



Bitte verwenden Sie zur Zitation dieses Beitrags folgende Angaben:

Frédéric Döhl, „Beyond Category“. Zum Verhältnis von Erfolg, Entgrenzung und Erfahrung am Beispiel des Musikers André Previn, in: Michael Custodis (Hg.): *Erfolg – Entgrenzung – Erfahrung. Soziologische Perspektiven auf die Künste der Gegenwart*, Berlin 2010.

<http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/erfolg/aufsaeetze/doehl.pdf>

Zum Inhaltsverzeichnis der Gesamtpublikation:

<http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/erfolg/>

„Beyond Category“. Zum Verhältnis von Erfolg, Entgrenzung und Erfahrung am Beispiel des Musikers André Previn

Frédéric Döhl
suns@gmx.de

Das Verhältnis der Kategorien „Erfolg“, „Entgrenzung“ und „Erfahrung“ ist ein fragiles, das schwerlich in seiner Austarierung präzise, jedenfalls letztgültig zu fassen ist, unterliegt es doch fortwährend Schwankungen und stellt sich meist schon von einem Betrachter zum nächsten als wenigstens graduell voneinander abweichend dar. Was etwa dem einen Hörer als musikalische Grenzüberschreitung erscheint, ist für einen anderen mitunter herkömmlich und vertraut. Was manchen eine ausgesprochen intensive musikalische Erfahrung bereitet, lässt andere völlig kalt. Und was als Erfolg in künstlerischen Dingen gelten kann, wird sich wohl nie generalisieren lassen, polarisiert doch seit jeher das Feld der Musik, ob z.B. „Publikumswirksamkeit hinreichend ist, [um] Erfolg zu signalisieren“¹ und „[als] Ersatzindikator für ungreifbaren Erfolg“² zu dienen. Das Veränderungen der einen Kategorie dabei ebenso die Gewichtung zu den anderen beiden verschieben können, wie sie darüber hinaus sogar deren Status selbst zu verändern vermögen, verkompliziert die Lage exponentiell. Künstlerische Entgrenzung etwa kann erstens sowohl die Erfahrung dieser „neuen“ Kunstwerke wie zweitens jene der für sie verwandten Techniken und Verfahren und drittens über-

¹ Gerhard Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*, Frankfurt am Main 2005, S. 510.

² Ebd., S. 512.

haupt ganz generell die der jeweils betroffenen Kunstbereiche beeinflussen. Man denke für Erstgenanntes z.B. an vertikale, d.h. innermusikalische Diversifikation im Sinne von Crossover, ein Bereich, der etwa für das Schnittfeld von Kunst- und Populärmusik mittlerweile eine derart große Rolle spielt, dass repräsentative Auszeichnungen wie der Grammy eigene Kategorien hierfür etablieren, um die Marktrelevanz und die Eigenart der Produkte abzubilden.³ Der zweite Aspekt lässt sich etwa am Siegeszug des referenziellen Komponierens via Sound Sampling ablesen, der um 1980 begann und heute konstitutiv für ganze Sparten wie Hip-Hop ist.⁴ Eine Generation später wurde Sound Sampling aufgrund seiner Relevanz selbst urheberrechtlich geadelt und vom Bundesgerichtshof mit allen anderen Arten der Auseinandersetzung mit Musik Dritter gleichgestellt, obwohl dieses kompositorische Vorgehen den herrschenden juristischen Vorstellungen diametral zuwider läuft, die Geistiges Eigentum an Tönen betreffen und die Rechte der Hersteller jener gesampleten Tonträger regeln.⁵ Und der dritte Punkt schließlich wird sichtbar anhand der horizontalen, d.h. künsteübergreifenden Diversifikation zwischen Musik und Visual Arts, insbesondere Film und Video, die sich in den letzten 30 Jahren in Fernsehen, Internet und bei allen Arten populärmusikalischer Konzertformen zu einer geradezu obligatorische Interaktion der akustischen mit der visuellen Ebene entwickelt hat. Das Resultat liegt dabei – und dies ist an dieser Stelle entscheidend – weit jenseits der bloßen Bebilderung von Musik oder der musikalischen Untermalung von Visuellem, indem eine neue hybride Kunst entstanden ist, die auf der Rezipientenseite ein ästhetisches Multitasking verlangt, da keine Hierarchie zwischen den verschmolzenen Künsten besteht.⁶ Ob

³ Vgl. zu Crossover zwischen Kunst- und Populärmusik: Ulrike Groos und Markus Müller (Hg.), *Make it funky. Crossover zwischen Musik, Pop, Avantgarde und Kunst*, Köln 1998; Juan Prieto-Rodríguez und Víctor Fernández-Blanco, *Are Popular and Classical Music Listeners the Same People?*, in: *Journal of Cultural Economics* 24/2 (2000), S. 147–164; Ralf von Appen, *Konkrete Pop-Musik. Zum Einfluss Stockhausens und Schaeffers auf Björk, Matthew Herbert und Matmos*, in: *Samples* (2003), <http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2008/5301/pdf/Samples2.pdf> (Abruf am 20. Februar 2010); Nina Polaschegg, *Populäre Klassik – Klassik populär. Hörerstrukturen und Verbreitungsmedien im Wandel*, Köln 2004; Ken McLeod, „A Fifth of Beethoven“. *Disco, Classical Music, and the Politics of Inclusion*, in: *American Music* 24/3 (2006), S. 347–363; Michael Custodis, *Klassische Musik heute. Eine Spurensuche in der Rockmusik*, Bielefeld 2009.

⁴ Vgl. zu den technischen Aspekten des Sound Sampling u.a. Hugh Davies, *Sampler*, in: *New Grove*², Bd. 22, London 2001, S. 219; Daniel Duffell, *The Sampling Handbook*, London 2004; Sam McGuire und Roy Pritts, *Audio Sampling. A Practical Guide*, Amsterdam 2007; Martin Russ, *Sound Synthesis and Sampling*, Amsterdam 2008.

⁵ Bundesgerichtshof, Urteil vom 20. November 2008, I ZR 112/06 – „Metall auf Metall“, in: *Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht* 53/3 (2009), S. 219–224. Vgl. zu den juristischen Folgen von Sound Sampling mit umfänglichen Nachweisen zur Rechtsliteratur Frédéric Döhl, *...weil nicht sein kann, was nicht sein darf. Zur Entwicklung des deutschen Musikrechts im Lichte intermedialer Kreativität (Sound Sampling)*, in: *Intermedialität und Ästhetische Erfahrung im Zeitalter der Massenkommunikation*, hg. von Thomas Becker, Zürich 2010.

⁶ Vgl. Veruschka Bódy und Peter Weibel (Hg.), *Clip, Klapp, Bum: von der visuellen Musik zum Musikvideo*, Köln 1987; Cecilia Hausheer und Annette Schönholzer (Hg.), *Visueller Sound. Musikvideos zwischen Avantgarde und Populärkultur*, Luzern 1994; Peter Wicke, *Video Killed the Radio Star. Glanz und Elend des Musikvideos*, in: *Positionen. Beiträge zur Neuen Musik* 18 (1994), S. 7ff., <http://www2.rz.hu-berlin.de/fpm/texte/wicke3.htm> (Abruf am 20. Februar 2010); Henry Keazor und Thorsten Wübbena, *Video Thrills the Radio Star. Musikvideos: Geschichte, Themen, Analy-*

sich nun solche Diversifikationsentwicklungen dann als Erfolg in artifizierter oder kommerzieller Hinsicht erweisen, steht wiederum auf einem anderen Blatt und ist häufig heftig umstritten, wie sich anhand der Beispiele Crossover, Sound Sampling und Musikvideo trefflich illustrieren ließe.⁷ Gleichzeitig kann die Erfahrung sich entgrenzender Kunst zu einer Verschiebung der Wahrnehmung solcher Ansätze führen, etwa zu einem Abstumpfen gegenüber überraschenden oder provokativen Momenten derartiger Werkkonzepte. Letztlich droht der Entgrenzung – wie dem Fortschritt und der Innovation auch – stets unausweichlich und immanent im Erfolgsfall ihrer Durchsetzung, z.B. in Gestalt künstlerischer Verfahren, dass sie sich selbst aufhebt, d.h. ihr Entgrenzungspotential verliert, für das es eben jener Grenzen bedarf, die gerade eingerissen werden.

Schon diese skizzenhafte Einführung ins Verhältnis der drei Kategorien „Erfolg“, „Entgrenzung“ und „Erfahrung“ umreißt ein Spannungsfeld, dessen Gleichung mit vielen Unbekannten ausgefüllt ist und das sich in steter Bewegung befindet. Im Folgenden soll für das Feld der Musik eine Annäherung über das Beispiel des Universalmusikers André Previn gesucht werden. Durch seinen Werdegang wie seine Rezeption erweist er sich als ebenso paradigmatischer wie individuell gelagerter Fall, was schon im Blick auf die bisher diskutierten Aspekte erkennbar wird. Dass z.B. dem einen Hörer etwas als musikalische Grenzüberschreitung erscheint und es zugleich auf einen anderen mitunter herkömmlich und vertraut wirken mag, tritt bei diesem Musiker prominent in Erscheinung. Kommentatoren von Previns Kompositionen merken immer wieder ein Crossover zwischen Jazz, Film- und Kunstmusik – Previns drei Hauptbetätigungsfeldern – an. Dieser weist die Einschätzung jedoch hartnäckig von sich. Aufgrund der Offensichtlichkeit vieler Beispiele lässt sich dieses Missverhältnis in den Beurteilungen plausibel nur so erklären, dass Previn nach seiner nun bald 60 Jahre währenden exzessiv entgrenzten Musikerkarriere mit permanentem Changieren zwischen den von ihm gepflegten Sphären schlicht musikalische Grenzen anders justiert als seine Beobachter, die für sich klare stilistische Zuordnungen vornehmen. Dieses Exempel mag illustrieren, inwiefern mittels Previns musikalischen

sen, Bielefeld 2005; Institut für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt (Hg.), *Hören und Sehen – Musik audiovisuell*, Mainz 2005.

