

Marina Schwarz *Hrsg.*

# Das verdächtig Populäre in der Musik

Warum wir mögen, wofür wir  
uns schämen



Springer VS

---

# Das verdächtig Populäre in der Musik

---

Marina Schwarz  
(Hrsg.)

# Das verdächtig Populäre in der Musik

Warum wir mögen, wofür wir uns  
schämen

*Hrsg.*  
Marina Schwarz  
Institut für Musikwissenschaft  
Universität Leipzig, Leipzig, Deutschland

ISBN 978-3-658-32689-0      ISBN 978-3-658-32690-6 (eBook)  
<https://doi.org/10.1007/978-3-658-32690-6>

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Der/die Herausgeber bzw. der/die Autor(en), exklusiv lizenziert durch Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH, ein Teil von Springer Nature 2021

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung der Verlage. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von allgemein beschreibenden Bezeichnungen, Marken, Unternehmensnamen etc. in diesem Werk bedeutet nicht, dass diese frei durch jedermann benutzt werden dürfen. Die Berechtigung zur Benutzung unterliegt, auch ohne gesonderten Hinweis hierzu, den Regeln des Markenrechts. Die Rechte des jeweiligen Zeicheninhabers sind zu beachten.

Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag, noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen. Der Verlag bleibt im Hinblick auf geografische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutionsadressen neutral.

Planung/Lektorat: Barbara Emig-Roller

Springer VS ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH und ist ein Teil von Springer Nature.

Die Anschrift der Gesellschaft ist: Abraham-Lincoln-Str. 46, 65189 Wiesbaden, Germany

---

# Einführung und Vorwort – Das verdächtig Populäre in der Musik – Warum wir mögen, wofür wir uns schämen

Wie viele Leute singen wohl von Liebeskummer geplagt alleine laut im Auto *Wie soll ein Mensch das ertragen* von Philipp Poisel mit, ein Vertreter des Genres Deutschpop, das gemeinhin als „Heulsusenpop“ (Volkman 2016) gilt? Wie viele Menschen kaufen sich regelmäßig Tickets für Musicals und verfolgen gespannt den *Eurovision Song Contest*? Wie viele Menschen sind erstaunlich textsicher, wenn plötzlich im Festzelt *Finger weg von Sachen ohne Alkohol* von Mickie Krause angestimmt wird? Und wie viele Menschen waren in den 1970er Jahren begeisterte Heimorgler?

Die Antwort lautet: eine ganze Menge. Wer es genauer wissen will, kann Konzertkartenverkäufe oder Streamingzahlen studieren, die Einschaltquoten und die Fanclubs des *Eurovision Song Contests* untersuchen oder nachmessen, wie viele Menschen in Vor-Corona-Zeiten in ein Festzelt passten. Die Beispiele ließen sich vermehren, aber schon bei diesen ist eine Tendenz deutlich sichtbar: Die Popularität dieser Genres und Praktiken stehen in negativer Korrelation zu ihrer Wahrnehmung in der gebildeten Öffentlichkeit, im Feuilleton oder gar in den Geistes- und Sozialwissenschaften. Bevorzugt werden sie von Medien wie Privatsendern dokumentiert, bei denen das Präfix ‚Schmuddel‘ nie weit weg ist.

Aber warum gilt Musik, die diesen und anderen Genres, wie etwa Volksmusik, Filmmusik oder Neo-Klassik zugeordnet wird, als irgendwie „verdächtig“ oder gar als ‚Schund‘? Hat die Verurteilung beziehungsweise die nicht-Verhandlung durch Vertreter\*innen der (Musik-)Wissenschaft und des Feuilletons mit der ungeheuren Popularität besagter Musikgenres zu tun? Damit, dass sie eben nicht zur Hochkultur gehören?

Schon der Kulturbegriff an sich ist mehrdeutig und schwierig zu definieren, selbst wenn man keinen hierarchischen Kulturbegriff meint im Sinne von im

Feuilleton verhandelten Kulturprodukten, sondern einen bloßen Beschreibungsbe-  
griff für alle Formen des menschlichen Zusammenlebens und Verhaltens. Niklas  
Luhmann bezeichnete den Begriff „Kultur“ (im Sinne von allen Handlungen  
des menschlichen Daseins) zu Recht als einen der „schlimmsten Begriffe, die  
je gebildet“ worden sind (Luhmann 1995, S. 398). Auch Kultur im Sinne von  
„feuilleton-würdig“ erscheint für Außenstehende wie ein Berg zu sein, der etwas  
willkürlich eingeteilt wirkt: mit hoch angesehenen kulturellen Produkten an der  
Spitze, also im Olymp, und eher weniger angesehenen am Fuße dieses Berges.  
Stellte man diesen Berg auf den Kopf, könnte er vielleicht die Verbreitung und  
Rezeption dieser Kulturprodukte darstellen.

Die verhandelten Themen dieses Bandes bewegen sich, unabhängig von ihren  
inhaltlichen Schwerpunkten, zwischen Massenkultur, Trash, Trivialität, Kitsch  
und Kunst. Entscheidend für den Oberbegriff des „verdächtig Populären“ ist  
vielleicht die (zeitweise) Popularität bei einer großen Masse von Menschen.  
Popularität an sich ist oftmals kein Maßstab, sich mit bestimmter Musik zu  
beschäftigen, sondern eher das Etikett Kunst, besonders in der in Deutschland  
dominierenden historischen Musikwissenschaft.

Doch ist beispielsweise Massenkultur Kunst und damit auch die behandelte  
Musik dieses Bandes, ist das überhaupt relevant für den Gegenstand? Kaspar  
Maase beantwortete diese Frage mit einem Zitat des Musikwissenschaftlers Ralf  
von Appen:

Im Gegensatz zur traditionellen Musikwissenschaft meidet die Popmusikforschung  
den Kunstbegriff nahezu vollständig, da sie ihn als Werkzeug einer hegemonialen  
Ideologie ansieht. (zitiert nach Maase 2019, S. 73).

Diese Einschätzung zeigt deutlich, dass der Begriff Kunst nicht von allen Teil-  
disziplinen der Musikwissenschaft als Adelung des Gegenstands angesehen wird,  
doch gerade bei populären Medien wird oftmals eine Erhebung in den Kunst-  
Olymp als höchste Stufe, während der Trash und das Populäre eher am Fuße  
dieses Berges zu verorten sind, versucht, wie Kaspar Maase schon feststellte:

Andererseits wird immer wieder versucht, populäre Texte – von Charles Chaplin bis  
Lady Gaga – in den Rang „echter“ Kunst zu heben oder wesentliche Segmente der PK  
[Populärkultur, *Anm. d. Verf.*] als Unterhaltungskunst zu qualifizieren. Hinter solcher  
Rede von ‚Kunst‘ steht oft das Bemühen, Populäres aufzuwerten und seinen Produ-  
zenten (weniger den Nutzern) größere Anerkennung zu verschaffen. (Maase 2019,  
S. 73).

Maase verweist zudem auf die lange Tradition einer Einteilung von Kulturprodukten in ein „oben“ und „unten“, die es schon seit 3000 Jahren gebe, und sieht auch schon in früheren Zeiten, beispielsweise um die Mitte des 18. Jahrhunderts, eine zunehmende Abwertung populärer Unterhaltungsliteratur in Zusammenhang mit der weiter voranschreitenden Kanonisierung der Klassik (Maase 2019, S. 74 f.). Schon im 19. Jahrhundert sahen sich Kritiker\*innen und Wissenschaftler\*innen verpflichtet, den großen Erfolg der zweifelhaften Unterhaltungsliteratur durch „kunstähnliche Wirkung beim Durchschnittspublikum“ zu erklären (Maase 2019, S. 76).

Die paradigmatische Erhöhung von Populärmusik in die Sphären des oftmals nicht näher definierten Begriffes „Kunst“ ist allerdings ein eher im akademischen Bereich Beachtung findendes Phänomen und führt zu Blüten wie der Zuordnung der Fans des Beatles-Spätwerk zu derselben Rezipient\*innengruppe, die auch gerne Stockhausen, Cage, Partch und Berio hört (Maase 2019, S. 79). Auch diese Einteilung kann und soll nicht Ziel einer Beschäftigung mit bisher eher nachrangig behandelten Themen der Populärmusik sein, da in diesem Band die Frage nach dem Ort der jeweiligen Gegenstände auf dem Hierarchie-Berg von Trash-Sockel bis Kunst-Olymp nicht im Sinne einer ästhetischen Betrachtung und Bewertung entscheidend ist, sondern vielmehr das Infragestellen dieser Einteilung und die Herangehensweise an diese Themen mit einem großen „Trotzdem“ im Hinterkopf. Denn auch innerhalb der Populärmusikforschung existieren einige Forschungsdesiderate, gerade was sehr populäre Musikformen angeht, die stark verbreitet, seicht und vielleicht sogar kitschig sind.

