

*Ist die innermusikalische Differenzierung zwischen U(nterhaltungs)- und E(rnster)- Musik
aus der Perspektive philosophischer (Musik)Ästhetik haltbar?*

Veit-Justus Rollmann, Marburg

In einem Beitrag, der sich der Frage widmet, ob und wenn ja inwieweit die Differenzierung von U-Musik und E-Musik auf bloßer Fiktion beruht, setzt sich Carl Dahlhaus mit einem Einwand auseinander, dessen Widerlegung einer Beantwortung der titelgebenden Ausgangsfrage gleichkommt. Laut Dahlhaus ist die „Phrase, man müsse nicht zwischen E- und U-Musik, sondern zwischen guter und schlechter Musik unterscheiden, [...] ebenso widersinnig wie der Satz, es gebe nicht Äpfel und Birnen, sondern lediglich gutes und schlechtes Obst“.¹ Wie unschwer zu erkennen ist, bezieht sich die begriffliche Differenzierung nach Dahlhaus auf zwei Gattungen von Musik und nicht auf eine qualitative Unterscheidung, e.g. anhand der Güte der Komposition. Die Frage, die sich im Anschluss an diese Feststellung notwendig stellt, ist nun die folgende: wenn es einen innermusikalischen Unterschied zweier Gattungen oder allgemeiner Bereiche gibt, der sich mit den Begriffen von U- und E-Musik beschreiben lässt, worin genau besteht dieser Unterschied, und lässt er sich überhaupt eindeutig bestimmen? Wenn dies nicht der Fall ist, wäre die Unterscheidung beider Bereiche zumindest für wissenschaftliche Diskurse unbrauchbar. Es wird im Folgenden zunächst darum gehen, verschiedene mögliche Ansatzpunkte einer Differenzierung vorzustellen und deren Ungenügen zu einer eindeutigen Bestimmung aufzuzeigen. Danach werde ich darlegen, dass der Begriff von Unterhaltung, welcher in der Debatte Verwendung findet, uneindeutig und zudem hochgradig subjektiv befrachtet daherkommt, und den Versuch unternehmen, einen Begriff von Unterhaltung einzuführen, auf den dies nicht zutrifft. Es wird sich dabei ergeben, dass auch das Vorhandensein eines objektive(re)n Begriffs von Unterhaltung kaum zur Rettung der terminologischen Trennung einer U- und einer E-Musik beitragen kann, sondern vielmehr dazu angetan ist, diese Trennung gänzlich ad absurdum zu führen.

*

Ihren eigentlichen Ursprung ebenso wie ihren Bestand und ihre Geltung haben die Begriffe E- und U-Musik in der Unterscheidungspraxis der sogenannten Verwertungsgesellschaften, im

¹ Dahlhaus, C., *Ist die Unterscheidung zwischen E- und U- Musik eine Fiktion?*, in: Jost, Ekkehard [Hrsg.], *Musik zwischen E und U. Ein Prolog und sieben Kongressbeiträge*, Mainz, London, New York, Tokyo, 1984, S. 11, vgl. auch ebd. S. 14.

Falle musikalischer Erzeugnisse der GEMA. Neben dem besonderen Schutz und der Förderung wirtschaftlich nicht selbsttragender musikalischer Produktion ist der Schutz geistigen Eigentums angesichts der Möglichkeit der mechanischen und mittlerweile größtenteils digitalen Reproduktion erklärtes Ziel der Verwerter. Eine Rechtsgrundlage für deren Praxis liefert, neben den europaweit in Geltung befindlichen Ausformungen eines immateriellen Güterrechts, in der Bundesrepublik Deutschland vor allem das Gesetz über die Wahrnehmung von Urheberrechten und verwandten Schutzrechten (Urheberrechtswahrnehmungsgesetz) vom 9. September 1965. Man bedachte nunmehr vonseiten der Verwertungsgesellschaften die als E-Musik bezeichnete Produktion mit entsprechend höheren Tantiemen, um sie vor dem wirtschaftlichen Aussterben zu bewahren. Die kulturelle, nicht die marktwirtschaftliche Wertigkeit sollte das Kriterium der Unterscheidung stellen. Letztlich ist der Unterschied hiermit zwar einerseits ein Faktum, da es Musikschaffende gab und gibt, deren Produktion nach Auffassung der Verwertungsgesellschaften ein schützens- und förderungswertes Kulturgut darstellt. Andererseits ist die Frage keineswegs hinreichend geklärt, was genau eine Produktion in diesem Sinne als kulturell hochwertig, mit den Worten des Gesetzes als „kulturell bedeutende Werke und Leistungen“² auszeichnet. Ist zwangsläufig alle unwirtschaftliche Produktion ein schützenswertes Kulturgut? Die Frage ließe sich auch anders stellen: ist Musik, die ein schützenswertes Kulturgut darstellt notwendig dazu verurteilt, im kommerziellen Sinne erfolglos zu sein, da die Menschheit zu einem Großteil aus von jedweder Kultivierung und geschmacklichen Verfeinerung unbeleckter Haufe von Banausen ist? Wenn die Frage in beiden Formulierungen mit einem klaren Nein beantwortet werden muss, wovon ich ausgehe, ist evident, dass anhand des Kanons der Konzertsäle und Bühnen, anhand einer Festlegung auf bestimmte musikalische Genres und der Anzahl der veräußerten Tonträger zwar eine ungefähre Trennung für die Verwertungsgesellschaften vorgenommen werden kann; faktisch verkauft Mark Medlock mehr Tonträger als Krzysztof Penderecki. Die quantitative Unterscheidung ist für die Praxis der genannten Verwerter hinreichend. Die Frage nach dem, was eine Musik zu einem Kunstwerk, und mithin zu einem schützenswerten und der Förderung würdigen Kulturgut macht, kann damit jedoch in keiner Weise erschöpfend beantwortet werden.

² §7 Urheberrechtswahrnehmungsgesetz.

