



THOMAS PHLEPS, RALF VON APPEN (HG.)

Pop Sounds

Klangtexturen in der

Pop- und Rockmusik

Basics – Stories – Tracks

[transcript]

ASPM | texte zur populären musik 1

Thomas Phleps, Ralf von Appen (Hg.)

Pop Sounds.

Klangtexturen in der

Pop- und Rockmusik

texte zur populären musik 1

Herausgegeben von Winfried Pape und Mechthild von Schoenebeck

THOMAS PHLEPS, RALF VON APPEN (Hg.)

Pop Sounds.

Klangtexturen in der

Pop- und Rockmusik

Basics – Stories – Tracks

[transcript]

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte
bibliografische Angaben sind im Internet über
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© 2003 transcript Verlag, Bielefeld

Umschlaggestaltung:

Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Lektorat: Thomas Phleps, Ralf von Appen

Satz: Ralf von Appen, Bremen

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

ISBN 3-89942-150-7

INHALT

Editorial

9

Pop sounds so und Pop Sound so und so. Einige Nachbemerungen vorweg

Thomas Phleps

11

Sound. Anmerkungen zu einem populären Begriff

Martin Pfeleiderer

19

Hey! Stop! What's that Sound? Beobachtungen zu Herkunft und Bedeutung der Klänge in der Popmusik

Thomas Böhm

31

Sound and Vision: Color in Visual Art and Popular Music

Theodore Gracyk

49

A Journey into Sound. Zur Geschichte der Musikproduktion, der Produzenten und der Sounds

Alfred Smudits

65

Caruso und die Dire Straits. Pioniere neuer Soundmedien

Jörg Lange

95

Miles Davis: In A Silent Way

Maik Brüggemeyer

99

The Rougher the Better.

**Eine Geschichte des ›dreckigen Sounds‹, seiner
ästhetischen Motive und sozialen Funktionen**

Ralf von Appen

101

My Bloody Valentine: Loveless

Ruben Jonas Schnell

123

Tall Dwarfs: Hello Cruel World

Joachim Hentschel

125

Vincent Gallo: When

Adam Olschewski

127

Sounds of Future Past: From Neu! to Numan

Sean Albiez

129

**Kratzen, Knistern, Rauschen – Der kurze Weg vom
Störgeräusch zum Ornament**

Klaus Walter

153

Blumfeld: Drei Stichworte zur Codierung von Sound

Elke Buhr

159

**What does »World Music« sound like?
Identity and Authenticity in »World Beat«**

Jack Bishop

161

Sound als Kategorie des Urheberrechts

Frédéric Döhl

179

**Musik im Zeitalter von Sound. Wie Hermann von
Helmholtz eine neue Ära begründete**

Matthias Rieger

183

**Auf der Suche nach einem neuen Paradigma:
Vom System Ton zum System Sound**

Dietrich Helms

197

Zu den Autoren

229

EDITORIAL

Über Musik, zu Hörendes also zu schreiben, war noch nie leicht. Ein Glück, möchte man meinen, dass – beispielsweise – die Notenschrift erfunden, die Musik mit Texten versehen wurde und komponierende Individuen sich eingefunden haben. So war und ist immer auch über Handfestes, über Sichtbares, Lesbares, (Lebens-)Geschichtliches oder Intentionales zu berichten – immer auch? Nicht selten: immer nur, denn das, was die Musik im Aneignungsprozess der Hörenden zusammenhält: der Sound blieb seltsam ausgegrenzt. Noch seltsamer scheint, dass sich im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit, der potentiellen Allgegenwart aller Musik und damit auch allerlei Soundzuschreibungen derlei Demarkationslinien kaum verschoben haben.

Über Sound zu schreiben, war also nicht nur noch nie leicht, sondern ist auch in musikwissenschaftlichen Kontexten kaum erprobt. Aber selbstverständlich ist es auf mancherlei Weise möglich: Indem man wie Martin Pfeleiderer und Thomas Böhm den (Be-)Deutungsmustern von Sound nachspürt oder wie Theodore Gracyk die vielfach unterschätzten qualitativen (Be-)Deutungen von Sound im Abgleich mit der Bildenden Kunst nachzeichnet; indem man wie Alfred Smudits eine kurzgefasste Technik-Geschichte der Popsound-Produktion entwirft oder wie Ralf von Appen und Sean Albiez in Segmenten dieser Geschichte Entwicklungsstränge entwirrt; indem man wie Jack Bishop, Frédéric Döhl und Matthias Rieger das Bemühen um die Soundebenen durch geografische, juristische und historische Dimensionen erweitert; oder indem man wie Dietrich Helms nahezu alle Paradigmen traditioneller musikwissenschaftlicher Analyse verabschiedet, da sie sich zur Kenntnis und Erkenntnis des »Systems Sound« nicht eignen.

Über Sound zu schreiben, war aber und ist noch immer, obgleich es noch nie leicht war, in musikjournalistischen Kontexten nicht allein gang und gäbe, sondern essentiell. Wir freuen uns daher, dass neben Musikwissenschaftlern auch sechs Autoren und eine Autorin aus dem popjournalistischen Bereich unser Angebot zur Mitarbeit angenommen und der »grauen Theorie« eine auch sprachlich andere Farbe an die Seite gestellt haben. Ihre im vorliegenden Buch schriftbildlich abgehobenen Texte illustrieren und reflektieren den freilich nur vordergründig subjektiven Zugriff auf exemplarische

Pop Sounds – von Miles Davis bis My Bloody Valentine oder Blumfeld... Ebenso freuen wir uns, dass unter den musikwissenschaftlich orientierten Autoren auch solche zur Mitarbeit angeregt werden konnten, die von den im deutschen Sprachraum waltenden begrifflichen Nuancen zwischen »Sound« und »Klang(farbe)« unberührt sind. Wir haben uns entschieden, diese englisch-sprachigen Texte im Original zu belassen – nicht etwa wegen der im Rock/Pop-Bereich so gerne herangezogenen Authentizität, sondern weil hier tatsächlich in einer anderen Sprache anders über Sound geschrieben wird.

Allen Teilnehmern an unserem Pop Sounds-Diskurs sei an dieser Stelle gedankt für die engagierte und durchweg konstruktive Mitarbeit. Bedanken möchten und müssen wir uns ebenfalls bei unserem Verlag für eine wunderbar reibungsfreie Zusammenarbeit und nicht zuletzt bei dem Studiengang Musik/Musikwissenschaft sowie dem Fachbereich Kulturwissenschaften der Universität Bremen für die großzügige finanzielle Unterstützung dieses Buches.

Thomas Phleps und Ralf von Appen
Bremen, im Juli 2003

POP SOUNDS SO UND POP SOUND SO UND SO. EINIGE NACHBEMERKUNGEN VORWEG

Thomas Phleps

*People talking without speaking,
People hearing without listening,
People writing songs that voices never share
And no one dare disturb the sound...*

Ein Buch über Pop Sounds ist wie die Zeichnung eines Popcorns oder ein Foto vom Poppen. Man weiß, worum es sich handelt oder dreht, aber hören, schmecken, fühlen kann man es nicht – und natürlich: Die Geschmäcker sind verschieden. Nicht jeder mag Maiskörner, die Missionarsstellung oder den Philly-Sound. Und doch bietet ein Buch über pop sounds usf. nicht nur weniger als POP SOUNDS usf., sondern auch und auf je eigene Art mehr und anderes. Bspw. nimmt das Geschriebene das Beschriebene zum Anlass, bspw. individualisiert die Zeichnung das Gezeichnete, bspw. eliminiert das Foto das Bewegte und mitunter Bewegende. Anders allerdings als beim Popcorn, wo dank Cineplex und Ufa-Palast ein jeder die häusliche Küche poppen lässt, oder beim Sex, wo das ex- wie implizite Sprechen drüber dem körperlichen Treiben – wenn überhaupt – nur wenig nachsteht, ist vom Sound in der Popmusik bislang nirgendwo so recht die Rede.¹ Warum eigentlich? Schließlich wird – zumindest in den Ländern der so genannten 1. Welt – quantitativ mehr (Pop-)Musik gehört, als Mais gegessen oder geschlechtsverkehrt.

1 Bzw. steht Sound gemeinhin 1.) für Popmusik oder Musik aus der Popwelt – so, wie man lange schon (wenn auch neuerdings mit zwei p) Tipp statt Ratschlag schreibt: im Netz bspw. repräsentiert vom Onlinemusikmagazin *sound.de*, einem von vielen Transmissionsriemen der Soundproduktionsmonopolisten; und 2.) durch die Suffixoide -system oder -studio aufgerüstet für unansehnliche Wortgestalten wie Beschallungstechnik oder Musikaufnahmerraum: im Netz (und im Printbereich) z.B. repräsentiert von *soundcheck.de*, ›dem‹ »Fachblatt für Musiker«, das Sound in Form von unermesslichen (und weitgehend unergründlichen) Daten- und Faktenmengen über Instrumente, Anlagen usf. ›durchcheckt‹.

Erhoffen Sie sich bitte keine Antwort oder besser: hoffen Sie auf viele Fragen – schließlich ist der Titel dieses Buches bereits mehrdeutig und ist ohnehin allen Deutungen resp. Bedeutungen gemeinsam, dass sie nicht eindeutig sind.

Pop sounds: Pop klingt – gewiss: Pop ist hörbar... aber nicht nur. Pop ist auch sichtbar wie bspw. im Video, an besprühten Hauswänden oder am so genannten Outfit, Pop ist sichtbar und mitunter lesbar auf Plattencovern, CD-Hüllen, Plakaten, in Zeitschriften, Fanzines usf.; Pop ist auch fühlbar und spürbar wie bspw. in der Disko, am so genannten Outfit, an Platten, CDs usf. Und Pop riecht und schmeckt. Denn Pop ist alles und nichts und alles, was als Pop gilt, und nichts, was nicht als Pop gilt. Pop ist »Musik und...«. Und Pop klingt. Aber was klingt da eigentlich? Töne, Klänge, Geräusche? Oder der Beat, der Groove, die *Telecaster* (Baujahr 1969) mit *Fender*-Röhrenverstärker (Baujahr 1975), Tower of Power oder Heinz-Willi am *Roland VA-76*? Das Geld, das im Kasten klingt, damit die Seele in den Himmel springt (der, vor Heinz-Willi, voller Geigen hing)? Es klingen natürlich *Pop Sounds*: Popklänge. Und ebenso natürlich klingen da nicht nur Sounds, sondern klingt alles mit, was Pop ist oder zu sein vorgibt oder zu sein vorgegeben wird oder sein zu wollen vorgibt. Alles klingt wie Pop, was wie Pop klingt, und nichts, was nicht wie Pop klingt. Und alles, was Pop ist, klingt mit: das Nas-Video mit »Für Elise«, die *Bravo*, *Spex* und *Beefheart.com*, Stecknadeln, Luftgitarren, GoGo-Girls und Klingeltöne, Afrolook, *Afri-Cola* und *Axe*, Che Guevara, Jeans, Fehmarn, Vietnam und Love Parade, Drogen, heraushängende Zungen, Turnschuhe (*Nike*), Lichtorgeln resp. »Lightshows« und und. Und was Pop ist, ist jedes Mal anders... Und jeder meint damit etwas anderes oder meint, etwas anderes damit zu meinen. Pop ist alles und nichts und alles, was mir Pop ist, und nichts, was mir nicht als Pop (vor-)gegeben ist.

Und über alles lässt sich trefflich streiten – bspw. über Qualität und Authentizität von Sound, über analog oder digital, Vinyl oder CD. Und bspw. ungeachtet der Tatsache, dass nicht nur die Rillen anders als die Silberlinge klingen, sondern jedes massenhaft distribuierte Speichermedium gleich welchen Materials immer und überall »anders« klingt, da immer und überall andere Umstände, Befindlichkeiten, Empfindungen und »Lebensgefühle«, immer andere Kommunikations- und Beziehungssituationen, immer andere Lautstärke- und Klang-, Licht- und Raumverhältnisse, Wiedergabegeräte und Abspielfunktionen usf. gegeben sind – immer und überall, selbst am selben Ort und selbst zur gleichen Zeit – kurz, ein und dasselbe Ich hört immer und überall mit immer anderen Ohren und immer und überall mit anderen (Hör-)Erfahrungen. Sound gibt es weder auf Vinyl noch CD –: *Sound gibt es nur im*

Kopf, denn – und entgegen allen zeitgeistigen Wir-Sehnsüchten (telegen präsentiert z.B. im RTL-Vergemeinschaftungsevent *Die 80er Show*) –: Sound existiert nicht wirklich außerhalb der je eigentümlichen Konstruktion von Sound im Kopf des je eigentümlichen einen Hörers. Daher ist Sound ein Distinktionsbegriff, mit dem Ich zu begreifen hofft, warum seine je eigentümlichen Hörempfindungen sowohl den Sound (er-)kennen, den Ich gerne hört, wie den, den Ich nicht gerne hört.

Dass der bundesdeutsche Popfan nur hart an der Grenze zur Selbstaufgabe auf die Zählzeiten 2 und 4 zu klatschen vermag, weist darauf, dass nicht der Sound in den Kopf kommt, sondern der Kopf die über seine Ohren eindringenden Schwingungen mit Hilfe des Innenohrs in Informationen übersetzt und diese Informationen dann mit den – ja, sagen wir's ruhig: typisch deutschen Soundzuschreibungen vernetzt. Dass wiederum die auditorischen Areale in unseren Hirnen weder direkte Verbindungen zum somatosensorischen Cortex, der die Reize der Haut, Sehen, Muskeln registriert, noch – und anders als beim Sehen – zum für die Steuerung der Muskeln verantwortlichen motorischen Cortex aufweisen, weist darauf, dass der Sound nicht »von selbst« in unsere Körper gelangt und dort Reaktionen auslöst, sondern unseren Hirnen entspringt – dies auch entgegen der notorischen Herzschlag-Theorien oder der Rede gar von rhythmisch aktiven Neuronen. Der Sound, der »in die Beine geht«, ist daher eine Gehirnleistung ebenso wie das Musikmachen bis hin zum immer wieder gerne aufgerufenen, aber dadurch nicht erträglicheren »Musik aus dem Bauch Machen«.

Der Sound, der »um die Welt geht«, wiederum ist (bzw. war im letzten Jahrhundert, so weit es die Goldene-Schallplatten-Sammlung des ›Gentleman of Music‹ James Last betrifft) eine Werbestrategie der Phonoindustrie, die als Zuschreibung nicht wahrer wird, je transnationaler sich diese Industrie zum Multi formiert. Sound ist nicht trans-, Sound ist weder transnational noch transkulturell noch transsozial noch... Sound ist alles, was Sound zugeschrieben wird oder zugeschrieben zu sein vorgibt oder zugeschrieben zu sein vorgegeben wird oder zugeschrieben sein zu wollen vorgibt. Der Sound von Daniel K. ist nicht der Sound of Silence und trotzdem mag ein Simon & Garfunkel-Fan den Crazy-Küblböck in seiner internen Soundzuschreibungsbibliothek registrieren – er wird in Recklinghausen wohnen, muss aber nicht.

Pop Sounds sind für jeden Einzelnen zunächst einmal das, was jeder Einzelne zu Zeiten seiner Initiation in die Popwelt an Soundzuschreibungen sich aneignet. (Dass diese Zeiten mit denen seiner Initiation in die Erwachsenenwelt zusammenfallen, sagt nichts über Pop aus – Pop ist weder erwachsen noch pubertär noch entwicklungsfähig oder -bedürftig: Pop ist alles, was

Pop ist, und nichts, was nicht als Pop (vor-)gegeben ist. Und dass dieser »jeder Einzelne« kein Einzelner ist in dieser Welt voller Menschen, sondern mit Anderen teilhat an Konfirmandenunterricht, Konzerten, Konzessionen, Konfusionen usf., ist eh klar – und zwar trotz aller Walkmen und MP3-Player dieser Welt.) Ob-Wie-Warum freilich die Soundzuschreibungen eines jeden Einzelnen später weiterverarbeitet oder -entwickelt, gebrochen, gestört werden, aus den Fugen geraten, sich konsolidieren usf., hängt damit zusammen und davon ab, in wie weit jeder Einzelne weiterhin in einer Jugend-dominierten Welt sich aufzuhalten vornimmt oder sie auszuhalten bereit ist oder – im schlimmsten Fall – sie aufzuhalten sich vornimmt. Die Aneignung der je eigenen initialen Soundzuschreibungen ist gekoppelt mit der Ausbildung des je eigenen Ich, diesem Konstrukt der je eigenen Erlebnisswelt als Funktionswirrwarr aus Identitäten, Intentionen und Interpretationen, und daher bilden die je eigenen initialen Soundzuschreibungen eines jener unbewusst-bewussten Depots, die das pubertierende Ich anlegt, verinnerlicht, sich zu eigen macht, um lebenslang davon zu zehren bzw. sich (immer aufs Neue) zu (re-)konstruieren. Bei jedem Sound schwingt Ich mit und jeder Sound versetzt Ich in Schwingungen. Und jeder Sound setzt die Geschichte dieses Ich in Schwingungen und bei jedem Sound schwingt die Geschichte dieses Ich mit.

Wer also an seinen initialen Soundzuschreibungen rührt (und selbstverständlich macht das jeder), der rührt zugleich an sich selbst bzw. seiner (pubertären) Ich-Konstruktion, seinen Entwicklungsjahren, seiner Erlebnis- und Erfahrungswelt. Die je eigenen Soundzuschreibungen sind Teil der in Synapsen vernetzten je eigenen Erinnerungen und Erfahrungen, und als Teil dieser Erinnerungen und Erfahrungen und ebenso wie diese sind Soundzuschreibungen nicht rückgängig zu machen, sie sind irreversibel, aber ausbaufähig und ergänzungsbereit, irritabel, aber an Gewöhnung gewöhnt, und sie sind identitätsbildend, aber nie und nirgends mit anderen Identitäten identisch. Und die je eigenen Soundzuschreibungen sind, wie gesagt, nie und nirgends indifferent: Ich sortiert, selektiert Pop Sounds, orientiert und delectiert sich an Pop Sounds ebenso, wie Ich sich ärgert über Sounds, die Ihm im Ohr klingen wie »Gib's schöne Händchen« oder »Das ist Musik«, nämlich die, die Ich die Haare zu Berge stehen lassen oder – nicht selten – pathogen zurichten. Unwiderruflich indes bilden diese generations-, geschlechts- und sozialspezifisch ausdifferenzierten Sound-Atrocities einen (gewichtigen) Teil der je eigenen Soundzuschreibungen: Ich musste nicht nur damit Ich werden, sondern Ich wurde damit Ich – und Ich hört nicht nur mit Anderen, sondern auch in Abgrenzung zu Anderen – und jedes Ich hört

anders und zugleich meinen viele Ichs, Gleiches zu hören, und hören viele Ichs das Gleiche, ohne Gleiches zu hören!

Probe aufs Exempel: Ich, d.h. »ich ganz persönlich« habe schon eine Menge Pop Sounds in der mir eigenen Erlebniswelt akkumuliert und archivierte (was ich davon erfahren, er- oder gelebt habe, ist eine andere Frage). In meiner Sound-zuschreibenden Inkubationszeit spazierte die Schlagerfuzzi barfuß im Regen und wuchsen Assistenzkommissaren wie Fußballspielern Koteletten und Haare – will sagen: war die zweite Phase der Integration jugendlicher Käuferschichten in die Marktsegmente bereits weitgehend abgeschlossen bzw. hatte der konsumkritische »Zynismus der Gegenaufklärung« (Habermas) bereits Bilanz gezogen und war von der Versorgung der Beatles-Stones-Kontrahenten in die gesamtgesellschaftliche, d.h. flächen- und kosten(ver)deckende Verwaltung der Popkultur (Kultur – welch schönes Wort) übergegangen. Zuhause herrschte noch der tägliche »Negermusik«-Furor, aber uns bundesrepublikanischen Jugendlichen wurden erstmals Räume zugestanden, die nicht nach HJ oder musikalischem Bewegtsein rochen.

Meine positiv besetzten Soundzuschreibungen reichten von Hendrix bis zu den Hollies (nicht jedoch Michael Holm), wenig später bis Zappa, King Crimson oder Gentle Giant (nicht jedoch Genesis) – ich kannte und erkannte nicht nur meine Pop Sounds, sondern wusste auch immer, auf welcher Platte mit welchem Cover an welcher Stelle welcher Titel zu finden war (und natürlich vieles mehr, bspw. wer wie lange Haare hatte). Anders die negativ besetzten Soundzuschreibungen: Dicke-Backen-Musik, singende Schwiegersöhne und kurzberockte Jungmädels... Ich wusste nicht nur nicht, auf welchen wie auch immer aussehenden Platten welche Titel auch immer zu finden waren, ja, ich war mir vollkommen sicher, dass diese Titel für mich auf keiner Platte zu finden waren. Ich kannte keinen dieser Titel und erkenne sie noch heute in Sekundenschnelle – sie sind in mir, ich will sie nicht, aber ich werde sie nicht los. Ich höre in mir den Sound von Heintjes »Maaaaaa–ma« (und sehe zugleich ihn, das liebste aller Sorgenkinder, mit dem größten aller Mikrophone und natürlich schwarzweiß vor mir), ich höre den Sound von Zarah Leanders Wunder(waffen)song (nicht ihre »verführerisch-dunkel« Stimme –: den Furcht erregenden Sound!), ich höre den Sound von »Määäääh–sachusetts« (und denke an die Zahnklammer, die ich nicht tragen musste), den Sound der »Schönen Maid« (und fühle mich von Marshall Jack und seinem Rollkommando deutscher Sinn[en]- und Gedankenlosigkeit in nur einem 4/4-Zug nach Nirgendwo expediert) und ich höre – und immer wieder: leider den Sound von »Wir« (und sehe, dies für Insider, Ilja Richter in der Schulbank sitzen). Warum tut mein Hirn mir das an? Ich war schließlich in Freddy Quinns Aufruf zur Jugendverfolgung einer der maß-

los verblendeten, sinnlos faulen »Ihr« und nichts lag mir ferner, als ordnungsgemäß missioniert zu den »Wir« überzulaufen. Folgerung 1: Die Sound-Schere im Kopf bleibt wirksam, so lange meine positiven Soundzuschreibungen positioniert sind – innerhalb der Koppelungen und Verkuppelungen meiner Erlebniswelt mit und als Teil der Popwelt. Folgerung 2: Das Altern von Soundzuschreibungen wird allein von den Jüngeren, Nachwachsenden, denjenigen also, die ihre Erlebniswelt mit der Popwelt verkoppeln und verkuppeln, wahr- resp. ernstgenommen, während im Alter Soundzuschreibungen ernst und mitunter ernstlich gefährdend wirksam werden, die einst gar nicht wahrgenommen, geschweige denn ernstgenommen wurden.

Wer aber nimmt Sound *wie* wahr resp. ernst? Hi-Fi-Fans bspw. hören Sound, ohne Musik zu hören – ein Freund bezeichnete einst die mit Surround-Systemen und Goldstrippen aufgerüsteten Soundfetischisten als »Gehörlose«, ich widersprach schon damals nicht. Popmusiker wiederum hören musikalische Sounds, aber keinen Sound – eine *déformation* professionelle ähnlich ihrer lebenslangen Suche nach ›dem‹ Instrument (das sich ihnen als ›ihr‹ Instrument zu offenbaren hat und gleichsam von selbst spielt), und vergleichbar dem berufsbedingten Tunnelblick eines Fliesenlegers, der bei der ersten Begegnung mit einem römischen Mosaik die Steinchen sogleich nach unterschiedlichen Farbverunreinigungen, Brennhärten und Fugenbreiten absucht oder Spekulationen über die Verhältnismäßigkeit des Arbeitsaufwands anstellt. Sounds sind für Popmusiker zuschreibungspflichtig, ein Insider-Geschäft, das mit der musikalisch niederen und überaus bewussten Materialebene der Popmusik handelt und für den praktischen Vollzug von Popmusik unerlässlich ist. Dass das Resultat dieses Vollzugs indes nicht die krude Addition oder Ansammlung von Sounds ist, sondern *Sound*, bedeutet für jegliche Form musikalischer Analyse – und nicht allein der nach traditionellem Muster – das endgültige Aus.² (Nur auf dem so genannten klassi-

2 Ebenso wie man in der Popmusik keinen G^{sus4} -Akkord oder dominantisch orientierten D^{7sus4} -Akkord hört – auch wenn es selbstverständlich einen auf zwei Leersaiten und zwei mit dem 1. und 3. Finger gegriffenen Saiten gespielten Akkord gibt, den Experten als G^{sus4} oder D^{7sus4} beschreiben –, hört man in der Popmusik auch keinen einzelnen Sound, den ein auf einer 12saitigen Rickenbacker 360-12 gegriffener und mit einem Vox AC-30 verstärkter Akkord produziert, den Experten als G^{sus4} oder D^{7sus4} beschreiben. Und man hört auch nicht George Harrison zu Beginn von »A Hard Day's Night« über diese (zumindest Mitte der 1960er fast schon) heilig gesprochene Allianz Rickenbacker-Vox mit Leersaiten und zwei Fingern einen Akkord spielen, den Experten als G^{sus4} oder D^{7sus4} beschreiben: Man meint George Harrison usf. zu hören, aber man hört Sound. So spielte bspw. – dies zur Illustration, nicht um diesen Sound näher zu beschreiben – am 16. April 1964 im Londoner *EMI*-Studio Two zugleich ein Mann am Klavier, dessen Akkord, den Experten als G^{sus4} oder D^{7sus4} beschreiben, man nicht ›hört‹ bzw. wohl auch nicht (heraus-)hören sollte, denn George Martin

schen Sektor darf weiterhin mit dem Linienrichter gestritten werden – ohne die Entscheidung revidieren zu können, versteht sich, und vor allem ohne Grund: die deutungs- und bedeutungslose Analyse musikalischer Parameter fand schon immer neben dem Spielfeld der Musik statt und dort können bekanntlich keine Treffer gelandet werden.) Die Hoffnung, durch das vollständige Aufarbeiten von Sounds Sound begrifflich (er-)fassen zu können, ist daher nicht nur trügerisch, sondern aussichtslos: Sound ist kein Puzzle musikalischer Einzelteile, bei dem das Einfügen des letzten Teilchens die Selbständigkeit aller Teilchen negiert und die neue Qualität Sound aufscheinen lässt.³ Musikalische Sounds lassen sich nicht zu Sound aufrechnen und das musikalisch Ganze ist nicht wahrhaftig Sound.

Dass Hi-Fi-Profis unablässig mit musiklosem Sound und Popmusiker unablässig mit musikalischen Sounds beschäftigt sind, freut die Gerätehersteller – mit *Sound* hat das zunächst nichts zu tun. Zunächst allerdings nur, denn jeder, der – hörend – mit Sound zu tun hat oder zu tun bekommt, hat zugleich ein professionelleres Anliegen. Und wie die Popmusiker (und möglicherweise auch die Hi-Filer) sich zumindest re-amateurisieren lassen müssten, um Sound wahr- und ernstzunehmen, müssten alle Popmusikrezipienten, um Sound musikalisch wahr- und ernstzunehmen, ihre tänzerischen Annäherungen an das Objekt der Begierde einstellen, ihre Poster von t.A.T.u. abhängen oder ihre Eintrittskarte vom Dylan-Konzert 1981 (14. Juni, Freilichtbühne Bad Segeberg) entsorgen, ihr Beetle Cabrio verschrotten oder den Fernsehkonsum auf Wetterkarte und Ohnsorg-Theater beschränken, kurz: alles aus ihrer Erlebniswelt, diesem Funktionswirrwarr aus Identitäten,

war schließlich kein Beatle, sondern für den Sound der Beatles zuständig. Und diesen *Sound* hört man hier in diesem unvergesslichen wie unverwechselbaren Songeinstieg, dessen musikalisches Material ein Nichts ist, – und kein Experte kann diesen Sound beschreiben!

- 3 Im Gegenteil: Das Phänomen der »schönen Stelle« weist darauf, dass die Soundzuschreibungsmodule eines jeden Einzelnen nicht nur auf kleine Zeiteinheiten begrenzten Sound, sondern immer (nicht aber immer aufs Neue) einzelne Sounds bevorzugt wahrnehmen und langfristig einlagern, während gleichzeitig zahlreiche andere ausgeblendet werden. Übrigens sind Aufscheinen, Akkumulation und Wirkungsweise »schöner Stellen« nicht auch nur annähernd erforscht –: unerklärlich bspw., wie – um eine persönliche »schöne Stelle« zu nennen – Stevie Winwoods Orgelspiel zum Beginn des Refrains von »Voodoo Chile « gerade einen Gitarristen (mich also) mehr als alles andere auf *Electric Ladyland* anrühren und ihm lebenslang eingeschrieben bleiben kann: nicht etwa als »schöne« Souvenir, sondern immer aufs Neue als exakt dieselbe »schöne Stelle« (die natürlich mehr ist und mehr bedeutet als ein Orgelbackground oder gar ein Orgelsound) in exakt derselben Erlebnisform – als sei die eigene Sound-Geschichte an der eigenen Geschichte spurlos vorübergegangen.

Intentionen und Interpretationen, ausblenden, was Pop ist oder zu sein vorgibt oder zu sein vorgegeben wird oder sein zu wollen vorgibt.

Selbstverständlich kann, soll und wird das nicht funktionieren und wird Sound nie und nirgends als »Sound«, als solitäre, womöglich gar ästhetische Veranstaltung der Popmusik wahr- und ernstgenommen. Und warum auch? Denn Sound ist alles, was Sound zugeschrieben wird oder zugeschrieben zu sein vorgibt oder zugeschrieben zu sein vorgegeben wird oder zugeschrieben sein zu wollen vorgibt. That's it!

SOUND.

ANMERKUNGEN ZU EINEM POPULÄREN BEGRIFF

Martin Pfeleiderer

Sound gehört seit ein paar Jahrzehnten zu jenen populären Begriffen, die ihre Anziehungskraft und Funktion gerade dadurch gewinnen, dass sie sehr umfassend, somit vieldeutig – man könnte auch sagen: schwammig – und daher vielfältig verwendbar sind. Wenn man nicht richtig nachvollziehen kann, warum ein Musiker so unverwechselbar und so erfolgreich ist oder weshalb ein Konzert trotz allen handwerklichen Könnens zum Flop wird, so liegt es im Zweifelsfall eben am Sound. Wolfgang Sandner schrieb bereits Mitte der 1970er Jahre:

»Sound ist zum beherrschenden Fetisch der Rockmusik geworden. Von der Gitarrensaite bis zum Aufnahmestudio wird alles auf den geeigneten Sound hin überprüft. Dabei bedeutet das Wort allerdings längst nicht mehr nur Klang oder – im akustischen wie psychologischen Sinne – Klangfarbe. Sound meint die Totalität aller den Gesamteindruck der Musik bestimmender oder vermeintlich bestimmender Elemente« (Sandner 1977: 83).

Einem Fetisch werden magische Kräfte zugeschrieben, die auf denjenigen übergehen, der im Besitz des Fetischs ist. Wer über den richtigen Sound-Fetisch verfügt, besitzt somit die magischen Mittel, seine Ziele zu erreichen – besitzt den Schlüssel zum Erfolg. Worin jedoch die magische Kraft des Sounds gründet, bleibt im Dunkeln.

Der Versuch, den Begriff Sound theoretisch-kritisch zu durchdringen oder gar nach wissenschaftlichen Kriterien eindeutig zu definieren, hat vor diesem Hintergrund einen schweren Stand. Tatsächlich erschöpfen sich Definitionsversuche vielfach darin, die verschiedenen Verwendungsweisen des Sound-Begriffs im Kontext populärer Musik aufzuzählen. So unterscheidet Tibor Kneif (1978: 188f.) im *Sachlexikon Rockmusik* explizit fünf Bedeutungsfacetten. Neben dem akustischen Klang und der Klangfarbe meine Sound die musikalische Eigenart einer Gruppe, worunter der Gruppensound, also der Anteil der Instrumente und Vokalstimmen an der musikalischen

Faktur (wesentlich dabei die Stimmklangfärbung der beteiligten Vokalisten) und der Studiosound (Mischverfahren eines Tonmeisters, Hallanteil, Effekte) falle. »Häufig bleibt unentschieden«, so Kneif, »ob man es mit einem Gruppensound oder einem Studiosound zu tun hat«. Mit Sound sei jedoch ebenso die »polyphone oder homophone Setzweise, noch allgemeiner kompositorische Technik, die sich in der Stimmführung, in der Akkordfortschreitung, in der Verteilung der Instrumente usw. niederschlägt« gemeint, und schließlich sei Sound das »Sammelmerkmal einer lokal oder zeitlich näher angebbaren Musikrichtung«.

Wieland Ziegenrucker und Peter Wicke (1987: 368) legen bei ihrer Sound-Definition den Schwerpunkt auf »die Gesamtheit aller die sinnliche Qualität von Musik bestimmenden Faktoren«. Das beziehe sich einerseits auf die technische Seite (Instrumentenfabrikat, Gitarrensaite, Mikrofon, Verstärker- und Lautsprechertypen, Effektgeräte, klangliche und technische Aussteuerung am Mischpult), andererseits auf »die Interpretation, Spieltechnik, Spielweise, Phrasierung usw., Arrangement als auch eine Reihe struktureller Komponenten der Komposition (z.B. Lautstärke, Harmonik, Stimmführung, charakteristische melodische Floskeln und Wendungen)«. Die Autoren sprechen von »einer Umwertung der musikalischen Parameter auf ihre klangsinnliche Qualität hin«, die ausgehend von der Rockmusik auch andere Formen der zeitgenössischen populären Musik erfasst habe. Es werde dann nicht mehr von einem Stil, sondern von einem Sound gesprochen.

Nach Martin Kunzler (1988: 1102) bezieht sich Sound im Bereich des Jazz auf die Klangqualität einer Aufnahme, oder aber auf den spezifischen Klang eines Musikers, einer Band oder einer Section. Damit sei einerseits der »Stil eines Orchesters, der sich aus einer bestimmten Arrangierweise und der nicht reproduzierbaren Konstellation bzw. typischen Musizierweise seiner Mitglieder ergibt« gemeint, andererseits der »persönliche Sound« – die Qualität des Tones oder »die gesamte künstlerische Message« eines Musikers. Kunzler erläutert die soziokulturellen Wurzeln dieses Bedeutungsaspektes: »Wie jeder Sklave seine Unverwechselbarkeit und individuelle Würde im persönlichen Cry bewahrte, seinem ›Eigensound‹ innerhalb der sozialen Gruppe, kommt es dem Jazzmusiker nicht primär auf die Aneignung einer standardisierten Instrumentaltechnik oder Intonation, sondern auf den persönlichen Klang an; in Verbindung mit der Botschaft ist der Sound zugleich deren essentieller Bestandteil.« Das Medium, der unverwechselbare eigene Sound, wird somit zur Botschaft.

Zusammengefasst heißt das: Sound steht in einem akustischen Sinn für Klang, Klangfarbe und Klangqualität und ist eng an technische Errungenschaften der Klangerzeugung und -gestaltung gebunden. Mit Sound ist je-

doch häufig dasselbe wie *Stil* gemeint – Personalstil, Gruppenstil, Produzenten- und Studiostil, Arrangier- und Kompositionsstil. Beim Sound von populärer Musik rücken zudem vielfach klangsinnliche Qualitäten sowie die Individualität der Musiker ins Zentrum der Musikerfahrung.¹

*

Wie lässt sich nun über so etwas Vieldeutiges wie Sound überhaupt sinnvoll reden? Wie kann der Sound eines Stückes, einer Aufnahme, eines Musikers, einer Gruppe, eines Produzenten, eines Musikstiles angemessen beschrieben werden? Um die Konturen des Sound-Phänomens im Folgenden etwas deutlicher hervortreten zu lassen, schlage ich vor, zwischen drei musikalischen Ebenen von Sound zu unterscheiden: Erstens der Ebene der elementaren Klangereignisse, z.B. eines einzelnen Snare-Drum-Schlags oder eines Gitarrenakkordes; zweitens der Ebene von Klangfolgen und Klanggestalten, z.B. einer Basslinie oder einer Gesangsphrase und drittens der Ebene der Klangtexturen, dem Geflecht mehrerer (oder aller) Vokal- und Instrumentalstimmen – also das, was Wolfgang Sandner (1977: 83) als »Gesamteindruck der Musik« bezeichnet. Wenn wir von Sound sprechen, so beziehen wir uns auf eine oder auf mehrere dieser Ebenen, wobei wir bei der ersten oft den Plural (Sounds), bei der zweiten und dritten Ebene dagegen vorwiegend den Singular (Sound) verwenden. Die Beschreibung von bestimmten Sound-Stilen oder eines individuellen Sounds stützt sich zumeist auf charakteristische Eigenheiten sowohl von Einzelklängen, von komplexeren Klangfolgen als auch der Gesamttextur.

Sound ist zunächst einmal all das, was bei einer Musikaufführung erklingt und wahrgenommen wird. Das deckt sich nicht unbedingt mit dem, was in der Notenvorlage (insofern sie existiert) festgehalten wird. Bekanntlich ist die abendländische Notenschrift auf die Dimensionen Tonhöhe und Tondauer ausgerichtet, die sie relativ genau wiedergeben kann. Alle weiteren musikalischen Dimensionen – Lautstärke, Artikulationsweisen, Instrumentierung, Klangfärbungen usw. – sowie feinere Abstufungen im Bereich der Tonhöhe und Rhythmik werden, wenn überhaupt, nur recht pauschal durch Spielanweisungen oder Symbole mit wenig Abstufungen an den Rändern des Notentextes wiedergegeben. Die so genannten primären Parameter (Melodik, Harmonik, Rhythmik) und damit die syntaktischen Strukturen der

1 Die Frage, ob es auch im Bereich der europäischen Kunstmusik – seit gut hundert Jahren der hochkulturelle Gegenpol von populärer Musik – ähnlich umfassende Bedeutungen von Begriffen wie »Ton« oder »Klang« gibt, kann an dieser Stelle nicht weiter verfolgt werden. Womöglich sind jedoch meine Überlegungen auch für den Bereich der so genannten E-Musik relevant.

Musik lassen sich mit der Notenschrift relativ gut darstellen. Die graduellen Feinheiten der sekundären Klangparameter werden dagegen marginalisiert oder völlig übergangen. Doch es sind oftmals gerade diese klanglichen Aspekte, an denen in populärer Musik Unterschiede zwischen Musikern, Bands und Musikrichtungen erfahren werden – und weniger an deren harmonischer, melodischer oder rhythmischer Gestaltung, die ja oft gar nicht so individuell und unterschiedlich ist. Bei den drei Ebenen von Sound (Einzelsounds, Soundfolgen, Soundtexturen) spielen natürlich immer auch strukturelle Merkmale eine entscheidende Rolle (z.B. Tonhöhen, Klangdauern oder die strukturellen Aspekte von Spieleinheiten, Arrangier- und Kompositionsweisen). Da hierfür in der Popmusikforschung bereits Analyse- und Beschreibungsmöglichkeiten bestehen oder im Entstehen begriffen sind, konzentriere ich mich im Folgenden auf die marginalisierten Sound-Parameter.

*

Eine Möglichkeit, den Sound eines Klangs, einer Klangfolge oder einer Klangtextur zu charakterisieren, besteht darin, deren Herstellung zu beschreiben. Allerdings sind diese Beschreibungen nur für diejenigen anschaulich, die mit den entsprechenden Instrumenten oder Geräten vertraut sind. Der Produktionsaspekt umfasst Eigenheiten der schwingenden und resonierenden physikalischen Systeme (Stimme, Musikinstrumente, Lautsprecher, synthetische Klangerzeugung), spezifische Spiel- und Gesangstechniken sowie die mannigfaltigen technischen Möglichkeiten der Gestaltung und Veränderung elektroakustisch gespeicherter Signale (Verstärker- und Mischpulttechnik, Effektgeräte). Eine wichtige Rolle spielen raumakustische Gegebenheiten bzw. die räumliche Gestaltung des Studio-Mixes. Kommt das Keyboard von rechts oder links, rückt es aufgrund des längeren Nachhalls in die Tiefe des Raumes oder steht es präsent im Vordergrund?² Klangräume werden heute vielfach durch studioteknische Geräte nachgebildet oder neu geschaffen. Überhaupt werden mit verschiedenen Klanggestaltungs- und Effektgeräten im Tonstudio, zum Teil auch auf der Konzertbühne, sowohl das gesamte Klangbild einer Aufnahme als auch einzelne Stimmen (bzw. Aufnahmekanäle) manipuliert. Mitunter werden sogar gezielt einzelne Klangereignisse gestaltet.

2 Allan F. Moore hat in seinem Rock-Analyse-Buch die räumliche Anordnung der Instrumente und Klangschichten bei Aufnahmen verschiedener Rock-Bands untersucht (Moore 2001: 120-125). Er spricht von einem »virtual textural space«, den er durch das Modell einer dreidimensionalen »Sound-Box« (mit den Dimensionen: Tonhöhe/Registerlage, Raumtiefe und horizontale Lokalisierung) zu veranschaulichen versucht (ebd. 120).

Manche der in der Tonstudioteknik verwendeten Effektgeräte, so etwa der Harmonizer beim Gesang, sind in der Popmusik inzwischen so selbstverständlich, dass nicht ihr Einsatz, sondern ihr Fehlen ins Ohr springt. Ähnlich wie der Harmonizer werden verschiedene phasenverändernde Effekte (Phaser, Flanger, Chorus), aber auch Filter, Equalizer und Verzerrer vorwiegend für die einzelnen Stimmen bzw. Mischpultkanäle getrennt eingesetzt. Begrenzer und Kompressoren sowie Exciter und Enhancer beeinflussen dagegen den Gesamtsound einer Aufnahme.³

Eine exakte und objektive Beschreibung von Soundphänomenen wird vielfach von einer messtechnischen Untersuchung der Musikaufnahmen erhofft. Die Messung und graphische Darstellung des Amplitudenverlaufs oder der spektralen Energieverteilung (mit Hilfe von Filterbänken oder einer Fourier-Analyse der digitalisierten Signale) ist sicherlich eine wichtige Annäherung an Klänge, Klangfolgen und Klangtexturen.⁴ Freilich sind Amplituden- oder Spektraldarstellungen oft wenig anschaulich. Was haben gezackte Kurven und Grauwertabstufungen mit dem Sound zu tun, von dem ich fasziniert bin? Was letztlich zählt sind nicht die physikalischen Eigenschaften der akustischen Signale, sondern vielmehr deren Wahrnehmungskorrelate: die Klangempfindungen, die ins Bewusstsein treten.⁵

Dass sich Klänge, Klangfolgen und Klangtexturen nicht nur in Lautstärke, Tonhöhe/Frequenz und zeitlichem Verlauf voneinander unterscheiden, mag im Zeitalter der Lautsprechermusik niemand mehr bestreiten. Hinter Begriffen wie Sound, Klangfarbe, Artikulation, Instrumentierung, Räumlichkeit u.a. verbergen sich eine Reihe weiterer Dimensionen, in denen Unterschiede wahrgenommen werden – nicht selten die zentralen Unterschiede, die den Stil eines Musikers, einer Gruppe oder einer regionalen oder zeitlichen begrenzten Musikrichtung unverwechselbar machen. Doch um wie viele Dimensionen handelt es sich dabei? Eine Möglichkeit, die Dimensionalität

3 Zur Studioteknik in neuerer populärer Musik vgl. Sandner 1977 und Schiffner 1991. Material zu technischen Hilfsmitteln der Sound-Gestaltung in der Popmusik finden sich zahlreich in Musikerzeitschriften wie *Keyboards*, *Gitarre & Bass*, *Modern Drummer* usw.

4 Vgl. Albrecht Schneiders Beispiele und methodische Überlegungen zur Klanganalyse von populärer Musik (Schneider 2002). Allerdings setzen messtechnische Probleme der Klanganalyse nach wie vor Grenzen. So ist es etwa erst vor kurzem gelungen, die Frequenzspektren der für die Klangwahrnehmung so entscheidenden Einschwingvorgänge – etwa die Anschlag-, Anzupf- und Anblasgeräusche von Musikinstrumenten – mit Hilfe von neuen Algorithmen (sog. Wavelets) zu entschlüsseln (Bader 2002).

5 Aus diesem Grund werden messtechnische Analysen von Einzelklängen vielfach durch eine Resynthese ergänzt. Dadurch kann überprüft werden, ob die Messergebnisse tatsächlich dem Klangempfinden entsprechen (vgl. Risset/Wessel 1999).

der musikalischen Klangempfindungen zu ermitteln, bietet die Methode der multidimensionalen Skalierung von Paarvergleichen. Aus den Ähnlichkeitseinschätzungen für alle möglichen Paare von mehreren Klangbeispielen lässt sich rechnerisch die angemessene Anzahl der Kriterien oder Dimensionen bestimmen, die von Versuchsteilnehmern ihrer Beurteilung der Ähnlichkeit oder Unähnlichkeit der Beispiele zugrunde gelegt werden (vgl. Markuse/Schneider 1996). In einem zweiten Schritt können dann die Musikbeispiele bezüglich der ermittelten Dimensionen eingestuft werden. Der Vorteil dieses Verfahrens besteht darin, dass auf sprachliche Beschreibungen der Klänge vollständig verzichtet werden kann. Allerdings stellt sich spätestens bei der Interpretation der einzelnen empirisch ermittelten Dimensionen dennoch die Aufgabe, diese durch verbale Etikette zu charakterisieren.

Während die Erforschung elementarer Klangereignisse durch messtechnische und skalierende Verfahren⁶ bereits recht weit vorangeschritten ist, bleibt fraglich, ob sich diese Methoden ohne weiteres auf die weitaus komplexeren Phänomene von musikalischen Klangfolgen und Klangtexturen – und damit auf *wirklich musikalische* Phänomene – übertragen lassen. Vermutlich ist hier ein anderer Zugang nicht nur unvermeidlich, sondern sinnvoll – der Zugang über die Sprache, über die verbale Beschreibung. Auch wenn es schwierig ist und nicht selten scheitert: Wir kommen nicht umhin und versuchen daher immer wieder, uns mit Hilfe sprachlicher Beschreibungen über Musik allgemein und über deren Sound(s) im Besonderen zu verständigen. Für die Ebene der elementaren Klangereignisse hat Wolfgang Thies ein umfassendes Beschreibungssystem erarbeitet und empirisch überprüft. Thies (1982: 51-55) reduzierte eine Liste von 1600 im deutschsprachigen Musikschrifttum verwendeten Adjektiven der Klangbeschreibung, die ursprünglich von Annelise Liebe (1958) zusammengetragen worden war, zunächst auf 430 Begriffe, die er sodann in mehrere Kategorien ordnete. Ein

6 Zu messtechnischen Verfahren vgl. etwa Risset/Wessel 1999 und Deutsch 1994; grundlegend für skalierendes Verfahren sind die Arbeiten von Grey (1975, 1977) zur multidimensionalen Skalierung von Instrumentalklangfarben. Das Problem der Benennung der drei von ihm ermittelten Dimensionen löst Grey durch Angaben zu den physikalischen Eigenschaften der entsprechenden Schallsignale – die wiederum nur Eingeweihten verständlich werden dürften. »A three-dimensional scaling solution [...] was found to be interpretable in terms of (1) the *spectral energy distribution*; (2) the presence of *synchronicity* in the transients of the higher harmonics, along with the closely related amount of spectral fluctuation within the tone through time; and (3) the presence of *low-amplitude, high-frequency energy* in the initial attack segment; an alternate interpretation of the latter two dimensions viewed the cylindrical distribution of clusters of stimulus points about the spectral energy distribution« (Grey 1977: 1270).

Drittel der Begriffe besitzen lautmalerische Qualitäten (z.B. brummend, knisternd, pochend), ein weiteres Drittel sind metaphorische Übertragungen von körperhaften Merkmalen (Gestalt, Aussehen, mechanische Eigenschaften, Geschmack, Temperatur) auf die Musik (z.B. dicht, grell, hart, klar, körnig). Das verbleibende Drittel der Adjektive enthält Metaphern der Aktivität (z.B. bohrend, fließend, wogend), Materialbezeichnungen (z.B. blechern, metallisch, seidig) und Eigenschaften der menschlichen Stimme (z.B. hauchig, nieselnd, stimmhaft) oder bezieht sich auf die Intensität (z.B. kraftvoll, sanft, zart), die Kontinuität bzw. deren Fehlen, die Deutlichkeit sowie die räumliche Lage der Klänge. Aufgrund von Hörversuchen und Beurteilungen der Adjektive ermittelte Thies in mehreren Schritten die Dimensionen elementarer Klangempfindungen. Neben den Dimensionen der Klanglänge und Klangentwicklung (kurz–lang und zunehmend–abnehmend) ergaben sich die folgenden sieben weitgehend voneinander unabhängigen Elementardimensionen: leise–laut, dunkel–hell (bzw. tief–hoch), tonartig–geräuschhaft, glatt–rau, reglos–beständig–beweglich (bzw. starr–stabil–unruhig) und hartes bzw. weiches Einsetzen sowie hartes bzw. weiches Enden der Klänge. Begriffe der Klangbeschreibung, so zeigte Thies in weiteren Versuchen ansatzweise, lassen sich als Kombinationen und Spezifikationen dieser Elementardimensionen verstehen. Auch hier stellt sich jedoch die Frage, in wie weit eine Übertragung auf Klangfolgen und Klangtexturen möglich und sinnvoll ist.

*

Dass der Sound von Klangfolgen und Klangtexturen, von bestimmten Musikern und Bands, ja von ganzen Musikrichtungen gerne durch Adjektive charakterisiert wird, ist unbestritten. So wird er etwa als transparent und klar oder als matschig und verschwommen, als weich (soft) oder hart, heiß oder kalt, sweet oder deep wahrgenommen und beschrieben. Ein Beispiel: Manche Stilbereiche der populären Musik haben sich einen harten Sound ausdrücklich auf die Fahnen geschrieben – angefangen vom Hardrock (und dem besonders harten Schwermetall, Heavy Metal) über Hardcore in der Folge des Punk bis zu den Hardcore-Stilrichtungen im HipHop oder im Rave. Natürlich ist nichts an der Musik selbst wirklich hart – im Sinne der harten Bank, auf der ich sitze, des Bodens, auf den ich falle, der Wand, an die mein Kopf stößt, der trockenen Brotkante, auf die ich beiße. Wie kommt es dann, dass diese Sounds als hart erfahren werden? Wieso werden Qualitäten des Tast- und Fühlsinns auf die Hörerfahrung übertragen? Oder allgemeiner gefragt: Wie entstehen Metaphern der Sounderfahrung?

Metaphorische Beschreibungen von Musik sind an sich nichts Ungewöhnliches. Wenn sich ein menschlicher Erfahrungsbereich nur schwer in Worte fassen lässt, so werden gerne Beschreibungsweisen aus anderen Erfahrungsbereichen metaphorisch auf den fraglichen Bereich übertragen. Grundlegend sind dabei physikalische und physiologische, also körpernahe Vorstellungen. Als körperliche Wesen, die in einer räumlich geordneten Umwelt leben, erfahren Menschen Oben und Unten, Innen und Außen, Zentrum und Peripherie, Verbindungen zwischen Elementen und Teil-Ganzes-Beziehungen, sie kennen Wege, die zu einem Ziel führen, und erfahren die Linearität der Bewegungen von Objekten im Raum. Diese grundlegenden Vorstellungsschemata oder *image schemas*, so die These des Linguisten George Lakoff und des Philosophen Mark Johnson, strukturieren mentale Konzepte und werden metaphorisch auf die unterschiedlichsten Bereiche der menschlichen Erfahrung übertragen (vgl. Lakoff 1987, Lakoff/Johnson 2000)⁷ – so auch auf die Musik. Image schemas prägen nicht nur das Sprechen über Musik, sie formen bereits die Musikwahrnehmung. Ein Musikstück hat Grenzen, es enthält Klänge, Melodien, Rhythmen (und schließt Umweltgeräusche aus); das Ganze besteht aus einzelnen Teilen. In der Musik fallen hohe Töne hinab zu einem tonalen Zentrum – dem Ziel, das auf verschiedenen Wegen und durch verschiedene Tonbewegungen erreicht werden kann. Mit der physikalischen Realität der Schallwellen, die von der Ohrmuschel aufgefangen auf das Trommelfell treffen und von dort ins Innenohr weitergeleitet werden, haben diese metaphorischen Vorstellungen und Redeweisen wenig gemein. Dennoch werden Klänge – zumindest innerhalb unseres Kulturraums – als hoch oder tief wahrgenommen, Klangfolgen als Bewegungen, die linear oder auf Umwegen voranschreiten usw.⁸

Viele Metaphern, die im Zusammenhang mit Sound stehen, stammen aus dem Bereich der visuellen Wahrnehmung – man spricht etwa von einem transparenten, klaren oder hellen Sound. Es ist jedoch auffällig, dass grundlegende Metaphern der Sound-Wahrnehmung mit dem sinnlichen Erfahrungsbereich des Schmeckens, Spürens und Fühlens zu tun haben. Ein Sound ist heiß, warm oder kalt, süß (sweet) oder süßlich, hart oder weich (soft). Womöglich ist dies ein Indiz für die große Nähe der Soundempfindung zu diesen körper- und gefühlshen Wahrnehmungsweisen.

7 Nach Lakoff und Johnson liegen die grundlegenden Vorstellungsschemata oder *image schemas* der Logik unseres gesamten Denkens und Schlussfolgerns zugrunde.

8 Vgl. dazu ausführlich Snyder 2000: 107-119. Snyder weist darauf hin, dass Metaphern der Musikerfahrung vielfach von einem Parameter auf einen anderen ausgedehnt werden. Dann fällt nicht nur die Melodielinie, sondern zugleich sinkt die Lautstärke.

Gibt es nun auf der klanglichen Ebene eindeutige Entsprechungen zu metaphorischen Qualitäten wie der Härte im Hardrock, der Süße in der Sweet Soul Music oder der Hitze im Hot Jazz? Tatsächlich kann man auf verschiedenen Sound-Ebenen fündig werden. So werden (um die Klangbeschreibungsdimensionen von Thies noch einmal aufzugreifen) Klangereignisse, die abrupt einsetzen oder enden, wohl eher als hart empfunden als weich einsetzende Klänge; auch das Ausmaß der Rauheit und Geräuschhaftigkeit der Klänge mag zu deren empfundener Härte beitragen – typisch dafür ist der raue, geräuschhafte Sound der verzerrten E-Gitarren im Hardrock. Auf der Ebene der Klangfolgen und Klangtexturen dürfte es allerdings schwieriger sein, einen Konsens über die Faktoren eines harten Sounds zu erzielen. Abrupte Wechsel und Brüche in der melodischen Bewegung oder in der Gesamttextur mögen hier eine Rolle spielen, und ebenfalls das Ausmaß, in dem die Musik gängige Hörerwartungen von Wohlklang und geordneter Bewegung untergräbt – den Hörer quasi aus der Bahn und auf den metaphorisch harten Boden wirft bzw. gegen die Wand drückt. Die Empfindung eines harten Sounds steht jedoch zugleich in Wechselwirkung mit Konnotationen und Assoziationen jenseits der klanglichen Realität der Musik, denn auch Liedtexte, Aufführungskontexte und das Image der Musiker verweisen auf die Erfahrung von Härte – im zwischenmenschlichen und persönlichen Erfahrungsbereich (der ebenfalls zumeist metaphorisch geordnet ist). Bei seiner Charakterisierung der Härte des HipHop-Hardcore nennt Adam Krims (2000: 73f.) einerseits Verbindungen zu den Konzepten der Ghetto-Zentriertheit und der Männlichkeit in den Texten und im Image des so genannten Reality Rap, andererseits jedoch dezidiert musikalische Aspekte: die dichte Kombination der musikalischen Schichten, die dissonante Verstimmung einzelner Sample-Schichten gegeneinander (d.h. nicht nur tonale Beziehungen sind hier dissonant, sondern die Stimmungen der einzelnen Klangschichten weichen dissonant voneinander ab) sowie heterogene oder sogar widersprüchliche Qualitäten der Klangfarbe in den einzelnen Schichten (z.B. durch Schallplattenrauschen oder andere verfremdende Geräusche bei bestimmten Samples).⁹

Parallelen oder Analogien zwischen metaphorisch empfundenem Sound und Bedeutungen, die über die Musik hinaus weisen, gibt es auch in anderen Stilrichtungen populärer Musik. So mag die Deepness (Tiefe) im Roots Reggae von der künstlichen Gestaltung der Raumentiefe vermittelt durch ausgiebige Verwendung von Hall und Echo bei verschiedenen Einzelklängen (Snare Drum-Schlägen, Gitarrenakkorden u.a.) oder ganzen Aufnahmespuren oder

9 Krims nennt die Kombination von Schrecken (oder Härte) und ästhetischem Gefallen das »Erhabene« des HipHop (»hip hop sublime«) (Krims 2000: 73).

auch von der Betonung der Bässe im Gesamt-Mix herrühren. Ebenso spielt jedoch die spirituelle Tiefe (auch hier wieder eine metaphorische Übertragung¹⁰) in den vom Rastafari-Glauben geprägten Songtexten eine Rolle, in denen die *conditio humana* im irdischen Babylon ausgelotet wird. Sowohl die Klangempfindung als auch die spirituelle Message gründen auf der metaphorischen Raumvorstellung der Tiefe. Etwas anders liegt der Fall bei der Sweet Soul Music – *sweet* meint wohlgerne nicht (wie in der deutschen Umgangssprache) niedlich und klein, sondern: angenehm, wohlschmeckend. Auch hier besitzt die metaphorische Wahrnehmung der Musik sicherlich klangliche Korrelate, hängt jedoch zugleich wortwörtlich vom Geschmack ab, der natürlich recht verschieden sein kann. Sound-Empfindungen sind eben nicht bei allen Menschen gleich – besonders dann nicht, wenn Präferenzen und Wertungen – seien es nun sozial verankerte oder ganz persönliche Geschmacksurteile – die Wahrnehmung leiten. So scheitert der Versuch, für die Hitze, Wärme, Kühle oder Kälte eines Sounds übergreifende Kriterien zu finden, wohl bereits daran, dass kein einhelliger Konsens darüber besteht, welche Klanggestaltung und welcher Musikstil als kalt, cool, warm oder heiß empfunden wird – sieht man einmal von der Gleichsetzung eines schnellen Tempos sowie hoher Ereignisintensität und -dichte mit schnellen und intensiven Tanz- oder Spielbewegungen sowie der damit verbundenen Körperhitze ab. Zur Diskussion steht hier mitunter nicht so sehr die Sound-Erfahrung selbst, sondern die ästhetische oder normative Frage, ob Musik nun eher kalt oder heiß und Musiker eher cool oder warmherzig zu sein haben.

Es bleibt festzuhalten, dass Sound über den rein klanglich-musikalischen Bereich hinauszudeuten vermag, weil er in vielen Fällen durch dieselben grundlegenden image schemas des Fühlsinns metaphorisch erfahren wird wie Gesellschaftliches, Zwischenmenschliches und Persönliches. Aufgrund der Fundierung im körperlichen Erleben lässt sich vielleicht auch die Personifizierung von Sounds verstehen. Nicht nur sprechen oder streiten Instrumente miteinander, sondern der Sound selbst erscheint uns aggressiv, lässt Nackenhaare sich sträuben, läuft kalt den Rücken herunter – oder streichelt und lullt behaglich ein. Womöglich liegt hierin ein Schlüssel zum Verständnis vom »persönlichen Sound« – einer Empfindung, die sich ähnlich wie viele andere Sound-Phänomene nur schwer in Worte fassen lässt.

10 Interessanterweise widerspricht die Metapher von der religiösen oder auch philosophischen Tiefe der in unserem Kulturraum vorherrschenden Orientierungsmetapher: oben ist glücklich, wach, gesund, Tugend usw. – unten ist traurig, müde, krank, Laster usw. (vgl. Lakoff/Johnson 2000: 22ff.). Vielleicht ist diese positiv besetzte Tiefe ein Hinweis darauf, dass es noch andere Lebensdimensionen als die Orientierung nach oben gibt.

Literatur

- Bader, Rolf (2002). *Fraktale Dimensionen, Informationsstrukturen und Mikro-rhythmik der Einschwingvorgänge von Musikinstrumenten*. Diss. Hamburg: Musikwissenschaftliches Institut.
- Deutsch, Werner A. (1994). »Psychoakustische Modelle und digitale Signalverarbeitung in der Musikwissenschaft.« In: *Vergleichend-systematische Musikwissenschaft. Beiträge zur Methode und Problematik der systematischen, ethnologischen und historischen Musikwissenschaft. Franz Födermayr zum 60. Geburtstag*. Hg. v. Elisabeth Th. Hilscher und Theophil Antonicek. Tutzing: Schneider, S. 23-48.
- Grey, John Michael (1975). *An Exploration of Musical Timbre*. Stanford: Stanford University.
- Grey, John Michael (1977). »Multidimensional Perceptual Scaling of Musical Timbres.« In: *Journal of the Acoustical Society of America* 61, S. 1270-1277.
- Kneif, Tibor (1978). *Sachlexikon Rockmusik. Instrumente, Stile, Techniken, Industrie und Geschichte*. Reinbek: Rowohlt.
- Krims, Adam (2000). *Rap Music and Politics of Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kunzler, Martin (1988). *Jazzlexikon*. Reinbek: Rowohlt.
- Lakoff, George (1987). *Women, Fire, and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*. Chicago: Chicago University Press.
- Lakoff, George / Johnson, Mark (2000). *Leben in Metaphern. Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern*. Heidelberg: Carl-Auer-Systeme (2. korrigierte Aufl.).
- Liebe, Annelise (1958). *Die Leistung der deutschen Sprache zur Wesensbestimmung des Tones. Eine historisch-systematische Untersuchung an Toneigenschaftenbezeichnungen*. Habil. Berlin: Humboldt-Universität (maschinenschriftlich).
- Markuse, Brigitte / Schneider, Albrecht (1996). »Ähnlichkeit, Nähe, Distanz: zur Anwendung multidimensionaler Skalierung in musikwissenschaftlichen Untersuchungen.« In: *Systematische Musikwissenschaft* 4, H. 1-2, S. 53-89.
- Moore, Allan F. (2001). *Rock: The Primary Text. Developing a Musicology of Rock*. Aldershot: Ashgate (2. Aufl.).
- Risset, Jean-Claude / Wessel, David L. (1999). »Exploration of Timbre by Analysis and Synthesis.« In: *The Psychology of Music*. Hg. v. Diana Deutsch. San Diego: Academic Press (2. Aufl.), S. 113-169.
- Sandner, Wolfgang (1977). »Sound & Equipment.« In: *Rockmusik. Aspekte zur Geschichte, Ästhetik und Produktion*. Hg. v. dems. Mainz: Schott, S. 81-99.
- Schiffner, Wolfgang (1991). *Einflüsse der Technik auf die Entwicklung von Rock / Pop-Musik*. Diss. Hamburg: Musikwissenschaftliches Institut.
- Schneider, Albrecht (2002). »Klanganalyse als Methodik der Populärmusikforschung.« In: *Musikwissenschaft und populäre Musik: Versuch einer Bestandsaufnahme*. Hg. v. Helmut Rösing, Albrecht Schneider und Martin Pfeiderer (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 19). Frankfurt/M. u.a.: Lang, S. 107-129.
- Snyder, Bob (2000). *Music and Memory: An Introduction*. Cambridge: MIT University Press.
- Thies, Wolfgang (1982). *Grundlagen einer Typologie der Klänge*. Hamburg: Wagner.
- Ziegenrucker, Wieland / Wicke, Peter (Hg.) (1987). *Sach-Lexikon Populärmusik*. Mainz/München: Schott/Piper (2. erw. Aufl.).

HEY! STOP! WHAT'S THAT SOUND? BEOBACHTUNGEN ZU HERKUNFT UND BEDEUTUNG DER KLÄNGE IN DER POPMUSIK

Thomas Böhm

1.