Deswegen ist eine Dimension, die einige der hier behandelten Themen eint, die des Kitsches. Kitsch scheint eine noch viel subjektivere Kategorie als beispielsweise Hoch- und Populärkultur und die damit verbundene Wertsetzung, denn es geht bei Kitsch noch mehr um die Verortung eines Werts von Gefühlen. Man kann über Kitsch nicht unparteiisch und logisch kühl argumentieren, er ist auch nicht empirisch-wissenschaftlich zu untersuchen, zumal ‚Kitsch‘ als Gegenstand gar nicht wirklich existiert, sondern eine Art Etikett darstellt (Eggers 2014, S. 4), auch wenn Theodor W. Adorno den Eindruck mit sehr eindeutigen Verrissen von Werken klassischer Musik wie Rachmaninows *cis-Moll Prélude* oder Gounods *Ave Maria* in seinen *Musikalischen Warenanalysen* erweckte (Adorno 2003, S. 284-289). Kitsch ist für Adorno immer ein Zuviel an Gefühl und Melancholie, kumuliert in einer Musik, die einen eindeutigen Warencharakter besitzt und die den Hörer\*innen erlaubt, „endlich zu weinen“ (ebd., S. 295), wohl, weil ihr eigener Gefühlshaushalt ein echtes Weinen nicht hergibt und sie auf diese unechten Surrogate angewiesen sind.

Und was ist überhaupt Trash, um den es in diesem Band auch gehen soll? Einer der bekanntesten Fürsprecher für Trash, auch wenn er seine Zuneigung nicht näher spezifiziert, ist sicherlich Oscar aus der Tonne, bekannt aus der Kinderserie *Sesamstraße*. Sowohl eine Rokoko-Treppe als auch eine Schwimmhalle, ein Klavier oder eine Kunstgalerie befinden sich in der schier bodenlosen Tonne, auch wenn sie nicht gezeigt werden. Die Tonne wird auch von den anderen Bewohner\*innen der Sesamstraße nicht gerne betreten, vermutlich weil es sich in ihrer Wahrnehmung weiterhin um „Müll“ handelt (o. A., Muppet Wiki a). Was also als „Trash“ gesehen wird und ob dieser wie üblich negativ oder über allen Maßen positiv wie bei dem Diogenes-artigen grünen Tonnenbewohner konnotiert ist, liegt also ganz im Ermessen des Betrachters. Für Oscar sind scheinbar wertlose Sachen wie ein alter Schuh wertvoll, weil er ihn beispielsweise von seiner Mutter geschenkt bekommen hat. Andere Gegenstände schätzt er, wie er in seinem berühmtesten Song *I love Trash* (1970) ausführt, eben weil sie – Trash sind (o. A., Muppet Wiki b). Die negative Konnotation von „Trash“ ist also schlicht Geschmackssache der einzelnen Sesamstraßen-Bewohner\*innen, deren Geschmack sich deutlich von Oscars abhebt und damit in gewisser Weise auch Distinktion.

Pierre Bourdieu beschrieb diese Unterscheidung in *Die feinen Unterschiede* (1982) innerhalb der Umsetzung verschiedener Lebensstile. Soziale Unterschiede zeigen sich in der Ausdifferenzierung verschiedener Geschmäcker, welche die gesellschaftlichen Klassen deutlich voneinander unterscheiden; Herrschaft, Macht und Klasse werden durch den Geschmack zementiert. Vereinfacht gesagt gilt der Geschmack der höheren Klassen als vorbildlich und nachahmenswert, der Geschmack der unteren Schichten hingegen nicht.

Bourdieu's Gedanken sind noch heute aktuell und ziehen sich nicht nur durch die Bewertung und Verhandlung von bestimmten Musikrichtungen in den Medien (beziehungsweise ihre Nicht-Verhandlung) und unter Privatleuten, die vielleicht eher eine Beethoven-CD-Box (aber vielleicht auch eine Bob-Dylan-Box?) auf dem Wohnzimmertisch stehen lassen als die Andrea Berg-Fan-Box, sollten einmal Gäste vorbeikommen, sondern auch bis in die (Musik)-wissenschaft hinein: Erst langsam werden seit langem bestehende Forschungslücken beispielsweise zu Operette, Musicals, Schlager oder Deutschpop geschlossen, da Forschende vielleicht die Befürchtung haben, die Beschäftigung mit einem Gegenstand, der gesellschaftlich-kulturell so wenig angesehen ist, könnte zu Rückschlüssen auf ihren eigenen Geschmack oder ihre soziale Herkunft verleiten. Die Herausgeberin dieses Bands arbeitet derzeit an einer Dissertation zu Frauen im deutschen Schlager der Gegenwart und kann aus eigener Erfahrung berichten, wie schnell von dem Thema auf ihren eigenen Geschmack rückgeschlossen wird, und wie

mit betretenen Mienen dann die Frage kommt: „Und *sowas* gefällt dir?“ Darauf sind zwei Antworten möglich. Die erste: „Und was wäre, wenn?“ Die zweite: „Selbst wenn mir diese Musik nicht gefällt, tut sie das doch offensichtlich Millionen von Menschen. Warum sollte sie weniger wert sein als die der bürgerlichen Oberschicht? Wer hat das zu entscheiden?“ Und man könnte ein Zitat von Goethe hinzufügen: „Wer aber nicht eine Million Leser erwartet, sollte keine Zeile schreiben.“ (Eckermann 1868, S. 153).

Es geht in diesem Band nicht darum, dass beim Erleben des Oeuvres von Mickie Krause die gleiche ästhetische Empfindung abgerufen werden soll wie beim Hören einer Beethovensinfonie. Es soll auch niemand dafür verurteilt werden, wenn er oder sie sich in seiner Forschung (oder seinem\*ihrem privaten Hörverhalten) doch lieber mit eben jenen Beethovensinfonien auseinandersetzen möchte. Es geht vielmehr darum, das Phänomen des verdächtig Populären einmal kultursoziologisch zu untersuchen und Musik, die von sehr vielen Menschen gehört wird, durch eine (musik-)wissenschaftliche, methodisch anspruchsvolle Betrachtung aus dem wissenschaftlichen Limbus zu befreien.

Eigentlich war geplant, diese und weiteren Forschungsdesiderate und die Reflexion über die Bedeutung und Wertsetzung von „Massen-Musik“ im Rahmen einer Tagung im Frühling 2020 gemeinsam zu diskutieren. Doch sorgte die globale Corona-Pandemie dafür, dass das bisherige Leben und auch der wissenschaftliche Austausch und seine etablierten Formen wie Tagungen und Diskussionen nicht mehr stattfinden konnten. Da das Ob und Wie nach einer zweiten Corona-Welle zum Zeitpunkt der Drucklegung nicht abzusehen war, wurde beschlossen, den Band ohne vorherige Tagung zu veröffentlichen. Die Autorinnen und Autoren haben das Thema aus unterschiedlichen Perspektiven und mit den verschiedensten Ansätzen und Methoden untersucht. Den Anfang macht José Galvez, der sich mit der ästhetischen Normativität populärer Musik beschäftigt und ihre Verortung in der traditionellen Musikwissenschaft beleuchtet, von der sie, so Galvéz' Hypothese, aufgrund der vielfältigen interdisziplinären Ansätze in den *Popular Music Studies* weit weg zu sein scheint. Einen Blick in die Vergangenheit wirft Steffen Just, der sich mit der Frage beschäftigt, wie die Wertsetzung populärer Musik in der Prä-Pop-Phase, also vor den 1950er Jahren, festgesetzt wurde. Einen ebenfalls retrospektiven Blick, allerdings auf häusliche Musikkultur, wirft Alan van Keeken mit einem sowohl organologischen als auch sozialgeschichtlichen Ansatz auf die Heimorgeln des Herstellers *Dr. Böhm* in der BRD. Wolfgang Fuhrmann unternimmt aus musikästhetischer und -soziologischer Perspektive den Versuch, am Beispiel von Hollywood-Filmmusik besonders von John Williams die

üblichen Vorurteile dieses Genres zu Bausteinen seiner ästhetischen Rechtfertigung umzufunktionieren und zugleich das Recht der Hörer\*innen auf musikalisch induzierte Erlebnisse im Breitwandformat zu rechtfertigen.

