

Post-Rock, Chicago School, Jim O'Rourke. Über
Materialbehandlung in der Avantgarde der populären Musik

Magisterarbeit

Universität Lüneburg, Juni 2006

Fakultät I – Bildungs-, Kultur- und Sozialwissenschaften
(ehem. Fachbereich III – Angewandte Kulturwissenschaften)

vorgelegt von:

Tobias Ruderer
(Matrikelnummer: 111517)
Fasanenweg 5
21337 Lüneburg

Tel. 04131-767561
tobias@ruderer.com

Erstgutachter: Dr. Rolf Großmann, Universität Lüneburg
Zweitgutachter: Dr. Christian Bielefeldt, Universität Lüneburg

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	4
1. Theorie des musikalischen Materials	8
1.1 Phänomenologische Besonderheiten der Vorstellung eines künstlerischen Materials.....	8
1.2 Grundzüge von Adornos Materialtheorie.....	11
1.2.a Materialveränderung als musikimmanenter Prozess.....	11
1.2.b Der Zwang des Materials.....	13
1.2.c Material und Gesellschaft.....	15
1.3 Kritik und Probleme des Materialbegriffs.....	18
1.4 Stil, Konstruktion, Technik.....	21
2. Material und Avantgarde in der Rockmusik	24
2.1 Das populäre Material.....	24
2.1.a Kulturindustrie.....	24
2.1.b Schema und Signal.....	27
2.1.c Funktion und Fetisch.....	30
2.1.d Kritische Rezeption Adornos.....	31
2.1.e ‚Rock‘ vs. ‚Pop‘	35
2.2 Das Material der Rockmusik.....	39
2.2.a Materialorganisation.....	39
2.2.b Rock-Material und Gesellschaft.....	42
2.2.c Maschinelle Verfahrensweisen als Materialtechnik.....	46
Zusammenfassung.....	50
2.3 Konzepte von Fortschritt und Avantgarde.....	51
3. Konkretisierung und Untersuchung	55
3.1 Annäherungen.....	55
3.1.a Post-Rock.....	55
3.1.b Chicago School	57
3.1.c Jim O’Rourke.....	57
3.2 Fallbeispiel: Tortoise, „Djed“ (1996).....	59
3.2.a Protagonisten, Albumzusammenhang, Produktionsweise.....	59

3.2.b Struktur, Klangästhetik, Gestaltung / Interpretation.....	61
Anknüpfung an Minimalismus.....	67
Thematisierung der technischen Umgebung.....	69
3.3 Werkbetrachtung: High Llamas: „Cold & Bouncy“ (1998).....	71
3.3.a Der Umgang mit der Popvergangenheit	71
3.3.b Kritik des Post-Rock.....	74
3.4 Werkbetrachtung: Loose Fur, „Elegant Transaction“ (2003).....	77
3.4.a Analyse.....	77
3.4.b Interpretation.....	81
Rückkehr zur Song-Konvention.....	81
Eigenleben der Instrumentalbegleitung.....	81
Destabilisierung von funktionalen Songabschnitten.....	82
3.5 Loose Fur, „Born Again In The USA“ (2006).....	82
3.5.a Der Rückschritt in die Begrenzung.....	82
3.5.b Formale Gestaltung.....	84
3.5.c Interpretation.....	85
Fazit.....	88

Um den Lesefluss zu verbessern wird in dieser Arbeit auf eine Differenzierung der geschlechtlichen Form von Tätigkeitsbezeichnungen verzichtet. Die männliche Form (Künstler, Produzent, Autor, Musiker) umfasst stellvertretend alle Geschlechter.

Einleitung

„Post-Rock“, vorerst als Bezeichnung für ein musikalisches Genre zu verstehen, hat bis zum heutigen Tage als eigenständiges Thema keine wissenschaftliche Beachtung gefunden. In den gelegentlichen, meist knapp gehaltenen beiläufigen Erwähnungen in Einzelbeiträgen zu wissenschaftlichen Sammelbänden wird neben dem Hinweis auf den hohen Status im popkulturellen Diskurs Mitte/Ende der 1990er Jahre auch mehr oder weniger kritisch die Existenz von Post-Rock als zeitgenössischer Musikform anerkannt.¹ Nicht selten sind es die selben Autoren, die den Begriff und dazugehörige Musiker auch in nicht-akademischen, obgleich mitunter auch theoretisch ausgerichteten Publikationen verhandeln.² Im Zentrum der Diskussion steht, auf den semantischen Gehalt des Begriffes bezogen, die Frage nach der Existenz einer aktualisierten, zeitgemäßen Form beziehungsweise Ablösung von Rockmusik. Sowohl die nach wie vor umstrittene Aussagekraft des Begriffes als auch der – aufgrund dieser Unklarheit – nur schlagwortartig geklärte Status seines musikalischen Inhalts legen eine wissenschaftliche Behandlung des Phänomens nahe.

Damit diese Behandlung nicht daran scheitert, dass sich „Post-Rock“ als Genrebezeichnung als wertlos herausstellt, sind im Titel dieser Arbeit mit „Chicago School“ (ein auf lokaler Herkunft beruhender Sammelbegriff für Musiker, die das Post-Rock-Phänomen entscheidend mitgeprägt haben) und der Nennung des Musikers Jim O'Rourke zwei weitere Anhaltspunkte gegeben. Auf diese stützt sich das musikwissenschaftliche Interesse, um Erscheinungen zu beschreiben, deren Relevanz für ein Verständnis künstlerischer Aspekte heutiger populärer Musik sich daraus ergibt, dass sie sich unter Umständen direkt oder indirekt als künstlerische Reaktion auf bzw. Verarbeitung von Entwicklungen der populären Musik in den 1990er Jahren, speziell der Rockmusik, interpretieren lassen.

Der Rekurs auf den Begriff des Materials hat dabei mindestens zwei erkenntnisleitende Implikationen: Erstens soll damit allgemein darauf hingewiesen werden, dass die Analyse von musikalischen Einzelwerken und allgemeineren musikalischen Tendenzen im Untersuchungsgebiet sich vorwiegend auf die das musikalische Werk bestimmenden Faktoren stützt. Häufig liegt vor allem im Bereich der Kulturwissenschaften (auch innerhalb des Teilgebietes Musikwissenschaft) der Fokus des Interesses auf begleitenden Phänomenen. So werden beispielsweise anhand eines Musikstiles wie Hip Hop oder anhand der Musikvideos von Madonna Geschlechter-Repräsentationen untersucht, oder die Schilderung der Punk-Rezeption in Deutsch-

1 Vgl. etwa: Behrens, Blumfeld mit Kante; Klopotek, Über sich selbst hinaus; Reynolds, Post-Rock.

2 Vgl. etwa: Büsser, Stereolab. Konstruktion von Indie-Stars; Klopotek, How They Do It (insb. Einleitung); sowie diverse im Text zitierte Texte aus den Periodika Spex - Musik zur Zeit (später: Spex- Das Magazin für Popkultur) und testcard - Beiträge zur Popgeschichte.

land wird mit der Erforschung eines bestimmten gesellschaftlichen Diskurs-Umfelds verbunden. Über die Musik wird dabei meist nur wenig gesagt.

In einem musikwissenschaftlichen Sinne enger auf den Gegenstand fokussiert gestalten sich Ansätze, die populäre Stile mit ihrer jeweiligen technischen Umgebung in Verbindung bringen. In der Aufzeichnung von Musikgeschichte als Technikgeschichte werden wichtige Erkenntnisse über die kreativen Grenzen und Funktionen der Musikentstehung gewonnen, die bei vielen Stilen die ästhetische Wahrnehmung dominieren. An dieser Tatsache kommen auch die Ausführungen in dieser Arbeit nicht vorbei, da der Übergang des Verständnisses von ‚Technik als Komposition‘ zu ‚Technik als Kompositionsmedium‘ ein Hauptkennzeichen der populären Musik und auch ein künstlerisches Problem für die im Untersuchungsfeld agierenden Künstler darstellt.

Beide Vorgehensweisen – die Frage nach den kulturellen und politischen Implikationen einer musikalischen Form sowie die nach deren technischer Determiniertheit – sind vielen Erscheinungsformen des heutigen Musiklebens angemessen. Trotzdem versucht die Arbeit einen theoretischen Rahmen aufzuspannen, der direkte politische Ableitungen unter Rekurs auf das Spiel des Populären mit ‚Images‘, ‚Styles‘ und ‚Attitudes‘ ausschließt, sich andererseits aber auch nicht auf die Rolle der Maschinen beschränkt, sondern auch diese Ebene transzendierende künstlerische Strategien aufzuspüren helfen kann.

Damit ist auf die zweite, spezifischere Implikation des Materialbegriffes verwiesen. Diesen umgibt eine konkrete, gleichermaßen kunstphilosophische wie musiktheoretische Diskussion, in deren Mittelpunkt vor allem die Ausführungen Theodor W. Adornos stehen, die dieser anhand des musikhistorischen Überganges in die Zwölftonmusik entwickelt hat.³ Dies wurden von ihm in direkter und indirekter Auseinandersetzung mit Ernst Krenek, Hanns Eisler und Ernst Bloch weitergeführt und in der Folge vereinzelt auch auf andere musikhistorische Phänomene übertragen sowie zur Beurteilung der populären Musik herangezogen. Im Mittelpunkt stehen die Auffassung einer übersubjektiven Entwicklung musikalischer Gestaltungsmittel in der Geschichte (Tendenz des Materials) und die daraus resultierenden Problemfragen nach deren Angemessenheit in bestimmten historischen Situationen, der Freiheit des Künstlers gegenüber ihres jeweiligen Standes oder nach den Vorgängen, die zu ihrer Weiterentwicklung führen. Neben dem hier beschriebenen theoretischen Rahmen ergibt sich aus dem Bezug zum Material ist also eine untersuchungspraktische als Folge, nämlich die Absicht, musikalische Analyse zu betreiben. Die vorliegende Arbeit schließt an die hier skizzierte Diskussion an und bearbeitet folgende zentrale Fragestellungen:

3 Auf die bis in die Antike zurückreichenden Wurzeln der Diskussion um das Wesen des künstlerischen Materials weist ein Aufsatz von Eckhard Roch hin: Roch, Zwischen Geist und Materie.

Wodurch zeichnen sich künstlerische Strategien aus, mit denen im schlagwortartig gesetzten Untersuchungsfeld gearbeitet wird? Lassen sich diese Strategien als künstlerische Stellungnahmen mit den von Adorno entwickelten Theoremen zum musikalischen Material und seiner Entwicklung beschreiben?

Methodisch ist meine Vorgehensweise dabei folgende: In den Analysen der musikalischen Konzepte (auf einer Basis von Alben, Einzelstücke, Werkübersichten), soll eine Trennung zwischen zugrundeliegendem Material und dessen Ausformung vorgenommen werden. Nur so können musikbezogene künstlerische Aussagen ermittelt werden, die über die bloße Feststellung eines bestimmten Stils hinausgehen. Diese musikbezogenen künstlerischen Strategien sollen dann anhand von verschiedenen Interpretationen dessen, was künstlerische Avantgarde bedeuten kann, diskutiert werden.

Einige begriffliche Modifikationen (Erweiterungen und Einschränkungen) sind vonnöten, um theoretische Hindernisse zu berücksichtigen und zu überwinden. Zu diesen Hindernissen gehören die relativ unnachgiebigen Analysen, mit denen gerade Adorno dem populären Material die Kunstfähigkeit generell abgesprochen hat. Zwar sind viele der dabei verwandten Erklärungsebenen (Standardisierung, Konzentration auf den Effekt) auch für die Untersuchung heutiger Phänomene noch gültig. Trotzdem muss eine an der heutigen Realität orientierte Relativierung der mitunter idealistischen Positionen zum Material sowie ein Modell dafür geliefert werden, warum der Umgang mit dem populären Material nicht automatisch den ästhetischen Wert des Ergebnisses negiert. Ein Materialbegriff für die Rockmusik, der anhand der Sekundärliteratur erarbeitet wird, gründet sich auf diese Modifikation.

Im ersten Kapitel erfolgt deshalb eine allgemeine Darstellung der Theorie des musikalischen Materials. Im Zentrum stehen dabei die Ausführungen Adornos. Die Kritik, die sie von Zeitgenossen und aus einer späteren Perspektive erfahren haben, wird dabei berücksichtigt. Das Kapitel endet mit einer kurzen Systematisierung der zentralen Begriffe Stil, Technik und Konstruktion. Im zweiten Kapitel wird unter Bezugnahme auf diese Systematisierung die Möglichkeit einer Materialkonzeption für die Rockmusik diskutiert. Besonders die herausgehobene Bedeutung des Stils (heute populärer unter dem Begriff ‚Sound‘), sowie die oben angedeutete Bedeutungsverschiebung des Begriffs der Technik spielen eine Rolle dafür, wenn am Ende dieses Kapitels einige zentrale Fragen nach künstlerischem Fortschritt, Avantgarde und gesellschaftlicher Bedeutung im populären Material behandelt werden. Im dritten Kapitel stehen einzelne Analysen, deren Interpretation jeweils vor dem Hintergrund einer spezifischen

„Post-Rock“ - Diskussion, sowie im Hinblick auf allgemeinere, materialbezogene künstlerische Vorgehensweisen vorgenommen wird.

1. Theorie des musikalischen Materials

Im Zentrum dieses Kapitels stehen Adornos Ausführungen zur Theorie des musikalischen Materials: das Fortschreiten desselben in der Geschichte, seine gesellschaftliche Prägung und die damit verbundenen, weitgehend abstrakten Folgerungen zur Arbeit des Künstlers am musikalischen Material. Unter Einbezug der Kritik an Adornos Materialtheorie soll die Beibehaltung einiger Grundkonzepte Adornos begründet werden.

1.1 Phänomenologische Besonderheiten der Vorstellung eines künstlerischen Materials

Die Frage, was das musikalische Material sei, ist, unter Absehung der theoretischen Implikationen, schwieriger zu beantworten als jene, warum es sich lohnt, den Begriff des Materials (unter Einbeziehung seiner theoretischen Implikationen) als Ausgangspunkt musikalischer Untersuchung zu wählen. Diedrich Stern bemerkt im Zuge seines Versuches, anhand der Positionen Hanns Eislers und Theodor W. Adornos eine phänomenologische Klärung des Begriffes vorzunehmen, dass

„der Begriff in der bürgerlichen Theorie seit Adorno eine wichtige Rolle [spielt] als objektive Berufungsinstanz der Komposition, und zwar gerade dank seiner Dehnbarkeit und Schwammigkeit.“⁴

Diese ‚Schwammigkeit‘ ist nicht nur ein Problem der (musik-)theoretischen Verwendung des Begriffes. Auch in der Alltagssprache scheint das Wort Material oft als sehr ‚dehnbarer‘ Platzhalter benutzt zu werden. In Bezug auf die Musik zeigt sich dies beispielsweise daran, dass anlässlich einer Tonträgerveröffentlichung davon gesprochen wird, es gebe nun wieder Material von einer bestimmten Band. Diese könnte dann in Interviews über die Entstehung des Tonträgers darüber berichten, dass Band-Mitglieder mit neuem ‚Material‘ (also etwa geschriebenen Songs oder Ideen dafür) ins Studio gekommen seien. Beide Verwendungsweisen, die erste aus Sicht der potentiellen Rezipienten, die zweite aus der Produzentenperspektive, treffen nicht oder nur bedingt die engere, theoretische Konzeption des Begriffes ‚musikalisches Material‘, die im folgenden dargelegt werden soll. Dabei steht zwar zunächst die eingangs angedeutete Frage: ‚Was ist das Material?‘ (bzw. ‚Was ist es nicht?‘) im Fokus, es zeigt sich jedoch schnell, dass diese nur bedingt in abstrakter Form behandelt werden kann, wenn sie losgelöst von den Aspekten, wie dieses sich verhält und was daraus (etwa kompositionstheoretisch) folgt.

4 Stern, Zur Theorie des musikalischen Materials bei Adorno und Eisler, 141.

Dennoch ist zunächst eine Besonderheit des spezifisch künstlerischen Materials zu erwähnen. Der wohl entscheidende Unterschied des Materialbegriffes in der Kunst, vor allem in der Musik, zu dem einer alltagssprachlichen Verwendung ist der, dass er sich nicht nur auf das Materielle (eine physikalische Substanz) bezieht, sondern auch Abstraktes, Geistiges beinhaltet.⁵ In einer der wenigen Definitionen benennt Adorno das künstlerische Material indirekt, und zwar über die Rolle des Künstlers vermittelt:

„Material [...] ist, womit die Künstler schalten: was an Worten, Farben, Klängen bis hinauf zu Verbindungen jeglicher Art bis zu je entwickelten Verfahrungsweisen fürs Ganze ihnen sich darbietet [...]“⁶

In ihren Bestrebungen, eine Systematisierung vorzunehmen, sehen sowohl Dietrich Stern als auch Reinhold Kager zunächst den „Rohstoff, also etwa Töne [...] einschließlich der organisierenden Tonsysteme“⁷, bzw. die bereits zitierten „physikalischen Grundlagen der Musik“⁸ als die Grunddimension des Materials an.

„Der Begriff des Materials geht von den physikalischen Grundlagen der Musik, den Tönen in ihrer akustischen Bestimmbarkeit aus.“⁹

Wenn Stern in diesem Zusammenhang auch Fortschritte im Instrumentenbau oder physikalische Erkenntnisse als Erweiterungen dieser physikalischen Grundlagen nennt, müssen in dieser ‚Basis-Kategorie‘ des Materials auch technische Erfindungen und Entwicklungen berücksichtigt werden. Zum Material würden heute demnach beispielhaft sowohl periodische und unperiodische Luftschwingungen, das Wissen um psychoakustische Vorgänge wie auch ein Cello oder ein Sampler oder ein Synthesizer zählen.

Eine weitere Ausdehnung des Begriffsinhaltes deutet sich hier schon an. Sterns Formulierung der ‚akustischen Bestimmbarkeit‘ wurde beispielhaft durch das *Wissen* um psychoakustische Vorgänge ergänzt. Damit soll angedeutet sein, dass die Evaluierung der physikalischen Grundlagen (‚Töne‘) auf der menschlichen Fähigkeit basiert, diese überhaupt als solche wahrzunehmen. Somit zählen zu den physikalischen, natürlichen Grundlagen des musikalischen Materials immer auch die menschliche Fähigkeit, diese wahrzunehmen. Dies berücksichtigt Stern in der Folge, indem er mit dem Aspekt der ‚sinnlichen Wahrnehmung‘ dem Material die ästhetische Dimension hinzufügt. Er schreibt:

„Diese Differenzierung ist notwendig, da das erste Kriterium nur die allgemeinsten naturbedingten Grundlagen der Musik betrifft, da sich andererseits die sinnliche,

5 Vgl. Roch, *Zwischen Geist und Materie*, 137.

6 Adorno, *Ästhetische Theorie*, 222.

7 Kager, *Einheit in der Zersplitterung*, 110.

8 Stern, *Zur Theorie des musikalischen Materials bei Adorno und Eisler*, 141.

9 Ebd.

akustische Wahrnehmung nicht naturbedingt, sondern im gesellschaftlichen und historischen Zusammenhang bildet."¹⁰

Selbst die Entdeckung des eingangs angesprochenen allerursprünglichsten Materials, des Geräusches, fällt also zusammen mit dessen Wahrnehmung und Konzeption als Musik. Innerhalb von diesem ist das Material, wie es vom Musiker/Komponisten bearbeitet wird, auch auf seine Erkennbarkeit durch den Rezipienten angewiesen und wird erst hierdurch zu einem ästhetischen Gegenstand, etwas, was sich im Zusammenwirken zwischen dem physikalisch beschreibbaren Klang (dem Gegenstand) und dem Rezipienten abspielt, aber keinem von beiden eindeutig zugeordnet werden kann.

Dass sich dieser ‚gesellschaftliche und historische Zusammenhang‘, der auch als *kultureller* Zusammenhang bezeichnet werden kann, auch schon im vermeintlichen natürlichen Rohstoff zeigt, berücksichtigt zumindest Kager, der (s.o.) die organisierenden Tonsysteme (d.h. eine kulturelle Sicht auf das Material) diesem zurechnet.

Dietrich Stern will – von der Dimension der sinnlichen Wahrnehmung wie auch von der biologisch-physikalischen getrennt – am musikalischen Material eine dritte, jene der *Sprachfähigkeit* etabliert wissen, die er als die ‚geistige‘ Seite des Materials bezeichnet.¹¹ Er ist sich darüber im Klaren, dass damit eine philosophische Fragestellung im Begriff des musikalischen Materials eingeschlossen ist, nämlich jene, inwiefern Musik mit Sprache zu vergleichen sei, eine eigene Sprache darstelle.

„Die Hauptschwierigkeit der Materialdefinition liegt in der Bestimmung der ‚Sprachfähigkeit‘ des Materials.“¹²

Allerdings bemerkt er in seinem bemühten Verfolgen einer schematischen Darstellung, die sowohl Eislers wie auch Adornos Ansichten zum Material abdecken will, nicht, dass diese ‚Hauptschwierigkeit‘ auch in seinem Text implizit gelöst ist, wenn er als Bedingung für Sprachfähigkeit das Niederschlagen von „kollektiven Formungsprozesse[n]“, die Herausbildung von „Formeln“ und „Ausdrucksmittel[n]“ aufzählt.¹³ Es ist deswegen wohl angeraten, Sprachfähigkeit nicht als ‚Dimension‘ des musikalischen Materials zu verstehen, dafür als dessen potentielle Eigenschaft, *Sprachähnlichkeit* zu erreichen. Diese ist wohl am besten im Begriff des *Ausdrucks* aufgehoben.¹⁴ Die dafür notwendigen Formeln und Ausdrucksmittel, die auch als ‚Regeln‘ oder ‚Konventionen‘ beschrieben werden könnten, sollen der Darstellung Reinhard Kagers folgend einer zweiten Dimension des Materials zugeschlagen werden,

10 Ebd.

11 Stern, Zur Theorie des musikalischen Materials bei Adorno und Eisler, 142.

12 Ebd., 143.

13 Ebd., 142.

14 So sagt Spahlinger: „Alles an der Musik ist Ausdruck und Darstellung“. Eggebrecht/Spahlinger, Geschichte der Musik als Gegenwart, 73.

die darin besteht, „die technischen Verfahrensweisen, die [...] künstlerischen Grundstoffe auch adäquat zu verwenden“¹⁵.

Es lässt sich also zusammenfassen, dass das musikalische Material, als potentiell sprachfähiges, nicht nur den Rohstoff (die physikalischen Grundlagen) umfasst, sondern auch die auf diesen Rohstoff einwirkenden Regeln, Konventionen, „technischen Verfahrensweisen“¹⁶.

Bezogen auf die Musik und den Künstler als Musiker, mag man also dem ‚Rohstoff‘ des Materials, den Klängen als Schallwellen noch eine *Materialität* zusprechen, „Verfahrensweisen“ ebenfalls als Material zu bezeichnen läuft einem allgemeinen Sprachgebrauch wohl zunächst zuwider. Bezogen auf das Handwerk beispielsweise ist eine Verfahrensweise doch gerade das, womit das Material bearbeitet wird.

Auf einer solchen Ebene jedoch wäre zur Kategorie des musikalischen Materials in einem musikwissenschaftlichen Zusammenhang weiter nichts zu sagen, würde man es nicht weiter fassen und eben Organisationsform der Klänge mit einbeziehen und nach den Formen fragen, die es herausgebildet hat. Deshalb ist festzuhalten, dass sich die Determinierung des musikalischen Materials nicht mehr im Verweis auf die natürlichen Schwingungsverhältnisse erschöpft, sondern erweitert zu denken ist: Aus Tönen werden Tonfolgen, diese bilden Formen, um diese herum werden Regeln aufgezeichnet. All das umgibt den Komponisten.¹⁷

1.2 Grundzüge von Adornos Materialtheorie

1.2.a Materialveränderung als musikimmanenter Prozess

Regeln und Konventionen als integralen Teil des musikalischen Materials zu begreifen, heißt, sich klar zu machen, dass es sich dabei nicht um Einschränkungen der musikalischen Arbeit handelt, sondern viel eher um Möglichkeiten, sie zu einer Form werden zu lassen. Der Komponist muss diese Verfahrensweisen, beispielsweise Kompositionstechniken, nicht eigens erfinden, seine Ausbildung, seine Sozialisierung und sein Vorwissen stellen sie ihm zur Verfügung. Ein Absehen von jeglichen Regeln und Konventionen ist, selbst wenn er dies wollte, unmöglich. Dies hängt unter anderem mit der erwähnten kulturellen Dimension der Musik zusammen. Gerade die Einbeziehung dieser Dimension stellt eine Besonderheit in der Materialkonzeption Adornos dar. Er kritisiert eine Reduktion aufs „[P]hysikalisch[e], allenfalls [T]onpsychologisch[e]“ in der „herkömmliche[n] Auffassung vom Material der Musik“, die

15 Kager, Einheit in der Zersplitterung, 110.

16 Stern, Zur Theorie des musikalischen Materials, 142.

17 Es ist auch umgekehrt vorstellbar: Der Komponist ist nicht umgeben vom Material, sondern als praktisches Wissen befindet es sich innerhalb seiner Denkwelt.

dieses „als Inbegriff der je für den Komponisten verfügbaren Klänge [definiert]“, wovon „das kompositorische Material so verschieden [ist], wie die Sprache vom Vorrat ihrer Laute.“¹⁸

Das Wort „verschieden“ könnte hier missverständlich sein, Adorno will kaum darauf hinaus, dass die Klänge nicht zum Material (oder der Vorrat der Laute nicht zur Sprache) gehörten. Seine Argumentation an dieser Stelle legt dar, dass das eigentlich Bedeutende am Material nicht die (tendenziell naturgegebenen) Klänge¹⁹ sind. Vielmehr interessiert ihn die sich im Laufe der Geschichte wandelnde Ebene der Organisationsformen.

„Denn dies Material ist nicht, wie die zwölf Halbtöne mit ihren physikalisch vorgezeichneten Obertonverhältnissen, naturhaft unveränderlich und jeder Zeit identisch gegeben. In den Figuren vielmehr, in denen es dem Komponisten begegnet, hat Geschichte sich niedergeschlagen. Und nie findet der Komponist das Material abgelöst von jenen Figuren vor.“²⁰

Neben der ‚Immaterialität des Materials‘ ist hier ein weiterer Unterschied zu einem alltäglichen Verständnis von ‚Material‘ benannt. Das Material *für* die Musik entwickelt sich nämlich nicht losgelöst von seinem Vorkommen *in* musikalischen Werken. Der Schneider benötigt Textilstoffe als Werkmaterial, Fortschritte in der Stoffherstellung sind aber nicht zwangsläufig abhängig von Innovationen in der Mode. Diese Unterscheidung mutet banal an, ist aber von Bedeutung, wenn es um das bei Adorno dialektisch konzipierte Verhältnis zwischen einem klingenden musikalischen Werk, und dem in ihm enthaltenen Material geht.

Adorno denkt die Entwicklung in der Musik als Ergebnis von vielen einzelnen Auseinandersetzungen mit dem Material. Material wird erzeugt, indem Material benutzt wird. Die Figuren, also konkrete Ausformungen abstrakter Kompositionsmöglichkeiten, begreift er ihrerseits als Ergebnisse vergangener Auseinandersetzungen mit dem Material. Unter anderem an dieser Vorstellung zeigt sich die Beeinflussung Adornos Materialkonzeption durch die Hegelsche Dialektik, genauer des Begriffes von der „doppelten Aufhebung im Hegelschen Sinne“: In der Änderung der Regeln wird deren unbeschränkte Gültigkeit aufgehoben, gleichzeitig bleiben sie als Ausgangsmaterial bewahrt (eben aufgehoben).²¹

18 Adorno, Philosophie der neuen Musik, 38.

19 M.E. liegt in dieser Nicht-Beachtung des musikalischen Rohstoffes Adornos Kritik am bloßen Effekt in der populären Musik begründet.

20 Adorno, Reaktion und Fortschritt, 175.

21 "So geartet ist das Ausgangsmaterial, daß es festhalten zugleich es verändern heißt.", Adorno, Philosophie der neuen Musik, 58.

1.2.b Der Zwang des Materials

Die Verwendung von musikalischem Material lässt sich also als Wahrnehmung und Variation von Figuren feststellen, die selbst einmal Figuren waren. Nun verneint Adorno allerdings die Annahme, dass das Material sich im Hinzufügen neuer Regeln immer erweitert, der Fundus also immer größer wird.²² Das aufgehobene Material ist zwar noch wahrnehmbar, aber in gewissem Sinne auch ‚erledigt‘, ein anderer Komponist kann nur bedingt einen früheren Stand des Materials bearbeiten:

„Von dem abstrakt verfügbaren Material ist nur äußerst wenig konkret, also ohne mit dem Stand des Geistes zu kollidieren, verwendbar.“²³

Die Entwicklung des Materials kann also nur bedingt als ständige Erweiterung und Ausdifferenzierung begriffen werden, sondern stellt vor allem einen Prozess dar, in dem ältere Regeln und Konventionen (etwa über Verwendung des verminderten Septimakkords) durch die Formung von neuen an Bedeutung verlieren.

„Das gleiche Obertonverhältnis etwa, das im verminderten Septimakkord [...] gemessen am Stande des Materials insgesamt zur Zeit Beethovens als stärkstes Spannungselement konnte eingesetzt werden, ist in einem späteren Stande des Materials harmlose Konsonanz [...].“²⁴

Eine grundlegende, hier ablesbare Kategorie ist die des Materialverbrauches, die Materialabnutzung. Die Abnutzung des Materials resultiert aus seiner Verwendung. Voraussetzung für die Erzeugung beispielsweise von ‚Spannungselementen‘ im Gegensatz zu ‚harmloser Musik‘ ist also die Verwendung von aktuellem Material. Das obige Zitat kann fortgesetzt werden:

„Fortschritt heißt nichts anderes als je und je das Material auf der fortgeschrittensten Stufe zu ergreifen.“²⁵

Wie ist dieser Fortschritt nun zu begreifen? Lucia Sziborsky verweist in seiner Darstellung der Adorno’schen Materialtheorie vergleichend auf Hegels Deutung der Weltgeschichte als „Fortschritt im Bewußtsein der Freiheit“²⁶ und vergleicht diese Auffassung mit Adornos Deutung des künstlerischen Materials insofern, als auch dieser den Prozess nicht als zufälligen, sondern im Gegenteil als sinnhaften behandelt, dessen Tendenz objektiv benennbar ist.

Scheinbar ergibt sich hier aber ein Widerspruch. Weiter oben wurde ausgeführt, dass die künstlerische Produktion auf Material zurückgreift, welches sich ausschließlich in Figuren, also in anderen künstlerischen Produktionen zeigt, und dass die Veränderungen im Material

22 „[...] verengt und erweitert es sich mit dem Gang der Geschichte“, Adorno, Philosophie der neuen Musik, 38 (eigene Hervorh.).

23 Adorno, Ästhetische Theorie, 223.

24 Adorno, Reaktion und Fortschritt, 175.

25 Ebd.

26 Hegel, zit. nach Sziborsky, Adornos Musikphilosophie, 94.

als ein musikimmanenter, kunstimmanenter Prozess begriffen werden müssen. Veränderungen im Material sind also eine künstlerische Angelegenheit. Wenn Adorno diesem Prozess aber nun eine objektive Tendenz zuschreibt, ist zu fragen, worin denn dann die singuläre künstlerische Tätigkeit noch bestehen kann, da das historische Ergebnis schon im Vorhinein feststeht. Hier zeigt sich eine grundlegende qualitative Veränderung, die Adorno in die Sicht des Komponisten wirft: „Er ist kein Schöpfer.“²⁷ Und dennoch sieht er die Entwicklung der Musik nicht schon vorgezeichnet. Er löst diesen Widerspruch vielmehr mit einer dialektischen Argumentation:

„Was er tut, liegt im unendlich Kleinen. Es erfüllt sich in der Vollstreckung dessen, was seine Musik von ihm verlangt. Aber zu solchem Gehorsam bedarf der Komponist allen Ungehorsams, aller Selbständigkeit und Spontaneität. So dialektisch ist die Bewegung des musikalischen Materials.“²⁸

Adorno beansprucht für derartige Deutungen zwar geschichtsphilosophische Allgemeingültigkeit, zur besseren Anschaulichkeit ist jedoch der Kontext zu klären, in dem er sie entwickelte. Historisch bildet sich dieser Hintergrund aus der Erfahrung der Entwicklung der Komposition Anfang des 20. Jahrhunderts, konkreter, der Hinwendung Arnold Schönbergs zur Zwölftontechnik.

Diese künstlerische Entwicklung sucht Adorno zu verteidigen, von den ersten Erwähnungen des Materialbegriffes²⁹, über die *Philosophie der neuen Musik* bis hin zu seinem Spätwerk, der *Ästhetischen Theorie*. Er sieht sie nicht als subjektive künstlerische Entscheidung oder gar Willkür an, vielmehr gilt sie ihm als notwendig und entspricht der Forderung, die das Material an den bewussten Künstler stellt. Der Zwang ergibt sich aus dem Stand des Materials, welches spätestens seit Wagners *Tristan* zunehmend auschromatisiert wurde, womit die Tendenz zunächst in Richtung der Auflösung der Bedeutung der Kadenz, zunehmend aber auch in Richtung der Auflösung der Rolle von Tonarten, sprich der Tonalität selbst weist.³⁰ Diese Tendenz, so Sziborsky, sei für Adorno jene einer fortschreitenden Emanzipation und Aufklärung. Dies lässt sich beispielsweise an einem der frühesten Texte bestätigen, dem 1929 erschienenen Aufsatz *Reaktion und Fortschritt*, in dem Adorno wieder mit Verweis auf einen parallel laufenden gesellschaftlichen Prozess feststellt, die „Genesis von Musik in der Zeit“ sei als „Fortschritt der *Entmythologisierung*“ zu deuten.³¹

27 Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, 42.

28 Ebd.

29 Zu den frühen Gedanken Adornos zu dieser geschichtlichen Notwendigkeit steht an herausragender Stelle der Aufsatz *Zur Zwölftontechnik* von 1929. Diesen stellen Kager (Einheit in der Zersplitterung) und Sziborsky (*Adornos Musikphilosophie*, 91ff.) ins Zentrum ihrer Ausführungen zum Adornoschen Materialbegriff.

30 Vgl. Sziborsky, *Adorno Musikphilosophie*, 93.

31 Adorno, *Reaktion und Fortschritt*, 180 (Hervorh. im Original).

Dies ist nun anhand der oben modellhaft dargestellten Trennung der Ebenen ‚Rohstoff‘ und ‚Regeln und Konventionen‘ zu verstehen. Wenn die natürlichen Schwingungsverhältnisse zum Rohstoff gehören, gewissermaßen der Natur näher sind als kulturell entwickelte Kombinationen und Variationen dieses Ausgangsmaterials, dann kann der Prozess, der die mit den natürlichen Schwingungsverhältnissen einhergehenden unterschiedlichen qualitativen Rollen der Töne (Leitton, Kadenz etc.) schließlich tilgt, als Befreiung von Natur, eben Entmythologisierung gedeutet werden. Die Etablierung der Gleichberechtigung der zwölf Töne der Oktave sieht Adorno als logischen Vollzug dieser Entwicklung. Hier wird deutlich, dass die Entwicklung des musikalischen Materials für Adorno vor allem auf der Ebene der Technik stattfindet. Wenn Adorno zu der Zeit, in der er seine frühen Gedanken zum musikalischen Material entwickelt, die „Zwölftontechnik“ als „die geschichtlich aktuelle Vorformung des Materials“ ansieht³², dann legt er nahe, dass es die Technik sei, die das musikalische Material zu einem „Schauplatz des Fortschritts“³³ macht:

„Der Stand der Technik präsentiert sich in jedem Takt, den er [der Künstler] zu denken wagt, als Problem: mit jedem Takt verlangt die Technik als ganze von ihm, daß er ihr gerecht werde und die allein richtige Antwort gebe, die sie in jedem Augenblick zulässt.“³⁴

Es bleibt die Frage zu beantworten, warum der Fortschrittstendenz, die aus dem Material an den Künstler ergeht, überhaupt nachgegeben werden muss; wie die Befolgung der fortschreitenden Naturbeherrschung, die sich als historische Folge von innermusikalischen technischen Problemstellungen darstellt, von Adorno begründet wird. Die geschichtliche ‚Richtigkeit‘ einer musikalischen Entwicklung kann sich nicht aus sich selbst heraus, sondern nur in Verbindung mit einer äußeren Geschichte erweisen. Im folgenden Abschnitt soll diese Verbindung dargestellt werden.

