

Leuphana Universität Lüneburg

Bachelorarbeit im Major  
Angewandte Kulturwissenschaften

# Zur Ästhetik und Geschichte der Popmusik.

Der Materialbegriff Theodor W. Adornos als kritische Annäherung

Robin Becker  
(robin-becker@web.de)

Oktober 2012  
Erstgutachter: Rolf Großmann, Prof. Dr.  
Zweitgutachter: Roger Behrens, M.A.

# Inhaltsverzeichnis

<b>Einleitung</b> .....	1
<b>1. Der Materialbegriff Theodor W. Adornos</b> .....	3
1.1 Grundzüge und historische Einordnung.....	3
1.2 Historische Tendenz des Materials.....	5
1.3 Materialformung als dialektischer Vermittlungsprozess .....	9
1.4 Material und Gesellschaft .....	13
<b>2. Definitionsannäherungen an den Begriff „Popmusik“</b> .....	16
<b>3. Zur Ästhetik und Geschichte der Popmusik</b> .....	18
3.1 Materialästhetik der Popmusik.....	18
3.1.1 Materialorganisation in der Popmusik .....	18
3.1.2 Standardisierung in der Popmusik .....	23
3.2 Materialgeschichte der Popmusik .....	25
3.2.1 Historizität des popmusikalischen Materials.....	25
3.2.2 Historische Tendenz des Materials.....	28
3.2.3 Materialfortschritt in der Popmusik .....	30
3.2.4 Medienästhetisches Material.....	35
3.3 Material und Gesellschaft .....	35
3.3.1 Kulturindustrie.....	35
3.3.2 Material und Gesellschaft .....	36
<b>Resümee</b> .....	40
<b>Literaturverzeichnis</b> .....	43

## Einleitung

Eine kritische Annäherung an die Ästhetik und Geschichte der Popmusik über den Materialbegriff Theodor W. Adornos ist durch einige Ambivalenzen gekennzeichnet, die durch die nachfolgenden Bemerkungen charakterisiert werden sollen. Zunächst hat Adorno selbst eine musikphilosophische Beschäftigung mit populärer Musik nur in einem Rahmen für notwendig gehalten, in dem die gesellschaftlichen Ideologien, die sich ästhetisch in dieser Musik niederschlagen, als solche entschleiert werden. Auch der Versuch, populärmusikalischen Phänomenen einen ästhetischen Gehalt nachweisen zu wollen, bleibt für Adorno insofern hinfällig, als ihr Bestreben gerade nicht in ästhetischer Wahrheitsentfaltung liegt, sondern ihre musikalischen Gestaltungspraktiken einer ökonomischen Zwecksetzung gehorchen. Dass diese ökonomisch-kulturindustrielle Verwertbarkeit der Musik nicht äußerlich bleibt, offenbart sich für Adorno insbesondere in ihren standardisierten Formen und Inhalten und nicht zuletzt in ihrer äußerst primitiven Materialästhetik.

Adornos Vorstellung von populärer Musik, die seinen Aufsätzen zugrunde liegt, in denen er der Musik diese Attribute attestiert, ist jedoch durch eine musiktheoretische Unschärfe gekennzeichnet, die sich in der relativ willkürlichen und undifferenzierten Verwendung der Begriffe Jazz, Schlager, leichter und vulgärer Musik sowie Unterhaltungs- und Trivialmusik abzeichnet.<sup>1</sup> Mögen die Analysen Adornos ihre populärmusikalischen Gegenstände daher historisch sowie ästhetisch nur unzureichend treffen, stellen sie jedoch zumindest in Ansätzen einen geeigneten Reflexionsrahmen für eine kritische Annäherung an die materialästhetische Praxis der Popmusik dar. Dennoch gilt es, die Analysen Adornos historisch zu kontextualisieren und dementsprechend seine Kritik an der populären Musik als historisch bedingte betrachten zu können, die sich nicht gänzlich auf die musikästhetischen Ausprägungen der Popmusik seit der Mitte des 20. Jahrhunderts übertragen lässt. Eine kritische Musikphilosophie der Popmusik bedarf daher einer Revision der Kritik Adornos, die daher notwendig „mit Adorno über Adorno hinaus“<sup>2</sup> weisen muss. Vor diesem Hintergrund soll die kritische Annäherung an die Ästhetik und Geschichte der Popmusik durch den Materialbegriff Adornos weniger die in seinen Schriften enthaltene Kritik am Umgang mit dem musikalischen Material in der populären Musik einbeziehen, sondern jenen Materialbegriff fokussieren, den Adorno im Zusammenhang mit der europäischen Kunstmusik entfaltet.

Der Begriff, der den geistig-ästhetischen Stoff künstlerischer Praxis bezeichnet, entsteht vorerst in den 1920er Jahren als musikphilosophischer Terminus, mit dem Adorno die Veränderungen der Kompositionstechnik in der neuen Musik, vor allem den Übergang zur Zwölftontechnik, musiktheoretisch erfasst. Adorno bindet den Begriff zwar auch später vornehmlich an seine musikphilosophischen Reflexionen, doch löst er ihn zugleich aus einem musiktheoretischen Kontext heraus und öffnet ihn gegenüber anderen Künsten, sodass der Begriff in der Ästhetik Adornos auch Anwendung im Bereich der bildenden Kunst sowie der Literatur findet. Auswahl und Verwendung des Materials werden für Adorno wesentlicher Gegenstand künstlerischer Praxis, gleichwie die kritische Auseinandersetzung mit musikalischem und künstlerischem Umgang mit dem Material zentraler Gegenstand seiner Ästhetik

---

<sup>1</sup> Vgl. Sandner, Populärmusik als somatisches Stimulans, S. 125.

<sup>2</sup> Füllsack, Adornos ästhetische Konzeption von Fortschritt und Reaktion aus gegenwärtiger Sicht, S. 42.

selbst wird. Der Begriff ist jedoch nicht lediglich als ästhetische Kategorie zu verstehen, sondern gleichsam als Konzept, mit dem Adorno geschichtliche sowie gesellschaftliche Elemente in der objektiven Beschaffenheit der Kunst auszumachen vermag.

Die Popmusik in ihren materialästhetischen und materialgeschichtlichen Charakteristika zu untersuchen, mag insoweit als diffiziles Vorhaben anmuten, als der Materialbegriff damit einerseits aus der Ästhetik Adornos und andererseits von dem Gegenstand seiner Ästhetik, der modernen Kunst, gelöst wird. Dieser Erschwernis muss jedoch der Vorteil einer materialtheoretischen Betrachtung entgegengesetzt werden, die vor allem aus den ästhetischen, geschichtlichen und gesellschaftlichen Zusammenhängen, die der Materialbegriff impliziert, erwächst. Es ist gerade das dem Materialbegriff inhärente Verhältnis zwischen Ästhetik, Geschichte und Gesellschaft, das sowohl seine Besonderheit als auch die Unmöglichkeit einer Substitution des Begriffs begründet. Die der vorliegenden Arbeit zugrunde liegende Frage, inwieweit sich Aussagen über die Ästhetik und Geschichte der Popmusik durch den Materialbegriff Adornos treffen lassen, schließt an diese Einzigartigkeit des Begriffs an. Durch ihn soll ermöglicht werden, die Popmusik in ihrer materialästhetischen Beschaffenheit zu durchleuchten sowie materialhistorische Entwicklungen und den gesellschaftlichen Gehalt des Materials zu präzisieren. Obwohl der Materialbegriff in der Musikästhetik Adornos in enger Relation zur europäischen Kunstmusik steht, ist es nicht Ziel dieser Arbeit, der Popmusik materialtheoretisch den Status von Kunst zuzusprechen oder ihr in einer strengen Lesart des Begriffs ästhetische Banalität nachzuweisen. Zwei Prämissen schließt das Vorhaben dieser Arbeit jedoch mit ein: Den Materialbegriff Adornos nach wie vor als relevante Kategorie von Musikphilosophie aufzufassen und die Popmusik als Gegenstand philosophisch-ästhetischer Betrachtung ernst zu nehmen.

Um materialästhetische und materialgeschichtliche Perspektiven auf die Popmusik entwerfen zu können, ist es notwendig, neben den musikphilosophischen Schriften Adornos popmusikalische Theorien in die Arbeit mit einzubeziehen - obwohl letztere im ambivalenten Verhältnis zu ersteren stehen. Adornos Kritik an populärer Musik wird zwar immer noch als „Drehscheibe“<sup>3</sup> im Rahmen ästhetischer Beschäftigung mit Popmusik verstanden, doch zumeist mit der Intention, sie wegen der oben genannten Schwachstellen als gänzlich unzeitgemäß zu widerlegen, um zugleich der Musikästhetik Adornos jegliche Relevanz abzuspochen.<sup>4</sup> Vor dem Hintergrund der vorliegenden Thematik dieser Arbeit manifestiert sich die Irrelevanz, die Adorno beigemessen wird, auch im Fehlen von dezidiert materialästhetischen Betrachtungen in der Popmusikwissenschaft. Nur mit wenigen Ausnahmen, auf die auch nachfolgend zurückgegriffen werden soll, wird explizit mit der Kategorie des musikalischen Materials argumentiert. Doch in diesen Ausnahmen fehlt es zuweilen an einer theoretischen Fundierung des Begriffs. Gleichwohl lassen sich Ansätze in der Popmusik-Theorie finden, die - auch wenn sie nicht ex- oder implizit auf den Materialbegriff rekurrieren - in eine kritische materialtheoretische Betrachtung eingebunden werden können.

---

<sup>3</sup> Fuhr, Populäre Musik und Ästhetik, S. 77.

<sup>4</sup> Stellvertretend für diese Position sei hier Peter Wicke genannt. (Vgl. Wicke, Pop(Musik)Geschichte(n), S. 65 u. Wicke, Popmusik in der Theorie, S. 64)

Das argumentative Vorgehen der Arbeit ist in drei Kapitel gegliedert. Zunächst wird der Materialbegriff Adornos in seinen ästhetischen, geschichtlichen und gesellschaftlichen Facetten dargestellt (Kapitel 1). Es folgt eine knappe Definitionsannäherung an den Begriff „Popmusik“, im Rahmen derer auch auf die Schwierigkeiten aufmerksam gemacht wird, die eine begriffliche Annäherung an Popmusik begleiten (Kapitel 2). Der Fokus des Vorgehens liegt auf der Anwendbarkeit des Materialbegriffs hinsichtlich der Popmusik (Kapitel 3). Hier wird der Umgang mit dem musikalischen Material in der Popmusik charakterisiert, historische Perspektiven auf das popmusikalische Material werden eröffnet und der gesellschaftliche Gehalt des Materials reflektiert.

## **1. Der Materialbegriff Theodor W. Adornos**

### **1.1 Grundzüge und historische Einordnung**

Der Materialbegriff Theodor W. Adornos lässt sich weder der inhaltlichen noch der formalen Gestaltungsebene eines Kunstwerks eindeutig zuordnen. Bezeichnet der Begriff den historisch-objektivierten Stand künstlerischer Mittel und Techniken als Resultat eines historischen Prozesses, schließt dieser sowohl die inhaltliche Gestaltung als auch deren formale Behandlung mit ein.<sup>5</sup> Das künstlerische Material ist dem Inhalt und der Form eines Kunstwerks somit nicht unwesentlich, doch möchte Adorno das Verhältnis von Material, Inhalt und Form zueinander differenziert betrachtet und ihre Instanzen im Kunstwerk begrifflich voneinander abgegrenzt wissen.

Die Unterscheidung von Material und Inhalt verdeutlicht Adorno kritisierend an der Annahme einer Gleichsetzung beider Elemente. Material bedeute „nach einer nachgerade in den Kunstgattungen allgemein durchsetzten Terminologie (...), was geformt wird. Es ist nicht dasselbe wie Inhalt.“<sup>6</sup> Während Material zunächst als geistig-ästhetische Materie aufgefasst werden kann, schließt das Inhaltliche bereits die Ausarbeitung dieser Materie mit ein. Die Abgrenzung zum Material exemplifiziert Adorno an der Musik: „Ihr Inhalt ist allenfalls, was geschieht, Teilereignisse, Motive, Themen, Verarbeitungen: wechselnde Situationen. Der Inhalt ist nicht außerhalb der musikalischen Zeit sondern ihr wesentlich und sie ihm: er ist alles, was in der Zeit stattfindet.“<sup>7</sup> Inhalt ist somit als horizontale Gestaltungsweise des Musikalischen, als zeitliches Nacheinander von klanglichen Ereignissen zu verstehen, dem die Zeit immanent ist. Folglich ist der Inhalt von Musik nur durch die musikalische Zeit zu begreifen - diese wiederum nur durch deren Inhalt. Dem gegenüber erweist sich das Material als zeitunabhängig, doch impliziert der Materialbegriff, dass auch Inhalte zu künstlerischen Mitteln objektiviert werden können.

Anders als der Inhalt, ist in der Musikästhetik Adornos der Begriff der Form in Abgrenzung zum Material umständlicher zu fassen. Form meint zum einen die formale Verfahrungsweise, mit der Künstler dem objektiven Materialstand gegenüber treten,<sup>8</sup> bezeichnet also ein subjektives Moment der Materialbehandlung. Zum anderen ist aber „das Material selber stets schon ein von den Verfahrungsweisen Ge-

---

<sup>5</sup> Vgl. Bürger, Das Vermittlungsproblem in der Kunstsoziologie Adornos, S. 170.

<sup>6</sup> Adorno, Ästhetische Theorie, S. 222.

<sup>7</sup> Ebd.

<sup>8</sup> Vgl. Bürger, Das Vermittlungsproblem in der Kunstsoziologie Adornos, S. 170.

zeitigtes, durchwachsen von subjektiven Momenten<sup>9</sup>, womit die Form zugleich ein objektives Element im Kompositionsprozess - als vergegenständlichtes Material - berührt. Im dialektischen Verhältnis von Form und Material sind beide Elemente daher gegenseitig auf sich angewiesen, und zwar insofern, als „alles Materiale in der Kunst durch Formung entwickelt“ wird und sich die Form selbst „in der Beziehung auf ihr Material (...) verändert.“<sup>10</sup> Der kompositorische Umgang mit dem Material, den Adorno mit dem Begriff der Verfahrensweise benennt, kann somit zu Material objektiviert werden. Zugleich ist die Objektivierung der Verfahrensweise als Impuls zu verstehen, der eine Veränderung der Materialformung hervorruft.

Wenn sowohl Inhalte (Themen, Motive, Verarbeitungen) als auch Formen (Verfahrensweisen, Materialformung) zu musikalischem Material werden können und Adorno die Elemente in Beziehung zum Materialbegriff setzt, sind sie jedoch nicht mit diesem gleichzusetzen, sondern stehen in einem wechselseitigen Verhältnis zu ihm. Mit dem Materialbegriff begründet Adorno gegenüber Form und Inhalt eine grundlegendere Kategorie, die den geistig-ästhetischen Stoff bezeichnet,

„womit die Künstler schalten: was an Worten, Farben, Klängen bis hinauf zu Verbindungen jeglicher Art bis zu je entwickelten Verfahrensweisen fürs Ganze ihnen sich darbietet: insofern können auch Formen Material werden; also alles ihnen Gegenüberstehende, worüber sie zu entscheiden haben. [...] Auswahl des Materials, Verwendung und Beschränkung in seiner Anwendung, ist ein wesentliches Moment der Produktion.“<sup>11</sup>

Das Einbeziehen von Form und Inhalt in den Materialbegriff eröffnet zugleich eine Perspektive, durch die der Begriff als theoretisches Konzept nachvollzogen werden kann, mit dem sich die immanente Vermittlung von Form und Inhalt im Kunstwerk musikphilosophisch begründen lässt.<sup>12</sup> Das musikalische Material ist dann als Instanz dieses Vermittlungsprozesses zu begreifen, das eher „der inhaltlichen Seite der vermittelten Unterscheidung“<sup>13</sup> gerecht wird, doch auch von kompositionstechnischer Materialformung nicht zu trennen ist. Obgleich der Materialbegriff als Vermittlungsmoment zwischen Form und Inhalt der musikalischen Gestaltung betrachtet werden kann, stellt der Begriff zugleich dasjenige Konzept der Musikästhetik Adornos dar, durch den er die Form-Inhalt-Dichotomie überwinden möchte.<sup>14</sup> Adorno gibt damit die für ihn nur unzulänglich vermittelte Dichotomie von Form und Inhalt der idealistischen Ästhetik auf,<sup>15</sup> um sie durch den „Gegensatz von Material und künstlerischer Verfahrensweise, von objektiv Vorgegebenem und subjektiver Auseinandersetzung damit“<sup>16</sup> ersetzen zu können.

---

<sup>9</sup> Adorno, Einleitung in die Musiksoziologie, S. 421.

<sup>10</sup> Adorno, Ästhetische Theorie, S. 433.

<sup>11</sup> Ebd. S. 222.

<sup>12</sup> Die formalen und inhaltlichen Ebenen eines Kunstwerks werden von Adorno nicht als voneinander separate Gestaltungsinstanzen gedacht. Vielmehr bilden sie differente Elemente einer Einheit, deren Differenz in ihrer wechselseitigen Vermittlung fortbesteht. Demnach können beide Elemente in ihrer vermittelten Einheit auch nicht als identisch begriffen werden. (Vgl. Adorno, Ästhetische Theorie, S. 221-222)

<sup>13</sup> Adorno, Ästhetische Theorie, S. 222.

<sup>14</sup> Vgl. Bürger, Das Vermittlungsproblem in der Kunstsoziologie Adornos, S. 174-175.

<sup>15</sup> Vgl. hierzu Adornos Grundlegung einer Form-Inhalts-Ästhetik sowie die damit einhergehende Auseinandersetzung mit der idealistischen Form-Inhalt-Dichotomie bei Kant und Hegel. (Vgl. Adorno, Ästhetische Theorie, S. 210-211, 215-222, 432-434 u. 526-529)

<sup>16</sup> Bürger, Das Vermittlungsproblem in der Kunstsoziologie Adornos, S. 175.

Dieser Gegensatz ist bereits in den frühen musikästhetischen Aufsätzen Adornos zu finden, in denen er mit dem Materialbegriff musiktheoretisch argumentiert.<sup>17</sup> Erstmals Verwendung findet der Begriff in Arbeiten Adornos Mitte der zwanziger Jahre<sup>18</sup> und kennzeichnet in diesen das Traditionsmaterial, mit dem die Komponisten der europäischen Kunstmusik, vor allem jene der Zweiten Wiener Schule, arbeiten.<sup>19</sup> In dieser anfänglichen Verwendung ist der Begriff als Konzept zu verstehen, das die kompositorischen Mittel und Techniken der neuen Musik von einer musikhistorischen Zufälligkeit respektive einer materialästhetischen Beliebigkeit entlasten soll, um sie geschichtlich legitimieren und ihnen zugleich eine historische Notwendigkeit beimessen zu können.<sup>20</sup> Der Übergang zur Zwölftontechnik stellt für Adorno daher keinen willkürlichen, sondern einen geschichtlich bewussten Umgang mit dem Material dar, der sich aus der immanenten Notwendigkeit ergibt, die aus dem vorhergegangenen Materialstand erwächst.<sup>21</sup> Die historisierenden Ansätze der frühen Materialtheorie Adornos sind auch in der weiteren Verwendungsweise des Materialbegriffs dieser evident. Adorno folgend, haben sich Material und Verfahrungsweise immer an den Parametern der geschichtlichen Legitimation sowie der historischen Notwendigkeit zu bemessen.<sup>22</sup>

Bildet der historische Charakter des Materials eine Grundlage seiner frühen Materialtheorie, so gehört es zu den späteren Bemühungen Adornos, in der Historizität des musikalischen Materials eine überhistorische Logik ausmachen zu wollen, die es ermöglicht, der europäischen Kunstmusik eine objektive Tendenz nachweisen zu können, der sich die Komponisten nicht entziehen können.<sup>23</sup> In der *Philosophie der neuen Musik* bettet Adorno das Material in eine Geschichtsphilosophie ein, die er die „historische Tendenz des Materials“ nennt.

## 1.2 Historische Tendenz des Materials

Adornos Geschichtsphilosophie des Materials sowie die ihr innewohnende Annahme einer historischen Tendenz begründen sich unter anderem durch die These, dass die musikalischen Mittel geschichtlich geprägt sind. Sie sind dies jedoch nicht lediglich aufgrund ihrer Verwendung in der Kompositionsge-

<sup>17</sup> Vgl. hierzu die frühen Aufsätze Adornos *Zur Zwölftontechnik* (1929), *Reaktion und Fortschritt* (1930), *Der dialektische Komponist* (1934) und *Warum Zwölftonmusik?* (1935).

<sup>18</sup> Vgl. Kager, *Einheit in der Zersplitterung*, S. 94. Die Anfänge der Materialtheorie Adornos sind historisch in jener Phase zu verorten, in der Adorno eine Veränderung des Materialumgangs in den Werken Schönbergs erkennt. Deren Analyse (vor allem jene der *Orchesterstücke op. 16* von 1927) enthält bereits Grundzüge seiner später ausformulierten Materialtheorie. (Vgl. Sziborsky, *Adornos Musikphilosophie*, S. 91-95)

<sup>19</sup> Vgl. Fontaine, *Künstlerische Erfahrung bei Arnold Schönberg*, S. 469.

<sup>20</sup> Vgl. Adorno, *Zur Zwölftontechnik*, S. 366.

<sup>21</sup> Es ist vor allem die Auschromatisierung des Materials nach Wagners Oper *Tristan und Isolde*, die eine Auflösung der Funktion der Kadenz sowie der Tonart hervorruft (vgl. Sziborsky, *Adornos Musikphilosophie*, S. 93). Adorno folgend, leitet sich die Harmonik der Zwölftonmusik etwa aus dem „Tristan-Vorspiel“ Wagners ab, das die Notwendigkeit eines historischen Fortgangs der Harmonik impliziert. (Vgl. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, S. 80)

<sup>22</sup> Es ist jedoch darauf hinzuweisen, dass dem Materialbegriff in verschiedenen Texten Adornos eine unterschiedliche Strenge zugrunde liegt, die vor allem als Differenz von Früh- und Spätwerk erkenntlich wird. Während sich in frühen musikästhetischen Schriften eine Unverbindlichkeit des Begriffs registrieren lässt, herrscht in späteren Arbeiten ein stärkerer Rigorismus, durch den der Begriff „einerseits reduziert, andererseits aber auch erweitert, (...) abstrakter (...) und damit offener“ wird (vgl. Dahlhaus, *Adornos Begriff des musikalischen Materials*, S. 19). Dies mag dem Gegenstand seiner Betrachtungen, darüber hinaus aber auch dem gesellschaftstheoretischen Kontext der Arbeiten geschuldet sein (vgl. hierzu Kapitel 1.4 dieser Arbeit).

<sup>23</sup> Vgl. Kager, *Einheit in der Zersplitterung*, S. 94.

schichte, durch die sie einer historischen Veränderung unterworfen sind - vielmehr ist ihnen ein historisches Moment eingeschrieben. Adorno reduziert seinen historisch motivierten Materialbegriff nicht auf die historischen Eigenschaften des Materials, sondern präzisiert den Begriff in Hinblick auf das Verhältnis von Natur und Geschichte.<sup>24</sup> Adorno folgend, lässt sich zwar die natürlich-physikalische Komponente des Tonlichen nicht aus den geschichtlich hervorgegangenen Tonbeziehungen herauslösen, denn das geistig-musikalische Material enthält „notwendig eine intentionslose Schicht, etwas von ‚Natur‘ [...]“<sup>25</sup> Adorno begreift diese natürlichen Grundlagen jedoch als „wesentlich geschichtliche Natur“<sup>26</sup>, da die Geschichtlichkeit des Materials und die fortlaufende Historisierung durch seine Verwendung in der Kompositionsgeschichte das Naturhafte des Materials verschleiern und infolge dessen dieses nicht in seiner Ursprünglichkeit, seinem Ursinn, identifiziert werden kann.<sup>27</sup> Wie sich das Verhältnis von Natur und Geschichte konkret im Material niederschlägt, bleibt in der Musikästhetik Adornos weitgehend ungeklärt, doch merkt Adorno an, dass sich jenes „urgeschichtliche An Sich“<sup>28</sup> des Materials nur durch bewusst geschichtlichen Umgang als solches offenbaren kann: „Was Natur sein mag (...), empfängt das Siegel der Echtheit allein aus Geschichte.“<sup>29</sup>

Der historisch begründete Materialbegriff Adornos steht somit einer Auffassung entgegen, die das Material als statisch-invariant und als ahistorisch verstanden wissen möchte. Grundlage eines derartigen Verständnisses ist die Bestimmbarkeit des Materials durch „die zwölf Halbtöne mit ihren vorgezeichneten Obertonverhältnissen, naturhaft unveränderlich und zu jeder Zeit identisch gegeben.“<sup>30</sup> Es ließe sich mit Adorno argumentieren, dass die Obertonverhältnisse und die daraus resultierenden Halbtonschritte zwar durchaus einen natürlichen Ursprung haben, die Eigenschaften dieses Urmaterials jedoch nicht ausschließlich natürlich-physikalische, sondern auch bereits geschichtliche seien. Eine theoretische Historisierung des Materials impliziert somit auch Kritik an einer Definition, die das musikalische Material in dieser physikalischen Bestimmbarkeit beschränkt lassen möchte.