Jonas Menze nähert sich in seinem Beitrag der medialen Nicht-Wahrnehmung von Musicals und ihren Rezipient\*innen und untersucht, welche historischen, produktionsbedingten und institutionellen Aspekte des Musicals diese (Nicht-)Wahrnehmung begründen. Wie ein Requiem, welches bekanntermaßen eine katholische Totenmesse mit einer langen Gattungstradition darstellt, zum Unterhaltungsprodukt werden kann, untersucht Patrick Mertens anhand Andrew Lloyd Webbers *Requiems*, das irgendwo zwischen Kirchenmusik und Popmusik anzusiedeln ist. Dem Paradigma ‚Kitsch‘ nähert sich Maria Behrendt in ihrem Aufsatz über die Band *Santiano*, die mit ihrer Irland-Verklärung, die im deutschsprachigen Raum schon eine lange Tradition hat, in Verbindung mit Folk, Seefahrer-Romantik und romantischer Weltflucht eine große Fangemeinde aufbauen konnten, gefolgt von einer Abhandlung über Mallorca-Musik der Herausgeberin, die sich mit der Frage beschäftigt, was musikalisch eigentlich hinter der scheinbar flachsten aller flachen Musikrichtungen steckt und warum ausgerechnet diese Musik im sozialen Kleinbiotop und Raum Mallorca so eine große Rolle spielt. Einen eher produktionsästhetischen Ansatz wählt Felix C. Thiesen bei seiner Untersuchung von deutschen Popschlagern wie etwa von Kerstin Ott und Annemarie Eilfeld, die sich zunehmend erfolgreich eindeutig an internationalen Produktionen und musikalischen Formsprachen orientieren. Die unterschiedliche Rezeption des Gesangswettbewerbs *Eurovision Song Contests* untersucht Aida Hollje am Beispiel der Teilnehmerländer Deutschland und Ukraine, die medial ganz unterschiedlich mit dem Wettbewerb umgehen. Der grundsätzlichen Frage dieses Bandes, nämlich warum das Populäre oftmals von Feuilleton und Wissenschaft abgelehnt wird, nähert sich Michael Fischer mit einem Rückblick auf die volksmusik-hörende „*Massa damnata*“ im frisch wiedervereinigten Deutschland. Wie Progressive Rock und die Ablehnung von Pop-Elementen zusammenhängen untersucht im Folgenden Attila Kornel am Beispiel Steve Wilson. Zum Ende dieses Bandes nähern sich zwei Autoren dem hochpopulären Genre Neoklassik: zum einen Jörg Holzmann mit seinem Aufsatz zum neuen Minimalismus, den er in der Tradition der Salonmusik des 19. Jahrhunderts sieht und zum anderen Maximilian Leonhardt, der mit Blick auf die noch recht neue Form des Musikkonsums, nämlich des digitalen Streamings, die Rezeption und Vermarktung von Max Richter und Ludovico Einaudi untersucht.

Zum Schluss möchte ich mich bei Wolfgang Fuhrmann, meinem Doktorvater, bedanken für das Vertrauen und die vielen Hinweise, wie man überhaupt ein Buch herausgibt. Zudem gilt mein Dank Frau Barbara Emig-Roller, Cheflektorin des

Springer-Verlags, die dieses Projekt mit sehr viel Expertise unterstützt hat, meinen lieben Freunden Paula Schlüter und Philipp Kehrer für fachliche und nervliche Unterstützung und meinem Partner Markus Forell, dessen musikwissenschaftlich ungetrübten und scharfsinnigen Blick ich bei dieser Arbeit sehr schätzte.

Leipzig  
im Oktober 2020

Marina Schwarz

---

## Literatur

- Adorno, T. W. (2003). *Musikalische Warenanalysen. (Musikalische Schriften I–III. Klangfiguren (I). Quasi una fantasia (II). Musikalische Schriften (III), Gesammelte Schriften in 20 Bänden* (Bd. 16, S. 284–297). Frankfurt a. M.: Suhrkamp (Erstveröffentlichung 1955).
- Bourdieu, P. (1982). *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Eckermann, J. P. (1868). *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Leipzig: Brockhaus.
- Eggers, K. (2014). Kitsch und Musik – Vom Etikett der Distinktion zur lustvollen Aneignung. Eine Einführung. In K. Eggers & N. Noeske (Hrsg.), *Musik und Kitsch. Musikwissenschaftliches Jahrbuch der hmtmh* (Bd. 7, S. 3–20). Hildesheim: Olms.
- Luhmann, N. (1995). *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Maase, K. (2019). *Populärkulturforschung – Eine Einführung*. Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.14361/9783839445983>.
- Muppet Wiki. (o.J.a). *Oscar's trash can*. [https://muppet.fandom.com/wiki/Oscar%27s\\_trash\\_can](https://muppet.fandom.com/wiki/Oscar%27s_trash_can). Zugegriffen: 29. Sept. 2020.
- Muppet Wiki. (o.J.b). *I love trash*. [https://muppet.fandom.com/wiki/I\\_Love\\_Trash](https://muppet.fandom.com/wiki/I_Love_Trash). Zugegriffen: 29. Sept. 2020.
- Volkman, M. (2016). 'Heulsusen-pop': New male sensitivity in German independent music. In C. Jacke & M. Ahlers (Hrsg.), *Perspectives on German popular music* (S. 172–178). London: Routledge.

---

# Inhaltsverzeichnis

## Historische Dimensionen

**Normativität ohne Normen – Geschichte ohne Vergangenheit** ..... 3

José Gálvez

**Wie das Populäre unverdächtig wurde. Umriss zum historischen Verhältnis von populärer Musik und hegemonialer Kultur in der „Prä-Pop-Phase“, 1930–1950** ..... 31

Steffen Just

**Kitschmaschinen? Die Heimorgel zwischen 1950 und 1980 am Beispiel der Modelle der Firma Dr. Böhm** ..... 57

Alan van Keeken

## Filmmusik und Musicals

**The Flight to Neverland – Filmmusik ohne Scham hören: Eine Gebrauchsanweisung** ..... 89

Wolfgang Fuhrmann

**„Show-Kitsch im Eventpalast“: Zur medialen (Nicht-)Wahrnehmung des Musicals und seiner Rezipient\*innen** ..... 111

Jonas Menze

**Andrew Lloyd Webbers *Requiem*: Eine Totenmesse zwischen hoher Kunst und populärem Unterhaltungsprodukt** ..... 131

Patrick Mertens

## Pop, Rock und Schlager

<b>Von bärtigen Männern und ewig jungen Frauen – Folklore-Kitsch als Echo romantischer Weltflucht am Beispiel des Doku-Roadmovies <i>Santiano in Irland</i> .....</b>	153
Maria Behrendt	
<b>Schon wieder besoffen – Kleinbiotop Mallorca und der Wunsch nach Exzess .....</b>	175
Marina Schwarz	
<b>„Sonne und Strand“ im neuen Gewand: Strukturelle Frischzellenkur im deutschen Pop-Schlager .....</b>	191
Felix Christian Thiesen	
<b>One Country’s Trash Is the Other’s Treasure: Nationale Rezeption des Eurovision Song Contests in Deutschland und der Ukraine .....</b>	209
Aida Hollje	
<b>Progressive Rock und die Ablehnung des Pop am Beispiel der Rezeption von Steven Wilson .....</b>	235
Attila Kornel	
<b>Massa damnata? Zur Kritik der „volkstümlichen Musik“ in den 1990er Jahren .....</b>	253
Michael Fischer	
<b>Neo-Klassik</b>	
<b>New Classics for Piano .....</b>	275
Jörg Holzmann	
<b>Ludovico Einaudi und Max Richter: Erlaubt ist, was sich streamt .....</b>	291
Maximilian Leonhardt	

---

# Herausgeber- und Autorenverzeichnis

---

## Über den Herausgeber

**Marina Schwarz** Institut für Musikwissenschaft, Universität Leipzig, Leipzig, Deutschland

---

## Autorenverzeichnis

**Maria Behrendt** Weimar, Deutschland

**Michael Fischer** Zentrum für Populäre Kultur und Musik, Universität Freiburg, Freiburg, Deutschland

**Wolfgang Fuhrmann** Institut für Musikwissenschaft, Universität Leipzig, Leipzig, Deutschland

**José Gálvez** Universität Bonn, Bonn, Deutschland

**Aida Hollje** Hamburg, Deutschland

**Jörg Holzmann** Institut für Interpretation, Hochschule der Künste Bern, Bern, Schweiz

**Steffen Just** Berlin, Deutschland

**Alan van Keeken** Zentrum für Populäre Kultur und Musik, Universität Freiburg, Freiburg, Deutschland

**Attila Kornel** Westfälische Wilhelms-Universität Münster, Münster, Deutschland

**Maximilian Leonhardt** Institut für Musikwissenschaft, Universität Leipzig,  
Leipzig, Deutschland

**Jonas Menze** Institut für Begabungsforschung in der Musik (IBFM), Universität  
Paderborn, Paderborn, Deutschland

**Patrick Mertens** Universität Heidelberg, Heidelberg, Deutschland

**Felix Christian Thiesen** Institut Mensch-Computer-Medien, Julius-  
Maximilians-Universität Würzburg, Würzburg, Deutschland

---

# Historische Dimensionen



# Normativität ohne Normen – Geschichte ohne Vergangenheit

## Ästhetische Paradoxa populärer Musik

José Gálvez

### 1 Wenn der Verdacht verdächtig wird

Carl Dahlhaus, womöglich der bekannteste deutsche Musikhistoriker der zweiten Hälfte der 20. Jahrhunderts, schrieb in seiner 1970 erschienenen Abhandlung *Analyse und Werturteil* (2001, S. 14):