1.2.c Material und Gesellschaft

Kager bezeichnet den Materialbegriff „gleichsam als *Schnittstelle* zwischen Kunst und Gesellschaft“.³⁵ Es wäre hier zu fragen, warum Kager vom *Materialbegriff* und nicht nur vom *Material* spricht. Adornos Materialbegriff, von dem Kagers Text handelt, konzipiert das musikalische Material so, dass es selbst die Schnittstelle zwischen Kunst und Gesellschaft darstellt. Im Material, das der (wahre) Künstler verwendet, das also zum Kunstwerk wird, ist eine gesellschaftliche Dimension zu erkennen:

32 Adorno, Zur Zwölftontechnik, 168.

33 Vgl. Sziborsky, Adornos Musikphilosophie, 95ff.

34 Adorno, Philosophie der neuen Musik, 42.

35 Kager, Einheit in der Zersplitterung, 97.

„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, noch wo beide nichts mehr voneinander wissen und sich gegenseitig befenden.“³⁶

Dietrich Stern kritisiert an dieser Gleichsetzung der Entwicklungsprozesse von musikalischem Material und Gesellschaft, sie beruhe „auf einer bloßen Analogie“.³⁷ Die Analogie wäre wohl, die Argumentation Sterns nachzeichnend, dem gesellschaftlichen Prozess der Rationalisierung hin zur spätkapitalistischen Organisation des 20. Jahrhunderts einen parallel laufenden musikalischen Prozess zur Seite zu stellen, der in der vollkommenen Kontrolle über das Material und der zwangsläufigen Abschaffung tonaler (mythischer) Organisation gipfelt. Der Annahme, dass es nur diese Analogie ist, die Adorno zu seiner Deklaration der Zwölftontechnik Schönbergs als einzig fortgeschrittene Kompositionsmethode trieb, ist zunächst mit Hinweis auf die dialektische Konzeption der künstlerischen Arbeit bei Adorno zu widersprechen: Wohl ist der Komponist dazu verpflichtet, dem Bewegungsimpuls des Materials nachzukommen, was zunächst ein rein innermusikalischer Prozess ist. Doch die Art dieser Verfolgung der impliziten Anforderungen des Materials ist auf zweierlei Weise vom ‚gesellschaftlichen Prozess‘ geprägt. Einerseits durch den Autor des Werkes als geschichtliches/gesellschaftliches Wesen, dessen Wahrnehmung des Materials von seiner sozialen Existenz mitgeprägt ist. Er wird, so Adornos Annahme, das Werk nicht als solches stehen lassen können, wenn es ihn in irgendeiner Weise unzeitgemäß, veraltet erscheint: "Im fensterlosen, dichten Werk wird der Autor der Geschichte gewahr [...]"³⁸. Weiterhin, und dies folgt aus dem gerade erläuterten Punkt, weist das Material selbst eine gesellschaftliche Prägung auf, da es Ergebnis vergangener (gesellschaftlich geprägter) künstlerischer Auseinandersetzungen ist, „ihrer selbst vergessene, vormalige Subjektivität“³⁹. Damit wäre die künstlerische Arbeit als gesellschaftlich geprägte Wahrnehmung, Kontrolle (auf technischer Ebene) und Aktualisierung von seinerseits gesellschaftlich vorgeprägtem Material beschrieben.

Wenn Peter Bürger feststellt, dass Adorno „die Dialektik von künstlerischem Material und Sozialgeschichte nicht hinreichend geklärt“⁴⁰ habe, ist dies sicherlich insofern richtig, wenn man den Anspruch stellt, eine Reihe von allgemeinen Gesetzen formuliert zu sehen, welche bestimmte musikalische Mittel – geschichtsunabhängig – mit einer gesellschaftlichen Organisationsform in Zusammenhang bringen, beziehungsweise musikalische Neuerungen mit gesellschaftlichen Umwälzungen; Zusammenhänge, die sich bei Adorno übrigens vor allem in Be-

36 Adorno, Philosophie der neuen Musik, 39f.

37 Stern, Zur Theorie des musikalischen Materials, 147.

38 Adorno, Reaktion und Fortschritt, 176.

39 Adorno, Philosophie der neuen Musik, 39.

40 Zit. nach Behrens, Pop Kultur Industrie, 87; vgl. auch Bürger, Das Vermittlungsproblem in der Kunstsoziologie Adornos.

zug auf das verkümmerte Material der kulturindustriellen Pseudo-Kunst sogar vereinzelt finden lassen.⁴¹ Die gegenseitige Beeinflussung ist aber nur sehr vage in Form von Gesetzen zu fassen, da sie einerseits eine an Marx geschulte materialistische Auffassung in sich trägt, andererseits aber die Kunst nicht als einfach ableitbares Überbauphänomen begriffen wird. So lässt sich aus Adornos Ausführungen auch schwer herauskristallisieren, ob das Material der Kunst gesellschaftliche Phänomene vorweggreift, sie nachträglich verarbeitet oder sich gänzlich parallel entwickelt.

Zusammenfassend kann aber, Bürger widersprechend, darauf verwiesen werden, dass in Adornos ästhetischer Theorie (im weiten Sinne) der Zusammenhang von Kunst und Gesellschaft trotzdem eine Grundbedingung darstellt, bündig auf die Formel aus der *Ästhetischen Theorie* (im engen Sinne) gebracht, die Kunst selbst als gesellschaftlich definiert, ohne ihr den Charakter des Nicht-Identischen zu nehmen:

„Kunst ist die gesellschaftliche Antithese zur Gesellschaft, nicht unmittelbar aus dieser zu deduzieren.“⁴²

In der mittelbaren Deduktion von Kunst aus Gesellschaft und, in dialektischem Verhältnis, von Gesellschaft aus Kunst, begründet sich Adornos Forderung nach Fortschritt in der Musik. Der antithetische Charakter zur Gesellschaft kann im vollkommenen Kunstwerk nicht durch einfache Setzung auf das musikalische Material gelegt, er muss im Material enthalten sein. Und nur das fortschrittlichste Material ermöglicht künstlerischen Ausdruck, der gesellschaftliche Relevanz aufweist. Diese ist für Adorno vor allem als geschichtliche Relevanz zu verstehen. Die Frage, ob ein Kunstwerk gesellschaftliche Wirkung oder zumindest Einfluss zeitigen kann, stellt sich nicht, sofern es nur gesellschaftlich richtig ist. Da diese Richtigkeit aber nur im Kunstwerk ausgemacht werden kann, erlangt der Materialbegriff eine normativ-kritische Funktion. Adornos Einbettung des musikalischen Materials in die genannten dialektischen Prozesse entspringt so keinem rein theoretischen Interesse. Sie hat einen praktischen Hintergrund, der sich mindestens genauso sehr aus seiner Tätigkeit als Komponist und Musikkritiker wie aus der philosophischen Reflexion ergibt. Es geht ihm gewissermaßen darum, an dem Medium Musik als Kunstform festzuhalten, und dabei das Material in seiner Sprachfähigkeit zu retten. Um potentiell geschichtliche Relevanz und einen – wenn auch utopischen Ausdruck – eines Andersseins zu ermöglichen, muss die Musik in ihrem Innersten, und das ist das Material, mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit Schritt halten.

41 Wobei sich die Frage stellt, ob der Vorwurf der Analogie dort nicht viel angebrachter wäre: „Die Dreiklangsharmonien sind den okkasionellen Ausdrücken der Sprache zu vergleichen und mehr noch dem Geld in der Wirtschaft. Ihre Abstraktheit befähigt sie dazu, an allen Orten vermittelt einzutreten [...]“. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, 60.

42 Adorno, *Ästhetische Theorie*, 19. Vgl. auch: „[...] Kunst ist gesellschaftlicher Einspruch gegen die Gesellschaft“, Adorno, Nachruf auf einen Organisator, 350.

„Aller Kampf gegen ästhetische Reaktion hat sich also zentral in der immanenten Analyse der Werke zu vollziehen und nicht in vager Beurteilung von deren ‚Stil‘.“⁴³

Der Hinweis auf die Irrelevanz von ‚Stil‘ ist als direkte Antwort auf Ernst Krenek zu verstehen, dessen Text *Fortschritt und Reaktion* zeitgleich mit Adornos *Reaktion und Fortschritt* im Jahre 1930 in der Musikzeitschrift *Anbruch* erschien. In seinem Text relativiert Krenek die Heranziehung des verfügbaren technischen Fortschrittes im Material als alleinige Grundlage zur Beurteilung künstlerischer Leistung und argumentiert, dass der Verbrauch gewisser Materialbestände nicht im „ein wenig gespenstische[n] Eigenleben des Materials“ liege, sondern in ihrer jeweiligen Verwendung, wozu auch der ganze „Umkreis des Werkes und seiner geistigen, musikalischen und theatralischen Atmosphäre herangezogen werden [müsste].“⁴⁴ Krenek betont die relative Freiheit des künstlerischen Geistes und die Möglichkeit, Materialstände anzuwenden, die zwar schon weit in der Vergangenheit liegen, aber „mit solcher geistiger Wucht und Überzeugungskraft auftreten, daß man ihre sogenannte Verbrauchtheit vergißt.“⁴⁵ Der Hauptdifferenzpunkt zwischen Adorno und Krenek besteht in Adornos Ablehnung von Kreneks Konzeption der Möglichkeit des Wiederherstellen eines *Ursinnes* im Material, der durch die kreative Schaffenskraft des Künstlers sich ergebe.⁴⁶ Adorno lehnt die Existenz eines solchen Ursinnes ab. Wohl wäre es möglich, gewisse musikalische Elemente der Vergangenheit unter der Herrschaft eines surrealistischen Stils zu verwenden. Dieser aber würde diese Elemente eindeutig als verfallene, abgestorbene kenntlich machen und aus diesem ‚scandal‘ seinen Reiz beziehen. Der Ursinn dieser Materialien läge aber in deren ursprünglichem, dem ersten, Auftreten eingeschlossen und sei unverfälscht nicht wieder in die Gegenwart zu retten, so Adorno.⁴⁷

1.3 Kritik und Probleme des Materialbegriffs

Nach Hartmut Scheible ist die Vorstellung vom Zwang des Materials und die damit einhergehende Reduktion der künstlerischen Arbeit nicht nur eine „[...] Abgrenzung gegen die Selbstherrlichkeit des idealistischen Subjekts“, sondern begründet auch „die strikte Ablehnung jeder Art von Rezeptionsästhetik; da den Bedürfnissen des Publikums Objektivität abgesprochen wird.“⁴⁸ Letzteres hänge, so Scheible, auch mit dem in der *Dialektik der Aufklärung* be-

43 Adorno, *Reaktion und Fortschritt*, 176.

44 Krenek, *Fortschritt und Reaktion*, 182.

45 Ebd., 185.

46 Vgl. Sziborsky, *Adornos Musikphilosophie*, 98.

47 Vgl. Adorno, *Reaktion und Fortschritt*, 178f.

48 Scheible, *Die Kunst im Garten Gethsemane*, 358f.

schriebenen „Zirkel von Manipulation und rückwirkendem Bedürfnis“⁴⁹ im Schatten der Kulturindustrie zusammen.

So gering also der genuine Beitrag des Künstlers zum fortschrittlichen Kunstwerk und so bedeutungslos sogar die Rolle des Publikums gefasst sind, so groß sind doch die Anforderungen, die an beide gestellt werden, damit das volle Kunsterlebnis überhaupt zustande kommen kann. Denn wie soll der Komponist das Material mit dem er arbeitet auswählen und bearbeiten können, wenn er nicht über einen nahezu vollständigen Überblick über Musikgeschichte und -gegenwart verfügt? Und, noch schwerwiegender: Wie soll das Publikum die eigentlichen ästhetischen Qualitäten des musikalischen Kunstwerks als aktuellen Vollzug des Materials adäquat einschätzen können, wenn es nicht über eine ähnliche Vorbildung verfügt? Auf die zweite Frage findet sich eine Antwort in Adornos *Einführung in die Musiksoziologie*. Im ersten Kapitel, *Typen musikalischen Verhaltens*, nimmt Adorno dort eine Typologie der Hörer vor. An ‚erster Stelle‘ rangiert der Experte:

"Der Experte selbst wäre [...] durch gänzlich adäquates Hören zu definieren. Er wäre der voll bewußte Hörer, dem tendenziell nichts entgeht und der zugleich in jedem Augenblick über das Gehörte Rechenschaft sich ablegt."⁵⁰

Nimmt man als Hörgegenstand ein Werk der zweiten Wiener Schule (Adorno erwähnt als Beispiel eine Erst-Konfrontation mit einem Streichtrio Weberns), so wird wohl deutlich, dass eine vollständige strukturelle Erfassung unter Bewusstmachung aller sie konstituierenden Aspekte (auch im Deutschland der 1960er Jahre) eher die Ausnahme darstellen wird. Adorno räumt dies ein:

"Quantitativ kommt der Typ wahrscheinlich kaum in Betracht."⁵¹

Adornos idealistische Position der strikten Konzentration auf die rein künstlerischen Aspekte ist letztlich mit seiner utopischen Sicht auf die Rolle der Kunst zu erklären.⁵² In der *Ästhetischen Theorie* spricht er von der Funktion der Kunstwerke, „dem, was sie selbst nicht sein können“, etwa eine durch Rationalität wahrhaft befreite gesellschaftliche Organisationsform, „zu einer Art von zweitem, modifizierten Dasein [zu] verhelfen [...]“⁵³. Die Herstellung dieses autonomen Scheins ist in den Augen Adornos der einzig mögliche Weg der Kunst. Und: „Kein Kunstwerk ist in Kategorien der Kommunikation zu beschreiben und zu erklären.“⁵⁴

49 Adorno zit. nach Scheible, *Die Kunst im Garten Gethsemane*, 359.

50 Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, 181f.

51 Ebd., 182.

52 Diese Sichtweise stützt auch Reinhard Kager: „Um nichts Gereingeres als die Utopie der Versöhnung kreist also Adornos Konzeption vom künstlerischen Material; um nichts weniger als die Idee der Wahrheit der Kunst.“, Kager, *Einheit in der Zersplitterung*, 99.

53 Adorno, *Ästhetische Theorie*, 167.

54 Ebd.

Aus dieser Einbettung in die ästhetische Theorie Adornos wurde die Materialkonzeption in der Folge oft isoliert und gleichgesetzt mit einer Verteidigung des musikalischen Fortschritts um jeden Preis. Die Verteidigung dieses Fortschrittes stieß insbesondere dort auf Kritik, wo sie einher ging mit einer Ablehnung von Konzepten, die der Musik eine verbindlichere, praktische Funktion verleihen wollten. Für diese Konzepte kann beispielhaft Hanns Eisler stehen. Zwar standen dessen Auffassungen denen von Adorno keinesfalls konträr gegenüber: Günter Mayer merkt an, dass Adorno und Eisler in ihrer Sicht auf die Notwendigkeit musikalischen Fortschritts in vielen Punkten durchaus übereinstimmten.⁵⁵ Jedoch waren Eislers praktische Ansätze mit den theoretischen Adornos nicht vereinbar. Im Zentrum steht dabei des letzteren Ablehnung einer Sichtweise, die den möglichen politischen Gehalt einer Musik anderswo als in der geschichtlichen Aktualität der technischen Verfahrensweise akzeptieren könnte. Diese Ablehnung bringt Adorno die Kritik jener Interpreten ein, die, wie Diederich Stern, den sich auf Adorno berufenden Verteidigern der Avantgarde vorwerfen, „alle Ansätze, die musikalischen Mittel verständlicher und inhaltsgebundener einzusetzen, mit scheinbar gesellschafts- oder kulturkritischen, in Wirklichkeit elitären Angriffen auf den Bewußtseinszustand der großen Mehrheit“ abzutun.⁵⁶

Problematisch scheint hier, wie schon in der Meinungsdivergenz mit Ernst Krenek die Vorrangstellung zu sein, die Adorno der Verwendung von fortgeschrittenem Material vor der Art dieser Verwendung einräumt. Dabei merkt De la Fontaine an, dass Adornos „orthodox wirkende Einengung des Materials auf letztlich nur ein Resultat eines dünnen Entwicklungsstranges der europäischen Kunstmusik mit all den erzbürgerlichen Implikationen von Fortschritt und Avantgarde“ sich auch außermusikalisch ableiten ließe: Von der „Überdimensionierung und Verallgemeinerung“ der Kategorien „Monokapital, Staatsintervention und Automation“ im gesellschaftspolitischen Weltbild im Umkreis des Frankfurter Instituts für Sozialforschung.⁵⁷

Vor allem diese Einengung des legitimierte Materials steht, wie im zweiten Kapitel zu zeigen ist, als größte Schwierigkeit einer Übertragung des Begriffes des musikalischen Materials auf populäre Musik im Weg. Reinhard Kager kritisiert in Anlehnung an Peter Bürger die Annahme einer irgendwie gearteten ‚Einheit des Materials‘, welche spätestens „seit dem Ende der historischen Avantgardebewegungen“ (in Bürgers Theorie der Avantgarde sind dies etwa Surrealismus, Futurismus und Dadaismus) einem „Nebeneinander verschiedener Material-

55 Vgl. Mayer, Adorno und Eisler, 135.

56 Stern, Zur Theorie des musikalischen Materials bei Adorno und Eisler, 151. Im folgenden dieser Passage zeigen sich auch am deutlichsten die Zugeständnisse an den real existierenden Sozialismus in Sterns Text, etwa in der indirekten Bezeichnung der Musik Kagels, Stockhausens und Cages als „Dummheit in der Musik“.

57 Fontaine, Künstlerische Erfahrung bei Arnold Schönberg, 470f.

stände“ gewichen sei.⁵⁸ Spätestens seit den 1960er Jahren und dem Ende des Serialismus als Ausdehnung der Zwölftontechnik auf alle klanglichen Parameter, muss dies auch Adorno klargeworden sein. Dabei ist zu bedenken, dass der Umgang mit der Kategorie des Materials, der sich in Adornos Theorie über 40 Jahre erstreckte (die etwa markiert werden vom Aufsatz *Zur Zwölftontechnik*, 1929, bis zum vorläufigen Abschluss der posthum erschienenen *Ästhetischen Theorie*, etwa 1968⁵⁹) durchaus widersprüchliche und interpretierbare Formulierungen hervorbrachte. Die Reduktion auf den Fortschrittsgedanken ist wohl mit Kager auch Adorno selbst zuzurechnen, dem

„es in erster Linie darum ging, die Errungenschaften einer in der Öffentlichkeit durchaus marginalisierten und erst recht unter dem aufkeimenden Nationalsozialismus verfeimten musikalischen Avantgarde theoretisch abzusichern, und sei es um den Preis bewußter polemischer Verkürzungen.“⁶⁰

Dies berücksichtigend soll, das Kapitel abschließend, der Versuch einer systematisierenden Konkretion einiger Grundbegriffe erfolgen. Auf diese kann sich dann die Analyse populärer Stile und die Einordnung von Adornos materialbezogener Kritik an ihnen beziehen.

1.4 Stil, Konstruktion, Technik

Die Probleme der Technik im Material erscheinen als Hauptaufgabe des Komponisten. Technik wird von Adorno in der *Ästhetischen Theorie* als der Inbegriff der in den Kunstwerken enthaltenen Verfahrensweisen gefasst.⁶¹ In der Musikgeschichte äußert sich ihre Tendenz durch wachsende Kontrolle über das Rohmaterial der Schwingungsverhältnisse und deren quasi-natürlicher Konsequenz, die Tonalität bezeichnet. Das Erkennen der im Werk verborgenen technischen Fragen und ihre folgerichtige Beantwortung führt zur Stimmigkeit der Werke. Diese Stimmigkeit ist aber, auch das ist eine Folge der Konzentration auf die technischen Aspekte des Werkes, nicht das Erreichen einer organischen Einheit, sondern als eine konstruierte zu definieren. Während Adorno im zusammen mit Eisler verfassten Buch *Komposition für den Film* als „Inbegriff des organischen, bruchlosen, einheitlichen Kunstwerks“ den ‚Stil‘ nennen, tritt an dessen Stelle, nach der Überwindung der Tonalität, die mit Schönberg vorgenommen ist, die ‚Konstruktion‘, deren Vollendung mit der Ablösung der musikalischen Organisation von jeglicher Konvention in der Gleichstellung der zwölf Töne der Oktave erreicht ist.

„‚Konstruktion‘ und ‚Material‘ verweisen inhaltlich auf den selben Sachverhalt, die Ablösung von vorgegebenen Konventionen; sie unterscheiden sich dadurch, daß

58 Vgl. Kager, *Einheit in der Zersplitterung*, 105.

59 Vgl. Editorisches Nachwort zur *Ästhetischen Theorie*, 539.

60 Kager, *Einheit in der Zersplitterung*, 106f.

61 Adorno, *Ästhetische Theorie*, 419.

‚Konstruktion‘ eher der Subjektivität des Künstlers zuzuordnen ist, während ‚Material‘ den eher objektiven Aspekt der dem Künstler zur Verfügung stehenden Formensprache akzentuiert; entscheidend ist, daß es sich tatsächlich nur um verschiedene Akzentuierungen, kaum um einen Unterschied in der Sache handelt.“⁶²

Die Ablösung von Konventionen und Verbindlichkeiten ist ein Merkmal der bürgerlichen Gesellschafts- wie auch ihrer Kunstentwicklung.⁶³ Wenn er in der Auseinandersetzung mit Krenek argumentiert, die musikalischen Kunstwerke seien immanent zu beurteilen und nicht nach ihrem Stil, dann zieht Adorno, die Konsequenzen aus dieser Entwicklung. Stil ist eine ästhetische Eigenschaft musikalischer Konventionen und somit durchaus materialgebunden. Adorno selbst nennt als Beispiel den spät-absolutistischen Stil der Wiener Klassik, „der erst durch Beethoven zu sich kam, der ihn auskomponierte.“⁶⁴ Von dem Moment an, in dem die bürgerliche Kunst aber mit der Weiterentwicklung und Rationalisierung der zugrunde liegenden Technik sich beschäftigt, kann Stil als Vorbedingung keine Kategorie mehr darstellen: „Nichts derart ist mehr möglich, Stil liquidiert.“⁶⁵ Stil, im organischen Kunstwerk also als Materialkategorie verstanden, als Sammlung von Gesetzen und Formen, an denen sich der Künstler abarbeiten kann, wird also zu einer Form, die er die Ästhetik dieses Umgangs beschreibt.

Während Adorno in der *Ästhetischen Theorie* also einen Abgesang auf diese Form des Stils schreibt, wird in *Komposition für den Film* eine neue Bedeutung vorgeschlagen.

Wenn Adorno/Eisler erklären: Stil ist die Art, wie mit dem Material umgegangen wird, dann verweist dies auf das durchorganisierte, in konstruktiver Setzung komponierte Material, in dem jedes Element in Beziehung zum Konstruktionsprinzip steht. Da ein solches Gebilde notwendigerweise eine Form haben muss, kann die Art dieser Formgebung als Stil bezeichnet werden.

Wie groß insgesamt der Einfluss Eislers auf das Gemeinschaftswerk gewesen ist, lässt sich schwer feststellen; in der von Adorno autorisierten, 1969 erschienenen Fassung scheint das oft kritisierte Prinzip ‚Materialfortschritt als alleinige Verpflichtung des Künstlers‘ jedenfalls relativiert. Das konsequente Weiterdenken der Implikationen der Zwölftontechnik legt nun nahe, dass

„[d]ie Kompositionsweise [d.h. das konstruktive Komponieren, T.R.] so konsequent geworden [ist], daß sie nicht länger mehr die Konsequenz aus ihrem Material sein muß, sondern daß sie gleichsam jedes Material sich unterwerfen kann.“⁶⁶

62 Scheible, *Die Kunst im Garten Gethsemane*, 355.

63 Vgl. ebd., 356.

64 Adorno, *Ästhetische Theorie*, 306.

65 Ebd.

66 Adorno/Eisler, *Komposition für den Film*, 117.

Adornos Legitimation des surrealistischen Stils (s. o.) ist ein erster Hinweis auf eine solche Verfahrensweise, die auch scheinbar alte Materialstände wieder benutzen kann. Dass auf beide Arten (der Weiterentwicklung des Materials oder der dieses bearbeitenden Verfahrensweisen) in Adornos dialektischer Sicht im Grunde wieder Material entsteht, wurde oben dargestellt.

Die in Adornos Materialbegriff enthaltene Fortschrittsforderung kann m. E. beibehalten werden, wenn sie wie oben gezeigt auf verschiedene Arten musikalischen Materials anwendbar ist. Dann enthält die Theorie eine wichtige Differenz zu einem naiven Fortschrittsglauben, der alles Neue monokausal als ein Besseres identifizieren will. Die Differenz, die Adorno entwickelt, ist die Möglichkeit, das Neue vor dem Hintergrund des Alten zu sehen, aus dem es hervorgeht. Auf die Musik bezogen verwendet der Komponist Mathias Spahlinger dafür den Begriff der ‚unmittelbaren Expressivität‘.

„Es gibt so etwas wie einen Kanon der erlaubten Gefühle, und es gibt darin so etwas wie eine Objektivierbarkeit von expressiven Qualitäten. Und daß es sich hierbei um kollektiv-subjektive Qualitäten handelt, das ändert an der Objektivierbarkeit nichts, das ist eben intersubjektiv objektivierbar. [...] Es gibt aber auch eine unmittelbar expressive Seite an Musik; denn *unmittelbar* expressiv ist Musik dort, wo sie sich den eingeschliffenen expressiven Topoi verweigert oder sie negiert und andere Gefühlswelten an deren Stelle setzt. Und *vermittelt* expressiv ist die Musik durch die Darstellungsweise oder durch Techniken, die sie verwendet, die *selbst* expressive Qualitäten haben. [...] Man kann es sogar thesenhaft verkürzt wiedergeben: der Eingriff des Komponisten in expressive Topoi – das betont jetzt besonders den Antwortcharakter, den die expressive Seite von Musik hat – in den Kanon der erlaubten Gefühle ist selbst die expressive Botschaft.⁶⁷

Die Verbindung mit Adornos Materialbegriff ist hier deutlich und zeigt sich im Hinweis Spahlingers auf den Antwortcharakter, der in der Darstellung des Adorno'schen Materialbegriffes unter ‚Zwang des Materials‘ beschrieben wurde. Wenn die künstlerischen Eingriffe auf diese Weise als Fortschritt begreifbar sind, dann dient dieser Fortschritt, dies ist der dritte wichtige Aspekt von Adornos Ausführungen, dem Zweck, die Möglichkeit von Kunst in einer sich wandelnden Gesellschaft lebendig zu erhalten.

67 Spahlinger in Eggebrecht/Spahlinger, Geschichte der Musik als Gegenwart, 73 (Hervorh. im Original).

2. Material und Avantgarde in der Rockmusik

In diesem Kapitel wird die Möglichkeit eines Materialbegriffes für die Rockmusik diskutiert, anhand eines solchen ein spezifischeres Verständnis des Post-Rock-Phänomens und der Strategien der damit assoziierten Künstler ermöglicht werden soll. Vor dem Hintergrund des gerade erarbeiteten Begriffs des musikalischen Materials beginnt das Kapitel mit einer Darstellung von Adornos materialbezogener Kritik der populären Musik im Zeitalter der Kulturindustrie. Einerseits kann die Gültigkeit von Adornos musikalischen Beschreibungen als eingeschränkt gelten, da die Entwicklung an den Rändern der populären Musik etwa schon ab Mitte der 1960er Jahre (im Jazz noch früher) damit schlicht nicht mehr zu beschreiben ist. Andererseits geht das Auftauchen von Rock als vermeintlich authentischerer Spielart der populären Musik dennoch aus jener industrialisierten Massenkultur hervor, deren grundlegend qualitative Verschiebungen zur autonomen Musik ebenso wie zu einer vor- bzw. nicht-bürgerlichen Volksmusik Adorno benannt hat.⁶⁸ Spezifische Unterschiede, die viele Autoren zwischen den Bezeichnungen Pop und Rock erarbeiten, tragen dazu bei, aus Adornos Analysen diese Grundannahmen, nicht jedoch das apodiktische Urteil zu übernehmen. Nimmt der Begriff der Technik in der Rock-/Popmusik generell schon einen anderen Stellenwert ein als in Adornos Materialtheorie, so muss diese Verschiebung unter dem Gesichtspunkt der Erweiterung der Möglichkeiten der phonographischen Aufnahmemedien erneut bewertet werden. Am Ende des Kapitels steht im Hinblick auf den dritten Teil der Arbeit eine die Ergebnisse des Kapitels zusammenfassende Systematisierung der möglichen Bedeutungen von Avantgarde.

2.1 Das populäre Material

2.1.a Kulturindustrie

„Kulturindustrie“ ist nur unzureichend als industrielle Produktion von Kultur, also von „Kulturgütern“ charakterisiert. Wie Adorno in einem Nachtrag zum entsprechenden Kapitel aus Dialektik der Aufklärung bemerkt:

„Der Ausdruck Industrie ist dabei nicht wörtlich zu nehmen. Er bezieht sich auf die Standardisierung der Sache selbst [...], nicht aber streng auf den Produktionsvorgang“⁶⁹

68 Tibor Kneif benennt den „Umstand, daß die Rockmusik keinen geschichtlich gewachsenen, spontanen Stil besitzt, sondern bereits bei ihrer Geburt wie ein Retortenbaby anmutet [...]. Eine solche Retorte war zum Beispiel das Sun-Plattenstudio in Memphis, Tennessee, dessen Besitzer Sam C. Phillips von seinen Musikern immer wieder eine Verknüpfung von Hillbilly mit einer schwarz klingenden Stimme und mit einer starken rhythmischen Betonung verlangte, bis Elvis Presley seine Vorstellungen tatsächlich verwirklichen wollte [...]“ Kneif, Rockmusik, 59.

69 Adorno, Résumé über Kulturindustrie, 339.

Kulturindustrie ist also nicht nur die Bedingung, die die Kulturgüter, etwa Musik, beeinflusst, sie bezeichnet deren Gestalt. Die ästhetischen Implikationen von Adornos Theorie, genauer, die Hindernisse, die das Konzept der Kulturindustrie einer Vorstellung von künstlerischem Material stellt, sind vor allem für diese Arbeit zentral, dennoch berührt der Begriff noch andere Dimensionen. Nach Roger Behrens sind dies neben der ästhetischen eine technische, eine sozialpsychologische und eine ökonomische.⁷⁰ Zwar hängen diese Aspekte alle miteinander zusammen – dies der totalisierende Effekt – doch kann man feststellen, dass die ökonomische Kategorie einem Marxschen Materialismus entsprechend, die Grundlage darstellt.

Dies gilt zum einen, da die ökonomische Entwicklung selbst Ursache für die Existenz der Kulturindustrie ist: „Ihr [d. Kulturindustrie, T.R.] Fortschritt freilich entsprang den allgemeinen Gesetzen des Kapitals.“⁷¹ Zum anderen, da die ökonomische Gestaltungsmacht über die kulturellen Erzeugnisse, die sie zu Waren macht, zunächst deren technisch-industrielle Gestaltungsweise ermöglicht, die ihrerseits die ästhetische Gestalt prägt. Diese wiederum schreibt dem Konsumenten eine gewisse Form der Rezeption vor. Diese Systematisierung ist von Horkheimer/Adorno so nicht vorgenommen worden, beschreibt aber doch deren Prinzip einer Warenkultur ‚von oben‘. Indem die Produkte zu industriell-standardisierten Waren werden, verlieren sie aber, so Adorno/Horkheimer, jeglichen Gehalt, der sie unter Umständen mit einer gewissen Individualität auszeichnete:

„Geistige Gebilde kulturindustriellen Stils sind nicht länger auch Waren, sondern sind es durch und durch.“⁷²

Waren zeichnen sich unter anderem dadurch aus, dass der Konsument schon im Vorhinein weiß, was er kauft. Und so sind die Produkte der Kulturindustrie prinzipiell gleich, zumindest in dem Sinne, dass die Gestaltung hinter die Funktion zurücktritt. Diese Funktion, von Adorno und Horkheimer mit ‚Amusement‘ oder ‚fun‘ bezeichnet, ist für Adorno nicht mehr als das Abbild und die ideologische Bestätigung der herrschenden Verhältnisse, mehr noch die „Verlängerung der Arbeit unterm Spätkapitalismus“.⁷³ Darin erklärt sich die Untertitelung des Kulturindustrie-Kapitels, ‚Aufklärung als Massenbetrug‘.

Die Struktur der kulturindustriellen Gebilde wird der Struktur des mechanisierten Arbeitsprozesses parallelisiert. Dies impliziert, dass die Musik im Radio, die Kinofilme und Fernsehserien ihren Rezipienten keinen von der Alltagswelt differierenden Zusammenhang anbieten, deshalb, weil das neue Erfassen von Zusammenhängen den Menschen eine geistige Leistung

70 Vgl. Behrens, Pop Kultur Industrie, 30.

71 Adorno/Horkheimer, Dialektik der Aufklärung, 140.

72 Adorno, Résumé über Kulturindustrie, 338 (Hervorh. im Original).

73 Adorno/Horkheimer, Dialektik der Aufklärung, 145.

abverlangen würde, die sie, so die pessimistische Sicht der Autoren, gerade nicht leisten wollen. Als Lösung erscheint die Standardisierung von Handlungsmustern, ideologischen Charakteren, musikalischen Formen, die um den Zuschauer vergessen zu machen, dass sie eigentlich nichts mehr als Langeweile versprechen, mit Effekten, „Signalen“ versetzt, ausgefüllt sein müssen.⁷⁴ So entfaltet sich eine disziplinierende Wirkung, da diese Signale, für Adorno/Horkheimer nicht mehr als marketingtechnische Effekte, in ein starres, immergleiches Muster eingepasst werden, dessen Grenzen nicht überschritten werden, da sie es sind, die die Möglichkeit des folgenlosen Konsums garantieren.

Dieser Aspekt verleiht der Kulturindustrie-These vor dem zeitgeschichtlichen Hintergrund der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ihre charakteristische Besonderheit. Angesichts einer sinnlichen Explosion, etwa in der Erfahrung des Tonfilms oder der Reklameplakate in den Großstädten, ist es eine bemerkenswerte analytische Leistung, in diesen Erscheinungen ein kontrollierendes Ordnungsmoment auszumachen, anstatt sich von ihrer bloßen, vermeintlich formlosen, chaotischen Gewalt überwältigen zu lassen. Eine später in Zweifel gezogene These (etwa von den Cultural Studies mit dem Verweis auf abweichende Rezeptionspraktiken), ist nun jene, dass es der Kulturindustrie gelingt, die Bedürfnisse der Massen, auf diese Weise zu steuern,⁷⁵ da diese nur noch nach dem verlangen können, was ihnen ohnehin angeboten wird: „Die ganze Welt wird durch das Filter der Kulturindustrie geleitet.“⁷⁶ Weitere ökonomische oder politische Aspekte der Kritischen Theorie der Kulturindustrie zu nennen, würde aber den thematischen und räumlichen Rahmen dieser Arbeit übersteigen.⁷⁷

Mit Rückbezug auf die im ersten Kapitel geschilderten Charakteristika der Entwicklungen im künstlerischen Material ist der Hauptunterschied einer bürgerlich-autonomen Kunstentwicklung zu der kulturindustriellen Produktion wohl die Entkunstung der letzteren. Sie steht im Zeichen des Amusements. Als Ware können nach Adorno die kulturindustriellen Gebilde nicht Kunst sein, da das Motiv ihrer Hervorbringung keine subjektive Regung, sondern eine gesellschaftlich-ökonomische Funktion ist.

74 Vgl. Adorno/Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, 145.

75 Die Formulierung impliziert eine gesellschaftliche Schicht, einen Urheber hinter den Schaltern der Kulturindustrie. Tatsächlich ist der Begriff aber eher strukturell als absolut zu verstehen (vgl. Behrens, *Pop Kultur Industrie*, 29f). Insofern wäre es unter Umständen geeigneter von ‚Kulturindustrie‘ anstatt von ‚der Kulturindustrie‘ zu sprechen. Adornos Kritik richtet sich auch nur bedingt gegen die Filmproduzenten, Plattenbosse oder Programmgestalter, vielmehr ist Kulturindustrie eben auch als rezeptives, sozialpsychologisches Phänomen für Adorno sowie Aspekt eines gesamtgesellschaftlichen Entwicklungsstandes in der fortschreitenden Aufklärung.