Adorno bestreitet in seiner Auffassung die physikalischen Grundzüge des Materials nicht, doch, so Adorno, widerspricht die

---

<sup>24</sup> Die Dialektik von Natur und Geschichte formuliert Adorno bereits in einem frühen Vortrag, in dem er wesentlich auf Benjamins geschichtsphilosophischen Gedanken einer Einheit von Natur und Geschichte zurückgreift. (Vgl. Adorno, Die Idee der Naturgeschichte, S. 357-360)

<sup>25</sup> Adorno Philosophie der neuen Musik, S. 130 (Fußnote).

<sup>26</sup> Adorno, Der dialektische Komponist, S. 202. Die Kritik von Dahlhaus an Adornos vermeintlicher Verkennung der Wechselwirkung zwischen natürlichen und geschichtlichen Eigenschaften des Materials scheint daher unberechtigt. (Vgl. Dahlhaus, Adornos Begriff des musikalischen Materials, S. 10)

<sup>27</sup> Vgl. Adorno, Der dialektische Komponist, S. 202. Nach Adorno ist dem Ursinn musikalischer Mittel unabänderlich ein vergängliches Moment immanent: „Der ‚Ursinn‘ aller musikalischen Funde haftet unwiederbringlich an ihrem ersten Auftreten.“ (Adorno, Reaktion und Fortschritt, S. 138)

<sup>28</sup> Adorno, Der dialektische Komponist, S. 202.

<sup>29</sup> Adorno, Reaktion und Fortschritt, S. 138. Möglich wäre daher die Interpretation, dass das Naturhafte des Materials erst in seiner vollends geschichtlichen Ausprägung erkannt werden kann. Auch die kompositorische Intention, den Ursinn des Materials wiederherstellen zu wollen, mündet für Adorno zwangsläufig in einer restaurativen Verfahrensweise, wird hierbei zum einen auf die Auseinandersetzung mit dem gegenwärtigen Materialstand verzichtet (vgl. ebd., S. 136-137), zum anderen das geschichtliche Moment des Materials kompositorisch als natürliches ideologisiert und als solches verarbeitet.

<sup>30</sup> Adorno, Reaktion und Fortschritt, S. 133.



„Annahme einer geschichtlichen Tendenz der musikalischen Mittel (...) der herkömmlichen Auffassung vom Material der Musik. Es wird physikalisch, allenfalls tonpsychologisch definiert, als Inbegriff der je für den Komponisten verfügbaren Klänge. Davon aber ist das kompositorische Material so verschieden wie die Sprache vom Vorrat ihrer Laute. [...] Alle seine spezifischen Züge sind Male des geschichtlichen Prozesses.“<sup>31</sup>

Die Annahme einer geschichtlichen Tendenz der musikalischen Mittel kann jedoch nicht ausschließlich den historischen Charakter des Materials als Voraussetzung haben. Würde Adorno sich auf diese beschränken, wäre nicht notwendig von einer geschichtlichen Tendenz, die sich objektiv im Material niederschlägt, auszugehen. Die musikalischen Mittel und Techniken wären dann zwar als historisch geprägt definiert, müssten aber keiner geschichtsphilosophischen Logik gehorchen, wie sie Adorno mit dem Begriff der historischen Tendenz verfolgt. Notwendig ist daher, das Material als objektives, annähernd autonomes Element im Kompositionsprozess zu konstituieren. Ermöglicht wird dies zunächst durch eine theoretische Trennung von Komponist und Material, mithin von Subjekt und Objekt, die im dialektischen Vermittlungsverhältnis zueinander stehen.<sup>32</sup> Die subjektive Auseinandersetzung des Komponisten mit dem objektiv vorgegebenem Material bildet gewissermaßen den Ausgangspunkt Adornos geschichtsphilosophischer Logik. Denn durch den subjektiv-kompositorischen Eingriff vollzieht sich zugleich eine erneute Objektivation des Materials, aus dem ein veränderter Materialstand erwächst, den wiederum nachfolgende Komponisten vorfinden. In seiner Objektivation ist das Material demnach „sedimentierter Geist, ein gesellschaftlich, durchs Bewußtsein von Menschen hindurch Präformiertes (...). Als ihrer selbst vergessene, vormalige Subjektivität hat solcher objektive Geist seine eigenen Bewegungsgesetze.“<sup>33</sup> Charakterisiert sich durch das Vergessen der Subjektivität der Übergang subjektiven Geistes in objektiven gleichsam als Entfremdungsprozess,<sup>34</sup> ist das Material entsprechend nicht lediglich ein Objektives, auf das sich kompositorisch Bezug nehmen lässt, sondern weist als „wirkendes, bewegendes Prinzip der Geschichte“<sup>35</sup> eine objektiv-immanente Bewegung auf.

Diese objektiv-immanenten Bewegungsgesetze des Materials sind als dialektische einzusehen,<sup>36</sup> denn die Konsequenzen, die aus den Bewegungen des Materials in der Kompositionsgeschichte hervorgehen, sind ambivalent: „es [das Material, Anm. R.B.] verengt und erweitert (...) sich mit dem Gang der Geschichte.“<sup>37</sup> Die Erweiterung des Materials ergibt sich aus den Verfahrensweisen mit den künstlerischen Mitteln, die diese ausdifferenziert sowie ausweitet - das historisch sich objektivierende Material

---

<sup>31</sup> Adorno, Philosophie der neuen Musik, S. 38. Wie an anderen Stellen deutlich wird, sind hier mit „herkömmlicher Auffassung“ die Harmonielehren von Hindemith und Debussy gemeint.

<sup>32</sup> Keine Trennung von Komponist und Material vorzunehmen, käme einer Identität beider Sphären gleich - das Material stehe dem Komponisten dann nicht als Objektives gegenüber, sondern wäre in der geistigen Sphäre des Komponisten bereits vollends entfaltet. Die Dialektik von Komponist und Material wird in Kapitel 1.3 ausführlicher thematisiert.

<sup>33</sup> Adorno, Philosophie der neuen Musik, S. 39. Vgl. hierzu auch die ähnliche Auffassung Hanslicks von Komponieren als „ein Arbeiten des Geistes in geistfähigem Material.“ (Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen, S. 65)

<sup>34</sup> Vgl. Dahlhaus, Adornos Begriff des musikalischen Materials, S. 14.

<sup>35</sup> Ebd., S. 11.

<sup>36</sup> Sowohl die dialektischen Bewegungen des Materials als auch die Einbettung derselben in eine geschichtsphilosophische Theorie lassen „unschwer Elemente von Hegels - wie auch immer ins Negative gewandten ‚Phänomenologie des Geistes‘ (...) erkennen (...).“ (Kager, Einheit in der Zersplitterung, S. 96)

<sup>37</sup> Adorno, Philosophie der neuen Musik, S. 38.

wird dementsprechend bereichert, es entstehen mehr Möglichkeiten der Materialbehandlung.<sup>38</sup> Benennt Adorno diese erweiterten Mittel und Techniken als „abstrakt verfügbare[s] Material“, so ist von diesem „nur äußerst wenig konkret, also ohne mit dem Stand des Geistes zu kollidieren, verwendbar.“<sup>39</sup> Während Adorno mit abstrakt verfügbarem Material alle je kompositorisch verwendeten Tonbeziehungen bezeichnet, stellt hingegen das konkrete Material den historisch fortgeschrittensten Stand künstlerischer Mittel und Techniken dar. Da sich für Adorno jedoch nur ein musikalisches Material historisch als das fortgeschrittenste ausweisen lässt, ist es kompositorisch notwendig, auf das konkrete Material zurückzugreifen, um dem Stand des objektiven Geistes zu entsprechen.

Die Notwendigkeit avancierter Materialbehandlung impliziert zugleich einen Zwang, über den Adorno eine materialhistorische Beliebigkeit gänzlich ausschließt. Daher sei die „unter unreflektierten Künstlern verbreitete Vorstellung von der Wählbarkeit des Materials (...) insofern problematisch, als sie den Zwang des Materials und zu spezifischem Material ignoriert, der in den Verfahrensweisen und ihrem Fortschritt waltet.“<sup>40</sup> Gegenüber einer solchen Vorstellung negiert Adornos Annahme eines objektiven Materialfortschritts die Möglichkeit, alles zu jeder Zeit komponieren zu können, denn „[k]eineswegs stehen dem Komponisten unterschiedslos alle je gebrauchten Tonkombinationen (...) zur Verfügung.“<sup>41</sup> Zwar ist historisch verbrauchtes Material nicht verschwunden, vielmehr sind Tonkombinationen zurückliegender Kompositionen weiterhin abstrakt existent. Doch als abstrakt verfügbares Material haben diese ihre historische Wahrheit, die ihnen einst zukam, verloren und müssen daher durch avancierte Materialbehandlung im Sinne des objektiven Geistes weiterentwickelt werden. Dementsprechend möchte Adorno konkrete Tonbeziehungen, Akkorde und Klänge trotz ihrer unveränderten physikalischen Faktizität historisch unterschieden wissen.<sup>42</sup> Traditionelle Akkorde und Klänge, die ihre historische Wahrheit verloren haben, seien daher nicht nur veraltet oder unzeitgemäß, sondern falsch - „Sie erfüllen ihre Funktion nicht mehr.“<sup>43</sup> Auch in diesem Zusammenhang wird nochmals offenkundig, inwieweit Adorno von der Annahme rein natürlichen Dispositionen des Materials abrückt. Wenn er Akkorde, Klänge, mithin jegliche Formen von Tonbeziehungen als wahr oder falsch benennt, so ist dieses Theorem gänzlich historisch begründet. Wahr oder falsch seien die Akkorde daher nicht „an sich“ (...), schon weil es keine Akkorde an sich gibt, und weil jeder das Ganze, auch die ganze Geschichte in sich trägt.“<sup>44</sup> Eine ontologisierende Bestimmung von Akkorden als ein „An-Sich-Sein“ würde diese hingegen auf ihre natürlich-physikalische Eigenschaften reduzieren und ihnen damit die ihnen innewohnen-

---

<sup>38</sup> Demnach wäre es heutzutage möglich, sowohl mit dem Material Bachs als auch mit dem Schönbergs komponieren zu können.

<sup>39</sup> Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 223.

<sup>40</sup> Ebd., S. 222. Das Postulat einer beliebigen Verfügbarkeit des Materials respektive einer ahistorischen Verwendungsmöglichkeit würde hingegen die begriffliche Trennung von abstrakt und konkret verfügbarem Material aufheben und letztlich der geschichtsphilosophischen Materialtheorie einer ihrer Grundlagen entziehen.

<sup>41</sup> Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, S. 40.

<sup>42</sup> Adorno folgt in der Annahme einer historischen Signifikanz des Materials Benjamins Auffassung einer historischen Wahrheit, die Benjamin über den Begriff des Zeitkerns begründet: „Entschiedne Abkehr vom Begriffe der ‚zeitlosen Wahrheit‘ ist am Platz. Doch Wahrheit ist nicht (...) nur eine zeitliche Funktion des Erkennens sondern an einen Zeitkern, welcher im Erkannten und Erkennenden zugleich steckt, gebunden.“ (Benjamin, *Das Passagen-Werk*, S. 578)

<sup>43</sup> Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, S. 40.

<sup>44</sup> Ebd., S. 42.

de Historizität entziehen. Es liegt nahe, dass weder das Naturhafte des Materials noch das isolierte Vorkommen konkreter Tonbeziehungen in einer Komposition darüber Aufschluss geben können, ob die Verwendung dergleichen wahr oder falsch ist. Dies lässt sich lediglich am historischen Stand künstlerischer Mittel und Techniken bemessen.<sup>45</sup>

Dieser historische Stand künstlerischer Mittel und Techniken resultiert aus den Bewegungsgesetzen des Materials, die Adorno mit dem Terminus der historischen Tendenz als eigenständig und gewissermaßen entsubjektiviert erfasst. Doch erfolgt die historische Entwicklung des Materials nicht losgelöst von subjektiv-kompositorischen Eingriffen. Gegenüber der historisch-objektiven Seite des Materials verkörpert der Komponist als materialbehandelnde Instanz die subjektive Komponente des Kompositionsprozesses. Materialbehandlung und die daraus resultierende geschichtliche Entwicklung des Materials sind als dialektischer Vermittlungsprozess beider Instanzen, Subjekt und Objekt, zu verstehen.

### 1.3 Materialformung als dialektischer Vermittlungsprozess

Der objektiv-immanente Entwicklungsprozess des Materials, wie ihn Adorno mit dem Begriff der historischen Tendenz kennzeichnet, verläuft trotz eigenständiger Bewegungslogik nicht geschlossen, er unterliegt ferner keiner „fremdbestimmten, objektivistischen Gesetzmäßigkeit (...), sondern einer konkreten Dialektik zwischen Subjekt und Objekt.“<sup>46</sup> Die historische Entwicklung des Materials ist erst hinreichend durch diese Dialektik möglich, in der sich geschichtlich vorgegebenes Material und subjektgebundenes kompositorisches Bewusstsein wechselseitig bedingen. Materialformung ist nicht als einseitiger Prozess zu denken, als Übergang subjektiven Geistes in objektiven, sondern als dialektischer Vermittlungsprozess, in dem Subjekt und Objekt Elemente einer materialimmanenten Einheit bilden: „Subjekt und Objekt - kompositorische Intention und kompositorisches Material - bedeuten da nicht zwei starre und auseinanderfallende Weisen von Sein, zwischen denen auszugleichen wäre. Sondern sie erzeugen sich wechseltätig, so wie sie selber erzeugt sind: geschichtlich.“<sup>47</sup>

Die kompositorische Intention als Instanz der Materialformung bildet eine notwendige Grundlage zur historischen Objektivierung des künstlerischen Materials. Aus ihr heraus entfaltet sich der kompositorische Umgang mit dem objektiv vorgegebenen Material und stiftet daher überhaupt erst die Möglichkeit materialgeschichtlicher Entwicklung, ist mithin auch Voraussetzung der historischen Tendenz. Auch wenn der Prozess der Objektivierung künstlerischer Mittel und Techniken an „die wache Kontrolle durchs subjektive kompositorische Bewußtsein“<sup>48</sup> gebunden bleibt, sucht Adorno die Genese der kompositorischen Intention nicht im subjektiven Bewusstsein des Komponisten auf. Als Instanz der Dialektik von Subjekt von Objekt sind diese Intentionen durch den Gegenstand der kompositorischen Auseinandersetzung, dem Material, geprägt. Nicht in einer subjektimmanenten, psychologischen Sphäre des

---

<sup>45</sup> Vgl. Adorno, Philosophie der neuen Musik, S. 40. Die historische Verwendung von Akkorden veranschaulicht Adorno am Septimakkord. Dieser konnte „gemessen am Stande des Materials insgesamt zur Zeit Beethovens als stärkstes Spannungsmoment (...) eingesetzt werden, ist in einem späteren Stande des Materials harmlose Konsonanz (...).“ (Adorno, Reaktion und Fortschritt, S. 133)

<sup>46</sup> Kager, Einheit in der Zersplitterung, S. 96.

<sup>47</sup> Adorno, Der dialektische Komponist, S. 201.

<sup>48</sup> Adorno, Philosophie der neuen Musik, S. 21.

Komponisten ist der Ursprung der Intentionen daher zu verorten - vielmehr erwachsen jene aus den objektiv-historischen Gegebenheiten des Materials, aus denen sie ihren dialektischen Übergang in das subjektive Bewusstsein des Komponisten finden.<sup>49</sup> Die subjektiv-kompositorischen Eingriffe, die aus diesen Intentionen hervorgehen, geschehen für Adorno nicht materialunabhängig, sondern sind zwangsläufig an die Geschichte des Materials gebunden und davon nicht loszulösen.<sup>50</sup> Gerade deshalb kann sich der Komponist „sein Material nicht frei auswählen, sondern ist gebunden an das, welches ihm seine eigene geschichtliche Stunde darbietet.“<sup>51</sup>

Als historisch-objektiviertes Faktum stellt der Materialstand zu einem geschichtlichen Zeitpunkt als Ganzes jedoch nicht die konkret-objektive Bedingung für die subjektive Auseinandersetzung durch den Künstler dar. Adorno verlagert diese Bedingung in die historischen Implikationen, die sich durch die geschichtlich-dialektische Bewegung im Material abzeichnen. Wenn infolge materialgeschichtlicher Entwicklungen Tonbeziehungen, Akkorde oder Klänge geschichtsphilosophisch als unzeitgemäß oder falsch klingen, so sind dieser historischen Unwahrheit des Materials zugleich jene Implikationen inhärent, denen kompositorisch Rechnung getragen werden muss.<sup>52</sup> Adorno charakterisiert diese als materialimmanenten Impulse, die dem Komponisten als Forderungen gegenüberreten, die dieser durch sein subjektiv-kompositorisches Bewusstsein musikalisch verarbeiten muss: „In immanenter Wechselwirkung konstituieren sich die Anweisungen, die das Material an den Komponisten ergehen läßt, und die dieser verändert, indem er sie befolgt.“<sup>53</sup> Avancierte Materialbehandlung ist folglich nur möglich, wenn die Impulse des Materials und die daraus hervorgehenden Anweisungen kompositorisch aufgenommen und durch fortschrittliche Verfahrungsweise wiederum zu Material objektiviert werden. In der *Ästhetischen Theorie* schreibt Adorno derjenigen Verfahrungsweise, die Material fortschrittlich weiterentwickelt, wesentlich die Funktion der Kritik am vorgegebenen Materialstand zu, der wiederum implizit Kritik bedingt.<sup>54</sup> Die Verarbeitung materialimmanenter Impulse sei als Negation des geschichtlich vorgegebenen Materials zu verstehen, das durch fortschrittliche Verfahrungsweise zugleich aufgehoben wird.<sup>55</sup> In der Negation ist das vorhergegangene, traditionelle Material jedoch nicht verschwunden, ausgelöscht, vielmehr „ist (...) in jeder materialen Negation der Konvention alle Tradition enthalten“<sup>56</sup>.

Notwendig für das Verständnis der wechselseitigen Vermittlung zwischen Subjekt und Objekt ist die Veränderung des Subjektbegriffs, die aus dieser Dialektik erfolgt. Entgegen der idealistischen Ästhetik,

---

<sup>49</sup> In Bezug auf Mahler notiert Adorno, dass dieser „zum bloßen Exekutor der eigenen Intentionen geworden [ist], die ihm fremd, als unerbittliche Anforderungen aus den Gebilden entgegneten, an denen er arbeitet.“ (Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, S. 25)

<sup>50</sup> Vgl. Adorno, *Reaktion und Fortschritt*, S. 135.

<sup>51</sup> Adorno, *Warum Zwölftonmusik?*, S. 116.

<sup>52</sup> Vgl. hierzu Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, S. 39: „Im Augenblick, da einem Akkord sein historischer Ausdruck nicht mehr sich anhören läßt, verlangt er bündig, daß seinen historischen Implikationen Rechnung trage, was ihn umgibt.“

<sup>53</sup> Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, S. 40. Verständnisfördernd in diesem Zusammenhang mag die in Adornos frühen Schriften formulierte Wechselwirkung zwischen Komponist und Material sein. In diesen definiert er fortschrittliche Materialformung als kompositorische Antwort auf materialimmanente Fragen. (Vgl. z.B. Adorno, *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik*, S. 738)

<sup>54</sup> Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 222.

<sup>55</sup> Vgl. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, S. 84.

<sup>56</sup> Fontaine, *Künstlerische Erfahrung bei Arnold Schönberg*, S. 472.

die dem Künstler „Freiheit im Großen“ zuspräche, entwirft Adorno ein Ideal, das den Künstler nicht als schöpferisch arbeitenden Geist,<sup>57</sup> sondern als das „Gegenteil des aus Phantasie in freier Willkür schaffenden Genies“<sup>58</sup> erfasst. Dieses veränderte Bild ist jedoch nicht als Absage an die Möglichkeit freier künstlerischer Praxis zu verstehen - es ließe sich schließlich annehmen, dass die Gestaltungsmöglichkeiten des Künstlers lediglich in der Verarbeitung materialimmanenter Zwänge bestehe, die jegliche Formen subjektiv-künstlerischer Souveränität ausschliesse. Adorno ist aber daran gelegen, die Möglichkeiten künstlerischer Freiheit im Bereich der Materialimmanenz beschränkt zu lassen:

„Nicht äußerlich schränken Epoche und Gesellschaft ihn [den Komponisten, Anm. R.B.] ein, sondern im strengen Anspruch der Richtigkeit, den sein Gebilde an ihn stellt. [...] Was er tut, liegt im unendlich Kleinen. Es erfüllt sich in der Vollstreckung dessen, was seine Musik objektiv von ihm verlangt. Aber zu solchen Gehorsam bedarf der Komponist allen Ungehorsams, aller Selbstständigkeit und Spontaneität.“<sup>59</sup>

Es wird hier offensichtlich, dass Adorno nicht gänzlich von einer klassischen Begriffsdefinition des Künstlers abrückt, zugleich aber eine Bestimmung von Freiheit und Zwang im Verhältnis von Künstler und Material umreißt, die auch für die ästhetische Stimmigkeit eines Kunstwerks ausschlaggebend ist. Aus der Analyse der geschichtlich fortschrittlichen Veränderung der Verfahrungsweise mit dem Material, die Adorno in Bezug auf die Kompositionen Schönbergs diagnostiziert,<sup>60</sup> entfaltet er eine Dialektik des Materials, die den Widerspruch zwischen der Freiheit des Komponisten und dem immanenten Zwang des Materials markiert. Ähnlich den künstlerischen Intentionen, die aus der Objektivität des Materials heraus entstehen, liegt auch die künstlerische Freiheit „nicht jenseits der Objektivität des Werkes in den psychischen Akten des Künstlers“<sup>61</sup>, sondern besteht gerade dort, wo sich dieser den materialimmanenten Zwängen unterwirft. Daher ist künstlerische Freiheit weder mit „Willkür und Belieben eines subjekt-ungebundenen Künstlers“ gleichzusetzen, noch ist die Bearbeitung materialimmanenter Impulse als „Arbeit eines blinden Handwerkers“<sup>62</sup> zu verstehen. Vielmehr lässt sich erst durch die kompositorische Vermittlung des Widerspruchs von Freiheit und Zwang ein geschichtlich-dialektischer Umgang mit dem Material realisieren. Denn gerade in der „Unterwerfung unter technisches Diktat des Werkes“<sup>63</sup> eröffnet sich die Möglichkeit, dass der Komponist den materialimmanenten Impulsen gewahr wird, ihnen Folge leisten kann und durch deren fortschrittliche Verarbeitung dem Material seine implizierte historische Signifikanz entschlüsseln kann.<sup>64</sup> Durch den Begriff der Unterwerfung erschließt sich überdies, dass das Verhältnis zwischen der Freiheit des Künstlers und dem Zwang des Materials keinen unauflösbaren Widerspruch darstellt, sondern als dialektischer Prozess aufzufassen ist. Bildet die Unterwerfung des Komponisten ein Moment dieser Dialektik, ist diesem zugleich jenes andere Moment eingeschlossen, in dem die Residuen eines klassisch-idealistischen Künstlerbegriffs entfaltet

---

<sup>57</sup> Vgl. Adorno, Philosophie der neuen Musik, S. 40.

