



Jens Hagestedt

Über den Unterschied zwischen "ernster" und "Unterhaltungsmusik"

Gegen die Unterscheidung von ernster und unterhaltender Musik kann man viel ins Feld führen: Sie ist trotzdem unverzichtbar, schon aus rechtlichen Gründen, denn für die "wertvollere" E-Musik werden höhere Tantiemensätze ausgeschüttet... Jens Hagestedt analysiert die Unterschiede zwischen E- und U-Musik, ohne die eine gegen die andere auszuspielen. Ja, es gelingt ihm, die Differenz klar zu markieren und gleichzeitig den prinzipiellen Verächtern der Populärmusik ihre arroganten Denkfehler aufzuzeigen. Denn: "Gute Populärmusik ist nicht höhere Mathematik, aber sie lehrt das kleine Einmaleins der Gefühle."

Wenn es sie nicht gäbe — müsste man sie erfinden? Müsste man sie treffen, die Unterscheidung zweier Sphären der Musik, wie immer man sie bezeichnen? Unmöglich, in den heutigen Industriegesellschaften aufzuwachsen, ohne Musik stets auf die Unterscheidung von E und U oder deren terminologische Varianten beziehen zu lernen. Dass ein hochqualifizierter und unvoreingenommener Modern-Jazz-Hörer auch ohne die Begriffe "ernste Musik" und "Unterhaltungsmusik" im Hinterkopf einen kategorialen Unterschied wahrnehme, wenn man ihn mit einem späten Beethoven-Quartett konfrontierte, mag anzunehmen sein. Aber würde er nicht einen ebenso großen Unterschied zwischen dem Modern Jazz und der Massenware der Popbranche empfinden? Würden die Chansons von Berlioz oder Debussy einen Aznavour- oder Bécaud-Verehrer hierzulande nicht viel verwandter anmuten als die "volkstümlichen Schlager" des "Musikantenstadts"? Strittig, wohl gemerkt, ist nicht, dass es zwischen derlei Machwerken ganz unten und, sagen wir, der *Kunst der Fuge* ganz oben ein Kontinuum des musikalischen Wertes gibt; "dass die musikalische Wirklichkeit auf einer Skala angesiedelt ist, die man beliebig unterteilen kann", um den Musikwissenschaftler Carl Dahlhaus zu zitieren. Strittig ist, ob "die graduelle Unterscheidung von einer prinzipiellen, eben der Dichotomie von E- und U-Musik, 'überformt'" wird.¹

So uneins man sich in dieser Frage ist — die Kritiker der Dichotomie plädieren dafür, nach dem Vorschlag Kurt Weills nur "gute" und "schlechte" Musik zu unterscheiden —, so einig sind sich beide Seiten darin, dass mit den Begriffen "Unterhaltungs-" und "ernste Musik" wie auch mit ihren Äquivalenten nichts begriffen werden kann. Mag auch der Begriff der "ernsten" Musik sich bei näherem Hinsehen als sinnvoll erweisen — dass dies für den Gegenbegriff der "Unterhaltungsmusik" genauso gelte, gar dass er all das treffe, was dem U-Bereich zugeordnet wird, das werden nur Ahnungslose und Zyniker behaupten.

Ebenso schief sind alle Unterscheidungen, die aus den Begriffen "Pop-", "Popular-" und "leichte Musik" auf der einen Seite, "klassische" und "Kunstmusik" auf der anderen Seite gebildet werden. Wie sich beinahe von selbst versteht, sind diese Begriffe oder Termini von Vertretern der Bildungsschicht geprägt worden, in der das theoretische Denken zu Hause ist. Aufschlussreich ist, dass sie bis auf zwei Ausnahmen auch nur von Angehörigen dieser Schicht und damit von Hörern vornehmlich von ernster Musik verwendet werden. Auf die Frage, welche Musik er bevorzuge, wird kein Hörer sogenannter Unterhaltungsmusik diesen Begriff verwenden. Er wird "Popmusik" oder einfach "Pop" sagen, wenn er den ganzen Bereich bezeichnen will. Oder er wird konkreter antworten, weil er die Doppeldeutigkeit der beiden Begriffe empfindet, die *innerhalb* des U-Bereichs auch für eine bestimmte Richtung neben Jazz, Rock usw. stehen. Inserenten von Kontaktanzeigen geben als ihre Musik etwa Soul oder Hiphop, Grönemeyer oder Rammstein an. Dass das Wort "Unterhaltungsmusik" von Hörern derselben nicht in den Mund genommen wird, hat einen einfachen Grund: Sie spüren das Herabsetzende und Unsachliche, die Sache weitgehend Verfehlende des Begriffs. Wer Leonard-Cohen- oder Bob-Dylan-Fan ist, kann deren Musik nicht als "Unterhaltungsmusik" empfinden.

Mit der Unterscheidung von E- und U-Musik sind in vielen Ländern materielle Interessen verbunden. Die GEMA etwa, die deutsche Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte, nimmt eine Umverteilung der von ihr im Auftrag der Rechteinhaber eingekommenen Nutzungsgebühren vor, indem sie für die Nutzung von Werken der E-Musik höhere Tantiemensätze ausschüttet als für eine vergleichbare Nutzung von Werken der U-Musik. Diese Praxis ist kulturpolitisch begründet, mit dem behaupteten höheren Wert der E-Musik, und soll deren Urheber: Komponisten, Texter und Verleger, für die insgesamt weit geringere faktische Nutzung ihrer Werke entschädigen. Ohne Umverteilung der Nutzungsgebühren weniger E-Musik, weniger musikalische Kultur: Das ist der Grundgedanke der Unterscheidung von E und U im verwertungsrechtlichen Sinne.

