

DER SOUND DER STILLE: PORTISHEADS »SILENCE«

Patrick Pahner

Das 1991 gegründete, aus Bristol stammende Kollektiv Portishead gilt als ein Wegbereiter eines mit dem widersprüchlichen Begriff Trip-Hop¹ bezeichneten Genres. Aufgrund der Scheu vor medialen Auftritten – Sängerin Beth Gibbons verweigerte etwa die Teilnahme an öffentlichen Interviews (vgl. Graves/Schmidt-Joos/Halbscheffel 1998: 715, Groß 2008) – gab es eine nur geringe Rezeption des Debütalbums *Dummy* außerhalb des UK, wo es allerdings von gleich drei verschiedenen Musikzeitschriften zum Album des Jahres 1994 gewählt wurde (vgl. Erlewine o.J.b, Graves/Schmidt-Joos/Halbscheffel 1998: 715). Nachdem auch das zweite Album *Portishead* ein gar als »Meisterwerk des Jahres 1997« (Mießgang 1998: 2) bezeichneter Erfolg war, die Erwartungshaltungen also weiterhin stiegen, wurde es allem voran aus Gründen medialen Drucks still um die Band (vgl. ebd.: 1).

Umso schwerer wog nun die Last auf dem dritten Studioalbum *Third*: Die durchaus nicht kleine Fangemeinde musste mehr als eine Dekade um das Fortbestehen Portisheads und die Fortsetzung der musikalischen Erfolgsgeschichte bangen, immerhin hüllten sich doch sämtliche Mitglieder in dichtes Schweigen (vgl. Erlewine o.J.a; Groß 2008). Wie später nach außen drang, wollte man mögliche Wiederholungsmuster schon im Ansatz eliminieren und wider ein »Konzept« des klanglich-ästhetischen »Selbstwiederholens« (Geoff Barrows, zit.n. Groß 2008) arbeiten. Der eigene Sound scheint im Zentrum des Schaffens zu stehen; ein Grund mehr, diesem in den folgenden Zeilen prioritäre Beachtung zu schenken.

Gegenstand der nachfolgenden Betrachtungen ist »Silence«, das eröffnende Stück des schließlich 2008 erschienenen *Third*. Das Booklet nennt Geoff Barrow, Beth Gibbons und Adrian Utley – die drei ständigen Partizipan-

1 Diese Genrebezeichnung gehe zurück auf den Titel eines *Mixmag*-Artikels (vgl. Götz 2008: 75; zur Widersprüchlichkeit des Begriffs siehe ebd.: 76). Portishead selbst lehnten die Bezeichnung ab.

ten² Portisheads – als Komponisten und Interpreten des Stücks sowie Claudio Campos (»Spoken Intro«) und Charlotte Nicholls (»Cello«) als weitere Beteiligte (vgl. Portishead 2008). Das Stück wurde bereits im Jahr 2007, ein Jahr vor Release von *Third*, auf dem All Tomorrow's Parties-Festival (ATP) – hier noch unter dem Namen »Wicca«³ – uraufgeführt.

Aus einer ersten Annäherung an »Silence« können mehrere für eine musikalische Analyse interessante Anhaltspunkte destilliert werden, die ich letztlich zu zwei Untersuchungskomplexen zusammenfassen möchte:

1. Sound: Dies ist vermutlich ein zentraler Aspekt der musikalischen Arbeit Portisheads, was sowohl durch eine hermeneutische Untersuchung von »Silence« als auch – soweit möglich – durch eine Untersuchung der Produktionszusammenhänge aufgezeigt werden soll.
2. Semantik: Schon der Titel »Silence« birgt einiges assoziatives Potential. Die Änderung des ursprünglichen Titels »Wicca« sowie der – wie an späterer Stelle zu zeigen ist – kryptische Songtext geben ausreichend Anlass für eine nähere Untersuchung des Zusammenhangs von Musik, Titel, Text und deren jeweilige potentielle Bedeutung.

Ersteindruck

Völlig der Suggestivwirkung des Titels erlegen, schrecke ich beim kratzigen, sehr betagt anmutenden Klang einer für mich unverständlichen, da fremdsprachigen Sprachaufnahme, die alles andere als »silent« ist, unwillkürlich auf. Erst nach einigen Sekunden erklingt mit einer Hi-Hat das erste Element, an das ich mich für eine erste, oberflächliche Strukturierung des Gehörten sogleich klammere. Die vermeintliche Sicherheit, die die nun einsetzenden perkussiven Elemente und der synthetisch klingende Bass ankündigen, ist aber trügerisch: ein zunächst schwer einzuordnendes Geräusch (erst ein Klicken, danach ein kurzer, schriller Ton, wohl von einer verzerrten E-Gitarre) bzw. vielmehr dessen arhythmisches, nachgerade aufdringliches Echo und eine Unregelmäßigkeit innerhalb der Takte bringen meine rhythmischen

2 Auf den ersten Studioalben *Dummy* (1994) und *Portishead* (1997) ist zudem Dave McDonald als viertes Mitglied und Tontechniker aufgeführt (siehe: Portishead (1994) und Portishead (1997)).

3 Mehrere Quellen nennen »Wicca« als ursprünglichen Namen von »Silence« (vgl. u. a. Golyr o. J.). So ist dieser Name u. a. auf der Setlist des ATP zu finden (vgl. Anonym [Yiyo] o. J.) Auch betiteln mehrere Internetvideos den Song mit »Wicca« (vgl. u. a. Anonym [Portisheadru] 2007). Außerdem findet sich im offiziellen Portishead-Onlineforum ein Verweis auf die Umbenennung (vgl. Anonym [acamus] 2008).

Strukturierungsversuche ins Schwanken. Etwas später stellt sich dennoch eine Regelmäßigkeit ein, die schon nach kurzer Zeit unangenehm eintönig anlastet. Die mutmaßliche Gitarre klingt mittlerweile, als wäre sie einer Dub-Produktion entsprungen, so übertrieben fremdartig klingen ihr Echo und ihre Verzerrung. Trotz der holpernden Rhythmen, des arhythmischen Gitarrenechos, des zunächst nicht festzumachenden Taktschemas und obwohl das Zusammenspiel weiterhin insgesamt unruhig, rau und nur schwer erfassbar bleibt, empfinde ich eine Art Kontinuität: Es ist ein Gefühl, als ob alle Elemente ineinandergreifen, ja verschmelzen und auf unbeschreibliche Art und Weise fest miteinander verbunden sind, auch wenn jedes einzelne Element um die Vorherrschaft zu kämpfen scheint. Noch etwas ist auffällig: der kratzige Klang der Sprachaufnahme vom Anfang ist auch Charakteristikum anderer Tonspuren. Einige scheinen einer Übersteuerung oft nur mit Mühe und Not zu entgehen; das Tonsignal der Gitarrenspur wagt sich nicht selten und deutlich hörbar in den roten Pegelbereich. Dennoch wirken einige Elemente im Gesamtmix (so z. B. Delays und Reverb-Effekte) seltsam steril und wollen so gar nicht zu dem restlichen, analogen Vinylklang passen. Handelt es sich um ein gelooptes Drum-Sample oder ist ein Liveset zu hören? Es ist ein Spagat zwischen High- und Low-Fidelity, zwischen warm knisternd analogem Klang und präzise kaltem Digitalsound. Gerade als ich meine, mich in das akustisch ambivalente Geschehen wirklich hineinbegeben zu können, bricht die Drum-Sektion plötzlich ab und macht einem mit zitternder Stimme vorgetragenen, elegischen Gesang Platz, dessen abwesender und transzendent Charakter erst mit dem Wiedereintreten der übrigen Perkussion und des Basses verschwindet, womit der weiterhin wehmütige Gesang an Substanz gewinnt und in den Vordergrund rückt. Trotzdem bleibt alles irgendwie entrückt, unwirklich. Nachdem der Gesang endet und die Fragen der Sängerin unbeantwortet bleiben, folgt eine Rückkehr zur bekannten Monotonie. Doch sie klingt nun düsterer und fatalistischer, verdichtet sich und hinterlässt ein leichtes Ohnmachtsgefühl, so als vermöge man nicht, die trübe Stimmung gänzlich zu durchschauen oder sie gar zu lösen. Ist da noch ein Sprach-Sample im Hintergrund? Vielleicht gar das vom Anfang? Leichte Kost ist »Silence« sicherlich nicht. Ich höre nun eine traurige Gitarrenmelodie, schön und doch bitter von Verzweiflung, eigentümlich verzerrt. Aus dem Nichts, dennoch wenig überraschend erklingt ein schwermütiges Cello, vermischt sich mit dem restlichen Geschehen und lässt es anschwellen. Und als nächstes... nichts. Auch nach wiederholtem, prüfenden Blick auf die Abspielsoftware meines Computers vermute ich noch immer einen Fehler, vielleicht einen Kratzer in der CD. Doch langsam – und nicht, ohne vorher mindestens zwei Internetquellen konsultiert zu haben – sehe ich ein, dass

ich diesen ›Schluss‹ wohl oder übel als solchen akzeptieren muss. Ich muss schmunzeln, als mir ein plötzlicher Gedanke kommt: »Aha: Silence.«

Zunächst fällt an zwei Stellen eine ambivalente Wahrnehmung auf: Einerseits scheint »Silence« eine paradoxe Klangästhetik von »Hi-Fi« und »Lo-Fi« gleichermaßen zuzukommen. Weiterhin besteht, obschon weder die Sprachaufnahme zu Beginn zum Rest des Songs noch die einzelnen Instrumente untereinander so recht zusammen passen wollen, der Eindruck von Kohärenz. Zu untersuchen ist daher, wie dieses Gefühl der ›inkohärenten Kohärenz‹, wie der Eindruck von High- und Low-Fidelity evoziert wird.

