

# Pop als System

---

MARKUS HEIDINGSFELDER

## I

Große Fortschritte hat die theoretische Auseinandersetzung mit dem Unschärfe-Phänomen Pop in den letzten dreißig Jahren nicht gemacht.<sup>1</sup> Wer sich mit der Geschichte der Pop-Forschung befasst, wird zwar zunächst mit einer außerordentlichen Komplexität des Gedankenmaterials konfrontiert, doch erzählt diese Geschichte zuletzt nur vom Prozess der permanenten Auflösung jener Gesichtspunkte, von denen sich die Forschung tragen lässt.<sup>2</sup> Anstatt die ›Fehlurteile‹ früherer Forscher zu korrigieren und auf das von ihnen Übersehene aufmerksam zu machen, die Komplexität der unterschiedlichen Ansätze also erst zu reduzieren, um sie in einem zweiten Schritt durch Relativierungen und Präzisierungen wieder herzustellen – und so ebenfalls zu einem Moment der mit sich selbst beschäftigten Pop-Forschung zu werden –, verzichten wir deshalb im Folgenden auf die übliche Orientierung an Namen und Begriffen. An ihre Stelle setzen wir die Frage nach dem Beobachter: nach der Instanz, die Pop vollzieht.

Dieser Beobachter, so die Annahme, ist Pop selbst. Anders als bei der alltäglichen Verwendung des Begriffs verstehen wir unter Beobachtung also keinen genuin psychischen Vorgang. Stattdessen begreifen wir sie als Einheit einer Operation, die sich einer Unterscheidung bedient, im Falle von Pop: der Unterscheidung von populär/elitär. Was immer Pop sonst noch sein mag und wie immer er sich vor anderen Aktivitäten auszeichnet, seine Operationen sind zunächst einmal Beobachtungen. Die Besonderheit besteht darin, dass Pop diese Beobachtungen in das Me-

---

1 | So einer, der es wissen muss: ›Pop-Papst‹ Diedrich Diederichsen. Vgl. Diederichsen: »Allein mit der Gesellschaft«, 322. Im Gegensatz zu Diederichsen beziehen wir diese Behauptung aber nicht nur auf die Wissenschaft, sondern auch auf die Formen der Selbstreflexion: darauf, wie Pop selbst über Pop kommuniziert.

2 | Gesichtspunkte, die vermeintlich im Gegenstand vorliegen, sich scheinbar aus der Sache selbst ergeben. Vgl. im Folgenden Luhmann: *Gesellschaftsstruktur und Semantik*, 301ff.

dium der Musik einschreibt, und zwar so, dass sich die Beobachtungen verketteten und eine dezidierte Operativität ausdifferenziert, eine Art Permanenz oder ›Weiter-so‹, die als Pop-System begriffen werden kann.<sup>3</sup> Dieses System ist durch selbstreferentielle Geschlossenheit gekennzeichnet, es ist also nicht ontologisch aufweisbar, auch nicht durch eine Phänomenologie, die danach fragt, wie uns Pop-Tatbestände – Songs, Stars, Konzerte usw. – gegeben sind. Aber wir können es im Blick auf bestimmte Merkmale und Strukturen als Problemlösung begreifen. Das Problem ist die gesellschaftliche ›All-Kontingenz‹, die in allen Bereichen der Gesellschaft Strukturen begünstigt, die das Risiko ungehemmter Alternativität eindämmen, und die Lösung, die Pop hierfür anzubieten hat, ist die Blockade von Reflexion.<sup>4</sup> Die funktionale Ausdifferenzierung des Systems kommt durch Etablierung einer eigenen Form autopoietischer Reproduktion zustande, dem Anschluss von Songs an Songs. Durch das Medium ist die Autopoiesis von Pop an der Funktion orientiert, indem sie die Operationen des Systems anhand der Unterscheidung Hit oder Flop codiert: entweder ein Song ist ein Hit oder nicht. Der *take off* des Systems wird gegen Mitte der 50er Jahre durch das Programm des Rock'n'Roll und eine hohe Ressourcenkonzentration auf der Seite der Jugend möglich. Spätestens seit den 70er Jahren kann man auch von einer Pop-Theorie sprechen, die ihren Gegenstand – allerdings ohne diesen Begriff zu verwenden – als System vor sich sieht und versucht, dessen Operationsweise und Strukturen als Einheit zu erfassen. Das symbiotische Symbol des Systems ist Jugend, der Krisenfall ist bis heute das Alter. Die organisatorische Sicherheit garantieren zunächst vor allem die Plattenfirmen und Radiosender, in den letzten Jahren mehr und mehr die Konzertagenturen. Kopplungsfavoriten sind die Wirtschaft und die Massenmedien, neuer Mitspieler ist seit einiger Zeit das Internet.<sup>5</sup> Unter Rückgriff auf diese Formen, so die Idee, realisiert sich die Pop-Form als Teilsystem – sekundäres Primärsystem – innerhalb der Gesamtgesellschaft.<sup>6</sup>

**3** | Diese hier in sehr gedrängter Form wiedergegebenen Überlegungen habe ich an anderer Stelle ausführlicher vorgestellt. Siehe Heidingsfelder: *System Pop*.

**4** | Die Funktion ist allerdings kein Antriebsfaktor, der Pop-Musiker beim Komponieren und Produzieren instruiert oder Pop-Hörer zu bestimmten Songs greifen lässt. Sie bezeichnet keine dem System immanente Notwendigkeit, sondern lediglich die Möglichkeit, ein Problem zu konstruieren, als dessen Lösung Pop gedeutet werden kann. Was geschieht, geschieht: man macht »unkomplizierten Heavy-Rock mit energischem Bläsesatz« (Lake), schwimmt »gegen die düsteren, teutonischen Strömungen« an (Der Plan) oder hört immer wieder *Live Forever* (wie Benjamin von Stuckrad-Barre in *Soloalbum*). Nichts von all dem erfüllt die Funktion, auch wenn sie durchaus als evolutionärer Attraktor dienen und die Selektion bestimmter Strukturen befördern kann. Vgl. Luhmann: *Soziale Systeme*, 408 und Fuchs: *Das System »Terror«*, 27ff. und Fuchs: *Das System Selbst*, 20ff.

**5** | Das wir mit Peter Fuchs als neues Sozialsystem begreifen. Vgl. ebd., 259ff.

**6** | Zum Begriff des sekundären Funktions- bzw. Primärsystems, vgl. Fuchs und Schneider: »Das Hauptmann von Köpenick-Syndrom«. Siehe auch Luhmann: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, 633.

Im Folgenden soll die Möglichkeit geprüft werden, die Unterscheidung noch etwas schärfer zu stellen. Hat Pop noch andere von Luhmann angeführte Strukturmerkmale realisiert, die als für Funktionssysteme typisch gelten? Ich beschränke mich aus Platzgründen auf vier weitere Kriterien: Zweitcode, Nebencode, Kontingenzformel und Null-Methodologie.

## II

Ist jemand, der gute Bücher schreibt, ein guter Sänger, ist ein guter Sänger automatisch ein guter Prediger, ein guter Prediger ein guter Geschäftsmann, ein guter Geschäftsmann ein guter Fußballer? Systemisch kann das zwar nicht gewährleistet werden, doch bestimmte Verleimungen haben sich als hilfreich erwiesen. Sie etablieren sich als Zweit- und Nebencodes des Systems.<sup>7</sup>

Bei der Zweitcodierung wird der positive Wert erneut dupliziert, der Erstcode ein zweites Mal codiert, weshalb man auch sagen kann: der Zweitcode ist der Code des Codes. Die Zweitcodierung muss daher innerhalb desselben Mediums stattfinden, das durch den Erstcode binarisiert wird. Der Primärkode wird nicht substituiert, sondern mit einer zusätzlichen Duplikationsmöglichkeit ausgestattet. Da der Sekundärkode ebenfalls auf dem Hit-Code aufbaut, muss er – anders als der Nebencode – die Funktionsfähigkeit des Erstcodes voraussetzen. Es kann also nicht um eine alternative Totalisierungsleistung gehen. So kann Zahlung/Nicht-Zahlung als Zweitcode von Haben/Nicht-Haben begriffen werden. Für das Medium der Politik schlägt Luhmann als Zweitcodes Regierung/Opposition oder progressiv/konservativ vor. Das Medium wird recodiert, der Präferenzwert verdoppelt: Machtausübung ist nur als entweder progressive oder konservative differenzierbar.