Natürlich ist dieser Gedanke samt seinen Konsequenzen heftig umstritten — übrigens nicht nur zwischen den Anwälten von E und U, sondern auch unter den Hörern von E-Musik. Die Gegner der Unterscheidung verweisen auf die gewaltigen Niveauunterschiede innerhalb der U-Musik, aber auch der E-Musik, und auf den weithin musealen Zustand der "Klassik"-Pfleger mit schrumpfendem Kernrepertoire und vielfach "toten" Aufführungen, Interpretationen. In der Tat hat die GEMA auch hiermit zu tun: Während die Urheberrechte der Komponisten und Textautoren siebenzig Jahre nach deren Tod erlöschen, sind neuere Ausgaben ihrer Werke über diesen Zeitraum hinaus rechtlich geschützt, und zwar fünfzig Jahre lang nach Erscheinen. Das bedeutet, dass die verwertungsrechtliche Unterscheidung von E und U nicht nur der Avantgarde zugute kommt, also vor allem den Komponisten zeitgenössischer ernster Musik und ihren Erben, sondern dass sie auch das dem vormodernen Repertoire gewidmete Musikleben subventioniert.

Dass überhaupt unterschieden werden müsse, darauf hat am wirkmächtigsten im 20. Jahrhundert Theodor W. Adorno bestanden, in dem sich die schärfste Gegnerschaft gegen U-Musik mit der größten intellektuellen Potenz verband. Freilich dürfte der Musikhörer Adorno an Jazz und "Schlager" mehr Gefallen gefunden haben, als dem Theoretiker Adorno recht sein konnte, lassen sich in seinen Schriften doch durchaus anerkennende Worte nachweisen. Vermutlich hat Wahrheitsliebe dafür gesorgt, dass sie formuliert, zu Papier gebracht und

gedruckt wurden. "Sogar in der durchkommerzialisierten Spätphase" des kapitalistischen Marktes "wird man, zumal in Amerika, immer wieder primären Einfällen, schön geschwungenen Melodiebögen, prägnanten rhythmischen und harmonischen Wendungen begegnen", heißt es in der *Einleitung in die Musiksoziologie*. Oder, es gebe "wirklich gute Schlager" — wenn auch nur ein paar — und neben "hochqualifizierten Musikern" — man höre — "Interpreten bedeutenden Ranges".

Von seiner intellektuellen Potenz aber hat Adorno in dieser Sache wenig Gebrauch gemacht. Sein Verständnis jenes Bezugs der Unterhaltungsmusik zum Hörer, der in ihrem Terminus benannt ist, hat er gleichsam von der anderen Seite her in der Beschreibung eines Typus musikalischen Verhaltens formuliert, der "Musik als Unterhaltung hört und nichts weiter". Musik, so Adorno, sei für diesen Typus "nicht Sinnzusammenhang sondern Reizquelle": "Elemente des emotionalen wie des sportlichen Hörens spielen herein. Doch ist all das plattgewalzt vom Bedürfnis nach Musik als zerstreuem Komfort. Möglicherweise werden, beim Extrem dieses Typus, nicht einmal mehr die atomistischen Reize goutiert, Musik überhaupt kaum mehr in irgend fasslichem Sinn auch nur genossen. Die Struktur dieser Art des Hörens ähnelt der des Rauchens. Sie wird eher durchs Unbehagen beim Abschalten des Radioapparats definiert als durch den sei's auch noch so bescheidenen Lustgewinn, solange er läuft." Quantitativ sei dieser Typus von den acht von ihm beschriebenen "der erheblichste", ja statistisch "der allein relevante".

Das Letztere ist mit Sicherheit unzutreffend und war es vermutlich schon Anfang der sechziger Jahre, als Adorno seine Arbeit publizierte. Was heißt eigentlich "Unterhaltung"? "Unterhalten" heißt unter anderem am Leben erhalten (wir sprechen von "Lebensunterhalt"); heißt aber auch instand halten (die Bahn "unterhält" ein Schienennetz) und fortbestehen lassen (Staaten "unterhalten" diplomatische Beziehungen). Die Grundbedeutung des Wortes geht aus diesen Bedeutungen klar hervor: "unterhalten" heißt Dauer verleihen. Das Wort ist verwandt mit dem auf der ersten Silbe betonten Wort gleicher Schreibweise: "ünerhalten" heißt etwas unter etwas halten. Wie aber hängt die Bedeutung von "Unterhaltung" im Wort "Unterhaltungsmusik" mit all dem zusammen? Nun, wir empfinden unser Dasein immer wieder auch als Last. Die Zeit ist die Wurzel des Übels. Die meiste "Zeit" unseres Lebens haben wir entweder zu wenig oder zu viel von ihr. Haben wir zu viel von ihr und nichts, was sie vertreiben oder tötchen könnte, befällt uns Langeweile, die in größeren Dosen zu Lebensüberdruß führen und das Leben verkürzen kann.

Wie der Begriff der "Unterhaltungsmusik", so entspricht auch der der "ernsten" Musik nicht der Art und Weise, in der die so bezeichnete Musik zumeist gehört wird. Genauer, er entspricht ihr nur zum Teil. Er entspricht aber — und das unterscheidet ihn vom Begriff der "Unterhaltungsmusik" — der Art und Weise, in der ernste Musik gehört werden *sollte*, und damit, wie schon angedeutet, dem, was ernste Musik eigentlich ist. Nun weisen Freunde derselben gern darauf hin, dass "ernste" Musik oft gar nicht ernst, sondern heiter sei. Sie ist in der Tat oft heiter, doch steht dies nicht im Widerspruch zum Begriff der "ernsten" Musik. Es gibt Heiteres in dieser Musik im Sinne des Komischen und Witzigen. Es gibt Heiteres in ihr in jenem Sinne, in dem wir von "heiterem" Wetter sprechen: musikalischen Ausdruck entspannten Wohlbefindens. Meistens jedoch ist mit dem "Heiteren" in ihr der Ausdruck hoher Freude, hochgespannten Glücksgefühls gemeint. Und diese Gefühle sind durchaus "ernster" Natur: ernst in dem Sinne, dass wir uns zu ihnen erheben und in ihnen halten müssen — ein Anspruch, dem wir uns aus Scheu vor emotionalen Ausnahmezuständen oft lieber entziehen.

