

Reinfandt, Christoph: "Paradoxe Kontingenzbewältigung: Zur Ästhetik der Stille in der populären Musik." Sigfried Oechsle, Bernd Sponheuer, Hrsg. *Kunstreligion und Musik 1800 – 1900 – 2000*. Kassel: Bärenreiter, 2015: 179-195.

Paradoxe Kontingenzbewältigung. Zur Ästhetik der Stille in der populären Musik

von Christoph Reinfandt (Tübingen)

Only by the form, the pattern,
Can words or music reach
The stillness
T. S. Eliot, *Burnt Norton* (1936), Part V
(= *Four Quartets* I, 1943)

Man kann Musik nicht hören, wenn man sie hört.
Peter Fuchs, »Vom Zeitzauber der Musik« (1987)

Karlsruhe, den 1. März 2013 – die Sängerin und Komponistin Sophie Hunger kehrt nach einem souverän zwischen Intimität und Rock-Intensität vermittelnden Konzert für eine zweite Zugabe auf die Bühne des Veranstaltungszentrums Tollhaus zurück. Sie stimmt, zunächst alleine am Flügel, ihr Lied *Train People* an, das dann, harmonisch unaufgelöst und getragen von zartem mehrstimmigem Gesang der fünfköpfigen Band, mit den Worten »And while we are passing/The towns are passing/The homes are passing/Time is passing« verklingt. Während die Musiker bewegungslos den letzten Tönen nachlauschen, verharrt auch das Publikum andächtig, so dass ein längerer Moment der Stille entsteht, der für viele Zuhörer paradoxerweise zu den Höhepunkten des Konzerts gehört.¹

Was genau ist hier geschehen? Die folgenden Überlegungen wollen erste Anhaltspunkte zur Beantwortung dieser Frage geben. Die Herausforderung ist dabei eine doppelte, erscheint Stille doch einerseits als das Gegenteil von Musik und andererseits als Gegenpol zu den nach Aufmerksamkeit strebenden und damit potentiell Lärm erzeugenden Strategien der populären Kultur – zumal unter den Bedingungen

¹ Vgl. etwa Tina Schäfer, »Konzertbericht: Sophie Hunger live im Tollhaus Karlsruhe.« <http://www.regioactive.de/review/2013/03/03/konzertbericht-sophie-hunger-live-im-tollhaus-karlsruhe-s400dGr5CK.html> (02. 08. 2014): »Ein Höhepunkt des Konzerts war [...] der Schluss von *Train People*, bei dem tatsächlich einige Zeit niemand klatschte, um den berührenden Moment nicht zu zerstören und gerade die gemeinsame Stille zu genießen.« Die Studioaufnahme des Liedes findet sich als letzter Titel auf Sophie Hungers Album *1983* (2010). Eine für ZEIT ONLINE eingespielte Soloversion ist auf YouTube zugänglich.

der heutigen Mediengesellschaft, die, wie schon der Untertitel einer einschlägigen Studie deutlich macht, als »Negation von Stille« erscheint.² Dennoch (oder gerade deshalb) hat sich die Stille ihren kulturellen Ort bewahrt, und dies gilt sowohl für die Aufführung von Musik als auch für deren Aufzeichnung: sogar John Cages legendäres 4'33'' findet sich auf iTunes und wird tatsächlich gegen Bezahlung heruntergeladen, was einen erstaunten Beobachter zu der Bemerkung veranlasst: »Even a casual glance at the iTunes store confirms that, though noise is in the ascendant, there is always a market for silence.«³ Gerade wenn man annimmt, dass es bei diesen Käufen eher um kulturelles Kapital im Sinne Bourdieus als um Musikgenuss geht, bleibt doch festzuhalten, dass Cages ikonisches Werk wie kein anderes den Ort markiert, den die Stille in der Kunst und Musik des 20. Jahrhunderts einnimmt.⁴ Dies wiederum schlägt sich auch in der mittlerweile recht umfangreichen Literatur nieder, die sich aus (musik-)wissenschaftlicher Perspektive mit Stille beschäftigt und weitgehend darin übereinstimmt, dass es sinnvoller ist, Stille statt als das Gegenteil von Musik doch eher als deren konstitutiven Bestandteil und Möglichkeitsgrund zu betrachten.⁵ Und der kulturwissenschaftliche Blick auf die Praxis des Musikmachens und -hörens schließlich, den Christopher Small mit dem englischen Begriff des *Musicking* markiert hat, eröffnet produktive Perspektiven auf Phänomene wie den eingangs geschilderten Höhepunkt des Sophie Hunger-Konzerts und populärere Spielarten der Musik.⁶

Im Folgenden geht es also einerseits um die Rolle der Stille in der Musik generell und andererseits um die soziale Funktion der Stille in der (populären) Musik, wie man in Erweiterung eines Aufsatztitels des Systemtheoretikers Peter Fuchs formulieren

- 2 Yasmine Ait Ichou, *Stille und Mediengesellschaft: Ein Beitrag zu den Ursachen, Zusammenhängen und Konsequenzen der heutigen Negation von Stille, unter der besonderen Berücksichtigung des Einflusses neuer Medien*, Münster 1999. Das Problem hat in jüngerer Zeit viel Beachtung gefunden. Vgl. dazu auch Gordon Hempton und John Grossmann, *One Square Inch of Silence: One Man's Quest to Preserve Quiet*, New York 2009; George Michelsen Foy, *Zero Decibels: The Quest for Absolute Silence*, New York 2010; George Prochnik, *In Pursuit of Silence: Listening for Meaning in a World of Noise*, New York 2011.
- 3 Wesley Stace, »Hush Now.« *Times Literary Supplement* (Oct 15, 2010). Zit. nach http://www.the-tls.co.uk/tls/reviews/other_categories/article723576.ece (02. 08. 2014).
- 4 Vgl. dazu auch John Cage, *Silence: Lectures and Writings*, 50th Anniversary Edition, Middletown, CN 2011 sowie zusammenfassend Kyle Gann, *No Such Thing as Silence: John Cage's 4'33''*, New Haven und London 2011. Die Negativität dieser hochkulturellen Vereinnahmung von Stille ist bereits von Susan Sontag kritisiert worden. Vgl. dazu Susan Sontag, »The Aesthetics of Silence« (1967), in: dies., *Styles of Radical Will* (1969), London 1994, S. 3–34.
- 5 Den gegenwärtig breitesten und systematischsten Überblick bietet Neil Crimes, »Beyond Sound: Listening Through Musical Silence«, (2011): <http://neilcrimes.wordpress.com/essays/dissertation-proposal-beyond-sound-listening-through-musical-silence/> (02. 08. 2014).
- 6 Christopher Small, *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Middletown, CN 1998.

