

»I CAN'T SEE NEW YORK«?
DER 11. SEPTEMBER UND DIE BEDEUTUNG VON
»BEDEUTUNG POPULÄRER MUSIK«

Dietrich Helms

Beispiel 1: John Lennon

Am 2. Oktober 2001 wurde, live aus der Radio City Music Hall in New York, ein Gedenkkonzert für John Lennon über den US-amerikanischen Kabelsender TNT verbreitet. Die Veranstaltung mit so unterschiedlichen Musikern wie Moby, Lou Reed, Alanis Morissette, Dave Stewart und Shaggy sowie einer Reihe bekannter Schauspieler (u.a. Dustin Hoffman) lief unter dem Titel »Come Together«. Ursprünglich sollten die Einnahmen Initiativen zur Beschränkung von Schusswaffen gespendet werden. Nach den Anschlägen vom 11. September 2001 änderten die Veranstalter ihre Planungen und stellten das Geld für die Hilfe der Opfer der Attentate zur Verfügung. Doch auch der Charakter des Konzerts änderte sich ohne Zutun der Veranstalter. Jon Pareles (2001), Popmusikkritiker der *New York Times*, schrieb: »The tribute found a new focus: mourning both a murdered musician and the thousands of victims in New York and Washington.« Pareles weiter:

»Many of Lennon's songs are filled with a sense of private loss that has now taken on a public resonance. When Dave Matthews gently sang ›In My Life,‹ its ›places I'll remember ... Some have gone‹ seemed utterly specific. The hallucinatory itinerary of ›Lucy in the Sky With Diamonds,‹ sung by Marc Anthony, became a New York travelogue, with all its whimsicality vanished. When Nelly Furtado and David Stewart performed ›Instant Karma,‹ its peak came with Ms. Furtado trumpeting ›surely not to live in pain and fear.‹ And Natalie Merchant sang ›Nowhere Man‹ without a hint of its original disdain, turning it into a folk-rock lullaby for someone bewildered and displaced« (Pareles 2001).

Die Neuinterpretation besonders von »Lucy In The Sky With Diamonds« erstaunt, wurde der Song doch bisher meist als Beschreibung eines LSD-Rausches gehört. In welchen Bildern des Textes hat das Publikum des Konzerts New York gesehen?

Picture yourself in a boat on a river,
With tangerine trees and marmalade skies.
Somebody calls you, you answer quite slowly,
A girl with kaleidoscope eyes.
Cellophane flowers of yellow and green,
Towering over your head.
Look for the girl with the sun in her eyes,
And she's gone.

Beispiel 2: Tori Amos

Ein Jahr nach den Anschlägen, Ende Oktober 2002, veröffentlichte Tori Amos ihr Album *Scarlet's Walk* (Sony/Epic EPC 508782 2). Die 18 Songs der CD haben, so Amos, ein einheitliches Konzept. Sie handeln von den Impressionen einer Frau auf Rundreise durch die Vereinigten Staaten in der Zeit nach den Anschlägen, Amos im Interview mit Stefan Krulle:

»Scarlet's Walk« dreht sich um wahre Begebenheiten und echte Menschen. Und um ein Land, Amerika, am Scheideweg. Ich schicke eine Frau auf die Suche nach einer diffusen Person, und sie merkt spät, dass sie selbst diese Person ist. Dass sie betrogen wurde, aus der Balance gebracht, von sich selbst abgekoppelt. Dass sie wie Amerika ist, ein Pornostar. Mit inzwischen reichlich schlechter Beleuchtung. So reist sie gen Osten, bis sie in New York ankommt, wo es nach der offenen Wunde stinkt. Wo aber trotzdem niemandem erlaubt wird, endlich wichtige Fragen an dieses Land zu stellen« (Tori Amos, zit. n. Krulle 2002).

Texte und Musik entstanden zum größten Teil während einer ausgedehnten Konzerttournee durch die Vereinigten Staaten, die kurz nach den Anschlägen begann. Der Text des Titels »I Can't See New York« handelt, wie Amos im Interview mit Elysa Gardner erklärt, von der Protagonistin Scarlet, die in ein Flugzeug von Boston nach New York steigt: »And another woman gets on another plane, but her plane doesn't make it down. Then my character feels what she felt before she died« (Tori Amos, zit. n. Gardner 2002).

I Can't See New York

From here no Lines are drawn From here no lands are owned 13,000 and Holding swallowed in the purring of her Engines tracking the Beakon [sic] »is there a Signal there on the other side« on the other side? what do you mean side of what things? *and you said and you did and you said you could find me here and you said you would find me even in Death and you said and you said You'd find me But I can't see New York as I'm circling down through white cloud falling out and I know his lips are warm but I can't seem to find my way out my way out I can't see.* of this Hunting ground From here crystal meth In metres of millions In the end all we have, soul blueprint. did we get lost in it do we conduct a search for this »from the other side« from the other side? what do they mean side of what things... *and you said [... Refrain, D.H.]. you again It's you again I can't see I can't see New York from the other side I Hum from the other side*

[Schreibweise und Interpunktion zit. n. Amos 2002, D.H.]

Ausgerechnet dieses Stück wurde, wie Amos in einigen Interviews mitteilte, Monate vor dem 11. September 2001 verfasst. Amos im Interview mit Gardner (2002): »I didn't know what it meant. I didn't know what some other references I was coming up with meant, either.« Jetzt interpretiert sie sich selbst:

»»Is there a signal on the other side«, heißt es da. »What other side?«, fragt sie dann, denn sie hat nichts gespürt. Da ist noch Bewusstsein da, sie fängt hier und da noch etwas auf, aber sie ist tot. »What signal?« wundert sie sich, und dann wird ihr langsam klar – *she's gone*« (Tori Amos, zit. n. Lindemann 2002: 33).

Ist »I Can't See New York« ein erstaunlicher Zufall oder Pop als Prophetie? Letzteres entspräche sicherlich am ehesten dem Image der »Schamanin« (ebd.: 32) mit Cherokee-Vorfahren, die in Interviews gern indianische Mystik bemüht und die mangelnde Spiritualität als Grundübel der US-amerikanischen Gesellschaft kritisiert. Oder ist es das Ergebnis einer typisch popmusikalischen Lyrik, die mal mehr mal weniger triviale Bilder und Metaphern häuft, die vieles bringt, um Vielen etwas zu bringen? Positiv drückt es Pareles (2001) aus, der die Tatsache, dass Lennons Songs nach dem 11. September 2001 so aktuell klingen, auf die »wise generality of Lennon's writing and the fans' willingness to place themselves within a song« zurückführt.

Zurechthören?

Amos wie auch Pareles stellen fest, dass die Anschläge vom 11. September die Bedeutung von Songs veränderten, und zwar total und grundlegend. Wenn die Stücke bereits vorher Bedeutungen hatten, so wurden diese nicht variiert, weiterentwickelt, ergänzt oder in ihr Gegenteil verkehrt, sondern abgelöst von etwas völlig Neuem. Bei der Beschreibung dieses Phänomens hilft der parallel zum Kunstwerkbegriff entwickelte Bedeutungsbegriff der Musikwissenschaft nicht weiter.

Die Versuche der Humanisten ab dem 15. Jahrhundert, nicht mehr nur die Wirkung von Musik zu beschreiben, sondern ganz detailliert auch die Ursache der Wirkung in den Tönen festzulegen, führte zu einer bis heute andauernden Spaltung der wissenschaftlichen Beobachtung von Musik (vgl. Faltin 1973: 58). Es wird unterschieden in Verstehen und Wirkung von Musik, in Bedeutung und Funktion. Auf der einen Seite steht die rationale, kognitive Erkenntnis ihrer Faktur, die sich überwiegend in sprachlicher Beschreibung, gelegentlich auch in mathematischen Gleichungen oder, wie z.B. in der strukturwissenschaftlichen Analyse, in symbolischen Formeln ausdrückt, und auf der anderen das Sinnliche, Körperliche, Unbewusste, das die Musik in uns auslöst, als betätige sie Schalter eines Mechanismus im Metabolismus. Verstehen gilt als aktiver Prozess, als Bemühen um objektive oder doch zumindest intersubjektive Erkenntnis, gestützt durch die Realität des Werks oder der Rezipienten. Wirkung dagegen geschieht passiv, moduliert die Psyche des Hörers, ist zeitabhängig und subjektiv. Unter diesen begrifflichen Voraussetzungen lassen sich die genannten Beispiele nur als Beschreibungen von Wirkungen oder Funktionalisierungen fassen: Beeinflusst durch eine allgemeine emotionale Vordisposition – eben durch den Eindruck der Anschläge – wird die eigentliche Bedeutung der Songs »zurechtgehört«, das Stück wird den aktuellen psychischen Bedürfnissen gemäß funktionalisiert und »angeeignet«. Eine solche Beschreibung muss unbefriedigend bleiben; sie klingt zu sehr nach Fälschung, nach Zurechtbiegen der Wahrheit und auf jeden Fall abwertend.