76 Adorno/Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, 134.

77 Etwa der potentiell faschistische Charakter der Kulturindustrie: „In Deutschland lag über den heitersten Filmen der Demokratie schon die Kirchshofsruhe der Diktatur.“, Ebd., 134.

Das ‚Nicht-Sagbare‘ bei autonomer Kunst hat für Adorno gesellschaftlich antithetischen Charakter; in den Produkten der Kulturindustrie, die formal im Grunde inhaltslos ist, ist das Ungesagte die Affirmation. Affirmation und prinzipielle Leere durch Standardisierung können sowohl als Vorbedingung wie auch als Effekt des Umgangs mit dem musikalischen Material gelten, der im Folgenden dargestellt werden soll.

2.1.b Schema und Signal

Standardisierung bei gleichzeitiger Hinzufügung von Signalen als ökonomische Strategie der kulturellen Produktion wird von Adorno direkt auf das musikalische Material übertragen. In dem 1941 (also sechs Jahre vor *Dialektik der Aufklärung*) im amerikanischen Exil verfassten Aufsatz *On Popular Music*, der sich in strukturell dreiteilt in die Betrachtung 1. des musikalischen Materials, 2. seiner Präsentation und 3. Hörertheorien, heißen die beiden übergeordneten Begriffe der ersten Teilbetrachtung ‚Standardization‘ und ‚Pseudo-individualisation‘. Standardisierung ergibt sich daraus, dass bei der musikalischen Produktion die Reflexion auf das Material ersetzt wird durch ein abstraktes Prinzip. Bezüglich der „most general features“ betrifft dies das Strophe-Refrain Prinzip des Schlagers, bei der der Refrain grundsätzlich eine Länge von 32 Takten aufweist, genauso wie die „harmonic cornerstones“, die Anfang und Ende der Liedteile markieren. Ebenso zählen für Adorno hierzu die möglichen thematischen Typen („types“) der Schlager, also, das was man in etwa mit (textlichem) ‚Inhalt‘ bezeichnen würde.⁷⁸ Unter Standardisierung im Detail, also in kleineren musikalischen Einheiten, fällt die strukturelle Kategorie des Break, der Einsatz von „blue chords, dirty notes“, deren Verwendung ebenfalls schon höchst konventionellen Charakter aufweise.⁷⁹

„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.“⁸⁰

In einem soziologischen Rahmen betrachtet, folgen diese Prinzipien nach Adorno der ökonomischen Strategie der Imitation des erfolgreichen Produktes.⁸¹ Adorno bezeichnet diese standardisierten Strukturen als ‚abstrakt‘, da sie keiner künstlerischen Notwendigkeit entspringen, sondern dem Material im Sinne des Baukastenprinzips praktisch übergestülpt werden. Damit grenzt er sie ab von ebenfalls einfachen, aber strengen künstlerischen Formen wie etwa der Sonettform des Gedichtes, gegen welche die populären Standards sich als ‚mechanical

78 Adorno, *On Popular Music*, 18.

79 Ebd.

80 Ebd., 17f.

81 Ebd., 24.

patterns“ ausnehmen würden.⁸² Im Sinne dieser Unterscheidung und unter Rückbezug auf das vorige Kapitel ist bemerkenswert, dass gewisse gewachsene musikalische Formen sich erstens als künstlerische Lösungen für Probleme der Komposition erwiesen haben und dass diese zweitens als formgestaltendes Element einen ästhetischen Eigenwert aufweisen.

Die Standardisierung der populären Musik entspringt für Adorno aber einer kunstfernen (eben abstrakten) Funktion, nämlich das Material für den Hörer ‚natürlich‘ erscheinen zu lassen, damit es dem entspreche, was er als musikalische Sprache zu definieren bereit ist, „no matter how late the development might be which produced this natural language“.⁸³ Der zitierte Verweis auf die Tatsache, dass das eigentliche musikalische Material, mit dem dabei umgegangen wird, einem längst vergangenen Stand in der Entwicklung der Kunstmusik entspricht, wird von Adorno eher selten hervorgebracht, zu grundlegend erscheint ihm die Trennung zwischen den zwei Sphären der Musik, „serious music“ und „popular music“.⁸⁴

Die Kritik der Rückständigkeit erfolgt im Zusammenhang mit populärer Musik meist, um einem – möglichen oder realen – Verweis auf die Existenz anspruchsvollerer Formen etwa im Jazz entgegenzutreten; so etwa im Verweis auf die impressionistische Musik Debussys, wenn es um erweiterte Harmonien geht⁸⁵ oder (in einer Replik auf eine Kritik J. E. Berendts am Aufsatz *Zeitlose Mode. Zum Jazz*) im Verweis auf längst entwickelte klangfarbenbezogene Gestaltungstechniken bei Mahler oder Schönberg.⁸⁶

Die vor allem dem Jazz zugeschriebene lockere Rhythmik, in den 1940er Jahren mit swingendem Charakter, die in gewissem Sinne die Kraft der betonten metrischen Zählzeiten durchaus konterkariert, nimmt Adorno aus seiner Analyse nicht aus. Auch in der rhythmischen Gestaltung sei Jazz (vom Schlager zu schweigen) insofern standardisiert, als die verschiedenen binnenmetrischen Aufteilungen, die Jazzstücke aufweisen können, nicht nur die Synkope als immer wiederkehrendes Gestaltungselement aufweisen, sondern darin das darunterliegende Metrum eigentlich nur bestärken:

„Bei all diesen Synkopierungen, indessen, die in virtuosen Stücken zuweilen als un-
gemein kompliziert sich geben, ist die zugrundeliegende Zählzeit aufs strengste in-
gehalten, sie wird je und je von der großen Trommel markiert.“⁸⁷

In der rhythmischen Gestaltung verbindet sich für den Kritiker also Standardisierung mit Pseudo-Individualisierung. Das Schema wird, indem man es durch rhythmische Abweichung betont, gleichzeitig durch immerwährende Aussendung von Synkopen als stimulierende Si-

82 Adorno, *On Popular Music*, 17 (Fußnote).

83 Ebd., 25.

84 Ebd., 17.

85 Vgl. Adorno, *Über Jazz*, 90.

86 Vgl. Adorno, *Replik zu einer Kritik*, 807.

87 Adorno, *Über Jazz*, 74.

gnale scheinbar verdeckt. Auch Pseudo-Individualisierung hat einen betriebswirtschaftlichen Hintergrund, nämlich den Musikstücken trotz ihres Imitat-Charakters eine Unterscheidbarkeit zu verleihen sowie beim Zuhörer über den pseudo-natürlichen Rahmen der musikalischen Sprache hinaus einen spezifischen stimulatorischen Effekt zu erzielen. Wieder mit Verweis auf echte, künstlerische Materialbearbeitung kann festgestellt werden, dass Pseudo-Individualisierung deshalb keine echte Individualität hervorbringt, da diese Möglichkeit schon mit der Anpassung an einen gängigen Stil dahin ist. Momente dieser Pseudo-Individualisierung sieht Adorno etwa in den Improvisationen der Jazz-Musik, „mehr oder minder schwächliche Umschreibungen der Grundformeln, unter deren Hülle das Schema in jedem Augenblick hervorlugt“.⁸⁸ Das Schema ist Grundlage der Improvisation, deshalb kann sie selbst die formale Gestalt des Stückes nicht beeinflussen, „[c]omplications have no consequences“.⁸⁹ Da Improvisation so für Adorno nicht mehr als Kaschierung, bestenfalls Verzierung darstellen kann und für den Hörer folglich nur als Abweichung des Schemas wahrnehmbar ist, verstärkt sie in der Wahrnehmung sogar noch die Macht desselben. Darüberhinaus seien selbst improvisatorische Teile eines Stückes wieder standardisiert.⁹⁰

Weiterhin identifiziert Adorno auch die semantischen Unterscheidungen zwischen verschiedenen Stilen innerhalb der populären Musik als Pseudo-Individualisierung. Ein Beispiel für eine solche Unterscheidung sieht er seinerzeit in der Unterscheidung zwischen „swing“ und „sweet“⁹¹. Zwar gesteht er ein, dass der Hörer fähig ist, diese Unterscheidung ohne große Probleme nachzuvollziehen und anzuwenden, dies liege jedoch nicht an grundlegenden Unterschieden der musikalischen Form, sondern am Einsatz von „trademarks“⁹², also den formfremden Signalen: „Was da vierzig Jahre lang [1914-1953, T.R.] veranstaltet wird, ist so ephemer, als währte es eine Saison“⁹³ Der Bezug zur heutigen Gestalt des Feldes der Popmusik drängt sich auf. Auch hier gibt es eine jeweils mindestens zweistellige Anzahl an Beschreibungen, die sich um Genres wie ‚Hip Hop‘ (Gangsta Rap, Oldschool Rap, Jazz Rap, New Jack Swing, G-Funk, East Coast Rap, etc.) oder Rock (Hard Rock, Blues Rock, Indie Rock, Grunge, Brit-Rock, Lo-Fi, College-Rock etc.) rankt.

88 Adorno, *Zeitlose Mode*, 125.

89 Adorno, *On Popular Music*, 19.

90 Vgl. ebd., 26.

91 Ebd., 19.

92 Ebd., 27.

93 Adorno, *Zeitlose Mode*, 125.

2.1.c Funktion und Fetisch

Misst man die Kritik der populären Musik Adornos an den im ersten Kapitel umrissenen Ausführungen, die die Etablierung des Begriffes des musikalischen Materials im Bereich der bürgerlich-europäischen Musikgeschichte begleiten, dann lässt sich sie sich als absolute Negation verstehen. Weniger als die Feststellung einer relativen Rückständigkeit oder unangemessener Verfahrensweisen ist es die Entkunstung selbst, die die populäre Musik definiert. Wenn das Material sowohl als auch die Technik seiner Behandlung einem Schema unterliegen, ist jeder künstlerische Prozess (Materialauswahl, Reflexion, Weiterentwicklung) und ein daraus resultierender autonomer ästhetischer Ausdruck ausgeschlossen. Das Material in seiner Abgenutztheit ist bereits ‚vorverdaut‘, ‚vor-gehört‘.⁹⁴

Dies zeitigt einen grundlegenden Wandel in der musikalischen Rezeption. Die kulturelle Wertschätzung des musikalischen Materials gleicht sich einer Fetischisierung an, von Adorno folgendermaßen beschrieben: „Heute wird das Material als solches, bar jeglicher Funktion gefeiert.“⁹⁵ So hat er mit Material hier beispielhaft die menschliche Singstimme im Sinn, deren öffentliche Einschätzung sich immer mehr auf quantitative Faktoren reduziere. Allgemein spricht er damit das Ende einer Musikwahrnehmung an, die zwischen einem Roh-Material wie Stimmvolumen und dessen künstlerischer Bearbeitung noch einen Unterschied machen würde. ‚Funktion‘ würde vor allem ein Eingearbeitet-Sein in einen das Roh-Material transzendierenden, künstlerischen Hintergrund meinen.

Im Kapitel *Funktion* in der *Einleitung in die Musiksoziologie* sieht Adorno die Reduktion von der ehemals autonomen Kunstsprache der Musik auf eine kommunikative Sprache mit sozialer Funktion vor allem darin manifestiert, dass ein großer Teil der spätmodernen Gesellschaft die Musik vor allem als Unterhaltung wahrnimmt „und um die Forderung ästhetischer Autonomie wenig sich schert“, was für Adorno eine grundlegend neue Disposition darstellt.⁹⁶ Während die Funktion des in eine Komposition eingearbeiteten Materials also eigentlich das autonome Formgesetz ist, dessen Aktualisierung zu einem ästhetischen Erlebnis führen kann „[wird i]n einer virtuell durchfunktionalisierten, vom Tauschprinzip total durchherrschten Gesellschaft [...] das Funktionslose zur Funktion zweiten Grades“.⁹⁷

Der Einwand, dass neben der E-Musik, deren Geschichte im 20. Jahrhundert ja noch weitergeschrieben wurde, die Existenz einer populären Unterhaltungsmusik doch nicht schaden könne,

94 Vgl. Adorno, *On Popular Music*, 26.

95 Adorno, *Über den Fetischcharakter*, 23.

96 Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie* 219f. Interessant hierbei ist die Abwertung der Kategorie der Kommunikation, der das Idiom der ‚musikalischen Allerweltssprache‘ entspricht. Stellt man ihr gegenüber jene des künstlerischen Ausdrucks, so wird einmal mehr die strikte Ausblendung jeglicher Rezipientenperspektive deutlich.

97 Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, 221.

griffe musiksoziologisch als insofern zu kurz, als dass es sich bei der Fetischisierung und Entkunstung für Adorno um einen gesamtgesellschaftlichen Prozess handelt, der darüberhinaus auch alle Sphären der Musik erfasst:

„Sie [die Kulturindustrie, T.R.] zwingt auch die jahrtausendlang getrennten Bereiche hoher und niederer Kunst zusammen. Zu ihrer beiden Schaden. Die hohe wird durch die Spekulation auf den Effekt um ihren Ernst gebracht; die niedrige durch ihre zivilisatorische Bändigung um das ungebärdig Widerstehende, das ihr innewohnte, solange die gesellschaftliche Kontrolle nicht total war.“⁹⁸

Bedingt kann man die Kritik der Musik der Kulturindustrie auch als eine Verteidigung eines bürgerlich-idealistischen Kunstverständnisses abtun.⁹⁹ Vielmehr ist es aber die Resignation vor der Tatsache, dass weder Kunst noch Unterhaltung ihr Wesen beibehalten können. Das Funktionslose wird geprägt von der Funktion zweiten Grades, das ‚Ungebärdige‘, ‚Wilde‘, scheinbar existent in der ‚hot music‘, jenem für Adorno ‚relativ fortschrittliche[m] Jazz‘ und dient allein der Dekoration¹⁰⁰. Das Widerspenstige wird zur ‚Glätte zweiten Grades‘¹⁰¹, die kulturindustrielle Gestaltung und Wahrnehmung total.

2.1.d Kritische Rezeption Adornos

Die Schlagkraft von Adornos Kritik der populären Musik zeigt sich nicht zuletzt daran, dass deren Erwähnung, Interpretation und Behandlung in vielen Texten anderer Autoren, auch neueren Datums, nach wie vor breiteren Raum einnimmt.¹⁰² Eine ernsthafte Diskussion von ästhetischen wie soziologischen Aspekten verschiedenster Stile der neuen Musik, so hat es den Anschein, muss sich ihre Legitimation nach wie vor in Auseinandersetzung mit Adornos Urteilen erarbeiten. Exemplarisch lässt sich dies an einer Äußerung von Simon Frith belegen, Mitbegründer der britischen Schule der Cultural Studies, welche in Bezug auf Populär- und Massenkultur gerne als Gegenpol der Kritischen Theorie der Frankfurter Schule angesehen wird:

„Adorno's is the most systematic and the most searing analysis of mass culture and the most challenging for anyone claiming even a scrap of value for the products that come churning out of the music industry.“¹⁰³

98 Adorno, *Résumé über Kulturindustrie*, 337.

99 Vgl. Adorno/Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung*, 167: „Das Prinzip der idealistischen Ästhetik, Zweckmäßigkeit ohne Zweck, ist die Umkehrung des Schemas, dem gesellschaftlich die bürgerliche Kunst gehorcht: der Zwecklosigkeit für Zwecke, die der Markt deklariert.“

100 Vgl. Adorno, *Über Jazz*, 80f.

101 Adorno, *Zeitlose Mode*, 123.

102 Beispielhaft genannt seien: Middleton, *Studying Popular Music*; Gracyk, *Rhythm And Noise*; Gilbert/Pearson, *Discographies*; Büttner, *Sänger, Songs, triebhafte Rede*; sowie Frith/Goodwin, *On Record*, letzere eine grundlegende Textsammlung aus dem Umfeld der Cultural Studies, die um einen Abdruck von Adornos Analyse *On Popular Music* nicht umhin kommt.

103 Simon Frith zit. nach Middleton, *Studying Popular Music*, 35.

Vor allem in der Sicht auf die englischsprachige Literatur entsteht darüberhinaus oft der Eindruck, Adornos Verdikt über populäre Musik ist nicht nur (lästiges) methodisches Hindernis, an dem es sich abzuarbeiten gilt, sondern auch eine (produktive) Matrize, vor deren Hintergrund die eigenen theoretischen Grundannahmen geklärt und geordnet werden können. Gerade weil der Analyse Adornos dabei eine gewisse Kohärenz zuerkannt wird, sind es jeweils unterschiedliche Texte, die dabei herangezogen werden. Diese umfassen etwa das Kapitel über Kulturindustrie in der *Dialektik der Aufklärung*, den in Englisch verfassten Text *On Popular Music*, Adornos verschiedene kürzere Schriften zum Jazz, ausgewählte Kapitel aus der *Einführung in die Musiksoziologie* sowie – oft zur Klärung von Adornos Hintergrund und einer eigenen Abgrenzung – verschiedene Texte über ernste Musik, etwa *Philosophie der neuen Musik*. Deshalb ist es von Bedeutung, die theoretischen Ebenen, mehr noch als das Ausmaß der Ablehnung des jeweiligen Autors, zu differenzieren, unter denen die – unvermeidliche – Relativierung bzw. Korrektur von Adornos Darlegungen erfolgt.

Nur so kann auf produktive Art die Etablierung eines Materialbegriffes von der populären und spezieller der Rockmusik erfolgen, vor deren Hintergrund die spezifischen Materialeingriffe im Untersuchungsgebiet benannt werden können. Es ist nämlich keineswegs so, dass die Argumentation grundsätzlich das Ziel verfolgt, die Anerkennung populärer Stile als autonome Kunst zu erreichen und nur hierbei in Adornos Einschätzungen ein Hindernis betrachtet. Zu unterscheiden sind in etwa die vier folgenden Kritikansätze und Relativierungen von Adornos Theorie:

(1) Der Hinweis auf eine Verallgemeinerung und Überschätzung der Tendenz der gesellschaftlichen Entwicklung durch Adorno begleitet schon die Kritik an den allzu engen Schlussfolgerungen, die Adorno aus der Materialtheorie für die Sphäre der autonomen Kunstmusik abgeleitet hat. In Bezug auf die Einschätzung der populären Musik bezieht sie sich auf die begriffliche Totalisierung dessen, was Adorno unter 'Kulturindustrie' fasst. Middleton verweist etwa darauf, dass diese sich in den 1930er und 1940er Jahren, als Adorno die Theorie entwickelte, weitaus stabiler und homogener gestaltete als in nachfolgenden Jahrzehnten. Er hält den Theoretikern der Frankfurter Schule aber eine Vernachlässigung der Gegenkräfte vor, welche mit sozialer, ökonomischer und ideologischer Herrschaft generell einhergehen.¹⁰⁴ Diese Kritik wäre m.E. jenseits des Verweises auf den biographischen Hintergrund auch theorieimmanent zu fassen, wenn man bemerkt, dass Adorno die Vorannahmen der historisch-materialistischen Dialektik, mit der er etwa seine Theorie des musikalischen Materials, wie oben gezeigt, parallelisiert, bei der Einschätzung der Kulturindustrie hinter sich lässt.

104 Vgl. Middleton, *Studying Popular Music*, 35 u. 37.

(2) Davon nicht vollständig zu trennen ist die Feststellung, dass für zahlreiche Erscheinungsformen der populären Musik bzw. aus dieser hervorgehend, Adornos generalistische Charakterisierung als standardisiert und systemstabilisierend schlicht nicht mehr anwendbar sei.¹⁰⁵

Auch hier wird zunächst erklärend auf den historischen Zeitpunkt verwiesen, an welchem Adornos Untersuchungen stattgefunden haben, wobei sich die Kritik auch darauf bezieht, dass solch 'andere' Musik, etwa im Jazz, schon zu Adornos Lebzeiten existierte.¹⁰⁶ Exemplarisch hierfür steht eine Erklärung von Wolfgang Sandner:

„Adorno hat 1936 aufgehört über Jazz nachzudenken (ohne jedoch das Schreiben aufzugeben), in einer Zeit, als diese Musik erst anfang, sich von geschichtlich determinierten Funktionen, die ihn an die 'Amüsiersphäre' banden, zu lösen.“¹⁰⁷

Auch diese methodische Relativierung kann zu einer theorieimmanenten Kritik gewandelt werden, dies nämlich mit Verweis auf die Dialektik des Materials, die im ersten Kapitel beschrieben wurde: Adorno postuliert eine allgemeine Materialentwicklung zwischen Eingriff und Sedimentierung, um eine konkrete Erscheinungsweise, nämlich die Aufgabe der Tonalität zu verteidigen. Aber in der populären Musik hat Adorno ein Differenzierungspotential nicht erkannt und hat es, wie das Zitat andeutet, auch nicht erkennen wollen. Dass jedoch auch Musik, der jegliches gesellschaftliches Bewusstsein fehlt, kommerziellste und wertloseste Kompositionen, wieder eine gesellschaftliche Tatsache darstellen und Sedimentierungen bilden könnten, die der gesellschaftlich bewusste Komponist aufgreift und durch Eingriffe gewissermaßen wieder auf eine – wenn auch schmale – Bahn einer Entwicklung ‚schieben‘ kann, hat Adorno den künstlerischen Subjekten im Zeitalter der Kulturindustrie nicht zugestanden.

(3) Weiterhin wird bemerkt, dass Adornos Theorie für (einige) Erscheinungsformen der populären Musik deshalb nicht von Relevanz sei, weil diese allgemein nicht im Sinne von Kunst zu beurteilen seien. Populäre Stile sind demnach entweder an ihrer gesellschaftlichen Relevanz zu beurteilen oder anhand ihrer vorwiegenden, angemessenen Rezeptionsform. Im Vordergrund stehen so auf der einen Seite politische Aspekte von populären Stilen als sozialer Ausdruck von Jugendkulturen¹⁰⁸ oder körperliche Aspekte wie die Materialität von ‚Sound‘ als physischer Komponente, etwa bei tanzorientierten Stilen.¹⁰⁹ Beide Aspekte hängen auch

105 Vgl. Middleton, *Studying Popular Music*, 39; Gracyk, *Rhythm And Noise*, 151f u. 161ff.

106 Darauf weist Rolf Schwendter hin: "Der Eindruck entsteht, als hätte Adorno ausnahmslos den späten Old-time-Jazz [...] rezipiert, vielleicht noch den Ragtime. Weder trifft seine Analyse auf den Blues oder gar auf die Work-Songs zu [...] noch gar auf sämtliche Facetten des Modern Jazz, vom Bebop bis zum Free Jazz." Zit. nach Büsser, *Avantgardistische Aspekte der Popkultur*, 320.

107 Sandner, *Populärmusik als somatisches Stimulans*, 129.

108 Vgl. Grossberg, *Is There Rock After Punk?*, 111ff.

109 Vgl. Gilbert/Pearson, *Discographies*, 44ff.

miteinander zusammen, so ist Pop für Werner Jauk ein „emotionales politisches Konzept“¹¹⁰. Generell gilt populäre Musik in dieser Perspektive als kulturelles Feld des persönlichen und gesellschaftlichen Ausdrucks, wobei seine Rolle als Form für künstlerischen Ausdruck zu vernachlässigen sei.

(4) Schließlich wird Adornos Blick auf die populäre Musik als einseitig von dessen theoretischer und praktischer Verwurzelung in der Tradition der bürgerlichen, westlich-europäischen Kunstmusik vorbelastet kritisiert. Dies bedinge Beurteilungen, die etwa dem Jazz oder der Rockmusik nicht angemessen seien. Nicht der Fokus auf künstlerische Aspekte wird hier kritisiert, sondern der Fokus auf Struktur und Form als zeitunabhängige künstlerische Kategorien. Viele populäre Stile, so diese Art der Relativierung von Adorno, entspringen aber einer anderen Tradition: „If ethnomusicology teaches us anything, it is that some music has a different 'logic'“¹¹¹. Andere ästhetische Maßstäbe seien anzuwenden. Damit geht die Feststellung einher, dass das Rock- oder Popmusikalische Werk einen anderen phänomenologischen Status innehat als ein Werk der Ersten oder Zweiten Wiener Schule.

Trotz dieser systematischen Darstellung der Haupteinsprüche gegen Adornos Verdikt über die populäre Musik und den Jazz muss angemerkt werden, dass sie nicht jeweils einzelnen Positionen oder gar Autoren zuzuordnen sind, sondern sich auch gegenseitig bedingen. So ist die unter (1) gefasste Kritik der gesellschaftlichen Analyse unter Umständen sowohl als Vorbedingung für den Hinweis (2) zu verstehen, dass sich die Musik von ihren schematisierten Grundformen sowie der Funktion der Unterhaltung gelöst habe, ebenso wie für das Argument (3), populäre Musik sei ein Medium des kulturellen Ausdrucks, weil dies voraussetzt, dass verschiedene auch nicht-affirmative Formen des kulturellen Ausdrucks möglich sind. Für eine Entwicklung einer Materialästhetik der Rockmusik ist das vierte Argument wohl am ehesten von Bedeutung, weil sich hinter dem Hinweis auf eine andere musikalische Logik auch die implizite Forderung einer anderen Definition des musikalischen Materials verbirgt.

Trotzdem gibt es im Hinblick auf die Betrachtung einer möglichen Avantgarde der populären Musik mindestens zwei Möglichkeiten der Fokussierung. Die erste würde von der Vorannahme ausgehen, dass sich Formen der populären Musik in den letzten ca. 50 Jahren in einer Art und Weise weiterentwickelt haben, die für einen hohen Grad an Komplexität und Reichtum der musikalischen Formensprache jenseits von Schematisierung und Pseudo-Individualisierung sorgte. Hier müsste geklärt werden, in welcher Art sich diese Formensprache von der des klassisch-autonomen Stranges der Musikgeschichte abgrenze.

110 Jauk, Pop – ein emotionales politisches Konzept.

111 Gracyk, Rhythm And Noise, 165.

Die zweite ginge davon aus, dass Adorno grundlegende Gestaltungsweisen der populären Musik nicht erfasst habe, dass sich also sein Materialbegriff auf die populäre Musik nicht mehr anwenden lasse. Hierfür müssten die Verschiebungen in der Materialentwicklung genannt sein. Zunächst soll eine Klärung der begrifflichen Unterschiede zwischen den Bezeichnungen Pop und Rock die geeignete Perspektive auf das Material weiter klären.

2.1.e ‚Rock‘ vs. ‚Pop‘

Adorno fasst mit ‚popular music‘ Erscheinungen zusammen, die heute als Jazz bzw. Schlager eine starke Trennung erfahren würden. Entsprechend wurde in dieser Arbeit bislang der Begriff ‚populäre Musik‘ als Sammelbegriff gebraucht. Ohne auf das Phänomen eingegangen zu sein, wurde damit zunächst nicht mehr als eine Differenz zur westlichen Kunstmusik ausgedrückt, deren Materialarbeit Adorno theoretisierte. Dass neben Adornos Materialtheorie auch seine Analyse der populären Musik und ihrer kulturellen Organisation Raum eingeräumt wurde, resultiert aus der Einschätzung, dass die grundsätzlichen Unterschiede der populären Musik zu einer autonomen Kunstmusik hier benannt sind. Mit der Bezeichnung ‚populäre Musik‘ im Titel dieser Arbeit ist eine Ausrichtung des Untersuchungsgegenstands angedeutet, die impliziert, dass das Untersuchungsgebiet aus Stilen hervorgeht, deren Entstehung auch vor dem Hintergrund von Adornos ‚popular music‘ zu verstehen ist.

Die Schwierigkeiten, den Begriff ‚populär‘ über seine Wortbedeutung, also ‚der Masse, dem Volk gefallend‘ zu definieren, schildert Helmut Rösing in seinem Versuch einer Klärung, der aber genauso gut als systematische Darstellung der möglichen Unklarheiten fungieren könnte.¹¹² Vor allem die hier verwendete Rede von einer Avantgarde der populären Musik spricht auch musikalische Phänomene an, die eher auf schmale Resonanz treffen. Rösing präsentiert in seinem Text zahlreiche Beispiele von Definitionsversuchen aufgrund empirischer Befragung, grenzt deren Gültigkeit aber zurecht ein, da sie erstens von Befragungsgruppe zu Befragungsgruppe differieren und trotz schlüssiger Differenzierungen aufgrund von Verteilungsgrößen zustandekommen¹¹³.

Als Möglichkeit bieten sich negative Abgrenzungen an, etwa die Feststellung, dass populäre Musik weder Volksmusik ist, noch in der Tradition der autonomen Kunstmusik steht. Dabei wäre man wieder bei Adorno angelangt, der in dieser doppelten Abgrenzung (weder ungewollt unterhaltend noch mit künstlerischem Ausdruck behaftet) die prinzipielle Falschheit der populären Musik ausmacht.

112 Rösing, ‚Populäre Musik‘ - was meint das?

113 Vgl. ebd., 52-54.

Von da ausgehend wäre die vage Definition möglich, dass populäre Musik in direkter Verbindung mit ihrer technisch-industriellen Verbreitung/Herstellung steht und tendenziell die Verwendung von eingängigen musikalischen Gestaltungsprinzipien bevorzugt, unterhaltend sein will.¹¹⁴ Tibor Kneif löst dieses Problem, in dem er den Bedeutungsumfang von ‚Popular Music‘ für eine deutsche Verwendung einschränkt und den Terminus in unübersetzter Form verwendet zur Umschreibung der massentauglichen, kommerziellen Musik vor dem Aufkommen von Rock 'n' Roll.¹¹⁵ Damit wäre Adornos Analyse auf eine Genrebeschreibung reduziert und die Möglichkeit von künstlerisch wertvolleren Genres eröffnet.

Hinweise im Hinblick auf die Entwicklung möglicher künstlerischer Aspekte innerhalb populärer Musik ergeben sich (Adornos generalisierender Sichtweise widersprechend) beim Blick auf die Rockmusik. Gerade hier scheint vielen Autoren daran gelegen, ‚Rock‘ in irgendeiner Weise innerhalb der populären Musik zu isolieren, besser noch, von jeder Bezeichnung, die die Silbe ‚pop‘ beinhaltet, abzugrenzen. Die dabei verwendeten Argumente stellen für die Verteidiger der Rockmusik gleichzeitig den Ausweg aus dem Kulturindustrie-Dilemma dar. So sei Rock nicht ausschließlich aus Artefakten der Ökonomisierung und Standardisierung der Unterhaltungsmusik entstanden, sondern enthalte zu einem wesentlichen Teil gewachsene Formen wie „den schwarzamerikanischen Blues beziehungsweise [...] die weißamerikanische C[ountry] & W[estern]-Musik.“¹¹⁶ Voraussetzung für eine solche Qualitätszuschreibung qua Authentizität ist die Annahme, dass die kulturindustrielle Organisation von Musik den Blick auf andere gesellschaftlich geprägte Kulturformen nicht völlig verstellen konnte.

Keightley bemerkt, dass sich die Bezeichnung ‚Rock‘, „a term that is instantly evocative and frustratingly vague“¹¹⁷, dazu eigne, innerhalb der populären Musik eine Unterscheidung zwischen „serious“ und „trivial“ zu vollziehen, wobei ersteres Adjektiv dem Terminus ‚Rock‘, zweiteres ‚Pop‘ zugesprochen wird.¹¹⁸ ‚Pop‘ wiederum meint also in diesem Sinne etwas anderes als populär und ist, Keightley folgend, die weichere, glattere Seite der Medaille.

Bemerkenswert ist, dass Adorno diese diskursive Dichotomie auch in der Jazzmusik erkennt, dort verwendet für die Unterscheidung der Formen ‚swing‘ und ‚sweet‘, vertreten durch die beiden Musiker Benny Goodman und Guy Lombardo. Für Adorno ist dies aber eine (ökonomisch motivierte) Schein-Kategorisierung zur Herstellung von Differenzen, die sich auf das Material bezogen als scheinhaft herausstellen.

114 Vgl. ebd., 48.

115 Kneif, Rockmusik, 267.

116 Kneif, Rockmusik, 162.

117 Keightley, Reconsidering Rock, 109.

118 Vgl. ebd., 111.

Eine andere Kategorie nimmt ‚Pop‘ in einem materialistischen Ansatz aus den frühen 1970er Jahren ein. Es handelt sich um die beiden Aufsätze von Andrew Chester, *For A Rock Aesthetic* und *Second Thoughts On A Rock Aesthetic: The Band*, die im 1970 in zwei verschiedenen Ausgaben der britischen Publikation *New Left Review* erschienen sind.¹¹⁹

Dort wird der Versuch unternommen, Rockmusik als rein materialbezogene musikalische Kategorie jenseits kulturpessimistischer Vereinheitlichung zu definieren. Chesters Text ist unter anderem deshalb von Relevanz für die Bearbeitung des Themas, da das Umfeld der Publikation sowie Chesters eigener Ansatz sich durchaus in der Tradition einer dialektisch-materialistischen Musikanalyse lesen lassen.¹²⁰ Dabei ist sich Chester einerseits der Eingebundenheit der Rock- und Popmusik in den kulturindustriellen Kreislauf bewusst, andererseits hat er, im Gegensatz zu Adorno, durchaus die Absicht, der Rock-Musik einen ästhetischen Eigenwert zuzuerkennen. Als Hindernis für die musikalische Betrachtung sieht Chester hierbei die Pop-Kategorie: „The biggest obstacle in the path of rock criticism is the notion of pop.“ Pop kristallisiert sich für ihn in gewissen Momenten der Rockgeschichte heraus, als Beispiele erfolgen „the rock idols of the fifties, 'highschool', 'folk', California, Motown, the British groups, acid-rock, underground.“¹²¹ Kritik, die sich an solchen Kategorien orientiere, sei pseudo-ästhetisch, da sie die Möglichkeit von Rock als spezifischer musikalischer Kategorie ausschließe.¹²² Etwaige Unterschiede zwischen diesen Stilen übergeht Chester. Insofern sind die Parallelen zu Adornos Kritik der Stildifferenzierung innerhalb des Immergleichen auffallend. Davon abweichend jedoch geht Chester davon aus, dass sich neben, besser hinter all den Erscheinungen von Pop eine Formensprache befindet, die einer rein musikalischen Beschreibung eignet.

Pop erscheint in Chesters Text als ein Vorrat an kulturellen Figuren, die in verstellender Form über die musikalische Form ‚Rock‘ gelegt sind. Kulturelle Bedeutungen in die musikalische Analyse einzubeziehen (hierunter fallen für Chester auch Songtexte), würde Rock als autonomer Kunstform nicht gerecht. Zwischen den beiden Texten Chesters erfolgte eine Replik von Richard Merton; im Zentrum der Auseinandersetzung steht die Frage, inwiefern eine Analyse von Rocksongs, die diese kulturellen Bedeutungen der Rockmusik ausklammere, geeignet (Chesters Position) oder weniger geeigneter (Mertons Position) sei, den ästhetischen

119 Chester, *For A Rock Aesthetic*; Chester, *Second Thoughts On A Rock Aesthetic*. Die originäre Druckfassung liegt d. Verf nicht vor. Die Texte sind allerdings in voller Länge im Internet zu finden (s. Literaturverzeichnis), jedoch ohne verlässlichen Seitenangaben, weswegen diese in dieser Arbeit auch nicht geliefert werden können. Ein Auszug aus *Second Thoughts On A Rock Aesthetic: The Band* ist bei Frith/Goodwin, *On Record*, abgedruckt.

120 Vgl. Chester, *Second Thoughts On a Rock Aesthetic*: "Artistic projects will continue to be distorted by ideological mystifications until dialectical materialism is generally accepted (and appropriated) as a world outlook." (o.S.).