könnte.⁷ Die Systemtheorie spielt dabei insofern eine Rolle, als sie die Möglichkeit bietet, Zusammenhänge zwischen musikalischer Textur, Wahrnehmung und sozio-kulturellen Rahmenbedingungen herzustellen, die für den wissenschaftlichen Umgang mit Stille wichtig sind. Nach einer Einführung in den gegenwärtigen Stand der Diskussion über den Zusammenhang von Musik und Stille werden deshalb Peter Fuchs' Überlegungen zur sozialen Funktion der Musik unter modernen Bedingungen aufgegriffen und im Hinblick auf die hier deutlich werdenden paradoxen Strategien der Kontingenzbewältigung ausgearbeitet, wobei schließlich auch der Zusammenhang zwischen Popmusik und Kunstreligion in den Blick gerät.⁸

1. Musik und Stille

Die Stille und das Schweigen haben seit jeher die Aufmerksamkeit von Dichtern und Denkern auf sich gezogen. Erst im 20. Jahrhundert hingegen rückt *Silence* in den Mittelpunkt der philosophischen Betrachtung⁹ und wird als Gegenpol zu *Sound* vor dem Hintergrund der immer flächendeckender zur Verfügung stehenden Technologien der Klangaufzeichnung und -reproduktion¹⁰ verstärkt auch in der kunsttheoretischen Diskussion thematisiert.¹¹ In der Musikwissenschaft lässt sich seit den 1960er-Jahren eine programmatische Auseinandersetzung mit *Silence* beobachten, wobei diese einerseits als Rahmung von Musikstücken und andererseits in ihrer Bedeutung für den Verlauf und die Entwicklung von Werken erfasst wird. Zofia Lissa z. B. un-

- 7 Peter Fuchs, »Die soziale Funktion der Musik«, in: *Gesellschaft und Musik. Wege zur Musiksoziologie. Festgabe für Robert H. Reichardt zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Wolfgang Lipp (Sociologica Internationalis, Beiheft 1), Berlin 1992, S. 67–86.
- 8 Vgl. dazu bereits Bernd Sponheuer, »Popmusik und Kunstreligion. Theoretische Überlegungen«, in: *Zwischen »U« und »E«. Grenzüberschreitungen in der Musik nach 1950*, hrsg. von Friedrich Geiger und Frank Hentschel (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, 27) Frankfurt a. M. u. a. 2011, S. 23–34, wiederabgedruckt im vorliegenden Band, S. 147–160.
- 9 Vgl. etwa grundlegend Max Picard, *Die Welt des Schweigens*, Erlenbach-Zürich 1948 sowie systematischer Bernard P. Dauenhauer, *Silence: The Phenomenon and Its Ontological Significance*, Bloomington 1980 und in jüngerer Zeit Mark S. Muldoon, »Silence Revisited: Taking the Sight out of Auditory Qualities,« in: *The Review of Metaphysics: A Philosophical Quarterly* 50 (1996), S. 275–298 und Joseph P. Lawrence, »Toward a Metaphysics of Silence«, in: *Idealistic Studies* 32 (2002), S. 255–271.
- 10 Vgl. Jonathan Sterne, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham und London 2003.
- 11 Vgl. Douglas Kahn, *A History of Sound in the Arts*, Cambridge, MA und London 1999, Seth Kim-Cohen, *In the Blink of an Ear: Toward a Non-Cochlear Sonic Art*, New York und London 2009 und Salomé Voegelin, *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art*, New York und London 2010.

terscheidet bereits 1964 »pre-performance silence and post-performance silence« einerseits von »short breathing-spells of silence between [...] movements,« »breaks between parts« und Pausen andererseits.¹² Thomas Clifton gründet 1976 seine »Poetik musikalischer Stille« auf den teils metaphorischen Dimensionen von »Temporal Silences«, »Silences in Registral Space« und »Silences in Motion«.¹³ Und William Dougherty schließlich führt 1979 Lissas und Cliftons Überlegungen in einem Schema zusammen, das »Normative Silences« (»pre-performance,« »post-performance,« »structural«) von semiologisch konzeptualisierten »Non-Normative Silences« (»predictive,« »retroductive,« »juxtadictive«) unterscheidet.¹⁴ Dieses an musikalischen Werken orientierte Verständnis von *Silence* wird demgegenüber erst in jüngerer Zeit um die Dimension des Hörens ergänzt. So unterscheidet etwa Elizabeth Hellmuth Margulis »perceived silence« von »notated silence« und »acoustic silence«,¹⁵ und Nicky Losseff und Jenny Doctor erkennen die grundlegende Bedeutung von Wahrnehmung und Kognition für jede Konzeptualisierung von Stille an, wenn sie in der Einleitung zu ihrem programmatischen Sammelband feststellen, »[that] musical silences are cognitive in the deepest sense«¹⁶ und anschließend den Versuch unternehmen, die »Textur der Stille« in diesem Sinne umfassender zu beschreiben,¹⁷ wobei zu diesem Zeitpunkt sowohl kognitive als auch kommunikationstheoretische und diskursanalytische Überlegungen Eingang in die Musikwissenschaft gefunden haben.¹⁸

Trotz ihrer ganz unterschiedlichen Interessenschwerpunkte und Abstraktionslagen sind sich nahezu alle bisher angesprochenen Ansätze darin einig, dass musikalische Stille ihre Bedeutung nicht aus sich selbst heraus, sondern über ihren Kontext

- 12 Zofia Lissa, »Aesthetic Functions of Silence and Rests in Music«, in: *The Journal of Aesthetics and Arts Criticism* 22 (1964), S. 443–454, hier S. 445–447.
- 13 Thomas Clifton, »The Poetics of Musical Silence«, *MQ* 62 (1976), S. 163–181, hier S. 164, 171 und 178.
- 14 William Patrick Dougherty, *The Significance of Silence in the String Quartets of Beethoven*, MA Thesis, Ohio State University 1979. Demgegenüber finden sich auch immer wieder relativ unsystematische Einzelstudien wie etwa Ellen T. Harris, »Silence as Sound: Handel's Sublime Pauses«, in: *The Journal of Musicology* 22 (2005), S. 521–558.
- 15 Elizabeth Hellmuth Margulis, »Moved by Nothing: Listening to Musical Silence«, in: *JMT* 51 (2007), S. 245–276.
- 16 Nicky Losseff und Jenny Doctor (Hrsg.), *Silence, Music, Silent Music*, Aldershot 2007, S. 1.
- 17 Jenny Doctor, »The Texture of Silence«, in: ebd., S. 15–35.
- 18 Vgl. etwa grundlegend Thomas J. Bruneau, »Communicative Silences: Forms and Functions«, in: *Journal of Communication* 23 (1973), S. 17–46 und Muriel Saville-Troike, »The Place of Silence in an Integrated Theory of Communication«, in: *Perspectives on Silence*, hrsg. von Deborah Tannen und Muriel Saville-Troike, Norwood, NJ 1985, S. 3–18 sowie Jean-Jacques Nattiez, *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*, Princeton, NJ 1990, Dennis Kurzon, *Discourse of Silence*, Amsterdam 1998 und Anna Danielewicz-Betz, *Silence and Pauses in Discourse and Music*, Diss. Universität Saarbrücken 1998.