Die Trennung von Bedeutung und Wirkung beruht auf zwei Grundannahmen: 1. dass Bedeutungen verbal beschreibbar bzw. kognitiv fassbar sind, und 2. dass jeder Text (im weitesten Sinne) eine Bedeutung in sich trägt, die durch die Rezeption zwar falsch verstanden, nicht jedoch verändert werden kann. Das setzt jedoch voraus, dass es eine Instanz geben muss, die diese Bedeutung festlegt. In der Regel gilt der Autor im Moment des Schaffens eine solche Instanz. So versucht Pareles noch, durch den Verweis auf

die »wise generality« diese Autorität zu retten. Doch wie ist in diesen Bedeutungsbegriff die Aussage Tori Amos' zu integrieren, die erklärt, einen Song geschrieben zu haben, ohne dessen Bedeutung gekannt zu haben? Offenbar hat die »Bedeutung von populärer Musik« eine andere Bedeutung als die »Bedeutung von Kunstmusik«. Damit man populäre Musik nicht mit einem Begriff von »Bedeutung« beschreibt, der für die Kommunikation über Kunstmusik entwickelt wurde, gilt es zunächst, einen Ansatz zu finden, der Verstehen und Wirkung wieder in einem Begriff zusammenführt. Mit diesem Begriff kann dann ein Versuch unternommen werden, die Dynamik der Bedeutungszuschreibung populärer Musik und in diesem Kontext die Auswirkungen des 11. Septembers 2001 auf ihre Rezeption zu beschreiben.

Die Bedeutung von »Bedeutung von Musik«

Die Diskussion um die Bedeutung von »Bedeutung« ist stark von der Diskussion um das Funktionieren von Sprache beeinflusst (vgl. z.B. Putnam 1990). Eine semantische Theorie, die Bedeutung im Dreiecksverhältnis von Zeichen, Bezeichnetem und Bezeichnendem beschreibt, mag das Funktionieren von Sprache befriedigend erklären. Doch versucht man Musik in dieses Schema einzusetzen, entstehen Probleme: Sieht man von dem indexikalischen Zeichenwert ab, den Noten für Musiker haben (sie repräsentieren eine bestimmte Handlung, die notwendig ist, einen bestimmten Ton oder Klang hervorzubringen), ist nach wie vor umstritten, was ein musikalisches Zeichen ist (vgl. Schneider 1980: 26ff.). Selbst wenn man ein musikalisches Zeichen als Verweis auf etwas bezeichnen kann, bleibt immer noch die Frage nach dem Sinn und der Übersetzbarkeit der umfangreichen zeichenlosen Abschnitte der Musik (vgl. Karbusicky 1986: 5). Am Ende steht der Zweifel, ob Musik überhaupt Kommunikation sein kann.

Für unser spezielles Problem der Änderung von Bedeutungen haben semiotische Ansätze einen weiteren Nachteil: Sie müssen von einer grundsätzlichen Stabilität von Bedeutung ausgehen, da sie Zeichen als denotativ verstehen: Ein Wort oder auch ein musikalisches Zeichen besitzt eine Bedeutung durch seine Extension, d.h. durch die Menge der Gegenstände, die es bezeichnet (vgl. hierzu aber Maturana 1985: 56ff.). Die Dynamik von Kommunikation, die Änderung von Bedeutungen eines Begriffs in unterschiedlichen zeitlichen, lokalen oder sozialen Kontexten, ist so nur schwer zu erklären, denn die Annahme eines denotativen Charakters von Sprache ist nur aufrecht zu erhalten, wenn man eine durch eine wie auch immer geartete Autorität festgelegte, unveränderliche Grundbedeutung mit fester Extension

annimmt (so z.B. Putnam 1990). Damit ist jede Abweichung ein Fehler des Systems, ein Missverstehen einer eigentlichen, ursprünglichen Bedeutung.

Musikwissenschaftliche Studien entziehen sich in der Regel der Frage nach der Bedeutung von »Bedeutung«, indem sie auf ein paradigmatisches Verständnis des Begriffs bauen. Ähnlich ergeht es dem verwandten Begriff des Verstehens, der sich oft genug durch den undefinierten Begriff der Bedeutung erklären lassen muss. Was in der Alltagssprache naiv vereinfachend als Musik bezeichnet wird, ist eine symbolische Generalisierung für eine Vielzahl sozialer Systeme mit eigenen Modalitäten der Kommunikation. Als Musikwissenschaftler gerät man in Schwierigkeiten, wenn man auf allgemeiner Ebene versucht, Verstehen, Bedeutung und selbst sogar Musik zu definieren. Die jeweils differenzierteren Begriffe von Psychologen, Soziologen, Historikern, Neurologen, Komponisten, Musikern, Hörern usw. sind eben nur als unscharfes Paradigma zu vereinigen (vgl. z.B. den Verstehensbegriff in Gruhn 1995). Die entstehende Unschärfe der Begriffe macht wissenschaftliche Kommunikation auf einer allgemeinen oder transdisziplinären Ebene riskant bis hin zum völligen Ausschluss der Begriffe aus der Kommunikation. So verabschiedete Eduard Hanslick bereits im 19. Jahrhundert den Begriff der »Bedeutung von Musik« als Verweis auf etwas Außermusikalisches. Tibor Kneif (1973) und Klaus-Ernst Behne (1993) besorgten dieses im 20. Jahrhundert für den Begriff des »Verstehens von Musik«.

Ich möchte an dieser Stelle die Begriffe Verstehen und Bedeutung wieder einführen und zwar im Rahmen einer Darstellung von Verstehen und Bedeutung von Musik auf der Basis der allgemeinen Theorie sozialer Systeme Niklas Luhmanns.¹ Damit schließe ich die Begriffe von Verstehen als Erkenntnis der Wirklichkeit und Bedeutung als Verweis auf eine Menge von Gegenständen der Wirklichkeit aus. Verstehen und Bedeuten können in dem hier gewählten Rahmen nur differenzierende Operationen eines selbstreferentiellen, geschlossenen Systems sein und daher nicht in der Existenz einer dinglichen Welt außerhalb des Systems fundiert werden. Verstehen kann nur eine Operation des verstehenden Systems sein, unabhängig von den Operationen des verstandenen Systems.

Luhmann beschreibt Verstehen als Beobachten anderer Systeme mit Hilfe der System-/Umweltdifferenz (Luhmann 1984: 130). Verstehen kommt zustande, wenn ein psychisches oder soziales System das eigene Sinnerleben oder eigenes sinnhaftes Handeln auf ein anderes System in seiner Umwelt

1 Eine kurze Zusammenfassung der Grundannahmen der Systemtheorie Luhmanns für die Musikwissenschaft liefert z.B. Ulrich Tadday (1997), der über die Brauchbarkeit der Systemtheorie für die Musikwissenschaft allerdings anders als der vorliegende Aufsatz urteilt.

überträgt. Da die Systemtheorie von der operativen Geschlossenheit sozialer und psychischer Systeme ausgeht, ist ausgeschlossen, dass ein System das andere in seiner Selektivität berechnen kann. Die einzige Chance, das Verhalten des Gegenübers angesichts eines Ereignisses einzuschätzen oder gar mit ihm zu kommunizieren, ist, ihm den eigenen Sinn, die eigene Selektivität zu unterstellen. Das beobachtende System schafft damit eine Differenz zwischen Erleben und Verstehen, differenziert Ereignisse zu Handlungen, fügt der Selbstreferenz die Fremdreferenz hinzu. Umgangssprachlich ausgedrückt versetzt sich der Beobachter in das andere System herein (oder besser: er schafft das andere System durch eigene Differenzierungen) und macht es zu seinem Alter Ego.

Psychische und soziale Systeme, die auf der Basis von Sinn operieren, setzen hierfür Zeit voraus. Eine aktuelle Information braucht zukünftige Anschlussmöglichkeiten, um Sinn zu machen (Luhmann 1984: 70ff.). Verstehen als Beobachtung der selektiven Prozesse eines anderen Systems ist ebenfalls eine Operation in der Zeit. Verstehen beobachtet die Prozesshaftigkeit, sieht das Operieren eines anderen Systems als eine Abfolge von Selektionen, die ihm, da es ja auf der Grundlage seiner eigenen Selektionsmöglichkeiten operiert, mehr oder weniger wahrscheinlich, mehr oder weniger erwartet, aber immer nachvollziehbar erscheinen, solange Verstehen existiert. Verstehen erfasst Zeit als Dauer, als irreversibles Nacheinander von Handlungen. Beobachtung benötigt jedoch noch einen zweiten Operator, der Zeit reversibel macht, der Selektionsmöglichkeiten offen hält, auch wenn Selektionen getroffen wurden, und der die Beobachtung vergangener Handlungen ermöglicht.