121 Chester, *For A Rock Aesthetic*, (o.S.).

122 Ebd.

Gehalt zu fassen.¹²³ Chesters Versuch, eine Kunstform Rock rein musikalisch zu fassen, ist nicht mehr aktuell, dennoch produktiv (siehe nächstes Kapitel). Bezüglich einer Festbeschreibung von ‚Rock‘ unter Verwendung rein musikalischer Kriterien kann Chesters Versuch als gescheitert gelten. So definiert Tibor Kneif 1978:

„Rock läßt sich als ein vielschichtiger Komplex von Tätigkeiten, Verhaltensweisen, Organisationsformen, Erzeugnissen und Ideologien begreifen. Er erschöpft sich nicht in künstlerischen Gesichtspunkten, ja diese spielen häufig gar keine oder nur eine untergeordnete Rolle.“¹²⁴

Zu einer ähnlichen Einschätzung bezüglich aller populären Genres kommen Keightley, der die jeweiligen musikalischen Begriffsinhalte von Rock als wandelbar begreift¹²⁵ oder Diederichsen.¹²⁶ Jean-Martin Büttner fasst alle musikalischen, musikalisch-funktionalen (körperliche Erregung) und kulturellen Äußerungen der Rockmusik unter dem Begriff „Erzählweise“¹²⁷ zusammen.

Die von Chester vertretene Annahme, dass das Material in soziologischen Kategorien nicht aussagekräftig bestimmt werden kann, ist in Bezug auf Rock als Gesamtphänomen eher als historisches Dokument zu werten. Andererseits fasst Chester, in der Fokussierung auf die musikalische Seite von Rock und in der Feststellung, dass die Form durchaus autonome künstlerische Äußerungen ermögliche, die Konzeption eines musikalischen Materialvorrats ins Auge. Grundlagen dieser Konzeption sollen im Folgenden beschrieben werden.

123 Merton, Comment. Die Auseinandersetzung ist insofern hilfreich, als dass die Annahme einer totalen kulturindustriellen Kontrolle jeglichen musikalischen Produktes fehlt, andererseits aber ein Bewusstsein für mögliche (hegemoniell geprägten) ideologische Verzerrungen vorherrscht.

124 Kneif, Sachlexikon Rockmusik [a], 15.

125 Keightley, 109.

126 „Wie immer lassen sich popmusikalische Genres weit besser soziologisch als musikalisch beschreiben“. Diederichsen, Der lange Weg nach Mitte, 158.

127 Büttner, Sänger, Songs und triebhafte Rede.

2.2 Das Material der Rockmusik

2.2.a Materialorganisation

Andrew Chester argumentiert, dass der Verweis auf direkte kulturelle Signifikanz in der Rockmusik möglicherweise eine Kompensationshandlung ist, die aus der Wahrnehmung einer vermeintlich fehlenden strukturellen Komplexität des Gegenstandes zu deuten ist.¹²⁸ Als Lösung des Problems, vor dem die Rockästhetik steht, nämlich die mangelnde strukturelle Komplexität als zu kompensierenden Mangel dieser Musik zu begreifen, schlägt er vor, die musikalische Organisationsform der Rockmusik als intensional zu begreifen, entgegengesetzt der extensionalen Strategie der westlich-klassischen Tradition.

Anstatt von kleinsten musikalischen Einheiten auszugehen und mit ihnen größere Konstruktionen zu bilden, folge die Rockmusik einer außer-europäischen Tradition. Der Weg vom Einfachen zum Komplexen im Rock verlaufe umgekehrt, Notenfolgen, ‚beat‘ und Harmoniefolgen seien hier das Ausgangsmaterial, das eine nach innen gerichtete Gestaltung erfahre:

„[T]he complex is built up by modulation of the basic notes, and by inflexion of the basic beat. (The language of this modulation and inflexion derives partly from conventions internal to the music, partly from the conventions of spoken language and gesture, partly from physiological factors.)“¹²⁹

Was Adorno mit Pseudo-Individualisierung fasst, wird hier teilweise zum Material erhoben („modulation of the basic notes“), allerdings beruft Chester sich hier nicht nur auf die Setzung von Klangereignissen, sondern bezieht auch klangfarbliche Aspekte mit ein; als Grundmodell dieser musikalischen Gestaltungsform sieht er den Blues und geht damit implizit auch auf den Vorwurf der Schematisierung ein: „The 12-bar structure of the blues, which for the critic reared on extensional forms seems so confining, is viewed quite differently by the blues man.“¹³⁰

Es ist nicht möglich, in den Positionen von Chester oder Adorno eine mehr oder weniger zutreffende auszumachen. Indem Chester den „founding moment of rock music“ mit Elvis Presleys Aufnahmen in den Sun Studios datiert¹³¹, vernachlässigt er die ökonomischen Vorgaben, denen Elvis Presleys Performance dort unterworfen war. Insofern als die Art des Ergebnisses bereits im Vorhinein feststand, nämlich eine *künstliche* Zusammenführung von Country und Blues (siehe die erste Fußnote in diesem Kapitel) kann schwerlich von einer *künstlerischen* Entwicklung gesprochen werden. Andererseits hat Adorno die Möglichkeit, dass sich aus dem, was er unter Pseudo-Individualisierung fasste, unter dem Rückgriff auf den

128 „Is rock music a genre which cannot compete with, for example, western classical music as an aesthetic object, for want of formal complexity, and so needs the consolation prize of cultural significance that Merton holds out? I believe this is a capitulation to bourgeois ideology.“ Chester, *Second Thoughts*, (o.S.).

129 Ebd., (o.S.).

130 Ebd., (o.S.).

131 Ebd., (o.S.).

ruralen Blues eine Formensprache entwickeln konnte, die nicht eindimensional-schematisch verläuft, sondern verschiedene künstlerische Interpretation zulässt, ebenfalls nicht genügend berücksichtigt.

Bei der Suche nach spezifischen Kategorien, mit denen die intensionale Gestaltungsweise bewertet werden könnte, bleibt zumindest Chester vage. Er bezieht sich unter anderem auf die Kohärenz zwischen der Singstimme und der instrumentalen Begleitung, sowie auf die Fähigkeit der Musik, gewisse dynamische Eindrücke („arrival“, „non-arrival“) zu erzeugen.¹³² Sein Ideal scheint nicht eine wie auch immer geartete Progressivität zu sein, sondern die konsequente Erforschung eines Stils:

„The Band's construction is astonishingly pure rock, whose aesthetic values are purely musical.“¹³³

Da dieser Stil kein gewachsener ist, sondern in der Ausgangsform Rock 'n' Roll selbst Ergebnis einer kommerziellen Disposition darstellt, kann Chesters Argumentation als Forderung an die Kritik wie auch an Musiker gelesen werden, dieses Material ernst zu nehmen, ihm durch musikalische Behandlung zu einer autonomen Existenz zu verhelfen.¹³⁴ Kombinationen mit anderen Stilen oder der Einbezug von Avantgarde-Strategie würden dieses Rockmaterial in Bereiche führen, „where quite different critical canons must be applied.“¹³⁵

Hier wird Rock als musikalische Form gesehen, die von zwei Seiten bedroht ist: Einerseits von der Kategorie Pop, die die Fokussierung auf die Musik durch die Betonung kultureller Bedeutungen zu künstlerischen Ausdrucksweisen ideologisiert, und andererseits von bürgerlichen Fortschrittskonzepten, die den ästhetischen Wert intensionaler Entwicklungsmöglichkeiten verkennen. Es findet hier eine Umdeutung statt, die Elementen, welche für Adorno rein aus der ökonomischen Notwendigkeit nach Unterhaltung resultieren, die Möglichkeit zuspricht, zum Material zu werden.

„First we should avoid the superficial idea that the idiom employed for purposes of entertainment is distinct from that of artistic expression. But we should be just as wary of the idea that only one idiom is suitable for all musicians working at any given time.“¹³⁶

132 Chester, *Second Thoughts*, (o.S.). In der Exemplifizierung des Songs „Tears Of Rage“ der Gruppe *The Band* bezieht er sich dabei auf eine bluesartige Ballade, in der das Schlagzeug eine starke variierende Rolle spielt. Im oft mehrere Takte andauernden Verzicht auf die Betonung der Grundzahlzeit führt dies zu unvorhersehbaren binnenrhythmischen Dynamismen. Die Bass-Drum auf der Grundzahlzeit ist oft nur vage vernehmbar, hin und wieder setzt sie aus. Zwischen Lead-Gitarre und Gesang kann in Kategorien von Lautstärke, Gestaltung/Begleitung keine Hierarchie ausgemacht werden.

133 Chester, *Second Thoughts*, (o.S.).

134 Auch Keir Keightley, der die ‚Geburt‘ von Rock erst in der Mitte der 1960 Jahre ausmacht, sieht als deren Grundlage die Existenz einer massenmedialisierten und wohlhabenden Jugendkultur. Das Rock ursprünglich außerhalb der kommerziellen Interessen bestand, ist für in ‚Mythos‘. Vgl. Keightley, *Reconsidering Rock*, 126.

135 Chester, *Second Thoughts* (o.S.).

136 Gracyk, *Rhythm and Noise*, 152.

Im Zitat von Gracyk ist diese dialektische Umdeutung bereits eingeschlossen. Grundlage ist die Annahme, dass künstlerische Strategien zwar nicht völlig frei von gewissen ökonomischen Kreisläufen vorgenommen werden, dass aber deren Vorbedingungen nicht zwangsläufig Ausdrucksfähigkeit unmöglich machen, der Ausdruck kein schematisierter sein muss.

„Personal expression presupposes a community that shares a common vocabulary. If that community consists of millions of one's contemporaries [...] the basic vocabulary is going to be rooted in materials afforded by mass media. At the same time, personal expression requires a personal or signature style, which in turn exists only as an individual's variation on a more general style. 'Like any great composer, [Neil, T.R.] Young varies and extends an idiom that is a common language for him and his audience.' Neil Young isn't better because he's more expressive... He's more expressive because he's mastered the idioms of rock in which he works.“¹³⁷

Was Gracyk hier mit ‚general style‘ und ‚personal style‘ fasst, kann m.E. als Parallele zu den Kategorien ‚Material‘ und ‚Materialbehandlung‘ gesehen werden. Allerdings wäre die Voraussetzung dafür, dass ein gewisser Stil wirklich beherrscht und ausgedehnt wird. Vor allem im Bereich der stark kommerziell bestimmten Musik, gibt man sich oft damit zufrieden, bei einem Stil überhaupt angelangt zu sein. Was darüber hinaus als Unterscheidungskriterium fungiert, sind klischeehafte Inhalte.

Gracyk argumentiert dafür, die Tatsache, dass Rock im Innersten eine kommerzielle Komponente besitzt, zu akzeptieren, aber nicht zwangsläufig als ästhetische Eigenart zu werten. Adornos Kritik der populären Musik ist für die Konzentration auf künstlerische Aspekte im Bereich der populären Musik dann verwertbar und nicht schon Endstation für ästhetische Erwägungen, wenn die tendenzielle Gefahr, bereits ‚vorverdautes‘, also mit expressiven Bedeutungen versehenes Material zu verwenden, im Auge behalten wird. Es wäre möglich, dann von validem musikalischen Material und echter Behandlung zu sprechen, wenn das Material (also ein Stil wie Country, Blues, Rock) sowohl als eine bestimmte Verfahrensweise erkennbar und der Ausdruck von konstituierenden Elementen im Kunstwerk nicht schematisiert ist. Adornos Kritik der Schematisierung von *Effekten* trifft diesen Punkt. Während er aber in der populären Musik alle Elemente, die über das abstrakte und rückständige (harmonische, strukturelle) Material hinausgehen, als Verzierung und Verkleidung identifizierte, ist spätestens in den 1960er Jahren festzustellen, dass diese ‚Ablenkung‘ vom rückständigen Material längst zu neuem Material geführt hat, bzw. selbst Material geworden ist.

Im Zentrum dieser Differenz steht der viel verwendete Begriff des ‚Sound‘, der für eine musikwissenschaftliche Behandlung der populären Musik als Haupthindernis angesehen wird.¹³⁸

137 Gracyk, *Rhythm and Noise*, 152.

138 Vgl. Pfeleiderer, *Sound*, 20f; Wicke, *Popmusik in der Theorie*. Wickes Verständnis von ‚Popmusik‘ (als Sammelbegriff) ist analog zu dem hier gebrauchten ‚populäre Musik‘.

Chesters Einführung des Begriffes ‚intensionaler Aufbau‘ benennt das Grunddilemma (wenn auch nicht alle Aspekte, die schon mit ‚Sound‘ bezeichnet worden sind): Wenn die Essenz des musikalischen Werkes nicht mehr im Sinne der Ausbreitung einer Struktur begreifbar ist, welches sind dann die Kriterien anhand derer das Werk lesbar ist? So scheint Sound immer dann an Bedeutung zu gewinnen, wenn die Abbildbarkeit des Betrachtungsgegenstands durch die notierte Partitur abnimmt, wenn also das Verhältnis der musikalischen Einheit „Ton“ zur Gesamtstruktur weniger bedeutsam ist, als die klangstrukturelle Ausgestaltung dieser Grundeinheit selbst. Während einige musikalische Verfahren, die sich innerhalb einer vergleichsweise simplen Grundform abspielen, noch strukturell zu beschreiben wären (rhythmische und melodische Variationen), entsteht mit Hinzunahme der Parameter Klangfarbe, Timbre etc. die Notwendigkeit einer anderen Kategorie.

Trotzdem erschöpft sich die Bedeutung von ‚Sound‘ nicht – wie eine erste, richtige Übersetzung aus dem Englischen nahelegen könnte – in Begriffen, die mit Interpretation beschreibbar wären, sondern umfasst in der Regel weitere Elemente die der Wahrnehmung von populärer Musik eigen sind. Das von Gracyk angesprochene Verhältnis zwischen ‚personal style‘ und ‚general style‘ wäre etwa nach Kneif als „musikalische Eigenart einer Gruppe ebenfalls ein durch Sound zu beschreibendes. Als weitere Bedeutungen nennt Kneif „Sammelmerkmal einer lokal oder zeitlich näher angebbaren Musikrichtung“ und „Polyphone oder homophone Setzweise“, also Eigenarten des Arrangements.¹³⁹

‚Sound‘ und ‚Soundgestaltung‘ könnte als Grundeinheit des musikalischen Materials begriffen werden, allerdings ist der Begriff auch mit einer erheblichen Unschärfe behaftet. Im Untersuchungsteil meiner Arbeit werde ich versuchen, sowohl klangfarbliche als auch strukturelle Aspekte der Musik zu beschreiben. Aus dem vermeintlichen Wechsel zum Paradigma ‚Sound‘¹⁴⁰ muss nicht die völlige Unmöglichkeit einer kritischen Durchdringung populärer Stile folgen, wenn man die kulturelle Dimension des populären Materials als integralen Bestandteil desselben fasst. Dies soll im folgenden Kapitel geschehen. Der Bedeutungsgewinn von klangfarblichen Aspekten, der auch Ergebnis eines anderen Werkverständnisses ist, bezieht die technische Dimension ein, die danach erläutert wird.

2.2.b Rock-Material und Gesellschaft

Die Einwände, die Richard Merton gegen Chesters Versuch einer autonomen musikalischen Ästhetik der Rockmusik vorbringt, lassen sich bezüglich ihrer theoretischen Vorannahmen

139 Kneif, Sachlexikon Rockmusik [b], 363.

140 Vgl. Helms, Auf der Suche nach einem neuen Paradigma

auch in Bezug auf Adornos Position zur gesellschaftlichen Prägung des Materials verstehen. Chester nimmt diesbezüglich teilweise Adornos Position ein, indem er direkte gesellschaftliche Prägungen und Bedeutungen des Materials in den Hintergrund drängt. Zwar ist die Vorstellung einer einzigen möglichen geschichtlich aktuellen Formensprache aufgegeben. Dennoch soll sich die Qualität im Verständnis des Materials selbst zeigen, weder in den Texten, noch in den biographischen Umständen der Produktion (etwa in der Person des Künstlers), noch in den Rezeptionsformen.¹⁴¹ Eine solche Sichtweise ist, wie beschrieben, inzwischen überholt: Zwar bezieht auch Keightley den Umstand mit ein, dass sich Rockmusik generell von Popmusik durch ein höheres Bewusstsein des Materials abgrenzen lässt und leitet daraus das Charakteristikum der Seriosität ab:

„Seriousness is the key concept here, because rock's distinctiveness from mass pop can be manifested in explicitly non-oppositional ways (for example the classical ambitions of progressive rock, or the use of innocuous, 'retro' sounds – particularly bygone, mainstream pop styles – by innumerable avant-garde bands [...]).“¹⁴²

Welcher von diesen Strategien zu einer bestimmten Zeit jedoch das Authentizitäts-Attribut ‚Rock‘ zugesprochen wird, ist Ergebnis von diskursiven mehr als musikalischen Strategien. Selbst wenn man die spätere Entwicklung außer Acht ließe, also die ständige populäre Transformation der von Chester hervorgehobenen Form eines industriellen Blues in verschiedene populäre Formen hinein, ist die Verbindung von Material und Gesellschaft doch als weniger unabhängig zu begreifen, als in der westlichen Kunstmusik.

Die Etablierung von populären Stilen ist jedoch zunächst von deren Akzeptanz und Verwurzelung in bestimmten sozialen Feldern abhängig. Ein Beispiel wäre die Verwurzelung von Rock 'n' Roll als spezifische Jugendmusik. Lawrence Grossberg, der konträr zu Keightley weniger Ernsthaftigkeit als gesellschaftliche Oppositionalität in den Mittelpunkt seiner kulturellen Definition stellt, sieht eine unmittelbare gesellschaftliche Prägung des Materials nicht nur auf der rezeptiven Seite, sondern sieht die rezeptive Seite als zentral für die Funktionsweise der Musik an:

„[R]ock and roll uses pieces of its material environment as the raw material with which to articulate a youth culture or more accurately, a series of different and allied youth cultures embodied within the various rock and roll apparatuses.“¹⁴³

Grossberg konzipiert mit dem ‚rock and roll apparatus‘ ein Ensemble von sozialen, diskursiven, geschlechterspezifischen und ökonomischen Praktiken, die für den Ausdruck der Musik entscheidend sind. Die Kultur des Rock, der nicht-musikalische Anteil, sei, so Grossberg,

141 Vgl. die Kritik dieser Kategorien als „Second Order Criticism“, Chester, *For A Rock Aesthetic*, (o.S.).

142 Keightley, *Reconsidering Rock*, 129.

143 Grossberg, *Is There Rock After Punk*, 116. Grossberg verwendet in seinem Aufsatz ‚Rock‘ durchweg synonym mit ‚Rock 'n' Roll‘.

dazu geeignet, die Basis dafür zu legen, dass die Struktur des musikalischen Materials in direkter Art und Weise eine Transformation der vom Individuum wahrgenommenen Struktur seiner gesellschaftlichen Umgebung vornehmen kann.¹⁴⁴

Insofern also Grossberg damit weniger textliche Aspekte von Rock 'n' Roll-Songs meint, fasst er die gesellschaftliche Prägung durchaus als materialimmanent und nicht aufgesetzt.

Allerdings unterscheidet sich die Weise, in der diese Transformation von Gesellschaft in Material stattfindet, in einem entscheidenden Punkt von der Konzeption Adornos. In Bezug auf das ‚raw material‘ wird hier eine von der physikalischen Materialität der Musik ausgehende körperliche Komponente der Rockmusik betont: „Rock and roll is corporeal and invasive.“¹⁴⁵ Das Material wird hier nicht immanent funktional gefasst, sondern in seiner transzendenten Funktionalität (Was bewirkt die Musik? Was löst sie aus?) beurteilt.

Dementprechend ist auch die Rede vom gesellschaftlich geprägten Material anders zu fassen. Das Material reflektiert nicht mehr einen gesellschaftlichen Geisteszustand oder eine Organisationsform, sondern bezieht sich direkt auf die industriell geprägte Umwelt. Repetition, Schematismus und Redundanz sind in dieser Form dann nicht mehr als Strategien der kulturindustriellen Hegemonie zu deuten, sondern dienen als Ausdruck allgemeiner Umweltbedingungen in ihrer klangmateriellen Steigerung dem Erreichen eines körperlichen Verarbeitung der Umwelt. Grossberg zufolge kann die Erfahrung von „pleasure“ der Selbstermächtigung des Individuums/der sozialen Gruppe dienen.

„In fact, rock and roll at all its levels of its existence constantly steals from other sources, creating its own encapsulation by transgressing any sense of boundary and identity. This is the stage of bricolage. The second moment actively structures this material context into an organization of ‚pleasure‘ and power, of the social energy that defines the possibilities for both domination and resistance within everyday life.“¹⁴⁶

Statt ‚pleasure‘, Vergnügen, wäre mit Simon Reynolds in der Betonung der körperlichen Komponente eher von Rausch, Ekstase, Verzückung (‚bliss‘, ‚rapture‘) zu sprechen.¹⁴⁷

Vergnügen definiert er in Anlehnung an Roland Barthes' Begriffspaar *plaisir/jouissance* als resultierend aus einer gesellschaftlichen Zugehörigkeit und Bestätigung, während der von Grossberg angesprochene Aspekt der Auflösung (von Identität, Machtlosigkeit) eher der emotional erlebten *jouissance* zugerechnet werden kann. Durchaus auf Adornos Analysen wie auch die Begriffsunterschiede zwischen ‚Rock‘ und ‚Pop‘ zu beziehen ist Werner Jauks Diffe-

144 Vgl. Grossberg, *Is There Rock After Punk*, 116f.

145 Ebd., 113.

146 Grossberg, *Is There Rock After Punk*, 116.

147 Vgl. Reynolds, *Blissed Out*, 9f.

renzung zwischen einem Mainstream der Unterhaltungsmusik und der Musik der dissidenten Gegenkultur:

„Im Alltag wird Musik in der geglätteten Form des Mainstream zur Erzeugung eines ‚good feelings‘ konsumiert, selten zur Stimmungsverstärkung, wohl meist zur (soziohygienisch) therapeutischen Stimmungskorrektur [...] Musik der dissidenten Gegenkultur hingegen trägt alle innermusikalischen Merkmale in sich, die [...] unmittelbar Erregung erzeugen.“¹⁴⁸

Problematisch scheint mir hier die Vorstellung zu sein, dass es ein klarer Unterschied zwischen Jauks ‚Mainstream‘ und der ‚Musik der dissidenten Gegenkultur‘ besteht.

Orientiert man sich beispielsweise an Nachmittagssendungen des Formatradios, so enthalten die darin gespielten *R'n'B*-, *Hip Hop*- oder *NuMetal*-Songs durchaus auch solche Elemente der unmittelbaren Erregung (Beat, stark verzerrte E-Gitarre, etc.). Sie werden lediglich entweder auf eine andere Weise rezipiert als die Techno-Tracks (die Jauk im Sinn hat) in einem Tanzclub (nämlich leiser) oder tragen noch einen erzählerischen Ausdruck in sich, der das Klangmaterial als bedeutungsverstärkend (statt bedeutungslos) in den Hintergrund rückt. Dennoch ist ein solches emotionales Konzept nicht erst im Techno zu sehen, diese Musik kann lediglich als konsequente technisch beförderte Fortführung des im Rock vorhandenen Aspekts der kinetischen Energie¹⁴⁹ gelesen werden (siehe nächstes Kapitel).

Will man so einen weiteren Anhaltspunkt für den speziellen Charakter von Rockmusik (in Abgrenzung zu normalem Mainstream, Popmusik als Genre) gewinnen, und dabei Vorstellungen von Authentizität, Dissidenz, sowie sie Grossberg oder Jauk liefern nicht aufgeben, so bietet sich Blick auf die Gestaltung und (gewünschte) Rezeption der unmittelbaren klanglichen Materialität an.



Abbildung: Musikplayer iTunes, EQ- Voreinstellungen für Pop (links) und Rock (rechts)

Die von den Herstellern des Musikplayers für Computer, *iTunes* programmierten Equalizer-Voreinstellungen betonen bei ‚Rock‘ die tieferen und höheren, bei ‚Pop‘ die mittleren Frequenzen (s. Abb.). Sich im Bass-Bereich abspielende Klangereignisse haben tendenziell

148 Jauk. Pop – ein emotionales politisches Konzept, 66f.

149 Vgl. Simon Reynolds Darstellung der Rock 'n' Roll Definition von Carducci. Reynolds, *Shaking The Rock Narcotic*, (o.S.).

eine direkte körperliche Wirkung¹⁵⁰, während eine Betonung der Mitten sich für Musik eignet, die auf kleinen Lautsprechern (Auto, Küche,...) ertönt. Die industrielle Vorgabe lässt sowohl auf eine Vorstellung vom Rezeptionsverhalten als auch auf die Beschaffenheit des Materials schließen. Insofern als Rock aber tendenziell ‚härter‘, physikalischer erlebt werden soll als gewöhnliche Popmusik erlebt wird, erfüllen auch andere Stile, deren gesellschaftliche Rezeption zu einem großen Teil im Tanz stattfindet, Rock-Funktionen.

2.2.c Maschinelle Verfahrensweisen als Materialtechnik

Eine weitere Kategorie, die Adorno als musikalisch abstrakt, äußerlich gebraucht sah, ist die der Technik. Technik in dieser Vorstellung ist aber nicht die Kompositionstechnik, die für ihn Zentrum des künstlerischen Materials und seiner Anforderungen an den Künstler war, sondern die Technik der industriellen Maschinen, die notwendig ist, die Existenz von Kultur als Ware aufrechtzuerhalten:

„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, vorweg eine der Verbreitung und der Reproduktion, bleibt ihrer Sache darum immer zugleich äußerlich.“¹⁵¹

Technik der Verbreitung und Reproduktion ist das Ausgangsziel vieler technischer Errungenschaften, die in die populäre Musik Einzug gehalten haben. Dazu gehören beispielsweise die elektrische Verstärkung von Tonsignalen für die Entwicklung von Lautsprechern oder Gitarrenverstärkern, sowie elektromagnetische Verfahren, wie sie in Mikrofonen oder Tonabnehmern von elektrischen Gitarren verwendet werden. Ihre Erfindung verdankt sich zunächst dem Wunsch nach besserer Hörbarkeit von musikalischen Ereignissen, also der Verbreitung.¹⁵² Ebenfalls diesem Zweck dienen verschiedene technische Verfahren der Speicherung wie Magnetband, Schellackplatte, Vinyl oder die CD. Andere technische Verfahren wurden zwar nicht direkt mit dem Ziel der Verbreitung entwickelt (Mehrspur-Recorder, MIDI), doch ist all diesen Techniken gemeinsam, dass ihre Entwicklung primär nicht die Reaktion auf bestimmte Anforderungen des musikalischen Materials war, sondern bestenfalls der Erleichterung von musikalischen Produktions- und Rezeptionshandlungen dient. Dass der Einfluss auf das ästhetische Werk ein äußerlicher ist, ist wohl Adornos Hauptkritik. Die Kulturindustrie hüte sich vor der „vollen Konsequenz ihrer Technik in den Produkten.“¹⁵³

150 Vgl. Gilbert/Pearson, *Discographies*, 44: „When a 25 kW bass-line pumps through the floor and up your legs, you know that music isn't only registered in the brain.“

151 Adorno, *Résumé über Kulturindustrie*, 340.

152 Vgl. Théberge, *Plugged In*.

153 Adorno, *Résumé über Kulturindustrie*, 340.

Es ist festzustellen, dass das Hineinreichen der technologischen Bedingungen in das ästhetische Werk in der Entwicklung von rockmusikalischen Stilen zumindest in Teilbereichen ein größeres Ausmaß angenommen hat, als von Adorno zunächst beobachtet. Théberge führt als Beispiel die verzerrte elektrische Gitarre als bestimmendes Stilelement eines Ausdrucks von Härte und Aggression in der Rockmusik an.¹⁵⁴ Hier wird der technologische Charakter zumindest nicht mehr versteckt, wenn auch die singuläre Bedeutungsrichtung „Härte“ / „Aggression“ ihre erzeugende Technik noch nicht als ausdrucksfähiges Material ausweise. Ein anderer Fall ist die Tatsache, dass die Logik der Technik in der Entwicklung der populären Musik nicht unbedingt der ökonomischen Forderung nach dem Neuen, Besseren folgt, sondern die klangfarblichen Eigenschaften bestimmter Aufbauten und Kombinationen offenbar bestimmender sind als eine abstrakte, physikalische Leistung. Die Verwendung von aus der Mode gekommenen Verstärkermodellen oder vermeintlich weniger perfekten Gitarren wird in der Rockmusik, wie in einem obenstehenden Zitat von Keightley angedeutet wurde, als Merkmal einer sound-bewussten Ernsthaftigkeit („seriousness“) interpretiert. Wo die Verwendung der Technik nicht mehr einer monokausalen Anforderung folgt, ist ihre Rolle als Materialkategorie zumindest zu bedenken.

Nicht nur hinsichtlich der Verstärkungstechnik muss ein solches ästhetisches Bewusstsein erwogen werden, sondern auch bezüglich der Verbreitungstechniken von Aufnahme und Speicherung. Gracyk argumentiert dafür, in der Rockmusik, in der die Partitur wenn überhaupt nur eine untergeordnete Rolle spielt, nicht so sehr die Aufführung als primären Bezugspunkt der Analyse zu sehen, sondern die Aufnahme.¹⁵⁵ Dies hat nicht nur den Vorteil, dass im Gegensatz etwa zum Live-Auftritt eine stärkere Konzentration auf das musikalische Material stattfinden kann, es trägt auch der Tatsache Rechnung, dass ambitionierte Musiker im populären Bereich durchaus sehr bewusst alle mit den technischen Umständen zusammenhängenden Gestaltungsoptionen in Betracht ziehen, ob es sich dabei nun um Mikrofonierung, Abmischung oder avancierte Mehrspurtechniken handelt. Zweifelhaft ist lediglich, dass dieses Bewusstsein stets ein freies sein will:

„Grundsätzlich ist in der Populärmusik, sobald sie einmal den Weg in die Tonstudios genommen hat und sich als Produkt vermarkten muß, die Produktion verdeckt.“¹⁵⁶

Dies gilt am ehesten dort, wo die Produktion eine Sache großer, konzerneigener Labels ist, in der die Rollentrennung zwischen Komponist, Interpret, Produzent und Tontechniker noch auf-

154 Théberge, 6. Gracyk nennt als Beispiel das Stück „Anyway, Anyhow, Anywhere“ von *The Who*, in dem die technischen Fehlfunktionen (Feedbacks, Knacken, Übersteuerung) ein solches Maß annehmen, dass die Plattenfirma das Stück zunächst abgelehnt habe. Vgl. Gracyk, *Rhythm And Noise*, 70.

155 Vgl. Gracyk, *Rhythm And Noise*, 15 u. 81.

156 Behrens, *Pop Kultur Industrie*, 123.

rechterhalten wird, also da, wo die Rede von Kulturindustrie ohne große Einschränkungen berechtigt ist. Gerade hier ist der Einsatz von teuren Geräten jedoch vermutlich vor allem auf genau bestimmbar *Sound*-Feinheiten in der Klangformung und die Post-Produktion beschränkt, so dass ein möglicher technischer Einfluss hinter dem ökonomischen weit zurücktritt.¹⁵⁷ Die Maschine ist hier abstraktes Material.

Die Orte, an denen Maschinenteknik strukturdeterminierenden Charakter annimmt, sind den im engeren Sinne kommerziellen Gebieten der populären Kultur (zum Beispiel Formatradiostationen) in der Anfangszeit meist fern. Die neue Verwendungsweise zweier Schallplattenspieler unter Verwendung eines Crossfaders und einer Vorhöreinrichtung¹⁵⁸, die die erste Phase der Rapmusik prägte, oder die Wiederentdeckung des Bass-Synthesizers Roland TB 303, der in Chicago die Entstehung von Acid House einleitete,¹⁵⁹ können als Beispiele für eine maschinell vorgegebene Soundumgebung (,Material ist alles was den Künstler umgibt‘) stehen. Hier zeigt sich aber ein Missverhältnis zur anderen Seite. An der Materialwerdung der technischen Geräte hindert diese nämlich nicht nur ihre außermusikalische Funktionierung als unsichtbare Erzeuger einer ökonomisch-notwendigen Klarheit in der Signalsprache, sondern auch ihre Tendenz, die strukturelle Verfahrensweise zu determinieren.

Berücksichtigt man die Bedeutungsänderung der Kategorie ,Technik‘, dann könnte der Verdacht aufkommen, dass der veränderte Begriffsinhalt unter gewissen Umständen für die populäre Musik auch wieder Materialfunktionen aufweist. Zunächst könnte argumentiert werden, Technik sei als Schauplatz des Fortschritts zu begreifen, in dem Sinne, dass einem Musikstück anhand der darin verwendeten Maschinen anzuhören sein kann, zu welchem Zeitpunkt es etwa entstanden ist. Für die historische Einordnung ist dann eben nicht mehr der strukturelle, sondern der technisch informierte Hörer von Bedeutung. Ein solch kennerhaftes Ohr reicht aus, um anhand von Mehrspurtechniken, dem Erklängen gewisser synthetisch erzeugter Sounds oder dem Vorkommen von Halleffekten einen Rückschluss auf die Verwendung entsprechender Maschinen zu ziehen.

Darüber hinaus erhielt die Musik, vermittelt durch dieses technische Material auch wieder ihre Verbindung zur Gesellschaft, insofern als der gesellschaftliche Fortschritt auch eine musikalische Entwicklung bedingt. Sowohl die Interpretation eines Fortschritts- als auch eines gesellschaftlichen Aspekts an der Technik ist offensichtlich – deswegen aber Technik (die Maschinen) zum Material zu erklären, stellt eine Verzerrung der dialektischen Theorie des Mate-

157 Was nicht bedeuten soll, dass der Sound einer „teuren“ Produktion in Ausnahmefällen keinen eigenen ästhetischen Charakter haben kann. Häufig ist es aber so, dass der finanzielle Aufwand von seinem Adressaten nicht bemerkt wird (werden soll).

158 Vgl. Toop, Rap Attack, 76ff.

159 Vgl. Reynolds, Energy Flash, 24 ff.

rials dar. Der Fortschritt in der Verwendung der musikalischen Maschinenteknik ist erstens kein künstlerisch-bewusster, zweitens baut er nicht auf vergangene künstlerische Ausdrucksweisen auf. Was den gesellschaftlichen Aspekt dieser Art von Technik betrifft, so gilt dasselbe: die Technik liefert von sich aus keinen subjektiven Ausdruck; zusätzlich muss auf die Einsicht verwiesen werden, dass Kunst für Adorno, wenn sie gesellschaftlich-historische Relevanz besitzen solle, eben nicht „unmittelbar aus dieser zu deduzieren“ sein kann¹⁶⁰. Das gerade angedeutete Verhältnis wäre aber das einer vollständigen Abhängigkeit. Bestimmte kreative Umgangsweisen mit der Technik machen die Maschinen in der populären Musik nicht zwangsläufig zur Materialkategorie. Roger Behrens widerspricht diesbezüglich auch der Sicht von Ulf Poschardt, der hier etwa im Umgang der DJs mit den Plattenspielern eine subversive politische Taktik gegen die Kulturindustrie vermutet:¹⁶¹

„Kulturindustrie eliminiert Fortschritt - und ästhetischer Widerstand dagegen wäre der Nachweis im ästhetischen Material, nicht in einer bloß ästhetisiert wahrgenommenen technologischen Verbesserung der Produktionsweise“¹⁶²

Das Klangmaterial, so wäre Behrens zu verstehen, ist zwar ein anderes, jedoch geschieht die Differenz durch die Maschine auf der Ebene der Produktion, nicht auf der eines ästhetischen Verfahrens. Die scheinhafte Ästhetisierung des Nicht-Ästhetischen weist auf eine Eigenschaft der populären Musik hin, die man mit Wolfgang Iser als Umgang mit dem Anästhetischen bezeichnen kann.¹⁶³ Anästhetik ist nicht einfach das Gegenteil von Ästhetik, sondern bezeichnet unter anderem eine regressive Tendenz von der kunstbezogenen Bedeutung des Wortes hin zu einer sinnhaften, die Baumgartens Definition von Ästhetik als der niedrigen Erkenntnis nahekommend. Kulturindustrie befördert Anästhetik, weil sie scheinbare Kulturgebilde als signalhafte Sinnenreize produziert, wodurch künstlerische Sublimierung abstumpft.