generiert und dabei bisweilen selbst als Kontext für die Musik fungiert.¹⁹ Letzteres etwa ist insbesondere bei den institutionalisierten Varianten der »pre-performance silence« in Konzertsituationen der Fall,²⁰ während »post-performance silence« entweder strukturell angelegt ist (wie etwa in Sophie Hungers *Train People* mit seinem harmonisch offenen Schluss) oder aber auf der besonderen Eindringlichkeit und Virtuosität der Aufführung beruht, die dem Publikum buchstäblich den Atem bzw. den konventionalisierten Applaus verschlägt.²¹ »Innerhalb« der musikalischen Komposition oder Aufführung hingegen bildet die Musik den Kontext für »structural silences,« die tendentiell »notated« oder doch zumindest »pre-conceived« sind, während ihre Überführung in »acoustic silence« und/oder »perceived silence« problematisch bleibt, weil es eben eigentlich nie wirklich absolut still ist, sondern allenfalls im Horizont der umgebenden Musik. Zwar gilt, wie bereits Thomas Clifton feststellt: »If silence is distinguishable from nothingness, it is because silence is fundamentally not autonomous. In this respect »made« silences are different from »real« silences, e.g. the silence of outer space.«²² Und auch Stan Link fasst in einem wegweisenden Aufsatz zusammen: »To remain meaningful, silence must, apparently, stay tethered to its environment [...] A meaningful silence is one which is bound to its immediate context.«²³ Andererseits aber lässt sich die Bedeutung der Stille nicht restlos aus ihrem Kontext herleiten und bleibt in jedem Fall metaphorisch im Sinne von Donald Davidsons Diktum »that all similes are true and most metaphors are false,«²⁴ wie Stan Link erläutert: »Silence is similarly false. As an absence with a strongly felt presence, part of the effect of silence [...] is in the illusion of experiencing what can't be experienced.«²⁵

- 19 Vgl. etwa Elizabeth Hellmuth Margulis, »Silences in Music Are Musical Not Silent: An Exploratory Study of Context Effects on the Experience of Musical Pauses«, in: *Music Perception* 24 (2007), S. 485–506.
- 20 Für eine breite kulturgeschichtliche Fallstudie vgl. James H. Johnson, *Listening in Paris: A Cultural History*, Berkeley, Los Angeles und London 1995, die um die Frage kreist: »Why did French audiences become silent?« (S. 1).
- 21 Eine derartig »nachhallende« Schlussstille vor dem Einsetzen des Applauses ist mir im Anschluss an eine Aufführung von Bruckners unvollendeter und daher mit dem langsamen Satz verklingender 9. *Sinfonie* unter Günter Wand in den 1980er-Jahren im Londoner South Bank Centre in Erinnerung geblieben. Hier handelte es sich einerseits um einen nicht intendierten, aber dennoch strukturell bewirkten Effekt, der sich andererseits mit der Eindringlichkeit der Darbietung kombinierte.
- 22 Clifton, »Poetics of Musical Silence« (wie Anm. 13), S. 163.
- 23 Stan Link, »Much Ado About Nothing«, in: *Perspectives of New Music* 33 (1995), S. 216–272, hier S. 217 f. Losseff und Doctor sprechen dementsprechend von »contextual silences« (Losseff/Doctor, *Silence, Music, Silent Music* [wie Anm. 16], S. 2) bzw. »framing silences« (Doctor, »Texture of Silence« [wie Anm. 17], S. 18).
- 24 Donald Davidson, »What Metaphors Mean«, in: ders., *Inquiries into Truth and Interpretation*, Oxford 2001, S. 245–264, hier S. 257.
- 25 Link, »Much Ado About Nothing« (wie Anm. 23), S. 229.

Wie die Stille haben Metaphern für sich genommen keine Bedeutung, und auf eben dieser Analogie baut Stan Link seine Argumentation auf: »The way out of the morass surrounding meaningful silence may be simply to assume that it has no meaning. To better understand its role in music, it may be more effective to say that actual musical silence is metaphoric, a pointer to something else.«²⁶ Die Bedeutung der Stille wird so zu einer Bedeutungszuschreibung, die von einer langen Tradition historischer Semantiken (das Nichts, die Ewigkeit, die Transzendenz, die Erfüllung usw.) mitsamt den dahinterstehenden Bedürfnissen und kulturellen Funktionen gerahmt wird. Effekte der Stille werden so häufig als semantisch aufgeladene Paraphrasen sichtbar,²⁷ und der Ausgangs- und Fluchtpunkt vieler dieser Paraphrasen ist, so die Grundthese der weiteren Überlegungen, die unhintergehbare Kontingenzerfahrung der Moderne.²⁸

2. Kontingenz als Signum der Moderne und die soziale Funktion der Musik

Kontingenz ist ein in der Theologie, Philosophie und Soziologie geprägter Begriff für Phänomene, die möglich, aber nicht notwendig sind. Obwohl das Adjektiv ›kontingent‹ gelegentlich auch synonym mit ›zufällig‹ verwendet wird, geht es eigentlich doch um etwas anderes. Niklas Luhmann etwa, in dessen soziologischer Systemtheorie der Moderne dem Begriff der Kontingenz eine zentrale Rolle zukommt, definiert ihn wie folgt:

Kontingenz ist etwas, was weder notwendig ist noch unmöglich ist; was also so, wie es ist (war, sein wird), sein kann, aber auch anders möglich ist. Der Begriff bezeichnet mithin Gegebenes (Erfahrenes, Erwartetes, Gedachtes, Phantasiertes) im Hinblick auf mögliches Anderssein; er bezeichnet Gegenstände im Horizont möglicher Abwandlungen. Er setzt die gegebene Welt voraus, bezeichnet also nicht das Mögliche überhaupt, sondern das, was von der Realität aus gesehen anders möglich ist.²⁹

Nach der Ablösung alteuropäischer religiöser Gewissheiten im Zuge von Säkularisierungsprozessen wird die Kontingenz zu einem »Eigenwert der modernen Gesellschaft,« der in deren Selbstbeschreibungen und den mit ihnen verbundenen kultu-

26 Ebd., S. 224.

27 Vgl. ebd., S. 230.

28 Darauf laufen auch die Überlegungen Stan Links hinaus, ohne dass jedoch die historische Dimension in den Vordergrund gestellt wird. Vgl. ebd., S. 266–268.