<sup>58</sup> Scheible, Die Kunst im Garten Gethsemane, S. 358.

<sup>59</sup> Adorno, Philosophie der neuen Musik, S. 42.

<sup>60</sup> Vgl. Adorno, Der dialektische Komponist, S. 200: „Er [Arnold Schönberg, Anm. R.B.] gebärdet sich nicht mehr als dessen Schöpfer [des Materials, Anm. R.B.] und gehorcht ebensowenig dessen vorgegebener Regel.“

<sup>61</sup> Adorno, Reaktion und Fortschritt, S. 135.

<sup>62</sup> Ebd.

<sup>63</sup> Ebd.

<sup>64</sup> Vgl. Ebd.

werden können. Denn in der Befolgung der Anweisungen des Materials, die notwendigerweise den Gehorsam des Künstlers, seine Unterwerfung, voraussetzt, bedarf es jener Eigenschaften, die Adorno mit den Begriffen Ungehorsam, Selbstständigkeit und Spontaneität umschreibt.

Wenn die Freiheit des Künstlers in der Befolgung der historischen Impulse des Materials liegt, ist hingegen seine Unfreiheit dort zu verorten, wo dieser materialunabhängig, den historischen Gehalt des Materials ausblendend, arbeitet - gerade „in aller Freiheit des Psychischen kann ein Werk seiner materialen Konstitution völlig unfrei (...) sein.“<sup>65</sup> Durch materialgeschichtliche Unabhängigkeit werde der historische Stand künstlerische Mittel und Techniken kompositionstechnisch reproduziert und das Material „auf jener Stufe seiner Geschichtlichkeit“<sup>66</sup> hingenommen. Jene regressive Verfahrensweise, die „der geschichtlichen Tendenz ihres eigenen Materials blind und widerspruchslos Folge leistet“<sup>67</sup>, steht daher einer kritischen Materialformung diametral gegenüber, bezieht letztere doch gerade die immanenten Zwänge des Materials mit ein, um jenes fortschrittlich zu erweitern und es - mit Adorno formuliert - auf die nächste Stufe seiner Geschichtlichkeit heben zu können.

Die Dialektik von Freiheit und Zwang bildet zugleich die Grundlage, mit die Adorno die immanente Stimmigkeit eines Kunstwerkes bemisst. Allein durch die Vermittlung dieser Dialektik in der ästhetischen Ausgestaltung lasse die Möglichkeit einer immanenten Stimmigkeit sich realisieren. Weil der Werkcharakter des Kunstwerkes nicht mehr als verbindliche Form für eine immanente Stimmigkeit des Werkes bürgt, begründet Adorno diese in den geschichtlichen Impulsen des Materials, dessen Forderungen im Werk kompositorisch erfüllt werden müssen. Adorno reduziert die Norm der Stimmigkeit jedoch nicht nur auf die ästhetische Konstruktion der Materialelemente im Kunstwerk, sondern bindet sie an deren Historizität - daher findet sich in der Stimmigkeit zugleich die Fortschrittlichkeit respektive die geschichtliche Angemessenheit eines Kunstwerkes aufgehoben.<sup>68</sup> Erfüllt ein Kunstwerk die in ihm objektiv angelegte Möglichkeit einer immanenten Stimmigkeit durch die kompositorische Vermittlung der Dialektik nicht, wird es daher notwendigerweise brüchig und ist nicht als fortschrittlich einzustufen.<sup>69</sup>

Mit dem Begriff der Stimmigkeit wird zugleich ein Aspekt der Musikästhetik Adornos berührt, der das Gesellschaftliche des Materials hervorhebt. Erfüllt sich im Kunstwerk ästhetische Wahrheit, ist jene nicht auf materialästhetische Stimmigkeit zu reduzieren: „Im Wahrheitsgehalt, oder in dessen Abwesenheit, fallen ästhetische und soziale Kritik zusammen.“<sup>70</sup> Sind ästhetische und gesellschaftliche Kritik für Adorno in der Kunst als untrennbare Einheit zu begreifen, hängt dies auch mit dem von Adorno bestimmten Verhältnis von Material und Gesellschaft zusammen.

---

<sup>65</sup> Adorno, Reaktion und Fortschritt, S. 135.

<sup>66</sup> Ebd.

<sup>67</sup> Adorno, Philosophie der neuen Musik, S. 108.

<sup>68</sup> Vgl. Adorno, Reaktion und Fortschritt, S. 133-134.

<sup>69</sup> Vgl. Dahlhaus, Adornos Begriff des musikalischen Materials, S. 14.

<sup>70</sup> Adorno, Einleitung in die Musiksoziologie, S. 417.

## 1.4 Material und Gesellschaft

Der Materialbegriff bezeichnet in der Musikphilosophie Adornos nicht lediglich ein ästhetisches Konzept zum Zwecke einer kunstimmanenten Analyse von Materialästhetik und Materialgeschichte der europäischen Kunstmusik, sondern offenbart sich als gesellschaftliche Kategorie, die sich mit der kritischen Gesellschaftstheorie Adornos verschränkt findet und den kunstimmanenten Betrachtungen gänzlich evident ist. Der gesellschaftliche Gehalt des Materials begründet sich in der Ästhetik Adornos aus einer Analogie zwischen Material und Gesellschaft, die deren Verhältnis fundamental bestimmt. Wohnt den geschichtlichen Zügen des musikalischen Materials „gesellschaftliche Instanz“<sup>71</sup> inne, folgt dessen historische Bewegung in ihrer immanenten Eigenständigkeit zugleich der gesamtgesellschaftlichen Tendenz: „Desselben Ursprungs wie der gesellschaftliche Prozeß und stets wieder von dessen Spuren durchsetzt, verläuft, was bloße Selbstbewegung des Materials dünkt, im gleichen Sinne wie die reale Gesellschaft [...]“<sup>72</sup> Wird durch den Materialbegriff ermöglicht, in der kunstimmanenten Entwicklung eine Verlängerung der realgesellschaftlichen ausmachen zu können, konkretisiert sich in ihm gleichsam die Vermittlung von Kunstentwicklung und Realgeschichte als auch die Vermittlung von Kunstwerk und Gesellschaft.<sup>73</sup> Letztere sucht Adorno jedoch nicht in einer dem Kunstwerk äußeren, gesellschaftlichen Instanz auf, sondern begründet die gesellschaftliche Vermittlung des Kunstwerks in diesem selbst.<sup>74</sup> Es ist das gesellschaftlich determinierte Material, über das sich gesellschaftliche Strukturen in der ästhetischen Ausgestaltung des Kunstwerks niederschlagen: „Die Konfiguration der Elemente des Kunstwerks zu dessen Ganzem gehorcht immanenten Gesetzen, die denen der Gesellschaft draußen verwandt sind.“<sup>75</sup>

Die Immanenz des Kunstwerkes und die gesellschaftlichen Strukturen fallen jedoch nicht isoliert auseinander, sondern finden ihren dialektisch vermittelten Übergang in der gesellschaftlichen Substanz des Materials. Das Verhältnis von Kunst und Gesellschaft, deren Vermittlung wesentlicher Gegenstand der *Ästhetischen Theorie* ist, manifestiert sich demnach im Materialbegriff, der als „Schnittstelle zwischen Kunst und Gesellschaft“<sup>76</sup> diejenige Instanz im Kunstwerk konstituiert, über die Adorno den gesellschaftlichen Gehalt der Kunst absichert. Drücken sich daher gesellschaftliche Verhältnisse analog im Material aus, lässt sich also in diesem die Objektivität der bestehenden Verhältnisse entziffern, so darf das Verhältnis von Material und Gesellschaft dennoch nicht materialistisch vereinfacht werden. Denn nicht „als direkte Abbildung ökonomischer oder politischer Verhältnisse“<sup>77</sup>, sondern aufgrund der konkreten Vermittlung durch das kompositorische Subjekt finden gesellschaftliche Verhältnisse Eingang in das Material.

---

<sup>71</sup> Adorno, *Der dialektische Komponist*, S. 202.

<sup>72</sup> Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, S. 39-40.

<sup>73</sup> Bürger, *Das Vermittlungsproblem in der Kunstsoziologie Adornos*, S. 175.

<sup>74</sup> Vgl. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, S. 409.

<sup>75</sup> Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 350. Vgl. hierzu auch Adorno, *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik*, S. 731: „Ihr [der Musik, Anm. R.B.] frommt es nicht, in ratlosem Entsetzen auf die Gesellschaft hinstarren: sie erfüllt ihre gesellschaftliche Funktion genauer, wenn sie in ihrem eigenen Material und nach ihren eigenen Formgesetzen die gesellschaftlichen Probleme zur Darstellung bringt, welche sie bis in die innersten Zellen ihrer Technik in sich enthält.“

<sup>76</sup> Kager, *Einheit in der Zersplitterung*, S. 97.

<sup>77</sup> Stern, *Zur Theorie des musikalischen Materials bei Adorno und Eisler*, S. 144.

Die Grundlage der Vermittlung von Material und Gesellschaft liegt im Bewusstsein des kompositorischen Subjekts, das Adorno nicht subjektivistisch verkürzt, sondern als gesellschaftlich durchdrungen auffasst. Begreift Adorno den Komponisten - dem Material ähnlich - als gesellschaftlich vermittelt, so schlägt sich in seinem Bewusstsein zwangsläufig das objektiv-historische Bewusstsein der Gesellschaft nieder, sodass das Material in der subjektiv-kompositorischen Vermittlung „subkutan die Spuren der jeweils herrschenden Gesellschaft birgt.“<sup>78</sup> Zugleich ist Adorno darum bemüht, das kompositorische Bewusstsein nicht gänzlich durch den gesellschaftlichen Bewusstseinszustand zu determinieren. Die Möglichkeit subjektiven Ausdrucks verortet Adorno jedoch nicht im Bewusstsein des Komponisten, sondern platziert sie in dessen unbewussten Gefühlsstrukturen. Allein durch die subjektiven Erfahrungen, die „jenseits des bewußten Willens ihren Ort haben“<sup>79</sup>, lässt sich künstlerischer Ausdruck, der keiner gesellschaftlich-ideologischen Verzerrung unterliegt, verwirklichen.

Wenn das Material gesamtgesellschaftlich durchdrungen ist und subjektiver Ausdruck lediglich unbewusst erfolgen kann, sieht Adorno die Möglichkeit gesellschaftlicher Kritik an die Bedingung gebunden, dass die gesellschaftliche Bestimmtheit des Materials dem Komponisten notwendig verborgen bleiben muss.<sup>80</sup> Gesellschaftliche Strukturen treten dem Komponisten demnach nicht als solche explizit entgegen, sondern verbergen sich - für den Komponisten unbewusst - im Material. Der Komponist kann daher in gesellschaftlicher Autonomie mit dem Material arbeiten. Erst durch diese Verborgenheit des Gesellschaftlichen setzt sich Adornos intendierte Einheit von ästhetischer und gesellschaftlicher Kritik hinreichend zusammen: „Daher ist die Auseinandersetzung des Komponisten mit dem Material die mit der Gesellschaft, gerade soweit diese ins Werk eingewandert ist und nicht bloß als Äußerliches, Heteronomes, als Konsument oder Opponent der Produktion gegenübersteht.“<sup>81</sup> Die Auseinandersetzung des Komponisten mit der Gesellschaft darf jedoch nicht auf beliebig verfügbarem Material beruhen, sondern muss sich auf den historisch fortgeschrittensten Stand beschränken, da sich Gesellschaftliches in „der Gestalt des Problems und der Einheit künstlerischer Lösungen“<sup>82</sup> sedimentiert. Es sind die immanenten Forderungen des Materials, deren Verarbeitung zugleich gesellschaftliche Kritik ausdrückt. Daher ermöglicht lediglich das fortschrittlichste Material einen kompositorischen Umgang, der zugleich gesellschaftliche Relevanz aufweist. Adorno rettet die Möglichkeit gesellschaftlicher Kritik gerade in der Materialbehandlung, da eine direkte Auseinandersetzung mit der Gesellschaft durch künstlerische Praxis die Autonomie der Kunst aushöhlt und explizite Aussagen engagierter Kunst die Gefahr

---

<sup>78</sup> Kager, Einheit in der Zersplitterung, S. 98.

<sup>79</sup> Adorno, Ästhetische Theorie, S. 422.

<sup>80</sup> Vgl. Adorno, Der dialektische Komponist, S. 202.

<sup>81</sup> Adorno, Philosophie der neuen Musik, S. 40.

<sup>82</sup> Adorno, Einleitung in die Musiksoziologie, S. 409.



bergen, die Wahrheit gesellschaftlicher Kritik zu verfehlen.<sup>83</sup> Beschränkt sich Kunst jedoch auf ihr eigenes Material, das gesellschaftliche Strukturen impliziert, kann sie gesellschaftliche Kritik begriffslos entfalten: „Die Aufgabe der Musik als Kunst tritt damit in gewisse Analogie zur der der gesellschaftlichen Theorie.“<sup>84</sup>

Wenn auch die kunstimmanente Entwicklung der realgesellschaftlichen folgt, so möchte Adorno dennoch beide Entwicklungsstränge nicht gänzlich ineinander verflochten sehen. Adorno hält gerade an der Fortschrittslogik des Materials fest, um die Kunst als Gegenüber des Prozesses der gesellschaftshistorischen Regression betrachten zu können, die Adorno zusammen mit Max Horkheimer in der *Dialektik der Aufklärung* geschichtsphilosophisch rekonstruiert. Denn gerade durch die immanente Verwendung von Formprinzipien, die gesellschaftlichen Strukturverhältnissen verwandt sind, ist es durch Materialbehandlung möglich, jene realgesellschaftlichen Prinzipien bestimmt zu negieren.<sup>85</sup> Das Verhältnis von Realgeschichte und Kunstimmanenz konkretisiert sich durch den Hinweis Adornos, dass die *Philosophie der neuen Musik* als „ausgeführter Exkurs zur ‚Dialektik der Aufklärung‘“<sup>86</sup> verstanden werden soll. Dem historisch-dialektischen Umschlag von Aufklärung in Mythos als Entwicklungsprinzip der Realgesellschaft entgegen, zeichnet sich die historische Tendenz des Materials als Umschlag von Mythos in Aufklärung ab. Die musikalischen Strukturprinzipien, auf denen die aufklärerische Tendenz des Materials beruht, sind jedoch der realgesellschaftlichen zunächst ähnlich: „Die zweite Natur des tonalen Systems ist historisch entsprungener Schein. Sie hat die Würde des geschlossenen und exklusiven Systems der Tauschgesellschaft zu verdanken, (...) mit deren Fungibilität die aller tonalen Elemente aufs tiefste übereinstimmt.“<sup>87</sup> Zugleich sind in ihren Ursprüngen sowohl Kunst als auch Gesellschaft anfänglich durch das Prinzip der Naturbeherrschung bestimmt. Während jedoch in der historischen Entwicklung der Gesellschaft das Prinzip der Naturbeherrschung fortschreitet, impliziert der Fortschritt des Materials eine Entmythologisierung jener „zweiten Natur“. Dieser Fortschritt findet in der Zwölftonmusik historisch seine radikalste Entfaltung. Durch die Gleichberechtigung aller zwölf Töne wurden die „mythischen Bindungen der Zahl“ (Obertonreihe, tonale Harmonik) aufgelöst und dem Material seine „gewalttätigsten Naturprinzipien“<sup>88</sup> (Leitton und Dominante) entzogen. Fortschrittliche Materialbeherrschung negiert auch deshalb das realgesellschaftliche Prinzip der Naturbeherrschung, „weil es (...) eben möglich ist, durch bewußte Verfügung übers Naturmaterial das Joch des Naturzwangs abzuwer-

---

<sup>83</sup> Vgl. Bürger, Das Vermittlungsproblem in der Kunstsoziologie Adornos, S. 176. Der Ort gesellschaftlicher Kritik in der Kunst gründet sich wesentlich auf den von Adorno formulierten Doppelcharakter der Kunst als „gesellschaftliche Antithese zur Gesellschaft“ (Adorno, Ästhetische Theorie, S. 19): Kunst, in ihrer Stellung zur Gesellschaft, ist „als Produkt gesellschaftlicher Arbeit stets fait social“; ihren gesellschaftlichen Charakter erhält sie jedoch gerade „durch ihre Gegenposition zur Gesellschaft“, die sie als autonome Kunst einnehmen kann (vgl. Adorno, Ästhetische Theorie, S. 335). Gerade die neue Musik kann durch ihre gesellschaftliche Isolation ihre Stellung als Antithese zur Gesellschaft wahren und wegen ihres Ausschlusses aus dem kulturindustriellen Betrieb ästhetische und gesellschaftliche Wahrheit entfalten. (Vgl. Adorno, Philosophie der neuen Musik, S. 19 u. 28)

<sup>84</sup> Adorno, Zur gesellschaftlichen Lage der Musik, S. 731.

<sup>85</sup> Vgl. Kager, Einheit in der Zersplitterung, S. 99. Durch bestimmte Negation ist es der avantgardistischen Musik möglich, das Menschliche der Gesellschaft vollends als Unmenschlichkeit zu demaskieren. (Vgl. Adorno, Philosophie der neuen Musik, S. 28)

<sup>86</sup> Adorno, Philosophie der neuen Musik, S. 11.

<sup>87</sup> Ebd., S. 20.

<sup>88</sup> Adorno, Reaktion und Fortschritt, S. 138 u. 139.

fen, das in der geschichtlichen Realität die Emanzipation des Menschen verhindert (...).<sup>89</sup> Zugleich verankert Adorno in der Materialbeherrschung die Utopie einer Versöhnung zwischen Subjekt und Objekt, die sich sowohl realgesellschaftlich als auch kunstimmanent, in Form der Subjekt-Objekt-Dialektik zwischen Komponist und Material, niederschlägt. Die Möglichkeit, „das musikalische Material so in die Gewalt zu nehmen, daß die Differenz zwischen ihm und dem musikalischen Subjekt einmal verschwinde“<sup>90</sup>, sieht Adorno in der Materialverwendung der neuen Musik gegeben.

Bevor über das musikalische Material eine Annäherung an die Ästhetik und Geschichte der Popmusik erfolgen kann, ist es notwendig, die Popmusik begrifflich zu bestimmen.

## 2. Definitionsannäherungen an den Begriff „Popmusik“

Der Begriff Popmusik wird erstmals in amerikanischen Musikzeitschriften der 1950er Jahren als Kurzform der Bezeichnung „popular music“ verwendet, um Musikformen innerhalb der populären Musik von „den neu entstandenen jugendspezifischen Formen des Rock‘n’Roll abzugrenzen.“<sup>91</sup> Bereits in den Abgrenzungsversuchen offenbart sich der Begriff insofern als problematisch, da er die Grenzen zum Rock‘n’Roll musikästhetisch nur unzureichend bestimmen kann. Dass der Begriff auch in seinem weiteren Gebrauch weniger als bündige Definition einer spezifischen Gattung und den ihr innewohnenden stilistischen Merkmalen, sondern vielmehr als Grenzziehung zu anderen populären Musikphänomenen aufgefasst wird, deutet an, dass die ursprüngliche Problematik des Begriffs diesem in seiner historischen Entwicklung inhärent bleibt. Der Terminus unterliegt hierbei selbst einer ständigen historischen Veränderung, welche darauf zurückzuführen ist, dass er immer wieder neuen Stilen zugewiesen wird. Er bleibt daher als Überbegriff bestehen, in dem sich gleichsam verschiedene Stile disparat gegenüberstehen.<sup>92</sup> Popmusik entgegen seiner terminologischen Ambiguität musikästhetisch und historisch zu präzisieren, kann über eine negative Begriffsbestimmung gegenüber weiteren denkbaren Auffassungen erfolgen.

Den Begriff lediglich als Ableitung von „populär“ zu begreifen, schließt gleichsam ein, Popmusik vor allem durch eine quantitative Charakteristik zu kennzeichnen. Cutler hat hinsichtlich der Bezeichnung „populär“ im Sinne einer quantitativen Größe darauf verwiesen, dass eine „zahlenmäßige Analyse [...] aus Charts, Absatzhöhen und Umfragen“<sup>93</sup> die Musik auf eine numerische Quantität reduziert und sie daher zu eindimensional erfasst.<sup>94</sup> Auch Büsler macht hierauf aufmerksam und sieht die daraus resultierende Problematik erwachsen, dass Musikgruppen, die der Popmusik zugerechnet werden können, die jedoch weitgehend unbekannt sind, aus diesem Schema herausfallen. Zudem unterliegt nach Büsler auch eine Definition von Popmusik als einer seichten und kommerziellen Musik einer Verkürzung, da

---

<sup>89</sup> Kager, Einheit in der Zersplitterung, S. 100. Sziborsky deutet den Materialprozess als fortschreitende Emanzipation in Bezug aufs Hegels Interpretation der Weltgeschichte als „Fortschritt im Bewußtsein der Freiheit“. (Vgl. Sziborsky, Adornos Musikphilosophie, S. 94 und Hegel, Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte, S. 32)

<sup>90</sup> Adorno, Musik und neue Musik, S. 487.

<sup>91</sup> Wicke, Popmusik, Sp. 1692.

<sup>92</sup> Vgl. ebd., S. 1692-1694.

<sup>93</sup> Cutler, Was ist populäre Musik?, S. 10.

<sup>94</sup> Vgl. ebd., S. 11.

in dieser Definition Musikgruppen ausgeschlossen bleiben, die populär und kommerziell erfolgreich sind, jedoch keine seichte Unterhaltungsmusik spielen.<sup>95</sup> Büsser schlussfolgert hieraus, dass der Begriff Popmusik als Überbegriff „all die Musikformen [bezeichnet], die weder dem Bereich der klassischen und so genannten ernsten (E-Musik) noch dem Jazz und dem Schlager angehören.“<sup>96</sup> Ähnlich allgemein erfassen auch Liebsch und Spree den Begriff, wenn sie diesen als übergeordnete Kategorie verstehen, „unter die (...) verschiedene ‚U-musikalische‘ Stilrichtungen subsumiert werden.“<sup>97</sup> Hierbei muss jedoch registriert werden, dass einem solchen Überbegriff zugleich eine Dialektik innewohnt, die die Eindeutigkeit in begriffliche Unschärfe pervertiert. Dementsprechend ist auch für Behrens die Bezeichnung Popmusik

„insofern eindeutig, weil in solchem durch die Eckpfeiler abgegrenztem Raum von Frank Zappa über die Kelly-Family, Pet-Shop Boys und Einstürzende Neubauten, James Brown und Whitney Houston, Squarepusher und Barbara Morgenstern, Sven Väth und Kurt Cobain bis zu den Sex Pistols und Ice-T alle ihren zugewiesenen Platz zu haben scheinen. Doch die disparate Liste verweist auf Unvereinbarkeiten durch eine Übereindeutigkeit des Begriffs: jede Musik wäre Popmusik; unbegründbar, warum Komponisten wie Mozart [...] hier keinen Platz finden sollten.“<sup>98</sup>

Behrens ist insofern zuzustimmen, als dass der Begriff in einer solchen Übereindeutigkeit ein hybrides Begriffsinstrument bleibt und daher spezifische sowie sich ästhetisch widerstreitende Phänomene subsumierend vereinheitlicht. Eine Abgrenzung zur Kunstmusik offenbart sich jedoch als treffend, wenn man ihr eine andere Materialästhetik und Materialgeschichte zugesteht. Die Behandlung des musikalischen Materials bei Mozart ist demnach eine gänzlich andere als jene der hier angeführten Beispiele. Dass diese Beispiele dennoch dem subsumierenden Begriff „Popmusik“ zugeordnet werden können, ermöglicht sich durch den Begriff des Stils, der sich materialästhetisch begründen lässt: „Er [der Stil, Anm. R.B.] (...) ist die Weise, in der mit einem Material umgegangen wird.“<sup>99</sup> Popmusik als Stil begriffen, in dessen Rahmen sich ein bestimmter Umgang mit dem Material abzeichnet, legitimiert, dass in der vorliegenden Arbeit auf einen solchen Überbegriff zurückgegriffen werden kann, wenn nachfolgend zugleich begründet wird, dass sich Popmusik materialästhetisch sowie materialgeschichtlich als ein solcher Stil präzisieren lässt.<sup>100</sup>

---

<sup>95</sup> Büsser, Popmusik, S. 8. Büsser liegt zudem richtig, wenn er meint, dass der Begriff Popmusik hinsichtlich der künstlerischen Praxis der Pop Art historisch kontextualisiert werden muss. Vgl. zum Verhältnis von Popmusik und Pop Art Sandner, Rock'n'Roll - Rock and Roll - Rock, S. 11-14.