Innerhalb sozialer und psychischer Systeme differenziert Luhmann (ebd.) die Funktionen von Prozess und Struktur bei der Produktion von Sinn: das irreversible Vorranschreiten durch Selektion einer Anschlussmöglichkeit und das reversible Offenhalten der Möglichkeiten, aus denen selektiert wurde, um eine Handlung rückgängig zu machen oder sie für die Zukunft als bewährte Lösung in einem Kontext von Möglichkeiten zu markieren.² Diese Differenz von Prozess und Struktur lässt sich auf die Beobachtung anderer Systeme als Differenz von Verstehen und Bedeutung übertragen: Verstehen als beobachteter Prozess, Bedeutung als im beobachteten System vorausgesetzte Struktur. Beide Funktionen bedingen sich gegenseitig: Man kann eine Selektion als solche nicht beobachten, wenn man keine Alternativen kennt, die auch möglich gewesen wären. Umgekehrt ist ein Vorrat von Alternativen nicht notwendig, wenn es keinen selektiven Prozess gibt.

2 Vgl. Peter Faltin (1973), der Prozess und Struktur (in seiner Begrifflichkeit »Verhalten« und »Konvention«) allerdings im Verstehensbegriff zusammenfasst.

Im Gegensatz zum Alltagssprachgebrauch sind Bedeutungen in diesem Kontext nicht das, was dort entsteht, wo beobachteter Prozess und beobachtete Struktur zusammenfallen. Mit der sprachlichen Beschreibung entsteht nicht eine Bedeutung, sondern das Stück selbst, wie es für das beobachtende System allein zugänglich ist. Die Analyse und Interpretation des Musikwissenschaftlers erzeugt in diesem Sinne nicht die Bedeutung des Stücks; sie *ist* das Stück.

Eine neue Bedeutung entsteht, wenn ein Beobachter Handlungen beobachtet, die sich nicht mit der erwarteten Struktur des beobachteten Systems decken, die bisher keine gültigen Anschlussmöglichkeiten an eine Information waren. Die beobachtete unerwartete Handlung kann nur verstanden werden, wenn sie retrospektiv als gültige Anschlussmöglichkeit in die Struktur integriert werden kann, d.h. durch Veränderung der Selektivität des beobachtenden Systems. Gelingt dies nicht, zerfällt das System, das der Beobachter bisher vorausgesetzt hat. Es muss gegebenenfalls durch ein anderes ersetzt werden, wenn die Beobachtung nicht abgebrochen werden soll. Das Stocken des Verstehensprozesses und die rückwärtsgewandte Reorganisation von Bedeutung brauchen Zeit, die sich in Unsicherheit, Spannung, erhöhter Aufmerksamkeit oder Verwunderung entlädt, bzw. in sozialen Systemen zu verstärkter Kommunikation – vor allem zu Kommunikation über Kommunikation – führt.

Das Befreiende dieser Begriffe von Verstehen und Bedeutung(en) als beobachteter Prozess und vorausgesetzte Struktur liegt für die Populärmusikforschung darin, dass sie sprachliches wie z.B. auch gestisches aber auch zeichenloses Verhalten gleichwertig einbezieht – wurde doch das verbale Ausformulieren der »Bedeutung« eines Songs häufig als für die Beschreibung populärer Musik unangemessen kritisiert. Es geht nicht mehr um die Beschreibungen der integralen Eigenschaften eines Dings, die unabhängig von historischem und sozialem Kontext sind – dieses muss mit dem Fortschreiten des wissenschaftlichen Diskurses und dem immer anderen und neuen »Verstehen« zur Suche nach einem ständig kleiner werdenden, kleinsten gemeinsamen Nenner geraten. Es geht einzig und allein um die Beobachtung von Anschlussverhalten, also um Tanzen, Träumen, Lachen, Hinhören, Weghören und auch um das Sprechen über Musik. Welche Bedeutungen, d.h. welche Anschlüsse tatsächlich möglich sind, kann je nach beobachtetem System sehr unterschiedlich sein.

Die wenigen Arbeiten, die sich bisher auf der Grundlage der Systemtheorie mit Musik beschäftigt haben, grenzen diese meist sehr stark auf ein System ein, das der Ästhetik der absoluten Musik nahe steht. Diese Auffassung von Musik stellt im Kontext der Musik der Gesellschaft und selbst im

Kontext der Kunstmusik allerdings ein eher kleines Teilsystem dar. So ist Ulrich Taddays Kritik an der »eingeschränkten Leistungsfähigkeit« der Luhmannschen Ästhetik durchaus nachzuvollziehen (Tadday 1997: 29). Zu kritisieren ist jedoch eher, dass Luhmann – u.a. weil sein Fokus auf der bildenden Kunst liegt – es versäumt darauf hinzuweisen, dass Musik letztlich eine symbolische Generalisierung ist, die in der Gesellschaft für eine Vielfalt sozialer Systeme in Anspruch genommen wird. So ist die Beschränktheit der Darstellung des Systems der Kunstmusik bei Luhmann eher die Beschränktheit einer Beschreibung, die Musik als autonome Kunst versteht, als selbstreferentielles, geschlossenes System, das allein durch Anschlüsse von akustischen Ereignissen an akustische Ereignisse (oder extremer von Tönen an Töne) Sinn macht und Systeme der Kommunikation zwischen Musikern und Hörern, die emotionale, motorische oder sprachlich assoziative Anschlüsse beinhalten, aus der Musik ausschließt. Ausführlicher als Luhmann und noch radikaler geht sein Schüler Peter Fuchs auf die Musik ein (1987; 1992; 1996). Fuchs beschreibt Musik als »*autopoiesis-isomorph* organisiert« (1992: 75; kursiv im Orig., D.H.), d.h. als ein System, das die Elemente, aus denen es besteht, mit Hilfe derselben Elemente in einem Netzwerk gleicher Elemente reproduziert. Hier kreisen die »tönend bewegten Formen«, radikaler als je von Hanslick beschrieben, um sich selbst, unabhängig von der Vorstellung einer Intentionalität eines Schöpfers und ohne die Notwendigkeit eines wahrnehmenden Hörers. Provozierend schließt sein Ansatz jegliches Verstehen, jegliche Bedeutung von Musik, jegliche Kommunikation durch Musik aus. Musik wird zu einer Maschine, die nur eines produziert: »psychische Absenzen« und »schwarze Löcher, die Bewußtseine kurzfristig ansaugen« (Fuchs 1992: 79). Das entspricht allerdings kaum der Alltagserfahrung, die deutlich mehr Anschlussmöglichkeiten an Musik kennt, und muss – genauso wie Luhmanns »Autonomieästhetik« (Tadday 1997) – als Beschreibung eines sehr kleinen Ausschnitts der Bedeutungen des Begriffs »Musik« in der Gesellschaft als unbedeutend für den hier untersuchten Kontext bezeichnet werden.

Musik ist mehr und was sie ist, bestimmt der Beobachter, der sie als System von einer beobachteten Umwelt abgrenzt und durch den Begriff »Musik« symbolisch generalisiert. Beobachten wir einen Komponisten, der ein Stück als Anweisungen an Musiker schreibt, eine Musikerin, die es nach diesen Anweisungen spielt und einen Hörer, der eine Schallaufzeichnung des Spiels der Musikerin abspielt, so können wir von allen dreien sagen, dass sie »Musik machen«, auch wenn alle drei ein völlig unterschiedliches Verhalten zeigen. Mehr noch, da alle drei dieselbe symbolische Generalisierung, denselben Titel, verwenden, wenn sie anschließend ihr Tun sprachlich

beschreiben, meinen wir sagen zu können, dass alle drei »dieselbe Musik machen«, auch wenn das, was wir beobachten, drei sehr unterschiedliche Handlungssysteme sind, mit sehr unterschiedlichen Anschlussmöglichkeiten und einer sehr eigenen Selektivität. D.h. unser Verstehen und die Bedeutungen, aus denen es als Selektion entsteht, hängen ab von dem, was wir zu beobachten meinen: Auf wen führen wir die wahrgenommene Information zurück: ein System Komponist, ein System Musiker oder gar ein System DJ? Die Wahl des Systems, das wir zu beobachten meinen, ist nicht beliebig: sie ist abhängig vom beobachtenden System. Ein System »Popmusikhörer« produziert Sinn in seiner Umwelt anders als ein System »Kunstmusikhörer«, d.h. es beobachtet andere Bedeutungen und es versteht anders, auch wenn ein externer Beobachter meint, es beobachtet dasselbe Stück wie das System »Kunstmusikhörer«.

Setzt man die oben entwickelten Begriffe von Verstehen, Bedeutung und Kommunikation voraus, ergibt sich eine andere Fragestellung als z.B. die der Hermeneutik. Es kann nicht mehr heißen: »Welche Bedeutung hat y?« Die Frage nach Bedeutung muss jetzt lauten: »Welche Anschlussmöglichkeiten an eine Information x setzt ein beobachtendes System Ego bei einem beobachteten System Alter als gültig voraus?«³ Und die Frage nach dem Verstehen muss lauten: »Welche Anschlüsse ergeben sich für Ego aus der Beobachtung, dass Alter aus den möglichen Bedeutungen, die Ego als Anschlüsse an die Information x bei Alter erwartet, ausgerechnet den einen, beobachteten auswählt?« (vgl. Luhmann 1984: 193ff.). Wichtig für die Beschreibung von Bedeutungen und Verstehen ist danach nicht der beobachtete Gegenstand, sondern der aktuelle Zustand des beobachtenden, verstehenden Systems und somit auch dessen Vorstellung vom beobachteten Gegenstand oder von dem in der Kommunikation beobachteten Gegenüber.