Als Aufhänger für seinen kenntnisreichen Aufsatz »For the Beatles: Notes on their Achievement« dient Tim Riley (1987: 257) eine Bemerkung John Lenons von 1968, nach der dieser die B-Seite des 1961 erschienenen One-Hit-Wonders »Angel Baby« von Rosie & The Originals – »Give Me Love« – als »one of the greatest strange records« bezeichnet. Seltsam genug ist schon die A-Seite selbst: die gerade 16-jährige Rosie Hamlin singt ebenso unschuldig wie unheimlich eine verspätete, selbstverfasste DooWop-Nummer mit der Standard-Akkordfolge I-vi-IV-V; im Hintergrund pulsieren leicht verwaschen die Originals und es bleibt unklar, ob der starke Hall ein beabsichtigter Effekt oder schlicht Ergebnis der Beschaffenheit des Aufnahmeortes war – einem durch Anwesenheit eines Zweispur-Tonbandes zum »Aufnahmestudio« umfunktionierten alten Flugzeughangar. Zu den durchaus jenseitigen Implikationen des Textes über die »Liebe zum Engel« passt er auf geradezu ironische Weise. Es könnte nun durchaus darüber spekuliert werden, ob und auf welche Art gerade das Amateurhafte der Aufnahme mit dazu beigetragen hat, das Lied zum Hit zu machen. Nicht gerade für die Professionalität der Gruppe spricht jedenfalls die Tatsache, dass ihnen erst am Ende des einzigen Aufnahmetages auffiel, dass eine Single auch eine B-Seite haben sollte – nicht jeder ist schließlich so wagemutig wie The Phantom, der seine einzige und großartige Single, das eruptive »Love Me« (1958; rel. 1960), schlicht auf A- und B-Seite pressen ließ. Und dies ist die Entstehungsgeschichte von »Give Me Love«: eine schnell hingeworfene Session, gesungen von Blueford Wade, einem mitgereisten Freund, mit einem improvisierten Text über einem kaum sich etablierenden Beat und über ein Bluesschema,

bei dem sich die Musiker offensichtlich bis zum Ende darüber unklar sind, ob es 10- oder 12-taktig werden sollte – oder mit den Worten Rileys: »It's so sloppy, so incoherently diffuse that it's more laughable than dancable« (ebd.). Es wäre zu leicht, Lennons Äußerung bloß auf seinen Hang zur Ironie oder eine unreflektierte Vorliebe fürs Abstruse zurückzuführen – wobei anzumerken ist, dass er selbst letztlich »Angel Baby« coverte und nicht »Give Me Love«. Auch Riley ist der Ansicht, dass sich hier vielmehr ein ernst zu nehmender Hinweis darauf findet, was Lennon an Popmusik wichtig war: »He put the ›feel‹ of a record above everything else, and treasured the magic and humour of ordinary situations where most heard unkempt discord« (ebd.).

Inwiefern können nun Begrifflichkeiten wie »the feel« oder »magic and humour of ordinary situations« bei der Spurensuche nach den Geheimnissen des Sounds hilfreich sein? Zunächst handelt es sich hier offensichtlich um Kategorien, die wenig oder nur indirekt mit ›objektiv‹ messbarer Komplexität oder Virtuosität zu tun haben – wenn sie ihr nicht gar partiell entgegenstehen. In verschiedensten Stilbereichen populärer Musik lässt sich Ähnliches finden, man denke nur an »den Blues«, den zu spielen man nicht lernen könne: man muss ihn »fühlen«! Die ungebrochene Präsenz solcher Vorstellungen zeigt sich z.B. in Lucy Greens aktueller Studie, qualitativ durchgeführt mit 14 Rockmusikern zwischen 15 und 50 Jahren. Deren Aussagen zur Wertschätzung für Musiker fasst sie wie folgt zusammen: »The values which they place upon musicianship fall into two areas. Here they respect technical proficiency but their highest accolades are reserved for the ability to play with ›feel‹« (Green 2002: 124).

Simon Frith (1996: 141) definiert »feeling« als die Art und Weise, wie sich der Körper anfühlt, wenn er Klänge produziert, sei es durch das Schlagen, Zupfen oder Blasen von Dingen oder aber beim Singen. Konkret handelt es sich um das dynamische Spannungsverhältnis von Vorgefundenem – einerseits im Sinne stilistischer Konventionen, innerhalb derer sich ein Musiker gewissermaßen unfreiwillig aufgrund sozialer Einbettung und Sozialisation befindet, und andererseits die mehr oder weniger bewussten Entscheidungen, die Interessen sowie die Fähigkeiten, den Personalstil also. Doch zurück zu Friths scheinbar banalem Verweis auf den Körper und seine Befindlichkeit als Ursprung und Ziel und damit Beschaffenheit des Klangs. Frith bringt ihn im Verlauf seiner Diskussion des Rhythmus in Bezug auf Ethnizität, Sexualität und Körperlichkeit, einer Diskussion, die sich mit den impliziten Klischees der Gegenüberstellung von Begriffen wie Natur/Kultur, Simplizität/Komplexität, rhythmisch/harmonisch-melodisch, also afro-amerikanischer, afrikanischer oder allgemein Popular- und Volksmusik im Gegensatz

zu europäischer Kunstmusik befasst. Hinter dieser Art von polarisierender Gegenüberstellung steht recht eindeutig auch die Annahme eines gleichsam evolutionären Verlaufs: »European music, it is implied, was once simple, too – that's what we mean by ›folk music‹« (ebd.: 132).

Dieser postulierten Entwicklung vom »Einfachen« zum »Komplexen« wiederum liegt die spätestens seit Hegel auch in der Ästhetik allgegenwärtige Denkfigur vom dualistischen Sein des Menschen als »Geist« und »Körper« zu Grunde. Die Zuordnungen sind hier klar und schon für Hegel war das selbst der europäischen Kunstmusik intrinsische sinnliche Moment verdächtig genug, um sie nicht ins Pantheon des »absoluten Geistes« aufzunehmen. Die »sinnliche Weise des Bewußtseins« sei die Vorstufe zum »freien Denken«, in dem sich »die Objektivität der Kunst, welche hier zwar die äußere Sinnlichkeit verloren hat«, manifestiere (Hegel 1995: 171). In der zeitgenössischen Bewusstseinsphilosophie ist recht wenig Platz für solche Konzepte geblieben. So bezeichnet bspw. der amerikanische Philosoph Daniel C. Dennett sie im Abgleich mit den Befunden der Gehirn- und Kognitionsforschung durchaus hämisch als »Cartesisches Theater« – als säße irgendwo im Gehirn eine zentrale Instanz, die die Fäden des Bewusstseins ziehe (vgl. Dennett 1993: 101ff.). Und für Norbert Elias ist aus kultursoziologischer und -historischer Perspektive dieses »Erlebnis der Distanzierung« eine Folge des Gebrauchs »räumlicher Metaphern zur Beschreibung der Funktionen menschengeschaffener Symbole«, die bewirkt, dass Subjekt und Objekt, Mensch und Natur als zwei selbständige Existenzen hingestellt werden, »die durch eine unüberbrückbare räumliche Kluft voneinander getrennt sind« (Elias 1984: 103).

Auf ähnliche Weise und mit dem Hinweis darauf, dass das Spielen und Hören eines Rhythmus natürlich auch mentale Aktivität ist, lehnt Frith diesen Dualismus eurozentrischer Ästhetik ab: »The musical differences at issue (the focus on performative participation; the emphasis on structural cognition) are really differences between ideologies of ›listening‹« (Frith 1996: 142). Es liegt auf der Hand, dass die Rituale der performativen wie der kontemplativen Partizipation dabei gleichermaßen der sozialen Kontrolle jeweiliger Veranstaltungsformen unterworfen sind. Die performative Partizipation, wie sie z.B. in den venezianischen Opernhäusern des 17. und 18. Jahrhunderts selbstverständlich war, wurde vom Bürgertum aus dem Konzertsaal weitgehend verbannt, ja wer heute zwischen den Sätzen klatscht, outet sich sogleich als Banause, ganz gleich welche Überwältigung oder Begeisterung darin ihren Ausdruck gefunden haben könnte. Andererseits hat das kontemplative Hören auch in der Popmusik und mehr noch im Jazz seinen Platz gefunden, und zwar sowohl da, wo die Musik es durch entspre-

chende Kompositions- oder Improvisationsverfahren und Veranstaltungsformen einfordert, als auch dort, wo die Musik ursprünglich einen durchaus performativ-partizipatorischen Impuls gehabt haben mag. Dennoch bleibt die Vorstellung einer tanzenden Menschenmenge in einem Boulez-Konzert ebenso unwahrscheinlich und absurd wie ein James Brown-Konzert vor einem bewegungslosen Publikum.

Wie verhalten sich also nun die Körper, die den Klang hervorbringen, und jene, die ihn hören, zueinander? Die äußeren Merkmale der kontemplativen Partizipation sind die einer introvertierten, ruhigen, leicht angespannten Konzentration. Ins Schwitzen kommen dürfen nur Dirigenten oder Solisten – das Publikum allenfalls, wenn die Klimaanlage ausfällt.¹ Die Ohnmachtsanfälle, die Paganini oder Chopin mit ihren Darbietungen ausgelöst haben, würden heute kaum als akzeptable Reaktionen im Sinne einer besonderen Hingerissenheit gewertet werden, sondern als Kontrollverlust, der nach sofortiger medizinischer Betreuung verlangt. Auf der anderen Seite macht sich, wer auf einem Rave oder einer Drum'n'Bass-Party über die jedem zugestandene Erholungszeit hinaus unbewegt auf einem Stuhl sitzt, verdächtig am falschen Ort zu sein oder zumindest die falschen bzw. zu viele Drogen konsumiert zu haben. Inwiefern tragen nun die habituellen Implikationen eines Klanges zur Konstitution des ›feels‹ bei bzw. wie verhält es sich zu diesen Implikationen und ist es auf eine der ausgeführten Rezeptionsweisen beschränkt?

Auf der einen Seite evozieren bestimmte Sounds je nach Vertrautheit ein ganzes Set an Erwartungshaltungen sowohl innermusikalisch als auch hinsichtlich Rezeption und Distribution. Das Fingerpicking mit dem glasklaren Sound einer *Fender Telecaster* gespielt über einen *Fender Twin Reverb*-Verstärker in der Country-Musik z.B., der tiefe, schummerige Hall des gleichen Verstärkers im Surf oder das Höllenhund-artige Grunzen im Death Metal. Wir haben es hier also mit dem weiten Feld der stilistischen Konventionen zu tun, die auf recht unterschiedliche Weise offen für oder ablehnend gegenüber bestimmten Abweichungen vom wie auch immer kommunizierten Idealtypus sind. Auf dieser Stilebene ist unter ›feel‹ eine Vertrautheit mit den Konventionen zu verstehen. Damit ist jedoch mehr gemeint, als der Besitz der ›richtigen‹ Kleidung oder des entsprechenden Verstärkers, und zwar umso mehr, je näher man sich dem Kern eines durch eine Reihe

1 Auch wenn Wolfgang Rihm gerne davon berichtet, dass er sich seine Kompositionen nackt am Schreibtisch regelrecht »ausschwitzt«, so dürfte dies eher als Rekurs auf seine persönliche, recht sinnesfreudige Ästhetik zu verstehen sein, ohne dass damit ein Hinweis auf oder eine Aufforderung zu veränderten Rezeptionsweisen impliziert würde.

expliziter und impliziter Authentizitätsmerkmale bestimmten Stils nähert. Dies gilt insbesondere für die Musiker selbst:

»For example, drummers know that to move between playing the steady beat of rock to the shifting accents of reaggae or the melodic and polyrhythmic style of jazz requires not simply a knowledge of relevant rhythmic patterns and phrases but a realignment of the body and its balances – a complete re-*patterning* of the coordination of the limbs« (Théberge 1997: 167).

Es handelt sich bei der Aneignung eines Stils also um die Aneignung eines gewissermaßen gesamtheitlichen Körpergefühls, das sich durch Praxis, nicht aber allein über das theoretische Wissen erlangen lässt.² Typische Bezeichnungen für solche, jenseits der Notierbarkeit im mikrorhythmischen Bereich anzusiedelnden rhythmischen Parameter wären *Groove*, *Swing* oder *Beat*.

Auf der anderen Seite manifestiert sich *feel* als die Stimme einer einzelnen Person oder einer Musikgruppe und es gilt zu fragen, wie und wann eine solche Stimme, ein solcher Klang und somit ein solcher Körper aus den und über die jeweiligen stilistischen Konventionen als Personalstil hörbar wird. Stimme ist hier zunächst einmal nicht im wörtlichen Sinne zu verstehen – obwohl es sich bei Popmusik um eine überwiegend vokale Musikform handelt und die menschliche Stimme zudem durch ihre Bedeutung für die sprachliche Kommunikation auch von weniger musikalisch interessierten oder gebildeten Hörern am eindeutigsten erkannt wird.

2.

Eine der ersten Arbeiten, die sich mit der Analyse des Gesangs in Popsongs über die bloße literarische Inhaltsanalyse hinaus beschäftigte, war Simon Friths »Why do Songs have Words?« mit der zu Recht viel zitierten Kernaussage: »Songs are more like plays than poems; song words work as speech and speech acts, bearing meaning not just semantically, but also as structures of sound that are direct signs of emotion and marks of character« (Frith 1987: 97). In der angedeuteten semiotischen Terminologie wird deutlich, dass Frith die Auffassung vertritt, dass wir nicht einfach *»eine«* Stimme hören, wenn wir ein Lied hören, sondern eine ganze Reihe von Stimmen. In seinem Buch *Performing Rites* hat Frith nun folgende, hier zunächst kurz skizzierte Systematisierung vorgeschlagen (Frith 1996: 187ff.):

2 Über die Beschaffenheit solcher direkten Erlebnisqualitäten werden heftige und weitläufige philosophische und kognitionspsychologische Debatten, z.B. im Sinne des Konzepts der *»Qualia«* bei Thomas Nagel geführt – ihre Existenz zumindest im Sinne alltagspsychologischer Relevanz sei hier vorausgesetzt.

- *Voice as musical instrument*: der Eigenklang der Singstimme, ihr Register, die Fähigkeiten, Sing- und Verstärkertechnik.
- *Voice as body*: die Stimme verweist direkt auf den Körper, der sie hervorruft.
- *Voice as a person*: die Stimme verweist auf eine soziale Identität, die zugleich durch sie beeinflusst bzw. sogar konstituiert werden kann.
- *Voice as a character*: die Stimme verweist zum einen auf den Protagonisten des Songs und zum anderen auf die Biographie bzw. das Image des Sängers selbst.

Um dieses Gewirr von Stimmen ein wenig zu entwirren, hilft vielleicht der Vergleich mit dem Kunstlied. Während hier die Stimme durch den Notentext determiniert wird, ein Sänger beispielsweise eine Schubert-Vertonung eines Goethe-Gedichtes interpretiert, also im Rahmen der vom relevanten Diskurs für akzeptabel erachteten Grenzen der Interpretation auf Schuberts Stimme, auf sein Werk verweist, verweist der Popinterpret auf die Beziehung zwischen Performance und Text (ebd.: 200). Dies ist sicherlich ein dramatisches Element – aber die verschiedenen Stimmen sprechen allesamt aus demselben Körper. Denn wenn man ferner in Betracht zieht, dass in der Popmusik, wo sie eine Art ästhetischen Anspruch im Sinne künstlerischer Authentizität vertritt, die Personalunion von Interpret und Komponist die Regel ist, muss man Friths eingangs zitierte Bemerkung dahingehend revidieren, dass ein Kunstlied in seinem performativem Charakter einem Theaterstück gleicht, wohingegen ein Popsong eher als »orale Poesie« funktioniert. Denkt man z.B. an Ernst Jandl, Allen Ginsberg oder William S. Burroughs – allesamt Dichter, deren Werk nicht von ihrer persönlichen Stimme zu trennen ist, – so hat man ihre Stimme, falls man sie denn einmal gehört hat, sogleich »im Ohr« – eben weil sie sich explizit als »sprechende« Dichter verstanden und zwar mit durchaus musikalischen Ambitionen. Die Verbindung von Stimme und Wort geht hier so weit, dass man sich beide getrennt voneinander kaum vorstellen kann, d.h. in dieser Art der Performativität fließen »was«, »wie« und »von wem« vorgetragen wird zum emergenten Phänomen des Sounds zusammen: »The best pop songs, in short, are those that can be heard as a ›struggle‹ between verbal and musical rhetoric, between the singer and the song« (ebd.: 182).

Um diese leicht martialische Charakterisierung ein wenig zu relativieren, sei hier auf Roland Barthes' Essay über die »Rauheit der Stimme« (Barthes 1993) zurückgegriffen, einen in diesem Zusammenhang ebenso oft zitierten wie kritisierten Text. Barthes geht hier von einer, Julia Kristeva entlehnten Opposition von Phäno- und Geno-Text aus, die durch die Sänger

Dietrich Fischer-Dieskau und Charles Panzéra plakativ exemplifiziert werden – ersterer dürfte allgemein bekannt sein, der Franko-Schweizer Panzéra war zwischen den Weltkriegen einer der bekanntesten Liedersänger und arbeitete häufig mit Alfred Cortot zusammen. Unter »Phäno-Gesang« versteht Barthes dabei die Erfüllung vom und Einfügung in das »Gewebe der kulturellen Werte« (ebd.: 302), während er für den »Geno-Gesang« Formulierungen wie »das Volumen der singenden und sprechenden Stimme, der Raum, in dem die Bedeutungen ›aus dem Inneren der Sprache und ihrer Materialität selbst‹ hervorkeimen« findet (ebd.). Ihren terminologischen Niederschlag finden diese Aspekte in dem Begriff der Rauheit: »Die ›Rauheit‹ der Stimme ist nicht – oder nicht nur – ihr Timbre; die Signifikanz, die sie freilegt, kann nicht besser definiert werden als durch die Reibung zwischen der Musik und etwas anderem, das die Sprache (und keineswegs die message) ist« (ebd.: 305).

Schon hier wird deutlich, dass das »Gewebe der kulturellen Werte«, der Phäno-Gesang also, in eins fällt mit dem, was man als die stilistischen Konventionen bezeichnen kann, der Geno-Gesang sich dagegen auf der Ebene des Personalstils ereignet. Michael Hicks (1999: 109) konstatiert in der Barthes-Rezeption zum einen eine Tendenz zum rockjournalistischen, allzu großzügigen Gebrauch ausladender Adjektive zur Beschreibung einer Stimme und zum anderen die Vernachlässigung der Traditionen des Rockgesangs zu Gunsten des singulären Phänomens. Und auch Richard Middleton (1990: 265f.) ist der Ansicht, dass eine wörtliche Anwendung lediglich deskriptive Beschreibungen subjektiven Erlebens zu Tage fördere. Es stellt sich jedoch die Frage, inwiefern dies auf einen Mangel des theoretischen Ansatzes zurückzuführen ist oder aber epistemologischer Fingerzeig auf die Beschaffenheit der Sache ist. Denn auch wenn Barthes so etwas wie eine »Ästhetik des musikalischen Genießens« (Barthes 1993: 309) mit durchaus musikhistorischen Konsequenzen vorschwebte, ist und bleibt es doch die Natur des subjektiven Erlebens, dass es sich zwar zum Teil beschreiben und zum Teil nachvollziehbar machen lässt, also insofern systematisieren lässt, aber in letzter Konsequenz den Schritt vom Präsentativen zum Repräsentativen allenfalls ostentativ andeuten kann. Wenn Barthes nun weiter der Musikgeschichte vorwirft, sie sei bisher eine »rein phäno-textuelle«, so ist das nur zum Teil richtig, denn das subjektive Erleben, das Erlebnis der Rauheit ist ihr zwangsläufig inhärent – der Vorwurf müsste also eher lauten, dass sie das Genotextuelle unterschlägt und sich statt dessen in erster Linie auf die scheinbar intersubjektive Autorität des Phänotextuellen beruft.

Auf den ersten Blick könnte man nun eine Verwandtschaft mit dem aus der Klangfarbenforschung bekannten Phänomen der Rauheit vermuten (vgl.

Nitsche 1978: 25f.). Und tatsächlich weisen eine ganze Reihe von Popstimmen – Janis Joplin, Tom Waits, Lemmy Kilmister um nur einige zu nennen – einen ›objektiven‹ Rauheitsgrad auf, doch müssten die glockenhellen Folkstimmen der frühen Joan Baez oder Joni Mitchell ebenso mit Barthes' Begriff der Rauheit zu fassen sein. Dies führt auf einen häufig vernachlässigten Punkt in Barthes' Ausführungen zurück: seine von geradezu offensivem Individualismus geprägte Rezeptionsästhetik, denn er nimmt sich die Freiheit, »das zu wählen, was nicht mich wählt« (Barthes 1993: 308). Die Rauheit offenbart sich somit als das, was man den *Widerstand des Hörens* nennen könnte. Man hört gewissermaßen und erkennt, ohne zu kennen, es entsteht eine »erotische Beziehung«, denn Barthes will seine »Beziehung zum Körper des Sängers oder Musikers« hören (ebd.: 307). Die Reibungsenergie zwischen der einzelnen Stimme und den stilistischen Konvention, die beim Erlebnis der Rauheit frei wird, könnte man dabei als die Bildung sinnvoller oder gar neuer und interessanter Assoziationsfelder bezeichnen.

Um nun noch einmal auf Friths Systematisierung der Stimme als Klang zurückzukommen, gilt es nun diese wieder mit dem zu verbinden, was sie singt, denn auch Frith ist der Ansicht, dass »what makes the voice so interesting is that it makes meaning in these two ways simultaneously« (Frith 1996: 197). Zu diesem Zweck sei hier eine Typologisierung von Richard Middleton herangezogen:

»Story: Words as narrative – tend to govern rhythmic/harmonic flow; voice tends towards speech

Affect: Words as expression – tend to merge with melody; voice tends towards ›song‹ (i.e. intoned feeling)

Gesture: Words as sound – tend to be absorbed into music; voice tends towards becoming an instrument« (Middleton 1990: 231).

Kürzt man diese Typologisierung um die deskriptiven, vielleicht gar nicht notwendigerweise eintretenden musikalisch-stilistischen Konsequenzen, so wird die implizite Verwandtschaft zur Dreiteiligkeit der antiken Rhetoriklehre recht deutlich, die dann geeignet scheint, dem dramatischen Aspekt des gesungenen Wortes gerecht zu werden.

Um dies an einem Beispiel durchzuspielen: »Serve Yourself« von John Lennon war lange Zeit in verschiedenen Versionen lediglich auf diversen Bootlegs zu hören und erschien erst 1998 offiziell in der wahrscheinlich bemerkenswertesten Fassung mit Gitarre – auf allen anderen Versionen begleitet sich Lennon am Piano im ungefähr halben Tempo. Betrachtet man nun den Eigenklang von Lennons Singstimme, so gilt zunächst festzuhalten, dass sich die Stimmen der einzelnen Beatles ab ca. 1965 zunehmend aus

dem anfangs eher homogenen Klang herauschälen. Lennons Stimme ist dabei weniger vielseitig, auch in ihren technischen Möglichkeiten und ihrem Ambitus beschränkter als die Paul McCartneys und lässt sich am ehesten in Ausdruckscharakteren, analog zu seinem stärker polarisierenden Auftreten, beschreiben. Diese reichen von aggressiv und zynisch über verzweifelt und sentimental bis hin zu absurd und ironisch und waren dabei auch vom Schwanken zwischen Selbstüberzeugung und -zweifeln bezüglich seiner musikalischen Fähigkeiten geprägt. Meistens singt er leicht gepresst, was seiner Stimme einen rauhen Charakter verleiht – zu seiner Vorliebe für verfremdende Effekte später mehr. Von seinem Körper wissen wir, dass er am 8. Dezember 1980 von den Kugeln eines Irren getroffen und getötet wurde. An seinen öffentlichen Auftritten könnte man neben dem offensichtlichen Hang zur offensiven Selbstinszenierung – sei es als Teddyboy oder als ›politischer Aktivist‹ – so etwas wie eine leicht befangene erotische Eleganz konstatieren. Die Beatles waren eine der ersten britischen Gruppen, die nicht versuchten den amerikanischen Akzent ihrer Vorbilder nachzuahmen, sondern sich anhand ihrer Stimmen als Jungs der unteren Mittelklasse aus Liverpool zu erkennen gaben. In der Gitarren-Version von »Serve Yourself« kehrt Lennon diesen Liverpool-Akzent besonders hervor – wie so häufig, wenn er seinen beißenden Humor in Music Hall-artigen Wortspielen artikuliert und somit zugleich Nähe in Form eines lokalisierbaren Umgangstons und Distanz durch das Annehmen einer Rolle schaffen konnte. Der Protagonist des Songs, in diesem Fall eines ›Selbstbekenntnis-Songs‹ wie z.B. auch »God«, lässt sich nur in den Bezügen erfassen, und zwar an der Schnittstelle zum Text, bei dem es sich zum Teil um eine Replik auf Bob Dylans ebenfalls auf dem Blues-Schema beruhendes »Gotta Serve Somebody« von der 1979 erschienenen LP *Slow Train Coming* handelt, die von Dylans phasenweisem Bekenntnis als »Reborn Christian« geprägt ist. Es ist hier nicht der Ort, die Bezugnahmen zwischen Dylan und Lennon im Einzelnen zu diskutieren: z.B. Dylans »Fourth Time Around« (1966), das auf »Norwegian Wood« (1965) anspielt, oder Lennons Zeile »like Dylan's Mr. Jones« in »Yer Blues« (1968) oder gar »I don't believe in Zimmerman« in »God« (1970), doch handelt es sich hierbei zweifelsohne um eine Art und Weise, durch die innerhalb eines Diskurses Bedeutung geschaffen wird. Auf einer weiteren Ebene steht »Serve Yourself« in der Tradition von Lennons ›Mutter-Liedern‹ wie »Julia« (1968) oder »Mother« (1970). Man ist dazu verleitet, hier in zweifacher Weise psychoanalytische Spekulationen anzustellen. Zum einen ist da die Beziehung zwischen Lennon und Dylan. Als die Beatles und Dylan sich 1964 erstmals trafen, war Dylan musikalisch noch fest in der Folkszene verwurzelt und die Beatles schrieben Bubblegum-Texte. Es ist einer der wohl zutref-

fenderen Mythen der Popgeschichte, dass die kurz darauf stattfindenden Veränderungen in der Musik beider nicht zuletzt auf gegenseitigen Einfluss, der sich ja durchaus auch als Abgrenzung manifestieren kann, zurückzuführen sind. Vor allem auf Lennons Seite könnte man in der Folge so etwas wie eine ödipale *Anxiety of Influence* im Sinne Harold Blooms (1973) konstatieren. Zum anderen litt Lennon Zeit seines Lebens unter dem frühen Verlust seiner Mutter und thematisierte dies in verschiedenen Songs, wie z.B. »Julia« oder »Mother«. In »Serve Yourself« heißt es im Übergang zum Refrain:

*Well, there's somethin' missin' in this God Almighty stew,
And it's your mother,
Your mother, don't forget your mother.*

Weiter zählt es zu den möglicherweise nicht völlig unsinnigen Klischees der Lennon- und Beatles-Biographie, dass Yoko Onos Beziehung zu Lennon zum Teil von mütterlichen Zügen geprägt ist. Auf dieser Aufnahme, eine von Lennons zahlreichen Heimaufnahmen auf Tonband, seinem »musikalischen Notizbuch« sozusagen, improvisiert er gegen Ende:

*And it's your mother, your poor bloody mother,
She worked for you in the back bedroom,
Full of piss and shit and fuckin' midwives,
God, you can't forget that awful moment.*

Und man hört sein Publikum, in diesem Fall Yoko Ono, im Hintergrund kichern. Nun ist die psycho-biographische Deutung von Kunst nicht zu Unrecht in Verruf geraten – doch offensichtlich ändert dies nichts an der Tatsache, dass sie für das Hören eine Rolle spielt. Dies hat zur Folge, dass, wenn dem ›Sinngehalt‹ des Gehörten auf den Grund gegangen werden soll, jeder auch nur entfernt rezeptionsästhetisch orientierte Ansatz, derartige Deutungskonzepte zu berücksichtigen hat. Auf der anderen Seite ändert dies nichts daran, dass seitens der Produktion recht unterschiedlich durchdachte und vielschichtige Angebote an Stimmen – also Angebote in Form von sich ergänzenden oder sogar sich widersprechender Interpretationsmöglichkeiten – gemacht werden und zwar in dem Sinne, in dem David Brackett beispielhaft Billie Holiday und »›the multi-voiced‹ dimension of her work« analysiert (Brackett 1995: 62).

An dieser Stelle gilt es nun weiter zu überlegen, warum in der Popmusik Jim Morrison, Morrissey oder Johnny Rotten – Sänger also, deren ›rein technisches‹ Vermögen sie kaum zum mittelmäßigen Musical-Sänger prädestinieren würde – als herausragende Sänger gelten. Hierbei muss es sich um eine Erscheinungsform des erwähnten ›feels‹ handeln, die sowohl über die stilistischen Konventionen hinausgeht als auch ein Standbein im Reich des Inter-

subjektiven zu haben scheint. So charakterisierte z.B. Greil Marcus die ersten Aufnahmen der Slits (*Untitled aka Bootleg Retrospective*, rel. 1980) als einen »vor Sprachlosigkeit brüllenden Gegenstand«:

»Quietschen, Kreischen, Knurren, Jaulen – direkte weibliche Geräusche, wie sie die Popmusik noch nie erlebt hatte – brausen durch die Luft, während die Slits Hand in Hand durch ein selbstgeschaffenes Gewitter marschieren. Es ist ein vergnügter, rachsüchtiger Auftritt, ein bis an die Zähne bewaffnetes Kinderlied. Sie gehen keinem musikalischen Wagnis aus dem Weg, und für diese Frauen war schon der einfachste Akkord ein Wagnis: Ihr Dilettantismus war nicht aufgeklärt« (Marcus 1992: 45).

Der tatsächliche Grad des Dilettantismus sowie seiner Aufgeklärtheit bzw. seiner Bewusstheit bei den Slits sei hier vernachlässigt – wichtiger ist, dass sich an diesem Beispiel so etwas wie eine ›Ästhetik des Dilettantismus‹ oder vielleicht neutraler der Idiosynkrasie offenbart, die im Popdiskurs an verschiedenen neuralgischen Punkten (in diesem Fall dem Punk) eine Rolle spielt. Dahinter verbirgt sich die Vorstellung einer direkten, ungebändigten Intensität und Expressivität, die gewissermaßen das Gegenbild zur bürgerlichen Subjekt/Objekt-Ästhetik ist. Sie äußert sich in Seufzen, Stöhnen und Schreien (eine Geschichte des Schreiens von Screaming Jay Hawkins, Jim Morrisons »scream of the butterfly« bis zu Kurt Cobain oder anderen fehlt bisher) – Gestaltungsmitteln also, die in der Kunstmusik allenfalls in den avantgardistischen Randbereichen eine Rolle spielen, da sie der Umweg über die Komposition und Notation gerade ihres direkten performativen Charakters, ihrer performativen Spontaneität berauben würde. Zudem sind häufig vokale Techniken zu beobachten, die – wie z.B. John Lee Hookers Lispeln, Buddy Hollys Schluckauf oder Robert Smiths Jammern – auf idiosynkratische Weise die Grenze zum Lächerlichen streifen, ohne sie oder gelegentlich eben doch zu überschreiten. Allgemein lässt sich dies als Risikobereitschaft im Dienste der Expressivität und als Wille, als *Person* gehört zu werden, charakterisieren.

3.

Einige frühe Sessions der Quarrymen – der Skiffle-Combo also, aus der später die Beatles wurden – sollen im Badezimmer von Mutter Julia Lennon stattgefunden haben: »You could get more of an echo that way« (Norman 1993: 24). Ähnliches überliefert George Martin:

»John's liking for stupendous amounts of echo stemmed from his early teens. When he was very young and learning to play the guitar, a maddened Aunt Mimi would frequently banish him to the porch of their Menlove Avenue semi. The porch's acoustics gave his voice a natural echo, and he grew up used to it sounding like that. It seemed natural to him. John also discovered early on in his career that tape echo came in handy for his sense of rhythm: when the delay on the tape was right it helped him to keep time« (Martin 1995: 53).

Abgesehen von der kleinen Spitze Martins gegen Lennon bzw. seine musikalischen Fähigkeiten – obgleich Martin immer wieder seine Hochachtung für Lennons Musik betonte –, findet sich hier ein Hinweis auf einen der ersten Effekte, die überhaupt zum Einsatz kamen: das Echo, in diesem Fall in seiner rhythmisch akzentuierten Variante als so genanntes Slapback Echo. Das Slapback Echo besteht aus einer einzigen Wiederholung des Originalsignals, die mit einer Verzögerung von ca. 50 ms bis ca. 120 ms zugemischt wird und zwar je nach Tempo des Songs zumeist auf die nachfolgende Zweiunddreißigstel oder Sechzehntel. Erzeugt wurde es ursprünglich mit Hilfe einer Echo-Kammer oder eines Tonbandgerätes mit variabler Geschwindigkeitsregelung und ansatzweise ist es erstmals auf Les Pauls im Herbst 1947 aufgenommenem verspielten Arrangement des Rodgers/Hart-Klassikers »Lover« für acht Gitarren, Bass und Schlagzeug – alles von ihm selbst gespielt – zu hören. Es ist nicht ganz klar, ob es sich hier um einen beabsichtigten Effekt handelte oder einfach um eine Folge des Vorgehens, denn Les Paul arbeitete zu dieser Zeit bei seinen Overdubbing-Experimenten noch mit Schallplatten (vgl. Shaughnessy 1993: 141). Es könnte sich daher auch um Mehrfach-Einspielungen desselben Laufs handeln. Umso eindeutiger ist es aber auf dem 1951 gemeinsam mit seiner Frau Mary Ford eingespielten »How High The Moon« zu hören. Das Ergebnis ist auf der klanglichen Ebene eine leicht entrückte Distanz – so als würde man die Musik aus dem benachbarten Badezimmer hören – und auf der rhythmischen die Erzeugung des eigenen Offbeat, wie es in den frühen Rockabilly- und Rhythm & Blues-Aufnahmen in Sam Phillips' *Sun Studio* in Memphis und der Chess-Brüder in Chicago zu hören ist. Die ersten Beispiele für die Exploration der Tiefen des Raums mit Hilfe des Echo-Effekts in der Kunstmusik sind wohl Otto Luenings *Space Fantasy* (1952) und – in der Popmusik – Johnny 'Guitar' Watsons »Space Guitar« (1954) sowie vor allem Joe Meeks *I Hear A New World* (1959). Alle verweisen in ihren Titeln und Texten auf die räumliche Unendlichkeit des Alls (was genau genommen freilich Unsinn ist, da sich der Schall im All keineswegs fortpflanzt) und knüpfen damit durchaus an die Tradition der Echo-Phänomenologie in der Kunstmusik an, wie sie von Helga de la

Motte-Haber (2000: 67) beschrieben wird: »Die Welt erscheint als Selbstreflexion von etwas, das an einem unerreichbaren Ort gedacht werden muss. Das Echo hat eine erinnernde Verweiskfunktion und repräsentiert zugleich nur sich selbst.«³ Darüber hinaus ist das Echo in gewisser Weise das Urbild der Schallaufzeichnung, der akustische Spiegel, der den Klang der eigenen Stimme vom Körper losgelöst zu ihm zurückträgt. Durch den Widerhall des Selbst vergewissert sich dieses Selbst seiner Existenz. Und tatsächlich war das natürliche Echo bis zur Erfindung der technischen Reproduktion von Klängen die einzige Möglichkeit, die eigene Stimme außerhalb des eigenen Körpers zu hören.

Die Frage, ob wir uns vorstellen können, keine Schallaufzeichnung zu kennen, muss in einer Zeit, in der Aufnahmegeräte zur Grundausstattung der Kinderzimmer gehören, selbstverständlich eine rhetorische bleiben. Eine Ahnung davon scheint in folgender Äußerung von Muddy Waters durch, der 1941 als 26-jähriger und »gestandener« Musiker erstmals von Alan Lomax aufgenommen wurde und dies als Schlüsselerlebnis schildert: »That was the great thing of my life – never heard my voice on records, man, and to hear that, man, that was great, man [...] when I played a song and he played it back then I was ready to work. Never heard that voice before, you know, and I was ready« (zit. n. Waksman 1999: 113f.).

Muddy Waters war freilich nicht der einzige, der bereit und Willens war, mit den Möglichkeiten der Klangaufzeichnung und elektrischen Verstärkung zu arbeiten und deren künstlerisches und kommerzielles Potential zu nutzen. So war z.B. Frank Sinatra einer der ersten Sänger, die das Mikrophon in seinem Potential als Musikinstrument erkannten und benutzten, um ihre Stimme im dramatischen Kontext des Songs zu »formen« »to draw attention to the »place« of the voice in the music« (Frith 1996: 188). Obwohl Sinatra dabei – wenn auch eher dezent – Hall benutzte, ist der Eindruck nicht der einer Verfremdung durch Effekte und Verstärkung, sondern eher einer gesteigerten Intimität und Nähe. Insofern sind Effekte zu unterscheiden nach ihrem tatsächlichen Einsatz und ihrer Phänomenologie – und dort wiederum zwischen den Polen der integralen, impliziten und zunächst nicht auffallenden Verwendung wie bei Sinatra und dem so genannten Novelty-Effekt, der gleichsam als akustisches aber auch visuelles oder gar biographisches Ausrufezeichen zunächst nur auf sich selbst verweist.

Der Novelty-Effekt wird von Diederichsen wie folgt definiert: »Es ist ein einzelner, isolierbarer Effekt, der für eine Gattung und/oder einen Künstler steht« (Diederichsen 1996: 50). Die Geschichte dieses Effektes in der popu-

3 Zur Space-Metapher in der Popkultur vgl. Diederichsen (1998).

lären Musik geht dabei mindestens bis zur britischen Music Hall zurück. Ein Beispiel für eine Zwischenstellung wäre der erstmalige Einsatz einer Sitar⁴ in einem Popsong, nämlich in »Norwegian Wood« (1965), der zwar für sich genommen durchaus Novelty-Charakter hat, ohne dabei jedoch den Song als Ganzes zu dominieren bzw. ihn auf diesen zu reduzieren.

Effekte haben – um zusammenzufassen – in der kapitalistischen Mediengesellschaft zwei, sich in dialektischer Weise bedingende Erscheinungsformen: zum einen sind sie Mittel zur Erregung von Aufmerksamkeit, um ein Produkt aus der unübersehbaren Masse von käuflicher Musik hervorzuheben und damit in Verbindung mit der Präsentation neuester Technik zum Kauf zu reizen – Adornos »Fetischcharakter« drängt sich hier zur Beschreibung auf. Zum anderen kann die Suche nach neuen Sounds im Dienste der Präzisierung oder Erweiterung einer bestimmten Konzeption stehen, sei es zur plakativen Darstellung von Entfremdung durch Verfremdung oder schlicht zur Erarbeitung eines individuellen Klangbildes. In gewissem Sinne ist jeder neue Klang in dem Sinne, dass er einen Unterschied macht und zwar nur dann, ein Effekt. Dass ein Klang einen Unterschied macht, ist im Sinne seines »Sinngehalts« dabei zwar der rezeptiven und historischen Dynamik in einer kaum vorhersagbaren Weise unterworfen. Eine völlige Unabhängigkeit von der »Reizstruktur« ist jedoch nicht nur im historischen Rückblick von der Hand zu weisen: nicht jeder Klang kann zu jeder Zeit jeden Unterschied machen. Er setzt sowohl ein idiomatisches Element als Reibungsfläche voraus als auch eine abweichende Reaktionsbereitschaft.

4.

Zweifelsohne gehören Bass und Schlagzeug zu den Instrumenten, bei denen hinsichtlich der Aufnahmetechnik und damit an Präsenz, Druck und Lebendigkeit im Klang seit den Anfängen der Popmusik am ehesten so etwas wie ein »objektiver« Fortschritt zu konstatieren ist.

Warum aber bestand Don van Vliet (aka Captain Beefheart) bei der Produktion des epochalen Doppelalbums *Trout Mask Replica* (1969) darauf – und zwar gegen das »bessere« Wissen und Können seines Produzenten und Hassfreundes Frank Zappa –, dass das Schlagzeug wie ein Ensemble aus

4 Auch die Yardbirds hatten bereits bei ihrem im Juli 1965 erschienenen Titel »Heart Full Of Soul« mit einer Sitar experimentiert, waren aber an den aufnahmetechnischen Problemen gescheitert, so dass der Song in einer Version ohne Sitar veröffentlicht wurde.

Pappkartons und Topfdeckeln zu klingen habe?⁵ Und weiter: Warum sind in van Vliets A-Capella-Rezitationen so überaus offensichtliche und auch bei damaliger Aufnahmetechnik keineswegs notwendigerweise hörbare Schnitte verblieben? Ohne weiter auf die Umstände der Aufnahmen oder der zehnmonatigen Klausur – die, nebenbei bemerkt, von einigen der Bandmitglieder im Nachhinein als Tortur beschrieben wurde – einzugehen, in der die Magic Band unter Anleitung ihres paranoid-kritischen Captains und unter fast völliger Abschottung von der Außenwelt diese unerhörte Musik erarbeitete, sei hier auf die Auskunft verwiesen, die van Vliet – nachzuhören am Ende von »Hair Pie: Bake 1« – neugierigen Teenagern erteilte: »It's a bush-recording«. Gut möglich, dass es sich hier um einen Verweis auf die frühen Feldaufnahmen von Alan Lomax, dem *Deep River Of Song*, einer Serie mit Aufnahmen afroamerikanischer Musiker aus den Jahren 1933 bis 1946, oder Harry Smiths *Anthology Of American Folk Music* (1952) handelt, auf Musik also, die noch viel archaischer klingt, als sie es tatsächlich ist. Festzuhalten bleibt, dass in der Popmusik auch ein Sound, der zunächst ein ›schlechter‹ Sound zu sein scheint, durchaus ästhetisch ›Sinn‹ machen kann – und dies keinesfalls nur im Sinne einer Ästhetik des Hässlichen. Worauf es ankommt, ist, wie die einzelnen »Stimmen« zu- und miteinander und damit auch zu uns und unserem Horizont sprechen bzw. ihn ›sinnvoll‹ erweitern – und dies lässt sich auch für andere Arten von Musik und vielleicht sogar dem, was wir immer noch Kunst nennen, im Allgemeinen sagen: »Man kann ein Gemälde zwar benennen, wie man will, aber man kann es nicht in jeder beliebigen Weise interpretieren; nicht, wenn das Argument gilt, daß die Grenzen des Wissens auch die Grenzen der Interpretation sind« (Danto 1991: 200f.).

Was für Salvador Dali die lichtdurchflutete, katalanische Felslandschaft mit ihren schroffen Kontrasten und zugleich den Weiten des Himmels und des Meeres war, was für Glenn Gould die »Idee des Nordens«⁶, jenes in die klirrende, endlos weiße und jede Fäulnis verhindernde Eislandschaft projizierte, überhöhte puritanische Einsamkeits-Ideal⁷ war, ist für Don van Vliet die Wüste, in der eine skurrile Flora und Fauna den alles zersetzenden Sandstürmen ihre Daseinsberechtigung abtrotzen – Landschaften also, die vom Menschen zwar verändert oder zerstört, aber nicht ohne weiteres vereinnahmt werden können, absolute Bezugspunkte also, deren Menschenfeindlichkeit kein urbanes Arrangement und keine soziale Einordnung erfor-

5 Ein Umstand, der bei der CD-Wiederveröffentlichung des Albums – ob zum Besseren oder nicht – so weit als möglich behoben wurde.

6 Siehe Goulds »kontrapunktisches« Radio-Hörspiel *The Idea of North* aus der *Solitude Trilogy* (1967).

7 Im Deutschen gibt es keine angemessene, d.h. nicht negativ gefärbte Übersetzung von Solitude.

dern oder ermöglichen, sondern gleichermaßen bedingungslos Individualismus und Kooperation. Als kulturelle und technische Bezugs- und Ausgangspunkte stehen dem bei Dali die alten Meister und ihre Beherrschung der Farben und des Raums, bei Gould die polyphone Kunst Johann Sebastian Bachs und bei Beefheart der zugleich urwüchsige wie komplexe Blues von Blind Willie Johnson bis Howlin' Wolf gegenüber.

5.

Angesichts der Versprechungen, Hoffnungen und Befürchtungen, die die Einführung der Technik zur Klangspeicherung und -bearbeitung begleiteten und begleiten und den tatsächlich zu konstatierenden Veränderungen, die sie mit sich gebracht haben, formuliert Frith (1996: 245) ebenso relativierend wie provokativ: »What is most startling about the history of twentieth-century sounds is not how much recording technology has changed music, but how little it has.«

Was die Persistenz von ästhetischen Debatten, Abgrenzungen und Bedeutungszuweisungen anbelangt, ist Frith wohl zuzustimmen. Zu ergänzen wäre allerdings, dass die radikal veränderte Klangumgebung im 20. Jahrhundert eine neue Art des Hörens hervorgerufen hat, die neben das kontemplative und das performative Hören getreten ist und sich noch weniger als diese bestimmten Genres zuordnen lässt. Ausgehend von den recht unterschiedlichen Reaktionen der Futuristen und Erik Saties (*musique d'ameublement*) auf jene immer lautere und vielstimmigere Klangwelt bildet Musik heute auch eine Klangkulisse und musikalisiert im Gegenzug auch diese *Soundscape* (R. Murray Schafer) im Sinne von Ambient – eine Art des ebenso diffusen wie offenen und aufmerksamen Hörens in den stetig und unaufhaltsam wachsenden Sound-Archiven der Welt: Der mediatisierte Klang ist Mythos, insofern er ebenso konstituiert wie reflektiert und beschreibt. Die Wiederholbarkeit der Klänge zerstreut Aufmerksamkeit ebenso, wie sie sie ermöglicht. Dabei ist das Hören von Klängen, die durch ihre »Rauheit« zu uns sprechen, ein idiogenetischer Akt. Ihr Er- und Verklingen ist auch das Verstreichen unserer Zeit, die wir durch ihn wahrzunehmen in der Lage sind, – ist also Hoffnung und Verzweiflung zugleich.

Sound hat letztlich eine intrinsische Qualität, die sich in ihrer vielleicht entscheidenden Komponente der Systematisierung und damit der Rationalisierung entzieht. Dabei kann es sich nur um seine *organische* Erscheinung handeln, nämlich als gehörter, im Moment erlebter und damit »gelebter« Klang. Seine Lebensdauer ist eine zweifache: Sound ist über die präsentativ

wahrgenommene Zeit hinaus repräsentativ – sei es als bewusste und konkrete Klangerinnerung oder als episodenhafte Einbettung in den Strang der gesamten Wahrnehmung. Offensichtlich sind beide Repräsentationsformen auf jeweils unterschiedliche Weise kommunizierbar, also hermeneutischen oder zeichentheoretischen Interpretationsverfahren zugänglich bzw. unzugänglich. Messen lassen muss sich allerdings eine jede Herangehensweise daran, wie sie zwischen den typologisierbaren Momenten der klanglichen Gestaltqualitäten und der Anerkennung ihrer Singularität vermittelt. Dies kann z.B. bedeuten, einen Standpunkt anzunehmen, um ihn zum Ausgangspunkt zu machen, ohne ihn jedoch zu verabsolutieren.

Literatur

- Barthes, Roland (1993). »Die Rauheit der Stimme.« In: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Hg. v. Karlheinz Barck et al. Leipzig: Reclam, S. 299-309.
- Bloom, Harold (1973). *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press.
- Brackett, David (1995). *Interpreting Popular Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cleveland, Barry (2001). *Creative Music Production. Joe Meek's Bold Techniques*. Vallejo: Mixbooks.
- Danto, Arthur C. (1991). *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Dennett, Daniel C. (1993). *Consciousness Explained*. London: Penguin.
- Diederichsen, Diedrich (1996). »Technologie und Popmusik.« In: *Musik und Technik*. Hg. v. Helga de la Motte-Haber und Rudolf Frisius (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt 36). Mainz: Schott, S. 49-62.
- Diederichsen, Diedrich (Hg.) (1998): *Loving the Alien. Science Fiction, Diaspora, Multikultur*. Berlin: ID.
- Elias, Norbert (1984). *Über die Zeit. Arbeiten zur Wissenssoziologie II*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Frith, Simon (1987). »Words and Music. Why do Songs have Words?« In: *Lost in Music. Culture, Style and the Musical Event*. Hg. v. Avrone White. London: Routledge, S. 77-106.
- Frith, Simon (1996). *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Green, Lucy (2002). *How Popular Musicians Learn. A Way Ahead for Music Education*. Aldershot: Ashgate.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1995). *Vorlesungen über die Ästhetik. Erster und zweiter Teil*. Stuttgart: Reclam.
- Hicks, Michael (1999). *Sixties Rock. Garage, Psychedelic, and Other Satisfactions*. Urbana: University of Illinois Press.
- Marcus, Greil (1992). *Lipstick Traces. Von Dada bis Punk – kulturelle Avantgarden und ihre Wege aus dem 20. Jahrhundert*. Hamburg: Rogner & Bernhard.

- Martin, George (1995). *Summer of Love. The Making of Sgt. Pepper*. London: Pan.
- Middleton, Richard (1990). *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.
- Motte-Haber, Helga de la (2000): *Musik und Natur. Naturanschauung und musikalische Poetik*. Laaber: Laaber.
- Nitsche, Peter (1978). *Klangfarbe und Schwingungsform*. München: Katzbichler.
- Norman, Philip (1993). *Shout! The True Story of The Beatles*. London: Penguin.
- Reinecke, Hans-Peter (1975). »Über die Eigengesetzlichkeit des musikalischen Hörens und die Grenzen der naturwissenschaftlichen Akustik.« In: *Musikhören*. Hg. v. Bernhard Dopheide. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 223-241.
- Riley, Tim (1987): »For The Beatles: Notes on their Achievement.« In: *Popular Music* 6, Nr. 3, S. 257-272.
- Rösing, Helmut (1996). »Klangfarbe III.2. Sound in der populären Musik.« In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil Bd. 5. Hg. v. Ludwig Finscher. Kassel u.a.: Bärenreiter/Metzler (2. Aufl.), Sp. 158-159.
- Shaughnessy, Mary Alice (1993). *Les Paul. An American Original*. New York: Morrow.
- Supper, Martin (1997). *Elektroakustische Musik und Computermusik. Geschichte – Ästhetik – Methoden – Systeme*. Hofheim: Wolke.
- Waksman, Steve (1999). *Instruments of Desire. The Electric Guitar and the Shaping of Musical Experience*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

SOUND AND VISION: COLOR IN VISUAL ART AND POPULAR MUSIC

Theodore Gracyk

»The whole way we do things is that we try to lay textures together« (David Thomas of Pere Ubu, quoted in Heylin 1993: 223).¹

»If there is such a thing as being tone-deaf, then it suggests the inability to recognize a tune. Such a person has my sympathy, but he cannot be helped; just as the color-blind are a useless lot to the painter« (Copland 1957: 16).

This comment in Copland's *What to Listen for in Music* typifies the standard theory that pervades modern thinking about music. To the extent that theorists recognize an analogy between the arts of painting and music, visual color is treated as the proper analogue to auditory pitch. The irony is that although musical timbre is also known as tone color, timbre is not treated as the analogue of visual color. This prejudice is reinforced by the tendency to regard tone color as an aesthetic property of musical performances but not of the musical works that are performed. Musical works are equated with sound structures. In a musical culture where serious analysis focuses on structural properties of musical compositions, it is not surprising that tone color is relegated to the trivial task of permitting listeners to better attend to musical structure.² The argument of this paper is that technological developments enhancing the role of timbre in musical arrangements make timbre highly analogous to visual color in modern painting. Tone color has its own expressive role in recent popular music. Neglect of this aesthetic function is a major failing of many discussions of popular music.

1 Heylin's source is a punk fanzine, *New York Rocker*, 1976.

2 Admittedly, many serious composers rebelled against this assumption and sought to make timbre more central to work identity (e.g., Messiaen, Varèse, Schönberg, and Boulez). But in this respect their work is regarded as breaking from tradition.

I. Aural and Visual Color

By way of introduction to the analogy between timbre and color in the visual arts, consider one of Henri Matisse's later works, particularly one of his paper cutouts, such as »Icarus« (1943), »The Snail« (1952), or one of the pieces generated for his book, *Jazz* (1947). Comparing his work sketches with the finished works, we see what we have probably already assumed, which is that color choice is central to his visual thinking. As Matisse simplifies his designs he also tries different color combinations. The impact of the completed work involves the interaction of size, design, and color choices, so that a black and white reproduction, or even a color one that distorts the color values, is less forceful.

Given the relative simplicity of most musical composition in the sphere of rock, success in rock music is analogously a function of production, song-writing, and tone color. To look at a Matisse cut-paper work in dim light (when the color photoreceptors in our eyes do not respond) is not to look at the work intended by Matisse. It would be like looking at a grammatical analysis of a sentence in place of the actual sentence. One would see how the communication is constructed, but one would not know what was actually being communicated.³ Those who dismiss or downplay the role of timbre in rock music engage in a parallel distortion, which is what happens if we apply the standard theory of musical taste.

I have witnessed art critiques where a painting has been rated highly for composition but criticized for gaudy color. Another painting is then praised for its sensitive coloration but faulted for its sloppy composition, because the various areas of the painting do not hang together in any coherent manner. An accumulation of such examples teaches art students that there is a difference between structured composition and the work's additional, non-structural elements, but they are also taught that the two must be integrated in a broader synthesis.

But how do art students perfect this synthesis? How do we even discuss it? When I teach philosophy of art, some art students complain to me that their teachers routinely fail to articulate what is good about a successful work. There is a level of criticism that seems beyond articulation; one can only point or gesture and say »that works« or »that doesn't«. There is, ultimately, a gestalt property that is beyond articulation. As Arnold Isenberg

3 It should be understood from this remark that I do not equate communication with audience reception. See Gracyk (2001: chapter 2).

puts it, »when our attention is called, by a critic, to a certain quality, we respond to that quality in its context. The context is never specified... but is always assumed« (Isenberg 1973: 170).⁴ Isenberg is discussing the importance of color for any painting by Titian. Of course, if Titian demands a sensitivity to his use of color, the paintings of Corot, Ingres, and David reflect a neo-Classical context in which color is understood as something of an afterthought to drawing and structural organization.

Consider, then, this piece of professional criticism, selected from a review of a show at the Metropolitan Museum of Art devoted to works by Caspar David Friedrich:

»Even the [awkward] pictures just mentioned may sneak up on you with the artist's slow-acting disembodied color. The buzz of a Friedrich occurs when what have seemed mere tints in a tonal composition combust as distinctly scented hues – citron lights, plum darks – and you don't so much look at the picture as breathe it. He is an artist of pale fire, of twilight that scorches« (Schjeldahl 1991: 103).

In the catalogue for the same show, Friedrich is quoted as saying that his works express »in images *and colors* that which words cannot convey« (quoted in Asvarishch 1990: 34, emphasis added). An art critic offers this gloss on Friedrich's remark:

»Color no longer creates an illusion of light that causes figures and objects to cast shadows and obey the laws of chiaroscuro modeling, nor does it convey the illusion of surface textures. For him, color is neither subordinate to drawing nor made to patch itself. Indeed, his very choice of subject – whether moonlit night, sunset, or morning – calls for a single dominant tonality that sometimes borders on monochrome« (Asvarishch 1990: 34).

It is revealing to compare one of the Friedrich's pen and ink drawings with the paintings that developed from them. The colors of even the most monochrome paintings are subtle and voluptuous in a manner that precludes regarding them as secondary to structure. »What at first seem to be mere tints in a tonal range combust into distinctly scented, disembodied hues, drenching purples and scratchy russets, plum darks and citron lights«, notes Peter Schjeldahl. »Friedrich is an artist of dusky fire, of twilight that sears« (Schjeldahl 2001: 117). The colors are the emotional punch of work that is otherwise off-putting as both cold and weird. But the color choices are not arbitrary. Introduce primary colors to any of these works and their expressive integrity would vanish.

4 This essay came to my attention through its influence on Mary Mothersill.

While it seems elementary that the communicative design of many paintings includes their colors and the relationships established among them, aesthetic theory invites us to reflect on the implications of what is happening when we deny a parallel conclusion about music. Following Monroe C. Beardsley, we might say that timbre can contribute a non-structural regional quality that contributes to music's expressive character. Unfortunately, Beardsley does not recognize that his own theory of art licenses this conclusion. Yet for five decades, rock musicians have employed timbre in just this way, so that at this late date only ignorance or blind prejudice would seem to explain the ongoing assumption that timbre is a secondary, dispensable dimension of music.

Rock music has not developed a discourse that prioritizes structural qualities and so rock critics and fans have no reason to be disturbed by timbre. Rock criticism offers virtually no analysis of abstract or formal relationships within the music being discussed. When rock critics discuss the music in place of the usual fluff of biographical criticism, analysis of lyrics, and broad speculation about the music's implications for society at large, they occasionally describe the aural experience of the fabric of sound. Consider this passage from a review of Suede's eponymous debut album (1993): »Dramatic tension is paramount in a Suede arrangement. You can feel the ambition in the way the guitar tone shifts from fuzzy to biting to smooth to abrasive to soft to howling, often within the same song« (Walters 1993: 72).

For rock music, structural simplicity is generally balanced by textural nuance in creating the music's expressive power. Joe Carducci puts it this way: »In rock music, songwriting may be a significant aid in the conjuring, but it's still essentially a pretext for the art itself. [...] The tonal colouring of the music's chords and notes is frequently more telling than the tune itself« (Carducci 1994: 28).⁵

Timbre or tone color is on a par with structure as an expressive resource. Consistent with Beardsley's critical categories, the Suede review singles out regional qualities of guitar tone and contrasts between such tones as generating the regional human qualities of ambition and dramatic tension.

The lesson here is that we can recognize the function of both visual and auditory color without assuming that we can stipulate compositional rules for the rightness and wrongness of their deployment. We can point out their

5 I have deleted the intervening sentence in which Carducci emphasizes rock as an essentially performing art; he regards recordings as derivative, secondary and, when carefully crafted, mere pop.

emotional power even as we fail to articulate why specific choices are, in this context, the right choice. Another lesson is that a failure to articulate an underlying logic of aesthetic rightness does not imply the irrelevance of timbre. Analyses of musical works that emphasize structural features (because those features have a relatively clear logic) seriously distort the actual communicative processes of rock music.⁶ My goal is to show that it is a mistake to dismiss audience interest in timbre and its contribution to textural nuance. Yet we face a curious problem with music. The very ability to hear music in a sequence of sounds may reinforce the dubious idea that musical structure is central and timbre is incidental.

II. The Inherited Problem

In order to develop the capacity to perceive a recognizable musical work in a specific sound event, listeners must learn to distinguish between what is unique to the sounds, considered as the material instantiation of the work, and the work itself. In order to avoid the Platonic assumption that musical works are eternal tonal structures, I will approach this as a difference between tokens (specific aural events of limited duration) and the type (the musical composition instantiated by the tokens).⁷ Having come to know the opening phrase of Beethoven's fifth symphony in standard orchestral dress, my five-year-old son easily taught himself how to play the opening four notes on the piano. He already understood that the timbre of the strings and clarinet are not essential to the musical work (the type), nor is the »fortissimo« that his index finger cannot reproduce. Nobody told him this. It is part of the tacit, pre-theoretical knowledge he has acquired about music.

Unfortunately, theoretical musings tend to insist that musical appreciation should be emphatically work-focused. Observing clear differences between eighteenth and nineteenth century attitudes, Carl Dahlhaus main-

6 I have in mind analytical studies that focus almost exclusively on metric and harmonic construction, as with the essays by Dave Headlam and Graeme M. Boone in Covach/Boone (1997). I am not opposed to such analyses. However, we should not assume that they are always deeply illuminating. We might see them as analogous to laying out the underlying grammatical structures of a novel.

7 Types do not have to be interpreted as eternal objects. The *Ford Edsel* is a specific type of automobile, and all but the most stubborn Platonist will allow that this type is itself a human artifact that did not exist prior to the mid-1950s. For further discussion of the distinction between tokens and types, see Gracyk (1996: chapter one); Gracyk (2001: 17-26); and Davies (2001: 37-43).

tains that musicians of the earlier period regarded musical works as »mere ›scenarios‹« for performances. In contrast, nineteenth century musicians devalued the performance as »a function of a text which it attempted to interpret« (Dahlhaus 1990: 138). One legacy of this shift is that good listeners are supposed to ignore whatever is particular to a performance (a token) as irrelevant to the musical work. Today, this mode of musical apprehension is usually called analytical listening.⁸ On this model, the musical composition or work is the primary object of musical attention. The performance stands to the musical work as the car windshield stands to the road: a necessary evil that one looks through in order to apprehend the real object of interest.

Numerous factors contributed to the shift from a performance-centered musical culture to one that was work-centered (Goehr 1992).⁹ The legacy of this shift is that the value of analytical listening is simply assumed. To question it while professing to understand music is almost unimaginable, akin to finding a molecular biologist who denies that biological species evolve. Even Howard Gardner, whose work on multiple modes of intelligence assigns considerable importance to ›autonomous‹ musical intelligence, treats musical intelligence almost exclusively as a matter of creating and perceiving musical patterns or structures. Mastery of ›formal musical analysis‹ is identified as the pinnacle of musical intelligence (Gardner 1983: 111).

So what is the connection between downplaying timbre and endorsing analytical listening? John Shepherd argues that timbre was marginalized in this tradition because rich timbres detract from analytical listening.

»The standardization of timbres [...] allowed for architectonically complex pieces of music [...] and served to render timbre relatively unobtrusive, unlikely to detract attention from the foregrounded elements of harmony and melody (which depend on pitch) and, to a lesser extent, rhythm. The flute playing of Ian Alexander [sic] of Jethro Tull, for example, with its rough and ›dirty‹ timbres and melodic and rhythmic inflections (›bent‹ pitches and rhythms) [...] would be inadmissible in classical music, since they would draw attention away from the harmonic argument which underlies most classical music« (Shepherd 1999: 161).

But why did the classical world restrict the ›argument‹ in this manner? Shepherd claims that it was done to prioritize the musical score as the true

8 For interesting challenges to analytical or ›musicological‹ listening, see Cook (1990), and Levinson (1997). For an abbreviated version of his argument, see Cook (1987: 23-29).

9 For cogent criticisms of Goehr, see Davies (2001: 86-91, 123 and 216).

embodiment of the music. By limiting timbres, the musical performance employs a ›reduction of sound‹ that better reflects the *visual* notation of score. But where Shepherd sees this prioritization as integral to the logic of classical music, I want to suggest that it was a pragmatic adaptation that came to seem ›logical‹ as it became institutionalized.

Let us examine a theorist who expended considerable energy defending just this sort of analytical listening. Edmund Gurney's mammoth book *The Power of Sound* (1880) links analytical or structural apprehension to focused, ››definite‹‹ listening. Gurney argues that such listening is inherently superior to indefinite, passive consumption that ignores ››individual melodic and harmonic combinations‹‹ in favor of ››the perception of successions of agreeably-toned and harmonious sound‹‹ (Gurney 1966: 306).¹⁰ While many nineteenth century theorists endorse the same view, Gurney is of particular interest for directly arguing that we cannot privilege analytical listening unless we limit the importance of tone color.

Gurney devotes an entire chapter to the analogy between timbre and visual color. Predictably, he contends that interest in timbre is consigned to the indefinite, passive and thus less rewarding category of listening (ibid.: 307). He argues, ››color is both to the eye and the ear a secondary quality of phenomena,‹‹ so ››it can be by both dispensed with‹‹.¹¹ Not in actual performance, of course, but rather in reflection and memory: ››musical forms, though necessarily presented to the ear in some kind of sound-colour if presented at all, [are] reproducible in memory with the very minimum of realization of any actual sound-quality‹‹ (ibid.: 296-7). If timbre has any legitimate role to play in music's power, it is to the degree that it aids or hinders our grasp of the music's formal organization. Timbre is assigned no expressive function. Although sketchy, this argument is central to proposals that interest in timbre and sound quality is a species of passive or pathological response.

Gurney is certainly correct that timbre aids or hinders our grasp of structure.¹² But his appeal to the ability to recall melodies with a ››minimum of realization‹‹ of tone color does not establish that timbre is merely a con-

10 For a summary and analysis of Gurney's basic position, see Budd (1985: chapter IV).

11 This argument draws on the modern dogma that some perceptual properties are ››secondary‹‹ qualities and that such properties are merely subjective appearances of objects. This doctrine originates in the writings of Galileo, Descartes, Hobbes, and Locke. But many philosophers, including their contemporaries, find it incoherent (e.g., George Berkeley. *A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge*, §§ 9-15).

