

AUF DER SUCHE NACH EINEM NEUEN PARADIGMA: VOM SYSTEM TON ZUM SYSTEM SOUND

Dietrich Helms

Musikwissenschaft und Musikindustrie wurden sich gegen Ende der 50er Jahre des 20. Jahrhunderts etwa zur gleichen Zeit eines Dilemmas bewusst: Ihre Vorstellungen vom Material der Musik, objektiviert im Konzept vom Ton und dem aus Tönen konstruierten Werk, taugten immer weniger zur Beschreibung des zeitgenössischen musikalischen Geschehens. Die Musikwissenschaft rang mit der Integration der Neuen Musik in ihr tradiertes Verständnis von Musik und ihrem an Werken der Wiener Klassik entwickelten Repertoire analytischer Methoden. Konkrete und Elektronische Musik entsprachen nicht mehr dem Verständnis der Disziplin vom musikalischen Werk. Auf Tonbändern aufgezeichnete konkrete und artifiziell erzeugte akustische Ereignisse konnten nicht mehr auf Töne als grundlegendes kompositorisches Material zurückgeführt werden. Erkannte man diese Kompositionen als Musik an, was renommierte Musikwissenschaftler wie Friedrich Blume (1959) ablehnten, musste Musik ihre Substanz verlieren.

Verwandten Problemen begegneten wenig später Musikforscher bei ihren ersten Auseinandersetzungen mit der populären Musik. Ihre Analysen bekannter Schlager mit Methoden, die an Kunstmusik entwickelt worden waren, demonstrierten fast zwangsläufig die Minderwertigkeit dieser Musik. Man merkt den Analysen das Unbehagen ihrer Autoren an, den eigentlichen Kern der Sache nicht getroffen zu haben. Populärmusik schien Qualitäten zu haben, die durch Töne nicht zu beschreiben waren. So verwiesen Bernhard Binkowski (1962: 183f.) und später auch Hermann Rauhe (1968) darauf, dass Interpretation und Tonstudientechnik in die Untersuchung einbezogen werden müssten.

Zur gleichen Zeit kämpfte die Musikindustrie mit den juristischen und ökonomischen Konsequenzen einer populären Musik, deren einzelne Titel immer weniger durch die Kategorien Harmonik, Rhythmik und Melodik unterschieden werden konnten. Das Urheberrechtsgesetz war geschaffen worden, den »Schöpfer« und sein »Werk« zu schützen. Als letzteres defi-

niert es, ganz dem Werkgedanken des 19. Jahrhunderts verpflichtet, »nur persönliche geistige Schöpfungen« (UrhG § 2 Abs. 2, zit. n. Kreile 1997: 133), d.h. den originalen Einfall, die individuelle Idee. Nachgewiesen wird dieser Werkcharakter bis heute im Regelfall durch das Notenbild. Mit dem kommerziellen Erfolg des Rock'n'Roll mit seinen immer gleichen Harmonieschemata und seinem kleinen Repertoire an melodischen Modellen begannen die Rechtsabteilungen der Musikindustrie allerdings die Probleme dieser Definition schöpferischen Eigentums zu ahnen (vgl. Brackett 1999: 132-135). Die Individualität eines Stücks wie des von Jesse Stone geschriebenen Rock'n'Roll-Klassikers »Shake, Rattle And Roll« allein am Notenbild zu belegen, ist schwierig. Individuell wird das Stück erst durch die Einspielungen von Big Joe Turner beziehungsweise Bill Haley, die 1954 zur gleichen Zeit in den Charts standen. »In rock the musical work is less typically a song than an arrangement of recorded sounds« (Gracyk 1996: 1). Ein Stück gewinnt seine Originalität vor allem durch die Aufführung und die Technik der Aufzeichnung: »Rock and roll is a *performance* style« (ebd.: 6). Diese Parameter sind durch das Urheberrechtsgesetz jedoch bis heute nur in Teilen (als Produkt, d.h. als Teil einer Tonkonserve) geschützt. Der charakteristische Gesangsstil eines Elvis Presley z.B., seine typische »boogification« (Middleton 1990: 18-21), ist durchaus Ergebnis eines schöpferischen Aktes und keine natürliche Eigenschaft der Stimme, als Schöpfung jedoch durch kein Recht gesichert. Mit der zunehmenden Verwendung von Ausschnitten bereits existierender Stücke, dem Sampling, sind die Schwierigkeiten der Juristen mit der populären Musik noch gewachsen (vgl. Bindhardt 1998, Beadle 1993: 199ff.; auch Frédéric Döhls Beitrag in diesem Buch).

Die beschriebenen Probleme entstanden als Folge der Erfindung von Geräten zur Schallaufzeichnung. Die Entwicklung des Phonographen durch Thomas A. Edison 1877 wirkte jedoch nur Weg bereitend. Entscheidender war die Entwicklung der Magnettontechnik ab 1933, die sich nach 1946 als Zwischenträger bei der Aufnahme von Schallplatten, aber auch als eigenständiges Medium durchsetzte (Sandner 1977: 95f., Wicke 2001). Erst das Tonband machte die nachträgliche Manipulation der aufgenommenen Schälle möglich. Diese Entwicklung hatte nicht nur technische Konsequenzen (Wicke 2001: 32ff.), sie veränderte auch das Denken. Was zuvor als Eigenschaft eines Instruments, einer Stimme, einer Instrumentierung oder eines Raums aufgefasst worden war, konnte nun als eigenständiges Phänomen verstanden werden, das unabhängig von der ursprünglichen Schallquelle, unabhängig von einer Aufführungssituation und unabhängig vom Willen des Komponisten oder des Musikers ist.

Zum traditionellen Paradigma von Musik wollte diese Eigenschaft, die sich langsam materialisierte, allerdings nicht so recht passen, wie die oben geschilderten Probleme deutlich machen. Die Musikwissenschaft reagierte darauf vereinzelt mit dem Ausschluss dieser Stücke aus der »Musik« oder mehrheitlich durch einfaches Ignorieren.¹ Andere, vor allem der Pionier der deutschen Populärmusikforschung Hermann Rauhe, versuchten, Parameter, die heute unter den Begriff »Sound« gefasst werden, in das alte System des musikalischen Materials zu integrieren.

Im Nachhinein betrachtet war die Ausgrenzungsstrategie der Erkenntnis vom Entstehen eines neuen Paradigmas näher als der Versuch, das neue Phänomen als eine weitere Komponente eines einheitlichen musikalischen Materials zu beschreiben. Sound kann nicht auf der Grundlage des Paradigmas vom Ton als kleinster Einheit eines musikalischen Werkes dargestellt werden. Es gibt keinen gemeinsamen Nenner, auch nicht den akustischen Begriff vom Ton als reinem Sinus-Ton (vgl. Schneider 2002: 107). Rauhes Primär- und Sekundärkomponenten Melodik, Harmonik, Rhythmik und Form bzw. Arrangement und Instrumentierung sind als Töne beschreib- und notierbar, seine Tertiärkomponenten Interpretation und Aufnahme- bzw. Wiedergabetechnik dagegen nicht (Rauhe 1968; 1972a; 1974). Wie lässt sich auch ein Begriff vom Sound, dessen Extension nach Einschätzung der Musikwissenschaft ästhetische, akustische, technologische, ökonomische, soziale sowie psychologische Komponenten enthält², auf ein gemeinsames Material zurückführen? Und wie ließe sich dieses Material dann mit dem traditionellen Material der Musik, dem Ton, zusammendenken?

Das Problem der Integration, das Forschung und Rechtssprechung bis heute beschäftigt, ist kaum durch eine einfache Erweiterung des Verständnisses von Musik zu lösen. Vieles deutet darauf hin, dass ein Paradigmen-

- 1 Ähnliche Abwehrreaktionen gab es in der Musikindustrie, vgl. Brackett 1999: 132-134.
- 2 Rösing 1996: Sp. 158: »Faßt man die verschiedenen Soundbegriffe zusammen, so ergeben sich die folgenden Begriffsfelder: 1. Sound als Kategorisierung für Stile oder Stilelemente [...], 2. Sound als Kriterium von Personalstilen [...], 3. Sound als Kennzeichen bestimmter Produktionsstätten und Labels [...], 4. Sound zur Erläuterung technischer Verfahrensweisen [...], 5. Sound zur Umschreibung musikalischer Grundstimmungen [...] und 6. Sound als Mittel der qualitativen Bewertung.« Kleinen 1998: Sp. 1839: »Phänomene wie der Sound gehen weit über Instrumentenfarben und traditionelle Instrumentation hinaus, da sie soziale und kulturelle Bedeutungen enthalten. Deshalb verschiebt sich das Ranking der Parameter: Klangfarbe und Sound rücken, insbesondere für Laienhörer, an die Spitze der Rangskala [...], die von der Forschung bisher am stärksten beachteten Elemente der Musik: Melodie, Kontur, Tonalitäten und Tonsystem, Intervalle, einfache Rhythmusschemata, verlieren hier an Bedeutung.«

wechsel stattfindet. Dieser lässt sich jedoch nicht als Wechsel des Paradigmas vom musikalischen Material erklären. Es ist gerade der Versuch, die Materialität von Sound zu erklären und ihn analysierbar zu machen, an dem die Wissenschaft bisher gescheitert ist.³ Die Schwierigkeit der wissenschaftlichen Interpretation von Sound liegt nicht in der noch fehlenden analytischen Methodik begründet, sondern in Problemen, die aus Versuchen erwachsen, Denkweisen, die auf dem Paradigma vom Ton als Grundlage der Musik gründen, zur Voraussetzung von Beschreibungen des Systems Sound zu machen.

Einen Hinweis auf einen Lösungsansatz bietet der Blick in die Geschichte. Offensichtlich korreliert die Entwicklung des Paradigmas vom Ton als Material der Musik genauso wie der Begriff des Sounds als bisher kaum umrissene Kategorie der deutschen Populärmusikforschung mit der Erfindung und Durchsetzung von Verbreitungsmedien. Die historischen Bezüge des Begriffs Sound wurden oben bereits angedeutet. Das Paradigma vom Ton entwickelte sich um die Notenschrift. Neumen, zu deutsch »Winke«, waren der Versuch, musikalische Handlungen, das Singen von Intervallen, zu verschriftlichen. Erst mit der Durchsetzung einer Schreibweise auf der Basis des punctum, der Note als Index und Symbol des Tons, wurde Musik materialisiert und mensurabel, der cantor zum compositor. Der Ton wurde – analog zum Begriff des punctum in Geometrie und Metaphysik – zur kleinsten, nicht mehr teilbaren Einheit der Musik, zu ihrer Substanz. Durch die drei traditionellen Parameter Melodik, Harmonik und Rhythmik nimmt diese Substanz Form an: Töne in ihrer Dauer, ihrer gleichzeitigen und ihrer sukzessiven Anordnung im »Notenraum«. Die Notation, die zunächst als Handlungsanweisung für Sänger erfunden worden war und Handlungen notierte, wurde zunehmend als objektivierte Musik verstanden. Noten wurden zur Urkunde der unveränderlichen Form und Gestalt des musikalischen Objekts, zur Ware und zum Beleg der Besitzverhältnisse sowie schließlich auch – als Medium mit der vermeintlich größten zeitlichen, örtlichen und sachlichen Nähe zur Idee des Komponisten – zur Grundlage für das Verstehenwollen einer Botschaft des Schöpfers jenseits der bloßen Verhaltensorientierung von Musikern. Im 16. Jahrhundert waren alle Grundlagen des heute noch gültigen Paradigmas gelegt: Musik war opus geworden (Kaden 1992). Sie hatte als *musica poetica* eine Aussage bekommen, die in der Anordnung des Materials durch den Komponisten codiert war. Seit der Erfindung des Noten-

3 Siehe z.B. die Darstellung der Problematik bei Rösing 1996: Sp. 159: »Obwohl Sound als konstitutives Element populärer Musik gilt, befindet sich die Soundforschung noch im Anfangsstadium«. Diese 1996 gemachte Aussage ist noch heute gültig. Vgl. auch Helms 2002.

drucks mit beweglichen Lettern 1501 floss proportional immer weniger Geld in die Handlung, d.h. die Dienstleistung des Musikmachens, und immer mehr in den Gegenstand, die Ware der Noten. Damit begann die Diskussion um die Eigentumsrechte an der Musik (Bösche 1998); eine absurde Vorstellung für die große Zahl der Kulturen, die Musik auch heute noch als Handlung auffassen, als Tanzen, Singen oder Musizieren (Beispiele in Simon 1997: Sp. 1210f.).