„Ist aber das ästhetische Urteil von dem Sachurteil abhängig, auf dem es beruht, so ist die positivistische These, daß ästhetische Urteile in nichts anderem als ‚Gruppennormen‘ begründet seien, über deren Triftigkeit niemand entscheiden könne, hinfällig. Der Positivismus, der sich darauf beschränkt, Meinungen zu sammeln, ist nicht positivistisch genug, weil er sich auf die Sache selbst, die musikalischen Werke, nicht einläßt. Daß die ‚Gruppennorm‘, aufgrund derer ein Schlager als Inbegriff von Musik und eine Beethoven-Symphonie als leeres Getön erscheint, das gleiche ästhetische Daseinsrecht habe wie die entgegengesetzte ‚Gruppennorm‘, ist insofern eine Täuschung, als die Sachurteile, die den ‚Gruppennormen‘ zugrunde liegen, nicht gleich fundiert sind. Denn ein Hörer, der einer Beethoven-Symphonie gerecht zu werden vermag, ist im allgemeinen auch fähig, die musikalischen Sachverhalte in einem Schlager zu durchschauen, aber nicht umgekehrt. Nicht, daß dem Hochmut der Eingeweihten das Wort geredet werden soll. Daß jedoch niemand das Recht hat, es musikalischen Analphabeten zum Vorwurf zu machen, daß sie es sind, ändert nichts daran, daß der Analphabetismus ein brüchiges Fundament für ästhetische Urteile ist.“

Obwohl Dahlhaus sich hier primär gegen einen ästhetischen Relativismus richtet, betrifft sein Urteil eine Musik, von der er verallgemeinernd spricht: den

---

J. Gálvez (✉)  
Universität Bonn, Bonn, Deutschland  
E-Mail: [galvez@uni-bonn.de](mailto:galvez@uni-bonn.de)

Schlager. Es ist möglich, dieses Urteil so zu verstehen, dass Dahlhaus die Schlagerhörer\*innen verurteilt – und sich damit als bürgerlich-akademischer „Eingeweihter“ von den „musikalischen Analphabeten“ sozial abgrenzt. Mir scheint aber, dass Dahlhaus' Pointe eine andere ist: Der überlegene ästhetische Status einer Beethoven-Symphonie gegenüber einem Schlager liege nicht an „Gruppennormen“, sondern an der „Sache selbst“. Weil etwa Beethovens *Eroica* und Peter Maffays *Du* asymmetrische „musikalische Sachverhalte“ seien – was sich für Dahlhaus musikanalytisch zeigen lasse –, können die daraus hervorgehenden „Sachurteile“ und „Gruppennormen“ keinesfalls das gleiche „ästhetische Daseinsrecht“ haben. Unter Verdacht steht Schlager *als Musik*. „Die Sache selbst“ also – und nicht ihre Hörer\*innen – werden vor dem Gerichtshof der Musikästhetik wegen Verletzung der aus einem Kanon herausgearbeiteten musikhistorischen Normen verurteilt. Hier ist nicht der Ort, um Dahlhaus' Auffassung von Sach- und Werturteilen, ihre Abhängigkeit von musikalischen Analysen, ihre dialektische Beziehung zu einem tradierten Kanon und ihre normative Funktion in seiner Musikhistorik zu diskutieren.<sup>1</sup> Man kann allerdings feststellen: Dahlhaus verdächtigt Schlager und populäre Musik generell, musikästhetisch unbedeutend sowie musikwissenschaftlich ertragsarm zu sein.<sup>2</sup>

Vieles hat sich seitdem dies- und jenseits der Musikforschung verändert. Zentrale Elemente der so bezeichneten „traditionellen Musikwissenschaft“ (McClary und Walser 1990), der Dahlhaus zugerechnet werden kann (Noeske 2020), und ihr Verdacht gegenüber populärer Musik sind seit geraumer Zeit selbst dem Verdacht ausgesetzt, reaktionär und ideologisch zu sein. Bei Dahlhaus betrifft dies den Werkbegriff, die Idee der autonomen Musik, das Postulat des Kanons und letztlich, wenn nicht das „Projekt“ (Hepokoski 1991), so doch das Konzept einer musikspezifischen Historik.<sup>3</sup> Verurteilt man heute noch populäre Musik als „leichtverständliche Musik ohne irgendwelche musikalischen Ansprüche“ (Mahnkopf 2016, S. 105); als „music [...] which serves to isolate youth in a world of its own and to neutralize the need for social continuity [...] – a wilderness of repetition, in which nothing new is harvested because nothing new is sown“ (Scruton 2018, S. 244); oder als eine Musik, deren ernsthafte Berücksichtigung „unter Wissenschaftlern [...] beunruhigt, da wertvolle Ressourcen, die

<sup>1</sup>Vgl. zum Stand der Forschung (Danuser et al. 2011; Geiger und Janz 2016 sowie Klein 2018).

<sup>2</sup>Dahlhaus hat dies auch an anderen Stellen artikuliert (2000, S. 360, 2005a, S. 59 f., 2005b, S. 148 f.).

<sup>3</sup>Eine Kritik von Dahlhaus' Historik aus der historischen Musikwissenschaft hat Frank Hentschel (2016) artikuliert. Eine Problematisierung dieser Kritik hat jüngst David Hagen (2020) vorgelegt.

man in ernsthafte Forschung investieren könnte, für Trivialitäten verschwendet werden“ (Berger 2013, S. 253), dann mit dem unerbittlichen Preis des Sichverdächtig-Machens. Entscheidend für die Verdächtigung dieses Verdachts sind die Etablierung (post-)strukturalistischer Theorien in den Kulturwissenschaften, die fachpolitische Konjunktur der Cultural, Gender, Postcolonial und Queer Studies, der damit zusammenhängende Erfolg der New und Critical Musicology im englischsprachigen Raum und nicht zuletzt die internationale Konsolidierung der interdisziplinär ausgerichteten Erforschung populärer Musik: die Popular Music Studies (PMS).

Wie wird nun aber populäre Musik in den PMS erforscht? Obwohl nicht wenige Vertreter\*innen ihrer Frühphase wie Franco Fabbri, Richard Middleton, Philipp Tagg, Sheila Whiteley oder Peter Wicke Musikwissenschaftler\*innen waren, ist die Erforschung populärer Musik in den PMS von Anfang an ein interdisziplinäres Unterfangen gewesen, in dem Soziologie, Kulturwissenschaft, Ethnologie bzw. Anthropologie sowie Kommunikations- und Medienwissenschaft involviert waren und immer prominenter wurden. Das ging mit der Durchsetzung konstruktivistischer Begriffe für populäre Musik einher. Statt populäre Musik als (Kunst-)Werk – ein Begriff, der ohnehin und nicht nur in den PMS verdächtig geworden war – aufzufassen, wurde und wird sie in den PMS unterschiedlich konzeptualisiert. „Klassische“ Konzeptualisierungen sind etwa populäre Musik als Sub- oder Jugendkultur (Laing 1985; Thornton 1995; Bennett 2000); als soziokultureller Text (Wicke 1987; Shepherd 1991); als industrialisierte Kultur (Frith 1988; Cohen 1991; Negus 1993); als Szene (Straw 1991; Shank 1994; Stahl 2004); als audio-visuelles Medium (Goodwin 1992; Auslander 1999; Vernallis 2004); als Körperpraxis (Binas 1992; Bradby 1993; Klein 1999) oder als Medienkultur (Théberge 1997; Zak 2001).

Diese – durchaus ambitionierten – Konzeptualisierungen populärer Musik haben ertragreiche Forschungsperspektiven in den PMS ermöglicht, die zwar einen höchst heterogenen, jedoch fassbaren Forschungshorizont erkennen lassen: Populäre Musik wird als Fluchtpunkt sozialer, kultureller, wirtschaftlicher, technologischer oder politischer Prozesse, Strukturen oder Ordnungen erforscht. Als Forschungsgegenstand und kulturelles Phänomen wird sie hauptsächlich unter Berücksichtigung ihrer sozialen und wirtschaftlichen Möglichkeitsbedingungen, ihrer diskursiven Formung, ihrer technischen Vermittlung, ihrer kulturspezifischen Aneignung und ihrer politischen Korrelate bestimmt. Dieser Forschungshorizont ist – wenn meine Einschätzung nicht trügt – in den letzten Jahren innerhalb der PMS dominant geworden. So scheinen der epistemische Status sowie die kulturelle Bedeutsamkeit populärer Musik völlig anerkannt zu sein. Aber stimmt das? Ist dieser dominante Forschungshorizont wirklich so weit weg von jener

„traditionellen Musikwissenschaft“, in der populäre Musik unter Verdacht stand? Inwiefern ist diese Frage überhaupt zulässig? Zwei Beobachtungen motivieren sie.