12 For a summary of pioneering work on this topic, see Pierce (1983: 190-91).

tingent byproduct of musical performance. It merely establishes that nineteenth century audiences were unaccustomed to thinking about, and remembering, music as clothed in specific timbres. Prior to recorded sound (i.e., prior to 1877), audiences heard a fresh performance and interpretation each time they heard a piece. Furthermore, they were more likely to know a Beethoven symphony transposed to piano or wind ensemble than in full orchestral dress. Indeed, it is this very fact that drives Gurney's dismissal of timbre. In the musical world of the nineteenth century, one could not expect to hear a work repeated with the same tone coloration, nor even to hear it performed again: »Musical works are not, like pictures, contained in a national gallery which can be walked round once a week, and it may be necessary to wait a year for a repetition« (ibid.: 302).¹³ Treating timbre and sound quality as inessential gave legitimacy to transcriptions and so made it acceptable to experience ›the same‹ musical work more often, in many performance settings. Gurney emphasizes that only »by foregoing special rights as to colour« can all worthwhile music be brought into the home or reproduced in performance by adaptation to the instrumental means at hand. Better to have great music on a cheap instrument or sung by an untrained voice than to hear a lavish production of some »uninventive and joyless work« (ibid.: 298-99).¹⁴

But of course those days are past. Now that one can hear the same recording of a work as often as one likes, why do theorists and educators continue to emphasize a model that presupposes nineteenth century music practices? Why do we continue to treat *that* tradition as normative? Gurney's argument is circular, for of course worthwhile music is simply assumed to be music with enough structural character to survive adaptation. However, one cannot really adapt a Balinese Gamelan piece to wind ensemble, nor can we adapt a Burundi drum piece. The fact that these cannot be adapted does not show that they are ›uninventive and joyless‹ music. Even if we could preserve the central sonic structures on completely different instruments, we would create music with a completely different expressive feeling. A parallel conclusion applies to most rock music.

13 But contrast the situation of notated music with that of rock music as institutionalized by the Rock and Roll Hall of Fame and Museum. ›Artists‹ become eligible for induction twenty-five years after the release of their first record. Recordings are the relevant musical achievement in this area.

14 The consequences of such a position are clearly unfavorable to rock, since the average rock fan is hardly satisfied by adaptations. It's a cute trick when the Kronos Quartet transcribes Jimi Hendrix's »Purple Haze« and Television's »Marquee Moon« for string quartet, but the result is mainly of interest to those who know the original rock versions.

The obvious problem with privileging analytical attention to sonic structure is that so much of the pleasure of popular music is due to non-structural dimensions of the aural experience. Indeed, for decades this fact has been used to dismiss popular music and to denigrate its fans: »What is unaesthetic about popular art is its formlessness. It does not invite or even permit the sustained effort necessary to the creation of an artistic form« (Kaplan 1966: 355). Listen to any Chuck Berry song or early Lennon and McCartney song. Many children can hum them after one or two hearings. Or listen to any of the simple, strophic tunes on the Ramones' eponymous debut album (1976). Apprehension of structure cannot be the primary attraction in listening to the majority of rock music. There is just so little of it, either horizontally or vertically, and even less that has any degree of originality.¹⁵ In terms of traditional syntactical analysis, the music is simple and repetitive and predictable.¹⁶

At the same time, we are fooling ourselves if we do not allow that there is a genuine aesthetic reward in listening to the Ramones' »Judy Is A Punk«. We should reject the assumption that only formal properties are genuine sources of musical reward, or even that they are always its primary reward. This move may sound like a begging of the question, since what is at issue is whether rock can sustain real aesthetic interest. Yet since I am not alone in regarding Ramones songs like »Judy Is A Punk« and »53rd & 3rd« as expressively powerful music, I assume that there is both meaning and genuine merit in anything that continues to have such appeal to educated people who've been exposed to the best our culture has to offer.¹⁷

So I deny that pleasure in the Ramones is »unaesthetic« or otherwise suspect because it does not derive from apprehension of form.¹⁸ I will sketch an aesthetic justification of the position that the impoverished structure of »Judy Is A Punk« is largely a framing device, a coat-hanger upon which other qualities are hung. The challenge is to show that some of these qualities arise from timbre as well as from melody, rhythm, and harmony.

15 For an early discussion of this point, see Chester (1990).

16 There is also a good deal that is simply incoherent. See Scruton (1997: 500-505). Scruton dismisses R.E.M. as musically »brutal« and »inarticulate«. An informed response is Sutherland (1999).

17 The obvious rejoinder is that my appeal to an informed audience is a retreat to relativism. However, the central question is whether tone color contributes to musical meaning, and serious difficulties face anyone who disregards appeals to relevant populations when limiting semantic indeterminacy. For a sketch of those difficulties, see Kraut (1992).

18 For my response to the position that it is a mistake to look for aesthetic rewards in popular art, see Gracyk (1996: chapter 8), and Gracyk (1999).

III. Nonstructural aesthetic properties

»The field of hearing sound as music is set by the culture—the *lebenswelt* of understanding, part of the fabric of a social, shared sense« (Kimmel 1992: 59).

When rock musicians and fans talk about the music, their descriptions are generally free of the assumptions that permeate the thought of someone with a notational understanding of music. Studying the process by which aspiring rock musicians learn their craft, H. Stith Bennett confirms that most rock musicians start by imitating recordings. When Bennett asked one aspiring guitarist about learning to read music and studying the sheet music, he got a very direct answer: »I want to hear what the thing sounds like, and there ain't no way a sheet of paper sounds like Jimi Hendrix« (Bennett 1990: 223). Without formal musical training, the Hendrix fan regards nuances of timbre as a vital quality of Hendrix's achievement. The challenge is to explain why this preference is appropriate and not simply musical ignorance (that it is not, in Gurney's parlance, »unmusical« hearing). My case for the centrality of timbre to rock music rests on the idea that timbre contributes a distinct regional quality. This quality is a distinct part of the musical whole, one of »the main elements of which we perceive [the work] to be made up«, as Gurney (1966: 52) puts it, and so the notion of a »main element« should not be reserved for melodic elements.

Recall my earlier point that listening to music requires a distinction between tokens (specific aural events) and types (compositions performed in generating tokens). Different tokens of the same type can present expressively distinct interpretations of the same melody. This overall expressive quality is a regional quality, so called because it does not belong to any distinct moment or to any distinct musical phrase. However, if I know the melody of »Bridge Over Troubled Water« as sung by Art Garfunkel in its most famous version, I will recognize the »same« melody when embellished by Aretha Franklin or transposed to composer Paul Simon's lower register. The absolute pitch values differ, but all the basic tonal relationships remain the same. Yet fans of rock music are likely to notice a distinct expressive quality arising from the different timbres of three vocalists. In each case, the timbre – not just the vocal mannerisms of each vocalist – alters the musical effect. Garfunkel's is angelic in its purity, Franklin's is joyful with the hope of redemption, and Simon's is earnest, his faith tempered with doubt.

To counteract the dogma that timbre can be set aside as a secondary quality of these musical performances, I will adopt Monroe C. Beardsley's distinction between regional and elemental (or local) qualities (Beardsley 1981: 82-88). Searching for the »phenomenally objective features« of works of art that are central to artistic value, Beardsley predictably focuses on structural qualities that provide music's semantic dimension. He does not seem to have recognized that his analysis of regional and local qualities is friendly to the thesis that timbre plays a significant role in generating expressive qualities of musical works.

Beardsley's basic line of reasoning about music can be mapped in a few sentences. A musical work is an auditory design arising from interactions of the duration, intensity (volume), pitch, and timbre of sounds. Because the essential quality that differentiates music from the other arts is the presence of »auditory movement«, pitch and duration are more fundamental than timbre and intensity. Furthermore, Beardsley introduces – without supporting argument – the thesis that melody is auditory movement in its »purest« form. Nearly as important are rhythm and tonality. In short, to listen to music is fundamentally to apprehend its total complex tonal structure. (Why isn't a drum solo an equally pure example of auditory movement?) Having identified timbre as a basic quality of music, Beardsley's extended discussion of music hardly acknowledges it again. He then asserts that expressive qualities are objectively present in music as gestalt qualities arising from musical structure.

However, Beardsley recognizes something very different with paintings and other visual designs, allowing that expressive qualities are not always *structural* gestalts. This difference in his accounts of expression in music and visual design cannot be attributed to anything in his basic ideas about aesthetic properties. It appears to be an unreflective acceptance of traditional discourse on music. Independent of his analysis of music, Beardsley more generally proposes a distinction between local and regional qualities. Local qualities are, for purposes of critical analysis, perceptual atoms. They are the homogeneous »elements« which do not allow further discrimination, such as the white area within any »O« on this printed page. Beardsley ultimately defines a regional quality as »a quality that a complex has as a result of the characters of its parts and *the relationships among them*« (Beardsley 1981: xxix, emphasis added).¹⁹ Thus neither the hue of a small homogeneous red patch nor the timbre of a single tone played on a flute is

19 This characterization amends the definition provided in the first edition.

a regional quality, since neither emerges as a relationship among perceptually distinct local qualities (elements).

Notice that Beardsley's four basic qualities of music are thus the four basic species of *local quality* in music. Turning to a specific example, the pitch of any note played by Peter Buck on mandolin on R.E.M.'s »Losing My Religion« (1991) is an element or local quality of the work. But the experienced tone is a complex of elementary or local qualities. Although intimately related, the pitch of the tone can be distinguished from its timbre (the characteristic that allows us to identify it as coming from a mandolin and not, say, an oboe).²⁰ And its intensity (volume) and duration can be distinguished from its pitch and timbre. But of the four local qualities in each tone, Beardsley treats only pitch and duration as directly relevant to any regional qualities in the music. This is not surprising, given his emphasis on melody, rhythm, and tonality. The sounds must have some volume and timbre, of course, but their specific volume and timbre is of limited relevance to the presence or absence of a distinct melody. A melody is an emergent regional quality, present only as a gestalt of a series of pitched sounds and their relative durations in a specific sequence. Since expressive qualities are obviously regional qualities rather than local ones, Beardsley treats them as a further gestalt quality emerging from the structural pattern. By combining regional qualities into larger complexes, musicians generate further ones, as when the strophic character of »House Of The Rising Sun« or Dylan's »Knockin' On Heaven's Door« (1973) emerges from the unvaried repetition of the same melody. Many of the expressive qualities in complex works emerge from contrasts between two regional qualities, as when one melody follows another in a different key (e.g., the verse in C contrasts with the refrain in A in the Beatles' »I Should Have Known Better«).

But regional qualities are not limited to structural qualities, a point that Beardsley allows about color in visual design. A picture will be garish or lively or somber »chiefly on account of the colors.« The hue of each homogeneous patch of color in a visual design is a local quality of the work, yet vivacity and garishness and so on are not qualities of isolated patches of colors. The color will nonetheless »contribute toward« the expressive character of the whole. Thus, Beardsley allows that these regional expres-

20 It is important to recall that we are talking about perceptual qualities. Timbre depends on the complexity of the sound wave pattern; our physiological response to this pattern is a reason for a perceived difference in tone color, but this fact cannot be employed in a critical analysis of the music as a complex phenomenal object.

sive qualities, although emergent, do not depend solely on the work's structural qualities (Beardsley 1973: *passim*).

Beardsley never considers the possibility that music, like painting, has regional expressive qualities that are not structural in origin. Furthermore, combinations of these regional qualities into further complexes yield rich expressive nuance. The first step is to see that many other regional qualities within a musical work are not structurally emergent. They are not designs or structural *gestalts*. For instance, the playing time of the first verse of »Losing My Religion« is of a specific duration that is not the same as the duration of any element (in the strict sense of ›element‹). Furthermore, the song's duration is not a structural relation »between elements or between complexes« of elements. It is regional (not local). In this case, the regional quality can be calculated from the local ones that support it. Beardsley calls such qualities »summative« or »additive« regional qualities (Beardsley 1981: 82-85). Beardsley's primary example is the fact that the weight of an object can be calculated from the weight of its parts. The total weight is a summative property rather than a structurally emergent property.

The next step is to note that non-structural summative properties are often relevant to the expressive qualities of a work. The sheer scale of some of Matisse's work is as important as its design. Surely the brevity of the Ramones' »Judy Is A Punk« (90 seconds), as well as the cumulative brevity of the debut album, is essential to their punch:

»14 rock & roll songs exploding like time bombs in the space of 29 breathless minutes [...] constructed almost entirely of rhythm tracks of an exhilarating intensity rock & roll has not experienced since its earliest days. The Ramones' lyrics are so compressed that there is no room for even one establishing atmosphere verse or one dramatically irrelevant guitar solo« (Nelson 1976: 47).

Beardsley could say that structural compression and simplicity, rather than mere brevity, generates the emotional qualities of this music. He might thus avoid the proposal that these expressive qualities are non-structurally emergent, and he could hang on to structural isomorphism as the explanation of expression. But the timbre of Johnny Ramone's buzz-saw guitar is not so easily dismissed.

The hue of small color patch is a local quality, but when a painter fills a canvas with many specks of that hue, the overall quality is regional. Musical timbres are generally present and then absent and then present again in various regions of the flow of sound. (Peter Buck's mandolin is occasionally silent during »Losing My Religion«, and there are moments where the guitar falls silent in many Ramones' arrangements.) As a quality that may be more

or less persistent and intensive, the contribution of a timbre through its repetition should therefore count as a regional quality. Consequently, any perceived warmth, vivacity, aggression, or other expressive quality that arises from such a quality is also a regional quality, appearing as a »larger scale« quality »spread through the artwork or some major portion of it«. ²¹ Yet expressive qualities arising from repetitions and similarities and contrasts of timbre do not quite fit Beardsley's category of additive qualities. Nor do they fall into the category of structural qualities. The musical line of a Jimi Hendrix guitar solo can be adapted to alto saxophone without generating any additional structural qualities. Yet there are obvious expressive differences in Hendrix's recording of »Angel« (1967) as compared to Gil Evans' arrangement for jazz ensemble (1974).

The conclusion is clear. Expressive qualities due to choices of timbre are regional and emergent, but they are neither additive nor structural. Like so many before him, Beardsley ignores the expressive role of non-structural regional qualities in music. To restate my point: the angelic quality of Garfunkel's voice singing »Bridge Over Troubled Water« is expressively different from the icy chill of Nico's alto on the first Velvet Underground album. Yet these are not local qualities present in any individual tone of their respective recordings. They are neither structurally emergent nor additive. Nonetheless, they are expressive regional qualities. The sound of Johnny Ramone's guitar is a dense sheet that forms a backdrop for Joey's vocal. Replace Joey's guitar with an acoustic guitar playing the same chords and most of the urban assault will dissipate (imagine »Ramonés Unplugged« on MTV). The vocal distortion on King Crimson's »21st Century Schizoid Man« (1969) imparts a much-needed bite to Greg Lake's normally winsome vocals, with studio effects imparting a metallic quality that would be altogether inappropriate on the same album's »I Talk To The Wind.« When John Wetton sings the same words and tune without vocal distortion on *The Great Deceiver* (1992), »Schizoid« is a far tamer beast.

So it is simply false to think that this expressive difference can be explained by appeal to some alteration of structural isomorphism with human mental or physical processes. In those cases where timbre can be »fixed« in ways that parallel the »fixing« of color in a visual work (e.g., where the music is constructed as a recording, as it is with so much rock music), we should treat timbre as an objective contribution to the music's expressive character. As different combinations of color affect the expressive qualities

21 These ways of characterizing regional qualities are in Beardsley (1981: 247 and 338).

of each one, so the combination of a specific voice with different guitar tones will affect the expressive quality of each.

References

- Asvarishch, Boris I. (1990). »Friedrich's Russian Patrons.« In: *The Romantic Vision of Caspar David Friedrich*. Ed. by Sabine Rewald. New York: Harry N. Abrams.
- Beardsley, Monroe C. (1973). »What is an Aesthetic Quality?« In: *Theoria*, Vol. 39, pp. 50-70.
- Beardsley, Monroe C. (1981). *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. Indianapolis: Hackett Publishing (2nd edition).
- Bennett, H. Stith (1990). »The Realities of Practice.« In: Frith/Goodwin 1990: 221-37 (originally published in *On Becoming A Rock Musician*. Amherst: University of Massachusetts Press 1980).
- Budd, Malcolm (1985). *Music and the Emotions*. London and Boston: Routledge & Kegan Paul.
- Carducci, Joe (1994). *Rock and the Pop Narcotic*. Los Angeles: Two Thirteen Sixty-One Publications (2nd revised edition; also available as »The Thing of It and the King of Thing« In: *The Penguin Book of Rock & Roll Writing*. Ed. by Clinton Heylin. New York: Viking 1992).
- Chester, Andrew (1990). »Second Thoughts on a Rock Aesthetic: The Band.« In: Frith/Goodwin 1990, pp. 315-19 (originally published in *New Left Review*, No. 67, 1970).
- Cook, Nicholas (1987). »Musical Form and the Listener.« In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 46:1 (Fall), pp. 23-29.
- Cook, Nicholas (1990). *Music, Imagination, and Culture*. Oxford: Clarendon Press.
- Copland, Aaron (1957). *What to Listen for in Music*. New York: Mentor Books.
- Covach, John / Boone, Graeme M. (Eds.) (1997). *Understanding Rock: Essays in Musical Analysis*. New York and Oxford: Oxford University Press.
- Dahlhaus, Carl (1990). *Nineteenth Century Music*. Trans. by J. Bradford Robinson. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Davies, Stephen (2001). *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration*. Oxford: Clarendon Press.
- Frith, Simon / Goodwin, Andrew (Eds.) (1990). *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*. New York: Pantheon Books.
- Gardner, Howard (1983). *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*. New York: Basic Books.
- Goehr, Lydia (1992). *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press.
- Gracyk, Theodore (1996). *Rhythm and Noise: An Aesthetics of Rock*. Durham and London: Duke University Press.
- Gracyk, Theodore (1999). »Valuing and Evaluating Rock Music.« In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 57:2 (Spring), pp. 205-220.
- Gracyk, Theodore (2001). *I Wanna Be Me: Rock Music and the Politics of Identity*. Philadelphia: Temple University Press.
- Gurney, Edmund (1966). *The Power of Sound*. New York: Basic Books (reprint of 1880 edition).

- Heylin, Clinton (1993). *From the Velvets to the Voidoids: A Pre-Punk History for a Post-Punk World*. New York: Penguin Books.
- Isenberg, Arnold (1973). »Critical Communication.« In: Isenberg, *Aesthetics and the Theory of Criticism*. Ed. by William Callaghan et al. Chicago and London: University of Chicago Press, pp. 156-71.
- Kaplan, Abraham (1966). »The Aesthetics of the Popular Arts.« In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 34:4 (Spring), pp. 351-64.
- Kimmel, Lawrence D. (1992). »The Sounds of Music: First Movement.« In: *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 26:3 (Fall), pp. 55-65.
- Kraut, Robert (1992). »On the Possibility of a Determinate Semantics for Music.« In: *Cognitive Bases of Musical Communication*. Ed. by Mari Riess Jones and Susan Holleran. Washington, DC: American Psychological Association, pp. 11-22.
- Levinson, Jerrold (1997). *Music in the Moment*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Nelson, Paul (1976). »Ramoness.« In: *Rolling Stone*, July 29, p. 47.
- Pierce, John R. (1983). *The Science of Musical Sound*. New York: Scientific American Library.
- Schjeldahl, Peter (1991). »Moon, Ruin.« In: *The Village Voice*, February 19, p. 103.
- Schjeldahl, Peter (2001). »The Art World: Inspired Lunacy.« In: *New Yorker*, October 1, pp. 115-17.
- Scruton, Roger (1997). *The Aesthetics of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Shepherd, John (1999). »Text.« In: *Key Terms in Popular Music and Culture*. Ed. by Bruce Horner and Thomas Swiss. Malden, MA, and Oxford: Blackwell Publishers, pp. 156-77.
- Sutherland, John (1999). »Sad Professor.« In: *London Review of Books online*, Vol. 21:4 (February 18) (http://www.lrb.co.uk/v21/n04/suth01_.html; accessed 2002, January 2).
- Walters, Barry (1993). »Take it Like a Man.« In: *The Village Voice*, June 8, p. 72.

A JOURNEY INTO SOUND. ZUR GESCHICHTE DER MUSIKPRODUKTION, DER PRODUZENTEN UND DER SOUNDS

Alfred Smudits

Phil Spector: Der erste Produzent?

»Der Typ des modernen Produzenten ist vor allem durch Phil Spector geprägt worden, der Anfang der sechziger Jahre mit außerordentlichem Erfolg die spezifischen klanglichen Möglichkeiten des Studios zu nutzen begann« (Wicke/Ziegenrücker/Ziegenrücker 1997: 402).

»Phil Spector war wohl der erste Produzenten-Großmeister, der die Vision einer kompletten Klangwelt hatte. Das Wesen eines Songs war sein Sound, Melodie und Texte waren nachgeordnet« (Poschardt 1997: 274).

»In the early Sixties, Phil Spector single-handedly changed the face of American pop by providing a mesmerising new soundtrack for the lives of lovesick teenage bobbysoxers« (Cunningham 1996: 53).

Diese Äußerungen sind charakteristisch für die allgemeine Einschätzung Phil Spectors, denn egal wie die Qualität seiner Arbeit auch zu beurteilen sei, sein Beitrag zur Neubewertung der Rolle des Produzenten¹ ist nicht bestreitbar.

Spector war zunächst Musiker und Komponist, Anfang der 1960er Jahre wurde er Produzent und bald danach Besitzer des eigenen Schallplattenlabels *Philles Records*. Seine Vision bestand darin, einen unverkennbaren Sound zu schaffen, der jede seiner Produktionen eindeutig als Spector-Produktion erkennbar macht. Die Sängerinnen oder Sänger standen nicht im

1 Ich werde vom Produzenten weitgehend in der männlichen Form sprechen, wenngleich mir bewusst ist, dass es auch Produzentinnen gibt, allerdings nicht vor den 1980er Jahren und auch ab dann verschwindend wenige. Im Produzenten-Lexikon (Olsen et al. 1999) etwa sind von ca. 500 behandelten Personen fünf weiblichen Geschlechts. Ebenso sind hier alle anderen männlichen Berufsbezeichnungen zu verstehen.

Vordergrund, es waren meist Girl-Groups² mit austauschbaren Gesichtern, wichtig war die Instrumentierung, der Sound, der bombastisch sein sollte. Um dies zu erreichen, benutzte er nicht nur viele Studiomusiker, ja ganze Orchester, sondern er arbeitete (anfänglich vielleicht die Not zur Tugend machend) mit allen technischen Mitteln, die ein ›Aufblasen‹ des Sounds ermöglichten: maximaler Hall und extensives Overdubbing. Was entstehen sollte und auch entstand, war eine *wall of sound*, bei der kein einzelnes Instrument mehr identifizierbar sein sollte. In dieser ›Wand‹ gingen dann die melodietragenden Stimmen beinahe auf. Spector bezeichnete seine Stücke als »kleine Teenager-Symphonien«, er machte »aus der Drei-Minuten-Pop-Single ein dramatisches, dicht arrangiertes und sorgfältig aufgebautes Kunstwerk« (Palmer 1997: 42).

Zu seiner besten Zeit – zwischen 1962 und 1966 –, in der er nach Meinung vieler Kritiker und Experten einige der besten Singles aller Zeiten produziert hatte³, war Spector ein Pop-Star, ihn umgab eine Aura des Geheimnisvollen, Unnahbaren. Er wurde als junges Genie gesehen, das künstlerisch und kommerziell gleichermaßen erfolgreich war. Kaum ein Produzent nach ihm hat diesen Star-Status beansprucht oder zuerkannt bekommen. Aber »1964 tauchten die Beatles auf und nun war er nicht länger das Neueste und Heiße in der Branche« (Cohn 1979: 266f.). Spector, nicht einmal 25jährig, zog sich aus dem Geschäft weitgehend zurück und produzierte nur noch gelegentlich die eine oder andere Schallplatte, meist ohne größeren Erfolg. Sein nachhaltiger Einfluss auf zahlreiche Produzenten und Musikschaffende ist aber kaum zu überschätzen. Immer wieder finden sich Verweise auf Spector, wenn es um die Klarstellung eigener klanglicher Ambitionen geht, gelegentlich auch dort, wo man sie zunächst kaum vermuten würde – bspw. bei Steve Jones, dem Gitarristen der Sex Pistols: »Phil Spector's my inspiration as a rock producer. [...] what I wanted to get is a new wall of sound« (Irvin 2000: 429).

Möglich geworden war das Phänomen ›Spector‹ erst durch einen bestimmten Stand der studiotecnologischen Entwicklung, insbesondere der Mehrspuraufnahmetechnik, denn die Elemente der *wall of sound* waren ja nicht zuletzt übereinandergelegte Tonspuren. Neben den Personen, die eine bestimmte Klangvorstellung haben, ein bestimmtes Klangideal anstreben, ist also auch die Technik, die diese Ideen realisierbar macht oder nicht, von

2 Ausnahmen stellen die Righteous Brothers und Ike & Tina Turner dar, mit denen ihm seine vielleicht besten Arbeiten gelangen.

3 Vor allem »You've Lost That Loving Feeling« von den Righteous Brothers, »Be My Baby« von den Ronettes und »River Deep, Mountain High« von Ike & Tina Turner; entsprechende Rankings z.B. in *Mojo*, Issue 45, August 1997, S. 42-88.

wesentlicher Bedeutung. Die Personen können für die Komposition, das Arrangement, die Interpretation, die Tontechnik oder die Produktion verantwortlich sein, aber die Letztverantwortung für die Beschaffenheit des endgültigen Produkts verlagerte sich mit fortschreitender Verbesserung der Aufnahmetechnik immer mehr in die Richtung der Produktion, also der Überwachung und Gestaltung des gesamten Aufnahmeprozesses. Diese Entwicklung der Technik sowie der Fähigkeiten von Personen, die mittels verfügbarer Technik Musik produzieren, will ich im Folgenden nachzuzeichnen versuchen – und zwar ab der Erfindung der Tonaufzeichnung, die die grundlegende Voraussetzung für die Vergleichbarkeit von Sounds darstellt und somit den Sound, wenn schon nicht ›schuf‹, so zumindest doch zu einer immer zentraleren Kategorie des Musikschaffens werden ließ.

Die Schallplatte, das Mikrofon. Von musikalischen Schnappschüssen zur High Fidelity

Bei den ersten Schallplatten wurde das aufzunehmende Klangphänomen mittels eines Trichters direkt auf eine Wachswalze bzw. eine Schallplatte (direct to disc) übertragen. Es handelte sich also um unbearbeitete Live-Aufnahmen. Dennoch kann bereits für die ersten Hits der jungen Schallplattenindustrie zu Beginn des 20. Jahrhunderts – von Enrico Caruso gesungene Arien – ein Produzent ausgemacht werden, nämlich der Aufnahmeleiter der *Gramophone Company*, Fred Gaisberg. »Gaisberg's attitude to recording was to produce in the studio some kind of snapshot of the kind of performance each artist would normally give in public venues« (Beadle 1993: 27; vgl. auch Blaukopf 1956: 119ff.). Er war später auch an den Karrieren des Sängers Feodor Chaliapin oder des Geigers Yehudi Menuhin beteiligt, und wird von ›Klassik‹-Produzenten gerne als deren Vorläufer gesehen.

Schon in diesem Stadium der Tonaufzeichnung war es eine mögliche – aus Kostengründen vermutlich selten genutzte – Aufgabe des Produzenten, aus mehreren Aufnahmen jene auszuwählen, die er für die beste hielt und die daher massenhaft vervielfältigt wurde. Spätestens mit der Entwicklung des elektrischen Mikrophons Mitte der 1920er Jahre wurde diese Funktion ausgeweitet. Waren bis dahin Aufnahmen größerer Klangkörper problematisch gewesen, so ermöglichten nun flexible Platzierungen eines oder mehrerer Mikrophone neue Klangqualitäten, die der Kontrolle von Aufnahmeleitern/Produzenten unterlagen. Doch diese Entwicklung stellte für die Quali-

tät der Aufzeichnung nur eine graduelle Verbesserung dar.⁴ Denn auch bei der ›elektrischen‹ Aufzeichnung auf Schallplatte setzten deren begrenzte Laufzeit und die ›Geschlossenheit‹ einer Aufzeichnung (jedes Musikstück wurde in einem Take aufgenommen, bei Fehlern musste neu begonnen werden) Grenzen für musikalische und technische Manipulationen.

»There was no such thing as a remix. You had to know how to talk to the engineer. You had to have musicians who could play on the first day because many times that was it. You had to have arrangers who knew what they were doing. [...] we knew what we were talking about. It wasn't: ›let's see what we will do tomorrow while we listen tonight. [...] The artists came in prepared. [...] And so the producers, like Jack Kapp [...], Paul Weston, [...] Percy Faith could do it« (Miller, zit. n. Olsen 1999: 538).

Dieses Statement stammt von Mitch Miller, einem der erfolgreichsten Produzenten und Musiker der 1940er und 1950er Jahre. Miller war einer der ersten, die mit der Mehrspuraufnahmetechnik arbeiteten, und er sah im Tonband bloß ein »hervorragendes Werkzeug« (vgl. ebd.: 539), das die relativ aufwändige Produktion in großen Studios erleichterte. Kealy, der diese Arbeitsweise als »craft union mode« bezeichnet, charakterisiert diese folgendermaßen: »The primary aesthetic question was utilitarian: How well does a recording capture the sounds of a performance« (Kealy 1990: 210)⁵ – und zwar mit den zentralen Ansprüchen »technical correctness, concert hall realism, and strict division of labour« (ebd.: 213).

Das Tonband. Von High Fidelity zur Creation of Sound

Der entscheidende Qualitätssprung der Tonträgerproduktion erfolgte erst ab 1948 mit der Entwicklung der Aufzeichnung mittels Magnettonband und der neuen Tonträgerformate Vinyl-Single und -Langspielplatte. Damit wurde die Möglichkeit geschaffen (a) zeitlich weitgehend unbeschränkte Aufnahmen zu machen und (b) die Aufnahme selbst durch Bandschnitt zu manipulieren. Es war somit nur eine Frage der Zeit, bis Mehrspurverfahren zunächst experimentellen und dann standardmäßigen Einsatz erlebten. Im Bereich der Klassik ist hier als ein Wegbereiter der Produzent Walter Legge zu nennen:

4 Für die Verbreitung von Musik über das Radio war es allerdings eine entscheidende Entwicklung.

5 Kealy spricht zwar in erster Linie von sound mixers, doch seine Argumente lassen sich weitgehend auf Produzenten im Allgemeinen übertragen.

»He saw the studio as a place in which conditions and recording techniques allowed for the creation of sounds better than those normally achieved in places of public performance. In fact he recognized the artificiality of recording, and may have been the first record producer fully to appreciate the possibilities this artificiality offered« (Beadle 1993: 27).

Von ihm ist auch der erste Fall von *dishonest dubbing* überliefert, als er nämlich 1951 bei der Produktion von Wagners *Tristan und Isolde* einen schwierigen Gesangspart der schon etwas älteren und daher nicht mehr so ›leistungsfähigen‹ Sopranistin Kirsten Flagstad durch entsprechende Einspielungen seiner jungen Ehefrau Brigitte Schwarzkopf ersetzte (Beadle 1993: 28). Ein ähnlich künstlerisches Verständnis von seiner Tätigkeit hatte der Produzent John Culshaw, der zwischen 1958 und 1966 mit George Solti eine für viele Musikliebhaber bis heute unübertroffene Aufnahme des gesamten *Ring des Nibelungen* einspielte. »Culshaw created a furor in the classical world by introducing extraneous noises, by using every effect the studio could afford« (ebd.: 30).

Für den Bereich der Popmusik muss in jedem Fall der vermutlich erste Mehrspur-Experimentator erwähnt werden, wenngleich er kein ›echter‹ Produzent, sondern vor allem Musiker war, nämlich Les Paul. Dieser Gitarrist hatte bereits in den 1930er Jahren mit Acetat-Discs in seinem kleinen Studio mehrere Aufnahmen ›übereinander‹ aufgenommen und damit für das damalige Publikum verblüffende Effekte erzielen können (vgl. Cunningham 1996: 21). Doch er nahm tatsächlich eine Sonderstellung ein. Der ›normale‹ Produzent von Popmusik, der bis zum Beginn der 1950er Jahre und bei den Major-Companies weitgehend noch bis gegen Ende der 1960er Jahre entsprechend dem schon erwähnten craft union mode arbeitet, verstand sich eher als Techniker oder Arrangeur, dem es nicht um Effekthascherei oder Soundtäfteleien ging, sondern um die ›ordentliche‹ Einspielung einer Nummer, die den Qualitäten der Musik und der Musiker gerecht wird.

Für das Musikleben außerhalb der Majors aber stellte das Tonband bzw. die Mehrspurtechnik eine enorme Chance dar, jenseits der eingefahrenen Wege erfolgreich sein zu können. Die Studioteknologie, insbesondere für Tonband-Recording, war plötzlich leichter handhabbar, billiger, flexibler geworden: »Der kostenintensive Matrizenverschleiß, [...] gehörte mit der elektromagnetischen Tonaufzeichnung der Vergangenheit an« (Wicke 2001: 33). Ein Tonstudio aufzubauen stellte kein unüberwindbares ökonomisches oder technisches Problem mehr dar. So entstanden ab den späten 1940er Jahren zahlreiche Kleinlabels, die sich auf die Produktion von Musik verlegten, die von den Majors bislang ignoriert worden war: so genannte Race Music und Country & Western. Da es sich vielfach um Ein- oder Zwei-Mann-

Betriebe handelte, waren die Betreiber oftmals Techniker, Kaufleute, Produzenten und Händler gleichzeitig. Vor allem aber waren sie bzw. begannen sie als Kleinunternehmer, weswegen Kealy in diesem Zusammenhang auch vom *entrepreneurial mode* der Produktion spricht, mit dem Ziel »to get a hit sound from the studio« (Kealy 1990: 213). Zu erwähnen wären etwa *Chess Records*, *Atlantic Records* oder *Sun Records*. Am Beispiel von Sam Phillips, dem Entdecker und ersten Produzenten von Elvis Presley, möchte ich die damaligen Produktionsbedingungen näher beleuchten.

Sam Phillips und Elvis Presley: Jenseits von High Fidelity

Sam Phillips, der ab 1951 das kleine Plattenlabel *Sun Records* betrieb und sich dabei auch als Produzent betätigte, hatte im Sommer 1954 Elvis Presley eingeladen mit zwei routinierten Musikern aus dem Western-Swingbereich zu proben. Presley war ihm angeblich aufgefallen, als er auf eigene Kosten eine Schallplatte bei Phillips aufgenommen hatte – als Geschenk für seine Mutter. Presley kannte alle Stile – von Tin Pan Alley über Country zu Blues, beherrschte sie auch recht und schlecht, hatte allerdings keinen eigenen Stil bzw. keine Vorstellung davon, wohin er interpretatorisch wollte.⁶ Sam Phillips war auf der Suche nach einem Weißen, der singen konnte und auch wollte wie ein Schwarzer – damit glaubte Phillips viel Geld verdienen zu können. Aus einem eher spielerisch improvisiertem »That's All Right« hörte Phillips dieses ›schwarze‹ Potential, aber auch den zukünftigen Erfolgssound heraus.

Presley selbst beeindruckte in der Folge – neben der ›schwarzen‹ Stimme – vor allem durch sein Erscheinungsbild, sein Auftreten und durch seinen Habitus, mit dem er eine neu entstehende mächtige Zielgruppe, die Jugendlichen, unmittelbar ansprach. Soviel zur Eigenleistung Presleys. Musikalisch kann bei Presley kaum von besonderer Innovation gesprochen werden. Western Swing, diverse Variationen des Rhythm'n'Blues (z.B. Jump Blues), aber auch extrovertiertere Sänger der Kategorie Tin Pan Alley wie etwa Johnny Ray hatten bereits ähnliche stilistische Elemente aufzuweisen wie der Rock'n'Roll Presleys.⁷

Neu an der Musik Presleys neu war vor allem der Sound, der sich durch einen äußerst offensiven Einsatz von Hall-Effekten auszeichnete. Sam Phil-

6 Eine der kolportierten Aussagen Presleys dazu lautet, dass er wie Dean Martin singen wolle.

7 Hier wäre eine Auseinandersetzung mit der Fragwürdigkeit der Kategorie Rock'n'Roll als eigenständiger Musikstil angebracht, allerdings ist dies eine andere Geschichte als die, um die es hier geht.

lips hatte dies beinahe zum Markenzeichen seiner Produktionen gemacht, er nutzte die neue technische Möglichkeit des Tonbandmitschnitts (den so genannten slapback delay sound⁸) für diese Zwecke intensiv aus (vgl. Cunningham 1996: 33). Hinzu kam die Instrumentierung: eine kleine Besetzung⁹, bei der die üblichen Bläser (beim Rhythm'n'Blues) oder Fiddeln (bei Country & Western) fehlten. Im Zentrum auch der schnellen, fürs Tanzen gemachten Stücke wie z.B. »That's All Right« stand die Stimme des Interpreten, der einen Song tatsächlich (theatralisch) interpretierte und nicht nur eine Melodie sang.

Dieser Beitrag Sam Phillips' zum musikalischen Endprodukt ging weit hinaus über die herkömmlichen Aktivitäten eines Produzenten, wie sie etwa Mitch Miller verstand. Wollte Miller den Sound der Live-Einspielung im Studio möglichst getreu einfangen und wiedergeben, so kreierte Phillips einen völlig neuen Sound, der ohne technische Tricks nicht auskam. Hinzu kam, dass er seinen Interpreten entdeckte, aufbaute, dann auch promotete und mit ihm bei der Überwachung der Einspielungen in einem künstlerischen Austauschprozess stand. Dennoch sind (mir) von Phillips oder anderen vergleichbaren Produzenten-Persönlichkeiten dieser Ära keine Ambitionen bekannt, sich als Künstler zu verstehen. Was wohl eher zutrifft, ist der Begriff vom ›kreativen Unternehmer‹.

Mehrspuraufnahme, Mischpult, Studio – Producing Sound

Erstmals vorgestellt 1956, wurde mit Beginn der 1960er Jahre das Mehrspuraufnahmegerät mehr und mehr zum Standard der Tonträgerproduktion. Bis Mitte der 1960er Jahre waren Tonbandaufzeichnungen mit drei bis vier Spuren üblich, 1967 gab es 8- und bald darauf, Anfang der 1970er, 16- und 24-Spurmaschinen (vgl. Jones 1992: 38ff.). Damit waren der Manipulierbarkeit von einmal aufgenommener Musik (beinahe) keine Grenzen mehr gesetzt. Während die ersten Singles von Presley noch in einem Take live im Studio eingespielt waren, sang Buddy Holly bereits 1957 auf »Words Of Love« mit sich selbst Duett, begleitet von seinen ebenfalls duettierenden Gitarrenphrasen (vgl. Wicke 2001: 35).

8 Dabei handelt es sich um die Rückkoppelung der Aufnahme auf einen zweiten Tonabnehmer.

9 Hier ist es nahe liegend, davon auszugehen, dass Phillips aus der Not, nicht so viele Studiomusiker bezahlen zu können, eine Tugend machte.

Brill-Building-Pop: Die ›Komposition‹ von Schallplatten

In der weiteren Entwicklung der Produktion stellt der sogenannte Brill-Building-Pop eine entscheidende Etappe dar. Das Brill Building war ein Gebäude, in dem (ähnlich wie in der Tin Pan Alley) zahlreiche Songwriting-Teams, angestellte wie freischaffende, zu finden waren, die pointiert gesagt, den ganzen Tag nichts anderes taten, als Hits zu schreiben. Viele von ihnen entwickelten dabei durchaus über das Komponieren hinaus Ambitionen in Richtung Produktion. Neben Burt Bacharach / Hal David, Doc Pomus / Mort Shuman u.v.a.m. (vgl. dazu Shaw 1979: 209ff.) sind insbesondere Jerry Leiber / Mike Stoller erwähnenswert, weil sie ein neues Verständnis von Songwriting propagierten und praktizierten. Ihnen wird der Satz zugeschrieben: »Wir haben keine Songs geschrieben – wir haben Schallplatten geschrieben« (Palmer 1995: 41). Leiber/Stoller haben schon in den 1950er Jahren den rebellischen Rock'n'Roll wieder ›pop-fähig‹ gemacht, d.h. eine Verbindung zwischen rauerem Rhythm'n'Blues und der Pop-Tradition von Tin Pan Alley hergestellt und das sowohl als Komponisten wie auch als Produzenten. »Leiber und Stoller erkannten als erste die Möglichkeiten, die sich eröffnen, wenn die emotionale Kraft der schwarzen Musik durch eine sorgfältige Produktion noch unterstrichen wird«, schreibt der Musikjournalist Greg Shaw (1979: 219) etwas euphorisch.¹⁰

Es mag nun Ansichtssache sein, ob man den Brill-Building-Pop abschätzig als »Ersatzmusik« (Miller/Schulze 1998: 167), also als Fließband-Musik mit gesichtslosen, austauschbaren Interpreten und Interpretinnen bezeichnet oder mit ihm »mehrere hundert der besten Stücke, die die Rock-Musik hervorgebracht hat« (Shaw 1979: 221) verbindet. Tatsache ist, dass seit den frühen 1960er Jahren die Produzententätigkeit als eigenständige künstlerische Leistung zunehmend Anerkennung fand und dass – eng damit zusammenhängend – als musikalisches Endprodukt immer weniger die Komposition, sondern die fertige Tonaufzeichnung, die Schallplatte angesehen wurde.

Auch Phil Spector war ein ›Kind‹ des Brill-Building-Pop. Von Leiber/Stoller entdeckt und gefördert, hatte er sich bald selbständig gemacht, um seine eigenen Ideen vom perfekten Pop-Song zu realisieren. Im Aufnahme-studio von Spector standen bereits »an Ampex three-track tape recorder which allowed sound-on-sound overdubbing, and monitoring was provided by three Altec DE loudspeakers. Used in line with the three-track machine

10 Die Kehrseiten dieses ›sorgfältigen Produzierens‹ sind wohl Entschärfung und Vereinnahmung.

was a further two-track and a mono machine, and by late 1963 the studio wisely invested in a new four-track Scully recorder« (Cunningham 1996: 55). Womit ich wieder am Anfang unserer Geschichte wäre – aus gegebenem Anlass daher ein kleiner Exkurs über die Rolle des Produzenten.

Exkurs: Was ist eigentlich ein Produzent?

Ohne allzu sehr ins Detail zu gehen, lässt sich aus dem bisher Gesagten ableiten, dass es sich bei Produzenten um jene Personen handelt, die bei der Herstellung einer Tonaufzeichnung für technische, kaufmännische und künstlerische Belange Verantwortung tragen und zwar von Fall zu Fall mit unterschiedlicher Gewichtung der drei genannten Faktoren (weswegen ich auch nicht allzu sehr zwischen Produzent, Engineer, Sound Mixer etc. unterscheiden will).

Wesentlich scheint mir Folgendes: In der Pop-Geschichtsschreibung haben Produzenten keinen wirklich guten Platz. Hier handelt es sich weitgehend um eine kreative Tätigkeit, die unmittelbar aus der musikindustriellen Produktion erwachsen ist, zu der es also kein Pendant in einer vorindustriellen Musiklandschaft gibt. Produzenten repräsentieren die Macht der Industrie ebenso wie die Kreativität des Künstlers. Sie werden selten zum Genie im traditionellen Sinn stilisiert, weil ihr enges Verhältnis zur Industrie und damit ihre Abhängigkeit von technischen und ökonomischen Faktoren kaum zu leugnen ist. Sie als bloße Handwerker zu denunzieren, ist ebenso wenig möglich, weil ihr kreativer Beitrag zum Endprodukt nicht ignoriert werden kann. Die traditionellen Trennungen zwischen Technik/Handwerk auf der einen und Kunst/Kreativität auf der anderen Seite werden im Falle der Produzenten plötzlich brüchig und widersprüchlich – und sie sind es, in unterschiedlichen Ausprägungen, bis heute. So gesehen war Spector, insofern er von seiner Umwelt als Genie im traditionellen Sinne wahrgenommen wurde, eigentlich eine Ausnahme. Kein Produzent vor oder nach ihm hat diese eigentümliche Verbindung von traditionellem Künstlerbild und kulturindustrieller Arbeit herstellen wollen oder können. Spector war der erste, der den Sound explizit und bewusst ins Zentrum seiner Arbeit stellte. Von nun an wurde zunehmend klar, dass der Sound einen wesentlichen, wenn nicht den wichtigsten Parameter von Popmusik ausmacht.

›Post-Spector‹-Produzenten: Brian Wilson und George Martin

Die Beach Boys und die Beatles konkurrierten in der Mitte der 1960er Jahre darum, wer den ausgefeilteren Sound produzieren könne. Auf *Rubber Soul* (12/1965) reagierten die Beach Boys mit *Pet Sounds* (5/1966), darauf die Beatles, nach dem etwa gleichzeitig erschienenen Album *Revolver* (8/1966)¹¹, mit *Sgt. Pepper* (6/1967). Die Antwort der Beach Boys auf *Sgt. Pepper* sollte *Smile* heißen, wurde aber nie vollendet und gilt heute als das vielleicht bedeutendste ›lost album‹ der Popgeschichte. Die beiden Produzenten all dieser Alben sind unterschiedlicher kaum denkbar: Auf der einen Seite Brian Wilson, Autodidakt, unkundig des Notenlesens, als Musiker selbst Teil der Beach Boys, ein besessener Klang-Visionär, dessen psychische Labilität ihn schließlich zu Drogen greifen ließ und ihn in letzter Konsequenz beinahe zerstörte – auf der anderen Seite George Martin, klassisch geschulter Komponist und Musiker, als Artist & Repertoire-Manager Angestellter der Firma EMI, seriöser Gentleman, beinahe väterlicher Freund und ›Lenker‹ der Beatles.

Brian Wilson: Der Musiker als Produzent

Auf die Frage, welche Definition vom Schallplattenproduzieren er habe, antwortet Brian Wilson (circa 1999):

»It's an overall feeling – you have this overall feeling for music, and you try to get this overall feel on tape; the total is greater than the sum of parts. [...] I was someone who had the arrangement, the vocal, the production all together in my head« (Massey 2000: 41f).

So die kargen Aussagen Wilsons. Gemäß zahlreicher Berichte von anderen Musikern, Bekannten und Kritikern betrat Wilson das Studio mit einigen harmonischen und melodischen Grundideen, begann dann mit den einzelnen Musikern deren jeweiligen Part einzustudieren, entweder indem er ihn am Klavier vorspielte, ihn vorsang oder – recht unbeholfen – aufzeichnete. Vielfach wussten die Betroffenen nicht, welche Funktion der jeweilige Part im gesamten Songkonzept hatte, z.T. schien es sich für sie um sinnlose musikalische Phrasen zu handeln. Besondere Aufmerksamkeit schenkte Wilson den Gesangsparts. Im Falle von *Pet Sounds* wird berichtet: »The album's

11 Von dem Brian Wilson angeblich Vorab-Bänder gehört hatte, was ihn bei *Pet Sounds* zusätzlich anspornte.

instrumental tracks were recorded on either 3- or 4-track, after which Wilson would mix a mono instrumental track onto one channel of an 8-track machine (still a novelty at the time), leaving seven tracks for the complex vocals« (Olsen u.a. 1999: 844). In der Aufnahmesituation selbst dirigierte er die Akteure in den entscheidenden Momenten zum Mikrofon hin oder wieder weg, manchmal bediente er sich auch außergewöhnlicher Tricks: »er konnte ein Mikro einfach hochwerfen und dadurch Klänge erzielen, die keinem anderen gelangen« (Leaf 1998: 58). Wenn die Aufnahmemarbeit im Studio beendet war, machte sich Wilson daran, aus zahllosen Tonspuren und Aufnahmeschnipseln das endgültige Produkt herzustellen, in dem dann jede scheinbar sinnlose Phrase plötzlich ihren sinnerzeugenden Platz im Gesamtgefüge erhielt. Dass dies zahlreiche Musiker stark beeindruckte und zum Mythos um den genialen Musiker/Produzenten Wilson beitrug, liegt auf der Hand. Der Sound, den Wilson anstrebte und den er ganz offensichtlich schon vor Beginn einer Produktion vollständig im Kopf hatte, zeichnete sich durch komplexe Harmonien, durch vielschichtigen Harmoniegesang in zumeist sehr hohen Stimmlagen sowie, ab *Pet Sounds*, durch den Einsatz zahlreicher, teilweise in der Popmusik unüblicher Instrumente aus. *Smile* sollte eine »teenage symphony to God« werden, und tatsächlich klingen manche Passagen auf *Pet Sounds* bereits so, wie man sich gemeinhin Engelschöre vorstellt.

Die Studiozeit, die Wilson beanspruchte, war für die damalige Zeit enorm und betrug bei seiner letzten großen Arbeit in den 1960er Jahren, der Single »Good Vibrations«, etwa ein halbes Jahr, wobei die Kosten auf einen für eine Single bislang unerreichten Betrag von 16.000 US-Dollar anstiegen (was der Plattenfirma gar nicht gefiel).

Wilson war also einer der ersten (wenn nicht der erste) Musiker/Komponist, der seine Arbeit selbst produzierte, und steht daher bereits für eine neue Form des Produzierens, nämlich für den *art mode*: »the gap between the engineering of sound and the creation of music has narrowed to a remarkable degree« (Kealy 1990: 214.). Bei Wilson geschah dies allerdings mit einem Anspruch, der dem von Phil Spector, den Wilson im Übrigen sehr verehrte, recht nahe kam. Aber sicherlich ist Wilson nicht der Prototyp des sich-selbst-produzierenden Musikschaftenden, eher die »genial-verrückte« Ausnahme. Denn Produzententätigkeit verlangt neben technischer und künstlerischer Kompetenz auch immer wieder kühles Kalkül über die ökonomische und technische Machbarkeit und daher eine Fähigkeit emotionaler Distanzierung zur eigenen Arbeit. Diese Distanz ging Wilson ganz offenkundig ab, und vermutlich ist er bei *Smile* u.a. auch daran gescheitert.

George Martin: Der Produzent als Musiker

Zu Beginn der 1960er Jahre gab es in England zahllose Rock'n'Roll-, Skiffle-, aber auch Beat-Gruppen (die diese beiden Genres mischten)¹² und es gab Dutzende von Bands, die einen ähnlichen Musikstil, charakterisierbar durch Gitarrensound und Harmoniegesang, wie die Beatles entwickelt hatten, u.a. die Searchers, Brian Poole and the Tremeloes, Gerry and the Pacemakers oder Dave Clark Five.¹³ Als George Martin, der Artist & Repertoire-Manager von *Parlophone* (einer *EMI*-Tochter), die Beatles 1962 unter Vertrag nahm und von da an auch als ihr Produzent fungierte, war der Sound der Beatles also weder neu noch einzigartig.

Und daran änderte sich zunächst auch nichts, George Martin produzierte die Beatles »brav«, also ihren Ansprüchen und Kompetenzen entsprechend. Anders als bei Presley kamen bei den Beatles aber nach einigen Jahren des Erfolges, etwa ab 1966, künstlerische Ambitionen ins Spiel, die letztendlich ihre Bedeutung für die musikalische Entwicklung unübersehbar machen sollten. Vor 1966 waren die Beatles ein kulturelles Phänomen, nach 1966 wurden sie auch zu einem musikalischen Phänomen, sie wurden von einer Live- zu einer Studioband und legten dementsprechend das zentrale Augenmerk ihrer Arbeit immer mehr auf die optimale Nutzung der produktionstechnischen Möglichkeiten: »Commenting the decision to quit touring [...], Paul McCartney said the Beatles were not only working on new songs, but new sounds. »They are sounds that nobody else has done yet – I mean nobody... ever« (Jones 1992: 130).

George Martin spielte in diesem Zusammenhang eine zentrale Rolle, indem er die Beatles bei der Entfaltung ihres Experimentierwillens nicht nur studioteknisch unterstützte, sondern auch als musikalischer Ratgeber, ja Mitarbeiter fungierte. Bereits bei *Revolver*, spätestens aber ab *Sgt. Pepper* wird diese kreative Symbiose unüberhörbar – bspw. bei der Produktion von »I Am The Walrus«:

12 Allein in Liverpool soll es Anfang der 1960er Jahre rund 300-400 Gruppen gegeben haben (Wicke 1987: 80.)

13 So lässt sich der sensationelle Erfolg der Beatles bis etwa 1965 weniger aus deren musikalischer Genialität erklären, denn aus zwei anderen – außermusikalischen – Gründen: zum einen durch das Management von Brian Epstein, dem es gelang, für die Beatles ein Image zu kreieren und bestmöglich zu verbreiten und zum anderen durch die Fähigkeit der Beatles, die Rolle der witzig-frechen jungen Leute, die nichts wirklich ernst nehmen wollten, aber trotzdem irgendwie recht nett waren, perfekt zu erfüllen. Wiederum war es – wie bei Elvis Presley – vor allem der Habitus, der als eigenständige kreative Leistung eingebracht wurde.

»Am Abend des 5. September 1967 brachten die Beatles sechs Stunden damit zu, die Rhythmusspur von ›I Am The Walrus‹ aufzunehmen: Schlagzeug, Bass, elektrische Gitarre, elektrisches Klavier und ein zugespielter Mellotron Synthesizer. Es brauchte sechzehn Takes, bis alle zufrieden waren. [...] Am nächsten Abend, am 6. September, verbesserte Ringo sein Spiel, Paul verstärkte den Bass, und Johns Leadstimme hatte die richtige Intensität. Eine kleine Korrektur noch hier und dort, und der Song hätte problemlos veröffentlicht werden können. Doch Lennon und Martin schwebte etwas anderes vor. Am 27. September gab es zwei weitere Sessions in der Abbey Road. Am Nachmittag konzentrierte man sich zuerst auf weitere Instrumente: Musiker wurden einbestellt, um, von Martin dirigiert, acht Violinen, eine Bass-Klarinette, vier Celli und drei Hörner zu spielen. Martin schrieb die Partitur [...]. Lennons Text formulierte eine kosmische Vision von beinahe grenzenlosen Ausmaßen, und Martins tiefe grollende Begleitung verstärkte diese Perspektive noch und bestätigte damit ein sicheres Gespür für Verhältnismäßigkeit. [...]. Martin überwachte und betreute auch den Chor. [...] Die Stimmen lieferten 16 Sänger [...] Martin fügte die Stimmen in den Song ein, als wären sie Instrumente. [...] Lennon sorgte für das Sahnehäubchen – Zuspielungen aus einer BBC-Hörspielinszenierung der ›Tragödie des König Lear‹ –, und der Song war fertig. Später bezeichnete Martin ›I Am The Walrus‹ als die Art von ›organisiertem Chaos‹, auf die er stolz war« (Hertsgaard 1996: 185f.).

Und zur Arbeit im Studio mag der folgende kurze Bericht Martins einen Eindruck vermitteln:

»George Martin: ›Der erste Schnitt bei der Aufnahme von *A day in the life* konzentrierte sich auf das bloße Gerüst des Songs. [...] Spur 1 – Basic Backing für die gesamte Aufnahme mit Klavier, Gitarre, Maracas und Bongo. Spur 4 – Johns Stimme schon mit einem starken Echoeffekt darauf [...] wir [haben] der Aufnahme die Stimme mit 90 Millisekunden Verzögerung noch einmal hinzugefügt. Da der Wiedergabekopf der Bandmaschine nach dem Aufnahmekopf angebracht ist, wird die Aufnahme immer einen Hauch zeitversetzt wiedergegeben. Und dieses Signal haben wir einfach wieder zurück auf den Aufnahmekopf gekoppelt. [...] Spur 2 und 3 hat John noch einmal besungen [...] Die gesamte Aufnahme ist dann auf zwei Spuren heruntergemischt worden.«

In diesem ersten Abmischvorgang ist aus den ursprünglich auf drei Spuren aufgenommenen Versionen des Gesangsparts eine neue synthetisiert worden. [...] Das Orchester musste [...] auf einem anderen Band aufgezeichnet werden, nachdem Schlagzeug und Bassgitarre sowie die Klavierpassagen die verbleibenden beiden Spuren belegt hatten« (Wicke 2002: 6).

Die Orchesteraufnahme selbst wie so vieles andere der *Pepper*-Produktion ist mittlerweile legendär¹⁴, muss hier aber nicht weiter ausgeführt werden, denn soviel ist schon aus den eben zitierten Werkstattberichten ersichtlich: Zwischen den Beatles und George Martin herrschte im Studio offensichtlich Gleichberechtigung. Die Beatles waren mächtig genug, ästhetische Experimente riskieren zu können, ohne sofort vom kontrollierenden Produzenten eingeschränkt zu werden, und George Martin war kompetent und erfahren genug, ihre Kreativität zu fördern und zu steuern. Er ließ einerseits der zum Teil naiven und ungezügelter Phantasie der Beatles freien Lauf, lenkte aber andererseits ihre Kreativität in realisierbare Bahnen, ohne sie ihres ursprünglichen Impulses zu berauben.

Damit ist auch das Spektrum der möglichen Beziehungen zwischen Produzenten und Musikern ab Mitte der 1960er Jahre bestens charakterisiert: je nach Kompetenzen der Musiker und Musikerinnen irgendwo zwischen Herr und Diener, (im Idealfall) immer darum bemüht den bestmöglichen Sound zu produzieren und beinahe noch bis zu den 1990er Jahren weitgehend unbekannt im Hintergrund des Musikbusiness wirkend.¹⁵

Allerdings gab es ab Mitte der 1960er Jahre auch eine zunehmende Tendenz, dass Musiker ihre Arbeiten selbst produzierten (wobei auch das zu meist jenseits der öffentlichen Wahrnehmung geschah) und für diese Variante ist Brian Wilson als Vorbild anzusehen. Martin und Wilson repräsentieren also tatsächlich die beiden Prototypen moderner Produzenten, die in den nächsten zwei Jahrzehnten für die Musikproduktion bestimmend waren: die ›reinen‹ Produzenten, die mit Musikern kooperieren, und die Musiker, die sich selbst produzieren.

Ein erster Versuch, Sound zu definieren

Ich halte hier inne und versuche – vorm Hintergrund der bisher dargestellten ›Produktionsgeschichte/n‹ – näher zu bestimmen, was denn Sound eigentlich ist. Sound, so könnte man aus dem bisher Gesagtem ableitend vermuten, wird erst mit der Tonaufzeichnung zu einem wesentlichen Para-

14 Umfassend dargestellt in Hertsgaard 1996, S. 11ff und 227ff.

15 Neben George Martin und den Beatles gab es natürlich auch andere kongeniale Partnerschaften, etwa die zwischen Lee ›Scratch‹ Perry und Bob Marley and the Wailers – ohne die spezifischen Soundideen Perrys (keine Bläser, Gitarren im Vordergrund, extremer Hall), wären die Wailers möglicherweise nicht der große Reggae-Act geworden. Ebenso kann bei Miles Davis davon ausgegangen werden, dass seine Arbeit wesentlich von Teo Macero, der ab 1957 beinahe alle Platten von Davis produziert hat, mitgeprägt wurde.

meter des Musikschaффens. Das stimmt aber nur teilweise, denn auch vor der Tonaufzeichnung gab es Sound, allerdings war er gleichsam ›naturegegeben‹: durch die Instrumentierung, die Spieltechnik, die Aufführungspraxis und schließlich durch die Architektur der Räume, in denen musiziert wurde. »Der Raum wirkt am Klangergebnis mit«, schreibt Kurt Blaukopf (1996: 193) und er identifiziert Nachhallzeit und Modulationsgeschwindigkeit (Geschwindigkeit des Harmoniewechsels) als die wichtigen akustischen Merkmale von Räumen. Blaukopf weist darauf hin, dass die bis ins 18. Jahrhundert gültige Unterscheidung zwischen Kirchenstil, Theaterstil und Kammerstil sich nicht nur auf ›geistige‹, sondern auch auf ›akustische‹ Komponenten bezog (vgl. ebd.: 195). Diesen Gedanken der Raumbezogenheit des Klangs möchte ich nun im Hinblick auf die Entwicklung der Tonaufzeichnung weiterspinnen, wobei jeweils gegebene Klangmöglichkeiten und die gleichzeitig vorherrschenden Klangideale unterschieden werden müssen.

In der ersten Phase der Tonaufzeichnung bestand das Klangideal in der möglichst originalgetreuen Aufzeichnung der ›lebendigen‹ Darbietung von Musik (craft union mode), was hinsichtlich der Raumbezogenheit von Musik bedeutet, dass die Musik möglichst so klingen sollte, wie sie in den Räumen klingt, in denen sie üblicherweise zu hören ist. Die technischen Möglichkeiten, dieses Ideal einzulösen, waren bis zur Erfindung des elektrischen Mikrophons Mitte der 1920er Jahre allerdings äußerst beschränkt. Mit dem Mikrophon konnte dieses Ideal zunehmend besser erreicht werden, was in den 1950er Jahren im Begriff ›High Fidelity‹ seinen Ausdruck fand. Gleichzeitig aber begann mit dem Mikrophon auch die zweite Phase der Tonaufzeichnung, nämlich die Schaffung künstlicher Räume. Das erste auffallende musikalische Phänomen, an dem dies erkennbar wurde, war das so genannte Crooning, ein Gesangsstil, bei dem – wie Frank Sinatra es bezeichnete – das Mikrophon als Instrument verstanden wurde (vgl. Frith 1986: 270f.). Das Crooning schuf eine neue – real kaum mögliche – Binnenarchitektur der Musik. Die Hörer wurden mit der Fiktion konfrontiert, dass die Sängerin oder der Sänger ihnen beinahe ›ins Ohr sangen‹, während weit entfernt eventuell sogar eine Bigband spielte: Die Abstände zwischen den verschiedenen Klangquellen (Instrumente, Gesang) und dem Ohr der Hörerin oder des Hörers entsprachen nicht mehr der gewohnten Hörerfahrung der ›lebendigen‹ Darbietung.¹⁶ Hier wurden erstmals ›fiktive‹ Räume geschaffen, der Sound wurde tatsächlich ›produziert‹. Beim Live-Konzert wurde diese Verzerrung der bislang ›natürlichen‹ Distanzen durch Verstärker und Lautsprecher aus-

16 Toynbee (2000: 75ff) versucht diesen Tatbestand mit der Metapher des ›Bauchredens‹ (ventriloquism) begrifflich zu fassen.

geglichen und somit bald als ›natürlich‹ erlebt.¹⁷ Obwohl also das Klangideal noch an High Fidelity orientiert war, waren die technischen Möglichkeiten bereits viel weiter entwickelt, nämlich in die Richtung der Schaffung fiktiver Räume.¹⁸

Mit der Erfindung des Tonbands und der Mehrspuraufnahme setzte die zweite Phase der Tonaufzeichnung im umfassenden Sinne ein. Der fiktive Raum, den der von Sam Phillips kreierte Sound bei den Aufnahmen von Elvis Presley suggerierte, war anders als der, der von den Croonern bekannt war, weil mit dem Hall-Effekt nicht nur die reale Distanz zwischen Quelle und Ohr, sondern der Charakter des Raumes selbst verändert wurde. Nicht nur, dass Presley in der Binnenarchitektur der Musik zwischen dem Zuhörer und einer doch relativ weit entfernten Begleitgruppe steht; der Raum, in dem die Hörer sich befinden, ist groß, ja sehr groß, und er ist vermutlich ziemlich leer (oder ein Badezimmer). Die Arbeit im Studio wird immer mehr zum Herstellen einer möglichst eigentümlichen Binnenarchitektur der Musik, wobei es zwei wesentliche Variablen gibt:

- die Distanz zwischen den einzelnen Klangquellen zueinander und zum Ohr der vorgestellten Zuhörer, im Wesentlichen generiert durch die Arbeit am Mischpult, und
- die Simulation der Größe und Beschaffenheit des Raumes, in dem die Musik scheinbar dargeboten wird, im Wesentlichen generiert durch Klangeffekte.

Die dritte Phase der Tonaufzeichnung wurde vorbereitet durch das Generieren von Klängen, für die es keinen wie immer gearteten Erfahrungshintergrund gab, welchen ›Räumen‹ diese in einer lebendigen Darbietung entsprechen würden. Hiermit sind die Effekte gemeint, die mit der elektronischen Klangherstellung bzw. -verstärkung einhergingen bzw. durch diese ermöglicht wurden. Die Gitarre wurde zunächst elektrisch verstärkt, um das relativ leise Instrument auch in größeren Klangkörpern adäquat einsetzen zu können; die Klangeffekte, die sich darüber hinaus ergaben, waren zunächst kaum Anlass für kreative Auseinandersetzungen. Diese fanden zunächst im Bereich der ›Kunstmusik‹, z.B. im Umfeld der Kölner Elektronischschule um Karlheinz Stockhausen schon in den 1950er Jahren, statt.¹⁹ Für den Popmusikbereich belegt z.B. die Entwicklung des Gitarrensounds etwa von Les

17 Dass dies nicht sofort so war, belegen die Widerstände gegen die ›unnatürlichen‹ Crooner, die z.T. zu Radio-Boycott derselben führte, vgl. dazu Frith 1986: 263.

