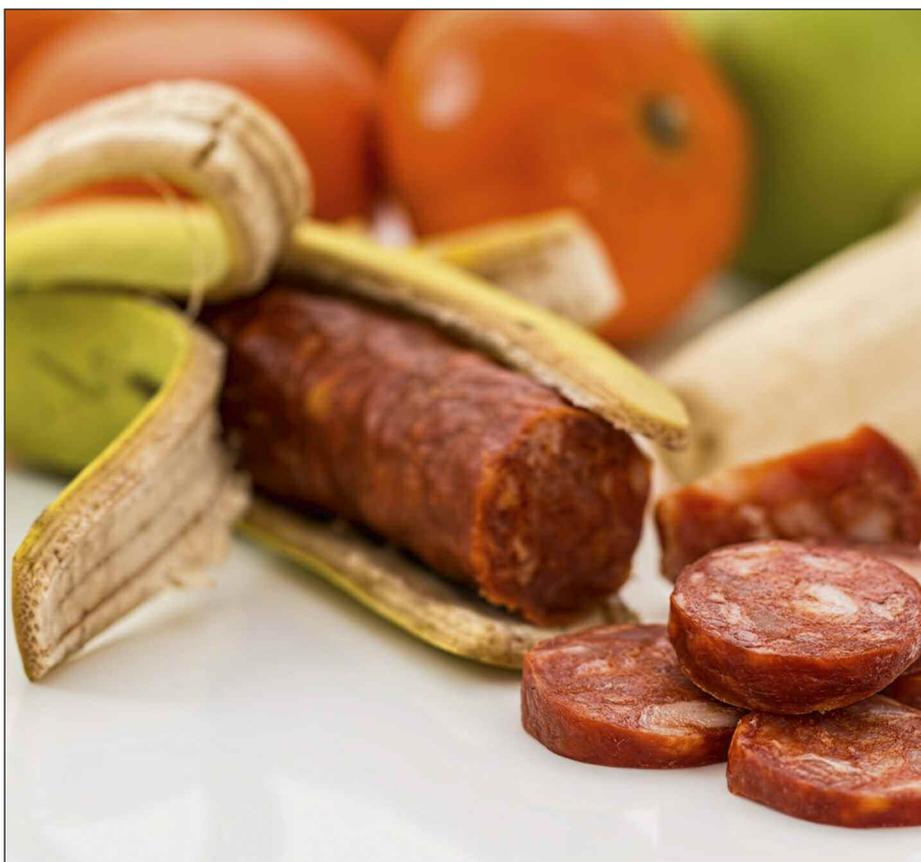


Kreuz und quer

Über kreative Crossover-Küche, über Einheit, Vielfalt und über den vermischten Geschmack

JÜRGEN OBERSCHMIDT



nau benennbaren Trennlinien, auch wenn uns Ludwig Wittgenstein in seinen *Philosophischen Untersuchungen* zu vermitteln wusste, dass auch der trennende Kreidestrich selbst eine Breite hat – und das gilt selbst auch für das Schreiben auf dem Smartboard.

AUSEINANDERSETZUNG MIT KUNST – EINE GRENZÜBERSCHREITUNG

Sind wir in der Schule vielleicht insgesamt zu sehr darin gefangen, das Lernen über Grenzen und Abgrenzungen zu definieren, um jenes genau zu trennen, was die Mode streng geteilt? Wir sprechen hier schließlich nicht von natürlichen Grenzen, wie Gebirge oder Flüsse als ursprüngliche Scheide zwischen zwei Gebieten, sondern von jenen Grenzen, die von Menschen gemacht sind: Konstrukte, die das Ende des Einen und den Beginn des Anderen markieren sollen. Solche Grenzen können kultureller Natur sein, etwa, wenn Menschen ihre Identität zu einer Stammesgruppe in Abgrenzung zum Anderen definieren. In einer eher harmlosen – wenn auch nicht immer friedvollen – Variante zeigen sich solche Grenzziehungen in kultischen Gesängen und Symbolen auf dem Fußballplatz. Auch im Bereich der Künste ist das Phänomen der Grenzziehungen zu beobachten. So werden die Künste in unterschiedliche Kunstformen wie Literatur, Musik, darstellende und bildende Kunst zergliedert, diese wiederum in Gattungen unterschieden und in die unterschiedlichen Genres eingeteilt, aus denen dann wiederum entsprechende Regelwerke und manchmal auch stille Übereinkünfte hervorgehen: Letztlich ist Wolfgang Amadeus Mozart hier als ein Crossover-Komponist zu sehen, wenn er in der Mischung aus Opera seria, Opera buffa und Singspiel diese starren Konventionen zu unterwandern sucht. In einem Kapitel seiner Formenlehre gebigt sich