Den höchsten, intensivsten jener Gefühle, die in den Werken der großen Komponisten sich niedergeschlagen haben, ist ein Normalbegabter nicht gewachsen, was die Komponisten selbst übrigens auch an den meisten Interpretationen erkennen würden. Woran genau? Zum Beispiel an der Behandlung des Rhythmus. Während der Rhythmus in ernster Musik oft nur als Nebenprodukt der melodischen Artikulation zustande kommen und spürbar werden soll, wird das zu Spielende, vor allem bei Stücken mit motorischem Potential, in der Regel von vornherein auf ein rhythmisches Rückgrat bezogen, so dass die Töne der Melodie mit dem rhythmischen Puls nur zusammenfallen, statt ihn hervorbringen. Der so zustande gekommene gleichförmige Rhythmus hat aber etwas Entlastendes, während es darauf ankäme, die Last des Ausnahmezustands, das intensive "heitere", hochgestimmte (oder auch im engeren Sinne "ernste") Gefühl durch ihm gemäße musikalische Artikulation zu *tragen*.

Wenn vorhin gesagt wurde, Unterhaltung würde uns etwa in Zeiten der Langeweile davor bewahren, die Last des Daseins empfinden zu müssen, dann ist zweierlei zu ergänzen: dass sie uns damit auch hindert, uns mit den Gründen für die Unerfülltheit unseres Lebens auseinanderzusetzen, und dass sie uns ebenso davor bewahrt, in intensiven Hochgefühlen über uns hinausgehen zu müssen. Unterhaltung und Unterhaltungsmusik entlasten von einem Teil jeder zu tragenden Last, ganz gleich, ob diese in starken Gefühlen der Unlust oder der Lust besteht. Wenn das aber so ist, dann ist ernste Musik in den Händen der allermeisten Interpreten — und in den Ohren der allermeisten Hörer — stets auf dem Weg zur Unterhaltungsmusik.

Rhythmus. Eine der elementarsten Gegebenheiten unserer selbst als animalischer Lebewesen: Atmung, Herzschlag — um nur die kürzesten seiner Erscheinungsformen zu nennen. So elementar, dass er auch niedere Tiere durchflutet. Auf dieser — der animalischen — Ebene ungeistig: Geistiges, etwa seelisches Befinden, kann sich in dergleichen Formen von Rhythmus zwar niederschlagen, wie umgekehrt diese auf jenes, das Befinden, Einfluss haben können, doch liegen Ursache und Wirkung solcher Kausalbeziehungen nicht auf derselben Ebene. Dagegen ist Melodie von Anfang an ein Phänomen des Geistes. Erst in Musik und Sprache tritt sie auf. Natürlich ist musikalischer Rhythmus ebenfalls ein Phänomen des Geistes. Er ist nicht einmal, wie man aufgrund seiner Herkunft vermuten könnte, generell das weniger wertvolle. Es gibt Melodien, die so banal sind, dass in jedem energischen, kraftvollen Rhythmus mehr Musik steckt. "Ein insistierender Rhythmus hält auch das matteste Liedchen zusammen", hat der amerikanische U-Musik-Spezialist Mitch Miller formuliert. Und höchst komplexe Rhythmen gibt es bekanntlich auch. Dennoch entlastet einfacher, gleichförmiger Rhythmus, der nicht der *melodischen* Artikulation entstammt, von einem Teil des geistigen Anspruchs jeder anspruchsvollen Melodie.

Schon einem groben Vergleich zwischen dem, was im Großen und Ganzen zu Unrecht "Unterhaltungsmusik", und dem, was mit mehr Recht "ernste" Musik genannt wird, fällt ein Merkmal der ersteren ins Auge, das für die Bestimmung des Unterschieds beider von wesentlicher Bedeutung ist: In der Unterhaltungs- oder besser Populärmusik wird das Rhythmische meistens durch eine Gruppe von Instrumenten betont, die in ihrer Mehrzahl nicht Klänge, sondern Geräusche hervorbringen und deren Verwendung (allein schon aus diesem Grund) so gut wie keine melodische Bedeutung hat. Da auch in der ernsten Musik Geräusch- und Schlaginstrumente eingesetzt werden, liegt der Unterschied genauer darin, dass sie in der Populärmusik nicht nur hier und da Akzente setzen, sondern Takt und Rhythmus zumeist über weite Strecken

markieren. Hörer ernster Musik, die sich gern von Zeit zu Zeit dem Charme eines guten Stückes Populärmusik ergeben, muss das Phänomen befremden: Ist es doch offenkundig so, dass diese Musik das Gute, das sie zu bieten hat oder hätte, selbst zu einem Teil vernichtet, indem sie die Gefühle, die die Töne im Hörer auslösen, zu eben diesem Teil schon in statu nascendi, im Augenblick des Entstehens zerschlägt. Es soll eben nichts passieren. Die Musik soll den Hörer nicht über ein bestimmtes Maß hinaus in Anspruch nehmen. Soll ihm nicht sagen können: Du musst dein Leben ändern. Soll, insoweit, bloße Unterhaltung, Zerstreung sein. Zum Hochmut allerdings besteht kein Grund, fordern Freunde von E-Musik und E-Kunst doch oft eine ähnliche Beschränkung, wenn sie sich mit Kunst statt mit weniger erfreulichen Dingen befassen: Die Wahrheit soll schön sein (sei es auch schön im Sinne der "nicht mehr schönen" Künste), damit sie bereit sind, ihr ins Auge zu sehen...

Man kann den Effekt der gleichförmigen Rhythmisierung in der Populärmusik im übrigen auch positiver bewerten. Während Rhythmus, der nur als Nebenprodukt der melodischen Artikulation zustande kommt, die Phrasen nicht in kleinere Einheiten unterteilt, ist eben dies offenbar ein Sinn und Zweck der Verwendung von Rhythmusinstrumenten in der Populärmusik. Die Rhythmen, die sie hervorbringen, regen quasi die geistige Peristaltik an — nicht von ungefähr würde man den Rhythmus dem Bauch, den Eingeweiden, die Melodie aber dem Kopf zuordnen. Sie machen, was sonst für viele Hörer unverdaulich wäre, verdaulich, wenn auch um den Preis einer Minderung von dessen Nährwert. Für dieses Unverdauliche ist die Melodie übrigens nur Beispiel. In derselben Weise machen die gleichförmigen Rhythmen verdaulich, was in Musik sich außerdem mitteilt, in Vokalmusik insbesondere die Bedeutung der Worte.