Berücksichtigt man die Historizität jedes Musikbegriffs, wird deutlich, dass es sich beim Musik-Stück nicht um ein ontisch existentes, unveränderliches Ding handeln kann. Das musikalische Material ist nicht Objekt, sondern Objektivierung. Es gibt in der Musik kein Kantsches »Ding an sich«. Ton wird sowohl als Grundlage der Idee des Komponisten als auch der Notenschrift als auch des Musizierens bzw. des Sprechens über Musik angesehen. Eine gemeinsame objektive Basis von einem Erregungszustand im Gehirn, Notenschrift auf Papier und Handlungen von Musikern dürfte kaum zu finden sein. Eine Gemeinsamkeit erhalten diese Extensionen des Begriffs »Ton« nur dadurch, dass sie Elemente eines sozialen Systems sind, d.h. dass alle drei in Handlungen und Kommunikation auf »Ton« zurückgeführt und von der Umwelt abgegrenzt werden und dadurch einen Zusammenhang bekommen. Das Gleiche lässt sich über den Begriff »Sound« sagen.

Im Folgenden wird das Phänomen Sound als soziales System beschrieben und vom gleichfalls sozialen System Ton abgegrenzt. Ich verwende hierzu Niklas Luhmanns (1984) Theorie sozialer Systeme. Mit der Definition von Ton und Sound als soziale Systeme befreie ich mich von der für die Beschreibung in diesem Kontext unergiebigsten Frage nach dem Material und verstehe Ton und Sound als Begriffe, mit denen ein Beobachter in einem bestimmten Kontext ein bestimmtes System von Kommunikation und Handlung symbolisch generalisiert.⁴ Der in der deutschen Alltagssprache außerordentlich schillernde Begriff Sound kann angemessen nur beschrieben werden, wenn drei Phänomene unterschieden werden:

1. Das soziale System Sound mit dem Medium Sound (hier zur sprachlichen Unterscheidung »klingende Musik« genannt),
2. Sound als Relation des sozialen Systems der Kategorien populärer Musik,
3. der alltagssprachliche Begriff des »Sound von...«.

4 Luhmann 1984: 240. Soziale Systeme bestehen »aus Kommunikationen und aus deren Zurechnung als Handlung«.

1. Die Systeme Sound und Ton und ihre Medien

Zur besseren Übersicht möchte ich Beschreibungen der Systeme Sound und Ton vorausschicken:

Ton nenne ich das soziale System, das durch das Verstehensmedium Ton konstituiert wird, welches die Kommunikation zwischen Komponist und Musiker wahrscheinlich macht. Das Medium Ton bildet Relationen zwischen den folgenden Elementen:

- einer Repräsentation eines Mitteilungsverhaltens in einem psychischen System, die ein Beobachter (auch ein Selbstbeobachter) als »Idee« oder »Werk« bezeichnet,
- einem Mitteilungsverhalten, mit dem das psychische System diese »Idee« im Medium Ton beschreibt (die Handlung des Beschreibens macht das psychische System für einen Beobachter zum »Komponisten«),
- dem Verbreitungsmedium Notation, durch das das Mitteilungsverhalten des »Komponisten« beschrieben wird (ein Beobachter erkennt die Noten als Objektivation der »Idee« des »Komponisten«),
- und einem Verhalten, mit dem ein psychisches System diese Noten als Objektivation des Mitteilungsverhaltens des Komponisten beschreibt und damit für den Beobachter zum »Musiker« oder »Musikwissenschaftler« wird, d.h. zu einem »Interpreten«.

Sound nenne ich das soziale System, das durch das Verstehensmedium Sound (hier aus Gründen der besseren Differenzierung »klingende Musik« genannt) konstituiert wird, welches die Kommunikation zwischen Musiker und Hörer wahrscheinlich macht. Das Medium klingende Musik bildet Relationen zwischen den folgenden Elementen:

- einem Mitteilungsverhalten eines psychischen Systems, das damit für einen Beobachter (auch für einen Selbstbeobachter) zum »Musiker« oder »Musikproduzenten« wird,
- einer maschinellen Beschreibung der Mitteilung im Medium klingende Musik, die für den Beobachter zur »Schallaufzeichnung« (evtl. verbunden mit einer Bildaufnahme) wird,
- dem Verbreitungsmedium der (Schall-)Aufzeichnung, das als Objektivation des klanglichen Ereignisses angesehen wird,
- einer maschinellen Beschreibung dieser Objektivation durch akustische (und optische) Ereignisse, die ein Beobachter wiederum als Beschreibung im Medium klingende Musik erkennt,

- und einem Verhalten, mit dem ein psychisches System in einem konkreten Kontext diese Ereignisse als Mitteilungsverhalten des Musikers beschreibt und das damit für einen Beobachter zum »Hörer« wird.

Die beiden sozialen Systeme grenzen sich von der Umwelt ab durch den Konsens, dass die oben dargestellten Beschreibungsprozesse immer dasselbe Phänomen, nämlich Ton bzw. Sound, beschreiben. Die Grenzen der Systeme sind überschritten, wenn dieses Einverständnis nicht mehr als unbedingte Relation die Elemente verbindet.

Das auf den ersten Blick Ungewöhnliche der Definition des Systems Ton ist das Fehlen der klingenden Musik. Funktion des hier dargestellten Systems ist jedoch nicht die Orientierung des Verhaltens von Hörern, sondern von Musikern. Das Medium dieses Systems muss demnach die Unwahrscheinlichkeiten der Kommunikation zwischen Komponist und Sänger bzw. Instrumentalist überbrücken (zum Medienbegriff vgl. Luhmann 1984: 217-222). Der gegenseitige Bezug auf Töne sichert den Erfolg dieser Kommunikation. Das Medium der klingenden Musik ist kein Element, das für die Aufrechterhaltung des Systems Ton notwendig ist. Das Verhalten, mit dem Hörer Mitteilungen durch das Medium klingende Musik beschreiben, bezieht sich notwendig nur auf das Mitteilungsverhalten von Musikern, nicht auf die als Töne beschriebene Idee des Komponisten. Das Medium klingende Musik macht auch Sinn ohne den Bezug auf eines der beschriebenen Elemente des Systems Ton, das System Ton macht auch Sinn ohne das Medium klingende Musik, ein Beleg dafür, dass wir uns hier aus dem System heraus bewegt haben.⁵ Klingende Musik erscheint im System Ton auch nicht notwendig als Idee oder Werk im Geist des Komponisten. Die klingende Musik, die ein Komponist in seinem Bewusstsein beobachtet und als Komponieren versteht, ist letztlich Interpretation, Musizieren, das Umsetzen des für das psychische System unzugänglichen, da unbewussten Kompositionsvorgangs mit dem Medium Ton in eine für das Bewusstsein zugängliche Handlung.⁶ Zudem: Die Produktion einer Mitteilung an Musiker ist auch ohne klingende Musik im Bewusstsein des Komponisten möglich. Das psychische System kann die Komposition im Medium Ton auch als Befolgen von Kompositionsformeln oder mathematischen Formeln verstehen – ohne eine Vorstellung im Medium klingende Musik im Bewusstsein.

- 5 Luhmann 1984: 15: »Von System im allgemeinen kann man sprechen, wenn man Merkmale vor Augen hat, deren Entfallen den Charakter eines Gegenstandes als System in Frage stellen würde. Zuweilen wird auch die Einheit der Gesamtheit solcher Merkmale als System bezeichnet.«
- 6 So wie beim Denken in Sprache das Medium Sprache dem Denken auch immer schon vorausgesetzt und dem Bewusstsein unzugänglich ist.

Im System Sound geht es dagegen um die Orientierung des Verhaltens zwischen Musikern und Hörern. Das Medium, das in diesem System den Erfolg der Kommunikation wahrscheinlich macht, nenne ich klingende Musik. Durch das Medium wird sichergestellt, dass die Mitteilung, die ein Beobachter wahrnimmt, auf ein Mitteilungsverhalten beim Musiker bezogen, verstanden und mit eigenem Mitteilungsverhalten beantwortet werden kann. Verstehen bedeutet hier nicht Erkenntnis des So-seins der Mitteilung, sondern das Weiterbestehen von Kommunikation z.B. durch eine Anschluss-handlung des Hörers, die den Erwartungen des Musikers entspricht und an die dieser wiederum für den Hörer mit seinem Verhalten anschließt.⁷ Das Verstehen einer Mitteilung im Medium klingender Musik muss sich nicht in sprachlichem Verhalten äußern. Der Hörer kann auch mit Tanz, Träumen oder Anpassung der Stimmung an die mitgeteilte Stimmung anschließen. In einer direkten Kommunikationssituation kann der Musiker den Erfolg seiner Mitteilung am Verhalten seiner Zuhörer beobachten und gegebenenfalls bei (aus seiner Sicht) falschem Verstehen sein Mitteilungsverhalten ändern. (Die Problematik einer strukturellen Koppelung bei Mitteilungen, die über Verbreitungsmedien wahrgenommen werden, wird bei der Behandlung der Verbreitungsmedien weiter unten ausgeführt.)

Das Medium Ton, das Kommunikation zwischen Komponist und Musiker wahrscheinlich macht, ist nicht Teil dieses Systems. Wenn ein Hörer eine Mitteilung im Medium klingender Musik als Töne beschreibt, bezieht er sich nicht auf die Mitteilung des Komponisten an den Musiker, sondern immer nur auf die Mitteilung des Musikers an den Hörer. Die Mitteilungshandlung des Komponisten ist als Thema der Kommunikation Teil der Umwelt, nicht jedoch des Systems Sound selbst. Aussagen eines Hörers über »Töne« gehören daher zum System Sound.

Die Medien Ton und klingende Musik entwickelten sich zusammen mit Verbreitungsmedien, die für ihr jeweiliges System typisch sind. Verbreitungsmedien beschreiben Ereignisfolgen, also vorwiegend zeitlich determinierten Sinn wie z.B. Handlungen, Musik oder Sprache, durch Dinge, also vorwiegend sachlich determinierten Sinn. Durch diese Versachlichung werden Mitteilungen durch Zeit und Raum transportabel, die Unwahrscheinlichkeit des Erreichens von Adressaten wird wahrscheinlicher (Luhmann 1984: 218-220). Verbreitungsmedien sind allerdings keine Speicher. Diese häufig verwendete Metapher legt nahe, dass das Medium eine Mitteilung unverändert aufbewahrt, bis sie als exakt dasselbe Ereignis wieder abgerufen wird. Verbreitungsmedien unterwerfen ein Ereignis vielmehr einem mindestens

7 Zum hier verwendeten Verstehensbegriff vgl. Schmidt 1997: 42ff.

zweifachen Beschreibungsprozess. Eine Ereignisfolge wird durch eine Sache und diese Sache – und nicht die ursprüngliche Ereignisfolge – wiederum durch eine Ereignisfolge beschrieben. Das Verbreitungsmedium entsteht erst durch das Einverständnis des Beobachters, dass die Ereignisse am Ausgangs- und Endpunkt des Prozesses in Bezug auf die Mitteilung (nicht in Bezug auf ihre physikalische Struktur) weitgehend gleich sind. Die Vorstellung vom Material der Musik überträgt die fixierte, sachliche Eigenschaft der Beschreibung im Verbreitungsmedium auf das Beschriebene. Mediatisiert werden jedoch nicht Gegenstände, sondern Mitteilungshandlungen bzw. Ereignisse, d.h. Systeme, deren Elemente überwiegend durch zeitlich gebundene Relationen, durch die Differenz des Vorher und Nachher, Sinn machen. Im Falle von sozialen Systemen sind Ereignisse, die mediatisiert werden, menschliches Verhalten bzw. (wie im Fall des Noten schreibenden Komponisten) Verhaltensrepräsentationen in einem psychischen System. Noten und Schallaufzeichnungen beziehen sich daher in ihren Systemen nicht auf ein wie auch immer geartetes Musik-Stück, sondern auf das Mitteilungsverhalten eines Komponisten bzw. eines Musikers. In einem Verbreitungsmedium fixierte Musik ist allerdings das Ergebnis der Handlungen, die die Mitteilung fixieren. Die Systeme Ton und Sound existieren nur, weil diese »fixierenden« Beschreibungshandlungen – das Schreiben von Noten bzw. die Schallaufzeichnung – mit dem ursprünglichen Mitteilungsverhalten von Komponisten oder Musikern gleichgesetzt werden. Die Handlungen, die zur Erstellung eines Masterbandes im Studio oder auf der Bühne führen, z.B. die Wahl der Instrumente und Aufnahmegeräte, die Positionierung der Mikrofone, die Abmischung usw. werden nicht als Mitteilungshandlung auf die tatsächlich handelnden Personen, sondern auf die Musiker übertragen. Sie sind damit Teil des Systems Sound.