Ein möglicher Zweitcode des Pop-Systems könnte Authentizität bzw. *realness* sein. Pop ist entweder als authentischer oder als nicht-authentischer möglich: als *real* oder *fake*. Zur ersten Differenz kommt eine zweite hinzu. Der Primärkode würde durch real/fake respezifiziert: »I consider what I say as real. This is the way the world I come from is. This is the way I talk and I live. This is the only way I can be.«<sup>8</sup> Die Primärcodierung wird ergänzt durch ein retrospektives Verfahren, der positive Wert Hit wird erneut dupliziert. Ein Hit ist dann entweder authentisch oder er ist nicht-authentisch: »glatt und verlogen auf eine kalkulierte Art.«<sup>9</sup>

Für diese Annahme spricht, dass den *take off* des Systems eine als authentisch beobachtete Popmusik möglich gemacht hat. Sie erhielt ihren Wert durch

7 | Vgl. ebd., 367.

8 | Ice T über den Gangsta Rap. Ice-T und Siegmund: *The Ice Opinion*, 97.

9 | »Meiner Ansicht nach machte keiner auf der gesamten Musikszene irgendwas, das der Realität auch nur nahe kam, außer uns. Wir machten was ganz Besonderes, das sehr, sehr real war. Es war nicht glatt und verlogen auf eine kalkulierte Art.« Lou Reed, zitiert nach Bockris und Malanga: *Up-Tight*, 28.

als »echt« und »glaubwürdig« lizenzierte Weisen des Vortrags (Schreien, Zucken, Dilettantismus). Erst Authentizität erlaubt es, Pop von Pre-Pop, dem verlogenen, schmierigen Pop für »Muttis und Ladenmädchen«, zu unterscheiden, einer Musik, die »keinerlei Beziehungen zum wirklichen Leben besaß«. <sup>10</sup> Die alternative Codierung ist in der Semantik des Systems vorbereitet, die als eine Art gewolltes Grundlagenwissen für Sicherheiten sorgt und vom unwirklichen Pop – zunächst in Form der »teen idols« – nichts wissen will, ja: ihn als Bedrohung erfährt, als »the greatest threat to rock's survival« (Unterberger). Die dramatische Wortwahl wird verständlich, denn tatsächlich stand die Fortsetzung des Systems auf dem Spiel: die Möglichkeit, sich gegenüber der nur-populären Musik abzugrenzen. »Whimpy, overwhelmingly bland and safe, their connection to rock'n'roll was often tenuous, and their commercial ascendancy has even been discussed as a conspiracy by the music business and sundry other moral authorities to rob rock'n'roll of its vitality.« <sup>11</sup> Das erste Pop-Programm, der Rock'n'Roll, richtete sich im gleichen Moment gegen den pompösen Stil der Crooner und Entertainer des »Showbiz« wie gegen die von diesem Business aufgestellten Regeln. Die Rock'n'Roll-Front bot ein Ersatzkonzept an, das den Teenagern offenbar zusagte: das der Authentizität. Es sieht vor, dass ein Rock-Star in Übereinstimmung mit sich selbst steht. Er ist spontan, sein Output ungesucht: »It's always best to just let out what's in you.« <sup>12</sup>

Die Wiedereinführung der romantischen Ballade, der »Sweetness« des Pre-Pop in den Post-Rock'n'Roll-Programmen macht den Zweitcode nötig. Dank ihm kann auch der eigentlich zunächst auf die Außenseite verbannte professionelle Songwriter-Pop der Brill Building-Autoren zum System dazugerechnet werden. Allerdings immer mit einer gewissen Einschränkung: die Musik gehört dazu – es geht um Hits – aber diese Hits sind nicht authentisch oder »roh«. »While it wasn't the rawest or most artistically expressive pop music, few forms of rock were as affecting, romantic, and tuneful.« <sup>13</sup> Der Bastard aus Tin Pan Alley und R&B kann im System dann retrospektiv als Link zwischen Elvis und den Beatles erscheinen. Vor den »Boy Bands« der British Invasion, die den Pop-Begriff rehabilitieren, sind die Girl Groups der Nach-Rock'n'Roll-Ära, die mit Songs wie *Will You Love Me Tomorrow* nicht nur den Wiedereintritt der romantisch-verklärten Ballade zu Systembedingungen vollziehen, sondern auch entsprechende Selektionsmöglichkeiten freischalten.

Die Zweitcodierung erfüllt somit einen doppelten Zweck. Sie erhöht trotz der Variabilität der Formen einerseits die Sicherheit der Zuordnung und ermöglicht

**10** | Davies: *Hard Day's Night*, 38.

**11** | Erlewine et al.: *All Music Guide to Rock*, 1105.

**12** | Bono Vox in Barry Devlins *Unforgettable Fire Documentary*.

**13** | Erlewine et al.: *All Music Guide to Rock*, 1109. Man beachte das für das System typische Zusammenwerfen von Pop und Rock in einem Satz. Beide Begriffe ließen sich ohne weiteres vertauschen: While it wasn't the most artistically expressive rock music, few forms of pop ...

im gleichen Moment den Fortsatz des Systems, indem es sich gegen andere populäre Musikbereiche abgrenzen kann, in denen Authentizität kein derart entscheidender Faktor ist. Dass wir es nicht mit dem Erstcode zu tun haben, zeigt sich auch daran, dass auch als nicht-authentisch beobachtete Bands dem System zugerechnet werden. Hätte das Pop-System sich auf den Zweitcode verlassen müssen, wäre es vermutlich nie zur Systembildung gekommen, denn wie »real« ist Elvis? Auch *realness* bzw. Authentizität ist aber keine Eigenschaft, sie wird beobachtet, und zwar als Differenz von Identität/Differenz in Blickrichtung auf Identität. Es handelt sich um eine Beobachtungsform, die einen bestimmten Innenzustand unterstellt. Authentisch ist man, wenn das, was man tut, dem Gefühlten, Gedachten entspricht. Innen und außen bleiben zwar different, aber Authentizität erlaubt es, die Identität der Differenz zu denken. Man kann dann vom Tonfall, von der Mitteilung auf das schließen, was tatsächlich und de facto ›drinnen‹ vorliegt:

I once knew a man, very talented guy  
 He'd sing for the people and people would cry  
 They knew that his songs came from deep down inside  
 You could hear it in his voice and see it in his eyes<sup>14</sup>

So wie die Echtheit eines Kunstwerks anhand chemischer Kriterien festgestellt werden kann, wird die Echtheit eines Songs anhand biochemischer Kriterien überprüft. Es ist der Körper – die eigene Wahrnehmung eingeschlossen – der hier als sicherer Indikator für Gesinnung dient. Echtheit fühlt man oder fühlt man nicht: »If it looks good, you'll see it; if it sounds good, you'll hear it, if it's marketed right, you'll buy it; but ... if it's real, you'll feel it.«<sup>15</sup> Erst wenn Zweifel aufkommen, also Authentizität zur Debatte steht, wird auf die Beobachtungsebene 2. Ordnung gewechselt. Das, was die Darbietung gelingen lässt, muss also latent gehalten werden, denn eine Performance, die als authentische gelingt, entfaltet eine Paradoxie.<sup>16</sup> Der authentische Musiker soll sich in seinen Entscheidungen für dieses Riff, diese Zeile ganz bei sich selbst wissen, was auch heißt: er soll nicht nachdenken. Natürlich denkt er immer schon über das Beobachtetwerden nach, weil er für ein Beobachtetwerden produziert, aber solange er sich bei der Herstellung von Song-Produkten nicht von wirtschaftlichen oder politischen Forderungen oder von Gedanken an Ruhm abhängig macht, bleibt er *real*, so die Vorstellung – auch als »Great Pretender«: »You have to believe in the songs. You can write about anything as long as it's true for you. U2 writes about politics and Prince writes about sex. The two things are real for them. The song either rings true or it doesn't ring true. A false love song is as false as a false tune about apartheid.«<sup>17</sup>

14 | The Eagles, *My Man*.

15 | Kid Rock, *Cocky-Booklet*.

16 | Wunderbar auf den Punkt gebracht in *Act Naturally* von den Beatles.

17 | Huey Lewis, zitiert nach DeMain: *Behind the Muse*, 186.