Die Vertreter und Befürworter einer innermusikalischen begrifflichen Trennung in zwei unterschiedliche Sphären oder Bereiche sind zahlreich. Die Methode der jeweiligen theoretischen Annäherung ist hierbei in der Regel entweder musikästhetisch-historisch, musiksoziologisch oder musikpsychologisch.³ Da es mir in diesem Vortrag nicht um Vollständigkeit bei der Auflistung aller Ansätze, die genannte begriffliche Trennung theoretisch zu unterfüttern, zu tun ist, möchte ich beispielhaft und pars pro toto auf einige Theoretiker dieser Unterscheidung verweisen.

Bei Heinrich Bessler begegnet die Differenzierung einer „Umgangsmusik“ einerseits, worunter bspw. die Jazzmusik im 20. Jahrhundert zu rechnen wäre, und einer „Darbietungsmusik“, wobei letztere bei Bessler weitestgehend mit der konzertant aufgeführten Musik des 19. Jahrhunderts in eins fällt.⁴ Neben der fehlenden Deutlichkeit dieser Begriffe, welche die Möglichkeiten ihrer Anwendung sehr stark einschränkt, ermangelt diese Unterscheidung Besslers einer tragfähigen Fundierung durch den Rekurs auf die historische Entwicklung musikalischer Theorien.⁵ Wenngleich sich die Begriffe Besslers als Marker einer Trennung zweier verschiedener Bereiche der Musik aufgrund ihrer deutlichen Unschärfe nicht wirklich eignen, so bleibt es dennoch Besslers Verdienst, die Debatte des 20. Jahrhunderts über die Differenz zwischen einer Kunst-Musik mit einem ästhetischen Anspruch einerseits, und einer Unterhaltungsmusik andererseits, die als Pendant der ersteren gerade Nicht-Kunst genannt werden muss, mit angestoßen zu haben.

Bernd Sponheuer widmet sich der Frage nach dem Warum einer derartigen Grenzziehung. Ihm zufolge kommt der Versuch, eine Musik mit unzweifelhaftem ästhetischen Anspruch von einer dieses Anspruchs ermangelnden Musik begrifflich und musiktheoretisch abzugrenzen, einer Selbstverteidigung der wissenschaftlichen Musikästhetik gleich. Ästhetik ist - zumindest wenn man die Ästhetiken in der Folge der Ästhetik Hegels betrachtet - Wissenschaft vom Schönen, wie es sich in der Kunst zeigt, während bloß natürliche, gleichsam Geist-lose

³ Eine genaue Auflistung und Darstellung der unterschiedlichen Theorien, getrennt nach der jeweiligen Methode findet sich u.a. bei: Wernsing, A. A., *E- und U-Musik im Radio. Faktoren und Konsequenzen funktionsbedingter Kategorien im Programm. Musik-Programmanalyse beim Westdeutschen Rundfunk*, Frankfurt am Main [u. a.], 1995, S. 20-40.

⁴ Bessler, H., *Das musikalische Hören der Neuzeit*, Berlin, 1959, S. 14.

⁵ Wernsing stellt als Schwachstellen des Besslerschen Ansatzes zusätzlich die Zeitgebundenheit, vor allem des Begriffs der Darbietungsmusik an den Kanon der Konzertsäle im 19. Jhd., wie auch die gehaltsbezogene Unklarheit beider Begriffe heraus, die er an einem, von Bessler selbst „nicht weiter abstrahierten [...] soziologischen Aspekt“ fest macht; vgl.: Wernsing, a. a. O., S. 22.

Schönheit, welche noch Kant in seiner Kritik der ästhetischen Urteilskraft selbstverständlich zum Thema macht, aus deren Gegenstandsbereich verwiesen wird. Musik hat ihren Kunstcharakter zu rechtfertigen, wenn sie Gegenstand einer Kunst-Wissenschaft sein und bleiben will und aus dieser Perspektive ist die angemessene begriffliche Trennung einer Kunst und Nicht-Kunst die maßgebliche Antwort einer wissenschaftlichen Ästhetik der Tonkunst auf ihre eigene, Infragestellung - sei es nun quasi von außen, durch andere Kunst-Wissenschaften, oder von innen, als Frage nach der eigenen Rechtmäßigkeit durch die musikalische Ästhetik selber. Mittels einer solchen „musikästhetischen Defensivstrategie“⁶ stellt sich die Musik in ihrem Bewusstsein, als schöne Kunst der ästhetischen Betrachtung würdig zu sein, dem „Vorwurf der Nicht-Kunstgemäßheit“⁷ energisch entgegen.

Die faktische Differenzierung von U- und E-Musik durch die Verwertungsgesellschaften führt zu verschiedenen Versuchen, diese Unterscheidung auch durch eine entsprechende theoretische Fundierung zu stützen. Besslers Vorschlag kann hierfür als ein wenig fruchtbares Beispiel dienen. Sponheuer rechtfertigt den Versuch, die Differenz begrifflich zu fassen als Apologie einer Musik, die auf ihrem Status Kunst zu sein beharrt. Kaum einer der zahlreichen Ansätze vermag meines Erachtens vollauf zu befriedigen.

Im Folgenden soll zunächst der Versuch unternommen werden, verschiedene Vorschläge für eine begriffliche Trennung beider Bereiche darzustellen, und diese Vorschläge einer Differenzierung kritisch zu hinterfragen. Dabei wird ein besonderes Gewicht auf die Darstellung der Differenz von U- und E-Musik in den musikphilosophischen bzw. -soziologischen Schriften Th. W. Adornos gelegt werden.

