

Helmut Rösing (Kassel)

Rock/Pop/Jazz: Versuch einer Phänomenologie

Rock/Pop/Jazz: Hinter diesen Bezeichnungen verbirgt sich eine Vielfalt musikalischer Erscheinungsformen. Jedem zwar sind die drei Begriffe geläufig, allerdings mehr als komplexe musikalische Kategorien denn als inhaltlich präzise bestimmbare Größen. Der Versuch einer Definition wäre in der Tat ein hoffnungsloses Unterfangen. Schließlich haben die Begriffe ebenso wie die mit ihnen bezeichnete Musik ihre Geschichte, und sie haben zudem in den USA und in England eine andere Bedeutung als bei uns¹. Das gilt besonders für Rock und Pop. Darum hier zuallererst ein kleiner begriffsschichtlicher Exkurs.

Generell wird der aus den USA stammende Rock'n Roll als erster Stil des Rock bezeichnet. Rock'n Roll erwuchs aus Elementen von Blues, Rhythm and Blues und Country. Er wurde schnell zum musikalischen Fanal von Jugendlichen, die gegen die Normen und Traditionen der Erwachsenenwelt aufbegehrten. In seiner Kurzbezeichnung als "Rock" avancierte er in den Staaten zum Oberbegriff für alle Musikrichtungen der Rock'n Roll-Nachfolge. In Europa dagegen wurde in den 60er Jahren "Beat" zum Sammelbegriff für jene Musik, die sich in England aus Elementen von Skiffle und Rock'n Roll gebildet hatte und in ihrer Anfangsphase deutlich oppositionellen Charakter gegenüber der etablierten Erwachsenenwelt zeigte. Mit zunehmendem Erfolg aber verlor der Beat seinen protesthaften Zug. So löste Ende der 60er Jahre der Begriff "Pop" den des Beat ab. Das über die amerikanische Pop-Art eingeführte kritische Element einer Ästhetisierung der Umwelt wurde zum semantischen Bezugsfeld für diesen Typ von europäischer Popmusik, gerade im Gegensatz zur kommerziellen Popmusik-Produktion in den USA. Damit nun war eine Begriffsverwirrung geradezu vorprogrammiert. Um dem zu entgehen, setzte sich in den 70er Jahren wie in Amerika auch bei uns "Rock" als Oberbegriff für jede nicht primär konsumorientierte populäre Musik durch, die ihre "Wurzeln im afro-amerikanischen Blues und/oder im Folksong und Country & Western" hat². Oder, mit den Worten von Volker Schütz: "Rock steht demnach für eine Musik, die um 1964 entstand und bis heute lebendig blieb, Musik, die den Rock'n Roll und dessen Qualitäten, nämlich die Musik der farbigen Bevölkerung der USA, verarbeitete und weiterentwickelte"³.

Seitdem stehen Rock und Pop in einem direkten dialektischen Verhältnis zueinander. Beide beziehen sich, unter anderem, auch auf Elemente der afro-amerikanischen Musik, aber in unterschiedlicher Weise und vor allem mit unterschiedlicher Zielsetzung. Rockmusik besitzt, ihren kommerziellen Aspekten zum Trotz, in allen ihren stilistisch unterschiedlichen Erscheinungsformen protesthafte, emanzipatorische Qualitäten. Popmusik dagegen ist, trotz der Verwendung afro-amerikanischer Rudimente in standardisierter Form, durch ihren konsumorientierten Charakter und die Verschleierung von gesellschaftlicher Wirklichkeit geprägt. Pointiert formuliert, mit den Worten von Tibor Kneif: Pop bezeichnet "die ästhetischen Nichtigkeiten der Rockproduktion"⁴.