Des Weiteren bedarf der semantische Rahmen einer Erklärung – beginnend, wie oben bereits angemerkt, mit dem Songtitel: Warum wurde er von den Interpreten gewählt bzw. warum benannten sie ihn um und was hat es mit dem ursprünglichen Songtitel »Wicca« auf sich?

Um eine Klärung dieser Fragen zu versuchen, sollen im Folgenden die verschiedenen musikalischen und textlichen Parameter von »Silence« (Text, Rhythmik, Metrik, Harmonik, Melodik) als auch die näheren Produktionsumstände (mögliche Hinweise auf Aufnahme-/ Mischtechniken etc.) näher beleuchtet werden. Vorab möchte ich jedoch zur Erleichterung einer Songimmanenten Orientierung eine Aufschlüsselung der musikalischen Form vornehmen.

Form

Zum Verständnis der folgenden formalen Gliederung ist ein kurzer Exkurs in die Rhythmusanalyse notwendig, da zunächst meine Auffassung der Taktart erläutert werden muss. Diese wird insbesondere durch zwei Parameter beeinflusst: zum einen durch ein melodisches Ostinato (Bassriff⁴), zum anderen durch einen regelmäßigen Snare-Schlag. Aus pragmatischen Gründen bietet sich die Länge des ersten, nach dem Intro erklingenden Basstons (= Beginn des Bassriffs) als Maßstab für einen vollständigen Takt an, andernfalls würden mehrere Töne des Riffs über einen einzigen Takt hinausreichen, was zu einer unnötig hohen, damit unübersichtlichen Anzahl an Takten führen würde. Ein 4/4-Takt bei 128 bpm⁵, den die Hi-Hat im Intro suggerieren mag, wäre zwar durchaus denkbar, aber nach dem oben ge-

4 Das Internetvideo einer Live-Aufnahme (vgl. Anonym [Portisheadru] 2007) lässt keinen E-Bass erkennen, was – auch durch den prozessiert klingenden Sound – nahelegt, dass es sich um einen Synthesizer bzw. um eine Orgel handelt. Zur klaren Trennung der einzelnen Elemente soll die Bezeichnung »Bass« jedoch beibehalten werden.

5 Gemessen mit »Traktor Pro 2«.

nannten Kriterium unpraktisch. Gegen einen 4/4-Takt bei halber Geschwindigkeit (64 bpm) spricht besagter Snare Drum-Schlag, der in diesem Fall untypischerweise auf dem Off-Beat statt auf den Back-Beats liegen würde. Als viable Alternative erscheint die Annahme eines 8/4-Taktes bei 128 bpm. Auf eine erste Unregelmäßigkeit stößt der Hörer schon im zweiten Takt: der Tonwechsel und die Akzentuierung der geöffneten Hi-Hat verheißen – durch Etablieren des nächsten Taktes – eine Verkürzung des nun angenommenen 8/4-Takt um zwei Viertelnoten. Diese Besonderheit wird bei Wiederholungen beibehalten (bei vier Takten (= 1xa) liegt dieser verkürzte Takt also beim zweiten Takt, bei acht Takten (= 2xa) beim zweiten und sechsten Takt vor usw.), so dass sich das Riff über folgendes Taktschema erstreckt: 8/4 + 6/4 + 8/4 + 8/4. Dieses Schema bildet – durch seine fortlaufende Wiederholung ab dem Intro und seines fortwährend gleichen melodischen bzw. später harmonischen Ablaufs (siehe die Analysen von Harmonik und Melodik) – die funktionale Kernstruktur a⁶ der Komposition.

Da sich diese Struktur sowohl rhythmisch als auch harmonisch nicht verändert, kann eine weitere Untergliederung nur an anderen Parametern verankert werden. So müssen die akustisch sehr auffällige Reduktion der Instrumentierung⁷, deren Wiederaufhebung wie auch der erstmalig auftretende Gesang ihren Niederschlag in der formalen Gliederung finden. Da die Phase des reduzierten Instrumentariums nur 16 Takte, der Zeitraum, in welchem gesungen wird, jedoch 32 Takte umfasst, überschneidet sich der Gesang mit dem bereits bekannten, bis dato allerdings instrumentalen Material. Zur besseren Übersichtlichkeit soll eine grafische Darstellung der Formteile dienen (Siehe Abbildung 1).

6 Formteile sind in der Formtabelle durch Großbuchstaben gekennzeichnet, während für die Bezeichnung der Binnengliederung Kleinbuchstaben verwendet werden.

7 Mit Einsetzen des Gesangs übernimmt eine Gitarre die Basstimme und oktaviert sie partiell (siehe Analyse des Bassriffs), bis auf die Hi-Hat pausieren das Schlagzeug und die übrige Perkussion, die Synthie-Streicher und die Effektkette der Gitarre verstummen.

Zeit in m:ss (gerundet)	Taktzahl	Formteil	Funktion	Instrumentierung / Sonstiges	Textzeile	Stimmverlauf*															
						1	2	3	4	5	6	7	8	9							
0:00 - 0:17	— / 2	—	Intro	Sprachsprobe (Claudio Campos) + Hi-Hat (2 Takte, ab 00:10), kurzes Pianosample	»Esteja alerta para...«	■															
0:18 - 2:10	32 (8xa)	2xA'	Vorstellung des Materials	Drums + Bass + Tomtom + E-Gitarre (Pickings, Delay), ab Takt 9 (0:45) + Streichersynthe + Akkorde (Gitarre) + nach 8 Takten Pickings	—	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■		
2:10 - 2:38	32 (4x8 Takte = 8xa)	A''	Hauptteil	Verse	Nur Gesang (Beth Gibbons), Hi-Hat, Synth, Guitar (Pickings), + FX	»Tempted in our minds...«	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■		
2:38 - 3:06		A''		Refrain		»Did you...«	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	
3:06 - 3:34		A		Verse	... + Guitar (Akkorde) + Drums (Snare, BD) + Bass	»Empty in our hearts...«	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
3:34 - 4:02		A		Refrain		»Did you...«	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
4:02 - 4:59	16 + X (4xa+x)	A'	»Reprise«	- Gesang, + Sample + Sologitarre, + Cello (ab neuntem Takt), abruptes Ende nach 4:49:53 Minuten.		■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■		

*Erklärung zum Stimmverlauf: Ist das Feld grau, so ist die Stimme in diesem Teil [a] (= 4 Takte) bzw. (im Falle der Hi-Hat) in den zwei Takten des Intros zu hören. Verteilung der Stimmen und Nummerierung erfolgt nach relativer Reihenfolge des Auftretens innerhalb der Komposition:

- | | |
|--------------------------------------|-----------------------------|
| 1 = Sprachprobe | 6 = Bass(-synthesizer) |
| 2 = Hi-Hat | 7 = Streicher(-synthesizer) |
| 3 = Bassdrum, Snaredrum, Tomtom | 8 = Gesang |
| 4 = Gitarre (Akkorde) | 9 = Cello |
| 5 = Gitarre (Melodiespiel, Pickings) | |

Abbildung 1: Grafische Darstellung der formalen Gliederung

Erläuterung der formalen Gliederung

Unter der Annahme von a als rhythmischem und melodisch-harmonischem Grundgerüst, das immer vier Takte umfasst und nie variiert, macht eine Binnengliederung wenig Sinn. Einzig das gesprochene Intro kann als vollständig vom Rest der Komposition isoliert und als eigenständige kleine, aber funktionale Einheit betrachtet werden, deren Benennung unzweifelhaft ist (die zwei Takte, in denen die Hi-Hat zu hören ist, erfüllen eher die Funktion

des Einzählens und nicht jene des schon etablierten Gerüsts). Denkbar ist nun für den ›Nicht-Intro‹-Teil eine Gliederung nach unterschiedlicher Instrumentierung.

Bezogen auf diese ist ab 2:10 Minuten ein stark kontrastierender Abschnitt zu hören. Dieser währt 16 Takte, bis sowohl Bass als auch Schlagzeug (Bass-Drum, Snare-Drum und eine Tomtom) und Streicher wieder einsetzen (3:06 Minuten). Der Gesang ist noch weitere 16 Takte zu hören. Eine Bestimmung des Formteils nach Anzahl der Instrumente würde eine Dreiteilung zur Folge haben, etwa: A (Intro + 32 Takte) – A' (reduziertes Instrumentarium und Gesang, 16 Takte) – A⁸ (16 Takte volle Instrumentierung und Gesang + 16 Takte volle Instrumentierung = 32 Takte). Eine Benennung des mittleren Teils als B würde das Faktum verkennen, dass das rhythmische und harmonische Material dasselbe bleibt.