Mögliche Vorschläge für ein gangbares Unterscheidungskriterium richten sich auf die Güte der Komposition bzw. auf den Stand des Materials im Sinne des Adornoschen Theorems; auf die Frage nach einer schriftlichen Fixierung der Komposition; auf die Frage nach der Möglichkeit einer Trennung nach musikalischen Genres und schließlich auf die Frage nach dem jeweiligen künstlerischen Selbstverständnis der Musikschaftenden und nach der (kommerziell motivierten) Orientierung der Produktion an antizipierten Erwartungshaltungen möglicher Rezipienten und (im Anbetracht einer immer totaleren Kulturindustrie, deren

⁶ Sponheuer, B., *Musik als Kunst und Nicht-Kunst. Untersuchungen zur Dichotomie von "hoher" und "niederer" Musik im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick*, Kassel [u.a.], 1987, S. 130.

⁷ ebd., S. 129.

Faktizität vonseiten des Verfassers nicht in Frage gestellt werden soll) Käufern des Produktes Musik.

Es ist zu zeigen, dass letztlich alle diese Vorschläge nicht in der Lage sind, ein Kriterium der Unterscheidung an die Hand zu geben, welches in einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung über die Rechtfertigung einer Trennung von U- und E-Musik stand zu halten in der Lage wäre.

Wenden wir uns also zunächst der Frage nach der Güte der musikalischen Produktion und dem Stand des Materials, das in ihr Verwendung findet, als Kriterium einer möglichen Differenzierung beider Begriffe zu.

Schon eingangs dieses Vortrages hatte ich unter Bezugnahme auf Dahlhaus deutlich gemacht, dass die Trennung von U- und E-Musik keineswegs anhand eines Vergleiches der kompositorischen Qualität einer Produktion vorgenommen werden kann. Auch so genannte Trivialmusik lässt sich nach Dahlhaus, wenngleich solche Musik nach ihren Mitteln eher einfach daher kommt, doch nicht per se als kompositorisch mangelhaft bezeichnen.⁸ Auch die Einfachheit einer Musik kann nicht zur Differenzierung herhalten, da jeder, der „der Simplicität der populären Musik die Differenziertheit der artifiziellen entgegenhält“ damit rechnen muss, „mit komplizierter Popmusik einerseits, und einer "Neuen Einfachheit" andererseits, die nach der Konvention der Eingeweihten als Avantgarde gilt, konfrontiert zu werden“.⁹ Blicke zu diesem Punkt noch auf das wirkmächtige Theorem Adornos vom Stand bzw. der Tendenz des musikalischen Materials zu verweisen. Mit diesem Material ist weder der „Inbegriff der je für den Komponisten verfügbaren Klänge“,¹⁰ noch aber der Ton als solcher gemeint. Letztgenannte Auffassung begegnet e.g. in der Schönbergschen Harmonielehre,¹¹ oder in der Ästhetik Hegels.¹² Vielmehr bildet der Begriff dieses

⁸ vgl. Dahlhaus, C., *Analyse und Werturteil*, Mainz, 1970, S. 45.

⁹ Dahlhaus (1984), a. a. O., S. 17.

¹⁰ Adorno, Th. W., *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt am Main, 2003, S. 38.

¹¹ Kapp, R., *Noch einmal: Tendenz des Materials. Für Adolf Nowak*, in: ders. (Hsg.), *Notizbuch 5/6. Musik*, Berlin – Wien 1982, S.253; oder: www.musikgeschichte.at/kapp-tendenz.pdf, S. 1.

¹² Bassenge, F. (Hsg.), Hegel, G. W. F., *Ästhetik (2 Bde.). Mit einer Einführung von Georg Lukács. Nach der zweiten Ausgabe Heinrich Gustav Hothos (1842) redigiert und mit einem ausführlichen Register versehen von Friedrich Bassenge*, Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt am Main, 1955, S. 261; oder: Hegel, G. W. F., *Vorlesungen über die Ästhetik I, II, III. Werke in zwanzig Bänden. Theorie Werkausgabe Bde. 13, 14, 15. Auf der*

musikalischen Materials jene Menge der Tonkombinationen ab, deren Benutzung für den Komponisten auf der Höhe seiner Zeit erlaubt ist. Diesem legitimen Material stellt Adorno den „Kanon des Verbotenen“ entgegen, dessen Klänge als „falsch“ und als „ohnmächtige Clichés“ sich der legitimen Verwendung entziehen.¹³ Für den Neutöner im Kielwasser Schönbergs zählt zu diesem Kanon des Unerlaubten das gesamte tonale Material der vor-schönbergschen Tradition. Festzustellen ist hierbei folgendes: Wenngleich hier Ansätze zu einer möglichen fruchtbaren Differenzierung des Bereiches ernster und so genannter Unterhaltungsmusik vorhanden sind, liegt das Urteil über das legitime, zeitgemäß-kunstgemäße Material musikalischer Komposition allein in den Händen einer erhabenen Kaste musikalisch Eingeweihter - der Experten. Dies wird nicht zuletzt durch Adornos Typologie der Musikrezipienten bestätigt.

Aus der Perspektive des Musiksoziologen nimmt Adorno eine Hierarchisierung der unterschiedlichen Typen des Musikrezipienten vor, die seine sehr eigene, nichts desto weniger schlüssige Weise eine Differenzierung der Bereiche ernster und unterhaltender Musik möglich macht. Von Interesse sind angesichts der Fragestellung dieses Vortrages der Typus des Experten und der Typus des Unterhaltungshörers.

In Adornos Hierarchie der Rezipiententypen steht der Typus des Experten an oberster Stelle. Verglichen mit den Typologien der Literaturwissenschaft käme der Experte nach meinem Dafürhalten dem so genannten idealen Leser nahe. Die Fiktion eines idealen Leser stellt denselben als einen solchen dar, der alle möglichen Konnotationen, Anspielungen, unkenntliche Zitate und selbst die schwächste Kategorie im Bereich der Intertextualität, das bloße Echo eines Subtextes nicht allein wahrzunehmen befähigt ist.¹⁴ Er kennt den Subtext, weiß ihn zu benennen und nimmt auch sonst in jedem Moment der lesenden Aktualisierung eines Werkes noch die feinsten, leisesten Ober- und Untertöne desselben wahr. Zudem ist dieses Wahrnehmen in keinem Moment unbewusst, sondern stets vollends reflektiert. Dementsprechend verhält es sich mit dem Adornoschen Expertentypus, nur das dieser Experte im Kreise der Rezipienten von Musik nicht ganz so idealtypisch daher kommt. Er ist keine Fiktion und kein utopischer Fluchtpunkt im Sine einer Idee. Er ist kein Limes in

Grundlage der Werke von 1832-45 neu edierte Ausgabe. Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Suhrkamp, Frankfurt, 1970, Bd. 15, S. 134.