29 Niklas Luhmann, *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt a. M. 1984, S. 152.

rellen Praktiken Spuren hinterlässt und unterschiedliche Spielarten eines spezifisch modernen Kontingenzbewusstseins prägt.³⁰ Modernität erscheint unter diesen Vorzeichen als »Kontingenzkultur«,³¹ die sich zunehmend intensiviert und globalisiert.³² Dem modernen Menschen eröffnet sich dementsprechend ein historisch beispielloses Maß an Möglichkeiten, das allerdings um den Preis erhöhter Ungewissheit und Unsicherheit erworben wird. Während für deren Bewältigung traditionell die Religion in Anspruch genommen wurde, gerät auch diese unter modernen Bedingungen in ihrem kontingenzaufhebenden Letztbegründungsanspruch unter Druck, und die auf die Kontingenzerfahrung reagierenden Strategien der Kontingenzbewältigung werden vielfältiger.³³ Gerade im Hinblick auf die für die moderne Kultur konstitutive Dimension der individuellen Erfahrung kommt dabei der Idee der Kunstreligion und ihrer Bindung an die Musik eine besondere Bedeutung zu, spielt doch bei der partiellen Überführung religiöser Kontingenzbewältigungsstrategien in die Kunst insbesondere das romantische Musikverständnis eine zentrale Rolle.

Dies zeigt sich auch in Peter Fuchs' Überlegungen zu Musik und Systemtheorie. Ganz romantisch spricht Fuchs vom »Zeitzauber der Musik« und geht von der These aus, dass »gerade die Unbeobachtbarkeit [von Musik] konstitutiv für die Funktion von Musik ist.«³⁴ Wie aber kann man sich dann die Funktion von Musik vorstellen? Für Fuchs liegt der Schlüssel zur Erklärung der »eigentümliche[n] Relevanz [der Musik] für psychische und soziale Systeme« in der »Isomorphie der Reproduktionsweise autopoietischer Systeme mit der inneren Motorik von Musik.«³⁵ Musik wäre also trotz ihrer Unbeobachtbarkeit faszinierend, weil die zeitliche Organisations-

30 Vgl. Niklas Luhmann, »Kontingenz als Eigenwert der modernen Gesellschaft«, in: ders., *Beobachtungen der Moderne*, Opladen 1992, S. 93–147.

31 Vgl. etwa Michael Makropoulos, »Modernität als Kontingenzkultur«, in: *Kontingenz*, hrsg. von Gerhard von Graevenitz und Odo Marquardt (Poetik und Hermeneutik, 17), München 1998, S. 55–80 sowie ausführlicher ders., *Modernität und Kontingenz*, München 2001.

32 Vgl. etwa Markus Holzinger, *Kontingenz in der Gegenwartsgesellschaft. Dimensionen eines Leitbegriffs moderner Sozialtheorie*, Bielefeld 2007 und Wolfgang Knöbl, *Die Kontingenz der Moderne. Wege in Europa, Asien und Amerika*, Frankfurt a. M. 2007.

33 Vgl. etwa Hermann Lübke, »Kontingenzerfahrung und Kontingenzbewältigung«, in: Graevenitz/Marquardt, *Kontingenz* (wie Anm. 31), S. 35–47. Systemtheoretisch betrachtet lassen sich alle sozialen Systeme in ihrer funktionalen Dimension als Kontingenzbewältigungszusammenhänge beschreiben, vgl. dazu Niklas Luhmanns Monographien zu Wirtschaft, Wissenschaft, Recht, Kunst, Religion, Politik und Erziehungssystem der modernen Gesellschaft (1988–2002).

34 Peter Fuchs, »Vom Zeitzauber der Musik. Eine Diskussionsanregung«, in: *Theorie als Passion*, hrsg. von Dirk Baecker u. a., Frankfurt a. M. 1987, S. 214–237, hier S. 215. Vgl. für eine knappe Einführung Peter Fuchs, »Musik und Systemtheorie – Ein Problemaufriß«, in: *Diskurse zur gegenwärtigen Musikkultur*, hrsg. von Nina Polaschegg, Uwe Hager und Tobias Richtsteig (Forum Musik Wissenschaft, 3), Regensburg 1996, S. 49–55.

35 Fuchs, »Vom Zeitzauber der Musik« (wie Anm. 34), S. 221.

form musikalischer Elemente bzw. Ereignisse, in der die »Identität [eines] Tons [...] sich bei quasi-ontologischer Gleichheit [bestimmt] durch die Differenz, in der er sich je findet«³⁶, der zeitlichen Organisationsform der für psychische und soziale Systeme konstitutiven Elemente bzw. Ereignisse (Gedanken und Kommunikationen) entspricht. Hinzu kommt dann, dass diese Entsprechung, anders als im Falle der für die Autopoiesis und Co-Evolution psychischer und sozialer Systeme wichtigen Sprache, bei der Musik von semantischen Vorfestlegungen befreit ist, was insbesondere für das menschliche Bewusstsein attraktiv ist:

Musik kann die Zeitbewandnisse des Bewußtseins befristet ›substituieren‹ durch ihre bewußtseinsisomorphe Temporalität, und das Bewußtsein kann eben dies wollen und genießen, weil es von seinen eigenen Reproduktionserfordernissen entlastet wird. Es wird in den Sog der Zeitlichkeit hineingenommen, die ihm erspart, sich, wenn man so sagen darf, selbst um weitere Anschlußereignisse, selbst um die Stabilisierung seiner eigenen Redundanzen und Strukturen zu kümmern.³⁷

Während im Falle der Sprache die »Besetzung des Bewußtseins [...] nicht allein über die Zeitstruktur [...] läuft], sondern zentral und unvermeidbar über das in der Sprache, in der Kommunikation Bezeichnete, über das Signifikat, über die Fremdreferenz, den Sinn, die Bedeutung«, bleibt die Musik »fundamental [...] nicht fremdreferentiell« und damit, wie man in Zuspitzung eines alten musikwissenschaftlichen Topos sagen könnte, reine »Zeitkunst«.³⁸ Bedeutung erlangt die Musik dementsprechend, und hier ergibt sich eine überraschende Parallele zu den vorangegangenen Überlegungen zur Stille, nicht aus sich selbst heraus, sondern immer nur auf einer anderen Ebene: Musik kann »im psychischen System nur als Gedanke bewegt werden«³⁹, und von Musik ausgelöste Gedanken sind immer sprachlich und damit durch die Kommunikation über Musik in sozialen Systemen kulturell überformt, was allerdings natürlich durch Musik ausgelöste physiologische Reaktionen und Empfindungen keineswegs ausschließt⁴⁰ – wie die Musik selbst werden diese jedoch »sozial mit Bedeutung aufgeladen«⁴¹.