■ Sich mit Crossover zu beschäftigen, heißt, Grenzen vorauszusetzen; denn nur, wo überhaupt Grenzen existieren, kann man diese auch überschreiten: Grenzsteine, Mauern und Zäune, Schranken, Grenzen in unseren Köpfen oder auch natürliche Grenzmarken, die unseren Blick einengen wie etwa Wolken oder Horizontlinien. Jede Entgrenzung, jedes Überqueren einer Grenze setzt also erst einmal die Grenze voraus. Schon in Kants *Kritik der reinen Vernunft* heißt es, Philosophie bestehe darin, „seine Grenzen zu ken-

nen“ (Kant 1974, Bd. 2, S. 623); Kant bezeichnet hier Grenzen, die selbst die Mathematik nicht ausschlagen könne. Das Setzen von Grenzen ist also eine erkenntnistheoretische Erziehungsmaßnahme – und es sind nicht nur schulische Lernwege damit beschäftigt, den SchülerInnen (ihre) Grenzen aufzuzeigen, ihnen Grenzen zu setzen. Schließlich ist das Wort „Definition“ abgeleitet vom lateinischen *definitio* (Grenzen bestimmen): „Um irgendeinen Begriff sich zu vergegenwärtigen, ist es immer gut, ihn abzugrenzen gegen den ihm spezifisch entgegengesetzten Begriff“ (Adorno 1973, S. 11). Der Erwerb von Wissen geschieht demnach über Grenzerfahrungen, über eine exakte Kartografie unserer Welt. Solche Vorstellungen beruhen auf Abgrenzungen und ge-

www.musik-und-bildung.de

▶ Beitrag als PDF-Datei

Clemens Kühn auf eine Reise „zwischen den Welten“, betrachtet jene Werke, die sich jenseits starrer Vereinbarungen, eben genau auf dem wittgenstein'schen Kreidestrich bewegen: „Verschiedene Denkweisen können sich durchdringen: in Werken, die nicht geradeaus eine Idee verwirklichen, sondern zwischen den Welten stehen. Aufregende Verbindungen gibt es dabei, fernab jeder Konvention“ (Kühn 2004, S. 198). Solch ein Ineinander kann in einer historischen Situation, aus übergeordneten Denkweisen (etwa dem Sonatenprinzip) oder aus einem bewussten historischen Rückgriff entstehen.

Manchmal wird im Zusammenhang mit Musik auch von einer Einheitssprache gesprochen, von einer Sprache, die keine Grenzen zu überwinden braucht, weil sie unmittelbar zu Herzen geht. Musik ist jedoch keine Sprache, die ein jeder versteht und möchte dies auch gar nicht sein. Sie spricht verschiedene Sprachen in ganz unterschiedlichen und individuellen Dialekten. Vielleicht kann sie uns auch nur deshalb so tief berühren, weil sie so unterschiedliche Sprachen spricht. Sollte nicht jede Begegnung mit Musik mit einem überquerenden Staunen beginnen? Schließlich beruht jedes Staunen auf einem Grenzphänomen und ist Ausdruck einer Grenzziehung. So zeigt sich im Staunen eine nicht zu kategorisierende Fremdheit. Wer alles in seine geordneten Formen und Begriffe einordnen kann, der staunt nicht. Staunen ist verbunden mit einem öffnenden Blick auf etwas Neues, auf ein bisher Unbekanntes und führt damit zugleich zu einer Selbstreflexion der zementierten Ordnungsmuster. Mit einem Ausblick auf das Unverfügbare und Geheimnisvolle, auf das so viel und gern beschworene Unsagbare? Setzt nicht bereits der physiologische Akt des Hörens, wenn etwas von außen in uns eindringt, eine Grenzüberschreitung, ein Crossover voraus?

Sollte nicht jede Begegnung mit Musik mit einem überquerenden Staunen beginnen?