Erstens: In der Regel wird die konkrete Klanglichkeit – man kann sie auch Materialität, Struktur oder Gestaltung nennen – von individuellen Materialien populärer Musik wie Songs, Tracks, Alben, DJ-Sets oder Improvisationen weitestgehend vernachlässigt. Kurz: In den PMS wird populäre Musik *als Musik* kaum erforscht. Bereits vor 30 Jahren hat Richard Middleton dies an Schlüsselstudien der Cultural Studies angelsächsischer Prägung (Paul Willis, Dick Hebdige) bemängelt (1990, S. 166 f.): „Subcultural theory – like many branches of folkloristics and cultural anthropology – has relatively little to say about music as music. Often its significance is taken to operate at the level of a general symbol (its ‚blackness‘, its ‚subversiveness‘, its ‚exclusiveness‘, and so on); the details of its structure, the conditions of existence of its characteristic genres, the particularity of the acoustic as such, pass unnoticed.“ Die Wichtigkeit einer Auseinandersetzung mit populärer Musik als Musik und ihre Vernachlässigung hat kaum an Relevanz eingebüßt und ist immer wieder mit verschiedenen Akzentsetzungen zur Geltung gebracht worden (Moore 1993; Shepherd und Wicke 1998; Krims 2000; Moore 2003; Appen 2007, 2018; Pfeleiderer 2009; Tagg 2011; Appen und Doehring 2014; Hooper 2019).<sup>4</sup>

Zweitens: In der Regel wird populäre Musik so untersucht, dass ihre kulturelle Bedeutsamkeit auf Repräsentation, Ausdruck oder Artikulation von bereits konstituierten und bereits gültigen Prozessen, Strukturen oder Ordnungen zurückgeführt wird. Zugespitzt: Populäre Musik ist kulturell bedeutsam als Symptom von Machtverhältnissen, Geschlechterperformanz, Nationalismus, sozialer Distinktion, Rassismus, Neoliberalismus etc. Diese zweite Beobachtung bezieht sich offenkundig auf die erste: Man braucht nicht populäre Musik *als Musik* zu untersuchen, wenn das klanglich Spezifische und das kulturell Bedeutsame kaum oder nicht miteinander zusammenhängen. Schon vor rund zehn Jahren hat Lee Marshall diese Problematik aus einer musiksoziologischen Perspektive geäußert (2011; S. 157, 164 f., Herv. i. O.):

„There seems to be little in the sociology of popular music that deals with the specifically *musical* aspects of its subject. [...] Yet it is surely the power of musical experience

---

<sup>4</sup>Die Gründung des *Network for the Inclusion of Music in Music Studies* (NIMiMS) geht auf diese Vernachlässigung in den PMS zurück. Die Apotheose dieser Vernachlässigung findet sich zudem ironischerweise bei dem so genannten „Pop-Papst“ Diedrich Diederichsen, der ausgehend von einer problematischen Auffassung „absoluter Musik“ (Feige 2016, S. 101 ff.) populäre Musik als „absolute Nichtmusik“ (2014, S. 95) erklärt.

that makes (popular) music so important and, therefore, worthy of sociological investigation in the first place. Without an understanding of how (popular) music can give rise to such intense individual and collective experiences, the sociology of popular music offers not just an incomplete picture, but a picture with a big black hole in the middle. [...] The sociology of popular music must address aesthetic specificity. Not doing so implies an Adorno-like tendency to assume that one piece of popular music is substitutable for any other.“<sup>5</sup>

Mit diesen zwei Beobachtungen bestreite ich keineswegs, dass Musik kulturell, sozial, wirtschaftlich, technologisch etc. konstituiert ist. Das hat kaum jemand je bestritten.<sup>6</sup> Ebenso wenig bestreite ich die Legitimität und Produktivität der Erforschung von Musik mit Begriffen, Theorien oder Methoden der Kultur-, Sozial- oder Medienwissenschaften. Wird populäre Musik jedoch heutzutage in den PMS meistens so erforscht, dass ihre klangliche Spezifik kaum berücksichtigt und ihre kulturelle Bedeutsamkeit auf ein Symptom reduziert wird, darf man meines Erachtens wohl den Verdacht haben, dass der derzeitig dominante Forschungshorizont der PMS (wenn auch ungewollt und unbewusst) populäre Musik verdächtigt – so wie die „traditionelle Musikwissenschaft“. Wäre dies nicht ein Grund oder zumindest eine Motivation, den Verdacht gegen die „traditionelle Musikwissenschaft“ selbst zu verdächtigen? Und könnte man vielleicht der Hermeneutik, der Kritischen Theorie und schließlich dem zugrunde liegenden deutschen Idealismus, mit denen sich die „traditionelle Musikwissenschaft“ – die man so fleißig zu verdächtigen gelernt hat – umgibt, doch noch etwas abgewinnen?

---

<sup>5</sup>Natürlich kann man beiden Beobachtungen entgegen, dass sie die aktuelle Forschungsrealität verkennen. Denn die Auffassung von populärer Musik „als Musik“ sei nicht (mehr) vertretbar, weshalb, „die Spezifik“ und „die Bedeutsamkeit“ der „Sache selbst“ sich als bloße Postulate oder gar Phantasien eines übermächtigen Metaphysikers erweisen. Meine nicht so sehr metaphysische Entgegnung: Ist nicht oft in der Praxis, im Diskurs oder im Feld die spezifische Klanglichkeit wichtig für das, was Hörer\*innen fasziniert, was euphorische Kollektive auf Konzerten und Festivals hervorbringt, was Kritiker\*innen gewitzt rezensieren, was man im Tonstudio oder am Laptop mit viel Mühe designt? Hängt die kulturelle Bedeutsamkeit populärer Musik nicht damit zusammen?

<sup>6</sup>Der so oft attackierte Begriff der (musikalischen) Autonomie ist oft missverstanden oder karikiert worden. Dahlhaus (2000, S. 363) dazu: „Niemand – außer verstreuten Anhängern eines rigorosen ästhetischen Platonismus – leugnet, daß die Autonomie musikalischer Werke lediglich ‚relativ‘ ist: Auch autonome Musik erfüllt soziale und sozialpsychologische Funktionen, und das Autonomieprinzip selbst ist soziologisch interpretierbar.“ Für eine Schärfung des Autonomie-Begriffs hinsichtlich Musik siehe Fuhrmann (2018).

Der vorliegende Aufsatz hat nicht zum Ziel, diesen Verdacht zu verifizieren, sondern von ihm ausgehend zwei kaum adressierte Themen in den zeitgenössischen PMS zu diskutieren. Dafür werde ich mich mit zwei äußerst verdächtigen Denkern auseinandersetzen, nämlich mit Theodor W. Adorno und – weniger intensiv – mit G. W. F. Hegel. Ausgehend von Adornos Theorem des Materials und Hegels retroaktiver Teleologie werde ich eine Auffassung von der ästhetischen Normativität populärer Musik und ihrer retroaktiven Geschichtlichkeit konturieren. Diese kunsttheoretischen und geschichtsphilosophischen Themen scheinen mir interessante Möglichkeiten für eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit populärer Musik zu sein, die ihre spezifische Klanglichkeit und ihre kulturelle Bedeutsamkeit als Musik ernst nehmen will. Die Konturierung der ästhetischen Normativität populärer Musik und ihrer retroaktiven Geschichtlichkeit geht mit Paradoxa einher, die sich als „Normativität ohne Normen“ und als „Geschichte ohne Vergangenheit“ pointieren lassen. Diese Paradoxa werden sich als dialektische Artikulationen höchst dynamischer Prozesse erweisen, die – so sehr sie soziokulturell, technologisch oder ökonomisch mitkonstituiert sind – doch eigenständig ausbuchstabiert werden können. Zum Schluss werde ich kurz drei mögliche Perspektiven für die Erforschung populärer Musik skizzieren, die von einer ästhetischen Normativität populärer Musik und ihrer retroaktiven Geschichtlichkeit ausgehen.

---

## **2     Ästhetische Normativität populärer Musik, oder: Normativität ohne Normen**

Wirtschaftliche, technische oder kulturelle Normativitäten, die miteinander verbunden sein und einander bedingen können, sind für populäre Musik konstitutiv. Die wirtschaftliche Normativität transnationaler Medienkonglomerate der Musikindustrie – samt ihrer komplexen juristischen Regelungen – (Wikström 2020) hängt etwa zusammen mit der Entwicklung und Etablierung von Technologien und Formaten, die für die Produktion, Vermittlung und Rezeption populärer Musik normativ werden (und die sich auf ihre klangliche Gestaltung und Organisation massiv auswirken können); in jüngerer Zeit etwa das MP3-Format (Sterne 2012), der Sound-File und die Playlist (Papenburg 2020) sowie das Musik-Streaming (Eriksson et al. 2019). Kulturelle Normativität hängt wiederum mit der ökonomischen und technischen Normativität zusammen. Ein anschauliches Beispiel wäre die – gendertheoretisch brisante – klangliche Konstruktion und Reproduktion der männlichen „Rockstimme“ als Norm in und durch populäre Musik (Müller 2018, S. 103 ff.). Man denke auch an die – postkolonial brisanten – Preset Drum Patterns

nammens „AfricC“, „Latin“ oder „Euro“, die auf dem *Yamaha Drum Computer RY 30* vorprogrammiert sind und so eine normative Verortung von Musik (re)produzieren (Ismaiel-Wendt 2016, S. 39–54).