Erst spät kommt in den Blick, dass es einen systeminduzierten (und daher sozialen) Zwang zur Authentizität gibt. Nicht-Authentizität – »faking it«, »pretending« – ist ein Verbrechen: »The fact is, I can't fool you, any one of you. The worst crime I can think of would be to rip people off by faking it and pretending as if I'm having 100% fun«, so Kurt Cobain in seinem Abschiedsbrief.<sup>18</sup> Paradoxerweise wird im gleichen Atemzug Freddie Mercury – »*The Great Pretender*« – um seine Fähigkeit des Prätendierens beneidet, denn dieser fühlt, im Gegensatz zu Cobain, keine Schuld: »I feel guilty beyond words about these things.« Anders als Cobain macht Mercury die Wahl des Programms das Zelebrieren eines »Faking-it« möglich. Das ist in Rock-Programmen wie Punk oder Grunge aber keine Option. Hier spielt man die »Ich-spiele-keine-Rolle«-Rolle, wird Selbstidentität inszeniert.

Authentizität lässt sich somit als Variabilität der Erstcodierung fassen, indem der Code sich in Programmform wiederfindet. Mit dem Zweitcode wird die Unterscheidung zwischen Code und Programm aber nicht einfach eingezogen.<sup>19</sup> Der Binarismus von Hit/Flop bleibt bestehen, er ist gegen Deformierungen immun; Wert und Gegenwert sind zu stark verknüpft, als dass die Forderung nach Authentizität dem etwas anhaben könnte oder der Vorwurf des Fakens den Erfolg eines Songs beeinträchtigen könnte. Die einzige Möglichkeit, das Hit-Sein in Frage zu stellen, ist: den Hit als nicht-authentisch zu diffamieren. Die Zweitcodierung erscheint als eine Art Supplement, das den Code mit semantischen Komponenten schon auf der operativen Ebene anreichert – aber erst im Nachhinein, nachdem seine Leere oder Blindheit bereits unterschieden hat. Bestimmte Semantiken werden systemintern codiert und überlagern die Hit/Flop-Codierung, kreuzen sie. Zwar sind alle Programme auf den Erstcode spezialisiert, aber die mit ihnen verbundenen Semantiken variieren. Die »ideology of rock« (Frith) etwa ist eine andere als die Ideologie der romantischen Ballade, des »Teenybop«, des Bubblegum oder des Synthie-Pop. Wir können den Zweitcode deshalb auch als semantischen Code begreifen. Er steht orthogonal zum Codewert und wird auf der Programmebene wirksam, indem die Programme bestimmen, wie er angewandt werden soll.

### III

Im Gegensatz zum Zweitcode hat Luhmann keinen systematischen Begriff der Nebencodierung entwickelt. Während der Zweitcode den positiven Wert dupliziert, die Grenzziehung im gleichen Medium vornimmt und die Funktionsfähigkeit des Primärcodes voraussetzt, springt der Nebencode nur ein, wenn der Erstcode nicht funktioniert. Wenn es um Funktionsmängel geht, müsste man also zunächst überprüfen, ob das System hier und da Probleme mit der Codierung von Hit-Flop be-

**18** | Cobain, zitiert nach <[www.nirvana-music.de/abend.htm](http://www.nirvana-music.de/abend.htm)>.

**19** | Vgl. Stäheli: »Der Code als leerer Signifikant?«, 273.

kommt. Könnte es sein, dass sich viele Kommunikationen nicht auf diesen Code beziehen lassen? Leidet der Hauptcode unter »Funktionsmängeln«?

Das scheint tatsächlich der Fall zu sein. Nicht immer lässt sich ohne weiteres erkennen, ob man es mit einem Hit bzw. Flop zu tun hat, ob also eine Kommunikation dem Pop-System zuzuordnen ist oder nicht. Dann kann ein Symbol wie Ruhm den Song kreuzcodieren und zusätzliche Orientierung ermöglichen, die Funktionsfähigkeit des Erstcodes abstützen.<sup>20</sup> Wir sprechen hier in Anlehnung an Goffman vom *fame effect*.<sup>21</sup> Die Markierung von Ruhm als Nebencode des Systems ist dabei auf die Imposanz des Phänomens zurückzuführen. Der Gesamtbereich des Mediums ist, mit einem Ausdruck von Peter Fuchs: *ver-famet*. Ohne Frage treten vergleichbare Strategien auch in anderen Systemen auf, aber fast immer mit anderen Sprachregelungen: Reputation, politische Prominenz etc., worunter fast immer die massenmediale Präsenz verstanden wird.<sup>22</sup>

Ruhm wird im Pop an bestimmte Eigennamen verliehen, »also an semantische Artefakte mit eindeutiger, rigider Referenz«. <sup>23</sup> Es ist diese Namhaftigkeit, die eine weite Offenheit für popspezifische Konditionierungen erlaubt. Genau hierin besteht die Eignung von Ruhm als Nebencode des Systems. Die *Rock'n'Roll Hall of Fame* nimmt keine Innovationen, sondern Personen auf, die für Innovationen verantwortlich gemacht werden. Auch wenn sich das Museum als Verteilungsinstanz etabliert hat, so wird die Aufnahme doch als Anerkennung bereits erworbenen Ruhms stilisiert. Nicht die *Rock'n'Roll Hall of Fame* verteilt ihn. Sie registriert ihn nur.

Mit der Anerkennung von Ruhm wird so das Bedürfnis nach Kausalzurechnung in die Form eines Nebencodes des Pop-Mediums gebracht. Ein Mechanismus, der es ermöglicht, das, was Pop leistet, nach außen sichtbar zu machen und mit einer Offensichtlichkeit auszustatten, die Entstehungsbedingungen, Einflüsse und Abhängigkeiten mehr oder weniger verdeckt. Dabei wird das gesamte Medium – nicht nur ein Teilbereich, wie der Titel *Rock'n'Roll Hall of Fame* suggeriert – durch Ruhm strukturiert. Ob er richtig oder falsch zugewiesen wird, richtet sich

**20** | Der passendere Begriff ist das englische *fame*. Im Deutschen hat Ruhm einen merkwürdigen Beigeschmack: man denkt eher an Feldherren denn an Pop-Stars. Bekanntheit klingt zu prosaisch, auch Prominenz fehlt der Glamour. Es verwundert daher kaum, dass sich unter *fame* in *Longmans Dictionary of Contemporary English* gleich zwei Beispielsätze finden, die auf Pop-Stars referieren (»Streisand first won fame as a singer before she became an actress«; »The Beatles were at the height of their fame«). Longman 1995, 496.

**21** | Vgl. Luhmann: *Schriften zu Kunst und Literatur*, 142.

**22** | Ein möglicher Einwand wäre, dass Ruhm eher als Medium fungiert. In diesem Sinne begreift Cornelia Koppetsch Prominenz als symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium der Massenmedien. Vgl. Koppetsch »Öffentlichkeitseleiten und der Wandel von Expertenkulturen.« Aber ist Prominenz wirklich in der Lage, massenmediale Kommunikation zu verwahrscheinlichen?

**23** | Luhmann: *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, 247.

nach den Pop-Leistungen, den Pop-Verdiensten. Hier geht es nicht allein um Hits oder Popularität, sondern vor allem um »Weiterentwicklungen«. Das zeigt sich unter anderem daran, dass viele berühmte Pop-Bands wie etwa The Velvet Underground in den Charts oft gar nicht auftauchen. So hat »diese gerade von den Kritikern gerne als wichtig bezeichnete Band in den USA-Single Charts keine einzige Notierung ... Und auch in den amerikanischen LP-Charts konnte sich das erfolgreichste Album von Velvet Underground VU im Jahre 1985 gerade mal bis auf Platz 85 hochhangeln.«<sup>24</sup> Auf der positiven Seite wird die Erstkommunikation von Neuem und künstlerische Integrität vermerkt, auf der negativen Seite das professionelle Immerweiter: man hat nichts Neues zu bieten, heißt Pat Boone oder Peter Kraus. Markiert wird besonders die positive Seite, die negative bleibt unmarkiert bzw. wird nur in bestimmten Zirkeln diskutiert. Dann kann gerade der Umstand, dass jemand keinen Hit gehabt hat, als Merkmal besonderer Leistung gelten. Lou Reed ist ein One-Hit-Wonder? »Aber der Erfolg baut auf einer langen, durchwegs mit künstlerischer Anerkennung verfolgten Karriere als Musiker und Sänger im Avantgarde-Bereich (auf).«<sup>25</sup> Das könnte ein Hinweis darauf sein, dass Intellektualität für das System nicht nur ein Problem darstellt, sondern auch eine wichtige Orientierungsfunktion übernimmt. Es kann sich aber nicht an der »Sache« orientieren – das würde das knappe Zeitbudget der Akteure überstrapazieren – sondern orientiert sich an der Person, die diese Sache verkörpert.