Je mehr das Verbreitungsmedium Notation als die Musik an sich verstanden wurde, desto autonomer wurden sie von ihrer ursprünglichen Aufgabe, das Musizieren *durch* Abwesende zu ermöglichen, d.h. das Verhalten von Musikern in Abwesenheit des Komponisten zu orientieren. In analoger Entwicklung und in Analogiebildung zu Schrift und Sprache kam in der Renaissance der Gedanke auf, Noten könnten auch *zu* Abwesenden musizieren⁸, nur dass dieses Musizieren nicht im Medium klingende Musik geschehen konnte, da die Mitteilung ja nicht auf einen Musiker, sondern auf einen Komponisten zurückgeführt wurde.⁹ Musik wurde zu einer Schrift, die das

8 Gleichzeitig wurde das Sprechen *über* Musik möglich und üblich, vgl. Helms 2001: 344.

9 Die Person des Komponisten entstand interessanterweise historisch zur gleichen Zeit wie die neue Person eines sprechenden Interpreten von Musik.

Verhalten von Lesern orientieren konnte.¹⁰ Notation wurde zum Kreuzungspunkt von musikalischer »Idee« und sprachlicher »Botschaft« des Komponisten, die interpretierend sowohl in Musik als auch in Sprache umgesetzt werden konnte. Es entstand das Paradigma vom Werk, das unabhängig von den Handlungen von Musikern und über sie hinausgehend gedacht wurde. Musik wurde autonom.

Verbreitungsmedien lösen zwar das Problem der Unwahrscheinlichkeit des Erreichens eines Adressaten, gleichzeitig erzeugen sie jedoch ein Verständnisproblem. Musiker und Musikwissenschaftler können im System Ton ihr Verständnis der Mitteilung des Komponisten nicht mehr direkt durch strukturelle Koppelung¹¹ mit dem Verhalten des Komponisten überprüfen, d.h. sie können das *richtige* Verstehen (nicht das Verstehen überhaupt) seiner Mitteilungshandlung nicht mehr durch Beobachtung der Reaktionen des Gegenübers auf die eigene Anschlusshandlung erzeugen. Das sprachliche und klangliche Beschreibungsverhalten von Notation durch Musikwissenschaftler bzw. Musiker wird zur Interpretation ohne Zugriff auf die Idee des Komponisten. Da der Interpretation die Gewissheit fehlt, das tatsächliche Werk zu beschreiben, werden ständig neue Interpretationen herausgefordert.

Die fehlende strukturelle Koppelung an den Komponisten förderte die Entwicklung von Medien, die wiederum das Verstehensproblem lösen sollten, indem sie das Verhalten von Musikern statt mit dem Komponisten mit Hörern strukturell koppelten. Mit den Akademien und Camerate des 16. Jahrhunderts entstanden erste Institutionen des auf Töne konzentrierten Verstehens von Musik. Das hieraus entstehende Verbreitungsmedium des Konzerts¹², das die durch das Medium der Notation unterbrochene Verständigung zwischen Komponist und Musiker durch die Verständigung zwischen Musiker und Hörer ersetzte, führte aus dem System Ton heraus. Auch das Verbreitungsmedium der Schallaufzeichnung lässt sich historisch als Konsequenz aus dem Zwang zur Interpretation des Systems Ton verstehen. Es macht Interpretationen vergleichbar und ermöglicht, da der Bezug auf das Werk ausgeschlossen ist, zumindest einen Konsens über die Interpretation, die dem Werk vermeintlich am nächsten kommt. Allerdings entwickelt das

10 Die Figurenlehre des Barock z.B. denkt vom Leser der Notation aus, nicht vom Hörer.

11 Vgl. zum Begriff »strukturelle Koppelung« Maturana 1998: 104f. Luhmann (1984: 148ff.) beschreibt das Phänomen der Kommunikation geschlossener, autopoietischer Systeme in seinen Ausführungen zur doppelten Kontingenz.

12 Auf der Ebene der sprachlichen Interpretation entstand die Institution der Musikwissenschaft als Instanz der Kontrolle von Verstehen. Zur Sozialgeschichte des Konzerts vgl. Heister 1983.

neue Medium hierdurch eine Eigendynamik: Der Konsens entsteht nicht mehr durch direkte strukturelle Koppelung von Hörern mit Musikern, das *richtige* Verstehen ist wiederum durch das Verbreitungsmedium unterbunden. Weitere Medien, die wiederum Verstehen sichern, müssen daher angeschlossen werden: die Musikpresse, das Musikvideo als Verbreitungsmedien mit Verstehensfunktion oder der ökonomische Erfolg als symbolisch generiertes Medium (Luhmann 1984: 222).

Notenschrift beschreibt das Phänomen einer musikalischen Idee durch eine schriftliche, optisch wahrnehmbare Mitteilung, die für Musiker und Musikwissenschaftler gleichermaßen (wenn auch nicht auf gleiche Art) Sinn macht. Die Schrift der Schallaufzeichnungsgeräte dagegen ist eine Maschienschrift. Der Gegenstand, der als Träger der Mitteilung aufgefasst wird, die »objektive« Gestalt, ist für psychische Systeme ohne Informationen.¹³ Die Schallaufzeichnung macht zwar als Verbreitungsmedium die Mitteilung wiederholbar, die hierfür notwendige Beschreibung des ursprünglichen Ereignisses in einem anderen System, d.h. die Repräsentation von klingender Musik z.B. als Abschnitte unterschiedlicher Magnetisierung eines Tonbandes, ist jedoch für die Wahrnehmung unzugänglich und setzt einen zweiten Beschreibungsvorgang voraus, das »Abspielen« des Tonbandes, der CD oder der Soundfile. Auch dieser Vorgang geschieht wieder in einer Black Box, die für psychische Systeme unzugänglich ist. In dieser doppelten Black Box verliert sich die Suche nach dem Material des Sounds, der Versuch, analog zum System Ton ein neues Paradigma der kleinsten Einheit der Musik auf der Grundlage der Sache des Verbreitungsmediums zu bilden. Der Beobachter wird im System Sound auf ein Phänomen zurückgeworfen, das als identisch mit dem »Input« des Mediums erachtet wird.

Die Unzugänglichkeit der Beschreibungsprozesse durch die Geräte der Schallaufzeichnung und -wiedergabe erweckt die Vorstellung, dass mit der Wiedergabe eine direkte Abbildung der ursprünglichen Mitteilung ohne beschreibende Zwischenschritte erzeugt wird. Das traditionelle Subjekt-/Objektdenken unterscheidet die »subjektive« Beschreibung von Noten (die Interpretation) durch Menschen von der »objektiven« Beschreibung z.B. der physischen Gestalt einer Schallplatte durch eine Maschine. Zweifel an der tatsächlichen Analogie von ursprünglicher und »rekonstruierter« Mitteilung beziehen sich auf die beschreibenden Maschinen. Zweifel an der Mitteilung selbst entstehen nicht, da sie direkt auf die Mitteilungshandlung des Musikers zurückgeführt werden und nicht (wie im Fall des Komponisten im Sys-

13 Zum Informationsbegriff vgl. Luhmann 1984: 68. Als Informationen wirken können nur die schriftlichen und ikonographischen Mitteilungen auf Label und Verpackung sowie der Gegenstand als Ganzes.

tem Ton) auf einen unzugänglichen Vorgang in seinem psychischen System. So fordert das System Sound keine ständig neuen Interpretationen, sondern lediglich die Entwicklung neuer Geräte heraus. Jede Neuentwicklung von Apparaten seit dem Phonographen Edisons wirbt mit der verbesserten, Natur getreuen »Wiedergabe«, der »high fidelity«, wobei sich ihre Treue tatsächlich nur auf die Beschreibung des Tonträgers durch die Maschinen, nicht auf die Mitteilungshandlung des Musikers beziehen kann.

Da das Funktionieren der Maschine, nicht aber ihre Wiedergabe einer »ursprünglichen« Mitteilungshandlung angezweifelt wird, gewinnt das aufgezeichnete und wieder abgespielte akustische Ereignis eine wesentlich größere Autorität als die Interpretation im System Ton, die ja nur als Anschlussverhalten des Musikers/Musikwissenschaftlers an eine Mitteilung des Komponisten verstanden wird. Gecovertete Titel, die allein schon durch die Änderung der beteiligten Personen einer anderen Mitteilungshandlung entstammen, gelten seit den 1960er Jahren und der vollständigen Ausprägung des Systems Sound nicht mehr als gültige alternative Interpretationen¹⁴, sondern werden wie neue Stücke auf bekannter Grundlage verstanden – vergleichbar den Bearbeitungen notierter Musik im System Ton, in denen Töne der Vorlage verändert werden (z.B. in Variationen).

Bearbeitungen im System Ton und im System Sound unterscheiden sich auch durch ihre Zeitstruktur. Die Interpretation im System Ton bezieht der Beobachter auf ein Ding, die Noten. Er geht davon aus, dass allen Beschreibungen durch das Verhalten von Musikern oder Musikwissenschaftlern prinzipiell dasselbe Ding und damit dieselbe Mitteilung zugrunde liegt. Die Mitteilung selbst wird dadurch zeitlos. Dagegen ist die Mitteilung im System Sound nicht auf ein sachliches Verbreitungsmedium, sondern direkt auf das Mitteilungsverhalten von Musikern bezogen. Dieses Verhalten ist jedoch auf einen bestimmten Zeitpunkt in der Vergangenheit festgelegt. Eine exakte Wiederholung dieses Mitteilungsverhaltens ist nicht möglich und muss zu einer geänderten Mitteilung führen, wie sie im System Ton nur durch Eingriff in die Notation entstünde.

Die Mitteilung in klingender Musik, die ein Beobachter hört, wird auf ein Mitteilungsverhalten mit demselben zeitlichen Verlauf wie die wahrgenommene Mitteilung bezogen. Der maschinelle Beschreibungsprozess lässt vergessen, dass das einheitlich erscheinende Ereignis aus vielen, zeitlich und

14 Bis in die 1950er Jahre waren Coverversionen übliche und anerkannte Alternativen. Aufnahmen von Jesse Stones »Shake, Rattle And Roll« z.B. waren 1954 gleichzeitig von Big Joe Turner und Bill Haley, später auch von Elvis Presley im Umlauf. Das Original lag zu dieser Zeit noch beim Komponisten. Vgl. Brackett 1999: 129-130; Frith 1998: 69ff.

räumlich voneinander getrennten Handlungen zusammengesetzt wurde. Das Solo der Gitarre wurde vielleicht in einem Studio in Los Angeles eingespielt, das Schlagzeug in Köln programmiert und die Endabmischung in Frankfurt vorgenommen. Die einzelnen Handlungen können auch zeitlich weit auseinander liegen. Besonders eklatant wird dies bei der Verwendung von Samples älterer Stücke. Der Hörer bezieht jedoch die wahrgenommene Mitteilung auf eine fiktive soziale Situation, die dem Konzert ähnlich ist, indem er, wie oben dargestellt, alle Handlungen zur Produktion des Mediums als ein und dieselbe Mitteilungshandlung auffasst. Videos, die Bands im Studio zeigen, oder im Studio aufgenommene Musik mit Bildern von Konzerten verbinden, bekräftigen diese Annahme des Beobachters.