Ein Stereotyp der Populärmusik, das sich in zahllosen Stücken findet, ist das gleichsam verspätete Einsetzen des Schlagzeugparts, etwa dergestalt, dass die melodische Phrase eines Vorspiels zunächst sich rhythmisch frei ergehen darf und erst in der Wiederholung an die Kandare des präzise geschlagenen Rhythmus genommen wird. Der gleichförmige Rhythmus wird dann nicht nur als fortgefallener Anspruch empfunden, sondern auch als hinzutretender Reiz: als eine Form von Ekstase, die ein Zerfallsprodukt von Emotion ist. Schon das Einsetzen des straff rhythmisierten Teils nach dem freien Vorspiel selbst ist ein lustvoller Augenblick — ähnlich, wie für Besucher von Konzerten mit ernster Musik das Ende längerer leiser Passagen ein befreiender ist: Sie hören dann auf zu husten.

Nun gibt es zahllose Aufnahmen von Populärmusik und Konzerte derselben, an denen keine Rhythmusinstrumente und deren Spieler beteiligt sind. Billy Joel, Elton John und Udo Jürgens etwa sind oft allein mit ihren Flügeln aufgetreten. Die Besetzung war also die gleiche wie im Klavierlied seit Beethoven, mit dem einen unerheblichen Unterschied, dass in der Aufführungspraxis des klassisch-romantisch-modernen Klavierlieds Instrumental- und Vokalpart üblicherweise auf zwei Interpreten verteilt sind. Trotzdem ist ein Schubert-Lied ernste, ein Lied von Udo Jürgens Populärmusik. Warum?

Natürlich fließen die Übergänge. Dennoch mein Vorschlag, die Populärmusik mit dem Kunstgewerbe und Kunsthandwerk, die ernste Musik mit der bildenden Kunst im engeren Sinne zu vergleichen. Jene wäre dann die Musik "zum Anfassen", diese dagegen die, die um sich herum einen Raum von Unberührbarkeit schafft. Mit dieser Unterscheidung wäre notabene keine Wertung verbunden. Denn wer käme auf die Idee, einen Ring zu verachten,

weil er keine Plastik, eine Tapete, weil sie kein Tafelbild ist? Bezogen wäre die Unterscheidung jedoch auf die Skala, welche vom relativ Unvergeistigten hinauf zum höchst Vergeistigten führt.

"Vergeistigt" und "unvergeistigt": Damit sind hier zum einen von Menschen hergestellte Dinge (im weitesten Sinne), zum anderen Gefühle und Formen der Wahrnehmung gemeint. Gefühle und Wahrnehmungen sind vergeistigt, wenn sie, dem Bedürfnis enthoben, Dinge um ihrer selbst willen begegnen lassen. Die Vorfreude eines Gourmets auf ein Werk der Kochkunst etwa ist eine vergeistigte Erscheinungsform des Hungers; der Feinschmecker freut sich darauf, die Zutaten mit Zunge und Gaumen eigens abzutasten, statt sich an ihnen nur zu sättigen. (Und doch auch hier keine Wertung: Hunger verspüren zu können ist lebenswichtig.) Eine Tapete an der Wand befriedigt kein elementares Bedürfnis; sie hat nicht den Zweck, gegen die Unbilden der Witterung zu schützen, sondern soll dazu beitragen, dass sich der Wohnende heimisch fühlt. Verglichen mit dem, was ein Tafelbild vom Betrachter an Aufnahme fordert, ist dieses Sich-heimisch-Fühlen aber wiederum unvergeistigt. Ein Tafelbild ist kein Wandschmuck. Wenn es gut ist, ist eine Wahrheit in ihm gestaltet, die wahrgenommen zu werden verlangt. Diese Wahrheit kann auch unerfreulich sein, so dass die Betrachtung nur zweierlei Lustgefühle beschert: das Gefühl, erkannt, und das, sich der Wahrheit gestellt zu haben. Der Bildungsprozess jedoch, der in jedem von uns, mehr oder minder weitgehend, die Fähigkeit zu vergeistigtem Fühlen und Wahrnehmen entwickelt, sollte ein Zweites erlauben: dass wir der *unvergeistigten* Gefühle und Wahrnehmungen fähig bleiben — auch in der Kunst.

Zumindest dessen fähig bleiben, was an ihnen Daseinsberechtigung und demzufolge Anrecht darauf hat, dass ihm Ausdruck verliehen wird. Es ist sonderbar, dass selbst der verbohrteste Gegner von Populärmusik das Kinderlied gelten lässt, nicht aber, musikalisch, die Ausdrucksformen der späteren Entwicklungsstufen, sofern sie nicht schon zur ernsten Musik gehören. Die Sehnsucht junger Leute nach Liebe hat Anspruch, altersgerechten musikalischen Ausdruck zu finden, wie er im deutschen Sprachraum einst in einer Reihe großartiger Lieder von Udo Jürgens komponiert worden ist. Ein Lied wie *Warum nur, warum* verdient nicht abgetan zu werden, nur weil darin der Liebesschmerz nicht auf dem Reife- und Vergeistigungsniveau der *Lieder eines fahrenden Gesellen* vertont ist. Umgekehrt aber ist der in Mahlers Liedern Musik gewordene Liebesschmerz, zwischen Todessehnsucht und manischer Exaltiertheit taumelnd, ein Beispiel dafür, dass nicht jedes Gefühl in der Art der Populärmusik komponiert werden kann. Nur wer Repräsentant einer späten Kultur ist, einer Kultur der Verfeinerung, kann leiden wie Mahlers Gesell, und nur wer die Sprache dieser Kultur spricht, kann solches Leiden musikalisch gestalten. Nur wer wie Beethoven nicht mehr auf sich selbst und das eigene kleine Schicksal fixiert ist, sondern frei geworden ist für das Schicksal der Menschheit, kann Beethovens Kraft der Zuversicht, dass alles gut werde, haben. Und diese Kraft kann sich Ausdruck verschaffen nur in ernster Musik.