Im Jazz ist es weniger der Begriff selber, der Anlaß zu Mißverständnissen gibt als vielmehr die Fülle unterschiedlicher Stilrichtungen im Verlauf der nunmehr gut 100jährigen Jazzgeschichte. Die Spannbreite reicht vom Jazz als volkstümlicher Gebrauchsmusik (New Orleans, Dixieland) bis zum Clubjazz mit Avantgarde- und Kunstmusikcharakter (Bebop, Cooljazz, Freejazz), von der Annäherung an kommerzielle Popmusik (weiße Bigband-Musik im Swingidiom) bis zur Annäherung an soundbetonte Rockmusik (Jazzrock, verschiedene Formen der Fusion-Music). Unter Experten ist es angesichts dieser Vielfalt an Stilen, Funktionen und Verwertungsformen durchaus üblich, aus- bzw. abzugrenzen. Da wird dann z.B. vom wahren, authentischen Jazz einerseits und vom kommerziellen Sündenfall bestimmter Stilrichtungen andererseits gesprochen. Dabei verkennt man schnell das Gemeinsame, das jeden Jazz etwa gegenüber den verschiedenen Musikformen der abendländisch-europäischen Tradition ausweist: den (wie auch immer gearteten) Bezug auf afro-amerikanische Musikelemente. Und gerade hier liegen, so meine ich, die Berührungspunkte zu den Musikbereichen von Pop und Rock. Mit Jazz, Pop und Rock gelangte zu Beginn unseres Jahrhunderts in immer stärkerem Ausmaß ein für die Europäer neuartiges musikalisches Idiom in den überwiegenden Teil der bei uns unter der Etikette "U" geführten Musik: das Afrikanische in afro-amerikanischer Vermittlung. Imperialismus und Kolonialismus der Weißen haben zur Unterdrückung und Diskriminierung der Schwarzen geführt (und ein Ende ist, wie das Beispiel Südafrika zeigt, nicht abzusehen), die Musik der Schwarzen aber hat sich nahezu alle Bereiche der heutigen populären Musik erobert, hat hier unverkennbar ihre Spuren hinterlassen. Vergleichbares kennen wir z.B. auch aus der frühen Geschichte des

Abendlandes: Mit der machtpolitischen Vereinnahmung Griechenlands durch Rom ging zugleich die Gräcianisierung der römischen Kunst einher.

Um die vielfältigen Akkulturationsprozesse zweier eigenständiger Musiktraditionen abschätzen zu können, und um deutlich werden zu lassen, daß hier zwei wirklich unterschiedliche musikalische Vorstellungs- und Wertssysteme aufeinandertrafen, sei eine auf wesentliche Komponenten reduzierte Darstellung, eben eine phänomenologische Beschreibung beider Traditionen (ohne Anspruch auf Vollständigkeit) versucht. Mit den Anfängen der Mehrstimmigkeit wird abendländische Musik zunehmend rational. Mündliche Tradierung geht in schriftliche Notierung über. Notenschrift garantiert beliebige Wiederholbarkeit ein und desselben Musikstücks ohne essentielle Eingriffe in die musikalische Substanz, freilich auch ohne die Möglichkeit einer spontanen Änderung im jeweiligen Bezug auf die aktuelle Darbietungssituation. Abstrakt-technische Aspekte werden zur Grundlage musikalischen Gestaltungswillens:

- die Einteilung des Zeitablaufs in Takte, ein mathematisch-divisives Prinzip, das Bewegung und Dynamik durch Verkleinerung der Notenwerte im Rahmen fixierter Takteinheiten ermöglicht (Monteverdi hat dieses Prinzip bündig beschrieben);
- die Ausprägung einer theoretisch begründeten Mehrstimmigkeit durch die Aufteilung in konsonante und dissonante Zusammenklänge und durch das Aufstellen von Gesetzen zur Stimmfortschreitung, später durch die Regeln der funktionalen Harmonik;
- die Reduktion des Tonleitermaterials auf zwei Tongeschlechter und die Standardisierung der Intervalle im temperierten System;
- ein Werkverständnis, das vom Notentext als allgemeingültiger Instanz des Komponistenwillens ausgeht, parallel dazu die Forderung nach exakter Einhaltung normierter Tonhöhen und Intervalle bei jeder Aufführung;
- ein Klangideal, bei dem die Ästhetik des Schönen gegenüber den verschiedenen Formen individuellen Ausdrucks dominiert;
- eine deutliche Arbeitsteilung zwischen Komponisten und Interpreten, ferner eine krasse Trennung zwischen denen, die Musik aufführen, und denen, die Musik hören;
- die eigene Stellung der Musik im Verband der Künste als "Sonderreich der Töne" bzw. ein durch vielfache Brechungen und Spiegelungen geprägter Bezug von Kunst und aktueller Lebenswirklichkeit.