SCHWARZ-WEISS-DENKEN

Die Crossover-Geschichte beginnt also mit Abgrenzung, die immer auch eine soziale war, und ist gleichzeitig eine Geschichte ihrer Überwindung, das gilt nicht nur für die von Genreschranken dominierte Popgesellschaft: Mozarts Überschreitung dieser Grenzen war ein Skandal im

aristokratischen Sperrbezirk. Also nicht erst in der amerikanischen Ständegesellschaft begann die Geschichte des Crossover als Überwindung einer Abgrenzung der Musikstile, die hier mehr als eine nur musikalische war und sich in den unterschiedlichen Hitparaden niederschlug: Schwarzer Rhythm-and-Blues und weiße Country- und Popmusik standen für zwei Welten einer Nation, die wie viele andere Länder an einem gemeinsamen „Wir“ bis heute zu arbeiten hat: Die Trennung der Genres in zwei unterschiedliche Hitparaden der 1940er Jahre ging mit einem entsprechenden Konsumverhalten einher: Weiße Käufer bevorzugten weißen Country, der von weißen Radiosendern gespielt wurde. Die Crossover-Entwicklung nahm dann in dem Moment ihren Lauf, als die schwarzen Originale der Rhythm & Blues-

Charts von der anderen Farbe gecovered wurden (vgl. Beitrag *Old Town Road*, S. 6).

Was nun aber in einer Welt des bedingungslosen Crossover, in der man grundsätzlich von solch verschiedenen Hitparaden absieht, passiert, kommentiert Holger Noltze

mit entsprechendem ironischen Unterton: Wenn man fragt, „wer denn *Unsere Besten* der Musik seien, so wie es das ZDF im Jahr 2007 in einer von Johannes B. Kerner moderierten Show getan hat, dann erhält man einen Spiegel der tatsächlichen musikalischen Verhältnisse. Auf Platz 1, demnach der ‚Beste‘, ist Herbert Grönemeyer, gefolgt von Udo Jürgens und auf Platz 3 Wolfgang Amadeus Mozart. Das Muster wiederholt sich auf den nächsten Rängen: Peter Maffay auf Platz 4, dann Nena und Ludwig van Beethoven auf Platz 6, knapp vor Roy Black, Sarah Connor und Xavier Naidoo“ (Noltze 2010, S. 47).

ÜBERWINDEN DER ZERRISSENHEIT

Vor allem in der Romantik wurde die Zerrissenheit zum Symbol und Ausdruck der Zeit. Geträumt wurde von einer paradisiischen Zukunft, in der sich das Getrennte wieder vereinigen müsse. Johann Wolfgang von Goethe beklagte in einem Brief an Charlotte von Stein sein „zerstreutes, ich will nicht sagen zerrissnes Wesen“ (Goethe 1891a, S. 3). In der idealisierten Antike herrschte Zusammenhang, hier schienen die Menschen im Gegensatz zur Moderne noch nicht

Zerrissenheit

Barbaren haben versucht, mir die Zerrissenheit auszutreiben, indem sie mich im Gleichschritt marodieren ließen. Gute Menschen versuchen mir die Zerrissenheit auszureden, indem sie jeden Abgrund zum Sperrgebiet erklären. Kinder haften für ihre Eltern. Ich übernehme die Verantwortung und bekenne mich zur politischen Behutsamkeit. Zur Versöhnung, zum Kompromiss. [...] Lasst mir meine Zerrissenheit. Sie ist das Beste, was ich habe.

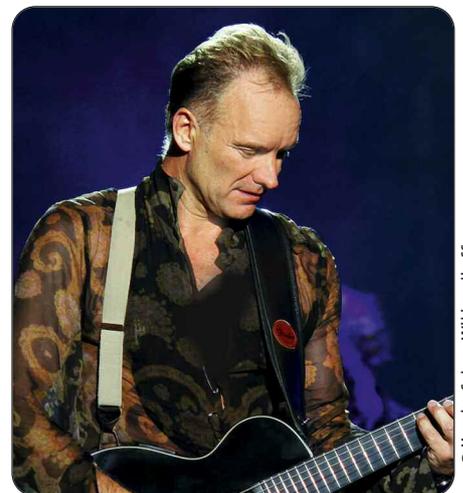
Thea Dorn, Richard Wagner: *Die deutsche Seele*, München 2017: Knaus Verlag, S. 549

„zerstückelt“ und in ihrer „gesunden Menschenkraft“ (Goethe 1891b, S. 23) getrennt.

Ein musikalischer Doppelgänger ist nach dem grimm'schen Wörterbuch ein „jemand von dem man wähnt er könne sich zu gleicher Zeit an zwei verschiedenen Orten zeigen“ (Grimm 1854ff., Sp. 1263).

