptionellem Titel *Das Herz eines Boxers* Anfang der 30er Jahre sucht das Musik-Business aus einer anderweitig, vorzugsweise auf sportlichem Gebiet erworbenen Popularität Profit zu ziehen. So werden in der Bundesrepublik Deutschland anlässlich der Fußball-WM die Berufskicker mit schöner Regelmäßigkeit vom Schlager-Profi Udo Jürgens zur grölenden Tapete umfunktioniert. Glücklicherweise wurde diese Ballsportart erst kurz vor der Jahrhundertwende erfunden, und so hat Mozart gute Chancen, daß dieser Kelch auch weiterhin an seiner Musik vorübergeht.

Warum aber greifen die Schlagermacher überhaupt auf Mozart, auf klassische Musik also zurück? – Sicher, es fällt nicht immer leicht, Variationen des Immergleichen termingerecht zu produzieren. Wichtiger aber scheint, daß man beim gängigen und in der Schlagerproduktion letztlich unumgänglichen Verfahren der subtilen Anlehnung an populäre Nummern Gefahr läuft, in langwierige und kostenintensive Plagiatsprozesse verwickelt zu werden. Demgegenüber bietet die Methode, Partikel der „Klassik“ aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang herauszulösen und zu Schlägern zu verarbeiten, eine legale Möglichkeit, sich dem Urheberschutz und der damit verbundenen Profitminderung zu entziehen. Diese zahlreichen „schönen Stellen“ sind dem kulturindustriellen Zugriff buchstäblich schutzlos ausgeliefert. Rechtlich gilt jetzt der Arrangeur als Autor, was nach dem Gewinnverteilungsplan der GEMA eine spürbar höhere Tantiemenausschüttung beim Verkauf der Tonträger zur Folge hat.⁹

Auf die entscheidende Rolle, die den zumeist tatsächlich unterbezahlten Arrangeuren in der Schlagerzubereitung zufällt, möchte ich sie beim nunmehr 15 Jahre alten Heino-Titel *Es ist nie zu spät für ein neues Leben* hinweisen. Der Titel basiert auf dem langsamen Satz aus Mozarts *Klavierkonzert Nr. 21 KV 467*, der in der Unterhaltungsbranche seit 1968 als „*Elvira-Madigan-Thema*“ (nach

⁹ Vgl. Werner Mezger, *Schlager. Versuch einer Gesamtdarstellung unter besonderer Berücksichtigung des Musikmarktes der Bundesrepublik Deutschland*. Tübingen 1975, S. 287 ff. und 303 f.

dem gleichnamigen schwedischen Spielfilm) weitergereicht wird. Bei Heino, diesem Prototyp deutscher Vergeßlichkeit, über den es viel zu sagen gäbe¹⁰, – bei diesem personifizierten deutschen Liedgut also kommt ein Text hinzu, der eine größere Teilmenge des tradierten Schlager-Grundwortschatzes (Glück – Sonne – Hoffnung – Morgen) herunterbetet und mit der Phraseologie des ungesunden Menschenverstandes – „alles geht vorbei, es ist nie zu spät“ – seine Think-positive-Ideologie übermittelt:

Hörbeispiel 3: Heino: *Es ist nie zu spät für ein neues Leben* (Mozart/ Bearb. Jung/Becht/Rökkelein/Arr. Becht; Imperial 794816 [LP: Heino – *Seine großen Erfolge* 5], Aufnahme 1975)

¹⁰ Um das im Vortrag Nicht-Gesagte stichwortartig zu umreißen: Bei Heino scheiden sich, wie selten in der Schlagerwelt, die Geister. Indes ist sein politisches Image durchaus nicht nur durch Linke geprägt, die bei Heino rot sehen, sondern wird auch von seiner Plattenfirma offensiv vermarktet: „deutsch, gerade und ehrlich“ heißt es auf dem Cover seiner LP *Ich hab' Ehrfurcht vor schneeweißen Haaren* (Chrystal [EMI] 056 CRY 32315). Entscheidend beigetragen zu diesem Image hat selbstverständlich das Repertoire seiner Lieder – (volkstümliche) Schlager, Volks- und Vaterlandslieder –, aber auch Heinos „männlich-kraftvoller“ Gesang (unter besonderer Beachtung der Konsonanten) in Verbindung mit einem Arrangement-Typus, der häufig einer (zumal im deutschen Faschismus arg strapazierten) Lagerfeuer-Romantik verpflichtet ist.

