

mitunter direkt an einen hektischen Lebensstil grenzende Zeit anziehender und begehrenswerter sein als die ruhige Sicherheit, jenes "centrum securitatis", die Bachs Musik aus sich heraus geradezu ausstrahlt.

Manfred Schuler:

BACH IN DER POPULARMUSIK

Das Thema "Bach in der Populärmusik" setzt voraus, daß man zunächst einmal Einverständnis darüber herstellt, was unter Populärmusik zu verstehen sei. Einigen wir uns auf eine Begriffsbestimmung, wie sie besonders in der musikpädagogischen Literatur gängig ist. Danach meint der Begriff Populärmusik jede Art populärer Musik von der Folklore, Tanzmusik, dem Schlager bis hin zu den verschiedensten Ausprägungen afro-amerikanischer Musik. Daß ein solches Begriffsverständnis - weil überfrachtet - unscharf ist, liegt auf der Hand, braucht uns hier aber nicht zu kümmern. Immerhin lassen sich Charakteristika feststellen, die mehr oder weniger allen Arten der Populärmusik eigen sind. So versteht sich Populärmusik grundsätzlich nicht als Bildungs- oder Kunstmusik; sie erhebt keinen Bildungsanspruch, ja häufig nimmt sie zur Bildungsmusik bewußt eine antagonistische Position ein. Folglich bedarf der Hörer, um Populärmusik zu verstehen, auch nicht ästhetischer Kategorien der Kunstmusik. Ein weiteres Charakteristikum der Populärmusik ist darin zu sehen, daß diese Musik den Hörer in erster Linie unterhalten möchte. Die Funktion also, nicht die Ästhetik steht im Vordergrund.

Das erstgenannte Charakteristikum scheint unser Thema "Bach in der Populärmusik" ad absurdum zu führen; denn welchen Sinn macht es, die Musik Bachs - also Kunstmusik - in Verbindung mit einer Musik zu bringen, die sich dem Bildungs- und Kunstanspruch verweigert? Genau diese Frage wird unsere Betrachtung wie ein roter Faden durchziehen.

Der zeitliche Rahmen, der mir gesetzt ist, zwingt bei der Fülle und Vielfalt des vorliegenden musikalischen Materials zur Beschränkung. Deshalb wird man auch eine detaillierte Behandlung des Themas nicht erwarten können.

Eingang in die Populärmusik unserer Zeit fand Bach offensichtlich über den Jazz. Bereits 1937 spielten der Gitarrist Django Reinhardt und die Jazzgeiger Eddie South und Stéphane Grappelly unter dem Titel "Interprétation Swing du Premier Mouvement du Concerto en Ré Mineur de Jean-Sébastien Bach" und "Improvisation sur le Premier Mouvement du Concerto en Ré Mineur de Jean-Sébastien Bach" zwei Stücke ein¹, die Zeugnis schöpferischer Beschäftigung mit Bach ablegen. Die erste Aufnahme ist, wie schon der Titel andeutet, eine Bearbeitung: Die drei Jazzmusiker entnahmen dem ersten Satz des Konzerts für zwei Violinen und Orchester in d-Moll (BWV 1043) die Takte 1-30, übertrugen sie in das Jazzidiom (d.h. sie ersetzten das Orchester durch eine Gitarre, vereinfachten die musikalische Faktur und brachten in den Rhythmus swing), wiederholten den Abschnitt und fügten die Schlußtake 85-88 der Vorlage hinzu. Die zweite Aufnahme beginnt wiederum mit einer (wenngleich etwas freieren) Jazz-Bearbeitung der Takte 1-30, in der Folge wird über diesen Abschnitt improvisiert. An den beiden Einspielungen kann man schon Verfahrensweisen erkennen, derer sich später die Populärmusik bei der Aneignung der Musik Bachs bedient. Da wird zum einen dem Bachschen Werk ein Teil entnommen und klanglich und rhythmisch der Populärmusik angeglichen, ein Verfahren, das man Adaptation zu nennen pflegt. Ein anderes Verfahren besteht darin, Ausschnitte aus

Bachs Komposition als Improvisationsvorlage zu benutzen. Das musikalische Kunstwerk verliert somit den Charakter eines Kunstwerks, es wird Lieferant für Interpretations- oder Improvisationsmaterial. Dies hat zwangsläufig zur Folge, daß sich Funktion und Rezeption der Komposition Bachs verändern; der Hörer rezipiert und beurteilt diese Adaptationen und Improvisationen in der Regel nach den der Populärmusik eigenen Hörkategorien.