Da diese Gliederung aber nicht die formale Gestaltung des wesentlichen (oder zumindest: nächstliegenden) Trägers eines Sinngehaltes – den Songtext – mit einbezieht, schlage ich eine andere Herangehensweise vor: Zunächst soll überlegt werden, welche Stimmen klanglich eine rein ›füllende‹ Funktion haben (womit keinerlei wertende Aussage über sie, weder in formalen noch semantischen Zusammenhängen, getroffen wird). In Frage kommen hier die Sprach-Samples gegen Ende des Songs (Stimme 1), das Cello (Stimme 9) aber auch die Picking-Gitarre (Stimme 5, nicht aber in den mittleren 16 Takten, da sie dort die tragende Bassstimme übernimmt). Bei der Untersuchung der übrigen Stimmen fällt auf, dass die letzten 16 Takte, in denen Gesang zu vernehmen ist (3:06 Minuten – 4:02 Minuten), die höchste Stimmendichte aufweisen. Tatsächlich scheint dieser Abschnitt der einzige zu sein, der als Ganzes betrachtet werden kann, während alle übrigen nur ein fragmentiertes Abbild, eine Ableitung von jenem sind. Je mehr Stimmen also ›fehlen‹, desto weniger nahe steht der entsprechende Teil jener Grundidee, was sich in der einzelnen Benennung der Formteile äußert (siehe Abbildung 1, dritte Spalte).

Erläuterung der funktionalen Beschreibung

Die funktionale Beschreibung der Formteile wartet mit einigen Schwierigkeiten auf. Wie bereits gesagt, ist der offensichtlichste Sinnträger der Songtext, weshalb ich die Textpassage als (zumindest semantischen) Hauptteil verstehe. Lässt man die textfreien Passagen außer Acht, erscheint es – auf-

8 Diese Überlegung zur Gliederung (A-A'-A) ist hypothetischer Natur und ersetzt keineswegs die Formbezeichnung in Abbildung 1. Sie dient lediglich zu dessen Herleitung.

grund seiner formalen Struktur (vgl. Anhang) – als durchaus angemessen, ihn in zwei Verses und zwei Refrains (für einen Chorus ist dieser Abschnitt m.E. zu wenig eigenständig, da lediglich ein einmalig repetierter Text über das ansonsten gleiche musikalische Material läuft) einzuteilen. Es bleibt noch die funktionale Einordnung der 32 Takte vor und der 16 Takte nach der Textpassage: Da A' weder hör- noch belegbare Spannung hin zur Textpassage aufbaut, ist er nicht als eine Hinleitung zum Hauptteil zu verstehen. Vielmehr begrenzen er und die Reprise (bis auf Nebenstimmen und halbe Länge getreue Wiederholung von A') selbige, was den vorgetragenen Gesang als im musikalischen Geschehen ›verloren‹ und isoliert wirken lässt, obschon er Teil desselben ist.

Das Zusammenspiel aus semantischem (daher kontrastierenden) Hauptteil und Reprise erinnert an eine dreiteilige Liedform bzw. an die Popular Song-Form, was beim gegebenen Stück allerdings mitnichten auf eine kompositorische Tradition schließen lässt. Vielmehr sind es die Isolation der Textpassage durch die ungleiche Gewichtung von Instrumental- und Vokalpassagen sowie die formale Eintönigkeit (ähnlich einer Trackform), die von ›Silence‹ (hinsichtlich formaler Aspekte) eine Brücke zu den Wurzeln des Trip-Hop, nämlich u. a. zu origin elektronischen Tanzmusik, schlagen.

Der Songtext (Introduction)

Da ›Silence‹ zwei funktional unterschiedliche Textpassagen enthält, die zudem in verschiedenen Sprachen verfasst sind, bietet sich die gesonderte Analyse des gesungenen Textes und der einleitenden Worte an. Diese lassen vermuten, dass wesentlich mehr unter der zunächst minimalistisch anmutenden musikalischen Oberfläche steckt, als es zunächst den Anschein hat.

»Esteja alerta para as regras dos três.
O que você dá, retornará para você.
Essa lição, você tem que aprender.
Você só ganha o que você merece.«⁹

Schon eine kurze Internetrecherche unter Verwendung des im Booklet genannten Namens Claudio Campos verifiziert den anfänglichen Verdacht, dass es sich bei den von besagtem, in Bristol ansässigen Capoeirista (Mestre der brasilianischen Kampfkunst ›Capoeira‹) gesprochenen Worten um Portugie-

⁹ Text erstellt nach Abgleich verschiedener Internetquellen (vgl. E Lyrics World o. J., Lyrics Keeper o. J., Golyr o. J.).

sisch handelt. Eine sinngemäße (eigene) Übersetzung der Zeilen ins Deutsche lautet:

»Beachte das Gesetz der Drei.

Das, was du tust, kommt zu dir zurück.

Diese Lektion merke dir.

Das, was du verdienst, ist das, was du bekommst.«

Die Übersetzung allein vermag jedoch noch nicht, den semantischen Gehalt zu entschlüsseln. Ein Hinweis auf den möglichen Schlüssel ist die oft anzutreffende, doch nie belegte Referenz zum Wicca-Kult (von altengl. »Hexe«) sowie zum damit in Verbindung stehenden »Threefold-Law« (vgl. Empire 2008, Golyr o.J., Anonym [sharp_teeth] 2008). Die Wicca-Vereinigung ist, so Georg und Georg Otto Schmid, ein »vom Engländer Gerald B. Gardner begründete[r] – oder durch ihn überlieferte[r]? – Hexenkult. [...] Die grosse [sic] Zahl der Publikationen aus dem Umfeld der Wicca-Bewegung« zeige zudem, dass sie »nicht [...] als Splittergruppe bezeichnet werden kann« (Schmid/Schmid 2003: 433). Eine dieser Publikationen, die *Encyclopedia of Wicca and Witchcraft*, beschreibt das »Threefold-Law« als »force similar to karma. Unlike karma, the Three-Fold-Law does not carry over into the next life but delivers cause and effects swiftly in the present incarnation« (Grimassi 2003: 241). In der Wicca-Mythologie besitzt die Zahl 3 eine so vielfältige wie besondere Bedeutung (vgl. etwa Rensing 2006: 189f.). Sowohl die Beziehung zum Titel des Albums als auch die zur Anzahl der Musiker ist offensichtlich. Doch stellt sich die Frage, warum ausgerechnet Phrasen von solch spiritueller Reichweite gewählt werden, um an so hochgradig exponierter Stelle wie den ersten Sekunden des Albums und damit elf Songs vorangestellt zu sein. Außerdem ist fraglich, warum die Sprache des Samples Portugiesisch ist, besteht zumindest nur die offenkundige Verbindung zwischen der Wicca-Ideologie und Großbritannien als dem Land seiner Herkunft. Der Rahmen der möglichen Interpretationen ist groß und kann nur durch Stellungnahme der Mitwirkenden eingegrenzt werden. Adrian Utley, Gitarrist und im Falle von *Third* auch mitwirkender Tontechniker von Portishead, äußert sich in einem Artikel zum Song »Silence« und dessen Introduction:

»This [song] had to go first because it has the Portuguese introduction about the number three. Geoff had a sample of a voice from a record, talking Portuguese, introducing a band. It kind of glued the track together and started it, and we liked it. Geoff discovered something about the Wiccan theory of three – do three good things and three good things will come back to you, related to the idea of bad luck coming in threes (without getting deeply into it) – so

we wrote a sort of small manifesto, and got this Portuguese guy from Bristol to translate it, and recreated the sample, but with him speaking different words« (Utley, zit.n. Forrest 2008.).

Wie bei musikalischen Entstehungsprozessen nicht selten der Fall, wurde – Utley zufolge – also schlicht nach ästhetischem Gusto vorgegangen (»and we liked it«), was auch die Wahl der Sprache erklärt. Die Verknüpfung von Song und Album durch diese Einleitung mag höher sein als die eines beliebigen anderen Tracks, doch bleibt sie trivial: Die denkbare metaphysische Konnotation bleibt rein oberflächlicher Natur (»without getting deeply into it«).

Auch wenn diese Trivialität vielleicht enttäuscht, findet sich ein interessanter Aspekt in Utleys Worten: »It kind of glued the track together and started it«. Dieses Empfinden widerspricht z.T. meinem persönlichen Eindruck (auf den an späterer Stelle noch einmal zurückzukommen ist, vgl. Abschnitt »Sound«) und steht damit im Gegensatz zu der vorgeschlagenen formalen Gliederung.

Der Songtext (Haupttext, siehe Anhang)

Der Haupttext ist auf den ersten Blick nicht weniger kryptisch als der des Intros: Er wirkt fragmentarisch, fast wie intuitive, unausgereifte Gedankenketten. Die Grundstimmung ist eine verzweifelte (in den Verses) aber auch anklagende (in den Refrains). Sowohl das lyrische Ich als auch der Adressat werden ab der fünften und sechsten Zeile explizit genannt, was einen deutlichen Rückschluss über das schon in der ersten Zeile auftretende, hier noch unbestimmte »our« zulässt. Das nicht näher beschriebene lyrische Ich hält vermutlich ein Selbstgespräch, unterbrochen von einigen Fragen, deren Beantwortung allerdings ausbleibt. In den als Verses deklarierten Textpassagen schildert es die gemeinsame Situation der beiden Personen, verfährt also scheinbar in einem auktorialen Modus, der erst durch die an die andere Person gerichteten Fragen (Refrains) als reine Ich-immanente Perspektive entlarvt wird.