Ich möchte jedoch eine andere Normativität adressieren: eine *ästhetische Normativität*. Der hier bemühte Ästhetik-Begriff ist nicht auf die Wahrnehmung oder Sinnlichkeit reduzierbar, sondern ist kunsttheoretisch. Er bezieht sich auf individuelle Werke und ihre spezifische Klanglichkeit, die sich in populärer Musik als Song, Album, Track, Set, Improvisation etc. darstellt. So überholt und unangemessen – letztlich so verdächtig – es heute in der Erforschung populärer Musik zu sein scheint, von „Werken“ oder „Kunst“ zu reden, so dringlich ist es meines Erachtens, um populäre Musik als Musik zu thematisieren. Um die ästhetische Normativität populärer Musik zu konturieren, werde ich an Adornos Musikphilosophie anschließen. Dies ist nicht unproblematisch. Adorno hat bekanntlich populäre Musik als standardisierte, pseudoindividualisierte und die Regression des Hörens fördernde Ware erachtet, deren klangliche Spezifik in den Mechanismen der entfremdeten Kulturindustrie aufgeht (1984, 1990, 2006). Es ist zudem ein Gemeinplatz, dass Adorno populäre Musik mit den musikalischen Standards der klassisch-romantischen Musik analysiert und beurteilt hat (Middleton 1990, S. 54 f.). Max Paddison behauptet sogar, dass Adornos „writings on popular music are perhaps the least important and least convincing part of his output“ (2019, S. 381). Warum dann ausgerechnet Adorno für eine Diskussion der ästhetischen Normativität populärer Musik heranziehen? Weil Adornos Denken Elemente enthält, die meines Erachtens für eine Auseinandersetzung mit der ästhetischen Normativität populärer Musik wichtig sind. Ich werde populäre Musik also mit Rückgriff auf einen Denker, der sie dezidiert als Nicht-Kunst erachtete, als Kunst behandeln, um ihre ästhetische Normativität zu konturieren.

Dafür werde ich mich mit Adornos berüchtigtem Theorem des Materials befassen. Ich beschränke mich dabei auf Elemente, die zur Konturierung einer ästhetischen Normativität populärer Musik beitragen. Adornos Kunsttheorie ist allerdings Kritische Theorie, weshalb Kunst stets einen dialektischen Doppelcharakter als „fait social“ und als autonomer Gegenentwurf zur Gesellschaft hat (Adorno 2016, S. 334 f.). Die sozialphilosophischen Implikationen von Kunst im Theorem des Materials werde ich ausklammern.<sup>7</sup> Der Konnex zwischen Kunst und Gesellschaft hängt mit gesellschaftstheoretischen Begriffen (etwa Zweckrationalität als Beherrschung), geschichtsphilosophischen Postulaten (etwa Rationalisierungsprozess und sein immanenter Umschlag in Mythologie bzw.

---

<sup>7</sup>Siehe dafür in Bezug auf Musik (Paddison 1993; Wellmer 2005, S. 245–256; Klein 2014, S. 100–110; Samson-Himmelstjerna 2020).

Barbarei als Telos der Weltgeschichte) und mit metaphysischen Ansprüchen an Kunst (etwa negative Wahrheitsentfaltung, Aufscheinen der Versöhnung, Rettung des Hoffnungslosen)<sup>8</sup> systematisch zusammen, die, wenn nicht problematisch, dann zumindest erklärungsbedürftig sind und im Rahmen dieses Aufsatzes nicht adäquat angegangen werden können.<sup>9</sup> Da für Adorno das Theorem des Materials ohne die sozialkritische Dimension – und mit der Anerkennung von populärer Musik als Kunst – keinen Sinn hätte, versuche ich es nicht so sehr zu „rehabilitieren“, als vielmehr einige seiner Elemente – in Form einer Heuristik – für eine Konturierung der ästhetischen Normativität populärer Musik fruchtbar zu machen.

Material der Kunst – hier: der populären Musik – ist für Adorno kein naturgegebener Rohstoff, den Künstler\*innen – hier: Produzent\*innen, Songwriter\*innen, DJs, etc. – erst verarbeiten.: „Material dagegen 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: insofern können auch Formen Material werden; also alles ihnen Gegenübertretende, worüber sie zu entscheiden haben“ (Adorno 2016, S. 222). Weil das Material Worte, Klänge, Verbindungen oder Verfahren umfasst, ist es nicht naturgegeben, „sondern geschichtlich durch und durch“ (ebd., S. 223). Gunnar Hindrichs fasst ausgehend von Adorno das musikalische Material in „Tonbestand und Tonbeziehungen“ (2014, S. 51) zusammen, was etwa Klänge des temperierten Dur-Moll-Systems wie einen C-Dur-Dreiklang, Satztechniken wie Generalbass und Kontrapunkt oder Formen wie die Sonatenhauptsatzform einschließt. Dabei beschränkt sich Hindrichs auf die „europäische Musik“ (2014, S. 17 ff.). Anders als Hindrichs haben Rolf Großmann und Maria Hanáček in Anschluss an Adorno eine Auffassung vom Material populärer Musik artikuliert, die andere Konzeptualisierungen von Klang und damit vom musikalischen Material umfasst (Hanáček 2008; Großmann 2013; Großmann und Hanáček 2016). Mehrspurproduktion, Filter, VST-Plug-ins oder Auto-Tune sind einige der Klänge, Formen und Verfahren, die hier als „phonographisches Material“ populärer Musik begriffen werden. Diese Auffassung vom Material scheint mir eine zu sein, die der höchst technisierten Klanglichkeit populärer Musik gerecht wird.<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup>Lucia Sziborsky (1979, 2003) und Hindrichs (2014, S. 255 ff., 2020, S. 145 ff.) gehören zu den wenigen Forscher\*innen, die Adornos (Musik-)Ästhetik in ihrem metaphysischen und theologischen Gehalt ausbuchstabiert haben.

<sup>9</sup>Dies wurde in den Frankfurter Adorno-Vorlesungen von Peter E. Gordon (2019) eindrücklich beleuchtet.

<sup>10</sup>Dass Hördispositionen von (populärer) Musik völlig auf ihr Material oder auf anthropologische Konstanten zurückgehen würden, ist eine problematische Behauptung (Moore 1993, S. 136–139). Die Sound Studies haben dagegen überzeugend dargelegt, dass das Hören eine

Das Material ist allerdings nicht ein allgemein verfügbares Sammelsurium von Klängen, Formen oder Verfahren, derer man sich beliebig bedienen kann. Vielmehr tritt das Material den Künstler\*innen als etwas entgegen, über das sie nicht einfach verfügen. Das Material erlangt damit eine Objektivität, die „in der Erkenntnis der Bewegungsgesetze des Materials auszuschauen [ist]. Ihnen zufolge ist nicht zu allen Zeiten alles möglich.“ (Adorno 2003, S. 39). Diese Bewegungsgesetze des Materials sind jedoch nicht einfach gegeben, sondern folgen „einer geschichtlichen Tendenz“ (Adorno 2003, S. 38) und sind somit dynamisch. Denn in und durch seine Entwicklung lässt das Material Klänge, Verfahren oder Formen veralten und verbraucht werden. Hier geht es – wie Livia von Samson-Himmelstjerna trefflich anmerkt (2020, S. 120) – nicht um eine logische oder technische „Unmöglichkeit“, weil es immer möglich ist, Musik mit veraltetem Material zu produzieren, sondern um eine „Unverfügbarkeit“. Inwiefern werden Klänge, Verfahren oder Formen aber „unverfügbar“, wenn sie doch logisch und technisch möglich sind? Diese Frage betrifft das entscheidende Moment in Adornos Theorem des Materials: Das Material als das den Künstler\*innen Gegenüber tretende stellt Forderungen an sie zur Hervorbringung gelungener Werke. Adorno dazu (2003, S. 39): „Die Forderungen, die vom Material ans Subjekt ergehen, rühren vielmehr davon her, daß das Material selber sedimentierter Geist, ein gesellschaftlich, durchs Bewußtsein von Menschen hindurch Präformiertes ist. Als ihrer selbst vergessene, vormalige Subjektivität hat solcher objektiver Geist des Materials seine eigenen Bewegungsgesetze.“

Das Material stellt so eine *normative Instanz ästhetischen Gelingens* dar, deren Bewegungsgesetze stets dynamisch sind: „Deutbar ist Kunst nur an ihrem Bewegungsgesetz, nicht durch Invarianten“ (Adorno 2016, S. 12). Das bedeutet, dass der „Tendenz“ des Materials zu folgen ist, um ästhetisch gelungene Werke in einer spezifischen Zeit hervorzubringen. Das Material schließt dabei bestimmte Klänge, Formen oder Verfahren aus, damit zu einem bestimmten Zeitpunkt gelungene Kunst hervorgebracht werden kann. „Nicht nur verengt und erweitert es [das Material] sich mit dem Gang der Geschichte. Alle seine spezifischen Züge sind Male des geschichtlichen Prozesses“ (Adorno 2003, S. 38). Insofern ist das Material „ein geschichtlicher Möglichkeitsraum mit Tendenz“ (Hindrichs 2019, S. 62).