Wohin Heinos deutsch-nationales Image tendiert, verdeutlicht seine LP *Uns geht die Sonne nicht unter* (EMI 1C 066-32587), deren Titel bereits in fataler Weise auf die braunen Jahre verweist: Ebenso überschrieben war das 1934 erstmals erschienene HJ-Liederbuch, das bis 1940 eine Auflagenhöhe von 2,5 Millionen erreicht hatte (*Uns geht die Sonne nicht unter. Lieder der Hitler-Jugend*. Bearbeitet von Hugo W. Schmidt. Köln: Musikverlag Ton-ger 1934). Daß die *Deutsche Nationalzeitung* die Heino-LP wieder und wieder anpries (vgl. Frank Wolff, *Faschismus in der populären Musik*, in: *Jugend und Neofaschismus*. Hrsg. Gerhard Paul und Bernhard Schoßig. Köln – Frankfurt 1979, S. 175), liegt freilich vor allem an dem hier versammelten „nationalistischen Liedgut“. Etwa Arnolds Vaterlandslied *Der Gott, der Eisen wachsen ließ, Die Wacht am Rhein* und das *Niedersachsenlied*, beides Lieder, die von deutsch-französischer Freundschaft, um es vornehm zu formulieren, keinerlei Notiz nehmen, – und ein *Deutschlandlied*, das per Arrangement zum nationalen Schlager depriviert. Für einige Zeit konnte übrigens vom Bonner Sekretariat des MdB Wilfried Böhm (CDU) eine Privatpressung bezogen werden, die Heinos Version mit dem Streichquartettssatz Haydns und einer Bläserchor- und Chorfassung fusionierte (vgl. Manfred Sievritts, *Lied – Song – Chanson* 2. „Politisch Lied, ein garstig Lied?“. *Musidaktik* Grundband 1, Materialheft 2, 2. Wiesbaden 1984, S. 419).

Ein weiteres: War schon das oben erwähnte HJ-Liederbuch ausdrücklich „zusammengestellt zum Gebrauch für Schulen“, so kam es zum Eklat, als der damalige Ministerpräsident von Baden-Württemberg, Filbinger, 1977 eine von Heino besungene Schallplatte mit allen drei Strophen des *Deutschlandliedes* an die Schulen verteilen ließ (vgl. Wolff a. O. S. 174).

Aber wie gesagt: Über Heino gibt es viel zu sagen! Unter anderem auch, daß *Es ist nie zu spät für ein neues Leben* ein ausgesprochener „Ohrwurm“ ist. Welche musiksprachlichen Faktoren für diese Speicherung im Langzeitgedächtnis der Rezipienten (auch dem meining) verantwortlich sind, ist bislang nicht auch nur annähernd erforscht. In der Formulierung einer schlüssigen „Ohrwurm“-Theorie sehe ich eine entscheidende Aufgabe der Populärmusik-Forschung und die Chance, den Phänomenen der Reduktion in der populären Musik näher auf die Spur zu kommen.

Nach dem (hier ausgeblendetem) B-Teil wird – auch textlich – der Anfang wiederholt, nicht nur, weil's so schön war, sondern auch und gerade, um ihn durch die schlagertypische Steigerung mittels Halbton-Rückung als Refrain emotional zu stabilisieren. Überhaupt zieht das Arrangement die Mozartsche Musik so vollkommen in die Schlagersphäre, daß sie zum tanzbaren, langsamen Blues gerinnt – vergleichbar etwa *Only you*. Umgarnt von mitfühlenden und sich aufschwingenden Streichern, erst in der „zweiten Strophe“ im Schlagzeug gestützt, vollzieht Heino, sturmerprobt, die Übermittlung der ihm in den Mund gelegten Lebensweisheiten.