Bedeutungen und Verstehen populärer Musik

Hermeneutisch, historisch oder rezeptionsästhetisch arbeitende Musikwissenschaftler können die Änderungen von Strukturen musikalischer Systeme durch die Anschläge vom 11. September nicht als Bedeutungsänderungen erfassen. Alle drei Ansätze beschreiben als beobachtetes System das Verhalten eines Komponisten, mediatisiert in Noten. Für alle drei ist der Moment

3 Vgl. hierzu Faltin (1973), der ähnlich von »Erwartungsmustern« als Ergebnis eines Lern- und Anpassungsprozesses spricht. Bedeutung entsteht für ihn jedoch durch Abweichungen und Übereinstimmungen des wahrgenommenen objektiven Gegenstandes mit den Erwartungen.

der Entstehung einer schriftlich fixierten Mitteilung ein für die Konstruktion von Bedeutungen und den Prozess des Verstehens entscheidendes Ereignis.

Gerade bei massenmedial hergestellter Kommunikation kann im Gegensatz zu direkter Interaktion die Frage nach Alter, bzw. nach dem beobachteten System durchaus unterschiedlich beantwortet werden und so entscheidend für Bedeutungen und Verstehen Egos sein. Die Eigenheiten des beobachteten Mediums bestimmen die Vorstellung vom beobachteten System und damit auch Verstehen und Bedeutungen. Die Noten eines Musikstücks objektivieren die Handlungen eines Komponisten, sie machen die Komposition zum Gegenstand. Das Ding »Noten« überbrückt für den Beobachter zeitliche, örtliche und soziale Distanzen; er nimmt an, dass es immer und überall gleich ist. Die Tatsache, dass die Wahrnehmung von Noten immer und überall anders beschrieben wird (in klingender Musik, in Worten, in Bewegungen), wird als Interpretation erklärt. Der spezifische Modus der Beobachtung notierter Musik besteht in der gedanklichen Trennung der sachlichen Dimension des Sinns (das »Werk«) von der sozialen und der zeitlichen Dimension (die »Interpretation«, die »Rezeption«). Der Zeithorizont, in dem ein Hörer von Musik oder ein Leser einer musikwissenschaftlichen Interpretation beobachten, hat damit immer einen Fixpunkt in der Vergangenheit: das »Werk«, ob die Interpretation jetzt im »aktualisierenden«, »historisch-rekonstruktiven« oder »traditionellen« Modus geschieht (Danuser 1996: Sp. 1057ff.). Der Komponist bleibt wichtig für die Beobachtung, da das Bewusstsein erhalten bleibt, man beobachte in der Interpretation Kommunikation (zwischen Musikern und Hörern) über Kommunikation (zwischen Komponist und Musikern). In nicht-wissenschaftlicher Kommunikation kann die Instanz der Interpretation sogar völlig ausgeblendet werden, z.B. in dem Satz »Ich höre die ›Eroica‹ von Beethoven«.

Soziale Systeme, die Bedeutungen anhand des Verbreitungsmediums der Schallaufzeichnung beobachten, unterscheiden sich grundlegend von denen, die Notation als Medium voraussetzen. Die Erfindung der Möglichkeit, Schälle aufzuzeichnen und zu reproduzieren, führte zu einer Entwicklung, die seit den 1960er Jahren das zum Text, zu einem Kontext unabhängigen, zeitlosen Gegenstand, machte, was zuvor im System als Interpretation galt, d.h. als abhängig von Zeit und sozialem Umfeld. Der Komponist bzw. die Kommunikation, die zum Entstehen der Schallaufzeichnung führt, wird ausgeblendet. Die Rolle des Schöpfers, des Gegenübers der Kommunikation, nimmt der Musiker ein. Damit ändert sich auch das gesamte System der Produktion von Bedeutungen und Verstehen. An die Stelle der Beobachtung der einmaligen und nur indirekt in ihrer Verdinglichung beobachtbaren Handlungen des Komponierens tritt die unmittelbare und wiederholbare Beobach-

tung der Handlungen der Musiker. Der Hörer einer CD beobachtet das Musikmachen und nicht die Produktion der CD. Die Interpretation als Vermittlungsinstanz entfällt für den Beobachter, es entsteht der Schein einer unmittelbaren Kommunikation mit den Musikern (vgl. Helms 2003).⁴

Eine Schallaufzeichnung ist eine Zeitkonserve. Sie wird als beliebig oft und identisch wiederholbar aufgefasst. Der irreversible Prozess des Hörens als Beobachtung von Handlungen von Musikern erhält hierdurch Zeithorizonte: Man meint, denselben Handlungsprozess gestern, heute, morgen identisch beobachten zu können. Mit jedem Wiederhören wird allerdings der Informationswert des musikalischen Ereignisses verringert. Eine Information ist in der Systemtheorie definiert als ein Ereignis, dass den Strukturgebrauch eines Systems aktualisiert, d.h. bestimmte Systemzustände auswählt: »Eine Information, die sinngemäß wiederholt wird, ist keine Information mehr. Sie behält in der Wiederholung ihren Sinn, verliert aber ihren Informationswert« (Luhmann 1984: 102). Eine Wiederholung des gleichen Ereignisses wäre keine Information mehr, da der Zustand des Systems bereits geändert ist und es schon auf der Grundlage dieser Änderung operiert. Das Stück bzw. das musikalische Ereignis ist verstanden, es muss keine Selektion aus der Menge möglicher Strukturen oder Bedeutungen mehr stattfinden. Das notierte Musikstück, das immer erst interpretiert werden muss, um für Hörer oder Leser zugänglich zu werden, leistet zwar durch die Tradition der aufeinander folgenden Interpretationen eine Reduktion möglicher Bedeutungen, das immer wieder andere Nachspielen produziert jedoch trotz der Wiederholung neue Informationen, die Strukturveränderungen im System erzeugen.

Akustische Ereignisse auf Tonträgern dagegen bedeuten nach mehrfacher Wiederholung keine Informationen mehr. Letztlich bleibt nur noch die Information des Beginns des Stücks, die eine Strukturänderung im System bewirkt.⁵ Musikalischen Sinn macht für den Hörer nur noch die Reihenfolge

4 Es sei darauf hingewiesen, dass hier keine Darstellung tatsächlicher Produktionsabläufe angestrebt wird, sondern eine Beschreibung der Bedeutungen und Verstehen konstituierenden Beobachtungsprozesse durch die Systeme »Kunstmusikhörer« und »Popmusikhörer«. Ein erfahrener Popmusiker wird im Unterschied zu einem normalen Hörer eine Schallaufzeichnung weniger als unmittelbare Kommunikation der Musiker wahrnehmen, sondern eher als Ergebnis eines Kommunikationsprozesses unter allen an der Produktion der Schallaufzeichnung Beteiligten (z.B. den Einfluss eines Produzenten auf die Band, das Mixing, die Auswahl der Instrumente...). D.h. der Popmusiker nimmt die Aufnahme (wie der Hörer von Kunstmusik die Noten) als zeitlich in der Vergangenheit fixiert wahr.

5 Wird eine CD mit einer Reihe von Stücken mehrfach in derselben Reihenfolge gehört, verliert sich auch diese Information. Beginn und Ende der CD werden zur Information, ihr »Inhalt« zu einer Einheit.

von Stücken. Das gesamte Stück wird zu einer einzigen Sinneinheit. So ist es typisch für Kommunikation über populäre Musik (z.B. in der Fachpresse), dass diskutierte Bedeutungen nicht an Details des Songs festgemacht, sondern immer auf das Stück als ganzes bezogen werden. Durch die Reduktion von Informationen werden für den Hörer Kapazitäten frei zur Beobachtung anderer, außermusikalischer Ereignisse. Die Wiederholbarkeit der Schallaufzeichnung verringert den appellativen Charakter der Kommunikation. Das Stück kann »im Hintergrund« gehört werden, doch es verschwindet nicht vollständig, denn sein Anfang und Ende wirken sich als Informationen auf das im »Vordergrund« beobachtete System aus. So kann ein Musikstück für die Dauer seines Erklingens z.B. Kommunikation, die unmittelbar nichts mit der Musik zu tun hat, beeinflussen, z.B. durch Voreinstellung des Systems eine bestimmte »Atmosphäre« schaffen, der Konstruktion von Emotionen eine Richtung geben. Die Information »Beginn des Stückes x« wirkt selektiv in psychischen, aber auch in sozialen Systemen.