Die kryptischen Strophen legen den Schluss nahe, dass beide Personen einst eng miteinander verbunden waren und nun getrennt sind, wobei sich die Ursache dieser Trennung dem Hörer nicht erschließt. Die Binnenperspektive lässt jedoch keinen Zweifel über das zerrüttete Seelenleben des lyrischen Ichs zu. Es leidet unter einer Lüge (»tormented inside lie«), zieht sich angstvoll, vielleicht sogar manisch, aus dem weltlichen Geschehen zurück (»afraid inside my head«). Es fühlt sich ohnmächtig und handlungsunfähig,

angezeigt etwa durch das »Fallen« (»falling through changes«) innerhalb sich ändernder Geistes- oder Lebenszustände, deren fatalistischem Progress es nichts entgegenzusetzen vermag, gleichsam der Unfähigkeit, den Prozess des Fallens steuern zu können.

Offenkundig besteht weiterhin ein Kommunikationsbedarf, der aber durch eine unüberwindbare Distanz (»wandered out of reach, too far to speak«) unerfüllt bleiben wird, so dass der/die Ich-Erzähler/in in ihrer/seiner Ohnmacht und Handlungsunfähigkeit (»drifting unable«) nur in die Stille hinauszuschreien bleibt (»crying out in silence«). Der Verdacht, dass es sich hier um die tragische Entwicklung einer Liebe – womöglich um den irreversiblen Verlust (durch Trennung oder gar Tod?) eines geliebten Menschen – handelt, liegt allzu nah (»empty in our hearts«). Anklagend fragt das lyrische Ich den anderen: »Wusstest du, wann du verloren hast? Wusstest du, wann ich wollte? Wusstest du, was ich verlor? Weißt du, was ich wollte?« Die Fragen hängen bedeutungsschwer im Raum, doch sind sie so spezifisch an den Adressaten (»you«) gerichtet, dass der gemeine Hörer ihren Gehalt außerhalb dieses privatim Rahmens nur erraten kann.

Trotzdem laufen interpretatorische Versuche nicht zwangsläufig in die Leere: Rein formal ist zum einen der Tempuswechsel in der letzten Frage bemerkenswert, so, als würde der Angesprochene plötzlich im Raum stehen und diese eine Frage nun hören können. Zum anderen werden jeweils für beide Personen die Verben »want« und »lose« sowie die Spezifizierungen »when« und »what« gebraucht. »Verlieren« steht hierbei in zwei verschiedenen Bedeutungszusammenhängen: Der Adressat hat zu einem bestimmten Zeitpunkt etwas verloren, wobei »verlieren« hier im Sinne einer Niederlage bei einem Spiel, einem Streit oder (Wett-)Kampf gemeint ist. Der Verlust des lyrischen Ichs bezieht sich klar auf ein verlorenes ›Objekt‹, das ihm offenkundig überaus viel bedeutete, beispielsweise die Liebe seines Lebens. Dieser zweideutige Gebrauch führt zu einer objektiven Emphase des Verlusts des lyrischen Ichs. Sein Verlust ›wiegt‹ schwerer.

Zweimal stellt das lyrische Ich diese vier Fragen (Refrains). Beide Male bleiben sie unbeantwortet. Die Wiederholung der Fragen wirkt wie das Drängen auf eine Antwort und ist zugleich Indiz dafür, dass die Hoffnung auf eine solche (zumindest nach dem ersten Mal) noch nicht vollständig erloschen ist. Nach der Wiederholung der Fragen endet aber der Gesang und sein Platz wird vom Melodiespiel der Gitarre eingenommen, wo alsdann kein Raum mehr für Antworten bleibt.

Warum lautet der Titel des Songs nun »Silence«? Die eine Textzeile »Crying out in silence« kann wohl kaum bedeutungsschwer genug sein, um damit eine Benennung nach dieser geradezu beiläufig erwähnten Stille zu

rechtfertigen, zumal der Titel des Songs vorher vollkommen anders lautete und nicht einmal auf den Haupttext, sondern lediglich auf die einleitenden Worte verwies. Nicht auszuschließen ist natürlich, dass auch hier ästhetische Präferenzen den Ausschlag für die Benennung gaben.

In der Bedeutung des Haupttextes finden sich Anhaltspunkte, die auf einen möglichen Grund der Benennung hindeuten. Der Ort des denkbaren Selbstgesprächs des lyrischen Ichs ist die möglicherweise selbst gewählte, hermetische Isolation (»inside my head«), die auf musikalischer Ebene ihre Entsprechung findet: Auch hier ist der Ort der Introspektive, nämlich der Haupttext, durch zwei musikalische »Wände« – die eine 32, die andere 16 Takte lang – von der Außenwelt abgeschnitten. Außerhalb der 32 Texttragenden Takte herrscht (auf lyrischer Ebene) Stille.

Ferner dient der Titel möglicherweise aufgrund seines assoziativen Potentials im Zusammenspiel mit dem musikalischen Material der Evozierung einer Grundhaltung und -stimmung bzw. der empathischen »Vorbereitung« des Hörers auf die tragische Situation des lyrischen Ichs.

Harmonik

Das harmonische Material von »Silence« bleibt im wesentlichen auf lediglich vier bzw. fünf Akkorde innerhalb der funktionalen Kernstruktur a beschränkt. Nichtsdestoweniger bereitet die harmonische Untersuchung Schwierigkeiten: Ein differenziertes Hören der – ohnehin schon reichlich Effekt-lastigen – Gitarre, die zusammen mit Bass und Streichern zentrales Element des harmonischen Geschehens ist, wird durch die hohe Dichte des Soundgeflechts ungemein erschwert. Letztlich konnte die Korrektheit der Ergebnisse nur unter Zuhilfenahme eines Programms zur Spektralanalyse¹⁰ gesichert werden.

Das Ergebnis dieser Untersuchung ist in der nachfolgenden Abbildung 2 dargestellt: Die Takt-Zeile zeigt die relative Taktposition innerhalb von a und die jeweilige Taktart an, die Akkord-Zeile den erklingenden Akkord (zu-

¹⁰ Verwendet wurden die Software »Sonic Visualizer« sowie die Erweiterung namens »Chordino and NNLS Chroma«, die der übersichtlichen Darstellung der real erklingenden Akkorde dient. Für weitere Informationen und Downloadlink zur kostenlosen Software »Sonic Visualizer«: <http://www.sonicvisualiser.org/> (aktuell Version 2.3 (13.12.13)). Informationen und Downloadlink zum Plugin »Chordino and NNLS Chroma«: <http://isophonics.net/npls-chroma> (Version 0.2.1). Vgl. dazu auch: Mauch / Cannam (2010).

sammengesetzt aus Bass, Gitarre und Streicher). Die Brüche hinter den Akkorden zeigen deren Länge in Viertelnoten an.

Takt	1 (8/4)	2 (6/4)	3 (8/4)	4 (8/4)
Akkord	G-Dur (8/4)	E-Dur ⁷ (6/4)	Fis-Dur (6/4); G-Dur ^{add 11} (2/4)	Ais-Moll (8/4)

Abbildung 2: Harmonische Fortschreitungen.

Auf den ersten Blick dürfte evident sein, dass eine funktionsharmonische Deutung nicht praktikabel ist. Auch ist ein tonales Zentrum m.E. schwer auszumachen. Eine Orientierung am Tonmaterial des Bassriffs (siehe Abschnitt »Das Bassriff«) legt *g* als tonales Zentrum (mit alterierter zweiter und vierter Stufe sowie *fis* als Leitton) nahe, allerdings ohne, dass eine eindeutige Strebewirkung (ganz zu schweigen von einer Dominant-Tonika-Spannung) erzielt werden würde: *fis* ist als Leitton kaum etabliert. Auch fehlt das zur Terz von G-Dur strebende *c*, anstelle dessen ein *cis* (in der Streicherstimme und im Ais-Moll der Gitarre) zu hören ist. Denkbar wäre auch H-Moll als tonales Zentrum, insbesondere hinsichtlich der aufsteigenden Bassmelodie, die sich ausschließlich leitereigenen Tonmaterials der harmonischen H-Moll-Tonleiter bedient und den Leitton *ais* gleich dreifach (und sich über drei Oktaven erstreckend) repetiert. De facto ist H-Moll bloß nie zu hören.

Durch den Mangel an eindeutigen tonalen Bezügen entsteht zu keinem Zeitpunkt das Gefühl eines deutlichen harmonischen Fixpunktes. Viel eher wirken die Fortschreitungen ziellos und geradezu willkürlich. Das Erreichen eines »Ruhepols« wird entschieden vermieden, die stetige Wiederholung der Unsicherheit verheißenden Harmoniefolge entfaltet stattdessen eine Sogartige Wirkung, der sich der Hörer – gleichsam dem lyrischen Ich (»*tempted in our minds*«) – ohnmächtig gegenüber sieht. Es mag eine musikalisch instantiierte Zirkularität sein, die hier erklingt; ein Gefangensein innerhalb ewiger, unbefriedigender, gleichförmiger Isolation innerhalb nicht greifbarer, vielleicht nur imaginierten Mauern etwa innerhalb des eigenen Kopfes (»*inside my head*«).

Melodik

Im Bereich der Melodik sind zwei wesentliche Elemente zu überprüfen.