36 Ebd., S. 220.

37 Fuchs, »Musik und Systemtheorie« (wie Anm. 34), S. 50.

38 Ebd., S. 50 f.

39 Fuchs, »Vom Zeitzauber der Musik« (wie Anm. 34), S. 227.

40 Vgl. ebd., S. 222, wo Fuchs darauf hinweist, dass es gerade die »autopoiesis-isomorphe Struktur der Musik« ist, die sich in die Reproduktionsweise insbesondere psychischer Systeme »›einzuklinken‹ vermag« und damit »Resonanz im nahezu korrekten physikalischen Sinne erzeugt.«

41 Fuchs, »Musik und Systemtheorie« (wie Anm. 34), S. 52 (Hervorhebung im Original).

Damit deutet sich an, dass zwischen Musik und Stille in der Tat kein Gegensatz besteht, zumal wenn die Stille an die Musik angeschlossen oder in diese eingeschlossen wird. Stille markiert vielmehr einen paradoxen Sonderfall, indem sie etwas vor Augen führt, das in dieser Form eigentlich nicht zugänglich und auch nicht existent ist, nämlich ein in der Zeit festgehaltenes, stabilisiertes, vorübergehend stillgestelltes musikalisches Ereignis,⁴² das zugleich nichts und alles bedeutet. Während sich, wenn es sich denn um Musik im Gegensatz zu bloßem Geräusch handelt, die unhintergehbare Temporalität der inneren Motorik der Musik ebensowenig abschalten lässt wie der unablässige Vollzug der Operationen psychischer und sozialer Systeme, wird hier doch ebendies simuliert, und die damit markierte immanente Transzendenz, die für den Moment keine weiteren Entscheidungen zu erfordern scheint, bringt paradoxerweise die bewusstseinsentlastende Funktion der Musik auf den Punkt: die Musik kommt zu sich selbst, wenn sie verstummt, so wie man die grundlegende Funktion von Musik nicht hören kann, wenn man sie (bewusst) hört.⁴³ Die soziale Funktion der Musik gründet also auf der in der Stille verkörperten strukturellen Funktionalität der Musik, die psychischen Systemen die Bewältigung der Kontingenz ihrer eigenen Systemoperationen ebenso ermöglicht wie die Bewältigung spezifisch moderner Kontingenzerfahrungen. Ihren kulturellen Ort findet diese Form der Kontingenzbewältigung mit der Romantik, die mit den Semantiken der Subjektivität und Autonomie einen Raum für Vorstellungen immanenter Transzendenz eröffnet, der zunächst emphatisch besetzt wird (Genie, Kunstreligion), dann aber auch jenseits der ausdifferenzierten sozialen Systeme der modernen Kunst, Musik und Literatur Verbreitung findet, zumal ja der Kunstgenuss im romantischen Verständnis von Beginn an programmatisch jedem zugänglich sein sollte, während in jüngerer Zeit darüber hinaus auch alle jederzeit kreativ sein sollen.⁴⁴ Zwischen Romantik und populärer Kultur besteht dementsprechend bis zum heutigen Tage ein enger Zusammenhang, der insbesondere in musikalischen Inszenierungen von Stille deutlich hervortritt.⁴⁵

42 Vgl. zur Wortwahl Fuchs, »Vom Zeitzauber der Musik« (wie Anm. 34), S. 216.

43 Dies der Hintergrund zu der als Epigraph zitierten Aussage von Peter Fuchs: »Man kann Musik nicht hören, wenn man sie hört.« (ebd., S. 226).

44 »Kreativität scheint nichts anderes zu sein als demokratisch deformierte Genialität«, stellt etwa Luhmann spöttisch fest. Vgl. Niklas Luhmann, »Über ›Kreativität‹«, in: *Kreativität – ein verbrauchter Begriff?*, hrsg. von Hans-Ulrich Gumbrecht, München 1988, S. 15–19, hier S. 16.

45 Vgl. dazu ausführlich Christoph Reinfandt, *Romantische Kommunikation. Zur Kontinuität der Romantik in der Kultur der Moderne*, Heidelberg 2003 sowie zusammenfassend Sponheuer, »Popmusik und Kunstreligion« (wie Anm. 8).

3. Paradoxe Kontingenzbewältigung

Die kontingenzbewältigende Funktion der Musik vollzieht sich, das haben die bisherigen Überlegungen deutlich gemacht, auf zwei Ebenen: Von grundlegender Bedeutung ist die »autopoiesis-isomorphe Struktur der Musik,«⁴⁶ deren, wie man sagen könnte, strukturelle Funktionalität »als reine Form«⁴⁷ insbesondere für das Bewusstsein psychischer Systeme attraktiv ist. Man kann diese reine Form allerdings nicht hören, was Peter Fuchs mit der paradoxen These »Man kann Musik nicht hören, wenn man sie hört« sehr schön auf den Punkt bringt.⁴⁸ Hören kann man demgegenüber die klangliche ›Oberfläche‹ der Musik, die allerdings aus sich selbst heraus nichts bedeutet und lediglich kulturell mit Bedeutungen aufgeladen wird, wobei durchaus auch ein auf der Erfahrung von Musik basierendes Gespür für die – Sprache und Gedanken prinzipiell unzugängliche – erste Ebene zum Tragen kommt. Nur wenn die Musik Stille inszeniert, kommt es zu einem punktuellen In-Eins-Fallen beider Dimensionen. Jede Inszenierung von Stille allerdings kann sich wiederum paradoxerweise nur in der realisierten Form vollziehen, und jede realisierte Form ist unausweichlich kontingent, auch wenn sich die postromantische Kunsttheorie der Moderne mit ihrem emphatischen Werkbegriff und ihrem Insistieren auf der Autonomie der Kunst nach Kräften darum bemühte, diese ihrem eigenen kunstreligiösen Anspruch entgegentretende Tatsache zu kaschieren. Solange dabei in der Musik in erster Linie die (Noten-) Schrift als abstrakt-unsichtbares Medium der Formgebung fungierte – und auf diesen Stand der Ausdifferenzierung von westlicher (Kunst-) Musik und Literatur bezieht sich T. S. Eliots berühmtes Diktum »Only by the form, the pattern,/Can words or music reach/The stillness« aus dem Jahre 1936⁴⁹ – konnte die Invisibilisierung der Kontingenz durch die relative Stabilität des Werks im Medium der Schrift noch überzeugend gelingen. Die Hinwendung der Künste zum Performativen im Laufe des 20. Jahrhunderts ließ dies jedoch zunehmend problematisch erscheinen, und gegenwärtig ist sogar die Performativität von Schrift und Buchdruck Gegenstand kulturwissenschaftlicher Betrachtung.⁵⁰ Die Paradoxie des Kontingenzbewältigungsanspruchs der realisierten Form bleibt allerdings auch hier bestehen, zumal sich die Verankerung des Werkcharakters gerade in den im 20. Jahrhundert in den Vorder-

46 Fuchs, »Vom Zeitzauber der Musik« (wie Anm. 34), S. 222.

47 Fuchs, »Musik und Systemtheorie« (wie Anm. 34), S. 54.

48 Fuchs, »Vom Zeitzauber der Musik« (wie Anm. 34), S. 226.

49 *Burnt Norton V* (1936), zit. nach T. S. Eliot, *Collected Poems 1909–1962*, London 1963, S. 194 f.

50 Vgl. etwa Erika Fischer Lichte, *Performativität: Eine Einführung*, Bielefeld 2012.

grund tretenden musikalischen Richtungen des Jazz, der Rock- und der Popmusik immer stärker Richtung Aufnahme statt Notentext verlagert hat.

