

HEY! STOP! WHAT'S THAT SOUND?

BEOBSACHTUNGEN ZU HERKUNFT UND BEDEUTUNG DER KLÄNGE IN DER POPMUSIK

Thomas Böhm

1.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5.

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

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

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

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

Literatur

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

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