18 Wen das an die Widersprüchlichkeit zwischen dem Stand der Produktivkräfte und den Produktionsverhältnissen erinnert, der mag nicht so falsch liegen.

19 Eine ausholende Geschichte der elektronischen Musik bietet Ruschkowski (1998).

Paul über Link Wray zu Jimi Hendrix, wie sehr die Bezugnahme auf reale Distanzen und Räume immer mehr verunmöglicht wurde. Nicht zufällig werden bei den Gitarrensounds von Hendrix und vergleichbaren Musikern seiner Zeit Attribute wie sphärisch, kosmisch oder psychedelisch verwendet – sie verweisen darauf, dass es unbekannte Räume außerhalb wie unterhalb unserer bewussten Wahrnehmungsgrenzen sind, zu denen diese Klänge in Bezug gesetzt werden. Ähnliches lässt sich natürlich über Synthesizer-generierte Klänge sagen, aber diese dritte Phase der Tonaufzeichnung begann sich in aller Radikalität erst gut 15 Jahre nach den Beatles zu entfalten.

Analoge Synthesizer, Effektgeräte, Gigantomanie im Studio. Von Pink Floyd zu ABBA

Die musikalische Entwicklung ›nach den Beatles‹ ist zunächst gekennzeichnet durch den Einsatz immer besserer Studiot Technologien (Mehrspuraufzeichnung, diverse Effektgeräte, immer potentere Mischpulte etc.), deren kompetente Nutzung die Erzeugung immer komplexerer Soundstrukturen ermöglichte. Dazu kamen zwei neue Instrumente: der analoge Synthesizer, der – vor allem in Form des *Moog-Synthesizers* – etwa ab 1970 eine wesentliche Rolle bei der Entwicklung des so genannten Art Rock, aber auch des Jazz Rock und schließlich auch im popularmusikalischen Mainstream spielte, und erste Rhythmusmaschinen, von der *Beatbox* zum *Roland CR-78* sowie analoge Sequenzer, die die Wiedergabe ganzer Tonfolgen in Form von Endlosschleifen ermöglichten und vor allem im Disco-Bereich Verwendung fanden. Allerdings muss festgehalten werden, dass der analoge Synthesizer sehr lange nur monophon und nicht polyphon bespielbar war, und dass zwar Klangsynthesen, -modulationen und -effekte bislang ungeahnten Ausmaßes erzielt, die erzeugten Klänge aber nicht gespeichert, wieder abgerufen oder weiterbearbeitet werden konnten. Von daher unterscheidet sich der analoge Synthesizer also nur graduell von der Elektrogitarre: wie diese erzeugt er Klänge, für die es keine aus der Realität bekannten Raum- und Distanzerfahrungen gibt.

Die musikalischen Genres, die diesem Entwicklungsstand der Technik entsprachen, waren der schon erwähnte Art Rock, charakterisierbar durch Gruppen wie Genesis, Yes, King Crimson oder Pink Floyd, wobei das Anspruchsniveau der Muskschaffenden wie des Publikums bezüglich der Qualität und Neuigkeit von Sounds enorm in die Höhe getrieben wurde und letztlich zu einer vielfach auch kritisierten produktions- und aufführungstech-

nischen Gigantomanie führte. Die diesbezüglich vermutlich prototypische Produktion stellt *Dark Side Of The Moon* von Pink Floyd (1973) dar, mit der sowohl in produktionstechnischer wie in künstlerischer Hinsicht eine höchst ambitionierte Arbeit vorgelegt wurde, die noch dazu kommerziell äußerst erfolgreich war.

»Dark Side of the Moon [...] set a new precedent in sound recording techniques; for example its use of Noise Gates, devices which allow audio signals to be heard once they rise above a predetermined volume threshold« (Shuker 2001: 54).

»An overwhelming use of synthesizers, especially the VCS-3 and EMS Synthie A (a suitcased synthesizer with on board keyboard and sequencer), provided a new range of sound« (Cunningham 1996: 181).

Daneben muss der so genannte Krautrock erwähnt werden, der die Entwicklung der progressiven Rockmusik in der BRD der 1970er Jahre kennzeichnet und der sich vor allem durch experimentellen Umgang mit den Klangmöglichkeiten dieser Epoche charakterisieren lässt. Die Bandbreite der vor allem auf der Basis von Synthesizern eingespielten Stücke reicht dabei von den psychedelisch oder kosmisch angelegten Sound-Produktionen von Tangerine Dream, Ash Ra Temple oder Cluster zu den streng durchstrukturierten ›Maschinen-Musiken‹ von Kraftwerk (vgl. dazu Cope 1996 und den Beitrag von Sean Albiez in diesem Band).

Und schließlich ist auch Disco-Musik nicht ohne die Studioentwicklung der 1970er Jahre denkbar. Der Sound, den Giorgio Moroder und Pete Bellote zu Donna Summers (1975) »Love To Love You Baby« kreierten, monoton treibender Synthie-Beat und hämmernder Bass, gab das Vorbild für zahllose Disco-Hits ab. Disco brachte auch ein neues Tonträgerformat hervor, die Maxi-Single, auf der – ebenfalls eine Innovation – ausgedehnte Remixe erfolgreicher Disco-Hits zu finden waren, eine Entwicklung, die einem Bedürfnis der Disc-Jockeys entgegenkam und nicht zuletzt durch die immer avanciertere Mehrspuraufnahmetechnik begünstigt wurde.²⁰ Die Rolle der Produzenten konsolidierte sich auf dem von Spector/Wilson/Martin etablierten Niveau, das künstlerische Ansehen der Produzenten zumindest innerhalb des Musikbusiness stieg entsprechend der Bedeutung, die dem Sound zuerkannt wurde. Die Schaffung eines eigentümlichen Sounds wurde aber spätestens ab den späten 1960er Jahren nicht nur als eine künstlerische Herausforderung gesehen, sie wurde auch zu einer Notwendigkeit: Denn um am immer breiter werdenden Markt der Popmusik leben und überleben zu

20 Maxi-Singles waren auch durch die großzügige Rillengestaltung bestens für den Einsatz in Diskotheken geeignet (bessere Sound-Qualität, druckvollere Bässe).

können, um die Hörerwartungen des Publikums nicht zu irritieren, mussten die jeweils aktuellsten produktionstechnischen Standards erfüllt werden, allerdings ohne allzu sehr ins Experimentelle zu geraten. Darüber hinaus sollte Unverwechselbarkeit bzw. Wiedererkennbarkeit – eine wesentliche Voraussetzung für Erfolg – garantiert sein. Gleichzeitig stieg auch das Selbstbewusstsein der Musikschaaffenden und ihr Bedürfnis, den Sound selbst zu kontrollieren. Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass immer mehr Musikschaaffende, sobald sie gegenüber dem Tonträgerunternehmen mächtig genug, in der Regel also sobald sie erfolgreich waren, ihre Produzenten selbst auswählten oder ihre Arbeit gleich selbst (mit)produzierten.

Diese Entwicklung lässt sich recht einfach nachzeichnen bzw. belegen: Sieht man sich die in *The Mojo Collection* (Irvin 2000), einer Orientierungshilfe für Plattensammler, ausgewiesenen Alben an²¹, so ist von den 18 Alben, die für die 1950er Jahre genannt werden, kein einziges von den ausführenden Musikschaaffenden produziert oder mitproduziert, zwischen 1960 und 1967 sind es 10,7%, 1968/1969 steigt der Anteil auf 42,7% und zwischen 1970 und 1975 weiter auf 54,6%.²²

Es kann von da an durchaus als Hinweis für überdurchschnittliche musikalische Ambitionen (und Kompetenzen) gelten, wenn ein Musiker als Produzent schon sehr früh in eigener Sache wirkt. So hat etwa Bruce Springsteen schon sein drittes (und erstes wirklich erfolgreiches) Album mitproduziert, Madonna ihr zweites Album, ebenso Prince, der sehr bald umfassendste Kontrolle über seine Arbeit erlangte. Auch George Michael produzierte sein Projekt Wham! selbst. Für eine Reihe von Künstlern stellt die Tatsache, selbst zu produzieren, einen Akt der Emanzipation dar, so z.B. für Stevie Wonder, der seine zweite, gleichsam ›erwachsene‹ Karriere zu Beginn der 1970er Jahre auf diese Weise begann, oder Marvin Gaye, der nach jahrelanger Interpretentätigkeit mit *What's Going On* (1971) sein erstes

21 Nach Erscheinungsdatum geordnet findet man hier beinahe 1000 Alben aller populären Genres beschrieben. Die Auswahl haben 65 Experten getroffen, d.h. es ist davon auszugehen, dass es sich um eine Auswahl von Schallplatten handelt, über deren Bedeutung in Fachkreisen Konsens herrscht.

22 Auffällig ist, dass einige Gruppen beinahe von Anfang an ihre Alben selbst produzierten, wie z.B. die Small Faces, die Kinks, oder Creedence Clearwater Revival, dass andererseits so prominente Acts wie die Rolling Stones oder eben die Beatles in diesen Jahren nicht als Produzenten in Erscheinung traten. Dieses Muster zieht sich von da an durch die weitere Entwicklung der Popmusik. Manche Musikschaaffende, auch wenn sie musikalisch sehr ambitioniert sind und durchaus als Produzenten anderer Acts in Erscheinung treten, ziehen es für die eigene Arbeit vor, einen außenstehenden Produzenten heranzuziehen (z.B. David Bowie, Michael Jackson), andere wiederum produzieren die eigenen Alben so bald wie möglich selbst.

selbstproduziertes Album vorlegte und damit einen Meilenstein der Popmusik schuf.

In den 1970er Jahren wurde also das Verhältnis zwischen Musikschaffenden und Produzenten kooperativer bzw. wurden die Unterschiede fließend. Bedeutung erlangte allerdings zunehmend der Sound-Engineer, der nunmehr nicht mehr, wie bis in die 1960er Jahre weitgehend üblich, als bloßer Erfüllungsgehilfe des Produzenten fungierte oder sogar mit dem Produzenten identisch war. Zu kompliziert wurden die immer avancierteren Technologien, um neben den künstlerischen und ökonomischen Belangen gleichermaßen kompetent beherrscht werden zu können. Die herausragende Stellung der schwedischen Gruppe ABBA hing vermutlich nicht zuletzt damit zusammen, dass die beiden ABBA-Mitglieder Björn Ulvaeus und Benny Andersson erfahrene Produzenten waren, die dann auch ABBA durchgehend selbst produzierten. Allerdings waren die beiden nicht allzu sehr an technischen Details interessiert und wurden daher von einem kongenialen Toningenieur, dem weitgehend unbekanntem Michael B. Tretow, unterstützt, dessen Beitrag zum Sound von ABBA nicht zu unterschätzen ist (vgl. Cunningham 1996: 235). Andererseits wurden z.B. Pink Floyd formell als Produzenten von *Dark Side Of The Moon* ausgewiesen, den Engineer gab allerdings der mittlerweile doch einigermaßen bekannte Alan Parsons ab, dem heute weitgehend die Produzentenrolle bei diesem Album zuerkannt wird. Wie auch immer die Arbeitsteilung zwischen Musikschaffenden, Produzenten und Toningenieuren aussah, wesentlich war in diesem Stadium der Produktionsgeschichte die Gleichberechtigung und ›Kommunikationsfähigkeit‹ zwischen diesen drei Akteuren, also das, was den *art mode* der Produktion kennzeichnet.

Und der Sound? Einerseits handelte es sich um die Fortschreibung des Konzepts ›Schaffung fiktiver Räume‹, diese fiktiven Räume wurden allerdings durch den vermehrten Einsatz referenzloser elektronischer Klänge (E-Gitarre, Synthesizer) immer schwerer als reale vorstellbar. Diese Räume entsprachen gelegentlich tatsächlich bereits der dunklen Seite des Mondes, also einem Raum, von dem wir zwar wissen, dass er real existiert, von dem wir aber auch wissen, dass ihn noch niemand gesehen oder betreten hat.

Digitalisierung – Synthesizer, Samples, Disc-Jockeys, Entrepreneurs

In den 1980er Jahren setzte mit der Digitalisierung eine technische Revolution ein, mit der die Strukturen der musikalischen Produktion radikal um-

gestaltet wurden. Vor allem der Musikcomputer, speziell zunächst in Form des digitalen Synthesizers, eröffnete eine neue Dimension des Musikschafterns, wobei vor allem dessen Sampling-Fähigkeit von weitreichender Wirkung war. Damit war es nunmehr möglich, Klänge jedweder Art digital aufzuzeichnen, zu bearbeiten und wiederzugegeben. Ebenfalls erwähnt werden müssen digitale Drum-Computer, digitale Sequenzer sowie die Einführung des MIDI (Music Instrument Digital Interface), mit dem die digitale Integration aller, auch höchst konventioneller Instrumente ermöglicht wurde. Der erste digitale Synthesizer bzw. Sampler, der 1979 vorgestellte *Fairlight CMI* (Computer Musical Instrument), und Folgeinstrumente wie der *Emulator* oder das *Synclavier* waren bis Mitte der 1980er Jahre für durchschnittlich verdienende Musiker noch kaum erschwinglich und daher zunächst eher Spielereien für ambitionierte Studiobesitzer oder Superstars wie Prince, Herbie Hancock oder Stevie Wonder. Gegen Ende der 1970er Jahre setzte allerdings auch eine deutliche Qualitätssteigerung im Bereich der analogen Synthesizer ein – sie wurden kleiner, polyphon spielbar und billiger, sodass es etwa in der New Wave der frühen 1980er Jahre immer mehr Acts gab, deren Sound von Synthesizern geprägt wurde.

Diese Entwicklung, die vielfach mit dem Etikett ›Synthie-Pop‹ charakterisiert wird, brachte in letzter Konsequenz zwei neue Varianten der Produktion hervor: zum einen Musikmanufakturen neuen Typs, in denen mit Synthesizern bzw. Musikcomputern vor allem Beats und Sounds komponiert wurden. Diese wurden dann jeweils einer Reihe von Hits unterlegt und das so lange, bis sie eben kommerziell ausgereizt waren (weil sie alt klangen). Beispiele dafür sind (von der Musikkritik vielgeschmähte) Komponisten/Produzenten wie Stock/Aitken/Waterman (u.a. Rick Astley, Kylie Minogue, Bananarama), Dieter Bohlen (Modern Talking, C.C. Catch, Bad Boys Blue) oder die diversen Ausprägungsformen des so genannten Euro-Beat.

Zum anderen stellten die neuen Technologien natürlich Herausforderungen für ambitionierte Musikschafter dar, neue Sounds zu kreieren, bzw. wurde ihnen mit diesen Technologien die Möglichkeit gegeben, neue Sounds nunmehr immer leichter (was Kosten und Handhabbarkeit betrifft) und unabhängig von anderen (Studiomusikern, Arrangeuren, Komponisten etc.) realisieren zu können. Es entstand also ein neuer Typus von Musikschaftern, bei denen Charakteristika des Komponisten und des Interpreten sich mit solchen des Produzenten vereinten. Neben dem Einsatz von Sampling aus Gründen der Kostenreduktion (ein Sample ersetzt einen Studiomusiker) kam es bald zu offensiveren Formen, zum, wie Goodwin (1990: 270f.) es nennt, expliziten Sampling, bei dem es um Aufnahmen oder Remixes ging,

»that celebrate playfulness, sometimes through a kind of baroque over-indulgence.«

Ein typischer Vertreter dieses neuen Verständnisses von Musikproduktion war Trevor Horn, der in den 1970ern als Musiker u.a. bei den Gruppen Yes und Buggles begonnen, dann als Produzent der Gruppe ABC neue produktionstechnische Maßstäbe gesetzt hatte (das Kreieren eines Sounds beinahe ohne Musiker) und schließlich als Produzent der Gruppe Frankie goes to Hollywood 1984 einen durchschlagenden Erfolg erzielen konnte, bei dem völlig klar war, dass der Star dieses Projekts (neben dem sorgsam konstruierten Image) vor allem der Sound war. Hier erlangte der Produzent eine völlig neue Bedeutung:

»Microchip music technology has vastly increased the power of the production team – if they are computer literate. They can now manufacture the entire musical content of a track, including the vocals, as the court case involving the ZTT record company versus Frankie Goes to Hollywood indicated. Holly Johnson's voice was sampled a few times singing a few words, the rest of the band did little or nothing, and the magic fingers of producer Trevor Horn did the rest, producing seven remixed versions in all of ›Relax‹, the biggest single in 1984, with all seven featuring the massive drum sound which others have copied – usually by sampling the sound itself off CD« (Blake 1992: 79).

Es lag aufgrund der nunmehr relativ leichten Verfügbarkeit über Produktionsmittel nahe, dass Produzenten vom Typ Trevor Horns freiberuflich tätig waren bzw. eine eigene Produktionsfirma oder ein Plattenlabel gründeten. Horn etablierte 1983 das Label *ZTT* und nahm u.a. die ›Gruppe‹ Art of Noise unter Vertrag, die – wie der Name andeutet – vor allem Samples von diversen Geräuschen zur Generierung von Sounds heranzog. Art of Noise wurden damit zum Prototyp einer dritten Variante des Samplings: dem Sampling als eigenständige künstlerische Ausdrucksform. 1983/84 waren sie insofern Pioniere, als sie noch mit relativ teurem Equipment arbeiteten. Um 1986 aber setzte eine deutliche Verbilligung und damit eine wachsende Verbreitung von immer kostengünstigeren digitalen Keyboards und Sampling-Geräten ein: aus den teuren Studiogeräten wurden relativ leicht erschwingliche Bausteine für Heim-Studios.²³

23 Vgl. Irvin (1998: 22): »when the first Fairlight samplers were sold in 1978 they were priced at \$ 25.000, in 1981 EMU's Emulator 1 was selling for \$ 10.000 and by 1985 the Ensoniq Mirage was available for a measly \$ 1.295.«

Vom DJ zum Produzenten zum Star. Neue Electronica und neues Kleingewerbe

Parallel zu den doch stark an die traditionellen Entwicklungslinien der Pop- und Rockmusik anknüpfenden Genres New Wave und Synthi-Pop hatte sich in den 1980er Jahren das Genre House entwickelt. Dabei handelte es sich um eine zwar an die Disco-Musik der 1970er Jahre anschließende, sich aber doch eher experimentell verstehende, dem musikalischen ›Underground‹ zugehörig fühlende Variante reiner Tanzmusik, sparsamst produziert mit elektronischen Instrumenten. Spätestens gegen Ende der 1980er Jahre waren House und die daraus abgeleitete, etwas radikalere Variante rein elektronischer Musik, nämlich Techno, eigenständige musikalische Genres, die – neben Rap – vielfach als die einzigen wirklichen Innovationen in der Populärmusik des ausklingenden 20. Jahrhunderts angesehen wurden.

Mit diesen Entwicklungen eng verbunden war das Phänomen, dass es zunehmend auch Disc-Jockeys (DJs) oder Masters of Ceremony (MCs beim HipHop) waren, die als Musiker/Produzenten in Erscheinung traten. Das Plattenauflegen stellte eine gute Grundlage für die Produzententätigkeit dar, da durch DJ-Erfahrungen im Bereich elektronischer Musik einerseits Repertoirekenntnisse angeeignet wurden und andererseits eine Schulung des Gehörs für produktionstechnische Details der verschiedenen elektronischen Subgenres erfolgte. Hatten bereits seit der Disco-Mode Mitte der 1970er Jahre DJs begonnen, zwei oder mehr Platten während des Auflegens zusammenzumischen, so wurde dies im HipHop und bei House zu einer eigenständigen künstlerischen Praxis entfaltet. Plattenspieler, Mischpult und Schallplatten wurden zu den zentralen Musikinstrumenten von DJs. Dazu gab es dann noch Scratching (als Vorläufer des Samplings)²⁴ oder Raps. Die Folgen der Verbindung von billiger Technologie und der Aufwertung von DJing beschreibt Poschardt:

»Die Eroberung des Pop durch den DJ hatte nicht zuletzt damit zu tun, dass innerhalb kürzester Zeit die neue Technologie, das heißt Sampler, Computer und Mixer, erschwinglich wurde. [...] DJs, die nicht aus dem Ghetto stammten, sondern eher aus Reihenhäusern, [konnten sich] schon als Teenager zu Hause ihr Ministudio zusammenstellen. M/A/R/R/S, Bomb the Bass oder Coldcut sind erste Exemplare dieser Bedroomproducer, die Ende der 80er, Anfang der 90er Jahre zu Tausenden auftauchten und ihre Stücke an kleine

24 Rasches Vor- und Zurückbewegen einer laufenden Schallplatte mit den Händen, wodurch kurze Passagen einer Platte zu einer anderen parallel laufenden dazugespielt werden können.

Independent-Labels verkauften. In der rasch wachsenden Dancefloor-Kultur traten diese DJ-Produzenten an die Stelle, die die Gitarrenbands in der Rockkultur eingenommen hatten. Wenn früher die meisten coolen Jungs davon träumten, Sänger oder Gitarrist zu werden, so träumen sie jetzt davon, DJ zu sein und auf Parties und in Clubs Platten aufzulegen und tagsüber am Computer neue Songs zu komponieren« (Poschardt 1997: 373).

Wobei auch ›Komponieren‹ nicht mehr das heißen musste, was herkömmlich darunter verstanden wurde:

»The great advantage of the sampler is that when you want to make a track from scratch, you don't need to take any musical instruments or indeed to be possessed of any ability to play musical instruments. The only ability you do need is that of spotting what small elements of other people's works might fit well together; which rhythm tracks, bass lines, melodic figures, snatch of lyric, spoken words [...], which beat and breaks could fit together« (Beadle 1993: 129f.).

Und – etwas moderater – Brian Eno:

»I started coming to the studio with fewer and fewer worked out pieces, and I eventually came in with nothing at all. I would just start working with that thing, the studio as the instrument. I'd say, OK, let's start with anything – a drone or a single repeated piano note. What happens if I put an echo on that? What happens if I make that echo wobble by sending it through a tape recorder with a bent capstan? [...] As soon as I do that I start to get some feeling for the sound. It starts to become liquid or spreads out in a strange, non-recognisable way. Then I would think about adding other sounds, piling on more layers and acting very much like an abstract painter and his canvas« (Brian Eno, zit. in Cunningham 1996: 301).

1987 erschien der Dancefloor-Track »Pump Up The Volume« des Projekts M/A/R/R/S, der gerne als Prototyp für eine neue Art von Musik, von Komposition, von Kreativität gesehen wird, charakterisierbar durch einen radikalen Einsatz von Sampling zur Entwicklung eigenständiger ästhetischer Formen. Für Goodwin (1990: 271) stellt dies neben dem impliziten und expliziten Sampling die dritte Variante des Gebrauchs von Samples dar:

»»Pump up the Volume« could be said fairly to be the hit record which marked pop music's advance into modernism, which acknowledged that the old-fashioned staple of its diet, the song, had just about run its course. [...] after »Pump up the Volume« things could never be the same again« (Beadle 1993: 141f.).

Was ist also das Besondere daran? »Pump Up The Volume« ist ein Stück, das aus Partikeln von circa 30 anderen Schallplatten zusammengesetzt wurde,

bloß eine zugespielte Gitarre war neues Material. Dazu kommt, dass M/A/R/R/S sich eher als Künstler-Kollektiv denn als Pop-Act verstanden. Hier sollte tatsächlich Musik auf ganz neue Art hergestellt werden. »Pump Up The Volume« wurde Nummer 1 in den britischen Charts und dann zur Blaupause für unzählige Dancefloor-Acts, wurde also selbst gleichsam zu einem Baukasten für Folgesamplings.²⁵

Neben der Notwendigkeit für innovative Muskschaffende oder Produzenten, effektive Samples zu finden und optimal platziert zu nutzen, ergab sich sowohl die Möglichkeit wie auch die Notwendigkeit, interessante, neue, noch nicht gehörte Sounds zu suchen oder zu generieren. Im Folgenden seien zur Illustration einige Beispiel aus der Hexenküche der Soundbastler angeführt:

»LFO war das Resultat der Zusammenarbeit zweier Tüftler aus Leeds, die mit ihren Keyboards und ihrem Sampler auf der Suche nach neuen Grenzen im Reich der Klänge waren. Herausgekommen war dabei der subsonische Bass, der in Frequenzbereichen angesiedelt war, die genau den Übergang markierten zwischen dem, was gehört, und dem, was nur noch gefühlt werden konnte. Als Mark Bell und Jez Varley das Stück aufnahmen, brannte der Verstärker im Plattenstudio dreimal durch« (Poschardt 1997: 332).

»Das Wunderkind der Techno-Musik, Richard James [aka Aphex Twin, A.S.], erfand neue Geräusche, um die Geräusche in seinem Kopf hörbar zu machen. [...] Um die Klänge in seinem Kopf in das diesseits zu retten, genügte dem Jungen aus einem kleinen Dorf in Cornwall weder das Klavier noch das Keyboard, auf denen er seit seinem achten Lebensjahr spielte. So öffnete er die Abdeckung seines Keyboards und begann, die Leitungen dort neu zu verlegen. Bald darauf fing er an, auf Schrottplätzen und Baustellen nach Klangkörpern zu suchen, und bastelte aus Elektroabfällen sein eigenes Equipment« (ebd.: 333).

Andrea Parker, eine der innovativsten Figuren in der DJ-Musik:

»Als Musikerin und DJ, die ständig nach neuen Geräuschen Ausschau hält, treibt sie ihre Forschungsarbeit immer wieder zu neuen Streifzügen mit dem DAT-Rekorder. Dabei nimmt sie die tiefen Bassgeräusche eines Flugzeugs oder eines fahrenden Autos auf, die Meilen entfernt sind. [...] Für einen ihrer jüngsten Tracks fuhr Andrea Parker mit ihrem Auto durch eine Waschanlage, filterte aus den Aufnahmen die tiefsten Sounds dieses Ratterns und Dröhnen heraus und konstruierte damit eine Bassline« (ebd.: 438).

25 Daneben gab es noch einige andere Tracks, die einen ähnlichen Status erlangten, z.B. »Beat Dis« von Bomb the Bass, »Doctorin' The House« von Coldcut oder »Doctorin' The Tardis« von KLF.

»Der japanische Musiker DJ Krush [...] sampelte das Geräusch einer Steel Drum, die unter Wasser mit dicken Drumsticks traktiert wurde. Heraus kam, was heraus kommen sollte: die zur akustischen Wahrheit gewordene Illusion einer gigantischen Bass Drum, die gleichzeitig tief und fett sowie kalt und technoid klang« (ebd.: 439).

Nie zuvor, das wird aus diesen Beschreibungen ersichtlich, war es so wichtig, Sounds zu suchen, zu finden, zu kreieren. Es bedarf keiner ausführlichen Erläuterungen, um zu behaupten, dass mit diesen Entwicklungen das Verhältnis zwischen Muskschaffenden, Produzenten und Technikern völlig neu strukturiert wird. Denn was heißt – angesichts der geschilderten Beispiele – einen Sound kreieren? Ist dies eine kompositorische, eine interpretatorische oder eine produktionstechnische Tätigkeit? Vermutlich keines von den dreien und doch alles gleichzeitig. Die Trennung von Komposition, Interpretation und Produktion ist daher kaum mehr sinnvoll und möglich, dementsprechend wird die Rollenverteilung immer unschärfer und werden Karriereverläufe immer beliebiger.

Die Mitte der 1980er Jahre aufgestellte These von Simon Frith (1986: 272): »the development of pop technology [...] had, by the 1980s, led to the complete collapse of creative distinctions between musicians, producers and engineers« wird immer mehr zur Selbstverständlichkeit. Ähnlich Brian Eno:

»the idea of the producer as someone who mediates and converses between the completely non-technical musician and the completely non-artistic engineer, which was the old picture, is now dead, because most musicians now occupy all three of those roles to some extent. Most of today's musicians who play an electric instrument are partly engineers – they have some feeling about how things should connect together and how things should sound. That kind of producer is now on the way out« (Brian Eno, zit. in Cunningham 1996: 312f.).

Sieht man sich die Biografien von Mitgliedern einiger prominenter Acts seit den 1980er Jahre an, fällt auf, dass oftmals vielfältige Erfahrungen im Musikbusiness anzutreffen sind: Symptomatisch etwa der Werdegang der Protagonisten des Projekts KLF: Bill Drummond war als Musiker kurzzeitig in der britischen Punk-Szene aktiv, war dann Mitbegründer eines kleinen Labels, war als Manager und Produzent tätig, ging dann Anfang der 1980er Jahre als Artist & Repertoire-Manager zum Major WEA. 1986 kündigte er, machte eine Soloplatte und gründete bald darauf zusammen mit Jimi Cauty, einem befreundeten Techniker und Produzenten, das Projekt The Justified Ancients of Mu Mu aka JAMS, aus dem später KLF wurde. So gibt es mittlerweile zahlreiche Acts, die als DJs begannen, dann als Musiker und Produzenten eigene

Tonträger veröffentlichten, einigermaßen erfolgreich waren, eine gewisse Bekanntheit erlangten und die sich schließlich für ein Platten-Projekt unter ihrem Namen Gäste – zumeist Sänger oder Sängerinnen – ins Studio holen, mit denen sie jeweils einzelne Stücke produzieren. Das Ergebnis ist dann eigentlich ein Sampler, auf dem verschiedene Stars zu hören sind – alle aber betreut vom selben Produzenten(-Team), so z.B. das Album *Sleepwalking* (2001) von Rae & Christian oder die Produktionen des Acts Guru's Jazzmatazz. Neu ist allerdings, dass diese Platten nunmehr unter dem Namen des Produzenten(-Teams) veröffentlicht werden. Die Stars sind in solchen Fällen also die Produzenten und nicht die jeweiligen Gast-Interpreten.

Zusammen mit der relativ leicht erreichbaren produktionstechnischen Unabhängigkeit entsteht hier ein neuer Typus des Musikschaaffenden, den man vom Habitus her als Musikgewerbetreibenden bezeichnen könnte. Ihr Ziel ist nicht, ein großer Act, ein Star zu werden, sondern durch Diversifikation der Arbeitsbereiche eine gewisse ökonomische Unabhängigkeit zu erlangen, die auf länger Sicht auch in künstlerischer Hinsicht ermöglicht zu tun, was Spaß macht. Dieses eher kaufmännisch-nüchterne, denn künstlerisch-idealistische Verhältnis zur eigenen Arbeit erinnert am ehesten noch an den *entrepreneurial mode*, der Produzenten wie Sam Phillips oder Leonard Chess oder die Brill-Building-Produzenten kennzeichnete: Schaffe einen Hit-Sound und lebe davon. Dass damit gleichzeitig eine erneute künstlerische Aufwertung der Produzentenrolle einhergeht, verweist eher auf eine Transformation des Künstlerideals, denn auf tatsächliche romantische Autonomie-Ambitionen.

Referenzlose Klänge in multidimensionalen Räumen

Wie schon erwähnt, fand bereits mit dem Einsatz von E-Gitarre und analogem Synthesizer eine Abkehr vom Konzept ›realer Räume‹ statt. Die Konstruktion fiktiver Räume und musikalischer Binnenarchitekturen war angesichts dieser referenzlosen elektronischen Sounds nur mehr unter Hinzuziehung kosmischer oder psychedelischer Raumkonzepte möglich. Dass die Rezipienten sich rasch daran gewöhnen konnten, liegt in der gleichzeitigen Erfahrbarkeit dieser Sounds bei Live-Veranstaltungen über Verstärkeranlagen und damit der Zuordenbarkeit zu realen Raumerfahrungen – eben dem extrem lauten Rockkonzert – begründet.

Samples zerstören das Konzept realer oder fiktiver Räume nun endgültig. In einem einzelnen Song werden unterschiedlichste Sounds, die ver-

schiedensten Raumkonzepten entsprechen, bruchlos neben-, über- oder hintereinandergesetzt. Was nun gestaltet wird, sind virtuelle Räume, die nicht mehr unserem Raum-Zeit-Kontinuum entsprechen müssen oder wollen. Um einen Vergleich mit der Bildenden Kunst zu wagen: Die Klangräume, die mit digitalen Produktionsmitteln hergestellt werden, sind zumindest kubistisch, wenn nicht surrealistisch gestaltet. Es handelt sich um Collagen, zusammengesetzt aus Partikeln, die unterschiedlichsten Raumkonstrukten entsprechen. Hier gibt es beim besten Willen keine fiktiven, geschweige denn realen Räume, in denen diese Klangerfahrungen gemacht werden könnten. Das Konzept eines geschlossenen Raumes – real oder fiktiv – wird durch geschicktes Produzieren bestenfalls simuliert (und zumeist ist dies nötig, um die Hörgewohnheiten nicht allzu sehr zu verschrecken). Bei Acts mit einem extremeren Sampling-Stil, etwa im HipHop oder bei Drum'n'Bass, ich denke z.B. an die Beastie Boys oder an Goldie, wird die Irritation leichter spürbar. Unvermeidliche Irritationen treten allerdings nur in den Randbereichen des Musiklebens auf. Und die dort herumstreifenden Hörerinnen und Hörer sind schwer aus der Fassung zu bringen, da sie sich ohnehin auf der Suche nach dem Thrill des Unerhörten befinden.²⁶ Beim Hören solcher Stücke verändern sich – sofern man sich darauf einlässt – die subjektiven Vorstellungen bezüglich der Binnenstruktur und der Dimensionen des Klangraums innerhalb von Sekunden: hier ein Gitarrenriff aus einer großen Halle, dort ein intimer Hammondorgel-Klang, da eine dröhnende Bass Drum, dort ein Gickser von Michael Jackson. Nicht zufällig sind die adäquatesten realen Räume, in denen solch multidimensionale Musiken erfahren werden können, Clubs oder disothekenähnliche Räume, die durch Lichtorgeln kaum mehr als reale Räume erlebt werden können und sollen. Und wie auch immer diese innermusikalischen Veränderungen und die dementsprechenden Veränderungen der Strukturen des Musikschafterns einzuschätzen sind: Durchschnittliche Hörer und Hörerinnen lassen sich davon – zu Recht – nicht mehr allzu sehr irritieren. Die Adaptionleistung scheint hier recht schnell und gut zu funktionieren. Ohne es vielleicht zu wissen, ist die mit der digitalisierten Musik gewachsene Generation eine Generation von Sound-Experten.²⁷

26 In dem Zusammenhang soll nicht unterschlagen werden, dass Beadle (1993: 144ff.) die Innovation von M/A/R/R/S – natürlich mit allen Vorbehalten – mit dem musikrevolutionären Akt von Arnold Schönberg vergleicht.

27 Ein aktuelles Beispiel aus dem ›Mainstream‹ zur Illustration der wachsenden Bedeutung von Sound: Bei der zweiten *Greatest Hits*-Kompilation von Madonna (2001), der Frau mit gutem Gespür dafür, was kommt, sind bei den Credits – also dort wo üblicherweise die Namen der Komponistinnen/Komponisten und Textautorinnen/-autoren stehen – bei jedem einzelnen Titel ausschließlich die Namen des jeweiligen Produzenten und der Produzentin (Madonna) zu finden.

Literatur

- Beadle, Jeremy J. (1993). *Will Pop Eat Itself? Pop Music in the Soundbite Era*. London u. Boston: Faber & Faber.
- Blake, Andrew (1992). *The Music Business*. London: B. T. Batsford.
- Blaukopf, Kurt (1956). *Hexenküche der Musik*. Teufen/St.Gallen: Niggli.
- Blaukopf, Kurt (1996). *Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (2. erw. Aufl.).
- Cohn, Nick (1979). »Phil Spector«. In: *Rolling Stone Bildgeschichte der Rockmusik*. Hg. v. Jim Miller. Reinbek: Rowohlt, S. 257-274.
- Cope, Julian (1996). *Krautrocksampler. One Heads Guide to the Grosse Kosmische Musik* (= Der grüne Zweig 186). Löhrbach: Werner Pieper & The Grüne Kraft.
- Cunningham, Mark (1996). *Good Vibrations. A History of Record Production*. Cheshington: Castle Communications.
- Frith, Simon (1986): »Art Versus Technology: The Strange Case of Popular Music.« In: *Media, Culture, and Society* 8, S. 263-279.
- Goodwin, Andrew (1990). »Sample and Hold: Pop Music in the Digital Age of Reproduction.« In: *On Record. Rock, Pop and the Written Word*. Hg. v. Simon Frith und Andrew Goodwin. New York: Pantheon, S. 258-273.
- Hertsgaard, Mark (1996). *The Beatles. Die Geschichte ihrer Musik*. München: dtv.
- Irvin, Jim (Hg.) (2000). *The Mojo Collection. The Ultimate Music Companion*. Edinburgh: Cannongate.
- Jones, Steve (1992). *Rock Formation. Music, Technology, and Mass Communication*. Newbury Park etc.: Sage.
- Kealy, Edward R. (1990). »From Craft to Art: The Case of Sound Mixers and Popular Music.« In: *On Record. Rock, Pop and the Written Word*. Hg. v. Simon Frith und Andrew Goodwin. New York: Pantheon, S. 207-220.
- Leaf, David (1998). »Bahnbrechende Alben: Pet Sounds.« In: *Die Beach Boys und Brian Wilson*. Hg. v. Kingsley Abott. St. Andrä-Wördern: Hannibal, S. 56-59.
- Massey, Howard (2000). *Behind the Glass. Top Record Producers Tell How They Craft the Hits*. San Francisco: Backbeat.
- Miller, Manfred / Schulze, Peter (Hg.) (1998). *Geschichte der Popmusik*. Hambergen: Bear Family.
- Olsen, Eric / Verna, Paul / Wolff, Carlo (Hg.) (1999). *The Encyclopaedia of Record Producers*. New York: Billboard Books.
- Palmer, Robert (1997). *Rock & Roll. Die Chronik einer Kulturrevolution*. St. Andrä-Wördern: Hannibal.
- Poschardt, Ulf (1997). *DJ Culture. Diskjockeys und Popkultur*. Reinbek: Rowohlt.
- Ruschkowski, André (1998). *Elektronische Klänge und musikalische Entdeckungen*. Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Shaw, Greg (1979). »Brill Building Pop.« In: *Rolling Stone Bildgeschichte der Rockmusik*. Hg. v. Jim Miller. Reinbek: Rowohlt, S. 209-224.
- Shuker, Roy (2001). *Understanding Popular Music*. London u. New York: Routledge (2. Aufl.).
- Toop, David (1997). *Ocean of Sound. Klang, Geräusch, Stille*. St. Andrä-Wördern: Hannibal.
- Toynbee, Jason (2000): *Making Popular Music. Musicians, Creativity and Institutions*. London: Arnold.
- Wicke, Peter (1987). *Rockmusik. Zur Ästhetik und Soziologie eines Massenmediums*. Leipzig: Reclam.

- Wicke, Peter (1998). *Von Mozart zu Madonna. Eine Kulturgeschichte der Popmusik*. Leipzig: Kiepenheuer.
- Wicke, Peter (2001). »Sound-Technologien und Körper-Metamorphosen. Das Populäre in der Musik des 20. Jahrhunderts.« In: *Rock- und Popmusik*. Hg. v. dems. (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 8). Laaber: Laaber, S. 11-60.
- Wicke, Peter (2002). »Popmusik im 20. Jahrhundert. Teil 2: Samples, Loops und Cybersounds.« Manuskript zu einer Sendung im Rahmen der Reihe *Vom Innen und Außen der Klänge. Die Hörgeschichte der Musik des 20. Jahrhunderts*. SWR 2 am 25.2.2002 (http://www.swr.de/swr2/hoergeschichte/sendungen/020218_28_popmusik/hg020225.rtf; Zugriff: 25.6.2003).
- Wicke, Peter / Ziegenrucker, Kai-Erik / Ziegenrucker, Wieland (1997): *Handbuch der populären Musik*. München u. Mainz: Atlantis u. Schott.

CARUSO UND DIE DIRE STRAITS. PIONIERE NEUER SOUND MEDIEN

Jörg Lange

Der aus Neapel stammende Tenor Enrico Caruso war der erste populäre Star der Schallplatte. Dabei steckte die Entwicklung des Tonträgers damals, kurz nach der Jahrhundertwende, noch in den Kinderschuhen: Thomas Alva Edison hatte 1877 den Phonographen mit der Tonwalze, Emil Berliner zehn Jahre später das Grammophon und die Schallplatte erfunden. Aber weil das Klangerlebnis, das diese rein mechanisch aufgenommenen Tonträger boten, nur blasses Abbild der Realität war, blieb die Akzeptanz der Schallplatte bei Künstlern und Musikliebhabern recht dürftig. Auf Schallplatte festgehaltene Töne hatten meist nur Erfolg als Jahrmarktsbelustigung. Berliner schickte deshalb 1898 seinen Mitarbeiter Fred Gaisberg als ersten Musikproduzenten nach Europa, um die Schallplatte mit Hilfe etablierter Klassikstars auf dem Musikmarkt durchzusetzen. Gaisberg bereiste ganz Europa und zeichnete für die *Grammophon Company* zahlreiche Sänger, Ensembles und Volksmusikgruppen auf. Doch erst mit den 1902 in einem Mailänder Hotelzimmer aufgenommenen Arien und Liedern Carusos gelang der entscheidende

kommerzielle und künstlerische Durchbruch der Schallplatte.

Caruso war zwar damals in Italien ein aufstrebender Star – er feierte mit seinem lyrischen Tenor gerade an der Mailänder Scala große Erfolge –, aber seine Schallplatten-Aufnahmen machten ihn und seine Stimme in kurzer Zeit in der ganzen Welt bekannt. Ihnen verdankte er auch sein erstes Engagement an der New Yorker Metropolitan Oper (1903) – das wiederum die amerikanische Firma *Victor Records* veranlasste, mit ihm einen exklusiven Plattenvertrag abzuschließen.

Mit seinen Schellack-Platten erreichte Caruso nicht nur das Opernpublikum, sondern ebenso die bürgerlichen Stuben. Seiner Stimme lauschten die Menschen bei privaten Grammophon-Konzerten in Hinterhöfen ebenso wie in den Kneipen auf Schallplatten-Münzautomaten. Caruso begeisterte die Musikfans, und der Tenor wurde trotz der bescheidenen Tonqualität des Grammophons zum ersten Platten-Star der Musikgeschichte. Zugleich begeisterte er die Hersteller von Tonträgern und Abspielgeräten.

Carusos Schallplatten wurden zwi-

schen 1902 und 1921 aufgrund der eingeschränkten Aufnahmetechnik hauptsächlich mit Klavierbegleitung eingespielt. Im Jahr 2000 unternahm das Wiener Radiosymphonieorchester den Versuch, zur Originalstimme Carusos eine neue Orchesterbegleitung einzuspielen. Doch das klangliche Ergebnis war enttäuschend: Die mit modernster Studioteknik eingespielten Begleit-Takes nehmen den alten Caruso-Aufnahmen ihre klangliche Aura. Ganz anders der für eine Pizza-Werbung ausgewählte Caruso-Jingle: Seine alten Schellack-Aufnahmen von »La donna è mobile« kursieren seitdem in den Internet-Auktionshäusern mit dem Hit-Attribut »Pizza-Song«.

Dass es durchaus gelingen kann, alte Sounds in ein neues musikalisches Umfeld zu transformieren, hat der New Yorker Soundtütler und Techno-Musiker Moby 1999 auf seinem Album *Play* bewiesen. In einem Plattenladen entdeckte er die alten Aufnahmen des Feldforschers Alan Lomax (z.B. *Sounds Of The South*, Atlantic 782496). Und als Moby diese Tondokumente der Sänger und Musiker aus den Südstaaten der USA hörte, war er fasziniert. Er sampelte sie, mixte sie mit seinen Beats und neuen Keyboards-Sounds – und heraus kamen Songs wie »Why Does My Heart Feel So Bad?« oder »Natural Blues«, die in ihrem modernen Sound-Mix den melancholischen Charakter der Vorlagen wahren.

*

1979, gut hundert Jahre nach Erfindung der Schallaufzeichnung, wurden in der BRD insgesamt 202 Millionen Tonträger verkauft. 1984 waren

es nur noch 167 Millionen. Von der Einführung der Compact Disc, des kleineren, handlichen Speichermediums mit hohem technischen Standard, längerer Spieldauer und kürzerer Zugriffszeit, erhofften sich die Konzerne *Philips* und *Sony* Impulse für den lahmen Musikmarkt.

Am 17. August 1982 wurde in Deutschland die erste Audio-CD veröffentlicht: zu hören waren Chopin-Walzer, eingespielt vom Pianisten Claudio Arrau. Als erstes Pop-Album erschien *The Visitor* von Abba. Aber noch überwog bei vielen Plattenkäufern die Skepsis, ob der neue digitale Tonträger seinen deutlich höheren Preis wert war, ob er klanglich mit der analogen Aufnahmetechnik und der analogen Tonqualität der Schallplatte mithalten konnte – ein Streit, der auch heute noch von HiFi-Freaks leidenschaftlich ausgetragen wird: Der Klang sei nur abstrakt angenähert, wirke kalt, und die CD gäbe trotz seiner technischen Leistungsdaten den Sound der Musik nicht richtig wieder. Die guten alten Vinyl-Platten hingegen hätten zwar eine knisternde Patina angesetzt, klängen aber eigentlich immer noch gut, ja: besser. Wie hundert Jahre zuvor brauchte man also dringend erfolgreiche Stars, die dem neuen Medium zum Durchbruch verhelfen konnten.

Die britische Band Dire Straits mit ihrem Gitarristen Mark Knopfler zählte musikalisch bestimmt nicht zu den innovativsten Pop-Gruppen ihrer Zeit. 1979 hatte das Quartett mit dem Country-Pop-Shuffle »Sultans Of Swing« seinen ersten großen Erfolg, sechs Jahre später sollte ausgerechnet ihr neues Album für den

Absatz digitaler Tonträger entscheidende Impulse setzen. Doch die Rechnung der zum *Philips*-Konzern gehörenden Plattenfirma *Mercury* ging auf. Die Dire Straits konnten im Studio lange und ausgiebig an ihrem perfekten Sound arbeiten, und auch die Spieldauer des Albums sollte bewusst länger werden, als es die Vinyl-Platte zuließ. Dazu verstärkte die Band den epischen Charakter ihrer Songs, sodass die Musik, der transparente Klang und die filigranen Gitarrensolis Mark Knopflers genügend Raum und Zeit hatten, ihre Stimmung zu entfalten. Das Album *Brothers In Arms* erschien 1985 in einer LP- und einer CD-Version, und es bekam nicht nur wegen seines guten Sounds positive Kritiken. Hits wie »Money For Nothing« und »Walk Of Life« sorgten für ein starkes Interesse am Album, das sich allein in der BRD mehr als eine Million Mal verkaufte. Bei ihrer anschließenden Welttournee wurden die Dire Straits konsequenterweise auch vom Hardware-Hersteller *Philips* gesponsert, um damit den guten Sound der Band, aber eben auch den der digitalen CD im Gespräch zu halten – und das mit Erfolg!

Immer mehr Plattenkäufer stiegen allmählich auf den neuen digitalen Tonträger um, und als dann auch preisgünstige CD-Player in den Handel kamen, war das Ende der Vinyl-Scheibe eigentlich nur noch eine Frage der Zeit. Die Plattenumsätze stiegen in ungeahnte Höhen. Von 167 Millionen Tonträgern im Jahr 1984 konnte der Umsatz innerhalb von zehn Jahren auf 255 Millio-

nen verkaufte Einheiten gesteigert werden.

*

Gute Sounds, egal ob originell oder einfach nur witzig, sind heute für die Musiker und ihre Hörer ein wichtiges musikalisches Element. Doch gute Klangqualität ist dabei nur noch teilweise gefragt. Die großen Radiosender in aller Welt komprimieren die Plattensounds, um damit starke Lautstärkeunterschiede auszugleichen und dem Hörer ein funktionaleres, »fettes« Radiosignal anzubieten. Und der Hardware-Konzern *Sony* hat bereits 1990 die Mini-Disc als Tonträger auf den Markt gebracht, der die Musikdaten angeblich ohne hörbaren Klangverlust datenreduziert speichert. Auch die fortschreitende Computerwelt hat die Soundfrage in ihrer Art verändert. Zur besseren Datenübertragung im Internet wird die Musik dort datenreduziert in MP3-Files verpackt. Wie alle vorausgegangenen Formatwechsel bewirkt auch dieser einen starken Schub in der Musiknachfrage – diesmal allerdings nicht zu Gunsten, sondern in Form meist illegaler Downloads zum Leidwesen der Musikindustrie.

Ob die CD als Tonträger in dieser digitalen Online-Welt überleben wird, ist fraglich. Allerdings gibt es mit dem neuen digitalen Bildträger DVD auch neue Soundformate, die mit ihrem 5.1. Raumklang oder DTS (digital theatre sound) wieder auf die Kauflust von Klangfreaks setzen. Auf welches Zugpferd man diesmal setzt, ist noch nicht abzusehen.

MILES DAVIS: IN A SILENT WAY

Maik Brüggemeyer

John Lennon wollte für seinen Song »Tomorrow Never Knows« den Sound von tibetanischen Mönchen, die von einem Berg hinab singen. Bob Dylan wollte für sein Meisterstück *Blonde On Blonde* einen »thin wild mercury sound«. Erst wenn man das Album hört, weiß man schließlich, was er meint. Was sich in musikalischer Notation nicht ausdrücken lässt, führt auch im so genannten populären Musikjournalismus entweder zu windschiefen Bildern, die sich im Kopf des Lesers meist nur äußerst schwer zu dem aufrichten lassen, was sie/er »Sinn« nennen würde, oder – vielleicht noch schlimmer – in eierköpfige Referenzlabirinthe. Was wir an der Popmusik lieben, scheint außerhalb derselben kaum angemessen darstellbar.

Für Miles Davis war *In A Silent Way* zusammen mit dem ein Jahr zuvor erschienenen *Filles De Kilimanjaro* der Beginn seiner Fusion-Jazz-Phase – also der Anfang vom Ende. Mit einem Großteil der auf dem Album mitwirkenden Musiker – Wayne Shorter, John McLaughlin, Chick Corea, Joe Zawinul – würde ich nur ungern einen Abend verbringen. Melodien findet man hier keine. Was bringt mich als Pop-sozialisierten

Hörer also dazu, ausgerechnet dieses Album als irgendwie »wegweisendes« zur Beschreibung auszuwählen? Natürlich ist es der Sound. Genauer gesagt der Sound meiner 1998 auf einem Flohmarkt in Münster erstandenen Kopie des Albums (Sammler würden den Zustand wohl mit »g«, also »good« bezeichnen), abgespielt mit meiner bescheidenen Patchwork-Musikanlage (die rechte Box hat leichte Schwächen im Bassbereich). Ein leichtes Rauschen und Zischeln zieht sich durch einige Passagen, was den Hörgenuss meines Erachtens aber nur noch größer macht. Die Nadel scheint mit der Zeit die Rillen so weit ausgefräst zu haben, dass sie in tiefere Ebenen dieser Musik vordringen konnte.

Die Faszination von *In A Silent Way* geht von der Auflösung all dessen aus, was Popmusik zu einem guten Teil ausmacht: Songs, Melodien, Identifikation, Lyrik. So wird beispielsweise das Titelstück – eigentlich eine Art Folksong – seinem Titel angemessen so behutsam von seinen Fesseln befreit, dass es langsam mit dem Wind in die Höhe steigt. Miles spielt dazu das, was Bob Dylan auf der Plattenhülle seines Albums *Highway 61 Revisited* »exercises in tonal breath control« nannte. Hier

scheint nichts dem Zufall überlassen, dabei bestehen die beiden Stücke des Albums hauptsächlich aus Improvisationen und Soli. Doch irgendetwas scheint die Musiker zu verbinden. Vermutlich ist es Tony Maceros ätherische Produktion: die schimmernde Perkussion von Tony Williams auf »Shhh/Peaceful«, Dave Hollands Bass, übereinander geschichtete Rhythmen, eine Ambient-Atmosphäre. Immer wieder bahnt sich unterschwellig eine Spur Funk ihren Weg. Das ist wohl vor allem Schlagzeuger Tony Williams und der jungen Betty Davis zu verdanken, die Miles auf Jimi Hendrix, James Brown und Sly & The Family Stone aufmerksam gemacht hatten. Seltsamerweise scheint die Plattenspielnadel in der Zeit, die *In A Silent Way* sich nun schon auf meinem und anderen Abspielgeräten gedreht hat, bereits spätere Kostbarkeiten der Popgeschichte freigelegt zu haben. So verstärkt das Knistern des Vinyls noch die Annahme, Portishead hätten sich hier einiges abgeschaut. Doch woher hat das TripHop-Projekt aus Bristol meine *In A Silent Way*-Kopie? Täuscht mich die Erinnerung, wenn mir weiterhin, während ich das Album höre, »All Is Full Of Love« von Björk einfällt? Und mich die immer mal wieder schemenhaft aus der Dunkelheit auftauchende Orgel von Joe Zawinul an Bob Dylans »Not Dark Yet« erinnert? John McLaughlins Gitarre sich auf Fairport Conventions *Liege & Lief* wieder findet? Nehmen Chick Corea und Herbie Hancock mit ihren *Fender-Rhodes*-Soli nicht schon einen Haufen elektronischer Musik analog vorweg?

Van Morrison hat aus der Davis-Interpretation von »In A Silent Way« eines seiner schönsten Stücke überhaupt gemacht: das erhabene »When Heart Is Open«, in dem sich langsam die Dämmerung über die spätherbstliche Landschaft Südwestenglands legt. Der Tag begibt sich zur Ruhe, da ist kein Begehren mehr, nur noch Kontemplation. Morrison geht vollkommen in den ruhigen Bach der Musik ein, seine Stimme ist zurückgenommen, einfach ein weiteres Instrument, »between the viaducts of your dreams«, wie er auf *Astral Weeks* einmal sang.

Der Mann, der *In A Silent Way* von allen Popmusikern am genauesten gehört haben dürfte, ist aber wohl Mark Hollis. Von den Alben seiner Band Talk Talk *The Colour Of Spring*, *Spirit Of Eden* und *The Laughing Stock* bis hin zu seinem berückenden selbstbetitelten Solowerk und der minimalistischen Arbeit für Phill Browns und Dave Allisons Album *AV1* treibt er die Auflösung dessen, was in der Musiksendung »Tracks« des Fernsehsenders *arte* mal unangemessen als »Partykracher für die Kifferfraktion« bezeichnet wurde, in die Stille zwischen zwei Pianoakkorden. Manche sagen, das Heroin sei Schuld an dieser Wandlung gewesen. Und tatsächlich: Den Zusammenhang von Drogen und Sound aufzudröseln scheint nicht abwegig, wenn man sich beispielsweise nochmal *Gaucha* von Steely Dan anhört. Doch keine Frage: Der Sound von *In A Silent Way* war wegweisend. Zumindest der von meiner Kopie. Zumindest für meine Plattensammlung.

THE ROUGHER THE BETTER. EINE GESCHICHTE DES ›DRECKIGEN SOUNDS‹, SEINER ÄSTHETISCHEN MOTIVE UND SOZIALEN FUNKTIONEN

Ralf von Appen

Lässt man die Geschichte der Pop- und Rockmusik mit dem Fokus auf besondere Momente der Soundentwicklung Revue passieren, so fällt die Aufmerksamkeit schnell auf prominente Produzenten wie Phil Spector, Brian Wilson oder George Martin, die Mitte der 1960er Jahre für aufwändig hergestellte, noch heute als Meilensteine geltende Aufnahmen verantwortlich waren. Fortschritte in der Studioteknik und das Bestreben, den Gesamtklang der Aufnahmen vom Akzidens zu einem wesentlichen Bereich der kreativen Gestaltung zu machen, bedingten sich in diesen Jahren gegenseitig. Die Verfügbarkeit der Mehrspurtechnik und verschiedenster Geräte zur Klangoptimierung oder -verfremdung im Studio sowie die wachsende Verbreitung von HiFi-Stereo-Anlagen bei den Hörern setzten neue Standards für einen ›guten Sound‹. Man erwartete und produzierte zunehmend brillante, durchsichtige Aufnahmen mit differenzierten künstlichen Klangräumen, die erstmals besser und realistischer klangen als Livekonzerte (bspw. der Beatles).

Doch sobald solche aufwändigen, Perfektion anstrebenden Produktionen zur ästhetischen Norm wurden, begannen Musiker auch, die neuen Standards bewusst zu unterlaufen oder die Technik entgegen der eigentlichen Intention zu nutzen, um besonders raue, unrealistische, weithin als ›hässlich‹ angesehene Klangbilder zu erzielen. Sie verzichteten auf Wohlklang und damit zugleich auf kommerziellen Erfolg, waren aber gerade wegen ihrer Soundgestaltung nicht weniger einflussreich für die Entwicklung der Rockmusik. Im Folgenden soll eine solche Traditionslinie unangepasster, nicht an den Idealen von Schönheit und Klarheit orientierter Soundproduktion bis in die Gegenwart nachgezeichnet werden, wobei das Interesse neben den geschichtlichen Bezügen auch den ästhetischen Motiven und den sozialen Funktionen solcher Musik gilt.

Während Rock'n'Roll-Musiker der 1950er Jahre noch kaum andere Chancen hatten, als so zu klingen, wie es die Beschränkungen der Technik oder das geringe Budget gerade erlaubten, fällt bei den sogenannten Garagen-Bands (benannt nach dem Hauptschauplatz ihres Wirkens) die Entscheidung schwer, wann sich ihr Sound durch mangelnde Mittel und/oder Fähigkeiten und wann durch bewusste Absicht begründet. Beeindruckt von der British Invasion hatten sich um 1964 weiße Vorstadt-Teenager vor allem in Kalifornien und Texas zu Gruppen wie The Kingsmen, The Barbarians, The Seeds, The Count Five oder The Standells zusammengetan, um die Energie und die Wildheit der Beatles, Rolling Stones, Kinks, Animals oder Who nachzuahmen. Mangelnde musikalische Fähigkeiten wurden dabei durch Enthusiasmus, erhöhtes Tempo und Lautstärke aufgefangen (vgl. Unterberger o.J.[a]; Bangs 1992). Vor allem Aufnahmen der Sonics – bspw. »The Witch« (1964) oder »Strychnine« (1965) – klingen wie zufällig mitgeschnittene Proberaum-Sessions mit schmerzhaft scheinender Snare-Drum, wilden Schreien, einem sehr dünnen Bassklang und beeindruckend verzerrter Gitarre, deren rauher Sound kaum vom ebenfalls im Hintergrund spielenden Saxofon zu unterscheiden ist. Ihre kraftvollen Versionen von »Money (That's What I Want)« oder »Louie Louie« (beide 1965) zeigen allerdings gerade im Vergleich mit den Aufnahmen dieser Stücke von den Beatles, den Kinks oder den Kingsmen, was technisch möglich gewesen wäre und wie wenig es den Sonics offenbar um »saubere«, den Ansprüchen von Radiosendern genügende Aufnahmen ging. Gleiches ließe sich am schrill-überdrehten »Hey Joe« von den Leaves im Vergleich zu den Versionen der Shadows of Knight oder der Jimi Hendrix Experience (alle 1966) zeigen.

Weder aus jugendlichem Überschwung noch aus spieltechnischem Unvermögen entstand dagegen der Sound der frühen Velvet Underground, deren ersten beiden LPs als Beginn (und möglicherweise auch radikaler Höhepunkt) der Tradition bewusst kruder Sounds angesehen werden können. Zwar waren auch die Etats für die Produktion der damals überraschend erfolglosen LPs *The Velvet Underground & Nico* (Platz 171 in den Billboard Charts) und *White Light / White Heat* (Platz 199) nicht mit den Möglichkeiten etwa der Beatles zu vergleichen, die sich als Haupteinnahmequelle der EMI um Studiokosten nicht zu sorgen brauchten: Während das *Sgt. Pepper*-Album zwischen Dezember 1966 und April 1967 in ca. 700 Stunden Studioarbeit zusammengebastelt werden konnte, schnitten Velvet Underground ihr Debüt zunächst an ein oder zwei Tagen im April 1966 unter der Aufsicht Andy Warhols für 1500 Dollar im heruntergekommenen New Yorker Scepter

Records Studio mit.¹ Doch für die musikalischen Ziele der Band reichten die spartanischen Möglichkeiten aus. Ihr ästhetisches Konzept speiste sich aus verschiedenen künstlerischen Avantgarden, die sie auf die Rockmusik übertragen wollten. Wesentlich waren dafür die Ideen ihres Mentors Andy Warhol und die Arbeiten des Minimalisten La Monte Young, zu dessen Improvisationsgruppe John Cale von 1963 bis 1965 gehört hatte.²

Das siebenminütige »Heroin« vom Debüt z.B. folgt der Leitidee des Minimalismus nicht nur in der Produktionstechnik, sondern in allen musikalischen Parametern. Das Arrangement beschränkt sich neben dem monotonen Gesang Lou Reeds auf eine einzige Trommel mit dem Klang einer leeren Waschmittelpackung, eine (manchmal verzerrte) E-Gitarre, die ausschließlich zwischen Tonika und Subdominante wechselt, die Viola John Cales, der im Wesentlichen einen einzigen sirenenartigen Ton spielt, sowie kreischendes Feedback. Andere Songs klingen wie Live-Mitschnitte ohne jegliche Bemühungen, den Klang nach der Aufnahme durch Effektgeräte oder differenziertes Abmischen den üblichen Standards der Radiosender anzupassen. Mit einem Einsatz im Radio konnten die Musiker freilich ohnehin nicht rechnen, standen doch Texte und Musik im größtmöglichen Gegensatz zur bürgerlichen Kultur und zu den subkulturell vorherrschenden Hippie-Idealen von harmonischer Liebe, Frieden, Natürlichkeit, durch Drogen befreites und erweitertes Bewusstsein oder Hoffnungen auf eine neue, bessere Gesellschaft. Stattdessen sang Lou Reed lakonisch realitätsnahe Texte über Sodomasochismus, Heroinabhängigkeit und die dunklen Seiten des Lebens in New York. So wird es Ziel der Soundgestaltung gewesen zu sein, der harten, radikalen Wirklichkeit der Lyrics ein korrespondierendes Klanggewand zu schaffen.

Noch konsequenter als auf dem Debüt, wo zumindest die Balladen in melancholisch gefärbtem Wohlklang erschienen, bemühten sich die Musiker

-
- 1 Einige Songs (»Heroin«, »Venus In Furs«, »I'm Waiting For The Man« und »Sunday Morning«) spielte man dann kurz darauf unter dem Produzenten Tom Wilson (Bob Dylan, Simon & Garfunkel) noch einmal neu ein. Die Gelegenheit zur Veröffentlichung ergab sich erst ein Jahr später, im März 1967.
 - 2 Vgl. John Cale: »Der Sound von Velvet Underground kam von der Arbeit mit La Monte Young im Theater of Eternal Music. Wir fanden heraus, welch großartigen Orchesterlärm wir mit einem Bogen aus einer Gitarre herausholen konnten. Das übertrugen wir auf Viola und Geige. Ich feilte den Steg einer Viola ab und spielte auf drei Seiten ... Das verursachte großartigen Lärm. Es klang so, als würde ein Flugzeug durchs Zimmer fliegen« (zit. in Palmer 1997: 193). Cale hatte zudem mit Cage und Copland zusammengearbeitet. Des Weiteren finden sich auch Free Jazz-Einflüsse, etwa in Reeds feedbackgetränkten Gitarrensolis bei »I Heard Her Call My Name«, in dessen schnellen atonalen Läufen über den gesamten Gitarrenhals David Fricke (1992: 355) sich an Cecil Taylor und Ornette Coleman erinnert fühlt.

auf dem im September 1967 aufgenommenen Album *White Light / White Heat* (veröffentlicht im Januar 1968) um ein brachiales, rohes Erscheinungsbild: »The first one had some gentility, some beauty. The second one was consciously anti-beauty«, bringt John Cale das Ergebnis auf den Punkt (zit. in Fricke 1995: 48). Der Gesamtklang lässt nicht mehr an Proberaum-Mitschnitte denken, wenngleich jeder Titel live eingespielt wurde. Vielmehr wirkt alles darauf angelegt, größtmögliche Energie und Härte, eine erhabene, fast körperlich verletzende Klanggewalt aufzubauen: Im Amphetaminkonsum beschreibenden Titelsong sind Gitarre und der das Klangbild dominierende Bass so sehr übersteuert, wie damals nur möglich, sodass die Gitarre schon mehr ein Rauschen auf dem linken Kanal fabriziert als ein nachvollziehbares harmonisches Spektrum. Das Schlagzeug ist auf dem rechten Kanal gerade eben durch das auf zweiter und vierter Zählzeit geschlagene Becken zu identifizieren. Der Tiefenbereich ist von Gitarre, Bass und Klavier so sehr ausgefüllt, dass man die zusätzliche Verwendung tiefer Trommeln nur vermuten kann. Der Aufnahme wurden offensichtlich keine Overdubs hinzugefügt, da man keinen Anlass sah, typische »Fehler« einer solchen Produktion wie unterschiedliche Lautstärken des Gesangsvortrages durch unbeabsichtigt variierenden Abstand zum Mikrofon nachträglich zu korrigieren. Ohnehin ist der Gesang nicht so in den Frequenzbereich eingepasst, wie man das von professionellen, »glatten« Produktionen gewohnt ist – er wirkt isoliert, eher wie ein Fremdkörper.

