

Hausarbeit

am Institut KMM Hamburg
im Fernstudiengang "Kultur- und Medienmanagement"

“Ist die Unterscheidung von E- und U-Musik überholt und gefährlich oder richtig und notwendig?”

Musik in Wirtschaft und Recht
Prof. Dr. phil. Michael Karbaum
5. Oktober 2009

Arne A. Theophil

Matrikel# 10666
Bachelor
1. Semester

Fährstraße 85
21107 Hamburg
0157 - 777 42 604
Arne-A-Theophil@gmx.de

15. März 2010

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	3
2	Die geschichtliche Entwicklung der Kategorien	3
2.1	Terminologie von E- und U-Musik	4
2.1.1	Ernste Musik	4
2.1.2	Unterhaltungsmusik	4
3	Methoden der Bestimmungsversuche	4
3.1	Kategorisierung anhand der musikalisch-materiellen Struktur	5
3.2	Kategorisierung aufgrund der Reaktionen und des Umgangs der Rezipienten	5
4	Gesellschaftliche Räume der Unterscheidung in E- und U-Musik	6
4.1	GEMA - Verwertungsgesellschaft	6
4.2	Rundfunkanstalten	7
4.3	Wissenschaft	7
4.4	Schule und öffentlicher Umgang	8
5	Bewertung der Unterscheidung von E- und U-Musik	8
6	Fazit	9
	Anhang	10
A	Unvollständige Sammlung dichotomer Kategoriepaare	10
	Literatur	11

1 Einleitung

Seit den ersten Versuchen die Musik in zwei Kategorien zu teilen, sind diese auch umstritten gewesen. So zieht sich durch die Ende des 18. Jahrhunderts beginnende Geschichte der dichotomen Teilung der Musik ein nicht enden wollender Diskurs um die richtige Bezeichnung und noch stärker die Sinnhaftigkeit der gegensätzlichen Paare.

Denn einhergehend mit einer Definition von Kategorien gibt es auch immer “Gewinner und Verlierer” nach einer anerkannten Kategorisierung, vor allem im wirtschaftlichen Kontext.

In dieser Hausarbeit soll ergründet werden, ob die vor allem in der deutschen Verwertungsgesellschaft GEMA und in Rundfunkanstalten angewendete Unterteilung der Werke in Ernste und Unterhaltungs- (E- und U-) Musik eine richtige und notwendige ist oder vielmehr überholt und gefährlich.

2 Die geschichtliche Entwicklung der Kategorien

Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts sind die Idee von der Autonomie der Kunst und in diesem Zuge auch das Bedürfnis, eben diese der Musik nachzuweisen, entstanden, um ihren “Anspruch auf Kunstcharakter” behaupten zu können.¹ Für die Beweisführung ist mit der Kategorisierung der Musik eine “musikästhetische Defensivstrategie”² ersonnen worden, damit sich mit der so erwiesenen ‘Kunstform Musik’ überhaupt kultur-wissenschaftlich befasst werden könne. Auf diese Weise hat ein bis heute andauernder, kontrovers geführter Diskurs über die Benennung³ und Definition der Kategorien und nicht zuletzt die Frage, ob eine Dichotomie im musikalischen Kontext tatsächlich bestehe, begonnen. Obwohl diese Fragen nicht endgültig geklärt sind, hat sich die Vorstellung von einer Dichotomie und daraus resultieren Konkurrenz der gegensätzlichen Musikformen immer stärker ausgeprägt.

Im 19. Jahrhundert ist es mit der Verbreitung von Noten, Instrumentenverleih und einer wachsenden Anzahl von bürgerlichen Liebhabern zu einer “Ausbreitung des musikalischen Warenmarktes”⁴ gekommen. Mit dem Entstehen einer regelrechten Unterhaltungsmusikbranche im 20. Jahrhundert durch eine unabhängig von Ort und Zeit technischen Reproduzierbarkeit, ist auch die Kluft zwischen den gegensätzlichen Kategorien gewachsen, da gegen das massenhafte Auftreten des musikalischen Kitsches versucht worden ist, die hohe Tonkunst als einzig legitime Repräsentantin von Musik zu beschwören.⁵ Diese Kluft besteht, “obwohl die Ausdifferenzierung des Musiklebens in eine extreme kulturelle Vielfalt und Bandbreite [...] ein weltweites Faktum ist”, auch heute noch spürbar in einer Dichotomisierung des musikalischen Denkens vor allem im deutschsprachigen Raum.⁶

¹PLATEN (1998), vgl. S. 1188.