In jüngerer Zeit hat sich diese Tendenz noch verstärkt. Sophie Hungers Lied *Train People* z. B. existiert längst nicht mehr wie noch vor nicht allzu langer Zeit üblich in nur einer maßgeblichen Studioaufnahme auf dem Album 1983 aus dem Jahre 2010, sondern in derzeit mehr als zehn unterschiedlichen Live-Fassungen für jedermann zugänglich auf YouTube, darunter auch eine Aufnahme vom 19. Januar 2013 in Paris, die deutlich macht, dass das eingangs thematisierte Karlsruher Konzerterlebnis keineswegs so einzigartig war, wie man als Besucher des Konzerts dachte.⁵¹ Diese Art der Dokumentation des Performativen macht heute Beobachtungen möglich, die früher zahllose Konzertbesuche erfordert hätten. Hinsichtlich der Stille kann es also vor dem Hintergrund dieser medialen Entwicklung weitaus stärker als zuvor um ›acoustic‹ und ›perceived silence‹ statt um ›notated‹ und ›preconceived silence‹ gehen; der Werkcharakter des aufgeführten Stücks tritt unter diesen Bedingungen hinter der Aufführungspraxis zurück, so dass die Inszenierung von Stille nicht nur als Effekt von Komposition, sondern auch als Effekt von Improvisation in den Blick geraten kann. Die Aufnahme der Aufführung gerät damit zum wiederholt beobachtbaren und damit stabilisierten ›Werk‹.

Dabei fällt auf, dass die Kontingenz der Musik (im Sinne von allfälligen Entscheidungen über Tonalität, Melodik, Harmonik, Rhythmik usw.) in der Aufführungspraxis der Rock- und Popmusik auf zwei ganz unterschiedliche Weisen vorübergehend stillgestellt werden kann. Einerseits ist die ›post-performance silence‹ à la Sophie Hunger ein beliebtes Mittel der Wahl, das z. B. Van Morrison immer wieder sowohl in Studioproduktionen als auch auf Konzerten einsetzt, um seinem Ideal musikalischer Transzendenz nahezukommen. Dabei verschwimmt anders als bei Sophie Hunger häufig die Grenze zwischen ›performance‹ und ›post-performance‹, wenn die Musik und der Gesang (klassisch hier die in unterschiedlichen Stücken immer wieder improvisierend aufgenommene Phrase »Can you feel the silence?«) in mantraartiger Wiederholung bis zur Unhörbarkeit zurückgenommen wird.⁵² Andererseits kann aber auch, sozusagen in entgegengesetzter Richtung, der Weg von der Musik zum Geräusch eingeschlagen werden, so dass reiner (und mitunter sehr intensiver und lautstarker) Klang jegliche tonale, melodische, harmonische oder rhyth-

51 Obwohl die Stille in Karlsruhe deutlich länger schien. Vgl. »Sophie Hunger – *Train People* (HD) Live à La Cigale 2013« : http://www.youtube.com/watch?v=CUKlMB_dyZA (02. 08. 2014).

52 Vgl. dazu bereits Christoph Reinfandt, »Markierungen der Transzendenz in Hoch- und Populärkultur: T. S. Eliots *Four Quartets* und Van Morrisons *Hymns to the Silence*«, in: *Beobachtungen des Unbeobachtbaren: Konzepte radikaler Theoriebildung in den Geisteswissenschaften*, hrsg. von Oliver Jahraus und Nina Ort, Weilerswist 2000, S. 101–124.

mische Festlegung aufhebt. Ein bekanntes Beispiel sind hier die Alben und Konzerte der amerikanischen Band Wilco mit ihrem Mastermind Jeff Tweedy, deren Songstrukturen immer wieder durch *Noise* gebrochen werden.⁵³ Es handelt sich aber um ein im Alternative Rock verbreitetes, künstlerische Ambitioniertheit markierendes Phänomen, das im sogenannten Post-Rock (z. B. Mogwai, Sigur Rós) zum genrebestimmenden Merkmal wird.

Eine interessante Kombination der bislang benannten Strategien der musikalischen Kontingenzbewältigung zwischen Komposition und Improvisation einerseits und Stille und Geräusch andererseits bietet der Titel *Divided Sky* der amerikanischen Jam Band Phish. Die Entstehungs- und Aufführungsgeschichte dieses über weite Strecken durchkomponierten Stücks – angesichts der Tatsache, dass der Gesang nur 12 Sekunden von 12 Minuten einnimmt, scheut man sich, von einem Lied zu sprechen – lässt sich unter den heutigen medialen Bedingungen in nie zuvor dagewesener Form im Internet verfolgen: YouTube hält sowohl die maßgebliche Studioaufnahme von dem Album *Junta* (zunächst für den Eigenvertrieb als Cassette 1988 produziert, veröffentlicht als CD durch Elektra 1991)⁵⁴ als auch zahllose Liveaufnahmen bereit,⁵⁵ und die wiki-artig organisierte Seite Phish.Net (›for phans, by phans‹) sammelt alle erdenklichen Informationen in bemerkenswert systematischer Weise.⁵⁶ In der Sektion Music > Song Histories findet sich dementsprechend ein ausführlicher Eintrag zu *Divided Sky* (›Historian: Syd Schwarz‹), der kaum Wünsche offen lässt und bereits Videos zu drei Liveversionen beinhaltet (1990, 1994, 2011).⁵⁷ Die mehrteilige Komposition des Gitarristen und Sängers Trey Anastasio, die sich offenbar, wie man hier erfährt, aus mehreren ursprünglich voneinander unabhängigen Einzelstücken speist (darunter prominent ein von Trey gemeinsam mit seiner Mutter komponiertes Weihnachtsmusical mit dem Titel *Gus the Christmas Dog*) wirkt dennoch sehr kompakt und verweist am Ende auch melodisch klar erkennbar auf den Anfang zurück. Zur

53 Vgl. zur ästhetischen Signifikanz von *Noise* bei Wilco Court Carney, »All of My Maps Have Been Overthrown: Wilco and the Politics of Identity in Modern American Culture«, in: *Sound Fabrics: Studies on the Intermedial and Institutional Dimensions of Popular Music*, hrsg. von Martin Butler u. a., Trier 2009, S. 175–186. Van Morrison schlägt auf der Ebene der Sprache einen ähnlichen Weg ein, wenn er beim letzten Titel der CD *Keep It Simple* (2008), *Behind the Ritual*, schon auf der Studioaufnahme den Songtext passagenweise (und im Booklet abgedruckt) durch »Blah, blah, blah, blah, blah, blah« ersetzt und dies auch live beibehält. Vgl. etwa »Van Morrison, *Behind the Ritual*, BBC Four Sessions« (ca. 3:00 ff.): <http://www.youtube.com/watch?v=8lzYetiHpMw> (15. 03. 2013).

54 Vgl. <http://www.youtube.com/watch?v=wJExiqyRwRA> (02. 08. 2014).

55 Da hier ständig neue Versionen hinzukommen, ist dieses Korpus am besten über die Suchfunktion von YouTube zu erschließen.