Zugegeben: Diese Charakterisierung ist durchaus grobmaschig. Sie ist ein Versuch, Selbstverständlichkeiten unserer kunstmusikalischen Musiktraditionen zu artikulieren, nicht unbedingt deren Besonderheiten. Die Charakterisierung gewinnt an Aussagekraft, wenn man sie vergleicht mit wesentlichen Gegebenheiten schwarzafrikanischer Musik - wobei man natürlich berücksichtigen muß, daß auch die bodenständigen (also nicht schon arabisch-islamisch oder europäisch dominierten) afrikanischen Musikkulturen sich durch eine beeindruckende Vielfalt auszeichnen. Dennoch gibt es Gemeinsamkeiten, die auf ein Musikverständnis verweisen, das sich von dem abendländischen grundlegend unerscheidet. Musik, Sprache und Tanz, Gegenwart, Kult und Geschichte bilden eine Einheit; ein rational-analytischer, primär musik-immanenter Materialbegriff läßt sich darum auf schwarzafrikanische Musik nicht anwenden. Somit verschließt sie sich unserem wirklichen Verständnis weitgehend, es sei denn, wir würden Geschichte und gesellschaftliche Gegenwart der jeweiligen ethnischen Gruppierungen direkt kennenlernen. Um nun aber der musikalischen Vorstellungswelt Schwarzafrikas auch ohne dieses direkte Eintauchen in die fremden Kulturen näher zu kommen, sei eine phänomenologische Beschreibung der musikalischen Erscheinungsformen auf der Basis unserer Denkkategorien gegeben:

- die Gestaltung der Zeit geht aus von einem Zeitkontinuum; die energetische Funktion des Rhythmus und der direkte Bezug von Rhythmus und Körperbewegung lassen das perkussive Element zum treibenden Impuls der Musik werden. Terminologisch umschrieben durch Begriffe wie off-beat oder Swing-Phänomen, gewinnt es sichtbaren Ausdruck in emphatischen und ekstatischen Handlungen;
- alle Formen der Mehrstimmigkeit entspringen dem Wunsch nach maximaler Klanglichkeit musikalischer Äußerungen, sie sind usueller Natur, nicht aber theoretisch-rational begründet;
- die Material- und Gebrauchsleitern zeichnen sich durch großen Variantenreichtum aus; die Melodiebildungen sind primär modal, nicht skalenorientiert, die Intervallgrößen variabel;
- Improvisation im Rahmen der rhythmischen und motivischen Bezugsmuster gehört zu jeder Musikdarbietung, sie ist Ausdruck der Aneignung von Vergangenheit in der Gegenwart und zugleich individuell geprägte Reaktion auf die Gegenwart;
- der Sprachcharakter von Musik bestimmt ihren klanglichen Ausdruck, Variantenreichtum und emotionale Kundgabe sind beim vokalen wie instrumental-musizieren entscheidender als Normen einer wie auch immer gearteten Klangästhetik (als Ideal wird der charakteristische, nicht der reine Ton gesehen);

- die Musiker sind zugleich Komponisten, die Zuhörer aktiv am musikalischen Geschehen beteiligt. Mündliche Tradierung läßt alle Möglichkeiten der musikalischen Veränderung zu in direkter Abhängigkeit von der gesellschaftlichen Wirklichkeit, in der Musik erklingt, d.h.: Musik findet statt im Spannungsfeld von kollektiver und individueller musikalischer Erfahrung.