1.) Das Bassriff:

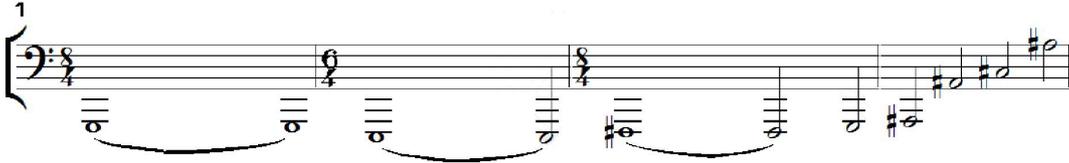


Abbildung 3: Bassriff

Dieses Riff ist eines der konstitutiven Elemente der Kernstruktur a. Es ist über die Dauer des kompletten Songs mit Ausnahme des Intros zu hören. Außerdem tritt es in A" nicht in der Bass-, sondern in der Gitarrenstimme auf (hierbei werden die Töne innerhalb der ersten drei Takte aufwärts oktaviert, der Oktavsprung im vierten Takt entfällt folglich). Er bedient sich grundsätzlich des Tonmaterials der harmonischen H-Moll-Tonleiter, allerdings ist der Grundton nie zu hören, während die Mollterz *d* »gesondert« in der Streicherstimme auftritt. Der Gestus ist ausholend, (zunächst Terzschrift abwärts, drei Sekundschritte aufwärts) dann schwungvoll (mit kürzeren Notenwerten) aufsteigend (Oktavsprung, Terzschrift und Sextsprung aufwärts). Trotz des eindeutig strebenden Charakters (doppelt gegeben durch Gestus und Leitton *ais*) wird der vermeintliche Zielton *h* nie erreicht. Auch der schwunghaft aufsteigende Gestus wird jedes Mal im Folgetakt durch einen tiefen Sturz von mehr als zwei Oktaven negiert. Meine semantische Deutung kongruiert dabei weitestgehend mit der des harmonischen Verlaufs als zirkuläres Gebilde.

2.) Die Melodik des Gesangs:

Da sich die Teile A" und A hinsichtlich der gesungenen (Ideal-)Melodie nicht unterscheiden, steht die nachfolgende Abbildung der Vokalstimme in ihrem Verlauf während A" auch exemplarisch für Teil A.

The image displays a musical score for the song 'Silence' by Portishead, specifically focusing on the vocal line. The score is written in 4/4 time and consists of 16 measures. The lyrics are: 'Tempted...', 'Tormented...', 'Wounded...', 'Inside...', 'Falling...', 'Did you know...', 'Did you know...', 'Did you know...', and 'Do you know...'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. Annotations include numbers 1 through 16 indicating specific measures, and arrows (horizontal and vertical) pointing to specific notes, likely indicating bends or glissandi. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

Abbildung 4: Schematische Darstellung von Gibbons' Bendings und Glissandi

Das tatsächlich gesungene Tonmaterial ist z.T. schwer zu bestimmen, da Beth Gibbons oftmals auf sehr eigentümliche vokale Bendings und Glissandi zurückgreift oder in ihrer Intonation einen kleinen Bereich um einen exakten Ton abdeckt. Die Abbildung zeigt die rhythmische und tonale Idealnotation, die horizontalen Pfeile zeigen die reale mikrorhythmische, die vertikalen die reale mikrotonale Abweichung an.

Auch diese Melodik greift auf das tonale Material der H-Moll-Tonleiter zurück, diesmal abzüglich des Grundtons und der Septime. Der Ambitus beträgt eine verminderte Quinte (*cis'* – *g'*) und ist folglich als sehr gering zu beschreiben. Möglicherweise ist es nicht bloß Zufall, dass die Gesangsmelodie den Tonumfang eines Tritonus (mit Bezug auf die titelgebende Zahl 3) hat; auch in der Begleitung findet sich ein solcher: In der Streicherstimme erklingt ein *cis* über dem G-Dur von Gitarre und Bass.

Die Gesangsmelodie ist streng syllabisch, ihre Bewegung ist überwiegend schrittweise (Ausnahme ist ein Quartfall im vierten Takt der Abbildung) und z.T. stockend. Nicht selten wird ein einzelner Ton repetiert, bevor die Bewegung fortgeführt wird. Es sind insgesamt vier Phrasen erkennbar (Takt 1-4; Takt 5-8; jeweils zur Mitte hin leicht öffnend, zum Ende hin durch schrittweise Bewegung schließend). Die beiden letzten Phrasen schließen

jeweils in Takt 12 und 16 der Abbildung mit einem leiterfremden und zum harmonischen Geschehen dissonanten *f'*.

Von einem eindeutigen Gestus zu sprechen, fällt schwer, da die Melodie durch ihren stockenden Fortgang insgesamt sehr unbeweglich wirkt. Offenkundig irrt sie auf sehr begrenztem Raum umher, ohne dass ihr Ablauf an einer Stelle wirklich vorhersagbar wäre. Durch das Vermeiden von Grund- und Leitton wirkt der Vortrag völlig ziel- und antriebslos und harmoniert sehr gut mit der durch die Textexegese beschriebenen Grundstimmung. Die tonalen Verklärungen (Bendings/Glissandi) tun ihr Übriges, um den leidenden, elegischen Charakter weiter zu verstärken.

Weiterhin ist eine mögliche Parallele zum Gefühl der Isolation innerhalb des Haupttextes zu sehen: während das lyrische Ich innerhalb seines eigenen Kopfes gefangen und isoliert ist, begrenzt der Tonumfang die Melodie stark und verhindert quasi ihren Ausbruch. Auch ist diese Art der Isolation (wie oben beschrieben) auf formaler Ebene zu finden: Der Hauptteil des Songs ist von zwei großen Instrumentalteilen eingegrenzt.

Rhythmik

Die durchgängige Taktstruktur ($8/8 + 6/8 + 8/8 + 8/8$) ist das zweite konstitutive Element der Kernstruktur a bzw. bildet den Rahmen für diese.

Im Bereich der perkussiven Instrumente können drei unterschiedliche Gruppen differenziert werden: a) Hi-Hat, b) Bass-Drum und Snare-Drum sowie c) eine Tomtom. Jede der Gruppen folgt individuellen Metren, welche hier im einzelnen vorgestellt werden sollen.

Hi-Hat

Der Hi-Hat kommt, da sie üblicherweise zusammen mit Bass- und Snare-Drum gruppiert und notiert wird, in dieser Rhythmusanalyse eine Sonderstellung zu, denn neben dem Bassriff ist sie die einzige Stimme, die (mit Ausnahme weniger Sekunden zu Beginn des Songs) über die Dauer des gesamten Tracks zu hören ist. Sie übernimmt im Intro für zwei Takte die Funktion des Taktgebers und leitet so den Song ein, was ihr eine wichtige Position einräumt. Es ist eine charakteristische, durch leichtes Öffnen der Hi-Hat erzielte Betonung auf der letzten Viertelnote dieser zwei Takte zu hören. Durch die folgende Taktstruktur (zweiter Takt ist um $2/4$ kürzer als die anderen) kann dieses Betonungsmuster nicht beibehalten werden und es entsteht ein gegen den Viertel-Grundpuls verschobenes Metrum.

Grundpuls	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	5	6	7	8
Hi-Hat-Metrum	x	x	x	x

Abbildung 5: Betonungsstruktur der Hi-Hat.

Die Betonung liegt also zunächst wie schon im Intro auf der letzten Viertelnote des Grundpulses, der zu erwartende Abstand bis zur nächsten Betonung wären von hier aus 7/4. Stattdessen erfolgt die Betonung schon nach 6/4, was scheinbar ein Viertel-Schlag zu früh ist. De facto liegt diese Betonung aber *schon* auf der ersten Zählzeit des durch den »unerwarteten« 6/4-Takt früher eingeleiteten dritten Taktes. Durch das verschobene Metrum entsteht der Eindruck einer anderen Einteilung der Takte (8/4 + 7/4 + 6/4 + 9/8). Diese Polymetrik macht einen Großteil der schwierigen rhythmischen Fasslichkeit von »Silence« aus.

Tomtom

Der Rhythmus der Tomtom ist das m.E. markanteste rhythmische Ereignis, da es in hohem Maße zur rhythmischen Dichte von »Silence« beiträgt. Es besteht grundsätzlich aus einem binären Sechzehntelrhythmus, dessen Metrum durch charakteristische Pausen, die u. a. regelmäßig auf schweren Zählzeiten liegen, geprägt ist. Dieser Rhythmus lässt sich auf folgendes Grundpattern reduzieren, welches stringent – also vom verkürzten zweiten Takt von a unbeeinflusst – durchläuft.

Zählzeit	1		+		2		+		3		+		4		+	
Pattern		x	x	x	x			x		x	x	x	x			x

Abbildung 6: Betonungsstruktur des Tomtom-Pattern.

Dieses Pattern läuft nun starr ab. Dadurch ergibt sich eine attraktive Betonungsstruktur: Jeder Snare-Schlag wird zusätzlich betont, den eigentlichen Effekt aber erzielen die Pausen nach eben jenem und auf allen ungeraden Zählzeiten. Durch diese Auslassungen entsteht ein akustisches Vakuum unmittelbar nach dem Erklingen der Snare-Drum, das ein ähnliches Klangbild wie ein Sidechain-Kompressor erzeugt, mit dem Unterschied, dass es zeitlich um eine Achtelnote versetzt ist und so einen Off-Beat generiert.