Bleiben nur noch Beginn und Ende des Stücks als Information, kann sich die Konstruktion von Bedeutungen und Verstehen zunehmend von der Kommunikation mit dem Musiker auf ein drittes System verlagern und zwar auf die Kommunikation mit demjenigen, der für den Beginn des Stücks verantwortlich ist: in stärker institutionalisierter Kommunikation wären das z.B. der Disc Jockey oder der Programmplaner im Radio. Im Kontext von vielen Systemen der Kommunikation mit Hilfe des Mediums Tonträger läuft immer auch die Frage nach Bedeutungen und Verstehen von Auswahlhandlungen bestimmter Titel mit. Die Geschichte der Zensur von Musik bestätigt dieses: Traf Zensur zunächst vor allem Texter sowie Komponisten und Interpreten war es nach dem 11. September in erster Linie die Handlungsfreiheit der Programmplaner im Radio und im (Musik-)Fernsehen, die eingeschränkt wurde (vgl. hierzu den Beitrag von Martin Cloonan in diesem Buch). Die Handlungsfreiheit der Musiker ist von dieser neuen Form der Zensur nur indirekt betroffen.

Schallaufzeichnungen bewirken, dass für Bedeutungen und Verstehen der stets andere Kontext des Hörers mindestens genauso wichtig für die Kommunikation ist wie das musikalische Ereignis, das auf den Musiker zurückgeführt wird. Eine Schallaufzeichnung kann so weniger eine stabile Vergangenheit von Bedeutungen musikalischer Ereignisse produzieren, als eine individuelle Vergangenheit von Gelegenheiten des Hörens. Das Stück wird mit den Kontexten assoziiert, in denen es gehört wurde. Bereits Walter Benjamin hat festgestellt, dass die Reproduzierbarkeit die Dauer und die historische Zeugenschaft des Kunstwerks für den Moment der Entstehung vernichtet und damit das zerstört, was Benjamin »Aura« nennt. Das repro-

duzierte Kunstwerk befreit sich vom Ritual eines traditionell festgelegten Kontextes, gewinnt jedoch Kratzer und Fingerabdrücke, die die Geschichte der Rezeption einer einzelnen Kopie dokumentieren. Diese Bedeutungen sind allerdings individuell und nicht zu einem »Kult« zu verhärten (vgl. Benjamin 1977: 13ff.).

Das soziale System von Hörern von Schallaufzeichnungen, das in der Gegenwart die Gültigkeit von Bedeutungen aushandelt, ist unabhängig von Traditionen in der Kommunikation von Komponist und Hörer sowie in der Kommunikation von Musiker und Hörer. Was zählt, ist der gegenwärtige Konsens des beobachtenden Systems, nicht sein vergangener Konsens und nicht der Versuch, einen Konsens oder Dissens mit anderen Systemen in der Vergangenheit oder der Gegenwart herzustellen. Dabei können sich durchaus Traditionen bilden, z.B. solche, die ein bestimmtes Lied als Symbol für eine Partnerschaft überliefern (»Sie spielen ›unser‹ Lied«). Diese Traditionen sind jedoch weder in der Kommunikation mit dem Komponisten, noch in der mit dem Musiker fixiert und daher weniger verbindlich. Sie können plötzlich ihre Gültigkeit verlieren, wenn sich der Zustand des beobachtenden Systems durch nicht-musikalische Ereignisse verändert.

Die Freiheit des Verstehens – die keine Beliebigkeit ist, denn das beobachtende System sorgt ja selbst für temporäre Stabilität – liegt auch in den minimalen Möglichkeiten einer Verstehenskontrolle zwischen Musikern und Hörern durch gegenseitige Beobachtung begründet (vgl. Helms 2003). Dies gilt für Schallaufzeichnungen wie auch für Konzerte der Kunstmusik mit ihrer reduzierten Körperlichkeit. Seit der Erfindung des Notendrucks sind die Systeme von Komponisten und Hörern operativ getrennt. Nur die Notwendigkeit der Interpretation von Noten, die Übersetzung einer Handlung des Schreibens in eine Handlung des Musizierens bzw. in eine Sprachhandlung, hat die Möglichkeit der Rückführung musikalischer Handlungen auf eine Mitteilung des Komponisten aufrechterhalten. Die Unmöglichkeit der Versicherung des Verstehens beim Komponisten und die minimale Möglichkeit, das eigene Verstehen mit den Musikern zu koppeln, hat besonders Hörern schon immer Freiheiten bei der Selektion von Bedeutung gegeben, die allerdings in institutionalisierten Systemen (z.B. in der Musikwissenschaft, der Musikkritik, der Ausbildung von Musikern usw.) wieder stark beschränkt wurden. In der populären Musik dagegen gibt es deutlich weniger institutionalisierte Systeme von Hörern, die zudem (z.B. im Musikjournalismus) eher auf den Musiker als auf die Musik bezogen sind.

»I Can't See New York«

Dass die Hörer des Lennon Memorial-Konzertes das Programm als Statement zum 11. September verstanden, hatte weitere Ursachen. Ein Konzert, in dem Musiker ausschließlich Songs eines anderen spielen, ist für das System der populären Musik ungewöhnlich. Grundlage einer Interpretation ist in der populären Musik nicht ein Notentext, der sowohl Lennon als auch dem interpretierenden Musiker als gemeinsames Tertium Comparationis zugrunde gelegt wird. Das unveränderliche »Werk« liegt in der veröffentlichten Schallaufzeichnung des Stücks. Sucht man nach einer Autorintention, muss man hier suchen. Jeder Eingriff in den Sound, jedes Nachsingen und -spielen ist damit keine Interpretation, sondern nur vergleichbar mit der Bearbeitung eines Notentextes in der Kunstmusik (Helms 2003: 208). Eine Bearbeitung jedoch gewinnt ihre Bedeutung nicht durch die Intention des Autors der Vorlage, sondern gerade durch die Differenz von Autorintention und Bearbeiterintention. Eine Interpretation ist das Verstehen einer Mitteilung, die auf einen Komponisten zurückgeführt wird. Eine Bearbeitung ist das Verstehen der Mitteilung eines Bearbeiters, die als Kommentar zu der Mitteilung eines Komponisten aufgefasst wird. Neueinspielungen von Titeln der populären Musik durch andere Musiker sind daher nur möglich, wenn das Original in der intendierten Zielgruppe unbekannt ist oder wenn es bewusst eine neue Bedeutung bekommen soll.⁶ Veranstalter und eingeladene Musiker konnten daher schon vor dem 11. September erwarten, dass ihre Hommage an John Lennon als Aktualisierung gehört werden würde, als Test der Anschlussfähigkeit der Songs durch ihre Konfrontation mit einem aktuellen Kontext. Vor dem Hintergrund dieser Erwartungen von Musikern und Publikum ist es kaum verwunderlich, dass die meisten Zuschauer drei Wochen nach dem 11. September die Aktualität der Songs in ihrem möglichen Anschluss an die Folgen der Attentate verstanden: als Demonstration der Interpreten, dass Lennon vor dreißig Jahren Handlungsmöglichkeiten für die gegenwärtige

6 Die Musiker können hier mit dem kurzen Gedächtnis eines Systems rechnen, dass nur wenig auf Traditionen aufbauen muss. Die Unabhängigkeit der popmusikalischen Mitteilung vom Zeitpunkt des Entstehens ermöglicht es, dass ein gecovertes Stück, das in der individuellen Hörbiographie zuerst wahrgenommen wurde, Präzedenz gegenüber dem historischen Original erlangen kann. Damit geht auch die Aura des Originals verloren. Es gibt natürlich einige wenige echte Evergreens, die immer wieder neu eingespielt werden, zum Teil im Wettbewerb mit der ersten Aufnahme, zum Teil als Hommage an ihre Musiker. Viele Evergreens entstammen allerdings einer Zeit, in der auch Unterhaltungsmusik noch zu einem großen Teil in Notendruck verbreitet wurde, oder sie gehen auf so genannte Traditionals zurück.

Situation aufgezeigt hat. Angesichts der Freiheit im System der populären Musik im Umgang mit Traditionen von Bedeutungen und der Kommentarfunktion von Bearbeitungen war das von Jon Pareles beobachtete Verstehen selbst von Songs wie »Lucy In The Sky With Diamonds« und »Nowhere Man« zu erwarten.