All dies gilt – nochmals gesteigert – für das Schlussstück »Sister Ray«, die siebzehneinhalbminütige Improvisation über ein zweitaktiges Riff auf Tonika und Subdominante. Auch hier hatte die Band vor der Aufnahme entschieden, nur einen einzigen Take zu spielen, der ohne Korrekturen gültig sein sollte. Die zwei Gitarren von Morrison und Reed werden über maximal verzerrende Verstärker gespielt, doch den Kampf um die höchste Lautstärke verlieren sie gegen die Orgel John Cales, dessen Spiel weniger durch das verwendete melodische Material als durch die eingesetzten Sounds auffällt. Wie alle anderen Instrumente haben die verschiedenen Orgelklänge sehr hohe Geräuschanteile. Manchmal klingt Cales Orgel hupen- oder sirenenartig, dann wie ein Kratzen oder ein Schlagen gegen Metallplatten. Einige der scharfen, unangenehmen Klänge erinnern an den etliche Jahre später aufkommenden Industrial-Stil, bei dem dann tatsächlich Geräusche von Motorsägen und Schrottplatzfundstücken eingesetzt werden. Wer sich auf die volle Länge dieser Aufnahme einlässt, kann einen brutalen Klangrausch

erleben, der die auf vergleichbare Wirkungen abzielenden Versuche psychedelischer Musik harmlos erscheinen lässt.³

Die Motive für die Klanggewalt der beschriebenen frühen Velvet Underground-Stücke waren vor allem künstlerisch-kritischer Natur: Der Sound ist Mittel des Ausdrucks, denn vor allem durch das Sounddesign der einzelnen Instrumente und die Produktionsweise gewinnt die Musik einen wichtigen Teil ihrer expressiven Qualität. Die extremen Emotionen, von denen Reeds Texte meist handeln, werden durch die radikale Klanggestaltung überzeugend vermittelt, ja spürbar. Konzeptionelles Ziel war darüber hinaus, eine irritierende, provozierende, möglicherweise auch subversive Wirkung der Musik, die ihrem gewohnten Gebrauch zur Unterhaltung entgegenstand: »Ich hatte nicht die Absicht, unsere Musik so zu gestalten, dass sie dem Publikum angenehm war. Wir wollten die Leute wirklich verärgern« so Cale (zit. in Palmer 1997: 198), der damit an ein Motto Warhols anknüpft: »Always leave the audience wanting less« (zit. in Fricke 1995: 19).⁴

Somit nutzten die Gruppe und ihre Hörer die Musik ganz bewusst zur sozialen Distinktion. Ihr Sound demonstrierte im Zusammenspiel mit den Texten sowie den Minimalismen in Rhythmus, Harmonik und Melodik ihre grundlegend ablehnende Haltung zur bürgerlich akzeptierten Kultur einerseits und zur Ideologie von ›Love and Peace‹ sowie der damit verbundenen positiv gestimmten Musik andererseits. Stattdessen präsentierte man sich einer ganz anderen Szene zugehörig, der randständigen intellektuell geprägten Avantgarde.

Ansätze zu stark verzerrten oder feedbackdurchsetzten Sounds gab es unterdessen auch in England. Inwiefern »You Really Got Me« und »All Day And All Of The Night« von den Kinks (beide 1964), »I Wanna Be Your Man« und »Satisfaction« (Rolling Stones, März 1964 und Mai 1965) oder »Anyway Anyhow Anywhere« von The Who (Mai 1965) John Cale während seiner Englandreise im Sommer 1965 erst zum radikalen Einsatz solcher Stilmittel inspirierten oder ob sie lediglich Ansporn waren, einen bereits eingeschlagenen Weg weiterzugehen, ist unklar.⁵

3 Noch extremer experimentierte Reed 1975 auf *Metal Machine Music* mit auf vier Schallplattenseiten ausgedehntem Krach.

4 In dieselbe Richtung zielte ein anderer Ratschlag Warhols: »›Lasst es rau klingen. Schleift nicht alle Kanten ab, damit es niemanden mehr stört.‹ Andy wollte die Leute verstören und aufrütteln – genau wie wir« (Lou Reed, zit. n. Palmer 1997: 198).

5 »The most important things I brought back to New York from this visits were records by the Small Faces and the Who, where noise started showing up. The guitar solo in ›Whatcha Gonna Do About It‹ [der ersten, im August 1965 erschienenen Single der Small Faces] is all crackle and feedback. I said, ›Shit, Lou, we

Bekannt ist dagegen, dass das Image der frühen Rolling Stones als ›dreckiges‹ und ›raues‹ Pendant der ›sauberen‹ und ›netten‹ Beatles vor allem auf dem Inszenierungsgeschick ihres Managers Andrew Loog Oldham beruhte. Auf der musikalischen Seite ist eine solche Kontrastierung zwar ebenfalls viel zu pauschal (man bedenke das gekrächzte »Twist And Shout« (1963) bei den Beatles oder »Tell Me« (1964) und »Lady Jane« (1965) bei den Stones), doch stützen die ersten Plattenveröffentlichungen eine solche Charakterisierung zumindest hinsichtlich des Sounds. Während die Beatles mit George Martin einen sehr erfahrenen Produzenten an ihrer Seite hatten, trug Stones-Manager Oldham, der (wie Warhol) keinerlei musikalische oder musiktechnische Ausbildung hatte und dem bei den Aufnahmen zur ersten Single »Come On« (1963) selbst grundlegende Studiokenntnisse fehlten, bis zum fünften Album die Verantwortung des Produzenten.⁶ Flexible Klanggestaltungsmöglichkeiten gab es bei den frühen Rolling Stones-Aufnahmen jedoch ohnehin kaum: »We did them on a two-track Revox in a room insulated with egg cartons at Regent Sound. Under those primitive conditions it was easy to make that kind of sound, but hard to a make a much better one« (Keith Richards, zit. in Dalton/Farren 1994: 110f.). Im direkten Vergleich mit der Beatles-Fassung des Lennon/McCartney-Songs »I Wanna Be Your Man« (beide 1963) ist der weitaus härtere, erdige Klang der Rolling Stones-Version mit dem fies-schrillen, an Schmirgelpapier erinnernden Sound der stark verzerrten Sologitarre jedoch nur als bewusst gestaltet zu interpretieren.

Die Stones hatten schon durch ihre stärkere Orientierung an den schwarzen Rhythm'n'Blues-Vorbildern andere Ambitionen und Klangideale als die Beatles, und so bleiben auch spätere Aufnahmen – etwa »Have You Seen Your Mother, Baby, Standing In The Shadow?« (1966) – hinsichtlich der Differenzierbarkeit der einzelnen Instrumente oder des Vermeidens von Geräuschanteilen weit hinter dem nicht zuletzt von den Beatles etablierten Standard zurück. Wohlklang anstrebenden Harmoniegesang oder den Einsatz von Streichquartetten findet man bei den Rolling Stones zu dieser Zeit nicht.

gotta get a deal. They're catching up to us!«), so John Cale (zit. in Fricke 1995: 15). Auf den im Juli 1965 aufgenommenen Demobändern sind noch keine verzerrten Gitarren zu hören, stattdessen aber schrille Instrumentalpassagen von Mundharmonika und Viola.

6 »When engineer Roger Savage turned to him to discuss mixing the two-track recording, ›producer‹ Oldham didn't know what he meant, and promptly instructed the engineer to perform the necessary inconvenience himself« (Hector 1995: 1).

Nachdem 1967 mit dem in Eigenregie produzierten *Their Satanic Majesties Request* die Antwort der Rolling Stones auf die hochambitionierten Projekte der Beatles und der Beach Boys gemeinhin als missglückt angesehen wurde – es fehlte offensichtlich das Korrektiv eines Produzenten – folgten die Rolling Stones 1968 mit dem Album *Beggars Banquet* und der vorangehenden Single »Jumping Jack Flash« einer Gegenbewegung zu den immer aufwändigeren Studioproduktionen.⁷ Mit hochkulturellem Anspruch, den weite Teile der Pop- und Rockmusik 1966/67 mit dem Einsatz großer Orchester und anderen Kunstmusik-Bezügen erkennen ließen, wollten die Rolling Stones sich nicht identifizieren. Zurück zu den Wurzeln sollte es auf *Beggars Banquet* gehen, stilistisch ebenso wie bei der Soundproduktion. Besonders deutlich wird dieses Anliegen bei »Street Fighting Man«, für dessen Aufnahme man auf Homerecording-Techniken zurückgriff:

»Zu Beginn einer Session holte Keith seinen neuen Philips-Kassettenrecorder heraus und spielte uns das Demo eines Songs vor, den er zu Hause aufgenommen hatte. Wir versuchten daran zu arbeiten, bekamen aber nicht denselben Sound oder das Feeling wie auf dem Demo hin. Dann holte Charlie einen kleinen antiken Kasten heraus, den er gerade in der Stadt gekauft hatte. Darin befanden sich eine kleine Trommel und ein kleines Becken [bei Hector 1995: 63 als »toy drum kit« beschrieben]. Als er darauf auf dem Boden zu spielen begann, setzte sich Keith mit einer akustischen Gitarre neben ihn, und sie spielten die Nummer gemeinsam. Es klang toll. So bauten sie Keiths Kassettenrecorder auf und versuchten den Song mit dessen einfachem Mikrofon einzufangen. Verglichen mit der Raffinesse der damals bereits üblichen

7 Als erster schlug Bob Dylan, der das *Sgt. Pepper*-Album für überproduziert hielt, diesen Weg zurück zur Ursprünglichkeit und Einfachheit ein, wenngleich Dylans Alben auch zuvor nicht mit den komplexen Studioarbeiten der Beatles vergleichbar waren. Die im Herbst 1967 in nur neun Stunden aufgenommene LP *John Wesley Harding* bemüht sich mit starken Country-Anleihen um ein natürliches Klangbild und ist mit Gitarre, Bass und Schlagzeug sehr sparsam instrumentiert: Drummer Kenny Buttrey beschreibt die Aufnahmen: »We went in and knocked 'em out like demos. It seemed to be the rougher the better. He would hear a mistake and laugh a little bit to himself as if [to say], *Great, man, that's just great. Just what I'm looking for*« (zit. in Sounes 2002: 271, Anm. u. Herv. von Sounes). Kurz nach der Veröffentlichung dieses Albums im Februar 1968 traten auch die Beatles mit dem vergleichsweise reduzierten, an die eigenen R'n'B-Wurzeln anknüpfenden »Lady Madonna« an die Öffentlichkeit. Mit der Arbeit am wiederum Country-beeinflussten *Beggars Banquet* begannen die Rolling Stones dann im März 1968. Im Mai kamen die Byrds mit einer Country-Rock Single auf den Markt (Dylans »You Ain't Going Nowhere«), im August erschien mit *Music From Big Pink* das Debüt von Dylans früherer Begleitband The Band, auf dem die Tendenz zurück zum Schnörkellosen, Ursprünglichen prototypisch hervortritt. Im Januar 1969 scheiterten dann die Beatles mit dem programmatisch »Get Back« betitelten Versuch, sich ihrer (Live-)Wurzeln zu besinnen.

Tontechniken war das eine primitive, »handgestrickte« Methode, aber es funktionierte. Der rohe Sound gefiel uns allen sehr« (Wyman/Coleman 1992: 560).

»Parachute Woman« wurde ebenso produziert (vgl. St. Michael 1994: 29) und das, obwohl der Gruppe mit Jimmy Miller für dieses Album erstmals ein namhafter Produzent zur Seite stand, der für eine deutlich bessere Klangqualität als auf allen vorangehenden LPs sorgen sollte. Die Tendenz weg vom Aufwändigen, Komplexen und Kunstvoll-Künstlichen ist übrigens auch bei der Verpackungsgestaltung zu beobachten. Nach den sehr kostspieligen Coverproduktionen von *Sgt. Pepper* (Peter Blake) und *Satanic Majesties* (Michael Cooper) wollten die Rolling Stones eine dreckige, bekritzelte Toilettenwand auf dem Cover abbilden. Nach Einschreiten der Plattenfirma erschien *Beggars Banquet* allerdings einen Monat nach dem so genannten *White Album* der Beatles ebenfalls in einer schlichten weißen Hülle. Die Korrespondenz ist deutlich: Wer eine Schallplatte mit dem Foto eines vollgeschmierten Klos kauft, darf keinen hochpolierten, sterilen Sound erwarten. Ähnlich hatten bereits im Januar Velvet Underground den Minimalismus von *White Light / White Heat* mit dünnen weißen Lettern auf schwarzem Grund bildlich umgesetzt.

Die Bezüge zwischen Velvet Underground und den Rolling Stones beschränken sich aber nicht auf derlei Äußerlichkeiten: Mick Jagger sieht die erste Velvet Underground-LP als wichtigen Einfluss für *Beggars Banquet*:

»Lou Reed started everything about that style of music, the whole sound and the way you play it. I mean, even we've been influenced by the Velvet Underground. [...] I'll tell you exactly what we pinched from him too. Y'know »Stray Cat Blues«? The whole sound and the way it's paced, we pinched from the very first Velvet Underground album. Y'know the sound on »Heroin«. Honest to God, we did!« (Mick Jagger zit. in Dalton/Farren 1994: 108).

Die Parallelen von »Stray Cat Blues« und »Heroin« sind zwar nicht gerade offensichtlich, bei mehrfachem Hören aber doch überzeugend nachzuvollziehen, wengleich die Stones nicht die Radikalität der Velvet Underground anstreben: Wie »Heroin« beginnt der Stones-Song mit der langanhaltenden Repetition eines einzelnen Gitarrentones. Mit dem ersten Refrain setzt eine Lead-Gitarre mit sehr schrillum, metallischen Klang ein, einem Sound, wie er auch für das Gitarrensolo in »Sympathy For The Devil« verwendet wird. Die Gitarren sind stark verzerrt, das Schlagzeug ist leicht übersteuert aufgenommen. Das letzte Drittel des viereinhalbminütigen Stücks besteht aus einer Stones-untypischen, sich steigernden klangorientierten Improvisation über einen Akkord, die mit ihrem monotonen Minimalismus und der schrillen Lautstärke durchaus an Velvet Underground-Aufnahmen wie »Sister Ray« er-

innert. So gehört, erscheint *Beggars Banquet* mit seinen Country- und Delta Blues-Anleihen tatsächlich als »die widernatürliche Verschmelzung von Robert Johnson und Velvet Underground« (Bruckmaier 1999: 37).

Zentrales Album in diesem Sound-Kontext ist aber die 1972 veröffentlichte Doppel-LP *Exile On Main St.*, auf die man, so das *Rolling Stone*-Magazin, heute »jede Platte, die ungeschliffen attackiert und auf jegliche Politur verzichtet«, zurückführen kann (Anonym 1997: 5). Über die Entstehungsbedingungen und den damit verbundenen Sound wurde in blumigen Worten viel geschrieben (vgl. Wild 1997: 8; Bruckmaier 1999: 37). Demnach wurde *Exile* von Sommer bis Herbst 1971 unter chaotischen Zuständen größtenteils im Keller von Richards' südfranzösischer Villa mit Hilfe eines mobilen Studio-Trucks eingespielt. Jagger war nur unregelmäßig zugegen, Richards befand sich in tiefer Heroin-Abhängigkeit und die extrem hohen Temperaturen machten die meist erst spät abends begonnene Arbeit im modrigen Keller zur Qual. Stilistisch orientierte man sich zum wiederholten Male, diesmal aber mit großer Souveränität, an den verschiedenen Erscheinungsformen (zumeist afro-)amerikanischer Musik: Blues, Rhythm'n'Blues, Soul und Country. In einer treffenden Analyse deutet Adam Olschewski (2002) diese Aufnahmen im selbstgewählten, dekadenten Luxus-Exil auf der Flucht vor den englischen Steuerbehörden als Ziel einer langen Suche nach der Outlaw-Authentizität und der Ursprünglichkeit, die die Stones an ihren schwarzen Delta Blues-Vorbildern so bewunderten: Sie hatten sich ein »Phantasiedelta« geschaffen, voller »schlammiger« Klänge und »angestrebter Verkommenheit«. Die bildreiche Illustration seines Höreindrucks stützt Olschewski vor allem auf den Sound:

»Zwei LP-Seiten lang: ein ungelenker, mal eben so dahingeschmierter Vortrag, durch eine Pappwand aufgezeichnet. Hätte man die Entstehungsgeschichte der beiden Platten nicht gekannt, könnte man auf sie mit Mitteln der Deduktion, mit Hilfe des Hörvermögens gepaart mit einem bisschen Lebenserfahrung schließen. War keiner der Anwesenden bei der Sache? Vielleicht. Aber sie waren, das macht den Unterschied, gemeinsam und gleichzeitig nicht bei der Sache. Man hört also die Hitze, den Schweiß tatsächlich; [...] Man sieht sogar die Feuchtigkeit die Kellerwände entlangrinnen. Mitunter schlägt man die Hände über dem Kopf zusammen wegen des Sounds, der dem Dämon, falls es den gibt, des Chaos' geweiht und dumpf und dennoch erregt fiebrig sich über jedes der 18 Lieder stülpt. Alles taumelt, man verliert rasch die Übersicht: Ist das ein Akkord der passt oder nicht, wirkt das nicht etwas übersteuert... Ein Kollaps droht und doch kollabiert nichts. Ein Klumpen Deltaschlamm, ein Jam, der nicht enden, nicht gerinnen will: man ahnt die Instrumente mehr, als dass man sie sicher identifizieren kann. Jagger, ob-

wohl manchmal kaum zu verstehen, ist wahrscheinlich vorhanden; ein Piano, ja, müsste wohl auch dabei sein. Ebenfalls eine Gitarre, die ein paar Riffs einstreut, die das Lied dürftig zusammenhalten und arg wankend in Häfen mit Melodienamen tragen, das muss Richards sein. Hat man Glück, dann erwischt man gelegentlich das Schlagzeug von Watts [...]. Man ist im Delta [...]. Schlingpflanzen, Sümpfe, ein Alligator da, nein, dort – alles so wie man es aus dem Naturfilm kennt [...]. Man bietet uns hier die Illusion vom Einblick in den Zustand des Ich wie es das Leben [...] gestaltet, wenn man es willenlos an sich lässt; roh und unbehauen, voll Widerspruch. Mal schön im von Drogenmissbrauch gelenkten Riff, mal gedämpft, wie verschämt fast [...] mal entspannt und düster und erstickend in der Wattigkeit des Sounds. [...] Hermetiker des Loslassens waren hier am Werk« (Olschewski 2002).

Nüchterner betrachtet, muss man feststellen, dass die Rolling Stones auch sehr konzentriert an diesem Album gearbeitet haben. Zahlreiche Overdubs und langwierige Nachbereitungen in Los Angeles widersprechen der romantisierenden Illusion, die Band habe das Album gemeinsam ›live‹ aufgenommen. Zudem stammen einige Songs von früheren Aufnahmesessions in London. Richtig ist aber, dass bei der Produktion wenig Wert auf Differenzierbarkeit der Instrumente gelegt und eine dicht verwobene, vom natürlichen Raum der Aufnahme geprägte ›wall of sound‹ angestrebt wurde, was zeitgenössische Kritiker auch ohne Kenntnis des legendenumwobenen Entstehungsprozesses in überraschend ähnlichen Bildern beschrieben haben.⁸

Olschewski (2002) hält diese »entschlossen vermurkste Produktion« der Rolling Stones für den »Gipfel ihrer Mühen wie des Rock'n'Roll«, Bruckmaier (1999: 37) spricht vom »besten Album der Rockgeschichte«, und das, obwohl der Sound einhellig als »fiebrig«, »dumpf« und »wattig« beschrieben wird. Produzent Miller soll alles andere als zufrieden gewesen sein, er hätte »dem sumpfigen Sound [...] gerne zu mehr Kontur verholfen« (Anonym 1997). Warum aber wird ein Album, dessen Produktion so den gängigen Ansprüchen widerspricht, gerade wegen dieses Sounds so sehr geschätzt? Was ist der Reiz am miesen Klang?

Nun, das undifferenzierte Klangbild wird gelesen, als würde hier ein Lebensgefühl unmittelbar eins zu eins von der Band auf das Band übertra-

8 »Exile On Main Street is the Rolling Stones at their most dense and impenetrable. In the tradition of Phil Spector, they've constructed a wash of sound in which to frame their songs, yet where Spector always aimed to create an impression of space and airiness, the Stones group everything together in one solid mass, providing a tangled jungle through which you have to move toward the meat of the material. Only occasionally does an instrument or voice break through the surface, and even then it seems subordinate to the ongoing mix« (Kaye 1972: 40f.). Besonders konsequent setzten sie diese Soundabsicht bei »All Down The Line« um, das wie die Spector-Aufnahmen mono abgemischt wurde.

gen. Ein wildes, hedonistisches, dabei aber schöpferisches Leben, von dem möglicherweise viele insgeheim träumen, das sich jedoch niemand in seiner realen Lebenssituation erlauben kann, an dem man aber zumindest beim Hören dieser Doppel-LP (ähnlich wie im Roman oder Film) teilhaben kann. Ein unvollkommener, spontan oder willkürlich erscheinender Sound wird als höchst authentisch, ausdrucksstark, ungekünstelt, ehrlich gedeutet: hier geht es, so die weit verbreitete romantisierende Rezeption, nicht um Technik, nicht um ein bewusst und rational konzipiertes Produkt, das hohe Verkaufserlöse erzielen soll. Es geht um das Leben, das man während der Aufnahme nicht dem Arbeitsprozess unterwirft, sondern ungebrochen in Musik abbildet, um Ursprünglichkeit, wie man sie bei den afroamerikanischen Vorbildern bewundert, und um Gemeinsamkeit. Wer so lebt, wie man sich Rockstars vorstellt, der kann keine ›sauberen‹ Platten produzieren, denn dazu bräuchte es Disziplin. Stattdessen prägen Lässigkeit und eine ›don't-give-a-shit-Aura‹ (Anonym 1997) das Klangbild – eine Grundhaltung, die man wenige Zeit später auch im Punk nicht lange suchen muss.

Die Punks erklärten all das, was die US-amerikanischen Garagen-Bands, die ersten Velvet Underground-Alben und die ›dreckigen‹ Aufnahmen der Rolling Stones kennzeichnet, zum obersten ästhetischen Prinzip: Punk stand für Schmutz, Simplizität, Unvollkommenheit, Leidenschaft statt Virtuosität, Außenseitertum und Selbermachen aus Überzeugung. Aber während die Punks Rock wieder zur realistischen Ausdrucksform einer Jugendkultur machen wollten, entwickelten sich die Stones zu glamourösen Jet-Set-Superstars und damit zu abschreckenden Beispielen für die Punk-Bewegung: ›No Elvis, Beatles or Rolling Stones in 1977‹, so The Clash auf der B-Seite ihrer ersten Single. Den musikalischen Errungenschaften der Stones bleiben die Punks dennoch in gewissem Maße verpflichtet, allen voran die New York Dolls. Zudem erinnerten Malcolm McLarens Imagekonstruktionen für diese Band und für die Sex Pistols an das von Oldham entworfene öffentliche Bild der frühen Stones. Aber auch der unvollkommene Sound der Stones wurde häufig kopiert: ›Many of the English punk records sound like our early records, and that sound is very hard to achieve nowadays. But it seems to be the sound many of them are aiming for‹, so sieht es Keith Richards (zit. in Dalton/Farren 1994: 110) trotz seiner wenig Objektivität versprechenden Position wohl zu Recht.

Einfacher ließ es sich indes an die kommerziell erfolglosen Velvet Underground anknüpfen, deren Außenseiter-Image viel eher mit der Punkhaltung zu vereinbaren war: ›The Velvets hated everything. The whole idea was to take a stab at everything‹ (Ronnie Cutrone, zit. in Colegrave/Sul-

livan 2001: 33). Als Bindeglieder können die *Detroit*er Stooges und MC5 gesehen werden, die bereits 1969 wesentliche musikalische Merkmale des Punk aufwiesen. Iggy Pop, Sänger der Stooges, erinnert sich an den Beginn seiner Velvet Underground-Begeisterung und die Wirkung, die Sound und Produktionsweise ihres Debüts auf ihn hatten:

»I just hated the sound. You know, »How could anybody make a record that sounds like such a piece of shit? This is disgusting! [...] This just sounds like trash!« Then, about six months later, it hit me. »Oh my God! Wow! This is just a great fucking record!« That record became very key for me, not just for what, and for how great it was, but also because I heard other people who could make good music without being good at music. It gave me hope« (Iggy Pop, zit. in Colegrave/Sullivan 2001: 41).⁹

Für die selbstbetitelte erste LP konnten die Stooges 1969 John Cale als Produzenten gewinnen, der nach der Veröffentlichung von *White Light / White Heat* Velvet Underground verlassen hatte. Er sollte für das Velvet-erprobte, erregt-offensive Klangbild sorgen, das für den Großteil späterer Punkaufnahmen prototypisch wurde: laute, stark verzerrte Gitarren sowie schlichte, naturbelassene Drum-, Percussion- und Stimmklänge ohne große Differenzierbarkeit oder Brillanz, ohne Schmuck und Schnörkel. Von Cale selbst stammen die einzigen Besonderheiten in den Arrangements: auf »I Wanna Be Your Dog« wiederholt er minutenlang einen einzigen Pianoklang, »We Will Fall« wird nach bewährtem Rezept von einem nicht enden wollenden Violaton untermalt.

Des Weiteren sorgte Cale als Produzent für den Sound des 1972 aufgenommenen, aber erst 1976 veröffentlichten Debütalbums von Jonathan Richman and the Modern Lovers, das gelegentlich als eines der ersten Punkalben angesehen wird (vgl. z.B. Strong 1998: 692; Colegrave/Sullivan 2001: 75), und des ebenfalls für die Punkgeschichte bedeutsamen Erstlingswerks *Horses* von Patti Smith (»a blueprint for a generation of both American and British punk/new wave artists«, Strong 1998: 763).¹⁰

9 Beide Gruppen hatten Konzerte der Velvet Underground besucht. Entdeckt und gemanagt wurden die Stooges (später auch die Ramones) von Danny Fields, einem Dauergast in Warhols Factory und großem Velvet Underground-Fan.

10 Lenny Kaye, Gitarrist der Patti Smith Group und zuvor Rezensent für den *Rolling Stone* (vgl. Kaye 1972), war im Übrigen für die in diesen Jahren einsetzende Rückbesinnung auf die Ästhetik des Garagen-Rocks hauptverantwortlich. Selbst Veteran der Garagen-Szene, hatte er diese zwischenzeitlich vollständig vergessene Musik mit der 1972 von ihm kompilierten Doppel-LP *Nuggets* wieder ins Bewusstsein gebracht. Aus *Nuggets* wurde eine zwölf Alben umfassende Reihe, welcher der sich kurz darauf ausbreitende Punk wichtige Anstöße verdankt. Mit »Punk« bezeichnete Kaye den Garagen-Rock übrigens schon im Begleittext der ersten Ausgabe.

Noch stärker auf den nackten Kern reduziert erschien der Garagen/Velvet Underground/Stooges-Sound bei den New Yorker Ramones: ein verzerrtes, mitten-orientiertes und stark komprimiertes Gitarrenrauschen auf dem rechten Kanal, davon abgetrennt ein ebenso lauter, trockener Bass links, in der Mitte klangtechnisch anscheinend unbearbeitete Drums und klarer, in den Vordergrund gemischter Gesang, das Ganze matt und ohne natürlichen Raumklang aufgenommen: auf dieses einfache Rezept beschränkte sich jeder Song des 1976er Debüts.

Auch in England wurde dieser rohe, laute, dreckige, ungekünstelte Sound kopiert, zumal er hier auf eine wirtschaftlich benachteiligte Jugend traf, deren Lebenssituation er offenbar treffend widerspiegelte. Hier schmückte man sich mit dem, was die Überflusgesellschaft für Müll hielt. Müll sollte auch den Sound prägen, er sollte alle, die nicht dazu gehörten, ebenso abstoßen und ausschließen wie das Äußere der Musiker und Fans.

Nicht viel elaborierter als Proberaummitschnitte klangen die ersten britischen Punk-Singles von The Damned (»New Rose«, Nov. 1976) und den Buzzcocks (»Breakdown«, Jan. 1977) aber auch deshalb, weil man auf professionelles Equipment verzichten musste und wollte. Mit minimalem Etat und meist auch geringen Fähigkeiten bei Musikern und Technikern wurden die Aufnahmen in kürzester Zeit als praktizierte Kritik an standardisierten Einheitsprodukten, die man sich ohnehin nicht leisten konnte, im Do-it-yourself-Verfahren mitgeschnitten und vertrieben. Das ergab den einzig passenden, nämlich rauen und aggressiven Ausdruck, den man suchte und zu dem man wirtschaftlich gezwungen war.

Etwas anders verhält es sich mit den Sex Pistols, deren Coverversionen von »No Fun« (1977) und »Roadrunner« (1979) wiederum auf die Stooges und J. Richman verweisen: durch die hohen Summen, die sie als Entschädigung für die Vertragsauflösungen mit den Majors *EMI* und *A&M* gewonnen hatten, stand genug Geld für längere Studiozeit zur Verfügung. Anders als bei The Clash, deren Debüt in nur einer Woche aufgenommen wurde, soll die Produktion von *Never Mind The Bollocks, Here's The Sex Pistols* (1977) fast ein Jahr gedauert haben (Cunningham 1998: 280). Die Band hatte sich zudem einen namhaften Produzenten, nämlich Chris Thomas, ausgesucht, der bereits für die Beatles, Procul Harum und Roxy Music gearbeitet hatte. Das Album klingt somit durchaus professionell produziert, dabei aber nicht glatt und angepasst. Auffällig ist das dichte, sehr kompakte Klangbild, das durch ausgiebigen Einsatz von Kompressoren und Limitern besonders bei den Gitarren und dem Schlagzeug erreicht wird. Die Gitarren haben eine starke, dabei aber natürliche, warme und obertonreiche Röhrenverstärker-Verzerrung, bei der vor allem die Mittenfrequenzen betont werden (vgl.

»Seventeen«). Auf diese Weise nimmt die Gitarre kein breites Klangspektrum ein, so dass auch der Bass gut hörbar ist und alle Instrumente recht deutlich voneinander abgehoben sind. Verstärkt wird dieses Hörbild durch die Stereo-Aufteilung, die insbesondere zur räumlichen Differenzierung der Becken genutzt wird. Auch um das dichte Klangbild bei den Refrains zu öffnen, werden Stereo-Effekte genutzt, so bei »Bodies« oder »No Feelings«, wo im Refrain zwei zusätzliche Gitarrenspuren mit starker Stereo-Trennung eingesetzt werden. Die gleiche Wirkung haben die Background-Vocals, die durch starken Raumhalleinsatz sehr entfernt wirken. Der charakteristische Gesang Jonny Rottens steht klar im Vordergrund. Hier wurde offensichtlich nichts dem Zufall überlassen, um eine immer wieder hörbare, technisch den Radiostandards entsprechende Qualität zu erzielen, ohne klanglich die Punknormen allzu sehr zu verletzen. Zudem verhindern »hingerotzter« Anti-Gesang und skandalträchtige Texte Authentizitätszweifel an den präzise und diszipliniert eingespielten, handwerklich guten Aufnahmen.

Die musikalischen Beschränkungen des Punk wurden schnell inflationär und somit ausdruckslos und überkommen. Da Minimalismus und unprofessionelle Produktion nun kein Aufsehen mehr erregten, taugten sie nicht einmal mehr zur individuellen Abgrenzung. Die an den Punk anknüpfende New Wave verfolgte daher zwar eine Punk-ähnliche Ideologie, veränderte aber den Sound grundlegend. Nun galt ein kaltes, steriles oder technoides Klangdesign mit seinen Assoziationen ans Industrielle, Unpersönliche und damit Entfremdete als geeignet, um eine gesellschaftskritische Haltung akustisch zu unterfüttern.

Besonders radikal war in diesem Kontext das Album *Psychocandy* von The Jesus and Mary Chain (1985), auf dem mit traditionellem Rock-Instrumentarium ein noch stärkerer Klang-Terror produziert wird als bei »Sister Ray«. Der Reiz besteht dabei in der Kontrastierung von »süßen« Melodien und extremem Sound, der Journalisten zu Beschreibungen wie »Beach Boys mit einer Kreissäge im Hintern« oder »Staubsauger außer Kontrolle« veranlasst hat (zit. in Graves et al. 1998: 461). Mehrere Komponenten tragen dazu bei: Auffälligstes Merkmal sind die lauten Gitarren, deren Klang mit Distortion-Effekten höchstmöglich verfremdet wird. Dabei wird keine warme Röhrenübersteuerung eingesetzt, sondern eine kalte, blecherne, den oberen Frequenzbereich stark betonende Verzerrung nahe am weißen Rauschen. Die Assoziationen sind vielfältig: man könnte an industrielle Metallschneidarbeiten, an Testbildrauschen oder einen Sandstrahl denken. Selbst Akustikgitarren werden hässlich verzerrt (»Some Candy Talking«). Dazu gibt es reichlich Rückkopplungen, teilweise sogar durchgängige Feedback-Teppiche

(»Never Understand«). Vom Schlagzeug ist häufig nur die Snare-Drum zu hören, von deren Frequenzspektrum meist nur ein sehr schmaler, mittlerer Bereich verstärkt wird und auf die ein extremer, manchmal sogar sekundenlanger Nachhall gelegt wird (»In A Hole«, »Sowing Seeds«). Auch der Gesang ist mit sehr viel künstlichem Hall verfremdet, so dass die Stimme Jim Reids wie aus der Ferne oder in einer großen, leerstehenden Fabrikhalle aufgenommen klingt.

Die Idee hinter diesem Sound ist offensichtlich: Er ist das wirksamste Mittel, um eine melancholische Grundstimmung von Isolation, Entfremdung, Kälte und Unnatürlichkeit überzeugend zum Ausdruck zu bringen. Von etwa 1989 bis 1992 folgten zahlreiche (als ›Shoegazer‹ bezeichnete) Bands, unter ihnen My Bloody Valentine (vgl. den Beitrag von Ruben Jonas Schnell in diesem Buch), Ride, Lush oder die Boo Radleys, diesem in Großbritannien sehr populären Soundkonzept.

Gestützt auf das Do-it-yourself-Prinzip des Punk und das damit etablierte, von den großen Plattenfirmen und ihren Standards unabhängige Vertriebsnetz entwickelte sich in den folgenden Jahren ein Stilbereich, für den das ästhetische Prinzip der minimal gehaltenen Produktion und der unprofessionellen Klangqualität so zentral war, dass er sich darüber definierte: die so genannte Lo-Fi-Bewegung. Low Fidelity, also geringe Klangtreue, wiesen die Aufnahmen von amerikanischen Gruppen wie Beat Happening, Pussy Galore, Jandek oder den Neuseeländern Tall Dwarfs (vgl. den Beitrag von Joachim Hentschel in diesem Buch), The Clean und The Chills auf, weil sie mit einfachsten Mitteln auf dem heimischen Vier-Spur-Recorder produziert und zunächst nur auf selbst kopierten Kassetten verbreitet wurden (vgl. Unterberger o.J.[b]).¹¹ Trotz der Ablehnung von Professionalität, Vermarktung und Startum, denen einige Bands mit sich ständig ändernden Projektnamen und Labelwechseln sowie dem Verzicht auf Werbung entgegenzuarbeiten versuchten, gewann diese Bewegung 1992/93 (dann schließlich doch auf CD) mit Pavement, Sebadoh, Guided by Voices, Smog sowie den Projekten Will Oldhams an Beliebtheit, Verbreitung und Einfluss. Auch der »prototypische, muffig produzierte Indie-Rock« (Anonym 2003: 66) von Liz Phair, deren Debüt *Exile In Guyville* (1993) sich konzeptuell an das *Exile*-Album der Rolling Stones anlehnt, und die frühen Alben von Beck *Mellow Gold*, *Stereopathic Soul Manure* (beide 1994), *One Foot in the Grave* (1995) und *Odelay* (1996) wurden trotz Lo-Fi-Ästhetik z.T. beachtliche Verkaufserfolge.

11 Auf einer solchen Kassette spielen Pussy Galore übrigens das *Exile On Main St.*-Album Song für Song nach.

Der Verzicht auf ausgefeilte Studioteknologie entsprang bei einigen Gruppen sicher der banalen Tatsache, dass sie keinen Major-Plattenvertrag bekommen konnten und den Geldmangel zur Tugend stilisierten. Die Lo-Fi-Haltung gründete sich aber auch auf eine bewusste Verweigerungshaltung gegenüber der Tonträgerindustrie und ihren Mechanismen, eine Haltung, die auf die beschriebene Tradition aufbaut und sich insbesondere aus dem Punk-Ethos speist. Musik, die nicht den gegenwärtigen Produktionsstandards entspricht, lässt sich schließlich nicht zur Supermarktbeschallung oder für die Fernsehwerbung funktionalisieren. Somit kann Lo-Fi mit seinen Home-recording-Verfahren und den unübersichtlichen Veröffentlichungsstrategien auf Kleinstlabeln als »letzte Bastion gegen die Majors, die sich den alternativen Rock fast vollständig einverleibt hatten« (Buss 1997: 8), und als Reaktion auf die von der Industrie forcierte Durchsetzung der Compact Disc gesehen werden. Zudem versprach man sich von einfach gehaltenen Aufnahmen ohne langwierige Overdubs größere Spontaneität und emotionale Intensität. Solche »nackte«, als »ehrlich« gedeutete Musik sollte den Blick auf das für wesentlich gehaltene Songwriting und den emotionalen Ausdruck lenken, man wollte beweisen, dass die Musik im Gegensatz zu weiten Teilen des hochtechnisierten Mainstream auch ungeschminkt, ohne dicke Schichten Studio-Technik Qualität und Bestand hat. Vorbild für diese Haltung war u.a. Neil Young, der mit live eingespielten, rauen Alben wie *Time Fades Away* (1973), *Tonight's The Night* (1975) oder *Rust Never Sleeps* (1979) des Öfteren die Forderungen der Industrie ignoriert hatte und dafür als höchst authentischer, ausdrucksstarker und eigensinniger Künstler (»godfather of Grunge«) verehrt wurde.¹²

12 Die genannten, schwer konsumierbaren Alben waren eine bewusste Gegenreaktion Youngs auf den großen wirtschaftlichen Erfolg des »glatten« *Harvest*-Albums (1972): »[»Heart Of Gold«] put me in the middle of the road. Travelling there soon became a bore so I headed for the ditch. A rougher ride but I saw more interesting people there« (Liner notes zum Album *Decade*, 1977). Diese Notizen und viele weitere Coverbeschriftungen auf Neil Young-Veröffentlichungen sind handschriftlich, sicher keine zufällige Korrespondenz zur angestrebten Authentizität der Musik (s. auch die Covergestaltung von *Exile On Main St.* oder Metallicas *Garage Days Re-Revisited*, 1987, und *Garage Inc.*, 1998). An Perfektion liegt Young offenbar gar nichts, so dass er viele Songs in einem Take ohne Overdubs aufnimmt (vgl. das in vier Tagen mit Pearl Jam eingespielte Album *Mirror Ball*, 1995, welches mit der programmatischen Aufforderung »No tuning, nothing!« beginnt). Improvisation spielt dabei eine große Rolle, sieht Young seine Musik doch eher als Prozess, als »something mutable and vital rather than frozen and fixed« (McLeese 1992: 327). So veröffentlicht Young auch auf regulären LPs Live-Mitschnitte, die teilweise klingen, als wären sie mit einem sehr billigen Kassettenrecorder im hinteren Teil der Halle mitgeschnitten worden (vgl. »Baby What You Want Me To Do« auf *Broken Arrow*, 1996). Als Verfechter der analogen Klangwiedergabe hat Young einige seiner LPs jahrzehn-

Der Anspruch auf künstlerische Integrität, das Bedürfnis nach Authentizität war also das wichtigste Charakteristikum der Musiker und Hörer der Independent-Bewegung in den 1990er Jahren. Amateurhafte Aufnahmen, mit denen keine großen Gewinne zu erzielen waren, wurden zum Symbol dieser Haltung.

Gerade die Alben von Nirvana, der erfolgreichsten und einflussreichsten Band in diesem Kontext, sind bezüglich der Produktionsweise sehr aufschlussreich: Noch stärker als auf *Nevermind The Bollocks...* von den Sex Pistols wandelte *Nevermind*, die erste Major-Veröffentlichung aus dem Jahr 1991, auf dem schmalen Grat zwischen rauer Grunge-Ursprünglichkeit und aufwändig gestaltetem, radiotauglichen Klangdesign. Während die Basis Spuren der Songs »Polly« und »Something In The Way« im Lo-Fi-Verfahren mit einer ungestimmten »ultrabilligen, fünfsaitigen Akustikgitarre« mit »schepprige[m] Sound« (Butch Vig, zit. in Di Perna 1997: 71) im Abhörraum des Studios aufgenommen wurden und Cobain für »Territorial Pissings« gegen den Protest des Produzenten die Gitarre ohne Verstärker direkt an das Mischpult anschloss (vgl. Azerrad 1994: 189), fallen vor allem die Singles »Smells Like Teen Spirit« und »In Bloom« durch den druckvoll-bombastischen Drum-Sound, mehrfach übereinandergelegte Gitarrenspuren und gedoppelten Gesang auf. Nirvanas Wildheit und Intensität wurden mit ausgefeilten Studiotricks verstärkt. Das kraftvolle Resultat der Arbeiten von Butch Vig war mit über zehn Millionen verkauften Exemplaren ein großer kommerzieller Erfolg und galt dennoch zugleich als authentischer Ausdruck der Musiker und ihrer ganzen Generation. Die Produktion war ein Kompromiss, aus der Nirvanas Dilemma zwischen Punkideologie und Pop-Appeal spricht: »Nevermind was really raw and punk-sounding for a major-label record. Sure, Butch Vig meticulously labored over each track, but certainly, nothing like this had ever attained such popularity« (Azerrad 1996: 95). Im Nachhinein war Kurt Cobain jedoch überhaupt nicht zufrieden: »Auf eine gewisse Weise fühle ich mich andauernd schuldig. Unsere Musik klingt so glatt, vor allem auf dieser Platte. Um ganz ehrlich zu sein – noch vor ein paar Jahren hätte ich diese Band gehasst« (Cobain, zit. in Di Perna 1997: 46). Später wurde Cobain noch deutlicher: »Wenn ich mir Nevermind anhöre, bekomme ich [...] einen Hass auf die Produktion« (Cobain, zit. in Azerrad 1994: 354, vgl. auch 196f., 330 u. 360).

telang nicht auf CD veröffentlichen lassen. Zu seiner Einstellung gegenüber den »record company men« vgl. »Prisoners« (u.a. auf *Year Of The Horse*, 1997). Zum Einsatz von Rückkopplungen und Verzerrung vgl. *Ragged Glory* (1990) und die halbstündige Feedback-Collage *Arc* (1991).

Da sie durch den Erfolg eine souveränere Position gegenüber der Plattenindustrie einnehmen konnten, verpflichteten Nirvana für das Nachfolgealbum *In Utero* (1993) den Underground-Produzenten Steve Albini, der für einen ›persönlicheren‹ und ›urwüchsigeren‹ Sound sorgen sollte. Zu diesem Zweck wurden die Songs innerhalb von nur zwei Wochen größtenteils live aufgenommen und in einer weiteren Woche an einem alten analogen Mischpult gemixt. Inspiriert von den Lo-Fi-Bands Pavement und Sebadoh sowie der eigenen Punk-Vergangenheit verzichtete man weitgehend auf Effektgeräte und Overdubbing, stattdessen sollten Gesang und Schlagzeug von natürlichem Raumklang geprägt sein (vgl. ebd.: 333f.). Im Vergleich zu *Nevermind* klingen einige Songs, z.B. »Serve the Servants« oder »Milk It« offensichtlich so, wie es die Band zunächst beabsichtigt hatte: »an uncompromising wall of noise« (Strong 1998: 579). Zufrieden war man aber auch diesmal nicht, so dass zumindest die Singles »Heart Shaped Box« und »All Apologies« komplett neu abgemischt und die Lautstärken der Gesangsspuren bei allen Stücken angehoben wurden. Nach Albini sollten die Aufnahmen noch weitaus ungeschliffener klingen, doch kommerziellen Selbstmord wollten Nirvana offenbar nicht begehen. Die Produktionskosten waren mit 130.000\$ letztlich ebenso hoch wie bei *Nevermind*.

Die Konjunktur des ›dreckigen Sounds‹ war Mitte der 1990er Jahre vorbei. Fragmente des Lo-Fi-Konzeptes bildeten zwar vordergründig die Basis für die populäre *MTV Unplugged*-Reihe, doch mussten die ursprünglichen Ideale den kommerziellen Interessen des Musikfernsehens weichen. HipHop und Techno, beide stärker als die klassische Rockmusik auf hoch entwickelte Studioteknik angewiesen, bestimmten für längere Zeit das popmusikalische Geschehen. Möglicherweise als Gegenreaktion auf die großen Erfolge von Stars wie Britney Spears, singenden Schauspielern oder gecasteten Boy- und Girlgroups, deren Musik auf ein immer jüngeres Zielpublikum zugeschnitten wird und deren Sound-Design somit vor allem Gefälligkeit anstrebt, widmen sich Kritiker und Musikmagazine seit dem Sommer 2001 wieder verstärkt der Renaissance einfachen Gitarrenrocks, der nun von denen gespielt wird, die ihre musikalische Prägung von Punk, Grunge und Britpop erhalten haben.

Den Strokes galt die erste Aufmerksamkeit der Medien, The White Stripes, Black Rebel Motorcycle Club, Interpol, The Datsuns, The Hives, The Vines oder The Libertines folgten. Die Korrespondenzen von Sound und Image ›wiederholen‹ sich dabei ebenso wie die Musik, für die die Kommentatoren zu Recht Velvet Underground, Rolling Stones, Stooges, Ramones, Television, The Jesus and Mary Chain oder Nirvana als wesentliche Vorbilder ausmachen (vgl. Hentschel 2002: 60-65). Auffällig ist, dass diese Bands

weniger Eindruck in den Hitparaden hinterlassen als bei den stets auf Distinktion vom Mainstream bedachten Musikjournalisten, die hier die Musik ihrer Jugend in neuem Gewand vorfinden:

»Die Strokes sind natürlich die Retter des so genannten Musikjournalisten, denn jetzt scheppert das Schlagzeug wieder, der Bass wummert, und die Gitarren, jawohl, sie mäandern. Oder umgekehrt! Casablanca's Gesang aber hat den *drawl*, man könnte auch sagen: Er singt in ein sehr altes Mikrofon, fast ein Megafon, weshalb er fern und lässig klingt. So klingt die ganze Platte: fern und lässig. [...] Elf Songs, kurz, ruppig, schmutzig, laut, unbedingt, begehrt, roh, sexy, sinister, unwiderstehlich« (Willander 2001: 92).

Der Sound von *Is This It* (2001), dem Debüt der Strokes, lehnt sich ganz offensichtlich an Produktionen anderer New Yorker Bands aus den 1970er Jahren an. Herausgestellt werden oft Parallelen zu Television, was bezüglich der ausgefeilten Interaktion von Gitarren und Bass zutrifft. Doch verglichen mit *Is This It* klingt *Marquee Moon* (1977) von Television frischer, vielfältiger arrangiert und mit mehr Aufwand produziert. Rein klangtechnisch zitieren The Strokes eher den Ramones-Minimalismus. Erreicht wird dieser altmodische, im Jahr 2001 aber Aufsehen erregende Effekt durch eine muffige, höhenarme Abmischung. Der Frequenzgang der Snare ist sehr eng und mittenbetont (vor allem bei »Soma«), was an Aufnahmen mit alten Mikrofonen erinnert. Gleiches gilt für den Gesang, der auf allen Stücken leicht übersteuert, wie durch ein Megafon klingt. Die Becken, die nicht sehr stark verzerrten Gitarren und der Bass, der wie bei den Ramones im Verhältnis zu den Gitarren recht laut ist, haben einen warmen Klang ohne große Präsenz. Es wird präzise gespielt, das Klangbild ist durch die Stereoverteilung der Instrumente differenziert. Durch Zurufe zwischen den Musikern während der Breaks (»Someday«) oder nicht unterdrücktes Verstärkerbrummen und Feedback (»New York City Cops«) wird ein Live-Eindruck erweckt. Dazu passt, dass die Band in ihren Videos offensichtlich live spielt, statt zum Playback zu mimen. Zu einem solchen Sound, das hat uns die bisherige Betrachtung gelehrt, gehört das passende Image:

»Was die Band auszeichnet, [ist] die ungespielte Rohheit und Glaubwürdigkeit der *young offenders*, die sich bereits im komplett abgefuckten Booklet der Debüt-Platte niederschlägt: Auf den dort abgebildeten Fahndungsfotos versprühen [die Musiker] den unbehauenen Charme von Schwerverbrechern, die man nach einer durchzechten Nacht zum Fototermin aufs Revier gezerrt hat« (Wigger 2001: 14).

Wem der Sound nicht dreckig genug erscheint, der wird auf die englischen Libertines (*Up the Bracket*, 2002) verwiesen, die kritisieren, dass *Is This It*

mit dem Programm *ProTools*, also digital produziert worden ist (vgl. Hentschel 2002: 62). Dementsprechend lassen sie sich vom Clash-Gitarristen Mick Jones vorgeblich komplett live und analog aufnehmen. Die Songtitel werden für die Covernrückseite auf einen unscharfen Schnappschuss gekritzelt, während die Vorderseite die ausgeschnittenen Erpresserbrief-Typen der Sex Pistols aufgreift. Die Kritiker sind begeistert ob so viel Purismus und Ursprünglichkeit: »Der Unterschied zu den Strokes besteht darin, dass alles nicht so blitzsauber heruntergespielt wird« (Weiland 2002: 46), »fast jedes Stück eine hingerotzte Attacke« (Brüggemeyer 2002: 97), »diese Band ist wohl die ungewaschenste, die ich je gesehen habe« (Müller 2002: 129). Man sieht: der Kreis schließt sich, Musik, Imagekonstruktionen und die Vorlieben der Hörer »wiederholen« sich.

Vollständigkeit kann in einem solchen Rahmen nicht angestrebt werden, und bei der Auswahl der Beispiele lässt sich die Subjektivität des Betrachters nicht verbergen. Doch worum es im Kern geht, das hätte auch an anderen Beispielen, etwa an Neil Young (s. Anm. 12), Bruce Springsteen (*Nebraska*), Bob Dylan (*The Basement Tapes*), Metallica (*Garage Inc.*; *St. Anger*), Sonic Youth (*Dirty*) oder den White Stripes (*White Blood Cells*; *Elephant*) gezeigt werden können:

Das Sounddesign ist in der Pop- und Rockmusik zu einem wesentlichen Feld der kreativen Gestaltung wie auch des ästhetischen Erlebnisses geworden; dem Sound verdankt sie einen Großteil ihres kommunikativen Potentials. Dabei kann man tendenziell eine stärker sinnlich-unmittelbare und eine stärker rational-mittelbare Kommunikation unterscheiden: zum einen ist Sound Medium des *emotionalen* Ausdrucks, er lässt eine spezifische, mit Worten nicht vollständig beschreibbare Atmosphäre entstehen und kann ganze Lebenshaltungen *sinnlich* vermitteln. Zum anderen ist Sound aber auch Symbol für wichtige außermusikalische Bedeutungen, die innerhalb einer kulturellen Praxis entstehen und erst *rational* (wenngleich zumeist unbewusst) mit dem nötigen kulturellen Kapital interpretiert werden können. In dieser Funktion wird die Klanggestaltung eingesetzt, um Aussagen über die soziale Position des Musikers zu treffen. So kann man über die Wahl des Klangbildes versuchen, sich als natürlich und ehrlich, also authentisch darzustellen. Man kann mithilfe eines geeigneten Sounds Anspruch auf die begehrte Rolle des Künstlers erheben und ein im weiteren Sinne politisches Statement abgeben, indem man sich z.B. marktwirtschaftlichen Ansprüchen widersetzt oder anpasst. Man kann sich über Sound in eine bestimmte Tradition stellen und sich zugleich von ungewünschten Hörerkreisen distanzieren. Diese Möglichkeiten stehen dabei sowohl dem produzierenden Musiker wie

auch dem auswählenden und sich dadurch positionierenden Rezipienten offen – ein Kommunikationsweg, der keineswegs eindeutig dechiffrierbar ist: gerade aufgrund der Abstraktheit und schwierigen Verbalisierbarkeit bietet sich Sound (auf Basis der jeweiligen Situiertheit und der bisherigen Praxis) als Projektionsfläche für individuelle Deutungen an.

Die aufgezeigte Bevorzugung eines als dreckig, rau, unvollkommen, kantig, organisch, lebensnah interpretierten Sounds vor seinem als glatt poliert, steril-sauber, geschliffen, unrealistisch, fehlerfrei und angepasst diffamierten Pendant verweist auf ein Bedürfnis nach Natürlichkeit, Echtheit, Menschlichkeit und Individualität. Einer solchen Werthaltung soll hier nicht das Wort geredet werden. Man mag sie je nach Persönlichkeit als einzig richtige oder als konservativ->rockistisch<, romantisierend und altmodisch ansehen. Oder beides.

Literatur

- Anonym (1997). »The Rolling Stones. Exile On Main Street.« In: *Rolling Stone* (dt.), Nr. 36 (Okt.), S. 5 der Sonderbeilage »Die musikalischen Meilensteine der '70er«.
- Anonym (2003). »Liz Phair. Whip Smart« [Rezension]. In: *Rolling Stone* (dt.), Nr. 100 (Feb.), Sonderbeilage »Die 100 besten Alben aus 100 Heften«, o. Seitenzählung.
- Azerrad, Michael (1994). *Nirvana. Come as you are*. St. Andrä-Wördern: Hannibal.
- Azerrad, Michael (1996). »Nirvana. Nevermind.« In: *Guitar World* 16, No. 2 (Feb.), S. 95.
- Bangs, Lester (1992). »Protopunk: The Garage Bands.« In: DeCurtis/Henke 1992: 357-361.
- Bruckmaier, Karl (1999). *Soundcheck. Die 101 wichtigsten Platten der Popgeschichte*. München: Beck.
- Brüggemeyer, Maik (2002). »The Libertines. Up the Bracket« [Rezension]. In: *Rolling Stone* (dt.), Nr. 97 (Nov.), S. 97.
- Buss, Christian (1997). »Adventures in lo-fi.« In: *Rolling Stone* (dt.), Nr. 38 (Dez.), S. 8 der Sonderbeilage »Die musikalischen Meilensteine der '90er«.
- Colegrave, Stephen / Sullivan, Chris (2001). *Punk*. London: Cassell & Co.
- Cunningham, Mark (1998). *Good Vibrations. A History of Record Production*. London: Sanctuary.
- Dalton, David / Farren, Mick (1994). *Rolling Stones in Their Own Words*. London u.a.: Omnibus.
- DeCurtis, Anthony / Henke, James (Hg.) (1992). *The Rolling Stone Illustrated History of Rock'n'Roll*. London: Plexus.
- Fricke, David (1992). »The Velvet Underground.« In: DeCurtis/Henke 1992: 348-356.
- Fricke, David (1995). Begleittext zum Box-Set *The Velvet Underground – Peel Slowly and See* (Polydor Chronicles).
- Graves, Barry et al. (1998). *Das neue Rocklexikon*. Reinbek: Rowohlt.

- Hector, James (1995). *The Complete Guide to the Music of The Rolling Stones*. London u.a.: Omnibus.
- Hentschel, Joachim (2002). »Rock is back! The Libertines geben dem britischen Punk- und Beat-Erbe den neuen Kickstart.« In: *Rolling Stone* (dt.), Nr. 98 (Dez.), S. 60-65.
- Kaye, Lenny (1972). »»Tumbling Dice« puts the cherry on the first side of »Main Street«« [Rezension]. In: *Rolling Stone*, No. 112 (July 6), S. 40f.
- McLeese, Don (1992). »Neil Young.« In: DeCurtis/Henke 1992: 324-331.
- Müller, Sonja (2002). »The Libertines. Up the Bracket« [Rezension]. In: *Intro*, Nr. 100 (Nov.), S. 129.
- Olschewski Adam (2002). »Seht sie die schlechten Zähne fletschen. Vierzig Jahre Rolling Stones, dreißig Jahre »Exile on Main Street.«« In: *Frankfurter Rundschau*, 26. Oktober, S. 21.
- Palmer, Robert (1997). *Rock & Roll. Die Chronik einer Kulturrevolution*. St. Andrä-Wördern: Hannibal.
- Di Perna, Alan (1997). »Smells Like Teen Spirit. Die »Nevermind«-Sessions.« In: *Rolling Stone* (dt.), Nr. 38 (Dez.), S. 71.
- Sounes, Howard (2002). *Down the Highway. The Life of Bob Dylan*. London: Black Swan.
- St. Michael, Mick (1994). *Keith Richards in His Own Words*. London u.a.: Omnibus.
- Strong, Martin C. (1998). *The Great Rock Discography*. Frankfurt/M.: Zweitausendeins.
- Unterberger, Richie (o.J.[a]). »Garage Rock.« In: www.allmusic.com (Zugriff: 13.1.2003).
- Unterberger, Richie (o.J.[b]). »Lo-Fi.« In: www.allmusic.com (Zugriff: 27.1.2003).
- Weiland, Thomas (2002). »The Libertines. Up the Bracket« [Rezension]. In: *WOM Journal*, Nov., S. 46.
- Wigger, Jan (2001). »New York City Kings.« In: *Rolling Stone* (dt.), Nr. 83 (Sept.), S. 13-15.
- Wild, David (1997). »Exile On Main Street.« In: *Rolling Stone* (dt.), Nr. 36 (Okt.), S. 8 der Sonderbeilage »Die musikalischen Meilensteine der '70er«.
- Willander, Arne (2001). »The Strokes. Is This It« [Rezension]. In: *Rolling Stone* (dt.), Nr. 83 (Sept.), S. 92.
- Wyman, Bill / Coleman, Ray (1992). *Stone alone. Die Insidergeschichte der Rolling Stones*. München: Goldmann.

MY BLOODY VALENTINE: LOVELESS

Ruben Jonas Schnell

Das Cover ist rot. Rot ist auch der Schriftzug: My Bloody Valentine. Der Rest verschwimmt.

Und so wie auf dem Plattencover Formen und Linien im pink-roten Farbnebel verschwimmen, löst sich die Gitarrenband My Bloody Valentine mit ihrem Album *Loveless* (1991) aus den Konturen gängiger Musikgenres. Pop? Rock? Punk? Indie? Nichts von dem, das üblicherweise mit Gitarrenmusik in Verbindung gebracht wird, scheint zu greifen: Melodien, Rhythmen und Bilder, die sonst durch Text und Musik transportiert werden, treten schemenhaft in den Hintergrund. Zurück bleibt ein übermächtiges Wabern.

»Wall of Sound« – der amerikanische Produzent Phil Spector baute in den frühen 1960er Jahren als erster jene Mauern aus Klang, die in die Popmusikgeschichte eingingen. Doch während seine Soundwände nur als Tapeten für Pop-Songs dienen – Schicht um Schicht vollgepumpt mit Tonspuren aus Streichern, Bläsern und Percussions –, machen My Bloody Valentine die Klangwand zum eigentlichen Thema ihrer Musik.

Obwohl nur von vier Musikern eingespielt, klingen die Songs wie ein mächtiger Brei aus unzähligen Gitarren – ein Effekt der Aufnahmetechnik. Im Mittelpunkt stehen hier

nicht Melodie und Songstruktur – die Musik generiert sich durch die Klangmischung. Das für Popmusik herkömmliche Instrumentarium aus Gitarre, Schlagzeug, Bass plus Gesang wurde im Studio von Kevin Shields, dem Kopf und Gründer der Band, sowie 18 Tontechnikern so nachbearbeitet, dass keine einzelnen Klangquellen mehr auszumachen sind. Sie sind verzerrt und verwoben, als würde der Sound einer Gitarren-Armee von einer ungleichmäßig drehenden Kurbel bewegt: *Loveless* eiert, mächtig und undurchdringlich. Ein gigantischer Bienenschwarm, aus dem nach und nach einzelne Partikel hervortreten, durch die Ohrmuschel kreiseln, am Trommelfell kratzen – und dann wieder im großen Ganzen versinken. Hi-Hats, verirrte Töne verzerrter Gitarren, Stimm-Schnipsel der Sängerin Bilinda Butcher – immer wieder rückt ein winziger Sound ins Zentrum des Geschehens. Dazu gehören auch kaum wahrnehmbare Geräusche wie das schrabbende Plektrum auf dem Stahl der E-Gitarre – von separaten Mikrofonen aufgenommen und laut abgemischt steht es plötzlich der Gitarrenmauer gleichberechtigt gegenüber. Darüber, darunter und drum herum wogt ein Vorhang ungleichmäßig laufender Loops, immer bereit, die Einzel-

gänger zuzudecken.

Erst nach einer Weile gelingt es, sich durch diesen riesigen Sound hindurchzuhören und seine Transparenz zu erkennen. Melodien tauchen auf, bieten Orientierung im Klanggeflecht. Und machen deutlich, dass die konfuse Größe der Klangmauer nur eine scheinbare ist: Die Mechanismen, mit denen herkömmliche Songs Emotionalität transportieren, sind bei My Bloody Valentine ebenso vorhanden – als beständiges Flimmern im Auflösen von Hintergrund und Vordergrund. Musikalische Klischees – Melodien oder Strukturen, mittels derer sich ein Song üblicherweise in einem bestimmten zeitlichen Rahmen verorten lässt – werden in dem Spiel mit

der Soundwand überdeckt: Dadurch wird *Loveless* zeitlos.

Zwei Jahre lang hat die Band um Kevin Shields an diesem Sound zwischen Brillanz und Diffusion gearbeitet. Die Musik animiert dazu, ständig die Grenze zwischen Song und reinem Klang zu reflektieren – einem Klang, der so mächtig ist, dass er den Hörer rauschgleich isoliert. Und so wie im großen Klang von *Loveless* Details erst langsam hörbar werden, wird auch bei längerem Betrachten des Platten-Covers allmählich ein Bild erkennbar: Hinter der roten Farbmauer erscheinen die Schemen einer elektrischen Gitarre, vor der sich etwas – vielleicht eine Hand – hin- und herbewegt und das Bild wieder verwischt.

TALL DWARFS: HELLO CRUEL WORLD

Joachim Hentschel

Im wirklichen Leben sind es die Schlagzeuger, die alle Frauen abkriegen. Weil sie Muskeln haben und große, laute Menschen sind und eitel und verwöhnt, denn sie wissen natürlich, dass der Rest der Band sich bucklig suchen müsste, um einen Ersatz für sie zu finden. Vielleicht ist das der Ursprungsgedanke des Home-Recordings: So kann man endlich vernünftig Musik machen, ohne dass ein divenhafter Schlagzeuger gegenwärtig sein muss. Natürlich bleibt die Probe mit den anderen die wahre Liebe, wenn man ein Band-Typ ist (also kein elektronischer Musiker oder jemand, bei dem die Einsamkeit das Musizieren grundlegend bedingt), das Home-Recording ist allenfalls die begleitende Onanie, mit allen ihren Vorteilen allerdings: wenig Aufwand, jederzeit möglich, man muss anderen nicht erst erklären, was einem gefällt, und man ist, wenn es sein muss, schnell fertig.