<sup>96</sup> Büsser, Popmusik, S. 9.

<sup>97</sup> Liebsch; Spree, Erbschaft jener Zeit?, S. 151.

<sup>98</sup> Behrens, Das hedonistische Ohr, S. 69-70.

<sup>99</sup> Adorno; Eisler, Komposition für den Film, S. 80.

<sup>100</sup> Wenn nachfolgend zugleich der Begriff „populäre Musik“ verwendet wird, ist dies der Tatsache geschuldet, dass während der Auseinandersetzung Adornos mit populärer Musik der Begriff „Popmusik“ zeitweise noch nicht existent war. Wenn im Folgenden zudem ebenso auf die Rockmusik rekurriert wird, lässt sich ein solcher Rückgriff ebenfalls aus mehreren Gründen rechtfertigen: Die Abgrenzung der Rockmusik von der Popmusik ist durch die hier angeführte umfassende Definition von Popmusik kaum aufrecht zu erhalten, sodass auch Phänomene, die gemeinhin im Bereich der Rockmusik verortet werden, im Rahmen dieser Definition verhandelt werden können. Des Weiteren schwimmt die Klassifizierung von Rockmusik gegenüber der Popmusik vor allem vor einer materialästhetischen und materialgeschichtlichen Perspektive, wie sich durch die Einbindung von Rockmusik-Theorie nachfolgend zeigen wird.

### 3. Zur Ästhetik und Geschichte der Popmusik

#### 3.1 Materialästhetik der Popmusik

##### 3.1.1 Materialorganisation in der Popmusik

Adorno begreift die Materialorganisation populärer Musik als gänzlich andere gegenüber derjenigen der europäischen Kunstmusik. Grundlage dieser Annahme sind die Formgesetze sowohl der ernsten als auch der populären Musik, durch die das musikalische Material in seiner Verwendung determiniert wird. Die materialästhetische Ausgestaltung in der Kunstmusik basiert zunächst auf einer dialektischen Vermittlung zwischen der Totalität des Kunstwerkes und den musikalischen Details innerhalb dieser Totalität: „Every detail derives its musical sense from the concrete totality of the piece which, in turn, consists of the life relationship of the details (...).“<sup>101</sup> Wenn in der Kunstmusik jedes Detail seinen musikalischen Sinn aus der Ganzheit des Werkes ableitet und sich die Totalität des Werkes nur durch die Verbindungen der musikalischen Einzelheiten konstituiert, so ist folglich auch „jegliches Detail, noch das einfachste, es selbst, keines beliebig durch andere zu ersetzen.“<sup>102</sup> In der populären Musik hingegen findet nach Adorno eine dialektische Vermittlung zwischen der Totalität des Ganzen und seinen Einzelteilen nicht statt: „[N]o stress is ever placed upon the whole as a musical event, nor does the structure of the whole ever depend upon the details.“<sup>103</sup> In der musikalischen Struktur hat jedes Detail zugleich eine absolute und in sich geschlossene Position inne, erlangt hierdurch keine konstruktive oder formsetzende Bedeutung und unterbindet durch seine absolute Beschaffenheit die Möglichkeit einer immanenten Wechselwirkung mit dem Formganzen. Das Absolute der materialästhetischen Elemente in der populären Musik möchte Adorno jedoch von jenen der ernsten Musik unterschieden wissen, obgleich auch letztere eine selbstständige Funktion erfüllen. Der Unterschied begründet sich darin, dass die Materialelemente in der Kunstmusik durch ihre Verbindung zu anderen Elementen musikalischen Sinn offenbaren, während die Details in der populären Musik unabhängig anderer Materialelemente isoliert sind und sich hierdurch „mit der immanenten Konstitution des Kunstwerks [als] unvereinbar“<sup>104</sup> erweisen. Als separate Momente in der Komposition bleiben sie austauschbar und „von dem konkreten Verlauf der Musik so getrennt, daß für alles ein anderes eintreten kann.“<sup>105</sup> Auch wenn Adorno die Abgrenzung der populären Musik von der Kunstmusik am Jazz und Schlager verdeutlicht, lassen sich Parallelen zur materialästhetischen Ausgestaltung in der Popmusik ziehen.

Entsprechend widerlegt Tibor Kneif die „falsche Annahme, auch Rockstücke bildeten Lösungen von immanenten kompositorischen Problemen“<sup>106</sup>. Fundiert sieht er dies vor allem in den Formstrukturen der Rockmusik, die nicht auf der Idee eines geschlossenen Werkes aufbauen. Kneifs Feststellung mag

---

<sup>101</sup> Adorno, *On Popular Music*, S. 19.

<sup>102</sup> Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, S. 208.

<sup>103</sup> Adorno, *On Popular Music*, S. 19.

<sup>104</sup> Adorno, *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens*, S. 18.

<sup>105</sup> Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, S. 208, vgl. auch Adorno, *On Popular Music*, S. 19. Die Austauschbarkeit des musikalischen Materials in der populären Musik hat zugleich eine gesellschaftstheoretische Komponente. Über den Jazz bemerkt Adorno: „Heutzutage jedenfalls sind alle Formelemente des Jazz durch die kapitalistische Forderung nach seiner Tauschbarkeit völlig abstrakt vorgeformt.“ (Adorno, *Über Jazz*, S. 82)

<sup>106</sup> Kneif, *Einführung in die Rockmusik*, S. 74.

zunächst der Auffassung Adornos bezüglich einer formimmanenten Beschaffenheit populärer Musik ähneln, doch seine Begründung eines ästhetischen Niveaus der Rockmusik weicht gleichfalls von einer materialästhetischen Betrachtungsweise im Sinne Adornos ab. So bemerkt Kneif, dass jene Formstrukturen dennoch „einen komplexen Gegenstand für die Beschreibung abgeben“ und „komplizierter beschaffen sein [können] als die kunstvollste Partitur der seriellen Musik.“<sup>107</sup> Aus materialtheoretischer Perspektive ist Kneifs Begründung einer ästhetischen Legitimation der Rockmusik über den Begriff der Komplexität jedoch zurückzuweisen, da dieser zunächst weniger über die materialästhetische Beschaffenheit von Musik aussagt. Gleichwohl materialästhetische Elemente einer komplexen musikalischen Ausgestaltung zugrunde liegen können, bürgt die Komplexität eines Stückes nicht für die ästhetische und historische Fortschrittlichkeit seines Materials. Gegenteilig impliziert eine fortschrittliche Verwendung des musikalischen Materials nicht notwendig auch Komplexität.<sup>108</sup>

Doch das von Kneif registrierte fehlende Werkverständnis in der Rockmusik eröffnet die Möglichkeit einer Annäherung an materialästhetische Eigenschaften der Popmusik, für die sich Ähnliches behaupten lässt. Dafür ist jedoch zunächst der Zusammenhang zwischen dem Kunstwerk als Form und der Popmusik zu beleuchten. Die Auffassung, dass der Werkcharakter als normativer Grundsatz ein „überkommene[s] musikwissenschaftliche[s] Analyseverfahren“<sup>109</sup> darstellt, mag zwar in mancher Hinsicht für die Popmusik stimmen, wenn sich diese gerade auf ein verändertes Materialbewusstsein und veränderte Funktionen beruft, die nicht „auf den Nachweis organischer Ganzheit und ästhetischer Vortrefflichkeit“<sup>110</sup> abzielen. Ein normativ-theoretisches Konzept wie der Werkbegriff ist jedoch für eine kritische Musiktheorie der Popmusik insofern notwendig, als sie gerade hierdurch ästhetische Eigenschaften der Popmusik ausmachen kann. Zudem ist zu berücksichtigen, dass die Popmusik fast ausnahmslos auf die Idee eines geschlossenen Rahmens (mit Anfang und Schluss) aufbaut und nicht, wie etwa Strömungen der Kunstmusik im 20. Jahrhundert, das Musikwerk als Form durch die immanente Beschaffenheit ihrer Stücke grundlegend infrage stellt.<sup>111</sup> Eine materialästhetische Analyse der Popmusik durch den Begriff des Werkes ist daher durchaus möglich.

Wenn in der Kunstmusik das Verhältnis des Werkes zu seinen einzelnen Bestandteilen musikalischen Zusammenhang stiftet, muss die Popmusik folglich eine immanent-musikalische Logik auf veränderten Bedingungen konstituieren. Dass sich der musikalische Sinn eines Popmusikstückes nicht aus seiner immanenten Entwicklungslogik des musikalischen Materials unter der Voraussetzung eines Werkcharakters ableitet, scheint in der popmusikwissenschaftlichen Theorie nahezu einhellig vertreten zu wer-

---

<sup>107</sup> Kneif, Einführung in die Rockmusik, S. 74-75.

<sup>108</sup> Vgl. Adorno, On Popular Music, S. 21. Zum Problem des Verhältnisses von Fortschritt und Komplexität in der Kunstmusik vgl. Behrens, Soziale Verhältnisse - Klangverhältnisse, S. 92-93.

<sup>109</sup> Liebsch; Spree, Erbschaft jener Zeit?, S. 155.

<sup>110</sup> Ebd.

<sup>111</sup> Als Beispiel wäre hier die Minimal Music anzuführen, deren Werke durch ihren musikalischen Verlauf (potentielle Unendlichkeit, Überwindung zeitlicher Grenzen) das musikalische Werk als Form negiert (vgl. Götte, Minimal Music, S. 235 - 252). Auch die Atonalität im Allgemeinen problematisiert den Werkcharakter: „Der Übergang zur Atonalität schließlich stellte die Einheit des Strukturellen der Musik und damit jedes einzelnen Werks in Frage. In der neuen Musik gibt es nur noch strukturell inkonsistente und formal fragmentarische Werke, also Werke, die keine mehr sind.“ (Mahnkopf, Über Zeit und Geschichte in der Musik, S. 98)

den. Gleichwohl lassen sich popmusikalische Beispiele finden, die eine Vermittlung zwischen Formganzen und Einzeldetails realisieren: Zu nennen wären hier Arrangements des Progressive Rocks oder des Hip-Hops, in denen sich Ganzes und Details vermittelt finden.<sup>112</sup> Entgegen einzelner popmusikalischer Phänomene, in denen sich Ganzes und Details verschränken, ermittelt Diederichsen im Allgemeinen eine fehlende immanent-musikalische Logik in der Popmusik. Er versteht Popmusik demgemäß als

„einen Umgang mit Musik, der sich weniger um die immanente Organisation von Klängen und Tönen kümmert, sondern auf fertige, in sich geschlossene Klangobjekte rekurriert, die unabhängig von ihrer musikalischen Logik durch eine ihres (öffentlichen) Gebrauchs, ihres ‚Bildes‘, ihrer Funktion geprägt sind [...]“<sup>113</sup>

Dass in der Popmusik Töne und Klänge weniger nach innermusikalischen Gesetzmäßigkeiten, sondern nach außermusikalischen Bedeutungen und Zwecken verwendet und strukturiert werden, impliziert zunächst, dass die ästhetische Autonomie des Materials zugunsten einer außerästhetischen Funktionalisierung geopfert wird. In Hinblick auf die Materialorganisation in der Popmusik deutet Diederichsen hier jedoch zwei Aspekte an, die für materialästhetische Gestaltungsprinzipien der Popmusik essenziell sind: einerseits eine Verlagerung des künstlerischen Fokus auf ein Primat des Klangs, einhergehend mit einer Distanzierung des (weitere Parameter einbeziehenden) musikalischen Materials; andererseits die Vorstellung eines fertigen, geschlossenen Klangs, der sich als solcher einer immanent musikalischen Logik versperrt. Letzteres stimmt mit den von Adorno kritisierten isolierten Details in der populären Musik überein, denen er - wenn er sie ausnahmsweise als Material benennt - eine ähnliche innermusikalische Funktionslosigkeit attestiert: „Heute wird das Material als solches, bar jeglicher Funktion, gefeiert. Nach der musikalischen Darstellungsfähigkeit braucht man gar nicht erst zu fragen.“<sup>114</sup> Wenn Adorno in der Funktionslosigkeit des populären Materials zugleich eine fehlende Darstellungsfähigkeit begründet sieht, ist diese Beurteilung auch in Hinblick auf den Klang zu untersuchen.

Kneif verweist auf den Klang als primäres Darstellungsmittel, wenn für ihn „der raffiniert ausgearbeitete und präsentierte Klang die Hauptsache“ im Genre der Rockmusik bildet, obgleich hierdurch „die abstraktere Schicht der ‚Komposition‘ mehr oder minder austauschbar bleibt.“<sup>115</sup> Zunächst ließe sich aus einer solchen Perspektive der Klang auch in der Popmusik als musikalisches Material sowie als erweiterte Möglichkeit der musikalischen Darstellungsfähigkeit einsehen: „Das musikalische Material [der Popmusik, Anm. R.B.] besteht (...) nicht mehr nur aus notierbaren, sondern aus realen Klängen. [...] Man mag dies schlicht als eine Erweiterung der musikalischen ‚Ausdrucksmöglichkeiten‘ betrachten.“<sup>116</sup> Das argumentative Vorgehen der Autoren ist jedoch in mehrfacher Hinsicht problematisch. Die hier

---

<sup>112</sup> So führt Behrens in Hinblick auf die Kompositionsschemata der Kunstmusik aus, dass diesen „entsprechende Werke der populären Musik entgegenzuhalten [wären], die gleichsam nur im Ganzen sich verstehbar erweisen. Dafür muß nicht einmal umfangreiches Konzeptmaterial von Genesis oder Yes, etwa ‚The Lamb Lies Down on Broadway‘ oder ‚The Gates of Dilirium‘ herbeizitiert werden, sondern selbst die Musik, die die 32 Takte Umfang auch heute noch nicht verläßt, baut auf die Verschränkung von Detail und Ganzem: HipHop etwa, Musik, die es textlich auf Erzählung anlegt, erscheint dem ungeübten Ohr als reine Wiederholung von Loops und Samples. Ein geschultes Gehör wird hier aber vernennen können, wie sich mit der Zitation von musikalischen Sequenzen aus dem kleinsten Klangdetail ein die 32-Takte sprengendes Ganzes ergibt [...]“ (Behrens, Pop Kultur Industrie, S. 65.)

<sup>113</sup> Diederichsen, Die Erfindung der Pop-Musik, S. 209-210.

<sup>114</sup> Adorno, Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens, S. 23.

<sup>115</sup> Kneif, Ästhetische und nichtästhetische Wertungskriterien in der Rockmusik, S. 102.

<sup>116</sup> Liebsch; Spree, Erbschaft jener Zeit?, S. 155.

getroffene Unterscheidung von notierbaren und realen Klängen im Bereich der Popmusik übergeht, dass die Notation im Wesentlichen eine schriftliche Darstellungsform der Kunstmusik, nicht aber der Popmusik ist. Zudem wird durch die Unterscheidung indirekt ein Begriff des musikalischen Materials, wie er von Adorno formuliert wird, insofern negiert, als der Klang nur eine Teilkategorie des musikalischen Materials darstellt, das Material wiederum nicht auf den Klang zu beschränken ist. Klang und musikalisches Material werden in der betreffenden Argumentation jedoch gleichgesetzt. Sinnvoller wäre es daher, den Begriff des musikalischen Materials hier durch Klangmaterial zu ersetzen.

Dass der Klang für das musikalische Material sowie für die Materialorganisation in der Popmusik dennoch essenziell ist, verdeutlicht Cutler durch das Verhältnis von Klang, Notation und Phonographie. Er verortet den Klang als musikalisches Darstellungsmittel historisch in die Phase der Tonaufzeichnung. Diese stellt für ihn „eine qualitative Weiterentwicklung dar: Hinsichtlich ihres inneren Potentials ist sie die Negation der Notation.“<sup>117</sup> Cutler löst hierdurch die Bindung von Notation und Klang und erkennt in der Tonaufzeichnung die technische Bedingung, durch die der Klang erst primärer Gestaltungsgegenstand von Musik werden kann.<sup>118</sup> Die Verschränkung von Tonaufzeichnung und Klang eröffnet in Hinblick auf die Popmusik die Möglichkeit, den Klang als ein der Popmusik grundlegendes materialästhetisches Gestaltungsmittel zu begründen. Historisch fundieren ließe sich dies durch die These, dass die Entstehung der Popmusik wesentlich durch die Phonographie bedingt wird. So macht Großmann darauf aufmerksam, dass die Popmusik „die Musik der phonographischen Reproduktion und Übertragung“<sup>119</sup> ist.

Wenn der Klang somit - bedingt durch die Phonographie - als grundlegendes materialästhetisches Gestaltungsmittel der Popmusik und ferner als Erweiterung der musikalischen Darstellungsfähigkeit betrachtet werden kann, gilt zu hinterfragen, ob und inwieweit ihm innerhalb einer popmusikalischen Komposition eine formsetzende Bedeutung zukommen kann. Adorno hat die Möglichkeit eines integrativ-formsetzenden Einsatzes von avanciertem Material in der populären Musik gerade dadurch verhindert gesehen, dass innovatives Material nicht als tragendes Element, sondern lediglich als Reizmoment in der Komposition eingesetzt wird.<sup>120</sup> Hierdurch bleibt die freie Entfaltung jeglicher materialer Novitäten unterbunden: „Aber sie [die leichte Musik, Anm. R.B.] bringt sie [die Nouveautés, Anm. R.B.] um Funktion und freie Entfaltung, indem sie sie (...) als bloße Farbkleckse, als Aufputz der starr traditionellen Sprache hinzufügt.“<sup>121</sup> Dass auch der Klang in der Popmusik nicht als formsetzendes Element, vielmehr als „Farbklecks“ verwendet wird, deutet Meyer-Denkman an: „[N]eue Klangeffekte werden in der Popmusik entweder im Background einverwoben, elektronisch glattgeschliffen, emotio-

---

<sup>117</sup> Cutler, Notwendigkeit und Auswahl musikalischer Formen, S. 38. Eine ähnliche Argumentation verfolgt auch Großmann, der sich begrifflich stärker auf Adorno bezieht als Cutler: „Die Voraussetzungen, Klangmaterial wörtlich zu nehmen, sind nach der Phase der Dominanz der graphisch traditionellen Notation durch die elektronische Phonographie gegeben.“ (Großmann, Collage, Montage, Sampling, S. 329)

<sup>118</sup> Vgl. Cutler, Notwendigkeit und Auswahl musikalischer Formen, S. 39.

<sup>119</sup> Großmann, Die Geburt des Pop aus dem Geist der phonographischen Reproduktion, S. 123 (Hervorhebung im Original). Das Verhältnis von Medientechnik und Popmusik sowie die Frage, inwieweit die technische Reproduzierbarkeit der Phonographie das musikalische Material der Popmusik bedingt, wird in Kapitel 3.2.4 ausführlicher erörtert.

<sup>120</sup> Vgl. Adorno, Zeitlose Mode, S. 126.

<sup>121</sup> Adorno, Einleitung in die Musiksoziologie, S. 203.

nal aufgebauscht oder sie werden als Exotisch-Fremdes mit der Aura einer magischen Distanz umgeben.“<sup>122</sup> Adornos Diktum wird hier dahin gehend expliziert, dass in der Popmusik avanciertes und ungewohnt scheinendes Klangmaterial weder um seiner selbst willen noch als integrativer Bestandteil der Komposition materialästhetisch verarbeitet wird, sondern zu einer ornamentalen Dekoration verkommt, die völlig unabhängig der Komposition funktioniert. Was Meyer-Denkman kritisiert, kann an verschiedenen Beispielen der Popmusik konkretisiert werden.

Ein Rückgriff auf die Beat-Musik scheint hier förderlich, da in den sechziger Jahren vermehrt Klangmaterialien der Kunstmusik, vor allem der elektronischen Musik, Eingang in die materialästhetische Ausgestaltung von Popmusik-Kompositionen fanden. Als Beispiel sei zunächst die Kollaboration der Beatles und Stockhausen zu nennen. Stockhausen war an einigen Kompositionen der Beatles maßgeblich beteiligt, seine Klangmaterialien erfüllen in seinen eigenen Kompositionen jedoch eine andere Funktion, wie Zimmer verdeutlicht:

„Den Beatles, die lange mit Stockhausen korrespondierten, und sich längere Zeit mit der elektronischen Musik beschäftigten, ging es im Gegensatz zu Stockhausen nicht um die Entfaltung des Klangmaterials (...), sondern um dessen bruchlose Einpassung in ihre Rockmusik. Fremdartige Klänge setzten sie in der Art der ‚Chinoiseries‘ der E-Musik der Jahrhundertwende als Dekoration ein und reduzierten sie auf einige Reizwerte. Ein einziges Mal, in ‚Revolution 9‘, konstruierten die Beatles ein Musikstück allein aus avanziertem [sic, Anm. R.B.] Material; sonst wurde dieses Material als Hintergrund-, Ein- oder Ausblendemusik verwandt.“<sup>123</sup>

Eine nicht auf freie Entfaltung ausgerichtete Verwendung des musikalischen Materials der Kunstmusik und die Einpassung avancierter Klangmaterialien diagnostiziert Feurich auch bei den Rolling Stones und Pink Floyd:

„Das gilt etwa bei den Stones für die Zufälligkeit, mit der etwa im Stück *She's A Rainbow* die ‚klassische Ebene‘ (Streichquartett und solistisch geführtes Klavier mit Alberti-Bässen) und die Pop-Ebenen miteinander wechseln oder für die additive Anhäufung heterogener Klangmaterialien in *The Lantern* oder auch in *She's A Rainbow*. Ein potpourrihafter Wechsel zwischen unterschiedlichen musikalischen Ebenen findet sich etwa auch in der Musik der Gruppe Pink Floyd. Zumindest gelingt ein integrativer Zusammenschluss dort nicht, wo, wie in der Nummer *A Saucerful of Secrets* oder *Grantchester Meadows*, die musikalisch konventionellen Teile sich in ihrer harmonisch-melodischen Intaktheit und symmetrisch-periodischen Geschlossenheit gegen jede Vermittlung durch ihr vorangegangenen elektronisch freien Klangprozesse verschließen.“<sup>124</sup>

Während Zimmer und Feurich eine Trennung des musikalischen Materials hinsichtlich seiner Funktion, die ihm in der Pop- und Kunstmusik zukommt, verfolgen und hierin ähnlich wie Adorno argumentieren, hebt Baacke gerade die avantgardistischen Merkmale der Beat-Musik hervor, die eine Trennung zwischen Pop- und Kunstmusik aufheben würden. Baacke erkennt vor allem in den Collagen und den elektroakustischen Klangexperimenten der Beat-Musik (auch denjenigen der Beatles) eine Nähe zu den kunstmusikalischen Avantgarden zu jener Zeit. Der Beat zeichnet sich für ihn gerade durch seinen veränderten Umgang mit dem musikalischen Material aus:

„Adornos Vorwurf gegenüber Jazz und Beat, sie überschritten ‚den Umkreis des Festgelegten‘ in keiner Weise, gilt höchstens für das, was man eben ‚musikalische Substanz‘ nennt. Tatsächlich bleibt der Beat [...] innerhalb der traditionellen Tonalität und Harmonik. Dennoch bietet er eine Weiterentwicklung, indem

---

<sup>122</sup> Meyer-Denkman, Pop und Avantgarde, S. 610.

<sup>123</sup> Zimmer, Popmusik, S. 147.