56 Die offiziellen, von der Band selbst betriebenen Gegenstücke mit ebenfalls umfassender Archivfunktion und eigenständiger Vertriebskomponente sind phish.com und livephish.com.

57 Vgl. <http://phish.net/song/divided-sky/history> (02. 08. 2014).

Aufführung kommt das durchkomponierte Werk in der Regel in der Besetzung Trey Anastasio (Gesang, Gitarre), Mike Gordon (Bass, Gesang), Page McConnell (Piano/Orgel, Gesang), Jonathan Fishman (Schlagzeug), wobei die Instrumentierung für die Studioaufnahme etwas erweitert wurde (akustische Gitarre plus elektrische Gitarre, Glockenspiel, Gong).⁵⁸ Im Durchlauf lassen sich folgende Teile identifizieren:⁵⁹

- 1) Einleitung (0:00–0:59): Rhythmische Gitarrenakkorde mit prominenten Synkopen, Quintfallmotiv im Glockenspiel bzw. Klavier, beantwortet durch melodisch fließende Basslinien.
- 2) Gesang (1:00–1:11): A-Cappella, Orgelpunkt vs. Chant: »Divided sky, the wind blows high« (2x).
- 3) ›Palindrome‹-Sektion (1:12–1:41): nach kurzer Hinführung wird ein an das Kinderlied *Mary Had a Little Lamb* erinnerndes Motiv zum Ausgangspunkt eines rhythmisch und melodisch hochkomplexen Abschnitts, der einmal vorwärts und anschließend rückwärts gespielt wird.
- 4) ›Release‹ (1:42–2:40) in eine zunächst durch ›fallende‹, dann durch ›steigende‹ Akkorde mit prominenter Orgel charakterisierte Passage (laut Bassist Mike Gordon: ›Pat Metheny-influenced‹) mit asymmetrischem Takt (7); Hinführung zu
- 5) Thema 1 (2:41–4:10): melodisch von der Gitarre geführte Passage mit ›tension and release‹-Spannungsbögen, die zum Ende hin zurückgenommen und mit markantem Klavierakkord zum Abschluss gebracht werden, bevor mit leisem Trommelwirbel und orgelpunktartiger Untermalung in Bass und Klavier die sog. ›Lullaby‹-Sektion (Hauptthema) einsetzt.
- 6) Hauptthema (A: 4:11–5:00/B: 5:01–6:45): rhythmisch zunächst freie Gestaltung einer wiegenliedartigen Gitarrenmelodie (A), die dann, eingeleitet durch zwei markante und im weiteren Verlauf wiederkehrende synkopierte Schlagzeugschläge, in zunehmender Annäherung an das Rockidiom ausgestaltet wird und dabei Zweiteiligkeit gewinnt (B).

58 Das musikalische Potential der Komposition und ihre Bezugnahme auf ›klassische‹ Kompositionstraditionen tritt deutlich hervor, wenn Trey Anastasio *Divided Sky* mit Sinfonieorchester oder Streichquintett aufführt. Vgl. etwa den auf YouTube zugänglichen mit der Handykamera gefilmten Auftritt vom 18. 11. 2010 mit dem Scorchio String Quintett unter http://www.youtube.com/watch?v=H04ptp0u_R4. Freier MP3-Download der Version unter <http://www.livephish.com/music/0,589/Trey-Anastasio-and-the-Scorchio-Quartet-mp3-flac-download-Live-From-Prince-ton.html> (02. 08. 2014).

59 Die Zeitangaben beziehen sich auf die Studiofassung auf *Junta* und können bei Liveversionen mehr oder minder stark abweichen. Eine detaillierte Formanalyse von *Divided Sky* wäre lohnend, ist aber im vorliegenden Zusammenhang nicht notwendig.

7) Thema 2 (6:46–Ende): von rhythmischen Blockakkorden des Klaviers (die insbesondere bei Liveaufnahmen immer wieder von an südamerikanische Jazzrhythmen gemahnenden Release-Passagen aufgebrochen werden) getragene Gitarrenmelodie, deren lange Töne durch Feedback und Verzerrung immer wieder Richtung *Noise* gedrängt werden und schließlich den musikalischen Raum für eine ebenfalls häufig *Noise*-orientierte, sich stetig steigernde Kollektivimprovisation öffnen, die erst ganz am Ende durch kurze Rückbesinnung auf den Anfang (Quintfallmotiv) und einen synkopierten, ›mock-classical‹ Schlussakkord wieder in die durchkomponierte Struktur eingefangen wird.

Wo aber bleibt bei all diesem kompositorischen und auch improvisatorischen Aufwand die Stille? Zwar ist sie in der Studioaufnahme des Stücks, die der Verlaufsübersicht zugrundeliegt, nicht vorhanden, doch ist ihr Ort hier bereits angelegt: Nach der Andeutung von Stille in der ruhigen, rhythmisch ungebundenen und häufig ›Natur‹ evozierenden einleitenden Grundierung des Hauptthemas (6), findet sie ihren strukturell angelegten Ort am Ende von 6A und ist seit den frühen 1990er-Jahren bis heute zu einem festen Bestandteil jeder Aufführung geworden. ›Phishtorian‹ Syd Schwarz beschreibt dies wie folgt:

After the main theme is presented, there is a pause in the song before Trey [Anastasio] plays a theme-resolving note. [...] He has [...] described the pause as an exercise in audience behavioural study, as the pause almost always results in three waves of audience cheers – the first soon after the pause, the second about 30 seconds later (this cheer often contains a certain degree of uncertainty and builds tension) and the final cheer being the release of the audience and the cue for Trey to hit the last note and continue the song. The length of the pause has increased over the years to the point where some fans have become critical that »it ruins the flow of the song«.⁶⁰

Man hat es hier also mit einer ›pre-conceived structural silence‹ im Zentrum der Komposition zu tun, die einerseits den gesamten bisherigen musikalischen Verlauf auf den an dieser Stelle zu erwartenden, alternativlosen einzelnen Gitarrenton fokussiert und so kontingenzbewältigendes Potential hat. Andererseits verbindet sich diese ›structural silence‹ mit einer wesentlich weniger formal gebundenen Praxis der Gruppe, die unter dem Stichwort ›silent jam‹ beschrieben wird:

The silent jam evolved out of the section of »Foam« that becomes quieter and quieter. Eventually, Trey began taking that segment all the way down to silence while at the

60 Siehe Anm. 57.

same time continuing to manipulate his fingers along the guitar as if he were still playing. The other band members began contributing to this moment as well, by pretending to perform their instruments. But it's not quite accurate to say that they were pretending to perform – they actually were performing, miming the appropriate notes on their instruments for a jam that played silently in their heads.⁶¹

Das Publikum wird also nicht nur über strukturelle Vorgaben der Komposition eingebunden, sondern ebenso über performative Rahmungen der Improvisationspraxis, und in beiden Fällen geht es ganz romantisch darum, die Differenz(en) zwischen Welt und Bewusstsein einerseits und Musikern und Publikum andererseits zu überwinden.⁶²