⁷ Vgl. z.B. zu den ästhetischen und musikhistorischen Folgen des Sound Sampling u.a. Thomas Porcello, *The Ethics of Digital Audio-Sampling. Engineer's Discourse*, in: *Popular Music*, 10/1 (1991), S. 69–84; Hugh Davies, *A History of Sampling*, in: *Feedback Papers* 40, Köln 1994; Rolf Großmann, *Extended Sampling*, in: *Sampling*, hg. von Hans Ulrich Reck und Mathias Fuchs, *Arbeitsberichte der Lehrkanzel für Kommunikationstheorie*, Heft 4, Wien 1995, S. 38–43; Will Fulford-Jones, *Sampling*, in: *New Grove*², Bd. 22, London 2001, S. 219; Rolf Großmann, *Sampling*, in: *Metzler Lexikon Medientheorie Medienwissenschaft*, hg. von Helmut Schanze, Stuttgart 2002, S. 320f.; Joseph G. Schloss, *Making Beats. The Art of Sample-Based Hip-Hop*, Middletown 2004; Paul D. Miller (Hg.), *Sound Unbound. Sampling Digital Music and Culture*, Cambridge (MA) 2008; Vanessa Chang, *Records that Play. The Present Past in Sampling Practice*, in: *Popular Music*, 28/2 (2009) S. 143–159; Diedrich Diederichsen, *Montage/Sampling/Morphing. Zur Trias Ästhetik/Technik/Politik*, in: *Medien Kunst Netz. Bild und Ton*, http://www.medienkunstnetz.de/themen/bildton-relationen/montage_sampling_morphing (Abruf am 27. Februar 2010).

scher Vita eine ganze Reihe grundsätzlicher Phänomene sichtbar gemacht werden können, die im Umkreis der Trias Erfolg, Entgrenzung und Erfahrung bis heute immer wieder mit Nachdruck hervortreten. Zugleich offenbart seine Rezeption mannigfaltige Verwerfungen, die nachhaltig die Skepsis stützen, dass ein Austarieren des Verhältnisses der drei Kategorien auch nur in einem Einzelfall hinreichend möglich wäre. Von den hieraus sich ergebenden Problemlagen seien an dieser Stelle drei paradigmatische ausgewählt: 1. Die Frage der Bemessung von Erfolg und das Ringen um eine Antwort durch das Erstellen von Rankings. 2. Das Fehlen einer etablierten „mittleren Ebene“ in der Musik und das Bemühen, diese Lücke mittels Crossover auszufüllen. 3. Das exponentiell gesteigerte Auseinanderfallen von Urteilen in der Erfahrung solcher musikalischer Entgrenzungsversuche.

I. Über die Beweggründe für musikalische Rankings

Seit mehr als zwei Jahrzehnten sehen sich Wissenschaftsinstitutionen einem Phänomen gegenüber, das zunehmend für Unruhe und Aktivismus sorgt: Rankings. Unendliche Debatten verhandeln die Frage, welche Kriterien adäquat seien, die Leistungsfähigkeit akademischer Einrichtungen zu bemessen. Die Unvergleichbarkeit einzelner Fachdisziplinen wird dabei ebenso erbittert wie vergeblich diskutiert wie die Gewichtung der angelegten Parameter. Auf das ungelöste Problem, wie sich das Konzept der Rankings zur Freiheit von Forschung und Lehre verhält, das in Deutschland immerhin den Status eines Grundrechts genießt, wird immer wieder hingewiesen. Unverkennbar an dieser Entwicklung ist aber als vielleicht auffälligstes Moment, dass bis heute das Gefühl, Maßstäben entsprechen zu müssen, die einem anderen, in diesem Fall einem ökonomischen Denk- und Kategorienkreis entstammen, unverdrossen und fachübergreifend anhält. Im Fall der Musikwissenschaft entbehrt die Auseinandersetzung mit diesem System der Leistungs- und Relevanzbestimmung, welche sich seit Jahren für die Disziplin als ebenso komplex wie fordernd erweist,⁸ nicht eines ambivalenten, wenn auch in diesem Zusammenhang selten explizit artikulierten Beigeschmacks. Denn es liegt eine gewisse Ironie der Geschichte darin, dass ein Fach, in welchem das Erstellen von Rankings von Anfang an eine prominente Rolle gespielt hat, nun selbst um die Angemessenheit entsprechender Kriterien im Bezug auf sich selbst ringt. Wer aufmerksam die Entstehungsgeschichte der Disziplin verfolgt, dem wird die Analogie der Heroenmusikgeschichtsschreibung zur obigen Leistungs- und Relevanzbestimmung durch Rankings nicht entgangen sein.⁹ Beför-

⁸ *Memorandum der Gesellschaft für Musikforschung*, in: *Die Musikforschung* 52/1 (1999), S. 1 f.; vgl. auch Dieter Lenzen, *Tempo, Musik und TamTam*, in: *Der Tagesspiegel*, 13. Februar 2010 (Sonderbeilage).

⁹ Vgl. Nico Schüler (Hg.), *Zu Problemen der „Heroen“- und der „Genie“-Musikgeschichtsschreibung*, Hamburg 1998; Anselm Gerhard, „*Kanon*“ in der *Musikgeschichtsschreibung. Nationalistische Gewohnheiten nach dem Ende der nationalistischen Epoche*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 57/1

dert von der Genese einer bewusst subjektiv wertenden Musikkritik im Umfeld von Robert Schumanns *Neuer Zeitschrift für Musik* manifestiert sich die Konzentration auf große Männer der Musik ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in systematischen Forschungs- und Editionsprojekten, um repräsentative und umfassende Musikgeschichten, Komponistenbiographien und Gesamtausgaben zu erstellen.¹⁰ Bis heute hat sich an der Absicht solcher Unternehmungen wenig grundlegendes geändert, trotz des enormen Wachstums an Genres und Strömungen. Gleich, ob man auf die wissenschaftlichen Publikationen schaut, mit ihrem nicht abbreißenden Strom an Büchern und Aufsätzen über Bach, Beethoven oder Wagner, oder auf Feuilletons, Internetblogs oder die Musikindustrie, deren an „Markennamen und -produkten“ orientierte Absatzpolitik in ihren Methoden schon seit geraumer Zeit nicht mehr zwischen Populär- und Kunstmusik unterscheidet, überall dominiert eine ähnliche Sichtweise das Feld der Musik.¹¹ Gleichgültig, auf welchen Bereich westlicher Musik man schaut, ob Populär-, Film-, Jazz- und Kunstmusik, überall dasselbe Bild: Helden werden ausgerufen und verglichen, ästhetische Prioritäten formuliert und Ordnungssysteme zur Kategorisierung entwickelt. Man achte etwa im allgemeinen Buchhandel auf das Angebot an Musikkritik. Neben Biographischem trifft man primär Publikationen an, die auf die eine oder andere Art Rankings widerspiegeln. Handbücher und Lexika verkünden, die wichtigsten Werke, Komponisten oder Interpreten aufzuarbeiten, die definitiven 50 Meisterwerke oder besten 100 Songs und Alben „aller Zeiten“ bereitzuhalten. Andere Medien wie Rundfunk oder Fernsehen folgen. Eine einzige Instanz gegen diese musikalische Variante eines sportiven „Höher – Schneller – Weiter“ ist weithin sichtbar. Diese findet sich ausgerechnet im Urheberrecht, das jenseits einer geringfügigen Eingangsschwelle (sogenannte „Schöpfungshöhe“) grundsätzlich von einer Gleichbehandlung aller Musik ausgeht. Zwischen Kraftwerks wenige Sekunden dauernden Jingles für die Expo 2000 in Hannover und Karlheinz Stockhausens monumentalem Zyklus *Licht*, zwischen Ralf Siegels *Ein bißchen Frieden* und John Cages *Europas* wird nicht in Schutzzumfang und -dauer differenziert.¹² Wie

(2000), S. 18–30; Frank Hentschel, *Bürgerliche Ideologie und Musik. Politik der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1776-1871*, Frankfurt am Main 2006.

¹⁰ Vgl. Albrecht Riethmüller, *Hermetik, Schock, Faßlichkeit. Zum Verhältnis von Musikwerk und Publikum in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 37/1 (1980), S. 32–60; Ulrich Tadday, *Die Anfänge des Musikfeuilletons. Der kommunikative Gebrauchswert musikalischer Bildung in Deutschland um 1800*, Stuttgart 1993.

¹¹ Derek B. Scott, *Postmodernism and Music*, in: *The Routledge Guide to Postmodernism*, hg. von Stuart Sim, New York 2005, S. 124ff.; Joachim Kronsbein, *Große Namen, großes Geld*, in: *Der Spiegel* vom 15. September 2008, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-60135224.html> (Abruf am 19. Februar 2010).