Die Besucher des Lennon Memorial-Konzerts am 2. Oktober 2001 hörten die Ereignisse in New York und Washington in jedem Ton und jedem Wort. Die Anschläge erschütterten die gesamte Gesellschaft, weil sie zunächst ein Maximum an Bedeutungen eröffneten, deren Kontingenz Verstehen blockierte. Als deutlich wurde, dass es sich bei den Flugzeugabstürzen nicht um Unfälle gehandelt hatte, mussten sie als Mitteilung verstanden werden: Die Ereignisse wurden zu Kommunikation. Doch was teilten sie mit? Es war in der ersten Zeit wichtig, möglichst schnell Schuldige zu finden, damit die ungeheure Kontingenz in der Kommunikation über diese Mitteilung durch Festlegung eines Gegenübers eingeschränkt werden konnte. Solange nicht klar war, wer die Attentate zu verantworten hatte, musste davon ausgegangen werden, dass die Mitteilung eine Vielzahl sozialer Systeme betraf: die Wirtschaft, die Regierung der Vereinigten Staaten, die Stadt New York, die US-amerikanische Gesellschaft, das Christentum, westliche Kultur oder Moral usw. Der Sinn der Ereignisse (im systemtheoretischen Sinn von »Sinn«) musste – da offenbar kein soziales System der US-amerikanischen Gesellschaft eine solche Antwort auf sein Handeln erwartet hatte – erst durch einen mühsamen Prozess hergestellt werden, durch Sammeln weiterer Informationen, durch mehr oder weniger unverbindliches Erproben von Anschluss-handlungen. In sozialen Systemen, die sich ja durch Kommunikation selbst erzeugen, ist dieser Prozess nur durch Kommunikation möglich. In dieser Phase hektischer Kommunikation über Kommunikation, mit der sich soziale Systeme neu strukturierten und differenzierten, konnte das erschütternde Ereignis die Selektivität auch von solchen Systemen verändern, die – wie die populäre Musik – aus heutiger Sicht eigentlich nicht betroffen waren.

Es bedurfte eigentlich keiner der vielen Song-Produktionen zum Gedenken an den 11. September, um musikalische Kommentare zu den Anschlägen herzustellen. Jeder Song – und war er noch so alt – wurde nach möglichen Bezügen abgehört. Ein Einsatz im Radio genügte in diesem Kontext erhöhter Verstehensaktivität nach den Anschlägen offenbar, um aus Songs wie »Ruby Tuesday« von den Rolling Stones einen Kommentar zu jenem (blut-)roten Dienstag werden zu lassen – und um das Stück auf die Liste derjenigen Titel zu bringen, von deren Ausstrahlung das Management des Clear Channel Netzwerks in den USA abriet (vgl. die Liste auf S. 60f.). So konnten, durch die aktualisierende Handlung des DJs (oder wie im Fall des Lennon Memori-

als auch die aktualisierenden Handlungen von Musikern), selbst Handlungen von längst Verstorbenen als Mitteilung zum Thema verstanden werden. Die beobachtenden Systeme hatten sich durch den außermusikalischen Kontext in ihrer Selektivität verändert. Vieles, was zuvor durch Wiederholung keinen Informationswert mehr besaß, was Alltag, Routine, verständlich war, musste neu in Beziehung gesetzt werden. Die durch die Ereignisse massiv veränderten Systeme hatten für viele Informationen plötzlich neue Anschlussmöglichkeiten, ein verändertes Repertoire an Bedeutungen bekommen, aus denen sie wählen, die sie neu verstehen mussten. Man hörte Musik im wahrsten Sinne mit neuen Ohren. Aus altbekannten Stücken wurde neue Musik, eine neue Provokation der Wahrnehmung.

Unter den vielen Bedeutungen des Begriffs Musik in der Gesellschaft ist auch eine, die im Sinne eines symbolisch generalisierten Erfolgsmediums beschrieben werden kann. Medien verkehren die Unwahrscheinlichkeiten der Kommunikation (das Verstehen, die Verbreitung, den Erfolg) in Wahrscheinlichkeiten. Erfolgsmedien erhöhen die Wahrscheinlichkeit, dass ein Gegenüber in der Kommunikation sich genauso verhält, wie Ego es beabsichtigt (vgl. Luhmann 1984: 220ff.). »Macht« zum Beispiel, symbolisch generalisiert durch Gesten, Kleidung, Sprache, erzeugt einen solchen Einfluss. Im Gegensatz zu symbolisch generalisierten Erfolgsmedien wie Geld, Liebe oder Religion, die Unterschiede im beobachtbaren Verhalten von Ego und Alter erzeugen, macht Musik die Unwahrscheinlichkeit gleichen und gleichsinnigen Verhaltens größerer Gruppen wahrscheinlich – vom gemeinsamen Tanzen und Musizieren bis zum Stillsitzen im Konzert.⁷ Für einen Beobachter grenzt gleichsinniges Verhalten, also ein Verhalten, das nicht unbedingt gleich im Bewegungsablauf sein muss, sondern gleich in der vom Beobachter erkannten Anschlussfähigkeit bzw. Zielsetzung ist, soziale Systeme gegen die Umwelt ab. Für viele soziale Systeme, in vielen Kontexten der Kommunikation, ist das Erfolgsmedium Musik wichtig für die Stabilisierung von Selbstorganisation und Selbstreferenz. Es verwundert daher nicht, dass dieses Medium eine prominente Rolle in der Kommunikation spielt besonders in Zeiten, in denen sich soziale Systeme durch übergroße Kontingenz auflösen drohen, weil sie neu entstehen (z.B. eine Partnerschaft oder auch ein Nationalstaat) oder weil sie durch unerwartete Ereignisse destabilisiert wurden. Gemeinsames Singen, gemeinsames Hören hilft sozialen Systemen, das Chaos der Umwelt zu reduzieren. Es schafft ein wieder überschaubares Maß

7 Soziale Systeme wie z.B. ein Rockkonzert sind hoch komplex in ihrer Medienutzung. Als weitere Erfolgsmedien muss man hier z.B. Macht (des Musikers über die Zuhörer), Geld (z.B. Gagen, Aufwand der Veranstaltung) und Liebe (generalisiert in den Texten und in den Gesten von Zuhörern) beschreiben.

von Bedeutungen bei der (Selbst-)Beobachtung, und auch das verstörte, verwirrte psychische System wird beruhigt durch die Beobachtung anderer psychischer Systeme, die (beim Hören oder Machen von Musik) mit ihm zusammen gleichsinnig handeln. Trost kommt, wenn das Fragen nach dem »Warum?« endet. Das macht Musik für soziale und psychische Systeme so notwendig, aber auch so gefährlich.

Die Stabilisierung sozialer Systeme durch das Erfolgsmedium Musik hält immer nur für die Dauer des musikalischen Ereignisses an, solange Anschlusshandlungen »gleichgeschaltet« werden – der historisch belastete Begriff ist hier durchaus angemessen. Die Musik kann das System davon ablenken, dass auf eine vorhergehende Information ein passender Anschluss gefunden werden muss. Insofern war die Einflussnahme der Clear Channel Administration auf die Programmplaner, genauso wie all die weniger konkret angeordneten, die unausgesprochenen und die unbewussten Rücksichtnahmen, sinnvoll zur kurzfristigen Stabilisierung von Systemen wie der US-amerikanischen Nation oder dem politischen System, zur Beruhigung, zum Trost und zur Gewinnung von Zeit für die Problemlösung durch die Schaffung kurzfristiger Auszeiten, in denen der Zusammenhalt, nicht jedoch das destabilisierende Problem im Mittelpunkt stehen. Bei den Systemen, die durch die Ereignisse in ihrer Existenz nicht direkt gefährdet waren, mochten sie vielleicht sogar zum »Vergessen« des Problems führen, indem das Anschlussverhalten an die Musik als Ersatz für den problematischen Anschluss an die Information von den Attentaten angenommen wurde. Für unmittelbar betroffene Systeme wird das eigentliche Problem jedoch nur herausgeschoben. Seine Sprengkraft bleibt nach dem Ende des inbrünstigen Hymnensingens bestehen – wie es zurzeit (im Frühjahr 2004) am Beispiel des politischen Systems in den USA zu beobachten ist. Vielleicht sind Veranstaltungen wie das Lennon Memorial-Konzert geeigneter zur langfristigen Stabilisierung der Gesellschaft. Sie beenden nicht die Auseinandersetzung mit dem Problem, transportieren es jedoch für eine gewisse Zeit in einen fiktiven Rahmen. Sie schaffen eine künstliche Gemeinschaft durch das Erfolgsmedium der Musik, die unverbindlich – in der Auszeit der Musik – Lösungsansätze, Anschlussmöglichkeiten diskutieren und probieren kann.