Ich hatte mit 17 einen Drumcomputer zu Weihnachten bekommen, mir ein gebrauchtes Zweispur-Bandgerät gekauft, erste Übungen in Ping-Pong-Stereo gemacht und erstaunt festgestellt, zu was für unglaublichen Klangmauern das Grundrauschen von Tonband und Mikrofonen

hochwachsen kann, wenn man es oft genug hin- und herüberspielt. Dann wunderte ich mich, warum die Aufnahmen zwar zum Erröten genau das wiedergaben, was ich gespielt hatte, sie aber trotzdem niemals so echt klangen wie Schallplatten von, zum Beispiel, Iron Maiden und Bruce Springsteen. Mehr wie gefälschte Musik, schlecht abgemahte Geldscheine in einem Portemonnaie voll druckfrischer Währung. Bis ich die Platte *Hello Cruel World* (1987) von den Tall Dwarfs aus Neuseeland hörte, auf der vorne schon die Märchenland-Küche abgebildet war, in der Teile dieser Lieder offenbar aufgenommen worden waren. Meine erste CD, die freiwillig rauschte, also eine Platte, die ähnlich klang wie meine eigenen Produktionen und ihnen auf diese Art blitzartig Würde und einen Kontext schenkte.

Dazu muss man sagen, dass Ende der 1980er Jahre das so genannte Lo-Fi in deutschen Jugendzimmern noch unbekannt war. Was schlecht klang, war immer ein Bootleg, und da steckte schon der ganze Sound-Widerspruch drin: Als ich per Versand eine Raubpressung der schwedischen Watermelon Men kaufte, freute ich mich zuerst, weil es von der Band keine offizielle Live-Platte

gab und ich auf die Art eine Aufnahme besaß, die offensichtlich etwas echter und persönlicher war als die anderen, denn kein Produzent hatte hier herumgefummelt. Andererseits erschien mir die Platte mit ihren Schreibfehlern auf dem Cover und den ganzen Nebengeräuschen genau so als Fälschung wie meine eigenen Tonbänder. Die Tall Dwarfs dagegen, Alec Bathgate und Chris Knox, erklärten und entschuldigten im Booklet der CD ausdrücklich, dass sie nur einen Vierspur-Rekorder benutzt hätten und der altmodische Pan-Schalter des Gerätes es ihnen nur erlaubt habe, die Instrumente an vier festgelegten Positionen im Stereo-Bild zu platzieren. Sie mussten sich die technische Hürde selbst auferlegt haben. Musiker kennen doch immer jemanden, der besser ausgerüstet ist und sein Zeug auch verleiht.

Auffällig war weiter die Wahl der Instrumente: Eine hörbar klobige, nicht transportfähige Heimorgel hatten sie im einprogrammierten Tremolo-Modus gespielt, bei einem Lied klingelten sie an Weingläsern, der Rhythmus des fantastischen »All My Hollowness To You« wurde mit Händen und Füßen auf Pappkartons geklopft. Ein Sound, der sich nicht verstellte. Jahre vorher hatte ich erstaunt gelesen, dass das seltsame Geräusch in der Mitte von »I Only Wanna Be With You« der Euryth-

mics-Vorgängerband The Tourists dadurch erzeugt worden war, dass einer einen rohen Fisch auf ein Tamburin gehauen hatte – genau dieses schreckliche Bemühen der konventionellen Popmusiker, die Herkunft der Geräusche zu transzendieren, aus denen die Musik gemacht wurde, erschien mir plötzlich als Quacksalberei, als ich die Tall Dwarfs hörte.

Sogar das Zirpen einer Grille hätte diese Band für mich hörbar machen können, denn sicher hatten Grillen vor den Fenstern ihres Häuschens in Dunedin gesessen, als sie ihre Songs aufnahmen. Die verzerrten Gitarren dagegen, die eiserne Realität des Rock'n'Roll, waren bei den Tall Dwarfs nur eine Illusion: Wahrscheinlich hatten sie die nur sehr leise eingespielt, um die Nachbarn nicht zu stören, und beim Abmischen laut hochgedreht. Zuerst hatte ich am Home-Recording nur geschätzt, dass es einen von den Schlagzeugern befreite, aber das hier war überhaupt die Entmachtung alles Muskulösen in der Musik. Kurze Zeit später wurde in der Pop-Presse vor dem Erwerb der *Texas Campfire Tapes* von Michelle Shocked gewarnt, weil dieses Album angeblich mit einem Diktiergerät aufgenommen und das ganze Lagerfeuerprasseln mit drauf war. Ich fand das modern.

VINCENT GALLO: WHEN

Adam Olschewski

Vincent Gallo ist ein Mensch; darüber gibt *When* (2001) – sein Plattendebut, abgesehen von ein paar Filmmusiken weit, weit in der Ferne – unmissverständlich Auskunft. Wenn über Gallos Gattungszuordnung Zweifel bestanden, dann deswegen, weil er, der Ex-Bildender-Künstler, der Im-Augenblick-Schauspieler, viel und erfolgreich und im Alleingang – wie es scheint, traut er nur sich selbst – tat. Man ertappte sich allmählich dabei, ihm menschliche Eigenschaften abzusprechen. Bis, ja, bis –

Sollte man um Gallos Misstrauen wissen, dürfte es schwer sein, sich seinen zu Liedern wie versehentlich verdichteten Mitteilungen komplett hinzugeben; denkt man zunächst. Doch so ist es, senkt sich der Tonarm samt Nadel auf die Rille, ganz und gar nicht. Es kommt selten vor, und dann nur bei den Guten, dass menschliche Physiognomie plus mehr in den Liedern einigermaßen hell durchscheint. Dass wir genauso viel über uns wie über denjenigen, der vorträgt, sowie Tausende, die ihm wie uns ähneln, erfahren. Dass Pop uns, einer Wendejacke gleich, umkrepelt, dass wir neu werden, aber doch . . . wir.

Man sollte Gallo auf *When*, um das

Heil seiner selbst nicht leichtfertig aufs Spiel zu setzen, aufmerksam zuhören. 42 Minuten und 57 Sekunden lang; die Pausen zwischen den Liedern, nirgendwo sonst zurzeit dermaßen spannungsgesättigt, mit eingerechnet – ist das zu viel verlangt, wenn es um nicht weniger als die eigene Existenz geht?

Mag sein, dass ein Mann wie er nicht anders kann; sich nur zweifelnd hin und her werfen in – vornehmlich dunkel umrandeten – Melancholieschüben. Sein Recht. Müssen wir ihm aber zuhören, seine Phobien teilen, seine Vorbehalte bejahen, seine Sorgen zu unseren machen? Es ist kein minderes Kunststück, einen Zuhörer – letztlich: einer fremden Figur irgendwo im Trüben –, sich selbst zu offenbaren und doch eine Saite in ihm, nun, anzustoßen, die endlos – ins Leben hinein – weiter schwingt. Genau das, man darf sich an dieser Stelle wiederholen, passiert hier. Wir hören Gallo, eigenartig mädchenhaft für einen ganzen Kerl, für den wir ihn bislang – o Verblendung – hielten, auf dem Titelstück singsagen, wobei die Stimme auch gedoppelt wird: »When you come near to me« – Pause – »I go away«, sind vermutlich gar nicht mal seiner Ansicht,

können aber dem Bann seiner bis zur Hypnose repetierten Worte und der Zeitlupigkeit/Tranigkeit/Sanftheit/Unentschlossenheit der mageren Gitarrenakkorde, die lediglich ein Bass – ebenso mager – stützt (all music was written, performed & produced by Vincent Gallo, heißt es in einer Fußnote zur Platte), nicht entkommen. Wir nicken zustimmend, obwohl wir es, bei Licht besehen, nicht wollen; die Tür fällt ins Schloss; wir sind in einer Durchgangswelt gefangen – nicht ungerne, aber doch recht erregt.

Seinen Sound faltet Gallo in einem Zwischenbereich aus. In welchem? Zwischen Obsession und Melancholie am ehesten (wollte man pathetisch werden, was schnell geht, sobald Leidenschaft im Spiel ist, könnte man behaupten: zwischen Dies- und Jenseits). Es geschieht kaum was in dem Zwischenraum und was geschieht, wird sparsam und fast widerwillig mitgeteilt, wiederholt sich, löst sich auf in Fäden, Bruchstücken, potentiell Abfall. Ja; es ist weitgehend ein unsauberer Sound, zum Gutteil aus dem Rinnstein stammend, möchte man beinahe meinen, geprägt von einer Menge mehr oder minder dezent ihre bestimmte Klangfarbe hinschmierender Instrumente und Elektronik, ein Sound, der die Ruppigkeit einer Demoaufnahme aufweist, genauso wie ihren Charme, den die Illusion der Unmittelbarkeit erzeugt; vollkommen in seiner Unvollkommenheit, das allemal.

Weil er aber jeder Politur entbehrt, kann der Sound bisweilen – die vielen Instrumentalstücke auf jeden Fall – eine Nähe zum Alltagsgeräusch,

Gallo plädiert für analoge Soundwiedergabe, das kommt hinzu, herstellen. Um Tonexperimente aus Donaueschingen handelt es sich dennoch nicht, es ist klar eine Melodie da, der Song wird also nach Songwriterart organisiert – oder zumindest der Versuch dazu unternommen. Falls man scheitert, und man scheitert während der zehn Lieder in der Regel, dann aus der Notwendigkeit tief im Innern heraus, aus Daseinsgründen. Man hat den Eindruck, als ließe Gallo den Zufall walten bzw. den Impuls, die Eingebung, als müsste alles, was üblicherweise seine harten Gesichtszüge an Drama verbergen, endlich mal raus, zu den Leuten, nach draußen, in die Welt. So rafft er sich offenbar Mal ums Mal auf, um sein Innenleben zu veräußern – und scheitert, rafft sich auf – scheitert erneut. (An sich selbst? An den anderen? Sind die gesetzten Grenzen des Popsongs zu eng oder er zu groß, damit der Popsong ihn fasst? Man darf mutmaßen.)

Doch; es ist eine Platte voll Schmerz. Und ohne Aussicht auf Erlösung.

Ein Sterben und ein – bedingtes – Wiederaufleben des Songs erfahren wir jedenfalls hier, ein permanentes Memento mori – uns wie dem Popgewerbe gegenüber – eines asketischen, vielleicht auch lediglich eines mönchischen Charakters. Vincent Gallo will an die Vorläufigkeit von allem und jedem erinnern.

Er zweifelt und leidet und ängstigt sich.

Er glaubt nicht.

Er stirbt in jedem Lied vom Neuen.

Wir sterben gern mit.

SOUNDS OF FUTURE PAST: FROM NEU! TO NUMAN

Sean Albiez

In late 1970s and early 1980s European rock and pop music a predominantly Deutsch-Englisch creative network of musicians forged a *sonic futurscape*¹, an imagined world of trans-local musical activity, constituted through the exploration of new electronic synthesized sounds and the radical re-invention of guitar based Anglo-American rock music. At the heart of this futurscape was music embodying the notion that manipulating sound through recording technology, the mixing desk, sound processors and tape editing was fundamental to the creative musical process. Traditional criteria of musicality seemed peripheral in efforts to reinvent the *sonicality* of rock music. Creative connections and collaborations were inadvertently and formally constructed across the futurscape when artists deployed new synthesizer and sequencer technologies within ›progressive‹ electronic music.² This music crossed over and brought into question the heavily policed ›iron curtain‹ between legitimate marginal rock and illegitimate mainstream pop

-
- 1 After Anderson (1983), and Appadurai (1993) who argued contemporary global conditions are characterised by chaotic dynamic cultural flows across ›scapes‹ (ethnoscapes, technoscapes, finanscapes, mediascapes and ideoscapes) that vary in velocity, extent and effect – the *sonic futurscape* is a nodal imaginary cultural space through which a Deutsch-Englisch ›imaginary‹ musical network consciously or inadvertently exchanged overlapping musical and thematic ideas and strategies.
 - 2 Weinstein defines ›progressive rock‹ as »rather less than a genre and a lot more than one, too [...] its defining feature is not a set of concrete sonic elements, such as particular rhythms or instrumentation. Instead, progressive rock is distinguished by a conceptual trope: the appropriation of nonpopular musical forms [...] the sources are ›classical music‹, jazz and avant-garde music« (Weinstein 2002: 91). It is the argument of this paper that ›progressive‹ can be applied to future-oriented electronic musics that attempted to question and critique mainstream Anglo-American rock by the adoption of new sounds, strategies, instrumentation, sonic textures and in some cases, musical modes. For example, in Gary Numan's »Are ›Friends‹ Electric?« »the pitch material does not have a pentatonic basis, setting it apart from styles of rock that consciously owe their origins to rhythm'n'blues« (Moore 2001: 153).

and disco, though arguably it was only after the international success of Kraftwerk's *Autobahn* in 1975 that a broad awareness of the possibilities of electronic music permeated the consciousness of musicians at large. However, this music actually emerged a decade before from 1960s counter-cultural electronic and musical experimentation in West Germany (e.g. Tangerine Dream) and England (e.g. Pink Floyd), as well as from more ›commercial‹ contexts (e.g. Jean Jacques Perrey and Gershon Kingsley).

In particular, German musicians in the late 1960s and early 1970s created a new ›indigenous‹ musical, or more precisely, *sonic* vocabulary that was ostensibly no longer in awe of Anglo-American rock music. They embraced cyber-mysticism, ›freakout‹ improvisations, space-age electronic sound collages, ethnic and makeshift instruments, and fresh compositional and recording methods – often splicing together tracks from long-form home studio jams. In doing so they helped shape the (still) future trajectory of popular music across the Western world, from 1970s and 1980s synthesizer rock to ambient music³ to black musics in the American context such as Electro, HipHop and Techno. Eshun depicted this process of influence by suggesting Kraftwerk epitomised

»the white soul of the synthesiser, *die Seele der Synthesizer*, the ultra whiteness of an automatic sequenced future. To Model 500, [Kraftwerk] sounded straight up like they were living in a computer [...] Bambaataa steals the synthetic soul from Düsseldorf [and] bastardizes it into *Planet Rock*. Kraftwerk happily called their sound *Industriell Volk Musik* [...] For Techno, Düsseldorf is the Mississippi Delta« (Eshun 1998: 100).

By deconstructing rock and roll ›traditions‹ (whether established instrument combinations, generic conventions, compositional techniques, temporal, tonal or dynamic sonic parameters) and the overt retro-classicism found elsewhere in post-60s progressive popular music, a number of German musicians attempted to idiosyncratically reflect on the contemporary West German experience. There were regional ›clusters‹ of artists: Munich (jazz,

3 Eno's adoption of the term ambient music referred generally to ›music that surrounded the listener with a sense of spaciousness and depth, encompassing one on all sides rather than coming *at* the listener. It blended with the sounds of the environment, and seemed to invite one to listen musically to the environment itself« (Tamm 1995: 131-132). It could be argued that all of the music addressed in this study is ›ambient‹ in one way or another, whether referring to a contemporary technological or virtually constructed future sound environment. There is no ambient noise in outer space, but Kosmische musicians and Eno (most directly on *Apollo: Atmospheres And Soundtracks*) created an anaphonic ambience that drew from the perceived sensation of weightlessness in an anaerobic environment.

psychedelia and ethnic elements) – Guru Guru, Popol Vuh, Amon Düül II; Berlin (free electronic or Kosmische Musik) – Klaus Schulze, Ash Ra Tempel, Tangerine Dream, Mythos; Cologne (counter-cultural political rock composed from eclectic sources and pieced together on the cutting table) – Can; Düsseldorf (minimalistic, disciplined, repetitive electronic music) – Neu!, Kraftwerk, Cluster and La Düsseldorf. Faust believed that musicians should create their own means of expression (usually from metal, sledgehammers and bricks and other detritus of industrial production). Based at Wümme near Bremen they defined the approach of German musicians stating:

»Unlike rock musicians in other countries, this new breed of German musicians is not interested in imitating what's gone before them. They're looking for *new sounds* and *new forms of expression* [my emphasis]. Their music is no hand-me-down Beatles or Stones or the white man's idea of R&B. It's their own, building as much on the immense tradition of German music as on the Anglo-Saxon-dominated traditions of current pop« (Faust press release quoted in DeRogatis 1996: 125).

These scenes as a whole opened doorways into sonic territory that have never been closed. This German critique of rock reversed the usual flows of the Anglo-American musical hegemony to the extent that a new Deutsch-Englisch alliance formed in late 1970s music making which went on to shape the future trajectories of Western popular music.

In parallel with Kraftwerk's success, artists who had already been involved with electronics at an earlier stage made an increasingly conscious effort to deal with the new musical, textural and sonic possibilities of synthesizers that were becoming increasingly accessible throughout the 1970s. Brian Eno and David Bowie both individually and in partnership led such experimentation in the mainstream currents of Anglo-American popular music, but both were enthralled and informed by the work of German ›Kraut-rockers‹ – a British label of dubious heritage (Prendergast 2000: 278-279). Most specifically they admired the musicians who constituted the network of musical activity working since the early 1970s under the names Kraftwerk, Neu!, Kluster, Cluster, Harmonia and La Düsseldorf. These bands were connected backwards to Ash Ra Tempel, Schulze etc. (most specifically through Hans Joachim Roedelius of Cluster) but were also distinctively linked to British electronic music as it developed in the late 1970s. Eno's interest in the work of these bands resulted in collaborations with Cluster and Harmonia on three albums in the late 1970s (*Cluster & Eno*, *After The Heat* and *Harmonia '76*). Bowie's unsuccessful efforts to encourage Kraftwerk and Neu! to work with him did not prevent his ›Berlin period‹ albums *Low*, *He-*

roes and *Lodger*, and his collaborations with Iggy Pop, from owing a great deal to these reluctant fellow musical travellers (Neu!'s »Hero« inspiring Bowie's »Heroes« and Pop's »Fun Time«; »V2 Schneider« and »Mass Production« were homages to Kraftwerk). However, Eno's work on Bowie's albums constructed an indirect but distinct creative connection with artists operating in the German context.

Throughout the 1970s and into the 1980s a key figure at the hub of experimental musical practice in the German and later British contexts was Conny Plank. He operated as a producer, musician, engineer and facilitator with Cluster, Kraftwerk, Neu!, La Düsseldorf, DAF, Devo and (as well as Eno) Ultravox. Through this web of connectivity, with Plank and Eno acting as conduits as much as instigators, a relatively diverse set of musicians shared common technical, musical and aesthetic resources that blended and fused into a European sonic futurscape. This futurscape operated spatially and (con-)temporally and connected the previously mentioned with other electronic artists in the British context. For example, The Human League credited »Krautrock« as an influence on the sleeve of their »Being Boiled« single. Throbbing Gristle, Cabaret Voltaire, PiL and Joy Division/New Order created a more pessimistic, dystopian and self-conscious art-industrial aesthetic that drew from Can and other German bands. Orchestral Manoeuvres in the Dark (OMD) recorded a track »4-Neu« in 1983 which was a clear homage to Neu!'s »Leb Wohl«. At the end of the 1970s, Gary Numan, heavily influenced by Ultravox's *Systems Of Romance* and Neu!, transported the European sonic futurscape into the mainstream pop market with »Are »Friends« Electric?« and »Cars«.

From Neu! to Numan we can map a diverse but connected European sonic network negotiated and forged by artists attempting to construct a progressive sonic vocabulary. However, too often in popular music analysis, internal hierarchies of perceived cultural value obstruct the understanding of the connectedness of music making practice. Partly due to the later overt commercial success of OMD, John Foxx, Numan, The Human League and Ultravox priority is often given in studies such as this to artists perceived as culturally marginal, and who have operated then and since within a prescribed field of avant-garde anti-mainstream practice. In the late 1970s and early 1980s, it was hard to differentiate the avant-garde from the mainstream in electronic music and as such, influential electronic artists such as Jean Michel Jarre (France) and Giorgio Moroder should not remain unacknowledged. The German based disco producer Moroder is specifically important to the European futurscape.

Though Moroder was an Italian, he operated in the 1960s and 1970s almost entirely in Germany, based in Musicland Studios in Munich. Moroder produced an experimental electronic album *Einzelgänger* in 1975 and in 1977 he worked in collaboration with the English Peter Bellotte on the Donna Summer hit »I Feel Love« and the album *From Here To Eternity* that introduced Moog ›machinic‹ sequencing and the thudding drum machine 4/4-patterns to European and American pop and disco. Eno and Bowie (a later collaborator) and music journalists were entranced by the electronic futurscape that Moroder was consciously constructing, and he was widely popular both in Europe and the United States. Later electronic artists such as New Order were influenced as much by Moroder as Kraftwerk, and it has been argued that Kraftwerk's *Man Machine* owes more to Moroder than is usually acknowledged (Mackinnon 1978: 5). Mackinnon suggests rock and music commentators in the 1970s discussed how Moroder dehumanised disco by formulating »a sono-track for much more than just another auto-style age« and »even introduced an entirely novel ›post-Euro-industrial‹ sensibility into modern dancing methods« (ibid.: 1). However, like Bowie, Eno and Kraftwerk, Moroder was as interested in American disco, funk and soul as electronic music (in particular the Motown and Philadelphia sound – it should also be observed that Kraftwerk's *Man Machine* was mixed in the USA by Motown-connected producer Leanard Jackson). It is important to note that in the late 1970s Bowie, Eno, Kraftwerk and Moroder were viewed as creating not only the future of rock, but also the future of dance music (ibid.). This demonstrates that even within the Europeanism of artists in the sonic futurscape, the cultural flow of black American music into this space is clear, and perhaps partly explains the later ›re-appropriation‹ of this music by artists such as Afrika Bambaataa and Cybotron. Eno in particular was interested in the futurism of Parliament and Funkadelic, and in cultural hybridity, and in 1978 considered the possibilities saying:

»I think it would make a saleable combination if Kraftwerk employed Parliament, or the other way around. It would be interesting if you had the Parliament group playing bass, and Kraftwerk playing the drums. There would be a cross-cultural hybrid, especially if everybody stuck to their guns« (Eno quoted in Tamm 1995: 19).

It is my contention that the artists included in this study (admittedly from different cultural positions and perspectives) consciously attempted to construct future-oriented soundscapes from common cultural resources in a historical period where technology of any sort was as likely to be viewed as an answer as much as a threat to humanity. As will be discussed below, in one

way or another, these artists ›performed‹ the utopian and dystopian pre-occupations of science fiction with technology in their records – the sonic futurscape constructed by Neu!, Numan, Bowie, Eno, Kraftwerk, Cabaret Voltaire, and The Human League specifically draws from the speculative futures of Dick, Ballard, Burroughs, Toffler, McLuhan and others.⁴ However the dystopian bleakness of lyrical content is often contradicted by the utopian, celebratory relationship to technology and its potential. This is represented in the exuberant use of the synthesizer to carry a foregrounded and exultant melody line (Ultravox's ›Slow Motion‹, Numan's ›Cars‹) which counteracts ambiguous lyrical pessimism, and in Neu!'s ›Hero‹, where we can imagine the ecstatic road-punk Klaus Dinger driving at breakneck velocity around the streets of Düsseldorf to his Marinetti-like Futurist delight, both vulnerable and intoxicated by speed.

Sonic Futurscape

How can we characterise the trans-geographical/trans-national creative space within which these musicians operated? Toynbee's (2000) reconfiguration of Bourdieu's (1984) concepts of *habitus*, *strategy* and *field* in his ›radius of creativity‹ helps us understand the individual experience of musicians operating in the cultural field of the sonic futurscape and the creative interchange between musicians. He argues that making popular music is not an intuitive act of self-expression – musicians are active creative agents but their modes of expression are heavily prescribed. Toynbee suggests a musician's habitus (personal cultural dispositions) pre-dispose a musician to a set of approaches to playing, writing and performing – Bourdieu calls these strategies. These strategies are deployed on a cultural field – a prescribed space of music production and practices. Augmenting Bourdieu, Toynbee suggests it is the space of possibles that is key to understanding musical creativity. Possibles arise in the relationship between the habitus, the musical works and the likelihood of selection from the field of cultural production. This forms the basis of the radius of creativity – a figurative space demonstrating the likely creative possibles of an individual agent, and the relative likelihood of the creator selecting from these pos-

4 For example, Numan (who changed his assumed name, found in a phone book, from Neumann to Numan to avoid being associated with Bowie's Berlin fixation and adoption of German influences) was inspired by Philip K. Dick, Orwell, Ballard, Asimov, Saberhagen, and William Burroughs (Numan 1998: 36). Cabaret Voltaire acknowledged the same sources (Juno/Vale 1983: 47).

sibles. From the radius the creator constructs an individual voice. This voice speaks through musical ›languages‹ that are »already populated with the social intentions of others [but the creator] compels [them] to serve [their] own new intentions« (Bakhtin quoted in Toynbee 2000: 46).

The individual radius of creativity is not only a given objective space ›out there‹. Through negotiation and discrimination musicians create an ›in here‹ experience. Their idiomatic choices enable them to construct a *bank of works* from which they draw creative sustenance. This bank is sometimes tangible (a record collection, artist's recorded works, performances attended) or made so through the creative process (a predilection for certain sonic strategies and techniques), and is the basis of what is commonly called ›musical influences‹.

Musicians involved in the sonic futurscape of late 1970s Deutsch-Englisch rock through collaborating, referencing and acknowledging each others work, created a shared repository of sonic techniques and resources which operated across the intersecting radii of individual musicians. Michael Rother of Harmonia and Neu! implicitly acknowledges this saying:

»Everybody in Harmonia was really fond of the first [Eno] Roxy Music albums, but we didn't want to draw from those for our own music [...] Brian's later albums (*Another Green World, Before & After Science* etc.) I liked a lot. But I always had the rule that my own work shouldn't possibly be influenced ... But of course an exertion of influence never can be ruled out, even if it is not desired [...] Fact of the matter is that nobody lives by himself on an island and creates his music out of a vacuum. And this applies to all of us« (Rother quoted in Hargus 1998).

The sonic futurscape of the 1970s was therefore constructed both consciously and unconsciously by artists working in the shadow and light of each others works. The shared repository of texts, references and touchstones became trans-locational foundations upon which social and individual authorship rested.

But why sonic *futurscape* when it is clear that these musicians were the product of creative and cultural currents specific to the historical 1970s? The answer is twofold. Firstly, these artists opened up and explored sonic territory that only could have been purposefully produced and controlled by the new synthesizer and sequencer technologies of the 1970s. This was extended into the manipulation of traditional rock instruments which were exploited in new ways through the processing of their sounds – for example, Robert Fripp's guitar processed through Eno's *EMS VCS 3* on Bowie's ›Heroes‹ in the performance, recording and mixing process (Dalton and Hughes 2001: 60). Since the late 1980s artists have returned time and again

to the creative and sonic resources of the 1970s in electronica, drum and bass, HipHop and techno as well as in ›progressive‹ areas of contemporary rock (e.g. Radiohead). Due to this chronological inversion, to listen today to this late 1970s music is to listen to the past, present and future. This music of the sonic futurscape seems prescient as rock and dance musicians from the late 1980s onwards returned continually to this moment, and to the sonic characteristics and continuities of this music. It also seems surprising, not least because »never before (or since) has so much experimental, avant-garde, even just plain weird, music connected with the general public on such a grand scale« (Lester 2000). It is ironic that this nostalgia for ›future past‹ is met by a nostalgia for »the future to come« (Prendergast 2000: 299) in Eno, and in Kraftwerk's retro-futurist *Radio-Activity* and *Trans Europe Express*. Bowie suggests that his ›Berlin‹ albums »really captured unlike anything else in that time, a sense of yearning for a future that we all knew would never come to pass« (Bowie quoted in Dalton and Hughes 2001: 66).

Secondly, a broader point needs to be made about the role of machine and electronic sound in the media and music culture, and material spaces of the twentieth century. Schafer argues that machines polluted what he called the twentieth century *soundscape* such that machine noise became ubiquitous. He characterises this stating:

»God was a first rate acoustical engineer. We have been more inept in the design of our machines. For noise represents escaped energy. The perfect machine would be a silent machine: all energy used efficiently. The human anatomy [...] is the best machine we know and it ought to be our model in terms of engineering perfection« (Schafer 1994: 207).

He suggests twentieth-century silence was always infiltrated by electronic noise and drones, and noted »Electrical equipment will often produce resonant harmonics and in a quiet city at night a whole series of steady pitches may be heard from street lighting, signs or generators« (ibid.: 99). Schafer demonstrated how the acoustic environment influences our fundamental perception of sound, with studies demonstrating how European students reproduced the »resonant electrical frequency of 60 cycles [...] G-Sharp [heard in all electrical devices from lights and amplifiers to generators] [...] when asked to hum the tone of ›prime unity‹ [the central sound against which all other vibrations may be measured]« (ibid.).

Since the beginning of the twentieth century, ›accidental‹ electronic noise had also been observed emanating from the wiring of electronic communication technologies. Radio from an early period received other-worldly

noises that inventors assumed were space communications, and telephone circuits would transmit ›snaps, bird chirps and ghostly grinding noises‹ – Kraftwerk's *Radio-Activity* and OMD's *Dazzleships* both contain hymns to this phenomenon. Thomas Watson, listening to these noises in the early twentieth century in the *Bell* Laboratory stated:

»My theory at the time was that the currents causing these sounds came from explosions from the sun or that they were signals from another planet. They were mystic enough to suggest the latter explanation but I never detected any regularity in them that would indicate they were intelligent signals« (Watson quoted in Davis 1999: 18).

These sounds were hidden in the wiring of twentieth century technology until the Theremin, Ondes Martenot and later electronic instruments were developed and utilised in music and film soundtracks (the Theremin used in *The Lost Weekend* [1945] and the Ondes Martenot used in the *Star Trek* TV series theme, and later by Radiohead on *Kid A* and *Amnesiac*). The film *Forbidden Planet* (1956) has an all electronic soundtrack by Louis and Bebe Barron which Brophy (1997: 32) suggests ›signposts the clumsy audio visual fusion of ›electronics‹ with ›sci-fi‹ which persists today. In the 1990s, outer space still sounds downright weird and outwardly electronic«. Brophy points out the illogical nature of ›space music‹; there is no sound in space, and certainly no cavernous reverb as utilised in *Forbidden Planet*. He further argues that:

»The post-war space race introduced an array of [...] illogical, crazed and charming sono-musical icons: the arrhythmic, echo-laden twang of rockabilly singers yodelling about atomic power [...] the joy of twiddling the dial on portable short-wave radios; the cosmic and orgasmic symphonies of Theremins, oscillators and vibraphones on record and in the cinema« (ibid.: 32).

As such twentieth century culture was suffused with machine and electronic sound, but it is not until the 1970s that this sound could easily be generated and accessibly shaped, controlled and deployed within popular music. The Futurist Russolo and his noise machines, Varese, Stockhausen, Cage and others had employed electronic sound in modernist electronic music throughout the twentieth century, but the equipment used had been out of the reach of popular musicians. This new accessibility was made possible through the availability and relative cheapness of synthesizers (e.g. *EMS VCS 3*, *A.R.P. Pro Soloist*, *MiniMoog*, *Korg MS 10* and *Roland SH1000*), integral or external sequencers and rhythm programming machines. It was also made possible through the ›DIY‹ ethic (a pre and post-punk pursuit in electronic music) embraced by Kraftwerk, OMD and Bernard Sumner of Joy Divi-

sion/New Order who adapted or built their own electronic synthesizers and instruments. Arguably, it was because of the audience's previous exposure to electronic sounds in film, media, expos and exhibitions⁵, radio jingles and advertising that there existed a broad acceptance of electronic sound as ›musical‹. Artists were therefore able to incorporate these sonic materials and textures into popular music making with audiences already receptive to these new sounds. It was both their cultural familiarity as space music or sci-fi soundtrack, and innovative qualities (new textures and timbres in the sonic arsenal of musicians) that enabled popular music in the 1970s to embrace electronic sound.

It was paradoxically within the ›non-representational‹ uses of this equipment in Kosmische and other German music and British synthesizer rock where the greatest sense of sonic innovation was found. When synthesizers were freed from endeavouring to simulate analogue instruments they came into their own as tools to exploit a broad and diverse field of new electronic sound timbres and textures. When they were freed from the virtuoso Romantic performances of the more elaborate progressive musicians (e.g. Rick Wakeman and Keith Emerson), synthesizers became tools to create new modes of sonic expression. Particularly in the synthesised sequencer patterns of Tangerine Dream, Giorgio Moroder and Kraftwerk the ability to use machines as tools to push music into new sonic ›in-human‹ dimensions was implicitly celebrated. Ralf Hütter of Kraftwerk in 1975 stated that when he listened to Rick Wakeman: »He is something else [...] distraction. It's not electronic music, its circus tricks on the synthesizer. I think it is paranoid. I don't want to put anybody down, but I cannot listen to it. I get nervous. It is traditional« (Hütter quoted in Bangs 1996: 159).

Sonic Continuities

In approaching the theoretical dimension of the sonic futurscape of 1970s popular music, it is important to consider the chief aural theoretician, Brian Eno, who as precursor, collaborator and facilitator created a progressive intellectuality that spoke for and through many other Anglo-German electronic and progressive artists. As Tamm suggests, the key innovation of Eno then, and since in his work with U2 and others, has been to sideline musical notation as a criterion for aesthetic or compositional judgement. Instead he concentrated on »aspects of musical style which are extremely

5 For example, Varese's *Poeme Electronique* at the Brussels World Fair in 1958.

important in popular music, but which are difficult or impossible to notate, such as overall ›sound‹ (or what are known as ›production values‹), timbre, vocal quality and nuance, and ornamentation« (Tamm 1995: 9). Eno was responsible for overtly highlighting the importance and potential of concentrating on timbre (tone colour »what makes the same note played on a violin, a trumpet, or a xylophone sound different«, *ibid.*: 3) and sonic texture. It was through emphasising these para-musical aspects of sonic creativity that Eno was able, alongside others in the futurscape, to develop a new arena for popular/art music experimentation. Crucially, Eno often identified himself as a non-musician to emphasise his lack of interest in musicality per se and to affirm his interest in sonicality. It has been suggested his key contribution to late 1970s rock in the receptive punk and post-punk period was to stimulate ›countless young artists to liberate themselves from the musical conventions in which they had been raised, and to follow no dogma – including Kraftwerk's techno-rock gospel – blindly« (Doerschuk quoted in Tamm 1995: 170). Therefore, his collaborative contribution to the sonic re-invention of rock music is wide-ranging and profound.

Particularly in the post-1975 period, and as a response to the affirmation of minimalism, simplicity and directness found in punk and new wave, Eno was able to work across a range of musics and creatively inf(l)ected (and was inf(l)ected by) the work of Bowie, Cluster, Ultravox, Robert Fripp, Devo, David Byrne and others. Gary Numan (on *Telekon* and *Dance*) and OMD were also both consciously referencing Eno and those who had worked with him in the sonic futurscape. This does not necessarily mean that Numan deployed Eno's, or anybody else's, intellectual innovations around musical systems and ›oblique strategies‹ (aids to compositional improvisation). Numan heard in Eno's music the outcome of his intellectual play and on *Dance* employed in practice some of the textures and timbres; Eno's ›Sky Saw‹ from *Another Green World* is a direct ancestor (fretless bass, heavily synthesizer-processed guitar, vocal delivery) of Numan's ›She's Got Claws‹ and ›A Subway Called ›You‹«; Eno's ›Over Fire Island‹ a precursor of Numan's ›Slowcar To China«.

Equally, Neu!'s yearning high guitar lines and the soporific rhythm of ›Seeland‹ resonate in Numan/Tubeway Army's ›Replicas«, and the sweet synthesizer lines of Neu!'s ›Isi‹ are echoed in ›When The Machine's Rock«. Cluster's rhythm machines and slowly evolving arpeggiated patterns in *So wiesoso* and *Zuckerzeit* are acknowledged in Numan's ›Cry, The Clock Said«.

Obviously Numan was not alone in engaging with these works. In the British context, London clubs such as Blitz and Heroes purveyed what was termed ›Electro-Disco‹ to their audience – a mixture of aspiring and suc-

cessful musicians, style journalists and club-goers. In 1981, Rusty Egan (who alongside Steve Strange was the Heroes club promoter and member of Visage) spoke of the key influence of German electronic artists in Britain (though his interviewer was obviously not familiar enough with the artists to spell their names correctly!):

»»Electro-disco« is the label that's been slapped on it. Among the most requested items are such unusual fare as ›Self Portrait‹ by Rodelius, ›News‹ by Mobius and Conny Plank as well as sundry other tracks by La Düsseldorf and, the founding fathers of the whole style, Kraftwerk« (Stand 1981: 38).

This is just one indication of the connected nature of progressive electronic musics in the Deutsch-Englisch futurscape, but demonstrates the wider connective relations between artists and consumers operating at this time across this inter-cultural space. Conny Plank is also crucial in understanding the relations between artists across this space.

It is evident that Plank was a prolific instigator and collaborator who nurtured and worked with many German and British bands across the sonic futurscape. In his case, however, the joy was seemingly in the doing of music rather than in the intellectual strategies often favoured by Eno. He had a great deal of success as a producer but refused to expand ›Conny's Studio‹ as he preferred its private and intimate atmosphere (Bussy 2001: 66). His contribution as a whole, working with Eno, La Düsseldorf, Neu!, DAF, Holger Czukay and Ultravox among others, was no less important than Eno's and his legacy can be found in the work of these artists. He acted as a point of reference and creative inspiration in the network of artists creating electronic music.

In the investigation of the work of the artists outlined above, an analytical framework is necessary through which to organise the discussion of timbre and texture in revealing *sonic continuities* – that is, the sonic elements that connect these music.⁶ It is important to note that most of these artists combined electronic instruments with other electric and acoustic instruments (e.g. Ultravox and Numan used, alongside synthesizers, piano, electric bass guitars, acoustic drums, violas and violins), but the universal emphasis on the sonic dimensions of the music resulted in old and new

6 Tagg and Collins (2001) mapped in a study of 1980s and 1990s Industrial music the key oppositions in the connotations of the genre's soundscape, mapping the sonic aesthetics of bands such as Front Line Assembly and Front 242. These oppositions (Dirty v. Clean, Chaos v. Simplicity, Low-tech v. High tech sounds, Low Pitch v. High Pitch, Heavy v. Light, Male v. Female, Monotone, percussive noise v. melody, song) represent the later elaboration of the sonic aesthetics that were at a developmental, ›becoming‹ stage at the turn of the 1980s in electronic and proto-industrial music of the sonic futurscape.

combining in progressive and innovative works. For the purpose of this study, two organising categories are suggested to aid the mapping of the sonic futurscape these works constructed and operated within.⁷

1) Machine Rock: The Sounds of Industry and Travel

Kraftwerk's album *The Man Machine* (1978) concretised in visual and sonic iconography the futurist strands that constitute ›machine rock‹. The relationship of humanity and machines had been previously explored (e.g. in Klaus Schulze's instrumental album *Cyber*), but Kraftwerk created a distinct sonic environment of robots, space labs and neon lights in a retro-futurist ›Metropolis‹ with a Russian constructivist visual setting. Others followed Kraftwerk's lead in the British context, with Gary Numan using the term ›machine rock‹ in describing the music he was attempting to forge after discovering the synthesizer. How can we specify the sonic elements that constitute machine rock?

Machine rock, in sonic, rhythmic and textural terms can be identified by the associative terms of reference of sound events – whether synthesised or other electronic sounds – that signify for the listener rapid machine motion and noise, human movement, displacement and relocation (e.g. as a passenger, rider, driver or pilot). This is proto-industrial music with its sonic dimension homologous with the electronic and industrial soundscape of the twentieth century. Tagg (1999) proposes the term ›anaphone‹ (meaning the imitation of existing events, actions, emotions and experiences through the formation of musical sounds) as a way into understanding how this music represents the sound of hyper-techno-modernity in a sonic futurscape inhabited by the sounds of future past. Biba Kopf exemplified how this is represented in the music of Neu! suggesting:

7 This suffices as a point of departure in analysing these musics, but as in any attempt to illuminate a subject of study through mapping unambiguous distinctions, it quickly becomes clear that the subject is not neatly reducible to a binary model. This taxonomy of sound is not meant to suggest that late 1970s electronic popular music can be understood as fitting conveniently into either of these categories. There are some general characteristics which mean that these categories are useful analytical tools, but they are not mutually exclusive or fixed. The examples given for each exhibit a certain commonality and evince a way into understanding this music – a longer study would further develop this mapping.

»Neu! music is not so much a matter of musical composition – it's a competition of velocities. Powered by a rhythmic tic clawing the asphalt – the basis of all motorik disco to follow – yearning, yawning guitar noises race against each other, some accelerating ahead, others receding in the distance. And every now and then a menacing bass rumble hurtles past in the outside lane« (Kopf 1999: 50).

Drawing from Tagg (1999: 25) we can describe Neu!'s music as suffused with *kinetic* anaphones – the sounds of human and machine movement through time and space. The machine-human interface is emphasised, and in the case of Moroder and Kraftwerk, music becomes a machine to move in. Neu!'s motoric rhythm becomes the repetitive beat of disco-trance. Ralf Hütter of Kraftwerk explained »the dynamism of the machines, the ›soul‹ of the machines, has always been a part of our music« and that »the machines produce an absolutely perfect trance« (quoted in Bussy 2001: 99). Kraftwerk's interest in James Brown and Parliament, and 1970s performances in the USA where a large part of their audience »was dancing, the black audience, Hispanic, hispano-American« (ibid.: 115) demonstrates their simultaneous operation outside the white rock context. From the mid-1970s machine rock was perceived by black and white audiences in Europe and the USA, as ›machine disco‹ or ›disco‹ – rather than de-humanising, machines re-humanised the individual through the ›industry‹ of dancing. The integral kineticism of these works produced a desire to move to the music – the ›head‹ intellectualism of Kraftwerk and ›body‹ pragmatism of Moroder resulted in the same outcome: dance.

The following are some examples of kineticism in machine rock:

- The clearest examples of the kinetic anaphones of machine rock can be found in Kraftwerk's synthesised representation of train travel in »Trans-Europe Express« and the portamento, ›Doppler effect‹ synthesizer sweeps in this song and »Autobahn«.
- Bowie's »Speed Of Life« has a synthesizer texture throughout that sounds like machine deceleration (a downward change to a ›Low‹ gear).
- It is in the ›motoric‹ drumming of Neu! and rhythm programming of Kraftwerk, OMD, Cluster, New Order and others that the machine-like nature of machine rock can be most easily identified. Motoric rhythm is not about pure speed but about machine-like consistency and discipline. Neu!'s Klaus Dinger drummed in imitation of a drum machine with repetitive beats embellished by occasional fills. Asymmetrical or polyrhythmic beats can be found employed by Cluster

in »Hollywood« and »Rote Riki« from *Zuckerzeit* but they are still motor-rhythmic as they are produced by rhythm programmers or sequencers. They suggest a subtle competition between machines rather than the mono-rhythmic drive of Neu!.

- The sequencer programming of Moroder on »I Feel Love« and »From Here To Eternity« self-referentially employs machines to imitate machines and produces a template for long form trance to come.
- The portamento glissando slide effect where pitch change between notes is more or less gradual is also used as a kinetic anaphone representing machines starting, sirens calling or bombers diving as in Numan's single »Bombers«.
- Phasing used on synthesizer lines also references our experience of machine noise – aircraft flying overhead – Bowie's »Moss Garden« – and spatial movement over time, and in some cases this is interspersed with recorded machine noise as in La Düsseldorf's »Düsseldorf« with airport ambience and the sound of a plane taking off.
- High pitched synthesizer sounds suggest exuberance and flight and low drones are ominous, threatening and signify machine monotony. Gary Numan's »Cars« employs a sonic duality, beginning with a low drone (an idling car engine) and finishing with competing high synthesizer lines representing machines or cars in motion.
- Kinetic music signifies restlessness, escape from the static, from stillness to progressive movement, forever onwards (Neu! – »Für Immer«).
- The sounds of future technologies – usually random synthesizer textures, bleeps and whirrs used to denote computers and electronic technology in operation (»I Dream Of Wires«, Numan, and throughout Kraftwerk's *Man Machine* and *Computer World*) – a technique referencing science fiction film and TV soundscapes / soundtracks (e.g. *Star Trek*), but not necessarily reflecting the actual sounds of the workings or operation of computers (though computers do contribute to the electronic soundscape in operation at the level of hums, whirrs and drones at a less consciously perceived level).⁸

8 Other examples that can be broadly described as machine rock include: Neu!: »Hallogallo«, »Lila Engel (Lilac Angel)«, »After Eight«; Harmonia: »Dino«, »Veterano«; Tubeway Army: »Are »Friends« Electric?«; Bowie: »Always Crashing In The Same Car«, »Beauty & The Beast«, »Joe The Lion«, »Heroes«, »Black-out«, »Red Sails«, »Look Back In Anger«; Eno: »Third Uncle«, »Kings Lead Hat«; Joy Division/New Order: »Isolation«, »Everything's Gone Green«, »Your Silent Face«.

It has to be noted that though this study focuses on the sonic futurscape of Deutsch-English music, it is essential to acknowledge the thematic continuities that these musics share. Lyrical content, particularly in British electronic rock after Kraftwerk, often focuses obsessively on machines and technology (sometimes underpinned by machine-like delivery – with a spoken, deadened timbre – Kraftwerk, Numan, and John Foxx). Often these are technologies of travel, but also reference the broad sweep of twentieth century technology. At different times the tracks are critical, ambiguous and/or celebratory – sometimes neo-Futurist other times dystopian. Kraftwerk alongside the previously mentioned technologies in the 1980s dealt with computers and bicycles (techno-nostalgic and futurist). Song titles also provide evidence of the sonic and textual homologies evident in this music; in Ultravox's »I Want To Be A Machine«, »Maximum Acceleration« and through to John Foxx's solo »Underpass«, »Metal Beat« and in his recent album *The Pleasures Of Electricity*⁹; Numan's »Airlane«, »Cars«, »Metal«, »Engineers«, »I Dream of Wires«; OMD particularly took the lead of Kraftwerk in dealing with technological themes with »Electricity«, »The Messerschmitt Twins«, »Enola Gay«, »Sealand«, »ABC Auto-Industry«, »Telegraph«, and »The Romance Of The Telescope«; Simple Minds also followed these thematic trends with »Factory«, »Thirty Frames A Second«, »Theme For Great Cities« and »20th Century Promised Land«.

Alongside this thematic content, bands also wore their techno-electronic hearts on their sleeves in espousing ›futurist‹ manifestos. La Düsseldorf began *Viva* with the phrase »The Future is calling«; Kraftwerk spoke of home computers beaming operators ›into the future‹; The Human League in early publicity material stated: »Interested in combining the best of all possible worlds, the Human League would like to positively affect the future by close attention to the present, allying technology with humanity and humour«¹⁰; OMD were »Pretending to See the Future« but often with an amount of ambivalence as to the potential for human progress, and the ethical problems of new technologies (›Genetic Engineering‹).

9 John Foxx in collaboration with Louis Gordon has recently returned to his early 1980s electronic style and themes with a clearly pro-technological, progressive and future-nostalgist set of songs (»Cities Of Light«, »Automobile«, »Camera« and »Travel«).

10 From the sleevenotes of *The Golden Hour Of The Future: Recordings By The Future And The Human League* (2002).

2) Oceanic Rock: The Sounds of Stasis

Whether found in Eno and his ambient works, Neu!, Cluster with or without Eno, Tangerine Dream's *Phaedra* and *Rubycon*, or Bowie's instrumentals, ›oceanic rock‹ is contemplative, resting but sonically and texturally still searching for the new. The oceans of oceanic rock are not to be confused with ›nature‹ as opposed to ›artificial‹ machine rock. The oceans evoked within this music are as likely to be the lunar Sea of Tranquillity or the space oceans between terrestrial objects. This is music about immersive space accessed through, for example, imaginary inter-stellar travel as much as terrestrial trans-local movement across the earth's oceans.

The term most synonymous with Eno since the late 1970s has been *ambient*. His ›oceanic‹ *Music For Airports* was a contemplative soundscape emphasising the aesthetics of stasis – gentleness and quietness, non-developmental, cyclic, sparse, layered and balanced with pulses rather than rhythms (Tamm 1995: 132).

However, oceanic rock music is not synonymous with serenity – it can also be disquieting rather than consoling and calming. *Cluster II* contains synthesized electronic drones which are non-developmental and cyclic, but in terms of sonic texture the anaphonic associations suggested are darkness, tension and malevolent machinery. Harmonia's ›Ohr Wurm‹ is as equally unsettling. Bowie/Eno's ›Warszawa‹, ›Subterraneans‹, ›Sense Of Doubt‹ and ›Neuköln‹ also contain elements of sonic dissonance that make for uneasy listening. Joy Divisions ›The Eternal‹ and New Order's ›Doubts Even Here‹ share a similar bleak beauty with OMD's ›Statues‹. As such, oceanic rock may contain what is described as ambient music, but contrary to the later conflation of ambient and ›chill out‹ does not necessarily signify peace and tranquillity. David Toop proposed the term ›oceanic‹ to describe music that does not assault and demand avid attention but intellectually or spiritually enfolds the listener suggesting:

»As the world has moved towards becoming an information ocean, so music has become immersive. Listeners float in that ocean; musicians have become virtual travellers, creators of sonic theatre, transmitters of all the signals received across the aether« (Toop 1995: iii).

This is apparently true if we survey the evidence of the twentieth century explosion of popular and other musics due to travel, mass communication, recorded sound and computer networks. But the ›signals‹ transmitted across the aether, or in this case sonic futurscape, are not necessarily benevolent.

Oceanic rock can enfold the listener both in a comforting and discomfoting manner. This sensual enfoldment can be described as attributable to the ›tactile anaphones‹ (Tagg 1999: 25) employed in this music. For example, Tagg emphasises that the long, sustained, slowly developing and decaying sounds created by synthesizer pads (string like sounds that ›fill the holes‹ in the soundscape) and the use of extended delay and reverb creates a thick, rich and viscous sonic texture suggesting smoothness and comfort. However, in oceanic rock, the sonic texture can also signify discomfort, claustrophobia, tension and instead of buoyancy, drowning. Numan's ›Asylum‹ (b-side of ›Cars‹) represents the latter – his ›I Nearly Married A Human‹ and version of Satie's *Trois Gymnopédies* the former.

Oceanic rock is on the whole, but not always, avocal and anti-narrative. The human voice is used as an instrument – nonsense lyrics with words used for their *soundshapes* (Eno), paralinguistic techniques of emphasis (impenetrable sighs, moans, mumbles, howls as in Neu!'s ›Leb Wohl‹), and invented languages (Bowie's ›Subterraneans‹) create polysemic ambivalence. The voice is used for its sonic texture not for narrative – the music emphasises anti-narrative but communicates space, feelings and emotions through sonic anaphones. If the 1960s gave licence to rock musicians to protest through words, the 1970s gave musicians the right to say nothing – that is mean nothing or create impressionistic voice tracks. Though Kraftwerk specifically criticised British synth bands for their ›silly lyrics‹ (Bussy 2001: 104), Kraftwerk themselves used spare and minimalist language (and wit) in the often absurd, surreal or ›silly‹ celebration of the inanimate world (›Showroom Dummies‹). In oceanic rock, the voice therefore was no longer primary as music became equivocal, layered, textured and the voice receded from audibility – the voice was no longer the primary vehicle for the music's ›message‹.

The ›space rock‹ of early German Kosmische Musik and British artists such as Hawkwind and Pink Floyd, shaped early developments in the trans-European *futurscape* before the later ›space‹ or ambient rock propagated by Eno and others. Outer space became synonymous with immersive soundscapes (though as has been pointed out previously, there is no soundscape in space – in space nobody can hear you modulate!) in the ›space‹ music of the early 1970s, whether created by German or British ›Astronauten‹. This music was about escape from the terrestrial and from grounded consciousness or lived experience (and was therefore psychedelic). In 1974, Harmonia possibly mischievously acknowledged this sonic (head) space exploration through the track ›Sehr Kosmisch‹ [Very Cosmic].

In some ways Eno ›returned to Earth‹ in investigating terrestrial ambient spaces and opening them to sonic exploration. This investigation attempted to create space music from actual environmental soundscapes rather than through a fictional exploration of ›outer space‹, using the conventional electronic signifiers of space travel. Eno later looked to outer space with *Apollo: Atmospheres And Soundtracks* and eloquently depicted the US space missions through sound. In oceanic rock it is through the sonic dimension of the music, and not through the rock voice, that this exploration is enunciated and documented. Therefore, oceanic rock, like machine rock, deals with travel and movement (whether intellectual or imaginary) while seeming to stand still.

What is paradoxical in oceanic rock is the emphasis on music as travelogue – that is, oceanic rock may not be about travel, but it can be about the moments before departure and after arrival in suggesting the experiences of negotiating a location. Eno's *Ambient 1: Music For Airports* is absolutely about this experience, and where the locational subject matter of tracks is suggested in a title (Ultravox's ›Vienna‹, Bowie's ›Warszawa‹ and ›Neuköln‹, OMD's ›Stanlow‹), songs become aural snapshots. Eno's travels in the 1970s across Europe and the USA in his burgeoning collaborations further develop this sense of momentary reflection on locational experience, but Bowie's Berlin period¹¹ is a more grounded example of the sonic tourism of musicians working at the time.

Sonic Tourism

The sonic tourism of key figures such as Bowie, Eno and Plank across the sonic futurscape and physical geography of Europe and beyond is an important aspect of music in the late 1970s and early 1980s. Bowie's music in the Berlin period most specifically has an anthropological and touristic dimension. Bowie was drawn to the possibilities of enacting the sonic landscape of Berlin. In the twentieth century Berlin had a reputation as hedonistic and decadent, and as suffused with political conflict and with a wild, vibrant night life. In the 1970s Bowie and Iggy Pop were drawn to Berlin and its geographical isolation as a cold war no-mans land. Hansa studios were adjacent to the Berlin Wall, and this theatrical backdrop provided the *mise-en-scene* to Bowie's and Pop's works. In a sense, Bowie performed the urban and political landscape of Berlin, most specifically in ›Heroes‹ and

11 Bowie's Berlin period albums were actually recorded in France and Switzerland as well as Hansa Studios in Berlin.

»Neuköln«. Artists such as U2, Nick Cave and Depeche Mode among others have since been drawn to Hansa as it

»not only provided the physical infrastructure necessary for recording significant albums [...] but also represented a location, with a political and cultural style, that somehow combined pre-war hedonism with post-war geopolitical tensions« (Connell/Gibson 2003: 105).

However, Bowie's Berlin albums are snapshots and souvenirs of a brief dalliance with new West German music, and represent the impressions of an outsider. They were a conduit through which travelled a soundscape that artists in the British context were fascinated by. In opposition to Bowie, most West German artists were undertaking an internal re-invention of German music partly to bypass and crush this Anglo-American touristic nostalgia. They looked beyond the divisions in 1970s Germany both spatially (looking to sources beyond the very real Anglo-American hegemony – after all, Germany was still militarily occupied) and temporally (looking to the future rather than dwelling on a troubled past). For example, Plank's sonic tourism took place both geographically and sonically – through the pursuit of alien and exotic sounds, forged from new sound technologies and a rootless creative imagination. Alongside other West German artists, this exploration attempted to discover new sonic textures, possibilities and hybrid forms in trying to create German music anew. British artists found this music unfamiliar, ›foreign‹ and exciting, and voraciously incorporated aspects of it into their own work. The resultant sonic futurscape remains today a source of creative renewal.

Radiohead – Back to the Future

From around 1980 onwards a new generation of Düsseldorf bands, including DAF, Der Plan, Propaganda and Die Krupps drew together strands from pre and post-punk electronic progressive music in formulating a more intense version of machine rock. This transmuted into the Industrial genre that thrived in the 1980s in Germany, Britain, Belgium and the Netherlands, with Front 242, Einstürzende Neubauten and Test Dept. among others. They were followed over the ensuing years by bands that drew together strands from machine and oceanic rock of the 1970s. These included Laika, Tortoise, Stereolab, and the German Kreidler, To Rococo Rot and Pluramon among others who traversed similar terrain to that now defined as post-rock.

Alongside these developments in what can broadly be called the rock context, dance music followed the lead of artists in the sonic futurscape with Electro, HipHop (Bambaataa) and Techno (Cybotron, Model 500 and later Berlin Techno) specifically drawing from music of this period. Through the later development of electronic House in all its forms, and versions of ambient music, the futurscape of the 1970s has become the soundtrack to our present and future. It is in these fields that contemporary sonic experimentation is most extreme and progressive. In the recent Electroclash scene, artists such as Fischerspooner, Felix Da Housecat and more specifically Ladytron have produced electronic music that is dance, rock and electro-pop and returns the synthetic aesthetics of early synth-pop to a rock context. However there are still rock artists who are more at home in soundtracking the future than dwelling on rock's past (while paradoxically looking to the past for inspiration).

In this context, Radiohead's *Kid A* and *Amnesiac* explored similar sonic and musical space to that negotiated by the musicians of the Deutsch-Englisch alliance in the late 1970s and early 80s, and the post-rock bands of the 1990s. They moved into sonic experimentation as a strategy to creatively relocate themselves after exhausting their potentialities as a major-league rock band. Their approach on *Kid A* and *Amnesiac* was remarkably similar to that followed by progressive Kosmische and other electronic German bands of the 1960s and 1970s. As such the music they produced was intellectually progressive, in future-oriented escapist terms, as well as sharing in the sonic heritage of Cluster, Neu!, Eno, Bowie and Kraftwerk.

For example, on these albums, Thom Yorke wilfully ›destroyed‹ his vocals in an attempt to obfuscate his lyrics and refused to allow them to be published so that listeners would focus on the sound of his voice. Reynolds suggests that every member of Radiohead took on the role of Brian Eno in Roxy Music, each being »a non-musician producer/catalyst, abandoning their designated instrumental function and grappling with unfamiliar sound generation devices as if they were toys« (Reynolds 2001: 28). The band followed Holger Czukay's ›jam/slice/splice‹ production technique and abandoned the performance of songs, creating tracks using the mixing desk as an instrument. They worked in their own studio on several fragmented song ideas at once and tried various strategies to reinvent and deconstruct the expectations of what constituted ›Radiohead‹. Thematically and sonically, the albums are much less utopian than the positively future-oriented nature of the earlier sonic futurscape. Reynolds suggests when Yorke's lyrics are momentarily glimpsed they contain »oblique images of running out of future, Darwinian dog eat dog struggle, cannibalism and [an] emotional ›Ice

Age coming« (ibid.: 30). However, they share with this earlier work a desire to escape and reinvent rock music – in Radiohead's case because they felt trapped by their success. John Lennon's suggestion that rock music required the artist and listener to *be here now* has shifted to a desire to *be there then*. The sounds of future past and present sonically transport us to unfamiliar and alien territory. In Radiohead, and the many bands that have followed the lead of Krautrock, post-punk and electronic futurism, there is a sense that there is still much to be ›said‹ that has not already been heard.

References

- Anderson, Benedict (1983). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.
- Appadurai, Arjun (1996). *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalisation*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bangs, Lester (1996). ›Kraftwerkfeature.« In: *Psychotic Reactions and Carburetor Dung*. Ed. by Lester Bangs. London: Serpent's Tail, pp. 154-160.
- Bourdieu, Pierre (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge.
- Brophy, Neil (1997). ›Oscillators in Outer Space.« In: *The Wire*, No. 158 (April), pp. 32-33.
- Bussy, Pascal (2001). *Kraftwerk: Man, Machine and Music*. London: SAF Publishing.
- Connell, John / Gibson, Chris (2003). *Sound Tracks: Popular Music, Identity and Place*. London: Routledge.
- Dalton, Stephen / Hughes, Rob (2001). ›Trans Europe Excess.« In: *Uncut*, No. 47 (April), pp. 38-66.
- Davis, Eric. (1999). ›Undercurrents #1: Recording Angels.« In: *The Wire*, No. 179 (January), pp. 18-21.
- DeRogatis, Jim (1996). *Kaleidoscope Eyes: Psychedelic Music from the 1960s to the 1990s*. London: Fourth Estate.
- Eshun, Kodwo (1998). *More Brilliant than the Sun: Adventures in Sonic Fiction*. London: Quartet Books.
- Hargus, Billy Bob (1998). ›Michael Rother interview.« In: <http://www.furious.com/perfect/Michaelrother.html> (accessed 2003, May 6).
- Juno, Andreas / Vale, V. (1983). ›Cabaret Voltaire.« In: *Re-Search*, Issue 6/7, San Francisco: Re-Search Publications.
- Kopf, Biba (1999). ›White Line Fever.« In: *The Wire*, No. 184 (June), pp. 48-51.
- Lester, Paul (2000). ›Dawn of Electronica SleeveNotes« In: *Dawn of Electronica: Uncut* (CD), London: Demon Music Grp.
- Mackinnon, Angus (1978). ›Der Munich Mensch Machine.« In: *New Musical Express*, December 9 (<http://www.hocker100.freemove.co.uk/mor/part01.htm>; accessed 2003, May 6).
- Moore, Alan F. (2001). *Rock: The Primary Text. Developing a Musicology of Rock*. Aldershot: Ashgate.
- Numan, Gary (1998). *Praying to the Aliens: An Autobiography* (with Steve Malins). London: Andre Deutsch.
- Prendergast, Mark (2000). *The Ambient Century*. London: Bloomsbury.

- Reynolds, Simon (2001). »Walking on Thin Ice: Radiohead.« In: *The Wire*, No. 209 (July), pp. 26-33.
- Schafer, R. Murray (1994). *Soundscape – Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester, Vermont: Destiny.
- Stand, Mike (1981). »Night Moves.« In: *Smash Hits*, Vol. 3:15 (July 23 to August 5), p. 38.
- Tagg, Philip (1999). »Introductory notes to the Semiotics of Music.« Version 3, July 1999 (<http://www.theblackbook.net/acad/tagg/teaching/analys/semiotug.pdf>; accessed 2003, May 6).
- Tagg, Philip / Collins, Karen E. (2001). »The Sonic Aesthetics of the Industrial: Re-Constructing Yesterday's Soundscape for Today's Alienation and Tomorrow's Dystopia.« Paper presented at the Soundscape Studies conference, Dartington College (February 2001).
- Tamm, Eric (1995). *Brian Eno: His Music and the Vertical Color of Sound*. New York: Da Capo Press.
- Toop, David (1995). *Ocean of Sound: Aether Talk, Ambient Sound and Imaginary Worlds*. London: Serpents Tail.
- Toynbee, Jason (2000). *Making Popular Music: Musicians, Creativity and Institutions*. London: Arnold.
- Weinstein, Deena (2002). »Progressive Rock as Text: The Lyrics of Roger Waters.« In: *Progressive Rock Reconsidered*. Ed. by Kevin Holm-Hudson. London: Routledge, pp. 91-109.
- Yamasaki, Yoichiro / Yamashita, Erica (2000). »I Don't Want to Be in a Rock Band Anymore: Radiohead.« In: *Select*, Vol. 2:8 (December), pp. 86-93.

Discography

Original release date with details of CD releases.

- Bowie, David (1977). *Low*. EMI 7243 5 21907 06.
- Bowie, David (1977). *Heroes*. EMI 7243 5 21908 05.
- Bowie, David (1979). *Lodger*. EMI 7243 5 21909 04.
- Cabaret Voltaire (2002). *The Original Sound Of Sheffield '78 – '82*. Mute Records cabs16 cd 501 60256 70161.
- Cluster (1972). *Cluster II*. Spalax CD 14864.
- Cluster (1974). *Zuckerzeit*. Spalax Music CD 14865.
- Cluster (1976). *Sowiesoso*. Sky/Gyroscope GYR 6624.
- Cluster & Eno (1977). *Cluster & Eno*. Sky/Gyroscope GYR 6620-2.
- DAF (Deutsch Amerikanische Freundschaft) (1981). *Gold und Liebe*. Grey Area DAF2CD.
- Eno, Brian (1974). *Taking Tiger Mountain By Strategy*. Virgin Records EGCD17.
- Eno, Brian (1975). *Another Green World*. Virgin Records EGCD 21.
- Eno, Brian (1977). *Before And After Science*. Virgin Records EGCD 32.
- Eno, Brian (1978). *Ambient 1: Music For Airports*. Virgin Records EEGCD17.
- Eno, Brian (1983). *Apollo: Atmospheres And Soundtracks*. Virgin Records EGCD 53.
- Eno/Moebius/Roedelius (1978). *After The Heat*. Sky CD 3021.
- Foxx, John (1980). *Metamatic*. Virgin Records CDV2146.
- Foxx, John (2001). *The Pleasures Of Electricity*. Metamatic meta 004 cd.
- Harmonia (1974). *Musik von Harmonia*. Brain POCP2387.