Während das System normalerweise zwischen den Seiten flip-flopt (hit-flopt), ist der Übergang von einer Seite zur anderen hier kein plötzlicher Wechsel. Während es im Bereich des Primärcodes nur das harte Entweder/Oder gibt, erweist sich der Nebencode als weicher Code: Jemand ist mehr oder weniger berühmt.<sup>26</sup> Die technische Effizienz des Primärcodes ermöglicht den schnellen, reibungslosen Wechsel zwischen zwei Seiten; einen Wechsel, der sich ohne große Reflexion vollzieht. Wenn das System diese umstandslose Transformation in einen Hit nicht ohne weiteres leisten kann, sinkt es zuletzt ins Medium Gesellschaft zurück. Der Nebencode weiß das zu verhindern. So »weich« die Zweiwertigkeit auch sein mag, sie führt zu entsprechenden Übertreibungen bzw. Untertreibungen, die dann als Orientierungshilfe dienen.

**24** | Laufenberg und Laufenberg: *Frank Laufenbergs Rock- und Pop-Lexikon*, 5.

**25** | Hutter: »Pop: Kunst durch Markt«, 330.

**26** | Was Krönig entsprechend kritisiert: Entweder ein Code sei ein Code, oder er sei keiner. Vgl. Krönig: *Die Ökonomisierung der Gesellschaft*, 24f. Anders Luhmann, der betont: auch der Analogcode kenne nur zwei Wertungsrichtungen. Vgl. Luhmann: *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, 247. Ein kurzer Seitenblick in die Natur ist hier womöglich hilfreich: auch oben/unten, süß/sauer oder innen/außen können als Analogcodes begriffen werden. Eine entschiedene Zuordnung ist nicht immer möglich. Damit öffnet der Analogcode die harte, künstlich-klare Binarität des Codes für eine natürlich-diffuse – und für die Erkenntnis, dass ein Code zuletzt nichts anderes ist als eine Beobachtungsleistung.

Denn seine Funktion liegt nicht allein in der Feststellung, wer es gewesen ist: Elvis oder Bob, die Beatles oder die Stones. Ruhm ist ein Steigerungsmechanismus, »der eine gewisse unverdiente Zutat zu dem beisteuert, was man verdienstvollerweise getan hat«. <sup>27</sup> Er erleichtert so die Auswahl dessen, was zur Kenntnis genommen werden muss. Phil Collins, Eric Clapton, Sting ermöglichen eine Vorwegselektion nach dem Motto »einmal gut, immer gut«. Man muss sich nicht erst durch jeden einzelnen Titel, jede Neuveröffentlichung durchhören. Pop-Kommunikation kann Tempo aufnehmen, weil man bestimmte Dinge immer schon voraussetzt: »If you love Prince, and he has an album out, you'll buy that album. You don't wait to hear a song. You just buy Prince.« <sup>28</sup> Es geht um denselben selbstreferentiellen Vorgang der Kondensierung von Aufmerksamkeit, der sich auch im Zusammenhang mit den Charts beobachten lässt. <sup>29</sup> Die Betonung einzelner Personen erlaubt es aber nicht nur, den Überblick über die »schreckliche Komplexität« des Systems zu behalten. Sie stellt auch sicher, dass der Code Hit/Flop mit dem Ruhmcode nicht verwechselt wird. Auf diese Weise erhöht das System seine Beweglichkeit und kann den Künstler oder Intellektuellen intern prozessieren. Gerade die Verschiedenheit der beiden Codes macht eine Verleimung möglich.

Zwar gilt im Falle des Nebencodes: der Star selbst ist der Hit. Doch Ruhm ist weit davon entfernt, Hits garantieren zu können, er macht dem symbolisch generalisierten Medium im Pop-System keine Konkurrenz. Die Kommunikation über Ruhm muss denn auch immer mit gewissen Legitimationsschwierigkeiten rechnen, denn der Code ist ein analoger: »Ob ein Pop-Interpret für ein Lexikon wichtig oder unwichtig ist, entscheidet in den meisten auf dem Markt befindlichen Publikationen der Autor. So kann die subjektive Ansicht über Künstler interessant und amüsant sein, aber stets bleibt die Frage, weshalb der eine erwähnt wird und der andere nicht.« <sup>30</sup> Hier zeigt sich die Effektivität von Nebencodierung und Zweitcodierung, die es möglich macht, Don van Vliet für seine »absurde Sensibilität« (Stereo Review) zu rühmen, für interdisziplinäre Aufmerksamkeitserfolge, eine »unholy alliance of free jazz, Delta blues, latter-day classical music and rock'n'roll« (Unterberger) – und zwar nicht obwohl, sondern *weil* Captain Beefheart niemals ein Hit gelang. »While he never came even remotely close to mainstream success, Beefheart's impact was incalculable, and his fingerprints were all over punk, New

**27** | Luhmann: *Archimedes und wir*, 23. Nick Hornby über die Beatles: »Sie haben alles aufgesogen und wurden zum Synonym der Sixties schlechthin, und alles, was in diesem außergewöhnlichen Jahrzehnt geschah, wird jetzt irgendwie ihnen angerechnet.« Hornby: *31 Songs*, 83. Es wird ihnen angerechnet, weil es auf ihren Platten zu hören ist.

**28** | Ice T und Siegmund: *The Ice Opinion*, 100. Und wenn man Fan ist, gelingt es einem auch, ein nicht so tolles Album der Lieblingsband zu schätzen: »The fact is, when the record comes out, if you're a fan, you'll find a way to like it.« Bangs: *Psychotic Reactions*, 372.

**29** | Vgl. Salganik: »Experimental Study of Inequality and Unpredictability«.

**30** | Laufenberg und Laufenberg: *Frank Laufenbergs Rock- und Pop-Lexikon*, 5.

Wave, and post-rock.«<sup>31</sup> Stattdessen ist die Neuheit seiner Vorschläge als Bedingung weiterer Neuerungen für die Zuschreibung von Ruhm verantwortlich. Ein Effekt, der in diesem wie in vielen anderen Fällen mit dem Begriff des Genies oder des Intellektuellen zusätzlich kultiviert werden kann. Nebencode und Zweitcode können sich so gegenseitig stützen.

## IV

Jeder Sinn ist Sinn, weil er als Selektion vor dem Hintergrund anderer, gerade in-aktueller Selektionsmöglichkeiten erscheint. Daraus folgt, dass schon im nächsten Moment der Sinnproduktion die gerade eben noch vorgenommene Selektion durch einen Aufgriff anderer Möglichkeiten aus dem Sinnhorizont negiert werden kann. Was bedeutet, dass in der kommunikativen Praxis von Pop damit gerechnet werden muss, »dass die Möglichkeit zu negieren als solche nicht negiert werden kann, aber in bestimmten Hinsichten doch laufend negiert werden muss«.<sup>32</sup> Es wird dann nötig, Symbole oder Symbolgruppen zu finden, durch die solche Systeme *Nicht-Negierbares* einführen – Notwendigkeiten, Nichtfraglichkeiten, Letztgewissheiten, die nicht verhandelbar sind und dadurch die kommunikative Praxis von Pop instruieren: als nur so und nicht anders möglich. Diesem Zweck dient die Kontingenzformel.<sup>33</sup> Sie bezeichnet einen Bezirk der Nicht-Negierbarkeit und minimiert das Risiko, das System mit zu viel Anschlusskontingenz zu überfordern. Sie de-arbitrarisiert die Systemoperationen und verhindert so ein Abdriften ins Beliebige, indem sie festlegt, was nicht im System kommuniziert werden kann.<sup>34</sup>

Verfügt auch Pop über eine solche Kontingenzformel, die eine interne Unbestreitbarkeit behauptet und Notwendigkeit, Möglichkeit und Unmöglichkeit so zusammensetzt, dass klar wird, welcher Sinn negiert werden muss, obwohl er de facto gar nicht negierbar ist? Welche Annahmen kann Pop nicht hinterfragen, ohne die Latenz der eigenen Strukturen zu berühren? Anders gefragt: Was ist im Pop

---

**31** | Richie Unterberger in: Erlewine et al.: *All Music Guide to Rock*, 158. Interessant ist an einem Album wie *Trout Mask Replica* – die Nr. 1 von Colin Larkins »Brilliantly Unlistenable Classics« – nicht so sehr die Musik, sondern vor allem der Umstand, dass es andere Musiker mit Ruhmerwerbchancen ausstattet: David Byrne, Pere Ubu. Larkin, *All Time Top 1000 Albums*, 333.