Diese knappe Charakterisierung musikalischer Kennzeichen dürfte unmißverständlich deutlich gemacht haben: Europäische und afrikanische Musiktradition stehen für zwei unterschiedliche weltanschauliche Paradigmen. In der afro-amerikanischen Musik nun ist es durch vielfältige Akkulturationsprozesse zu einem Austausch, zu einer Integration beider Paradigmen gekommen. Diese Entwicklung ging primär aus von den Schwarzen und war eine Reaktion auf den Druck der weißen Bevölkerung. Als Sklaven bzw. billige Arbeitskräfte hatte die farbige Bevölkerung in den USA keine Möglichkeit, ihre eigenen Traditionen direkt aufrechtzuerhalten. Denn diese wurden gezielt unterbunden durch die rigiden Verbote der "black codes", etwa das Verbot, Trommeln zu spielen, weil damit aufrührerische Botschaften übermittelt werden konnten. Kulturell enturzelt und ökonomisch unterdrückt, gab es für die Schwarzen nur die Möglichkeit der "Anpassung und Uminterpretation"⁵. So wurden rein äußerlich die Elemente europäischer Gebrauchs-, Volks-, Kirchen- und Militärmusik übernommen: Bestandteile ihrer formalen Anlage, das System der Akkordfortschreitungen, das Instrumentarium und selbst das Repertoire. Und dennoch wurde sehr schnell etwas ganz Anderes, Eigenes daraus, wie die Mitschnitte schwarzer Brassbands belegen. Selbst ein Instrument wie die Mundharmonika, durch die weit mehr noch als beim Klavier fixierten temperierten Intervalle ein durchaus kulturimperialistisches Instrument⁶, wird durch die spezielle Spieltechnik des "bending" (das Herunterziehen der Töne) dem auf "off-pitchness" gegründeten Kundgabe-, Improvisations- und Ausdruckswillen schwarzer Musik angepaßt.

Wie gerade das Beispiel der Mundharmonika zeigt, verlief die Akkulturation größtenteils als Assimilations- und Substitutionsprozeß: d.h., es erfolgte eine Integration neuer musikalischer Erfahrungen in bereits vorhandene Wissens- und Denkstrukturen⁷. Musikalischer Prototyp dieses Prozesses wurde der Blues, dem Alfons Michael Dauer nicht zuletzt aus diesem Grund seit Jahren sein Forscherinteresse widmet⁸. Und daß wesentliche musikalische und thematische Komponenten der nun gut 100jährigen Bluestradition auch in aktuellen Produktionen schwarzer Popmusik in den Vereinigten Staaten sich nachweisen lassen, darauf hat soeben Bernd Hoffmann anhand der Analyse

neuer Videoclips von Whitney Houston, Tina Turner, Grace Jones, Michael Jackson u.a. aufmerksam gemacht⁹.

Halten wir, ohne weitere Beispiele zu nennen, fest: Entscheidende Merkmale schwarzer Musik konnten sich, allen gesellschaftlichen, ökonomischen und politischen Wiedrigkeiten zum Trotz, in den verschiedenen historischen Phasen der Zwangsakkulturation immer wieder behaupten. Die Verschmelzung von Afro- und Euro-Amerikanismen führte zu einer neuen musikalischen Wirklichkeit, allerdings nicht losgelöst von den gesellschaftlichen Verhältnissen, sondern in direkter Abhängigkeit von ihnen. Mit den Worten von Hanns FISLER: "Es gibt keine autonome Entwicklung des Materials an sich. Nur in dem widerspruchsvollen Verhältnis der Musik zur Gesellschaft entwickelt sich Musik"¹⁰. In dem Maß, in dem schwarze Elemente nun aber die Gebrauchs- und Unterhaltungsmusik auch der Weißen zu prägen begannen, wurden sie wieder zurückgenommen, wurden sie kommerzialisiert und zur Ware mit reinem Tauschwertcharakter umfunktioniert. Denn die musikalischen Distributionsmittel lagen und liegen so gut wie vollständig "in den Händen einer durch euro-amerikanisches Kapital beherrschten Kulturindustrie"¹¹. Durch die beliebige, auf Massenverwertung zielende technische Reproduzierbarkeit werden zwangsläufig wesentliche Bestandteile des auf Improvisation und spontanem Kollektiv-erlebnis gründenden afro-amerikanischen Musikidioms zurückgenommen. Und auch das kritische Potential der Musik wird naturgemäß "zur bitteren Impotenz verurteilt, da sie [die Musik] immer von denen abhängig ist, die sie angreift"¹².