BROKEN MUSIC

Der 1951 unter dem Namen Gordon Matthew Sumner geborene Songwriter suchte sich nach seinem Leben als New-Wave-Polizist unter dem Namen „Sting“ zwischen New-York-Jazz, Bach, Prokofjew und Eisler zu verorten. In *Russians* verwendete er den zweiten Satz aus Prokofjews *Leutnant Kijé-Suite* op. 60, im zweiten Soloalbum *Nothing like the Sun* tauchen Momente aus



Sting 2009

Hanns Eislers Hollywooder Liederbuch mit Anklängen an die Kunstlieder Franz Schuberts auf, für John Dowland beschäftigte er sich mit der Laute, Bach spielte er auf seiner altbewährten Gitarre. In seiner Autobiografie *Broken Music* berichtet er über das eigene musikalische Doppelgängertum: Bereits seine frühen musikalischen Erfahrungen speisten sich aus einem musikalischen Schmelztiegel. Geprägt wurde er von der klavierspielenden Mutter, dem singenden Vater und dem damit verbundenen familiären Mix aus Tango, Bigband-Sound, Rock 'n' Roll und Broadway-Musicals. In einem Interview erläutert er, wie er sich am Klavier ausgiebig mit Mozart und auf der Gitarre mit der Musik Bachs beschäftigt, um durch eigene Praxis der Logik dieser Musik nachzuspüren: „The more I find out about music, the less I know. I'm practising Bach on classical guitar everyday. It's like having a conversation with a 300 year old man, who's on a entirely different musical level than yourself“ (zit. nach Custodis 2009, S. 205).

Ludwig Finscher beklagt den Verlust an Exklusivität der klassischen Musik, schließlich könne originales Schöpferum nur dort entstehen, wo die Sirengesänge der profanen Alltagskulturen

nie hinreichen würden. Schon wer den Begriff der Klassik in den Mund des Populären nimmt, zerstöre hier ihren Nimbus: „Beklagenswert ist [...] der umgangssprachliche Gebrauch, in dem von klassischen Reisezielen, Sportarten, Waschmitteln oder Toilettenpapieren die Rede ist. Klassik ist damit – zumindest im deutschsprachigen Raum – einbezogen in die allgemeine Begriffs- und Wort-Inflation, die ein wesentliches negatives Merkmal der Massen- und Medienkultur ist. [...] Freilich schimmert auch hier noch der Sinn des Wortes durch die Abnutzung hindurch: Das Klassische ist das qualitativ Herausgehobene schlechthin; [...] ein klassischer Autor ein beispielhafter Vollender und damit Normenschöpfer in seinem Gebiet“ (Finscher 1996, Sp. 224).

Solch eine fast als Lamento zu lesende Klage von Experten gegen die massenmediale Aushöhlung einer ursprünglich akademisch reingehaltenen Musikwelt trifft sich mit der Rezeption jenes gefeierten Wunderkindes, das schnell zum verlorenen Sohn wurde, weil dieser sich als Rockgeiger in der Alltagswelt tummelte: David Garrett schien mit seinem Crossover-Konzept einen besonderen Zauber gefunden zu haben. Sein neues Publikum folgte ihm sogar wie einst die „Hämelschen Kin-



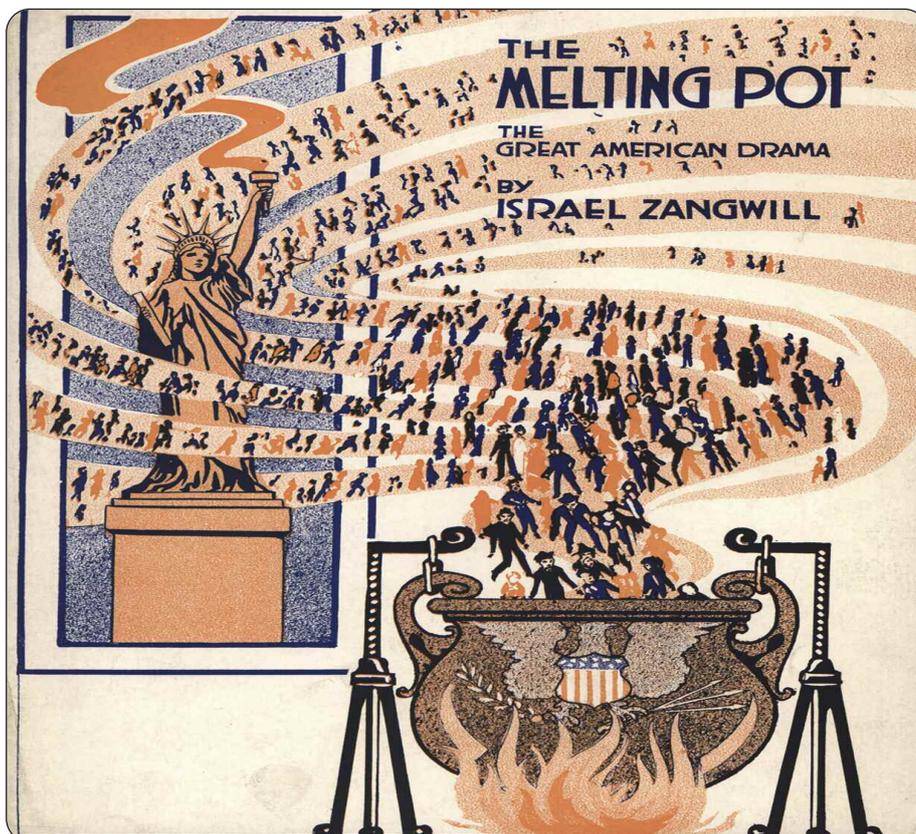
Wenn Georg Friedrich Händel als ein in Deutschland geborener Komponist in England seine italienischen Opern mit einer französischen Ouvertüre würzt, dann kann es sich nur um einen Europäer handeln.