Frank Hartmann weist darauf hin, dass das Konzept einer Anästhetisierung, nämlich verstanden als Betäubung, für Marshall McLuhans Konzept von der Wirkungsweise eines Mediums von Bedeutung ist.¹⁶⁴ Auf die Medientheorie von McLuhan spielt auch Großmann an, mit der Feststellung, dass „Musik verstehen“ immer mehr auch „Understanding Media“ bedeutet.¹⁶⁵ Dies betont sowohl die Entwicklungen auf dem Gebiet der (digitalen) Aufzeichnungs- und Speichermedien, wie auch den grundlegenden Mediencharakter aller musikalischen Maschinen als wahrnehmungsprägend in der Dimension von Sound.

160 Adorno, *Ästhetische Theorie*, 19.

161 Vgl. Behrens, *Soziale Verhältnisse – Klangverhältnisse*, 25f.

162 Behrens, *Soziale Verhältnisse - Klangverhältnisse*, 26.

163 Vgl. Iser, *Ästhetisches Denken*.

164 Vgl. Hartmann, *Medienphilosophie*, 258.

165 Vgl. Großmann, *Konstruktiv(istisch)e Gedanken*, 61.

Damit die Medien aber zum musikalischen Material werden, muss deren Charakter selbst einer Verfahrensweise unterstellt werden und nicht nur im Sinne einer Darstellung erfolgen.

Zusammenfassung

Die bei Adorno für das Verständnis musikalischer Materialentwicklung zentralen Begriffe ‚Gesellschaft‘ und ‚Technik‘, erhalten im Bereich des populären Materials eine andere Bedeutung. Die Gesellschaft betreffend ist die Hervorbringung von Musik weit direkter von gesellschaftlichen Prozessen abhängig als in Adornos Konzeption. Maschinentechnische viel mehr als kompositionstechnische Entwicklungen bestimmen den Umgang mit dem Material. Eine Betonung der Aspekte der Materialbehandlung, die sich auf nicht-westliche vor-(kultur)industrielle Stile wie den Blues bezieht, deutet zwar einen möglichen materialimmanenten Perspektivenwechsel für die Rockmusik an, jedoch ist auch das Material der Rockmusik nicht unabhängig von seiner transzendenten gesellschaftlichen Funktionalisierung als ‚rock and roll apparatus‘. Diederichsen schlägt eine Betrachtungsweise vor, in der man

„[...]Pop-Musik [hier verstanden im allgemeinen Sinne von populärer Musik, T. R.] [...] vor allem als einen Umgang mit Musik [versteht], 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 [...].“¹⁶⁶

‚Fertige, geschlossene‘ Klangobjekte kann hier durchaus im Adornoschen Sinne als Verweis auf Schematisierung und Präformation gelesen werden. Die Prägung durch ein gewisses Bild (die nach wie vor schematischen Erzähl-Inhalte der kommerziellen Pop-Musik, die Adorno auch für den Schlager kritisiert hat) gefährdet das Material durch konsequente Abnutzung ohne Erneuerung und ist ihm gegenüber tendenziell gleichgültig. Die Prägung durch eine direkte körperliche Funktion dagegen entsteht aus der Überwältigung angesichts des physikalischen Rohstoff. Auch wenn die prinzipielle Wirkungsweise der populären Musik als ökonomische Herrschaft nicht mehr so total begriffen werden kann wie bei Adorno, bleibt die Frage, auf welche Weise sich fortschrittliche Konzepte mit dem Material auseinandersetzen können.

166 Diederichsen, Musikzimmer, 209 f.

2.3 Konzepte von Fortschritt und Avantgarde

Ein generell avantgardistischer Zug der populären Musik könnte zum Vorschein kommen, wenn man sie als industrielle Volkskultur bezeichnet. Peter Bürger versteht die ‚klassischen‘ europäischen Avantgarden zu Beginn des 20. Jahrhunderts als einen Angriff auf die Institutionalisierung der Kunst, welche aus ihrem Autonomiecharakter hervorging. Mit diesem Ziel ging die versuchte Aufhebung der Trennung zwischen Kunst und Leben einher. Bürger sieht dieses Ansinnen gescheitert, es sei denn als „falsche Aufhebung der autonomen Kunst“¹⁶⁷. So kann populäre Musik als Musik des Alltags sowie als Ausdruck der lebensweltlichen Umgebung ihrer Rezipienten zwar soziologisch als Ort gelten, an dem die Autonomie der Kunst praktisch aufgelöst ist. Dies geschieht aber nicht wie bei der klassischen Avantgarde als Institutionenkritik, sondern als gleichgültige Konsequenz aus der Warenästhetik. Besonders deutlich wird die Falschheit der Aufhebung daran, dass gerade bei jenen Produkten, die hohe Verkaufszahlen erzielen sollen, die Marketingstrategien (Verpackung, Werbung) oft Vorstellungen eines pseudo-romantischen Bild des nachdenklichen, einsamen Künstlers (am Strand, im Sonnenuntergang) transportieren.

In materialfokussiertem Bezug auf Fortschritt und Entwicklung der populären Musik wäre es möglich, die jeweils neueste, vorher noch nicht vertraute Ausprägung einer durchaus auch in kommerzieller Hinsicht global erfolgreichen Pop-Musik deshalb als Stand des Materials zu bezeichnen, weil sich an ihr die jeweils fortgeschrittensten Techniken und Stile ablesen lassen, die für Pop-Musik verwendet werden können. Verfolgt man diesen Weg, dann kann in der heutigen Zeit jede vermeintliche Neudefinition des Genres Pop-Musik von innen als Avantgarde im Sinne von ‚weit vorne‘ bezeichnet werden. Beispielsweise ist dann das jeweils neue Album der ‚Queen of Pop‘, *Madonna* deshalb Avantgarde, weil vielleicht bis dahin kein kommerzieller Produzent auf die Idee gekommen ist, die Sitar für ein Instrumental einzusetzen, oder alte Abba-Melodien mit billig wirkenden Synthesizerklängen nachzuspielen. In dieser nachgestellten Interpretation gelangte man auf die Formel: Avantgarde ist gleich das jeweils Neueste: der trockene, spröde Sound des Produzentenduos *The Neptunes* oder die an die Siebziger gemahnenden und mit elektronischen Effekten kombinierten Orgelklänge der französischen Gruppe *Air*. Darüberhinaus stiesse man auch auf das Auftauchen neuer Genres und kann dann etwa um das Jahr 1977 die Punkmusik, um 1981 den Hip Hop, später dann House und Techno als Avantgarden erkennen, da hier Techniken und zugehörige soziale Verhaltensweisen, für die vorher auf dem Gebiet der populären Musik kein Platz war, in dieses integriert wurden.

167 Bürger, Theorie der Avantgarde, 72f.

„Pop meint nicht unbedingt das Populäre, sondern den Knall oder Puff (von engl. pop). Pop ist ein Effekt, eine Sprengung der vorhandenen Strukturen und zielt auf die technisierte und urbanisierte Umwelt.“¹⁶⁸

Es muss aber hinzugefügt werden, dass die vorhandenen Strukturen (bei Punk etwa die Situation der britischen Jugendlichen Ende der 1970er Jahre) hier nicht gesprengt werden, sondern lediglich einen schockhaften Ausdruck erlangen. Verglichen mit schon vorhandenen rock-musikalischen Manifestationen ging die Punk-Musik von einem drastisch-reduzierten Materialstand aus, und zwar sowohl was maschinen-technisches als auch kompositionstechnisches Material (Satztechnik, harmonische Entwicklung, akustische Konstruktion, etc.) betrifft. In fast keiner Hinsicht können etwa die Punk-Songs als Überwindung nach vorne gesehen werden, da Punk keine Auflösung und Neu-Konstruktion des Materials vornimmt, sondern im Rückgriff auf Strophe-Refrain-Schemata, die auf zwei bis drei Akkorden basieren, auch in dieser Hinsicht regressiv orientiert ist. Die Materialkategorie innerhalb derer die Punk-Musik von Verteidigern als angemessen, richtig und zeitgemäß beurteilt wird, ist eine außermusikalische und betrifft die Präsentation des Materials. Gesellschaftliche Verweigerung ist in der Punk-Musik eine dem Material äußerliche Komponente und trotzdem kann Punk in klassischem Sinne als Avantgarde gelten, da hier im Sinne Bürgers ein Angriff auf eine etablierte Kunstvorstellung vorgenommen wird, indem etwa dem ebenfalls rückbezogenen (durch die Verwendung von Versatzstücken aus der romantischen Musik) Autonomiestreben des Progressivrocks eine Absage erteilt wird. Der Unterschied zu Adornos Vorstellung von Materialentwicklung ist derjenige, dass die Materialentwicklung nicht aus handwerklich-technischer Überwindung der Gestaltungsprinzipien des Glam-Rock oder Progressivrock hervorgeht. Die Tendenz zur Entwicklung und Überwindung liegt nicht im Material selbst, sondern in der gesellschaftlichen Wahrnehmung.

Die Möglichkeit, in der Popmusik künstlerisch-progressiv auf der Ebene des Materials tätig zu werden, ist also nicht ohne weiteres gegeben. Die Popmusik verfügt von sich aus nicht über ein akzeptiertes, dokumentiertes oder gar sich in einem linearen Sinne weiterentwickelndes musikalisches Material. Das Material, dasjenige was musikalisch gesehen verfügbar, modellierbar ist, sind also nicht Klänge, sondern die bei Diederichsen erwähnten Bilder und Funktionen des öffentlichen Gebrauchs, kurz Kontexte. Musikalische Materialbehandlung in der Pop-Musik muss also zunächst den Schritt erbringen, Pop-Musik bzw. Pop-Musikgeschichte als Material anzusehen. Mit dieser Feststellung allein entsteht noch kein Graben zum Adornoschen Bild von der Entwicklung des Materials in der Dialektik zwischen Bearbeitung und Sedimentierung.

168 Jürgen Wissmann, zit. nach Behrens, Pop Kultur Industrie, 72.

Während aber die Tradition der (westlichen) notierten Musik, an der Adorno die Materialtheorie entwickelte insofern als Kontinuum gedacht werden kann, als dass sie modellhaft eine Folge von ästhetisch-technischen Eingriffen in einen jeweils gültigen Materialstand darstellt, der seinerseits aufgrund früherer ästhetisch-technischer Eingriffe entstand, ist die Sachlage für die populäre Musik eine andere: Ästhetische Strategien zu entwickeln, die in das musikalische Material der populären Musik eingreifen, bedeutet nicht, den im Material eingeschriebenen immanenten Bewegungsgesetzen zu ihrem Recht zu verhelfen, da es diese im Zweifelsfall gar nicht gibt. Es bedeutet zunächst erst einmal, jene ‚in sich geschlossenen Klangobjekte‘ (s.o.) zum Material zu machen, also aus ihrer Geschlossenheit zu lösen. Damit dies gelingt, müsste im musikalischen Werk/Produkt eine Technik wirksam sein, die die Klangobjekte transformiert, besser variiert, in der Transformation aber gleichzeitig das Ausgangsmaterial wahrnehmbar lässt. Das geschieht zwangsläufig auf eine weniger immanente Weise als in dem Strang der musikalischen Entwicklung, die Adorno im Sinn hatte,¹⁶⁹ sondern erfordert zumindest eine vorgestellte transzendente Wirkung der Musik.

Die von Chester erhoffte materialbezogene kritische und musikpraktische Entwicklung eines reinen Rockstils ist nicht eingetreten. Schon 1978 stellt Kneif fest, dass

„[...] die Rockmusik, die sich immer mehr ausdehnt und sich fremde Ausdrucks- und Formbereiche aneignet, nach zwei bis drei Jahrzehnten möglicherweise auch die sog. Avantgarde erobern wird.“¹⁷⁰

Zurecht spricht Tibor Kneif von einer Ausdehnung auf andere Formbereiche. So wurde oben vorgeschlagen, auch in Stilen wie Hip Hop oder Techno grundlegende Rockfunktionen verwirklicht zu sehen. Allerdings stellt sich die Frage, wie Avantgarde ‚erobert‘ werden kann, da die Wortbedeutung von ‚Avantgarde‘ doch etwas bezeichnet, was – etwa als militärische Vorhut – neues Terrain betritt. Hinzu kommt, dass sie – wenn die Wortbedeutung über die klassischen Avantgardeströmungen Futurismus, Dadaismus oder Surrealismus hinausgehen soll – nicht als Formbereich gefasst werden kann. Mit dem Ende der Vorstellung von einem einzigen allgemeingültig verpflichtenden Stand des Materials, steht ‚Avantgarde‘ entweder innerhalb eines begrenzten Bereiches für Fortschrittlichkeit oder bezeichnet eine Reihe von Verfahrensweisen, die in der Tradition der klassischen Avantgarde stehend auf beliebiges Material angewandt werden können.¹⁷¹ So spricht Kneif an anderer Stelle richtiger von „Gestaltungsweisen der Avantgarde“¹⁷². Als Kriterien für diese erwähnt er am Beispiel expe-

169 „Um es als Kritiker des Jazz Joachim-Ernst Berendt recht zu machen, müsste man selber ein fan sein, und das eben schliesse die Kritik aus.“ Adorno, Replik zu einer Kritik, 805.

170 Kneif, Sachlexikon Rockmusik, 18.

171 Bürger, Theorie der Avantgarde, 86: „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.“

172 Vgl. Kneif, Rockmusik, 347ff.

rimentellerer Werke von John Lennon oder der amerikanischen Formation The Residents Collage- und Montageverfahren, strukturelle Freiheit bzw. Strukturlosigkeit, dadaistische Vorgehensweisen, den Bezug auf vergangene Avantgarden, allgemein verfremdende Techniken, sowie gewollte Fehler- und Amateurhaftigkeit. In einer Kritik zu Bürgers *Theorie der Avantgarde* deutet auch Christine Resch die Möglichkeit an, über die Betrachtung solcher reflexiver Strategien zu einer Überwindung der E-/U-Dichotomie zu kommen, in dem auf Grundlage des Wissens um die klassischen Avantgardestrategien die Materialwerdung von Artefakten der falschen Aufhebung von Kunstautonomie in der Kulturindustrie rekonstruiert wird.¹⁷³

Inwiefern im Untersuchungsgebiet der vorliegenden Arbeit Strategien wirksam sind, die populäres Material im reflexiven Sinne verwenden, welche (möglicherweise avantgardistischen) Techniken dabei verwendet werden und welche Rolle populäre und rock-funktionale Elemente als Vorprägung des Materials darin noch spielen, soll anhand ausgewählter Beispiele Thema des nächsten, untersuchungspraktischen Teils der Arbeit sein.

173 Resch, Kunstautonomie und Lebenspraxis.

3. Konkretisierung und Untersuchung

In diesem Kapitel sollen Aspekte einer möglichen Materialbehandlung und -betrachtung auf dem Gebiet der populären Musik erarbeitet werden. Nach einer Annäherung an die Begriffsentstehung von Post-Rock und das Untersuchungsfeld sollen, anhand weniger Werkbetrachtungen, Gestaltungsweisen beschrieben und materialbezogene ästhetische Strategien erarbeitet werden. Die Analyse der exemplarischen Post-Rock-Musikbeispiele erfolgt dabei in einer den jeweiligen Hörbeispielen angemessenen Sprache; eine einheitliche musikalische Analyse nach klassischem Muster bietet sich aufgrund der unterschiedlichen Beispiele nicht an.

3.1 Annäherungen

3.1.a Post-Rock

„Post-Rock“ als Genrebezeichnung lässt sich auf eine Begriffsschöpfung des Musikjournalisten und -autors Simon Reynolds zurückführen¹⁷⁴, die in einem 1994 in der britischen Musikzeitschrift *Wire* erschienenen Essays lapidar vorgestellt wird:

„Today's more adventurous rock groups are embracing technology and the avant garde to forge a new genre: post-rock.“¹⁷⁵

Die verschiedenen von Reynolds einbezogenen Gruppen und Künstler differieren (auch aus heutiger Sicht) derartig, dass Reynolds' Verwendung des Begriffes ‚Genre‘ als Zusammenfassung bestimmter bevorzugter Materialien und Verfahrensweisen im Gegensatz zu ‚Stil‘ als eher ausdrucksbezogene Kategorie zunächst geeignet erscheint. Reynolds verwendet an anderer Stelle auch die Kategorie ‚Post-Rock Movement‘. Diese eignet sich für eine erste Annäherung an das Phänomen besser, da es hier eher grundlegende programmatische Strategien als ästhetische Kenn-Merkmale sind, mit denen Reynolds das Genre umgrenzen will. Zum einen gehe es bei Post-Rock um „using Rock instrumentation for non-rock Purposes“, wobei Reynolds in Anlehnung an eine Rockdefinition von Carducci die Arbeit mit Power-Riffs, Real-Time Interaction und das Erzeugen von kinetischer Energie als charakteristische „rock-purposes“ definiert¹⁷⁶. Zum anderen, so Reynolds, entspringe die entscheidende Veränderung in der Rockmusik der wachsenden Bereitschaft junger Musiker, neue elektronische und digitale Techniken, wie den Sampler als Speicher- und Manipulationsmaschine von Klängen in die Produktion und auch in ihre Liveauftritte zu integrieren.

174 Vgl. Cox/Warner (Glossary), xvi.

175 Reynolds, *Shaking The Rock Narcotic*, (o.S.).

176 Ebd.

Demnach wäre Postrock durch eine Erweiterung der klanglichen Elemente definiert, die weit über die Ende der 50er Jahre etablierten ‚traditionellen‘ Rock-Instrumentation hinausgehen. Letztere wurde selbst in dem während der frühen Neunziger Jahren meistbeachteten Rock-Genre, *Grunge*, nicht merklich verändert.¹⁷⁷ Eine gewisse Unschärfe des Begriffes ist schon hier angelegt, da nicht geklärt ist, ob die Abgrenzung zu Rock sich nun aus einer spiel-technischen Entwicklung zwischen Gitarre, Bass und Schlagzeug ergibt, oder Ergebnis der technischen Erweiterung des Instrumentariums ist. Interpretiert man diese Entwicklung auf der Ebene der diskursiven und sozialen Konstruktion des Begriffes ‚Rock‘, dann lässt sich unter Bezug auf dessen im zweiten Kapitel beschriebene funktionale Seite mit Diederich Diederichsen eine mögliche Verbindung herstellen:

„In dem Moment, in dem eine Funktion der so genannten ‚handgemachten‘ Musik technisch ersetzbar wurde, konnte der Musiker, der bis dahin diese Funktion bekleidete, mit seiner Zeit etwas anderes und Neues anstellen. [...] Arbeitslosigkeit als Freiheit, in dem Sinne, in dem die Malerei abstrakt werden konnte, weil sie von der Weltrepräsentation entbunden wurde.“¹⁷⁸

Die ehemalige Funktion von Rockmusik, bei Reynolds materialbezogen als ‚kinetische Energieerzeugung‘ definiert, erfährt ihre technische Ersetzung etwa im Techno oder Hip Hop. Der Verlust dieser Funktion, kann, Adornos Kritik der populäre Musik rückwärts deutend, auch als Befreiung der Rockmusik gedeutet werden. Dies erlaubt das Verfolgen einer in der Soundorientierung der populären Musik ohnehin vorhandenen Tendenz, in der die Erzeugung von „timbres“ und „textures“, Klangfarben und Texturen, allgemein an Wichtigkeit gewinnt.¹⁷⁹ Allerdings ist diese Entwicklung hin zur Klangfarbe aus anderer Perspektive betrachtet durchaus als funktional motivierter Schritt zu verstehen, beispielsweise in Form von Entspannungsmusiken wie Dub oder Ambient. Eine stärkere Erwägung der Klangfarblichkeit im Material findet indes während des gesamten 20. Jahrhunderts in allen Bereichen der Musik statt.¹⁸⁰

Für Post-Rock sollen sowohl diese Einflüsse als auch die Veränderungen in Struktur (Aufbau, Rhythmus, Metrik, Harmoniefolge) und Technik (sowohl die musiktechnologische Entwicklung, als auch Spiel- und Kompositionstechniken) mit Hilfe der Klangbeispiele illustriert werden.

177 Dieses Genre wird zwar nach wie vor hauptsächlich mit der zur Legende gewordenen Band Nirvana assoziiert, übt aber bis heute auf popmusikalische Stil einen gewissen Einfluss aus. Hier hat sich eine Materialentwicklung vollzogen worden, die den Archetyp zum Klischee gemacht hat. (Vgl. McLuhan, Vom Archetyp zum Klischee) Der in den Charts präsenste Rock-Mainstream, als Stichwort sei Nu-Metal genannt, lässt sich insofern als von Grunge und Nirvana beeinflusst sehen, als dass die leidende Stimme Kurt Cobains zum (effektiv erzeugten) Klischee geworden ist, der heruntergekommene "Slacker" Look ebenfalls (unter der Hinzunahme von etwas Haargel) beibehalten wurde.

178 Zit nach Klopotek, Über sich selbst hinaus, 126f.

179 Vgl. Reynolds, Shaking The Rock Narcotic, (o.S.).

180 Vgl. Prendergast, The Ambient Century, wo diese Entwicklung begonnen bei Gustav Mahler über elektronische Musik, musique concrète, Minimalismus und schließlich auch Rock und Techno nachgezeichnet wird.

3.1.b Chicago School

Die Band *Tortoise* steht im Zentrum der *Chicago School*. Diese ist hier nicht zu verwechseln mit der *Chicago School of Jazz* der 1920er Jahre oder der dem in Chicago geprägten Stil der Techno-Musik, *Chicago House*. Ein Zusammenhang könnte jedoch über den Einfluß der lokalen Umgebung auf die Künstler zurückzuführen sein. Porträts beschreiben die lokale Szene als eng vernetzt.¹⁸¹ Aus der transatlantischen Perspektive sind es vor allem Gruppen wie *Chicago Underground Duo*, *Isotope 217*, *Pullman*, *Tortoise* und Musiker wie Bobby Conn, Sam Prekop oder Rob Mazurek, die eine fast unüberschaubare Kultur aus gemeinsamen Projekten und regelmäßigen Live-Auftritte bilden. Für die Ermöglichung dieser Wahrnehmung spielen die Chicagoer Plattenlabel *Thrill Jockey*, *City Slang* und *Drag City* eine herausragende Rolle. Von der Gruppe *Tortoise* wird im Anschluß das Stück ‚Djed‘ analysiert.

Die Verwurzelung in der musikhistorisch geprägten Umgebung scheint dabei ein ‚klassisch‘ dialektisch verstandenes Materialbewußtsein zu Tage zu fördern:

„Breaking with the tradition in order to further it: that might well be the credo adopted by every great Chicago musician since the Association for the Advancement of Creative Musicians (AACM) first took direct action more than three decades ago.“¹⁸²

Der Mitte der 1960er Jahre gegründete Künstlerbund AACM steht für künstlerische Eigenorganisation fern von popindustriellen Zwängen¹⁸³, die den Weg der Fortführung einer vom Jazz beeinflussten musikalischen Improvisations- und Experimentalkultur ebnen sollte. Eine mögliche Abkehr von Rockmusikern hin zu experimentelleren Formen der Musik (wie bei *Tortoise*) kann in Chicago auf eine jazz-beeinflusste Tradition als soziokulturell günstige Bedingung aufbauen.

3.1.c Jim O'Rourke

Jim O'Rourke, 1969 geboren, gilt in der Szene als ‚Wunderkind‘, wie Plattenkritiken, Interviews und Porträts belegen.¹⁸⁴ So beliebig und auch durchaus kritisch zu hinterfragen diese

181 Vgl. vor allem das Beiheft zur CD *Chicago...2018. It's Gonna Change*, die einen sehr guten Überblick zum Gebiet liefert.

182 Keenan, *Goodfellas*, 37.

183 Vgl. Klopotek, *How They Do It*, 24ff.

184 Für nähere Informationen über Jim O'Rourke scheint das Internet eine ergiebigere Quelle als die Literatur. Seit etwa 1997 nimmt ein größeres Publikum Notiz von der Arbeit von Jim O'Rourke. Deswegen widmen lediglich wenige neuere Publikationen Jim O'Rourke Erwähnungen, vgl. Cox/ Warner, *Audiocultures*; Klopotek, *Über sich selbst hinaus*, sowie die beiden zitierten Bücher von Diedrich Diederichsen. Gespräche mit Jim O'Rourke finden sich bei *Miessgang*, *Semantics II* und *Klopotek, How They Do It* (im Internet sind es zwischen 20 und 30). Deutsche Popzeitschriften wie *SPEX* oder *Intro* berichten punktuell über die "verdaulicheren" Werke des Amerikaners (die, so will es die Ausrichtung dieser Arbeit am Populären, hier auch eine größere Rolle spielen werden).

Zuschreibung ist: wenn sie sich auf das Verhältnis von einerseits dem (beindruckenden) Umfang und der (großen) Anerkennung seines bisherigen Schaffens zu seinem (noch jungen) Alter bezieht, ist sie wohl nicht zu hoch gegriffen. Die umfangreichste, wahrscheinlich vollständige Diskographie von Jim O'Rourke¹⁸⁵ listet unter der Rubrik ‚Works In His Own Name‘ 30 Tonträger auf, hinzu kommen gut noch einmal so viele singuläre Stücke (Songs, Kompositionen, Instrumentalstücke), die auf Sammlungen erschienen sind, sowie 40 aufgezeichnete und publizierte Teilnahmen an Konzerten der freien, bzw. kollektiven Improvisation, schließlich über 70 Platten, veröffentlicht von Bands und Formationen, deren Mitglied Jim O'Rourke war bzw. ist. Für 25 Veröffentlichungen hält O'Rourke die ‚Credits‘ als Produzent. Hinzu kommen noch einmal ca. 30 Remixe, sowie 50 Erscheinungen, an welche O'Rourke andersweitig Hand angelegt hat (Mixing, Technical Assistance, Mastering, allerdings auch das Schreiben der Liner Notes). Zusammengerechnet existieren also (wohlgemerkt ohne Überlappungen, es gibt beispielsweise keine Best-Of-Kompilation von Jim O'Rourke) mindestens 300 Tonträger, an denen er in irgendeiner Weise beteiligt war. Jim O'Rourke wird neben dem Mastermind hinter der Band Tortoise, John McEntire, in den wenigen vorhandenen Buch-Quellen als einer der Protagonisten des Post-Rock genannt.¹⁸⁶ Allerdings ist damit nur ein Teil seiner Arbeit angesprochen. Herausstechend ist der im Umfang bereits beschriebene ‚Multi-Aktivismus‘ zwischen (Independent)-Rock, Jazz, Ambient Music, (Gitarren)Improvisationsmusik, Elektroakustik, musique concrète, Songwriter-Alben.¹⁸⁷ Bedeutend scheint der Hinweis zu sein, dass O'Rourke, wie Miessgang feststellt „keine popmusikalische Sozialisation, sondern eine e-musikalische hinter sich hat“¹⁸⁸, nämlich das Studium am Chicagoer De Paul-Konservatorium. Die Annäherung an verschiedene Ausprägungen populärer Musik erfolgt auf einer sehr konzeptionellen Grundlage:

„Ich konfrontiere mich gern mit Problemstellungen, wo am Beginn das Resultat noch nicht vorherzusehen ist. Weil es keine einfache Lösung oder Antwort gibt, ja manchmal nicht einmal eine Frage.“¹⁸⁹

So ist O'Rourkes Arbeitscredo in direkten Bezug zu Adornos Vorstellung von Komposition als Aufspüren von Bewegungsgesetzen und deren Vollzug in einer technischer Lösung zu sehen. Unter den dieses Kapitel abschließenden Hörbeispielen finden sich zwei Stichproben von O'Rourkes Umgangs mit populärem bzw. Rockmaterial innerhalb der Gruppe *Loose Fur*.

185 Seath Tisue, Jim O'Rourke: Filmography (& Discography).

186 Etwa bei Klopotek, 131, wobei unklar ist, ob sich diese Beschreibung auf das gesamte Werk oder nur einen Teilbereich daraus bezieht, beispielsweise in seiner Rolle als - neben David Grubbs - eines der beiden Mitglieder des „post-rock duo Gastr del Sol“ (Cox/Warner 313).

187 Die Formulierung dieser Aufzählung ist an Miessgang, Semantics II, 190 angelehnt.

188 Klopotek, 132.

189 Zit. nach Miessgang, Semantics II, 187.

Im folgenden soll die nähere Betrachtung einiger Musikbeispiele erfolgen. Das Motiv einer vorwiegend sprachlichen (selten notensprachlichen) Dokumentation liegt dabei in der Annahme, dass Materialstände und Tendenzen nur interpretiert werden können, wenn das Material benannt ist. Hüppe bezeichnet den Materialbegriff als „fortgeschrittensten Stand der Theoriebildung“¹⁹⁰, womit die Existenz eines identifizierenden und schließlich theoretisierenden Diskurses als notwendig dafür angesehen wird, dass Material überhaupt als solches wahrgenommen werden kann. Auch bei Lachenmann sind die vier Kategorien des musikalischen Materials und des musikalischen Hörens als einander entsprechend begriffen. Unter Berücksichtigung der Bedeutung der Kategorie Klangfarbe wird der ‚Sound‘ eines Klangobjektes dabei zuweilen adjektivisch-assoziativ beschrieben. Mögliche Ungenauigkeiten wurden dabei zur vorläufigen Vermeidung eines Kapitulierens vor der scheinbaren Nicht-Hintergebarkeit¹⁹¹ der ästhetischen Kategorie ‚Sound‘ in Kauf genommen.

3.2 Fallbeispiel: Tortoise, „Djed“ (1996)

3.2.a Protagonisten, Albumzusammenhang, Produktionsweise

Am Ende der Aufsatzsammlung *Audio Culture* wird eine Zeittafel geführt, in der, begonnen mit Edisons Erfindung des Phonographen, 1877, jene Ereignisse aufgelistet werden, die für die Autoren in Zusammenhang stehen mit dem Vorhandensein und der Charakteristik jenes aktuellen Standes von ‚Modern Music‘ zwischen Experiment, fortgeschrittenem technischen Bewusstsein, Improvisation, Avantgarde-Strategien und neuen Hörtheorien. Der erste Eintrag zum Jahr 1996 lautet:

„1996. Chicago quintet Tortoise issues the key post-rock record *Millions Now Living Will Never Die*.“¹⁹²

Dieser Eingriff in die Kanonisierung des umstrittenen Begriffes ist so plausibel wie auch nützlich. Plausibel, weil auch jene, die mit den Erscheinungen an den Rändern der Pop- und Rockmusik nur wenig vertraut sind, mit hoher Wahrscheinlichkeit als erste Assoziation den Namen der Chicagoer Formation um den Produzenten und Schlagzeuger John McEntire anführen werden, sofern sie das Schlagwort ‚Post-Rock‘ nicht zum ersten Mal hören. Nützlich zum einen, weil die zweite Album-Veröffentlichung der Gruppe, *Millions Now Living Will Never Die* in der Kritik als das aussagekräftigste gelungenste Album der Band angesehen wird¹⁹³

190 Hüppe, *Ästhetische Technologie*, 25.

191 Vgl. Helms, *Auf der Suche nach einem neuen Paradigma*, 200f.

192 Cox/Warner, *Audio Culture*, (Chronology), 406.

193 vgl. die von Heather Phares vorgenommene Bewertung in Bogdanov u. a., *All Music Guide To Electronica*, 522.

viele Merkmale aufweist, die in der Einleitung zum Begriff 'Post-Rock' und zum Untersuchungsgebiet allgemein schon erwähnt wurden und die dem programmatischen Aufsatz von Simon Reynolds entsprechen: Das Album ist rein instrumental (d.h. ohne Gesang), als Basis der Klanggestaltung lässt sich das Rock-Instrumentarium ausmachen (E-Gitarre, E-Bass, Schlagzeug), welches aber genauso unverkennbar akustisch (z.B. Vibraphon, Marimba) und vor allem technisch erweitert wurde. Dazu gehört die Verwendung von Samplern und Synthesizern, sowie Strategien digitaler Audiotbearbeitung. Allerdings handelt es sich dabei nicht um Elemente, mit denen die Instrumentalaufnahmen erst in der Post-Produktion erweitert wurden: Wie die Band in einem Interview mit der Zeitschrift *SPEX* vom Februar 1996 berichtet¹⁹⁴, ist das Album ausschließlich im Studio entstanden¹⁹⁵.

Das Plattencover trägt außer dem Titel des Albums, den Titeln der einzelnen Stücke und der Angabe des Labels sowie des Vertriebes, keine weiteren Informationen.¹⁹⁶ Tortoise produzieren ihre Musik selbst, zwangsläufig deshalb, weil Produktion hier mit Komposition gleichzusetzen ist:

[Frage] „Mich interessiert, wie so etwas realisiert wird. Sitzt die Band zu fünft vor dem Mischpult, und jeder dreht mal am Regler?“

Dan Bitney [u.a. Perkussionist der Band, TR]: „Ja, wir sitzen wirklich herum und überlegen, was wir haben wollen, und probieren herum. Bei 'Dear Grandma' [ein anderes Stück der Platte wollten wir was mit seltsamen Geräuschen haben.“¹⁹⁷

So wenig konzeptionell diese Aussage anmutet, besitzt dieses Album für die Wahrnehmung eines damals neuen Stils, „eines neuen Zusammenhangs [...], der noch keinen Ort, keine Mode und erst recht noch kein klar definiertes Selbstverständnis besitzt“¹⁹⁸, programmatische Ausrichtung. Der Titel „Djed“ nimmt auf dem Album eine zentrale und herausgehobene Rolle ein.¹⁹⁹ Die Tatsache, dass das Stück die Platte eröffnet ist dabei weniger von Bedeutung als der Raum, den es auf ihr einnimmt. Mit einer Spiellänge von fast 21 Minuten ist es knapp länger als die anderen fünf Titel zusammengenommen, auf der vorliegenden LP-Version²⁰⁰ erstreckt es sich über die gesamte erste Seite. Sowohl in Bezug auf den technischen Stand der Musik zur Zeit der Post-Rock-Ausrufung als auch über die Art und Rolle einiger der beeinflussenden Stile, bietet eine Betrachtung des Stückes „Djed“ einige Anhaltspunkte.

194 Pesch, Martin: *Tortoise. Ahnung und Gegenwart*. In derselben Ausgabe zielt die Band auch das Cover der Zeitschrift. Die Bildunterschrift lautet: "Zukunftsmusik! Tortoise!" (*SPEX* 02/1996, Köln).

195 Bei der Produktion des folgenden Albums von Tortoise, *TNT*, war John McEntire schon Mitbetreiber des Chicagoer Soma-Studios, welches im Rahmen des Untersuchungsgebietes wohl eine ähnlich prägende Rolle spielt wie die Person Jim O'Rourke als Produzent.

196 Es liegt die 1995 erschienene Vinyl-Version vor, eine Einfach-LP, erschienen bei City Slang, in Deutschland vertrieben von der inzwischen aufgelösten Firma EFA.

197 Pesch, Martin: *Tortoise. Ahnung und Gegenwart*, 24.

198 Ebd.

199 Vgl. ebd.; sowie die Rezension von Bush auf der Webseite *Allmusic*

200 Erschienen 1996 beim Chicagoer Label *Thrill Jockey*, in Deutschland vertrieben durch EFA.

3.2.b Struktur, Klangästhetik, Gestaltung / Interpretation

Die Beschreibung des Stückes wird in Teilen vorgenommen. Diese ergeben sich aus der Makrostrukturierung von „Djed“ welches eine Abfolge von sechs größeren Abschnitten und kleineren (jeweils ungefähr einminütigen) Übergängen darstellt. Letztere sind aufgrund ihrer Binnen-Ähnlichkeit auch einzeln beschreibbar. Eine Abbildung des Amplitudenverlaufs verdeutlicht diese Struktur. Da symptomatische Strategien auch interpretiert und als Beispiele in einen größeren Zusammenhang gestellt werden sollen, wird die musikalische Beschreibung (in kursiv gesetzt) von Interpretationen und Hinweisen unterbrochen. Genauer in Betracht gezogen werden die ersten vier Groß-Abschnitte, etwa bis zum Zeitpunkt 14.03 min.