Der entscheidende psychologische Effekt spielt sich indes hinter ihm ab. Das Schlager-Arrangement bedient sich nämlich eines seiner beliebtesten Stilmittel: dem Background-Chor. Dieser „Kunstgriff“ schluckt das reale, aber unerträgliche Gefühl gesellschaftlicher Isolierung und besorgt klanglich die Einbindung des Rezipienten in die Klangwelt der Musik.¹¹ Dem Schlagerhörer wird stellvertretend fürs richtige Leben das Gefühl vermittelt, auch als Vereinzelter, „Atomisierter“, einer unter vielen zu sein, „eingegliedert in die Gemeinde der fans“.¹² Noch einen Schritt weiter geht James Last, in dessen Arrangements der Interpret vollständig durch einen Background-Chor, zumeist als reiner Summchor, ersetzt wird.

Mit seinem Unterhaltungsmusikorchester hat eben jener James Last eine ganze LP „Mozart“ auf den Markt gebracht. Ich möchte seiner Einspielung der *g-Moll-Sinfonie* KV 550 (erster Satz, versteht sich) diejenige Anthony Venturas, eines weiteren Großverdieners dieser Sparte, an die Seite stellen. In beiden Versionen reduziert sich die Musik nahezu vollständig auf einen unverwechselbaren, charakteristischen Sound. Dieser sorgfältig und mit Kalkül entwickelte, auf das gesamte Repertoire ausgedehnte Arrangement-Typus dient indes nicht nur als Markenzeichen (die Werbeschiene von Lasts Plattenfirma fährt bezeichnenderweise mit „*Ein Sound geht um die Welt*“), sondern auch als Kennzeichnung des jeweils intendierten Funktionsrahmens: Bei Last Partymusik zum Tanzen, bei Ventura Liebesträumereien für die schönen Stunden zu zweit. An den unterschiedlichen Schlagzeuggrooves und Tempi läßt sich das sehr schön nachvollziehen:

Hörbeispiel 4: Orchester Anthony Ventura: *Symphonie Nr. 40 KV 550 g-moll* (Mozart/Bearb. J. F. Bacardi; Ariola 610592-222 [CD: *Liebesträume – Die schönsten klassischen Melodien der Welt, Folge 2*], 1985)
James Last: *Molto Allegro a. d. Sinfonie G-Moll KV 550* (Mozart/Bearb. James Last; DGG/Polydor 837702 [LP: *James Last spielt Mozart*], 1988)

¹¹ Sonstevold – Blaukopf, die dieses Stilmittel vor längerem schon untersucht haben, sprechen von der „*Eingemeindung des Konsumenten*“, die der Summchor klanglich gewährleiste (vgl. Gunnar Sonstevold – Kurt Blaukopf, *Musik der „einsamen Masse“* [Musik und Gesellschaft 4]. Karlsruhe 1968, S. 21).

¹² Theodor W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*. Frankfurt/Main 1975, S. 42.

Zumal letztere Version, obwohl die flottere, macht interessanterweise einen eher gelangweilten Eindruck. Aber das ist schon recht so, denn James Last hat schließlich nicht umsonst über 200 Goldene Schallplatten angesammelt, die durchweg als Frohsinn getarnte Langeweile verbreiten. Ich muß mich berichtigen: Last ist ein grundehrlicher Mensch, der Tarnungen gar nicht nötig hat. Nein, die von ihm und seinen Mannen produzierte Langeweile ist identisch mit dem Frohsinn, den Unterhaltungsmusik heutzutage anvisiert: Nichts tut sich, und die Zeit vergeht doch. Das ist freilich ein fast noch größeres Rätsel als der rätselhafte Erfolg solcher Musik.

Spätestens mit James Last kann man Adornos Verdikt, die Kulturindustrie verspreche ständig etwas, um es nicht einzulösen¹³, entgegenhalten: In dieser Musik wird tatsächlich nichts mehr versprochen außer, daß die Zeit vergeht. Aber das tut sie ja auch ohne James Last. Daß zu diesem bewegten Nichts Mozart das Rohmaterial geliefert hat, scheint eher beiläufig.