Beispiele der Zurücknahme bis hin zur Umfunktionierung gibt es viele. Sie sind, wenn man so will, Indiz für eine zweite Akkulturationsphase, die Übernahme schwarzafrikanischer Musikelemente in afro-amerikanischer Vermittlung durch die mediale Konsumgesellschaft:

- aus rhythmischen und melodischen Grundmustern (basis pattern) und ihrer Verarbeitung nach modalen Gestaltungsprinzipien wird das schematisierte Spiel mit standardisierten musikalischen Versatzstücken;
- aus situations- und gegenwartsbezogener Improvisation wird die "gefrorene" Improvisation: stereotype Improvisationsmuster ohne improvisatorischen Anteil;
- aus einer persönlichen, emotional-aufrichtigen Kundgabe wird die imagegestylte Pseudokundgabe eines Stars;
- aus der kreativen Freude an der Klanglichkeit von Musik wird ein computergenerierter, technikbestimmter Sound;

- aus dem rhythmisch flexiblen Off-beat- und Swing-Puls wird der stereotype Disco-Rhythmus;
- aus einer musikalisch-situationsbezogenen Handlung wird die perfekte Studioproduktion.

So fungieren im schlechtesten Fall versteinerte Afro-Amerikanismen als Grundsubstanz von Popmusik, die zur reinen Ware entfremdet ist. Bram Dijkstra hat das am Beispiel der Gruppe 'Boney M' mit ihrer, wie er zusammenfassend sagt, "abgeschmackten, pseudo-polyrhythmischen Version des großen religiösen Rastafari-Songs 'Rivers of Babylon'" exemplarisch dargestellt¹³.

Diese hier nur skizzierte Entwicklung sollte nun aber nicht dazu führen, die kommerziellen Produkte von Pop, Rock und Jazz generell aus dem eigenen Betrachtungsfeld auszugrenzen und so zu tun, als gäbe es diese Musik nicht, obwohl gerade sie sich größter Beliebtheit bei breiten Höerschichten erfreut. Aus Meinungsumfragen sind wir hinlänglich informiert über Musikpräferenzen und Gefallensurteile des Publikums - einschränkend muß ich sagen, soweit es sich um allgemeine Durchschnittszahlen handelt, nicht aber um eine detailliertere Beschreibung "subjektiver musikalischer Lebenswelten." Eine Befragung über den Besitz von Tonträgern in privaten Haushalten, durchgeführt 1984 in Nordrhein-Westfalen (N = 798), gibt hier guten Aufschluß, sind doch die Ergebnisse im wesentlichen deckungsgleich mit den Daten zu Einschaltquoten der regelmäßig von den ARD-Anstalten durchgeführten Meinungsumfragen¹⁴. 63,4 % der Haushalte besitzen demzufolge aktuelle Musikproduktionen mit internationalen Hits (Rang 1), ferner besitzen je 50 % Produktionen der Bereiche Rock'n Roll, Amerikanischer Standard und Popnummern ohne großen Bekanntheitsgrad (Rang 3 - 5). Rock ist bei 48,6 % der Haushalte (Rang 6), Oldtime-Jazz bei 26,3 % (Rang 16), Rock-Jazz bei 23,3 % (Rang 22) und Modern Jazz bei 14,9 % (Rang 27) anzutreffen. Zum Vergleich: klassisch-romantische Sinfonik belegt mit 26,2 % Rang 17 direkt hinter Rock, Avantgarde liegt mit 2,4 % als Schlußlicht auf Rang 34.

Die wissenschaftliche, kritisch-journalistische und pädagogisch-didaktische Auseinandersetzung mit den verschiedenen Musikbereichen erfolgt in nachgerade umgekehrtem Verhältnis zu ihrem durchschnittlichen Gefallensurteil beim Publikum. Die vielen Gründe, warum das so ist, möchte ich hier nicht ansprechen - musikalische Ausbildung, sublimale Bewertungshierarchien, persönliche Vorlieben, soziales Prestige seien als Stichworte genannt¹⁵.

