

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).

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

*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Literatur

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