Die Mitteilung, die der Hörer wahrnimmt, erhält im System Sound (den Schein von) Unmittelbarkeit und Autorität. Die fehlende Wahrnehmbarkeit des Verbreitungsmediums erzeugt eine Kommunikationssituation, in der sich Produzent und Rezipient der Mitteilung scheinbar direkt gegenüberstehen. Dieser Schein der Unmittelbarkeit hat dazu geführt, dass verschiedene Wissenschaftler die Verhaltensorientierungen im System Sound direkt auf das Medium klingende Musik beziehen, d.h. dem Phänomen »Sound« eine somatische Wirkung zuschreiben. Macht die immer komplexere Technik der Schallwiedergabegeräte das Medium klingende Musik immer unwiderstehlicher, die körperliche (Re-)Aktion immer unausweichlicher? Ist die Ekstase des Tänzers wirklich durch optimierte Frequenzgänge von Maschinen steuerbar? Klingende Musik löste kein Verhalten aus, wenn sie lediglich auf Maschinen, z.B. die Lautsprecher, bezogen würde. Da ein Beobachter schnell ausschließen könnte, dass keine relevante Mitteilungshandlung mit ihr verbunden wäre, verlören die akustischen Ereignisse sehr bald ihre Eigenschaft als Information, sie würden nicht mehr wahrgenommen. Klingende Musik wird jedoch als Handlung eines Musikers aufgefasst, die das Verhalten des Beobachters orientieren will. Durch die Ausblendung des Bewusstseins von den zwischengeschalteten Beschreibungsprozessen erhält die Handlung eine appellative Kraft, vergleichbar einer direkten Interaktion. Die Zweifel, welches Verhalten die Mitteilung beim Hörer orientieren will, d.h. wie die Mitteilung zu interpretieren ist, nehmen zusammen mit der Distanz ab. Die Maschinen bringen die Mitteilung in unmittelbare Nähe zum Körper des Beobachters. Er meint zu wissen, was ihm der Musiker vermitteln will. Der für die Entstehung jeglicher sozialen Systeme notwendige Prozess der strukturellen Koppelung ist allerdings durch das Verbreitungsmedium Schallaufzeichnung behindert. Hörer wie auch Musiker haben nicht mehr die Möglichkeit, durch direkte Beobachtung des Verhaltens ihres Gegenübers, das als

Reaktion auf ihr Verhalten gedeutet wird, ihr Verstehen zu überprüfen.¹⁵ Setzt der Hörer die Mitteilung nur in interne Verhaltensrepräsentationen um, nicht aber in beobachtbare Handlungen, fehlt jegliche soziale Instanz, mit deren Hilfe er sie kontrollieren kann. Das Verstehen ist ganz auf die Erfahrung mit ähnlichen, assoziierbaren Mitteilungshandlungen – in einem Verbreitungsmedium oder in direkter Kommunikation – in der Vergangenheit bezogen. Das psychische System identifiziert sich nicht mit dem Musiker (Rauhe 1972b), es identifiziert den Musiker mit sich selbst.

Die Unmöglichkeit der strukturellen Koppelung zwischen Hörer und Musiker bewirkt auch, dass der Verstehensprozess von der direkten Interaktion getrennt und auf die Handlungen der Mitrezipienten umgelenkt wird. Das richtige Verstehen des Hörers wird durch Koppelung mit seiner Umwelt hergestellt. Ein Techno-Neuling, der auf einem Rave Pogo tanzt, wird sehr schnell von seiner Umgebung in die typischen Bewegungsmuster der Techno-Szene eingeführt werden, die allerdings wiederum Bewegungen des Pogo-Tänzers in das Repertoire aufnehmen kann. Durch diesen Prozess entsteht eine Dynamik eines Verstehens, das in jedem sozialen, historischen und sachlichen Kontext immer wieder anders ist. Die strukturelle Koppelung unter den Mitgliedern einer sozialen Gruppe definiert das System Sound. Sie bestimmt die Handlungen, die als falsches Verstehen der Mitteilung gelten, aber auch, was nicht als Mitteilung gilt und zum Abbruch der Kommunikation führt. Der Tänzer macht die Tanzmusik, nicht der Rhythmus, und je mehr Tänzer zu einem Stück tanzen, desto richtiger wird das Verhalten des Tänzers. Weitere schließen sich, überzeugt durch die Tanzenden, an und bestärken wiederum die bereits Tanzenden in ihrem Tun. Die ekstatische Wirkung aktueller Tanzmusik wird empirisch schwerlich auf verbesserte Frequenzgänge der Soundmaschinen und deren somatische Wirkung zurückgeführt werden können. Was ein Beobachter als Ekstase, als völliges Aufgehen in der Körperlichkeit beschreiben könnte, ist ein sozialer Rückkopplungsprozess, in dem die Richtigkeit des eigenen Verhaltens immer wieder durch das gleiche Verhalten anderer bestätigt wird und gleichzeitig das eigene Verhalten diesen anderen die Richtigkeit ihres Verhaltens bestätigt. Zweifel am eigenen Tun werden durch die Übermacht der Bestätigung ausgeschaltet. Diese affirmative Rückkoppelung des Mitteilungsverhaltens einer sozialen

15 Das Anschlussverhalten der Hörer ist dem Musiker wiederum nur durch Medien zugänglich: z.B. durch seinen Erfolg, ausgedrückt in Airplay und Verkaufszahlen, durch Berichte von Journalisten oder auch als Hörer der eigenen Musik. Er kann hieran wiederum durch die Produktion weiterer Titel, durch Änderung seines Images oder auch durch Interviews in journalistischen Medien anschließen. Aus der Sicht beider Kommunikationspartner ist die Gefahr des Missverstehens wie auch des völligen Nicht-Verstehens groß.

Gruppe hält an, solange das Thema der Kommunikation, das Mitteilungsverhalten des Musikers, anhält. Die Mitteilungshandlung, die das System Sound initiiert, ist schließlich nur noch Anlass, nicht mehr jedoch Gegenstand des Verstehensprozesses.

Der Eindruck von der Körperlichkeit des Sounds entsteht vor allem für wissenschaftliche Beobachter, die auch als Interpreten im System Ton arbeiten. Dort orientiert die Mitteilung des Komponisten ja nicht nur das Musizierverhalten des Musikers, also Körperlichkeit, sondern auch Sprachverhalten, das letzten Endes jedoch genauso körperlich ist und nur in unserer (wissenschaftlichen) Kultur über nicht-sprachliches Anschlussverhalten gesetzt ist. Das unzugängliche Medium der Schallaufzeichnung wird diese Alternative, die im System Ton ja durch die Analogsetzung von Schrift und Notation entstand, kaum fördern. Eine Schallaufzeichnung wird nie auf dieselbe Weise durch Sprache interpretiert werden können wie Noten. Allerdings ist eine Analogiebildung der Maschinen-»Sprache« der Schallaufzeichnungsgeräte mit den »Sprachen« anderer Maschinen denkbar, so dass Beschreibungen durch andere Maschinen möglich sind (s. unten).

2. Sound als Relation: Kategorien der populären Musik

Das oben dargestellte soziale System Sound und das Medium klingende Musik müssen von dem Phänomen »Sound« unterschieden werden, mit dem z.B. der Musikjournalismus, aber auch jeder, der über Musik spricht, operiert. Dort steht Sound für eine Relation im System der Kategorienbildung der populären Musik. Verstehensmedium ist nicht die klingende Musik (bzw. der Sound), sondern die (Schrift-)Sprache. Kommunikation findet nicht zwischen Musikern und Hörern, sondern zwischen Autoren und Lesern, Sprechern und Hörern statt. Die Elemente dieses Systems sind die Namen von Bands oder Musikern, von Genres bzw. Stilen und von Instrumenten. Ein beliebiges Beispiel:

»Der Sound von Gomez pendelt zwischen abgedrehten Klassizismen und so etwas wie alternativem Artrock und klingt frisch und zeitlos zugleich. Sie räubern die Reste all der Subkulturen, die sie, jung wie sie sind, selbst nicht mehr mitgekriegt haben – Prog Rock, Flowerpower-Folk – und bauen das alles zusammen wie eine Reinkarnation von Jefferson Airplane mit Samplern« (Blashill 1999: 24).

Im weiteren Verlauf des Beitrags werden als Einfluss u.a. noch die Bands Black Flag, Misfits, Stone Roses und Moby Grape sowie die Sänger Nick Drake und Tom Waits genannt. Der Begriff Sound stellt Bezüge, Relationen zwischen diesen Bands her. Die Relation Sound gewinnt ihre verbindende Funktion nur scheinbar durch den Bezug auf akustische Ereignisse, denn diese sind nicht Teil des Systems der Kategorienbildung: Sie gehören zu seiner Umwelt. Die Aussage, Gomez klinge »wie eine Reinkarnation von Jefferson Airplane«, bedarf keiner Demonstration durch klingende Musik, um Sinn zu machen (s. unten). Hier wird nicht mit Sound (dem Medium), sondern über Sound (als Relation) im Medium Sprache kommuniziert: Es wird Musikgeschichte gemacht, Stammbäume werden gezüchtet, Traditionslinien gezogen und Rangfolgen aufgestellt, es werden Verwandtschaften und Gegnerschaften konstruiert, Nähe und Ferne festgestellt. Sowohl die beschriebene Band als auch die Gruppen und Musiker, auf die sich die Beschreibung bezieht, werden als Namen im Kategoriensystem populärer Musik positioniert und diese Positionierungen ändern sich mit jedem Mal, in dem eine neue Verknüpfung hergestellt wird. So ändert sich mit der Beschreibung des Sounds von Gomez auch der Sound von Jefferson Airplane und der übrigen erwähnten Bands.

Ein Leser, der den Aussagen zum Sound von Gomez nicht zustimmt, ist nicht durch demonstratives Vorspielen der Songs dieser Band oder gar durch Analyse der Musik zu überzeugen. Erfolg oder Misserfolg einer Mitteilung, die Verhalten orientieren will, ist nur innerhalb des sozialen Systems zu entscheiden, in dem Kommunikation stattfindet. Mitteilungen der Musiker im Medium klingende Musik sind nur Thema, nicht jedoch Teil des Systems. Diesem Erfolgsproblem unterliegt auch die Populärmusikforschung. Die Akzeptanz der »Wahrheit« von Aussagen, die im Kontext der Forschung gemacht werden, durch ihre Leser ist allein auf das soziale System zurückzuführen, in dem die Aussagen gemacht werden, nicht auf die – wie auch immer geartete – Wirklichkeit des Gegenstands, der vorgeblich beschrieben wird (vgl. Helms 2002).