Bass- und Snare-Drum

Während die Snare-Drum unbeeinflusst durch den 6/8-Takt von a (oder durch die Hi-Hat- und Tomtom-Patterns) deutlich hörbar auf den Back-Beats liegt, ordnet sich die Bass-Drum sowohl klanglich als auch rhythmisch den anderen Elementen unter. Obwohl sie nur schwer hörbar ist, ist sie als psychoakustisches Element, das dem Hörer das Gefühl einer ›groovigen‹ Rhythmussektion vermittelt, unabdingbar. Grund dafür sind unter anderem die zunächst willkürlich platziert klingenden, aber sehr regelmäßig vor Snare-Schlägen gespielten Sechzehntel (siehe Markierung).

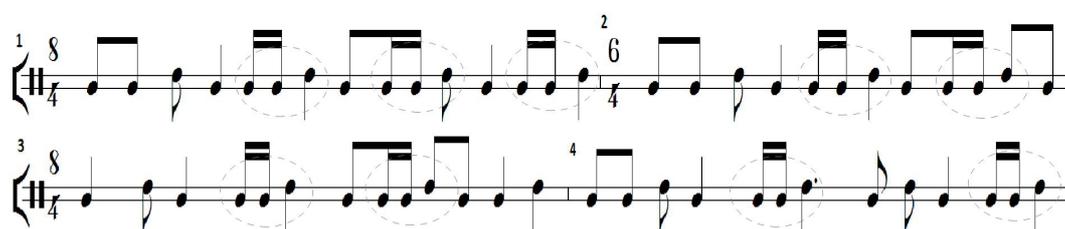


Abbildung 7: Bass- und Snare-Drum-Pattern.

Diese lockern das statische ›Peitschen‹ der Snare-Drum auf, ohne ihren treibenden Charakter zu verfälschen. Es entsteht der Eindruck eines improvisiert klingenden, fluiden Drumbeats.

Reduziert auf den ersten Takt von a, was zur Illustration der Idee genügen sollte, ergibt die Überlagerung der einzelnen Stimmen folgendes Rhythmusgeflecht:

Viertel	1	2	3	4	5	6	7	8	
Hi-Hat	x		x		x		x		X
Tomtom		x x x	X		x	x x x	X		x
Snaredrum			X		X		X		X
Bassdrum	x	x		x		x x		x	x x

Abbildung 8: Schematische Darstellung des Rhythmusgeflechts.

Trotz einer hohen rhythmischen Ambiguität haben die geraden Taktschläge die ›Betonungshoheit‹ inne. Aus diesem Grund fällt es nicht schwer, eine Einheitlichkeit oder Kohärenz des Materials zu bemerken, das dabei gleichwohl anspruchsvoll in der Struktur sein kann.

Gitarren-Delay

Gleich nach der Introdution fällt vor allem das rhythmische Element des vermeintlichen Gitarren-Delays aufgrund seiner Verzerrung und seiner Verschiebung zum übrigen rhythmischen Geschehen besonders auf. Während es zunächst (etwa ab 0:18) so scheint, als würde das Delay klar »in-time« auf dem Off-Beat des Viertel-Grundpulses liegen, ist bereits nach wenigen Sekunden (ca. 0:20–0:21) offenkundig, dass die Abstände zwischen den Delay-Impulsen einige Millisekunden kürzer sein müssen als die konstanten, zum Grundpuls kongruenten Abstände zwischen den Impulsen der übrigen Patterns, sodass das Delay das restliche rhythmische Geschehen »überholt«, um es an späterer Stelle (ca. 0:22–0:23, relativ genau zu Beginn des zweiten Taktes von A') wieder einzuholen – nun ist es allerdings nicht mehr auf dem Off-Beat-, sondern für einige Sekunden auf dem Down-Beat-Pattern zu hören, bis es auch dieses wieder »überholt«. Ab ca. 0:28 erklingt es dann wieder auf dem Off-Beat, wobei sich kurz darauf der Klang des Delays verschärft: Es ist jetzt nicht mehr nur eine »Deadnote«, sondern ein kurzer, hoher und aufgrund der Verzerrung der Gitarre auch schriller, Stakkato-artiger Ton zu hören, der ab ca. 0:32 (nun wieder auf dem Grundpuls) etwa um seinen eigenen Wert augmentiert wird (sein Notenwert dürfte nun etwa 1/8 entsprechen). Die arhythmische Verschiebung des Delays wird streng beibehalten, so dass es noch zu insgesamt drei Annäherungen an Off- und Down-Beat kommt, bis diese Stimme ab 0:45 mit dem Einsetzen der Streicherstimme etc. ausgeblendet wird.

Trotz der arhythmischen Anlage des Delays ist eine Regelmäßigkeit in der Annäherung an Off- und Down-Beat bemerkbar:

Zeit (m:ss)	~0:18				~0:32			
Takt	8/4	6/4	8/4	8/4	8/4	6/4	8/4	8/4
~Zeitpunkt	xxxxxxxx	xxxxxx	xxx xxxx	xxxxxxxx	xxxxxxxx	xxxxxx	xxxxxxxx	xxxxxxxx
Annäherung	O	D	O		D	O	D	O

Abbildung 9: Annäherung des Gitarren-Delays an Off- und Down-Beat.

Die dritte Zeile gibt den ungefähren Zeitpunkt (markiert durch einen vertikalen Balken) der Annäherung des Delays an das in der vierten Zeile aufgezeigte Pattern an (O = Off-Beat, D = Down-Beat). Der so gestaltete Einsatz des Gitarren-Delays ist Protagonist der rhythmischen Verschleierung und Verklärung, der im Zusammenspiel mit der unüblichen Taktstruktur (ver-

kürzter zweiter Takt von a) die Verwirrung des zunächst wohl unbedarften Hörers garantiert, der größte Schwierigkeiten hat, wenn nicht gar unfähig (»drifting unable«) ist, sich im rhythmischen Geschehen zurecht zu finden. Möglicherweise ist dies die unbemerkte Einstimmung auf die im Hauptteil kursierende negative Gefühlshaltung. Auch lässt sich das bereits durch die melodische und harmonische Analyse beobachtete ziellose Umherirren im stetigen (zirkulären?) Wechsel von Annäherung und Abweichung an Off- und Down-Beat finden. Ab ca. 1:53 ist das vertraute Echo erneut zu hören, diesmal erinnert es zunächst an das Ticken einer Uhr, mit zunehmenden Feedback ist die Gitarre aber deutlich erkennbar. Der Unterschied zum ersten Auftreten des Delays: Es wurde offenkundig so nachjustiert, dass es nun ohne Zweifel in-time auf dem Viertel-Grundpuls liegt. Der Effekt wird ab etwa 2:07 (bis ca. 2:21) gebraucht, um durch Überlagerung von einzelnen Tönen einen Vielklang zu erzeugen, der aufgrund des Verzerrungsgrades der Gitarre und dem daraus resultierenden Oberton-Reichtum kakophonische, bedrückende Ausmaße annimmt.

Sound

Freilich wird die Soundanalyse mangels normativer empirischer Parameter – solchen, die über messbaren Schalldruck hinausgehen – ein schwieriges Unterfangen. Der Sound eines Songs, einer Band oder gar eines Musikstils bleibt ein Konstrukt, das nichtsdestoweniger in der Lage ist, den Hörer auf die gleiche Weise zu affizieren, wie es beispielsweise eine traurige Melodie oder ein mitreißender Drum-Groove vermag. Das wesentliche Werkzeug bleibt die subjektive Empfindung, die Assoziation und möglicherweise der (nicht notwendigerweise ausschließlich subjektiv begründbare) Vergleich.

Der hier verwendete Begriff von Sound¹¹ orientiert sich pragmatisch am konkreten Kontext und dem vorab formulierten Erkenntnisinteresse, dessen Grundlage die Empfindung einer klanglichen Ambivalenz, eines »Spagats zwischen High- und Low-Fidelity« war, welche es im folgenden zu fundieren

11 Bekanntermaßen führen nicht nur unterschiedliche Auffassungen, sondern auch unterschiedliche technische Gerätschaften zu einem unterschiedlichen Klangergebnis, was sich auf die Qualität des Höreindrucks auswirken kann. Aus Gründen der Vollständigkeit und Nachvollziehbarkeit sei das verwendete technische Gerät aufgelistet: Abgehört wird die original Compact Disc über das CD-Laufwerk eines Computers. Die Abspielsoftware ist »Traktor Pro 2«. Das Audiosignal wird über ein externes Audio-Interface (Roland UA-1010 Octa-Capture) ausgegeben und von einem geschlossenen Studio-Kopfhörersystem (AKG K-271 MKII) wiedergegeben, um einen möglichst unverfälschten Klang durch einen möglichst linearen Frequenzgang zu erzielen.

gilt. Oder anders: Warum *könnte* der Sound von »Silence« sowohl an alte Vinylplatten, als auch an digitales Soundprocessing erinnern?