**32** | Luhmann: *Funktion der Religion*, 201.

**33** | Vgl. ebd., 201ff. und Luhmann: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, 470.

**34** | Schließlich lässt sich alles gegenbeobachten, auch der im Pop-System kommunizierte Sinn. Der Code ist zu abstrakt, um garantieren zu können, dass sich auf der Programmebene des Systems nicht auch Un-Sinn durchsetzt: Pop-Sinn, der durch Pop gar nicht erfasst werden kann. Jede Sinnselektion ist also im Prinzip negierbar, dennoch behandelt Pop das Nicht-Negierbare als negiert.

inkommunikabel? Was, wenn es denn kommuniziert werden könnte, würde das System mit Beliebigkeit konfrontieren, es ›entzaubern‹?

Die Vermutung ist: nicht kommunizierbar wären im Blick auf Pop Kommunikationen, die mit der Nichtirritabilität der Akteure rechnen, also davon ausgehen, dass kein Song ›trifft: alle floppen. Pop geriete zur Absurdität, weil nichts mehr populär wäre, weil niemand mehr den Takt mit dem Fuß oder dem Körper markieren, niemand mehr ›Ja! Ja! Ja!‹ (Dieter Bohlen) denken würde, sondern jeder nur: Nein, danke. Pop behandelt musikalische Irritabilität der Wahrnehmung im Sinne von ›Feeling‹ als nicht-negierbar und referiert damit auf eine Tradition, die bis in die Antike zurückreicht: Orpheus vermochte nicht nur die Menschen, sondern auch die gesamte Natur und sogar die Götter mit seinem Saitenspiel zu bezaubern, so sehr ging es zu *Herzen*. Ein semantischer Bestand also, der hoch geeignet ist, die Feindimagination des Systems (Stichwort: ›Kopflastigkeit‹) mit entsprechenden Bildern auszustatten.

Diese Irritabilität lässt sich durchdeklinieren auf die Körperbasis bis hin zu den neurophysiologischen Grundlagen der Musikrezeption. Es handelt sich um eine Formel, die sich geradezu aufdrängt. Man muss sie nur wegdenken und sähe sofort das System kollabieren. Schon der Code mit der Präferenz Hit weist darauf hin, genau wie das – symbolisch generalisierte – Medium selbst. Pop kann nicht anders als voraussetzen, dass Pop-Fans und Pop-Stars sich der Irrationalität des Musikgefühls hingeben, Musik fühlen wollen. In der Terminologie Kants könnte man von einem Pop-Imperativ sprechen, einem Sollen-Müssen, einer Absicherung gegen das Infragestellen: »Lass Deinen Verstand auf dem Bücherregal (wo er hingehört), wenn's sein muss, fühl Dich ganz Du selbst und hör bloß nicht auf, bis Du nicht die Macht spürst (›feel the force‹), und Dich nicht ganz in der Musik verlierst (›lost in music‹) und die einzige mögliche Antwort auf die Frage: ›Can you feel it?‹ ›Ja.‹ lauten kann.«<sup>35</sup> Wenn diese Irritabilität verneint wird, führt das zu erheblichen Schwierigkeiten, die systeminterne Kommunikation typenfest ablaufen zu lassen. Die fungierende Ontologie der Pop-Welt ist eine, in der man Musik fühlen und entsprechend handeln können muss. Es muss immer um ›Hits‹ gehen, um die Möglichkeit, zu treffen, zu ergreifen, zu faszinieren. Das kann den Prozess des Songwriting direkt beeinflussen: »Usually I sit down and I go until I'm trying to think. As soon as I start thinking I quit.«<sup>36</sup> Der Popmusiker oder DJ darf sich bei der Produktion von Songs nicht den Kopf zerbrechen. Das System will es so: »Es kommt nicht auf die Zahl der Elemente an, sondern auf das Gefühl. Und das sagt dir, wann genug in einem Song passiert.«<sup>37</sup>

**35** | Drummond und Cauty: *Das Handbuch*, viii.

**36** | Neil Young, zitiert nach DeMain: *Behind the Muse*, 354.

**37** | Pharrell Williams, zitiert nach Süddeutsche Zeitung 10.11.2005: 13. Die ungebrochene Präsenz solcher Vorstellungen zeigt sich in der Studie von Lucy Green, qualitativ durchgeführt mit 14 Rockmusikern zwischen 15 und 50 Jahren. Deren Aussagen zur Wertschätzung für andere Musiker fasst sie wie folgt zusammen: »The values which they place upon

Pop behandelt Musikgefühl als nicht-negierbar, im Sinne David Humes: »All sentiment is right«. Genau diese Nicht-Negierbarkeit blockiert Kontingenz, blockiert Reflexion: »Folgt einfach euren Instinkten und Gefühlen.«<sup>38</sup> Denn Reflexion setzt, wenn sie sich auf das operative Dual des Systems bezieht, im selben Moment die Kontingenzformel ›musikalische Gleichgültigkeit‹ durch Bestimmungsversuche kontingent. Was einen Hit ausmacht, darf nicht selbst begrifflich fixiert werden können, weil es dann negierbar wäre. Markiert wird ein inviolate level, das – horizonthaft genommen – immer signalisiert, dass im Zentrum des Systems Feeling steht, die Unbestreitbarkeit des Musikgefühls, mithin alle Kontingenz abweisbar ist. Kein Popsong kommt ohne die Unterstellung des »Mit-Gefühls« aus, auch wenn dieses Gefühl unterschiedliche Formen bzw. Grade der Involviertheit annehmen kann. Dieses Gefühl wird in der Kontingenzformel faktisch symbolisiert, die zugleich mit der Ausdifferenzierung des Pop-Systems entsteht. Das Medium muss verständlich und plausibel machen, dass in bestimmter Weise erlebt und gehandelt wird, obwohl – bzw. gerade weil – auch anderes möglich ist: die Beobachtung von Musik.

## V

Eine ähnliche Ausschlussstechnik ist gemeint, wenn von der Null-Methodologie gesprochen wird.<sup>39</sup> Hier geht es darum, dass das Medium Popmusik universell einsetzbar und anwendbar sein muss und deshalb Symbole dafür benötigt, dass auch dabei etwas ausgeschlossen wird: das, was im System vorkommt und bearbeitet werden muss, aber nicht vorkommen darf und nicht bearbeitet werden kann. Soll das Medium operativ geschlossen fungieren, muss es über die Möglichkeit verfügen, das, was es ausschließt, systemintern zu symbolisieren und damit einzuschließen. Im Zentrum steht die Symbolisierung einer das System ermöglichenden Leerstelle: eine signifikante Neutralität, die der Null in der Arithmetik entspricht.

Geld ist knapp – weshalb im Wirtschaftssystem nicht-knappes Geld zur Verfügung gestellt wird. Das nicht-knappe Geld wird in Form von internen Referenzen – durch den Kredit der Zentralbank – symbolisiert. Das Wirtschaftssystem schafft sich auf diese Weise die Möglichkeit des *Re-Embedding*, um durch die Selektivität des Mediencodes – Zahlung/Nicht-Zahlung – nicht blockiert zu werden. Auch das Medium der Politik arbeitet mit dem Wiedereinschluss des Ausgeschlossenen. Hier geht es darum, die Antizipation von Gehorsam im Hinblick auf einen mögli-

---

musicianship fall into two areas. Here they respect technical proficiency but their highest accolades are reserved for the ability to play with ›feel‹.« Green: *How Popular Musicians Learn*, 124.

**38** | Cyril Etienne aka DJ Deep, zitiert nach Niemczyk und Schmidt: *Das DJ-Handbuch*, 144.

**39** | Vgl. Luhmann: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, 386f.

chen Einsatz von Machtmitteln zu erzielen, ohne dass es zum Einsatz dieser Mittel kommt. Das Symbol Macht muss »ungefähr« funktionieren, soll Macht funktionieren. »Macht beruht, verkürzt gesagt, auf Selbstantizipation; also auf einem System, das sich in seinen rekursiven Operationen selbst voraussetzt.«<sup>40</sup> Die Politik sollte sich daher nicht zur Machtanwendung hinreißen lassen und den Schießbefehl möglichst vermeiden. Ähnlich das Intimsystem: würde der Systemanforderung der reziproken Komplettbetreuung, der Kommunikation wechselseitiger Höchstrelevanz in einem fort entsprochen, müsste man nicht lange auf seinen Zusammenbruch warten. Im Alltag hängt der Himmel nun einmal nicht voller Geigen. Das System hat keine andere Wahl, als Routinen zu entwickeln, mit diesem Alltag umzugehen, ohne dass die Liebe in Frage gestellt wird. Die Nullmethodik macht es möglich. Dank ihr ist das System in der Lage, triviale Phasen zu überbrücken. Auch das gemeinsame Aushalten des Alltags ist dann: Liebe. Die Null im Erziehungssystem ist – folgt man Dirk Baecker – Dummheit. Auf diese Weise kann das System die Nicht-Erziehbarkeit intern verkörpern, also einschließen, obwohl Dummheit ausgeschlossen ist.