---

eigenständige Geschichte und Normativität aufweist, die mit ihrer Bewirtschaftung, Technisierung oder wissenschaftlicher Operationalisierung konstitutiv zusammenhängen (Sterne 2003; Erlmann 2010; Bijsterveld 2019). Eine interessante Frage – die hier leider nicht angegangen werden kann – ist, ob und inwiefern Hörtechniken, Hörtechnologien und Hör-Wissen in der Produktion, Vermittlung und Rezeption populärer Musik hervorgebracht bzw. neudefiniert werden und wie dies mit ihrem Material – im hier konturierten Sinne – in Beziehung steht.

Worin gründet aber die Normativität des Materials – und damit seine Bewegungsgesetze und seine Tendenz? Die Normativität des Materials gründet weder in der zufälligen und anonymen Akkumulation von irgendwelchen Klängen, Formen oder Verfahren, noch in einem Kodex mit festgelegten Normen, die man zu befolgen hat. Stattdessen gründet die Normativität des Materials auf Klängen, Formen oder Verfahren vergangener Werke, die sich als *normativ* für Künstler\*innen erweisen und insofern Forderungen an sie stellen. Diese Forderungen werden allerdings – und das ist zentral – nur in der konkreten musikalischen Arbeit (hier: Produktion, Komposition, Mastering usw.) bestimmend. „Mag daher auch die Wahrheit oder Falschheit alles musikalisch Einzelnen von solchem totalen Stande der Technik [bzw. des Materials] abhängig sein, so wird dieser doch lesbar nur in den bestimmten Konstellationen kompositorischer Aufgaben.“ (Adorno 2003, S. 42).

Genau diese eigenständige – und auf andere Normativitäten irreduzible – historisch-ästhetische Dynamik ist, was man mit Adornos Theorem des Materials fassen kann. Und sie gilt nicht nur für die klassisch-romantische Musik, der man sie immer wieder attestiert hat, oder für die musikalische Avantgarde der Neuen Musik, die sich immer wieder selbst explizit in diese Dynamik gesetzt hat, sondern auch und gerade für populäre Musik. Zwei kurze Beispiele mögen dies veranschaulichen. Das Album *Are You Experienced* (1967) von *The Jimi Hendrix Experience* ist Material geworden: Die Gestaltung der Riffs und Solos hinsichtlich ihrer Harmonik („Hendrix-Akkord“ – Dominantseptakkord mit übermäßiger None – und pentatonischer Umspielungen) (Julien 2007) und hinsichtlich ihres Sounds (neuartige kraftvolle Palm-Muting-Technik und experimentelle Verwendung von Effektgeräten) haben zusammen mit der damals experimentellen, mehrspurigen Abmischungstechnik der Toningenieure Eddie Kramer und George Chkiantz (Hodgson 2019, S. 71) Rock weitreichend geprägt. Nach Hendrix hat populäre Musik nicht wie davor geklungen, denn Songs wie *Foxy Lady*, *Love or Confussion* oder *Purple Haze*, in denen die benannten Klänge und Verfahren realisiert sind, avancierten zu ästhetischen Normen. Das zweite Beispiel ist Britney Spears' Album *...Baby One More Time* (1999): Die Stimmgestaltung von Britney Spears ist Material geworden. Ihr Stimmklang wurde zur Norm für „teen girl vocality“ der 2000er Jahre (Pecknold 2016, S. 84 ff.). Spears' spezifische Klanglichkeit ist nicht nur auf ihre Gesangstechnik zurückzuführen, sondern auch auf die im Studio designte Hervorhebung von nasalen Formanten, Rhythmisierung und Panoramisierung von Atemgeräuschen und Stöhlauten, Akzentuierung ihrer unverwechselbaren *vocal fry* (Klangerzeugung, bei der die Stimmlippen hörbar aufeinander schlagen: „Knarrstimme“ oder „Stroh bass“) und Kompression des gesamten Klangbildes. Nach Spears hat populäre Musik nicht mehr wie davor

geklungen. Künstler\*innen wie Miley Cyrus, Kesha oder Taylor Swift wären ohne Spears nicht vorstellbar.

Diese skizzenhafte Konturierung vom Theorem des Materials lässt mindestens fünf Paradoxa erkennen. Das *erste Paradoxon* lautet: Das Material ist objektiv und subjektiv zugleich. Als geschichtlich gewordene Materialisierung von Klängen, Formen oder Verfahren ästhetisch gelungener populärer Musik ist es das den Künstler\*innen „Gegenübertretende, worüber sie zu entscheiden haben“, „womit sie schalten“, was ihnen „Forderungen“ stellt: Objektives also. Dennoch ist das Material nicht naturgegeben, sondern Resultat der Tätigkeit konkreter Subjekte, die erfolgreiche populäre Musik hervorbringen, wodurch sich das Material überhaupt entwickeln kann: Subjektives also. Das Material erscheint somit als subjektiv hervorgebrachte Objektivität. Daraus ergibt sich das *zweite Paradoxon*: Künstler\*innen sind beim Umgang mit dem Material frei und unfrei zugleich. Denn sie agieren frei, wenn sie sich der Tendenz des Materials fügen und werden dabei unfrei. Die Tendenz des Materials wiederum bliebe aber ohne ihre freie Arbeit unbestimmt (Hindrichs 2019, S. 65). Würden die Künstler\*innen nicht frei agieren, wären die Forderungen des Materials derart bestimmt, dass es zum festen Kodex verfallen würde: Es hätte keine Bewegung und keine Tendenz. Würde das Material dagegen überhaupt keine Forderungen stellen, wäre es ein bloßes verfügbares Sammelsurium ohne normative Kraft. Beide Optionen verfehlen aber die Bestimmung des Materials. Adorno hat dieses Paradoxon so artikuliert (2003, S. 42): „Es [das Komponieren] erfüllt sich in der Vollstreckung dessen, was seine Musik objektiv von ihm [dem Komponisten] verlangt. Aber zu solchem Gehorsam bedarf der Komponist allen Ungehorsams, aller Selbständigkeit und Spontaneität. So dialektisch ist die Bewegung des musikalischen Materials.“

Das *dritte Paradoxon* folgt aus den ersten: Die Tendenz des Materials ist bestimmt, aber zugleich unbestimmt. Die Künstler\*innen wissen vor oder außerhalb der konkreten künstlerischen Arbeit nicht, was genau die Tendenz des Materials ist; sie bleibt unbestimmt bis man mit dem Material „schaltet“ und künstlerische Entscheidungen trifft; dann wird sie bestimmend, aber noch nicht bestimmt. Bestimmt wird die Tendenz erst, wenn man gelungene Werke hervorbringt. Die Tendenz des Materials zusammen mit ihren Forderungen sind also nur in und nach konkreter künstlerischer Arbeit bestimmbar. Das *vierte Paradoxon* hängt mit den vorigen eng zusammen: Die Entwicklung des Materials erfolgt durch Kontinuität und Diskontinuität zugleich (Hindrichs 2019, S. 65). Denn „[i]n immanenter Wechselwirkung konstituieren sich die Anweisungen, die das Material an den Komponisten ergehen läßt, und die dieser verändert, indem er sie befolgt“ (Adorno 2003, S. 40). Das Material mit seinen Bewegungsgesetzen entwickelt sich also eben nicht durch die ständige Befolgung bestimmter Normen,

sondern durch ihre *Veränderung*. Die Forderungen, die Tendenz, die Bewegungsgesetze des Materials werden also dann befolgt, wenn sie Neubestimmt werden. Durch Neubestimmung – also Diskontinuität – ergibt sich die Kontinuität des Materials und damit seine Entwicklung.