Das Sprach-Sample zu Beginn des Songs enthält einige Störgeräusche: ein Grundrauschen, ein statisches Brummen, Hintergrundgeräusche (Gespräche, Lachen, Klatschen). Dadurch wartet es mit einer besonderen, altmodischen Ästhetik auf, die nicht bemerkenswert wäre, wenn nicht die Information über den ungefähren Entstehungszeitpunkt der Aufnahme vorliegen würde: »we wrote a sort of small manifesto, and got this Portuguese guy from Bristol to translate it, and recreated the sample, but with him speaking different words« (Utley, zit.n. Forrest 2008.). Es kann also davon ausgegangen werden, dass die Sprachaufnahme – offenkundig im Zuge der Entstehung des Albums aufgenommen – künstlich »gealtert« wurde, z. B. (was das eigentümliche Kratzen und Knacksen erklären würde) durch eine zu hohe Sättigung durch einen Röhrenverstärker oder -kompressor. Auch ist denkbar, dass Utley auf eine von Geoff Barrow verwendete Technik zurückgreift, wie sie Mießgang (1998: 3) emphatisch beschreibt: »Violinen und Gitarren werden aufgenommen, auf Vinyl gepreßt und dann erst in den Mix integriert. Ein Prozeß der Entfremdung, bei dem selbstgeschaffenes Material abgespaltet und dann als beliebig knetbare Verfügungsmasse zurückgeholt wird«. Eine solche Wendung gegen einen sterilen Klang, der – zumindest in quantitativen Dimensionen betrachtet – höchst populäres (und vermarktungstechnisch erfolgreiches) ästhetisches Prinzip zu sein scheint, ist zumindest bemerkenswert – wenn auch nicht einzigartig – und weiß eindrucksvoll die nostalgischen Facetten des Portishead'schen Schaffens zu beleuchten. Die einleitenden Worte liefern hier einen Vorgeschmack der für »Silence« gültigen »ästhetischen Signatur« (ebd.). Deren zentraler Aspekt ist gleichwohl nicht nur »das virtuelle Altern von Tonträgern« (ebd.): Zwar wirken auch die Hi-Hat und die übrige Perkussion geradezu flach und dumpf – sie enthalten kaum Höhen –, als rührten sie von einer zu oft gehörten Vinylscheibe her. Doch sind dies vermutlich Zugeständnisse an einen flächigeren, weniger differenzierten Klang zugunsten etwa von Gibbons' Gesang. Das scharfe »T« (»Tempted«) gleich zu Beginn der Textpassage zerreißt den bis dahin warmen, mittenlastigen Zusammenklang mit einem zischenden Echo, das sich in bis dahin nicht erreichte Frequenzbereiche bricht (siehe Abbildung 9) und einen großen (Hall-)Raum eröffnet, der kaum antizipierbar gewesen ist.

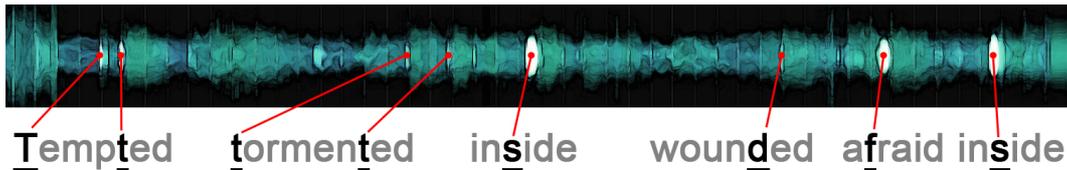


Abbildung 10: Kontrast zwischen höchsten Frequenzen bei Konsonanten (weiß) und Gesamtmix. [Erstellt mit »Traktor Pro 2« von Native Instruments, Nachbearbeitung (Einfärbung, Erhöhung des Kontrasts) mit »Photoshop CS 5« von Adobe].

16 Takte später – mit dem Wiedereinsetzen der kurzzeitig pausierenden Instrumentalfraktion – wird der Kontrast von der ›warmen‹ Sättigung des Harmoniegerüsts gegenüber den ›kalten‹ Weiten des (vermutlichen) Digitaalechos noch deutlicher. Über dem ›übersättigten Gepolter‹ schwebt der Gesang in seinen eigenen, nur für ihn erreichbaren Gefilden. Eine semantische Deutung des Geschehens muss allerdings offen lassen, ob die Sängerin (bzw. das lyrische Ich) eine Gefangene innerhalb der kalten Isolation ist oder ob diese ihr vorbehaltenen hohen Frequenzbereiche und die hörbaren Weiten des Echos eine gewisse Freiheit verheißen. Auch wenn eine klare Positionierung und Positiv-/Negativ-Assoziation jeder objektiven Grundlage entbehrt: die zwei klanglichen Gegenwelten existieren; nicht zuletzt gibt die Produktionsweise von »Silence« Aufschluss über jene Disparität: Eine Auflistung sämtlicher bei der Produktion von *Third* verwendeter Effektgeräte zeigt auf, dass sowohl analoges Equipment als auch digitale Software verwendet wurden (vgl. Utley, zit. n. Forrest 2008).

Im Sound von »Silence« wird neben den beschriebenen Gegenwelten auch eine ästhetische Tradition auditiv rezipierbar gemacht. Die Delay-Effekte der Gitarrenspur erinnern in ihrer übertriebenen Anwendung und ihrem häufigen Einsatz stark an Dub-Produktionen. Es ist das Experimentieren mit Klängen, die innerhalb des musikalischen Rahmens oftmals als Störgeräusche empfunden werden, da sie das musikalische Geschehen scheinbar nicht unterstützen, sondern negativ beeinflussen. Doch sind sie zu jedem Zeitpunkt essentielle Ingredienz eines Konzeptes, wenngleich ihre (semantische) Bedeutung nicht immer offensichtlich (falls überhaupt gegeben) sein mag: Während die Wirkung der durch das starke Delay potenzierten Störgeräusche der Gitarre vor dem Hauptteil spürbar ist, mag das während der Verses lauter werdende und an Tonhöhe gewinnende Brummen (deutlich hörbar ab »wounded«) auch eine weniger offensichtliche semantische Suppressionsfunktion erfüllen: Die zittrige, klagend und unsicher wirkende Stimme Gibbons' hat ihre liebe Not, dagegen anzukommen.

Es muss nicht unbedingt die programmatische Vertonung von Beklemmung sein, die hier zu hören ist, sicherlich ist aber eine Vertonung der Prozesse der Geräusch- und Klang-Genese Teil des oben erwähnten Konzeptes und zweifelsohne auch Ausdruck oder sogar Weiterentwicklung eines nostalgischen Gefühls. Es ist ein »Crate-Digging« der anderen Art (vgl. dazu auch Stewart 2008), ein Suchen nämlich, nach eigenen und fremden, wie auch verfremdeten eigenen Sounds. Fernab dieser experimentellen Dimension wird Sound auch zitiert: Die leiernden Synthie-Streicher sind m.E. ebenso akustische Reminiszenz wie das an ein Slap Back-Echo der 1950er Jahre erinnernde Delay der Gitarre in der ersten Hälfte des Hauptteils (A"). Die Gitarre wirkt innerhalb des ersten Verses und des ersten Refrains extrem dünn, ist des Öffterens beinahe zögerlich laid-back gespielt und auf diese Weise einzige Begleitung des zitternden Gesangs, der dadurch noch substanzloser klingt.

Die mutmaßlichen Drum-Samples verweisen indes ebenfalls auf einen Hintergrund, der möglicherweise auf Jamaika, vielleicht auch im (u.a. auch ebendort verwurzelten) Hip-Hop zu suchen ist. Der Sample-artige Charakter von a wird hervorgehoben durch eine strikt gleichbleibende Monotonie, ein Grundgerüst – gleich einem Drum'n'Bass- oder eben Dub-Riddim –, das eine Plattform für Improvisation und Sound-technische Experimente bietet. Die vermutlich durch eine Reduktion des Oberton-Reichtums¹² gegen Anfang jeden ersten Taktes von a erzielte abrupte Klarheit und Abnahme der Sound-Dichte unterstreicht diesen Charakter zusätzlich: Jeder Teil a wirkt wie auf diese Weise, als sei er ein gelooptes Versatzstück.

Diese »alten Schulen« treffen nun auf drei Musiker, von denen jeder seine eigenen Kompetenzen (auch im Recording-Bereich) aufweist und über eigene Ressourcen verfügt (alle drei Musiker besitzen ein eigenes Tonstudio, vgl. Forrest 2008). Diese – in zugegeben: aller Knappheit geschilderte – Mischung ist es, die den »»Silence«-Sound« ausmacht und selbst augenscheinlich unpassende Elemente wie das Intro in einen akustisch-ästhetischen Gesamtkontext einzugliedern vermag. Inwiefern dieser mit anderen Songs von Portishead kongruiert und so einen Portishead-Sound konstituiert, muss an anderer Stelle überprüft werden.

12 In jedem letzten Takt von a sind die Notenwerte im Bass erheblich kürzer als in den Takten zuvor, was zu einer Überlagerung mehrerer Einzeltöne, also auch zu einer Verdichtung des Oberton-Reichtums führt. Zudem ändert die Gitarrenstimme nicht selten auf einem ersten Takt von a ihre Spielweise, was den Eindruck der »Aufklärung« des Sounds positiv beeinflusst.