Ende 1938 nahm Benny Goodman ein Stück mit dem Titel "Bach Goes to Town" in sein Repertoire auf². Was dieses Stück mit Bach verbindet, ist eigentlich jedoch nur der Name; tatsächlich handelt es sich um eine eigenständige Komposition des Engländers Alec Templeton, der - nach den Worten Benny Goodmans³ - ein Stück komponieren wollte, wie es Bach, lebte er heute, für eine Swing Band komponiert hätte. Dabei entlehnte Templeton aus der barocken Kompositionspraxis die Stilmittel der Imitation, Sequenzierung, Kadenzierung und Verzierung.

Blieb die Begegnung zwischen Jazz und Bach zu jener Zeit ein kaum beachtetes singuläres Ereignis, so änderte sich dies grundlegend Ende der vierziger und in den fünfziger Jahren. Damals entstand ein neuer Jazzstil, der Cool Jazz, der weniger emotional als rational ausgerichtet ist und der die Linearität besonders herausstellt. Die lineare, kontrapunktische Faktur der Bachschen Musiksprache kam dieser Entwicklung entgegen, weshalb eine Reihe von Jazzmusikern Bachs Duktus in ihr Improvisieren und Arrangieren einzubringen versuchte. Am deutlichsten schlug sich dies in der Ausprägung thematischer Melodieanfänge und in der imitatorischen Gestaltungsweise nieder. Was Bach damals außerdem für den Cool Jazz interessant machte, war die vermeintlich kühle, gleichmäßige Motorik seiner Musik. Soziologisch gesehen hat diese Entwicklung den Jazz aufgewertet; der Cool Jazz erschloß sich einen neuen Hörerkreis, der vorwiegend aus Studenten und Intellektuellen bestand. Für diesen Jazzstil steht besonders das "Modern Jazz Quartet". Welch starken Einfluß Bach auf das Quartett ausübte und welchen Anspruch die Combo an den Hörer stellt, kann man an einer Aufnahme wie "Softly As In A Morning's Sunrise" erkennen⁴. Das Stück beginnt mit einer Jazz-Adaptation des "Canon a 2 Violini in unisono" aus Bachs "Musikalischem Opfer" (BWV 1079); daran anschließend wird über die ersten zwei Takte der Vorlage improvisiert. Übrigens brachte das "Modern Jazz Quartet" kurz vor seiner Auflösung 1974 mit der Langspielplatte "Blues On Bach" noch eine Einspielung heraus, die Vorlagen Bachs (Choralsätze sowie Stücke aus dem "Wohltemperierten Klavier" und dem "Klavierbüchlein") verpflichtet ist⁵.

Viel Beachtung fanden ab Mitte der sechziger Jahre die "Swingle Singers" mit ihrer Plattenproduktion "Jazz Jean Sébastien Bach". Ward Swingle, der Leiter dieser aus je zwei Sopran-, Alt-, Tenor- und Baßstimmen bestehenden Gesangsgruppe, tat im Grunde nichts anderes, als Bachschen Instrumental- und Vokalkompositionen ein Klanggewand umzustülpen, das äußerlich dem Jazzidiom entsprach: Er ließ die Sätze im scat song singen - und dies in virtuoser Perfektion -, den Basso continuo vom Schlagbaß spielen und ein Schlagzeug, später auch Tasteninstrumente dazutreten. Off-beat-Akzente im Schlagzeug und eine jazzartige Behandlung der Basso continuo-Stimme vervollständigen das Klangbild.

Etwa zur selben Zeit begann das Pariser Trio Jacques Loussier in der Besetzung Piano, Schlagzeug und Baß mit ähnlich großem Erfolg wie die "Swingle Singers" Bach zu verwerten. Wie Loussier dabei vorging, können wir von ihm selbst erfahren: "Ich schreibe mir zuerst die Baßlinie des ganzen Stückes auf und suche mir dann die Stellen heraus, die sich besonders für Improvisationen eignen. Die anderen Passagen bleiben in ihrer ursprünglichen Form bestehen. Das habe ich zuerst im Freundeskreis gemacht, amateurhaft zur Erheiterung meiner Gäste, bis eines Tages jemand zu mir sagte: 'Daraus

könntest Du eigentlich eine Schallplatte machen!"⁶ Höchst erhellend in dieser Aussage ist, welche Funktion Loussier seinen Bach-Adaptationen und -Improvisationen zuerkennt: Die Zuhörer sollen erheitert werden. Finanziell war das Unternehmen "Play Bach", wie Loussier es nannte, äußerst erfolgreich; nicht weniger als fünf Langspielplatten verkraftete der Markt. Daß die Improvisationsteile sich mehr oder weniger in swingender Motorik erschöpften, sei nur am Rande kritisch vermerkt.