²SPONHEUER (1984), S. 129.

³Im Anhang findet sich eine, nicht auf Vollständigkeit bestehende, Liste mit verschiedenen dichotomen Begriffspaaren.

⁴PLATEN (1998), S.1188.

⁵ebd. vgl. S.1189

⁶ebd. S.1189

2.1 Terminologie von E- und U-Musik

Wie oben schon erwähnt, sind viele Begriffe⁷ zur dichotomen Unterscheidung von Musik bemüht und mehr oder minder erfolgreich verwendet worden. Da es in dieser Hausarbeit aber speziell um die gerade im juristischen und wirtschaftlichen Kontext noch gebräuchliche Teilung in E- und U-Musik geht⁸, möchte ich hier kurz die Herkunft und Bedeutung dieser Begriffe erläutern.

2.1.1 Ernste Musik

Ernste Musik kann auch heiter klingen. Mit ihrer Bezeichnung, der heute kein Schöpfer mehr zugeordnet werden kann, wird aber auch nicht etwa ein beim Hören eintretendes Gefühl benannt. Nein, es geht vielmehr um den Anspruch des Werkes ernst genommen zu werden. Gemeint ist eine Musik “die um ihrer selbst willen gehört wird”⁹ und damit der Idee von der Autonomie der Kunst entspricht. Auf diese Weise können “Gefühle durchaus ernster Natur” empfunden werden, ernst in dem Sinne, dass wir uns “zu ihnen erheben” und “in ihnen halten” müssen - einem emotionalen Ausnahmezustand.¹⁰

2.1.2 Unterhaltungsmusik

Unterhaltungsmusik ist der “nicht-künstlerische” Gegenpart zur Ernsten Musik.

Lexikalisch wird U-Musik zum ersten Mal 1897 erwähnt¹¹ und soll als “auf der Ebene des Ichs ansprechende”¹² Gebrauchsmusik rezipiert werden. In diesem Typus ist laut Adorno die Musik “nicht Sinnzusammenhang sondern Reizquelle”¹³. Auch wenn so mancher E- als auch gehobene-U-Musik-Freund anders empfindet, lässt sich hier die Bedeutung des Namens von dem landläufig gebrauchten Wortsinn (Unterhaltung = angenehmes Vergnügen) ableiten.

3 Methoden der Bestimmungsversuche

Die Unterscheidung der Musik in dichotome Kategorien ist aus unterschiedlichen Grundmotivationen heraus entstanden. Die Kenntnis der angewendeten Methoden ist wichtig um die Gültigkeit der Kategorien ergründen und diese dann auch im richtigen Kontext anwenden zu können.¹⁴ Vor allem zwei Ebenen werden bei der Bestimmung von E- und U-Musik unterschieden:

1. die materielle Struktur der Musik selbst und
2. die Reaktion und der Umgang der Rezipienten mit ihr.¹⁵

⁷siehe Anhang

⁸PLATEN (1998), vgl. S. 1190.

⁹DAHLHAUS (1984), vgl. S. 19.

¹⁰HAGESTEDT (2008), www.eurozine.com/articles/2008-04-14-hagestedt-de.html - Stand 01.03.2010.

¹¹PLATEN (1998), vgl. S. 1188.

¹²HAGESTEDT (2008), www.eurozine.com/articles/2008-04-14-hagestedt-de.html - Stand 01.03.2010.

¹³ebd.

¹⁴WERNESING (1995), vgl. S. 20.

¹⁵PLATEN (1998), S. 1190.