¹² Michael Pils, *Niveauller Türgong*, in: *Der Spiegel* vom 06. Dezember 1999, <http://www.spiegel.de/kultur/musik/0,1518,55540,00.html> (Abruf am 19. Februar 2010). Vgl. zur sogenannten „Kleinen Münze“ Bundesgerichtshof, Urteil vom 26. September 1980, I ZR 17/78, in: *Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht/GRUR* (1981), S. 267ff. – „Dirlada“; ders., Urteil vom 3. Februar 1988, I ZR 143/86, in: *GRUR* (1988), S. 810ff. – „Fantasy“; ders., Urteil vom 3. Februar 1988, I ZR 142/86, in: *GRUR* (1988), S. 812ff. – „Ein bißchen Frieden“.

weitreichend dieses Denken in der juristisch-ökonomischen Sphäre ist, erkennt man etwa an der aktuellen Diskussion für und wider einer Kulturflatrate als Reaktion auf illegale Tauschbörsen im Internet, wenn der Bundesverband Musikindustrie diese Idee mit den Worten kommentiert: „Bei der Kulturflatrate ist ein Song aus dem Computer genauso viel wert wie Beethovens Neunte [...]“¹³ Aber auch bei diesem egalitären Ansatz geht es weniger um höhere Einsicht als darum, auch einfache Musik und damit jene, die schlicht quantitativ mehr Menschen produzieren und hören wollen als Kunstmusik, in den Genuss nicht zuletzt der ökonomischen Potentiale kommen zu lassen, die über die Fiktion eines Geistigen Eigentums an Tönen hergestellt werden.

Warum besteht aber diese Sehnsucht nach dem Bilden und – vor allem – Kommunizieren von Rankings in allen Bereichen des Musikalischen? Man kann durchaus argumentieren, dass Musik heute die Kunst mit dem größten Verbreitungsgrad ist. Insbesondere die digitalen Speicher- und Reproduktionsmedien ermöglichen, mit minimalstem Aufwand zu überschaubaren Kosten Musikarchive mit sich zu führen, deren Akquisition und Lagerung vor 30 Jahren noch enorme Ressourcen verschlungen hätte. Katalysatoren dieser Sehnsucht sind sicherlich die Funktionen von Musik als sozialem Identifikationsträger, die fortschreitende Diversifikation des musikalischen Angebots und schließlich der Wandel der Medien. Dank des Internets ist man heute kaum noch gezwungen, nachts vor dem Radio auf eine bestimmte Sendung zu warten oder im Ausland Plattenläden aufzusuchen, um eine bestimmte Aufnahme zu bekommen. Vielmehr hat man über die entsprechenden Netzwerke Zugriff auf eine ungleich größere heterogene Auswahl, die in ihrer Fülle früher nicht konsumierbar war, da viele dieser Künstler nicht ihren Weg zu Plattenverträgen etc. fanden. Das ist heute nicht anders, nur gibt es nun ungleich vielfältigere Wege der direkten Kommunikation zwischen Musikern und Hörern.

Unterstützt wird diese Beobachtung durch Datenerhebungen, dass die durchschnittliche tägliche Musikknutzung via Tonträger (LP, CD, Mp3 usw.), Fernsehen, Radio und insbesondere Internet nochmals zugenommen hat.¹⁴ Völlig zutreffend bemerkte daher Gerhard Schulze, dass mittlerweile „im Alltagsleben [...] oft nicht mehr das Hören von Musik einer besonderen zielgerichteten Handlung bedarf, sondern das Nichthören – die Ruhe.“¹⁵ Auf Menschen zu treffen, die von sich sagen, keine Musik zu hören, und die Musik ganz generell mit Gleichgültigkeit und Desinteresse begegnen, ihr sogar mit Ablehnung gegenüberzutreten, ist daher ein Erlebnis von fast

¹³ Bundesverband Musikindustrie, *Positionspapier zur Kulturflatrate* (25. Januar 2010), http://www.musikindustrie.de/recht_aktuell_einzel/back/59/news/positionspapier-zur-kulturflatrate/ (Abruf am 18. Februar 2010).

¹⁴ Bundesverband Musikindustrie, *Jahreswirtschaftsbericht 2008*, http://www.musikindustrie.de/uploads/media/ms_branchendaten_jahreswirtschaftsbericht_2008_01.pdf (Abruf am 18. Februar 2010). Nach dieser Statistik hat die Musikknutzung von Tonträgern (LP, CD, Mp3 usw.) zwischen 1995 und 2005 um mehr als 200 % zugenommen, ohne dass Radio, Fernsehen und Internet bei dieser Zählung schon berücksichtigt wären.

¹⁵ Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft*, S. 534.

schon handverlesener Seltenheit. Mit dieser Bedeutung von Musik für das Leben vieler Menschen geht ein Kommunikationsbedürfnis über das Erlebte einher, das jedoch gleichzeitig auf eminente Barrieren bei der Verbalisierung musikalischer Erfahrung trifft. Unstrittig ist der Musik ein Defizit oder Zauber eigen – je nach Betrachter –, dass der eigentliche Schaffensprozess von Musikern nur unzureichend zu verbalisieren, für Nichtmusiker schwerlich nachvollziehbar und (auch unter Zuhilfenahme anderer Medien und Künste wie Literatur oder Film) insgesamt kaum vermittelbar ist.¹⁶ Schon die Notenschrift verwehrt Nichteingeweihten den Zutritt zu dieser Sphäre, von weitergehendem kompositionstechnischem und interpretatorischem Wissen ganz zu schweigen.¹⁷ Die Intensität des Kommunikationsbedürfnisses verhindert jedoch, dass man vorschnell auf Fragen wie die folgende von Bruce Springsteen mit einem klaren „Nein“ antwortet und sich auf das Musizieren und Hören beschränkt: „Talking about music is like talking about sex. Can you describe it? Are you supposed to?“¹⁸ Vielmehr sucht man sich dem Wasser gleich den Weg des geringsten Widerstandes. D.h., es werden jene Möglichkeiten bevorzugt, bei denen die Verbalisierung musikalischer Erfahrung nicht so prekär ausfällt wie bei jenem Bemühen, die musikalischen Sachverhalte selbst zu verhandeln. Hierfür hat sich das Bilden und Kommunizieren von Rankings im Musikalischen als Format dauerhaft etabliert, da es auch dem Nichtfachmann in Nichtfachsprache erlaubt, die Unterschiede in der Intensität der Erfahrung verschiedener Musiken und Musiker mittels Vergleichen und Hierarchisierungen auszudrücken.

II. Über die Kriterien musikalischer Rankings am Beispiel Previn

Bei der Annäherung an das instabile Spannungsfeld von Erfolg, Entgrenzung und Erfahrung stellt sich die Frage nach den Kriterien für eben jenen Prozess des Vergleichens und Hierarchisierens. Betrachten wir hierfür exemplarisch den Werdegang und die Rezeption von André Previn. Diese Versuchsanordnung erweist sich als besonders fruchtbar, da Previns musikalisches Wirken in mannigfaltiger Weise und dabei

¹⁶ Vgl. u.a. Zofia Lissa, *Zur Theorie der musikalischen Rezeption*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 31/3 (1974), S. 157–169; Helmut Haack, *Adornos Sprechen über Musik*, in: *Adorno und die Musik*, hg. von Otto Kolleritsch, Graz 1979, S. 37–51; Carl Dahlhaus und Michael Zimmermann (Hg.), *Musik – zur Sprache gebracht. Musikästhetische Texte aus drei Jahrhunderten*, Kassel 1984; Jobst P. Fricke, *Die Verständlichkeit von Sprache und Musik. Eine pragmatische Annäherung an den Begriff des Verstehens*, in: *Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft*, hg. von Klaus-Ernst Behne, Regensburg 1991, S. 129–144; Steven P. Scher (Hg.), *Music and Text. Critical Inquiries*, Cambridge 1992; Walther Dürr, *Sprache und Musik. Geschichte, Gattungen, Analysemodelle*, Kassel 1994; Albrecht Riethmüller (Hg.), *Sprache und Musik. Perspektiven einer Beziehung*, Laaber 1999; ders., *Wie über Klang sprechen? – Exposition in der Antike*, in: *Paragrana, Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* 16/2 (2007), S. 13–23; Albrecht Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, München 2009. Vgl. für Beispiele von aktuellen Vermittlungsversuchen durch literarische Auseinandersetzungen mit Musik Michael Custodis, *Musik im Prisma der Gesellschaft. Wertungen in literarischen und ästhetischen Texten*, Münster 2009.

¹⁷ Albrecht Riethmüller, *Fremdsprache Musik*, in: *Musiktheorie* 8 (1993), S. 23–35.

¹⁸ Bruce Springsteen, *VH1-Storytellers (1998)*, DVD, Sony 2005.

ganz offensichtlich Grenzen innerhalb des Musikalischen negiert, zugleich all denkbaren Kriterien äußerlichen Erfolgs erfüllt und in bald 60 Jahren professioneller Musikerlaufbahn eine enorme Menge an Reaktionen auf die Erfahrung seiner Arbeit provoziert hat. Zugleich zeigt sich jedoch, dass Previn im Hinblick auf das Spiel um Vergleich und Hierarchisierung nachdrücklich Zweifel an objektivierbaren Kriterien schürt.