¹³ Adorno, Th. W., *Philosophie der neuen Musik*, a. a. O., S. 40.

¹⁴ zum Begriff des Echos vgl. Hübenthal, S. *Transformation und Aktualisierung*, Stuttgart, 2006, S. 55ff.

mathematischer Auffassung der auch bei unendlicher Annäherung niemals ganz erreicht werden kann. Der Experte der Musiktypologie Adornos ist Realität, und nicht einmal als solche eine kuriose Seltenheit oder gar Einzelheit. Definiens des Experten ist voll adäquates oder „strukturelles Hören“.¹⁵ Distinkte Auffassungsweise des Hochkomplexen im Bereich der Musik ist ihm unschwer möglich, weshalb Adorno diesen Typus in etwa auf den „Kreis der Berufsmusiker“ beschränkt.¹⁶ Im Regelfalle sind es Experten in diesem Sinne, die aufgrund ihrer Kenntnisse des musikalischen Materials über den Wert oder Ernst einer Produktion zu urteilen befähigt sind. Mit dem Fortschreiten der Musikgeschichte und der eindeutigen Tendenz zu immer komplexer werdenden Kompositionen verkleinert sich der Zirkel der Experten im Sinne Adornos proportional zur Gesamtzahl derer, die überhaupt Musik hören, beständig.

Der Jazzexperte, ein weiterer Typus des Musikrezipienten darf nicht mit dem eigentlichen Experten verwechselt werden. Dieser Typus geriert sich zwar als Experte, ist aber Adornos Urteil zufolge nicht in der Lage zu erkennen, dass das vermeintlich Avantgardistische des von ihm verehrten Genres, dessen „äußerste Exzesse[...]“ längst „von der ernsten Musik überboten und zur Konsequenz gebracht wurden“.¹⁷ Er ist im Gegensatz zu einem echten Experten vollends unfähig „über Musikalisches in genauen musikalischen Begriffen Rechenschaft zu geben“.¹⁸

In Absicht der Thematik dieses Vortrags ist neben dem Typus des Experten der Typus des Unterhaltungshörers von besonderem Interesse. Letztlich sind es diese beiden Hörertypen,

¹⁵ Adorno, Th. W., *Typen musikalischen Verhaltens*, in: ders.: *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt am Main, 2003, S. 182.

¹⁶ ebd.; Adorno erläutert den Expertentypus an eben dieser Stelle wie folgt: „Er [der Experte, vjr] wäre der voll bewußte Hörer, dem tendenziell nichts entgeht und der zugleich in jedem Augenblick über das Gehörte Rechenschaft sich ablegt. Wer etwa, zum erstenmal mit einem aufgelösten und handfester architektonischer Stützen entratenden Stück wie dem zweiten Satz von Weberns Streichtrio konfrontiert, dessen Formteile zu nennen weiß, der würde, fürs erste, diesem Typus genügen“.

¹⁷ Adorno, Th. W., *Typen musikalischen Verhaltens*, a. a. O., S. 191; es ist darauf hinzuweisen, dass die im Wikipedia Artikel zum Lemma „E-, U-, und F-Musik“ (berücksichtigt wurde der letzte Stand des Artikels vor der Veröffentlichung dieses Vortrags) enthaltene Aussage, in Adornos Schriften würden diese Begriffe keine Verwendung finden, wenngleich Adorno zwischen einer hohen und niederen Musik unterscheidet, nicht der Wahrheit entspricht. Zumindest der Terminus „U-Musik“ findet neben den Bezeichnungen einer oberen und unteren Musik, einer ernsten und leichten Musik in den Texten Adornos Verwendung, vgl. e.g. Adorno, Th. W., *Leichte Musik*, in: ders.: *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt am Main, 2003, S. 199.

¹⁸ Adorno, Th. W., *Typen musikalischen Verhaltens*, a. a. O., S. 192.

anhand derer sich die Unterschiede der ernsten und unterhaltenden Sphäre der Musik, wie sie von Adorno aufgefasst werden, deutlich machen lassen. Den Unterhaltungshörer kennzeichnet, dass ihm die Beziehung zur Musik als einem kohärentem Sinnzusammenhang ermangelt. Er konsumiert vielmehr den Reiz zum Zweck der Zerstreuung. Dabei kann hypothetisch zwischen einer Unterschicht der Unterhaltungshörer, die völlig unmittelbar oder wie Adorno es ausdrückt „unrationalisiert“¹⁹ unterhaltende Musik konsumiert, und einer bildungsaffinen Oberschicht,²⁰ die insofern einen vermittelten Bezug zu ihrer Unterhaltung hat, als sie sich die Musik, die ihr zu diesem Zweck dient „idealistisch als Geist und Kultur zurechtstutzt“.²¹ Zur Erläuterung der Hörweise des unrationalisiert konsumierenden Unterhaltungshörers, liefert Adorno einen sehr plastischen Vergleich mit dem Konsum von Tabakerzeugnissen: „Die Struktur dieser Art des Hörens ähnelt der des Rauchens. Sie wird eher durchs Unbehagen beim Abschalten des Radioapparates definiert als durch den sei’s auch noch so bescheidenen Lustgewinn, solange er läuft“.²² Hier ist zu betonen, dass diese anschauliche Schilderung die niederste Form des Unterhaltungshörers zeichnet. Ich will ihn hier den Amusement - oder Berieselungshörer nennen. Seine Art des Musikkonsums zu erforschen, wäre Adorno zufolge sogar in einer Art ‚Tierversuch‘ möglich!²³