3.1 Kategorisierung anhand der musikalisch-materiellen Struktur

Eine Kategorisierung anhand der materiellen Struktur der Musik wird in der ästhetisch-musikgeschichtlichen Herangehensweise versucht vorzunehmen um auf diese Weise Kunst von Nicht-Kunst zu unterscheiden. So wird die Qualität einer Komposition anhand des "Differenzierungsgrad[es] des kompositorischen Satzes, [der] Originalität der Einfälle, [des] immanenten Beziehungsreichtum[s] und [des] historischen Stand[es] des musikalischen Materials"¹⁶ bemessen.

Eine daraus abgeleitete Folgerung hat Adorno 1932 wie folgt formuliert: "Das Material der Vulgärmusik ist das veraltete oder depravierte der Kunstmusik."¹⁷ Dahlhaus drückt diese Aussage etwas positiver aus, indem er der Trivialmusik durchaus einräumt "gut gemacht" sein zu können, aber aufgrund fehlender Qualitätsmerkmale trotzdem als "schlechte Musik" gelten zu müssen.¹⁸

14 Jahre später stellt Dahlhaus dann Folgendes fest: "Ein und derselbe Tonsatz kann in einer bestimmten Zeit sämtliche Bedingungen erfüllen, an denen der Kunstcharakter von Musik haftet, und dennoch in einer anderen Epoche als schierer Kitsch erscheinen."¹⁹ Und genau hier liegt das Problem des ästhetisch-musikgeschichtlichen Ansatzes: Die Existenz zweier dichotomer Basiskategorien, hier als E- und U-Musik bezeichnet, ist qualitativ und mit Hilfe musikalischer Stilmittel nicht zu erklären, da die Deutung ihrer Wertigkeit in unterschiedlichen Zeiten zu unterschiedliche Ergebnissen führt.²⁰

3.2 Kategorisierung aufgrund der Reaktionen und des Umgangs der Rezipienten

Mit (sozial-) psychologischen Methoden wird versucht "die Musik als mögliches Spiegelbild für den Menschen in seinen Wünschen und Ansprüchen an sich selbst"²¹ zu ergründen. Von diesem Ansatz ausgehend wurde dann versucht zu belegen, dass Musik nicht losgelöst vom Menschen existieren kann, sonder "immanentes Element des normalen, alltäglichen Lebens"²² ist. Modelle der Musiksoziologie hingegen versuchen gesellschaftlicher Phänomene des Musizierens und Musikhörens zu ordnen und zu erklären.²³

In beiden Ansätzen wird allerdings versucht eine Typologie des Musikhörers zu erstellen. Durch die Vielzahl der "Annäherungsmöglichkeiten", wie "akustische, physiologische, informations- und kommunikationstechnische, entwicklungs- und wahrnehmungspsychologische, historische und/oder ästhetische"²⁴, erscheinen diese Typo-

¹⁶PLATEN (1998), S. 1191.

¹⁷BLAUKOPF (1996), S. 298.

¹⁸DAHLHAUS (1970), vgl. S. 43ff.

¹⁹DAHLHAUS (1984), S. 17.

²⁰WERNING (1995), vgl. S. 27.

²¹ebd. S. 27

²²ebd. S. 27

²³ebd. S. 34

²⁴BRUHN/OERTER/ROESING (1985), vgl. S. 223.

logien aber überwiegend konstruiert²⁵.

Von ihnen ausgehend werden aus Daten befragter sozialer Gruppen "Akzeptanzstufen" musikalischer Bereiche gebildet, die wiederum auf "zwei grundlegende Kategorien von der Musik" heruntergebrochen werden: E- und U.²⁶ Mit diesen auf konstruierten Strukturen basierenden Daten "erscheinen der 'E-Musik-Hörer' und der 'U-Musik-Hörer' als reale Gebilde, die in medialen Programmangeboten optimal zu beliefern sind"²⁷, auch wenn das Gesellschaftliche Interessensspektrum in der Realität um ein Vielfaches komplexer ist.

4 Gesellschaftliche Räume der Unterscheidung in E- und U-Musik

Auch wenn das Problem der ästhetischen Dichotomie in seiner Stilisierung zu einer prinzipiell ästhetischen Kontroverse offenbar ein vorwiegend deutsches darstellt²⁸, scheint es ja in unserem Land reell existent zu sein. In welchen gesellschaftlichen Räumen die Diskussion tatsächlich zum Tragen kommt, möchte ich hier aufzeigen.