3. Der Alltagsbegriff des »Sounds von...«: Stil und Geschmack

Die alltagssprachliche Bedeutung des Wortes Sound ist analog dem Begriff des Stils im weitesten Sinne¹⁶: der Sound von Jefferson Airplane oder von Phil Spector (»Individual-Sound«), der Sound der amerikanischen Westcoast Musik (»National-Sound«), der Sound der achtziger Jahre (»Zeit-Sound«), der Sound des Punk (Sound als Kennzeichen eines Genres). Oder er beschreibt die Eigenschaft eines Gegenstands der Musikproduktion oder -reproduktion: der Sound einer 1961er *Fender Stratocaster*, der Sound eines *Marshall* Gitarrenverstärkers.¹⁷

Stil oder Sound bedeuten zunächst nicht mehr, als dass eine bestimmte Menge von Elementen angenommen wird, die mit einem bestimmten Begriff bezeichnet wird. Eine am Material orientierte Erkenntnistheorie würde behaupten, die Menge entstünde durch Ähnlichkeiten der Elemente. Sie sei existent durch die Eigenschaft ihres Materials und damit unabhängig vom Beobachter, der diese Ähnlichkeit durch Analyse der Elemente erkennt. Ein solcher Ansatz weist schwerwiegende Probleme auf: Die analytische Methode, Stil in der Musik zu bestimmen, setzt – wie jede Analyse – einen eindeutig definierten Materialbegriff voraus. Es muss im Vorhinein feststehen, aus welchen kleineren Einheiten die Teile der Menge bestehen. Im System Ton mit seinem etablierten Materialbegriff ist diese Voraussetzung problemlos, solange die Analyse nicht versucht, die Grenzen des Systems zu überschreiten. Das System Sound dagegen wird auf das Mitteilungsverhalten von Musikern zurückgeführt, d.h. weniger auf die sachliche, als auf die zeitliche und soziale Dimension des Sinns. Identisches Verhalten führt in unterschiedlichen zeitlichen und sozialen Kontexten nicht zu denselben Mitteilungen. Damit fehlt dem Phänomen Sound die Konstanz des Dings. Ein Materialbegriff kann sich auch aus den bereits dargestellten phänomenologischen Gründen der analytischen Unzugänglichkeit des Mediums der Schallaufzeichnung nur schwer entwickeln. Ohne ein sicheres Paradigma von dem, was das »Material des Sounds« tatsächlich ist, sind Gemeinsamkeiten jedoch analytisch nicht festzustellen: Das Typische könnte immer auf einer Ebene bestehen, die der angewandten Analysemethode nicht zugänglich ist.

16 Vgl. zum Stilbegriff in der populären Musik z.B. Moore 2001: 1ff. Die musikwissenschaftliche Diskussion um den Stilbegriff muss hier notwendig verkürzt und zugespitzt dargestellt werden.

17 Ich möchte mich im Folgenden auf den Begriff von »Sound« konzentrieren, der analog zu »Stil« verwendet wird. Das Gesagte gilt grundsätzlich jedoch auch für die Eigenschaft von Gegenständen der Produktion und Reproduktion von Sound.

Ein analytisch begründeter Begriff von Stil oder Sound wird auf eine Menge von Gegenständen zurückgeführt, die in ihrer Struktur zumindest in Teilen gleich sind. Der »Sound des Schlagers« z.B. wird durch diejenigen Merkmale beschrieben, die alle Schlager gemeinsam haben. Das typische Muster wird nach dieser Vorstellung als Teil des Gegenstands angesehen, hineingeschrieben von seinem Produzenten und dort fixiert, so dass es vom Wissenschaftler nur noch analytisch aus dem Nichttypischen herauspräpariert werden muss. Diese Vorgehensweise führt zu einem logischen Zirkelschluss: Wer das Typische des Schlagers beschreiben will, indem er analytisch nach Übereinstimmungen sucht, muss immer auf Stücke zurückgreifen, die ihm bereits als Schlager bekannt sind. Das Ergebnis der Analyse zeigt damit zwar Übereinstimmungen in den ausgewählten Beispielen auf, diese sind jedoch nur typisch für die Auswahl und nicht für den Schlager.¹⁸ Die Bezeichnung »Schlager« ist der Definition durch Analyse immer vorausgesetzt. Teile einer Menge haben außerhalb der Menge keine Eigenschaft, die sie als Teile eben dieser Menge ausweist. Analyse kann keinen Schlager von einem Nicht-Schlager unterscheiden und daher keinen Stil oder Sound definieren.¹⁹ Die Probleme der Beschreibung von Sound als Stil werden nur lösbar, wenn man sich von den Vorstellungen trennt, Musik habe ein Präformiertes, durch dessen Analyse Stile bzw. Sounds zu definieren seien.

Die Extension der Alltagssprachlichen Begriffe »Stil« und »Sound« beschränkt sich jedoch auch nicht auf ein einzelnes soziales System. Hieraus entstehen Probleme für ihre wissenschaftliche Definition. Sprachliche Aussagen über den »Sound von...« bewegen sich im System der Kategorienbildung innerhalb des Mediums Sprache. Dennoch beinhaltet der Alltagssprachliche Begriff die Annahme, er stünde für ein akustisches Ereignis. In der Terminologie der Theorie sozialer Systeme bedeutet dies, dass Relationen

18 Sie definieren jedoch auch nicht die Auswahl, denn diese wurde ja durch die Auswahlkriterien a priori festgelegt.

19 Leonard B. Meyer versucht, den Zirkelschluss zu durchbrechen, indem er die analysierten Gegenstände als Produkte von Verhalten definiert, so dass er die Ursprünge der typischen Muster auf Zwänge aus der Umwelt des oder der Produzenten zurückführen kann, die die Auswahl von Verhalten einschränken: »Style is a replication of patterning, whether in human behavior or in the artifacts produced by human behavior, that results from a series of choices made within some set of constraints« (Meyer 1989: 3). Danach wäre Stil das Resultat aus den Übereinstimmungen in den Zwängen, die der frühe und der späte Beethoven oder zwei Komponisten, die zur selben Zeit in Deutschland leben, oder zwei Produzenten, die zur selben Zeit Schlager herstellen, gemeinsam haben. Das Problem des logischen Zirkels verlagert sich damit jedoch nur vom musikalischen Material auf eine andere Ebene. Wieder sind die Gemeinsamkeiten (die Identität Beethovens, die Nationalität oder die Profession des Schlagerproduzenten) der Analyse der Zwänge vorausgesetzt.

aus dem sozialen System der Kommunikation zwischen Autor und Leser im Medium der Sprache mit Relationen aus dem System der Kommunikation zwischen Musiker und Hörer im Medium klingende Musik gleichgesetzt werden unter der Annahme, dass das eine das andere repräsentiere. Der traditionelle musikwissenschaftliche Stilbegriff kann hier von dem Begriff des »Sound von...« unterschieden werden. Er setzt Relationen aus dem System der Kommunikation zwischen Autor und Leser mit Relationen aus dem System der Kommunikation zwischen Komponist und Musiker/Musikwissenschaftler im Medium Ton gleich. »Stil« und »Sound von...« sind demnach zwei unterschiedliche Phänomene, das Problem der Unmöglichkeit der Gleichsetzung eines geschlossenen Systems mit einem anderen geschlossenen System ist ihnen jedoch gemeinsam.

Ein geschlossenes System kann seine Umwelt zwar beschreiben, diese Beschreibung folgt jedoch zwangsläufig den Regeln des Systems, d.h. das System kann seine Umwelt nicht darstellen, wie sie ist, sondern nur, wie es selbst ist. Die Umwelt wird im System nicht abgebildet, sondern bewirkt lediglich Differenzen der systeminternen Selektivität. Zugang zu anderen geschlossenen Systemen hat es nicht. So kann ein Journalist den »Sound von Jefferson Airplane« nur im Kontext des Systems des Musikjournalismus sprachlich beschreiben. Die implizierte Aussage: »Hört Euch die Musik selbst an, dann wisst ihr, was ich meine«, d.h. der Verweis auf die klingende Musik, ist als Verweis auf die »Wahrheit« oder die »Realität« in diesem Kontext lediglich ein symbolisch generalisiertes Erfolgsmedium (Luhmann 1984: 222). Die klingende Musik ist nicht Teil des Systems der Kommunikation zwischen Journalist und Leser. Ein Rundfunkjournalist kann als Beleg für seine Aussage eine Schallaufzeichnung senden, um z.B. die Ähnlichkeit des »Sounds von Jefferson Airplane« mit dem »Sound von Gomez« zu demonstrieren. Doch in dem Moment, in dem ein Stück beginnt, ändert sich der Kontext der Kommunikation von der Koppelung zwischen Sprecher und Hörer zur Koppelung von Musiker und Hörer durch das Medium klingende Musik. Der Journalist als solcher kann nicht durch klingende Musik kommunizieren, der Musiker als solcher nicht durch Sprache. Sprachliche Vergleiche oder Kategorien sind nicht Teil des sozialen Systems Sound.

Das System Sound und das System der Kategorien populärer Musik bilden im Phänomen des »Sound von...« keine Vereinigungsmenge und auch keine Schnittmenge (Luhmann 1984: 315). Da die Funktion von geschlossenen Systemen die Produktion und Aufrechterhaltung von Differenz zur Umwelt ist, sind zwei geschlossene Systeme nicht zu vereinigen. D.h. der »Sound von...« kann immer nur aus der Perspektive des aktuell gültigen Systems beschrieben werden. Allerdings ist es Systemen im Rahmen ihrer Funktionsweise

möglich, auf Änderungen in dem, was sie als ihre Umwelt definieren, und damit auch auf andere Systeme in ihrer Umwelt zu reagieren. Luhmann (1984: 286ff.) nennt dieses Phänomen, dass zwei Systeme sich wechselseitig bedingen und ermöglichen, indem sie sich gegenseitig mit Komplexität versorgen, Interpenetration. In der Tat kann sich das System der Kategorien populärer Musik nur reproduzieren durch die Koppelung an das System Sound und umgekehrt. Das Kommunizieren mit »Sound« gewinnt seine Komplexität und ist nur möglich durch das Kommunizieren über »Sound«. Für die Kommunikation zwischen Musiker und Hörer im System Sound liefert das System der Kategorien die zum Bestehen notwendige Komplexität. Durch sprachliche Kategorien ist es möglich, einzelne Kommunikationssituationen, Mitteilungen des Musikers im Medium klingende Musik und Anschlusshandlungen des Hörers, zu unterscheiden, Differenz zu erzeugen. Umgekehrt besitzen sprachliche kategorisierende Aussagen über Musik nur Differenz durch den vorausgesetzten Bezug auf klingende Musik. Die Kontingenz des jeweiligen Systems wird in der Interpenetration zur Differenz umgedeutet (Luhmann 1984: 315).

Dieser Differenz ist wie im Falle aller Interpenetrationen sozialer Systeme (ebd.) ein binäres Sinnschema unterlegt, das für Anschlussfähigkeit im Zusammenhang des jeweiligen Systems sorgt. Bei der Interpenetration der hier beschriebenen Systeme ist dieses binäre Schema das im Alltagssprachlichen Wortsinn ästhetische, präziser das qualitative Urteil. Das Schema von gut und schlecht, Gefallen und Nichtgefallen, Zuwendung und Abwendung erzeugt in beiden Systemen Sinn, also Möglichkeiten des Anschlusses, und begründet die Interpenetration. In der Kommunikation zwischen Musiker und Hörer im sozialen System Sound produzieren die sprachlichen Kategorien des Systems der Kategorienbildung eine Differenz. Eine Mitteilung des Musikers im Medium klingende Musik kann durch Interpenetration Sinn bekommen, z.B. indem sie als »Schlager« kategorisiert wird. Die weitere Kommunikation im System Sound erfährt durch diese Differenz eine Selektion; die im System Sound möglichen Anschlusshandlungen auf die Mitteilung werden eingeschränkt. So kann die Kategorie »Schlager« beim Hörer zu Vermeidungsverhalten und damit zum Abbruch der Kommunikation mit dem Musiker führen oder zum Einschwenken auf ein typisches Anschlussverhalten, Schunkeln z.B. oder Mitsingen. Sowohl das System der sprachlichen Kategorienbildung der populären Musik als auch das System Sound reproduzieren ihre Elemente durch dasselbe Differenzschema von Gefallen/Nichtgefallen.