Welcher Nullmethodik bedient sich Pop? Zwei Fragen müssen geklärt werden, um die Frage beantworten zu können. Die erste fragt nach der Funktion des Systems: Was schließt die Funktionsbedienung aus, und wie kann das, was sie ausschließt, eingeschlossen, wie kann »Unpop« dennoch intern symbolisiert werden? Die zweite Frage lautet: Was wird durch die Pop-Differenz ausgeschlossen, und wie kann das, was sich auf der Außenseite der Form befindet, intern berücksichtigt werden?

Wenden wir uns zunächst der ersten Frage zu. Weil Pop die Funktion der Reflexionsblockade bedient, ist das Medium Popmusik universell verwendbar und einsetzbar. Was diese Bedienung der Funktion ausschließt, ist die mangelnde Resonanzfähigkeit. Das System findet die musikalische Irritabilität, das Fühlenkönnen von Musik nicht in ausreichendem Maße vor. Jemand ist entweder gleichgültig, kann nicht oder will sich nicht durch die Wahrnehmung eines Pop-Songs irritieren lassen, leistet Widerstand, zum Beispiel, weil er sich von der Musik beleidigt fühlt: »Ein Affront! Man behandelt mich wie den Erstbesten, lädt mich ein, auf elementare, primitive Stufen der Lust zu regredieren«. Adorno wäre die Null des Systems, die personifizierte Weigerung, mitzuschwingen, die Insistenz auf Resistenz. Popmusik ist solchen Hörern schlicht »zu dumm«. Man könnte dann sagen, dass die Pop-Resistenz auf Grund mangelnder musikalischer Irritabilität, mangelnder Bereitschaft, Musik zu fühlen, sich »Herztönen« (Adorno) zu überlassen, etwas ist, was Pop nicht bearbeiten, aber auch nicht einfach ignorieren kann. Das zwingt Pop zu einer strategischen Einstellung, die unter anderem dazu führt, dass der ausgeschlossene Anspruch eingeschlossen wird: »Zur Pop-Musik etwa gehören dann auch ausgesprochen unpopuläre hochkomplexe, nur von wenigen Spezialisten goutierte Produktionen von Van Dyke Parks, John Zorn, Merzbow

oder der No Neck Blues-Band<sup>41</sup> oder Gruppen wie Harpers Bizarre, die eine Art Pop-Kammermusik realisieren: »verschroben, idiosynkratisch, elitär, inzestuös« (Detlef Diederichsen).

Damit ist zugleich die zweite Frage beantwortet, wie das, was sich auf der Außenseite der Form befindet, was also nicht einfach hinausgeworfen werden kann, interne Berücksichtigung findet: das Elitäre. Indem man Emotionalität ironisiert und karikiert (Frank Zappa, Bonzo Dog Doo Dah Band), in der Form von ›Gefühlskälte‹ (Kraftwerk, Intelligent Techno), als musikalische Komplexität (Yes, King Crimson, Steely Dan, Jazz-Rock) oder als Intellektualität: »Bob freed your mind the way Elvis freed your body.«<sup>42</sup>

Was auf den Alben dieser Interpreten erklingt, sind keine Songs im Popüblichen. Man arrangiert Songs zu Suiten und ändert die Schönheit der Melodie: »until it sounds just like a symphony«. Eine passende Rhetorik musste nachentwickelt werden. Man könnte fast sagen, dass das System eine Technik entwickelt hat, an sich selbst zu parasitieren. Es gewinnt Struktur durch Reflexions- und Ordnungsgewinne im Bereich dessen, was durch die Kontingenzformel ausgeschlossen ist, in der Zone der anspruchsvollen, schwierigen, zu beobachtenden, intellektuellen Musik, die unter Programmbezeichnungen wie Progressive Rock oder Clicks & Cuts in das System wieder eintritt. Das ›Schillernde‹ der Popmusik, viele ihrer Versuche, die eigene Seriosität in den Vordergrund zu stellen, ihre Durchdachtheit oder Cleverness, wären darauf bezogene, systembedingte Effekte. Selbst die Kreiszahl  $\pi$  lässt sich dann in den Reproduktionszusammenhang des Systems integrieren: »Es ist sicherlich phänomenal, dass man Kate Bush an den Lippen hängt, wenn sie die Nachkommastellen von Pi in das Mikrofon säuselt oder – was ich noch genialer finde – das Wort Waschmaschine.«<sup>43</sup> Eine Sängerin wie Kate Bush »enthuscht der Pop- und Rockrealität auf ihre vielschichtige Weise« (Ingeborg Schober) – und bleibt doch ein Teil derselben. Die Nullmethodik darf dabei keineswegs als Freigabe von Beliebigkeit, als Zulassung externer – etwa künstlerischer – Einflüsse verstanden werden. Was jeweils möglich ist, hängt dann von der Selbstreflexion des Systems in seiner konkreten historischen Lage ab. Anfang der 60er Jahre wäre John Lennons Soundcollage *Revolution 9* genauso undenkbar gewesen wie eine mathematische Konstante als Songtitel.

Aber wie kann das, was Pop typisch ausgrenzt, eingeklammert, als Ressource genutzt werden? Indem Pop elitär ist, ohne elitär zu sein. Das System darf – wie die Politik – nur drohen. Meldet es Vollzug, hat es sich damit auch selbst beendet. Pi ist keine rationale Zahl – und auch ein Pop-Song über Pi ist alles andere als rational. Was immer im System geschieht, erfolgt zu den Bedingungen des Systems. Freiheit kann auch hier nur heißen: unter Bedingungen setzen. Pop-Resistenz ist im System nicht kommunizierbar, es sei denn in Form von Pop – als ein »We

41 | Diederichsen: »Allein mit der Gesellschaft«, 325.

42 | Bruce Springsteen, zitiert nach Heylin: *Dylan*, 422.

43 | Vgl. <[www.faz.net/-00nfwr](http://www.faz.net/-00nfwr)>.

are so bad-ass, we're gonna play some shit you don't understand and then we'll launch it to you!<sup>44</sup> Pop als anspruchsvoller, intellektueller, elitärer erfordert somit eine ständige Reflexion des Nichtgebrauchs von Anspruch, ein ständiges Balancieren zwischen Zeigen von Anspruch und Vermeiden des Vollzugs: »Getting things sophisticated and simple at the same time.«<sup>45</sup> Wenn diese Balance gelingt, ist die Reaktion der Hörer nicht etwa andächtige Stille, sondern andächtige Begeisterung, ein zerstreutes Sich-Sammeln:

Warte mal, das haut dir gleich voll den Schalter raus .... Unfassbarer Drummer .... Jetzt dieser erste Teil, sehr Tschaikowski-mäßig .... Das ist der B-Teil, sehr toll. Großartige Melodie .... Dieser Teil ist SO wunderschön. Am Ende spielt Rick Wakeman Kirchenorgel, pass auf .... Die Sounds sind super. Gleich kommt's. Mann, die brauchen immer ewig, diese Prog-Rock-Typen .... Crazy .... Und jetzt bläst er alles raus in die verdammte Stratosphäre .... Ah, noch nicht .... Wow. Wow.<sup>46</sup>

Die erwähnte Gleichzeitigkeit von Zeigen und Vermeiden äußert sich im sogenannten Progressive Rock unter anderem durch lange und virtuose Instrumentalteile, surreale oder politische Texte, Modulationen zwischen oft ungewohnten Tonarten und die Verwendung von in herkömmlicher Rockmusik als dissonant beobachteter Intervalle (große Septime, Sekunde, der ›Teufelsakkord‹ Tritonus etc.), vor allem aber durch den Einbau ungerader Takte (5er, 7er usw.). Ein Titel wie *Infinite Space* von Emerson, Lake & Palmer wechselt vom 7/4-Takt zu zwei Takten im 3/4-Takt und einem Takt im 4/4-Rhythmus, bevor er wieder in das Anfangsmetrum zurückkehrt; ein Verzicht auf *predictability*, die ein Mitschwingen zugleich ermöglicht (es handelt sich um Rhythmen) und im gleichen Moment ausbremst, ein Balancieren zwischen einem Zeigen des Ausgeschlossenen und dem Vermeiden seines Vollzugs. Rock ist dann gleichsam »magnificently wretched« (Colinarkin) oder »hinreißend kompliziert« (Thomas Steinfeld). Im Falle von Steely Dan wirken komplexe Jazz-Harmonien oft wie simple Pop-Harmonien, verwandeln sich »bis ins Feinste ausgearbeitete Triolen« und die enorme technische, kompositorische und spielerische Anstrengung, der ausstudierte Charakter des Stücks in »reine Musikalität«: der Erdbeerlutscher wird mit Ammoniak gefüllt.<sup>47</sup> Auch die Kälte und Präzision einer Band wie Kraftwerk, die – mit Hermann Schmitz zu sprechen – »eigentümliche Magerkeit« ihrer Klänge tritt als Lösung dieses Kommunikationsproblems an. Es ist dann gerade die leibliche Charakterlosigkeit dieser Algo-Rhythmen, ihre »Stille«, als eine Geradheit der Linien und Flächen, die hier

44 | Ira Elliott von Nada Surf über *Close To The Edge* von Yes, *Musikexpress* Juli 2008, 52.