Einen neuerlichen Höhepunkt dieser Orchester-Classic-Produktionen markiert übrigens das Rondo Veneziano, ein reines Playback-Orchester, in dem perückte und gepuderte Damen Geigenbögen telegen von rechts nach links bewegen und mittendrin, aber leicht erhöht, ein in gleicher Weise maskierter Mann sein frisch geputztes Drumset mit Grundschlägen traktiert. Dieses Jahr wurde Mozart von dem im Hintergrund agierenden Produzenten-Team heimgesucht.¹⁴ Ich möchte Sie mit diesem vollsynthetisierten Studio-Produkt verschonen und mich kurz einer Musiksparte zuwenden, die den Zenit ihrer Popularität und Glaubwürdigkeit schon längere Zeit überschritten hat: Die deutsche Liedermacher-Szene.

Damals, 1968, trug Dieter Süverkrüp zur Gitarre neben anderem auch eine zynische Parodie von „Morgen kommt der Weihnachtsmann“ vor, ein Weihnachtsmann, der bei Süverkrüp typische Arbeitnehmer-Geschenke verteilt: „Goldnes Armband, goldne Clips, / Socken, Oberhemden, Schlips, / Schnäpschen, Bierchen. Weihnachtsschwips“. Das ganze ist ellenlang, ich zitiere noch eine Stelle, damit klar wird, welche Weihnachtsmänner Süverkrüps Version bevölkern: „Denn der flinke Weihnachtsmann / denkt auch an's Verdienen. / Gehen unsre Löhne rauf, / schlägt er's auf die Kosten drauf. / Er frist unsren Vorrat auf - / wir sind seine Bienen“ usw. usf.¹⁵

Fünfzehn Jahre später, 1983, vollzieht sich über Don Giovannis Kanzone „Deh vieni alla finestra“ die Veränderung – so der Titel – des Altlinken Hannes Wader zum einsichtsvollen Super-Softi. Während sich die Musik, so gut es eben geht, am Original orientiert, kehrt sich dessen Aussage durch Umtextierung ins glatte Gegenteil: Aus dem Flehen wird ein Jammern, aus dem vor Liebespein

¹³ Vgl. Horkheimer – Adorno a. O. S. 125.

¹⁴ Rondo Veneziano: *Concerto per Mozart* (Baby Records 211362, 1991).

¹⁵ Zitiert nach Annie Voigtländer – Hubert Witt (Hrsg.), *Denkzettel. Politische Lyrik aus der BRD und Westberlin*. Frankfurt/Main 1974, S. 161 ff.

schmachtenden Don Juan ein liebloser Jammerlappen, dessen permanente, ja penetrante Betroffenheit selbst das stimmliche Sensorium in Intonationstrübungen versetzt. Wahrlich ein folkmusikalisches Jammertal:

Hörbeispiel 5: Hannes Wader: *Veränderung* (Mozart/Wader; Pläne 88328 [LP: *Nicht nur ich allein*], 1983)

Als letzte Cover-Version von Mozart-Kompositionen sei die Einspielung des beliebten *Alla Turca* aus KV 331 durch die holländische Rockgruppe Ekseption angeführt. Ihr großes Vorbild war die englische Band The Nice. Gegenüber deren virtuosem improvisatorischen Umgang mit klassischem Material bis hin zur – im wahrsten Sinne des Wortes – Demolierung tischten die Holländer allerdings biedere Hausmannskost auf. Ihren recht beachtlichen Erfolg verdankten sie denn auch weniger ihrer musikalischen Originalität als einer cleveren Repertoiregestaltung, die der klassisch geschulte Pianist und Organist Rick van der Linden vornahm. *Alla Turca* wurde wohl nicht zuletzt wegen des thematischen Drives ausgewählt, dem allerdings der Schlagzeuger jegliche Spritzigkeit nimmt:

Hörbeispiel 6: Ekseption: *A la Turca* (Mozart/Bearb. Rick van der Linden; Philips 6612180 [LP: *Rock Concerto*], 1972)

Im weiteren Verlauf taucht noch kurz, gewissermaßen als Mittelteil, die *Sonata facile* KV 545 auf, reduziert zum Sequenzmodell ihres ersten Taktes. Insgesamt wirken die wenigen rockmusikalischen Einsprengsel glatt und steif, wie Fremdkörper fast. Der (subkulturelle) Griff nach der gehobenen Musik wird geübt, aber nicht vollzogen. Nach dem Motto „Lange Haare – Ja! Aber gepflegt müssen sie sein!“ verstaubt hier bereits 1972 die Rockmusik zur Freizeitgestaltung grundanständiger Schwiegersöhne. Nichtsdestotrotz scheinen mir die Klassik-Adaptionen von Ekseption zu den wenigen Beispielen zu zählen, deren Produktion wohl nicht in erster Linie vom Profit-Kalkül bestimmt war. Davon kann im Mozartjahr 1991 keine Rede mehr sein. Wahrscheinlich hofft jeder, einen ähnlichen Coup zu landen wie der Spanier Miguel Rios mit seinem Millionenseller *Song of Joy*¹⁶ im Beethovenjahr 1970.