»Schluss«-Betrachtung

Evident dürfte nach den oben stehenden Untersuchungen folgendes sein: Das Gefühl einer ›inkohärenten Kohärenz‹ ist nicht nur klanglicher, sondern überdies auch rhythmischer Natur. Das Zusammenspiel aus unüblicher Taktanlage, einem hohen Grad an rhythmischer Ambiguität und ametrischen, gleichwohl aber vermeintlich strukturierten Elementen erschwert die Orientierung innerhalb des Stückes, gleichzeitig entwickelt es durch den stark begrenzten harmonischen und melodischen Rahmen aber eine enorme Anziehungskraft.

»Silence« ist ein Spiel mit Ambivalenzen, wie auch die ›ästhetische Signatur‹ zwischen modernem und Vintage-Sound zeigt. Ein weiteres Beispiel: Nach dem Hauptteil trägt ein rauer Gitarrensound eine endlos traurige Melodie vor. Einerseits wirkt dies unpassend, andererseits unterstreicht es den resignativen Charakter, der den Song gegen Ende dominiert (deutliche ›Verspieler‹ bei ca. 4:21 inbegriffen, die aber mit Sicherheit nicht ohne Grund belassen wurden, möglicherweise auch intendiert waren). Ausgeglichen wird der raue Sound durch das anschwellende Melodiespiel des Cellos, das durch die Gitarre antizipiert wurde. Es ist ein Wechselspiel aus Spannungsaufbau und Auflösung.

Auch nach der intensiveren Untersuchung der wesentlichen Elemente und Parameter konnten jedoch nicht alle Fragen, die während des Arbeitsprozesses aufgeworfen wurden, Beachtung und Beantwortung finden und nicht alle – auch nach wiederholtem Hören von »Silence« immer wieder auftretenden – neuen Beobachtungen verfolgt werden. So bleibt zum Beispiel der abrupte Schluss ein formales wie semantisches Rätsel. Ist es vielleicht der einzig sinnvolle Schluss? Verheißt er nicht tatsächlich jene namensgebende Stille? Ist er gar eine Überblende vom lauten, erdrückenden Innenleben jener tragischen Existenz in die reale Welt, in der vielleicht jene kalte Stille herrscht? Warum dringt der Schrei in die Stille dann nicht hindurch? Es ist kein Schluss »im eigentlichen Sinne«, sondern ein Bruch mit einer festgefahrenen Erwartungshaltung und – fernab jeder Interpretation – in jedem Fall ein einfaches, subtiles Mittel, um mich persönlich einmal mehr zum Nachdenken über tradierte Hörgewohnheiten zu bewegen.

Doch nicht nur dem abrupten Ende ist es geschuldet, dass ich mich von und auch *in* diesem Stück irgendwie allein gelassen fühle, wobei ich weder mit dieser Feststellung, noch mit der folgenden ein Werturteil fällen möchte: Das holistische Ganze, »Silence« in all seinen Partikulär-Dimensio-

nen, befriedigt und befriedet den neugierigen Geist m.E. ganz und gar nicht.

Quellen

- Anonym [acamus (Threadstarter)] (2008). »Where is Wicca?« In: *Portishead-Onlineforum*, <http://portishead.forums.umusic.co.uk/t/38.aspx>, Zugriff: 25.7.2013.
- Anonym [Portisheadru] (2007). »Portishead – Wicca (Live at the ATP Festival) DV.« In: *Youtube*, <http://www.youtube.com/watch?v=b5t3yMd5rbg>, Zugriff: 19.7.2013.
- Anonym [sharp_teeth (Threadstarter)] (2008). »Meaning of the [Third] Intro by Claudio Campos.« In: *Portishead-Onlineforum*, <http://portishead.forums.umusic.co.uk/t/175.aspx>, Zugriff: 23.7.2013.
- Anonym [Yiyo] (o.J.). »Hype! Hype! Portishead 5 New Songs @ ATP 07.« In: *Deaf Indie Elephants*, <http://www.deafindieelephants.com/2007/12/13/hype-hype-portishead-5-new-songs-atp-07/>, Zugriff: 4.10.2012.
- E Lyrics World (o.J.). »Portishead – Silence Lyrics.« In: *www.elyricsworld.com*, http://www.elyricsworld.com/silence_lyrics_portishead.html, Zugriff: 19.7.2013.
- Empire, Kitty (2008). »Mix a Little Doom with the Gloom...« In: *The Guardian*, Onlineausgabe vom 13.4.2008, <http://www.guardian.co.uk/music/2008/apr/13/popandrock.portishead>, Zugriff: 3.10.2012.
- Erlewine, Stephen Thomas (o.J.a). »Review.« In: *Allmusic.com*, <http://www.allmusic.com/album/third-mw0000784007>, Zugriff: 21.10.2012.
- Erlewine, Stephen Thomans (o.J.b). »Biography.« In: *Allmusic.com*, <http://www.allmusic.com/artist/portishead-mn0000301619>, Zugriff: 21.10.2012.
- Forrest, Peter (2008). »Adrian Utley: Recording Third.« In: *Sound on Sound*, Jg. 2008, Nr. 11 (Nov.), <http://www.soundonsound.com/sos/nov08/articles/portishead.htm>, Zugriff: 3.10.2012.
- Golyr (o.J.): »Silence Lyrics. Portishead.« In: *www.golyr.de*, <http://www.golyr.de/portishead/songtext-silence-672486.html>, Zugriff: 19.7.2013.
- Götz, Thomas (2008). *Stadt und Sound. Das Beispiel Bristol*. Berlin: Lit.
- Graves, Barry / Schmidt-Joos, Siegfried / Halbscheffel, Bernward (2002). »Portishead.« In: *Das neue Rock-Lexikon*. Bd. 2. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 715f.
- Grimassi, Raven (2003). *Encyclopedia of Wicca & Witchcraft*. St. Paul (Minnesota): Llewellyn Publications (2., durchges. und erw. Aufl.).
- Groß, Torsten (2008). »Portishead: Auferstanden aus Ruinen.« In: *Rolling Stone. Das Archiv*, <http://www.rollingstone.de/das-archiv/article183660/portishead-auferstanden-aus-ruinen.html>, Version vom 3.5.2008, Zugriff: 19.7.2013.
- Lyrics Keeper (o.J.). »Silence.« In: *www.lyricskeeper.de*, <http://lyricskeeper.de/de/portishead/silence.html>, Zugriff: 19.7.2013.
- Mauch, Matthias / Dixon, Simon(2010): »Approximate Note Transcription for the Improved Identification of Difficult Chords.« Abstract zum Fortschrittsbericht im Rahmen der 11. Konferenz der International Society for Music Information Retrieval. In: *matthiasmauch.net*, <http://schall-und-mauch.de/>

- artificialmusicality/2010/08/approximate-note-transcription-for-the-improved-identification-of-difficult-chords/, Version vom . 4.8.2010, Zugriff: 07.01.2014
- Mießgang, Thomas (1998). »Seufzer mit Knacken. Die britische Band Portishead auf Deutschland-Tournee.« In: *Zeit Online*, http://www.zeit.de/1998/05/Seufzer_mit_Knacken/, Version vom 23.1.1998, Zugriff: 19.7.2013.
- Rensing, Britta (2006). *Der Glaube an die Göttin und den Gott: Theologische, rituelle und ethische Merkmale der Wicca-Religion, unter besonderer Berücksichtigung der Lyrik englischsprachiger Wicca-Anhänger*. Dissertation, online unter: <http://www.db-thueringen.de/servlets/DocumentServlet?id=7577>, Zugriff: 17.10.2012.
- Schmid, Georg / Schmid, Georg Otto (Hg.) (2003). *Kirchen. Sekten. Religionen. Religiöse Gemeinschaften, weltanschauliche Gruppierungen und Psycho-Organisationen im deutschen Sprachraum*. Zürich: TVZ.
- Stewart, Mark (2008). »Erste Worte... zu Portisheads neuem Album ›Third‹.« Übers. u. red. bearb. In: *www.spex.de*, <http://www.spex.de/2008/02/07/Erste-Worte/>, Zugriff: 4.10.2012.

Diskographie

- Portishead (1994). *Dummy*. Go! Beats Ltd. 828 522-2.
- Portishead (1997). *Portishead*. Go! Beats Ltd. 539 435-2.
- Portishead (2008). *Third*. Go! Discs Ltd. (Universal Island Records) 1764013.

Anhang: Songtext (Haupttext)

Eigene Transkription, abgeglichen mit diversen Internetquellen (vgl. E Lyrics World o. J., Lyrics Keeper o. J., Golyr o. J.).

»Tempted in our minds
Tormented inside lie
Wounded, and afraid inside my head
Falling through changes

Did you know when you lost?
Did you know when I wanted?
Did you know what I lost?
Do you know what I wanted?

Empty in our hearts
Crying out in silence
Wandered out of reach, too far to speak
Drifting unable

Did you know when you lost?
Did you know when I wanted?

Did you know what I lost?
Do you know what I wanted?«

Abstract

The analysis of Portishead's track »Silence« (2008) – tries to interpret its numerous functional and semantic layers, e.g. temporal »confusion« achieved by a certain rhythmical ambiguity, the apparently fragmented lyrics, or the song's former name »Wicca« etc. The interaction of these layers evokes a complex auditive perception, which I characterise as a feeling of »cohesionless coherence«. Finally, »Silence«'s unique sound, which presumably can be described as a balancing act between high and low fidelity, is taken into further consideration.