Alle bisher benannten Paradoxa kulminieren im *fünften Paradoxon*: Das Material ist ohne Normen normativ. Denn die Normativität des Materials erfüllt sich in der Nicht-Befolgung von Normen. Durch den Bruch mit und die Neubestimmung von Normen, erfüllt sich die Normativität des Materials. Adorno (2003, S. 20): „Die neuen Mittel der Musik aber sind aus der immanenten Bewegung der alten hervorgegangen, von der sie sich zugleich durch qualitativen Sprung absetzt.“ Zusammengefasst: Subjektiv hervorgebrachte ästhetische Normen treten den Künstler\*innen als etwas Objektives entgegen, das Forderungen an sie stellt (erstes Paradoxon). Diese Künstler\*innen werden dann frei und unfrei handeln, um den Forderungen einer Tendenz zu folgen, die ohne ihre künstlerische Arbeit unbestimmt bliebe (zweites Paradoxon). Erst im ästhetischen Gelingen, in der Hervorbringung gelungener Werke, wird diese Tendenz bestimmt (drittes Paradoxon). Ästhetisches Gelingen geht aber mit einem Normenbruch, einer Diskontinuität, einher, womit die Entwicklung und Kontinuität des Materials erst ermöglicht werden (viertes Paradoxon). Und so erfüllt sich diese ästhetische Normativität nicht in der Befolgung von Normen, sondern gerade in ihrer Neubestimmung. Normbruch – von Normen, die ohne den Bruch noch nicht bestimmt sind – gilt somit als Modus der Normsetzung und damit des ästhetischen Gelingens. In diesem Sinne verstehe ich Simon Friths bekanntes Diktum (1987, S. 137): „successful pop music is music which defines its own aesthetic standard.“ Erst also durch die Hervorbringung eines Werks, das ästhetisch gelingt, werden die Normen bestimmt, von denen es sich abgesetzt hat. Damit bekommt das Material seine Normativität: eine Normativität ohne Normen.

Man mag diese Charakterisierung vom Theorem des Materials als höchst ambivalent betrachten. Man kann sie der teleologischen Reduktion eines pluralen und kontingenten historischen Prozesses verdächtigen. Und womöglich steht das Theorem selbst unter dem Verdacht, ein negativer Hegelianismus zu sein, ein „spekulativ[e]r Irrsinn [...], dessen begriffliche Spielchen sich in keiner Weise experimentell überprüfen lassen“ (Žižek 2016, S. 256). Im nächsten Abschnitt möchte ich diese fünf ästhetischen Paradoxa populärer Musik aus einer geschichtsphilosophischen Perspektive beleuchten, die man als Paradoxon einer Geschichte ohne Vergangenheit zuspitzen kann. Dabei werden die besprochenen ästhetischen Paradoxa nicht aufgelöst, ihre immanente Spannung wird aufrechterhalten. Vielmehr möchte ich ihre Struktur genauer fassen und an populärer Musik exemplifizieren.

### 3 Retroaktive Geschichtlichkeit populärer Musik, oder: Geschichte ohne Vergangenheit

Um die fünf Paradoxa genauer zu verstehen, die in die Auseinandersetzung mit Adornos Theorem des Materials skizziert wurden, bedarf es der Herausarbeitung eines geschichtsphilosophischen Moments in Adornos Ästhetik. Es geht um eine Auffassung von Geschichte, die man paradox als eine Geschichte ohne Vergangenheit charakterisieren kann. Diese Auffassung von Geschichte gründet in der Philosophie Hegels, der Adornos eigene Philosophie stark verpflichtet ist. Hegel artikuliert seine Philosophie als ein System, das durch seine eigene begriffliche Artikulation eine Logik ergründet. Dieser Logik zufolge setzt eine Bestimmung ihre eigenen Voraussetzungen, indem sie sich von ihnen absetzt. Dadurch werden Bestimmungen in eine höchst dynamische und transformative Bewegung gesetzt. Hegels Name für diese Logik und ihre Bewegung ist Dialektik (Hegel 2018a, S. 58 ff., 2018b, §79 ff.). Geschichtsphilosophisch betrachtet, impliziert Hegels Dialektik, dass ein historisches Ereignis seine eigene Vergangenheit selbst setzt, indem es sich von ihr absetzt: eine Geschichte ohne (feste) Vergangenheit also. Slavoj Žižek hat diese Dialektik wie folgt formuliert (2016, S. 213): „Auf einer eher formalen Ebene seiner Reflexionslogik verwendet Hegel den einzigartigen Begriff ‚absoluter Gegenstoß‘ und meint damit einen Rückzug, der das erzeugt, wovon er sich zurückzieht. [...] ‚Absoluter Gegenstoß‘ steht mithin für das radikale Zusammenfallen von Gegensätzen, bei dem die Aktion als ihre eigene Gegenaktion erscheint oder, genauer, bei dem die negative Bewegung (der Verlust, der Rückzug) selbst erzeugt, was sie ‚negiert‘ [...]: eine Reflexion, die ihrem Gegenstand nicht mehr äußerlich ist und ihn als gegeben voraussetzt, sondern sozusagen die Schleife schließt und ihre eigenen Voraussetzungen setzt.“

Hier ist nicht der Ort um Hegels Dialektik zu diskutieren. Statt die dafür nötige „dialektische Gymnastik“ durchzuführen, kann ein Beispiel populärer Musik weiterhelfen. Ich orientiere mich hier – auch stilistisch – an einem bekannten Essay von Jorge Luis Borges (2017) mit dem Titel *Kafka y sus precursores* (Kafka und seine Vorläufer): Ich hielt *Daft Punks* Album *Discovery* (2001) anfangs für einzigartig. Kaum hatte ich mich aber auf das Album eingelassen, glaubte ich seinen Sound in verschiedenen Werken aus verschiedenen Zeiten und Genres wiederzuerkennen. Ich will hier einige wenige in chronologischer Reihenfolge anführen. Der erste ist *Harold Melvin & The Blue Notes' The Love I Lost* (1973). Das Four-on-the-floor-Pattern dieses Songs ist fast dasselbe wie in *One More Time* und *Superheroes*, wobei es bei diesen programmiert und sequenziert wurde. Im zweiten Song liegt die Verwandtschaft nicht so sehr in der Form, als in der Klanglichkeit. Es handelt sich um Giorgio Moroders *Faster than the Speed of*

*Love* (1977), dessen metallischer Synthesizer-Sound und roboterhafter Vocoder-Gesang in *Harder, Better, Faster, Stronger* nachklingt. Der dritte Song ist *Van Halens Eruption* (1978) mit ihren stark verzerrten und verhallten Tapping-Licks, die in *Aerodynamic* prominent zur Geltung kommen. Das vierte Beispiel, in dem *Discovery* vorgebildet ist, fand ich in *The Logical Song* (1979) von *Supertramp*, dessen warmer E-Keyboardsound in *Digital Love* hörbar ist. Noch zwei Werke, die den Sound von *One More Time* vorwegnehmen, sind *Earth Peoples Dance (Club Mix)* (1990) und *Chers Believe* (1998). Der erste Track baut auf einem zerhackten, neuarrangierten und geloopten Sample von Carl Beans Funk-Hit *I Was Born This Way (Vocal)* (1977) auf. Im zweiten Song erhält *Chers* Stimmklang durch den starken Einsatz von Auto-Tune eine digitale Glätte.

Wenn ich mich nicht irre, ähneln die heterogenen Stücke, die ich aufgezählt habe, *Discovery*; wenn ich mich nicht irre, ähneln sich aber nicht alle Stücke untereinander. Dieser letzte Umstand ist der entscheidende. In jedem einzelnen dieser Werke findet sich mehr oder weniger deutlich *Daft Punks* Sound, aber wenn sie *Discovery* nicht produziert hätten, würden wir diesen nicht wahrnehmen; der Sound würde nicht existieren. *Earth Peoples Dance (Club Mix)* weist prophetisch auf *Discovery* voraus, aber unser Hören von *Discovery* verfeinert und verschiebt unser Hören des Tracks erheblich. *Earth People* (bürgerlicher Name: Joseph Longo) hörte ihn nicht so, wie wir ihn heute hören. Im kritischen Vokabular ist das Wort *Vorläufer\*in* unerlässlich, aber man sollte es von jeder polemisierenden oder rivalisierenden Konnotation reinigen. Tatsache ist, dass jede\*r Musiker\*in ihre Vorläufer\*innen *erschafft*. Ihre Arbeit modifiziert unsere Auffassung der Vergangenheit genauso, wie sie die Zukunft modifiziert. Für diese Wechselwirkung ist die Identität oder Pluralität der Menschen ohne Bedeutung. Die jungen Thomas Bangalter und Guy-Manuel de Homem-Christo (*Daft Punk*) und deren Tracks in Labels wie *Roulé* oder *Crydamoure* (Tracks, die sich durch den Einsatz von Side-Chain-Kompression und Filtern auszeichnen) sind weniger Vorläufer\*innen der späteren *Daft Punk*, die die groovigen, instrumentellen Songs in *Random Access Memory* (2013) erschaffen haben, als *Harold Melvin & The Blue Notes*, *Van Halen* oder *Earth People*.

Dass *Daft Punk* ihre Vorläufer\*innen erschufen, wirkt paradox und falsch, wenn man Geschichte projektiv-teleologisch auffasst. Ein Verständnis von Geschichte als projektiver Teleologie geht – wie Daniel M. Feige (2018a, S. 349 ff.) zeigt – davon aus, dass aus dem Geschehenen Schlüsse auf die Zukunft gezogen werden können. Geschichte als projektive Teleologie hat allerdings das Problem, dass geschichtliche Ereignisse nur als bloße Symptome von „entdeckten“ Gesetzen gelten, die die Entwicklung der Geschichte – einem