Das Phänomen, dass gut bekannte Songs nach den Anschlägen plötzlich eine neue Bedeutung bekamen, die alle anderen Anschlussmöglichkeiten dominierte, endete, als der Prozess der Selbstversicherung der Systeme wieder abgeschlossen war, als die Suche nach und die Konstruktion von Beziehungen in einer Umwelt beendet war, deren chaotische Beziehungslosigkeit für eine kurze Zeit sichtbar geworden war. Es endete, als die Kontingenz der möglichen Bedeutungen wieder klar reduziert war, als Wie-

derholung den Informationswert wieder auf nahe Null reduziert hatte. Dass »Lucy In The Sky With Diamonds« zu einem bestimmten Zeitpunkt in der Vergangenheit einmal als »New York travelogue« (Pareles 2001), als Reiseleiter durch eine traumatisierte Stadt gehört worden ist, wird als Bedeutung des Stücks in sozialen Systemen kaum tradiert werden. Musikwissenschaft und in geringerem Maße auch Musikkritik schauen auf den Moment der Entstehung eines Stücks, und das soziale System des Publikums löste sich nach dem Konzert auf – schließlich handelte es sich nicht um das Konzert einer lokalen Band, deren Publikum eine klar umrissene, zeitlich relativ stabile Gemeinschaft darstellt. Es gibt vermutlich kein größeres soziales System, das die Erinnerung an den 11. September als Teil der Bedeutungen von »Lucy In The Sky« tradieren wird.⁸

Anders verhält es sich mit psychischen Systemen, d.h. mit den selbstreferentiellen und selbstorganisierenden Prozessen, die Bewusstsein produzieren. Sie benötigen Musik nicht zur Stabilisierung der sozialen Dimension von Sinn, sondern zur Stabilisierung von Zeit. Erinnerung macht sich an Dingen fest, an Gegenständen, deren sachliche Sinndimension durch die Zeit als unverändert wahrgenommen wird. Musik wird so zu einem Faktor für die Selbstproduktion der Geschichte des Systems. Nicht wiederholbare soziale oder psychische Situationen werden mit wiederholbaren Dingen verknüpft. Sie werden durch diese Dinge symbolisch generalisiert und damit differenzier- und prozessierbar, kurz: sie werden erinnerbar, indem aus ständigem Wandel Kontinuität destilliert wird. Viele Personen werden bestimmte Songs mit den Ereignissen vom 11. September verbinden – weil sie das Stück hörten, als sie von den Attentaten erfuhren, weil sie das Stück mit einer Gedächtnisveranstaltung assoziieren oder weil sie Text und vielleicht auch Sound auf die Ereignisse beziehen. Die Stabilität dieser Bedeutung der Songs ist jedoch nur eine scheinbare, denn im Gegensatz zu dem Symbol bleiben die generalisierten Prozesse und Strukturen nicht unveränderbar. Mit jeder Verarbeitung des Symbols im psychischen System wird das aktualisiert, was es symbolisiert. So werden beim Wiederhören des Songs in anderen »bedeutsamen« Kontexten neue Bedeutungen hinzugefügt, so dass nach einiger Zeit die Erinnerung an den 11. September als Anschluss an das Hören des Songs immer weniger wahrscheinlich wird und schließlich eine starke Voreinstellung der Selektivität des Systems durch den Kontext des Hörens braucht (z.B. durch ein Gespräch über das Thema oder das Betrachten von Bildern), um überhaupt als Anschluss verstanden zu werden. Dieser Prozess des Verlustes von Wahrscheinlichkeit einzelner Anschlüsse an ein Musikstück

8 Im Fall von Lennons »Imagine« bin ich mir weniger sicher.

ist nur durch regelmäßige ritualisierte oder institutionalisierte »Erinnerungsarbeit« aufzuhalten, die die Beziehungen zwischen Song und Erinnerung immer wieder aufwertet. Am wirkungsvollsten geschieht dies durch soziale Systeme. Deren Beobachtung lässt psychische Systeme zu dem Schluss kommen, dass ein Anschluss »Erinnerung an den 11. September« nach wie vor eine vorrangige Bedeutung darstellt.

Die nach dem 11. September entstandenen Songs, die sich ausdrücklich mit den Ereignissen auseinander setzten, spekulierten auch auf eine solche Denkmalfunktion. Sie hofften, von möglichst großen sozialen Systemen zu einer Hymne der Erinnerung an die Anschläge erklärt zu werden. Soweit es heute abzusehen ist, scheint jedoch genau dies nicht eingetreten zu sein. Anders als im Falle der zahlreichen um 1970 entstandenen Songs, die bis heute mit dem Protest gegen den Vietnamkrieg assoziiert werden, wird vermutlich keines der Stücke zum 11. September als Hymne der Erinnerung in die Geschichte der populären Musik eingehen. Ein Grund hierfür wird in der Entwicklung des Systems der populären Musik selbst zu suchen sein. Es gibt heute kaum große soziale Systeme, die Bedeutungen von einzelnen Songs diskutieren und damit ausdifferenzieren. Die Musik der so genannten Woodstock-Generation hat ganz konkrete, verbal ausformulierbare Bedeutungen, weil sie funktionalisiert wurde, z.B. um Jugendlichkeit als soziales System zu definieren, weil sie funktionalisiert wurde, um das politische System zu provozieren. Seitdem sind mit dem Anwachsen der Teilsysteme der populären Musik die sozialen Systeme, die sie zur Abgrenzung von ihrer Umwelt funktionalisieren, immer kleiner geworden. Verbales Anschlussverhalten an eine musikalische Information, die Bedeutung des Sprechens über »Bedeutungen«, scheint es zurzeit in der populären Musik außerhalb des Musikjournalismus kaum zu geben. Doch auch im Journalismus geht es eher um die Beschreibung des kommerziellen Erfolges, d.h. um das Funktionieren der Ware Musik (vgl. Borgstedt 2004), als um eine Beschreibung der Bezüge z.B. auf Zeitgeschichte oder Politik.

In diesem Kontext wird die oben zitierte Aussage von Tori Amos interessant, sie habe vor dem 11. September nicht gewusst, was ihr Song »I Can't See New York« bedeute. Ganz offensichtlich kann die Produktion von Songs der populären Musik auch für Musikerinnen in der Tradition der Singer-Songwriter wie Amos ohne das Ziel der Vermittlung von »Bedeutungen« im traditionellen Wortsinn einer verbalen »Message« geschehen. Ob ein Song eine solche »Bedeutung« bekommt oder nicht, ist für sie ganz offensichtlich unabhängig vom Zeitpunkt seiner Produktion. Amos gesteht ihren Texten zu, dass ein Ereignis der Gegenwart einen vergangenen Verstehensprozess völlig ersetzen kann, dass Bedeutungen nicht zwangsläufig im Moment der Kompo-

sition oder auch im Moment der Produktion durch den Musiker fixiert sind. Zudem akzeptiert sie auch das individuelle Verstehen ihrer Songs durch ihre Hörer unter Verzicht auf jeglichen Versuch der Kontrolle. So äußert sie sich im Interview mit Christoph Lindemann über Gespräche mit ihrem Mann und Produzenten Mark Hawley:

»Mit Mark ist das so«, sagt sie und lächelt liebevoll. »Er schaut mich an und sagt: ›Ich mag den Song, der ist sexy! Total verrückt. Der Typ in dem Auto!‹ Und ich sage: ›Ein Auto? Na ja, vielleicht ein Auto...‹, und er sagt: ›Scheißegal – der fährt was. Und ich will da mit. Eine rauchen mit dem Typen!‹ und ich denke mir: ›Okay, offenbar funktioniert der Song auch auf dieser Ebene.« (Lindemann 2002: 33).

Das System der populärer Musik operiert unabhängig von der Frage des Rezipienten nach sprachlich formulierbaren »Bedeutungen«. Wichtig für den Produzenten von Musik ist lediglich, dass Kommunikation zustande kommt, d.h. dass er ein Anschlussverhalten beobachten kann. Der Song wird verstanden bzw. »funktioniert«, wenn das Publikum tanzt oder mitsingt oder eine CD kauft oder vielleicht sogar über »Bedeutungen« diskutiert. Dabei sind Tanz, Singen, CD-Kauf und Diskussion allesamt gleichrangige Bedeutungen populärer Musik: Möglichkeiten des Anschlussverhaltens an eine Information (den Song), die ein Beobachter (hier der Musiker) vom beobachteten System (dem Publikum) erwartet. Da die Kommunikation zwischen Musikern und Hörern durch die Erfindung von Massenmedien außerhalb von Konzerten nur noch auf Umwegen möglich ist, haben Hörer eine weitgehende Autonomie gewonnen: ihre gegenüber den Systemen der Produzenten abgeschlossenen Systeme regeln die jeweils gültigen Anschlüsse selbst.