<sup>124</sup> Feurich, Warengeschichte und Rockmusik, S. 70. (Hervorhebungen im Original)



die ‚Verpackung‘ des musikalischen Materials und seine spontane Darbietung hier zu den entscheidenden Bewertungsmaßstäben werden.<sup>125</sup>

Baacke meint jedoch, Adornos Analyse der populären Musik durch eine Argumentation revidieren zu können, die Adornos Diktum letztlich doch bekräftigt. Denn auch Adorno hat die „Verpackung“ des musikalischen Materials durchaus registriert, in diesen jedoch lediglich „kalkulierte Effekte“ erkannt, „welche die Immergleichheit würzen, ohne sie zu gefährden [...]“. <sup>126</sup> Die Monotonie in der Materialorganisation der populären Musik, die Adorno hier mit einer Immergleichheit bezeichnet, begründet sich unter anderem durch die standardisierten Schemata, die auch der materialästhetischen Ausgestaltung der Popmusik zugrunde liegen.<sup>127</sup>

### 3.1.2 *Standardisierung in der Popmusik*

Sowohl die Formen als auch die Inhalte der populären Musik sind für Adorno grundlegend durch das Prinzip der Standardisierung geprägt: „The whole structure of popular music is standardized, even where the attempt is made to circumvent standardization. Standardization extends from the most general features to the most specific ones.“<sup>128</sup> Wenn Adorno hier sowohl die generelle Struktur als auch die spezifischen Details nennt, unterliegen zwangsläufig alle Gestaltungsmittel der populären Musik der Standardisierung: Sowohl das Formganze als auch die inhaltlichen Elemente wie Metrik, Harmonik und Melodik. Das Prinzip der Standardisierung konkretisiert sich für Adorno in musikalischer Hinsicht vor allem im Jazz und im Schlager.<sup>129</sup> In der Auseinandersetzung mit Adornos Thesen hinsichtlich der Standardisierung wird wiederholt auf die Schwachstellen seiner musikalischen Analysen aufmerksam gemacht: Dass Adorno den Begriff des Jazz nicht differenzierte, er fortschrittliche Formen des Jazz nicht in seine Analyse einbezog und damit notwendigerweise „ein historisches Moment des Jazz [verabsolutiere]“<sup>130</sup>, muss als unbestritten gelten. Adornos Kritik an Jazz und Schlager sollte jedoch nicht dogmatisch als falsch zurückgewiesen werden, eröffnen seine Analysen gerade Perspektiven für eine kritische Auseinandersetzung mit der Popmusik. Denn auch dieser sind Formen der Standardisierung inhärent.

So hat Schädler Elemente der Standardisierung auf die Popmusik übertragen und zeigt dies an Harmonik und Rhythmik auf. Erstere bleibt in der Popmusik wesentlich an die Tonalität gebunden, auch wenn

---

<sup>125</sup> Baacke, *Beat - die sprachlose Opposition*, S. 66.

<sup>126</sup> Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, S. 204.

<sup>127</sup> Vgl. in Bezug auf Standardisierung und Klangmaterial: Boehmer, *Zwischen Reihe und Pop*, S. 14: „Nicht nur der aus seinem Kontext isolierte Begriff der Sinnlichkeit, sondern auch die formalen Schemata, die es nicht zulassen, daß das erklingende musikalische Material seinen eigenen Kriterien folgend sich entfalten kann, weisen darauf hin, daß es der Unterhaltungsmusik um die bloße Normierung zu tun ist.“

<sup>128</sup> Adorno, *On Popular Music*, S. 17-18. Auch wenn die Standardisierung das grundlegende Prinzip jeglicher Massenproduktion ist, setzt Adorno die Produktion der populären Musik nicht mit der industriellen Massenproduktion gleich. Während die Distribution populärer Musik zwar gänzlich jener Massenproduktion ausgesetzt ist, bleibt die Herstellung populärer Musik „handwerklich“. (Vgl. Adorno, *On Popular Music*, S. 23)

<sup>129</sup> Es ließe sich der Einwand formulieren, dass standardisierte Formen auch die musikalische Gestaltung der Kunstmusik prägen. Adorno folgend, unterliegen die Formen der Kunstmusik (z.B. die Sonatensatzform) jedoch einer geschichtlichen Dialektik. (Vgl. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, S. 205)

<sup>130</sup> Sandner, *Populärmusik als somatisches Stimulans*, S. 125-126. Vgl. ebd. zur ausführlichen Kritik der Jazz-Analysen Adornos.

sie vereinzelt modifiziert wird.<sup>131</sup> Als Beispiel einer solchen Modifikation der Tonalität ist der Quartakkord Schönbergs anzuführen, der sowohl „als Begleitakkord zu pentatonischer Improvisation“ sowie „als Erweiterung der Tonalität, als ‚Zwischenakkord‘“<sup>132</sup> verwendet wird. Trotz Modifikationen wird die tonale Harmonik in der Popmusik jedoch aufrecht erhalten, die als harmonisches Grundgerüst den sicheren Bezugsrahmen bildet, auf denen sich auch tonale Abwandlungen vollziehen können. Schädler verweist als Beispiel auf das harmonisch versierte und an romantischer Harmonik orientierte *Yesterday* (1965) der Beatles, das im ersten Abschnitt folgende Harmonik aufweist: I - VII<sup>5/7</sup> - VI(Ip) - IV - V - I - V - IV<sup>7</sup> - II<sup>3<</sup> - IV - I.<sup>133</sup> Über die Harmonik bemerkt Schädler jedoch, dass sie „nicht als solche auskonstruiert [wird] wie etwa bei Wagner oder beim frühen Schönberg (...), sondern alle zwei Takte wird die Tonika (oder Tonikaparallele) wieder erreicht [...]“.<sup>134</sup> Mag die Harmonik hier zwar gegenüber damaligen popmusikalischen Kompositionen unter anderem durch die Verwendung eines Streichquartetts avancierter wirken, so konkretisiert sich in ihr gleichsam ein Aspekt, den auch Adorno in Hinblick auf die Materialorganisation der populären Musik kritisiert: die Austauschbarkeit des musikalischen Materials. Diese Annahme präzisiert sich in Schädlers weiterer Analyse von *Yesterday*: „Man kann daher nicht mehr von ‚Fortschreitungen‘ im traditionellen Sinn reden: die Akkorde sind gegeneinander vergleichgültigt, zu austauschbaren Münzen geworden.“<sup>135</sup> Auch die fehlende Interaktion der Akkorde entspricht den von Adorno hinsichtlich der populären Musik genannten isolierten Details. Adorno weist in seiner Beurteilung der Beatles jedoch noch auf einen weiteren Aspekt hin: „Man kann zeigen, dass die Ausdrucksmittel, die hier [bei den Beatles, Anm. R.B.] verwandt und konserviert werden, allesamt nur heruntergekommene Ausdrucksmittel der Tradition sind, die den Umkreis des Festgelegten in gar keiner Weise überschreiten [...]“.<sup>136</sup> Das Festgelegte mag hier als Synonym des Standardisierten fungieren. Adorno erkennt die musikalische Regressivität der Beatles - und der populären Musik allgemein - jedoch zugleich darin, dass diese im Wesentlichen auf eine Tradition der Tonalität - für ihn die der romantischen Epoche - aufbaut.<sup>137</sup> Die populäre Musik übergeht damit den historischen Fortschritt des Materials, der einen musikalischen Zusammenhang durch Tonalität ausschließt.<sup>138</sup> Gleichwohl die Beatles hier als frühes Beispiel der Popmusik fixiert werden, lassen sich Schädlers Aussagen auf die weitere Entwicklung der Popmusik verallgemeinern. Tonale Erweiterungen oder atonale Elemente mögen durchaus Eingang in das musikalische Material der Popmusik gefunden haben - Beispiele lassen sich hier zu verschiedenen historischen Zeitpunkten in der Popmusik finden.<sup>139</sup> Freilich bleiben solche Aus-

<sup>131</sup> Vgl. Schädler, *Das Zyklische und das Repetitive*, S. 308.

<sup>132</sup> Hoffmann, *Über einige harmonische Eigenheiten der Popmusik und ihrer historischen Vorläufer*, S. 81.

<sup>133</sup> Vgl. Schädler, *Das Zyklische und das Repetitive*, S. 309.

<sup>134</sup> Ebd. Eine Analyse des Beatles-Stückes *Strawberry Fields Forever*, aus der eine ähnliche Quintessenz hervorgeht, findet sich bei Feurich, *Warengeschichte und Rockmusik*, S. 69.

<sup>135</sup> Schädler, *Das Zyklische und das Repetitive*, S. 310.

<sup>136</sup> Adorno; Haselberg, *Über die geschichtliche Angemessenheit des Bewußtseins*, S. 494.

<sup>137</sup> Vgl. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, S. 210.

<sup>138</sup> Vgl. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, S. 216. Eine Kritik der Geschichte des musikalischen Materials in der Popmusik lässt sich jedoch nur schwer fassen, wenn die Materialgeschichte der Kunstmusik als Maßstab dient. Es gilt daher, den Entwicklungsstrang des Materials in der Popmusik als eigenen zu begreifen. Vgl. hierzu Kapitel 3.2.3.

<sup>139</sup> Tonale Erweiterungen finden sich bspw. bei Pink Floyd, Emerson, Lake & Palmer, Henry Cow, Sonic Youth oder Radiohead.

drucksmittel an die standardisierten Schemata hinsichtlich Harmonik und Metrik im Formganzen gebunden. Dass jene Ausdrucksmittel damit auch austauschbar bleiben, ist ihrer Standardisierung inhärent.

Neben der Harmonik bildet für Schädler der „Rhythmus (...)“ das hervorstechendste Merkmal der populären Musik.<sup>140</sup> Dass der Rhythmus in der Popmusik einen zentralen Stellenwert innehat, ist jedoch nicht auf das „Rhythmische im engeren Sinn“ zu reduzieren, sondern kristallisiert sich ebenso „im harmonischen Plan (in der Festlegung der harmonischen Schwerpunkte) wie in der formalen Anlage des Stückes.“<sup>141</sup> Hinzuzufügen ist hier, dass auch weitere Elemente wie die Melodik in der Popmusik dem Rhythmischen folgen. Schädler deduziert hieraus die elementaren ästhetischen Strategien der Popmusik:

„Das Periodische, genauer gesagt, das Zyklische spielt in der Unterhaltungsmusik eine außerordentliche Rolle. Man könnte sie geradezu durch die Präsenz des Zyklischen definieren. [...] Das Entscheidende, was von der larmoyanten Kritik an ‚Stereotyp‘, ‚Klischees‘, ‚Wiederholungen‘ übersehen wird, liegt darin, daß gerade die Wiederholung des Gleichen das ‚Dramatische‘ ausmacht.“<sup>142</sup>

Die Möglichkeit das Wiederholende, mithin auch das Standardisierte als positives Moment der Popmusik zu deuten, liest sich hier als implizite Kritik an Adorno. Doch weist Behrens in Anlehnung auf Schädler hin, dass „eine Reprise von der populärmusikalischen Wiederholung nicht soweit weg ist, außer, daß beide Periodisierungen im unterschiedlichen Bezug stehen, erstere nämlich weitgehend tonalharmonisch, letztere rhythmisch-metrisch.“<sup>143</sup> Ohne die Nähe der Wiederholung in der Popmusik zur Funktion der Reprise in der Kunstmusik näher beleuchten zu wollen, wäre zu analysieren, inwieweit das Standardisierte in der Popmusik durch materialimmanente Verarbeitung kritisch zu reflektieren möglich wäre.<sup>144</sup>

Die Standardisierung der populären Musik ist für Adorno eine notwendige Bedingung ihrer kulturindustriellen Verwertbarkeit. Neben den standardisierten Schemata begründet sich die Marktfähigkeit der populären Musik zusätzlich durch eine Enthistorisierung ihres musikalischen Materials.<sup>145</sup> Es gilt daher, zu untersuchen, ob und inwieweit in Hinblick auf die Popmusik eine historische Perspektive hinsichtlich des musikalischen Materials aufrecht erhalten werden kann.

## 3.2 Materialgeschichte der Popmusik

### 3.2.1 *Historizität des popmusikalischen Materials*

Die Möglichkeit, eine historische Tendenz des Materials und fortschrittliche Materialentwicklungen in der Popmusik ausmachen zu können, gründet sich - gleich der europäischen Kunstmusik - auf der Bedingung, dass dem musikalischen Material ein historischer Gehalt innewohnt. Diederichsen problematisiert die Kategorien von Geschichte und Fortschritt in Hinblick auf die Popmusik und erkennt in der

---

<sup>140</sup> Schädler, *Das Zyklische und das Repetitive*, S. 312.

<sup>141</sup> Ebd.

<sup>142</sup> Ebd., S. 313 u. 315.

<sup>143</sup> Behrens, *Pop Kultur Industrie*, S. 69.

<sup>144</sup> Vgl. hierzu Kapitel 3.3.2.

<sup>145</sup> Vgl. Adorno, *Über Jazz*, S. 91.

Materialverwendung das Fehlen einer historischen Perspektive: „Es scheint, dass weder der eigene Eintritt in die Geschichte, das eigene Neu-Sein, noch das Alt-Sein eines Teils des verwendeten Materials für heutige Musiker noch ein Thema ist. Die Perspektive auf Fortschritt und Geschichte ist in der Pop-Musik [...] offensichtlich nicht mehr gefragt.“<sup>146</sup> Diederichsen verdeutlicht hier eine ähnliche Enthistorisierung des musikalischen Materials, wie auch Adorno sie im Jazz wahrnimmt. Doch wenn Diederichsen den Mangel eines historischen Bewusstseins in der Popmusik im musikalischen Material ausmacht, meint er jedoch nicht von einer Geschichtlichkeit der Popmusik gänzlich Abstand nehmen zu müssen. Nur sedimentiere sich Geschichte eben nicht über das Material, sondern durch das kompositorische Subjekt, durch das „Medium eines Ichs mit Geschichte.“<sup>147</sup> Der historischen Materialtheorie Adornos entspricht und widerspricht eine solche Auffassung zugleich. Auch für Adorno findet - vermittelt über das kompositorische Subjekt - Geschichte Eingang in das Material. Gleichsam erfolgt die Historisierung nicht ausschließlich durch die Subjektivität des Komponisten, sondern durch eine materialimmanente Dialektik - durch die subjektive Auseinandersetzung des Komponisten mit dem historisch-objektiven Material. Gerade in diesem Aspekt weicht Diederichsens Argumentation von derjenigen Adornos ab. Aus materialtheoretischer Betrachtungsweise wäre daher die Begründung einer Historisierung der Popmusik nur über die subjektive Sphäre des Musikers als subjektivistisch verkürzt zu kritisieren. Denn wenngleich Adorno ebenso Subjektivität in die geschichtliche Fundierung des Materials mit einbegreift, vollzieht sich jene Fundierung gerade durch eine unbewusste Auseinandersetzung des Komponisten mit dem Material, während Diederichsen gerade im Ich-Bewusstsein des Musikers den geschichtlichen Bezug in der Popmusik auffindet.

Das musikalische Material der Popmusik jedoch entgegen der Annahme Diederichsens als historisch durchdrungen rechtfertigen zu wollen, ohne dabei einem bloßen Subjektivismus zu verfallen, muss durch einige Gesichtspunkte der Materialtheorie Adornos reflektiert werden. Zunächst wäre zu bemerken, dass die Intentionen der Popmusiker, auf denen Diederichsens Annahme eines fehlenden Materialbewusstseins aufbaut, irrelevant sind. Wenn gerade die unbewusste Auseinandersetzung des Komponisten mit dem Material dessen historischen Gehalt absichert, müsste das Material zwangsläufig auch dann historisch geprägt sein, wenn das Bestreben der Popmusiker gerade darin bestünde, das Material als geschichtsloses verwenden zu wollen. Zugleich wären jene Intentionen nicht lediglich der subjektiven Sphäre des Musikers zuzuschreiben. Wie Adorno darlegt, basieren sie auf den objektiven Bedingungen des Materials, aus denen der Musiker seine ästhetischen Materialstrategien ableitet. Eine solche Argumentation führt gleichsam dort an ihr Ende, wo in der Materialorganisation einer Popmusik-Komposition keine materialimmanente Orientierung herrscht, sondern es um eine „bruchlose Einpassung“ in die eigene Komposition geht, wie Zimmer anhand der Beatles verdeutlicht. Demgemäß müsste der Rückgriff auf musikalisches Material in der Popmusik keinen historische motivierten Ursprung

---

<sup>146</sup> Diederichsen, *Moment und Erzählung*, S. 184.

<sup>147</sup> Ebd., S. 185.

haben, da jegliches zur Verfügung stehende Material der eigenen Komposition unterworfen werden könnte.<sup>148</sup>

Da eine geschichtliche Fundierung des Materials nicht bedingungslos der Popmusik unterstellt werden kann, sollte Diederichsens Auffassung eines ahistorischen Umgangs mit dem Material in der Popmusik durchaus ernst genommen werden. Die ahistorische Verwendung des Materials in der Popmusik resultiert - aus der Betrachtungsweise Adornos - vorerst aus einer ahistorisch abstrakten Verfügbarkeit des musikalischen Materials. Diese schließt nicht aus, dass es - zumindest ansatzweise - möglich ist, alles zu allen Zeiten komponieren zu können.<sup>149</sup> Adorno hat vermehrt der populären Musik die Verwendung eines historisch indifferenten Materials attestiert - konträr zur historischen Differenzierung des Materials in der Kunstmusik. Die paradoxe Leistung der populären Musik besteht folglich für ihn darin, „mit einem völlig abgegriffenen und nivellierten Material musikalisch (...) etwas Spezifisches und Unverwechselbares zu treffen.“<sup>150</sup> Wenn das Material aber historisch indifferent bleibt und keiner geschichtlichen Entwicklung unterliegt, ist es nahezu unmöglich, dass populäre Musik ihren eigenen Anspruch, „Ausdruck ihrer Zeit“<sup>151</sup> sein zu wollen, erfüllen kann. Denn ein solcher Anspruch kann seine Verwirklichung nur erfahren, wenn sich (material)ästhetisch auf Geschichte berufen wird. Möchte Popmusik ihr eigenes Material geschichtlich auffassen, hätte sie sich ästhetisch auf Kategorien der Materialtheorie Adornos wie Abnutzung oder Verbrauch des Materials immanent zu beziehen.<sup>152</sup>

Eine Ahistorizität des musikalischen Materials macht zudem auf eine Problematik aufmerksam, die auch Adorno in Hinblick auf die europäische Kunstmusik problematisiert. Zwar sieht Adorno davon ab, das kunstmusikalische Material als historische Invariante zu begreifen, dennoch erkennt er auch in der Kunstmusik Verfahrensweisen mit dem Material, die auf eine solche Invarianz kompositorisch abzielen. Für Adorno kristallisiert sich dies hinsichtlich des Verhältnisses von Natur und Geschichte im musikalischen Material. Adorno hat die Materialentwicklung der Kunstmusik unter dem Aspekt einer Denaturalisierung, mithin auch einer Historisierung der mythischen Naturprinzipien, die sich im Material niederschlagen, interpretiert. Kunstmusik, die sich diesem Prozess verwehrt, mündet notwendig in regressiver Verfahrensweise. Die Materialentwicklung der Popmusik ließe sich demnach als konträrer Entwicklungsprozess zu dem der Kunstmusik beschreiben. Denn wenn sie durch ihre Materialverwendung den Nachweis ihrer Geschichtlichkeit nicht erbringt, hält sie an der von Adorno formulierten

---

<sup>148</sup> Vgl. zur historisch abstrakten Verfügbarkeit des Materials Kapitel 3.2.3.

<sup>149</sup> Exemplifizieren lässt sich dies an den zahlreichen sogenannten „Revivals“, die die Popmusikgeschichte durchziehen. Zwar wird auch in diesen das musikalische Material der Vergangenheit historisch verarbeitet, jedoch nicht zum Zwecke einer Weiterentwicklung. Vielmehr wird das Material marktfähig erneut revitalisiert. Auch Ullmaier argumentiert ähnlich, wenn er meint: „So kann es nicht verwundern, daß ‚historische‘ Bezugnahmen innerhalb des Popkontextes [...] fast ausschließlich im Sinne einer meist kommerziell intendierten Wieder- und Weiterverwertung auftreten [...]“ (Ullmaier, Pop Shoot Pop, S. 7)

<sup>150</sup> Adorno, Einleitung in die Musiksoziologie, S. 216.

<sup>151</sup> Ebd. Adorno hat diese Intention jedoch über den Begriff des Zeitkerns für die Kunst reserviert (vgl. z.B. Adorno, Ästhetische Theorie, S. 264-265). Vgl. hierzu auch Behrens, Progressivrock als zeitlose Unmode, S. 59: „Mode und Zeitgeist erschleichen den geschichtlichen Gehalt, nachdem sich die Popmusik vom Geschichtsbezug losgesagt hat.“

<sup>152</sup> Zudem wäre hier zu bemerken, dass Popmusik ihren ahistorischen Charakter nicht durch eine historische Fundierung widerlegt, sondern sich, im Gegenteil, als eine überhistorische Musikform entfalten möchte. (Vgl. Mahnkopf, Über Zeit und Geschichte in der Musik u. Behrens, Tomorrow is the question, S. 16)

zweiten Natur des Materials fest und verfällt damit einer Ideologie der Materialreinheit. Während Kunstmusik materialimmanent an einer Entmythologisierung der Naturprinzipien des Materials arbeitet, bewahrt Popmusik einen Mythos dieser Naturprinzipien weiterhin in sich auf. Für die Kunstmusik hält Adorno einem solchen Materialmythos jedoch entgegen, dass das „Material auch dann kein Naturmaterial [ist], wenn es den Künstlern als solches sich präsentiert, sondern geschichtlich durch und durch.“<sup>153</sup> Ohne dem Material der Popmusik abstrakt eine Geschichtlichkeit unterstellen zu wollen, soll die Auffassung Adornos zunächst als mögliche Argumentation betrachtet werden, aus der sich Perspektiven auf die historische Tendenz und den Fortschritt des popmusikalischen Materials ergeben können.

### 3.2.2 Historische Tendenz des Materials

Die historische Tendenz des Materials bezeichnet in der Musikästhetik Adornos ein geschichtsphilosophisches Konzept zur Deutung der materialgeschichtlichen Logik der europäischen Kunstmusik. Dass eine ähnlich immanente Bewegung des musikalischen Materials auch in der Popmusik zu finden ist, erscheint vor dem Problem, ihr Material überhaupt geschichtlich fundieren zu können, als äußerst prekär. Kneif hat konstatiert, dass die „Rockmusik keine geschichtsphilosophischen Dogmen [kennt]“<sup>154</sup> und konkretisiert mit Verweis auf Adornos Geschichtsphilosophie, „daß die Geschichte der Rockmusik weit weniger eigenen Gesetzen folgt als die Bildungsmusik.“<sup>155</sup> Die Ursache liegt nach Kneif darin, dass die Entwicklung der Rockmusik weit mehr von außerästhetischen Faktoren beeinflusst wird, ihre geschichtliche Logik daher keiner materialimmanenten Bewegung unterliegen kann. Dass die Materialgeschichtsphilosophie von Adorno daher nicht uneingeschränkt auf die Popmusik übertragen werden kann, liegt nahe. Dennoch sollte durch eine Modifikation der Geschichtsphilosophie Adornos die Möglichkeit in Erwägung gezogen werden, auch die Popmusik in ein geschichtsphilosophisches Modell einbetten zu können.

Rückblickend lässt sich resümieren, dass Adorno die Materialgeschichte der Kunstmusik als kontinuierlichen Fortschritt hinsichtlich der Verwendung von künstlerischen Mitteln und Techniken begreift. Das künstlerische Material bezeichnet in diesem Kontinuum den historisch-objektivierten Stand dieser Mittel und Techniken. Es wurde zudem darauf hingewiesen, dass Adorno in seiner geschichtsphilosophischen Logik jeweils von einem einheitlichen Materialstand in der europäischen Kunstmusik ausgeht - nur ein musikalisches Material lässt sich dementsprechend als das historisch fortschrittlichste ausweisen. Dieses Theorem wird jedoch vor dem Hintergrund der historischen Avantgarden in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zunehmend problematisch. Bürger formuliert daher in der *Theorie der Avantgarde* die Notwendigkeit, Adornos Ästhetik historisierend betrachten zu müssen, um sie der veränderten avantgardistischen Praxis entsprechend aktualisieren zu können:

---

<sup>153</sup> Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 223. Der Begriff des Naturmaterials ist jedoch für die Popmusik nicht gänzlich adäquat, die sie ihr Material ebenso aus elektronischer Klangerzeugung bezieht, die sich aus einer kulturgeschichtlichen und technischen Entwicklung vollzieht.

<sup>154</sup> Kneif, *Ästhetische und nichtästhetische Wertungskriterien in der Rockmusik*, S. 109.

<sup>155</sup> Kneif, *Einführung in die Rockmusik*, S. 74.