der“ (Wilhelm Rabe) dem dunklen Pfeifer in seine alte klassische Heimat. Doch erwähnt man seinen Namen in den puristischen Musenhöhen, scheint er hier als Varietékünstler verschrien: „Die Reaktion glich einer Explosion der Ablehnung. Ich war verblüfft. Was geschah hier?“ (Schöner 2016, S. 15). Kritisiert wurde nicht nur das grundsätzliche Format einer Häppchenkultur, plötzlich gilt sein Spiel als flüchtig farblos und nuancenarm: „Was geschah hier? Hatten die Leute keine Ohren?“ (ebd.).

ÜBER MAUERN UND DEREN ÜBERWINDUNG

In Europa haben wir es mit eigenständigen Nationalstaaten mit ganz unterschiedlichen historischen Wurzeln und kulturellen Prägungen zu tun. Sich hier auf den kleinsten gemeinsamen Nenner zu einigen und einzig die Einheit in der Vielfalt zu suchen, führt uns in die Sackgasse. Die sogenannte Flüchtlingskrise hat Spuren in unseren Befindlichkeiten hinterlassen: Die Genfer Flüchtlingskonvention und die europäische Menschenrechtserklärung wurden vom Tisch gewischt, eine Rückbesinnung auf nationale Souveränitäten führte die Staatengemeinschaft in eine tiefe Krise: Heilsversprechen geschehen durch Abschottung, es geht um Selbstbehauptung nationaler Identitäten, längst frisst hier die Angst unsere Seele auf.

Im Zeitalter des Generalbasses schien man hier ein eher entspanntes Verhältnis zu solchen Wanderbewegungen gehabt zu haben: Wenn Georg Friedrich Händel als ein in Deutschland gebore-



Der „melting pot“, ein Mythos, der davon ausgeht, dass sich alle Werte zu einer integrierten nationalen Kultur mischen.

© Wikimedia CC

ner Komponist in England seine italienischen Opern mit einer französischen Ouvertüre würzt, dann kann es sich nur um einen Europäer handeln. Zur gleichen Zeit hatte sich Berlin durch den Zustrom der Hugenotten zur Metropole entwickelt. Ein Fünftel der Bevölkerung sprach französisch. Joachim Quantz, der Flötenlehrer Friedrichs des Großen, sprach vom „vermischten Geschmack“, der sich u. a. aus italienischen und französischen Zutaten zusammensetzte, und für die deutsche Musik typisch sein sollte. Nur wer sich aus der Provinz näherte, war der französischen Sprache nicht mächtig. So musste Johann Sebastian Bach in seine Haushaltskasse greifen, um sich den Widmungstext seiner *Brandenburgischen Konzerte* in die Verkehrssprache der Gelehrtensociety übersetzen zu lassen. Im 20. Jahrhundert kamen weitere Geflüchtete in die Stadt: Sie flohen vor der russischen Revolution, Wirtschaftsflüchtlinge der zusammengebrochenen Habsburgermonarchie suchten ein neues Zuhause: Nicht von einem Crossover sei hier die Rede, vielmehr wird hier gerne von einem Schmelztiegel oder „melting pot“ gesprochen. Ein politischer Mythos, der davon ausgeht, dass sich alle Werte zu einer integrierten nationalen Kultur mischen. Solch eine passierte Kost ist in der Realität weniger vorzufinden. Sozialwissenschaftler sprechen hier lieber und genauer von einer „Salad bowl“, in der nicht alle Kulturen mit dem Anpassungsdruck eines politisch verordneten Pürierstabs zu einer Gemüsecremesuppe verschmolzen werden. Auch die einzelnen Zutaten in Händels Opern sind schließlich herauszuschmecken, auch wenn der Komponist seine Geschmacksfreuden mit seinem eigenen Dressing angerichtet hat: „Die Idee der Crossover-Küche lässt die Grenzen zwischen landestypischen Kochstilen verschwimmen“, konstatiert der Münchener Sternekoch Eckart Witzigmann (Thieme 2009).