45 | Paul Simon, zitiert nach DeMain: *Behind the Muse*, 118.

46 | Ira Elliott von Nada Surf über *Close To The Edge* von Yes, *Musikexpress* Juli 2008, 52.

47 | So der Titel eines Artikels von Thomas Steinfeld über Steely Dan, *Süddeutsche Zeitung*, 16.7.2007, 12.

für besondere Genüsse sorgt.<sup>48</sup> Kommuniziert wird das Gleichmaß und die Symmetrie einer Welt, eine *exactness*, die ohne emotionale Instabilitäten auskommt. Dann ist zuletzt sogar die Simulation von Rock-Rhythmen möglich, die einem den Schweiß ersparen (»Schaffel«). Wer Emotionen aus dem Weg gehen und dennoch Popmusik hören möchte, findet hier eine Alternative, kann sich einem abstrakten Weich-Hart hingeben, ohne mit Tolstoi befürchten zu müssen, dass die Musik mit einem macht, was sie will. Der körperlose, leere Klang einerseits, der Verzicht auf das übliche gestaltförmige Auf und Ab, das Sich-nicht-Aufdrängen eines Subjekts, das Fehlen eitler Aufgeregtheiten und »Nervenwinde« (Schmitz) wirkt befreiend. Elektronische Musik als Nullprogramm, das sich bei der Null im Bereich der Klänge bedient: dem Sinuston. Und auch hier wird nur gedroht, handelt es sich doch nie um reine Sinustöne. Der Einschluss des Ausschlusses wird nur symbolisiert. Im tatsächlichen Einsatz von elitärer, intellektueller Musik scheitert das System, weil sich dadurch nicht erreichen lässt, was Pop erreichen will: die Blockade von Reflexion.

Auf diese Weise gelingt es, für die durch die Differenz populär/elitär ausgeschlossene Seite Lösungen zu finden, die Pop selbst dann möglich machen, wenn die elementaren Bedingungen für Pop ganz offensichtlich nicht erfüllt sind. Die meisten dieser Stücke lassen sich weder als Hits deklarieren, weil ihnen das fehlt, was einen Hit auszeichnet, sie können aber auch nicht als Flops verbucht werden, weil ihr Ziel ja nicht der Hit ist. Sie können Pop daher auch nicht gefährlich werden: »Aber der Beat ist eine Sache, die zu stark ist, eine zu große Anziehungskraft hat.«<sup>49</sup> Die Nullmethodik des Pop simuliert so den Einschluss des Ausgeschlossenen und tut so, als sei das Elitäre durch Pop bearbeitbar.

## VI

Welches Fazit können wir aus den vorhergegangenen Überlegungen ziehen? Im Zentrum stand der Versuch, Pop beobachtungs- und systemtheoretisch zu rekonstruieren. Die Grundidee war, auf die übliche Orientierung an Worten bzw. Begriffen einerseits und berühmten Autoren andererseits zugunsten eines Verfahrens zu verzichten, das von der Komplexität bisheriger Forschung abstrahiert und Pop als Lösung eines bestimmten Problems deutet, des Problems der Kontingenz. Dieses Problem wirkt als strukturgenerierendes Moment eines Systems, dessen Operativität sich im Medium der Musik orientiert. Alle anderen (pop-kulturellen) Formen lassen sich in ihrer Morphogenese letztlich auf die Musik zurückführen.<sup>50</sup> Das heißt nicht, dass diese Formen keine Rolle spielen, sondern nur, dass wir die Originalität, das Solitäre des Pop-Systems durch die Reproduktion der Differenz

48 | »Die Gerade ist ganz still«. Wölfflin: *Italien und das deutsche Formgefühl*, 148.

49 | Randy Newman, zitiert nach Detlef Diederichsen, *Spex* 3/1989, 66.

50 | Was sich auch historisch belegen lässt: Pop startet als Kurzwort für *popular music*.

populär/elitär im Medium Musik begründen. Dieses System ist durch selbstreferentielle Geschlossenheit gekennzeichnet, und die ist nicht intervenierbar; sprich: das System kann auf die Irritationen der Umwelt nur in Form einer spezifischen Ereignisverkettung reagieren, dem Anschluss von Songs an Songs.

Auf diese Weise konnten wir nicht nur zeigen, dass Pop alles andere ist als ein Unordentlichkeitsphänomen, sondern auch die bisher mit dem Begriff verbundene Pathetik kappen, die davon ausgeht, dass Pop »für den von Jugend- und Gegenkulturen ins Auge gefaßten Umbau der Welt« steht<sup>51</sup>; dass Pop ein Kampf ist, der dafür kämpft, »soziale Bedeutungen zu erzeugen, die im Interesse der Unterdrückten liegen und nicht jene sind, die von der herrschenden Ideologie bevorzugt werden«. <sup>52</sup> Die Rede von einem Pop-System, das seinen gesellschaftlichen Aufgaben nachkommt, ist prosaischer, um nicht zu sagen: rationaler. Der Systembegriff eignet sich nicht für Enthusiasmen und Vagheiten. Er erfordert eine begriffliche Genauigkeit, die es nicht erlaubt, über Pop als ein »Mehr« zu reden und sich weiterhin mit Bestimmungen wie »heterogenes Sammelsurium<sup>53</sup> oder »labile kulturelle Formation<sup>54</sup> zufriedenzugeben.<sup>55</sup>

Dabei ging es mir nicht so sehr darum, die Frage nach dem Systemcharakter von Pop nun positiv oder negativ zu beantworten, sondern vor allem darum, sie zu stellen – um eine heuristische Entscheidung also, ein Verfahren der Vorläufigkeit, das nicht auf den Sachverhalt verschließende Antworten pocht, sondern dem Zweck dient, ihn zu öffnen. Mit seiner Hilfe können wir in der theoretischen Praxis eine Variante produzieren, die dem Gegenstand bisher nicht zugemutet wurde.<sup>56</sup> Aus der Reaktion auf diesen Versuch einer Einmischung kann man dann weitere Informationen über ihn gewinnen.<sup>57</sup>

**51** | Vgl. Diederichsen: »Ist was Pop?«, 273.

**52** | Fiske: *Lesarten des Populären*, 16.

**53** | Diederichsen: »Ist was Pop?«, 273.

**54** | Schäfer: »Pop und Literatur in Deutschland«, 14.

**55** | Oder unter Pop im Anschluss an Urs Stäheli alle populären Kommunikationsformen zu verstehen, dem Phänomen also keinen Eigen-, sondern nur einen ›Fremdwert‹ zuzugestehen. Vgl. etwa Huck und Zorn, die zwar Pop, Populäres und Popkultur unterscheiden, den Unterschied aber nicht thematisieren. Vgl. Huck und Zorn: *Das Populäre der Gesellschaft*.

**56** | Anders Urs Stäheli: Es sei »gut«, dass die Systemtheorie bisher davor bewahrt wurde, Pop als System zu verstehen und ihm eine exklusive gesellschaftliche Funktion zuzuweisen. Vgl. Stäheli: »Das Populäre in der Systemtheorie«, 169.

**57** | Vgl. Baecker: *Nie wieder Vernunft*, 40. Man könnte auch von einer kostenlosen ›App‹ sprechen, die wir dem Wissenschaftssystem zur Verfügung stellen. Erste Erkenntnisgewinne konnten auf diese Weise bereits erwirtschaftet werden. Siehe die Kommentare von Michael Hutter, Eckhard Schumacher, Hahn/Werber und Urs Stäheli in *Soziale Systeme* Jg. 10 (2004), Heft 2, oder die Beiträge von Opitz/Bayer und Diedrich Diederichsen in dem von Huck und Zorn herausgegebenen Sammelband *Das Populäre der Gesellschaft*.