Harmonia (1975). *De Luxe*. Brain POCP2388.
Harmonia (1997). *Tracks & Traces / Harmonia '76*. Rykodisc RCD 10428.
Human League (1979). *Reproduction*. Virgin Records CDVIP 231.
Human League (1980). *Travelogue*. Virgin Records CDV 2160.
Human League (2002). *The Golden Hour Of The Future: Recordings By The Future And The Human League*. Black Melody MELCD4.
Joy Division (1980). *Closer*. London Records 3984282192.
Kraftwerk (1974). *Autobahn*. Capitol/EMI CDP7461532.
Kraftwerk (1975). *Radio-Activity*. Capitol/EMI CDP7464742.
Kraftwerk (1977). *Trans-Europe Express*. Capitol 0777 7 46473 28.
Kraftwerk (1978). *The Man Machine*. Capitol/EMI 0777 7 46039 28. CDEMS 1520.
Kraftwerk (1981). *Computer World*. Capitol/EMI CDP7460402.
La Düsseldorf (1976). *La Düsseldorf*. Captain Trip Records CTCD064.
La Düsseldorf (1978). *Viva*. Captain Trip Records CTCD065.
La Düsseldorf (1980). *Individuellos*. Captain Trip Records CTCD066.
Moroder, Giorgio (1977). *From Here To Eternity*. Repertoire Records REP 4759-WG.
Neu! (1972). *Neu!*. Grönland 7243 5 30782 25.
Neu! (1974). *Neu 2*. Grönland 7243 5 30781 26.
Neu! (1975). *Neu 75*. Grönland 7243 5 30782 25.
New Order (1981). *Movement*. London Records 6857 3 81953 29.
New Order (1983). *Power, Corruption And Lies*. London Records 6857 3 8 1366 29.
Numan, Gary (1979). *The Pleasure Principle*. Beggars Banquet BBL 10 CD.
Numan, Gary (1980). *Telekon*. Beggars Banquet BBL 19 CD.
Numan, Gary (1981). *Dance*. Beggars Banquet BBL 28 CD.
OMD (Orchestral Manoeuvres in the Dark) (1980). *Orchestral Manoeuvres In The Dark*. Virgin Records CDVIP 216.
OMD (1980). *Organisation*. Virgin Records DIDCD 6.
OMD (1981). *Architecture And Morality*. Virgin Records CDIDX 12.
OMD (1983). *Dazzle Ships*. Virgin Records CDVIP 170.
Perrey, Jean Jacques & Kingsley, Gershon (2001). *The Out Sound From Way In! The Complete Vanguard Recordings*. Vanguard 3VCD 184/86.
Public Image Ltd (1979). *Metal Box*. Virgin Records MTLCD1.
Pop, Iggy (1977). *The Idiot*. Virgin Records CDOVD277.
Pop, Iggy (1977). *Lust For Life*. Virgin Records CDOVD278.
Radiohead (2000). *Kid A*. Parlophone CDKIDA1.
Radiohead (2001). *Amnesiac*. Parlophone CDFHEIT 45101.
Roxy Music (1972). *Roxy Music*. Virgin Records ROXYCD1.
Roxy Music (1973). *For Your Pleasure*. Virgin Records ROXYCD2.
Simple Minds (1980). *Empires And Dance*. Virgin Records CDV2247.
Simple Minds (1981). *Sons & Fascinations / Sister Feelings Call* CDV 2207.
Tangerine Dream (1974/1995). *Phaedra*. Virgin Records TAND 5.
Tangerine Dream (1975/1995). *Rubycon*. Virgin Records TAND 6.
Tubeway Army (1979). *Replicas*. Beggars Banquet BBL7 CD.
Ultravox (1976). *Ultravox!*. Island Records IMCD146.
Ultravox (1978). *Systems Of Romance*. Island Records IMCD 148.
Ultravox (1980/2000). *Vienna*. EMI Gold 7243 5 25523 06.
Ultravox (1981). *Rage In Eden*. EMI Gold 7243 8 57409 23. CDGOLD1097.
Visage (1980). *Visage*. Spectrum 8000292.

KRATZEN, KNISTERN, RAUSCHEN – DER KURZE WEG VOM STÖRGERÄUSCH ZUM ORNAMENT

Klaus Walter

Auf die Frage, woran er gerade arbeite, pflegte Bertolt Brechts Herr Keuner zu antworten: »Ich bereite meinen nächsten Irrtum vor.« Columbus suchte Indien und fand Amerika. Django Reinhardt verlor bei einem Unfall zwei Finger seiner linken Hand und entwickelte aus diesem Handicap eine völlig neue Gitarrentechnik. Jimi Hendrix bearbeitete seine elektrische Gitarre gegen jede Gebrauchsanweisung und plötzlich galt Lärm als sexy. Rasch etablierte sich im Phrasenkatalog der Rockkritik der Begriff »Feedbackorgie«. Die sexuelle Metapher »Orgie« umschreibt den Genuss am gezielten Kontrollverlust. Der Gitarrenkörper folgt seiner eigenen Libido, sein Besitzer verliert die Macht über ihn – und genießt das. »Feedbackorgien«, »Lärmkaskaden« und »Geräuschatacken« – so schnell, wie diese Begriffe Eingang fanden in die Sprache der Rockkritik, so schnell wurden die von ihnen bezeichneten musikalischen Grenzüberschreitungen zu stereotypen Überschreitungsgesten reformatiert. Anfang der 1970er Jahre gehörten Feedback und ähnliche Störgeräusche längst zum guten

Ton der Rockmusik, sie waren geschrumpft zum Ornament einer zur Konvention geronnenen musikalischen Form. Hendrix hatte sich rechtzeitig verabschiedet. Der kurzen Phase der künstlerischen wie gesellschaftspolitischen Deterritorialisierung in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre folgte eine kulturindustriell organisierte Reterritorialisierung: neue Märkte entstanden, Popmusik wurde zur akustischen Tapete des Alltags, das ehemalige Störgeräusch zum Trademark-artigen Signifikanten einer integrierten Jugendkultur.

Vergleichbare Zyklen von De- und Reterritorialisierung erlebte die Popmusik in den späten 1970ern nach der Punkrevolte und zuletzt im Techno, der »Revolution 909« (Daft Punk). In beiden Fällen konnte man den Wertewandel genretypischer Sounds beobachten: vom Störgeräusch zum Zierrat. Vor allem in der digitalen Musik vollzieht sich diese Metamorphose in immer rasanteren Schüben. Im Promotext zu einer Platte der Berliner Gruppe Echo-krank aus dem Frühjahr 2003 beschreibt Alain Pacadis den Prozess:

»Während sich eine elektronische Musik durchgesetzt hat, in die sich jedes Umweltgeräusch problemlos integrieren lässt, so ist bei Echokrank jeder zusätzliche Ton störend. Musik ist nur ein anderes Wort für den Krach in dieser Welt. Go see the doctor.« Kurioserweise greift Echokranks Kritik am integrierten Soundalltag auf das Zeichenrepertoire der 68er-Revolution zurück. Der Bandname – »Echokrank bezeichnet eine akustische Halluzination, unter der Tiefseetaucher leiden, wenn sie zu schnell auftauchen« – erinnert an die »Krankheit zur Waffe machen«-Slogans der Antipsychiatrie-Bewegung, in der BRD maßgeblich propagiert vom Sozialistischen Patientenkollektiv (SPK) aus Heidelberg. Folgerichtig nannte sich eine Industrial-Band aus England in den 1980er Jahren SPK. Auch die wussten um den dekorativen Appeal kranker Sounds. Wie überhaupt die Krankheitsmetapher in keinem Genre derart ausgeschlachtet wurde wie im Industrial, der einzigen Musik der Welt, für die Belgien Deutungshoheit beanspruchen darf. Von dort kam auch eine der bescheuertsten Bands ever: The Klinik. Das Echokrank-Manifest gipfelt in einer Paraphrase auf die berühmteste Parole von Berlins Proto-Streetfighter-Band Ton Steine Scherben: »Mach Nervös Was Dich Nervös Macht!« Dass die Musik von Echokrank heutzutage keinen mehr nervös oder krank macht, das wissen Echokrank. Die »zusätzlichen Töne« setzen sie weniger »störend« ein als kommentierend oder animierend, etwa wenn sie den Digital Dancehall-Klassiker »Tempo« von Anthony Red Rose

eins zu eins übernehmen und mit wohl platzierten Soundaccessoires mehr drapieren als verfremden. Rein technisch ähnelt dieses Verfahren demjenigen der US-Band »Culturcide«, die in den 1980er Jahren aktuelle Pophits bootleggte und eigene Texte drübersang, in entlarvender, kritischer Absicht: aus »We Are The World« wurde »They Aren't The World«, »Puttin' On The Ritz« verballhornten sie zu »Act Like The Rich«. Dass man solche Partyspässe damals als subversive Soundguerilla-Attacke gegen die marode US-Kultur und schwerwiegenden Angriff auf das Copyright zu goutieren bereit war, ist heute schwer nachzuvollziehen. Bei aller Soundguerilla-Störfeuer Rhetorik – Tracks heißen »Assword Required« oder »Level Of Technology: Primitive« – beuten Echokrank die affektiven Reizpotentiale von »fiesem« und »kranken« Geräuschen aus, denn erstens wissen sie um die schwindende Halbwertszeit von Störsound-Strategien und zweitens sind sie offensichtlich viel zu sehr Fans von »geilem« fiesem Sounds. Sonst wären sie nie auf die Idee gekommen, einen aufs nötigste fiese Fiepen reduzierten Digital Reggae anzukränkeln, und das auch noch jamaican stylee: »Tempo« eröffnet Seite 2 der LP, »Mehr Tempo!« – quasi die Dub-Version – beschließt sie. Vertrieben wird Echokrank von der Firma Klangkrieg.

Fehler is King (Knarf Rellöm)

In der jamaikanischen Dancehall spielen außermusikalische Geräusche von jeher eine bedeutende Rolle. In die brodelnde Kakophonie aus Scratches und Rewinds des

Platten-Selectors, dem verbalen Animations-Stakkato des Deejays, dem Gejohle der antwortenden Menge und der »eigentlichen« Musik von den 7-Inch-Singles mischt sich schon mal das Heulen einer Sirene oder das als Ausdruck der Begeisterung zu verstehende Störfeuer aus mitgebrachten Handfeuerwaffen. In der Dancehall geht es um Kommunikation jeglicher Art, weniger um Konsumption, und ein Pistolenschuss in den Nachthimmel ist nun mal ein starkes Statement.

Die Zweckentfremdung von Klangerzeugern hat eine lange Tradition in der jamaikanischen Musik. Wo sonst hätte ein Kinderspielzeug wie die Melodica zum führenden Instrument eines musikalischen Genres werden können (und Augustus Pablo zum Hendrix der Melodica).

Die große Kunst von Studio-Wizards wie King Tubby oder Lee 'Scratch' Perry speiste sich zu etwa gleichen Teilen aus Ahnungslosigkeit, Arglosigkeit, Armut und Improvisationstalent. Ohne den regulativen Kanon aus musikalischer Ausbildung, Geschichtswissen und instrumenteller Ausstattung waren diese Autodidakten auf Mängeltechniken angewiesen: *trial and error*, *learning by doing*.

Eher zufällig entstanden so die Urformen musikalischer Genres, die wir heute als Rap und Dub kennen. Um die Pause zwischen zwei Platten zu überbrücken, ließ sich der Deejay des Soundsystems Reime und Geschichten einfallen, mit denen er das Publikum unterhielt. Das aus der Not (des bloß einen Plattenspielers) geborene Reimen wurde so populär, dass es beibehalten und modifiziert

werden musste, als Mischpult und zweiter Plattenspieler dazukamen – die Geburtsstunde des in Jamaika Toasting genannten Rapping.

Um den finanziellen und künstlerischen Aufwand möglichst gering zu halten, war es üblich, auf die B-Seite einer Single die Instrumentalfassung der Vokal-A-Seite zu pressen. Um diese Spar-Version ein bisschen attraktiver zu gestalten, begannen Toningenieure, einzelne Spuren der Aufnahme aus- und wieder einzublenden und Soundeffekte beizumischen – die Geburtsstunde von Dub und Remix.

Unbeeindruckt von der Zwangsökonomie der Gebrauchsanweisung und den Fesseln des Urheberrechts entwickelte sich in Jamaika eine musikalische Kultur, für die Black Uhuru den angemessenen Songtitel gefunden haben: »Brandnew Second Hand«.

Ohne in die exotistisch-romantisierende Rede von der Kreativität der unzivilisierten Wilden zu verfallen, kann man behaupten, dass der spielerische Umgang mit (unsereins) einschüchternder Technologie und das gewohnheitsmäßige Management von Fehler und Mangel in den Studios von Kingston zu so phantastischen Resultaten geführt hat, dass einerseits Jamaika zum gelobten Land wurde, andererseits jamaikanische Methoden weltweit adaptiert wurden, von Bassboxenbauern, Copyrightkillern, Dancehallarchitekten, Subwooferusern und Anfängern aller Art. So wurden immer mehr Küchen, Wohnzimmer, Büros und Schlafzimmer zu Störgeräusch-Laboren. Sägezahn und fieses Fiepen, Sirenen und Martinshörner, Über-

steuern und Verzerren – allmählich verwandeln sich alarmierende in charmierende Geräusche, während moderne Kühlschränke, Herde, Kaffeemaschinen, Spülmaschinen alarmierende Geräusche absondern, um uns in die ordnungsgemäße Behandlung ihrer Technikkörper einzüben.

In einer so veränderten Soundkulisse des Alltagslebens müssen Produzenten von zerstörerischen Schutt und Asche-Sounds genau überlegen, wen oder was sie zerstören wollen und wen oder was sie damit (unfreiwillig) affirmieren. Anschauungsmaterial liefern die leicht märchenhaften Schicksale von zwei Sounddefekten:

Ewiges Tonträger-Leben und ewige Rauschunterdrückung versprochen die Erfinder der Compact-Disc, nur wenige Jahre waren vergangen seit der kostenintensiven Erfindung von Rauschunterdrückungssystemen wie Dolby. Heute gehört der digital erzeugte Effekt »Vinylkratzen« zum Standardrepertoire einer Pop-Produktion, das künstliche Knistern erinnert an Vinyl und Lagerfeuer, das Rauschen erinnert an diesen oder jenen Rausch.

»Campfire« – Lagerfeuer – nannten etwa Sonic Youth ihren Beitrag zu dem von Tannis Root zusammengestellten Album *At Home With My Groovebox!* aus dem Jahr 2000. Viel mehr als Lagerfeuerknistern war darauf nicht zu hören.

Im Frühjahr 2003 wurden dem nach Deleuze/Guattaris Hauptwerk *Tausend Plateaus* benannten Frankfurter Elektronik-Label *Mille Plateaux* die höheren Weihen der *Suhrkamp-Culture* zu Teil. Der Sammelband

*Soundcultures*¹ rekapituliert die Geschichte der Störsounds von John Cage bis hin zur viel gerühmten *Mille Plateaux*-Edition *Clicks & Cuts. Rauschen*, der Titel einer Vorgängereihe bei *Mille Plateaux/Force Inc.*, spielt mit dem doppelten Referenzboden: das weiße Rauschen und der Rausch der Droge.

Der Berliner Musiker/Produzent/Toningenieur Stefan Betke wurde unter dem Namen Pole bekannt, weil er eines Tages versehentlich einen Pole-Klangfilter fallen ließ, der fortan ein unangenehmes Knistern erzeugte, mit dem Betke seine Tracks dekorierte, das aber von Hörern und Kritikern nicht als unangenehmes, sondern als lagerfeuerhaftes Knistern rezipiert wurde, auch weil sie wussten, dass Betke diese Musik unter dem Namen Pole veröffentlicht, weil er eines Tages versehentlich einen Pole-Klangfilter fallen ließ, der fortan ein unangenehmes Knistern erzeugte, mit dem Betke seine Tracks dekorierte, das aber von Hörern und Kritikern nicht als unangenehmes, sondern als lagerfeuerhaftes Knistern rezipiert wurde, auch weil sie wussten, dass Betke diese Musik unter dem Namen Pole veröffentlicht, weil er eines Tages versehentlich einen Pole-Klangfilter fallen ließ, der fortan ein unangenehmes Knistern erzeugte, mit dem Betke seine Tracks dekorierte, das aber von Hörern und Kritikern nicht als unangenehmes, sondern als lagerfeuerhaftes Knistern rezipiert wurde, auch weil sie wuss-

1 Kleiner, Marcus S. / Szepanski, Achim (Hg.) (2003): *Soundcultures. Über elektronische und digitale Musik*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

ten, dass Betke diese Musik unter dem Namen Pole veröffentlicht, weil er eines Tages versehentlich einen Pole-Klangfilter fallen ließ, der fortan ein unangenehmes Knistern erzeugte, mit dem Betke seine Tracks dekorierte, das aber von Hörern und Kritikern nicht als unangenehmes, sondern als lagerfeuerhaftes Knistern rezipiert wurde, auch weil sie wussten, dass Betke diese Musik unter dem Namen Pole veröffentlicht, weil er eines Tages versehentlich einen Pole-Klangfilter fallen ließ, der fortan ein unangenehmes Knistern erzeugte, mit dem Betke seine Tracks dekorierte, das

aber von Hörern und Kritikern nicht als unangenehmes, sondern als lagerfeuerhaftes Knistern rezipiert wurde, auch weil sie wussten, dass Betke diese Musik unter dem Namen Pole veröffentlicht, weil er eines Tages . . .

Die Endlosschleife gibt es nur auf Vinyl. Mustergültig eingesetzt von Heaven 17 auf dem Album *Penthouse And Pavement*. »We're Going To Live For A Very Long Time« heißt der letzte Song, und wenn nicht jemand die Nadel runtergenommen hat, dann singen sie noch immer »for a very long time, for a very long time, for a very long time . . . «

BLUMFELD: DREI STICHWORTE ZUR CODIERUNG VON SOUND

Elke Buhr

1. Rückkopplung

Der Hit aus dem Album *L'Etat Et Moi* von 1994 war der Song »Verstärker«, noch heute auf jedem Blumfeld-Konzert gern gehört. Er beginnt mit einer für die Hamburger Schule typischen Gitarre, die ihre vier leicht schrägen Akkorde vorantreibt, immer weiter, bis zum Refrain, wo die Struktur kurz in ein Gewitter implodiert und Rückkopplungsfiepen einsetzt.

Die Rückkopplung markiert, hier und auch anderswo im Rock, den Schnittpunkt zwischen Musik und Geräusch, zwischen dem Song als Form und der reinen Frequenz; sie ist der Punkt, an dem die elektronisch verstärkte Musik sich in einer abstrahierenden Wendung auf ihre eigene technische Bedingtheit besinnt; sie ist codiert als Zeichen von Rebellion. »Verstärker« baut auf dieser Semiotik der Rückkopplung auf und fügt ihr eine weitere Schicht hinzu: Rückkopplung wird Selbstreflexion im diskursiven Sinne. »Merkst Du was ich merke? / Wenn ich den output verstärke / Jeder geschlossene Raum ist ein Sarg / Als Text der kein Behälter Sarg sein mag / Schreib ich mich auf«, so beginnt der Text von Jochen Distelmeyer:

Ein Autor-Ich, melancholisch gefangen in der literarischen Pose dessen, der sich selbst schreibt. Rückkopplung.

»Dieser Zustand ist nicht tanzbar«, hatte Distelmeyer auch gesungen, und: »Lass uns nicht über Sex reden«. Damit hatte der so genannte Diskurspop der 1990er zwei zentrale Ziele von Popmusik erledigt, nämlich Liebe und Sex sowie Tanzen. Was blieb, war die vom Bauch auf den Kopf umgeleitete Rückkopplung. Die deutsche Poplinke liebte diesen Zustand. Anderswo im Land brach der Techno los.

2. Gar kein Sound

Bereits auf *L'Etat Et Moi* gibt es einen Track, der ganz ohne Musik auskommt: die absolute Negation von Sound. »L'Etat Et Moi (Mein Vorgehen In 4-5 Sätzen)« ist eine Selbsterklärung Distelmeyers. Das Autor-Ich gibt in vergleichsweise dunklen Versen Auskunft über seine Selbsterfindung im Medium der Schrift: »Vor einem Blatt das unbeschrieben liegt und Fragen stellt«. Auch der erste Track von Blumfelds Album *Old Nobody* von 1999 kommt ohne Musik aus, aber nicht ohne Melancholie. »Du stürzt und ver-

steinerst / und sinkst ohne Frage / durch schlaflose Nächte / in grundlose Tage / niemand versteht Dich / nichts mehr wird kommen / Deine innere Stimme / niemand hat sie vernommen / sie wollte nicht klingen«, so raunt der Blumfeld-Sänger in »Eines Tages« dem erschauernden Publikum mit sanfter Stimme ins Ohr.

In diesen Tracks funktioniert Pop als Verweigerung von Pop – eine konsequente Fortführung der Erkenntnis, dass dieser Zustand nicht tanzbar sei. Die diskurserfahrene Poplinke der 1990er konnte kein ungebrochenes Verhältnis zur rebellischen Pose des Rock mehr haben – keine einzige Revolution war durch einen Verstärker ausgelöst worden. Andererseits: Rock und Popmusik ohne politischen Anspruch waren nicht denkbar. Die logische Konsequenz: Verstärker aus. Sound weg.

3. Strings – Wie zum ersten Mal

Direkt nach »Eines Tages« auf *Old Nobody* setzt allerdings der Sound wieder ein. Der Beat ist sanft, hell und synthetisch. Von ganz ferne kommen Strings. Die Melodie ist sanft auf der Gitarre gezupft, unterstützt von einem Flötenklang. Und Distelmeyers Stimme klingt schmeichelnd wie nie: »In mir tausend Tränen tief erklingt ein altes Lied, es könnte viel bedeuten . . .«

Die Blumfeld-Gemeinde war schockiert. Die Soundelemente, die Blumfeld hier erstmals und überra-

schend verwendeten, waren offensichtlich einem anderem Kontext entnommen, einem Kontext, der politisch nicht vereinbar war mit den Grundsätzen der vergrübelten Fanfraktion. Strings gehörten, genauso wie die Phrasen der Lyrics, in die Sparte der Unterhaltungsmusik, des Schlageresken. »Komm zu mir in der Nacht, wir halten uns umschlungen, küss mich dann wie zum ersten Mal«, singt Distelmeyer. Genau darum geht es auch auf musikalischer Ebene: »Tausend Tränen Tief« ist der Versuch, Sounds noch einmal zu benutzen wie zum ersten Mal – bewusst ignorierend, dass es nicht möglich ist, Gehörtes ungehört und Gesagtes ungesagt zu machen. Sanftheit als Provokation.

Das Gleiche probierten Blumfeld auf dem Nachfolge-Album *Testament der Angst* (2001) noch einmal erfolgreich aus. Die Single »Graue Wolken« enthält ein Saxophon-Solo. Ins Ohr bohrt sich die Sorte Sound, bei der man unwillkürlich an LBS-Werbepots aus den 1980ern denkt – ein Stilbruch, der in Radiosendungen verlesene Protest-Manifeste nach sich zog. »Aber wenn die Leute sagen, das geht jetzt gar nicht, dann machen wir's erst recht«, kommentierte Distelmeyer. Blumfeld setzen den Sound eines Saxophons ein wie der Techno-Freak den spießigen *Jägermeister*-Schriftzug auf seinem engen T-Shirt: Ein Ready-made. Und wer will, kann am Ende sogar dazu tanzen.

WHAT DOES »WORLD MUSIC« SOUND LIKE? IDENTITY AND AUTHENTICITY IN »WORLD BEAT«

Jack Bishop

»The sounds of music cannot be separated from the technology involved in their conception, performance, transmission, and audience reception because the technology is an integral part of the sounds themselves« (Seeger/Théberge 2001: 235).

At the very moment in 1877 when Thomas Edison succeeded in capturing his voice and replaying it, the phenomenon of schizophonia was created. Although it would take one hundred years for this phenomenon to receive its name from R. Murray Schafer in *The Soundscape* (1977: 90), the separation of sound from its original source through electroacoustical technology instantly impacted the cultures of the world. This schizophrenic split has arguably been the single most important moment in the history of music. »Originally, all sounds were originals« (ibid.), and originally all sounds were fleeting. Edison's invention placed technology between the performance and the listeners by capturing the sounds for later playback. The once elusive, ethereal sounds, now fixed in physical form, rapidly became the commodities that have driven one of the most powerful industries on Earth. The phenomenon of schizophonia has granted technology the power to assume a widening role in the sound of our world's music. While the words of Seeger and Théberge clearly ring true, technology has also provided a means by which corporations have gained and maintained control over what sounds are conceived, performed, transmitted, and received by any audience at any given time. Technology, in this sense, operates on a dual level, at once providing a resource for the creative construction, consumption, and use of music by its creators and audiences, while »at the same time providing a mechanism through which corporate profits are realized and social relation affected« (Lull 1987: 12). One hundred twenty five years later, technological mediation continues to define the sonic qualities of music in popular

culture. Presently, the majority of music in human life is experienced through some form of technological mediation whether it is the cassette or CD player in the car, the walkman, the ›boom box‹, the ›piped in‹ music at the office, MP3s, the computer, or the radio, the soundtracks in films, or the sound systems at concerts and clubs. No longer are all sounds originals. In fact, the majority of them are not.

Throughout the evolution of popular music, technology has changed the sonic nature of the schizophonic product and in doing so, has exerted powerful influences on its production and consumption. Technology is therefore of central concern when striving to understand how the performers, composers, producers, and vendors of global pop music use sound to assert ideals of authenticity, identity and culture amid mass consumerism. Through seeking to answer: 1) what does ›world music‹ *sound* like? 2) how is sound used in ›world beat‹ and ›world music‹, and does that use differ? 3) how are sounds used to represent authenticity? 4) who decides what sound is authentic? 5) how is sound consciously used by the musicians in the construction, assertion and maintenance of cultural, and/or personal identities? 6) who decides and/or controls what that sound sounds like? and, 7) how have sounds been appropriated cross-culturally?, this study hopes to illuminate aspects of sonic aesthetics and their inter-cultural application.

Whose World and Which Beat?

All cultures bear their musical sounds, and musical sounds bear meaning. The sounds of the tabla and the sitar, the shakuhachi, the berimbau, the erhu, the gamelan, the cavaquinho, mbira, dijeridoo and the ukulele, all identify very specific cultures in very specific parts of the world. The sounds of the human voice can be just as effective in defining a cultural identity: Ganga singing in Bulgaria, the hocketing of Central African Pygmies, the kecak of Bali and the iscathamiya of South Africa. Sound is as much a part of defining cultural identity as any other delineator of custom, belief, behavior, cuisine or social organization. When considering our planet sonically, the question then becomes: with the music of the world having so many different sounds, what does ›world music‹ sound like?

In order to satisfy this question, it becomes necessary to differentiate, a bit, between the concepts ›world beat‹ and ›world music‹, and the role of sound in each. The term world beat has a history that goes back at least to Jack Kerouac's 1957 novel *On the Road*, in which he used the term to describe the ›all-encompassing nature of the mambo beat‹ (Kerouac 1957:

235). In the early 1980s, Texas radio disk jockey and musician Dan Del Santo, who is generally credited with coining the phrase, offered the term to encapsulate the concepts of »all ethnic-pop mixings, fusion dance musics, and emerging syncretic populist musical hybrids from around the world, particularly from urban centers« (Feld 1994a: 266). More specifically for Del Santo, it referred to his own fusion of African styles, American jazz, Cuban, Mexican and other global influences to create his musical identity. Shortly thereafter, a similar ›movement‹ surfaced among the musicians of San Francisco, who were also engaged in creating music that encompassed a multiplicity of styles. Musicians engaged in such ›sonic collaborations‹ were searching for a »catchy, all-inclusive phrase that could unite many musical styles while giving them a fresh tag, free of any built-in prejudgment« (Klump 1999: 7). However, before Del Santo, and others, ever uttered the term world beat, efforts by internationally known musician Peter Gabriel had already begun introducing the sounds of other music cultures to a wide rock/pop fan base in Europe, and later the United States with WOMAD (World of Music and Dance). Gabriel founded WOMAD after becoming fascinated with the music from other cultures. »I was on a train one night listening to a cassette of some African music and I thought, well, I think this is some of the most exciting stuff I've ever heard. I'm sure there must be a lot of people out there who would feel as I do if they could hear this music« (Gabriel quoted in Schnabel 1990: 20). Gabriel used his industry savvy to organize the first WOMAD festival in 1981 where he united Burundi drummers, Sufi vocalist Nusrat Fateh Ali Khan, Gambian kora player Alhaji Bai Konte, calypso singer Mighty Sparrow, German experimentalist Holger Czukay, Pete Townsend and the rock group Simple Minds. »The idea was to introduce a rock-oriented audience to music from other lands« (ibid.).¹

Simultaneously, or perhaps subsequently, numerous local musicians throughout the United States and Europe during this time began incorporating the sounds of rock, reggae, ska, Brazilian styles, Cuban rhythms,

1 The trend of internationally famous pop stars introducing foreign music to ›western‹ audiences continued with Paul Simon, who, after hearing South African mbaqanga music and township jive, used his industry connections to arrange a recording session with some of the top musicians in that country. The resulting project *Graceland* introduced the world to the whispery sounds of isicathamiya and the township jive and mbaqanga of South Africa. *Graceland* led to a sustained international career for the South African vocal group Ladysmith Black Mambazo. Upon hearing the popular music of Brazil and Cuba, David Byrne was prompted to release a five CD set of Brazil Classics and a three CD set of Cuban Classics and has made extensive use of Brazilian and Cuban musical traditions in his own music, leading to an explosion in the popularity of Brazilian and Cuban music among the consumers of the U.S.

jazz, blues, Indian styles, Afro-pop and everything in between into musical expressions reflecting the current social realities of their urban environments. In this world beat philosophy, sounds were borrowed cross-culturally, internalized, and used to create musical identities that established sonic statements of emerging local cultures connected to a global community, or to a »one world, one people« orientation that some young listeners embrace« (Lull 1987: 32). To achieve the world beat sound, musicians, usually from economically dominant nations, adopted the »exotic« sonic identities of other cultures that had been established through centuries of tradition, and in a heartbeat placed them alongside traditions from their own worlds. Out of this sonic »appropriation« rose some interesting music, however, the mere duplication of sounds alone was insufficient for success and often led to music that appeared to be »a replica of some »real« situation, with a real context and real meanings elsewhere« (Stokes 1994: 98). For the music to avoid such pulpification and maintain honesty and integrity, it was necessary to fashion the borrowed sounds into a new voice that sonically represented the social environment of the artist as part of the »world beat generation«. In this circular scenario the use of other cultures' sounds fashions an identity, which, once accepted, becomes validated in popular culture, thereby authenticating the new use of the sounds.

In the early 1990s, one of my colleagues at the University of Pittsburgh was Jim DiSpirito, better known today as the percussionist from the band Rusted Root. Jim is a very accomplished tabla player who had lived and studied in India as part of his Ph.D. program. His playing style, considered traditional by most experts, reflected the nuances of North Indian classical music that had become internalized through his training. Seeking to add his sound to their global mixture, Rusted Root lured him away from his degree and onto the stages of the world. Their music was achieved through a fusion of global sounds that had a profound effect on the forming members. As Jim Donovan recalls, »I got really into a lot of African music from places like Ghana and Zaire, and that really changed my perception of music and what you can do with it. I listened to some stuff in Islamic nature and a lot of chanting and drumming repetition« (Donovan quoted in Smiley 2000). DiSpirito also echoed these sentiments in casual conversations I had with him when he expressed his satisfaction with the band's musically all-inclusive nature fusing »rock and roll with other global sounds like West African and Indian music traditions« (DiSpirito 1991). The main point of this Rusted Root digression is that, through juxtaposing musical sounds from diverse and distant lands, the original sounds, internalized by individual musicians, are transformed through collaborative composition techniques, into

a collective musical identity. Sonically, Rusted Root epitomized the world beat philosophy.

Although the practice of integrating musical sounds cross-culturally is as old as the recording industry itself, the emergence of world beat as a ›movement‹ at this particular time and place in the 1980s was, in part, the result of: 1) a powerful media driven transculturation process that brought the sounds of the world together into an amalgam of sonic identity, and 2) »a developing intention [among musicians] to turn the synthesis into a contemporary genre« (Lull 1987: 32). World beat, therefore, represents a flourishing *mélange* of sonic ›appropriation‹ out of which world music, the contemporary genre, was created.

What Does World Music Sound Like?

The internationalization of musical sound encouraged by new musical technologies (Théberge 1997: 203), and a growing general trend toward globalization, created an extremely ripe atmosphere during the 1980s for the discovery of ›international‹ pop, or world music. »The term world music is a marketing concept, which originated among a group of record producers and other interested parties meeting in London in 1987, a catch-all devised to try to exploit the proliferation of local cultural traditions in the interstices of the market« (Chanan 1995: 177).² In this statement, Chanan leaves the reader to make the connection between media-fed transculturation processes and the subsequent proliferation of local cultures. However, Malm and Wallis (1992: 215) are more direct: »Some of the numerous sounds and styles that emerge[d] from the ›transculturation‹ process have been accorded their own category in the business terminology of the music industry: ›World Music««. The popular usage of the term world music »corresponds to the globalization of mass culture at a particular stage of development: the moment when the same corporations that tout the ›information revolution‹ become integrated with the established entertainment industry on a transnational level« (Chanan 1995: 177). The resulting media conglomerates, re-

2 Although Chanan accurately points to the origin of the term used in the music industry, he makes no allusion to its earlier uses. In 1909, Georg Capellen used the term to describe the international influences found in the music of composers Debussy and Stravinsky. Around 1963, German jazz critic Joachim-Ernst Berendt used the term »Weltmusik« to label a movement in jazz that incorporated musical styles from outside the United States. Also, by the early 1960s, the term was being used by ethnomusicologists Robert Brown and Jaap Kunst as a label of inclusivity (see Klump 1999: 9).

ferred to elsewhere as international »empires of sound« (Millard 1995: 175), were in perfect position to capitalize on the growing popular interest in the sounds of ›non-western‹ music.

The »global penetration« of inexpensive cassette technology »provided for individualized reception, [by nearly anyone] anywhere in the world« (Garofalo 1991: 29). While this provided a great tool for disseminating the world's music it also exerted a powerful force on local music markets as exemplified in Peter Manuel's *Cassette Culture* (1993), which examines the proliferation of the cassette and its effect on the music industry in North India. CD technology, on the other hand, was initially introduced in the early 1980s with lukewarm results. For consumers to make the switch to the CD format required new investments in hardware, which at that time was moderately expensive and was not portable. In addition, the cost of a CD was nearly twice that of the vinyl or cassette versions sitting in the same store. Consumers were far more likely to simply copy the record onto a blank cassette for portable listening. Therefore, acceptance of the CD as the format of popular choice was delayed by prohibitive prices. Pricing the new format out of the market initially was very odd when one considers that digital recording technology had cut the cost of production to pennies on the dollar. It was now cheaper for the industry to produce and distribute more music than ever before. And, that is exactly how they eventually swayed the majority over to the new format. As the world's record labels shifted to the digital format, the consumers were treated to an explosion of releases and reissues of rare and previously unavailable recordings to which they responded with an incredible swell in purchases. The CD emerged in the waning 1980s as the popular medium for the dissemination of world's musical output, virtually replacing the cassette. The compact size of the CD and the extended playing time and improvement in sound quality were very appealing to consumers, and with the advent of affordable portable machines, the format took on new appeal. MTV, founded in 1981, was also partly responsible for the surge in the industry by beaming music into the homes of millions of music fans, 85% of which were between the ages of 12 and 34, a perfect demographic defined and delivered to the record industry. This stimulated market condition had a two-pronged effect: 1) it saved a sagging industry that had recently been posting huge annual losses, and 2) it contributed to the industry's push on the cross-cultural marketing of the world's music, which produced a sharp increase in the circulation of international popular music, both on CD and in promotional concert appearances. This interpenetration of the global and the local continued strong into the late 1980s and to anyone paying attention it soon became clear that world

music was far more than a passing affair with sonic unfamiliarity, it had become a permanent part of the globalized soundscape and a very lucrative part of the international recording industry.

Nowhere were these changes more immediately evident than in the local public radio stations across the United States, which suddenly began airing world music as part of their weekly programming.³ As the primary means of showcasing the world's sounds, public radio regularly defined the sound of world music, which often changed according to media initiated trends in popular aesthetics. By the time popular interest in world music caught on in the late 1980s, African and Afro-pop music was the dominant sound. However, this trend had been ongoing for decades. In 1966 Charles Keil made the proclamation that »it is simply incontestable that year after year, American popular music has come to sound more and more like African popular music« (Keil 1991: 45). Twenty years later the phenomenon had grown exponentially. In 1985, after hearing a cassette of mbaqanga and township music, Paul Simon rushed off to South Africa to record his infamous *Graceland* project. Earlier, it had also been African music heard on a cassette that stirred Peter Gabriel to create WOMAD. A further indicator of the popularity of the »African sound« was Georges Collinet's radio program *Afropop*, the only syndicated world music program in the United States. »In 1988, interest in international pop was at an all-time high and *Afropop* was launched by NPR (National Public Radio) as a weekly series. It was the first of its kind« (Afropop Website 2003). A few years later the program expanded its repertoire to include the music and cultures throughout the African diaspora after which the program became known as *Afropop Worldwide*.

3 In 1987, I was an independent producer in Pittsburgh, Pennsylvania seeking to air an informative program on Brazilian music. I approached WYEP, a local community FM radio station, with a proposal that delivered a full hour of high quality weekly programming at no cost to the station. They declined the offer. Later that year, apparently after receiving the press releases and industry news that the industry push was on to promote world music, I was contacted by J. Mikel Ellcessor, the program director of the station, who offered me the opportunity to air my proposed show. The program began in early 1988 (and ran until 1991), and along with others at the station who specialized in the music of Africa, or Europe, or India, we formed the *International Connection*, a weekly program in prime time that was scheduled for world music. At that time the station was one of only a handful of stations in the United States programming world music. When the show began, the consumer was hard pressed to find any of the music they had heard on the radio for sale in the stores. (Most of the music used on my program had been imported directly from Brazil). However, within a year, every store in town had world music and »international music« sections. It was the birth of a new genre.

In addition to public radio, another tool that helped define what world music sounded like in the United States was the annually televised Grammy Award Ceremony, arguably the longest commercial ever aired in the history of broadcasting (aside from MTV). As a marketing tool of the recording industry, NARAS, the National Academy for the Recording Arts and Sciences, and their Grammy Award, exerted powerfully persuasive forces on the music purchasing habits and musical aesthetics of the general public. NARAS was slow to accept the oncoming world music trend as permanent, but in 1991, it conceded and created the Best World Music Album category.⁴ In the new category NARAS lacked imagination and often did more to confuse than to inspire consumers with votes that were either cautious, uniformed, or under the influence of the record industry. The first Grammy in the new category went to Mickey Hart for the album *Planet Drum*, winning over *Amen* by Salif Keita, *Brazilian Serenata* by Dori Caymmi, *Este Mundo* by the Gipsy Kings, and *Txai* by Milton Nascimento (O'Neil 1999: 518). Choosing *Planet Drum* over *Amen* or *Txai* in this category indicated that the conservative voting members of NARAS were still unsure of what world music really was. This trend continued as successive Grammys went to Sergio Mendes (*Brasileiro*) in 1992, Ry Cooder (*A Meeting By The River*) in 1993, Ali Farka Toure with Ry Cooder (*Talkin' Timbuktu*) in 1994, Deep Forest (*Bohème*) in 1995, and The Chieftains with Ry Cooder (*Santiago*) in 1996. The creation of the Latin Academy of the Recording Arts and Sciences in 1997 coincided with a shift in attention that placed Brazilian music in the limelight until the turn of the century by awarding Grammys to: Milton Nascimento (*Nascimento*) in 1997, Gilberto Gil (*Quanta*) in 1988, Caetano Veloso (*Livro*) in 1999, and João Gilberto (*João, Voz e Violão*) produced by Caetano Veloso, in 2000.⁵ Only in the new millennium did the Academy break away from

4 Preceding the Best World Music Album Grammy and reflecting the sharp increase in the ›African sound‹ of popular music of the United States, Paul Simon's *Graceland* was awarded a Grammy for Album of the Year in 1986, and in 1987 it won the prestigious Record of the Year award (Schipper 1992: 242 and 247). The commercial success of *Graceland* was pivotal in introducing the *sounds* of African popular music to a wider cross section of music consumers outside of Africa. The music on this record was *not* African popular music, however, it did utilize many of its sounds and their meanings.

5 During the height of Brazilian musical popularity among the consumers of the United States, Paul Simon released *Rhythm Of The Saints* (partially recorded in Brazil) and featuring Brazilian superstar Milton Nascimento, percussionist Naná Vasconcelos, instrumental ensemble Uakti, and the cultural drumming group from Bahia, Olodum (recorded live in Bahia's historic Pelourinho district). While the music on this release did very little to capture the essence of Brazilian musical culture, once again, as in *Graceland*, we see Simon attaching to himself

Brazil by awarding Grammys to Ravi Shankar (*Full Circle*) in 2001, and Ruben Blades (*Mundo*) in 2002. With the media forces leaping from one cultural sound to another the answer to what world music sounded like was becoming more and more impossible to define.

The sound of world music, now a commodity as any other, became subject to fluctuations depending upon market conditions, corporate objectives and profit projections. With the record labels in control of much of the world's media, inclusion into the world music arena was therefore controlled by a small number of multinational conglomerates. Through their hegemonic control over the production and distribution of music on a global level, the world music category emerged as a tool of industry ›exclusion/inclusion‹, exerting further control over its sonic characteristics. Inclusion into the world music category often represented a double-edged sword for musicians, at once offering an opportunity at international fame and wealth, while on the other hand marginalizing the artist from mainstream media and culture. Being labeled a »world musician« with its connotations of the ›exotic other‹ ›is not only exclusionary, but implies notions of inferiority as well. Hence, such a classification becomes a legitimized cultural, musical and linguistic segregation« (Klump 1999: 13). This sentiment was eloquently summarized by musician Angélique Kidjo who believes that world musicians are systematically ›left out of the mainstream, because this music is given the same weight in the market that the Third World is given on the global economic chessboard« (Kidjo quoted in Aubert 1992: 25). The persistence of this condition results in the permanent artistic ›ghettoization‹ of world musicians from mainstream culture. As part of selling the exotic, world music marketing strategies came to mean ›music of non-Western origin and circulation, as well as musics of dominated minorities within the Western world: music of the world to be sold around the world« (Feld 1994a: 266). Such strategies are problematic in that they subjugate the importance of the musical sounds to their emanating source. In other words, using seemingly arbitrary criteria for inclusion that places emphasis upon geographic, cultural and linguistic, rather than musical elements, in world music, the industry ›has created a musical category where musical sound may be an irrelevant criterion« (Klump 1999: 13).

the sounds and meanings of ›Third World‹ music traditions that have become popular in the ›western‹ world.

Issues of Tradition, Authenticity and Identity

As the recording industry explored the new market, many techniques were employed to sell concepts of ›tradition‹ and ›authenticity‹ along with the music. Unfortunately, initial attempts to introduce music cross-culturally were marked by an outdated, evolutionist sentiment toward the ›exotic‹, or the musical Other. Representing foreignness with arbitrarily assigned ›primitive‹ symbols such as a djembe drum, a berimbau, the kokopelli figure, or other ›ethno-man‹ icons (like the one that serves as the logo for the Society for Ethnomusicology in the United States), the marketing of world music demonstrated an ethnocentric view of foreign cultures that encouraged the misuse of the terms ›traditional‹ and ›authentic‹ as desirable, ›modern‹ commodities. Through such attempts, the record labels ›simultaneously fuse discourses of the exotic with those of tradition and authenticity‹ (Théberge 1997: 202). Ideas governing the commercialization of the ›traditional‹ adhere to strict definitions of tradition as the transmission of cultural elements from one generation to the next, usually through oral means, or a time-honored practice. Attaching connotations of musical tradition to a timeline extending into a fading cultural past is rooted in antiquated ›evolutionist‹ thought displaying the ›salvage ethnography‹ concepts long abandoned by the social sciences. This logic manifests itself in the music industry through such incredulous CD themes as »ancient«, »traditional«, »authentic«, »forgotten« and even »endangered« music. This ›exoticization‹ of foreign cultures in world music operates to »increase the mystique of the music to the Western viewer/listener« (Mitchell 1993: 315).

Concepts of authenticity are often used in world music as validators for cultural behaviors, which are scrutinized against fossilized concepts of tradition. Authenticity, at best, is a relative, philosophical concept, which may or may not be entirely useful when applied to the study of music. In world music it is safe to assume that the listeners' views of authenticity would exist on many levels, contingent upon the receiver's knowledge of the producing culture. Therefore, it is entirely possible for the same musical event to be simultaneously experienced on many levels, each with the same degree of authenticity to the listener. The more the listener understands the traditions of the producing culture, the better she is equipped to make judgments, should she so desire, concerning concepts of aesthetics, tradition and authenticity. However, when considering such concepts in music, it is naïve to think of local cultures as stagnant or that all members of a local culture share a common ideology of tradition or authenticity. While

these concepts may remain useful to ethnomusicologists and the scholarly interested, their use as commodities in the world music market, should be dismissed.

Authenticity, while not a highly valued commodity in the international music industry, is frequently established through authoritative, informative liner notes, photographs, and the involvement of scholars, or ›experts‹, generally acknowledged as specialists in the cultural area. Record labels offering world music such as *Ryko*, *Rounder*, *Nonesuch*, and *Lyrichord* in the United States, or *Nimbus* in the U.K., have built trustworthy reputations using this method. However, the *Smithsonian Folkways* series is perhaps the best example of this method. The global sounds presented on the *Folkways* label are ›authenticated‹ by experts in the field, thus setting the standard for authenticity as related to a particular musical tradition. Another method is found in pairing the ›foreign‹ artist with an established pop star of the ›western‹ world. Using this technique, the industry seeks to move ›select‹ foreign musicians from their previously marginalized position in the industry toward the mainstream of western public consciousness. Through releases such as Paul Simon's *Graceland* (1985) and *Spirit Of The Saints* (1989), Peter Gabriel and Youssou N'Dour (*Shakin' The Tree*, 1989), Ernie Watts with Gilberto Gil (*Afoxé*, 1991), Hank Jones with Cheick-Tidiane Seck (*Sarala*, 1995), Toumani Diabate with Taj Mahal (*Kulanjan*, 1999), or Sting with Algerian rai singer Cheb Mami (*A Brand New Day*, 2001), the ›western‹ pop star, an accepted musical expert among consumers, is regularly used by the industry to introduce the artists to western audiences while simultaneously validating the music.

For the average consumer, however, the commodities of tradition and authenticity offered in world music releases hold marginal interest. It is not vitally important that ›outsider‹ experts, or academics hired by the transnational record companies to write the liner notes, attest to the authenticity of the music. The aesthetic appeal of the sounds remains the deciding criterion among consumers. Sound is the root reference for aesthetic acceptance by audiences, especially when listening to music containing lyrics that are sung in a language unknown to the listener. Without phonetic reference, the entire piece becomes a presentation of soundscapes that either evoke feelings of satisfaction or discomfort leading the listener to accept or reject the musical experience. Therefore, sound in world music is far more crucial than tradition or authenticity in cross-cultural communication by introducing listeners to new cultural standards of musical aesthetics, often for the first time.

Closely linked to discussions of authenticity, and frequently considered interrelated, are concepts of identity and ethnicity. Amid the mass industrialization of music, global commercialization and consumerism, musical sound has proven an effective means of establishing, asserting and maintaining cultural and/or personal identities. However, in this globalized world the identity one projects is subject to adaptation and alteration by others, becoming swallowed by new identities emerging from the mix. These new identities reflect »a moveable, developing relational process of identification that links the traditions of the past with the all the dislocations of the world system« (Garofalo 1991: 33). Referring to identity in this global local dialectic Stuart Hall stated: »So one and the same time, people feel part of the world and part of their villages. They have neighborhood identities and they are citizens of the world« (Hall quoted in Garofalo 1991: 33). Likewise, musicians possess local and global musical identities that are negotiated and asserted through composition and performance, which is commonly achieved by adherence to rhythmic techniques, instrumentation, language, repertoire and styles that are strongly identified with a particular group. However, meaning, identity and ethnicity, while more easily maintained on a local or national level, can become mutated, or devalued, as the sounds are incorporated into foreign musical expressions. This is evident in many ›first world-third world‹ collaborations, particularly world music videos, where the geopolitical relationship is transferred to the musical project.

Cross-Cultural Use of Sounds

The dissemination of the world's musical sounds via huge media conglomerates and global distribution networks constructs a dynamic between the dominant world powers and less powerful nations. This dominant-submissive dynamic, termed complementary schismogenesis by anthropologist Gregory Bateson (1972) presents an interesting perspective that may be helpful in studying the cross-cultural use of sound. As a logical extension of schizoponia, schismogenesis is found in the process of disseminating the disembodied sounds on a global level for corporate profit. This raises questions as to how the schizomogenetic dynamic affects the schizophonic product as it is prepared for diffusion throughout the world. In a complementary schizomogenetic scheme the actions of individuals in group ›A‹ elicit responses from individuals in group ›B‹ which, in turn, intensifies the behavior of ›A‹ which then affects the behavior of group ›B‹ and so on. This circular

dynamic is established in the international music industry through contract negotiations between local musicians and the transnational recording companies who control international distribution. The dominance is introduced as the industry acts as gatekeepers of the wealth-producing mechanisms controlled by the media conglomerates. In order for local musicians to pass through the gate, they must agree to lopsided contractual agreements that further enforce the uneven dynamic. According to Bateson, unless this type of distortion is restrained it results in a »mutual hostility« between the groups and »must end in the breakdown of the system« (Bateson 1972: 68). Evidence of this hostility, and perhaps even the breakdown of the system, may be seen in the current ›war‹ between the record labels, their artists and music consumers (under the guise of intellectual property issues), as digital technology has introduced options to existing corporate hegemony over music. In this dominant-submissive business environment, the international recording industry, centered in economically dominant nations, appropriates, albeit through contract, the music of local cultures, mostly from less powerful nations. The choice of which music becomes a commodity relies upon corporate strategies and demographic market studies that act as a filtering process by which music is preselected for global distribution (Hirsh 1973). This filtering process, in effect, provides yet another layer of corporate control over the sonic characteristics of mainstream world music. It is through this filtering process that the average fan is herded toward the sounds of choice and directed away from the others. Though not always successful, this process helps reinforce sonic stereotypes that lead to predictable sales while relegating the offerings of great musical nations to a single genre, or two.

In music making practices, appropriation is often misused and confused with concepts of influence and transculturation. Technically, appropriation exists when sounds are claimed or used without proper permissions or acknowledgments. These sounds are often used to realize profits for the taker while providing no, or little, retribution for the originator. Typically, it is the musicians of economically dominant cultures such as Europe, the United States or Japan who appropriate and use the sounds of more subjugated cultures, although this is not always the case. For these reasons, the word appropriation bears negative connotations. However, not all cross-cultural uses of musical sounds are appropriations. In this technologically driven shrinking planet many sonic adaptations are simply the result of years of influences and transculturations.

When Paul Simon headed to South Africa to make *Graceland*, the music he imagined for the project had been influenced by the sound of mbaqanga,

iscathamiya and township music fused with his own Anglo musical influences. The South African sound was very familiar to him due to many elements borrowed from rhythm and blues in the U.S. and other music forms from the ›west‹ that had made their way to Africa via LPs and cassettes. »During the 1950s, for example, about 200 Cuban 78 R.P.M. recordings made their way to Africa, greatly influencing music there. And the spread of audiocassettes throughout the world sent American rock and soul music – James Brown, Little Richard and Elvis Presley – to Africa« (Schnabel 1990: 20). Roger Armstrong of London-based *Globestyle Records* affirms: »We're talking about a gigantic melting pot and not only James Brown, Santana, Stevie Wonder and other groups that made American R&B popular in Africa« (Armstrong quoted *ibid.*). These reverberations, or ›sonic echoes‹, are aural reflections of U.S. and Latin American music culture, consumed and incorporated into local cultures, as in Jamaica or Africa, then introduced back into the popular culture of the western world years later under the world music rubric. Therefore, when Simon listened to South African iscathamiya singing he was hearing the local result of European Christian hymn traditions introduced by European Colonists that over time also fell under the influence of the gospel sound coming from the United States. Can it be said that South Africans had appropriated these foreign sounds, or would it perhaps be more accurate to describe the outcome as a product of influence or transculturation? And is this the same as when a major international pop star, such as Paul Simon, upon hearing this sound arranges to incorporate it into his Anglo centric pop project?

From most perspectives the two are vastly different. However, they are alike in that they both represent musical interchanges between dominant and less dominant cultures. The second instance, however, involved large sums of capital that were exchanged for a sound, in this case the sound of South Africa, which Paul Simon appropriated and attached his name. »How then does one evaluate this type of trade, where the original creative product by primary tradition bearers is appropriated in exchange for symbolic respect and possibly some lesser, trickle-down economic payback, advancement or crossover in the marketplace?« (Feld 1994b: 239). I have pondered this question along with other assessments of the *Graceland* project as a »process of appropriation, exploitation and domination« (Meintjes 1990: 47). However, when I spoke of *Graceland* with Joseph Shabalala, the leader of Ladysmith Black Mambazo, on his visit to UCLA, his point of view seemed to quiet the debate. »I did not feel violated or exploited. He made Ladysmith Black Mambazo famous all over the world. Our music reaches people now I never dreamed would hear it... like here, I am here now...

when before?» (Shabalala 2000). Regardless of one's philosophic stance on the phenomenon, ›first world-third world‹ collaborations commonly bear sharp reminders of the lopsided effects of the schismogenetic dynamic at work in the international music industry.

In recent years a different method of cross-cultural sonic appropriation surfaced through the development of digital sampling. Unlike world beat fusions, sampled sounds were not internalized by the musicians and were chosen solely for their sonic characteristics and their contribution to the overall mix. These cultural sounds, along with their identities, became the ›raw materials for the increasingly diversified and complex mix of musics tapped into by the widespread use of digital sampling« (Mitchell 1993: 319). Sampling technology presented a microcosm of the entire world music industry in one electronic device. The amalgam of sound that beamed into the homes of the world a decade earlier was now available at the push of a button. With the invention of ›sound libraries‹ to feed to the digital machinery it became possible for mix masters to juxtapose even more unlikely musical sounds in their musical arrangements, such as Tuva throat singing and Cuban conga rhythms, or Balinese gamelan with the tenor sound of John Coltrane without having to learn how to play the instruments or find the musicians to deliver the desired sound. With sampling it was no longer even necessary to be a musician in the traditional sense in order to create music. All one needed was the equipment, an ›ear‹ and access to the ›sound libraries‹. As Mitchell points out: »What is important these vast collections of sound and excerpts of sampled performances – from Africa, Japan, Korea, Java, South America, the Middle East and India – is that they have been promoted almost exclusively as a kind of ›sonic tourism‹ for musicians in the industrialized world« (Mitchell paraphrased in Théberge 1997: 202).

This philosophy was evident in digital instrument marketing campaigns that claimed to have packed the ›sounds of the world‹ into the instrument. Perhaps the most telling example of this was seen in the advertisement for the *E-mu's Proteus 3* ›world in a box‹ that invited the musicians to »Take on the World« and to »Enrich [their] Music with a Global Texture«. In the text of the ad this sonic appropriation was the main selling point: »As borders dissolve, traditions are shared. And this sharing of cultures is most powerful in the richness of music. With sounds that originate from around the world, among players, *E-mu* had gathered these sounds and more – 192 in all. Use them to emulate traditional world instruments or as raw material for creating one-of-a-kind synthesized sounds of your own« (*E-mu* product ad 1993). From this text is clearly evident that the ›sharing‹ is a one-way street flowing from the creators, the ›players‹, to the appropriators. Here

again we see the schizmo-genetic effect that allows the instrument makers from dominant industrialized nations to appropriate subaltern sounds for corporate profit, and in doing so effectively devalue the cultures and traditions from which these sounds emanate. Perhaps even more damaging is that the »musician's notion of the sound and performance traditions of world cultures are being filtered through the marketing departments of American, Japanese, and European instrument manufacturers and a small group of largely anonymous, independent sound developers« (Théberge 1997: 203).

Conclusion

Ethnomusicologist Steve Loza (1999) once stated: »Latin America represents the most integrated convergence of cultures and continents in the most rapid span of time than any other cultural area in history«. Although these words are certainly true when considering physical proximity and political colonization, they do not even begin to compare with the integrated convergence that has taken place in the media-driven ›cultural area‹ of world beat. Whereas in Latin America the cultures of three continents collided and morphed over a five hundred year period, the integrated convergence that happened in world beat involved virtually every continent and took place in less than a decade.

As we have seen, world beat was the sonic fruit of a global technoculture connected by networks and communication satellites, with digital audio technology and personal lasers. This technological savvy sparked the catalyst that produced the accelerated collision of cultural sounds that yielded world beat. Out of this sonic *mélange* world music emerged as the designation for the corporate appropriation of the sum of the world's marketable sounds produced by this convergence. Therefore, whether it is Pete Seeger or the Kingston Trio ›borrowing‹ Solomon Linda's »Mbumba«, or jazz players' appropriation of the bossa nova sound, W. C. Handy's habanera rhythm at the beginning of »St. Louis Blues«, Dizzy Gillespie's tune »Manteca« with Cuban conga player Chano Pozo, or the Japanese salsa bands Orchesta de la Luz and Orchesta de Sol, the cross-cultural incorporation of sounds and therefore identities is the essence of the international music industry. »In this globalized sense the designation world music is almost a misnomer, for what once designated the music of the Other, now kidnaps otherness for consumption by and for the pleasure of Self« (Bohlman 2002: 24).

References

- Afropop Website (2003). »What is Afropop?« In: <http://www.afropop.org/about.php> (accessed March 10, 2003).
- Aubert, Laurent (1992). »The World Dances to a New Beat: An Invitation to the ›Great Pluralist Jamboree.« In: *World Press Review*, Vol. 39:1, pp. 24-25.
- Bateson, Gregory (1972). *Steps to an Ecology of Mind*. New York: Ballantine.
- Bishop, Jack (2001). »Just as Sweet the Second Time Around: The Re-popularization of the Baião in Pernambuco, Brazil.« In: *Studies in Latin American Popular Culture*, Vol. 20, pp. 203-216.
- Bohman, Philip V. (2002). »World Music at the ›End of History.« In: *Ethnomusicology*, Vol. 46:1, pp. 1-32.
- Chanan, Michael (1995). *Repeated Takes: A Short History of Recording and its Effects on Music*. London: Verso.
- DiSpirito, Jim (1991). *Conversation with author*. October 20.
- Feld, Steven (1994a). »From Schizophonia to Schismogenesis: On the Discourses and Commodification Practices of ›World Music‹ and ›World Beat.« In: *Music Grooves: Essays and Dialogues*. Ed. by Charles Keil and Steven Feld. Chicago: University of Chicago Press, pp. 257-289.
- Feld, Steven (1994b). »Notes on ›World Beat.« In: *Music Grooves: Essays and Dialogues*. Ed. by Charles Keil and Steven Feld. Chicago: University of Chicago Press, pp. 238-246.
- Garofalo, Reebee (1991). »Whose World, What Beat?: The Transnational Music Industry, Identity, and Cultural Imperialism.« In: *Radical America*, Vol. 25:4, pp. 25-38.
- Hirsh, Paul Morris (1973). *The Structure of the Popular Music Industry: The Filtering Process by Which Records are Preselected for Public Consumption*. Ann Arbor, Michigan: University of Michigan Institute for Social Research.
- Hobsbawm, Eric J. (1983). »Introducing Invented Traditions.« In: *The Invention of Tradition*. Ed. by Eric Hobsbawm and Terrence Ranger. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-14.
- Keil, Charles (1991). *Urban Blues*. Chicago: University of Chicago Press (2nd ed.).
- Kerouac, Jack (1957). *On the Road*. New York: Signet/New American Library.
- Klump, Brad (1999). »Origins and Distinctions of the ›World Music‹ and ›World Beat‹ Designations.« In: *Canadian University Music Review*, Vol. 19:2, pp. 5-15.
- Loza, Steve (1999). »Introductory Statements.« Presented at the conference *Musical Cultures of Latin America: Global Effects, Past and Present*, University of California at Los Angeles, May 28.
- Lull, James (Ed.) (1987). *Popular Music and Communication*. Newbury Park: Sage.
- Malm, Krister / Wallis, Roger (1992). *Media Policy and Music Activity*. New York: Routledge.
- Manuel, Peter (1993). *Cassette Culture: Popular Music and Technology in North India*. Chicago: University of Chicago Press.
- Meintjes, Louise (1990). »Paul Simon's *Graceland*, South Africa, and the Mediation of Musical Meaning.« In: *Ethnomusicology*, Vol. 34:1, pp. 37-73.
- Millard, Andre (1995). *America on Record: A History of Recorded Sound*. London: Cambridge University Press.
- Mitchell, Tony (1993). »World Music and the Popular Music Industry: An Australian View.« In: *Ethnomusicology*, Vol. 37:3, pp. 309-338.

- O'Neil, Thomas (1999). *The Grammys: The Ultimate Unofficial Guide to Music's Highest Honor*. New York: Berkeley Publishing Group.
- Schafer, R. Murray (1977). *The Tuning of the World: A Pioneering Exploration into the Past History and Present State of the Most Neglected Aspect of our Environment: The Soundscape*. New York: Albert A. Knopff.
- Schipper, Henry (1992). *Broken Record: The Inside Story of the Grammy Award*. New York: Birch Lane Press.
- Schnabel, Tom (1990). »International Bandstand: From Afro-Beat to Zouk, Third-World Rhythms Are Creating a Revolution in Pop Music.« In: *Los Angeles Times Magazine*, January 7, p. 20.
- Seeger, Anthony / Théberge, Paul (2001). »Technology and Media.« In: *Garland Encyclopedia of World Music*, Vol. 3. Ed. by Ellen Koskoff. New York: Garland, pp. 235-249.
- Shabalala, Joseph (2000). *Conversation with author*. May 26.
- Smiley, Joana (2000). »Rusted Root Drummer Jim Donovan Speaks about Music, Creativity, and Life.« In: *The Tartan*, Vol. 95:2 (<http://www.thetartan.org/95/2/artsandliving/50.asp>; accessed June 16, 2003).
- Stokes, Martin (1994). »Exchange and Meaning: Black Sea Musicians in the West of Ireland.« In: *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*. Ed. by Martin Stokes et al. New York: Berg Publishers, pp. 97-115.
- Théberge, Paul (1997). *Any Sound You Can Imagine: Making Music, Consuming Technology*. New England: Wesleyan University Press.

Musical Works Cited

- Blades, Ruben (2001). *Mundo*. Columbia 84625.*
- Caymmi, Dori (1990). *Brasilian Serenata*. Qwest/Warner Brothers 926573-2.
- Chieftains, The (1995). *Santiago*. RCA 9 68602-2.*
- Cooder, Ry (1992). *A Meeting By The River*. Water Lily Acoustics CS-29-CD.*
- Deep Forest (1994). *Boheme*. Epic 4786232.*
- Diabate, Toumani with Taj Mahal (1999). *Kulanjan*. Hannibal HNCD 1444.
- Gil, Gilberto (1997). *Quanta*. Atlantic/Mesa 92807-2.*
- Gilberto, João (1999). *João, Voz e Violão*. Verve 314546713-2.*
- Gipsy Kings (1990). *Este Mundo*. Nonesuch 61179.
- Hart, Mickey (1990). *Planet Drum*. Rykodisc 10206.*
- Jones, Hank with Cheick-Tidiane Seck (1994). *Sarala*. Verve 528 783-2.
- Keita, Salif (1990). *Amen*. Island/Mango Records 6075440.
- Mendes, Sergio (1991). *Brasileiro*. Elektra 961315-2.*
- Nascimento, Milton (1990). *Txai*. Columbia CK 46871.
- Nascimento, Milton (1996). *Nascimento*. Warner Brothers 9 46492-2.*
- Shankar, Ravi (2000). *Full Circle*. Angel 5 57106 2.*
- Simon, Paul (1989). *Rhythm Of The Saints*. Warner Brothers 9 26098-2.
- Simon, Paul (1985). *Graceland*. Warner Brothers 9 25447-2.
- Sting (2001). *A Brand New Day*. A&M Records 0694904432.
- Toure, Ali Farke with Ry Cooder (1993). *Talkin' Timbuktu*. World Circuit 2 004027.*
- Veloso, Caetano (1998). *Livro*. Mercury 536584-2.*
- Watts, Ernie with Gilberto Gil (1991). *Afoxé*. CTI R2 79479.
- Youssou N'Dour/Peter Gabriel (1989). *Shakin' The Tree*. Virgin VSCD 1167.