Als rezeptionsleitend objektivierbare bzw. „harte“¹⁹ Erfolgskriterien werden immer wieder verliehene Preise, Verkaufszahlen von Tonträgern oder Konzertkarten und Hitparadenplätze angeführt²⁰: „In diesem Kontext treten die Charts quasi als ‚Ersatzmaßstab‘ für den Wert von Musik auf – wenn auch nur bezogen auf den kommerziellen Erfolg, aber der steht im Musikgeschäft ganz oben.“²¹ Ginge es nach diesem Statement des Musikmanagers Carl Mahlmann, so müsste Previn zumindest in seinen diversen Betätigungsfeldern der Musik nach 1950 einen prominenten Platz in gängigen Rankings einnehmen. Die Realität, so wie sie sich in der einschlägigen Literatur über Jazz, Pianisten und Dirigenten klassischer Musik, Komponisten von Kunstmusik, über Musical oder Musik im Fernsehen darstellt, macht aber einen Umstand augenfällig: Die weitgehende Absenz des Musikers Previn. Meist wird er überhaupt nicht oder allenfalls am Rande flüchtig erwähnt. Folgt eine nennenswerte Auseinandersetzung, fällt diese meist kurz, pauschal und negativ aus. Wie kann es zu dieser Diskrepanz kommen, sprechen doch alle äußeren Erfolgsmerkmale gegen eine solche Ignoranz? Previns Laufbahn war von Beginn an außergewöhnlich: Geboren wurde er am 6. April 1929 oder 1930 in Berlin als Kind jüdischer Eltern – beide Daten kursieren heute auf offiziellen, von Previn autorisierten Dokumenten wie Tonträgerveröffentlichungen, Konzertankündigungen oder Notenausgaben und lassen sich durch kriegsbedingte Verluste in Archiven nicht verifizieren. Parallel zur Einschulung wurde Previn als jüngster Klavierstudent in die Hochschule für Musik in Berlin aufgenommen. Im Umfeld der Reichskristallnacht floh die Familie über Paris nach Los Angeles, wo Charles Previn, ein Cousin zweiten Grades, der Musikabteilung der Universal Studios vorstand, eine Funktion, in welcher dieser u.a. 1938 den Oscar für die beste Filmmusik entgegennahm, verliehen für *One Hundred Men and a Girl*, dessen Soundtrack aus klassischer Musik kompiliert worden war. Previns Talent führte ihn bereits im Teenageralter nach Hollywood, wo er mit 16 seinen ersten Vertrag als Musiker bei MGM erhielt.²² Hier füllte er Schritt für Schritt alle erdenklichen Positionen als Pianist, Orchestrator, Bearbeiter musiktheatralischer Vorlagen, Dirigent und

¹⁹ Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft*, S. 510.

²⁰ Peter Zombik: *Die Bedeutung der Charts für die Musikwissenschaft*, in: *Handbuch der Musikwirtschaft*, hg. von Rolf Moser und Andreas Scheuermann, München ⁴1997, 138–146.

²¹ Carl Mahlmann, *Marketing und Promotion von Musikprodukten*, in: *Musikrezeption, Musikdistribution und Musikproduktion. Der Wandel des Wertschöpfungsnetzwerks in der Musikwirtschaft*, hg. von Gerhard Gensch, Eva Maria Stöckler und Peter Tschmuck, Wiesbaden 2007, S. 236f.

²² André Previn, *No Minor Chords. My Days in Hollywood*, New York 1991, S. 1.

Komponist aus. Als Musiker beim Film arbeitete er mit Regisseuren wie Vincente Minnelli und Billy Wilder und sammelte in verschiedenen musikalischen Funktionen u.a. elf Oscarnominierungen und vier Oscars. Gleichzeitig begann er ab Kriegsende, als Jazzpianist öffentlich zu spielen und Aufnahmen zu produzieren.²³ Während seiner langen Laufbahn gehörten Jazzmusiker wie Ella Fitzgerald, Benny Goodman, Ben Webster, Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Billy Holiday, Ray Brown, Benny Carter, Shelly Manne, Art Pepper, Oscar Peterson, Red Mitchell, Chet Baker, Joe Pass, Herb Ellis, Jim Hall und Niels-Henning Orsted Peterson zu seinen Partnern. Die erste Jazzplatte, die mehr als eine Millionen mal verkauft wurde, war eines seiner Alben (*Modern Jazz Performances of Songs from My Fair Lady* aus dem Jahr 1956 – mit Shelly Manne am Schlagzeug und Leroy Vinnegar am Bass). Hierneben trat Previn nach 1945 als Pianist mit Jugendorchestern wie dem California Youth Orchestra auf, um klassische Stücke zu spielen, und wurde von dem Geiger Joseph Szigeti, den Previn über den Freund der Familie Jascha Heifetz kennen gelernt hatte, in regelmäßigen Sitzungen mit dem kammermusikalischen Klavierrepertoire vertraut gemacht. Seine entscheidende Dirigentenausbildung erhielt Previn Anfang der 1950er Jahre von Pierre Monteux, der u.a. die berühmt-berüchtigte Uraufführung von Strawinskis *Le Sacre du printemps* im Jahr 1913 gegeben hatte. Ab Mitte der 1960er Jahre stand Previn allen führenden Orchestern der Welt als Gastdirigent vor und bekleidete langjährige Chefposten u.a. beim London Symphony Orchestra und dem Los Angeles Philharmonic Orchestra. Seine Kompositionen schrieb er für Interpreten wie John Williams, Janet Baker, Renée Fleming, Vladimir Ashkenazy, das Emerson String Quartet, Yo-Yo Ma, Gil Shaham, Anne-Sophie Mutter, Yuri Bashmet, sowie für die Ensembles der San Francisco Opera und der Houston Grand Opera. Seine Oper *A Streetcar Named Desire* (1997) nach Tennessee Williams gehört zu den meistgespielten Werken des zeitgenössischen Musiktheaters. Neben seinen vier Oscars gewann er zahllose Musikpreise (u.a. zehn Grammys in den Kategorien Pop, Jazz, Filmmusik, klassische Musik und Crossover) sowie Lifetime Achievement Awards, den Glenn Gould Preis, Bundesverdienstkreuze in Österreich und Deutschland, die Kennedy Honors in den USA und bekam einen Adelstitel in Großbritannien verliehen. Wohl über 400 Tonträger allein mit klassischer Musik hat Previn als Dirigent und Pianist vorgelegt, darunter zahlreiche Referenzaufnahmen (u.a. der symphonischen Werke von Benjamin Britten, Ralph Vaughan Williams, William Walton und Dmitri Schostakowitsch, der Ballette und Klavierkonzerte von Sergej Prokofiev, der symphonischen Werke und Klavierkonzerte von Sergej Rachmaninow, der Konzerte von George Gershwin, Samuel Barber und Erich Wolfgang Korngold). Seine am New Yorker Broadway bzw. Londoner West End inszenierten Musicals komponierte er mit Ausnahmelibrettisten (Alan Jay Lerner und Johnny Mercer). Schließlich trat er als

²³ André Previn, *Previn at Sunset*, da music 2002, mit Jazz-Aufnahmen von 1945 und 1946.

brillanter Musikschriftsteller und Musikvermittler in Erscheinung. Dort, wo er in langen Sendereihen als musikalischer Conférencier im Fernsehen wirkte (Großbritannien, USA), hinterließ er einen bleibenden Eindruck auch jenseits der Kreise von Filmmusik, Jazz und Klassik. Über eine von Previn's zahllosen Interview-Sendungen der 1970er Jahre für die BBC urteilte einst Marlon Brando gegenüber dem Interviewgast, dem Jazzpianisten Oscar Peterson:

I flew over here [London] to do a film, *Superman*. I checked into the hotel, and as I walked into the room, the bellman switched on the TV. Your program, the thing you did with André Previn, was just starting. I sat down on the bed with my coat, my boots, and my scarf on, and an hour later I was still sitting there. It was one of the greatest hours I ever saw on television.²⁴

Eine vergleichbare Vorstellung in einem Musiksketch (über Edvard Griegs *Klavierkonzert a-Moll op. 16* in einer Sendung des legendären britischen Komödiantenduos Morecambe and Wise in der BBC 1971) als „Andrew Preview“ ist geradezu sprichwörtlich geworden.²⁵

Man könnte diese Ansammlung an Superlativen und Highlights noch eine Weile fortsetzen oder schlicht die Frage des renommierten britischen Klassikmagazins Gramophone aufgreifen: „Is there nothing musical this man can't do?“²⁶ Und man könnte diese Karriere sicher ruhigen Gewissens erfolgreich nennen. Aber dennoch, Previn's Rezeption ist im Verhältnis zu diesen äußeren Insignien des Erfolgs ungewöhnlich gebrochen und bescheiden. Noch 2003 meinte das Nachrichtenmagazin *Der Spiegel* zu beobachten, dass ihm erst die Heirat mit der Geigerin Anne-Sophie Mutter wirkliche Prominenz beschert habe.²⁷ Diese Einschätzung ist symptomatisch. So vertritt Gary Giddins in seinem Standardwerk *Visions of Jazz. The First Century* (1998) die These, wenn er über die wechselseitige Beeinflussung von Jazz und klassischer Musik spricht: „But those arbiters are evidently unaware that no classical virtuoso – [...] not you either, Andre Previn – has played jazz of any distinction.“²⁸ Previn würde eine solche Meinung vermutlich achselzuckend quittieren, zumal er stets betont, Jazz nur als gelegentliches Vergnügen zu betrachten. Doch bei einem solchen einzelnen Verdikt bleibt es eben nicht. Vielmehr erstreckt sich diese Bewertung auf seine gesamte Arbeit im Bereich des Jazz. Diese Konsequenz ist historisch betrachtet jedoch falsch. Der britische Bühnenautor Tom Stoppard, mit dem Previn Mit-

²⁴ Gene Lees, *Oscar Peterson*, New York 2000, S. 181.

²⁵ Vgl. <http://www.youtube.com/watch?v=vP8TUe993uo> (Sketch); <http://www.youtube.com/watch?v=JQNYUJIW4sw&feature=related> (späterer Kommentar von Previn) (Abruf am 22. Februar 2010).

²⁶ <http://www.gramophone.net/ArtistOfTheWeek/View/167> (Abruf am 22. Februar 2010).

²⁷ Klaus Umbach, *Mister Mutter*, in: *Der Spiegel* vom 13. Oktober 2003, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-28859784.html> (Abruf am 22. Februar 2010).