Aus der Vielzahl aktueller Neuproduktionen seien zwei herausgegriffen, die beide Mozarts Musik nicht mehr covern, sondern allein als Klammer oder Ear-Catcher einsetzen. Die erste stammt von einer Retortengruppe mit dem programmatischen Namen Amadeus. Diese „*Rokoko-Show im Pop-Sound der 90er*“, so die PR-Mitteilung, mischt auf ihrer ersten CD ihr „großes Vorbild“ kräftig auf. Gleich im ersten Titel aufersteht Mozart nach, wie es heißt, „*200 Jahr Schlaf der Einsamkeit. Hier ist Amadeus nineteen-ninety-one, I've got the Power, ich bring euch fun. Hier ist meine Stimme, meine Sinfonie. Wollt ihr, daß ich singe, dann geht auf die Knie.*“ Zusammengesteckte Plastikwörter, Worthülsen, gewiß, aber diese Gefolgschaftssprache läßt mich doch leicht schaudern. Musikalisch spielt

¹⁶ Miguel Rios: *Song of Joy* (Beethoven/Parker; Polydor 2310043, 1970).

sich diese Reinkarnation des „zeitlosen Alten Meisters“ in Amadeus alias Neumi Neumann (ehemals Mitbegründer der DDR-Band Karat) im Schmuse-Pop à la Münchner Freiheit ab:

Hörbeispiel 7: Amadeus: *Königin der Nacht* (Neumi Neumann/Norbert Endlich; White-Records 262 197 [CD: *Premiere*], 1991)

„Und die Mutter blicket stumm auf dem ganzen Tisch herum...“ Was gibt es dazu noch zu sagen, was nicht schon gesagt ist? Vielleicht, daß bereits 1984 Dollie De Luxe mit der Kopplung von Mozarts *Queen of the Night* und der uralten Stones-Nummer *I Can't Get No Satisfaction*¹⁷ den Frustrationen unverblümter Ausdruck verliehen hat, die den modernen geschlechtsreifen Mann überkommen, wenn das Abschleppen der „*Queen of the Night*“, der Disco-Queen also, nicht planmäßig verläuft.

Während an Neumi alias Amadeus Neumanns Langweiler-Klängen die neuen Produktionsweisen und -möglichkeiten von Popmusik nahezu spurlos vorübergegangen sind – es sind im Grunde genommen auf modernen Instrumenten gespielte alte Schlager –, repräsentiert mein folgendes Beispiel, *Funky Amadeus* von Double W, den aktuellen Stand popmusikalischer Technologie. Diese Technologie, also relativ erschwingliche Keyboards und Computer, ermöglicht es seit einiger Zeit einer kaum mehr überschaubaren Zahl an Heimwerkern, Musik gleichsam im Do-it-yourself-Verfahren nachzubehandeln und eigene Musik zu produzieren. Das frei flottierende und jederzeit abrufbare musikalische Material muß nicht mehr v e r a r b e i t e t, geschweige denn e r a r b e i t e t werden, es wird lediglich b e a r b e i t e t. Entscheidend ist allein die Produktionsidee, die Durchführung schrumpft zur Formsache.¹⁸

Es gibt in der aktuellen Dancefloor-Music zahlreiche Produktionen, die mit dieser neuen Qualität der Beliebigkeit offensiv spielen, indem sie ihre eigene

¹⁷ Dollie De Luxe: *Queen of the Night / Satisfaction* (Mozart/Jagger/Richards; Polydor 881595, 1984).