1968 kam aus den USA eine Langspielplatte, die den Titel "Switched-on Bach" (übersetzt etwa "Bach unter Strom gesetzt") trägt; im deutschen Sprachraum wurde sie unter dem reißerischen Titel "Barock-Revolution oder Die seltsamen Abenteuer des J.S. Bach im Lande der Elektronen. Eine Superstereo-Demonstration" vertrieben⁷. Die "Barock-Revolution" bestand darin, daß der Physiker und Musiker Walter Carlos von Instrumental- und Vokalwerken Bachs mit Hilfe des Moog-Synthesizers III elektronisch-synthetische Interpretationen anfertigte. Durch Manipulationen und Montage gelangte er zu einem Klangergebnis, dem man Farbenreichtum und Transparenz nicht absprechen kann, dem aber gleichzeitig Sterilität und Kälte eigen ist. Die Einspielung erhebt nachdrücklich den Anspruch einer künstlerischen Interpretation; sie zielt auf einen Hörerkreis, der sich durch ungewohnte Klangreize und -effekte ansprechen läßt. Immerhin glaubte der Pianist Glenn Gould "Switched-on Bach" als Schallplatte des Jahrzehnts einstufen zu müssen⁸, und in den USA wurde diese Langspielplatte 1970 zur "Platte des Jahres" gewählt.

Die Rockmusik fand in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre den Weg zu Bach. Wohl als erste Rockgruppe hatten die Beatles 1965 begonnen, sich der Kunstmusik für ihre Zwecke zu bedienen, sei es, daß sie strukturelle und stilistische Anregungen holten, sei es, daß sie Themen und Takte übernahmen, um sie zur Collage zu verwenden⁹. So brachten sie - um ein konkretes Beispiel zu nennen - in "All You Need Is Love" (1967) das Thema der zweistimmigen Invention von Bach (BWV 779), gespielt von einer Trompete, als Zitat ein¹⁰. Wie der Textinhalt nahelegt, sollte damit beim Hörer offensichtlich die Assoziation des Friedens und der Kultur hervorgerufen werden.

Die 1967 gegründete englische Rockgruppe "The Nice" hatte anderes mit Bach im Sinn: Sie nahm sich vor, vom ersten Satz des dritten Brandenburgischen Konzerts eine Rockversion herzustellen, die sie unter dem Namen "3rd Movement Acceptance 'Brandenburger'" in der "Symphony for Group and Orchestra" den Rockhörern präsentierte¹¹. Die Rockgruppe ging dabei in der Weise zu Werke, daß sie Teile der Vorlage und improvisierte Teile aneinanderreichte, wobei sie die polyphone Struktur der Vorlage vereinfachte, das Klangbild farblich und dynamisch nivellierte und dem Ganzen einen harten motorischen Rhythmus verpaßte. Durch motivische Anklänge an die adaptierte Vorlage täuschen die improvisierten Teile zwar barocke Formverläufe vor, doch werden aufgrund der formalen Gestaltungsprinzipien der Reihung und der Collage die der Vorlage gemäßen Hörkategorien gleichwohl außer Kraft gesetzt. Die polyphone Struktur hat somit ihren Sinn verloren; sie dient nurmehr als Hülse für einen affektiv stimulierenden rhythmischen Verlauf und für emotional empfundene Klangreize.

1969 brachte die englische Gruppe "Jethro Tull" eine Rockversion der "Bourrée" aus Bachs Suite für Laute in e-Moll (BWV 996) auf den Plattenmarkt¹². Die Rockmusiker entnahmen der Vorlage lediglich die ersten acht Takte, spielten sie zweimal rhythmisch leicht verändert und in ihrem Sound, um sodann in eine Improvisation überzugehen, der die Unterstimme der Vorlage als Riff zugrunde liegt; abschließend erklingt nochmals der adaptierte Teil der Vorlage. Wie "Jethro Tull" selbst seine musikalische Produktion und Auftritte einschätzte, erfahren wir von dem Gründer der Rockgruppe Ian Anderson, der in erfrischender Offenheit äußerte, "daß alles, was wir tun, nur Showbusiness ist"¹³. Das Showbusiness verlangt ständig neue Reize, und nur wer diesen Bedarf an stets Neuem be-

friedigt, bleibt im Geschäft. Die Rockgruppen greifen deshalb alles auf, was neue Effekte verspricht, was provozieren und schockieren könnte. Musikalisch führt dies gewzungenermaßen zu einem Eklektizismus, der vor nichts, auch nicht vor Bach haltmacht.