Würde man die Entscheidung über den Verlauf der Demarkationslinie zwischen einer so genannten ernsten und einer bloß unterhaltenden Musik Adorno überlassen, so ergäbe sich unter Zugrundelegung des soeben Dargestellten das folgende Bild: Einem winzig kleinen Bereich musikalischer Kunst über deren Kunststatus ein winziger Kreis professioneller Musiksachverständiger befindet, stünde ein schier endloses Feld nicht mehr kunstgemäßer musikalischer Produktion gegenüber. Das Interessante bei Adorno ist, dass er die Unterscheidung beider Bereiche gerade nicht anhand bestimmter musikalischer Genres vornimmt. In einer immer totaleren Kulturindustrie ist das einzelne Subjekt musikalischer Rezeption gar nicht mehr wirklich zur Unterscheidung angehalten, noch aber zu einer solchen

¹⁹ Adorno, Th. W., *Typen musikalischen Verhaltens*, a. a. O., S. 193.

²⁰ zum Typus des Bildungshörers oder -konsumenten vgl. ebd. S. 184f.

²¹ ebd.

²² ebd.

²³ vgl. Adorno, Th. W., *Typen musikalischen Verhaltens*, a. a. O., S. 195: „Die spezifische Hörweise [des Unterhaltungshörers, vjr] ist die der Zerstreuung und Dekonzentration, unterbrochen wohl von jähem Augenblicken der Aufmerksamkeit und des Wiedererkennens; diese Hörstruktur wäre möglicherweise sogar dem Laborexperiment zugänglich“.

fähig. Es wird eingekreist, „umzingelt“ von einer Mannigfaltigkeit „von standardisierten Musikwaren“.²⁴ Dabei sind keine Genres der Musik von dieser kulturindustriell verordneten Standardisierung ausgenommen. In einer Kulturindustrie, die immer totaler wird, kann die Grenzziehung zwischen Kunst/Ernst und Kommerz/Unterhaltung nicht mehr anhand bestimmter Gegenstände wie e.g. musikalischen Genres vorgenommen werden. Alles - und eben auch der verdinglichte, fetischisierte gehobene Geschmack der Bildungskonsumenten unter den Hörern von Musik, ist nur scheinbar dem musikalischen Unterhaltungsbetrieb für die nicht ganz so bildungsaffinen Schichten der Gesellschaft überlegen, und von diesem als das von Grund auf Bessere abgesondert. In Wahrheit ist er Ware und Konsumgut wie dieser.

Unter dem Aspekt kulinarischer Wohlgefälligkeit, der Möglichkeit konsumiert zu werden, kann musikalischen Produktionen jedweder Couleur der Status einer bloßen Ware zugesprochen werden.²⁵ Einzig die äußerste Speerspitze der musikalischen Avantgarde entgeht Adornos Verdikt des Warenfetischismus.²⁶ Einen solchen Ausnahmestatus verdankt diese einzig Kunst-gemäße Produktion ihrer konsequenten Absage an alles Material, das sich aufgrund seiner Beschaffenheit auf obgenannte gefällige Weise konsumieren ließe:

„Die Verführungskraft des Reizes überlebt dort bloß, wo die Kräfte der Versagung am stärksten sind: in der Dissonanz, die dem Trug der bestehenden Harmonie den Glauben verweigert. Der Begriff des Asketischen selber ist in der Musik dialektisch. Schlug ehemals Askese den ästhetischen Anspruch reaktionär nieder, so ist sie heute zum Siegel der avancierten Kunst geworden: freilich nicht durch eine archaisierende Kargheit der Mittel, in

²⁴ Adorno, Th. W., *Über den Fetischcharakter in der Musik*, in: ders.: *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt am Main, 2003, S. 15.

²⁵ Das diese These Adornos keineswegs an dessen Zeit gebunden ist, sondern nach wie vor Geltung beansprucht, zeigt die aktuelle Situation auf dem Musikmarkt. Roesing schreibt hierzu: „Jede Musik kann heutzutage - weitgehend unabhängig von ihrer musikstilistischen Faktur und auch unabhängig vom früheren Popularitätsgrad - populär werden. Bedingung dafür ist, daß sie sich im massenmedial gesteuerten Distributionskreislauf behauptet bzw, überhaupt in ihn einbezogen wird, wie das z.B. kürzlich mit den Gesängen der Hildegard von Bingen oder der "Carmina burana" von Carl Orff geschehen ist.“ Roesing, H., Was ist "Populäre Musik"? - Überlegungen in eigener Sache, in: Beiträge zur Populärmusikforschung, Bd. 17, 1996, S. 108, http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2008/5349/pdf/RoesingHelmut_S94-110.pdf.

²⁶ Adorno, Th. W., *Über den Fetischcharakter in der Musik*, a. a. O., S. 21: „Die vorgeschrittene Produktion hat sich vom Konsum losgesagt. Der Rest der ernsten Musik wird ihm ausgeliefert um den Preis ihres Gehalts. Er verfällt dem Waren-Hören. Die Unterschiede in der Rezeption der offiziellen »klassischen« und der leichten Musik haben keine reale Bedeutung mehr“.

der Mangel und Armut verklärt werden, sondern durch strikten Ausschluss all des kulinarisch Wohlgefälligen, das unmittelbar, für sich konsumiert werden will.“²⁷

Die Entscheidung darüber, was wirklich im Vollsinn als avancierte Kunst gelten kann, bleibt letztlich dem Hörertypus des Experten überlassen. Nur ein kleiner Zirkel von Eingeweihten verfügt über die notwendige Befähigung zum volladäquaten und strukturellen Hören. Es ist zudem wichtig sich klar zu machen, dass die Berufsmusiker, aus deren Reihen die Experten stammen, keineswegs alle der neuen Musik zugetan und zudem bei weitem nicht alle Musiktheoretiker und Komponisten sind. Wenngleich jedem professionellen Musiker die Befähigung zu strukturellem Hören im Sinne Adornos zugesprochen werden sollte, ist damit keineswegs gesagt, dass dieser in seiner Wertschätzung und Beurteilung von Musik sich einzig am Stand des erlaubten Materials orientiert und alles andere als überkommen und zur Ware verkommen verwirft. Es bleibt der kleine Kreis der Komponisten und Theoretiker einer musikalischen Avantgarde, bei denen darüber hinaus völlige Einigkeit in der Sache vorausgesetzt werden müsste. Eine Trennung der Sphären von E- und U-Musik nach Maßgabe des Theorems vom Stand des Materials bleibt demnach weitestgehend esoterisch.