Erst im 19. Jahrhundert ist aus dem anglisierten Europäer George Frideric Handel, Sohn einer tschechischen Mutter und eines polnischen Vaters (1622 geboren in Wroclaw), der als Gastarbeiter 1727 die englische Staatsbürgerschaft angenommen hatte, wieder ein Deutscher geworden und aus der Pflege seines Andenkens wurde eine patriotische Aufgabe gemacht. Von Georg Gottfried Gervenius wurde ihm ein „ächt germanische[r] Geist“ (Gervenius 1866, S. 366) zugesprochen, schließlich sei er sich „im Herzen seines Deutschtums bis zum letzten Atemzuge bewußt geblieben“ (Leßmann 1915, S. 227). Im selben Jahr ließ

Johann Joachim Quantz: Der vermischte Geschmack

Wenn man aus verschiedener Völker ihrem Geschmacke in der Musik, mit gehöriger Beurteilung, das Beste zu wählen weis: so fließt daraus ein vermischter Geschmack, welchen man, ohne die Gränzen der Bescheidenheit zu überschreiten, nunmehr sehr wohl: den deutschen Geschmack nennen könnte: nicht allein weil die Deutschen zuerst darauf gefallen sind, sondern auch, weil er schon seit vielen Jahren, an unterschiedenen Orten Deutschlands, eingeführt worden ist, und noch blühet, auch weder in Italien, noch in Frankreich, noch in andern Ländern misfällt. [...] So könnte mit der Zeit ein allgemeiner guter Geschmack in der Musik eingeführt werden. Es ist auch dieses so gar unwahrscheinlich nicht: weil weder die Italiäner, noch die Franzosen, doch mehr die Liebhaber der Musik, als die

Tonkünstler unter ihnen, mit ihrem reinen Nationalgeschmacke selbst mehr recht zufrieden sind, sondern schon seit einiger Zeit, an gewissen ausländischen Compositionen, mehr Gefallen, als an ihren inländischen, bezeigt haben. [...]

Denn eine Musik, welche nicht in einem einzelnen Lande, oder in einer einzelnen Provinz, oder nur von dieser oder jener Nation allein, sondern von vielen Völkern angenommen und für gut erkannt wird, ja, aus den angeführten Ursachen, nicht anders als für gut erkannt werden kann, muß, wenn sie sich anders auf die Vernunft und eine gesunde Empfindung gründet, außer allem Streite, die beste seyn.

Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen*. Berlin 1753, S. 332–334.

sich vernehmen, dass die deutsche Weltherrschaft in der Musik mit Händel begonnen habe. Seine italienischen Opern wurden zur „Durchgangsstation“ auf dem Weg zum „germanischen Oratorienbau“ (Moser 1922 S. 280f.): „Und deshalb: wir können und dürfen die Pflege dieses Genius, dieser überragenden Künstlergestalt, auf keinen Fall Fremden überlassen“ (Schering 1940, S. 71). Mit Erscheinen dieses Textes weiteten sich die Herrschaftsansprüche weiter aus, bereitete doch das Oberkommando der Wehrmacht gerade ihren Operationsplan für ein Heavy-Metal-Crossover über den englischen Themshäfen vor. Zur Absicherung des eigenen Herrschaftsanspruchs wird immer auch eine kulturelle Hegemonie benötigt: Es ist kein Zufall, dass der Pro-

zess des Nationbuilding im 19. Jahrhundert mit der (Wieder-)Einbürgerung Händels einherging. Man war auf der Suche nach einer Erbfolge, bei der ein Meister aus dem anderen hervorging und Teil wurde an einer nationalen Schule, an der Konstruktion einer einheitlichen deutschen Musiktradition, der in dem 1928 von dem NS-Chefideologen Alfred Rosenberg gegründeten „Kampfbund für deutsche Kultur“ zwar seinen perfiden Höhepunkt feierte, in den gemeinschaftsspendenden Ritualen des Konzertbetriebs aber bis heute spürbar geblieben ist. Nach George Steiner ist gerade das deutsche Denken vom großen „Durst nach Legitimität der Gründung, nach ermächtigenden Vorfahren“ (Steiner 2001, S. 119) geprägt. Einher geht dies mit einer Kanonbildung als Ausdruck einer „künstlerischen Sekte“, wie sie Max Weber bereits 1911 beschrieb, die mehr Gemeinschaft als Gesellschaft war und dies auch sein wollte: „[D]ie von künstlerischen Weltgefühlen getragenen Sekten gehören in soziologischer Hinsicht [...] oft zu dem Interessantesten, was es geben kann; sie haben noch heute, ganz wie eine religiöse Sekte, ihre Inkarnationen des Göttlichen gehabt“ (Weber 1911, S. 446). Gemeint sind damit Musiker und ihre Hörer, die einer bestimmten Musikrichtung wie einer Weltanschauungspartei „anhängen“ und alles andere, was jenseits der eigenen Grenzen liegt, rigoros ablehnen: „Der Ausdruck ist [...] bei uns so eigentümlich im Verruf, weil man den Begriff der ‚Enge‘