4.1 GEMA - Verwertungsgesellschaft

Institutionell ist die "Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte" - kurz GEMA - am bedeutendsten für die Verwendung der Kategorien E und U, vor allem im verwertungsrechtlichen Sinne.

Mit dem Inkrafttreten des "Gesetzes betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und Tonkunst" im Januar 1902 ist die Grundlage zur Gründung der ersten Verwertungsgesellschaften in Deutschland gelegt worden, an deren Entwicklung einige namhafte Komponisten beteiligt gewesen sind. Doch ist es bald zu Neugründungen, Abspaltungen und Zusammenschlüssen verschiedener konkurrierender Gesellschaften und damit zu einer Situation gekommen, die dem eigentlichen Sinn von Verwertungsgesellschaften - der Wahrung und Durchsetzung des Urheberrechts - entgegenläuft. Im Nationalsozialismus ist auch die Musikverwertung gleichgeschaltet und sind alle bisherigen Gesellschaften nach und nach an die "Staatlich genehmigten Gesellschaft zur Verwertung musikalischer Urheberrechte" - kurz STAGMA - angegliedert worden. Bis zum 24. August 1947 hat diese fortbestanden und wird seitdem unter dem heutigen Namen GEMA weitergeführt.

Die Unterscheidung zwischen E- und U-Musik hat bei der GEMA einen elementaren Stellenwert, da Werke der E-Musik eine höhere Wertausschöpfung erhalten. Begründet wird diese monetäre Bevorteilung der E-Musik mit dem §7 des Urheberrechtswahrnehmungsgesetz, nach dem "Kulturell bedeutende Werke und Leistungen zu fördern sind"²⁹. Dieser Punkt ist stark umstritten, da auf der einen Seite die

²⁵BRUHN/OERTER/ROESING (1985), S. 226.

²⁶WERNESING (1995), vgl. S. 31.

²⁷ebd. S. 33

²⁸SPONHEUER (1984), vgl. S. 7.

²⁹GEMA (2008), S. 142.

Befürworter ganz zu Recht befürchten, dass ohne diese Unterstützung die ohnehin zahlenmäßig wenig frequentierte E-Musik kaum mehr in der Menge produziert und praktiziert werden könne, wie es noch der Fall ist. Und auch geht es den Fürsprechern um die Wahrung unseres kulturellen Erbes sowie nicht zuletzt um die Aufrechterhaltung der qualitativen Differenzierung von Kunst und Nicht-Kunst.

Auf der anderen Seite aber argumentieren die Kritiker dieser Subventionen, dass, sofern die Dichotomie von E- und U-Musik tatsächlich Bestand hat, durch permanente finanzielle Unterstützung der hohen Kunst auch nicht geholfen sei. Sie beobachten einen "musealen Zustand der 'Klassik'-Pfleger mit schrumpfendem Kernrepertoire und vielfach 'toten' Aufführungen"³⁰ und geben zu Bedenken, dass auch innerhalb der E-Musik "gewaltige Niveauunterschiede bestehen"³¹, welche eine Förderung allein aufgrund der Zuordnung E-Musik fragwürdig erscheinen lassen. Die gleiche Fragwürdigkeit besteht für vormodernes Repertoire, welches neu herausgegeben und ebenfalls mitsubventioniert wird.

4.2 Rundfunkanstalten

Auch in Rundfunkanstalten hat die Unterscheidung von E- und U-Musik nach wie vor ihren Platz, welcher jedoch vielmehr als organisatorische Einheit im Musikprogramm erkannt wird.³² Dieses habe ich selber während meiner einjährigen Tätigkeit im Noten- und Schallarchiv des WDR in Köln beim Einpflegen von Aufnahmen in das Archiv erfahren können. Interessanterweise sind den als E-Musik klassifizierten Tonträgern dabei viel mehr Informationen (z.B. über den Klangkörper, die Epoche, Tempobezeichnungen usw.) beigefügt worden als den U-klassifizierten.