²⁸ Gary Giddins, *Visions of Jazz. The First Century*, New York 1998, S. 563.

te der 1970er Jahre an dem experimentellen Musiktheaterstück *Every Good Boy Deserves Favour* zusammengearbeitet hat, brachte es Previns Biographen Michael Freedland gegenüber schlagend auf den Punkt, als er sagte: „To my generation, André Previn was a jazz piano player. Everyone had his *My Fair Lady* album, just as everyone had Sinatra’s *Songs for Swinging Lovers*.“²⁹ Das *My Fair Lady* Album von 1956 war, wie erwähnt, immerhin die erste Jazzplatte, die sich mehr als eine Millionen mal verkaufte. Sie begründete zudem einen künstlerischen Trend, der jahrelang auch andere Stars des Jazz ergriff: Jazzversionen von Musicals. Das Previn mit dem *Who is Who* des Jazz seinerzeit gespielt hat, kommt ergänzend hinzu. Weder Negierungen noch Marginalisierungen im Ranking der Jazzgrößen wären daher ohne triftige Begründung angemessen. Auf „harte“ Fakten im Sinne zuverlässiger Quellen scheint man sich jedenfalls nicht stützen zu können. Das gilt erst recht für Previns technisches Können als Jazzpianist („an astonishing soloist“³⁰). Da das Meinungsbild durchweg recht einhellig ausfällt, scheint auch Gerhard Schulzes These („Ohne hartes Erfolgskriterium tendiert man dazu, Erfolg selbst zu definieren“³¹) für diesen Fall insoweit zu kurz zu greifen, als dass sich eben doch ein Common Sense über die musikalischen Binnengrenzen hinweg gebildet hat, für den die äußerlich messbaren, „harten Erfolgskriterien“ offensichtlich nicht den Ausschlag geben.

Woraus speist sich das augenfällige Unverständnis gegenüber Previns musikalischem Können? Zwei mögliche Erklärungen drängen sich auf: Einerseits könnte es sein, dass unabhängig von Kontextualisierungen durch Institutionen, künstlerische Partner, Auszeichnungen, Markterfolge etc. in seinem künstlerischen Tun selbst Defizite verortet werden. Andererseits könnte ihm sein permanentes Changieren zwischen musikalischen Milieus (Film-, Jazz-, Populär- und Kunstmusik) negativ angelastet werden, nicht unähnlich dem Misstrauen, das seit jeher weithin „bloßen“ Virtuosen entgegengebracht wird.³² Dem ersten Punkt ist schwer beizukommen, solange man sich im Bereich nicht objektivierbarer Geschmacksurteile bewegt, deren Konsequenzen unklar bleiben: „Ohne hartes Erfolgskriterium tendiert man dazu, Erfolg selbst zu definieren“³³, um noch einmal Gerhard Schulze zu bemühen. Anders verhält es sich allerdings, wenn subjektivistische Bestimmungen mit Diskursautorität gekoppelt sind und man im Stile Giddins harte Urteile fällt, deren evidenten Ziel es ist, die musikalische Erfahrung Anderer zu beeinflussen. Die strategische Absicht solcher Bemühungen tritt oft ohne weiteres hervor, gerade in der Etablierung oder Fes-

²⁹ Michael Freedland, *André Previn*, London 1991, S. 286.

³⁰ Leonard Feather und Ira Gitler, *The Biographical Encyclopedia of Jazz*, Oxford 1999, S. 538.

³¹ Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft*, S. 510.

³² Albrecht Riethmüller, *Die Verdächtigung des Virtuosen. Zwischen Midas von Akragas und Herbert von Karajan*, in: *Virtuosen. Über die Eleganz der Meisterschaft*, hg. vom Herbert von Karajan Centrum, Wien 2001, S. 100–124.

³³ Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft*, S. 510.

tigung von Rankings.³⁴ Handfeste Kriterien liefern sie nicht und noch kein Kanon ist nicht dem Wandel der Zeit anheim gefallen.³⁵ Hinsichtlich der zweiten Beobachtung, der Entgrenzung von Previns musikalischen Betätigungsfeldern, hat die zunehmende ästhetische Diversifikation in der Musik der letzten Jahrzehnte zahlreiche Initiativen zu vertikaler, d.h. innermusikalischer, und horizontaler, d.h. kunstübergreifender Entgrenzung hervorgebracht oder entsprechende Ansätze aufgenommen und quantitativ wie qualitativ forciert. Letztere Sphäre der horizontalen Diversifikation, für die etwa Medien-, Netz- und Hybridkunst wie Musikvideos und Klanginstallationen stehen, spielt für Previn keine Rolle. Insofern ist er als Musiker zwar ein Entgrenzer par excellence, jedoch stets ausschließlich in vertikaler Hinsicht, d.h. als Musiker im traditionellen Sinne, auch wenn er an etablierten, aber eben althergebrachten Formen des Zusammenwirkens von Künsten durchaus mitwirkt, etwa in Kunstliedern und Jazzsongs, Musiktheater (Musical, Oper) oder Filmen. Man tut Previn daher gewiss kein Unrecht, wenn man sich im Blick auf Entgrenzungspotentiale seiner Arbeit auf die vertikale Ebene konzentrierte. Sein Talent zur künstlerischen Entgrenzung zeigt sich dabei besonders deutlich in einem Aspekt, dessen Existenz der Musikwirtschaft und dem allgemeinen gesellschaftlichen Status von Kunstmusik viele Schwierigkeiten bereitet. Im Vergleich zu ihren Schwesterkünsten weist die Musik eine gewisse Eigenart in der Disposition ihrer Sphäre aus. Anders als etwa Literatur, Theater und Kino hat die europäische Musik der Gegenwart kein starkes mittleres bzw. vermittelndes Segment zwischen Avantgarde und Populärem, zwischen „E“ und „U“, ausgebildet. Etwas dem Nobelpreis für Literatur Vergleichbares, mit dem mehrheitlich Künstler ausgezeichnet werden, deren Werk einerseits als „State of the Art“ allgemein anerkannt und zugleich von breiten Leserschichten noch angenommen wird, ist für die Musik in größerem Stil derzeit nicht vorstellbar. Nur Einzelpersönlichkeiten vermögen diese Kluft halbwegs unangefochten zu überschreiten. Entsprechendes wird u.a. an jenen Preisen sichtbar, die sich selbst als „Nobelpreis für Musik“ verstehen. Der Ernst-von-Siemens-Musikpreis z.B. bedenkt grundsätzlich ausschließlich Kunstmusik, der Polar Music Prize vergibt je eine Auszeichnung an Populär- und Kunstmusiker. Hierbei bedachte Künstler, welche durch ihre Vielseitigkeit ein solches Feld einer mittleren oder vermittelnden Ebene glaubwürdig zu besetzen vermögen, sind absolute Ausnahmen. Der Ernst-von-Siemens-Musikpreis würdigte 1987 mit Leonard Bernstein und der Polar Music Prize 2003 mit Keith Jarrett (explizit zugleich in beiden Kategorien) bislang zwei der bekanntesten Prototypen dieser seltenen Spezies. Andere oft genannte

³⁴ Für instruktive Sammlungen von Urteilen im Stile von Giddins vgl. Nicolas Slonimsky, *Lexicon of Musical Invective. Critical Assaults on Composers Since Beethoven's Time*, New York 1953; Friedrich Geiger, *Verdikte über Musik, 1950–2000. Eine Dokumentation*, Stuttgart 2003.

³⁵ So z.B. auch Albrecht Wellmer auf Nachfrage des Autors im Rahmen einer Vorstellung seines Buches *Versuch über Musik und Sprache* (München 2009) im SFB 626 am 23. November 2009, ein Exempel für eine aktuelle, fundierte theoretische Schrift, welche von einer emphatischen Kanonbildung ausgeht, ohne diese unangreifbar machen zu können.

Namen sind Bobby McFerrin, Frank Zappa, Yo-Yo Ma oder eben André Previn. Diese Gruppe von Musikern ist klein und exklusiv. Wie groß dagegen Bedürfnis und Nachfrage sind, diese Lücke zu schließen und klassischer Musik (als historischer Aufführungsform) nicht nur aus primär musealer Perspektive zu begegnen, sondern sie in anderen Kontexten vorsichtig auch in Richtung zeitgenössischer Kunstmusik zu öffnen, zeigen einige aktuelle Entwicklungen. Zu nennen wären hier z.B. der Ausbau symphonischer Filmmusik zu einer eigenen Nische im Tonträgermarkt oder die Erfolge von Vermittlungsprojekten renommierter Institutionen, etwa der *Education.Zukunft @BPhil*-Projekte der Berliner Philharmoniker, das in Berlin allsommerlich stattfindende Festival *Young Euro Classic* oder die *Yellow Lounges* der Deutschen Grammophon.³⁶ Die gegenwärtig dominierende Strategie zum Schließen dieser Lücke und damit einhergehend zur Aufweichung, bisweilen gar Nivellierung von musikalischen Binnengrenzen ist allerdings das, was hierzulande gemeinhin unter dem Begriff Crossover firmiert.³⁷ Die Liaison verschiedener musikalischer Milieus ist dabei nicht auf das Verhältnis von Kunst- und Populärmusik beschränkt, sondern ganz allgemein ein Ansatz, der gerade in der jüngeren Vergangenheit den Status eines beherrschenden Modells für die ästhetische Diversifikation der Musik erlangt hat. Hiervon sind nahezu alle Spielarten westlicher Musik betroffen, z.B. in Gestalt von Fusion (Verbindung von Jazz und Rock), Acid Jazz (Kombination aus Jazz, Soul, Funk und elektronischer Tanzmusik), Jazz Rap (Jazz und Rap/HipHop), Worldbeat (Integration westlicher Populärmusik und außereuropäischer Rhythmuskonzepte) oder NuMetal (Verschmelzung von Elementen aus Metal-Genres und Rap/HipHop).³⁸ Classical Crossover (Elemente der Kunstmusik in Verbindung mit Stilmitteln populärer Musik) gehört somit in den Kontext dieser größeren Diversifikationsbewegung. Es hat sich

³⁶ <http://www.berliner-philharmoniker.de/education/>; <http://www.young-euro-classic.de/>; <http://www.yellowlounge.de/> (Abruf am 22. Februar 2010).