„Man muß sehr ernsthaft erwägen, ob nicht der durch die historischen Avantgardebewegungen bewirkte Traditionsbruch die Rede vom historischen Stand künstlerischer Techniken in bezug auf die Gegenwart gegenstandslos gemacht hat. Die mit den Avantgardebewegungen einsetzende Verfügung über künstlerische Verfahrensweisen vergangener Epochen [...] macht es so gut wie unmöglich, einen historischen Stand künstlerischer Verfahrensweisen auszumachen. Durch die Avantgardebewegungen ist die historische Abfolge von Verfahrensweisen und Stilen in eine Gleichzeitigkeit des radikal Verschiedenen transformiert worden.“<sup>156</sup>

Dass diese Einsicht nicht nur auf die historischen Avantgarden der bildenden Künste vertreten wird, sondern auch für die neue Musik Gültigkeit beanspruchen kann, ergibt sich aus der Schwierigkeit, in den musikalischen Avantgarden des 20. Jahrhunderts einen linearen musikalisch-technischen Fortschritt skizzieren zu können: „Denn mit dem Ende der seriellen Avantgarde, das spätestens in den sechziger Jahren auszusiedeln ist, beginnt sich auch das Material gleichsam zu segmentieren“, sodass es „kaum noch entscheidbar [scheint], welches musikalische Material mit der Würde des fortschrittlichsten auszustatten sei.“<sup>157</sup> Die hier angesprochene Segmentierung des Material impliziert zudem, nicht wie Adorno von einem Nacheinander, sondern von einem Nebeneinander der Materialstände auszugehen.<sup>158</sup> Der Stand der musikalischen Materialien wäre folglich kein einheitlicher mehr, sondern zersplittert in den verschiedenen Strömungen der Avantgarden (Serialismus, Elektronik, Aleatorik, Minimal Music etc.) zu finden. Hiermit wird zwar der Musikästhetik Adornos einer ihrer grundlegendsten Ansätze entzogen,<sup>159</sup> dennoch scheint hierdurch ein theoretisch-geschichtliches Fundament geschaffen zu sein, von dem aus auch die Materialgeschichte der Popmusik angemessen betrachtet werden kann.

Es ergeben sich für die Popmusik hier zwei mögliche Betrachtungsweisen: Einerseits wäre ein solches Nacheinander der Materialstände nicht an den subsumierenden Begriff der Popmusik heranzutragen, sondern an die verschiedenen Genres, die unter den Begriff gefasst werden können. Darin den Avantgarden der Kunstmusik ähnlich, ließe sich jedem Genre ein eigenes Material sowie ein eigener Materialstand zuschreiben, aus dem heraus der Einsatz musikalischer Materialien und Verfahrensweisen in seiner Fortschrittlichkeit überprüft werden könnte. Materialbehandlung hätte sich dann am fortschrittlichsten Materialstand eines Genres (Punk, Metal, Hip Hop, Techno etc.) zu messen. Durch immanente Analyse der materialästhetischen Gestaltung wäre damit die Möglichkeit eröffnet, popmusikalischen Kompositionen durch den Vergleich mit anderen Kompositionen im gleichen Genre als regressiv oder fortschrittlich einzustufen zu können.

Gleichwohl bleibt eine solche Fokussierung auf einzelne Genres blind gegenüber einem gesamten materialästhetischen Entwicklungsstrang der Popmusik. Es dürfte jedoch nahezu unmöglich sein, einem einzigen Popmusik-Künstler oder einer einzigen Popmusik-Gruppe den fortschrittlichsten Materialstand attestieren zu können, wie es Adorno in Hinblick auf die Zwölftonmusik Schönbergs konnte.

---

<sup>156</sup> Bürger, *Theorie der Avantgarde*, S. 86.

<sup>157</sup> Kager, *Einheit in der Zersplitterung*, S. 107.

<sup>158</sup> Vgl. Bürger, *das Vermittlungsproblem in der Kunstsoziologie Adornos*, S. 180-181.

<sup>159</sup> Adorno hat einen solchen Materialpluralismus bereits in Ansätzen in den musikalischen Avantgarden erkannt, ihn jedoch rigoros abgelehnt (vgl. Adorno, *Kriterien der neuen Musik*, S. 177). Auch Kilb sieht in der Veränderung des Materialbegriffs durch Bürger zugleich eine gänzliche Abkehr von materialtheoretischen Implikationen: „Bürger hat indessen den Materialbegriff implizit schon verabschiedet, indem er ihm seine wichtigste Bestimmung entzieht, die der Avanciertheit.“ (Kilb, *Die allegorische Phantasie*, S. 99-100)

Eine Reduktion auf konkrete materialästhetische Gestaltungspraktiken hinsichtlich dieser Problematik bietet eine mögliche Lösung. Folglich ließen sich anhand materialästhetischer Strategien der Popmusik (immanente Organisation von Tönen und Klängen, elektronische Klangerzeugung, Einbindung außermusikalischen Materials etc.) die Avanciertheit oder Regressivität in der konkreten Verwendung des Materials untersuchen. Die Wahl und Verwendung dieses Materials müsste gleichsam durch die immanente Materialästhetik einer Popmusik-Komposition gerechtfertigt werden. Der Einsatz dieser Materialien wäre daher nicht lediglich am historischen Stand des Materials zu messen, sondern zugleich in Hinblick auf ihre immanente Integration in einer Komposition.

Wenn auch beide Betrachtungsweisen einen Ansatz bieten, in veränderter Form mit dem historischen Stand des Materials argumentieren zu können, bleibt die Anwendung einer historischen Tendenz für die Popmusik problematisch. Eine Tendenz des Materials würde erst dann vorliegen, wenn das Material der Popmusik immanente Bewegungen aufweist, die sich als objektiver Geist durch die popmusikalische Kompositionsgeschichte durchziehen. Die Materialgeschichte in der Popmusik gehorcht jedoch keiner linearen und kohärenten Logik, sondern verläuft ähnlich anachronistisch, wie es Kneif für die Rockmusik bemerkt.<sup>160</sup> Teleologische Entwicklungen, in denen historische Notwendigkeiten eingeschrieben sind, wie sie Adorno in der Kunstmusik erkennt, lassen sich in der Popmusik nicht nachweisen. Dies konkretisiert sich zugleich in der popmusikalischen Materialbehandlung, die sich nicht durch eine historische Dialektik von Subjekt und Objekt erfassen lässt. Materialästhetische Eingriffe geschehen nicht aufgrund von materialimmanenten Zwängen, die als historische Impulse gegenüber dem popkompositorischen Subjekt als konkrete Anweisungen erkenntlich werden. Ferner ist Materialformung nicht durch den objektiven Zweck zu verstehen, den immanenten Bewegungsgesetzen des Materials Folge zu leisten, um dem objektiven Geist zu entsprechen und die dem Material eingeschriebenen Implikationen weiterzuentwickeln. Dass von einer teleologischen Fortschrittskonzeption für die Popmusik nicht ausgegangen werden kann,<sup>161</sup> bedeutet jedoch nicht, die Möglichkeit des Fortschritts gänzlich zu verabschieden.

### *3.2.3 Materialfortschritt in der Popmusik*

Um materialfortschrittliche Perspektiven in der Popmusik erkennen zu können, muss jedoch voraussetzend davon ausgegangen werden, dass das Material der Popmusik in seinem Ursprung und in seiner Entwicklung nicht am Stand des musikalischen Materials in der Kunstmusik zu messen ist. Hinsichtlich der Trennung von Unterhaltungs- und Kunstmusik im 20. Jahrhundert plädiert auch Stern dafür, dass „die relativ getrennte Materialentwicklung in beiden Musiksphären zu untersuchen“<sup>162</sup> ist. Erst wenn die Materialgeschichte der Popmusik als eigene Entwicklungslinie aufgefasst wird, kann ein materialgeschichtlicher Fortschritt bestimmt werden, der nicht durch einen Abgleich mit der Kunstmusik unweigerlich als regressiv eingestuft werden muss. Trotz wiederkehrender Bezugnahmen zur Kunstmusik ist

---

<sup>160</sup> Vgl. Kneif, Einführung in die Rockmusik, S. 75.

<sup>161</sup> Zugleich kann Materialformung in der Popmusik nicht wie in der Kunstmusik als historisch-dialektischer Prozess begriffen werden, „in dem es normativ kein Zurück gibt.“ (Mayer, Zur Dialektik des musikalischen Materials, S. 1379)

<sup>162</sup> Stern, Zur Theorie des musikalischen Materials bei Adorno und Eisler, S. 143.



die Geschichte des Materials daher zunächst popmusikgeschichtlich immanent zu begreifen. Ullmaier konkretisiert einen solchen Ansatz über das geschichtliche Konzept eines Popkontextes:

„Die späten Beatles sind gemessen am späten Beethoven in ihrer harmonischen Ausdifferenzierung regressiv und primitivistisch. Nimmt man jedoch zur Kenntnis, daß die historische Situierung innerhalb eines zuvor noch primitivistischeren Popkontextes fundamental andere Wirkungsabsichten und Ausdrucksebenen impliziert, so wandelt sich der Status der Aussage vom Verdikt zur bloßen Feststellung, welche eine genauere (...) Differenzierung des historischen Standpunktes der Beatles [...] überhaupt erst ermöglicht.“<sup>163</sup>

Dass die Beatles entgegen vorheriger Aussagen in dieser Arbeit nicht reaktionär, sondern fortschrittlich komponierten, lässt sich damit durch einen geschlossenen Popkontext begründen. Als fortschrittlich wären die Beatles materialtheoretisch folglich deshalb einzustufen, weil sie das „primitivistische“ Material der Popmusik weiterentwickelten. Dass sie gegenüber der Verwendung der Klangmaterialien bei Stockhausen dennoch regressiv bleiben, stellt für Ullmaier kein Problem dar, wenn er anhand weiterer popmusikalischer Beispiele einen geschlossenen Bezugsrahmen für die Popmusik verteidigt:

„Es ist deshalb unsinnig, Henry Cow vorzuwerfen, daß ihre gelegentlichen Versuche mit der Zwölftontechnik nicht über das von Webern erreichte Maß an Ausdifferenzierung hinausreichten und deshalb rein imitativ blieben. Ebenso tadelt man Pink Floyd vergeblich dafür, daß sie die *musique concrète* nicht ähnlich konsequent zum Einsatz gebracht hätten wie der frühe Schaeffer. Jeder, dessen Ohren nicht von ahistorischem Historizismus zugewachsen sind, muß [...] bemerken, daß die aus der *musique concrète* entlehnten Elemente bei Pink Floyd innerhalb des intendierten Ausdrucksspektrums eine völlig andere Funktion erfüllen.“<sup>164</sup>

Ullmaiers Kritik ist insofern zuzustimmen, als ein Historizismus, der die historische Entwicklung des Materials und seinen fortgeschrittenen Stand in der Kunstmusik rigide gegenüber der Popmusik statuiert, letztlich einer ahistorischen Position gegenüber einer möglichen materialgeschichtlichen Entwicklung in der Popmusik verfallen muss. Dass Ullmaier diese Position und ihren Vorwurf einer imitativen Verwendung durch den Verweis auf einer veränderte innermusikalische Funktionslogik in der Popmusik widerlegen möchte, ist jedoch zweifelhaft.<sup>165</sup> Auch die Fortschrittlichkeit der Popmusik durch den positivistischen Verweis auf die Integration von fortschrittlichem Material der Kunstmusik zu begründen, greift zu kurz.<sup>166</sup> Die Materialverwendung der Popmusik anhand dieser Beispiele dennoch als fortschrittlich einsehen zu können, müsste durch den immanenten Nachweis geschehen, dass diese kunstmusikalischen Materialien nicht imitativ, sondern formsetzend verwendet und zugleich durch eine fortschrittliche Verfahrensweise behandelt werden. Dass dennoch an Ullmaiers Ansatz eines popgeschichtlich immanenten Bezugsrahmen festgehalten werden kann, in dem gleichsam Materialfortschritt

---

<sup>163</sup> Ullmaier, *Pop Shoot Pop*, S. 29-30.

<sup>164</sup> Ebd., S. 30.

<sup>165</sup> Denn die Kritik einer imitativen Integration des kunstmusikalischen Materials verweist gerade darauf, dass die immanente Beschaffenheit von Popmusik die Entfaltung ihrer Materialien verhindert. Der Vorwurf bleibt daher zunächst unstrittig, wenn das musikalische Material nicht konstitutiv und integrativ-stringent, sondern innermusikalisch konsequenzlos verwendet wird (vgl. Diederichsen, *Higher and higher - Aufbruch, Geschichte, Loop*, S. 121). Auch der konkrete Einsatz kunstmusikalischer Materialien bleibt der Kritik Adornos ausgesetzt, wenn diese lediglich als Effekt, Ornament oder Reizmoment imitativ verwendet werden.

<sup>166</sup> Vgl. hierzu Behrens, *Progressivrock als zeitlose Unmode*, S. 54: „Doch mit dem Zugriff auf ‚klassische‘ Musik werden *per se* positive Attribute verbunden, weil die bürgerliche Kunstmusik als Block den Nimbus der Fortschrittlichkeit trägt.“ Es verwundert daher nicht, dass die Theorie Adornos anfänglich im Bereich des sogenannten Kunstrocks Eingang fand, „der mit einem hohen materialästhetischen Anspruch auftrat und sich in der Nachfolge der bürgerlichen Musikavantgarde sah (Frank Zappa, Gentle Giant, Soft Machine).“ (Behrens, *Adorno-ABC*, S. 178.)

erkennbar wird, obwohl auf (veraltetes) Material der Kunstmusik zurückgegriffen wird, muss mit Adorno gegen Adorno begründet werden.

Obgleich die Verwendung veralteter Materialien in der populären Musik nach Adorno gerade deren regressives Moment ausmacht und die Verwendung dieser Materialien einer geschichtsphilosophischen Fortschrittslogik widerstreitet, wäre darauf hinzuweisen, dass auch Adorno den Umgang mit historisch überholtem Material nicht rigoros ablehnt. Dass kompositorisch auch mit regressivem Material verfahren werden kann, exemplifiziert Adorno an Mahler, in dessen Kompositionen depravierte Fragmente in einem neuen Sinngefüge zusammengeschlossen werden.<sup>167</sup> Die Erweiterung der Fortschrittmöglichkeit, die Adorno hier in Hinblick auf Mahler eröffnet, ist sowohl für die musikalischen Avantgarden als auch für die Popmusik von essenzieller Bedeutung. Denn beide musikalischen Sphären - die Popmusik seit ihrem Beginn an - sehen sich vor das postmoderne Diktum gestellt, dass eine Fortschrittslogik des Materials aufgegeben werden muss, da der Materialstand bereits kompositorisch ausgearbeitet<sup>168</sup> und damit „das Material (...) ans Ende gelangt [sei], weil alle nur erdenklichen Möglichkeiten wenigstens virtuell bereits komponiert worden wären [...]“<sup>169</sup> Um den Begriff des musikalischen Materials vor allem als implizite Fortschrittskategorie zu retten, wird von Kager darauf verwiesen, dass der „Rückgriff auf die Tradition (...) nicht notwendig ein rückschrittlicher sein [muß]. Entscheidend dafür ist der jeweilige Umgang mit dem tradierten Material.“<sup>170</sup> In dem Sinne können daher auch Zitate der Tradition kritisch reflektiert werden und das Material hierdurch neue Dimensionen gewinnen.<sup>171</sup> Theoretisch entspricht dies zunächst dem von Adorno formulierten Materialumgang bei Mahler, doch wird zugleich die dialektische Einheit von Material und Verfahrensweise aufgehoben, wenn Kager nachfolgend meint, dass „Materialfortschritt nach Adorno auch dann denkbar [ist], wenn nicht der Rohstoff, das Tonsystem weiterentwickelt werden, sondern die Verfahrensweisen.“<sup>172</sup> Auch wenn Kager hier eine veränderte Möglichkeit von Materialfortschritt im Rekurs auf Adorno begründet, liegt dem ein verändertes Verhältnis von Material und Verfahrensweise zugrunde, das wiederum auch den Materialbegriff selbst umformt. Doch auch Adorno historisiert die Einheit von Material und Verfahrensweise und betrachtet diese aufgrund des Materialumgangs bei Schönberg nicht mehr als Notwendigkeit des Materialfortschritts. In der *Philosophie der neuen Musik* weist er darauf hin, dass sich Schönberg durch seine konsequente und vollkommene Durchorganisation des musikalischen Materials von diesem lossagen konnte und er mit der fortschrittlichen Technik der Zwölftonmusik jegliches Material unterwerfen kann.<sup>173</sup> Konkreter konzipiert und allgemeingültiger gefasst, findet sich dieser Ansatz in Adornos und Eislers Gemeinschaftsschrift *Komposition für den Film* wieder:

„Trügt jedoch nicht alles, dann hat die Musik heute eine Phase erreicht, in der Material und Verfahrensweise auseinandertreten, und zwar in dem Sinn, daß das Material gegenüber der Verfahrensweise relativ

---

<sup>167</sup> Vgl. Adorno, Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens, S. 50.

<sup>168</sup> Vgl. Schulz, Der Überdruß am Fortschritt, S. 161.

<sup>169</sup> Kager, Einheit in der Zersplitterung, S. 93.

<sup>170</sup> Ebd., S. 110.

<sup>171</sup> Vgl. Schulz, Der Überdruß am Fortschritt, S. 173.

<sup>172</sup> Kager, Einheit in der Zersplitterung, S. 111.

<sup>173</sup> Vgl. Adorno, Philosophie der neuen Musik, S. 114.

gleichgültig wird. [...] Die Kompositionsweise ist so konsequent geworden, daß sie nicht länger mehr die Konsequenz aus ihrem Material sein muß, sondern das sie gleichsam jedes Material sich unterwerfen kann.“<sup>174</sup>

Der Ansatz von Adorno und Eisler mag sich ähnlich dem Kagers verstehen, doch während Adorno und Eisler konkret die Verfahrungsweise der Zwölftontechnik als Möglichkeit eines offenen Materialumgangs bezeichnen, insistiert Kager darauf, dass jegliche Verfahrungsweise fortschrittlich mit Material verfahren kann. Beiden Ansätzen ist jedoch inhärent, dass sie durch die implizierte ahistorische Verfügbarkeit des Materials die Unterscheidung zwischen abstrakt und konkret verfügbarem Material aufheben. Fortschritt in der Kunstmusik drückt sich für Adorno eigentlich gerade durch die Verwendung des konkreten, historisch fortgeschrittensten Materials aus, während die Behandlung des abstrakt verfügbaren Materials irrelevant bleibt, da sie die historische Fortschrittslogik des Materials geschichtlich verkennt. Die Trennung von abstrakt und konkret verfügbarem Material kann jedoch auch für die Popmusik kaum beibehalten werden, wenn man ihr die Möglichkeit des Fortschritts durch den Gebrauch veralteter Materialien eingestehen möchte.

Die Geschichte der Popmusik daher als Raum einer möglichen Weiterentwicklung und Ausdifferenzierung des musikalischen Materials ernst zu nehmen, ist möglich, wenn die Konzeption von Fortschritt nicht lediglich auf Materialerneuerungen beschränkt bleibt. Behrens verdeutlicht dies an Rick Wakemans *Journey to the Centre to The Earth*, der das Orchesterstück *In der Halle des Bergkönigs* von Grieg mit Moogsounds integrativ verwendet: „Was dabei Fortschritt ist, ist nicht die bloße Wiederholung längst bekannter musikalischer Formen; es ist deren Umsetzung mit den neuesten Produktionsmitteln.“<sup>175</sup> Dabei darf jedoch nicht verkannt werden, dass die Fortschrittsmöglichkeit im Bereich der Verfahrungsweise für die Popmusik ungleich problematischer ist als in der Kunstmusik, wenn erstere die Verwendung veralteter Materialien nur als modische Revitalisierung begreift, nicht aber als geschichtliches Fortschreiten reflektiert.<sup>176</sup> Eine kritische Materialtheorie auch für einen popmusikalischen Kontext, wie Ullmaier ihn darlegt, zu wahren, muss daher an die Bedingung gebunden bleiben, dass sich „Fortschritt in der Musik (...) primär durch den historischen Bezug zu den einander vernetzten Materialien in der Musik“<sup>177</sup> ausdrückt. Diese Bedingung materialgeschichtlich zu realisieren, kann jedoch nur geschehen, wenn die Materialien in popmusikalischen Komposition aus ihrer Geschlossenheit und Isolation herausgelöst werden<sup>178</sup> und damit grundsätzlich einer fortschrittlichen Verwendung offen stehen. Rückgreifend auf Adorno meint eine integrative Bezugnahme musikalischen Materials zugleich, dass verwendetes Material negiert und aufgehoben werden muss. Materialbehandlung in der Popmusik muss

---

<sup>174</sup> Adorno; Eisler, *Komposition für den Film*, S. 80.

<sup>175</sup> Behrens, *Progressivrock als zeitlose Unmode*, S. 62.

<sup>176</sup> Vgl. Stern, *Zur Theorie des musikalischen Materials bei Adorno und Eisler*, S. 151 u. Behrens, *Tomorrow is the question*, S. 14: „Die Popkultur, die am vorläufigen Ende der Massenkultur anschließt, ist nicht Resultat eines linearen Fortschreitens künstlerischer Formentwicklung, sondern Flucht vor dem ständigen Veralten, Sprungfolge, und in diesem Sinne die Abfolge von Moden.“ Und auch Diederichsen meint, dass Popmusik Fortschritt nicht in Geschichte, sondern gerade in der Flucht vor Geschichte sucht (vgl. Diederichsen, *Higher and higher - Aufbruch, Geschichte, Loop*, S. 122).

<sup>177</sup> Behrens, *Soziale Verhältnisse - Klangverhältnisse*, S. 94.

<sup>178</sup> Dies wird vermehrt an den Kompositionen Frank Zappas verdeutlicht, der „Techniken und Verfahren (...) nicht als isolierte Effekte, sondern als integrale Bestandteile“ verwendete. (Döhring, *Popmusik und Gegenkultur - Untersuchungen zu Frank Zappa*, S. 118)

demnach im historischen Bezug das historische Material in sich aufnehmen, es in einen ästhetisch-integrativen Zusammenschluss heben und in dieser Integration das Material insofern aufheben, als dass das verwendete Ausgangsmaterial gleichsam erkenntlich bleibt. Eine solche historische Bezugnahme hat Klopotek dem Post-Rock in seinem Umgang mit dem historischen Vorläufer des Rocks attestiert:

„Post-Rock war die Überprüfung der Musik, die man von Neil Young, Bob Dylan oder Lou Reed adaptiert hatte, mit Mitteln, die außerhalb dieser Musik liegen: Jazz, Einsatz elektronischer Instrumente (Sampler, Powerbooks, aber auch alte analoge Synthesizer), Noise-Improvisation, Dub. Der Punkt ist, dass die Bands, die der Post-Rock-Kategorie subsumiert wurden, den Anspruch haben, diese anderen Musiken nicht ornamental zu verwenden, sondern integrativ mit ihnen zu arbeiten.“<sup>179</sup>

Klopotek führt als Beispiel die Musikgruppe Tortoise an: „Tortoise sind im eigentlichen Sinne Post-Rock, weil sie (...) einer bestimmten musikalischen Tradition verpflichtet sind, aber die Musiken durch Reduktion entessentialisieren, also aus ihren Klischees befreien und sie im Kern wieder als verwendbares Material [...] aufbereiten.“<sup>180</sup> Materialgeschichtlicher Fortschritt ist in der Weise, wie es Klopotek konkretisiert, theoretisch zu manifestieren. Eine solche Betrachtungsweise ist derjenigen entgegenzusetzen, die Fortschritt dort ausmacht, wo sich lediglich auf historische Vorläufer musikalisch bezogen wird. Das Prinzip dieses Verfahrens gründet sich auf einer Ideologie, die bereits eine Musikgeschichte, die chronisch-linear verläuft, voraussetzt, ohne dies historisch im Material begründen zu können.<sup>181</sup>

Hinsichtlich eines Materialfortschritts in der Popmusik wäre ebenso auch die verwendete Technik zu reflektieren. Adorno meint im Zusammenhang von musikalischen Material und Technik von zwei unterschiedlichen Technikbegriffen ausgehen zu müssen: „Nur dem Namen nach ist der Begriff der Technik in der Kulturindustrie derselbe wie in den Kunstwerken. Der bezieht sich auf die Organisation der Sache in sich, ihre innere Logik. Die kulturindustrielle Technik dagegen [...] bleibt ihrer Sache (...) immer zugleich äußerlich.“<sup>182</sup> Aus der Perspektive der Materialtheorie Adornos muss daher infrage gestellt werden, ob in der Popmusik die technischen Apparaturen lediglich den Umgang mit musikalischen Material kennzeichnen oder ob die Technik selbst als musikalisches Material begriffen werden muss. Adorno ist zunächst darin zuzustimmen, dass Technik nicht als musikalisches Material angesehen werden kann, sofern ihre Verwendung nicht den Forderungen entspricht, die aus dem Material selbst hervorgehen. Adorno und Eisler haben bezüglich der Mikrofonierung darauf hingewiesen, dass es materialgerecht und sachlich wäre, „wenn das Mikrofon nach den Anforderungen der Musik sich richtete, nicht umgekehrt.“<sup>183</sup> Bleibt Technik auch in der Popmusik dem Material äußerlich und wird sie nicht als integrativer Bestandteil verwendet, so mag dies zwar eine quantitative, jedoch keine qualitative Erweiterung des musikalischen Materials, mithin auch keinen Materialfortschritt darstellen.