Dass jedes der beiden Systeme zwar durch Koppelung in dem anderen Differenz erzeugt, seine Autopoiesie jedoch völlig unabhängig vom jeweils

anderen verläuft, belegen z.B. die Befunde einer empirischen Studie zur Hörertypologisierung von Klaus-Ernst Behne. Als ein zentrales Ergebnis wies er die Unterschiede von verbalen und klingenden Präferenzen nach, die ganz offensichtlich jeweils »in unterschiedlicher Weise und von anderen Variablen« beeinflusst wurden (Behne 1986: 176). Die befragten Schüler hatten Klangbeispiele vor allem der Kunstmusik weitaus positiver beurteilt als deren sprachliche Kategorien. Behnes Befunde belegen, dass zwischen den Systemen keine Verbindungen unbedingter Kausalität existieren. Eine gelesene Aussage zum »Sound von Jefferson Airplane« steht – um zusammenzufassen – nicht in fester Relation zu einem bestimmten materialen »Gegenstand«. Die Erinnerung an eine vergangene Mitteilung im Medium klingende Musik bewirkt in der gegenwärtigen sprachlichen Kommunikation im System der Kategorien populärer Musik eine Differenz, die die Kontingenz möglicher Anschlusshandlungen beschränkt. Die Selektion – verstanden als durch Geschmack begründet – gilt jedoch nur für das aktuelle System und die jeweilige Gegenwart der Kommunikation. Die negative Beurteilung des Schlagers im Gespräch schließt nicht aus, dass derselbe Mensch zu einem anderen Zeitpunkt und in einem anderen Kontext begeistert zu einer Musik tanzt, die er zuvor sprachlich als Schlager kategorisiert hatte. Jedes System hat seine eigene Selektivität und Anschlussfähigkeit, unterschiedliche Vergangenheiten und Zukünfte (Luhmann 1984: 293). Das eine System erzeugt zwar Differenzen im anderen, die Konsequenzen daraus unterliegen jedoch einzig der Funktionsweise des jeweiligen Systems.

Abschließend sei noch zu klären versucht, wie der Eindruck vom Sound als einheitlichem Gegenstand entsteht. Soziale Systeme wie auch psychische Systeme operieren als Sinnsysteme auf der Basis symbolischer Generalisierungen. Symbolische Generalisierungen fassen den Sinn einer bestimmten Information, d.h. die Möglichkeiten des Anschlusses, die aus dem Reiz sinnhaftes Erleben werden lassen, in einem Symbol zusammen. So entsteht eine »Differenz von operativer (oder prozessualer) und symbolischer Ebene« (Luhmann 1984: 135), ein Unterschied zwischen einem Repertoire von Anschlussmöglichkeiten und dem, das für dieses Ganze steht, zwischen Komplexität und Einfachheit. Ein Prozess bekommt einen Namen, ein Bild oder eben einen Sound. Kommunikation, aber auch bewusstes Denken sind nur durch symbolische Generalisierung möglich, die die Einmaligkeit eines spezifischen Ereignisses verallgemeinerbar und auf andere Ereignisse übertragbar macht. Symbolische Generalisierungen »verdichten die Verweisungsstruktur jeden Sinnes zu Erwartungen, die anzeigen, was eine gegebene Sinnlage in Aussicht stellt« (ebd.: 139).

Wahrnehmung wäre unmöglich und ohne biologischen Sinn, arbeitete sie analytisch, d.h. mit Blick in die Vergangenheit, indem sie zunächst mehrere Sinnzusammenhänge speichert, um daraus zu einem späteren Zeitpunkt das Typische filtern zu können – das logische Problem dieser Vorgehensweise wurde bereits beschrieben, das biologische liegt auf der Hand. Vielmehr entsteht Wahrnehmung durch die Produktion von Erwartungen, also mit dem – biologisch weitaus sinnvollerem – Blick in die Zukunft, die – je häufiger Erwartungen als Rahmen möglicher Anschlusshandlungen erfüllt werden – verfestigt werden und zum Eindruck von Gegenständlichkeit führen. Symbolische und prozessuale Ebene scheinen sich zunehmend im Typischen zu überlagern, ein Gegenstand entsteht. Diese Gegenständlichkeit ist jedoch nur scheinbar. Ein psychisches System lernt ein bestimmtes akustisches Ereignis von anderen zu differenzieren, indem es unterschiedliche Anschlusshandlungen beobachtet – in der Mitteilung im Medium klingende Musik selbst oder im Verhalten seiner sozialen Umwelt. Dieser gesamte Sinnkomplex, so er sich von anderen unterscheiden lässt, wird in einem Symbol – sprachlich oder nicht – zusammengefasst und steht ab sofort zur Verfügung. Das psychische System hat gute Chancen, den »Sound des Schlaglers« bereits nach dem Hören eines einzigen Schlaglers wiederzuerkennen. Doch was bedeutet wiedererkennen? Auch Erkennen kann nicht analytisch funktionieren. Wieder leitet das psychische System aus einer Information Erwartungen ab, werden diese erfüllt und erweist sich das als möglich eingeschätzte Anschlussverhalten als erfolgreich, wird das Ereignis unter dasselbe Symbol gefasst und damit gilt die Konstellation als gleich oder ähnlich. Gleich bleibt aber eben nur das Symbol; dasjenige, für das es steht, die prozessuale Ebene, ist ständig im Fluss, da es sich um Erwartungen von Anschlussmöglichkeiten handelt. Festgelegt sind nur die Möglichkeiten, nicht jedoch die tatsächlichen Anschlüsse. Das Symbol kann daher bei jedem Wiedererkennen auf der prozessualen Ebene für etwas anderes stehen, bestimmte Erwartungen werden verstärkt, andere abgeschwächt oder durch neue Möglichkeiten ergänzt.

Durch die Differenz von symbolischer und prozessualer Ebene erhält das Sinnsystem die nötige Flexibilität, um lernen zu können, und die nötige Stabilität, um nicht in völlige Kontingenz zu zerfallen, d.h. sich in totaler Beliebigkeit aufzulösen. Der »Sound von Jefferson Airplane« im sozialen System der Kategorienbildung populärer Musik erscheint so als feste Konstante, kann sich dennoch mit jedem Gespräch weiterentwickeln und den Umständen des Gesprächs anpassen. Dieser »Sound« ändert sich mit jeder neuen Relation, die in der Kommunikation gebildet wird – wie z.B. durch den oben zitierten Vergleich mit dem »Sound von Gomez«. Dasselbe gilt auch für

nichtsprachliche Symbole, auf die wir uns in der Alltagssprache meistens zu beziehen meinen, wenn wir vom »typischen Sound« einer Band sprechen. Auch hier liegt kein messbarer Gegenstand verborgen, selbst wenn wir das Typische, das Symbol, im Bewusstsein gegenständlich wahrnehmen. Die Frequenzspektren einer Schallaufzeichnung von Jefferson Airplane im Millisekundenabstand gemessen, also in einzelne akustische Ereignisse zerlegt, ergeben nicht den »Sound von Jefferson Airplane«. Es wäre ein unwahrscheinlicher Zufall, wenn auch nur eines dieser Spektren in einem anderen Song der Band identisch wiederkehrte, und sie können mit gleicher Wahrscheinlichkeit in den Songs anderer Bands erscheinen. Der Sound besteht auf der prozessualen Ebene vielmehr aus den Erwartungen möglicher Anschlüsse an jedes einzelne akustische Ereignis. Der »Sound von Jefferson Airplane« entsteht durch die Reduzierung von Kontingenz, die Einschränkung der Möglichkeiten zukünftiger Ereignisse. Wir meinen, das Typische, Gleichbleibende der Stimme von Grace Slick zu erkennen, verweisen damit jedoch nur auf das – nichtsprachliche – Symbol. Auf der prozessualen Ebene ist es gerade der Verlauf der Ereignisse, die Reihung von Anschlüssen innerhalb einer aktuellen Auswahl von Möglichkeiten, die letztendlich das (Wieder-) Erkennen bewirkt. So hat auch ein Musiker, der ausschließlich mit Samples, Ausschnitten aus den Schallaufzeichnungen anderer Musiker, arbeitet, einen eigenen Sound – nicht im Bereich typischer Frequenzgänge, sondern in der Erwartung des Hörers an Auswahl und Aneinanderreihung der Ausschnitte, sprich an Anschlussverhalten.

Auf der Ebene des Bewusstseins verfügt das psychische System ausschließlich über Symbole; die Produktion von Erwartungen auf der prozessualen Ebene läuft unbewusst ab.²⁰ Diese Tatsache ist nachvollziehbar, wenn man sich vor Augen führt, dass man den »Sound von Jefferson Airplane« zwar erkennt, sich jedoch ungeheuer schwer tut, auf Nachfrage zu beschreiben, woran (wenn man nicht zuvor eine Definition formuliert bzw. gelernt hat). Das Bewusstsein versucht, das Symbol zu beschreiben, das es für den »Gegenstand« und dessen »Material« hält. Da ihm die prozessuale Ebene nicht zugänglich ist, muss es eine Definition auf symbolischer Ebene neu konstruieren, die allerdings das Symbol – analytisch und historisch – beschreibt, nicht den Prozess der Auswahl aus Anschlussmöglichkeiten, der in der Gegenwart den Sinn des Symbols mit Blick auf zukünftige Wiedererkennbarkeit produziert. Es entsteht ein Konflikt zwischen analytischer Aus-

20 Wenn das psychische System einem neuen, unbekannten Reiz begegnet, wird zwar das Bewusstsein eingeschaltet (Roth 1997: 233ff.). Es operiert jedoch wieder nur mit Symbolen bzw. mit Verhaltensrepräsentationen, die bereits das Ergebnis von Selektionen sind und nicht erst zu Selektionen führen.

sage und aktuellem Verhalten, der aus der Differenz vergangener Ereignisse und der gegenwärtigen Situation entsteht. Eine wie auch immer geartete Analyse des »Sounds von Jefferson Airplane« kann das aktuelle soziale System, sei es das System Sound oder das System der Kategorienbildung, zwar durch Interpenetration in seiner Selektivität beeinflussen. Sie kann jedoch nicht die Gegenwart zuverlässig beschreiben und die Zukunft vorhersehbar machen, da sich die prozessuale Ebene, die die Anschlussmöglichkeiten regelt, mit jeder Wahrnehmung verändert.

Stil und »Sound von...« existieren letztendlich nur als symbolische Generalisierungen der Wahrnehmung und der Kommunikation, nicht als Eigenschaften faktischer, materialer Tatsachen. Ihre Stabilität gewinnen Symbole auch und vor allem durch Kommunikation. In der Kommunikation treffen zwei psychische Systeme mit ihren jeweiligen Erwartungen aufeinander. Sie zeigen ein Verhalten und erwarten bestimmte Anschlüsse als Antwort. Zugänglich sind dem Ego in der Kommunikation nicht die Erwartungen des Alter, d.h. die prozessuale Ebene seiner Generalisierungen, sondern nur das, was er in den Handlungen Alters als Symbol erkennt. Solange das Verhalten Alters seinen Erwartungen an möglichen Anschlusshandlungen entspricht, muss er annehmen, dass er verstanden wird. Funktionierte Generalisierung analytisch, wäre Kommunikation unmöglich, denn das würde voraussetzen, dass sich jedes Symbol, das zwei Kommunikanten verwenden, für beide auf identische Teile aus identischem »Material« beziehen müsste, um verstanden zu werden. Dennoch können sich ein amerikanischer Populärmusikforscher, der Schlager nur aus der Literatur kennt, und ein deutscher Schlagerfan, der Schlager hört, nicht jedoch wissenschaftliche Literatur zum Thema liest, so über den »Sound des Schlagers« verständigen, dass beide den Eindruck haben, sie sprächen über dieselbe Sache. Ihr Kontakt besteht jedoch nur auf der symbolischen Ebene: Der Forscher generalisiert mit dem sprachlichen Symbol »Schlager« vielleicht eine sprachliche Definition, der Fan dagegen eine Menge von Titeln und Interpreten. Kommunikation ist keine Übertragung von Informationen, sondern die Orientierung eines bestimmten Verhaltens beim jeweiligen Gegenüber als Reaktion auf ein bestimmtes Verhalten, das für das psychische System eine symbolische Generalisierung darstellt.²¹ US-Forscher und Schlagerhörer haben so lange den Eindruck, von demselben Phänomen zu sprechen, wie das beobachtete Verhalten ihres jeweiligen Gegenübers ihren Erwartungen entspricht. Grenzen werden erst deutlich, wenn Erwartungen enttäuscht werden. Bezeichnet der Forscher z.B. den Titel »Die da?!« (1992) von den Fantastischen Vier als Schlager,