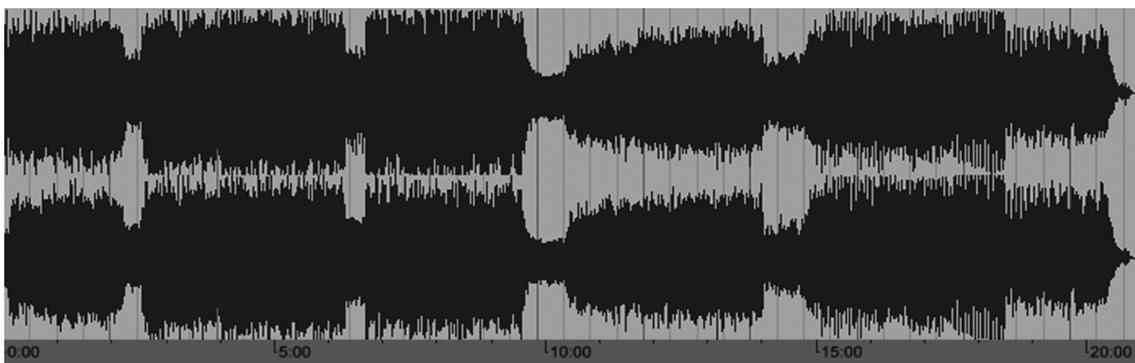


Abb. Tortoise, „Djed“, dynamischer Verlauf, funktionale Abschnitte

(1) *Der erste Teil des Stückes wird mit einem Sample einer Einspielung von Edgar Varèses Perkussions-Komposition „Ionisations“ eingeleitet.²⁰¹ Dieses wird während des gesamten ersten Teils immer wieder wiederholt. Es handelt sich dabei um eine Folge von sieben scheppernden Trommelschlägen, die von den Musikern jedoch auf eine Weise gefiltert wurden, die die tieferen Frequenzen des Samples betont, womit es dumpfer als bei Varèse klingt. Der erste Teil wird weiterhin von einem viertaktigen Motiv, gespielt in den hohen Lagen eines E-Basses, das zum Rhythmus von aufeinander geschlagenen Schlagzeugstöcken gespielt wird, bestimmt. Begleitend spielt ein weiterer E-Bass in den tieferen Lagen auf einem Grundton verharrend Achtelnoten. Das Varèse-Sample wird mehrmals wiederholt, ist dem Rhythmus angeglichen, beginnt und endet allerdings unregelmäßig, zu verschiedenen Zählzeiten. Ein geräuschhafter Klang (sehr ähnlich jenem, der entsteht, wenn die Nadel eines Plattenspielers von der innersten Rille auf die Papp-Mitte einer Schallplatte rutscht) bricht ebenso unregelmäßig herein. ‚Bricht herein‘, da durch die Verlangsamung (jenes Fehl-Geräusches eines Phonosystems) die Assoziation mit einem Donnerrollen aufkommen kann. Mit*

²⁰¹ Der Hinweis findet sich bei Cox/Warner, *Audiocultures*, (Introduction) xiv. Identifikation und Rückschluss auf die Bearbeitungsweise wurden vom Autor vorgenommen.

Ausnahme des Basses sind alle Instrumente mit deutlich wahrnehmbaren, aber wiederum variierten Echo- und Halleffekten versehen, was einen sehr räumlichen, fast (auch dem Gewitter-ähnlichen Klang geschuldet) natur-räumlichen Eindruck hervorruft.

Etwa ab 1:40 tritt ein weiteres Geräusch zu Tage. Falls es sich dabei um kein Sample handelt, wäre eine Möglichkeit, wie es erzeugt sein könnte, das Entlangstreichen eines Plektrums auf der Saite einer verstärkten E-Gitarre. Es hat einen quietschenden, pfeifenden Charakter. Nicht auszuschließen wäre auch die Verlangsamung und Filterung der Aufnahme eines zwitschernden Vogels oder die einer quietschenden Kurbeleinrichtung. Etwa ab 2:00 tritt es weiter in den Vordergrund und wird allein vom tiefen, monotonen Bass und einer langgehaltenen synthetischen Orgelfläche begleitet.

Dieser erste Teil wird durch eine gleichberechtigte Verteilung von Samplingtechniken und Instrumentalstimmen dominiert. Dabei werden die mit Hall versetzten Stimmen von Bass und dem Aufeinanderschlagen der Schlagzeugstöcke in einem monotonen musikalischen Rahmen gehalten. Auch für den Hörer, der sich nicht über den weiteren Verlauf des Stückes im Klaren ist, wird hier der Eindruck einer Exposition, eines Vorspiels erweckt, welcher durch das Aufeinanderschlagen der Schlagzeugstöcke, als klassischer Vorzähler bei Live-Auftritten von Rockbands, kombiniert mit dem Charakter einer musik-formalen Exposition erzeugt.

Allerdings wird die Reminiszenz an klassische Band-Musikpraxis konterkariert durch die Tatsache, dass sie diese Vorzählfunktion nicht innehat, zu einem längeren Andauern ‚verdammte‘ ist und auch keineswegs für das Halten des Rhythmus' verantwortlich ist. Mindestens eine deutliche Korrektur (Anpassung an das ‚eigentliche‘ Tempo) ist erkennbar (ca. 0:14). Die Kombination von typischen Rocksounds (Bass, Schlagzeug) mit geräuschhaften Elementen in einer räumlichen Simulation könnte ein Hinweis auf die Überhöhung mythischer Rock-Praktiken angesichts der neueren Gestaltungsmöglichkeiten der Musik-Technologie darstellen.

(2) Bei 2:35 setzt das Schlagzeug ein und markiert erst nach einer kurzen rhythmischen Verschiebung einen an den Grunzählzeiten orientierten (Snare-Drum auf die zweite und vierte Zählzeit, Bass-Drum in Betonung der übrigen Achtel) Rhythmus. Diese Verschiebung, oder besser: Irritation kommt dadurch zustande, dass der Hörer geneigt ist, die 8tel-Abfolge eines Schlages auf die Snare-Drum mit sich anschließende gleichzeitiger Einsatz einer weiteren weniger dumpfen Bassgitarren-Stimme, sowie von Bass-Drum und Becken so zu interpretieren, dass es sich beim Snare-Drum-Schlag um einen Auftakt, bei Bass-Drum und Becken dann um Akzentuierung der ersten Zählzeit des 4/4-Taktes handelt. In Wirklichkeit hat der Auftakt aber nicht die Länge eines, sondern dreier Achtel. Bevor die Wahrnehmung sich wieder im ‚eigentlichen‘ Takt orientieren kann, erscheint der Rhythmus verschoben und auf

eigentümliche Weise suspendiert, auch weil das Bass-Motiv eine ‚ungerade‘ Achtelbetonung beibehält:

	1	+	2	+	3	+	4*	+	1	+	2	+	3	+	4	+
Becken							•									
Snare					•						•					
Bass-Drum							•		•							
Bass-Töne							•		•				•		•	

*(Wahrnehmung der ‚falschen‘ 1)

Abb.: Tortoise, „Djed“, 2:34 - 2:36

Eine allgemeine Veränderung der rhythmischen Dynamik markiert den Beginn dieses zweiten Teils des Stückes. Der Eindruck entsteht, dass es nun ‚Fahrt aufgenommen hat‘. Es steht im Zeichen eines 4/4-Taktes mit einem Tempo von ca. 132 Schlägen pro Minute. Dieser durchaus rockartige Teil des Stückes wird gestaltet von zwei Bassgitarren, zwei Orgelstimmen (einer synthetischeren, flächen-erzeugenden und einer glockenähnlicheren, im Klang einem analogen E-Piano sehr ähnlichen). Dazu addiert sich das Schlagzeug und mit Unterbrechungen das in der Exposition schon vorkommende ‚quietschend-pfeifende‘ Sample. Dieser Part ist harmonisch gleichförmig auf Basis eines E-Dur-Akkordes, lediglich von minimalen Zäsuren strukturiert; das jeweilige Ende eines Durchganges ist während der ersten 72 Takte von 1- bis 2-taktigen kleinen Schlagzeugeinlagen markiert, die mit dem Schlag auf das Becken den jeweils nächsten einleiten (beginnend zu Takt 25, 45, 58). Ab Takt 70/71 wechselt die Akkordgrundlage jeweils zwei Takte vor einer solchen Zäsur auf D-Dur, ein neuer Durchgang wird von da an jeweils durch das Auftreten einer Melodie in der Stimme des E-Pianos begleitet, das ebenfalls in E-Dur steht, allerdings mit auf d herabgesetzten Leitton (dis), so dass es sich sowohl in den D-Dur als auch in den E-Dur-Akkord einpasst, über die es spielt. Der herabgesetzte Leitton verleiht dem Motiv einen bluesigen Charakter (Blues-Tonleiter). Das dreimalige Absteigen von jeweils vier Tönen erfolgt nach einem synkopischen Auftakt von gis, dann von e und schließlich von h, also von den Tönen der E-Dur-Tonleiter. Als Antwortmotiv spielt die Orgel einen von e nach d (also wiederum zur kleinen, Blues-Septime) steigenden Aufgang. Dadurch weist die Melodie einerseits einen schematischen, andererseits (Blues Tonleiter, sowie je und je rhythmische Variationen bis hin zu fehlerähnlichen, verträumt wirkenden Verzögerungen) einen spielerischen Charakter auf. In jedem Fall sorgt es jedoch nicht für das Aufkommen einer melodischen Dramaturgie im Verlauf. Das Ende der gerade grob umrissenen Sequenz von „Djed“ möchte ich bei 9:40 festsetzen. Bis zu diesem Punkt wird die Rock-Instrumentation auf verschiedene Weise langsam ausgedünnt. Das Motiv taucht in verschiedenen Stimmen auf, schnell oder langsam gespielt, kaum noch am Schlagzeug-Rhythmus

orientiert. Bezüglich des rhythmischen 'Drives' ist hier das Ausblenden, bzw. Abbrechen und sporadisches Wiederauftauchen der Bassstimmen von Bedeutung, so wie ab 6:40 Variationen in der Bassdrum-Spielweise, die zu einem hängenderen Rhythmus führen, wodurch der Snare-Drum-Schlag auf 2 und 4 trotz des gleichbleibenden Tempos Bewegungsausdruck einbüßt und eher ein Downbeat-Feeling erhält. Ab 7:30 werden die Achtel-Zählzeiten jedes Taktes (außer der ersten und der fünften) von einem elektronischen Klang markiert, der an einen Sägezahn-Ton erinnert, welcher durch ständige Filterbewegungen verschiedene Tonhöhen annimmt. Ab 9:30 werden alle Stimmen langsam ausgeblendet, zurück bleibt ein bis dahin fast nicht wahrnehmbarer 16-tel-Puls, welcher den Übergang bildet für die nächste Sequenz.

Die beschriebene Stelle der rhythmische Irritation, die diesen zweiten Teil einleitet, gestaltet abermals den Kontrast zwischen einer technischen Umgebung und einem stilistischen Bezug, Rockmusik aus. Die Verschachtelung oder Verschiebungen des Grundrhythmus' wären mit einem Sequencerprogramm leichter vorzunehmen als im Live-Spiel mit der Gruppe (nämlich als simple Entscheidung des Löschens oder Verschiebens gewisser Einheiten ohne störende menschliche Prägungen, was die Wirkungsweise von Rhythmen angeht). Damit wird ein Kernaspekt heutiger musiktechnischer Arbeitsweisen, verschiedene musikalische Objekte in der Form von Samples oder abstrakter Daten gegeneinander im Zeitraster verschieben zu können, aufgegriffen und wiederum in Material überführt. In dieser Hinsicht liefern die Maschinen eine technische Disposition, die die vermeintlich geschlossenen Einheiten der populären Rockgestaltung, wenn nicht aufbrechen, so doch zumindest bildlich ins ‚Schlingern‘ bringen können. Dass die Band zu einem späteren Zeitpunkt durchaus fähig ist, solches Material live zu spielen, beweist nur, wie die Verwendung von technischen Medien auch das Material auch in diesem Bereich transformieren kann.

Auf dem 1972 erschienenen ersten Album *Neu!* der gleichnamigen deutschen Kraurock-Gruppe ist mit „Halogallo“ ein Stück enthalten, welches in vielerlei Hinsicht Ähnlichkeiten mit dem zuletzt beschriebenen Part von „Djed“ aufweist. Dazu zählen – neben übergeordneten Charakteristika wie dem Verzicht auf Gesang und dem begleitenden Einsatz von flächigen Sounds über einer Grundstruktur aus Gitarre, Schlagzeug und Bass – vor allem die Gestaltung des Schlagzeugrhythmus', die nicht nur den selben Grundrhythmus aufweist, sondern wie bei Tortoise beschrieben nach einer gewissen Anzahl von Takten Zäsuren durch ausgedehnte Fill-Ins vornimmt. Harmonisch entsprechen sich beide Stücke in der Ausgestaltung eines Akkordes mit vereinzelt Anspielen des eine große Sekundschritt Darunterliegenden. Den Bezug auf Krautrock nimmt auch Martin Büsser vor, in dem er eine Reihe von Bands, die oft

unter dem Label Post-Rock geführt werden, als „‘Post-Kraut‘-Szene“ bezeichnet.²⁰² Der einzig fundamentale Unterschied zum Krautrock von *Neu!* ist hier in Kategorien der Klanqualität der Aufnahme zu fassen (Räumlichkeit, Druckfülle, Transparenz der verschiedenen Frequenzbänder).²⁰³

(3) Bei 10:28 setzt zum Puls ein permanent wiederholtes eintaktiges, in Achtelnoten erklingendes Ostinato aus e, g und d ein. Darunter wird ein a gehalten, es ist aber tonal nicht rein. Es könnte sich bei diesem Klang um ein Sample der Schwingung einer E-Gitarrensaite handeln, welches um die Phase des Anschlags und die der Einschwingzeit gekürzt wurde. Dadurch (und das ist die zweite Möglichkeit seiner Entstehung) weist er auch den statischeren Charakter einer elektrischen Heimorgel auf.

Beim ersten Durchlauf erklingt dieses Ostinato allerdings nicht als vollständiger Takt, sondern um das (scheinbar) erste Achtel gekürzt, was erneut einen kleinen Moment der rhythmischen Orientierungslosigkeit hervorruft. Denn zum Puls und der elektronischen Orgel gesellt sich eine Bassfigur, welche den 4/4-tel-Takt erstmals eindeutig markiert. Dabei stellt sich heraus, dass die beiden Töne, die der Zuhörer möglicherweise für die ersten Achtel des Taktes hält, eigentlich jeweils die letzten Achtel des vorherigen sind. (siehe die ersten beiden Takte in der untenstehende Abbildung.) Es ist beim einsetzenden Bassmotiv schwierig, genau zu bestimmen, welche Töne es enthält und wie die Klangfarbe hervorgebracht wird, in der sie erklingt. Beides hängt zusammen. Zunächst mag man an einen sehr verzerrten elektrischen Bass denken, welcher mit einem weichen Plektrum gespielt wird, wodurch der Klang im Moment des Anschlages verstärkt an Präsenz gewinnt. Es ist aber nicht mit völliger Sicherheit auszuschließen, dass der Klang ein zusammengesetzter ist, wobei der gerade beschriebene, extrem geräuschhafte Klang noch von einem auf die tiefen Frequenzen reduzierten 'sauberen' Bass ergänzt wird. Die folgende Abbildung zeigt die während des gesamten Parts gleichbleibende rhythmische Struktur des Orgel-/Gitarrenostinatos und der Bassfigur: Die Tonhöhen des Basses betreffend, ist sie nicht mehr als eine schätzende Annäherung an die tatsächlich gespielten Noten der ersten auftauchenden Figur. Vor allem was die fünf ersten Noten betrifft, soll durch eine solche Annäherung nicht der Eindruck entstehen, die Figur ließe sich zufriedenstellend auf untenstehende Art beschreiben. Bei den jeweils letzten vier ist das hörende Herausfiltern einer Tonhöhe leichter.

202 Vgl. Büsser, *Antipop*, 58.

203 Eine Kritik des Fortschrittsdiskurses um das Phänomen Post-Rock mit Verweis auf Krautrock und Jazz findet sich bei Büsser, *Stereolab*, Konstruktion von Indie-Stars.

Abb.: Tortoise, Djed, Ostinato + Bassstimme, Einsatz (10:59-11:03)

Nach dem Einsatz der Bassstimme wird das Ostinato harmonisch variiert, insgesamt weist es drei verschiedene melodische Figuren auf: Die erste ist bereits benannt und findet sich in den Takten zwei und drei in obiger Abbildung. Die beiden anderen gestalten sich:

Abb.: Tortoise, „Djed“, Gitarren- (Orgel)ostinato: Figuren

Die zentralen Gestaltungselemente dieses Stückabschnittes sind

- die harmonisch-melodische Variation dieser Struktur
- ihr prinzipiell rhythmisches Gleichbleiben
- das Hinzutreten und folgeweise Aufschichten von ebenfalls eintaktigen Patterns, die von Klöppelinstrumenten gespielt werden (Marimba, Vibraphon, zuletzt Xylophon) und anfangs in Achtel-Noten gespielt werden, in weiterer Folge zusätzlich die 16-tel-Zählzeiten betonen. Diese treten langsam über die Orgel-/Gitarren-Ostinato-Bewegung, bis diese zuletzt fast unhörbar in den Hintergrund tritt. Die Patterns erhalten in der Abmischung jeweils unterschiedlich definierte räumliche Positionen, sowohl im Stereo-Panorama als auch in der Tiefenstaffelung

Die Harmonik betreffend, ist zu bemerken, dass die drei Figuren in der ostinaten Oberstimme immer jeweils acht mal wiederholt werden (außer im ersten Durchgang, in dem die erste Figur nur sechs mal wiederholt wird). Innerhalb der acht Wiederholungen jeder Figur sorgt die zweitaktige Bassfigur noch für eine Binnenvariation. Auch wenn deren Tonhöhen nicht eindeutig definierbar sind, sind die groben harmonischen Verläufe doch (wiederum annä-

herungsweise) in Verbindung mit dem Eindruck eines Grundtons zu beschreiben. Allerdings ist der Eindruck dieses Grundtons sehr instabil. Dies ist eine Besonderheit dieses Teils, der möglicherweise mit gegenläufigen Bewegungen zusammenhängt. Anstatt nun also abschließend anzugeben, von welchen harmonischen Verläufen jede Figur bestimmt ist, beschränke ich mich darauf, jeweils die Grundtöne anzugeben, zwischen denen eine schwankende leichte Hin- und Herbewegung besteht und leite daraus in der untersten Zeile mögliche daraus folgende Akkorde auf:

Geschnittene Gitarre/E-Orgel	Figur 1	Figur 2	Figur 3
Grundtoneindruck	e (h), a	f, b	g, d
Akkorde	em7, am9	F6/dm3/6, bm7	gmaj7, dsus4,6

Allerdings erweist sich dieses harmonie-identifizierende Vorgehen mit dem sich sequentiell steigenden Einsatz der Holz und Metall-Schlag-Instrumente als zunehmend unbefriedigend, da deren vier- bis sechstönige Patterns viele im strengen Sinn akkordfremde Töne enthalten, die ein eindeutig tonales Zentrum verflüchtigen.

Anknüpfung an Minimalismus

Indem das dominierende Ostinato klangfarblich einer elektrischen Gitarre sehr ähnelt, in seiner Hüllkurve jedoch so bearbeitet wurde, dass einige andere Charakteristika des Klangs fehlen, wird hier in gewisser Weise ein rock-instrumentaler Klangraum erhalten, der aber um die Dynamik der angeschlagenen Seite als wichtige Voraussetzung für die Erzeugung kinetischen Ausdrucks gebracht wurde. Diese Methode der Verlangsamung wird als wichtiges Gestaltungskriterium von Post-Rock gesehen.²⁰⁴

Deutlicher als an anderen Stellen tritt hier der Einfluß der *Minimal Music* hervor. Allerdings kann keine streng programmatische Haltung festgestellt werden, da verschiedene minimalistische Traditionen kombiniert werden: Der lang gehaltene tonal nicht reine Orgelton steht eher in der Tradition der Drone-Musiker um La Monte Young und Tony Conrad, während andere Elemente dieses Parts, wie der einleitende Puls und die am Ende stehende Kombination von Patterns, deren Zusammenklang mikro-rhythmische Bewegungen erzeugt eher an Steve Reich (dessen ‚Sound‘ – etwa von ‚Music for 18 Musicians‘ – durch die Verwendung von Marimbas und Vibraphon ebenfalls aufscheint) geschult sind.²⁰⁵ Christoph Cox sieht Minimalismus

204 Vgl. Behrens, Blumfeld mit Kante, 258.

205 Zu einer detaillierteren Darstellung verschiedener Strategien des Minimalismus siehe: Nyman, *Experimental*

als Form musikalischer Organisation an, die ein Verständnis von Musik als eine Struktur befördert. Diese nennt er in Anlehnung an Deleuze/Guattari den „organlosen Körper“.²⁰⁶ Cox argumentiert für ein Verständnis und eine Konzeption von Musik als Träger von Intensitäten und Kraftlinien, womit er sie aber weder als kommunikatives Medium verstanden wissen will noch als künstlerisches Ausdrucksmittel der *conditio humana*. Vielmehr, dies will der Begriff des ‚organlosen Körpers‘ vermitteln, ist es gerade diese Vorstellung einer Transzendenzebene, die - auch hier folgt er den Ideen von Deleuze und Guattari - ein grundlegendes Problem der westlichen Philosophie wie der Tonkunst darstellt.

In der Geschichte der Musik sieht er derartige Transzendenz- oder auch Abstraktionsebenen durch die Partitur, die Tonalität und narrative Strukturen und Erwartungen verwirklicht. Die traditionelle Rockmusik erachtet Cox als extremes Gegenbeispiel eines solchen organlosen – man könnte übersetzen: befreiten musikalischen Körpers. Für ihn bleibt sie weit zurück hinter den Errungenschaften, die auf dem Gebiet der E-Musik schon in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gezeitigt wurden. Er ist gekennzeichnet durch Stratifikation, also hierarchische Schichtung der Ebenen, von denen eigentlich nur die jeweils obere (Gesang, Melodie, Text) wahrnehmbar ist. Ein Kennzeichen solcher Musik stellt für ihn die pulsierende Zeit dar (also eine Zeit, der von einem außermusikalischen Subjekt gleichsam Leben eingehaucht wurde). Die nicht-pulsierende Zeit, die er als Ideal dagegen stellt, ist demnach viel eher geeignet, die konkreten Intensitäten, Kraftlinien und Singularitäten wahrnehmbar zu machen. Interessanterweise ist es gerade der *repetitive pulse* (in der *minimal music* oder als Bassdrum in Techno oder *minimal house*), der aufgrund seiner Zyklizität und Gleichförmigkeit eine Destratifizierung und folglich die nicht-pulsierende Zeit befördere. Post-Rock nimmt für Cox eine wichtige Rolle in der Desedimentierung von Rock ein, womit die Befreiung von konzeptionellen oder auch konventionalisierten Organisationsformen gemeint ist, die ein reines Erleben der klanglichen Intensitäten verhindern:

„Bald brach auch die narrative Struktur des Rock zusammen und löste sich in einem ambienten Pool auf oder dehnte sich in einen unendlichen *Drone* oder *Groove* aus.“²⁰⁷

Minimalismus funktioniert hier eher als Stilzitat, denn als konstruktionstechnische Vorgabe. Gerade die Einpassung dieses Zitates in einen größeren, montageartig zusammengesetzten Verlauf setzt die weniger narrative Form der minimalistischen Klangsichtung in einen narrativen Kontext, der gerade durch die Spannungsphasen, die diese akustische ‚Reise‘ bereithält, eine immersive Wirkung zu erzielen. Allerdings sorgt die minimalistische Technik der

Music, 139-171.

206 Cox, Wie wird Musik zu einem organlosen Körper?

207 Ebd., 180

zyklischen Wiederholung unter dem Eindruck des zuvor gehörten kinetisch-dynamischen Passage für einen gewissen stehenden Eindruck.

(4) Im vierten Durchgang der Figuren, in den letzten Takten der zweiten Figur wird die Passage zum Ende geführt. Die Art und Weise dabei ist bemerkenswert. Unzweideutig wird der Eindruck einer technische Störung der Aufnahmegeräte erzeugt. Am ehesten ähnelt das Unterbrochenwerden dem Moment, in dem ein Magnetband-Medium (etwa eine Musik-Kassette) kaputt geht. Die Musik bricht ab, taucht nur blitzartig für kurze Momente wieder auf. Die Zeitfenster des Auftauchens sind dabei so schmal, dass die Zusammensetzung des Klanges nicht mehr erkennbar ist, sondern als singulärer rauschender Orgelklang erscheint. Verstärkend wirkt sich das Hinzukommen eines weiteren Geräusches aus, das in seinem Verlauf an Frequenz abnimmt und so den Eindruck eines allmählichen Versagens einer Maschine hervorruft (,Bandsalat'). Auch wenn das Puls-Signal, welches diese Passage eingeleitet hat, beibehalten wird, entsteht für den unvorbereiteten Hörer (auch wenn das Stück nicht auf Kassette, sondern auf Langspielplatte oder CD gehört wird) doch der Eindruck, der vermeintliche Fehler liegt beim Abspielmedium bzw. -gerät.

Thematisierung der technischen Umgebung

John McEntire von Tortoise kommentiert diesen Part im SPEX-Interview :

„Beim Mastern dieser Stelle sagte der Toningenieur: ‚Hey Leute, das geht nicht, das Presswerk wird mir das Zeug zurückschicken.‘“²⁰⁸

Damit erhält das musikalische Element Störungscharakter, der sich auf den gesamten Produktionscharakter beziehen kann. (Dabei ist allerdings nicht auszumachen, ob es sich um eine tatsächliche, ‚aufgenommene‘ Störung handelt oder um eine künstlich erzeugte.) Diese Maßnahme interpretierend wird der lange Fluß der Musik auf unsanfte Art auf die Bedingung seines Entstehens zurückgeworfen. Diese Bedingungen betreffend, beobachtet Großmann, was die neuere, studiobasierte Produktion betrifft, eine Begriffsverschiebung:

„[D]ie Voraussetzungen, Klangmaterial wörtlich zu nehmen, sind nach der Phase der Dominanz der graphisch traditionellen Notation durch die elektronische Phonographie gegeben.“²⁰⁹

Damit ist das in der Einführung zum Begriff des musikalischen Materials schon erwähnte Problem der (eigentlichen) Trennung zwischen Materialität und musikalischem Material angesprochen.

208 Pesch, Tortoise, Ahnung und Gegenwart.

209 Großmann, Collage, Montage, Sampling, 331.

Während die Subjekte klassischer Kompositionstechniken (Arbeit mit der Notation) durchaus das Selbstverständnis haben, mit der rohstofflichen Seite des Klangmaterials zu arbeiten (ganz allgemein verstanden, ob es sich nun dabei um ein Barockkonzert oder eine Klangfarbenkomposition handelt), bleibt das Physikalisch-Materielle i.d.R. außen vor. Erst als spätere Realisierung und – je nach Ansicht auch als bloßes Beiwerk zum eigentlichen Kunstwerk, der Notation – entsteht Klangmaterial. Für die Arbeit mit den phonographischen Medien jedoch gilt: Das Klangmaterial ist bereits vorhanden.²¹⁰ Dennoch handelt es sich bei dem Klangmaterial, dass nun in verschiedenen Ausgangs- und Endpositionen auf den Hardware- und Software-Samplern auf die Bearbeitung, beziehungsweise Montage wartet, nicht um eine Erweiterung dessen, was in der der materialistisch-dialektischen Kunsttheorie in der ersten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts als ‚Roh‘material bezeichneten. In gewissem Sinne ist das real vorhandene Klangmaterial weniger als das künstlerische Rohmaterial, da letzteres potentiell alle denkbaren Klänge beinhaltet, sowie die Möglichkeit und Besonderheiten ihres Zusammenklangs; es umfasst zum Beispiel auch „die organisierenden Tonsysteme“²¹¹.

In dieser Hinsicht ist die Klangspeicherung in den digitalen Medien als Konkretion immer auch eine Einschränkung gegenüber dem abstrakten Konzept der Klanglichkeit als Grundvoraussetzung des musikalischen Kunstwerks an sich. Eine Sammlung von Samples beispielsweise, digital codiert und gespeichert, stellt dem Musiker der sie verwendet, nur eine beschränkte Auswahl an Klang zur Verfügung. Und selbst variable klangformende Konzepte wie Physical Modelling, Digital Sound Processing o.ä., die sich einer vermeintlich perfekten Simulation der natürlichen Klangerzeugung sowie auch der vollständigen Verfügbarkeit aller Klänge annähern (wollen), sind in den konkreten Einzelfällen in den technischen Geräten eingeschlossen, die auch ihre Wiedergabe ermöglichen (Steuermodul, Soundkarte, Lausprecher). Tortoise reagieren auf diese Situation mit einer ständigen Variation der klanglichen Parameter, der Überprüfung der digitalen Sounds und Bearbeitungsprinzipien durch Kontrastierung mit Instrumentalsounds, sowie durch die Betonung des Aufnahmemediums als Basis für das konstruktive Gesamtkonzept. Dieses dient als Grundlage der Montage, mit der – in Anlehnung an eine Definition von Grossmann –Verfahrensweisen der Beschleunigung, Verlangsamung zwischen gleichartigen Medienmaterialien vorgenommen werden können.²¹²

Diese Verfahrensweisen zeigen sich in der Kombination der verschiedenen Abschnitte des Stückes als fließende Aneinanderreihung, sowie innerhalb der Teile als schichtende Gestaltung. Voraussetzung für die Gestaltung bei Tortoise ist, dass die verschiedenen Klänge

210 Zwar nach wie vor nicht im Sinne eines zu behauenden Steins oder eines Farbtöpfes, aber doch in seiner potentiellen Abrufbarkeit.

211 Kager, Einheit in der Zersplitterung, 110. Vgl. auch: Stern, Zur Theorie des musikalischen Materials...,141.

212 Vgl. Grossmann, Collage, Montage, Sampling, 330.

(gespielte Gitarren, Samples, Synthesizer etc.) durch Prinzipien des Sampling zu gleichartigen Medienmaterialien werden.²¹³

3.3 Werkbetrachtung: High Llamas: „Cold & Bouncy“ (1998)

3.3.a Der Umgang mit der Popvergangenheit

Es gibt wohl keine Erwähnung der englischen Band *The High Llamas*, in welcher der Sound der Beach Boys nicht als Referenz erwähnt sind.²¹⁴ Tatsächlich scheint sich die britische Gruppe um Sean O'Hagan, nachdem diese soundästhetisch gesehen dem immer wieder als Meisterwerk der Pop-Musik bezeichneten Album *Pet Sounds* der Beach Boys in ausreichende Nähe gekommen war, die dort erreichten Techniken in immer unterschiedlichen Nuancen weiter verfeinert zu haben. Dies ist etwa ab ihrem vierten Album, *Cold & Bouncy* von 1998 der Fall, welches hier als Beispiel dient. In der liedhaften Gestaltung finden sich auf die *Beach Boys* bezogene Techniken in der ausgearbeiteten Motivik, einer relativ bruchlosen, fließenden, deshalb aber um so aufwendigeren Harmonieprogression. Auf der Ebene des Arrangements sind der mehrstimmige harmonische Gesang, der Einsatz von Vibraphon und Marimba, Streichern und Bläsern zu nennen.

Dies alles dient bei den High Llamas der Erzielung eines ästhetischen Eindrucks, der klassischen Rockfunktionen wie Dynamik, Schnelligkeit und Dramatik/Rebellion nicht entspricht. Was Lawrence Grossberg über den *rock and roll apparatus* feststellt, dessen Funktion es ist, die aggressiven und subjektbedrohenden Seiten des modernen urbanen Lebens in eine Quelle für (körperliches) Vergnügen zu verwandeln²¹⁵, kann für das Album *Cold & Bouncy* in keiner Weise gelten. Das Klangbild wird von einer Lieblichkeit domiert und besitzt keine aggressiven Elemente. Das Schlagzeug sorgt fast durchgehend für einen leichten schwingenden Rhythmus, an dessen Entstehung auch oft die weichen, auf den Offbeat gespielten Orgelklänge teilhaben. Auffallend ist die Präsenz von blubbernden, zirpenden Synthesizer-Klängen, die vermutlich an einem analogen Synthesizer erzeugt wurden. Sie kommen in variierten Formen auf jedem Stück der Platte vor, fügen sich aber rhythmisch immer ins Arrangement. Die Texte kombinieren visuelle Natur-Eindrücke mit abstrakt bleibenden Introspektiven, und Hinweisen, sind aber zu disparat, um aus ihnen eine Haltung herauslesen zu können.

213 Vgl. ebd.

214 Vgl. etwa Hoard, Buzzle Bee: „It's probably critical overkill to point out that the High Llamas are the prime inheritors of the lush soundscapes that Brian Wilson and Burt Bacharach perfected (each in his own way) during the '60s and early '70s.“

215 Vgl. Grossberg, *Is There Rock After Punk*, 116.

Dies führt soweit, um noch einmal auf Lawrence Grossberg zurückzukommen, dass die Funktionsweise des rock and roll apparatus in ihr Gegenteil gekehrt scheint, allerdings – und hier erweist sich das Miteinbedenken des Hörertypus' für die Wahrnehmung des Materials wieder als notwendig – für den mit dem Rockmaterial vertrauten Hörer. Im Rock 'n' Roll als funktionaler jugendbezogener Strategie wird die Kälte der modernen Welt in ein musikalisches Material verwandelt, das dem Hörer die Gelegenheit gibt, durch dessen Energiegeladenheit und das daraus entstehende Vergnügen eine Umdeutung von hegemonieller Umwelt in aktive Ermächtigung vorzunehmen.²¹⁶ Das musikalische Material, wie es bei den High Llamas vorliegt, spricht einer solchen Annahme Hohn. So wenig energiegeladen, sound-assoziativ näher an einem Palmenstrand als an einer Großstadtstraße, so offensichtlich in der Sphäre des Angenehmen befindet sich die Dynamik, dass für den funktionsorientierten Rockhörer daraus durchaus Unbehagen, ‚Genervtheit‘, Aggressivität entstehen kann. Grossbergs Aufsatz beschränkt sich allerdings nicht auf eine Theorie des Rock 'n' Roll, die Frage des Aufsatztitels *Is There Rock After Punk* erfährt durchaus auch eine pessimistische Sichtweise. Das Abklingen der Wirkung von Punk als bisher letzter offen rebellisch konnotierter Musik, sowie das Eintreten der Baby Boomer Generation in die institutionelle Welt, das damit verbundene Aufkommen neuer Repräsentationen von Jugend nennt er unter anderem als Gründe dafür,

„[...]that, for many young people, rock and roll has become just another moment of hegemonic leisure, background music to which they relate in ways more reminiscent of an earlier generation's relation to Tin Pan Alley's Music“²¹⁷

Eine solche Wahrnehmung wird in den Remniszenzen die die *High Llamas* den Beach Boys entgegenbringen, um eine vielfaches verstärkt. Auch Martin Büsser merkt an, dass die „vermeintlich subversiven Strategien von Härte (Punk, Hardcore), Minimalismus (Velvet Underground), Sinnverweigerung (Wave-Avantgarde) und Atonalität (Industrial) [die] inzwischen nur noch ausgebrannte Hohlkörper ohne erkennbare Konturen sind [...]“²¹⁸

Dies alles spielt sich auf einer diskursiven Ebene ab, die die Verbindung von Material und Gesellschaft soziologisch fassen will. Ihr zufolge könnte man die Musik von The High Llamas als Post-Rock bezeichnen, weil sie den von Grossberg beschriebenen Entwicklungen Rechnung trägt und eventuell durch Ausweichstrategien neue Felder besetzen will. Die Unterstellung einer konzeptionellen Ausrichtung ergibt sich durch den Kontext, in dem diese Platte sich bewegt: Die Band hält Verbindungen zur elektronischen, vor allem der jungen Düsseldorfer/Kölner Szene. Fast parallel zu *Cold and Bouncy* erschien eine Platte mit sechs Remixen von Stücken des Albums, darauf unter anderem vertreten, die jungen deutschen Elektronika-

216 Vgl. Grossberg, *Is There Rock After Punk*, 112 ff.

217 Grossberg, *Is There Rock After Punk*, 119.

218 Büsser, *Listen and repeat!*, 145.

Künstler Mouse On Mars und Schneider TM, der (omnipräsente) Jim O'Rourke, sowie die Gruppe selbst, die ein Stück von sich neu bearbeitete.²¹⁹ Wie aber schlägt sich der Charakter des Auf-der-Höhe-der-Zeit-Seins im Material und seiner Behandlung nieder?