Eine Konkretisierung des Verhältnisses von Technik und Material soll im Folgenden anhand eines ästhetischen Elements erfolgen, das für die Popmusik von essenzieller Bedeutung ist: das medienästhetische Material.

---

<sup>179</sup> Klopotek, Über sich selbst hinaus - Popmusik im Spannungsfeld zwischen Kunst und Kommerz, S. 127-128.

<sup>180</sup> Ebd., S. 129. Die musikalische Tradition, die Klopotek hier nennt, sind Bands des SST-Labels sowie Bastro, Slint, Can, Faust und This Heat.

<sup>181</sup> Vgl. Jacob, Pop-Geschichte wird gemacht, S. 25.

<sup>182</sup> Adorno, Résumé über Kulturindustrie, S. 340.

<sup>183</sup> Adorno; Eisler, Komposition für den Film, S. 65.

### 3.2.4 Medienästhetisches Material

Eine kritische Annäherung an die Materialästhetik der Popmusik muss die ökonomisch-technischen Rahmenbedingungen, die die Popmusik als ästhetisch-historische Musikform des 20. Jahrhunderts bedingen, mit einbeziehen. Benjamin formuliert in seinem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* in begrifflicher Nähe zu Adorno, dass die technische Reproduzierbarkeit im 20. Jahrhundert nicht nur als äußerliches Medium zur Reproduktion von Kunstwerken dient, sondern „sich einen eigenen Platz unter den künstlerischen Verfahrensweisen eroberte.“<sup>184</sup> Technische Reproduktion als Verfahrensweise müsste aus materialtheoretischer Sicht daher als Umgang mit musikalischem Material begriffen werden. Für die Popmusik wird Benjamins Theorem insofern virulent, als sie zwangsläufig in ästhetischer Beziehung zur massenmedialen Technik, im Besonderen zur phonographischen Reproduktion, steht.<sup>185</sup> Ähnlich der Argumentation Benjamins möchte auch Großmann die Medientechnik nicht als ein der Popmusik äußerliches Reproduktions- und Distributionsmedium, sondern als ästhetische Gestaltungspraktik verstanden wissen: „Die Distribution, und mit ihr die technische Reproduktion, ist von der populären Musik als einer auf massenhafte Verbreitung abzielende musikalische Form des 20. Jahrhunderts von vornherein mitgedacht, sie ist (...) ‚immanentes Moment‘ und essentielles Element ihrer Gestaltung.“<sup>186</sup> Auch für die Popmusik wäre somit die technische Reproduktion als Verfahrensweise zu begreifen, die im Umgang mit (medien-)ästhetischem Material wiederum neues (medien-)ästhetisches Material bereitstellt, das gerade durch die Reproduktionsmöglichkeiten „zum allgemein verfügbaren und akzeptiertem Material“<sup>187</sup> wird und daher im Sinne Adornos als historisch sedimentiertes Gestaltungsmittel verstanden werden kann.

## 3.3 Material und Gesellschaft

### 3.3.1 Kulturindustrie

Während das Verhältnis von Kunstmusik und Gesellschaft für Adorno durch die gesellschaftliche Autonomie der Musik gekennzeichnet ist, ist die Popmusik seit jeher in die Sphäre der Kulturindustrie eingegliedert und unterliegt damit jenen Strukturen, die Adorno und Horkheimer im Kapitel *Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug* in der *Dialektik der Aufklärung* charakterisieren. Wie sich die Logik der Kulturindustrie im Material der Popmusik niederschlägt, wurde bereits ansatzweise durch das Prinzip der Standardisierung verdeutlicht. Auch der Einsatz des Klangs in der Popmusik, sofern dieser nicht als Bestandteil eines musikalisch-immanenten Sinngefüges und als formsetzendes Element, sondern als „Farbklecks“ verwendet wird, ließe sich noch einmal unter dem Aspekt der kulturindustriellen Verwert-

---

<sup>184</sup> Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 475. In der ersten Fassung des Aufsatzes hatte Benjamin den Beginn der künstlerischen Verwendung von Reproduktionsmöglichkeiten historisch in die Reproduktion des Tons eingeordnet.

<sup>185</sup> Vgl. Großmann, *Die Geburt des Pop aus dem Geist der phonographischen Reproduktion*, S. 123.

<sup>186</sup> Ebd., S. 123. Auch Wicke, auf den Großmann hier verweist, argumentiert ähnlich: „Aus der technischen Reproduzierbarkeit wird das auf technische Reproduktion angelegte Kunstwerk, in dem die Reproduktionstechnik ein immanentes Moment des Kunstzusammenhangs darstellt.“ (Wicke, „Populäre Musik“ als theoretisches Konzept, o.S.)

<sup>187</sup> Großmann, *Die Geburt des Pop aus dem Geist der phonographischen Reproduktion*, S. 122.

barkeit rekonstruieren.<sup>188</sup> Im Folgenden soll jedoch ausschließlich die zentrale Kulturindustrie-These, dass alle Kultur zu Ware wird, fokussiert werden. Pointiert dargestellt findet sich diese These in Adornos *Résumé über Kulturindustrie*. „Geistige Gebilde kulturindustriellen Stils sind nicht länger *auch* Waren, sondern sind es durch und durch.“<sup>189</sup> Gleichwie der Begriff der Kulturindustrie nicht lediglich die gesellschaftlich-ökonomischen Rahmenbedingungen der Kulturproduktion im Spätkapitalismus bezeichnet, sondern die Kulturproduktion selbst, verdeutlicht Adorno hier, dass auch die Warenform den kulturellen Gebilden nicht lediglich ein Äußerliches bleibt, sondern sich in der ästhetischen Struktur niederschlägt, mithin auch ihre ästhetische Materialstruktur elementar bedingt. Adorno hat gerade an der Musik hervorgehoben, dass ihre „Rolle (...) im gesellschaftlichen Prozeß ausschließlich die der Ware [ist] [...]“.<sup>190</sup> Der blinde Fleck der Analysen Adornos bleibt jedoch gerade der materialimmanente Nachweis, inwieweit der Warencharakter das musikalische Material formt, es von ihm determiniert ist. Lediglich die isolierten Effekte der populären Musik sind für Adorno immer schon Ausdruck ihrer Kommodifizierung.<sup>191</sup> Wenn Adorno jedoch trotz dessen davon ausgeht, dass das Material durch den Warencharakter geformt ist, er es jedoch unterlässt, diese These im Material zu belegen, ergibt sich hieraus ein Paradoxon, das Behrens entwirft: „Kann man also die Ware hören? Nein. Und doch hören wir [...] nichts anderes als die Ware, die heute die Gesellschaft als Ganzes, und damit auch das Musikleben bestimmt.“<sup>192</sup>

### 3.3.2 *Material und Gesellschaft*

Wenn Popmusik somit keine Kunst ist, die ihre Stellung durch gesellschaftliche Autonomie bezieht, sondern vollends der kulturindustriellen Verwertungslogik unterliegt, kann auch das Verhältnis von Material und Gesellschaft nicht auf den gleichen Bedingungen wie jenen der Kunstmusik verhandelt werden. Aus der Betrachtungsweise Adornos verfällt mit der gesellschaftlichen Integration der populären Musik auch die Möglichkeit einer kritisch-gesellschaftlichen Auseinandersetzung durch Materialbehandlung. Bürger hat jedoch in der Auseinandersetzung mit der Ästhetik Adornos zwei grundlegende Theoreme der Materialtheorie kritisch problematisiert, die sich auch auf die Popmusik und dem ihr innewohnenden Verhältnis von Material und Gesellschaft beziehen lassen.

Zum einen bleibt für Bürger Adornos These der gesellschaftlich-totalitären Determination des Materials zu allgemein gefasst, da sie nichts Spezifisches über die gesellschaftliche Prägung des Materials vertritt. Zum anderen lässt sich in Adornos Ästhetik keine Erläuterung finden, „wie man sich den Prozeß

---

<sup>188</sup> Vgl. hierzu Horkheimer; Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, S. 133 u. 145. Vor allem die Reklamelogik der Kulturindustrie wäre auf den Einsatz von Klangmaterialien in der Popmusik zu beziehen. Vgl. hierzu Feurich, *Warengeschichte und Rockmusik*, S. 62 u. Diederichsen, *Drei Typen von Klangzeichen*, S. 110.

<sup>189</sup> Adorno, *Résumé über Kulturindustrie*, S. 338. (Hervorhebung im Original)

<sup>190</sup> Adorno, *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik*, S. 729. Wenn demnach jede Musik dem Warencharakter unterliegt, so möchte Adorno die autonome und fortschrittliche Musik dennoch aus diesem Diktum herausgelöst wissen, da sie ihre Autonomie überhaupt erst durch die Warenproduktion beziehen kann (vgl. Behrens, *Pop Kultur Industrie*, S. 62-63). Behrens bezieht sich in seiner Annahme wiederum auf Winkler: „Die gesellschaftliche Basis der autonomen Kunst ist die kapitalistische Warenproduktion.“ (Winkler, *Aufsätze zur Literatur- und Sprachsoziologie*, S. 55 [Fussnote])

<sup>191</sup> Vgl. Behrens, *Kann man die Ware hören?*, S. 170. Vgl. hierzu Adorno, *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik*, S. 774: „Sachlich ist der Warencharakter der Jazzmusik evident.“

<sup>192</sup> Vgl. Behrens, *Kann man die Ware hören?*, S. 183.

der Bestimmung des künstlerischen Materials durch die gesellschaftliche Totalität zu denken habe.<sup>193</sup> Bürger meint daher, dass sowohl die Auffassung einer gesamtgesellschaftlich-totalitären Determination des Materials als auch die Annahme, dass die gesellschaftliche Prägung des Materials dem Künstler notwendig verborgen bleibt, historisierend betrachtet und revidiert werden müssen. Denn obwohl beide Ansätze für gewisse kunst- und musikhistorische Zeitabschnitte durchaus zutreffen mögen, lassen sie sich nicht als überzeitliche Grundsätze auf alle künstlerischen Epochen übertragen.<sup>194</sup> Bürger möchte daher auch bewusste soziale Erfahrungen des Künstlers in den künstlerischen Prozess integriert wissen, sodass diese mit der ästhetisch-gesellschaftlichen Auseinandersetzung durch den Künstler zusammen gedacht werden können.<sup>195</sup> Bürger stellt damit jedoch implizit infrage, ob Kunst - im Sinne Adornos - überhaupt gesellschaftliche Kritik im Materialästhetischen üben kann, wenn der gesellschaftliche Gehalt sich nicht gesamtgesellschaftlich, sondern ebenso subjektiv sedimentiert. Letzteres hat Adorno gerade deshalb aus dem Verhältnis von Material und Gesellschaft ausgeschlossen, um die Möglichkeit von gesellschaftskritischer Wahrheit in der Kunst zu retten und diese Möglichkeit nicht dem ideologisch-verzerrtem Bewusstsein ihrer Produzenten ausliefern zu müssen. Doch eine Annäherung an den gesellschaftlichen Gehalt der Popmusik muss von Bürgers veränderter Verhältnisbestimmung von Material, Künstler und Gesellschaft ausgehen.

Dass eine veränderte Stellung des Künstlers gegenüber Gesellschaft und Material der Möglichkeit einer gesellschaftlichen Kritik in der Popmusik jedoch nicht gänzlich widerstreitet, verdeutlicht Zimmer. Hierin Adorno ähnlich, bestimmt auch er die künstlerische Subjektivität innerhalb der Popmusik als gesellschaftlich vermittelt. Zugleich bleibt jedoch für ihn - gleich der Theorie Bürgers - die Materialbehandlung an die sozialen Erfahrungen des Künstlers gebunden: „Die schöpferische Potenz, die individuelle Bedürfnisstruktur und die spezifischen Bedingungen der Sozialisation des Künstlers bestimmen die besondere und persönliche Form des Ausdrucks und der künstlerischen Technik.“<sup>196</sup> Jene Faktoren, die den Umgang mit künstlerischer Technik bestimmen, können sowohl unbewusst als auch bewusst Einfluss auf das künstlerische Subjekt nehmen - nach Zimmer gilt Gleiches für die gesellschaftlichen Verhältnisse, die sich im Künstler niederschlagen. Während Adorno jedoch den Ort gesellschaftlicher Kritik im unbewussten Umgang mit objektiviertem Material verortet, in dem sich unbewusste Gefühlsstrukturen des Komponisten einlagern, überantwortet Zimmer damit diesen Ort gänzlich dem gesellschaftlich vermittelten Bewusstsein des Künstlers, durch das sich gesellschaftliche Kritik offenbaren kann: „Künstlerische Praxis wird dann zur bewußten Widerspiegelung der Wirklichkeit, - als deren Negation oder Parteilichkeit.“<sup>197</sup> Zimmers Auffassung der Vermittlung von Künstler und Gesellschaft mag zwar der Materialtheorie Adornos widersprechen, doch sollte sie hinsichtlich der Popmusik insofern ernst genommen werden, als in dieser das Potential gesellschaftlicher Kritik nicht lediglich im unbe-

---

<sup>193</sup> Bürger, Das Vermittlungsproblem in der Kunstsoziologie Adornos, S. 177.

<sup>194</sup> Ebd., S. 181.

<sup>195</sup> Vgl. ebd., S. 181-182.

<sup>196</sup> Zimmer, Popmusik, S. 117.

<sup>197</sup> Ebd., S. 119.

wussten Umgang mit musikalischen Material zu finden ist. Vielmehr scheint Popmusik gesellschaftliche Relevanz durch bewusste Materialästhetik zu realisieren.

Auf das von Adorno erfasste Verhältnis von Material und Gesellschaft rekurrierend, wäre daher die Verbindung zwischen popmusikalischem Material und gesellschaftlichen Verhältnissen aus dem Diktum Adornos herauszulösen, dass gesellschaftliche Kritik nur im Umgang mit dem historisch fortgeschrittensten Stand verwirklicht werden kann. Folglich drückt sich die soziale Dimension des popmusikalischen Materials nicht primär durch materialimmanenten Fortschritt aus. Dass eine Einheit beider Elemente zuweilen auch in der Popmusik zu finden ist, ergibt sich daher nicht aus den immanenten historischen Bewegungen des Materials wie in der Kunstmusik, sondern obliegt dem subjektiven Bewusstsein von Popmusik-Komponisten: „Die in der Praxis immer wieder auftauchende Kopplung fortschrittlicher Techniken mit politisch engagierten Aussagen im Text hat ihre Begründung im Bewußtsein der Musiker, nicht in einer zwingenden Subjekt-Objekt-Beziehung von Technik [...].“<sup>198</sup> Die gesellschaftliche Relevanz von Popmusik von der historischen Entwicklung ihres Materials zu entbinden bedeutet dann, dass gesellschaftliche Kritik auch möglich ist, ohne auf fortschrittliches Material zurückzugreifen und materialgeschichtlicher Fortschritt in der Popmusik existiert, der keine gesellschaftliche Relevanz aufweist. Dass eine erzwungene Einheit beider Elemente gerade Perspektiven auf Avanciertheit und soziale Relevanz der Popmusik verkennt, präzisiert Böhmer:

„Daher sollte man nicht an jede Art von Musik die Forderung nach Avantgardismus unbesehen herantragen, denn was musikalisch darunter verstanden wird - nämlich der Stand des Materials der avancierten Musik -, deckt durchaus nicht alle Möglichkeiten von Musik, an der schöpferischen oder kritischen Front ‚vorne‘ zu sein.“<sup>199</sup>

Gerade für die Popmusik wäre eine solche Forderung heikel, da eine kohärente Fortschrittslogik und ein avancierter Stand des Materials nicht existieren. Bürger hat dies ebenso für die kunsthistorischen Avantgarden des 20. Jahrhunderts diagnostiziert und hieraus geschlussfolgert, „daß heute keine künstlerische Bewegung mehr legitimerweise den Anspruch erheben kann, *als Kunst* historisch fortgeschrittener zu sein als andere Bewegungen.“<sup>200</sup> Was Bürger in dieser These jedoch mit einbegreift, ist die Möglichkeit, dass avantgardistische Kunst nicht ihrem ästhetischen Gehalt, wohl aber ihrer gesellschaftlichen Relevanz nach als fortschrittlich aufgefasst werden kann. Büsser konkretisiert diesen Ansatz für die Popmusik:

„Um aber den avantgardistischen Gehalt und die Wirkung der Avantgarde verstehen zu können, die bestimmte Pop-Phänomene während bestimmter Phasen hatten (etwa Punk und New Wave in den ausgehenden Siebzigern, Hip Hop Mitte der Achtziger), ist es müßig, sich im Sinne Adornos auf den materialästhetischen Stand der jeweiligen Musik zu berufen.“<sup>201</sup>

Wenn auch Büsser das Theorem eines historischen Stands des musikalischen Materials für die Popmusik als obsolet erklärt, ist ihm hierin aufgrund der fehlenden Fortschrittslogik des Materials durchaus zuzustimmen. Seinem Ansatz ist jedoch normativ entgegenzuhalten, dass auch Popmusik ihr Material als geschichtliches einzusehen und zu benutzen hat, da ein geschichtsloser Umgang zugleich als gesell-

---

<sup>198</sup> Ebd., S. 142.

<sup>199</sup> Boehmer, *Zwischen Reihe und Pop*, S. 161.

<sup>200</sup> Bürger, *Theorie der Avantgarde*, S. 86.

<sup>201</sup> Büsser, *Avantgardistische Aspekte der Popkultur*, S. 320.



schaftlich regressiv aufzufassen ist: „Auf diese Weise [ahistorisch, Anm. R.B.] mit der Sprache der Musik umzugehen, unterschied sich [für Adorno, Anm. R.B.] nicht von einem Umgang mit der Gesellschaft als unveränderbar, natürlich oder ahistorisch.“<sup>202</sup> Wenn Büsser einen fehlenden historischen Stand des Materials in der Popmusik diagnostiziert, so schließt dies ein, den ästhetischen sowie gesellschaftlichen Gehalt von Musik nicht mehr dort auszumachen zu können, wo Adorno ihn verortet, nämlich in der immanenten Stimmigkeit des Werkes, die aus der Dialektik der Freiheit des Künstlers und dem Zwang des Materials erwächst:

„Avantgarde definiert sich so wenig wie die Frage nach Stimmigkeit von Inhalt, Form und Ausdruck über formale Kriterien des Handwerks, sondern alleine [...] darüber, welche Umsetzung einer Idee inhaltlich wie formal dazu beschaffen ist, den jeweiligen gesellschaftlichen Status quo in Frage zu stellen, dessen Wertvorstellungen zu erschüttern. Das konnten zum Beispiel die Sex Pistols 1976 besser als Hans Werner Henze [...].“<sup>203</sup>

Ähnlich wie für Zimmer ist es auch für Büsser die Intention des künstlerischen Subjekts, die für den gesellschaftskritischen Gehalt der Popmusik bürgt. Wenn auch die Kategorie einer immanenten Stimmigkeit für ästhetische und gesellschaftliche Wahrheit in der Popmusik nicht als Maßstab zu definieren ist, so schließt dies jedoch nicht aus, dass der gesellschaftskritische Gehalt von Popmusik sich dennoch im Material entfalten kann. Wenn Büsser hier auf die Sex Pistols zurückgreift, scheint der Punk als Genre der Popmusik einen geeigneten Gegenstand abzugeben, um die Möglichkeit gesellschaftlicher Kritik im Material der Popmusik zu reflektieren. Zunächst wäre anzumerken, dass Punkmusik - und Popmusik im Allgemeinen - nicht als gesellschaftskritisch motiviert aufgefasst werden sollte, weil die Musik in einem subkulturellen Feld rezipiert wird, das sich selbst als politisches begreift - ferner auch dann nicht, wenn explizit politische Aussagen im Text zu finden sind.<sup>204</sup> Gleichwohl könnte die Punkmusik insofern als gesellschaftskritisch betrachtet werden, wenn man die Regressivität ihrer Materialästhetik (harmonische Entwicklung, Rhythmik etc.) als Verweis auf eine Regressivität der gesellschaftlichen Strukturen Mitte der 70er Jahre deutet. Das Diktum Adornos, dass der Jazz in seiner ästhetischen Struktur das „Gleichnis einer planmäßig eingefrorenen Gesellschaft“<sup>205</sup> abgibt, ließe sich für den Punk damit zu einer positiven Beurteilung wenden.

Das Beispiel des Materialumgangs im Punk verdeutlicht zugleich, dass die Logik der gesellschaftlichen Kritik am Material, wie sie Adorno hinsichtlich der Kunstmusik entwirft, nicht gänzlich für die Popmusik verabschiedet werden muss. Wenn für Adorno die Kunstmusik imstande ist, die Strukturprinzipien der Gesellschaft in sich aufzunehmen und sie als ihre eigenen Formprinzipien bestimmt negieren zu können, muss dies für die Popmusik trotz einer grundlegend anderen Materialästhetik nicht minder zutreffen. Denn wenn die innermusikalischen Elemente der Popmusik zutiefst von Standardisierung und der Warenform determiniert sind, die aus der kulturindustriellen Vereinnahmung resultieren, dann hätte eine kritische Popmusik diese Elemente materialimmanent zu reflektieren, um folglich die Kulturindustrie selbst zu kritisieren. Auf eine solche Möglichkeit hat Büsser verwiesen, wenn er bemerkt, dass

---

<sup>202</sup> Goehr, Über Fortschritt und den musikalischen Werkbegriff, S. 117.

<sup>203</sup> Büsser, Super Discount, S. 110.

<sup>204</sup> Vgl. hierzu Behrens, Soziale Verhältnisse - Klangverhältnisse, S. 84 - 85. Für Adorno war es ja gerade die politisch engagierte Kunst, die gesellschaftliche Kritik verfehlt. (Vgl. Kapitel 1.4)

<sup>205</sup> Adorno, Zeitlose Mode, S. 127.

sich innerhalb der Kulturindustrie „Segmente herausbilden [konnten], die die Verdinglichung des eigenen Systems benannten und sich gewisser Elemente bedienen, um mit dem Bruch gegenüber dem Standard einen befreienden Impuls auszulösen.“<sup>206</sup> Auch wenn Büsser hier vor allem die außermusikalische Selbstdarstellung von Popmusikern als Beispiel dieser Segmente benennt, liegt in der hier beschriebenen Praxis auch für eine Materialästhetik das Potential, gesellschaftliche Kritik zu üben. Ästhetische Auseinandersetzung mit der Standardisierung, der Verdinglichung sowie der Kommodifizierung des eigenen Materials wäre jener Ort in der Popmusik, an dem ästhetische und gesellschaftliche Kritik als Einheit auftreten könnten.