Hand aufs Herz: wer befaßt sich schon gerne mit "trivialer" Musik, mit funktioneller Alltagsmusik, volkstümlicher Blas- und Marschmusik oder Deutschem Schlager, wer schon mit Pop oder kommerziellem Rock und Jazz, wenn man doch die freie Wahl hat, sich statt dessen mit den musikalisch anspruchsvolleren Formen von Freejazz oder Artrock zu beschäftigen? Unsere Tagung hier ist ein Versuch, dieser allgemein-üblichen Ausgrenzung, dem Insidertum spezialisierter Experten und ihren Teilhörerschaften entgegenzuwirken, ohne deswegen auf Kennerschaft und Kompetenz zu verzichten. Dafür, daß Ausgrenzung kein angemessenes Verhalten gegenüber der musikalischen Wirklichkeit darstellt, in der wir leben, lassen sich viele Argumente nennen:

1. Eine vollkommen nichtkommerzielle Musik gibt es so gut wie nicht in der westlichen Welt, wohl aber unterschiedliche Grade von Kommerzialisierung. Der jeweilige Grad der Kommerzialisierung aber muß von Produktion zu Produktion neu bestimmt werden, und zwar für alle Musikbereiche, unabhängig davon, daß sich das Maximum an Kommerzialisierung fraglos in der "funktionalen Musik" finden läßt, das Minimum in nichtprofessioneller Brachtumsmusik.
2. Musikalische Massenverwertung und musikalischer Massenkonsum sind Kennzeichen unserer auf technische Reproduktion ausgerichteten Industrie- und Mediengesellschaft; ihre Widerspiegelung in den aktuellen Musikproduktionen ist zwangsläufiger Bestandteil einer jeden musikalischen Auseinandersetzung mit der Realität.
3. Die von den Produzenten intendierten Funktionen und die von den Zuhörern erfahrenen Wirkungen von Musik brauchen keineswegs deckungsgleich zu sein (ein Sachverhalt, dem das hermeneutische Konzept von Musikinterpretation seit jeher Rechnung zu tragen versucht). Musikalische Funktionen und Wirkungen sind nicht ausschließlich gekoppelt an musikimmanente Kriterien; eine Beurteilung von Musik einzig auf der strukturellen Ebene läuft Gefahr, den Gegenstand zu verfehlen.
4. Die Mechanismen von Gefallen und Mißfallen, von Akzeptanz und Ablehnung durch verschiedene Hörergruppen bedürfen nicht nur weitergehender Untersuchungen, sondern auch ständiger Reflexion. Das betrifft vor allem die Diskrepanz zwischen Expertenurteilen und Beurteilungen der gleichen Musik durch die sogenannten "naiven" Hörer. Und nicht selten zeigt sich, daß die sogenannten Sachurteile der Experten in Wirklichkeit reine Werturteile sind.
5. Kann man dem "naiven" Hörer sein Ausgeliefertsein an den Markt mit seinen schnell wechselnden Moden ("Wegwerfmusik" analog zur Einwegflasche) vorwerfen, so dem Musikexperten die Selektion von Musik nach vorgeprägten Wahrnehmungsschemata, die im Verlauf der musikalischen Ausbildung stabilisiert worden sind.
6. Musikbereiche, die man nicht kennt, weil man sie nicht oder nur mit Ablehnung hört, lassen sich nicht differenziert rezipieren und beurteilen. Klingt z.B. dem mit Jazz unvertrauten Rock- und Popfan die improvisierte Musik des Jazz "verwirrend", so dem Jazzenthusiasten umgekehrt die Rock- und Popmusik zu lautstark und simpel, und die "Fusion" von Jazz und Rock gar wird ihm zum Sündenfall. Schuld daran sind meist ein zu enger Erfahrungshorizont und unangemessene Bewertungsmaßstäbe.