Wenn die Demarkationslinie zwischen einer U- und einer E-Musik keineswegs anhand der rein handwerklich kompositorischen Qualität, der Güte der Produktion in eben dieser Absicht bestimmt werden kann, so stellt sich die Frage, ob und inwiefern die Ermangelung einer Partitur ein mögliches Unterscheidungskriterium beider Bereiche der musikalischen Produktion zu liefern imstande ist. Die Beantwortung dieser Frage käme in vieler Hinsicht der eindeutigen Stellungnahme in einem bereits seit Jahrhunderten andauernden Disput darüber, was eigentlich das Opus, das musikalische Kunstwerk sei: dessen schriftliche Fixierung auf einem Trägermedium oder das stets transitorische Erklängen desselben.²⁸ Aus dem Blickwinkel der Verfechter einer so genannten ernsten oder Kunstmusik scheint die Entscheidung in dieser Sache längst gefallen zu sein. Für Adorno sind Kenntnisse im

²⁷ Adorno, Th. W., *Über den Fetischcharakter in der Musik*, a. a. O., S. 18.

²⁸ Die gesonderte Betrachtung von Partitur und Aufführungspraxis oder auch die Meinung, der Text sei das Werk, stammt aus dem 16. Jahrhundert. Nicolaus Listenius differenziert in seiner Schrift *Musica die musica practica* und *poetica*, wobei unter der Letzteren das Textwerk verstanden wird, das den Künstler überlebt („labore tali, qui post se etiam artifice mortuo opus perfectum et absolutum relinquit“); zitiert nach: Dahlhaus, Carl, *Musikästhetik*, Laaber, 1986, S. 20.

Notenlesen „Voraussetzung menschenwürdiger musikalischer Bildung heute“,²⁹ und er macht sich über die „sonderbare[n] Diagramme“ lustig, mit deren Hilfe die Spieler „infantile[r]“ Zupfinstrumente wie der Gitarre, die des Notenlesens nicht mächtig sind, ihre Griffe abbilden.³⁰ Laut Adorno wird der „rational aufzufassende Notentext [...] durch optische Kommandos ersetzt, gewissermaßen durch musikalische Verkehrssignale“.³¹ Dennoch ist auch dieser Marker einer Unterscheidung beider Bereiche von Musik nicht eindeutig, was auch seine Brauchbarkeit stark vermindert. So gilt e.g. für die gesamte so genannte Free- oder auch New Improvised Music (die sich ihrerseits in keiner Weise als bloße Unterhaltungsmusik versteht, und deren Position zwischen Jazz und moderner Avantgarde keineswegs eindeutig bestimmt ist) die programmatische Devise „Music is now“, i.e. jedwede kompositorische Vorausplanung ist ebenso verpönt wie nachträgliche Analyse,³² oder durch schriftliche Fixierung sicher gestellte Reproduzierbarkeit.

Weder die kompositorische Qualität der Musik als solcher, noch ihre Komplexität sind in der Lage, als Kriterien eindeutiger Unterscheidung zu fungieren. Völlig abwegig hingegen erscheint es, die Differenzierung auf unterschiedliche Genres oder Bereiche der Musikproduktion zu beziehen. Geht man davon aus, dass auf der einen Seite das so genannte klassische Repertoire, und diesem gegenüber die Jazz, Rock und Pop Musik verortet ist, so muss man sich fragen, ob avantgardistischer Freejazz der Unterhaltung dient, während ein Album wie „Traummelodien der Klassik“ in jeder Hinsicht ein rein kulturellen Zwecken dienliches schützenswertes Kunstwerk darstellt. Klassik im Radio besteht nahezu ausschließlich aus Musik, die zu Entspannungs- und Unterhaltungszwecken selektiert wurde.

Im Projekt dieses Vortrages hatte ich noch darauf hingewiesen, dass eine sinnvolle Verwendung der Bezeichnungen U-, bzw. E-Musik in einer Unterscheidung musikalischer

²⁹ Adorno, Th. W., *Typen musikalischen Verhaltens*, a. a. O., S. 196.

³⁰ Adorno, Th. W., *Über den Fetischcharakter in der Musik*, a. a. O., S. 40.

³¹ ebd.

³² vgl. hierzu Jost, E., *Grenzgänger. Komposition und Improvisation im Niemandsland zwischen Jazz und Neuer Musik*, in: ders. [Hrsg.], *Musik zwischen E und U. Ein Prolog und sieben Kongressbeiträge*, Mainz, London, New York, Tokyo, 1984, S. 67.

Produktion nach dem jeweiligen Bezug auf einen möglichen Rezipienten bestehen könnte. Für Musik mit hohem künstlerischem Anspruch ist die Rezeption nicht maßgeblich. Viele große Werke blieben zu ihrer Zeit unverstanden. Es zählen allein die Eigengesetzlichkeiten der Musik. Dies gilt auch für Produktionen der zuvor genannten Genres. Demgegenüber orientiert sich reine Unterhaltungsmusik im Interesse einer musikindustriellen Vermarktung primär an den Rezipienten, der „Zielgruppe“. Als Gipfelpunkt dieser Ausrichtung am Konsumenten und Käufer des Produktes kann die gängige Praxis des Casting angesehen werden. Im Vorfeld wird das Endprodukt marktwirtschaftlich durchgeplant, danach die passenden Musikertypen ausgesucht, die nicht allein in musikalischer, sondern auch in optischer Hinsicht die Erwartungshaltungen möglichst vieler potentieller kaufkräftiger Fans zu bedienen in der Lage sind. Je weiter man sich jedoch von dieser offenkundigen Produkt-Musik entfernt, desto schwieriger wird die Frage nach Eigenanspruch der Musik und Orientierung derselben am Rezipienten. Wiederum müsste ein Experte auf den Plan treten, dessen Kenntnisse eine Beurteilung ermöglichen könnten.