## Resümee

Die Darstellung des Materialbegriffs Theodor W. Adornos diente in der vorliegenden Arbeit als Grundlage zur kritischen Annäherung an die Ästhetik und Geschichte der Popmusik. Die umfassende Charakterisierung des Begriffs umfasste zunächst die Skizzierung materialtheoretischer Grundzüge, die Begründung des Materials als Vermittlungsmoment zwischen Form und Inhalt in der Musik sowie seine historische Einordnung vor dem Hintergrund der Veränderungen in den Kompositionstechniken der Zwölftonmusik. Wesentliches Theorem der Materialtheorie Adornos ist die Historizität der musikalischen Mittel und Techniken, deren fortschrittliche Entwicklung sich durch eine objektiv-immanente historische Tendenz des Materials abzeichnet. Trotz eigenständiger Bewegungslogik verläuft die historische Tendenz des musikalischen Materials jedoch nicht in sich geschlossen. Es sind zugleich die materialimmanenten Eingriffe des Komponisten, die innerhalb der Dialektik zwischen dem historischen Zwang des Materials und der künstlerischen Freiheit des Komponisten die Bewegungen des Material formen. Die historischen Eigenschaften und Bewegungen des Materials erfasst Adorno überdies mit der realgesellschaftlichen Entwicklung verbunden und begrift durch die gesellschaftliche Determination des Materials die Behandlung dessen als ästhetisch-gesellschaftliche Kritik.

Eine Definition des Begriffs „Popmusik“ konnte als Überbegriff verschiedener Musikformen skizziert werden, die sich sowohl von der Kunstmusik als auch von Schlager und Jazz abgrenzen lassen. Gleichwohl verbleibt eine solche Definition vereinheitlichend gegenüber den musikalischen Phänomenen, die sich unter dem Begriff „Popmusik“ subsumieren lassen und mag verkennen, dass auch kunstmusikalische Materialien Eingang in die materialästhetische Gestaltung von Popmusik gefunden haben. Dass die Popmusik jedoch gerade aus materialtheoretischer Betrachtung von der Kunstmusik abgegrenzt werden kann, begründet sich durch die gänzlich andere Materialorganisation der Popmusik vergleichend zu derjenigen der Kunstmusik. Die Verwendung des musikalischen Materials gründet sich nicht auf einer Verschränkung zwischen der Totalität des Formganzen und seinen einzelnen Bestandteilen, sondern basiert auf der Isolation des musikalischen Materials, dem in der fehlenden innermusikalischen Logik keine formsetzende Bedeutung innewohnt. Auch der Begriff des Klangs wurde vor diesem Hintergrund anhand popmusikalischer Beispiele reflektiert. Problematisch ist die Anwendung des Material-

---

<sup>206</sup> Büsser, Und ewig stampft die Jazzmaschine, S. 132.

begriffs hinsichtlich seiner historischen Implikationen. Ohne abschließend belegen zu können, ob das Material der Popmusik überhaupt als geschichtliches aufgefasst werden kann, wurden Ansätze verfolgt, wie eine historische Tendenz und ein Fortschritt des Materials auf die Geschichte der Popmusik übertragbar sind. Da eine identische Historizität des Materials in der Popmusik, wie Adorno sie für die europäische Kunstmusik diagnostiziert, jedoch nicht vorliegt, war es notwendig, die Perspektive auf Geschichte und Fortschritt in der Popmusik durch eine Veränderung des Materialbegriffs zu überprüfen. Als theoretische Fundierung wurden hierfür Ansätze herangezogen, die Adornos Materialtheorie hinsichtlich der musikalischen Avantgarden im 20. Jahrhundert erweitern und verändern. Auch das Verhältnis von Material und Gesellschaft musste auf anderen Bedingungen konstituiert werden, die jedoch sowohl den gesellschaftlichen Gehalt des Materials als auch die Möglichkeit gesellschaftlicher Kritik im Materialästhetischen aufrecht erhalten.

Die vorliegende Arbeit hat verdeutlicht, dass eine kritische Annäherung an die Ästhetik und Geschichte der Popmusik über den Materialbegriff Theodor. W. Adornos nur möglich ist, wenn einzelne Grundzüge der Materialtheorie erweitert und verändert werden. In der Popmusik muss sowohl von einem anderen musikalischen Material als auch von einem anderen Materialumgang ausgegangen werden - ein identischer Abgleich mit der Materialbeschaffenheit der europäischen Kunstmusik, deren Ästhetik und Geschichte die Ausgangspunkte der Materialtheorie Adornos bilden, ist nicht möglich. Die Besonderheit der Materialästhetik der Popmusik wurde unter anderem durch die materialästhetische Fokussierung auf den Klang offensichtlich.<sup>207</sup> Durch das Konzept des medienästhetischen Materials wurde ferner auf eine mögliche Perspektive eines erweiterten Materialbegriffs hingewiesen. Trotz der Modifizierung der Materialtheorie Adornos wurde das dem Material inhärente Verhältnis von Ästhetik, Geschichte und Gesellschaft weitestgehend bewahrt. Implizit wurde damit auch eine kritische und historisch motivierte Musikphilosophie gegen postmoderne Theoreme verteidigt, die gleichsam als theoretische Legitimation einer ästhetischen und geschichtlichen Beliebigkeit der Popmusik aufgefasst werden könnten.<sup>208</sup>

Gleichwohl greift die vorliegende Arbeit materialtheoretisch insofern zu kurz, als dass die Perspektiven auf Materialästhetik und Materialgeschichte der Popmusik nicht aus der immanenten Analyse von Popmusik-Kompositionen gewonnen wurden. Adorno hat jedoch immer wieder darauf hingewiesen, dass Annahmen über die (materiale) Beschaffenheit eines Werkes nicht an das Werk herangetragen werden dürfen, sondern die begriffliche Erkenntnis an die immanente Logik des Werkes selbst gebunden bleiben muss. Auch wenn diese Analyseverfahren im Rahmen dieser Arbeit nur ansatzweise durch

---

<sup>207</sup> Wenn der Klang primäres Gestaltungsmittel der Popmusik wird, dann wäre auch materialtheoretisch der Begriff des Sounds zu reflektieren, obwohl dieser in einem ambivalenten Verhältnis zum musikalischen Material zu stehen scheint. Zum einen ist auch der Sound zur zentralen ästhetischen Gestaltungspraxis in der Popmusik geworden, zum anderen ist der Begriff von einer Unschärfe gekennzeichnet, die dazu verleitet, jegliches musikalisches Material zum Sound zu verklären. Eine begriffliche Abgrenzung zwischen Sound und Material erweist sich daher als notwendig.

<sup>208</sup> Zu denken wäre hier an Lyotards These vom „Ende der großen Erzählungen“, die sich auch materialgeschichtlich im Fehlen einer überhistorischen Tendenz sowohl in den historischen Avantgarden als auch in der Popmusik begründen ließe; ferner an den postmodernen Mythos eines „anything goes“, der sich materialgeschichtlich in einer ahistorischen Verfügbarkeit jeglicher Materialien ausdrückt.

einige Beispiele verwirklicht werden konnte, stellen die Erkenntnisse dennoch eine Grundlage dar, durch die eine umfassendere kritische Annäherung an die Materialästhetik und Materialgeschichte der Popmusik möglich wäre.

## Literaturverzeichnis

- Adorno**, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, in: *Gesammelte Schriften*, Band 7, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 2003.
- Adorno**, Theodor W.: *Der dialektische Komponist*, in: *Gesammelte Schriften*, Band 17, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1982, S. 198 - 203.
- Adorno**, Theodor W.: *Die Idee der Naturgeschichte*, in: *Gesammelte Schriften*, Band 1, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1973, S. 345 - 365.
- Adorno**, Theodor W.: *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*, in: *Gesammelte Schriften*, Band 14, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 2003, S. 169 - 421.
- Adorno**, Theodor W.; Eisler, Hanns: *Komposition für den Film*, in: *Gesammelte Schriften*, Band 15, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1976, S. 7 - 146.
- Adorno**, Theodor W.: *Kriterien der neuen Musik*, in: *Gesammelte Schriften*, Band 16, hrsg. von Rolf Tiedemann, S. 170 - 228, Frankfurt am Main 1978.
- Adorno**, Theodor W.: *Musik und neue Musik*, in: *Gesammelte Schriften*, Band 16, hrsg. von Rolf Tiedemann, S. 476 - 492, Frankfurt am Main 1978.
- Adorno**, Theodor W.: *On Popular Music*, in: *Zeitschrift für Sozialforschung. Studies in Philosophy and Social Science* (9/1941), S. 17 - 48.
- Adorno**, Theodor W.: *Philosophie der neuen Musik*, in: *Gesammelte Schriften*, Band 12, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 2003.
- Adorno**, Theodor W.: *Reaktion und Fortschritt*, in: *Gesammelte Schriften*, Band 17, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1982, S. 133 - 139.
- Adorno**, Theodor W.: *Résumé über Kulturindustrie*, in: *Gesammelte Schriften*, Band 10/1, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1977, S. 337 - 345.
- Adorno**, Theodor W.: *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens*, in: *Gesammelte Schriften*, Band 14, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 2003, S. 14 - 50.
- Adorno**, Theodor W.; Haselberg, Peter von: *Über die geschichtliche Angemessenheit des Bewußtseins*, in: *Akzente. Zeitschrift für Dichtung* (12/1965), S. 487 - 497.
- Adorno**, Theodor W.: *Über Jazz*, in: *Gesammelte Schriften*, Band 17, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1982, S. 74 - 108.
- Adorno**, Theodor W.: *Warum Zwölftonmusik?*, in: *Gesammelte Schriften*, Band 18, hrsg. von Rolf Tiedemann und Klaus Schultz, Frankfurt am Main 1984.
- Adorno**, Theodor W.: *Zeitlose Mode. Zum Jazz*, in: *Gesammelte Schriften*, Band 10/1, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1977, S. 123 - 137.
- Adorno**, Theodor W.: *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik*, in: *Gesammelte Schriften*, Band 18, hrsg. von Rolf Tiedemann und Klaus Schultz, Frankfurt am Main 1984, S. 729 - 777.
- Adorno**, Theodor W.: *Zur Zwölftontechnik*, in: *Gesammelte Schriften*, Band 18, hrsg. von Rolf Tiedemann und Klaus Schultz, Frankfurt am Main 1984, S. 363 - 369.
- Baacke**, Dieter: *Beat - die sprachlose Opposition*, München 1968.
- Behrens**, Roger: *Adorno-ABC*, Leipzig 2003.

- Behrens, Roger:** *Das hedonistische Ohr: Präliminarien zur Ästhetik musikalischer Subkulturen*, in: Ders.: *Krise und Illusion. Beiträge zur kritischen Theorie der Massenkultur*, Münster, Hamburg, London 2003, S. 66 - 89.
- Behrens, Roger:** *Kann man die Ware hören? Zur Kritischen Theorie des Sounds*, in: Schulze, Holger (Hrsg.): *Sound Studies: Traditionen - Methoden - Desiderate. Eine Einführung*, Bielefeld 2008, S. 167 - 184.
- Behrens, Roger:** *Pop Kultur Industrie. Zur Philosophie der populären Musik*, Würzburg 1996.
- Behrens, Roger:** *Progressivrock als zeitlose Unmode. Versuch eines Retros*, in: *testcard. Beiträge zur Popgeschichte, #4: Retro-Phänomene in den 90ern*, hrsg. von Martin Büsser, Jochen Kleinhenz, Jens Neumann u.a., Mainz 1997, S. 50 - 74.
- Behrens, Roger:** *Soziale Verhältnisse - Klangverhältnisse. Versuch einer Entzerrung des ausgesparten Problems der Materialdialektik in der Populärmusik*, in: Ders.: *Ton Klang Gewalt. Texte zu Musik, Gesellschaft und Subkultur*, Mainz 1998, S. 82 - 113.
- Behrens, Roger:** *Tomorrow is the question. Zu einer Futurologie der Popkultur*, in: *testcard. Beiträge zur Popgeschichte, #10: Zukunftsmusik*, hrsg. von Martin Büsser, Roger Behrens, Jens Neumann u.a., Mainz 2001, S. 6 - 19.
- Benjamin, Walter:** *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: *Gesammelte Schriften*, Band 1/2, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1974, S. 471 - 508.
- Benjamin, Walter:** *Das Passagen-Werk*, in: *Gesammelte Schriften*, Band 5/1, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1982.
- Boehmer, Konrad:** *Zwischen Reihe und Pop. Musik und Klassengesellschaft*, Wien, München 1970.
- Bürger, Peter:** *Das Vermittlungsproblem in der Kunstsoziologie Adornos*, in: Lindner, Burkhardt; Lüdke, W. Martin (Hrsg.): *Materialien zur ästhetischen Theorie. Th. W. Adornos Konstruktion der Moderne*, Frankfurt am Main 1980, S. 169 - 184.
- Bürger, Peter:** *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main 1974.
- Büsser, Martin:** *Avantgardistische Aspekte der Popkultur*, in: Rösing, Helmut; Schneider, Albrecht; Pfeleiderer, Martin (Hrsg.): *Musikwissenschaft und populäre Musik. Versuch einer Bestandsaufnahme*, Frankfurt am Main 2002, S. 319 - 325.
- Büsser, Martin:** *Popmusik*, Hamburg 2000.
- Büsser, Martin:** *Super Discount. Pop im Jahrzehnt seiner Allgegenwärtigkeit*, in: Ders.: *Music Is My Boyfriend. Texte 1990-2010*, hrsg. von Jonas Engelmann, Ingo Rüdiger, Oliver Schmitt, Mainz 2011, S. 106 - 119.
- Büsser, Martin:** *Und ewig stampft die Jazzmaschine. Die veränderten Bedingungen der Kulturindustrie*, in: Ders.: *Music Is My Boyfriend. Texte 1990-2010*, hrsg. von Jonas Engelmann, Ingo Rüdiger, Oliver Schmitt, Mainz 2011, S. 129 - 133.
- Cutler, Chris:** *Notwendigkeit und Auswahl musikalischer Formen. Die musikalischen und technischen Mittel und politischen Bedürfnisse betreffend*, in: Ders.: *File Under Popular. Texte zur Populären Musik*, Neustadt 1995, S. 27 - 42.
- Cutler, Chris:** *Was ist populäre Musik?*, in: Ders.: *File Under Popular. Texte zur Populären Musik*, Neustadt 1995, S. 9 - 24.
- Dahlhaus, Carl:** *Adornos Begriff des musikalischen Materials*, in: Eggebrecht, Hans Heinrich (Hrsg.): *Zur Terminologie der Musik des 20. Jahrhunderts. Bericht über das zweite Colloquium der Walcker-Stiftung 9.-10. März 1972 in Freiburg i. Br.*, Stuttgart 1974, S. 9 - 21.
- Diederichsen, Diedrich:** *Die Erfindung der Pop-Musik. Charles Ives, Alois Hába, Ivan Wischnegradsky, John Zorn*, in: Ders.: *Musikzimmer. Avantgarde und Alltag*, Köln 2005, S. 209 - 211.
- Diederichsen, Diedrich:** *Drei Typen von Klangzeichen*, in: Schulze, Holger (Hrsg.): *Sound Studies: Traditionen - Methoden - Desiderate. Eine Einführung*, Bielefeld 2008, S. 109 - 123.

- Diederichsen**, Diedrich: *Higher and higher - Aufbruch, Geschichte, Loop. Fortschritt und Pop-Musik*, in: Menke, Christoph; Rebentisch, Juliane (Hrsg.): *Kunst - Fortschritt - Geschichte*, Berlin 2006, S. 120 - 129.
- Diederichsen**, Diedrich: *Moment und Erzählung*, in: Maase, Kaspar (Hrsg.): *Die Schönheiten des Populären. Ästhetische Erfahrung der Gegenwart*, Frankfurt am Main 2008.
- Döhring**, Sieghart: *Popmusik und Gegenkultur - Untersuchungen zu Frank Zappa*, in: Brinkmann, Reinhold (Hrsg.): *Avantgarde, Jazz, Pop. Tendenzen zwischen Tonalität und Atonalität. Neun Vortragstexte*, Mainz 1978, S. 107 - 119.
- Feurich**, Hans-Jürgen: *Warengeschichte und Rockmusik*, in: Sandner, Wolfgang (Hrsg.): *Rockmusik. Aspekte zur Geschichte, Ästhetik, Produktion*, Mainz 1977, S. 53 - 80.
- Fontaine**, Michael de la: *Künstlerische Erfahrung bei Arnold Schönberg. Zur Dialektik des musikalischen Materials*, in: Lindner, Burkhardt; Lüdke, W. Martin (Hrsg.): *Materialien zur ästhetischen Theorie. Th. W. Adornos Konstruktion der Moderne*, Frankfurt am Main 1980, S. 467 - 493.
- Fuhr**, Michael: *Populäre Musik und Ästhetik. Die historisch-philosophische Rekonstruktion einer Geringschätzung*, Bielefeld 2007.
- Füllsack**, Manfred: *Adornos ästhetische Konzeption von Fortschritt und Reaktion aus gegenwärtiger Sicht. Adornos Ästhetische Theorie von Fortschritt und Reaktion. Fünfzig Jahre nach Erscheinen der „Philosophie der neuen Musik“*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (1/1999), S. 41 - 54.
- Goehr**, Lydia: *Über Fortschritt und den musikalischen Werkbegriff*, in: Menke, Christoph; Rebentisch, Juliane (Hrsg.): *Kunst - Fortschritt - Geschichte*, Berlin 2006, S. 107 - 119.
- Götte**, Ulli: *Minimal Music. Geschichte - Ästhetik - Umfeld*, Wilhelmshafen 2000.
- Großmann**, Rolf: *Collage, Montage, Sampling. Ein Streifzug durch (medien-)materialbezogene ästhetische Strategien*, in: Segeberg, Harro; Schätzlein, Frank (Hrsg.): *Sound. Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien*, Marburg 2005, S. 308 - 331.
- Großmann**, Rolf: *Die Geburt des Pop aus dem Geist der phonographischen Reproduktion*, in: Bielefeldt, Christian; Dahmen, Udo; Großmann, Rolf (Hrsg.): *PopMusicology. Perspektiven der Popmusikwissenschaft*, Bielefeld 2008, S. 119 - 134.
- Hanslick**, Eduard: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Wiesbaden 1966.
- Horkheimer**, Max; Adorno, Theodor. W: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt am Main 2009.
- Hegel**, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, in: *Werke*, Band 12, hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt am Main 1999.
- Hoffmann**, Niels Frédéric: *Über einige harmonische Eigenheiten der Popmusik und ihrer historischen Vorläufer*, in: Brinkmann, Reinhold (Hrsg.): *Avantgarde, Jazz, Pop. Tendenzen zwischen Tonalität und Atonalität. Neun Vortragstexte*, Mainz 1978, S. 75 - 93.
- Jacob**, Günther: *Pop-Geschichte wird gemacht. Überlegungen zum Umgang mit der Pop-Vergangenheit*, in: *testcard. Beiträge zur Popgeschichte, #4: Retrophänomene in den 90ern*, hrsg. von Martin Büsser, Jochen Kleinhenz, Jens Neumann u.a., Mainz 1997, S. 20 - 29.
- Kager**, Reinhard: *Einheit in der Zersplünderung. Überlegungen zu Adornos Begriff des „musikalischen Materials“*, in: Klein, Richard; Mahnkopf, Claus-Steffen (Hrsg.): *Mit den Obren denken. Adornos Philosophie der Musik*, Frankfurt am Main 1998, S. 92 - 114.
- Kilb**, Andreas: *Die allegorische Phantasie. Zur Ästhetik der Postmoderne*, in: Bürger, Christa; Bürger, Peter (Hrsg.): *Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde*, Frankfurt am Main 1987, S. 84 - 113.
- Klopotek**, Felix: *Über sich selbst hinaus. Popmusik im Spannungsfeld zwischen Kunst und Kommerz*, in: Neumann-Braun, Klaus; Schmidt, Axel; Mai, Manfred (Hrsg.): *Popvisionen. Links in die Zukunft*, Frankfurt am Main 2003, S. 121 - 133.

- Kneif, Tibor:** *Ästhetische und nichtästhetische Wertungskriterien der Rockmusik*, in: Sandner, Wolfgang (Hrsg.): *Rockmusik. Aspekte zur Geschichte, Ästhetik, Produktion*, Mainz 1977, S. 101 - 112.
- Kneif, Tibor:** *Einführung in die Rockmusik. Entwürfe und Unterlagen für Studium und Unterricht*, Wilhelmshafen 1979.
- Liebsch, Dimitri; Spree, Axel:** *Erbschaft jener Zeit? Zu den Verhältnissen von historischer Avantgarde und Pop*, in: Hecken, Thomas (Hrsg.): *Der Reiz des Trivialen. Künstler, Intellektuelle und die Popkultur*, Opladen 1997, S. 141 - 162.
- Mahnkopf, Claus-Steffen:** *Über Zeit und Geschichte in der Musik*, in: Menke, Christoph; Rebentisch, Juliane (Hrsg.): *Kunst - Fortschritt - Geschichte*, Berlin 2006, S. 97 - 106.
- Mayer, Günter:** *Zur Dialektik des musikalischen Materials*, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* (11/1966), S. 1367 - 1388.
- Meyer-Denkman, Gertrud:** *Pop und Avantgarde*, in: *Musik und Bildung* (6/1974), S. 606 - 614.
- Sandner, Wolfgang:** *Populärmusik als somatisches Stimulans. Adornos Kritik der „leichten Musik“*, in: Kolleritsch, Otto (Hrsg.): *Adorno und die Musik*, Graz 1979, S. 125 - 132.
- Sandner, Wolfgang:** *Rock'n'Roll - Rock and Roll - Rock. Anmerkungen zur Geschichte der Rockmusik*, in: Ders. (Hrsg.): *Rockmusik. Aspekte zur Geschichte, Ästhetik, Produktion*, Mainz 1977, S. 9 - 35.
- Schädler, Stefan:** *Das Zyklische und das Repetitive. Zur Struktur populärer Musik*, in: Prokop, Dieter (Hrsg.): *Medienforschung. Analyse, Kritiken, Ästhetik*, Band 3, Frankfurt am Main 1985, S. 302 - 331.
- Scheible, Hartmut:** *Die Kunst im Garten Gethsemane. Ästhetik zwischen Konstruktion und Theologie*, in: Lindner, Burkhardt; Lüdke, W. Martin (Hrsg.): *Materialien zur ästhetischen Theorie. Th. W. Adornos Konstruktion der Moderne*, Frankfurt am Main 1980, S. 348 - 365.
- Schulz, Reinhard:** *Der Überdruß am Fortschritt. Die Materialdiskussion und die Postmoderne*, in: Kolleritsch, Otto (Hrsg.): *Wiederaneignung und Neubestimmung. Der Fall „Postmoderne“ in der Musik*, Wien 1993, S. 160 - 175.
- Stern, Dietrich:** *Zur Theorie des musikalischen Materials bei Adorno und Eisler*, in: Hanns Eisler. *Argument-Sonderband Nr. 5*, hrsg. von Wolfgang Fritz Haug, Berlin 1979, S. 141 - 153.
- Sziborsky, Lucia:** *Adornos Musikphilosophie. Genese - Konstitution - Pädagogische Perspektiven*, München 1979.
- Ullmaier, Johannes:** *Pop Shoot Pop. Über Historisierung und Kanonbildung in der Popmusik*, Rüsselsheim 1995.
- Wicke, Peter:** *Popmusik*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*, Sachteil, Band 7, Mut - Que, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel, Basel, Weimar u.a. 1997, Sp. 1692 - 1694.
- Wicke, Peter:** *Pop(Musik)Geschichte(n). Geschichte als Pop - Pop als Geschichte*, in: Bielefeldt, Christian; Dahmen, Udo; Großmann, Rolf (Hrsg.): *PopMusicology. Perspektiven der Popmusikwissenschaft*, Bielefeld 2008, S. 61 - 74.
- Wicke, Peter:** *Popmusik in der Theorie. Aspekte einer problematischen Beziehung*, in: Rösing, Helmut; Schneider, Albrecht; Pfeleiderer, Martin (Hrsg.): *Musikwissenschaft und populäre Musik. Versuch einer Bestandsaufnahme*, Frankfurt am Main 2002, S. 61 - 73.
- Wicke, Peter:** „Populäre Musik“ als theoretisches Konzept, in: *PopScriptum* (1/1992), o.S.  
[online: [http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst01/pst01\\_wicke.htm](http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst01/pst01_wicke.htm); Stand: 08.10.2012]
- Winkler, Lutz:** *Aufsätze zur Literatur- und Sprachsoziologie*, Frankfurt am Main 1973.
- Zimmer, Jochen:** *Popmusik. Zur Sozialgeschichte und Theorie*, Dortmund 1973.