© Dorothea Oettel

Die Idee der Crossover-Küche lässt die Grenzen zwischen landestypischen Kochstilen verschwimmen.

damit verbindet“ (ebd.). Max Weber sieht hier ein besonderes Potenzial: „Spezifische, fest umrissene Ideale können aber gar nicht anders als zunächst im Weg der Bildung einer Sekte begeisterte Anhänger“ bilden, die sie „voll zu verwirklichen streben und sich deshalb zusammenschließen und von anderen absondern, ins Leben getragen werden“ (ebd.). In diesem Zusammenhang darf der geneigte Leser auch seine eigene Musiksozialisation hinterfragen, ganz gleich, ob er in seiner „Sekte begeisterter Anhänger“ bei Keith Jarretts *The Köln Concert* sogar als Nichtraucher in Trance geriet, ob er den Mittelaltermärkten erlag und der neuen Arvo-Pärt-CD entgegenfieberte, ob er aus einem penibel auf Genrengrenzen achtenden Metal-Lager stammt – oder ob er gar zu jener älteren Generation gehört, die ihr Heim mit einem Poster der „Kelly-Family“ teilte und auf dem Schreibtisch seines Jugendzimmers die Stofftiere für einen nächsten Konzertbesuch bereit stellte.

RACE PURITY IN MUSIC?

Béla Bartók nimmt hier einen gänzlich anderen Standpunkt ein. In seinem Essay *Race Purity in Music* aus dem Jahr 1942 hat er seine Volksmusikforschungen kommentierend zusammengefasst und befand mit Blick auf die Grenzregionen der osteuropäischen Staaten, dass gerade in Gebieten großer kultureller Vielfalt ein größeres Potenzial und besonderer Reichtum auf musikalischem Gebiete herrschte als in ethnisch einheitlichen Regionen. Der im heutigen Rumänien geborene Komponist war kein wirtschaftsflüchtiger Österreicher-Ungar, schon gar kein Nationalist, sondern ein moderner Europäer.

DER CROSSOVER-SKEPTIKER LEO DORNER

„Man lasse die Franzosen bey ihrer Weise! und die Italiäner auch bey ihrem Sinne. Der Teutsche aber sey so klug! und nehme von beyden das Beste vor sich“ (Mattheson 1722, S. 227). Für Johann Mattheson kommt es auf die „glückliche Mischung“ (ebd.) an, die dann entsteht, wenn

man sich aus allen Zutaten der internationalen Küche die besten zu einer vollkommenen Speise herauspicks und so eine vollkommene Musik anrichtet. Urheberrechtliche Fragen wurden damals ohnehin noch nicht gestellt. Dem Denken des 19. Jahrhunderts war solch eine Montagetechnik

fremd. Hier ging es um Originalität. Der Fortschritt legitimiert sich nicht mehr über den Stilmix, sondern ausschließlich über ein in sich stimmiges und schlüssiges Gesamtkonzept. Aus dieser Tradition erklärt sich auch Leo Dorners Kritik an der willkürlichen Mischung verschiede-