21 Vgl. zu diesem Kommunikationsbegriff z.B. Maturana 1985 und in der Terminologie der Theorie sozialer Systeme Luhmann 1984: 191ff.

wird der Schlagerhörer vielleicht mit einem Ausgrenzungsverhalten reagieren, da diese Aussage außerhalb seiner Erwartungen liegt. Der Forscher kann das Ausgrenzungsverhalten als solches verstehen, die Grenze akzeptieren, seine eigenen Erwartungen neu definieren und damit lernen, oder wiederum ein Ausgrenzungsverhalten zeigen, das zur Revision der Grenzen beim Hörer führen kann – oder auch zum Abbruch der Kommunikation und damit zur Feststellung des Nichtverstehens. Je häufiger der US-Forscher mit Schlagerfans kommuniziert, desto wahrscheinlicher wird, dass seine Erwartungen an das Verhalten seines Gegenübers zutreffen. Der »Sound des Schlagers« beginnt sich als Symbol zu stabilisieren. Dabei bleibt er eine sprachliche Kategorie, ein Teil des Systems der Kategorienbildung, da die Erwartungen des Forschers sich ja nur auf das Anschlussverhalten an sein kategorisierendes Verhalten beziehen können. Ähnlich wird es dem Forscher ergehen, wenn er in teilnehmender Beobachtung Schlagermusik hört. Seine Erwartungen werden mit zunehmender Hörpraxis, d.h. durch Koppelung mit dem Verhalten von Musikern, häufiger erfüllt. Ist diese Koppelung nur auf Umwegen möglich – z.B. aufgrund des Einsatzes von Verbreitungsmedien – dehnen sich die Erwartungen auch auf das Anschlussverhalten der übrigen Zuhörer aus.

Die Rückführung des »Sound von...« auf symbolische Generalisierungen in zwei sozialen Systemen hat Konsequenzen für den Sound-Begriff. Der »Sound von Jefferson Airplane« ist keine Eigenschaft einer Band oder eines Tonträgers, sondern des Beobachters und des sozialen Systems, in dem er seine Beobachtung beschreibt. Das stabile Zentrum des unveränderlichen, da materialen Textes oder Werkes, dessen Bedeutung sich die Hermeneutik in ewigen Spiralen anzunähern versuchte, kann von einem systemtheoretischen Ansatz nicht in Anspruch genommen werden. Was bleibt, ist das für den Beobachter unzugängliche psychische System und die sozialen Systeme, die den Beobachter zum Schluss kommen lassen, dass ein Text oder ein Werk mit einer intersubjektiven Bedeutung existieren. Soziale Systeme können nur das Verstehen gewährleisten, d.h. sicherstellen, dass Kommunikation, die rekursive Orientierung von Verhalten, aufrechterhalten bleibt. Dass dieses Verstehen sich auf ein Etwas bezieht, ist einzig eine Schlussfolgerung des Beobachters aus dem andauernden Funktionieren von Kommunikation, dem Verstehen, und der Koppelung der Symbole mit den Generalisierungen des psychischen Systems. Der »Sound von...« ändert sich damit je nach der zeitlichen, sachlichen und sozialen Dimension, durch die das psychische System Sinn produziert (Luhmann 1984: 112). So ändert sich der »Sound von...« als Erwartung an Mitteilungen im Medium klingende Musik im sozialen System Sound mit jedem »Musikstück«, welches das psychische System unter diesem Symbol wahrnimmt, als Erwartung an Mitteilungen im

Medium Sprache im sozialen System der poplarmusikalischen Kategorienbildung mit jeder Relation Sound, die zu einem anderen Bandnamen hergestellt wird. Der »Sound von...« ändert sich auch durch die Sache, auf die das psychische System seine Erwartungen zurückführt: z.B. durch die Geräte der Musikproduktion und -reproduktion oder durch die Personen, die als Produzenten der Mitteilung angesehen werden. Zudem macht »Sound von...« Sinn nur in einem sozialen Zusammenhang: Im Kontext der Musikwissenschaft kann eine Beschreibung des »Sound von...« ausgerechnet im System Ton das Zustandekommen von Kommunikation bedingen, im Kontext der Akustik eine Beschreibung in mathematischen Formeln oder graphischen Darstellungen. Alle drei Dimensionen sind interdependent und bei der Produktion von Sinn nicht voneinander zu trennen.

4. Wissenschaft vom Sound

Die Probleme der Wissenschaft mit dem Phänomen Sound lassen sich auch aus dem System Sound erklären. In einer in Kategorien von Subjekt und Objekt denkenden Wissenschaft werden Systeme, die Sinn vorwiegend durch Differenzen in der zeitlichen Dimension gewinnen, dem subjektiven Bereich zugeordnet, im Gegensatz zu Systemen, die Sinn vor allem aus Differenzen der sachlichen Dimension erzeugen und als objektiv angesehen werden. Durch die Unzugänglichkeit seines Verbreitungsmediums können Mitteilungen im Medium klingende Musik – wie das Sprechen – nur als zeitlich determinierter Sinn wahrgenommen werden. Es fehlt der Wissenschaft das wahrnehmbare, unveränderliche Objekt für »objektive« Aussagen. Aussagen über klingende Musik sind Meinungen, Eindrücke, Musikkritik. Das Verbreitungsmedium macht klingende Musik allerdings wiederholbar und erfüllt damit zumindest eine Voraussetzung der Objektivität. Entscheidend ist jedoch wiederum, was wiederholbar wird. Notation macht das Verhalten von Interpreten insoweit wiederholbar, als der Beobachter eine gemeinsame, identische Verhaltensanweisung vermuten kann, die in ihrer sachlichen Dimension Zeitlosigkeit beansprucht. In der Wiederholung des Abspielens einer Schallaufzeichnung sieht der Beobachter dagegen eine identische Wiederholung einer Mitteilung, die unmittelbar auf ein (wenn auch nur fiktives) vergangenes Mitteilungsverhalten zurückgeführt wird. Die Wiederholbarkeit von Verhalten auf der Grundlage derselben Verhaltensanweisung stärkt die sachliche Dimension der Sinnproduktion, die Wiederholbarkeit der Mitteilung auf der Grundlage desselben Mitteilungsverhaltens dagegen stärkt die soziale Dimension. Eine größere Anzahl von Menschen kann der Meinung

sein, eventuell auch mehrfach »denselben Sound« (als Mitteilung im Medium klingende Musik) gehört zu haben. Ein Konsens über Verhalten, das als Reaktion auf die Mitteilung richtiges Verstehen signalisiert, wird wahrscheinlicher. Je häufiger der Beobachter einen Konsens mit seiner Generalisierung eines Sounds feststellt, desto stabiler und differenzierter werden seine Erwartungen. Sie verdichten sich, wenn nicht zu objektiver, so doch zu empirischer Wahrheit.

Empirie ist eine der Strategien der Wissenschaft, die sich mit zeitlich determinierten Sinnsystemen beschäftigt, dem Wahrheitsparadigma zu entsprechen. So lassen sich z.B. sprachliche Beschreibungen verschiedener Beobachter von aufgezeichneten Schallereignissen auf Übereinstimmungen überprüfen (z.B. Thies 1982).²² Die Beschreibung eines bestimmten Sounds (als Relation im System sprachlicher Kategorienbildung) als »dick«, »hart«, »klar« oder »samtig« (ebd.: 161) beschreibt die Informationen der Hörwahrnehmung durch Generalisierungen aus dem Bereich anderer Sinne, hier dem Gesichtssinn und dem Tastsinn. Der Sound wird in der sprachlichen Beschreibung zu einer Sache objektiviert, die (wie Notation) sichtbar ist: mit einer Farbe, einer Ausdehnung und einer Oberflächenstruktur.²³

Die empirische Vorgehensweise bedeutet für den Wissenschaftler, der ein Stück beschreibt, erhebliche Probleme, da die Beschreibung eines jeden Sounds immer wieder neu empirisch abgesichert werden müsste, um den objektiven Wahrheitsanspruch zu erfüllen, der Musikwissenschaft und Musikkritik unterscheidet. Grenzziehungen zwischen Sounds durch Begriffe bleiben stets Grenzen zwischen Begriffen, die nur so lange für akustische Ereignisse stehen können, wie ein entsprechender Konsens herrscht.

Alternativ zu empirischen Methoden versucht die Wissenschaft das unzugängliche Medium der Schallaufzeichnung durch objektive Beschreibungen zu entschlüsseln, indem sie Maschinen einsetzt, die eine Maschinensprache durch eine andere ersetzen und den Gegenstand einer Schallaufzeichnung z.B. als Grafik bzw. als mathematische Formel beschreiben. Wie im Falle der Notation ist für die Objektivierung von akustischen Ereignissen die Beschreibung durch Symbole aus dem Bereich eines anderen Sinns als dem Hörsinn wichtig. Eine solche Beschreibung eines vielfachen Grades wäre z.B. ein Sonagramm, das ein Schallereignis als Frequenzspektrum im zeitlichen

22 Thies (1982) verwendet zwar nicht den Begriff Sound, sondern Klang und Klangfarbe in ihrer psychologischen Wortbedeutung. Er operiert jedoch mit Schallaufzeichnungen, d.h. innerhalb des hier beschriebenen Systems Sound.

23 Das psychische System beschreibt bevorzugt all das als »objektive« Sache und als wirklich, was es auf der Basis von Informationen mehrerer Sinne von der Umwelt differenziert.

Verlauf graphisch darstellt.²⁴ Schallereignisse werden als Kurven auf Papier oder auf dem Computermonitor vergleichbar. Allerdings ist das Medium Sonogramm unmusikalisch. Die Parameter Frequenz und Amplitude allein können Musik nicht von Nicht-Musik unterscheiden,²⁵ sie können nicht auf Mitteilungshandlungen von Musikern zurückgeführt werden, sondern nur auf die physische Gestalt des Verbreitungsmediums. Das Sonogramm ist kein Verbreitungsmedium für Musik (wie die Notation), sondern ein auf den Kontext der physikalischen Akustik beschränktes Verstehensmedium zur Beobachtung und zum Vergleich von Frequenzspektren. Dass die mit Hilfe der Graphik festgestellten Frequenzen von der hörend wahrgenommenen Tonhöhe häufig abweichen (s. Schneider 1987: 333), belegt nicht die Subjektivität des Hörsinns, sondern zeigt die Differenz zwischen der sprachlichen Beschreibung einer Graphik, die die physische Struktur einer Schallaufzeichnung beschreibt, und der sprachlichen Beschreibung klingender Musik, die das Mitteilungsverhalten von Musikern beschreibt.

Wahrheit als symbolisch generalisiertes Erfolgsmedium ist nicht Teil des Systems Sound (ein Element Wahrheit in das System eingesetzt, ergibt keine Differenz), sondern nur Bestandteil des sozialen Systems Wissenschaft, das versucht, Sound sprachlich oder graphisch zu beschreiben. Die oben dargestellte Problematik der Unmöglichkeit einer »objektiven« Beschreibung macht deutlich, warum Sound bisher musikwissenschaftlich kaum untersucht wurde. Die traditionelle Musikwissenschaft mit ihrer hermeneutischen, analytischen Ausrichtung kann auf dem System Sound nicht aufbauen. Es fehlt das Werk, es fehlt das Material, es fehlt auch die Notwendigkeit zur Interpretation. Blumes Verdikt gegen die elektronische Musik, das ihr jeglichen Anspruch auf eine Bezeichnung als Musik abschrieb, war aus der Sicht des Systems Ton gerechtfertigt. Alles was Musik als Generalisierung des Systems Ton bisher definierte, war in der elektronischen Musik nicht zu finden – außer dem Anspruch ihrer Macher, Musik zu produzieren. So schreibt Blume einen Satz, der durchaus auch im Sinne der Systemtheorie verstanden werden kann: »Jede oder zumindest jede höher organisierte Musik bewegt sich in einem geordneten und begrenzten Tonsystem. Indem sie systembezogen

24 Das Sonogramm ist die graphische Beschreibung elektrischer Impulse, die wiederum die Oberflächenstruktur des Tonträgers beschreiben, die wiederum eine Beschreibung der elektrischen Impulse darstellt, die im Prozess der Aufnahme klingende Musik beschreiben, die wiederum das Mitteilungsverhalten von Musikern beschreibt.