Genauere Entsprechungen zwischen den Künsten sind entweder schwer zu finden, oder sie sind so unanschaulich, dass man lieber davon absieht, mit ihnen irgendetwas erhellen zu wollen. So mag der abstrakte Vorschlag, die ernste Musik als Pendant der bildenden Kunst, die Populärmusik als Pendant von Kunsthandwerk und Kunstgewerbe zu betrachten, noch eingeleuchtet haben. Schon der konkrete Vergleich aber, der die Forderung rechtfertigen sollte, der unvergeistigten Gefühle und Wahrnehmungen fähig zu bleiben, der Vergleich zwischen Plastik und Tafelbild auf der einen und Ring und Tapete

auf der anderen Seite, entsprach nur noch ungenau dem Verhältnis von ernster und Populärmusik. Er sollte allerdings auch nur erläutern, was eine vergeistigte Wahrnehmung ist — eine Wahrnehmung, die, dem Bedürfnis enthoben, ihren Gegenstand um seiner selbst willen begegnen lässt — und warum minder vergeistigte Wahrnehmungen ihr Recht behalten.

Der Vergleich ist auch nicht völlig falsch: Wie das Schmücken von Leib und Behausung meist dem "sachgerechten" Umgang mit großer bildender Kunst vorausgeht, so das selbstbezogene Hören zum Beispiel von Popmusik dem Interesse an ernster Musik, die nur der versteht, der von sich selbst in einigem Umfang absehen kann. Der Vergleich ist aber insofern schief, als die gattungsspezifischen Vorläufer von Plastik und Tafelbild in unserem Leben nicht Ring und Tapete sind, sondern Puppe oder Teddy und Bild im weiteren Sinne. Wer sich einen Druck von Picassos *Guernica* ins Arbeitszimmer hängt, für den ist dieses Tafelbild nicht das erste Bild an der Wand in seinem Leben. Als Teenager hatte er vermutlich Poster über dem Bett.

Die genaueste Entsprechung zu ernster und Populärmusik lässt sich, scheint mir, nicht der bildenden Kunst, sondern der Literatur entnehmen. Vergleichen wir also die ernste Musik mit der Hochliteratur, die Populärmusik mit — nein, nicht mit der Trivialliteratur (ich möchte ja jene *rechtfertigen*), sondern mit Literatur, die nicht den Rang von Hochliteratur hat, aber aus einem Interesse gelesen wird, das diese nicht befriedigen kann: Ich denke hierbei vor allem, mehr als an die "gehobene Unterhaltungsliteratur", an Gruppenliteraturen wie die Frauenliteratur oder die Literatur der Arbeitswelt. Der Vergleich macht augenblicklich klar, inwiefern gute Populärmusik zu Recht dem Bedürfnis nicht enthoben, nicht vergeistigt ist. Sie ist die Musik, die spätestens von der Pubertät an jenen Gefühlen, die *uns selbst* betreffen und um Liebe, Engagement und Revolte kreisen, Sprache verleiht: Gefühlen, die sich im Laufe des Lebens so wenig verändern, dass oft dieselbe Musik, die ihnen erstmals Sprache verlieh, sie ihnen auch dann noch bewahrt, wenn wir auf unser Verhalten keinen der Texte, die sie begleiten, mehr münzen können.

Statt der (unausgesprochenen) Frage, wie es möglich ist, dass Hörer ernster Musik Populärmusik "ertragen" können, scheint sich jetzt die umgekehrte Frage zu stellen, was Hörern von Populärmusik denn an ernster Musik gelegen sein kann. Lebensgeschichtlich kann ernste Musik für begabte junge Menschen eine verlockende, aber gefährliche Einladung sein: die Einladung, Pubertätsprobleme unbewältigt beiseitezuschieben, statt sie, nicht zuletzt mit Hilfe von Populärmusik, durchzuarbeiten. Man kennt den Typus des aknegeplagten unsportlichen Brillenträgers, der um die Mädchen einen weiten Bogen macht und sich lieber in e-musikalische Innenwelten zurückzieht. Oder den Typus des streng erzogenen Mauerblümchens in Rock und Bluse mit Spätaussiedlercharme, das sich ganz auf seine Geige konzentriert.

Dennoch ist ernste Musik ihrem Wesen nach natürlich mehr als ein Asyl für Pubertätsflüchtlinge. Sie ist die Frucht des Bemühens hochbegabter und hochkomplexer Individuen, andrängenden Wirklichkeiten standzuhalten — was bei den meisten von ihnen auch heißt: ein Seelenchaos zu ordnen. Sie ist der Niederschlag einer Ordnungsleistung, die so gewaltig ist, dass die normale Hörer- oder auch Musikerseele ihr eher bescheidenes eigenes Chaos nur noch schwach und ganz am Rande empfindet. Ernste Musik hören ist wie eine Tour im Hochgebirge: Auch wenn der Wanderer vielleicht nicht ganz frei wird, weil die Sorgen, die ihn unten im Flachland bedrängen, als Bodensatz in seinem Befinden spürbar bleiben — was vor seinen Augen liegt, ist so erhaben und überwältigend, dass alles Persönliche klein wird. Ernste Musik ist reich an

tiefen Blicken in die menschliche Seele und darüber hinaus mit ihrer Anziehungskraft ein Beweis dafür, dass wir auch ohne "Ich" in unserem Verlangen nach Leben und Welt fast unersättlich sind.

Der durchschnittliche Hörer ernster Musik wird von seinem Ich teils leichter, teils schwerer frei als der musikalisch Hochbegabte. Leichter, weil die Kuppel der hohen Schönheit ihn höher überwölbt, schwerer, weil der Teilbereich des gesamten Repertoires, bei dem ihm diese Erfahrung zuteil werden kann, kleiner ist. Wenn jemand lieber Klaviermusik hört als solche für großes Orchester; wenn er Schumann zu zerrissen findet, Wagner zu rauschhaft, Skrjabin zu exaltiert, dann zittern darin oft Ängste nach. Dennoch, all dies tangiert nur an der Peripherie; man sitzt beim *Poème de l'Extase* genauso entspannt auf seinem Platz wie bei der *Kleinen Nachtmusik*. Und so hartnäckig derlei Ängste auch sind — Aufgeschlossenheit und Neugier vermögen auf dem Gebiet der ernsten Musik im Laufe eines Lebens weit mehr als auf dem der Populärmusik: Wer in seiner Jugend für The Who schwärmte, war für die Barbara wahrscheinlich immer schon verloren, und umgekehrt.