* denotes Grammy winner for Best World Music Album

SOUND ALS KATEGORIE DES URHEBERRECHTS

Frédéric Döhl

Die Notwendigkeit für das Urheberrecht, sich mit dem Begriffsfeld Sound auseinander zu setzen, beruht auf mehreren Aspekten. Während des 18. Jahrhunderts setzte sich die Auffassung durch, dass ein Musikwerk in einem »marktwirtschaftlichen Regeln gehorchenden Musikmarkt auch ein kostbares Wirtschaftsgut ihres Schöpfers darstellt« (Sprang 2001: 11). Sound als musikalischer Kategorie kommt vor allem in zeitgenössischer Populärmusik oft eine hohe wirtschaftliche Bedeutung zu, da die Kreativität auf diesem Gebiet in vielen Stilrichtungen eine große Rolle spielt. Nicht selten ist es ein charakteristischer Sound – und nicht die Melodie oder der Text –, der den Haupteindruck und Wiedererkennungswert eines Songs ausmacht. Monitäre Interessen zwingen folglich zum einen das Urheberrecht, über die Schutzfähigkeit von Sound zu entscheiden. Zum anderen liegt unserem Urheberrecht die Vorstellung zugrunde, dass »die Schutzfähigkeit [eines Musikwerkes] durch seine Individualität begründet wird« (Rehbinder 2002: 91). In vielen Werken, namentlich der populären Musik, liegt das individuelle Moment aber gerade in den oft aufwändig entwickelten Sounds und nicht in der Melodie, dem Hauptanknüpfungspunkt für die Schutzwürdigkeit von Musik nach dem Urhebergesetz. Neben die Urheberperspektive treten weiter die ebenfalls durch das Gesetz bedachten Rechte von Ausführenden und Produzenten, die etwa beim Sampling eines Schlagzeug-Grooves von einer fremden Platte zur Verwendung in einem eigenen Stück relevant werden.

Wie verhält sich nun die aktuelle Rechtslage, geformt durch Gesetz und Rechtsprechung, zu der Kategorie Sound? Zuvorderst muss festgestellt werden, dass Sound auch für das Urheberrecht keine einheitliche Kategorie darstellt, sondern mehrere Elemente begrifflich hierunter fallen, die folgerichtig auch unterschiedlich behandelt werden. Unter »Sound« ist zum einen Sound im Sinne von *Stil* eines Künstlers zu verstehen. Weiter fällt unter Sound *Klang*, in der zeitgenössischen populären Musik vor allem mit technischen Hilfsmitteln wie Synthesizern generierter Klang, schließlich unter dem

Begriff *Sound-Sampling* die Übernahme von Sounds jeglicher Gestalt und Länge von fremden Platten zur Integration in eigene Produktionen.

a) Sound im Sinne von Stil

Gelingt es einem Künstler, eine so individuelle Musiksprache zu entwickeln, dass die sie tragende Kombination musikalischer Mittel mit ihm assoziiert wird, dann gewinnt diese oft als »Sound eines Künstlers« bezeichnete Individualität erhebliche wirtschaftliche Bedeutung, da sie den Künstler von anderen des gleichen Genres unterscheidbar macht. Rechtlich ist diese Leistung, ungeachtet ihres hohen künstlerischen Ranges etwa im Vergleich zu einer durchaus schutzfähigen kurzen Melodie, nicht schutzfähig, da eine juristische Beurteilung eines Mindestmaßes an stabilen Entscheidungskriterien bedarf, um nicht willkürlich zu werden. Sound im Sinne von Stil setzt sich jedoch aus so vielen Elementen zusammen, dass nicht beherrschbare Abgrenzungsprobleme entstünden, um zu klären, unter welchen Voraussetzungen ein Sound als schutzfähig anzusehen wäre und vor allem, was daraufhin dem Rest der Künstler an freier Nutzung von musikalischem Material, dass Bestandteil eines dann als schützenswert eingestuften Sounds eines Künstlers ist, untersagt werden müsste. Folglich bleibt dem »Original« gegenüber Nachahmern nur die Möglichkeit, sich als die eigentlich künstlerische, da ideengebende und Individuelles schaffende Persönlichkeit zu präsentieren und als solche auf dem Musikmarkt von Rezipienten vorgezogen zu werden. Dies gilt gleichermaßen für Urheber wie Ausführende.

b) Sound als Klang

Grundsätzlich ist erster Anknüpfungspunkt zur Ermittlung der für die Schutzfähigkeit nach § 2 II UrhG erforderlichen Individualität eines Musikwerkes die Melodie. Schon sehr kurzen melodischen Abschnitten wie Handyklingeltönen wurde eine solche ausreichende Individualität von der Rechtsprechung zugestanden (Landgericht Hamburg 2001). Fehlt nun einem Werk – wie in elektronischer Musik nicht unüblich – eine Melodie, wird das Vorliegen der Individualität aus dem »Gesamteindruck, den das jeweilige Werk erzielt« (Alpert 2002: 528), ermittelt. In diesem Sinne können melodielose Soundarbeiten die für die Schutzfähigkeit nach § 2 II UrhG erforderliche Individualität aufweisen und damit deren Autor in den Genuss der dem Urheber vom Gesetz zugedachten Rechte kommen.

Wie verhält es sich nun mit Werkteilen? Wenn nur Teile einer für sich als Ganzes schutzfähigen Melodie entnommen werden, ist das Urheberrecht verletzt, wenn der entnommene Melodieteil für sich genommen schutzfähig ist, sprich die erforderliche Individualität aufweist. Dies gilt jedoch nicht in gleicher Weise für einen einzelnen Sound als besonderer musikalischer Klangfarbe. »Eine bloße Idee [ist] noch kein Werk [im Sinne von § 2 UrhG]. Dasselbe gilt für ein musikalisches Thema, für einen originellen musikalischen Einfall, der nur in wenigen Noten niedergelegt ist, für einen neuen musikalischen Akkord, für eine besondere musikalische Klangfärbung (Sound)« (Rehbinder 2002: 36).

Ein einzelner Sound ist also unabhängig von der Komplexität und Individualität seiner Herstellung nicht schutzfähig. Mehrere Aspekte legen dies nahe: Teilweise werden Sounds mit Computerunterstützung erstellt, die Kreativleistung kommt also nicht vom »Urheber«. Regelmäßig sind »neue« Sounds nur Ableitungen von bestehenden. Kaum möglich erscheint es so, präzise Abgrenzungskriterien zu entwickeln, um bestimmen zu können, wann ein Sound schutzfähig, sprich ausreichend individuell ist und wann nicht. Weiter könnten die Hersteller elektronischer Instrumente sich die meisten Sounds vor Markteinführung eines neuen Instrumentes schützen lassen, obwohl sie gar nicht als Urheber tätig werden. Und schließlich »könnte jeder Besitzer eines Synthesizers mit Leichtigkeit Tausende von Sounds für sich in Anspruch nehmen, so daß die Organisation eines solchen Schutzes unrealistisch scheint« (Klein 1994: 582). Das wichtigste Argument ist jedoch, dass der einzelne Klang wie Rhythmen, Akkorde oder Tonleitern frei nutzbar bleiben muss, um überhaupt eine freie Kunstaübung zu gewährleisten. »Im Ergebnis sind danach sämtliche Einzelbestandteile elektronischer Musik wie Beats und deren Generierung, Scratches sowie Sounds jedweder Art dem Urheberschutz als Werk im Sinne von § 2 UrhG entzogen« (Alpert 2002: 531). Es ist jedoch zu beachten, dass etwa beim Sampling selbst einzelner Sounds von Tonträgern zwar nicht die Rechte des Urhebers, wohl aber die Leistungsschutzrechte des Tonträgerherstellers aus § 85 UrhG verletzt sind, der das ausschließliche Recht auf Vervielfältigung und Verbreitung innehat, so dass Sampling ohne Zustimmung des Rechteinhabers der Samplinggrundlage unzulässig ist. Die Zustimmung wird in manchen Bereichen wie etwa beim Verkauf von Soundarchiven mit dem Kauf des Tonträgers erworben, grundsätzlich ist sie aber gesondert vor Verarbeitung und Veröffentlichung einzuholen. Bei Entdeckung durch den Rechteinhaber und Beweisbarkeit des Sampling drohen dem Samplenden juristische Konsequenzen, die bis zum Rückruf der gesamten Produktion aus dem Handel und ihrer Vernichtung

reichen können und daher vor allem im Falle kommerziell erfolgreicher Produktionen nicht in Kauf genommen werden sollten.

Die Ausführungen zeigen, dass sich das auf 200 Jahre alte Vorstellungen zurückgehende Urheberrecht schwer tut, mit Sound als Kategorie künstlerischer Arbeit adäquat umzugehen.

Literatur

- Alpert, Frank (2002). »Zum Werk- und Werkteilbegriff bei elektronischer Musik – Tracks, Basslines, Beats, Sounds, Samples, Remixes und DJ-Sets.« In: *Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht*, Nr. 3, S. 525-534.
- Klein, Christian (1994). »Digitales Sampling.« In: *Handbuch der Musikwirtschaft*. Hg. v. Rolf Moser. Starnberg: Keller (3. Aufl.), S. 575-585.
- Landgericht Hamburg (2001). »Klingelton für Handys. Urteil des Landgerichts Hamburg vom 4. April 2001 – 3080112/01.« In: *Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht*, Nr. 5, S. 443-445.
- Rehbinder, Manfred (2002). *Urheberrecht*. München: C.H. Beck.
- Sprang, Christian (2001). »Von der ›Entdeckung‹ zur Globalisierung. Zur Geschichte des Musikurheberrechts.« In: *Neue Zeitschrift für Musik*, Nr. 3, S. 10-15.

MUSIK IM ZEITALTER VON SOUND. WIE HERMANN VON HELMHOLTZ EINE NEUE ÄRA BEGRÜNDETE

Matthias Rieger

»If this word ›music‹ is sacred and reserved for eighteenth and nineteenth-century instruments, we can substitute a more meaningful term: organization of Sound« (Cage 1987: 3).

Musik ist nicht Sound

Wer verstehen möchte, was Sound ist, der muss die Vorstellung aufgeben, Sound wäre schon immer die Grundlage von Musik gewesen. In der Musikwissenschaft ist dieses Missverständnis weit verbreitet: Musizieren wird hier in der Regel als kulturell und historisch unterschiedliche Form der Sound-Production untersucht. Sound wird nicht als historisches Phänomen begriffen, sondern als ahistorische Selbstverständlichkeit, die man retrospektiv Pythagoras, dem mittelalterlichen Naturphilosophen Robert Grosseteste oder der Pop-Ikone Madonna zuschreibt (vgl. Hunt 1978; Panti 1998). Zahllose Regalmeter musikwissenschaftlicher Studien sprechen inzwischen Bände davon, wie die Barockgambe und der Sampler als verschiedene Arten von Klangerzeugern in einen instrumentengeschichtlichen Topf geworfen werden. Wer die Aufführung einer Bach-Kantate aus dem 18. Jahrhundert zwischen die gleichen musikhistorischen Buchdeckel klemmt wie die Rave-Grooves der Love Parade, der konstruiert eine historische Kontinuität, durch die Musizieren rückblickend als Sound-Production erscheint.

Dass Musik und Sound historisch jeweils zwei unvergleichbaren Epochen angehören, macht keine musikwissenschaftliche Abhandlung so deutlich wie Hermann von Helmholtz' *Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage der Theorie der Musik*. In dieser 1863 erschienenen Studie über die musikalische Akustik führt Helmholtz seine Leser aus der Epoche der Musik in ein neues Zeitalter: das Zeitalter von Sound. Fast ein Jahrzehnt

war der Physiologe in seinem Heidelberger Labor der holden Frau Musica auf den Leib gerückt, um herauszufinden, was die Musik aller Völker und Zeiten im Innersten zusammenhält. Was ist ein Ton, wie funktioniert das Ohr, und warum sind einige Intervalle konsonanter als andere? Das waren die Fragen, die seine Berechnungen und Experimente bestimmten. Ausgestattet mit Phonautograph, Stimmgabeln, Rechenschieber, Resonatoren und Telegraphenschaltungen machte er sich daran, den metaphysischen Erklärungen von Ton, Gehör und Konsonanz eines Pythagoras, Boethius, Zarlino oder Euler ein Ende zu bereiten.

Im Zuge dessen räumte er mit all dem auf, was seine Zeitgenossen für das Wesen der Musik hielten. Helmholtz zeigte, dass es einen prinzipiellen Unterschied zwischen musikalischen Klängen und Geräuschen, wie viele Musiker glaubten, nicht gibt. Auch die Musikalität ihres Gehörs sprach er ihnen ab. Ihre Ohren lauschten nämlich nicht den Klängen einer Harfe; vielmehr diente ein Nervenapparat zum Empfang von Schallwellen. Ihre Musikinstrumente deformierte er zu Laborinstrumenten, mit denen nicht musiziert, sondern Schallwellen erzeugen wurden. Und schließlich verwarf er auch die musiktheoretisch abgesicherte Vorstellung, Konsonanzen seien etwas qualitativ anderes als Dissonanzen. Kurzum: Helmholtz forderte von seinen Zeitgenossen, all das als irrig aufzugeben, was ihnen als Inbegriff des Musikalischen galt.

140 Jahre nach den Helmholtzschen *Tonempfindungen* ist Sound so selbstverständlich, dass seine historischen Wurzeln in Vergessenheit geraten sind. Philologen, Phonologen, Phänomenologen, Otologen, Seismologen, Tonmeister, Lärmschutzbeauftragte, U-Bootjäger, Kirchenmänner und Musikwissenschaftler, sie alle beschäftigen sich inzwischen mit Sound. Keinem von ihnen ist jedoch bewusst, dass das Objekt ihrer Begierde den akustischen Forschungen eines Heidelberger Physiologen im 19. Jahrhundert entsprungen ist. So bleibt beispielsweise den Philosophen verborgen, dass erst Helmholtz durch seine naturwissenschaftlichen Untersuchungen den physikalischen ›Klang‹ hergestellt hat – also den Gegenstand, dem sie sich heute unter der Bezeichnung ›Sound‹ phänomenologisch zu nähern versuchen. Kardinäle, die inzwischen nicht nur Missionare, sondern auch Beschallungstechniker mit der Verkündigung des Wort Gottes beauftragen, würden kaum glauben, dass sich erst Dank Helmholtz der heilige Geist durch ein Sound-System verbreiten lässt. Und selbst die Musikwissenschaft hat noch nicht erkannt, dass es vor Helmholtz keinen Sound geben konnte und sich Post-Helmholtzsche Klänge nicht als Musik untersuchen lassen.

Sound ist Schall

In der Ära von Sound ist alles Schall. Ob Musik, Lärm oder Geräusch, alles, was klingt, lässt sich auf den kleinsten physikalischen Nenner bringen: die Schwingung fester Körper. Schon vor Helmholtz wurden Musik und Geräusch als zwei akustische Phänomene in einem unendlichen Universum von Schall untersucht, freilich waren diese aber qualitativ verschieden. Erst mit Helmholtz fiel die Grenze zwischen Musik und Geräusch zugunsten einer graduellen Abstufung zwischen mehr oder minder musikalischen Schallereignissen.

Die Geschichte, mit der die Sphäre der Musik im Universum von Schall aufging, begann 1702. Damals insistierte das für seine schlechten Ohren und seine geniale Mathematik bekannte Mitglied der Académie Royale des Sciences, Joseph Sauveur, darauf, eine neue Wissenschaft in den akademischen Olymp Frankreichs aufzunehmen. So wie die Optik alles Sichtbare, sollte die »allgemeine Lehre vom Schall« alles Hörbare untersuchen. Dass der Sekretär der Akademie Bernard Le Bovier de Fontenelle schließlich dieser Forderung Gehör schenkte und damit den »tauben« Sauveur als Begründer der Akustik, der Lehre vom Hören, verewigte, kann wissenschaftsgeschichtlich als Akt der Gnade gedeutet werden. Für die Geschichte der Musik sollte es sich allerdings als ein einschneidendes Ereignis herausstellen. Sauveur war der Auffassung, dass Musik nur eines von vielen anderen Schallereignissen sei. Das Rauschen eines Baches, das Klappern einer Mühle, Pferdegetrappel oder der wegen seiner Schallstärke von Akustikern besonders geschätzte Kanonendonner sollten genauso Gegenstand dieser neuen Disziplin sein wie Flötenklänge und Paukenwirbel (vgl. Scherchen 1954: 29-56).

Aber wenn alles Schall sein sollte, wie ließ sich dann der Unterschied zwischen einer Violine und einer Kanone akustisch erklären? Anhand welcher Eigenschaften konnte man das Donnern eines Geschützes prinzipiell von dem Ton einer Harfe unterscheiden? Diese Frage untersuchte 1802 der Naturforscher Ernst Florens Chladni in seiner *Akustik*, der ersten großen Monographie über den Schall. Chladni unterschied zwischen zwei Arten von Schall. Mit »Klang« bezeichnete er alle eindeutig musikalischen Schallereignisse, die übrigen als »Geräusche«. Die Differenz zwischen beiden Arten führte er auf ihre unterschiedlichen Schwingungskurven zurück. Wenn Musik ertöne, entstünden gleichmäßige Schwingungen, die Entstehung von Geräuschen beruhten hingegen auf ungleichmäßigen Schwingungen: »Bey einem Schalle sind die Schwingungen [...] entweder gleichartig [...] und bestimmbar oder sie sind es nicht; im ersteren Falle ist es ein Klang, im letzteren ein Geräusch« (Chladni 1802: 2).

Aber nicht nur dem Naturforscher Chladni, sondern auch Musikgelehrten war diese klare Abgrenzung zwischen Musik und Geräusch geläufig. Heinrich Christoph Koch definierte in seinem *Musikalischen Lexikon* ›Klang‹ als »die Wirkung, die ein solcher Luftstrom auf unser Ohr macht, der aus gleichartigen Schwingungen der Lufttheile besteht, welcher von einem dichten elastischen Körper verursacht werdet« (Koch 1802: 834). Und in dem knapp fünfzig Jahre später erschienenen *Universallexikon der Tonkunst* von Ferdinand Gaßner heißt es: »Geräusch aber deutet auf das Ungleichartige in den Schallwellen, während die Gleichartigkeit derselben am Schalle als Klang bezeichnet wird« (Gaßner 1847, Bd.1: 120).

Keine zwanzig Jahre später hielt Helmholtz diese qualitative Unvereinbarkeit von Geräuschen und musikalischen Klängen für bedeutungslos. Im Gegensatz zu Chladni, Koch und Gaßner, für die Klang und Geräusch gerade dadurch determiniert waren, dass sie einander ausschlossen, konstatierte Helmholtz zwischen beiden nur einen graduellen Unterschied: »Zwar können Geräusche und Klänge in mannigfach wechselnden Verhältnissen sich mischen und durch Zwischenstufen in einander übergehen, ihre Extreme sind aber weit voneinander getrennt« (Helmholtz 1863: 14). Der Autor belehrt seine Leser darüber, dass der Übergang zwischen musikalischen Klängen und Geräuschen fließend ist. Beide seien Endpunkte einer langen kontinuierlichen Skala von Schallereignissen. Seit Helmholtz sind Musik, Sprache, Geräusch und Lärm homogen. Mag für den Zuhörer auch ein entscheidender Unterschied bestehen; er muss lernen, dass im Zeitalter des Schalls alles das gleiche ist: Trompetensolo, Heiratsantrag oder das Getöse einer Dampflok.

Sound kennt keine Harmonie

Nichts ist für das Verständnis von Musik fundamentaler gewesen als die Frage nach den Grundlagen der ›Harmonie‹. Mit ihr begann um 600 v.u.Z. die Geschichte der Musik, und mit ihr endete sie auch. Mitte des 19. Jahrhunderts behauptete Helmholtz, eben diese alte Frage ein für allemal beantworten zu können – durch naturwissenschaftliche Verfahren, die auf keinerlei metaphysische oder musiktheoretische Erklärungsmodelle angewiesen waren. Das, was bisher das Nachdenken über musikalische Harmonien bestimmt hatte, konnte daher nicht Gegenstand seiner Forschung sein: Für den Physiologen war nicht das Hörbare, sondern nur das Messbare analysierbar – nicht die Qualität eines Tones interessierte ihn, sondern die Quantität von Schwingungen. Gehör und Ton, die bisher grundlegend dafür

waren, wie musikalische Harmonien wahrgenommen, disputiert und zum Klingen gebracht wurden, schloss er aus. Indem Helmholtz den pythagoreischen Ursprungsmythos der Musik einer naturwissenschaftlichen-objektiven Untersuchung unterzog, ›entmusikalisierte‹ er ihn. Pythagoras' Frage, warum bestimmte Intervalle ›harmonisch‹ bzw. harmonischer als andere klangen, wurde bei ihm zu einem naturwissenschaftlichen Problem, das nur objektiv gelöst werden konnte.

Dem Ursprungsmythos zufolge kam Pythagoras, einer göttlichen Eingebung folgend, an einer Schmiede vorbei. Verwundert blieb er stehen; hörte er doch, dass die Schläge der Schmiedehämmer genau in den musikalischen Konsonanzen erklangen. Neugierig betrat er die Werkstatt und untersuchte akribisch die Hämmer. Dabei stellte er fest, dass ihre Gewichte jeweils verschiedene Proportionen bildeten. Die Gewichte, welche in der Oktave ertönten, standen im Verhältnis 2:1. Erklang die Quinte, dann war das Verhältnis 3:2. Die Quarte wurde schließlich durch die Proportion 4:3 gebildet. Somit hatte Pythagoras entdeckt, dass bestimmte Intervalle konsonant waren, weil sie durch die Proportionen der ersten vier Zahlen gebildet wurden.

Diese ersten vier ganzen Zahlen, die man unter dem Begriff Tetraktys zusammenfasste, waren für die Pythagoräer göttlich, weil sie vollkommen waren. Die Eins war unteilbar wie der Ton, der Buchstabe oder der Punkt und galt als Ursprung aller Dinge. In der Zwei lag das Prinzip von Gleichheit und Polarität verborgen, weil sie durch Addition und Multiplikation zur Vier gelangt. Die Drei war die erste vollkommene Zahl. Sie umfasste Anfang, Mitte und Ende und symbolisierte zeitlich Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Die Vier wurde dem Kosmos zugeordnet, weil sich in ihr die vier Elemente Feuer, Wasser, Luft und Erde, die vier Jahreszeiten, aber auch die vier Himmelsrichtungen widerspiegelten (vgl. Koehler 1990). Die Tetraktys war die Säule, auf der die harmonische Ordnung der Welt ruhte.

Über Jahrhunderte hinweg, vom antiken Philosophen Boethius über den mittelalterlichen Mönch Guido von Arezzo bis zum berühmten Naturphilosophen Marin Mersenne wurde die Legende von der Entdeckung der Musik durch Pythagoras weitergegeben. Um den Zusammenhang zwischen den pythagoreischen Proportionen und den musikalischen Konsonanzen zu demonstrieren, benutzten Musiker wie auch Philosophen ein Monochord. Dieses Instrument bestand aus einem länglichen Resonanzkasten, der mit einer Saite bespannt war, die sich mittels eines Steges beliebig teilen ließ. Setzte man den Steg so, dass rechts $\frac{2}{3}$ der Saite stehen blieben, links $\frac{1}{3}$, dann standen die beiden Abschnitte im Verhältnis 2:1 und ergaben das Intervall der Oktave. Teilte man hingegen die Saite so, dass rechts $\frac{3}{5}$ und links $\frac{2}{5}$ der Länge waren, dann erhielt man die Proportion der Quinte von 3:2. Mit

Hilfe des Monochords konnte so vor Augen geführt werden, dass die musikalischen Konsonanzen Teil der Harmonie der Welt waren, weil sie auf den Proportionen der ersten vier Zahlen beruhten.

Der zweite unabdingbare Teil dieser harmonischen Ordnung waren die Dissonanzen. Obwohl ihre Proportionen nicht aus den Zahlen der Tetraktys gebildet werden, hatten auch sie neben den Konsonanzen ihren Platz in einer vollkommenen Welt, strebten sie doch danach, in der Konsonanz aufzugehen. Die *harmonia mundi*, die harmonische Ordnung der Welt, die in der Musik aufschien, beruhte darauf, dass Konsonanz und Dissonanz einander bedingten.¹

Helmholtz stellte diese pythagoreische Begründung von Konsonanz und Dissonanz in einen völlig neuen Rahmen. Obwohl er wie Pythagoras fragte, was die musikalischen Konsonanzen mit den ersten vier ganzen Zahlen zu tun haben, waren für ihn weder metaphysische Zahlenlehre noch satztechnische Doktrin oder musikalische Praxis bedeutsam. In seinem Labor ging es nicht um Harmonie, sondern um die naturwissenschaftlich-objektive Bewertung von Zusammenklängen anhand von so genannten Schwebungen. Jeder, dem es einmal vergönnt gewesen ist, einem Konzert mit zwei oder gar drei Blockflöten zu lauschen, kennt dieses Phänomen. Es klingt wie ein leises Auf- und Abswellen und tritt immer dann auf, wenn zwei leicht gegeneinander verstimmt Töne zusammenklingen. Aus der Differenz der Frequenz der beiden Töne lässt sich die Zahl der Schwebungen in der Sekunde ermitteln: »Die Zahl der Schwebungen in einer angegebenen Zeit findet sich also gleich der Differenz in der Anzahl der Schwingungen, welche beide Klänge in derselben Zeit ausführen« (Helmholtz 1863: 246).

Die Anzahl der Schwebungen benutzte Helmholtz als Messgröße, um den Grad der Dissonanz eines Intervalls festzustellen. Je mehr Schwebungen, desto dissonanter der Zusammenklang. Nur dann, wenn gar keine Schwebungen auftreten, entstehen wahrhaft konsonante Klänge:

»Wenn zwei musikalische Klänge nebeneinander erklingen, ergeben sich im Allgemeinen Störungen ihres Zusammenklagens durch die Schwebungen, welche ihre Partialtöne mit einander hervorbringen, so dass [...] der Zusammenklang rauh wird. Wir nennen dies Verhältnis Dissonanz. Es gibt aber ge-

1 Noch 1802 macht Heinrich Christoph Koch in seinem *Musikalischen Lexikon* deutlich, dass Konsonanz nur als Gegensatz von Dissonanz gedacht werden kann: »man versteht darunter insbesondere zwei solche Töne, deren Vereinigung oder Zusammenklang für unser Ohr angenehm und beruhigend ist. In dieser Bedeutung wird die Konsonanz der Dissonanz entgegengesetzt, die aus zwei solchen Tönen besteht, welche bei ihrem gleichzeitigen Erklingen das Gefühl einer Beunruhigung und das Verlangen nach Wohlklang erwecken« (Koch 1802: 363).

wisse bestimmte Verhältnisse zwischen den Schwingungszahlen, bei denen eine Ausnahme von dieser Regel eintritt, wo entweder gar keine Schwebungen sich bilden, oder diese Schwebungen so schwach in das Ohr fallen, das sie keine unangenehme Störung des Zusammenklanges veranlassen; wir nennen diese Ausnahmefälle Consonanzen« (Helmholtz 1863: 293).

Musiktheoretiker wie Moritz Hauptmann und Hugo Riemann lehnten die Helmholtzsche Definition von Konsonanz und Dissonanz als zutiefst unmusikalisch ab. Hauptmann verbeugt sich in seiner Kritik zunächst einmal vor dem großen Physiologen: »Nachdem, was ich im Buche von Helmholtz kennen gelernt habe, scheint mir alles Physiologische sehr bedeutend, ja von grossem Werth zu sein« – ein Lob, dem er schon bald darauf eine Watschen aus (Musik) gelehrter Hand folgen ließ: »Mit dem Begriff vom Wohlklang in allen seinen Graden und Nuancen bis zur herbsten Dissonanz bringe ich nicht das einfachste Intervall zur genügenden Erkenntnis« (Hauptmann 1863: 669f.).

Was Hauptmann nicht schmeckte, war die ›physikalische Vermessenheit‹, mit der sich Helmholtz hier anmaßt zu bestimmen, was harmonisch ist. Für den Musiktheoretiker war klar, dass es keine Begründung von Harmonie aus dem Labor geben konnte. Helmholtz' Konsonanztheorie war vielleicht für die Akustik bedeutsam – aber ›Harmonie‹ kannte sie nicht.

Sound macht gehörlos

Mit der Epoche der Musik ging auch die Zeit des musikalischen Gehörs zu Ende. Es entstand eine neue Art der Gehörlosigkeit. Eine Taubheit, die nicht durch eine Schädigung des Ohres verursacht wird, sondern durch die Freisetzung akustischen Wissens aus dem Labor in die Musik. Helmholtz' Zeitgenossen, dem Musikgelehrten Eduard Bernsdorf war das musikalische Gehör noch geläufig. In seinem *Neuen Universallexikon der Tonkunst* von 1857 definierte er Gehör als eine »sowohl im Gehörorgan als in der Seele liegende Empfänglichkeit für alle musikalischen Eindrücke« (Bernsdorf 1857, Bd.2: 129). Schon acht Jahre später aber verschwand in Arey Dommers *Musikalischem Lexicon* die Musikalität aus dem Gehör und wich einer physiologisch-physikalischen Erklärung des Hörvorganges: »Gehör: Die Fähigkeit, mittels des Hörorgans, durch schwingende Körper erregte Luftwellen als Schall zu vernehmen« (Dommer 1865: 358). In Hugo Riemanns *Musiklexikon* herrschte weitere zwanzig Jahre später schließlich vollkommene Gehörlosigkeit. Unter dem Stichwort ›Gehör‹ findet sich nur ein kurzer Verweis auf den Eintrag

›Ohr‹, der aus einer Zusammenfassung der Helmholtzschen Studien zur Physiologie des Ohres besteht (vgl. Riemann 1882: 296).

Helmholtz selbst definierte Hören gemäß seinem Lehrer, dem Physiologen Johannes Müller, als Reizung der Nervenapparate im Ohr. Beim Sehen, Hören, Riechen oder Fühlen führe jeweils ein spezifischer Reiz zu einer bestimmten Nervenerregung:

»Sinnliche Empfindungen kommen zu Stande, indem äussere Reizmittel auf die empfindlichen Nervenapparate unseres Körpers einwirken [...]. Jedes Sinnesorgan vermittelt eigenthümliche Empfindungen, [...] das Auge Lichtempfindungen, das Ohr Schallempfindungen, die Haut Tastempfindungen« (Helmholtz 1863: 13).

Hier wird der Hörende ›ganz Ohr‹ und das Erklingende ›ganz Reiz‹. Hören wird somit zu einem Vorgang, der sich zwischen einem Nerv und einem Schall abspielt und nicht, wie noch bei Bernsdorf, zwischen einem Musiker und seinem Zuhörer. In Helmholtz' physiologischer Sichtweise des Gehörs kollabiert der farbenreiche Sinnbezirk des Wortes Hören zur auditiven Perception. Die bedeutungsvollen Nuancierungen zwischen hören, hinhören, zuhören, lauschen, die Ohren spitzen, horchen, weghören, aufhören, abhorchen, abhören und umhören verschwinden.² Mit dem Gehör kann man noch hören – mit dem physiologischen Ohr nicht mehr. Während der naturwissenschaftliche Laie zu Helmholtz' Zeit noch annahm, er höre, was erklingt, feierte der Physiologe Helmholtz schon die naturwissenschaftliche Widerlegung dieser Sinnestäuschung: »Aber gerade hier hat die Untersuchung der wirklichen Thatsachen den Glauben an die vorbestimmte Harmonie der inneren und äusseren Welt auf das Umbarmherzigste in Stücke geschlagen« (Helmholtz 1869: 177f.).

Wenn es aber keine Übereinstimmung mehr gibt zwischen dem, was man hört, und dem, was erklingt, wie weiß man dann, ob das Gehörte auch der

2 Einen ausführlichen Einblick in den sprachlichen Sinnbezirk von ›hören‹ ermöglicht Dornseiffs (2000: 298). Aus linguistischer Sicht hat Oswald Panagl (1997) ›hören‹ einer Wortfeldanalyse unterzogen. Panagl beschreibt, wie es auch sprachlich zu einer Wandlung des aktiven, intendierten Zuhörens zu einer akustischen Bedeutung von ›hören‹ kommt: »Die Opposition von entendre ›hören‹ vs. écouter ›zuhören‹ im Französischen zeigt im Befund sprachlicher Vorstufen einen rezenten strukturellen Wandel. Denn das zugrundeliegende lateinische intendo hat als ›anspannen, den Sinn (animum, aures etc.) orientieren‹ zunächst unmißverständlich das intentionale Zuhören bezeichnet. Da das lateinische audio im französischen Teil der Romania untergegangen und sentio im generellen semantischen Bereich (›fühlen, merken‹ auch ›riechen, schmecken‹) verblieben ist, also keine eindeutige akustische Spezifizierung erfahren hat, wird entendre zum unmarkierten Glied der Opposition umgepolt« (Panagl 1997: 38).

Wirklichkeit entspricht? Oder mit den Worten des Akustikers Alexander Ellis: »It is impossible, that any person in analyzing Sounds can do more than analyze his own sensations. [...] How then can we hope to render this subjectivity objective?« (Ellis 1845: 25, auch zit. in Hankins/Silverman 1995: 209). Die Auflösung dieses Dilemmas war ein sehr radikaler, aber in der Logik der Sache doch mehr als begründeter Akt. Der subjektive Hörer musste von der Untersuchung des objektiv Erklingenden ausgeschlossen werden. Nur Instrumente wie Stimmgabel, Resonator oder Phonograph konnten ihn aus der epistemologischen Patsche zwischen subjektivem Gehör und objektiven Klang helfen.

Wer nicht hören kann, muss sehen, das war Helmholtz' Devise im Labor. Um akustische Schwingungen sichtbar zu machen, benutzte er einen Phonographen. Dieses Instrument bestand aus einem Trichter, einer mit Ruß geschwärzten rotierenden Walze und einer Membran, die mit einem Stichel verbunden war. Der Schall wurde im Trichter gesammelt und setzte dort die Membran mit dem Stichel in Bewegung, der dann die Schwingungen auf dem Ruß einschrieb. Und siehe da –: die Kurven der Frau Musica!

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren diese Einsichten noch ein Privileg des Akustikers. Weder Laien, die vielleicht sonst ein Ohr für die naturwissenschaftlichen Errungenschaften ihrer Zeit hatten, noch Musikern war ersichtlich, was der warme Ton einer Geige mit den Kurven auf einem Stück Papier zu tun haben sollte. Resigniert schrieb 1865 der Physiker Karl Ludwig über seine Anstrengungen, den Musikern in Wien und Leipzig die Helmholtzschen Klangvorstellungen nahe zu bringen: »die Leipziger Musiker sind zwar, wie ich sehe, nicht wissenschaftlicher wie die Wiener, aber es macht doch bei ihnen immer einen Unterschied, ob ein Musiker und ein musikalisches Instrument oder ob nur eine Sirene u. ein Physiker auftritt« (Hörz 1994: 326). Diese renitente Resistenz, diese unerhörte Gehorsamsverweigerung gegenüber der Einsicht in die naturwissenschaftlich-objektiven Grundlagen von Musik findet sich immer wieder in der Rezeptionsgeschichte der *Tonempfindungen* (vgl. Rieger 2003). Musiker waren noch an Musik und nicht an Sound gewöhnt.

Sound kennt keine Musikinstrumente

In der Ära von Sound verschwanden Klavier, Geige, Posaune oder Schlagwerk, um Platz zu machen für einen neuen Typus von Instrument: den Klangerzeuger. Im Helmholtzschen akustischen Labor mutierte das Musikinstrument zum wissenschaftlichen Instrument, mit dem nicht musiziert

wurde, sondern verschiedene Arten von Schall erzeugt wurden. Beispielhaft für die Verwandlung eines Musikinstrumentes in eine Apparatur zur Klangerzeugung sind zwei Instrumente: Der Flügel in Helmholtz' Stube, auf dem die neuesten Partituren studiert wurden, und die Synthetisiermaschine in seinem Labor, die zwar eine Tastatur besaß, sonst aber in keiner Weise einem Flügel bzw. Klavier ähnelte.

Der *Steinway*-Flügel in der Heidelberger Wohnstube des Musikliebhabers Helmholtz ähnelte rein äußerlich den Instrumenten anderer Klavierbauer. Korpus und Tastatur ließen nicht erkennen, dass er bereits ein Produkt akustischer Forschung war. Erst das Anschlagen einer Taste offenbarte dem Kenner: Hier war nicht nur Erfahrung am Werk gewesen, sondern auch Berechnung. Dem hochbegabten Rechenkünstler Helmholtz war es nämlich gelungen, die Schwingung einer Saite mathematisch zu formalisieren. Dadurch konnte er vorausberechnen, an welcher Stelle eine Klaviersaite angeschlagen werden musste, um bestimmte Obertöne zum Klingen zu bringen. Klang war kalkulierbar geworden, konnte berechnet und geplant werden. Nicht mehr nur die Erfahrung des Instrumentenbauers war jetzt ausschlaggebend, sondern die errechnete Anschlagstelle des Hammers. Dieses Verfahren der Klangberechnung wurde von der Firma *Steinway* dafür benutzt, um ihren Flügeln und Klavieren einen möglichst ausgewogenen und gleich bleibenden Klang zu verleihen. Es war nicht die Bauweise, die *Steinway*-Instrumente zu Klangerzeugern machte, sondern das Verständnis von Klang, das sie verkörperten. Helmholtz berechnete den optimalen Klang und *Steinway* lieferte dann das Instrument, mit dem sich dieser erzeugen ließ.

In den Räumen seines Physiologischen Instituts entwickelte Helmholtz ein Instrument, das außer der Klaviatur nichts mehr mit dem heimischen Flügel gemeinsam hatte. Es war eine Apparatur, die aus einer Anzahl von Stimmgabeln bestand, die mittels elektromagnetischer Schaltungen frei kombiniert werden konnten. Jede Stimmgabel erzeugt eine einfache Schwingung, die durch einen Resonator verstärkt wurde. Durch die Kombination dieser Stimmgabeln konnten einzelne einfache Schwingungen zu einem komplexen Klang zusammengefügt werden. Mit dieser Synthetisiermaschine ließ sich nicht mehr nur, wie beim Klavier, eine einzige spezifische Art von Klang herstellen, sondern es konnten im Prinzip so unterschiedliche Schallereignisse wie Vokale, Geigen- oder Tubenklänge erzeugt werden. Die Ergebnisse dieser Klangbasteleien waren noch recht kläglich. Keiner der von Helmholtz generierten Klänge erreichte auch nur annähernd die Qualität, die man heute mit einem noch so einfachen Synthesizer erzielen kann. Aber mit seiner Synthetisiermaschine machte Helmholtz bereits damals deutlich: Musik ist Sound-Production.

Sound geht unter die Haut

Sound konnte nur Geschichte machen, weil er unter die Haut gegangen ist (vgl. Duden 1987, Kutschmann 1986). Der epochale Umbruch zwischen dem Zeitalter der Musik und der Ära des Sounds ist bisher übersehen worden, weil das Denken und die Wahrnehmung des Musikwissenschaftlers durch die gleichen Selbstverständlichkeiten geprägt sind, die seinen Forschungsgegenstand Sound erst denkbar gemacht haben. Knapp 150 Jahre Einübung in Helmholtzsches Frequenzbewusstsein, Partialtonwahrnehmung und Misstrauen gegenüber dem eigenen Gehör haben nicht nur das Ohr, sondern auch den Intellekt des Musikforschers auf Sound geeicht. Die Klänge aus dem Helmholtzschen Labor, deren Nachfahren heute aus Radio, Fernsehen, Hi-Fi-Anlage, Computer und Konzertsaal erschallen, prägen nicht nur die Musikvorstellung von Otto-Normalverbraucher, sondern auch den wissenschaftlichen Diskurs.

Schon mit der Popularisierung der *Tonempfindungen* Ende des 19. Jahrhunderts wurden die ersten Vertreter der noch jungen Disziplin Musikwissenschaft ebenso wie die Musiker und ihre Hörer zu eingefleischten Sound-Apologeten. Es entstanden populärwissenschaftliche Kurzfassungen von Helmholtz' Werk, und sogar in Zeitungen und Musikjournalen war die Konversation über Schwingungskurven und Gehörknöchelchen en vogue (vgl. Reitlinger 1874). Einen wesentlichen Anteil an der Popularisierung der Helmholtzschen Welt des Schalls hatte Thomas Alva Edison mit seinem Phonographen. Dieser Vorläufer des Grammophons hatte eine weitaus größere Überzeugungskraft als alle physikalischen Experimente und mathematischen Berechnungen. Man musste sich nicht damit abmühen, komplexe Theorien über die Physiologie und Physik des Klanges zu verstehen, sondern konnte im Wohnzimmer lauschen, was Helmholtz beschrieb: Musik als Schallereignis.

Auf der Grundlage des Phonautographen hatte Edison 1877 ein Gerät entwickelt, mit dem sich Schall nicht nur auf einen Blechzylinder aufzeichnen, sondern auch wiedergeben ließ. Musik wurde damit – nahezu 100 Jahre nach Pökelfleisch oder Erbsen – konservierbar. Mit dem Phonographen kam die *Fledermaus*, wie heute die Gen-Tomate oder die Maggi-Suppe, aus dem Labor in die Blechdose und dann an den heimischen Herd.³ Während es Helmholtz auf wissenschaftliche Erkenntnis ankam, ging es Edison freilich

3 Die Geschichte der Eindosung von Lebensmitteln kann man in der Universalgeschichte der ganz gewöhnlichen Dinge im Eintrag ›Büchsenöffner‹ nachschlagen (vgl. Panati 1998: 63-66).

ums Geschäft. Was ihn interessierte, war das Klingeln der Kasse und nicht der Klang des Klaviers. Scharenweise schickte er zwischen 1915 und 1925 stadtbekannte und weltberühmte Musiker in provinzielle oder glamouröse Konzertsäle, um in unzähligen Wettkämpfen den Künstler auf der Bühne gegen den Phonographen antreten zu lassen. Dort ließen sich die potentiellen Kunden des neuen Marktes ihre Cortischen Organe durch Walzenklänge oder leibhaftige Tenöre reizen, um zu entscheiden, wer wirklicher war: Edisons Maschine oder der Musiker auf der Bühne (vgl. Thomson 1995: 131-171).

Stück für Stück, so argwöhnte damals der US-amerikanische Komponist Philip Sousa, würde der Phonograph die Musiker aus den Wohnstuben, Kneipensälen und von den Dorfplätzen vertreiben. Er befürchtete, dass jetzt Dosenmusik, wie er die Klänge von der Phonographenwalze nannte, den heimischen Barden, das Klavier spielende Töchterchen oder den fiedelnden Dorfschullehrer ersetzen würde. Der Phonograph wurde für die Musizierenden zu einem neuartigen Konkurrenten im Wettstreit um die Hörergunst. Plötzlich konnte der New Yorker Starpianist aus der Dose zum Kontrahenten des spanischen Klavierlehrers werden und Furtwänglers Tristan rivalisierte mit der Aufnahme von Toscaninis Isolde. Der Hörer konnte nun frei wählen: Wollte er lieber dem Schallereignis Musiker oder der Sound-Maschine Phonograph lauschen?

Musik im Zeitalter von Sound

Heute, kaum 150 Jahre nach Edison, ist Sound allgegenwärtig. Das gesampelte Rauschen eines japanischen Bächleins, das einen Bremer Parkplatz berieselt, das Mozart-Requiem in historischer Aufführungspraxis auf den Aborten des Frankfurter Flughafens oder der globale Segen des Papstes in Funk und Fernsehen zeugen davon, wie alltäglich es geworden ist, beschallt zu werden. So lange Musikforscher sich als Sound-Apologeten betätigen, können sie nicht begreifen, dass erst das Verschwinden der Musik eine solche Beschallung möglich gemacht hat. Ebenso wenig können sie sich in die musikalische Welt von Boethius, Bach oder Mozart hineindenken, wenn Ohren und Gehirn auf Frequenzwerte, Schwingungskurven und Partialtonspektren eingestellt sind. Wie kein anderes Werk könnte die Helmholtzsche Lehre von den Tonempfindungen die Musikforschung dazu herausfordern, sich dem hier geschilderten geschichtlichen Umbruch zu stellen, der aus Musikgelehrten Soundforscher werden ließ. Es könnte sie von dem Irrglauben befreien, Sound wäre schon immer die Grundlage von Musik gewesen.

Literatur

- Bernsdorf, Eduard (1856). *Neues Universallexikon der Tonkunst*. Dresden: Schaefer.
- Cage, John (1987). *Silence: Lectures and Writings*. London: Marion Boyars.
- Chladni, Ernst Florens (1802). *Die Akustik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Dommer, Arey (1865). *Musikalisches Lexicon*. Heidelberg: Mohr.
- Dornseiffs, Franz (2000). *Der deutsche Wortschatz nach Sachgruppen geordnet*. Berlin: De Gruyter.
- Duden, Barbara (1991). *Geschichte unter der Haut. Ein Eisenacher Arzt und seine Patientinnen um 1730*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Ellis, Alexander (1845). *The Alphabeth of Nature*. London: Bagster; Bath: Isaac Pitman, Phonographic Institution.
- Gaßner, Ferdinand (1847). *Universallexikon der Tonkunst*. Stuttgart: List & Francke.
- Hankins, Thomas L. / Silvermann, Robert J. (1995). *Instruments and the Imagination*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Hauptmann, Moritz (1863). »Ein Brief M. Hauptmann's über Helmholtz's ›Tonempfindungen‹.« In: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 1 (Neue Folge), Nr. 40, S. 669-673.
- Helmholtz, Hermann von (1863). *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. Braunschweig: Vieweg und Sohn.
- Helmholtz, Hermann von (1869). »Über das Ziel und die Fortschritte der Naturwissenschaft.« In: *Philosophische Vorträge und Aufsätze*. Hg. v. Herbert Hörz und Siegfried Wollgast. Berlin: Akademie-Verlag 1971, S. 153-186.
- Hörz, Herbert (1994). *Physiologie und Kultur*. Marburg: Basilisken-Presse.
- Hunt, Frederick (1978). *Origins in Acoustics. The Science of Sound from Antiquity to the Age of Newton*. New Haven, London: Yale University Press.
- Koch, Heinrich Christoph (1802). *Musikalisches Lexikon*. Frankfurt/M.: Verlegt bei August Hermann dem Jüngern.
- Koehler, Laurie (1990). *Pythagoreisch-platonische Proportionen in Werken der ars nova und ars subtilior*. Kassel: Bärenreiter.
- Kutschmann, Werner (1986). *Der Naturwissenschaftler und sein Körper. Die Rolle der ›inneren Natur‹ in der experimentellen Naturwissenschaft der frühen Neuzeit*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Panagl, Oskar (1997). »Linguistische Überlegungen zum Sinnbezirk des Hörens.« In: *Perspektiven einer Geschichte abendländischen Musikhörens*. Hg. v. Wolfgang Gratzner. Laaber: Laaber, S. 33-44.
- Panati, Charles (1998). *Universalgeschichte der ganz gewöhnlichen Dinge*. München: Deutscher Taschenbuchverlag.
- Panti, Cecilia (1998). »Robert Grosseteste's Theory of Sound.« In: *Musik – und die Geschichte der Philosophie und Naturwissenschaften im Mittelalter. Fragen zur Wechselwirkung von ›Musica‹ und ›Philosophia‹ im Mittelalter*. Hg. v. Frank Hentschel. Leiden, Boston, Köln: Brill, S. 3-18.
- Reitlinger, Erich (1874). »Das Clavier im Ohr.« In: *Der Bazar. Illustrierte Damenzeitung* 48, Nr. 20, S. 387-388.
- Rieger, Matthias (2003). *Helmholtz Musicus. Eine Studie über Helmholtz' Objektivierung der Grundlagen der Musik, dargestellt anhand einer Textanalyse der ›Tonempfindungen‹ (1877)*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft [im Druck].

- Riemann, Hugo (1882). *Musiklexikon*. Leipzig: Verlag des Bibliographischen Instituts.
- Scherchen, Hermann (1954). *Vom Wesen der Musik*. Regensburg: Gustav Bosse.
- Thomson, Emily (1995). »Machines, Music, and the Quest for Fidelity: Marketing the Edison Phonograph in America, 1877-1927.« In: *Musical Quarterly* 79, S. 131-171.

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

Dietrich Helms

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

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

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

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

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

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

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

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

1 Ähnliche Abwehrreaktionen gab es in der Musikindustrie, vgl. Brackett 1999: 132-134.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1. Die Systeme Sound und Ton und ihre Medien

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

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

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

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

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

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

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

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

5 Luhmann 1984: 15: »Von System im allgemeinen kann man sprechen, wenn man Merkmale vor Augen hat, deren Entfallen den Charakter eines Gegenstandes als System in Frage stellen würde. Zuweilen wird auch die Einheit der Gesamtheit solcher Merkmale als System bezeichnet.«

6 So wie beim Denken in Sprache das Medium Sprache dem Denken auch immer schon vorausgesetzt und dem Bewusstsein unzugänglich ist.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Sound als Relation: Kategorien der populären Musik

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4. Wissenschaft vom Sound

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Literatur

- Beadle, Jeremy J. (1993). *Will Pop Eat Itself?* London, Boston: Faber & Faber.
- Behne, Klaus-Ernst (1986). *Hörertypologien. Zur Psychologie des jugendlichen Musikgeschmacks*. Regensburg: Bosse.
- Bindhardt, Heiner (1998). *Der Schutz von in der Popmusik verwendeten elektronisch erzeugten Einzelsounds nach dem Urheberrechtsgesetz und dem Gesetz gegen den unlauteren Wettbewerb*. Frankfurt/M. u.a.: Peter Lang.
- Binkowski, Bernhard (1962). »Schlager im Unterricht.« In: *Handbuch der Schulumusik*. Hg. v. Erich Valentin. Regensburg: Gustav Bosse, S. 177-190.
- Blashill, Pat (1999). »Ihre eigene Alternative perfekt kreiert.« In: *Rolling Stone* (dt.), Nr. 61 (Nov.), S. 24-25.
- Blume, Friedrich (1959). *Was ist Musik? Ein Vortrag* (= Musikalische Zeitfragen 5). Kassel, Basel: Bärenreiter.
- Bösche, Thomas (1998). »Urheberrecht. I. Geschichte.« In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil Bd. 9. Hg. v. Ludwig Finscher. Kassel u.a.: Bärenreiter/Metzler (2. Aufl.), Sp. 1203-1210.
- Brackett, David (1999). »Music.« In: *Key Terms in Popular Music and Culture*. Hg. v. Bruce Horner und Thomas Swiss. Malden, Oxford: Blackwell, S. 124-140.
- Frith, Simon (1998). *Performing Rites. Evaluating Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Gracyk, Theodore (1996). *Rhythm and Noise. An Aesthetics of Rock*. Durham, London: Duke University Press.
- Heister, Hanns-Werner (1983). *Das Konzert. Theorie einer Kulturform*. 2 Bde. Wilhelmshaven: Heinrichshofen.
- Helms, Dietrich (2001). »Die Rezeption der antiken Ethoslehre in staatstheoretischen und pädagogischen Schriften und die Beurteilung der zeitgenössischen Musik im Humanismus.« In: *Martin Geck. Festschrift zum 65. Geburtstag*. Hg. v. Ares Rolf und Ulrich Tadday. Dortmund: Klangfarben, S. 325-351.
- Helms, Dietrich (2002). »Musikwissenschaftliche Analyse populärer Musik?« In: *Musikwissenschaft und populäre Musik. Versuch einer Bestandsaufnahme*. Hg. v. Helmut Rösing, Albrecht Schneider und Martin Pfeleiderer (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 19). Frankfurt/M. u.a.: Peter Lang, S. 91-103.
- Kaden, Christian (1992). »Abschied von der Harmonie der Welt. Zur Genese des neuzeitlichen Musik-Begriffs.« In: *Gesellschaft und Musik: Wege zur Musiksoziologie. Festgabe für Robert H. Reichardt zum 65. Geburtstag*. Hg. v. Wolfgang Lipp. Berlin: Duncker und Humblot, S. 27-53.

- Kleinen, Günter (1998). »Wahrnehmung I.« In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil Bd. 9. Hg. v. Ludwig Finscher. Kassel u.a.: Bärenreiter/Metzler (2. Aufl.), Sp. 1836-1839.
- Kreile, Reinhold (Hg.) (1997). *GEMA Jahrbuch 1997/98*. Baden Baden: Nomos.
- Luhmann, Niklas (1984). *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Maturana, Humberto (1985). »Biologie der Kognition.« In: *Erkennen: Die Organisation und Verkörperung von Wirklichkeit*. Braunschweig, Wiesbaden: Vieweg (2. Aufl.), S. 32-80.
- Maturana, Humberto (1998). »Biologie der Sprache: Die Epistemologie der Realität.« In: Ders., *Biologie der Realität*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 93-144.
- Meyer, Leonard B. (1989). *Style and Music: Theory, History, and Ideology*. Philadelphia: University of Philadelphia Press.
- Middleton, Richard (1990). *Studying Popular Music*. Milton Keynes, Philadelphia: Open University Press.
- Middleton, Richard (1993). »Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap.« In: *Popular Music* 12, Nr. 2, S. 177-194.
- Moore, Allan F. (2001). *Rock: The Primary Text. Developing a Musicology of Rock*. Aldershot u.a.: Ashgate.
- Rauhe, Hermann (1968). »Kritischer Schallplattenvergleich aus den Bereichen Folklore und Beat. Ein didaktischer Beitrag zur musikalischen Werkanalyse.« In: *Der Einfluß der Technischen Mittel auf die Musikerziehung unserer Zeit*. Hg. v. Egon Kraus. Mainz: Schott, S. 176-190.
- Rauhe, Hermann (1972a). »Der Musikmarkt.« In: *Musik und Musikunterricht in der Gesamtschule*. Hg. v. Helmut Segler. Weinheim: Beltz, S. 125-162.
- Rauhe, Hermann (1972b). »Kulturindustrielle Sozialisierung durch Musik und ihre pädagogischen Konsequenzen, aufgezeigt am Beispiel kollektiver Identifikationsvorgänge.« In: *Neue Ansätze im Musikunterricht*. Hg. v. Hans Rectanus. Stuttgart: Klett, S. 5-51.
- Rauhe, Hermann (1974). *Popularität in der Musik. Interdisziplinäre Aspekte musikalischer Kommunikation (= Musik und Gesellschaft 13/14)*. Karlsruhe: Braun.
- Rösing, Helmut (1972). *Die Bedeutung der Klangfarbe in traditioneller und elektronischer Musik. Eine sonographische Untersuchung (= Schriften zur Musik 12)*. München: Katzbichler.
- Rösing, Helmut (1996). »Klangfarbe III.2. Sound in der populären Musik.« In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil Bd. 5. Hg. v. Ludwig Finscher. Kassel u.a.: Bärenreiter/Metzler (2. Aufl.), Sp. 158-159.
- Roth, Gerhard (1997). *Das Gehirn und seine Wirklichkeit. Kognitive Neurobiologie und ihre philosophischen Konsequenzen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Sandner, Wolfgang (1977). »Sound & Equipment.« In: *Rockmusik. Aspekte zur Geschichte, Ästhetik, Produktion*. Hg. v. dems. Mainz: Schott, S. 81-99.
- Schmidt, Siegfried J. (1997). »Konstruktivismus als Medientheorie.« In: *Medien-Musik-Mensch. Neue Medien und Musikwissenschaft*. Hg. v. Thomas Hemker und Daniel Müllensiefen. Hamburg: von Bockel, S. 39-59.
- Schneider, Albrecht (1987). »Musik, Sound, Sprache, Schrift: Transkriptionen und Notationen in der Vergleichenden Musikwissenschaft und Musikethnologie.« In: *Zeitschrift für Semiotik* 9, Nr. 3/4, S. 317-343.
- Schneider, Albrecht (2002). »Klanganalyse als Methodik der Populärmusikforschung.« In: *Musikwissenschaft und populäre Musik. Versuch einer Bestandsaufnahme*. Hg. v. Helmut Rösing, Albrecht Schneider und Martin Pfeleiderer (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 19). Frankfurt/M. u.a.: Peter Lang, S. 107-129.

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

ZU DEN AUTOREN

Sean Albiez (born 1965) is subject leader of BA Popular Culture, University of Plymouth (UK). Publications include: »Know History: John Lydon, Cultural Capital and the Prog/Punk Dialectic« in the journal *Popular Music* (Summer 2003); »The Day the Music Died Laughing: Madonna & Country.« In: *Madonna's Drowned Worlds: New Approaches to Her Cultural Transformations*. Ed. by S. F. Hernandez / F. Jarman (Aldershot 2004).

Ralf von Appen, geb. 1975; Studium der Musikwissenschaft, Philosophie und Psychologie in Gießen, seit 2001 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Studiengang Musik/Musikwissenschaft der Universität Bremen, arbeitet an einer Dissertation zur »Ästhetik der Pop- und Rockmusik«.

Jack Bishop (born 1957) is a musician, producer, and ethnomusicologist currently a Candidate of Philosophy at UCLA specializing in the popular music of Brazil and the United States. He has published a variety of articles on Brazilian music and the effects of the music industry on local music. Additionally, he served as editor of the *Pacific Review of Ethnomusicology* and co-editor of *Selected Reports in Ethnomusicology*. He is presently finishing his first book on music piracy while working as Operations Officer of *Lujamor Music Publishing* in Los Angeles.

Thomas Böhm, geb. 1967 in Kassel. Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Musikwissenschaft in Gießen seit 1998. Arbeitet an einer Dissertation zum Verhältnis von Neuer Musik und Popmusik. Musiker.

Maik Brüggemeyer, geb. 1976; Studium der Politikwissenschaft, Kommunikationswissenschaft und Angewandten Kulturwissenschaften in Münster; von 1999 bis 2001 Mitarbeit am Studiengang Angewandte Kulturwissenschaften; seit 2001 Redakteur beim deutschen *Rolling Stone*.

Elke Buhr, geb. 1971, Studium der Germanistik und Geschichtswissenschaft in Bochum und Bologna, Studium der Journalistik in Dortmund, Volontariat beim *Westdeutschen Rundfunk*, Autorin für verschiedene Rundfunksender, *taz*, *texte zur kunst*, seit 2000 Redakteurin für Kunst und Pop im Feuilleton der *Frankfurter Rundschau*.

Frédéric Döhl, Jahrgang 1978, Studium der Musikwissenschaft, Rechtswissenschaft und Musikethnologie an der Freien Universität Berlin. Mehrere Ver-

öffentlichungen in Fachzeitschriften, Lexika und Tagungsbänden zu Fragen des Urheberrechts, der Gattung Musical und der Geschichte der Violin- und Klaviermusik.

Theodore Gracyk was born in California in 1958. He is currently a Professor of Philosophy at Minnesota State University Moorhead. He is the author of numerous articles on aesthetic theory and of two books on rock music.

Dietrich Helms, geb. 1963; Studium der Musikwissenschaft, Anglistik und Soziologie an den Universitäten Münster, Norwich und Oxford. 1995 Promotion an der Universität Münster. 1996 redaktionelle und editorische Mitarbeit an der Halleschen Händel-Ausgabe. Seit 1997 wissenschaftlicher Mitarbeiter des Instituts für Musik und ihre Didaktik der Universität Dortmund. Publikationen zur Musik des 16. Jahrhunderts, zur populären Musik und zum Musiktheater für Kinder und Jugendliche.

Joachim Hentschel, geb. 1969; Studium der Germanistik und Anglistik in Tübingen, Tageszeitungsvolontariat. Beiträge für verschiedene Rundfunksender, Zeitungen und Zeitschriften, seit 2001 freier Redakteur beim deutschen *Rolling Stone*.

Jörg Lange, geb. 1957, studierte Musik an der Gesamthochschule Kassel. Die Pop-Musik lockte ihn von der geplanten Schulbank weg, hin zur klingenden Radiowelt. Seit 1987 ist er Musikredakteur bei SWR 3 in Baden-Baden. Dort kümmert er sich um Musikbeiträge und Interviews und stellt Musikprogramme zusammen. Er betreute außerdem die Förderung des Pop- und Rock-Nachwuchses – *SWR 3 Rookies* – und bringt seine Erfahrungen in die neugegründete Pop-Akademie Baden-Württemberg mit ein.

Adam Olschewski, geb. 1966; Studium der Slawistik und Germanistik, Hospitant der *Hamburger Rundschau* und der Deutschen Presse Agentur, Volontär der *Berliner Zeitung*, seit gut zehn Jahren freier Journalist unter anderem für: *Die Weltwoche*, *Frankfurter Rundschau*, *Neue Zürcher Zeitung*, *Heimspiel* – *das Stadionmagazin des SC Freiburg* und so weiter.

Martin Pfeleiderer, geb. 1967; Dissertation über die Rezeption afrikanischer und asiatischer Musik im Jazz der 1960er und 1970er Jahre; seit 1999 wissenschaftlicher Assistent für Systematische Musikwissenschaft an der Universität Hamburg. Forschungsschwerpunkte: Jazz und afro-amerikanische Musik, Musikpsychologie und Musiksoziologie; arbeitet derzeit an einem Forschungsprojekt zur Rhythmusenerfahrung in populärer Musik.

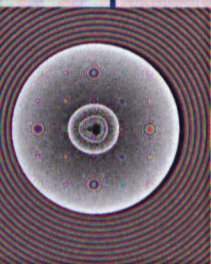
Thomas Phleps, geb. 1955, ist Professor für Musikpädagogik an der Universität Bremen, seit 1997 Hg. resp. Mit-Hg. der *Beiträge zur Populärmusikforschung* und spielt in der Soul'n'Blues-Formation Beat That Chicken. Neuere Veröffentlichungen u.a.: *Mein bester Freund in der populären Musik* (Karben 2001); »*Hell Hound On My Trail*. Robert Johnson: Mythos und Musik« (in *Jazzforschung / Jazz Research* 34, 2002).

Matthias Rieger, geb. 1965, promovierte über die Objektivierung von Ton und Gehör durch Hermann von Helmholtz. Er forscht schwerpunktmäßig über die Auswirkung von objektivierenden Verfahren auf Musikwissenschaft und musikalische Praxis. Zurzeit ist er als Lehrbeauftragter für Medien- und Wissenschaftsgeschichte (Universität Hannover) sowie als Bauchtanztrommler tätig.

Ruben Jonas Schnell, geb. 1968; Studium der Amerikanistik und Musikwissenschaften in Freiburg, Eugene, Oregon (USA) und Hamburg, seit 1996 freier Mitarbeiter beim öffentlich rechtlichen Rundfunk: seit 1997 Moderator von Musiksendungen bei *NDR Info* (»Nachtclub« seit Januar 2003 – hier auch redaktionelle Mitarbeit), seit 1999 Moderator und Redakteur für die Musiksendung »SchwarzWeiss« auf *HR 1*.

Alfred Smudits, geb. 1954, Studium der Soziologie und Psychologie, Professor am Institut für Musiksoziologie an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Generalsekretär des internationalen Forschungsinstituts MEDIA-CULT. Arbeitsschwerpunkte: Kunst-, Medien- und Kultursoziologie, kultureller Wandel, Musiksoziologie, Populärmusikforschung. Aktuelle Publikationen: *Global Repertoires. Popular music within and beyond the transnational music industry* (Aldershot 2001, hg. mit A. Gebesmair); *Mediamorphosen des Kulturschaffens. Kunst und Kommunikationstechnologien im Wandel* (Wien 2002).

Klaus Walter, Jahrgang 1955, Jura- und Germanistik-Studium ohne Abschluss. Redakteur bei diversen Zeitschriften, DiscJockey, seit 1984 Moderator und Redakteur beim *Hessischen Rundfunk* (»Der Ball ist rund«) und freier Autor.



Das Sound-Design bildet in der Popmusik eine entscheidende Komponente der kreativen Gestaltung und des ästhetischen Empfindens. Nicht der Ton macht die Musik, sondern dem Sound verdankt die Popmusik einen Großteil ihrer emo-

tionalen Wirkung und ihres kommunikativen Gehalts. Zugleich ist Sound ein wichtiges Mittel zur sozialen Positionierung von Musikern und Hörern. Im vorliegenden Band wird erstmals der Versuch unternommen, dieser weitreichenden Bedeutung von Sound auf die Spur zu kommen und damit einen wichtigen Beitrag zur bislang ungeschriebenen Sound-Geschichte zu leisten – mit Beispielen, die von den Beatles und Stones über Kraftwerk, Ramones und Nirvana bis hin zu Blumfeld, den Strokes oder zur so genannten Weltmusik reichen.

ISBN 3-89942-150-7



9 783899 421507

[transcript]