¹⁸ Hier erfährt das zentrale Charakteristikum der Pop/Rockmusik, ihr Eklektizismus, seine Zuspitzung. Ein durch die rasante technologische Entwicklung eingeleiteter qualitativer Sprung, der sich etwa am Produktionswandel der Musik des wohl bedeutendsten Eklektikers der Rockmusik-Geschichte, Frank Zappa, nachweisen läßt. Zappas Musik verwendet seit den 60er Jahren, wie er selbst betont, „*Elemente aus verschiedensten Quellen*“. Diese Quellen schießen mit Hilfe einer komplexen und z. T. äußerst subtilen Zitat- und Collagetechnik zu neuen Song-Konstellationen zusammen. Entscheidend ist hier im Gegensatz zu dem im Vortrag angeführten Beispiel *Funky Amadeus* die Funktion der Quellen im Sinne eines übergeordneten Konzepts und als Träger musikalischer und außermusikalischer Implikationen. Mit dem Begriff „Zitatechnik“ ist Zappas Verfahrensweise daher nur unzureichend beschrieben, denn die Quellen werden im produktiven Prozeß ihrer Neuformierung verfremdet, karikierend übersteigert, in ihrer Struktur aufgelöst. Heute hat sich seine virtuose Technik im kreativen Umgang mit den musikalischen Versatzstücken der Rockmusik fast vollständig auf die Arbeit mit dem Syn-Klavier verlagert (vgl. Thomas Phleps, *Nichts Neues in Sicht? – Anmerkungen zum Beziehungsfeld: Aktuelle Popmusik – Produktionsweisen – Musikunterricht*, in: *Musik in der Schule* 4 [1992] S. 183–186).

Geschichte zitieren. *Funky Amadeus* aber, ein Exemplar der Gattung „House-Music“, dem Techno-Pop weißer Soundtüftler und Discjockeys, mixt die musikalischen Versatzstücke, ohne wirkliche Brüche, Provokationen zu enthalten, zu einem technologischen Zitatwirbel zusammen. Die Funktion der Mozartschen Melodiefetzen innerhalb dieses musikalischen Puzzles reduziert sich darauf, mit Mozart als Steigbügelhalter gewinnbringend auf den neuen Tanzboom aufzuspringen.

Wie häufig bei dieser Musik, gibt es, funktional geschieden, zwei Versionen des Gleichen: Eine „gemäßigte“ fürs Radio und eine mit angehobenen Bässen und durchgehendem Dancebeat für die Disco. Ich spiele letztere kurz an:

Hörbeispiel 8: Double W: *Funky Amadeus* (Ollie Stan/Wolfgang Selitsh; RCA PB 44405, 1991)

Ich möchte mit einem Titel schließen, der mir unter all den erbärmlich-ärmlich klingenden Zeugnissen kulturindustrieller Verwaltung die Ausnahme scheint. Eingespielt wurde er vom Frankfurter Kurorchester, einer Rock-Kapelle, die seit längerem schon den Crossover unterschiedlichster Musiksorten praktiziert – bezeichnend die Besetzung: Schlagzeug, Cello, E-Piano bzw. Synthesizer und Querflöte. Ihre *Magic Flute* reduziert die Kategorie Spaß nicht auf die motorischen Reflexe der Rezipienten, sondern nimmt den ganzen Rummel um Mozart respektive den „Popstar“ Amadeus auch intellektuell vergnüglich auf die Schippe.

Die einführende Ansage dieser Live-Aufnahme karikiert das gezwungen lässige und gleichermaßen unreflektierte Gehabe, mit dem die Stars der Branche ihre musikalischen Peinlichkeiten anzukündigen pflegen. Indem das Mozart-Zitat, mit dem das Stück einsetzt, nicht in die Rockmusikosphäre hineingezogen wird, quasi-akustisch erklingt, wird der folgende rabiate, zunächst unerbittlich zu spät einsetzende Schlagzeug-Beat zum Kommentator all jener Reduktionen, denen die Mozartsche Musik ausgeliefert wird. Der Sänger schreit die Wortschablonen aus sich heraus: „I wanna play my magic flute for you.“ Daß hier nicht nur das anschließende Flötensolo gemeint ist, dürfte klar sein!

Hörbeispiel 9: Frankfurter Kurorchester: *Magic Flute* (Mozart/Rinck; Rillenwerke 89164 [LP: Live], 1989)