³⁷ Aufgrund der Begriffsgeschichte im angloamerikanischen Sprachraum, wo er ursprünglich Populärmusik bezeichnete, die in mehreren ethnischen Gruppen und den dazugehörigen Hitparaden erfolgreich war, ist der Gebrauch des Terminus dort bisweilen dieser Bedeutung vorbehalten, so dass Synonyme wie „Fusion“ Anwendung finden, vgl. David Brackett, *The Politics and Practice of „Crossover“ in American Popular Music, 1963 to 1965*, in: *The Musical Quarterly* 78/4 (1994), S. 774–797; John F. Szwed, *Crossovers: Essays on Race, Music, and American Culture*, Philadelphia 2005. Hierneben wird der Begriff Crossover aber auch immer wieder für Interaktionen von verschiedenen Künsten gebraucht, wodurch er einem dritten Bedeutungsraum zugewiesen wird, vgl. John A. Walker, *Cross-overs. Art into Pop/Pop into Art*, London 1987; Tony Mitchell, *Performance and the Postmodern in Pop Music*, in: *Theatre Journal* 41/3 (1989), S. 273–293 mit den Kapiteln „Crossover I: Performance Art into Pop“ und „Crossover II: Worldmusic“; Ulrike Groos und Markus Müller (Hg.), *Make it funky. Crossover zwischen Musik, Pop, Avantgarde und Kunst*, Köln 1998.

³⁸ Vgl. zu Crossover zwischen Jazz und Populärmusik: Julie Coryell, *Jazz Rock Fusion. The People, the Music*, New York 1978; Gary Giddins, *Visions of Jazz. The First Century*, New York 1998; Joachim-Ernst Berendt und Günther Huesmann, *Das Jazzbuch. Von New Orleans bis ins 21. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 2005; Michael Jacobs, *All that Jazz. Die Geschichte einer Musik*, Leipzig ³2007; Marc C. Grindley, *Jazz Styles. History and Analysis*, Upper Saddle River ¹⁰2008. Vgl. zu Crossover innerhalb verschiedener Pop-Genres: Phillip Brian Harper, *Synesthesia, „Crossover“, and Blacks in Popular Music*, in: *Social Text* 23 (1987), S. 102–121; Timothy D. Taylor, *Global Pop. World Music, World Markets*, New York 1997; Harris M. Berger und Michael Thomas Carroll (Hg.), *Global Pop, Local Language*, Jackson 2003.

dabei unter den vielen Ansätzen, eben jene mittlere Ebene herzustellen, zu dem Bereich mit der wohl größten Marktrelevanz entwickelt.³⁹ Kritische Kommentare zum Potential von Classical Crossover finden sich in vielfältiger Weise, so von Claus-Steffen Mahnkopf:

Man hat gesagt, dass es gar nicht mehr darum geht, als Künstler einen Personalstil zu entwickeln, sondern es reiche, dass man sich an verschiedenen Schauplätzen bediene und ein Crossover anstrebe. Das halte ich künstlerisch und musikalisch für wenig ergiebig. Ich glaube, dass große Meisterwerke auf dieser Grundlage nicht entstehen können. Es sei denn, man inszeniert das so raffiniert und bringt das so auf den Punkt (indem man eine Collage komponiert), dass das Ganze ironisch wirkt bis hin zur Ausbreitung eines absurden Welttheaters. Und eine solche Musik ist schon entstanden, und zwar vor dem Aufbruch der Postmoderne, nämlich die „Sinfonia“ von Luciano Berio von 1968.⁴⁰

Auch Lawrence Kramer äußerte sich in diesem Sinne:

The recording industry is less and less willing to subsidize classical albums for the sake of status and tradition; it has cut back on new recordings and stuffed the „classical“ category with treacly high-toned crossover projects that brilliantly manage to combine the worst of both classical and popular worlds.⁴¹

Ebenso Peter Phillips in der *Musical Times*:

By opting for crossover in whatever form – beat tracks, sexy presentation, acoustically-enhanced effects, overlaying the music with other music – they [the musicians, Anm. d. Verf.] can be accused of avoiding the difficult decisions, which in serious music-making simply cannot be avoided. And by doing so they may make small fortunes, where the serious tend not to.⁴²

Oder Richard Taruskin im *Cambridge Opera Journal*:

As the medium of commercial recording switched in the mid-1980s from LP to CD, and the American market share for classical record sales stabilized at approximately 3 per

³⁹ Vgl. schon Leon Botstein, *Teaching Music*, in: *The Musical Quarterly* 80/3 (1996), S. 387: „Only the ‚Three Tenors‘ album, the rare unexpected hit (as in *Chant*), or big-star crossover albums make real money anymore.“

⁴⁰ Claus-Steffen Mahnkopf, *Wir leben nicht in einem kritischen Zeitalter. Ein Interview mit Claus-Steffen Mahnkopf von Christoph Schmitt-Maaß*, http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=10624&ausgabe=200704 (Abruf am 21. Februar 2010); vgl. auch ders., *Theorie der musikalischen Postmoderne*, in: *Musik & Ästhetik* 46 (2008), S. 10–32.

⁴¹ Lawrence Kramer, *Why Classical Music Still Matters*, Berkeley 2007, S. 1.

⁴² Peter Phillips, *Reclaiming Crossover*, in: *The Musical Times* 145 (2004), S. 87–90.

cent (about the same as jazz, increasingly regarded and described as „America's classical music“), its status was relegated to that of a niche product, serving a tiny, closed-off clientele whose needs could be met with reissues rather than costly new recordings of standard repertory. Major symphony orchestras, especially in the United States, found themselves without recording contracts, with serious consequences for the incomes of their personnel. Major labels began concentrating on „crossover“ projects, in which the most popular classical performers collaborated with artists from other walks of musical life in an effort to achieve sales that might transcend the limits of the classical niche. The huge fees such artists commanded virtually squeezed others out of the recording budget altogether. Classical music seemed irrevocably destined to become the culture industry's basket case.⁴³

Auch Previn selbst gehört zu den kritischen Stimmen:

I think that the younger generations tend to be a little more versatile than they used to be. But I know when I became an inverted serious conductor thirty odd years ago, I really relinquished playing Jazz for a while because it would have harmed me. Now it doesn't matter anymore. So I do quite a bit. It's always been a dividing line and I don't particularly believe in people who mix the two. I like people who cross the line. But the whole idea of crossover, oh, I hate that. Because crossover to me signifies that half the audience is gonna hate it all the time. You know, it doesn't make any sense. I wouldn't particularly wanted to have heard Horace Silver playing Mozart. So I never understood what was wrong with what he did. See, I am such an admirer of the Jazz players and I am obviously such an admirer of the classical field. And I think they both can coexist without infringing on its copyright.⁴⁴ The companies get a little desperate and try these crossover things which I've never believed in. I think that both sides suffer so terribly.⁴⁵

Auch andere Künstler in Previns Umfeld bestreiten die Notwendigkeit einer mittleren Ebene mittels Classical Crossover, so etwa seine fünfte Ehefrau Anne-Sophie Mutter, die auf die Frage nach dem Mehrwert dieses Ansatzes süffisant bemerkte: „Man würde doch ein Selbstportrait von Van Gogh auch nicht mit ‚Hello Kitty‘-Ohren versehen, damit das Bild zugänglicher wird. So ein Schwachsinn!“⁴⁶ Da das Verhältnis von Kunstproduzenten, -distributoren und -rezipienten ein ungleich komplizierteres ist und nicht zuletzt musikalische Grenzgänge nach ökonomischen Gesichtspunkten noch über große Expansionsreserven verfügen, hat sich das Format durchgesetzt – oder

⁴³ Richard Taruskin, *Sacred Entertainments*, in: *Cambridge Opera Journal* 15/2 (2003), S. 109.

⁴⁴ André Previn, *Inspired minds: One to one with André Previn*, Interview von Breandáin O'Shea, 4. Mai 2008, <http://www.ardmediathek.de/ard/servlet/content/125728> (Abruf am 22. Februar 2010).

⁴⁵ <http://www.reuters.com/article/idUSN2530818920070706> (Abruf am 21. Februar 2010).

