

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]



This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 License.

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 Nachbemerkenngen 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 usw.; Pop ist auch fühlbar und spürbar wie bspw. in der Disko, am so genannten Outfit, an Platten, CDs usw. 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 usw. 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-Vergemeinschaftungs-event *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 Erlebniswelt 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 delektiert 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 der 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 musikischem 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 »Maaaaa–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-dunkle« Stimme –: den Furcht erregenden Sound!), ich höre den Sound von »Määääähs–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 Freddys Aufruf zur Jugendverfolgung einer der maßlos

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 Verkoppelungen 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 traditionellen Muster – das endgültige Aus.² (Nur auf dem so genannten klassi-

- 2 Ebenso wie man in der Popmusik keinen D^{7sus4} -Akkord hört – auch wenn es selbstverständlich einen auf dem 3. Bund der Gitarre gegriffenen Akkord gibt, den Experten als D^{7sus4} beschreiben –, hört man in der Popmusik auch keinen einzelnen Sound, den ein auf dem 3. Bund einer *Rickenbacker 360-12* gegriffener und mit einem *Vox AC-30* verstärkter Akkord produziert, den Experten als 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 einen auf dem 3. Bund der Gitarre gegriffenen Akkord spielen, den Experten als 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 D^{7sus4} beschreiben, man nicht ›hört‹ bzw. wohl auch nicht (heraus-)hören sollte, denn George Martin war schließlich kein Beatle, sondern für den Sound der Beatles zuständig. Und diesen *Sound* hört man hier in diesem unvergesslichen wie un-

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

verwechselbaren 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 Sound-zuschreibungsmodule 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 Orgeleinstieg in »Voodoo Chile (Slight Return)« gerade einen Gitarristen mehr als alles andere auf *Electric Ladyland* anrühren und ihm lebenslang eingeschrieben bleiben kann: nicht etwa als »schöne« Souderinnerung, sondern immer aufs Neue als exakt dieselbe »schöne Stelle« (die natürlich mehr ist und mehr bedeutet als ein Orgeleinstieg oder gar ein Orgel-sound) in exakt derselben Erlebensform – als sei die eigene Sound-Geschichte an der eigenen Geschichte spurlos vorbeigegangen.

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, Mikrophon, 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 Errenschaften 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 Spieleigenheiten, 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 Tonstudientechnik 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 Studientechnik 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 skalierenden 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).