Unabhängig von einer ins Detail gehenden Festlegung gültiger und ungültiger verbaler Anschlusshandlungen durch die Autorität des Autors oder einer interpretierenden Wissenschaft kann Pop zur Prophetie werden – auch wenn die Musiker so etwas nie beabsichtigt hatten. Besonders, wenn die Ereignisse so deutlich zentrale Bilder, Mythen und Symbole der westlichen Gesellschaft aktivieren wie die Anschläge vom 11. September. Der Symbolismus der beiden Türme des World Trade Centers überstrahlt bis heute alles – auch die Erinnerung an die beiden Flugzeuge, die Washington zum Ziel hatten. Eine Zerstörung des Pentagon allein wäre vermutlich als Angriff auf das politische System der Bush-Regierung oder das militärische System der Vereinigten Staaten gewertet worden und hätte die populäre Musik kaum berührt. Nur durch den Einsturz der Twin Towers wurden die Attentate zu einem Angriff auf die vielfältigen Anschlüsse, die »USA« bedeuten. Nur durch sie erhielten Songs über das »Star Spangled Banner«

radikal neue, aktualisierte Anschlüsse. Da ist jedoch auch der Schauplatz New York: In wie vielen Songs wurde diese Stadt nicht als Stadt des Kampfes dargestellt (Bob Dylan »Talking New York« und »Hard Times In New York« auf *Bob Dylan*, 1962), als Ort, den es zu erobern gilt (z.B. Frank Sinatras »Theme From New York, New York« auf *Trilogy*, 1980). Und immer reisen die Protagonisten der Lyrics: die Kämpfer reisen in die Stadt ein, die Verlierer reisen ab – beide oft genug mit dem Flugzeug und mit Angst oder Trauer im Herzen (Simon & Garfunkel »A Heart In New York« auf *Concert In Central Park*, 1982, und »The Only Living Boy In New York« auf *The Best Of Simon & Garfunkel*, 1999) (vgl. zur Rolle New Yorks auch den Beitrag von Martin Büsser in diesem Buch). Die aus den entführten Flugzeugen und den brennenden Türmen heraus telefonierten Botschaften lassen sich ideal an den popmusikalischen Topos des Abschieds koppeln, den nicht nur Tori Amos' »I Can't See New York« bemüht, sondern auch z.B. ein Stück wie »Jet Airliner« der Steve Miller Band von 1977:

Touching down in New England town
 Feel the heat coming down
 I've got to keep on keeping on
 You know the big wheel
 Keeps a spinning around

 And I'm going with some hesitation
 You know that I can surely see
 That I don't want to
 Get caught up in any of that
 Funky shit going down in the city

Das klingt im Kontext von 9/11 mindestens genauso konkret auf die Ereignisse bezogen wie jeder einzelne Song auf Bruce Springsteens Gedenk-Album *The Rising* (2002). Nicht nur Lennons Songs charakterisiert eine »wise generality« (Pareles 2001). Die Leichtigkeit, mit der Titel der populären Musik als auf die Gegenwart des Hörers bezogen verstanden werden können, ist eine Folge und Bedingung der massenmedialen Kommunikation, die durch die geringe Koppelung der Systeme von Produzenten und Hörern Möglichkeiten gegenseitiger Einflussnahme minimiert, zumal der Einfluss des Moments der Produktion des Mediums Tonträger auf die Konstruktion von Bedeutungen weitaus geringer ist als in Systemen, die mit Hilfe des Mediums Noten kommunizieren. Diese Freiheit des Verstehens, die Pareles als »the fans' willingness to place themselves within a song« versteht (ebd.), beschleunigt das ständige Aktualisieren von Bedeutungen, das notwendig ist für die Aufrechterhaltung psychischer und sozialer Systeme. So konnte John

Lennons »Imagine« zu dem Song werden, der nach dem 11. September den meisten Menschen etwas bedeutete, und so kann man heute wieder – unbeschwert von jeglichen Gedanken an 9/11 – zu Springsteens aktueller Auskoppelung aus *The Rising*, »Lonesome Days«, tanzen:

House is on fire, vipers in the grass
Little revenge and this too shall pass.

Literatur

- Behne, Klaus-Ernst (1993). »Musikverstehen – ein Mißverständnis?« In: *Kunst verstehen – Musik verstehen*. Hg. v. Siegfried Mauser. Laaber: Laaber 1993, S. 129-150.
- Benjamin, Walter (1977). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Borgstedt, Silke (2004). »Das inszenierte Erfolgsmodell – Robbie Williams im Spiegel der Tagespresse.« In: *Samples* 3, S. 9-18 (www.aspm-samples.de).
- Dahlhaus, Carl (1977). *Grundlagen der Musikgeschichte*. Köln: Hans Gerig.
- Danuser, Hermann (1996). »Interpretation.« In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil Bd. 4. Hg. v. Ludwig Finscher. Kassel, Stuttgart: Bärenreiter/Metzler (2. Aufl.), Sp. 1053-1069.
- Faltin, Peter (1973). »Der Verstehensbegriff im Bereich des Ästhetischen.« In: *Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption*. Hg. v. Peter Faltin und Hans-Peter Reinecke. Köln: Arno Volk, S. 58-66.
- Fuchs, Peter (1987). Vom Zeitzauber der Musik. Eine Diskussionsanregung. In: *Theorie als Passion. Niklas Luhmann zum 60. Geburtstag*. Hg. v. Dirk Baecker u.a. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 214-237.
- Fuchs, Peter (1992). Die soziale Funktion der Musik. In: *Gesellschaft und Musik. Wege zur Musiksoziologie. Festgabe für Robert H. Reichelt zum 65. Geburtstag*. Hg. v. Wolfgang Lipp. Berlin: Duncker & Humblot, S. 67-85.
- Fuchs, Peter (1996). »Musik und Systemtheorie – Ein Problemaufriß.« In: *Diskurse zur gegenwärtigen Musikkultur*. 13 Beiträge vom 9. internationalen studentischen Symposium für Musikwissenschaft in Gießen 1994. Hg. v. Nina Polaschegg, Uwe Hager und Tobias Richtsteig. Regensburg: ConBrio, S. 49-55.
- Gardner, Elysa (2002). »Amos' Walk Goes in Search of America's Soul.« In: *USA Today.com*, 31. Oktober, http://www.usatoday.com/life/music/news/2002-10-30-tori-amos_x.htm (Stand v. 17.9.2003).
- Gruhn, Wilfried (1995). »Hören und Verstehen.« In: *Kompendium der Musikpädagogik*. Hg. v. Siegmund Helms, Reinhard Schneider und Rudolf Weber. Kassel: Bosse, S. 196-222.
- Helms, Dietrich (2002). »Musikwissenschaftliche Analyse populärer Musik?« In: *Musikwissenschaft und populäre Musik. Versuch einer Bestandsaufnahme*. Hg. v. Helmut Rösing, Albrecht Schneider und Martin Pfeleiderer. (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 19). Frankfurt/M. u.a.: Lang 2002, S. 91-103.
- Helms, Dietrich (2003). »Auf der Suche nach einem neuen Paradigma: Vom System Ton zum System Sound.« In: *Pop Sounds. Klangtexturen in der Pop- und Rock-*

- musik. Basics – Stories – Tracks.* Hg. v. Thomas Phleps und Ralf von Appen. Bielefeld: transcript, S. 197-228.
- Jauß, Hans Robert (1991). »Rückschau auf die Rezeptionstheorie. Ad usum Musicae Scientiae.« In: *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft.* Hg. v. Hermann Danuser und Friedhelm Krummacher. Laaber: Laaber, S. 13-36.
- Karbusicky, Vladimir (1986), *Grundriss der musikalischen Semantik.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Kneif, Tibor (1973). »Anleitung zum Nichtverstehen eines Klangobjekts.« In: *Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption.* Hg. v. Peter Faltin und Hans-Peter Reinecke. Köln: Arno Volk, S. 148-170.
- Krulle, Stefan (2002). »[Interview mit] Tori Amos.« In: *Best Of. The Finest in Entertainment* [Beilage des *jpc courier*], H. 1 (November), S. 6-7.
- Lindemann, Christoph (2002). »Die Schamanin.« In: *Musikexpress*, H. 11, S. 32-33.
- Luhmann, Niklas (1973). »Weltzeit und Systemgeschichte. Über Beziehungen zwischen Zeithorizonten und sozialen Strukturen gesellschaftlicher Systeme.« In: *Soziologie und Sozialgeschichte. Aspekte und Probleme* (= Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Sonderh. 16). Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Luhmann, Niklas (1984). *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie.* Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Maturana, Humberto R. (1985). »Biologie der Kognition.« In: Ders.: *Erkennen: Die Organisation und Verkörperung von Wirklichkeit. Ausgewählte Arbeiten zur biologischen Epistemologie.* Braunschweig, Wiesbaden: Vieweg (2. Aufl.), S. 32-80.
- Pareles, Jon (2001). »Imagining John Lennon, in a Time of Anguish.« In: *New York Times*, 5. Oktober, zit. n. <http://mitglied.lycos.de/FrankGemkow/konkret/lessons/lennont.htm> (Stand v. 17.9.2003).
- Putnam, Hillary (1990). *Die Bedeutung von »Bedeutung«.* Hg. und übers. v. Wolfgang Spohn. Frankfurt/M.: Klostermann.
- Schneider, Reinhard (1980). *Semiotik der Musik. Darstellung und Kritik.* München: Fink.
- Tadday, Ulrich (1997). »Systemtheorie und Musik. Luhmanns Variante der Autonomieästhetik.« In: *Musik & Ästhetik* 1, S. 13-34.

Abstract

One of the most remarkable effects of 9/11 on popular music was the experience shared and expressed by many people that songs they had known for so long suddenly changed their meaning. The meaning of »meaning of a piece of music« in popular music obviously differs from the concept of meaning in art music and musicology where meaning is fixed and stabilised through the authority of the composer and his »idea«. In the communication system of popular music the authority of the composer is of hardly any influence. The system theory of Niklas Luhmann is applied to develop a definition of »meaning« that is independent of traditional hermeneutics and semantics. On this theoretical basis the processes that create »meaning« in art music as well as in popular music are compared.