Soweit einige Gründe dafür, daß die Ausgrenzung eines Teilbereiches der aktuellen musikalischen Realität aus dem eigenen Erfahrungs- und Betrachtungshorizont ein immer problematisches Verhalten darstellt. Das gilt für alle musikalischen Bereiche, Sparten und Genres, und natürlich auch für die Bereiche Rock, Pop und Jazz. Denn gerade sie enthalten, wenn auch in sehr unterschiedlicher Weise und bis hin zur Pervertierung der authentischen Ursprünge, Elemente aus der musikalischen Vorstellungswelt Schwarzafrikas in afro-amerikanischer Vermittlung. Theodor W. Adorno hat in seiner Typologie musikalischen Verhaltens diejenigen, die im Klassikbereich Musik ausgrenzen und etwa nur Musik von Bach oder nur von Wagner akzeptieren und hören wollen, als "Ressentiment-Hörer" bezeichnet. Ihr Bewußtseins sei präformiert durch die Zielsetzungen ihrer Bünde und das unumstößliche Wissen um die "inneren Werte" ihrer Musik¹⁶. Ressentiment-Hörer finden sich, wie Befragungen von Dollase, Rüsenberg und Stollenwerk bei verschiedenen Konzertpublika der Stadt Köln ergeben haben, zu großer Zahl in allen Gesellschaftsschichten und Hörerkreisen¹⁷. Auf der Grundlage einer Diskriminanzanalyse haben die Autoren die wichtigsten "Kulturinseln" unserer Zeit dargestellt: den Klassik-Kontinent, die Insel für Neue Musik, die Polit-Protest-Insel (Liedermacher/Moderner Jazz), das Rockeiland, die Inseln der leichten Muse. Die zwischen diesen einzelnen Kulturinseln liegenden Gewässer sind häufig recht tief. Eine größere Zahl von Grenzgängern und Übersetzern konnten die Autoren aber immerhin vom Modern Jazz zum Rock (über 30 %) und vom Pop zum Rock (20 - 30 %) sichten, ferner von der Klassik zum modernen Jazz und vom Rock zum modernen Jazz (jeweils 10 - 20 %). Andererseits gab es aber auch ganz vehemente Ablehnungen, die in Statements über "Musik, die verboten werden sollte" gipfelten.

Ästhetisch rigides Verhalten und Intoleranz gegenüber anderen als den bevorzugten "Musiken" scheinen zwar mittlerweile bei den Befürwortern und Liebhabern von Rock, Pop und Jazz eher geringer ausgeprägt zu sein als bei den Befürwortern anderer Musikstile; das aber ist kein Grund zu selbstgefälliger Zufriedenheit. Doch spezialisiertes Hörertum, das sich in Teilhörerschaften ohne Öffnung gegenüber anderen Musikbereichen abkapselt, gibt es auch bei Rock-, Pop- und Jazzhörern zur Genüge. Keine Frage, dieser Trend wird auch unterstützt von unseren Hörfunkanstalten, die in verschiedenen Programmkanälen fein säuberlich E von U und Jazz von Pop und Rock

von Folk usw. trennen. Er ist aber auch Indiz für Wahrnehmungsmechanismen, die auf Schematabildung gründen. Während strukturelle Dichte und innere Differenzierung des musikalischen Materials Gefallensauslöser für spezialisierte, meist gut ausgebildete Minderheiten darstellt, ist ein geringerer musikalischer Komplexitätsgrad offensichtlich Voraussetzung für die Akzeptanz von Musik der populären Genres durch in der Regel weniger gebildete Hörschichten. In beiden Fällen sind Bekanntheit und Vertrautheit des musikalischen Erscheinungsbildes wesentliche Größen, mit dem Unterschied jedoch, daß in dem einen Fall das angeblich Allzuvertraute, in dem anderen Fall das bislang noch Unvertraute abgelehnt wird¹⁸. Diese Wahrnehmungsbarrieren in der einen wie anderen Richtung abzubauen, sollte Anliegen zumindest aller derer sein, die sich reflektierend mit Fragen zum Stellenwert, zur Bedeutung, zum Gehalt von populärer Musik in unserer Gesellschaft auseinandersetzen.