Betrachtet man die Diskussionen, die in der Literatur ebenso wie in verschiedenen Internetforen zum Thema U- und E-Musik geführt werden genauer so wird schnell deutlich, dass nicht allein die Auffassung, was mit dem jeweiligen Begriff gemeint ist stark vom jeweiligen Standpunkt und Interesse des Urteilenden abhängt. Weitaus stärker subjektiv gefärbt ist das Urteil der Diskutanten darüber, was eigentlich Unterhaltung ist. Wie ist es, um nur ein Beispiel anzuführen zu verstehen, wenn Musikwissenschaftler vom Rang und Ansehen eines Dieter de la Motte sich zu der Behauptung versteigen, eine Symphonie Bruckners oder die Musik Anton Weberns könne niemals unterhaltsam oder unterhaltend genannt werden, bzw. es wäre eine Unmöglichkeit sich so etwas überhaupt vorzustellen? Wie verhält sich dies zu der im gleichen Kontext vorgebrachten Auffassung, Musiken eines Josquin des Prez, von Vivaldi, Mozart, Britten und anderen sei dagegen „kunstvoll unterhaltend und unterhaltsam kunstvoll“?³³ Welcher Begriff von Unterhaltung liegt solchen Behauptungen zugrunde? Ist es ein gänzlich subjektiver Begriff und mithin nicht wirklich ein Begriff, der sich zur Anwendung in Diskursen brauchbar zeigt, die sich wissenschaftlich und somit zumindest dem Anspruch nach allgemeingültig und objektiv nennen? Meines Erachtens

³³ Motte [de la], Dieter, ...*sich menschenwürdig unerhalten*, in: Jost, Ekkehard [Hrsg.], *Musik zwischen E und U. Ein Prolog und sieben Kongressbeiträge*, Mainz, London, New York, Tokyo, 1984, S. 9.

handelt es sich bei dem Unterhaltungsbegriff, wie er im Zusammenhang mit der Fragestellung des vorliegenden Aufsatzes fruchtbar gemacht wird entweder um ein bloßes Geschmacksurteil, oder um einen vollends trivialen Unterhaltungsbegriff, der als solcher nur einen kleinen Teil dessen, was Unterhaltung genannt werden kann, abbildet. Im ersten Falle wäre der Begriff für jede wissenschaftliche Diskussion unbrauchbar; im Sinne des alten Diktums *de gustibus non est disputandum*, würde er sich jedem zwanglosen Zwang als individuelle Ideologie a priori entziehen. Im zweiten Falle wäre zu fragen, ob Unterhaltung als Banalität, die strukturbedingt in der Lage ist, die nicht bildungsaffine Unterschicht aller Länder zu erfreuen, im Sinne *de la Mottes* als menschenwürdige Unterhaltung bezeichnet werden kann. Was hier als so genannte Unterhaltung präsentiert wird, ist nichts anderes als Amusement im Sinne der Definition Adornos. Dem Kulturindustriekapitel der *Dialektik der Aufklärung* folgend, stellt Amusement in der vollends ausdifferenzierten Arbeitswelt des Spätkapitalismus die Verlängerung der Arbeit dar.³⁴ Dies bedeutet, daß ein Beschäftigter, der im Rahmen eines Produktionsvorganges 8 Stunden damit beschäftigt war, zwei winzige Bauteile, deren Nutzen nicht selbsterklärend ist, an einer bestimmten Stelle zusammenzufügen, nach getaner Arbeit für nichts anderes mehr zu gebrauchen ist, als für Berieselung. Eine Form der Unterhaltung, die dem Rezipienten völlige Passivität zugesteht. Amusement ist unreflektiert kulinarischer Genuss von Erzeugnissen einer Kulturindustrie.

Was wäre die Alternative zu einem Begriff von Unterhaltung, der bloß subjektiv genannt werden muss? Ist es überhaupt möglich, einen Unterhaltungsbegriff zu bilden, der von dem Verdikt bloßer Geschmacksurteile in wissenschaftlichen Kontexten unberührt bleibt? Ich gehe davon aus, dass dies möglich ist. Bedingung derjenigen Möglichkeit, die ich in diesem Vortrag aufzeigen möchte, ist ein Rekurs auf die Analytik des Schönen in Kants *Kritik der Urteilskraft*. Ich möchte bereits an diesem Punkt ausdrücklich betonen, dass ich diesen Versuch nur als ein Beispiel und als mögliche Grundlage weiterer Diskussionen betrachte.

Im Zusammenhang der Analytik des Schönen bestimmt Kant das (Geschmacks-)Urteil über einen Gegenstand interesselosen Wohlgefallens (§2) als einerseits subjektiv, mithin ästhetisch (§1), andererseits aber nicht als bloß subjektiv. Die Differenz zum bloß Subjektiven liegt in dem, was Kant als den „Anspruch auf subjektive Allgemeinheit“ (§6) bezeichnet. Kant

³⁴ neben dem *Kulturindustrie*-Kapitel der *Dialektik der Aufklärung* vgl. hierzu auch: Adorno, Th. W., *Die gegängelte Musik*, in: ders.: *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt am Main, 2003, S. 59.