Deshalb muss man nicht gleich von wissenschaftlichem Fortschritt sprechen. Denn dass die Pop-Forschung sich nach dem wissenschaftstheoretischen Modell von Behauptungen, Testen und Akzeptieren bzw. Verwerfen von Hypothesen entwickelt, ist wohl eher fraglich. Luhmanns Vermutung war, dass es schlicht und einfach darum gehen könnte, steril gewordene Unterscheidungen gegen neue einzutauschen, um anschließend mit den neuen Unterscheidungen herauszuarbeiten, was mit den alten nicht sichtbar gemacht werden konnte.<sup>58</sup> Wenn auch das nach einiger Zeit zu langweilen beginnt, geht man erneut zu anderen Unterscheidungen über. Die entscheidende Frage ist demnach, ob es uns gelungen ist, mit der System/Umwelt-Differenz etwas in den Blick zu bekommen, was bei der Beobachtung von Pop bisher nicht gesehen werden konnte.

## LITERATUR

- Baecker, Dirk: *Nie wieder Vernunft*. Heidelberg: Carl-Auer-Systeme-Verlag 2008.
- Bangs, Lester: *Psychotic Reactions & Carburetor Dung. Literature as Rock'n'Roll, Rock'n'Roll as Literature*. Greil Marcus (Hg.). London: Minerva 1991.
- Bockris, Victor und Gerard Malanga: *Up-Tight. Die Velvet Underground Story*. Augsburg: Sonnentanz 1988.
- Davies, Hunter: *A Hard Day's Night – The Beatles*. St. Andrä-Wördern: Hannibal 1994.
- DeMain, Bill: *Behind the Muse. Pop and Rock's Greatest Songwriters Talk About Their Work and Inspiration*. Cranberry Township: Tiny Ripple Books 2001.
- Diederichsen, Diedrich »Ist was Pop?« In: Ders: *Der lange Weg nach Mitte. Der Sound und die Stadt*. Köln: Kiepehneuer & Witsch 1999, 272-286.
- : »Allein mit der Gesellschaft. Was kommuniziert Pop-Musik?« In: Christian Huck und Carsten Zorn (Hg.): *Das Populäre der Gesellschaft. Systemtheorie und Populärkultur*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2007, 322-334.
- Drummond, Bill und Jimmy Cauty a.k.a. The KLF: *Das Handbuch. Der schnelle Weg zum Nr.1 Hit*. Berlin: Die Gestalten 1998.
- Erlewine, Michael, Vladimir Bogdanol et al. *All Music Guide to Rock. The Expert's Guide to the Best Rock, Pop, Soul, R&B and Rap*. 2. Aufl., San Francisco: Miller Freeman 1997.
- Fiske, John: *Lesarten des Populären*. Wien: Löcker 2003.

**58** | Vgl. Luhmann: *Funktionen und Folgen*, 398. Es könnte fruchtbar sein, die von Hahn und Werber für das Kunstsystem vorgeschlagene Alternativcodierung interessant/langweilig als Zweitcode des Wissenschaftssystems aufzufassen. Die in der Pop-Forschung grassierende Langeweile verdankt sich jedenfalls hauptsächlich den auf neomarxistische Theorieimporte zurückgehenden Unterscheidungen subversiv/affirmativ, *power/people*, *Mainstream/Minderheit*, *Major/Independent* usw.

- Fuchs, Peter: *Das System »Terror«. Versuch über eine kommunikative Eskalation der Moderne*. Bielefeld: Transcript 2004.
- : *Das System Selbst. Eine Studie zur Frage: Wer liebt wen, wenn jemand sagt: »Ich liebe Dich?«?* Weilerswist: Velbrück 2010.
- Fuchs, Peter und Dietrich Schneider: »Das Hauptmann von Köpenick-Syndrom: Überlegungen zur Zukunft funktionaler Differenzierung.« *Soziale Systeme* 1 (1995), 203-224.
- Green, Lucy: *How Popular Musicians Learn. A Way Ahead for Music Education*. Aldershot: Ashgate 2002.
- Hahn, Torsten und Niels Werber: »Das Populäre als Form.« *Soziale Systeme* 10.2 (2004), 347-354.
- Heidingsfelder, Markus: *System Pop*. Berlin: Kadmos 2011.
- Heylin, Clinton: *Dylan. Behind The Shades*. London: Viking 1992.
- Hornby, Nick: *31 Songs*. Köln: Viking 2003.
- Huck, Christian und Carsten Zorn (Hg.): *Das Populäre der Gesellschaft. Systemtheorie und Populärkultur*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2007.
- Hutter, Michael: »Pop: Kunst durch Markt.« *Soziale Systeme* 10.2 (2004), 325-332.
- Ice-T und Heidi Siegmund: *The Ice Opinion. Who gives a fuck?* New York: St. Marti's Press 1994.
- Koppetsch, Cornelia: »Öffentlichkeitseliten und der Wandel von Expertenkulturen. Überlegungen zu Luhmanns Theorie der Massenmedien.« In: Günther Burkart und Gunter Runkel (Hg.): *Luhmann und die Kulturtheorie*.nFrankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, 189-212.
- Krönig, Franz Kasper: *Die Ökonomisierung der Gesellschaft. Systemtheoretische Perspektiven*. Bielefeld: Transcript 2007.
- Larkin, Colin: *All Time Top 100 Albums*. London: Guinness 1994.
- Laufenberg, Frank und Ingrid Laufenberg: *Frank Laufenbergs Rock- und Pop-Lexikon. Sämtliche Top-10-Hits aus USA, GB, Deutschland, der Schweiz und ihre Interpreten*. München: Econ & List 1998.
- Longman Dictionary of Contemporary English*. München: Langenscheidt-Longman 2001.
- Luhmann, Niklas: *Funktion der Religion*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1982.
- : *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*.nFrankfurt a.M.: Suhrkamp 1984.
- : *Archimedes und wir. Interviews*. Dirk Baecker und Georg Stanitzek (Hg.). Berlin: Merve 1987.
- : *Die Wissenschaft der Gesellschaft*.nFrankfurt a.M.: Suhrkamp 1990.
- : *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*. Bd. 1.,nFrankfurt a.M.: Suhrkamp 1993.
- : *Die Gesellschaft der Gesellschaft*.nFrankfurt a.M.: Suhrkamp 1997.
- : *Funktionen und Folgen formaler Organisation*. Berlin: Duncker und Humblot 1999.
- : *Organisation und Entscheidung*. Opladen: Westdeutscher Verlag 2000.

- : *Schriften zu Kunst und Literatur*. Niels Werber (Hg.).nFrankfurt a.M.: Suhrkamp 2008.
- Niemczyk, Ralf und Torsten Schmidt. *Das DJ Handbuch*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2000.
- Opitz, Sven und Felix Bayer: »Die wollen ja nur spielen« – Pop als transversales Programm.« In: Christian Huck und Carsten Zorn (Hg.): *Das Populäre der Gesellschaft. Systemtheorie und Populärkultur*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2007, 284-303.
- Salganik, Matthew J., Peter Sheridan Dodds und Duncan J. Watts: »Experimental Study of Inequality and Unpredictability in an Artificial Cultural Market.« *Science* 10.311 (2006), 854-856.
- Schäfer, Jürgen: »Pop und Literatur in Deutschland seit 1968.« In: Heinz-Ludwig Arnold und Richard Boorbeck (Hg.): *Pop-Literatur. Text + Kritik Sonderband X*. München: Edition Text + Kritik 2003, 7-25.
- Schumacher, Eckhard: »Zeichen über Zeichen. Pop als Resignifikation, Rekombination und Reproduktion.« *Soziale Systeme* 10.2 (2004), 340-346.
- Stäheli, Urs: »Der Code als leerer Signifikant? Diskurstheoretische Beobachtungen.« *Soziale Systeme* 2.2 (1996), 257-281.
- : »Das Populäre in der Systemtheorie.« In: Günter Burkart und Gunter Runkel (Hg.): *Luhmann und die Kulturtheorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, 169-188.
- : »Pop als Provokation.« *Soziale Systeme* 10.2 (2004), 332-338.
- von Stuckrad-Barre, Benjamin: *Soloalbum. Ein Roman*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1998.
- Wölfflin, Heinrich: *Italien und das deutsche Formgefühl. Die Kunst der Renaissance*, 2. Aufl., München: Bruckmann 1964.