In den Programmgrundsätzen des WDR von 1976 ist jedoch formuliert, "dass allen künstlerisch relevanten Richtungen prinzipiell der Zugang in das WDR-Programm chancengleich offensteht..."³³. Andreas Wernsing kann in seiner Forschungsschrift über "E- und U-Musik im Radio" tatsächlich auch feststellen, dass diese "im Radio die gleichen Funktionen erhalten"³⁴.

4.3 Wissenschaft

In der Wissenschaft hat es von Anbeginn der Frage um die Autonomie der Kunst unterschiedlichste Ansätze zur Definition und Benennung von Musikkategorien gegeben³⁵. Diese Diskussion hat sich inzwischen jedoch zugunsten des Begriffes Populärmusik anstelle von Unterhaltungsmusik gewandelt.³⁶

Auch wenn die Begrifflichkeiten E- und U-Musik nicht bewusst ausgeklammert werden, lässt sich doch feststellen, dass in vielen Publikationen andere Begriffe bemüht werden, möglicherweise auch, weil bei zu vielen an ihnen entzündeten Diskussionen keine Einigung erzielt werden konnte.

³⁰HAGESTEDT (2008), www.eurozine.com/articles/2008-04-14-hagestedt-de.html - Stand 01.03.2010.

³¹ebd.

³²WERNSING (1995), vgl. S. 228.

³³ebd. S. 43

³⁴ebd. vgl. S. 229

³⁵vgl. Anhang

³⁶PLATEN (1998), vgl. S. 1190.

4.4 Schule und öffentlicher Umgang

Im Schulunterricht sind immer noch “Singen, Musikgeschichte und das Besprechen ’ernster’ Musik”³⁷ im Hauptfokus des Unterrichts. Doch “jenseits der überkommenen und wohl auch überholten ideologisch bedingten Schranken zwischen U- und E-Musik, ’Kunst’ und ’Trivialität’, ästhetischem Anspruch und Volkstümlichkeit, historischer Tradition und Erscheinung des Neuen stellen sich die Herausgeber und Autoren vor allem den Problemen der Vermittlung”.³⁸

Auch im öffentlichen Umgang werden sie kaum mehr verwendet, da die Begriffe E- und U-Musik vielen Menschen gänzlich unbekannt sind. Allenthalben werden Begriffe wie Populäre Musik oder Klassik benutzt, jedoch häufig auch in anderen Kontexten und ohne damit dichotome Strukturen ausdrücken zu wollen. Jens Hagestedt erklärt diese Entwicklung folgendermaßen: “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.”³⁹

5 Bewertung der Unterscheidung von E- und U-Musik

Bis heute ist nicht geklärt, ob die Musik in zwei dichotome Kategorien geteilt werden kann und es “’Unterhaltungsmusik’ oder die ’Kunstmusik’ in ’Reinform”⁴⁰ gibt. Carl Dahlhaus stellte zum Ende seines Schaffens gar fest: “Dass es sich, wenn von einer ästhetischen Hierarchie musikalischer Genres die Rede ist, um eine graduelle Differenzierung und nicht um eine einfache Dichotomie handelt, ist offenkundig (...).”⁴¹

Nichtsdestotrotz wird in der GEMA aktiv mit diesen Begriffen gearbeitet und eine direkte Folge daraus ist eine “Festschreibung und Verfestigung der Trennung zwischen beiden Musikarten”⁴², auch wenn dafür keine klare geisteswissenschaftliche Grundlage gegeben ist. Selbst wenn die Begriffe nur reine Ordnungsfaktoren wären, welche in diesem Falle allerdings keine Legitimation für die Subventionierung bestimmter Werke sein könnten, wären sie ihrer absoluten Aussage nach nicht richtig zu verwenden. Und “auch eine Sprache, die jeder, der sie benutzt, als falsch durchschaut, richtet Schaden an.”⁴³

So kommt es zu einer “Art von Gesinnungspositivismus”, da “die Trennung von E und U intersubjektiv Gewohnheit worden zu sein scheint, ohne dabei apriori richtig sein zu müssen.”⁴⁴

³⁷STAUBMANN (1984), S. 251.

³⁸KLEINEN (1985), S. 7.