⁴⁶ <http://planet-interview.de/interview-anne-sophie-mutter-11012009.html> (Abruf am 21. Februar 2010).

um es mit den Worten des britischen Journalisten Jakob-Hoff zu sagen: „Classical crossover has become a genre unto itself.“⁴⁷ Solche Produkte führen folgerichtig regelmäßig die Liste der meistverkauften Tonträger eines Jahres an, welche im weiteren Sinne „klassischer Musik“ zugeordnet werden. Viele der maßgeblichen Musikpreise haben darauf reagiert und in den letzten Jahren eigene Kategorien eingeführt, z.B. „Best Classical Crossover Album“ (Grammy/USA), „No. 1 Classical Crossover Artist/Album“ (Billboard Music Awards/USA) und „Klassik ohne Grenzen“ (Echo Klassik/Deutschland).⁴⁸ Ersteren hat Previn im Jahr 2003 als Dirigent für Aufnahmen von symphonischer Filmmusik des österreichischen Emigranten Erich Wolfgang Korngold gewonnen. An dieser Arbeit zeigt sich trefflich, wo die eigentlichen Schwierigkeiten in diesem Feld des Crossover und bei der Beantwortung der Fragen liegen, inwiefern es sich um Entgrenzung handelt und ob die Erfahrung der Musik in solchen Fällen sich nicht einzig durch das Wissen um ihr Label „Filmmusik“ ändert. Previn selbst hat in ausgesprochener Klarheit im Booklettext zu jener Korngold-CD auf diesen Umstand hingewiesen:

Therefore, suddenly, the sound that he had originated became a sort of byword for „Hollywood“, and soon thereafter that become everybody’s favorite pejorative when talking about his music. What it actually comes down to is that a great deal of film music began to sound like Korngold, as opposed to Korngold sounding like Hollywood.⁴⁹

III. Crossover als Kriterium in musikalischen Rankings

Aus Mangel an substantiellen Urteilkriterien erweist sich die Bewertung von Crossover-Produktionen oftmals als sehr ungenau, da die Mehrdeutigkeit der Kategorie „Erfolg“ sich durch die unscharfen Konturen von „Entgrenzung“ noch potenzieren. Dies wird besonders evident, wenn man auf andere Preisträger in jener Grammy-Kategorie schaut, etwa auf den bereits dreimal ausgezeichneten Yo-Yo Ma. Der liebt zwar den Wechsel musikalischer Sphären (die genannten Preise erhielt er für Platten mit Piazzolla-Tangos, brasilianischer Musik und Werken im Stil amerikanischer Volksmusik der Appalachen), vermischt diese jedoch nicht. Statt dessen versucht er, sich mit chamäleonhafter Wandlungsfähigkeit auf die stilistischen Spezifika eines jeden musikalischen Milieus einzulassen. Sein Crossover zeigt sich fast ausschließlich in der stetigen Neukontextualisierung seiner Betätigungsfelder als Musiker, nicht in der Musik selbst.

⁴⁷ <http://www.guardian.co.uk/music/musicblog/2007/dec/28/classicalcrossover> (Abruf am 21. Februar 2010).

⁴⁸ Vgl. für eine Marktübersicht u.a. <http://twitter.com/classcrossover>; <http://www.classical-crossover.co.uk/>; <http://www.classicalcrossovermusic.com/> (Abruf am 21. Februar 2010).

⁴⁹ André Previn, *Vorwort*, in: *Previn conducts Korngold. The Sea Hawk* (Booklet), Hamburg 2002, S. 3.

Previn wird immer wieder mit Crossover in Verbindung gebracht, auch wenn er sich hiergegen so hartnäckig wehrt wie Luciano Berio für seine *Sinfonia* oder Karlheinz Stockhausen für seine *Hymnen* gegen das Label „Collage“.⁵⁰ Im Gegensatz zu der Masse an Urteilen über Crossover-Künstler wird diese Zuweisung im Fall Previn allerdings oftmals positiv verwendet „[...] perhaps the most successful crossover genius since George Gershwin.“⁵¹ „The quality of his music-making made the question of ‚crossover‘ irrelevant to audiences and critics alike.“⁵² „[...] der vollkommenste Crossover-Musiker des 20. Jahrhunderts.“⁵³ „Vielleicht der erste echte Crossover-Musiker des 20. Jahrhunderts. Andre Previn sprengt die Grenzen zwischen U- und E-Musik, seit er in jungen Jahren als Filmmusiker seine Karriere begann.“⁵⁴ „No one has crossed back and forth between classical and pop with greater skill and success than Andre Previn.“⁵⁵ Offensichtlich wird Previn in Sachen Crossover eine große Autorität zugestanden, da ihm musikalische Voraussetzungen zuerkannt werden, die für einen künstlerischen Erfolg solcher Arbeiten immer wieder als unverzichtbar genannt werden:

Geht beispielsweise eine radikalisierte Postmoderne auf die Destruktion des Verhältnisses von Kunstmusik und allen anderen Typen von Musik, mithin auf echtes Crossover, dann setzte das die Beherrschung aller in Anspruch genommenen Musiktypen auf *gleicher Augenhöhe* voraus.⁵⁶

Es scheint einen gewissen Common Sense zu geben, dass künstlerisch erfolgreiche Entgrenzung mittels Crossover eben nicht nur vom Ergebnis, sondern auch vom Künstler her gedacht werden muss. Es wird von ihm erstens ausreichendes handwerkliches Können verlangt. Zweitens hat er ein ästhetisches Ziel mit der Entgrenzung durch Crossover zu verfolgen, analog zu dem, was Alfred Schnittke im Jahr 1994 zu einem modernen, quasi aufgeklärtem Eklektizismus ausführte: „Es kommt hier zum bewussten Zusammenwirken verschiedener Stilarten. Das ist keine Eklektik, die immer mit Blindheit geschlagen ist, sondern: Ich bringe unterschiedliche ‚Mu-

⁵⁰ Vgl. Luciano Berio, in: Rossana Dalmonte und Bálint András Varga (Hg.), *Luciano Berio Two Interviews*, New York 1985, S. 106f.; Karlheinz Stockhausen, in: *Texte zur Musik 1963–1970*, Köln 1971, S. 98.

⁵¹ http://www.kennedy-center.org/calendar/index.cfm?fuseaction=showIndividual&entitY_id=3786&source_type=A (Abruf am 21. Februar 2010).

⁵² <http://interchangingidioms.blogspot.com/2009/04/andre-previn-80th-birthday-celebration.html> (Abruf am 21. Februar 2010).

⁵³ <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-28859784.html> (Abruf am 21. Februar 2010).

⁵⁴ <http://www.klaviersonate.de/great-pianists/index.php> (Abruf am 21. Februar 2010).

⁵⁵ <http://www.nydailynews.com/blogs/culture/2007/10/crossovers.html> (Abruf am 21. Februar 2010).

⁵⁶ Mahnkopf, *Theorie der musikalischen Postmoderne*, S. 24. Hervorhebung gemäß Quelle.

sikschichten' zueinander, die sich aneinander reiben, aufeinander reagieren, Auswirkungen aufeinander haben.“⁵⁷ Ähnlich äußerte sich Heiner Goebbels (1988):

Denkbar im Kampf um eine musikalische Zukunft ist die Aufarbeitung und Heranziehung aller bisher gemachten musikalischen Erfahrung zu einer neuen Erzählweise, die die komplizierten Vermittlungsprozess im Auge hat. Das heißt zu aller erst: Die Zeit für Personalstile ist vorbei. Eklektizismus muß nicht länger mehr ein Schimpfwort sein, wenn er nicht beliebiges Kombinieren und Selbstbedienung im musikalischen Supermarkt meint, sondern wenn es sich um ein reflektiertes, mit Zurückhaltung, Geschmack und Geschichtsbewusstsein ausgestattetes Verfahren handelt, das unsere Wahrnehmungsweisen vorantreibt und gleichzeitig Erinnerungen aufarbeitet, bis die Komponisten alle bisher entstandene Musik alle bisher entstandene Musik als Bestandteil einer Sprache beherrschen, mit der Neues und Genaues gesprochen werden kann.⁵⁸

Mit solchen Künstlerkommentaren tritt die Frage einer doppelten, d.h. musikalisch-technischen wie musikästhetischen Legitimität in den Vordergrund, die mit dem akustischen Resultat und damit der unmittelbaren musikalischen Erfahrung zunächst einmal nichts zutun hat. Dies verweist darauf, dass auch im Hinblick auf Entgrenzung die Erfahrung durch zusätzliches Wissen prädestiniert werden kann und den Erfolg des Unterfangens nachhaltig zu beeinflussen vermag. Würde sich dabei der Grad an Know-how, den man Previn zugesteht, tatsächlich als Messlatte für Crossover durchsetzen, könnte man dieses Feld der Entgrenzung rasch hinter sich lassen, da nicht viele Künstler über eine solche Bandbreite an Neigungen, Können und Wissen verfügen, um verschiedene musikalische Milieus auf demselben Niveau zu bedienen und zu fusionieren. Die zunehmende Publikumswirksamkeit derartiger Werke belegt jedoch, dass eine solche Wahrnehmung von einer wachsenden Zahl an Rezipienten nicht geteilt wird. Auseinanderfallende Ansichten in den Urteilen über die Erfahrung solcher musikalischer Entgrenzungsversuche sind symptomatisch und kaum verwunderlich, da eben etablierte Wertungs- und Ordnungssysteme hinterfragt werden und man sich zu solchen Herausforderungen erst einmal verhalten muss, was ungleich schwerer ist ohne etablierte Urteilmuster. Diese Unsicherheit mag auch die Heftigkeit vieler Reaktionen erklären, wie bsp. in einer Jazzezeitung nachzulesen war: „Insgesamt bleibt der merkwürdige Eindruck, dass das 21. Jahrhundert trotz aller –

⁵⁷ Alfred Schnittke, zitiert nach: Lutz Lesle, *Das Mitschaffen am Turmbau der Gegenwartsmusik. Aus meinen Gesprächen mit Alfred Schnittke*, in: *Alfred Schnittke zum 60. Geburtstag*, hg. von den Internationalen Musikverlagen Hans Sikorski, Hamburg 1994, S. 29.