Eine offensichtliche Marktlücke im Rockmusikgeschäft der ausgehenden sechziger und beginnenden siebziger Jahre entdeckt zu haben, darf sich die niederländische Rockgruppe "Ekseption" rühmen. Sie hatte größten Erfolg, indem sie dem Rock "schöne Melodien" der Kunstmusik zuführte. Die Liste der Komponisten, derer sich die Gruppe annahm, reicht von Purcell, Vivaldi, Albinoni, Bach, Händel, Mozart, Beethoven, Rossini, Mendelssohn, Smetana, Tschairowsky, Grieg, Rimski-Korsakow, Rachmaninow, Gershwin bis Chatschaturjan. Der Vorlage wurden in der Regel melodisch eingängige Abschnitte entnommen und diese erhielten dann einen manchmal provokativen, manchmal an der Vorlage orientierten Rocksound. Mit diesen adaptierten Teilen wechseln improvisierte Teile, die häufig abrupt einsetzen und keinerlei thematische oder motivische Beziehung zur Vorlage aufweisen. Gelegentlich werden noch Zitate aus anderen Werken des jeweiligen Komponisten eingeblendet¹⁴. Der Erfolg dieses Kunstmusikverschnitts ist wohl damit zu erklären, daß Überraschungseffekte - im Rock Gimmicks genannt - wie Stilmischung und Collage beim Rockhörer ankommen. Da es um 1970 außerdem Mode war, Bildungsmusik und Musikwerk polemisch anzugreifen und in Frage zu stellen, konnten diese Einspielungen auch als Persiflage einen interessierten Hörerkreis finden. Aus Bachs Werken suchte sich die Gruppe "Ekseption" vornehmlich solche heraus, die einen hohen Bekanntheits- und Beliebtheitsgrad besitzen, so die "Badinerie" aus der Orchestersuite in h-Moll (BWV 1067), die "Air" aus der Orchestersuite in D-Dur (BWV 1068), der erste Satz aus dem "Italienischen Konzert" (BWV 971), die Toccata und Fuge in d-Moll für Orgel (BWV 565) und die Arie "Erbarme dich" aus der Matthäus-Passion (BWV 244)¹⁵. Nicht mehr zu überhören ist die eigenschöpferische musikalische Impotenz dieser Gruppe, die ihre kreative Armut mit Anleihen aus der Kunstmusik zu kaschieren suchte.

In ganz anderer Weise und aus anderen Motiven verwendete das Rock-Trio "Emerson, Lake & Palmer", das Anfang der siebziger Jahre als "top pop group in the world" galt, Bachsche Musik. Als Beispiel sei hier der 1971 erschienene Song - von der Gruppe "Hymnus" genannt - "The Only Way" angeführt¹⁶. Zu Beginn dieses Stückes spielt Emerson auf eine Pfeifenorgel die ersten 44 Takte von Bachs Toccata in F-Dur für Orgel (BWV 540) anfangs notengetreu, im weiteren Verlauf ungenau und verschwommen. Die Funktion dieses Collage-Teils ergibt sich aus dem Text, einer Anklage gegen Gott: Bachs Klangsprache soll beim Hörer die Assoziation Kirche und Gott hervorrufen (auf eben diese Assoziation zielt übrigens auch die Bezeichnung "Hymnus"). Somit ist die Musik Bachs hier zum Symbolträger geworden. Am Ende des Stückes kehrt Emerson noch einmal zu Bach zurück, indem er die ersten fünf Takte des Praeludiums VI aus dem ersten Teil des "Wohltemperierten Klaviers" (BWV 851) spielt, die an dieser Stelle eine primär musikimmanente Funktion, nämlich die einer bridge, d.h. einer Überleitung zum folgenden Stück erfüllen¹⁷.