Es ist daher nicht verwunderlich, dass das Kastendenken innerhalb des U-Bereiches wiederkehrt, ja dass die libidinöse Besetzung von Populärmusik ihrer wissenschaftlichen oder anderweitig sachgerechten Behandlung in stärkerem Maße entgegenzustehen scheint, als dies innerhalb des E-Bereichs der Fall ist. Sicher besteht hier die Gefahr, Unvergleichbares zu vergleichen. Doch ist nach dem Ende der Moderne und ihres Avantgardefurors, der tendenziell nur jeweils *eine* Richtung des Komponierens als zeitgemäß gelten ließ, die Bereitschaft der E-Musik-Publizistik, die ganze Vielfalt zeitgenössischer ernster Musik zwischen Komplexismus und neuer Tonalität unvoreingenommen zu erörtern, größer als die Bereitschaft von Jazz-, Rock- oder Popkritikern, sich sachlich zum ganzen Spektrum zwischen Modern Jazz und einfachen Liedformen, "Schlagern", zu äußern.

So möchte die Jazzgemeinde mit dem Rest der Hörschaft von Populärmusik am liebsten gar nichts gemein haben. Mit dem Pathos der Distanz erhebt sie den Anspruch, dass ihre Musik zur E-Musik gerechnet werde, und beruft sich darauf, dass die komplexesten Gebilde des Jazz komplexer sind als alles, was in Rock, Pop et cetera zu finden ist. Aber Komplexität und Gehalt entsprechen einander nicht unbedingt; Mahler müsste sonst bedeutender sein als Mozart. Die Fans der Rockmusik greifen nicht ganz so hoch wie die des Jazz; für sie ist Rock "nur" die E-Musik der U-Musik. Begründet wird dieser Anspruch mit dem rebellischen Impetus der Musik und der Texte, wobei vorausgesetzt wird, dass es zur Rebellion nur eine Alternative gebe, nämlich das Angepasstsein, und dass die Rebellen immer klüger und reifer seien als die Angepassten. Hörer von Popmusik im engeren Sinne stehen schon mit dem Rücken zur Wand. Ihre Musik ist, nach der gängigsten Ableitung, Rock ohne Rebellion. Die Schlag- und Stichworte lauten Kommerzialisierung, Mainstream, Massengeschmack. Der weithin als Standardwerk geltende, 1989 in der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft erschienene Band *Popmusik* von Reinhard Flender und Hermann Rauhe spricht sogar von der "Verschlagerung der Rockmusik", womit auch der zweitletzte und -unterste Gattungsbegriff genannt wäre, der des "Schlagers". Darunter gibt es nur noch die "Schnulze", für die die beiden Autoren die von ihnen so bezeichneten "Beatles-Schnulzen" *Michelle*, *Eleanor Rigby* und *Yesterday* als Beispiele nennen...

Während der polemische Ton im Begriff der "Schnulze" unüberhörbar ist, wird "Schlager" heute zumeist als pseudo-objektiver Begriff für einen minderen, minderwertigen Teilbereich der Populärmusik gebraucht, und zwar nicht nur

von Autoren wie Flender und Rauhe, die vom E-Bereich aus mit einer gewissen Aufgeschlossenheit in den U-Bereich hinüberschauen, sondern — und darum geht es hier ja — auch von Meinungsbildnern, die geistig-musikalisch im U-Bereich zu Hause sind. Dass ihre Musik über dem stehe, was sie als "Schlager" bezeichnen, ist für Jazz-, Rock- und Popkritiker, die untereinander selbst in einer Hackordnung stehen, unbefragbare Überzeugung. Unter den "Schlager"-Begriff aber fällt für sie fast alles, was liedhaft-melodiös ist und keine Beatdominanz aufweist, vom schablonenhaften Hitparaden-Einerlei bis zu den besten Liedern von Udo Jürgens.

Dass sich selbst jenen einfachsten Formen, die allein man als "Schlager" bezeichnen sollte, Tiefe einkomponieren lässt, indem man sie zum Resonanzraum der Welt der Heranwachsenden, ihrer Einsamkeit und inneren Unruhe macht, hat Helge Schneider in einigen Liedern unter Beweis gestellt. Aber welcher Historiker oder Kartograph der Populärmusik wäre frei genug von seinem Ich, von seinen Sympathien und Idiosynkrasien, um seine Arbeit auf die regulative Ausgangsannahme zu gründen, das Beste aller Gattungen könne gleich viel Substanz haben? Stattdessen wird versucht, das Fixiertsein auf das Eigene durch Rationalisierungen zu rechtfertigen: Die "eigene" Musik ist die wahre, weil sie komplex ist statt einfach; oder laut statt leise, hart statt weich, und weil es in den Texten um Revolte geht statt um den Ausdruck von Lebensfreude, oder um Sex statt um Liebe. Nach dieser (mit nur wenig Übertreibung dargestellten) Logik ist John Lennon dann "einfach besser" als Paul McCartney, sind die Stones "einfach besser" als die Beatles...

Populärmusik spricht uns auf der Ebene des Ichs an, der Person mit ihrer Geschichte, ihren Leiden und ihrem "Entronnensein", als welches Adorno das Glück definiert hat, der Person auch mit ihrem Leib, der letzten Bastion des Ichs. Was uns auf dieser Ebene fremd ist, verstehen zu lernen, zu Eigenem zu machen, ist ungleich schwieriger, als auf der Ebene der Ichlosigkeit unseren Horizont zu erweitern.