⁵⁸ Heiner Goebbels, *Prince and the revolution: Über das Neue (1988)*, in: Heiner Goebbels. *Komposition als Inszenierung*, hg. von Wolfgang Sander, Berlin 2002, S. 206. Für den Hinweis auf das Goebbels-Zitat danke ich meinem Kollegen am SFB 626 der Freien Universität Berlin, PD Dr. Michael Custodis. Vgl. hierzu auch das Kapitel „Innovationspotenziale. Heiner Goebbels *Surrogate Cities* bei Zukunft@BPhil“, in: Custodis, *Klassische Musik heute*, S. 157–192.

durchaus ekelhaften! – ‚Crossover‘-Strategien der Plattenkonzerne die Zeit der ‚Fundamentalisten‘ werden wird.“⁵⁹ Dabei ist das entscheidende Moment das sich Einlassen auf neue Erfahrungsräume, wie schon Adorno in einer Weise bemerkte, die auch für die hier verhandelte Crossover-Frage einschlägig ist:

Oft genug wird denen die Synthese bescheinigt, die, wären sie minder erfolgreich, Eklektiker heißen: an sachlichen Kriterien des Unterschieds fehlt es ebenso sehr wie an eindringender Besinnung darauf, was dabei zu billigen, was zu verwerfen sei. Gleichwohl ist mit dem Wort Eklektizismus auch eine genuine Erfahrung angemeldet: nur daß sie nicht unmittelbar zusammenfällt mit der Qualität.⁶⁰

Nicht weniger schwierig ist hierneben die Frage aufzulösen, warum Previn beharrlich Crossover-Urteile im Zusammenhang mit seinem Wirken zurückweist und zugleich seit Jahrzehnten kontinuierlich offensichtliche Anknüpfungspunkte für eben diese Wirkung generiert. Classical Crossover kann dabei auf verschiedenen musikalischen Ebenen stattfinden, wofür Previns Oeuvre eine ganze Reihe von Optionen anbietet: Seine ganze Laufbahn über machte er z.B. Tonaufnahmen im Jazz-Metier (vor allem im Stil des West Coast Jazz) mit Sängerinnen, die nicht aus diesem Musikbereich kommen. Aus den Sphären des Musicals (inkl. seiner Filmvariante) und der Populärmusik wären hier u.a. Doris Day, Julie Andrews, Dinah Shore und Diahann Carroll zu nennen, aus dem Feld der klassischen Musik u.a. Leontyne Price, Kathleen Battle, Frederica von Stade, Kiri Te Kanawa und Sylvia McNair. Jazz-Platten mit hauptamtlichen Jazz-Sängerinnen sind im Vergleich hierzu sogar die Ausnahme, z.B. mit Previns erster Frau Betty Bennett oder Ella Fitzgerald. Der Crossover-Aspekt jener Arbeiten ist offensichtlich, da die Sängerinnen das Timbre ihres angestammten musikalischen Milieus nicht verleugnen können und als spezifischen Reiz einsetzen. Wenn auch seltener, so hat Previn dasselbe Prinzip auch mit Instrumentalisten verfolgt, etwa bei gemeinsamen Ragtime- und Blues-Platten mit dem Geiger Itzhak Perlman.

Eine andere Ebene „[to] cross the line“⁶¹ ist das Migrieren konkreter musikalischer Bezüge über Zitate sowie durch abstrakte Referenzen auf der Ebene der Idiomatik. Ersteres kommt eher selten bei Previn vor, z.B. durch Aufgreifen des Hauptthemas aus dem ersten Akt von Richard Strauss' *Der Rosenkavalier* in verschiedenen Jazz-Soli wie in seiner Fusion dieser Melodie mit dem Song *My Ship* von Kurt Weill und Ira Gershwin aus deren Musical *Lady in the Dark* auf Previns Album *Alone* (2007). Eine idiomatische Allusion tritt häufiger auf und ist dann oftmals auf den Takt

⁵⁹ <http://www.jazzzeitung.de/jazz/2002/12/dossier-jazzlexikon.shtml> (Abruf am 21. Februar 2010).

⁶⁰ Theodor W. Adorno, *II. Vergegenwärtigungen*, in: *Gesammelte Schriften* Bd. 16, Frankfurt am Main 2003, S. 352.

⁶¹ <http://www.reuters.com/article/idUSN2530818920070706> (Abruf am 21. Februar 2010).

genau zu bezeichnen, etwa die Assoziationen zu symphonischer Filmmusik in seiner Oper *A Streetcar Named Desire* (1997, vgl. dort die Arie *I can smell the sea air*, Akt III, Szene 4, Takte 169–170) und in seinem Violinkonzert *Anne-Sophie* (2002, vgl. dort Satz I Moderato, Takte 77–81).⁶² Gleiches wäre mit Jazz-Idiomatik durchzuführen, z.B. ebenfalls in *A Streetcar Named Desire* oder in den Schlusssätzen seiner Trios für Oboe, Fagott und Klavier (1994) und für Violine, Cello und Klavier (2009). Das einzige, was Previn strikt ablehnt, sind Übertragungen vollständiger klassischer Werke in die Idiomatik von Jazz oder Populärmusik, wie sie einen nennenswerten Teil des heutigen Classical Crossover ausmachen. Hieraus leitet sich auch die terminologische Differenzierung bei Previn zwischen legitimem „cross the line“ und der illegitimen „idea of crossover“ ab.⁶³ Man kann gewiss davon ausgehen, dass ein Künstler mit Previns Erfahrung und Begabung erkennt, aus welchen musikalischen Elementen sich die von seiner Arbeit immer wieder ausgelösten Crossover-Assoziationen speisen und dass dieser Eindruck nicht bloß auf biographisches Wissen über seinen Werdegang oder den Gebrauch von musikalischen Klischees rekurriert. Es wäre Previn ein Leichtes, diesen Effekt zu vermeiden, wäre ihm denn daran gelegen, solchen Urteilen aus dem Weg zu gehen. An einer bewussten Provokation scheint ihm jedenfalls nicht gelegen zu sein, da seine Reaktionen aufrichtiges Unverständnis auszudrücken scheinen, Provokationen nicht gerade ein Kennzeichen seiner Laufbahn darstellen und auch eine entsprechende Motivation nicht erkennbar ist. Die Vermutung liegt daher nahe, dass Previn in sechs Jahrzehnten ausgiebig entgrenzendem Künstlerleben und seinem permanenten Changieren zwischen seinen präferierten Stilen und Berufen musikalische Grenzen schlicht anders einschätzt als seine Beobachter.

*

In der aktuellen Diskussion um Crossover bleibt meist ein Punkt unbemerkt, der für Previns Vita charakteristisch ist: Projekte künstlerischer Entgrenzung müssen nicht zwangsweise entweder von einem ästhetischen Programm motiviert sein, um die musikalische Erfahrung grundlegend zu verändern, oder von bloß kommerziellen Interessen getrieben sein in dem Bestreben, neue Interessenten- und Käuferschichten durch Etablierung einer mittleren Ebene im Repertoire anzusprechen. Diese verkürzenden, kunstautonom bzw. ökonomisch fixierten Perspektiven verkennen, dass Musiker oft schlicht von ihrer Neugierde an anderen Sphären, Milieus und Genres geleitet werden und nicht selten die zufällige persönliche Sympathie von Künstlern untereinander zu ungewöhnlichen musikalischen Kooperationen führt. An solchen Mo-

⁶² André Previn, *A Streetcar Named Desire*, Klavierauszug, New York 1999; ders., *Violin Concerto „Anne-Sophie“*, Klavierauszug, New York 2004.

⁶³ <http://www.reuters.com/article/idUSN2530818920070706> (Abruf am 21. Februar 2010).

menten ist Previns Werdegang reich. So lässt sich zum Schluss dieser Überlegungen ohne Bedauern konstatieren, dass dem Verhältnis der Kategorien „Erfolg“, „Entgrenzung“ und „Erfahrung“ analytisch nur eingeschränkt beizukommen ist, insbesondere vor dem Hintergrund eines Künstlers wie André Previn, der konsequent seinen eigenen Weg geht und bei der Bewertung seiner Arbeit viele Fragen provoziert, wie es von großer Kunst zu erwarten ist. Allen Spekulationen von Musikökonomen, -psychologen und -soziologen zum Trotz erweist sich die Musik dank dieses bis dato nicht erschöpften Potentials entgegen allen Unkenrufen, Krisendiagnosen und Nachrufen im Sinne Ernst Kreneks nach wie vor als vital und anregend: „Von einer Krise der Musik könnte nur gesprochen werden, wenn es plötzlich keine Musik gäbe. Aber davon kann keine Rede sein.“⁶⁴ Das gilt umso mehr eingedenk solch ungewöhnlicher, Brücken zu neuen Erfahrungsräumen bauender Künstler wie André Previn. Diese Haltung war ihm im Übrigen stets zu eigen. Schon Mitte der 1940er Jahre berichtete er in einem Interview für das *Time Magazine* über seine Zukunftspläne: „There are a million things in music I know nothing about. I just want to narrow down that figure.“⁶⁵ Bezeichnenderweise sprach er dabei schlicht von „music“, nicht von „classical“, „pop“, „jazz“ oder „film music“ – und hielt sich daran. Angemessenerweise nahm ihn sein Kollege Duke Ellington daher Jahre später in eine kleine, illustre Liste von Musikern auf, die er in eine besondere Kategorie einstuft und schlicht und treffend betitelt: „beyond category“.⁶⁶

⁶⁴ Ernst Krenek, *Die Stellung der Musik in der Kultur der Gegenwart*, in: *Die Musikpflege* 1, 1930/31, S. 69. Für den Hinweis auf das Krenek-Zitat danke ich PD Dr. Michael Custodis, vgl. hierzu das Kapitel „Diversifikation der Musik“, in: Custodis, *Klassische Musik heute*.

⁶⁵ André Previn, zitiert nach *Time Magazine*, *Music: From Sink to Success*, 5. April 1948, <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,798327,00.html> (Abruf am 07. Februar 2010).

⁶⁶ Bob Golden, *André Previn*, http://www.carnegiehall.org/article/box_office/events/evt_12225_pn.html?seleteddate=02192009 (Abruf am 27. Februar 2010).