³⁹HAGESTEDT (2008), www.eurozine.com/articles/2008-04-14-hagestedt-de.html - Stand 01.03.2010.

⁴⁰PLATEN (1998), S. 1193.

⁴¹DAHLHAUS (1984), S. 15.

⁴²KLEINEN (1985), vgl. S. 7.

⁴³DAHLHAUS (1984), S. 18.

⁴⁴WERNISING (1995), vgl. S. 35.

6 Fazit

Insgesamt lässt meine Untersuchung mich zu der Überzeugung kommen, dass die dichotome Unterteilung in E- und U-Musik überholt ist.

Mit dem Wissen um die schon Jahrhunderte währende und noch nicht abgeschlossene Diskussion über die (Un-)Möglichkeit, Musik in zwei dichotome Kategorien zu teilen und für diese zudem einen passenden Namen zu finden, denke ich nicht, dass die Unterscheidung von E- und U-Musik 'richtig' ist. Das 'Non Liqueat' über die Entscheidung ist zu groß und die Abkehr von den Begriffen E- und U-Musik im wissenschaftlichen Diskurs wie auch im Schulwesen sprechen für sich.

Ist die Unterscheidung denn notwendig? - Welche Notwendigkeit kann es haben, eine Sache auf zwei Ebenen herunterzubrechen, welche reell nicht existent sind?

Gut kann ich mir vorstellen, dass der aus dieser Aufteilung selbstverständlich resultierende monetäre Mehrwert durchaus notwendig für das künstlerische Schaffen von so manchem E-Musiker/Komponisten sein kann. Natürlich sollen großartige künstlerische Leistungen auch gefördert werden, jedoch können diese nicht über pauschale und zudem stark umstrittene Kategoriebildungen gerechtfertigt werden. Gerade in unserem digitalen Zeitalter sollte es möglich sein elegantere Wege zu finden, die Qualität besonders kunstfertiger Komponisten im Einzelfall plausibel zu belegen. Anschließend könnten die Beschlüsse über heutige Medien plausibel kommuniziert werden und damit die Grundlage für eine Akzeptanz von Fördermaßnahmen aus gemeinschaftlichen Mitteln geschaffen werden.

Eine von diesen Begrifflichkeiten ausgehende Gefahr ist schwerlich auszumachen. Die Verwendung der Kategorien fußt aber auf keiner klaren Übereinstimmung der in diesem Kontext agierenden Akteure und ist somit in jedem Falle nicht "sicher".

In der Wissenschaft und dem Schulwesen entfernt sich die Beschäftigung mit dem Thema immer weiter von der Annahme, dass Musik in zwei dichotome Kategorien teilbar sei und in keinem anderen Zusammenhang als dem der verwertungsrechtlichen Zuordnung wird noch überzeugt damit gearbeitet.

Für die GEMA kann ich mir als mögliche Lösung vorstellen, in den Bereichen, in denen E- und U-Musik ohnehin bloß als Ordnungskategorien verwendet werden, neue, passendere, weniger geschichtsbelastete Bezeichnungen zu verwenden. Um auch weiterhin künstlerisch wertvolle Musik zu fördern, sollten neue, überzeugendere Wege erdacht werden, die belegte Qualitätsarbeiten direkter unterstützt. Das ist sicherlich keine leichte Aufgabe, da sie die Frage nach der ästhetischen Wertigkeit auf's Neue stellt. Vielleicht aber kann die GEMA als Moderator diese schon lange im Elfenbeinturm der Musikwissenschaft schwelende Diskussion offener und konsequenter führen. Zu erhoffen wäre eine nachvollziehbare Übereinstimmung über die Kategorisierung von Musik und vor allem über daraus resultierenden Sinn oder Unsinn von Subventionen.