Was ist es, was Menschen für ernste Musik empfänglich macht? Die Formulierung, es sei die Fähigkeit, von sich selbst in einigem Umfang abzusehen, ist missverständlich. Ein moralischer Vorzug ist nämlich nicht gemeint und würde das Phänomen auch nicht erklären: Prozentual gibt es unter Hörern ernster Musik wahrscheinlich ebenso viele Egoisten und Egozentriker wie unter Hörern von Populärmusik. Es dürfte sich vielmehr um eine Begabung zu sehen und zu hören handeln — "sehen" und "hören" im übertragenen Sinne —, die stets mit Intelligenz einhergeht, ohne auf sie reduzierbar zu sein. Viele Instrumentalistenwunderkinder der ernsten Musik, die keine Wunderkinder wären, wenn sie ihr Repertoire nicht mit frühreifem Verständnis spielten, sind auch mathematisch und/oder sprachlich hochbegabt. Ihre künstlerische Begabung ist in erster Linie das, was als "Spiritualität" bezeichnet wird: das intuitive Wissen, in welcher Weise die eigene Person für die Dauer eines Lebens Teil des Kosmos ist — ein Wissen, dessen Inhalt wir besonders deutlich erfassen, wo es in krasser Weise fehlt, wo Menschen, von der Befürwortung der Todesstrafe bis zum Traum von der Wettermacherei, in besonders unverständiger Weise über dasjenige denken, was außer ihnen im Kosmos noch vorhanden ist.

Empfänglichkeit für ernste Musik deckt sich zum Teil mit jener Form von Spiritualität, die die Vorbedingung für das "Erwachen" im Sinne der Weisheitslehren des Ostens ist, für das Verschwinden der Chimäre des Ichs als einer Instanz, die Verfügungsgewalt über das Verhalten der Person besitzt und daher

sich bewähren, etwas leisten und Verdienste erwerben, aber auch schuldig werden, versagen und, vor allem, *leiden* könne: Den meisten spirituellen Lehrern zufolge setzt dieses Erwachen auch Intelligenz voraus, so verschwindend gering selbst für intelligente Menschen — besonders im Westen — gleichwohl die Chance ist, dass sie die Einsicht in die Scheinhaftigkeit des Ichs verinnerlichen.

Dass ein musikalischer Mensch mit Intelligenz und Spiritualität sich stärker von ernster als von Populärmusik angesprochen fühlt, ist damit, dass er für die erstere empfänglich ist, übrigens noch nicht entschieden. Ausschlaggebend ist vielmehr das Kräftespiel innerhalb der Persönlichkeit. Es gibt jede Menge Galeristen und Literaturprofessoren auf der Welt, die sich nur für Jazz oder Rockmusik interessieren, und bei vielen von ihnen wird dem ichhaften Bezug zur Welt und dem, der darüber hinaus ist, in extremer Weise von *verschiedenen* Künsten Sprache verliehen. So und nur so ist es möglich, dass einem Dozenten, der tiefschürfende Seminare über Goethes *Faust* veranstaltet, musikalisch nichts über *Twist And Shout* geht.

Wer sowohl für ernste als auch für Populärmusik offen ist und immer wieder die Erfahrung macht, dass die beiden musikalischen Sphären verschiedene Persönlichkeitsschichten ansprechen, kennt die Schwierigkeit, wertend zu vergleichen. Es gab eine Zeit, da mir einige Lieder von Helge Schneider ebenso viel bedeuteten wie die großen Mozart–Arien, für mich der Inbegriff der höchsten Schönheit, die die ernste Musik, ja die Kunst überhaupt hervorgebracht hat. Es wäre Selbstbetrug gewesen, mir diese irgendwie unbequeme Tatsache nicht einzugestehen, und ich hätte die Überlegenheit von Mozarts Kompositionen nur mit akademisch objektivierenden Analysen behaupten können, an deren Richtigkeit ich selbst nicht geglaubt hätte.

Die Überlegenheit der großen "klassischen" *Komponisten* war mir dagegen immer sonnenklar, so absurd es erscheinen muss, sie nicht auch in ihren Kompositionen, in denen sie sich ja manifestiert, erkennen zu wollen. Ein Vergleich zwischen dem Können von Bach, Mozart oder Beethoven und dem irgendeines Komponisten von Populärmusik würde zu überaus deutlichen Ergebnissen führen. Die größten musikalischen Begabungen wenden sich der ernsten, nicht der Populärmusik zu — eine Tatsache, die sich schlicht und einfach daraus erklärt, was höchste musikalische Begabung *ist*: die angesprochene spirituelle Begabung zu sehen und zu hören, in Verbindung mit der Begabung, sich die Ausdrucksmittel zu schaffen, die das Gesehene und Gehörte fassen können. Große Komponisten ernster Musik tun mit dieser Doppelbegabung nur das, was wir mit unseren bescheideneren Mitteln auch tun: Sie versuchen zu bewältigen, was sie am stärksten bedrängt — in ihrem Fall das, was sie durch ihre eigensten geistigen Sinnesorgane wahrnehmen. Auch Mozart, Beethoven, Schubert und Brahms haben, um Geld zu verdienen, einfache Tänze komponiert, die der Populärmusik zuzurechnen sind. Aber sie haben mit ihnen nichts bewältigen können, was sie geistig bedrängte.

Umso interessanter ist die Frage, ob das oben formulierte Ideal, dass der Erwachsene, durch den Prozess der Vergeistigung ein Stück weit schon Hindurchgegangene, der *unvergeistigten* Gefühle und Wahrnehmungen auch in der Kunst immer fähig bleibe, angesichts der größten Künstler nicht zuschanden wird. Kann auch von Komponisten ernster Musik behauptet werden, dass sie für den musikalischen Ausdruck unvergeistigter Gefühle, das heißt für Populärmusik zeitlebens empfänglich bleiben — oder jedenfalls bleiben müssten? Ist es nicht wahrscheinlicher, dass diese Empfänglichkeit für Populärmusik bei Höchstbegabten sehr bald schon restlos in die auf

Vergeistigung gerichtete Einbildungskraft "aufgehoben" wird? Wie viel die großen Komponisten der Klassik, der Romantik und des Impressionismus der Populärmusik ihrer Zeit für ihr eigenes Schaffen verdankten, ist bekannt — aber darum geht es nicht. Es geht um die Frage, welche Bedeutung Populärmusik *in ihren eigensten Erscheinungsformen* für diese Komponisten hatte — vom Volkslied bis zur kommerziellen, in Massenaufgaben vertriebenen Komposition, die es erst seit Anfang des 19. Jahrhunderts gibt. Berühmt ist das "Leider nicht von mir", das Brahms auf den Autographenfächer der Stieftochter von Johann Strauß — oder, nach anderer Überlieferung, auf eine Speisekarte — unter die Anfangstakte des *Donauwalzers* gesetzt haben soll. Aber insgesamt ist über Populärmusik im *Leben* der großen Komponisten wenig bekannt. Diese Geschichte ist erst noch zu schreiben.