Wenigstens erwähnt sei zum Schluß, daß Bachs Musik noch auf anderen Ebenen der Populärmusik verwertet wird. So bemühte sich beispielsweise das Günter Noris Quartett, Bach auf einer Langspielplatte "250 Jahre J.S. Bach gestern und heute" zum "modern sound" zu verhelfen¹⁸. Und James Last glaubte unter dem Motto "Classics up to Date" das Praeludium I aus dem ersten Teil des "Wohltemperierten Klaviers" (BWV 846) sowie die "Air" aus der Orchestersuite in D-Dur (BWV 1068) auf seinen "happy sound" und "party sound" bringen zu müssen¹⁹.

Spätestens bei den letztgenannten Einspielungen wird überdeutlich, daß hier handfeste kommerzielle Absichten und Interessen im Spiel sind. Tatsächlich unterliegt das

Verhältnis zwischen Populärmusik und Bach eher mehr denn weniger den harten Gesetzen des Musikgeschäfts. Offensichtlich verlangt der Markt nach diesen Musikprodukten, wobei Bach unter den Kunstmusiklieferanten unangefochten an der Spitze steht. Ob man dies nun beklagt und darin eine skrupellose Plünderung kultureller Reservate - vergleichbar der Plünderung der Natur - sieht oder ob man dies einfach nicht zu Kenntnis nimmt: jedenfalls ist Bach in der Populärmusik ein Stück Realität unserer musikalischen Gegenwart.

Anmerkungen

- 1) VSM HTX 40160; FELP 181 Vol. 4. Vgl. dazu Charles Delaunay, Django Reinhardt, Paris (1968), S. 177; Max Abrams, The Book of Django, Los Angeles 1973, S. 52f.
- 2) King of Swing Records LP-435. Vgl. Benny Goodman and Irving Kolodin, The Kingdom of Swing, New York (1961), S. 240; D. Russell Connor and Warren W. Hicks, BG On The Record. A Bio-Discography of Benny Goodman, New Rochelle (New York) ⁵/1975, S. 242f., dazu auch S. 263 und 536f.
- 3) Siehe die einführenden Worte von Benny Goodman auf der in Anm. 2 genannten LP.
- 4) Prestige 0081.106.
- 5) WEA-Atlantic 50039. Vgl. dazu Joachim Ernst Berendt, Ein Fenster aus Jazz, (Frankfurt a.M. 1978), S. 131.
- 6) Zitiert nach Manfred Gräter, Play Bach - aber wie? in: NZM 128 (1967), S. 152.
- 7) CBS S 63 501.
- 8) Vgl. Hifi Stereophonie 8 (1969), S. 325.
- 9) Vgl. dazu Manfred Schuler, Rockmusik und Kunstmusik, in: AfMw 25 (1978), S. 137f.
- 10) Electrola 1 C 005-04 476.
- 11) Electrola 1 C 062-90 006. Vgl. dazu Schuler, a.a.O., S. 140ff.
- 12) Chrysalis Production 6 307 519 (D).
- 13) Zitiert nach Siegfried Schmidt-Joos und Barry Graves, Rock-Lexikon, (Hamburg 1977), S. 191.
- 14) Vgl. Schuler, a.a.O., S. 144f.
- 15) Philips 812 924-1.
- 16) Manticore 87225-270. - Als weitere Beispiele wären zu nennen "Rondo 69" mit Zitaten (jeweils die ersten Takte) aus dem dritten Satz des "Italienischen Konzerts" (BWV 971) und der Fuge in d-Moll für Orgel (BWV 565), ferner "She Belongs to Me" mit Zitaten (ebenfalls jeweils die ersten Takte) aus der Sinfonia der "Ratswahlkantate" (BWV 29) und dem Praeludium V des ersten Teils des "Wohltemperierten Klaviers" (BWV 850). Vgl. dazu Bernward Halbscheffel, Living In the Past, in: Rock in den 70ern, hrsg. von Tibor Kneif, (Hamburg 1980), S. 41f.
- 17) Der Zitat- und Collagetechnik - einem künstlerischen Prinzip der Pop Art - begegnet man übrigens auch in der Kunstmusik der sechziger Jahre. Vgl. dazu Elmar Budde,

Zitat, Collage, Montage, in: Die Musik der sechziger Jahre, hrsg. von Rudolf Stephan (= Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung Darmstadt 12), Mainz (1972), S. 26ff.

18) Electrola SHZE 267.

19) Polydor S 249 371.