Anders als etwa bei John Cages 4'33'', das vor dem Hintergrund der institutionellen Stille der ›klassischen‹ Konzertsituation in der westlichen Tradition Eigengeräusche des Publikums und Umweltgeräusche wie etwa knarrende Stühle und vorbeifahrende Autos als ›Werk‹ hör- und erfahrbar macht, bleibt die Stille in den Konzertsituationen der populären Musik eng an das kollektive Verhalten des Publikums gebunden, wie Trey Anastasios Ausführungen zu den »three waves of audience cheers« deutlich machen.⁶³ Obwohl es dabei natürlich nie wirklich still wird, reicht die durch die strukturelle Stille der Musik im Zusammenspiel mit Aufführungs- und Rezeptionskonventionen etablierte relative Stille offenbar aus, um das individuelle Hörerlebnis des Einzelnen in einer kollektiven Erfahrung aufgehen zu lassen und so die gesteigerte Kontingenzerfahrung des modernen Individuums zumindest punktuell zu lindern.⁶⁴ Dem paradoxen Charakter dieser individualitätsgefährdenden Spielart der Kontingenzbewältigung, die romantische Semantiken potentiell unterläuft, war bereits Paul Simon auf der Spur, als er in seinem Klassiker *The Sound of*

61 Dean Budnick, *The Phishing Manual: A Compendium to the Music of Phish*, New York 1996, S. 170. Vgl. zu *Divided Sky* in diesem Zusammenhang auch ebd., S. 46 f.

62 Dabei mag man schon den Titel *Divided Sky* mit seiner Kombination aus Differenz (»Divided«) und verweltlichter Transzendenz (»Sky« statt »Heaven«) als programmatisch ansehen.

63 Gut zu hören ist diese Dynamik in der auf dem 6-CD-Set *Hampton Comes Alive* von 1999 enthaltenen Liveversion von *Divided Sky* vom 21. 11. 1998, die über 15 Minuten lang ist und dabei eine Stillephase von mehr als 1 1/2 Minuten beinhaltet (5:23–7:04).

64 Die Relativität der Stille lässt sich dabei mit Hilfe des systemtheoretischen Medienbegriffs gut erklären: »From the perspective of systems theory [...] the terms *form* and *medium* are relative; what counts as a medium will depend entirely on the plane of analysis selected.« David Wellbery, »Systems«, in: *Critical Terms for Media Studies*, hrsg. von W. J. T. Mitchell und Mark B. N. Hansen, Chicago und London 2010, S. 297–309, hier S. 302. Für eine systematische Darstellung der aus diesem Blickwinkel erfassbaren Medialitätsebenen vgl. Christoph Reinfandt, »Systems Theory«, in: *English and American Studies: Theory and Practice*, hrsg. von Martin Middeke u. a., Stuttgart 2012, S. 231–237.

Silence (1964) die Gefahr einer im romantischen Sinne unauthentischen, weil durch Kommerz entfremdeten Konzertsituation in den Blick nahm:

And in the naked light I saw,
 Ten thousand people maybe more,
 People talking without speaking,
 People hearing without listening,
 People writing songs that voices never share and no one dare
 Disturb The Sound of Silence.
 [...]
 And the people bowed and prayed,
 To the Neon God they made [...]⁶⁵

Dabei ist allerdings zu bedenken, dass der ›Neon God‹ der populären Musik in seinen ästhetisch ambitionierteren Spielarten, zu denen die hier analysierten Beispiele gehören, lediglich eine performativ und medial erweiterte Entsprechung zum zuvor gegenständlicher imaginierten Werkcharakter der modernen Kunst ist, wie er sich etwa emphatisch in John Keats' *Ode on a Grecian Urn* (1819) in dem Ausruf »Thou, silent form, dost tease us out of thought/As doth eternity«⁶⁶ manifestiert. Im Falle der ungleich flüchtigeren Musik hingegen, deren Bindung an die sie notwendigerweise umgebenden Praktiken der Produktion, Aufzeichnung, Verbreitung und Rezeption selten aus dem Blick gerät, bleibt die Paradoxie der Kontingenzbewältigung durch kontingente Formgebung stärker präsent. Sehr schön zum Ausdruck kommt dies im Text eines auf YouTube für Konzerte von Sophie Hunger seit 2007 dokumentierten Lieds. Unter dem Titel *The Musician* wendet sich hier ein(e) Musiker(in) an die Musik selbst und fasst die im vorliegenden Aufsatz in theoretischer Hinsicht diskutierte Faszination der Musik mit ihrem kontingenzbewältigenden Potential aus praktischer Sicht in folgende Fragen, die zunächst eine unüberbrückbare Differenz markieren:⁶⁷ »How can I talk when I know how to sing? / How can I awake when I know about the dream? / How can I take when I can't give a thing?« In der Sprache lassen sich diese Fragen nur durch eine Kombination von Negation und Paradoxie beantworten, wie der Text des Refrains deutlich macht: »Don't come close don't let me know. / I can't touch you when I touch you.« Die Überwindung der Grenze gelingt allerdings in der Praxis des Musikmachens (und Musikhörens) jenseits der Sprache, und die Musik

65 Zit. nach *The Concise Paul Simon Complete*, London o. J.: »The Lyrics« #7.

66 Zit. nach Stephen Greenblatt (Hrsg.), *The Norton Anthology of English Literature*, 8. Aufl., Bd. D: *The Romantic Period*, New York und London 2006, S. 905 f., Zeile 44 f.

67 Zit. nach dem Booklet von Sophie Hunger, *The Danger of Light*, Deluxe Edition, Lausanne 2012. *The Musician* findet sich nur auf der Bonus-CD der Deluxe-Ausgabe.

erscheint von Beginn an zugleich als Teil des Selbst und als nichterreichtbares Anderes: »You are the thrill that pounds in me. / I'm watching you happen, I'm watching you be. / But once you're coming over once you begin / I must invent myself again.« Die Komposition von *The Musician* illustriert dabei mit ihren extremen dynamischen Spannungsbögen zwischen Momenten der Stille und einem furiosen Posaunensolo die in diesem Beitrag in den Blick genommene Dialektik von Musik und Stille in eindringlicher Weise. Stille erscheint so, wie George Prochnik auch jenseits der Musik herausgearbeitet hat, als moderne, an das Individuum zurückgebundene Dimension der religiösen Erfahrung: »Silence as a state of expectancy, a species of attention, is a key back to the garden of innocence. We may not stay. But God knows we listen for the sound of that opening.«⁶⁸ Und sogar die populäre Musik, so hat sich gezeigt, ist in diesem Sinne mitunter ein Medium der Stille und gehört so zu den Rückzugsräumen der modernen Kunstreligion im romantischen Sinne.

68 Prochnik, *In Pursuit of Silence* (wie Anm. 2), S. 293 f.