negiert jedwede „Privatbedingung“ (ebd.) bei der Beurteilung ästhetischer Gegenstände und führt im selben Kontext eine weitere ‚als-ob‘-Lösung der Kritik der Urteilskraft ein.³⁵ Die (Als-)Objektivität einer subjektiven Allgemeinheit zeigt sich darin, dass wir „vom Schönen so sprechen, als ob Schönheit eine Beschaffenheit des Gegenstands und das Urteil logisch [...] wäre“ (ebd.). Wir behandeln die subjektive Beurteilung des Gegenstandes wie eine begrifflich vermittelte Objekterkenntnis. Dass wir nun den Anspruch haben und in der Lage sind, in Geschmacksurteilen die Vorstellung eines Gegenstandes allgemein mitzuteilen, gründet sich auf der Mittelbarkeit des Gemütszustandes des Subjekts bei dieser Vorstellung. Dieser Zustand, der die Vorstellungsart aller Gegenstände interesselosen Wohlgefallens (schöne Gegenstände) verbindet, ist der eines „freien Spiels der Erkenntnisvermögen“ (§9) Verstand und Einbildungskraft. Die Empfindung der Lust, die aus diesem freien Spiel resultiert, „muten wir jedem anderen im Geschmacksurteile als notwendig zu“ (ebd.). Soweit die knappe Zusammenfassung.

Ich werde nun den Versuch unternehmen, einen nicht bloß subjektiven Unterhaltungsbegriff unter Rekurs auf eben diese Lust bei der Betrachtung bei der Betrachtung ästhetischer Gegenstände - und damit auch jener Gegenstände, die zur „Kunst des schönen Spiels der Empfindungen“ des Gehörs (§51), der Musik gehören - vorzulegen. Als Grundlage der Bildung dieses Unterhaltungsbegriffs dient mithin die Grundlage des Geschmacksurteils über Gegenstände ästhetischen Wohlgefallens. Ich setze dabei voraus, dass es (a) unendliche graduelle Abstufungen zwischen Urteilen, die einen guten Geschmack verraten, und solchen, die Ausdruck schlechten Geschmacks sind, geben kann; und dass (b) die Erkenntnisvermögen in gleichem Maße variieren. Von diesen Voraussetzungen sei hier abgesehen, und allein fest gehalten, dass man von Unterhaltung sprechen kann, wenn bei der Vorstellung eines Musikstücks gleich welchen Anspruchs und gleich welcher Güte die Erkenntnisvermögen des Subjekts zu einem freien Zusammenspiel, das als lustvoll empfunden wird, angehalten werden. Ich möchte, bevor ich zum Ende komme, die Konsequenzen, die sich aus diesem Vorschlag eines nicht bloß subjektiven Begriffs von Unterhaltung für die Frage nach der Legitimität einer Unterscheidung von so genannter U- und E-Musik ergeben, vorstellen.

³⁵ Die zweite ‚als-ob‘-Lösung kommt bei der Frage nach dem Ursprung der mannigfaltigen besonderen Naturgesetze, nach einem "Prinzip der Einheit des Mannigfaltigen", zum Tragen. Diese besonderen Gesetze in der Natur, die nicht ohne weiteres von den allgemeinen transzendentalen Naturgesetzen abgeleitet werden können, betrachten wir so, „als ob gleichfalls ein Verstand (wenngleich nicht der unsrige) sie zum Behuf unserer Erkenntnisvermögen, um ein System der Erfahrung nach besonderen Naturgesetzen möglich zu machen, gegeben hätte“, vgl. *KdU, Einleitung IV*, B XXVII.

Kants Bestimmung der Grundlage der ästhetischen Beurteilung, wofern man sie als Grundlage der Bildung eines Unterhaltungsbegriffs fruchtbar macht, führt für diesen Begriff und die obgenannte Unterscheidung zu folgenden Konsequenzen:

- (a) alle Musik ist in der Lage, die Erkenntniskräfte zu einem freien Spiel anzuregen. Dass hierbei sowohl die Erkenntniskräfte der Rezipienten als auch die Intensität des evozierten Spiels stark differieren, und ferner nicht Alles Jeden zu unterhalten vermag, sei hier außer Acht gelassen.
- (b) wenn Unterhaltung in diesem freien Spiel besteht, so ist alle Musik (wenn auch für unterschiedliche Rezipienten in unterschiedlicher Weise) unterhaltend.

Dieses Potential zu unterhalten wohnt einem vollends banalen Liedchen einer Casting-Combo - welches einen Experten im Sinne Adornos wahrscheinlich zu Tode langweilen würde - ebenso inne, wie einem Nonett Lutoslawskis.

Fazit: Aus dem Vorangegangenen wird ersichtlich, dass die faktische Differenzierung einer E- und U-Musik durch die Verwertungsgesellschaft zwar für deren Praxis ausreicht. Für den (musik-)wissenschaftlichen bzw. -ästhetischen Gebrauch der Begriffe erweisen sich die Begriffe jedoch keineswegs als sachdienlich. Adornos recht konsequente Trennung führt dazu, dass nur ein atomarer Teil der musikalischen Produktion, der zudem noch hochgradig zeitgebunden und permanentem Wandel unterworfen ist, der begriffliche Ernst zugesprochen werden kann. Der am Ende vorgelegte Versuch der Bestimmung eines nicht bloß subjektiven Begriffs von Unterhaltung führt in letzter Konsequenz dazu, alle Musik zu Unterhaltungsmusik zu machen, womit die Trennung nicht allein als wenig sinnvoll erwiesen, sondern vollends aufgehoben wäre.

Es ist sicher möglich, anhand des jeweiligen Anspruchs, der Modernität und Komplexität und unter Berücksichtigung der Frage nach der Ausrichtung an Erwartungshaltungen möglicher Rezipienten über den musikalischen Ernst einer bestimmten Produktion zu urteilen und zu diskutieren. Die Art einer strikten innermusikalischen Differenzierung von U- und E-Musik nach bspw. musikalischen Genres, wie sie in Anlehnung an die Unterscheidungspraxis der Verwerter noch immer anzutreffen ist, kann demgegenüber kaum aufrecht gehalten werden.