A Unvollständige Sammlung dichotomer Kategoriepaare

Ernste Musik - Unterhaltungsmusik

Darbietungsmusik - Umgangsmusik (Besseler)¹

Gegenständliche Musik - Umgangsmäßige Musik (Besseler, 1978)²

Das Zuhandene - Das Vorhandene (Martin Heidegger)³

Funktionale Musik - Trivialmusik (Karl Dahlhaus, 1970)⁴

Ernste Musik - Funktionale Musik (Eggebrecht)⁵

Autonome Musik - Funktionale Musik (Eggebrecht, 1973)²

Opusmusik - Trivialmusik³

Kunstmusik - Vulgärmusik (Adorno, 1932)⁶

Avantgarde - Kitsch (Adorno)⁷

Hohe Musik - Niedere Musik (Adorno)⁸

Geistige Musik - Sinnliche Musik⁹

Schöne Musik - Angenehme Musik⁹

Bedeutende Musik - Gefällige Musik⁹

Das Poetische - Das Prosaische⁹

Kunst - Handwerk⁹

Freie Musik - Angewandte Musik (Hanns Eisler)⁹

¹Sponheuer (1984), S. 1.

²Platen (1998), vergl. S. 1193.

³Dahlhaus (1984), S. 19.

⁴Wernsing (1995), vgl. S. 23.

⁵ebd. vgl. S. 24.

⁶Blaukopf (1996), S. 298.

⁷Dahlhaus (1984), S. 21.

⁸ebd. S. 11.

⁹Platen (1998), vergl. S. 1188.

Literatur

- Blaukopf, Kurt:** Musik im Wandel der Gesellschaft. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1996, ISBN 3-534-13002-2.
- Bruhn, Herbert/Oerter, Rolf/Roesing, Helmut (Hrsg.):** Musikpsychologie. Ein Handbuch in Schlüsselbegriffen. München: Urban & Schwarzenberg, 1985, ISBN 3-541-14291-X.
- Dahlhaus, Carl:** Analyse und Werturteil. In **Abel-Struth, Dr. Sigrid (Hrsg.):** Musikpädagogik. Band 8, Mainz: Schott, 1970, ISBN 3-7957-1707-8.
- Dahlhaus, Carl:** Ist die Unterscheidung zwischen E- und U-Musik eine Fiktion? In **Jost, Ekkehard (Hrsg.):** Musik zwischen U und E. Ein Prolog und sieben Kongressbeiträge. Mainz: Schott, 1984, ISBN 3-7957-1765-5.
- GEMA; Heker, Dr. Harald (Hrsg.):** Jahrbuch 2008/2009. Band 18, Berlin: Gesellschaft für musikalische- und mechanische Vervielfältigungsrechte, 2008, ISBN 978-3-8329-3989-2.
- Hagestedt, Jens:** Über den Unterschied zwischen 'ernster' und 'Unterhaltungsmusik'. Merkur, April 2008, Nr. 707 (URL: <http://www.eurozine.com/articles/2008-04-14-hagestedt-de.html>)
- Kleinen, Günther (Hrsg.):** Musikunterricht Sekundarstufen. Düsseldorf: Schwann, 1985, ISBN 3-590-14844-6.
- Platen, Emil:** Unterhaltungsmusik. In **Finscher, Ludwig (Hrsg.):** MGG. Kassel: Bärenreiter, 1998, ISBN 3-7618-1128-4.
- Sponheuer, Bernd:** Musik als Kunst und Nicht-Kunst. In **Krummacher, Friedhelm/Steinbeck, Wolfram (Hrsg.):** Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. Band 30, Kassel: Bärenreiter, 1984, ISBN 3-7618-0795-3.
- Staubmann, Helmut:** Zur Spaltung des musikalischen Weltbildes. In **Ostleitner, Elena (Hrsg.):** Massenmedien, Musikpolitik und Musikerziehung. Band 20, Wien: Verlag des Verbandes der Wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs, 1984, ISBN 3-85369-660-0.
- Wernsing, Andreas Arthur:** E- und U-Musik im Radio. Band 40, Europäische Hochschulschriften. Frankfurt am Main: Lang, 1995, ISBN 3-631-48717-7.

Erklärung

„Hiermit bestätige ich, dass ich sämtliche von mir verwendeten Gedanken Dritter ordnungsgemäß gekennzeichnet und keine anderen als die in dieser Hausarbeit angegebenen Quellen benutzt habe.“

Hamburg, den 15. März 2010

Arne A. Theophil