ner Genres: „In der schöpferischen Mixtur des totalen Crossover werde die Musik daher ihre bisher noch verborgene und die Trennung von ‚Moden U und E‘ gefesselte Kreativität, also ihre ultimativ unerschöpfliche Schöpferkraft entfesseln und einen Stammbaum niegewesener Fruchtbarkeit an neuen Gattungen und Stilen in die Arena der künftigen Musikgeschichte werfen“ (Dorner 2005, S. 182). Diese Vision eines postmodernen ‚anything goes‘, die manche allein aufgrund der medialen Verfügbarkeit aller Praxen und Stile als Vision am Himmel scheinen sehen, und das reale Crossover „bereits in unüberbietbarer Weise als Horizont“ eines „alltäglichen Musikumganges“ (ebd., S. 184) regiert, teilt Leo Dorner nicht: „Wenn daher die Ideologen des Crossover heutzutage die universale Bastardisierung der Musik, die Kreuzung aller ihrer Gattungen und Stile ausrufen, bekennen sie ein, daß auch die gesunkene Traditionsbildung der U-Musik-Genres an ihr Ende gelangt ist“ (ebd., S. 183). Und wenn wir in solch einem ‚anything goes‘ einfach nur dahintrieben, ginge bald gar nichts mehr: „Der virtuoso entfesselte Zugriff auf alle Stile und Gattungen der Musik bringt jenen rasenden Stillstand der Musikgeschichte hervor, der sich ebenso als Paradies des professionalisierten Musikers wie als Hölle der Musik im Bewußtsein der Menschen erweisen wird. Ist erstmal alles mit allem gekreuzt, jede Musik mit jeder anderen synthetisierbar geworden, wird sich der noch vor wenigen Jahrhunderten sakralverdungene Klang als Träger von Geist und Freiheit in sein endgültiges Gegenteil verwandelt haben“ (ebd., S. 184). Und doch bleibt ein Crossover ein probates Mittel, sich mit den manchmal tiefsitzenden Barrieren auseinanderzusetzen, welche möglicherweise

eine Vielzahl der Menschen davon abhalten, sich mit den Orten der „Hohen Kunst“ auseinanderzusetzen, ohne dabei in politischen Phrasen zu verharren. Steht die Auseinandersetzung mit dem späten Beethoven oder mit einem Brahmskonzert am Ende eines mühevollen Weges, auf dem die Luft zum Atmen dünn wird und der Höhenunterschied kaum zu bewältigen ist? Wer in ein Konzert von Crossover-Spezialisten geht, wird schnell merken, dass die Hörer hier durchaus gut zu Fuß sind und dass hier niemand scheitert, auch wenn der Weg ihn einmal bergauf führen sollte.

Literatur:

- Adorno, Theodor W. (1973): *Philosophische Terminologie*, Bd. 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Custodis, Michael (2009): *Klassische Musik heute. Eine Spurensuche in der Rockmusik*. Bielefeld: transcript.
- Dorner, Leo (2005): *Das Philosophon. Essays zur Musik*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Finscher, Ludwig (1996): Artikel *Klassik*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil Bd. 5, hg. von Ludwig Finscher. Kassel u. a.: Bärenreiter & Metzler, Sp. 224–240.
- Gervenius, Georg Gottfried (1868): *Händel und Shakespeare. Zur Ästhetik der Tonkunst*. Leipzig: Verlag von Wilhelm Engelmann.
- Goethe, Johann Wolfgang v. (1891a) Briefe. Weimarer Ausgabe, Abteilung IV, Bd. 9. Weimar: Hermann Böhlau.
- Goethe, Johann Wolfgang v. (1891b), Winkelmann. Weimarer Ausgabe, Abteilung I, Bd. 46, S. 1–101.
- Grimm, Jacob und Wilhelm (1854ff.): Artikel *Doppelgänger*. In: *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig: online Version v. 22.06.2019 [http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=doppelgaenger].
- Kant, Immanuel (1974): *Kritik der reinen Vernunft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Kühn, Clemens (2004): *Formenlehre der Musik*. Kassel: Bärenreiter.
- Leßmann, Ott (1915): *Mehr Händel!* In: *Allgemeine Musikzeitung* 42 (1915), S. 227–229 u. S. 239–241.
- Mattheson, Johann (1722): *Critica musica*. Hamburg (Reprint: Amsterdam 1964).
- Moser, Hans-Joachim (1922): *Geschichte der deutschen Musik vom Beginn des dreißigjährigen Krieges bis zum Tode Joseph Haydns*. Stuttgart und Berlin: J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger.
- Noltze, Holger (2010): *Die Leichtigkeitlüge. Über Musik, Medien und Komplexität*. Hamburg: edition Körber-Stiftung.
- Schering, Arnold (1940): *Von großen Meistern der Musik*. Leipzig: Koehler & Amelang.
- Schöner, Maria L. (2016): *Verführung. Der Geiger David Garrett öffnet die klassische Musik*. Books on Demand.
- Steiner, George (2001): *Grammatik der Schöpfung*, München: dtv.
- Thieme, Andreas (2009): *Die Crossover-Küche macht kreativ am Herd*. Welt online, 27.03.2009. <https://www.welt.de/lifestyle/article3239003/Die-Crossover-Kueche-macht-kreativ-am-Herd.html> [letzter Zugriff: 01.06.2019].
- Weber, Max (1924): *Gesammelte Aufsätze zur Soziologie und Sozialpolitik*. Tübingen: Mohr Verlag.