Generell ist es wenig wahrscheinlich, dass die Klassiker die Empfänglichkeit für Populärmusik jemals ganz verloren haben. Wenn der Bildungsprozess der Vergeistigung die Entwicklung der Fähigkeit ist, die Welt jenseits von Bedürfnissen zu erfahren, dann hat vermutlich keiner der großen Künstler des Abendlands jene Stufe der Vergeistigung erreicht, auf der die Chimäre des Ichs dahingefallen ist. Beethoven war wirklich nicht egozentrisch auf sein Schicksal fixiert, aber man weiß, wie sehr er unter dem Verlust seines Gehörs gelitten hat. Der "Heilige Dankgesang eines Genesenden an die Gottheit" aus dem späten a-moll-Streichquartett ist viel, viel mehr als eine persönliche musikalische Äußerung. Doch er ist auch das, der Dank eines von schwerer Krankheit Auferstandenen. Es ist anzunehmen, dass Beethoven, hätte er sein Gehör behalten, bis zuletzt berührbar geblieben wäre etwa von irgendwo zufällig vernommener Populärmusik, die sich einst für ihn mit seiner Person verbunden hatte.

Die Entwicklungsgeschichte des Individuums wird immer von minder zu höher vergeistigten Stufen fortschreiten und sich auch in der Musik, die auf diesen Stufen gehört wird, manifestieren. Das Kinderlied wird es ebenso immer geben wie höhere Formen von U-Musik. Wer als Hörer ernster Musik auf die herabblickt, die es nicht so weit gebracht haben wie er selbst, sollte sich fragen, welche Rolle in seinem Leben die Gipfelwerke der abendländischen Tonkunst wie die *Kunst der Fuge*, das *Musikalische Opfer* und die späten Beethoven-Quartette spielen und wie er's mit der zeitgenössischen ernsten Musik hält. Und er sollte bedenken, dass niemand sich selbst macht.

Dass Kunst, sei es hohe, sei es niedere, bekämpft wird statt als bloßes Angebot betrachtet, das anzunehmen oder auszuschlagen dem Einzelnen überlassen bleiben kann, hat seinen Grund in der prägenden Kraft oder Wirkung, mit der die Hervorbringungen Weniger den Vielen entgegentreten. Während Rede und Kunstübung der Allermeisten nur den engsten Umkreis erreichen, ist der Einflussbereich des mehr oder minder professionell gearbeiteten Kunstwerks, etwa eines Romans, einer Skulptur oder eines Musicals, bei weitem größer. "So sollt ihr fühlen, denken, handeln", lautet die wortlose Rede des Kunstwerks, und es versteht sich, dass der Geltungsanspruch dieses sanften Imperativs, je nach der Kraft und Reichweite des Kunstwerks, von Andersdenkenden mehr oder minder vehement bestritten wird. Die These, dass Populärmusik verduhme oder in der Dummheit verharren lasse, gründet sich auf eben diesen Erfahrung stiftenden Einfluss von Kunst im weitesten Sinne. Erfahrung wird aber auf allen Ebenen geistiger Reife gestiftet. Was mich hinabzieht und verduhmen könnte, mag andere erheben und klüger machen — oder auch umgekehrt. Ein Adorno hätte sich zu Recht verbitten können, mit Populärmusik, selbst guter, traktiert zu werden. Doch verhält es sich mit dieser

wie mit dem kleinen Einmaleins: Es gibt Menschen — Kinder — , die das kleine Einmaleins erst noch lernen müssen. Gute Populärmusik ist nicht höhere Mathematik, aber sie lehrt das kleine Einmaleins der Gefühle oder hat gar das Differenzieren in sich aufgenommen.

Dass gute Populärmusik Ansprüchen an höchsten Wahrheitsgehalt nicht genügen kann, besagt also nichts gegen sie. Wie aber sich stellen zum Übermaß des Schlechten, dessen Dominanz auch der toleranteste Hörer ernster Musik nicht bestreiten wird? Keine Frage, dass Kunst verdummen kann; dass sie an ein Niveau gewöhnen kann, das niedriger ist als ein schon einmal erreichtes. Gegenüber der Pop- und Rockmusik der sechziger Jahre etwa gelten die Siebziger als qualitativer Einbruch, und seit den Achtzigern reüssiert im deutschsprachigen Raum sogar eine kommerziell zugerichtete Pseudo-Volksmusik beim breiten Publikum. Adorno hat 1933 in einem höchst kompromittierenden, aber glücklicherweise nicht veröffentlichten Text die Verantwortlichen des nunmehr "gleichgeschalteten" Rundfunks der deutschen Diktatur ermutigen wollen, ihre Macht zu nutzen, um mit dem, was man ohne allzu zartfühlende Definitionen als "Schlager" bezeichnen könne, in den Programmen, so wörtlich, "ernsthaft Schluss" zu machen und "die spukhaft entfremdeten Musikwaren aus den Sendern heraus(zufegen)".² Demokratischen Gesellschaften steht gegen den Geschmack am Schlechten nur das Bemühen zu bilden zu Gebote.

¹ Carl Dahlhaus, *Ist die Unterscheidung zwischen E- und U-Musik eine Fiktion?* In: Ekkehard Jost (Hrsg.), *Musik zwischen E und U*. Mainz: Schott 1984.

² Theodor W. Adorno, *Rundfunkautorität und Schlagersendung*. In: Rolf Tiedemann (Hrsg.), *Frankfurter Adorno Blätter*. Band VII. München: edition text + kritik 2001.

Published 2008-04-14
 Original in German
 Contribution by Merkur
 First published in *Merkur* Nr. 707, April 2008
 © Jens Hagedstedt/Merkur
 © Eurozine