Vielleicht ist der auffallendste Unterschied zur kalifornischen Songwritermusik der Beach Boys, Burt Bacharach und Van Dyke Parks, deren strukturelles und harmonisches Material eine hohe Ähnlichkeit mit dem von *The High Llamas* hat, die schon erwähnte Präsenz der Synthesizerklänge als ‚Zugabe‘. Der technische Stand nun lässt sich an deren Sequenzierung ablesen: Vermutlich wurden einige der Klänge gesampelt, beziehungsweise durch digitale Geschwindigkeitsmanipulationen auf das Tempo des Stücks abgestimmt. Über den größten Teil des Albums fungieren diese nämlich perfekt eingepasst als nicht-contrastierend: klanglich nicht allzuweit von Vibraphon und Marimba entfernt, rhythmisch auf die kleinsten Zählzeiten abgestimmt, wirken sie als schmückende Beigabe zu der Instrumentalbegleitung. Obwohl sie im Mischungsverhältnis durchaus immer klar wahrzunehmen sind, stehen sie strukturell in Abhängigkeit vom Gesamtbild der Instrumente. So findet sich auf dem instrumentellen Stück *HiBall Noca Scotia* eine längere Pause, die von einem mit Besen geschlagenen Schlagzeugauftakt wieder unterbrochen wird. Als alle Instrumente einsetzen, erklingen auch wieder die Fieps- und Quietschtöne. Allerdings gehen die Stücke - die jeweiligen Seitenenden selbstverständlich ausgenommen²²⁰ - immer ohne Pausen mit reiner Stille ineinander über. Als Brücke fungieren die nicht akustischen Synthesizer-Sounds. Hier weicht der weiche, akustische Sound elektronischen Soli, weswegen der Begleit- oder Verzierungscharakter der synthetischen Klänge wegfällt und diese für kurze Zeit ihr Eigenleben führen können. Auch die Klangstaffelung weicht einem fast raumlosen Maschinenkonzert. Der Effekt, so wenig man im harmonischen Fluss auch davon irritiert sein mag, wirkt sich auf den Gesamteindruck der Platte aus. Wird beispielsweise ein Stück ausgefadet, von dem nur die nicht-akustischen Klangmaterialien zurückbleiben und eventuell durch andere ergänzt werden, dann wirken diese plötzlich nicht mehr als Beigabe der Aktualität zum Material der 1960er Jahre, vielmehr wirkt jenes Material wie ein kontingentes Zitat, das aus den Maschinen selbst hervorgeht, eine zwischen technische Apparaturen eingeschobene Erzählung. Das Verschwinden von akustischer räumlicher Distanz verstärkt diesen Effekt.

Die während der 1990er Jahre stattfindende Erweiterung der technischen Möglichkeiten zur Erzeugung von Klangereignissen, -farben und -effekten führte zu einer quantitativen Explosion der zur Verwendung stehenden Möglichkeiten. Dieser Vorgang beschreibt eine Erweiterung des Rohmaterials der Klänge, geht jedoch nicht aus der Auseinandersetzung mit

219 The High Llamas, „Lollo Rosso“ (1998), erschienen bei V2, in Deutschland vertrieben von Rough Trade.

220 Das Album liegt als "Doppelvinyl (2 LPs) vor.

vorliegendem musikalischen Material hervor, sondern ist der historischen Dimension des musikalischen Materials äußerlich. Ich möchte argumentieren, dass Post-Rock als ästhetische Haltung oder Strategie verstanden, zwar durch diese Vervielfältigung der Möglichkeiten beeinflusst ist, sich jedoch gerade nicht durch deren vorbehaltlose Umarmung definiert und auch nur unzureichend als Stil des soundtechnischen Experiments beschrieben ist. Da der Erzeugung von Klängen und Klangfarben in allen Parametern schon lange keine Grenzen mehr gesetzt sind und jeder Computerbesitzer mit ein paar falschen Knopfdrücken ein pseudo-avantgardistisches Kunstwerk kreieren kann, kann die nostalgische Zitatweise eines Stils ein Mittel sein, dem Zwang nach Neuheit des Sounds oder einer Erlebnisfunktion zuwider zu handeln und in der Stilkopie, so wie bei den High Llamas gesehen, eine zeitliche Distanz auszudrücken.

3.3.b Kritik des Post-Rock

In Bezug auf die Band *Stereolab*, aber auch mit Bezug auf *Tortoise* oder die *High Llamas* kritisiert Martin Büsser allerdings Annahme, in einem Retro-Bezug wie dem eben dargestellten seien zeitgemäße, künstlerisch progressive musikalische Mittel verwirklicht.²²¹ Die Prinzipien von Collage und Montage seien „längst am Postkartenständer am Bahnhof“ angelangt, die Stilzitate würden sich auf musikalische Entwicklungen beziehen (etwa Jazz, Krautrock, Minimalismus) die selbst eine viel höhere Verfeinerung des Stils erreicht haben. In einem soziologischen Sinne scheint charakteristisch für Post-Rock auch eine Eigenschaft zu sein, die das Genre/die Genrebezeichnung als artifizielle(s), blasse(s), seine Liebhaber als akademisch, „unlocker“ kennzeichnet. Martin Büsser, Mitherausgeber der Publikation *testcard*, die die oben umrissene Rolle von *SPEX* übernommen hat:

„Post-Rock‘ ist Kritiker-Haarspalterei, die sterben sehen möchte, was ihrem exklusiven Geschmack zuwiderläuft. [...] Wer bewußt ‚Post-Rock‘ sein will, sagt ja zur Verkrampfung, die sich weder für noch gegen etwas aussprechen kann, die nur noch in überladenen Gesten und Sätzen wohlklingende Aussagelosigkeit verbreitet [...].“²²²

Auffallend ist neben der jugend-, szenesprachlichen Ausdrucksweise („Post-Rock‘ sein“) auch der Unwillen, überhaupt musikalische Verbindungen zu ziehen. Nicht die das Sprechen über Post-Rock, nein, Post-Rock selbst ist Kritiker-Haarspalterei! Etwas nüchterner formuliert der Musik-Kritiker Felix Klopotek:

221 Vgl. Büsser, *Stereolab*.

222 Büsser, *Antipop*, 152.

„Postrock [...] wurde schnell langweilig. Langweilig heißt: unfähig, musikalische wie soziale Strukturen zu entwickeln, die über den Zyklus der ersten Begeisterung für den neuen Sound hinausweisen.“²²³

Kritisiert wird hier also ein ‚auf der Stelle treten‘. Das nicht vorhandene Einschlagen einer Richtung wird auf der Ebene des Materials kritisiert („musikalische Strukturen“), nicht geklärt wird im Text aber, wie Klopotek von einer Musik ausgehende „soziale Strukturen“ versteht. Spricht er von Musikern, also verweist er auf das Scheitern einer Bewegung, oder meint er die soziale Wirkung auf die Rezipienten, also die Nicht-Geeignetheit von Post-Rock, soziale Funktionen wahrzunehmen? Liest man diese Äußerung vor dem Hintergrund der von Adorno ausgeführten sozialen Prägung des Materials, könnte man Klopotek auch so verstehen, dass das Material, mit dem Tortoise und Epigonen aus der Chicago School arbeiten, nicht dem gesellschaftlichen Geist der Zeit entsprach, bzw. keinen neuen, eventuell noch vagen, gesellschaftlichen Geist aufgegriffen hat. Die Perspektive des gelangweilten Rezipienten nimmt der ‚Vater‘ von ‚Post-Rock‘, Simon Reynolds ein:

„I hereby disown my unpopular child (loved least, it seems, by those whose careers it gave a massive boost, but that's another bunch of gripes altogether). Oh, I still think it's a good idea in theory – it's just the praxis that's left me cold these last eighteen months. Too much post-rock fails to supply what people get from trad rock (iconicity/iconoclasm, charisma/neurosis, big riffs, catharsis, meaning, something to look at on stage, tunes you can hum in the bath), without ever really rivaling what dance music offers either (kinaesthetic kicks, hedonic science, surrogate drug-sensations). [...] The rest of the post-rock fraternity (and you can count the number of women involved on one hand) have remained stuck in a profitless intermediary zone, a sort of mildly dub-inflected math-rock. (And math-rock really is rock with all its good points removed – prog rock with the grandeur stunted, punk without the visceral release).“²²⁴

Reynolds distanziert sich im Zitat von den Geistern, die er rief. Einerseits lässt sich diese Bemerkung als Reklamation des enttäuschten Rezipienten lesen, der beklagt, nicht das zu bekommen, was er normalerweise von einem Genre, welches das Wort 'Rock' im Namen trägt, erwarten kann. Es wäre aber verkürzt, zu behaupten, dass hier eine anti-künstlerische Stellungnahme aus dem Zentrum der Kulturindustrie (dem Popjournalismus) vorliegt. Bei genau-erem Hinsehen ruft Reynolds nicht nach dem Vor-Verdauten im Sinne Adornos, sondern beklagt den Verlust einer Fähigkeit des Materials. Dies zeigt sich in der Nennung der Gegensatz-paare Ikonizität/Ikonoklasmus, Charisma/Neurose, sowie der Einforderung von Bedeutung (meaning). Reynolds Anti-Postrock-Statement ließe sich auch als generelle Klage über den Verlust der Sprachfähigkeit des Materials lesen. Es wird als mangelhaft, nutzlos begriffen und scheint letztlich, so der Tenor aller angeführten Zitate, zum eigenen Selbstzweck geworden zu

223 Klopotek, How They Do It, 9f.

224 Reynolds, Overrated Records, (o.S.).

sein. Daraus leitet sich, so meine Interpretation, auch die Abneigung gegen den umstrittenen Begriff in allen gerade angeführten Zitaten ab. Dieser deutet mit der Vorsilbe ‚Post‘ ein ‚Danach‘ an, welches das Bewußtsein eine Überwindung andeutet. Die Einsicht, dass es sich dabei doch nur um einen ‚Sound‘ handelt, der in der Negation der Eigenschaften und Ausdrucksmöglichkeiten des Ausgangsmaterials („prog-rock with the grandeur stunted, punk without the visceral release“) verharrt, sorgt hier für Enttäuschung.

Dabei nehmen die Autoren allesamt eine Zwischenposition zwischen der Sicht auf Musik als Kunst und ihrer Konzeption als funktionaler Unterhaltung ein. Diese Zwischenposition beinhaltet einerseits die – enttäuschte – Hoffnung auf einen Materialfortschritt und damit die Einsicht, dass die Krise der Rockmusik nicht nur eine kommerzielle, sondern auch eine künstlerische ist. Andererseits impliziert sie den Vorwurf auf eine Arbeit am Material, die sich selbst genügt, ohne auf Seiten der Rezipienten ‚etwas auszulösen‘.

Die Formulierung ‚Stehenbleiben‘ halte ich für missverständlich. Denn, dies sollte an der Analyse des Stückes von Tortoise klar geworden sein, eine erste Reaktion der Künstler ging ja durchaus andere Wege als der Mainstream-Rock der 1990er Jahre. Die Integration von Technik ist im besprochenen Stück keine äußerliche, kosmetische, sondern durchaus Struktur- und Klangbild-formend. Nimmt man die Integration von Struktur und Klangprinzipien von Dub, Tape Music, Techno oder Minimalismus hinzu, so kann – bezogen auf das Material der Rock-Musik – durchaus von Erweiterung gesprochen werden. Dies kann, wie in den Zitaten, allerdings durchaus als Spielerei beziehungsweise Präntention abgetan werden, wenn man – wie Reynolds – nach einem Effekt dieser Innovationen im eigentlichen Material der Rock-Musik sucht.

„Ein eigenartiges, schief gewickelt Ding: Denn einerseits reagierte die Musik auf die Krise nicht mit Verweigerung, Aggression und Destruktion. Sie blieb einfach stehen - nicht im Sinne von Resignation, sondern von Erhabenheit und postulierter Autonomie.“²²⁵

Vor allem Büsser und Reynolds bedienen dabei einen Materialbegriff von Rock-Musik, in dem gesellschaftliche Relevanz (entweder ins Material einfließend, oder von ihm ausgehend) und/oder körperliche bzw. psychologische Sensation, welche rezipitive Effekte hervorrufen können, als integrale Bestandteil des Rock-Materials gesehen werden. Die postulierte Autonomie der instrumentalen Musik, in der die Technik nicht verwendet wird, einen der beiden Materialaspekte zu befördern, sondern einen ästhetischen Selbstzweck einnimmt, scheint von dieser Perspektive aus ein ‚Weniger‘ darzustellen. Im folgenden sollen anhand zweier Klang-

225 Klopotek, How They Do It, 9.

beispiele aus dem Kontext der Arbeit von Jim O'Rourke weniger Retro-bezogene Formen einer materialbewußten Musik dargestellt werden.

3.4 Werkbetrachtung: Loose Fur, „Elegant Transaction“ (2003)

3.4.a Analyse

Die Gruppe Loose Fur ist ein Teilzeitprojekt dreier Musiker: Jeff Tweedy ist Kopf der amerikanischen Independent-Rock-Band *Wilco*. Der Percussionist Glen Kotche ist Schlagzeuger von Wilco, arbeitet aber hauptsächlich auf musikalischen Gebieten, deren sozialer und institutioneller Charakter eher einer E-Musik-Tradition entspringt und schließlich Jim O'Rourke. Es wurde der Song *Elegant Transaction* aus dem selbstbetitelten Debütalbum der Gruppe ausgewählt. *Elegant Transaction* kann als Song oder als Lied bezeichnet werden. Verschiedene harmonisch und rhythmisch abgrenzbare Teile enthalten einen in der Hauptsache von Jim O'Rourke gesungenen Text, der seinerseits verschiedene melodische Figuren durchläuft. Schwierig ist es allerdings, diese verschiedenen Teilen (siehe Tabelle) typischen Passagen eines Songs zuzuordnen. Wagt man den Versuch und orientiert sich am Verse-Bridge-Chorus-Schema (was hier geschehen soll), so stösst man auf die Einsicht, dass der Refrain (Chorus), bei seinem ersten Auftreten vier, beim zweiten lediglich zwei und beim dritten wieder nur vier Takte lang ist.²²⁶

Harmonisch basiert die Strophengestaltung aus grober Perspektive betrachtet auf einer Wiederholung eines Wechsels zwischen den Dreiklängen C-Dur (drei Takte) und B-Dur⁶ (ein Takt). Genauer betrachtet werden die beiden Akkorde jeweils von einem um eine große Sekunde höher liegenden Dur-Dreiklang eingeleitet. Eine halbe Strophe gestaltet sich also folgendermaßen: (D)-C-(D)-C-(D)-C-(C)-B⁶.²²⁷ Diese Harmonien werden aber nicht durchgehend durch Akkord-Anschläge der akustischen Gitarre erzeugt, da diese größtenteils ostinate (wenn auch leicht variierende) 16-tel-Figuren spielt. Die Vorschläge fallen jeweils auf den fünften Achtelschlag des Taktes, also auf die Zählzeit ‚3-und‘; diese synkopische Gestaltung wird durch gleichzeitige Schläge auf die Snare-Drum und die offene Hi-Hat des Schlagzeugs verstärkt. Auch erklingen zu diesen betonten Zählzeiten zwei oder drei gleichzeitig gespielte Töne der Akustikgitarre:

226 Dieser Aussage liegt die Bestimmung des Metrums als Viervierteltakt, des Tempos als ca. 100 Schlägen pro Minute zu Grunde. Die intensive Ausgestaltung der 16-tel hätte unter Umständen auch eine kürzere Taktbestimmung, als ein höheres Tempo gerechtfertigt.

227 Bei der Angabe von Akkord-Folgen ohne nähere Bestimmung der Stellung (Umkehrung) wird im folgenden (wie an dieser Stelle) die in der musikalischen Praxis übliche Akkord-Schreibweise verwendet, so steht dann "C" für den C-Dur-Dreiklang

3	+	4	+	1	+	2	+	3	+	4	+	1	Zählzeiten
	D			C					D			C	Akkorde 1. &
	D			C					C			B ⁶	2. Durchlauf
									•				Offene Hi-Hat
						•			•				Snare-Drum
•				•									Bass-Drum

Während der Strophen setzt sich die Gesangsmelodie aus einem Frage-Antwort-Motiv zusammen, einem (von und zum eingestrichenen E) auf- und wieder absteigenden, ebenfalls stark an den Tönen des C-Dur-Dreiklangs orientierten Frage-Motivs und beim Antwort-Motiv einem darunterliegenden Wechsel zwischen den Tönen C' und a. Das Antwort-Motiv ist nach Angabe einer Rezension im Internet von Jeff Tweedy gesungen.²²⁸ Zweifelsfrei kann dies hier nicht bestätigt werden, hinzu kommt, das zumindest eine sehr leise nach oben oktavierte Verdoppelung m.E. von O'Rourke eingesungen wurde. Dies führt zu einer veränderten Klangfarbe und verstärkt zusammen mit der unterschiedliche Tonlage den Frage-Antwort-Charakter, im der CD beiliegenden Textheft ist zweitens immer in Klammern gesetzt:

*„be careful when you take a call for someone else
(not a smart way to begin)
and get embroiled in someone else's life
(you don't know where that phone's been)“*

Die Strophenteile des Liedes haben durch die Synkopierung einen stehenden Charakter, gehen weniger ‚nach vorne‘. Der Rhythmus ändert sich allerdings schon in Takt 8, der im Schema deshalb als Teil eines Übergangs mit der Länge von eineinhalb Takten gefasst wird. Der zweite, synkopierte Snare-Drum-Schlag verschiebt sich auf die letzte Viertelzählzeit des Taktes, der Rhythmus wird dadurch ‚gerader‘, flüssiger. Von B⁶ fällt die instrumentale Harmonik um eine halbe Sekunde auf A⁷. Damit ist der Dominantseptakkord zum nächsten Teil gesetzt, der in g-moll stehenden dreitaktigen Bridge, mit der Akkordfolge d-moll, g-moll⁷ und E_{sus}². Hier ist das Gesangsmotiv rhythmisch identisch mit dem Fragemotiv der Strophe (im Schema wird es deswegen als a' gekennzeichnet), allerdings ist es nach d-moll melodisch transformiert. Der Rhythmus behält den ‚gehenden‘ Downbeat bei. Die drei Takte münden in den Refrain, der in Rhythmus und Harmonik als ‚offenes Feld‘ bezeichnet werden kann: Zunächst stehen die vier Takte vollständig im Zeichen des C-Dur-Akkords mit erweiterter Septime, der nach dem vorangegangenen Teil einen geringen Grad an harmonischer Funktionalität aufweist (etwa Schluß oder Leitfunktion). Bass-Drum und Snare-Drum setzen aus, die Hi-Hat markiert einen Sechzehntelrhythmus mit Betonung auf die beiden jeweils letzten 16-tel-Zählzeiten eines

228 Vgl. Bryant, Will: Plattenkritik zum Album, (o.S.).

Halbtaktes (7., 8., 15. und 16.), dort wird sie offen angeschlagen. Der Bass betont den Grundton mit durchgehenden Viertelnoten. Die Rhythmik hat einen abwartenden, vorbereitenden Charakter. Dieser wird allerdings nicht in ein neues Motiv aufgelöst (man könnte nun beispielsweise den ‚eigentlichen‘ Refrain erwarten), vielmehr folgt ein eineinhalbtaktiger Auftakt für die zweite Strophe, der harmonisch und rhythmisch dem Ausschnitt entspricht, den die zweite Hälfte des dritten und der vollständige vierte Takt der Strophe bilden, also:

3	+	4	+	1	+	2	+	3	+	4	+	1	Zählzeiten	
		B ⁶				C				D			C	Akkorde
	•						•					•		Offene Hi-Hat
	•											•		Snare-Drum
•				•					•					Bass-Drum

Es folgt die zweite Strophe, der Ablauf wiederholt sich wie beschrieben, allerdings ist der Refrain, dessen Funktion in der Dynamik des Stückes eher die eines Breaks innehat, einer unterbrechenden Suspension ist auf zwei Takte verkürzt. Nach dieser Suspension erfolgt ein 16-taktiges Instrumental. Vom neunten Takt wird dieses Solo von einem Banjo mitbegleitet. Die 16 Takte bestehen aus vier verschiedenen Figuren, von denen die ersten beiden je 4x, die dritte 6x und die vierte Figur 2x wiederholt wird. Diese gestalten sich wie folgt:

Gitarre				
	4 x	4 x	6 x	2 x
Banjo				
Harmonik*	G	E ₃ sus ₂	Cmaj ₇	E ₃ sus ₄ 6

* nur annäherungsweise unter Berücksichtigung der Basstöne wiedergegeben

Spätestens in diesem Teil des Stückes lassen sich die zugrundeliegenden Harmonien nur noch vage bestimmen, da die Gitarre die Melodie übernimmt und es somit kein akkorderzeugendes begleitendes Instrument mehr gibt. Lediglich von einem in den oberen Lagen gespielten Bass, bzw. einer zusätzlichen Gitarre werden einzelne Töne eingeworfen. Da die Gitarre die jeweiligen Motive aber wiederholt und keine Melodieentwicklung vollzieht, kann sie auch als ostinate Begleitung verstanden werden. So bezieht sich etwa die Akkordangabe der vierten Figur

auf die hörbaren Basstöne Es und F sowie auf ein sowohl bei der Gitarre wie im Banjo vorkommendes C. Unter Berücksichtigung weiterer vorkommender Töne allerdings, etwa dem D in beiden Stimmen oder dem A auf dem das Banjo-Motiv endet, macht es mehr Sinn, von harmonischer Schwerpunktsetzung zu sprechen als von einer Akkordfolge. Diese harmonischen Schwerpunkte wurden oben auch deswegen aufgeführt, weil das 16-taktige Zwischenspiel das Material liefert für den zweiten Teil des Stückes, welcher die erste und die dritte Figur, jeweils immer abwechselnd viermal wiederholt in variierender Form zur Grundlage hat. Beim Übergang entsteht der Eindruck einer stark erhöhten Bewegunghaftigkeit, hervorgebracht vor allem durch erhöhte Schlagzahlen im Bassbereich (Bass-Drum, Tom und Snare erzeugen einen 16-tel-Rhythmus) sowie das Hinzukommen einer Rhythmusgitarre, die im 16-tel Rhythmus Akkord-Anschläge herbringt, die meist sofort wieder abgestoppt werden, ansonsten auf ungeraden 16-tel Schlägen ein synkopisches Muster erzeugen.

Der Instrumentalpart steht nicht auf sicherem Fundament. Mit zunehmenden Wiederholungen wird das Grundmotiv in verkürzter Form von einem Klavier übernommen, wechselt wieder in die Gitarrenstimme bzw. dann fast nur noch rhythmisch mit dem Original verbunden in die des Banjos. Ein Glockenspiel spielt wahlweise drei- bis viertönige Cluster, begleitende Viertelnoten oder übernimmt ebenfalls für eine bestimmte Zeit die in ihrer Erkennbarkeit auf- und abschwellende Melodie. Obwohl der Grundeindruck eines Wechsels von G-Dur zu C-Dur bestehen bleibt, erfüllt keine Stimme eindeutig die Funktion, diesen Eindruck aufrechtzuerhalten (Auch die in der Mischung schwer zu identifizierende Bassgitarre führt diesen Wechsel nicht konsequent durch). Vielmehr sind die beiden Grundakkorde ständig von fremden Tönen durchsetzt. (Allerdings konnte in diesem Netz die Töne cis, dis, sowie f und gis nicht zweifelsfrei ausgemacht werden, während allen anderen der Tonleiter fast so etwas wie ein Gleichberechtigung zuzukommen scheint.)

Darüberhinaus ist dieser zweite Teil gekennzeichnet von subtilen Verschiebungen in den Lautstärkeverhältnissen der jeweiligen Instrumente – sei es live so eingespielt oder durch eine nachträgliche Bearbeitung in der Abmischung der einzelnen Spuren²²⁹ – was dazu führt, dass der wahrgenommene Vordergrund in einem fließenden Wechsel begriffen ist. Am Ende ist die Perkussion bis auf ein Tambourin gänzlich verschwunden. Das Stück wird nicht ausgeblendet, sondern – in der Wirkung sehr abrupt – genau auf den vierten Schlag der zwölften Durchführung vom Piano mit einem D-Dur-Dreiklang abgeschlossen.

229 Zumindest beim Schlagzeug geschah dies durch ein Herunterregeln am Mischpult, wie am Ende des Stückes deutlich wird.

3.4.b Interpretation

Rückkehr zur Song-Konvention

Dass das Projekt *Loose Fur* von Kommentatoren wie von Musikern als Nebenprojekt angesehen wird, wurde oben schon aufgeführt. Hinzu kommt, dass der Song *Elegant Transaction* selbst auf dem zugehörigen Album nicht zwangsläufig als herausstechend zu bezeichnen. Er fordert nicht so offensichtlich tonale Hörgewohnheiten heraus wie andere Stücke auf dem Debütalbum der Kollaboration, etwa das nachfolgende Stück, *So Long*, in dem einer repetitiven Akustikgitarrenbegleitung auf improvisierende Weise geräuschmusikalische Elemente zur Seite gestellt werden. Dort entsteht ein Kontrast zwischen der introspektiven Ruhe des Textes gepaart mit der erwähnten Gitarre einerseits und den völlig unberechenbaren, ‚lärmigen‘ Einwüfen von Schlagzeug und E-Gitarre andererseits, eine offensichtlichere Spannung als im analysierten Stück.²³⁰ Gerade aber der verhältnismäßig konventionelle Sound im vorliegenden Beispiel wie auch des Umfeldes seiner Entstehung, lässt Kontinuitäten in Jim O'Rourkes Arbeit am Modell Song hervortreten. Der von akustischen Instrumenten geprägte Charakter des Stückes und seine Liedhaftigkeit können als bewußter Rückzug in ein Genre betrachtet werden, welches dem Zentrum kulturindustrieller Produktion von populären Material immer etwas ferner lag: Folk Musik. Ein Kritiker formuliert:

„Folk music serves as a foundation and common musical language. But from there, songs take off in all manner of directions, while the players deconstruct song structures and build them back up again.“²³¹

Im folgenden sollen Aspekte dieser dekonstruktiven Haltung dargestellt werden. ‚Dekonstruktion‘ eignet sich dazu, die Dialektik zu beschreiben, die sich aus der Strategie ergibt, sowohl einen Stil als Ausgangspunkt als auch dessen Kontingenz durch destabilisierende Strukturierung erkennen zu lassen.

Eigenleben der Instrumentalbegleitung

Eine Reduktion der Stratifikation der Klänge (hier auf die Hierarchisierung der verschiedenen Stimmen nach Hintergrund/Begleitung und ausdrucksragendem Vordergrund bezogen) lässt sich feststellen: Zunächst in der rhythmisch auffälligen Begleitfigur der ersten Strophe, die zum Gesang der Strophe regelmäßig den Auftakt bildet. Die Verlängerung des Auftaktes auf eineinhalb Takte jeweils vor der zweiten und dritten Strophe verlagert die Wahrnehmung zu-

230 Hier wie dort allerdings mündet der erste, "songhafte" Teil des Stückes in einem langen "Outro", dessen Spuren sich nicht immer weiter aufschichten, sondern gegeneinander verschieben.

231 Kastner, Patrick: Plattenkritik zum Album, (o.S.)

sätzlich auf die Instrumentalbegleitung, in der Rezeption kann der Einsatz des Gesanges nicht mehr vorausgesagt werden, was die instrumentale Begleitung von einer Existenz als tragendem Hintergrund löst. Diese relative Erschwerung der Binnenorientierung wird gelegentlich durch ungerade Taktzahlen in der Länge der einzelnen Parts vergrößert. (Einhalbtaktige Übergänge, drei-taktige Bridge). Der von Kommentatoren kritisierte ‚dünne‘ Gesang Jim O'Rourkes trägt zusätzlich dazu bei, dass die Konzentration auf die vitale Präsenz der Begleitinstrumente nicht in den Hintergrund rückt.²³²

Destabilisierung von funktionalen Songabschnitten

Der strukturelle Zusammenhang weist m.E. hier eine geringe Stabilität auf. Der rhythmische Charakter beispielsweise folgt nicht dem Prinzip Steigerung/Abschwächung, da die rhythmisch unterschiedlich gestalteten Teile jeweils völlig andere Schwerpunkte aufweisen, was die betonten Zählzeiten betrifft. Auch werden sie nicht vorbereitet, etwa durch verstärkten Schlagzeugeinsatz, der üblicherweise auf eine Auflösung oder Entladung, etwa den Übergang auf eine rhythmisch, dynamisch oder auf das Arrangement bezogen intensivere Ebene hinweist. Allerdings finden sich Überlagerungen: Noch während der Gesang der ersten Strophe andauert, wechselt das Schlagzeug in die geradere Spielweise der Bridge. Die Wechsel erfolgen also nicht gleichzeitig und durch eine übergelagerte Dynamik bestimmt. Die Makrostruktur ist generell zweigeteilt, innerhalb dieser Zweiteilung ist die erste Hälfte ihrerseits wieder ein instrumentalmelodische Passage unterbrochen. Dieses Interlude stellt eine vollkommene Aufhebung der ohnehin schwachen strukturellen Dynamik dar.

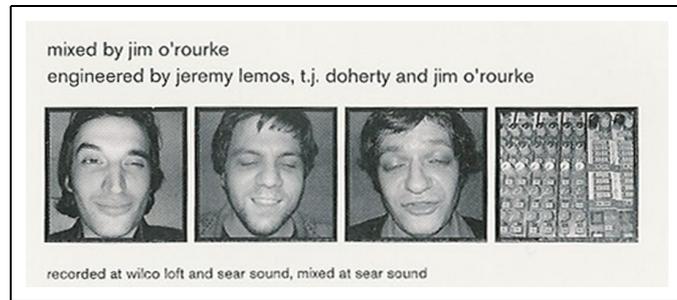
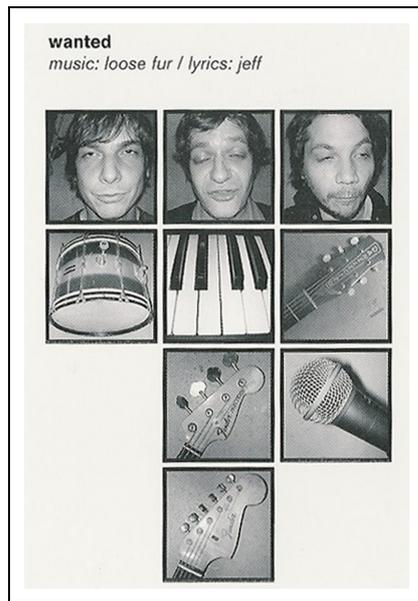
3.5 Loose Fur, „Born Again In The USA“ (2006)

3.5.a Der Rückschritt in die Begrenzung

Post-Rock-Musiker wie Jim O'Rourke kehren seit Mitte, Ende der 1990er Jahre in vielen Projekten verstärkt zu akustischen, instrumentalen Klängen zurück. Dies kann auch als eine Gegenreaktion zu der oben beschriebenen Präformierung des Materials verstanden werden. Bezüglich der Auswahl der Klangerzeuger kann beispielsweise auf den beiden Alben der Gruppe *Loose Fur* eine Reduktion auf Gitarre, Bass, Schlagzeug und Stimme/Mikrofon festgestellt werden. Die klangliche Nachbearbeitung erfolgt einzig über die Abmischung. Diese Reduktion wird in der Gestaltung des Covers transparent gemacht durch die Abbildung der In-

²³² "[T]he pitched earnestness of O'Rourke's voice sounds as thin as Dan Fogelberg next to Tweedy's." Bryant 2003 auf Pitchforkmedia. (Der Amerikaner Dan Fogelberg führte vor allem in den 70er und 80er Jahren ein kommerziell sehr erfolgreicher Singer-Songwriter-Karriere).

strumente für jeden Song unter dem Porträt des jeweiligen Musikers sowie eines simplen Mischpultes neben der Darstellung der Produzenten.



Abbildungen: Loose Fur, Born Again In The USA, Covergestaltung (Auszüge)

Es könnte nun eingewendet werden, dass es sich hierbei um bloße, der Musik äußerliche Strategien zur Evozierung von Authentizität handele. Tatsächlich kann nicht ausgeschlossen werden, dass bei dem Produktionsvorgang, der in der rechten Abbildung unter „Engineering“ gefasst wird, noch andere technische Geräte als ein Mischpult zum Einsatz kamen. Gegen eine solche Auffassung spricht aber zum einen das in Zitaten umrissene programmatische Selbstverständnis, mit welchem Jim O'Rourke seine Arbeit definiert, sowie eine Überlieferung einer Äußerung von Jeff Tweedy, welche die Selbstbeschränkung der Band bezüglich des Einsatzes von Overdubbing überliefert:

„Loose Fur's production is minimalist, to say the least. Tweedy has said in interviews that the musicians limited themselves to only one overdub each after playing each song live. The result is a dry, sparse sound that leaves plenty of space in the songs.“²³³

Entscheidender allerdings ist der Nachweis dieser Strategie im ästhetischen Endprodukt selbst. Dort zeigt sich, dass eine Klanggestaltung im Sinne digitaler Effekte oder simulierter Räume weder vorhanden noch angestrebt ist.

Die klangfarbliche Gestaltung ergibt sich vorwiegend aus der Variation im Einsatz des Rock-Instrumentariums (also dem temporären Vorkommen, beziehungsweise der Absenz eines Instrumentes), sowie der Klangformung im Rahmen der unmanipulierten Möglichkeiten der Instrumente. (Für die Gitarre zählen hierzu noch verschiedene mögliche Verstärkereinstellungen

²³³ Kastner, Patrick: Plattenkritik zum Album, (o.S.).

wie Verzerrung oder Frequenzband-Betonung.) Daraus möchte ich nun nicht schlußfolgern, dass der Parameter Sound eine grundlegende Vernachlässigung erfährt. Gerade die Erzielung einer ‚trockenen‘, ‚reduzierten‘ Atmosphäre als material-bezogene Setzung kann ja durchaus als programmatisch gelten. Allerdings bedingt diese Voraus-Setzung des klangfarblichen Rahmens, dass eine Variation desselben *innerhalb* der Stücke keine weitere Komponierung²³⁴ mehr erfahren hat, nicht strukturbildend oder wahrnehmungsleitend ist, sondern gleich bleibt. Vor dem Hintergrund der elektronischen Werkzeuge und dem aus ihnen resultierenden Material begibt sich diese Musik also auf einen Materialstand der Vergangenheit. Man vergegenwärtige sich hierzu folgende Beobachtung von Großmann bezüglich der Entwicklung der technischen Musik-Medien:

„Eine musikalische Praxis jenseits der Medien, außerhalb der ‚Elektrosphäre‘, mit einem spezifischen Potential an sensueller und motorischer Qualität und der direkten ‚Aura‘ der Face-to-Face-Kommunikation bleibt dabei erhalten und wird auch weiterhin bestehen. Als scheinbar unberührtes Refugium (etwa beim Spiel eines akustischen Instruments) reicht dieses jedoch nicht weiter als bis zu dieser spezifischen Differenz.“²³⁵

Nun befinden wir uns hier natürlich nicht jenseits der ‚Elektrosphäre‘. Allein die Herstellung der Analyse-/Rezeptionsituation verdankt sich der phonographischen Mittler und auch auf dem Wege der Herstellung des Tonträgers mag noch ein Computer mit im Spiel gewesen sein. Trotzdem besteht bezüglich des bewußten Rückzuges von Musikern davon, was man materialistisch als den aktuellen Stand der Produktionsmittel bezeichnen mag, die Frage, ob es sich hier um mehr als die Herstellung einer Differenz handeln kann.

3.5.b Formale Gestaltung

Bei einer näheren musikalischen Untersuchung des Albums *Born Again In The USA* ergeben sich folgende Gestaltungsprinzipien:

- Die Texte haben teils satirischen (über die Zehn Gebote bei ‚thou shalt will‘), ernüchterten (der Erzähler in ‚rag room‘ hat sein Liebesgefühl verloren) oder vage gesellschaftlichen Gehalt (‚the Ruling Class‘), gehen jedoch nicht in eine bestimmte, einzelne populäre Richtung des Ausdrucks. Für die weitere Behandlung werden sie außer acht gelassen.
- Bezüglich der Struktur der Songs: Diese weisen zwar deutlich abgegrenzte Teile (mit jeweils anderer Instrumentalbegleitung und Gesangsmelodie) auf, sind aber kaum hier-

234 Komponierung verstanden als der Vorgang der bewußten, strukturbildenden Gestaltung.

235 Großmann, Konstruktiv(istisch)e Gedanken zur ‚Medienmusik‘, 62.

archisch in Strophe/Refrain aufteilbar. Häufig werden eingeschobene B- oder C-Teile nur von den Instrumenten bestritten.