Wenn Tibor Kneif in seinem Handbuch zur Rockmusik fünf Punkte dafür anführt, warum zwischen Rock und Jazz keine Verbindungslinien bestehen und die Wortprägung Jazzrock "fast wie eine Ungeheuerlichkeit" erscheint¹⁹, so werden damit Wahrnehmungsbarrieren verfestigt, nicht abgebaut. Ohne auf die Stichhaltigkeit seiner Argumente näher eingehen zu wollen, kann aber bei Berücksichtigung der historischen Dimension von Rock, Pop und Jazz eine prinzipielle Gemeinsamkeit nicht in Abrede gestellt werden: die wie auch immer geartete Übernahme und Aneignung musikalischer Afro-Amerikanismen. Auf welche Weise diese Aneignungsprozesse vollzogen wurden und werden, das war und ist gemäß den dialektischen Mechanismen von Produktivkraft und Produktionsverhältnissen, Individuum und Gesellschaft, Kommerz und Botschaft, Intention und Funktion durchaus unterschiedlich. Und es ist - zugegebenermaßen - eine Frage der Sichtweise, ob man die Unterschiede im Gemeinsamen oder das Unvereinbare in den Unterschieden hervorhebt. Ich jedenfalls plädiere aus den dargelegten Überlegungen dafür, die Unterschiede im Gemeinsamen zu erfassen und Spezialistentum nicht auf Ausgrenzung zu begründen.

ANMERKUNGEN

- 1 Siehe dazu unter den entsprechenden Stichworten die Ausführungen bei Wieland Ziegenrucker und Peter Wicke: Sachlexikon Populärmusik. Pop-Rock-Jazz-Folk. München: Goldmann/Schott 1987
- 2 Siegfried Schmidt-Jous: Rock-Lexikon. Reinbek: Rowohlt 1973, S. 7
- 3 Rockmusik. Eine Herausforderung für Schüler und Lehrer. Oldenburg: Isensee 1982, S. 16
- 4 Sachlexikon Rockmusik. Reinbek: Rowohlt 1978, S. 172
- 5 Le Roi Jones: Blues People. Schwarze und ihre Musik im weißen Amerika. Darmstadt 1975, S. 44
- 6 Peter Schleuning und Hans-Peter Graf: Flöte und Akkordeon. Zur Soziologie des Instrumentenbaus im 19. Jahrhundert. In: P. Schleuning (Hg.): Warum wir von Beethoven erschüttert werden. Frankfurt: Roter Stern 1978, S. 142 f.
- 7 Vgl. dazu Gerhard Kubik: Verstehen in afrikanischen Musikkulturen. In: A. Simon (Hg.): Musik in Afrika. Berlin: Museum für Völkerkunde 1983, S. 313 ff.
- 8 Siehe: Blues aus 100 Jahren. Frankfurt: Fischer 1983; Blues in Geschichte und Gegenwart. In: Jazzthetik 1 (1987), 7 ff. (mehnteilige Folge).
- 9 Neue Perspektiven afro-amerikanischer Musik. In: Jazzthetik 1 (1987), 7, S. 20/1
- 10 Materialien zu einer Dialektik der Musik. Leipzig 1976, S. 260
- 11 Ekkehard Jost: Sozialgeschichte des Jazz in den USA. Frankfurt: Fischer 1982, S. 15 f.
- 12 Helmut Salzinger: Rock Power oder Wie musikalisch ist die Revolution? Ein Essay über Pop-Kultur und Gegenkultur. Frankfurt 1972, S. 126
- 13 Nicht-repressive rhythmische Strukturen in einigen Formen afro-amerikanischer und westindischer Musik. In: H. W. Henze (Hg.): Die Zeichen. Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik II. Frankfurt: Fischer 1981, S. 97
- 14 Josef Eckhardt: Musik im Hörfunk - für wen? In: W. Hoffmann-Riehm und W. Teichert (Hg.): Musik in den Medien. Baden-Baden: Nomos 1986, S. 158 ff.
- 15 Rainer Dollase, Michael Rösenberg und Hans J. Stollenwerk: Demoskopie im Konzertsaal. Mainz: Schott 1986, S. 153 ff.
- 16 Einleitung in die Musiksoziologie. Frankfurt: Suhrkamp 1962, Kap. 1
- 17 Demoskopie im Konzertsaal, a.a.O. (Anm. 15), S. 123 ff.
- 18 Rainer Pekrun: Musik und Emotion. In: H. Bruhn, R. Oerter und H. Rösing (Hg.): Musikpsychologie. Ein Handbuch in Schlüsselbegriffen. München. Urban & Schwarzenberg 1985, S. 180 ff.
- 19 Rock-Musik. Ein Handbuch zum kritischen Verständnis. Reinbek: Rowohlt 1982, S. 147