25 Helmut Rösings Analysen elektronischer und aufgezeichneter traditioneller Musik z.B. benutzen zwar Sonogramme als Grundlage. Um Gottfried Michael Königs elektronische Komposition *Funktion Grün* jedoch von »willkürlicher Spielerei« zu unterscheiden, entscheidet nicht die Grafik, sondern der Höreindruck. Vgl. Rösing 1972: 64.

ist, kann sie verstanden werden« (Blume 1959: 10). Auf das hier behandelte Problem bezogen bedeutet diese Aussage, dass das System Sound nur aus sich selbst, nicht jedoch aus dem System Ton heraus verstanden werden kann.

Will man das System Sound mit dem Symbol Musik generalisieren – hierüber scheint es heute einen Konsens zu geben –, muss man sich darüber im Klaren sein, dass diese Musik ein anderes Phänomen darstellt als die Musik als Generalisierung des Systems Ton. Sie erfordert daher auch eine andere Musikwissenschaft mit einer anderen Methodik. Aussagen über die Entwicklung einer neuen Wissenschaft können nur spekulativ sein, da entsprechende Grenzbildungsprozesse innerhalb der Wissenschaft in Hinsicht auf Methodik bisher kaum zu beobachten waren, auch wenn die Unzulänglichkeit herkömmlicher Methoden häufig beklagt wird. Es steht zu erwarten, dass die Wissenschaft nicht vom Materialgedanken ausgehen wird und daher nicht analytisch sein kann. Diese »Musik« wird auch nicht als sprachähnlich angesehen werden können, so dass es nicht mehr um immanente Bedeutungen gehen kann. Der Fokus der Populärmusikforschung hat sich von Beginn an statt auf die Frage nach der Aussage eines Stücks auf die Frage nach seiner Bedeutung für den Rezipienten konzentriert. Die Untersuchung des Verhaltens von Musikern und Hörern sowie der Systeme der wechselseitigen Verhaltensorientierung wird zunehmend wichtiger.²⁶ Die Beschreibung von Grenzziehungsprozessen in psychischen und sozialen Systemen könnte – so wie hier dargestellt – ein möglicher Weg sein. Der »Sound von...« ist dem wissenschaftlichen Beobachter nur durch das Verhalten zugänglich, mit dem ein psychisches System seine Generalisierung symbolisiert. Soziale Systeme können bewirken, dass das Verhalten von psychischen Systemen in bestimmten zeitlichen, sachlichen und sozialen Kontexten für einen Beobachter gleich erscheint. Diese sozialen Systeme sind auf der Grundlage empirischer Verfahren retrospektiv beschreibbar. Um verlässliche Erwartungen zu formulieren, muss allerdings der gesamte Kontext eines Verhaltens beschrieben werden, nicht nur die sachliche Dimension des Sinns. Sollen jedoch Bedeutungen festgestellt werden, d.h. dem als Symbol beschriebenen Verhalten eine Kausalität außerhalb des sozialen Systems beigelegt werden, ist der Beobachter auf das unzugängliche psychische System verwiesen, d.h. es werden Spekulationen über die prozessuale Ebene der symbolischen Generalisierung im psychischen System notwendig, die allerdings vermutlich mit dem Wahrheitsbegriff des sozialen Systems Wissenschaft kollidieren werden.

26 So versucht z.B. Richard Middleton (1993) klingende Musik und Verhalten durch den Begriff der Geste zusammenzudenken.

Von besonderer Wichtigkeit für die Populärmusikforschung ist die Entwicklung einer Kommunikationsbasis, die sich ihrer Unterschiede zum alltagssprachlichen System der Kategorienbildung populärer Musik bewusst ist (vgl. Helms 2002: 100f.). Ihre Zugehörigkeit als Untersystem zum System der Wissenschaft hängt davon ab, ob es gelingt, einen Konsens über Begriffe wie »Sound« in Differenz zu ihrer alltagssprachlichen Verwendung herzustellen. Nur so lässt sich eine Wahrheit herstellen, der zwar aus dem eigenen System der Wissenschaft, nicht jedoch aus dem System der Kategorienbildung populärer Musik widersprochen werden kann.

Literatur

- Beadle, Jeremy J. (1993). *Will Pop Eat Itself?* London, Boston: Faber & Faber.
- Behne, Klaus-Ernst (1986). *Hörertypologien. Zur Psychologie des jugendlichen Musikgeschmacks*. Regensburg: Bosse.
- Bindhardt, Heiner (1998). *Der Schutz von in der Popmusik verwendeten elektronisch erzeugten Einzelsounds nach dem Urheberrechtsgesetz und dem Gesetz gegen den unlauteren Wettbewerb*. Frankfurt/M. u.a.: Peter Lang.
- Binkowski, Bernhard (1962). »Schlager im Unterricht.« In: *Handbuch der Schulmusik*. Hg. v. Erich Valentin. Regensburg: Gustav Bosse, S. 177-190.
- Blashill, Pat (1999). »Ihre eigene Alternative perfekt kreiert.« In: *Rolling Stone* (dt.), Nr. 61 (Nov.), S. 24-25.
- Blume, Friedrich (1959). *Was ist Musik? Ein Vortrag* (= Musikalische Zeitfragen 5). Kassel, Basel: Bärenreiter.
- Bösche, Thomas (1998). »Urheberrecht. I. Geschichte.« In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil Bd. 9. Hg. v. Ludwig Finscher. Kassel u.a.: Bärenreiter/Metzler (2. Aufl.), Sp. 1203-1210.
- Brackett, David (1999). »Music.« In: *Key Terms in Popular Music and Culture*. Hg. v. Bruce Horner und Thomas Swiss. Malden, Oxford: Blackwell, S. 124-140.
- Frith, Simon (1998). *Performing Rites. Evaluating Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Gracyk, Theodore (1996). *Rhythm and Noise. An Aesthetics of Rock*. Durham, London: Duke University Press.
- Heister, Hanns-Werner (1983). *Das Konzert. Theorie einer Kulturform*. 2 Bde. Wilhelmshaven: Heinrichshofen.
- Helms, Dietrich (2001). »Die Rezeption der antiken Ethoslehre in staats-theoretischen und pädagogischen Schriften und die Beurteilung der zeitgenössischen Musik im Humanismus.« In: *Martin Geck. Festschrift zum 65. Geburtstag*. Hg. v. Ares Rolf und Ulrich Tadday. Dortmund: Klangfarben, S. 325-351.
- 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.: Peter Lang, S. 91-103.
- Kaden, Christian (1992). »Abschied von der Harmonie der Welt. Zur Genese des neuzeitlichen Musik-Begriffs.« In: *Gesellschaft und Musik: Wege zur Musiksoziologie. Festgabe für Robert H. Reichardt zum 65. Geburtstag*. Hg. v. Wolfgang Lipp. Berlin: Duncker und Humblot, S. 27-53.

- Kleinen, Günter (1998). »Wahrnehmung I.« In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil Bd. 9. Hg. v. Ludwig Finscher. Kassel u.a.: Bärenreiter/Metzler (2. Aufl.), Sp. 1836-1839.
- Kreile, Reinhold (Hg.) (1997). *GEMA Jahrbuch 1997/98*. Baden Baden: Nomos.
- Luhmann, Niklas (1984). *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Maturana, Humberto (1985). »Biologie der Kognition.« In: *Erkennen: Die Organisation und Verkörperung von Wirklichkeit*. Braunschweig, Wiesbaden: Vieweg (2. Aufl.), S. 32-80.
- Maturana, Humberto (1998). »Biologie der Sprache: Die Epistemologie der Realität.« In: Ders., *Biologie der Realität*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 93-144.
- Meyer, Leonard B. (1989). *Style and Music: Theory, History, and Ideology*. Philadelphia: University of Philadelphia Press.
- Middleton, Richard (1990). *Studying Popular Music*. Milton Keynes, Philadelphia: Open University Press.
- Middleton, Richard (1993). »Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap.« In: *Popular Music* 12, Nr. 2, S. 177-194.
- Moore, Allan F. (2001). *Rock: The Primary Text. Developing a Musicology of Rock*. Aldershot u.a.: Ashgate.
- Rauhe, Hermann (1968). »Kritischer Schallplattenvergleich aus den Bereichen Folklore und Beat. Ein didaktischer Beitrag zur musikalischen Werkanalyse.« In: *Der Einfluß der Technischen Mittler auf die Musikerziehung unserer Zeit*. Hg. v. Egon Kraus. Mainz: Schott, S. 176-190.
- Rauhe, Hermann (1972a). »Der Musikmarkt.« In: *Musik und Musikunterricht in der Gesamtschule*. Hg. v. Helmut Segler. Weinheim: Beltz, S. 125-162.
- Rauhe, Hermann (1972b). »Kulturindustrielle Sozialisierung durch Musik und ihre pädagogischen Konsequenzen, aufgezeigt am Beispiel kollektiver Identifikationsvorgänge.« In: *Neue Ansätze im Musikunterricht*. Hg. v. Hans Rectanus. Stuttgart: Klett, S. 5-51.
- Rauhe, Hermann (1974). *Popularität in der Musik. Interdisziplinäre Aspekte musikalischer Kommunikation* (= Musik und Gesellschaft 13/14). Karlsruhe: Braun.
- Rösing, Helmut (1972). *Die Bedeutung der Klangfarbe in traditioneller und elektronischer Musik. Eine sonographische Untersuchung* (= Schriften zur Musik 12). München: Katzbichler.
- Rösing, Helmut (1996). »Klangfarbe III.2. Sound in der populären Musik.« In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil Bd. 5. Hg. v. Ludwig Finscher. Kassel u.a.: Bärenreiter/Metzler (2. Aufl.), Sp. 158-159.
- Roth, Gerhard (1997). *Das Gehirn und seine Wirklichkeit. Kognitive Neurobiologie und ihre philosophischen Konsequenzen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Sandner, Wolfgang (1977). »Sound & Equipment.« In: *Rockmusik. Aspekte zur Geschichte, Ästhetik, Produktion*. Hg. v. dems. Mainz: Schott, S. 81-99.
- Schmidt, Siegfried J. (1997). »Konstruktivismus als Medientheorie.« In: *Medien-Musik-Mensch. Neue Medien und Musikwissenschaft*. Hg. v. Thomas Hemker und Daniel Müllensiefen. Hamburg: von Bockel, S. 39-59.
- Schneider, Albrecht (1987). »Musik, Sound, Sprache, Schrift: Transkriptionen und Notationen in der Vergleichenden Musikwissenschaft und Musikethnologie.« In: *Zeitschrift für Semiotik* 9, Nr. 3/4, S. 317-343.
- Schneider, Albrecht (2002). »Klanganalyse als Methodik der Populärmusikforschung.« 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.: Peter Lang, S. 107-129.

- Simon, Artur (1997). »Musiké — musica — Musik VIII. Außereuropäische Kulturen.« In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil Bd. 6. Hg. v. Ludwig Finscher. Kassel u.a.: Bärenreiter/Metzler (2. Aufl.), Sp. 1210-1213.
- Thies, Wolfgang (1982). *Grundlagen einer Typologie der Klänge* (= Schriftenreihe zur Musik 20). Hamburg: Wagner.
- Wicke, Peter (2001). »Sound-Technologien und Körper-Metamorphosen. Das Populäre in der Musik des 20. Jahrhunderts.« In: *Rock- und Popmusik*. Hg. v. dems. (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 8). Laaber: Laaber, S. 13-60.