- Eine deutlich wahrnehmbare, hierarchische Unterteilung der Instrumente, beispielsweise durch die Parameter Vordergrund-Hintergrund bei der Abmischung findet nicht statt. Die Gitarre beschränkt sich entweder auf Riffs oder ostinate Begleitungen, der Bass übernimmt Riffs oder tonale Progressionen. Variationen im Schlagzeugspiel sorgen dafür, dass es weder die Aufmerksamkeit an sich reißt, noch als bloßer, gleichbleibender Teppich gelten kann. Dies zeigt sich besonders an zahlreichen break-artigen Gitarrenriffs, deren Rhythmus von Bass und Schlagzeug mit aufgenommen wird. Tontechnisch gesehen ist der Soundeindruck kompakt, aber transparent. Die Spielweise der Instrumente ist aufeinander bezogen. Es gibt auf der Platte auch ein längeres instrumentales Stück, in dem kein Soloinstrument im Vordergrund steht. Die Vermutung liegt nahe, dass in einer früheren Konzeption des Stücks eine Gesangsstimme vorgesehen war.
- Innerhalb der Songs herrscht überwiegend eine große Variation an rhythmischen Gestaltungsweisen und Taktarten, sowie dynamischen Wechseln zwischen Intensität und Ruhe. Diese Variationen werden meist von allen beteiligten Instrumenten mitgetragen, durch Anpassung an eine neue rhythmische Gestaltung oder auch durch Wegfallen/Hinzukommen (siehe obiger Punkt). Trotzdem handelt es sich hier um keine willkürlichen Stilbrche, da sie metrisch und auf tonaler Ebene den Bezug zur Gesamtstruktur nicht verlieren. Es dominiert der Eindruck einer hohen strukturellen Beweglichkeit durch zielgerichtete Ausgestaltung aller konstituierenden Stimmen.

3.5.c Interpretation

Strukturell (melodisch, harmonisch) kann die Musik von Loose Fur nicht als konkretes Zitat eines bestimmten vergangenen Phänomens (eines Songs, einer Gruppe, einer bestimmten instrumentalen Disposition) gesehen werden. In einer nur leicht erweiterten Perspektive aber befindet sie sich vorwiegend und sehr deutlich in einem Idiom von Rockmusik, dass etwa seit Mitte der 1960er Jahren besteht.²³⁶ Zwar bewegt sich die Musik nicht vollständig in einem Rahmen, den Chester mit 'intensionaler Entwicklung' benannt hat, da die jeweiligen Teile eines Songs nicht alle die selben zugrundeliegenden Harmonieprogressionen aufweisen, es

236 Der Song "Wreckroom" weist zwar einige Parameter auf, die den kompakten, formbewuten Charakter den das Album sonst aufweist, kontrastiert: Hier wechseln sich in Intervallen von jeweils zwei Takten, die eher bedächtig "groovende" mit einer Klavierstimme ergänzte 'Rahmenhandlung' des Songs mit dem aggressionsgeladenen Lärm einer verzerrten E-Gitarre ab, bevor der zweite Teil des Stückes, eine sehr leise (tatsächlich dynamisch, nicht assoziativ verstanden) repetitive, mit räumlicher Entfernung aufgenommene nicht-thematische Passage folgt. Dieser sticht aus dem Gesamtbild allerdings heraus.

also in motivischer Form durchaus eine extensionale Gestaltung gibt. Diese ist aber nicht wie etwa im Progressiv-Rock eine Reihe von motivischen Aneinanderreihungen und Weiterentwicklungen mit langen Passagen steigender Intensität. Vielmehr sind die Einwürfe kontrolliert, kurz gehalten und haben andeutenden Charakter.

Das Album *Born Again In The USA* wird als eine gelungene Kombination verschiedener Materialebenen erachtet: Auf der Ebene des Rohmaterials ist eine Strategie der bewussten Beschränkung zu erkennen. Diese ist nicht beliebig, sondern bezieht sich auf das klassische Rock-Instrumentarium. Der Verzicht auf stilbildende Effekte, digitaler Klangbearbeitung sorgt bezogen auf die Rock-Konvention für ein hohes Maß an Neutralität des Roh-Materials über welches auf der anderen Seite aber durch die Spielfertigkeit der beteiligten Musiker ein erhöhte Kontrolle möglich ist. Das der resultierende Gruppensound von einer mittelbar-expressiven Ebene betrachtet durchaus als funktional beschreibbar ist (Druckfülle, Präsenz, Zusammenklang) ist eine handwerkliche Leistung unter gewollt erschwerten Bedingungen. Auf der Ebene der kulturellen Konventionen schaffen es die Musiker, Strukturen zu erzeugen, dem Klangmaterial angemessene Strukturen zu erzeugen. (Mikrostrukturen: Gitarrenriffs, Bluesharmonik; Makrostrukturen: Countrysongs, Ballade). Diese Strukturen sind wiederum ein Rückgriff auf Archetypen der Rockgeschichte der 1960er und 1970er Jahre. In genau dieser Form hat es diese Archetypen jedoch nicht gegeben. Die kontrollierten Verweise auf eine ganze Summe an hin- und weiterführenden Stränge (Hard Rock, Blues Rock, Progressiv Rock) verweisen in ihrer Ungezwungenheit auf die univerale Modellhaftigkeit des Ausgangsmaterials (Rock). Eine vage Ahnung wird evoziert, Musik aus einer nie stattgefundenen Vergangenheit zu hören. Spätestens ab hier aber begibt sich eine Interpretation auf die Ebene des künstlerischen Ausdrucks, der wissenschaftlich nicht benennbar ist. Zu sagen ist lediglich, dass hier Adornos Forderungen nach der Überwindung des Materials, die das Überwundene in sich trägt auf eine spezielle Weise gelöst ist, nämlich rückwirkend. Felix Klopotek nähert sich diesem Aspekt des mitgespielten Bewusstseins in einer Schallplattenkritik zum Album in der Wochenzeitung *Jungle World*:

„Es ist ein Art Autismus, der über sich selbst aufgeklärt ist. In sich geschlossen, von durchaus weltabgewandtem, in sich gekehrtem Gestus, öffnen sie trotzdem ein weites Assoziationsspektrum. Es gibt keinen Song, der an XTC erinnert, keinen Wall of Sound, der auf die Produzentengenies Todd Rundgren oder Van Dyke Parks verweist. Aber man weiß sofort, dass die Musiker all das sofort realisieren könnten: Sie könnten psychedelischen Folk spielen, sie könnten die Brian-Wilson-Songs komponieren, die der geknickte Beach Boy nicht mehr zu schreiben in der Lage ist, sie könnten rocken, als gäbe es keine Differenz zwischen Glam und Punk. Sie nutzen diese Möglichkeiten nicht.“²³⁷

237 Klopotek, *Der endlose Kater* (o.S.)

Mit der Beschränkung technischer Möglichkeiten geht demzufolge auch ein Verzicht auf Materialstände einher, die den Musikern zur Verfügung stehen würden. Dass diese vom Autor trotzdem erwähnt werden, weist auf einen Umgang mit dem Material hin, der das Stadium des dekonstruierenden Zitierens schon hinter sich gelassen hat. Die Musiker kombinieren den Rückgriff auf einen vergangenen Materialstand mit einer Verfahrensweise, die gerade durch die Beschränkung auf eine Überwindung hinweist. Darin weist diese Strategie zu derjenigen, die bei der Betrachtung des Stückes von *Tortoise* ermittelt wurde, einen Unterschied auf. Während dort eine technisch avancierte Manipulation des abgenutzten Materials vorgenommen wird, erfolgt die Annäherung an Rock bei Loose Fur aus dem Material selbst heraus. Nicht nur darzustellen, *dass* sich Geschichte im Material niedergeschlagen hat, sondern gleichzeitig noch einen Eindruck davon zu geben, *welche* dies sein könnte, ist die spezifische expressive Leistung der Gruppe.

Fazit

„Post-Rock“ lässt sich nicht (mehr) als Genre-Bezeichnung verwenden, zu sehr differieren die vorgestellten Beispiele. Vielmehr kann damit eine Disposition beschrieben werden, welche als Bedingung dafür, musikalisch noch etwas „Neues“ hervorzubringen, stets den Rückgriff auf Vergangenes stellt. Um eine solche Disposition verstehen zu können, wurde in dieser Arbeit der Materialbegriff von Theodor W. Adorno einbezogen. Auch dort wird die gesellschaftliche Aktualität eines gelungenen Kunstwerkes in der erfolgten Auseinandersetzung mit Seditimentierungen vergangener künstlerischer Äußerungen identifiziert. Die konkrete Ebene auf der diese Auseinandersetzung stattfindet, ist die der Kompositionstechnik. Bei der Übertragung eines solchen Konzepts auf die populäre Musik ergaben sich allerdings begriffliche und phänomenologische Schwierigkeiten:

So konnte im Anschluß an Adornos These von der Kulturindustrie festgestellt werden, dass auch heutige Erscheinungen der populären Musik ihren Ursprung in einer kulturellen Sphäre haben, welche prinzipiell anti-künstlerischen Charakter hat, der sich in der Materialbehandlung niederschlägt. Auch wenn sich an den Rändern der Kulturindustrie möglicherweise freie Verfahrensweisen gebildet haben mögen, so sind diese ihrer Logik nach nicht im Sinne eines rational festzustellenden kompositorischen Verständnisses zu begreifen, sondern operieren immer auch auf einer Ebene der intensionalen Entwicklung, die die Ausgestaltung vorgegebener Strukturen bezeichnet. Der Begriff der Technik selbst hat in der industriellen Kultur (deren Verbreitungsmedien sich auch relativ unabhängige künstlerische Subjekte bedienen) eine Bedeutungsverschiebung erfahren und bezeichnet nicht mehr die konkrete kompositorische Methode, sondern deren Medium. Als Material erscheint nicht so sehr das Wissen um musikalische Techniken, sondern um typische Rezipientenerwartungen und Sondernkonventionen.

Beide Aspekte der Hervorbringung populärer Musik, intensionale Gestaltung und technisches Medium, finden ihren Niederschlag auf einer klanglichen Ebene, die nicht werk-immanent interpretiert werden kann, sondern von sozialen, kulturellen, psychologischen und physiologischen Aspekte mitkonstituiert wird. Intensionale Gestaltung kann in der klangfarblichen und strukturellen Variation eines Rhythmus‘ den Eindruck von Bewegung erzeugen, die technischen Mittler schreiben sich in klangästhetischer Sicht in das Werk ein. Damit Gestaltungsweise und Technik aber zum künstlerischen Material werden, das bezugs- und entwicklungsfähig ist, darf ihre Verwendung nicht ausschließlich einer gesellschaftlich

vorgegebenen Richtung hin zu einer musik-transzendenten Funktion (Opposition, Tanz, Rausch) unterliegen, da derartige Funktionen zwangsläufig auch mit anderen Gestaltungsmitteln erfüllbar sind. Der Übergang der von der Jugendkultur bevorzugten Tanzmusik von Rock zu Techno markiert einen solchen Vorgang.

Als künstlerische Reaktion bleibt die Verweigerung dieser Funktionalität, der Verzicht auf die bekannte sinnliche Wirkung: Die Band *Tortoise* kombiniert im Stück „Djed“ instrumental erzeugte Klangobjekte mit Klängen, die im Software-Medium gespeichert, bearbeitet und sequenziert wurden. Die *High Llamas*, stilsicher in der Formensprache der Popmusik der späten 1960er Jahre, verstärken durch Liedübergänge mit experimentellem, elektronischen Charakter auf kontrastierende Art einen Eindruck von Nostalgie. Die Band *Loose Fur* greift in den Geschichtsprozess der Popmusik ein, indem sie durch bewußte technische Reduktion einem Sound aus der Vergangenheit der Rockmusik nachstellt. Eine solche Bezugnahme durch (technische und spieltechnische) Selbstbeschränkung in dem Bewusstsein, dass der jeweils angepeilte Materialstand eine ehemals populäre Funktion eingebüßt hat, erweist sich als Strategie, die damit verbundenen Materialstände zu neuer, aktueller Expressivität zu bringen. Der Rückbezug zur klassischen Materialtheorie dient in diesem Zusammenhang eher der Bereitstellung eines Begriffsapparates als einer herleitenden Erklärung für musikalische Phänomene. Adornos materialbezogene Überlegungen markieren selbst einen musikhistorischen Zeitpunkt, in dem die Kategorie des musikalischen Materials als Ensemble von kompositionstechnischen Entwicklungen an einen Wendepunkt gelangt. Die erreichte Überwindung des tonalen Rohstoffs verlegt die Bedeutung künstlerischer Arbeit weg von einer immanenten Aktualisierung sedimentierter Formen hin zu Aspekten der Konstruktion gegenüber dem *gleichgültigen Material*. Dieses ist aber nicht zu verwechseln mit jenem Fundus aus konventionalisierten Klangobjekten, die in der populären Musik im Zuge *gleichgültiger Verfahrensweisen* entstanden sind. Letztere haben sich als anfällig für verschiedene mythische Prägnungen erwiesen. Ansätze, die sedimentierte Sound-Ebenen von einer konzeptionellen Disposition aus neu zu begehen, können als ein Versuch gesehen werden, den jeweils darunter verborgenen Materialstand – kontingente technische Verfahrensweisen in der Möglichkeit ihrer Weiterentwicklung – überhaupt erst zu entdecken und Kontrolle darüber zu erlangen.

Literatur:

(GS = Gesammelte Schriften)

- Adorno, Theodor W.: *Zur Zwölftontechnik* (1929), in: Adorno/Krenek: Briefwechsel, hg. von W. Rogge, Frankfurt am Main 1974, 167-173.
- Adorno, Theodor W.: *Reaktion und Fortschritt* (1930), in: Adorno/Krenek: Briefwechsel, hg. von W. Rogge, Frankfurt am Main 1974, 174-180.
- Adorno, Theodor W.: *Über Jazz* (1936), in: GS, Bd. 17, hg. von R. Tiedemann, Frankfurt am Main 1997, 74-108.
- Adorno, Theodor W./Simpson, George: *On Popular Music* (1941), in: Studies in Philosophy and Social Science. Bd. IX Nr. 1, 17-48. Online Bibliothek des Forschungszentrums Populäre Musik (FPM) der Humboldt Universität zu Berlin, online: <http://www2.hu-berlin.de/fpm/texte/adorno.htm>, (Zugriff: 6.6.2006).
- Adorno, Theodor W./Eisler, Hanns: *Komposition für den Film* (1944), München, 1976.
- Adorno, Theodor W./Horkheimer, Max: *Dialektik der Aufklärung* (1947), Frankfurt am Main 1997.
- Adorno, Theodor W.: *Philosophie der neuen Musik* (1949), GS, Bd. 12, hg. von R. Tiedemann, Frankfurt am Main 1997.
- Adorno, Theodor W.: *Zeitlose Mode. Zum Jazz* (1953), in: GS, Bd. 10.1, hg. von R. Tiedemann, 2. Auflage, Frankfurt am Main 1996, 805-809.
- Adorno, Theodor W.: *Replik zu einer Kritik der »Zeitlosen Mode«* (1953), in: GS, Bd. 10.2, hg. von R. Tiedemann, 2. Auflage, Frankfurt am Main 1996, 805-809.
- Adorno, Theodor W.: *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörers* (1956), in: GS, Bd. 14, hg. von R. Tiedemann, Frankfurt am Main 1997, 14-50.
- Adorno, Theodor W.: *Einleitung in die Musiksoziologie*, (1961/62), in: GS, Bd. 14, hg. von R. Tiedemann, Frankfurt am Main 1997, 169-235.
- Adorno, Theodor W.: *Nachruf auf einen Organisator* (1962), in GS, Bd. 10/1, 2. Auflage, hg. von R. Tiedemann, Frankfurt am Main 1996, 346-352.
- Adorno, Theodor W.: *Résumé über Kulturindustrie* (1963), in: GS, 10/1, hg. von R. Tiedemann, zweite Auflage, Frankfurt am Main 1996, 337-145.
- Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie* (1969), in: GS, Bd. 7, hg. von R. Tiedemann, Frankfurt am Main 1997.
- Adorno, Theodor W.: *Neunzehn Beiträge über neue Musik*, in: GS, Bd. 18, hg. von R. Tiedemann, Frankfurt am Main 1997, 57-87.
- Arndt, Jürgen: *"Der neue Künstler als Doppelagent". Die Überwindung der Unterscheidung zwischen musikalischer Kunst und Popmusik bei Miles Davis und Ornette Coleman*, in: Das Populäre in der Musik des 20. Jahrhunderts. Wesenszüge und Erscheinungsformen, hg. von C. Bullerjahn/H.-J. Erwe, Hildesheim 2001, 397-422.
- Attali, Jacques: *Noise. An essay on the political economy of music*, Manchester 1985.
- Bailey, Derek: *Free Improvisation*, in: Cox/Warner, *Audioculture. Readings In Modern Music*, a.a.O., 255-265.

- Behrens, Roger: *Pop Kultur Industrie. Zur Philosophie der populären Musik*, Würzburg 1996.
- Behrens, Roger: *Kulturindustrie. Ein Revisionsbericht in den Abteilungen der Konkursverwaltung*, In: testcard - Beiträge zur Popgeschichte #5 (12/97): Kulturindustrie. Kompaktes Wissen für den Dancefloor, hg. von M. Büsser Mainz 1997, 76-85.
- Behrens, Roger: *Blumfeld mit Kante. Postrock und Diskurspop in der so genannten Hamburger Schule*, in: Rösing u.a., Musikwissenschaft und populäre Musik, a.a.O., 245-261.
- Behrens, Roger: *Soziale Verhältnisse - Klangverhältnisse. Versuch einer Entzerrung des ausgesparten Problems der Materialdialektik in der Popmusik*, in: testcard - Beiträge zur Popgeschichte #3: Sound, hg. von M. Büsser, Mainz 1996, 20-37.
- Bogdanov, Vladimir/Woodstra, Chris/Erlewine, Stephen T./Bush, John (Hg.): *All Music Guide to Electronica. The Definitive Guide to Electronic Music*, San Francisco 2001.
- Bryant, Will: *Loose Fur*; Plattenkritik zum Album auf der Webseite *Pitchforkmedia* (Januar 2003), online: <http://www.pitchforkmedia.com/record-reviews/l/loose-fur/loose-fur.shtml> (Zugriff: 4.5.2006).
- Bush, John: *Loose Fur*; Plattenkritik zum Album auf der Webseite *Allmusic* (o.J.), online: <http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=10:0qazefik8gfo>, (Zugriff: 9.4.2006).
- Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main 1974.
- Bürger, Peter: *Das Vermittlungsproblem in der Kunstsoziologie Adornos*, in: Materialien zur ästhetischen Theorie Th.W. Adornos. Konstruktion der Moderne, hg. von B. Lindner und W.M. Lüdke, Frankfurt am Main 1980, 169-184.
- Büsser, Martin: *Listen and repeat! Vom großen Elektro-Boom und der Entpolitisierung des Pop*, in: testcard - Beiträge zur Popgeschichte #3: Sound, hg. von M. Büsser, Mainz 1996, 140-148.
- Büsser, Martin: *Schwerter zu Kulturwaren. Mythen von der kulturellen Politik im Pop*, in: testcard - Beiträge zur Popgeschichte #5: Kulturindustrie. Kompaktes Wissen für den Dancefloor, hg. von M. Büsser, Mainz 1997, 86-93.
- Büsser, Martin: *Stereolab. Konstruktion von Indie-Stars*, in: testcard - Beiträge zur Popgeschichte (V.i.s.d.P. Büsser, Martin) #5: Kulturindustrie. Kompaktes Wissen für den Dancefloor, hg. von M. Büsser, Mainz 1997, 108-115.
- Büsser, Martin: *Super Discount: Pop im Jahrzehnt seiner Allgegenwärtigkeit. Zum gegenwärtigen Stand von Popkultur und Popkritik*, in: Pop und Mythos, hg. von H. Geuen und M. Rappe. Schliengen 2001, 41-51.
- Büsser, Martin: *Avantgardistische Aspekte der Popkultur*, in: Rösing u.a., Musikwissenschaft und populäre Musik, a.a.O., 319-325.
- Büttner, Jean-Martin: *Sänger, Songs und triebhafte Rede. Rock als Erzählweise*, Basel 1997.
- Chester, Andrew: *For A Rock Aesthetic*, urspr. erschienen in: New Left Review, 59/1970, online: <http://www2.hu-berlin.de/fpm/texte/chester.htm>, (Zugriff: 4.5.2006).
- Chester, Andrew: *Second Thoughts on a Rock Aesthetic: The Band*, urspr. erschienen in: New Left Review, 62/1970, online: <http://www2.hu-berlin.de/fpm/texte/chester.htm>, (Zugriff: 4.5.2006).
- Cox, Christoph: *Studies in frustration*, in: The Wire. Adventures in Modern Music, Nr. 165, November 1997, London, 36-40.
- Cox, Christoph: *Wie wird Musik zu einem organlosen Körper? Gilles Deleuze und die experimentelle Elektronika*, in: Soundcultures. Über elektronische und digitale Musik, hg. von M. S. Kleiner und A. Szepanski, Frankfurt am Main 2003, 162-193.

- Cox, Christoph/Warner, Daniel (Hg.): *Audioculture. Readings In Modern Music*, New York/London 2004.
- Diederichsen, Diederich: *Der lange Weg nach Mitte. Der Sound und die Stadt*, Köln 1999.
- Diederichsen, Diederich: *Musikzimmer. Avantgarde und Alltag*. Köln 2005.
- Eggebrecht, H.-H./Spahlinger, M.: *Geschichte der Musik als Gegenwart. Hans-Heinrich Eggebrecht und Mathias Spahlinger im Gespräch*, Musik-Konzepte Sonderband, hg. von H.-K. Metzger und R. Riehn, München 2000.
- Eisler, Hanns: *Zur Krise der bürgerlichen Musik*, in: *Musik und Politik. Schriften (I) 1924-1948*, hg. von G. Mayer, München 1973, 184-189.
- Feist, Udo: *Hengstberuhigung. Die Rückkehr des wohltemperierten Songs*, in: *Popvisionen. Links in die Zukunft*, hg. von K. Neumann-Braun, A. Schmidt und M. Mai, Frankfurt am Main 2003, 134-153.
- Fontaine, Michel de la: *Künstlerische Erfahrung bei Arnold Schönberg. Zur Dialektik des musikalischen Materials*, in: *Materialien zur ästhetischen Theorie Th. W. Adornos, Konstruktion der Moderne*, hg. von B. Lindner und W. M. Lüdke, Frankfurt am Main 1980, 467-485.
- Frith, S./Goodwin, A. (Hg.): *On Record. Rock, Pop and the Written Word*, London 1990.
- Gilbert, Jeremy/Pearson, Ewan: *Discographies. Dance music, culture and the politics of sound*, London/New York 1999.
- Gracyk, Theodore: *Rhythm And Noise. An Aesthetics Of Rock*, London 1996.
- Gracyk, Theodore: *Sound and Vision: Color in Visual art and Popular Music*, in: (Phleps/v.Appen) *Pop Sounds*, a.a.O., 49-64.
- Grossberg, Lawrence: *Is there Rock After Punk?*, in: Frith/Goodwin, *On Record*, a.a.O., 111-123.
- Großmann, Rolf: *Konstruktiv(istisch)e Gedanken zur ‚Medienmusik‘*, in: *Medien - Musik - Mensch*, hg. von T. Hemker u. D. Müllensiefen, Hamburg 1997, 61-77.
- Großmann, Rolf: *Collage, Montage, Sampling. Ein Streifzug durch (medien-)materialbezogene ästhetische Strategien*, in: *Sound. Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien*, hg. von H. Segeberg und F. Schätzlein, Schüren 2005, 308-331.
- Hartmann, Frank: *Medienphilosophie*. Wien 2000.
- Hecken, Thomas: *Intellektuelle Film- und Popmusikkritik. Frankfurter Schule, Hitchcocko-Hawksianer, Camp, Pop-Theorie*, in: *Der Reiz des Trivialen. Künstler, Intellektuelle und die Popkultur*, hg. von T. Hecken, Opladen 1997, 201-240.
- Helms, Dietrich: *Auf der Suche nach einem neuen Paradigma: Vom System Ton zum System Sound*, in: (Phleps/v.Appen) *Pop Sounds*, a.a.O., 197-228.
- Heyer, Stefan: *Zwischen Eins und Null. Versuch über John Cage*, in: *Soundcultures. Über elektronische und digitale Musik*, hg. von M. S. Kleiner und A. Szepanski, Frankfurt am Main 2003, 152-161.
- Hoard, Christian: *Buzzle Bee. The High Llamas*, online:
<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=10:0cd7y1k4xpmb>, (Zugriff 7.5.06).
- Hüppe, Eberhard: *Ästhetische Technologie in der Musik*, Essen 1994.
- Jauk, Werner: *Pop – ein emotionales politisches Konzept*, in: *Beiträge zur Populärmusikforschung* 39/30, hg. von Th. Phleps und H. Rösing, Hamburg 2002, 57-77.
- Kager, Reinhard: *Einheit in der Zersplitterung. Überlegungen zu Adornos Begriff des »musikalischen*

- Materials*«, in: Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik, hg. von R. Klein und C. Mahnkopf, Frankfurt am Main 1998, 92-114.
- Kalisch, Volker: *Plug in and play. Zur Ambiguität medial bedingter Freiheit*, in: Popvisionen. Links in die Zukunft, hg. von K. Neumann-Braun, A. Schmidt und M. Mai, Frankfurt am Main 2003, 38-57.
- Kastner, Patrick: *Plattenkritik zum Album auf der Webseite Nude As The News*, online: <http://www.nudeasthenews.com/reviews/1080>, (Zugriff: 4.5.2006).
- Keenan, David: *Goodfellas*, in: The Wire. Adventures In Modern Music, Nr. 201, November 2000, London, 35-40.
- Keightley, Keir: *Reconsidering rock*, in: The Cambridge Companion to Pop and Rock, hg. von S. Frith, W. Straw und J. Street, Cambridge 2001, 109-142.
- Klopotek, Felix: *Über sich selbst hinaus – Popmusik im Spannungsfeld zwischen Kunst und Kommerz*, in: Popvisionen. Links in die Zukunft, hg. von K. Neumann-Braun, A. Schmidt und M. Mai, Frankfurt am Main 2003.
- Klopotek, Felix: *How They Do It. Free Jazz, Improvisation und Niemandsmusik*, Mainz 2002.
- Klopotek, Felix: *Der endlose Kater. Loose Fur klingen düster, lakonisch und erschöpft*, urspr. erschienen in Jungle World, 15. März 2006.
<http://www.jungle-world.com/seiten/2006/11/7379.php>, (Zugriff: 2.4.2006).
- Kneif, Tibor: *Sachlexikon Rockmusik. Instrumente, Stile, Techniken, Industrie und Geschichte*, [a] Reinbek bei Hamburg 1978
[b] Reinbek bei Hamburg 1992.
- Kneif, Tibor: *Rockmusik. Ein Handbuch zum kritischen Verständnis*, Reinbek bei Hamburg 1982.
- Krenek, Ernst: *Fortschritt und Reaktion*, in: Adorno/Krenek: *Briefwechsel*, hg. von W. Rogge, Frankfurt am Main 1974, 181-186.
- Lachenmann, Helmut: *Vier Grundbestimmungen des Musikhörens*, in: (Jahrbuch) Neuland. Ansätze zur Musik der Gegenwart, hg. v. Herbert Henck, Teil 1. Köln 1980, 66-75.
- Löffler, Wolfgang: *Entropie – Humor – Musik. How to Write A Hit Song*, in: Das Populäre in der Musik des 20. Jahrhunderts. Wesenszüge und Erscheinungsformen, hg. von C. Bullerjahn und H.-J. Erwe, Hildesheim 2001, 269-293.
- McClary, Susan: *Rap, Minimalism, and Structures of Time in Late Twentieth Century Culture*, in: Cox/Warner, *Audioculture. Readings in Modern Music*, a.a.O., 289-297.
- Mausner, Siegfried: *Rezeptionsästhetik als Paradigma postmoderner Theoriebildung*, in: Wiederaneignung und Neubestimmung. Der Fall 'Postmoderne' in der Musik, hg. von O. Kolleritsch, Wien/Graz 1993, 14-21.
- Mayer, Günter: *Adorno und Eisler*, in: Adorno und die Musik, hg. von O. Kolleritsch, Graz 1979, 133-155.
- Merton, Richard: *Comments*, urspr. erschienen in: New Left Review, 59/1970, online: <http://www2.hu-berlin.de/fpm/texte/chester.htm>, (Zugriff: 4.5.2006).
- Middleton, Richard: *Studying Popular Music, Philadelphia 1990*.
- Miessgang, Thomas: *Semantics II. Mögliche Musiken im Zeitalter der Desillusion*, Wien 2002.
- N.N.: *Jim O'Rourke/My Cat Is An Alien, "from the earth to the Spheres" Vol. 4*, online: http://www.imaginaryear.com/rebis/archives/my_cat_orourke.html, (Zugriff: 10.6.2006).

- Niessner, Michael: *Roland Barthes goes Club Culture. DJ Musik und Postmoderne*, in: Pop und Mythos, hg. von H. Geuen und M. Rappe, Schliengen 2001, 143-150.
- Nyman, Michael: *Experimental Music. Cage and beyond*, Cambridge 1999.
- Pesch, Martin: *Tortoise. Ahnung und Gegenwart*, in: SPEX 02/1996, Köln, 22-25.
- Pfleiderer, Martin: *Sound. Anmerkungen zu einem populären Begriff*, in: Phleps/v. Appen, Pop Sounds, a.a.O., 19-29.
- Phleps, Thomas/von Appen, Ralph (Hg.): *Pop Sounds. Klangtexturen in der Pop- und Rockmusik*, Bielefeld 2003.
- Prendergast, Mark: *The Ambient Century. From Mahler to Moby - the evolution of sound in the electronic age*, New York 2003.
- Resch, Christine: *Kunstaunomie und Lebenspraxis. Eine Kritik von Peter Bürger's ,Theorie der Avantgard'*, in: testcard - Beiträge zur Popgeschichte #5: Kulturindustrie. Kompaktes Wissen für den Dancefloor, hg. von M. Büsler, Mainz 1997, 298-309.
- Reynolds, Simon: *New Pop And Its Aftermath*, in: Frith/Goodwin, On Record, a.a.O., 466-471.
- Reynolds, Simon: *Post-Rock*, in: Cox/Warner, Audioculture. Readings In Modern Music, a.a.O., 358-361.
- Reynolds, Simon: *Blissed Out. The Raptures of Rock*, London 1990.
- Reynolds, Simon: *Overrated Records/Artists/Phenomena of 1997 (plus one Ambivalence of 1997)*, online: <http://members.aol.com/blissout/over97.htm> (Zugriff: 4. 10. 2005).
- Reynolds, Simon: *Energy Flash. A Journey through Rave Music and Dance Culture*, London 1998.
- Reynolds, Simon: *Shaking the Rock Narcotic*, urspr. erschienen in: The Wire, Mai 1994, London 1994, online: http://web.archive.org/web/20011202075606/http%3a/www.thewire.co.uk/out/1297_4.htm, (Zugriff: 17.6.2006).
- Roch, Eckhard: *Zwischen Geist und Materie. Grundlagen des musikalischen Materialbegriffes in Philosophie und Kunst*, in: Archiv für Musikwissenschaft, hg. von A. Riethmüller, Jahrgang 59, Heft 2, Stuttgart 2002, 136-164.
- Rösing, H./Schneider, A./Pfleiderer M. (Hg.): *Musikwissenschaft und populäre Musik. Versuch einer Bestandsaufnahme*, Frankfurt am Main 2002.
- Rösing, Helmut: *'Populäre Musik' - was meint das?*, in: Das Populäre in der Musik des 20. Jahrhunderts: Wesenszüge und Erscheinungsformen, hg. von C. Bullerjahn und H-J. Erwe, Hildesheim 2001, 39-60.
- Sandlin, Michael: *Alan Licht and Loren Mazzacane- Connors Hoffman Estates*, online: http://www.pitchforkmedia.com/record-reviews/l/licht_alan/hoffman-estates.shtml, (Zugriff: 19.6.2006).
- Sandner, Wolfgang: *Populärmusik als somatisches Stimulans. Adornos Kritik der ,leichten Musik'*, in: Adorno und die Musik, hg. von O. Kolleritsch, Graz 1979, 125-132.
- Scheible, Hartmut: *Die Kunst im Garten Gethsemane. Ästhetik zwischen Konstruktion und Theologie*, in: Materialien zur ästhetischen Theorie Th. W. Adornos, Konstruktion der Moderne, hg. von B. Lindner und W. M. Lüdke, Frankfurt am Main 1980, 348-365.
- Schmidt, Christian: *Per aspera ad Nirwanam. Oder: Wie progressiv ist die Rockmusik-Ästhetik der 70er Jahre?*, in: Avantgarde Jazz Pop. Tendenzen zwischen Tonalität und Atonalität, hg. von R. Brinkmann, Mainz 1978, 94-106.
- Schulz, Reinhard: *Der Überdruß am Fortschritt. Die Materialdiskussion und die Postmoderne*, in:

- Wiederaneignung und Neubestimmung. Der Fall "Postmoderne" in der Musik, hg. von O. Kolleritsch, Wien/Graz 1993, 160-175.
- Stern, Dietrich: *Zur Theorie des musikalischen Materials bei Adorno und Eisler*, in: Hanns Eisler. Argument-Sonderband 5, Berlin (Ost) 1979, 141-153.
- Stroh, Wolfgang M.: *Zur Soziologie der elektronischen Musik*, Berg a.I./Zürich 1975.
- Sziborsky, Lucia: *Adornos Musikphilosophie. Genese, Konstitution, pädagogische Perspektiven*, München 1979, 91-153.
- Tisue, Seth: *Jim O'Rourke: Filmography (& Discography)*, online: <http://tissue.net/orourke/>, (Zugriff: 19.6.2006).
- Théberge, Paul: *'Plugged in': Technology and Popular Music*, in: *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, hg. von S. Frith, W. Straw und J. Street. Cambridge 2001, 3-25.
- Toop, David: *Rap Attack. African Jive bis Global HipHop*, London 1991.
- Ullmaier, Johannes: *Pop Shoot Pop. Über Historisierung und Kanonbildung in der Popmusik*. Rüsselsheim 1995.
- Welsch, Wolfgang: *Ästhetisches Denken*, Stuttgart 1995.
- Wicke, Peter: *Popmusik in der Theorie, Aspekte einer problematischen Beziehung*, in: *Musikwissenschaft und populäre Musik. Versuch einer Bestandsaufnahme*, hg. von H. Rösing, A. Schneider und M. Pfeleiderer. Frankfurt am Main 2002, 61-74.
- Wicke, Peter: »Populäre Musik« als theoretisches Konzept, in: *PopScriptum 1/92* (Forschungszentrum populäre Musik der Humboldt Universität zu Berlin), Berlin 1992, 6-42.

Der Untersuchung zugrundeliegende Tonträger:

- Diverse: *Chicago 2018...It's Gonna Change* (2000), (2CD) erschienen beim Label Clearspot, vertrieben von EFA .
- Loose Fur: *Loose Fur* (2003), (CD US-Import) erschienen und vertrieben bei Drag City.
- Loose Fur: *Born Again In The USA* (2006), (LP) erschienen und vertrieben bei Drag City.
- Tortoise: *Millions Now Living Will Never Die* (1996), (LP) erschienen bei Thrill Jockey, in Europa vertrieben durch City Slang.

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre:

Die Arbeit wurde selbständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt.

Alle Stellen, die wortwörtlich oder nur geringfügig verändert aus Veröffentlichungen oder anderen Quellen entnommen sind, enthalten die notwendige Kennzeichnung. Die Belegstelle ist in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Zitat anzugeben.

Die vorliegende Arbeit wurde bisher noch keiner Prüfungsbehörde in gleicher oder ähnlicher Form vorgelegt.

Datum:

Unterschrift: