

© Friedrich Neumann

Sound

Wenn die Ohren Augen machen – oder: Der Ton macht die Musik!

JÜRGEN OBERSCHMIDT

■ *Der gute Ton* ist eine Serie von Zeichnungen des unvergessenen Humoristen Lorient, der in seinem Frühwerk den Leser*innen in trockener Hochsprache des 19. Jahrhunderts ein eher abgründiges Verhalten empfiehlt (Lorient 1981). Das Wort erscheint bei Lorient als typische Signatur des Zeichners, Humor entsteht, wenn die einzelnen Parameter eines Gesamtkunstwerks, also Wort, Bild, Gestik, Ausdruck und Klang sich widersprechen und semantisch nicht zusammenkommen.

www.musik-und-bildung.de

▶ Beitrag als PDF-Datei

Karikiert wird damit jene Ratgeber-Literatur der 1950er Jahre, die sich beständig daran reibt, dass sich alles, was bisher zum guten Ton gehörte, im Laufe der Zeit sehr geändert hat. Als Tonangeber für diesen Benimm der guten alten Zeit gilt seit jeher Freiherr von Knigge, der wesentlich dazu beitrug, „le bon ton“ der Franzosen auch bei uns als höflichen Umgang mit Anstand zu etablieren. Dass wir unser Sprichwort „Der Ton macht die Musik“ aus dem Französischen entlehnt haben, ist dabei sicherlich kein Zufall: „C'est le ton qui fait la musique!“ Der besondere Ton, seine Tönung, der Klang, die Farbe, sein Sound, all das hat auch in der französischen Musik eine immer besondere Rolle gespielt – und während wir uns

auf der rechten Rheinseite mit motivisch thematischer Arbeit beschäftigen, dürfen wir neidisch auf unsere so klangfarbig musizierenden Nachbarn blicken. Für einen Partitur-Fetischisten wie Theodor W. Adorno müsste Musik auch gar nicht mehr zum Klingen gebracht werden, sein Idealbild einer gelungenen Interpretation zeigt sich ihm einzig in der für den musikalischen Laien meist so stummen Partitur: Er propagiert „das stumme Lesen als Erbe und Ende der Interpretation“ (Adorno 2005, S. 13). Klangfarben erzeugen Ausdruck, der zu gefühlsmäßigen und allzu subjektiven Stellungnahmen und Beurteilungen herausfordert. Scheinbar macht nicht für alle der Ton die Musik – und ob der richtige Ton getroffen

wurde, erkennt man dann nicht in solch einem subjektiv-farbigen Tönen, sondern im Skelett ihrer rationalisierbaren Grammatik. „Die wahre Reproduktion ist die Röntgenphotographie des Werkes“ (ebd., S. 9), in solch einem Schwarz-Weiß-Bild (oder sollten wir hier gar von einem Schwarz-Rot-Gold-Bild sprechen?) ist von den Farben des Sounds wenig zu erkennen. Hat man da noch Töne? Den hier mitschwingenden Seitenhieb auf einen einseitig analysebetonten Musikunterricht darf der geneigte Leser allenfalls zwischen den Zeilen herauslesen, er sollte ihn nicht im falschen Ton erreichen.

Freiherr von Knigge ist auch die Beobachtung zu verdanken, dass „in einer Residenz sich alles nach dem Ton stimmt, den der Fürst angiebt, und der oft, wenn das Unglück etwa einen schlechten Menschen auf den Thron geklebt hat, wie es denn zuweilen der Fall ist, äußerst elend ist. Und dann wird alles durch die schändlichen Triebfedern des Hofinteresses gezogen“ (Knigge 1804, S. 7f.). Knigges empirischer Blick ist keine historische Einzelfallstudie, sondern bleibt bis heute von höchster Aktualität: Wir erleben dies im Kleinen, etwa in den Familien, im Kollegium, in der Schulgemeinschaft, im Ton, der uns aus den fernen Zentralen unserer Schulverwaltungen entgegenschlägt. Aber auch vor den großen Fürsten und ihren „schädlichen Triebfedern“ bleiben wir bis heute nicht verschont: Man denke hier nur an das Gezwitscher eines tonangebenden Staatslenkers, der sich über telegrammartige Kurznachrichten des Mikro-Blogging- bzw. Mikro-Mobbingdienstes Twitter artikuliert: Der Tonfall, mit dem man seinen Mitmenschen gegenübertritt, hat sich, seit es eine Internet-„Kultur“ gibt, radikalisiert und verschärft. Man muss nicht jeden Ton mögen.

Die Art und Weise, wie man etwas ausdrückt, ist oft wichtiger als das Gesagte, und dass hier die Musik in unserer Sprache „instrumentalisiert“ wird, wenn wir „andere Saiten aufziehen“, jemandem die „Flötentöne“ beibringen, damit er „nach der Pfeife eines anderen tanze“, möge uns besonders zu denken geben: Manch einer bevorzugt Kleidung, die „Ton in Ton“ ist. Eintönigkeit, Monotonie sind die Töne des Einsamen, für den – wie Nietzsche bereits wusste – schon der Lärm ein Trost sei. Für den Musikunterricht sollte aber gelten, mit verschiedenen Farben zu experimentieren, Musik in all ihren Tönungen zuzulassen. Die Musik der Lautmaler und Leisetreter, die großen und kleinen, fremden und bekannten Töne. Ist es nicht ein Geschenk, dass Musik so viele verschiedene Farben haben kann, dass es all diese unterschiedlichen Töne und Zwischentöne gibt und nicht nur die „eine“ Musik in den Trendnuancen ihrer verschiedenen Blondierungen?

KLANGFARBE IN DER KUNSTMUSIK

„Am Anfang war der Sound“ (Hörisch 2004, S. 23). Mit diesem Satz beginnt Jochen Hörisch seine postmoderne Mediengeschichte und beschreibt damit die Urszene unseres Universums als Beginn der Soundgeschichte, dessen Echo bis heute noch hörbar sei. Richard Wagners Phonetisierung solch eines Urgrundes im Soundgewand des 19. Jahrhunderts erleben wir in den Es-Dur-Tiefen zu Beginn des *Rheingold*-Vorspiels: „Auf dem Grunde des Rheins. Grünliche Dämmerung, nach oben zu lichter, nach unten zu dunkler“, heißt es in der Partitur. Handelt es sich hier um eine Klangbeschrei-

Am Anfang war der Sound. Und dieser Sound war so ungeheuer, daß wir heute noch sein Echo hören.

Jochen Hörisch: *Eine Geschichte der Medien. Vom Urknall zum Internet*. Frankfurt a. Main 2004, S. 23.

bung oder sind dies Hinweise auf das Geschehen auf der Bühne? Das tiefe Es der Kontrabässe hat seinen eigenen Sound. Gerade auf dem grünen Hügel und der besonderen Akustik des Orchestergrabens, auf den Holzklappstühlen sitzend, betreten wir hier auf besondere Weise das „Tausendjährige Reich der Grundtöne“ (Sloterdijk 1987, S. 114): „Es war zuviel verlangt, den

Es-Dur-Dreiklang [...] bereits Musik nennen zu sollen. Es war auch keine. Es war ein akustischer Gedanke“ (Mann 1990, S. 381). Am Anfang ist der Sound, um uns aufzuladen für den Raum der Möglichkeiten, für das Kommende, das dann in einem in jeder Hinsicht äußerst dissonanten Universum des Rings dargestellt wird: „Daß er sich distinkt vom elementaren Hintergrundrauschen des nassen Elements abhebt und also eine Unterscheidung macht, steht fest: ‚wagalaweia‘. Auf diese Laute folgt dann sogleich der Balzgesang zwischen einem häßlichen Mann und den drei schönen

Töchtern des Rheins. Noise – Rauschen – sinnferne Laute – distinkte Stimmen, die zwischen distinkten Geschlechtern gewechselt werden: dieses Entwicklungsschema hat eine unwiderstehliche Suggestivität nicht nur für Produzenten von Gesamtkunstwerken (Hörisch 2004, S. 28).

Es war ein langer Weg, bis solch ein Wagner-Sound on air gehen konnte, wurde doch der Sound in unserer abendländischen Kunstmusik zunächst sehr stiefmütterlich und allenfalls als ein akzessorisches Element zum „eigentlichen“ Tonsatz behandelt. Ob nun ein barockes Instrumentalkonzert

 **alle-noten.de**
Der Online-Notenversand



- > Riesige Auswahl von **KLASSIK** bis **ROCK**
- > Angesagte **CHARTHITS & SONGKLASSIKER**
- > Noten für **KLASSEN MUSIZIEREN & FLEXIBLES ENSEMBLE**
- > Zahlreiche **UNTERRICHTSMATERIALIEN & LITERATUR**

Notenversand Kurt Maas GmbH & Co. KG
Tel.: +49 (0)8157 / 99 79 50 • E-Mail: info@alle-noten.de

Der Klangraum

Ich möchte nun versuchen, etwas vom Geheimnis der Klangfarben der Geige zu veranschaulichen, denn sie sind ein großartiges Gleichnis für das, was man vielleicht „Klangfarben der menschlichen Seele“ nennen kann. Das akustisch Wesentliche einer Geige sind ihre Eigenschwingungen. Sie prägen all die Farben, die wir hören. Immer wieder erlebe ich in Konzertsälen großartige Geigen, die ich aus der intimen Akustik meines Ateliers schon kenne. Eine Geige, die es mir besonders angetan hat, ist eine Stradivari aus dem Jahre 1721. Sie klingt gefasst, hat einen klaren Strahl und doch füllt sie in ihrer Räumlichkeit den Saal.

Sie wird leidenschaftlich im Ton, aber nie scharf. Der Klang kann sich vollkommen verdunkeln (wie ein muffiges Kellergewölbe) und bleibt doch erkennbar. Diese Geige kann fauchen, ohne je ordinär zu sein. Ihre Süße in den hohen Lagen hat etwas Sinnliches, ohne je kitschig zu sein. Sie spricht – das ist alldem hörbar – nicht nur mit einer Stimme. Es sind unterschiedliche Klangmuster, die hier gleichzeitig wirksam sind.

Martin Schleske: *Der Klang. Vom unerhörten Sinn des Lebens*. München 2014: Goldmann, S. 84f.

Orgelklang, selbst bei „der“ Toccata (Inbegriff für „den“ Bach- bzw. Orgel-Sound) soll es sich ursprünglich um ein Violinkonzert, dazu noch aus fremder Hand, gehandelt haben. Und dennoch gibt es auch hier kontroverse Diskussionen um den rechten Sound dieser Musik: Spielt man im *Affettuoso* des 5. *Brandenburgischen Konzerts* die harmoniefernen Töne mit hauchenden Gabelgriffen auf der Traversflöte, dann klingt es eben anderes als mit einem modernen Glätteisen, der heutigen Böhm-Flöte. Propheten, die wahrheitskundende Botschaften ihrer historisch informierten Aufführungspraxis hinter sich wissen, können sich ein gemütsbewegtes „con affetto“ gar nicht anders vorstellen als mit dem hölzernen Vorgängermodell der metallischen Klappenflöte.

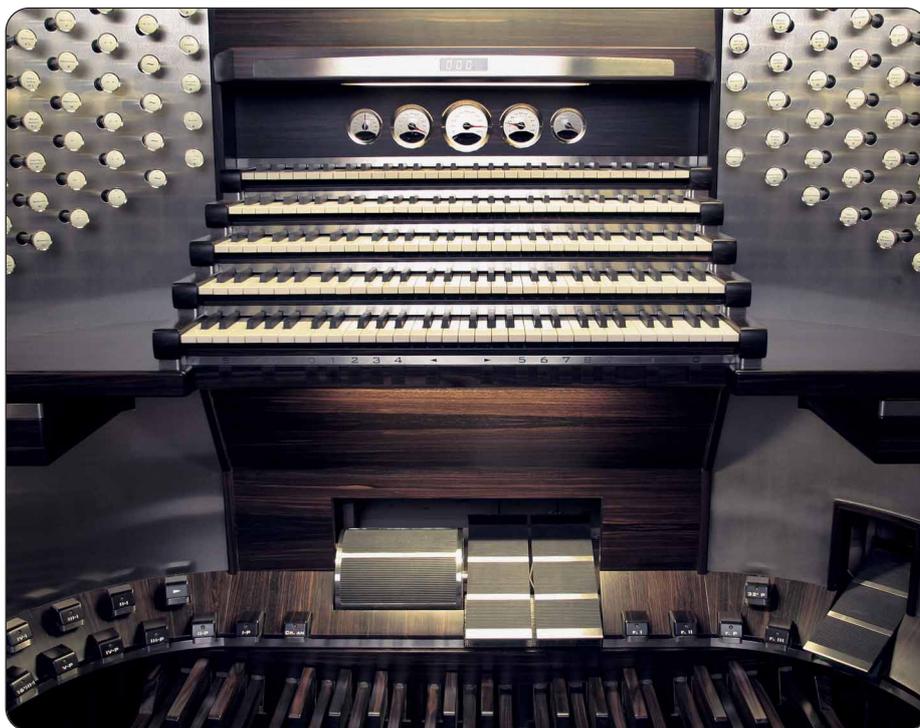
FRANZÖSISCHE MUSIK: IMMER EIN BESONDERES FAIBLE FÜR DEN SOUND

Basse et Dessus de Trompète, Recit de Trompète séparée ou de Cromorne, Flûtes, Cromorne en Taille, Recit de Nazard, all das sind Titel von Orgelstücken des französischen Barockkomponisten Jean-François Dandrieu, die einen vom Komponisten vorgesehenen Sound ganz prominent im Titel tragen. Die Registrierung, das klangliche Herausshälen einer Solostimme, fällt hier nicht der Zufallsregistrierung eines selbstbestimmten Interpreten oder den Gegebenheiten seines Instruments zu, sondern die Klangfarbe wird zu einem eigenwertigen, autonomen und vom Komponisten bestimmten Parameter: Farben sind es, die die Sinne befluten.

Im 19. Jahrhundert, als die (Klang-)Sinnlichkeit in ganz Europa zu einer zentralen kompositorischen Kategorie wurde, war es mit Hector Berlioz wiederum ein Franzose, der sich in seiner Instrumentationslehre mit der technischen Beherrschung des immer opulenter werdenden Orchestersounds auseinandersetzte: „Der Zweck des vorliegenden Werkes ist demnach zuerst der Nachweis des Umfangs und die Aufgabe[,] gewisser Haupteigenschaften der Mechanik der Instrumente, sodann das – bisher sehr vernachlässigte – Studium des Klanges, des eigenthümlichen Characters und der Ausdrucksfähigkeit eines jeden von ihnen; und endlich das Studium der besten bekannten Verfahrensweisen, sie ange-

mit der Violine, Oboe, Block- oder Querflöte ausgetragen wurde, war vom Komponisten oft nicht einmal festgelegt, schließlich waren all diese Instrumente aus nachwachsenden Rohstoffen gefertigt. Die kompositorische Substanz blieb von ihrem Sound unberührt. Eine spezifische Klangfarbencharakteristik, die Farbwirkung wurde vom

Komponisten nicht festgelegt, maßgeblich war vielmehr das vorhandene Instrumentarium. An Bachs Konzerten lässt sich erfahren, wie die von Fall zu Fall notwendigen Besetzungsvarianten zu klanglich unterschiedlichen Resultaten führen. Aus einem Weimarer Violinkonzert wird in Leipzig eines für Cembalo. Geigensounds fremdeln im



© Thomas Haertrich

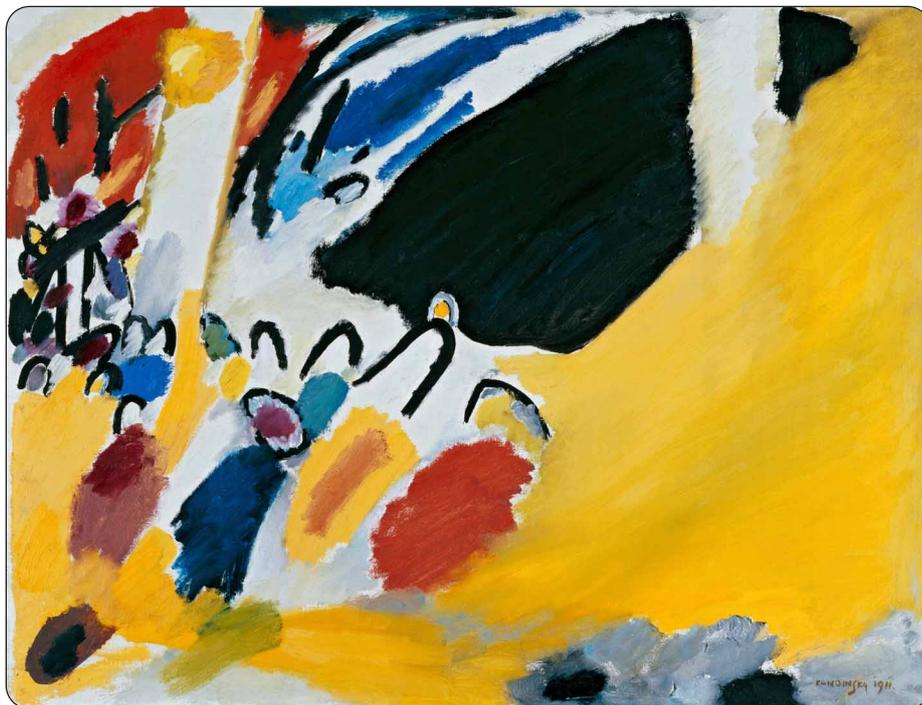
Sound im Porsche Design: Moderner Spieltisch der Ladegast-Organ (1858–1862) in der Leipziger Nicolaikirche. Wohl kein anderes Musikinstrument verkörpert die Porsche-Werte wie Ästhetik, Kraft, Stärke, „Sound“ so sehr wie dieses Musikinstrument. Die Restauration der Orgel wurde von Porsche finanziert. Sie ist die einzige Orgel der Welt, die wie ein Porsche 911, durch einen „Zündschlüssel“ links vom „Steuerboard“ gestartet wird.

messen zusammenzustellen“ (Berlioz 1864, S. 6). Die deutsche Übersetzung erschien fünf Jahre vor der Uraufführung des Rheingolds: „Viel Zeit gehört dazu, die musikalischen Meereswässer zu entdecken, mehr aber noch, um darauf segeln zu lernen“ (ebd., S. 3).

Eine ausgewiesene Segelschule ist der *Boléro* von Maurice Ravel. Hier spielt Ravel mit instrumentalen Klangfarben wie mit den Registern einer Orgel: Er stellt sie zu immer neuen Registrierungen zusammen, koppelt sie zu neuartigen Klängen, experimentiert mit den Obertönen der Melodie wie auf einem Synthesizer, fügt sie zu einem Regenbogen der Klangfarben: „Ich habe nur ein Meisterwerk gemacht, das ist der Bolero; leider enthält er keine Musik“ (zit. n. Stuckenschmidt 1976, S. 282f.). Dieser vielzitierte Ausspruch sollte abgeändert werden: Der Bolero ist eine Palette der Farben, eine Klangschatulle des Sounds.

ZURÜCK NACH DEUTSCHLAND

Mit Bach, Beethoven, Brahms hat sich in unserem freiheitlich-demokratischen Rechtsstaat ein Wertesystem etabliert, das motivisch-thematische Arbeit als Grundlage der Analyse und nahezu einziges ästhetisches Kriterium versteht und jene ideologischen Züge in sich trägt, die in den Vorgängerstaaten des deutschsprachigen Raums um 1900 theoretisch formuliert wurden und in einem national geführten Diskurs bis heute deutliche Spuren hinterlassen hat (Keym 2015). Solche Werturteilsbildungen, die motivische Arbeit als einzigen Garant für inneren Zusammenhang und musikalische Logik verstehen, haben immer auch mit einer Abwertung dessen zu tun,



Wassily Kandinsky: Impressionen III (Concert), 1911

„Sie haben in Ihren Werken das verwirklicht, wonach ich in freilich unbestimmter Form in der Musik so eine große Sehnsucht hatte. [...]“ – Wassily Kandinsky an Arnold Schönberg nach einem Konzertbesuch mit Werken Schönbergs, 1911.

was für redundant-halbwichtig gehalten wird: Dandrieu und Ravel werden in Hans Heinrich Eggebrechts *Musik im Abendland* nicht erwähnt, Debussy taucht im 838-seitigen Opus Magnum der Leitfigur unserer deutschsprachigen Musikwissenschaft immerhin im Namensregister auf: Zehn Zeilen sind ihm hier gewidmet, in denen wir dann erfahren, dass „die farblich fließende Harmonik, zeichnerisch pointillierte Durchsichtigkeit, sinnliche Reizhaftigkeit und offene Formgestaltung für ihn [Debussy] die Bezeichnung eines musikalischen ‚Impressionisten‘ nahlegten“ (Eggebrecht 1991, S. 774). Wenn die besonderen Far-

ben einer Musik an die Stelle des rational Fassbaren treten, dann versagt uns allen die Sprache: Immer wenn man hier konkret werden möchte, wird es besonders schwierig. Viel einfacher wäre es, einen strukturellen Befund festzuhalten, gerade wenn die bloße Benennung eines solchen schon als dessen Erklärung gilt.

Doch auch in Deutschland sollte die französische Farbenlehre ihre Spuren hinterlassen. Arnold Schönberg hatte sie getankt: Seine impressionistisch anmutenden Frühwerke sind von ihrem Geist getränkt, und in seiner späteren atonalen Phase trägt das dritte seiner freischwebenden Or-

Jeder Motor erzeugt seinen eigenen Klang, manche klingen basslastig, andere brabbeln, säuseln, fauchen ... oder sind einfach nur laut. Doch, was für Auto-Enthusiasten wie Musik in den Ohren klingt, ist für viele Mitmenschen nur störender Lärm. Auch wenn das Verkehrsministerium das künstliche Aftertuning in Form von Klappen-auspuffanlagen inzwischen verboten hat, ist das Sound-Design, die Abstimmung der Klangquellen, ein wichtiges Kriterium bei der Entwicklung eines neuen Produkts. Dabei ist es

gleich, ob die Klangforschungen nun zu einem Staubsauger oder zu einem Automobil mit Saugmotor führen:

„Die Auslegung soll komfortabel im unteren Drehzahlbereich klingen und kräftig, dynamisch, sportlich im mittleren und oberen Drehzahlbereich.“ (Christian Stempel, BMW)

„Ein guter Motorsound zeichnet sich durch eine ausgewogene Abstimmung aller Soundquellen

aus. [...] Der Motorklang bietet eine akustische Rückmeldung über das Leistungsvermögen des Fahrzeugs – und zwar emotional.“ (Michael Pfadenhauer, Porsche)

Einige hegen nicht nur den Wunsch, über ihre Kleidung ihre Individualität auszudrücken, sondern auch über ihr Fahrzeug.“ (Harald Schmidtke, Verband der Automobil-tuner)

Fabian Hoberg: So entsteht guter Auto-Sound. Rheinische Post Online, 27. Jan. 2018.

chesterstücke op. 16 den Titel *Farben*. Damit nimmt Schönberg seinen eigenen Begriff der „Klangfarbenmelodie“ kompositorisch vorweg, von dem dann im Schlusskapitel seiner Harmonielehre genauer die Rede sein wird: „Klangfarbenmelodien! Welche feinen Sinne, die hier unterscheiden, welcher hochentwickelte Geist, der an so subtilen Dingen Vergnügen finden mag! Wer wagt hier Theorie zu fordern!“ (Schönberg 2001, S. 504).

KLÄNGE BLOSS NACH DEM GEFÜHL ANEINANDERRIEHEN?

Arnold Schönberg ist am Ende seiner Harmonielehre auf der Suche nach einer Theorie der Klangfarbe und fühlt sich in einem „noch viel unbebautem, ungeordnetem Zustand“ (ebd., S. 503) als bei den „Messungsversuchen in den andern Dimensionen“ (ebd.) der Klänge: „Vorläufig beurteilen wir die künstlerische Wirkung dieser Verhältnisse nur mit dem Gefühl. Wie sich das zum Wesen des natürlichen Klangs verhält, wissen wir nicht., ahnen es vielleicht noch kaum, schreiben aber unbekümmert Klangfarbenfolgen, die sich doch mit dem Schönheitsgefühl irgendwie auseinandersetzen. Welches System liegt diesen Folgen zugrunde?“ (ebd.). Hochgradig emotional besetzte Klangqualitäten scheinen Schönberg in seinem „Gesetzesbuch“ (so nannte Ferruccio Busoni eine Harmonielehre) zu stören, jenem Komponisten, der alles daransetzen sollte; die Töne in Ketten zu legen, um sie in Reihen anzuordnen zu lassen. Seine seriell komponierenden Erben nahmen dann auch noch die Klangfarbe in Beugehaft; jenen Parameter, der sich in den totalitären Strukturen der Dodekaphonie noch relativ frei bewegen durfte.

Ferruccio Busoni spürte die Grenzen der Musik, die für ihn in den „musikalischen Werkzeugen“ selbst lägen: „Die Instrumente sind an ihrem Umfang, ihrer Klangart und ihren Ausführungsmöglichkeiten festgekettet, und ihre hundert Ketten müssen den Schaffenden mitfesseln“ (Busoni 2013, S. 49). Mit der elektronischen Musik gelang dann der „Sprung aus den Fesseln des instrumental fixierten Klangs“ (Eimert 1955, S. 11). Alle Farbmischungen waren nun möglich, jede Form von Sound ließ sich elektronisch herstellen und sollte sich im Prisma seiner Klangerzeug-

„Tolstoi lässt einen landschaftlichen Eindruck zu Musikkempfindung werden, wenn er in ‚Luzern‘ schreibt: ‚Weder auf dem See noch an den Bergen noch am Himmel eine einzige Linie, eine einzige ungemischte Farbe, ein einziger Ruhepunkt – überall Bewegung, Unregelmäßigkeit, Willkür, Mannigfaltigkeit, unaufhörliches Ineinanderfließen von Schatten und Linien, und vor allem die Ruhe, Weichheit und Notwendigkeit des Schönen.‘ Wird diese Musik jemals erreicht?“

Ferruccio Busoni: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. Bremen 2013: Europäischer Literaturverlag, S. 67f.

ung auch berechnen lassen. 150 Jahre nach Beethovens *Pastoralsinfonie* war die Natur aus dem Spiel, man suchte ungewohntes Material der Kunst gefügig zu machen und schien sich nun eher an einer Triade Mensch-Musik-Technik zu orientieren, wobei der Mensch – vor allem in

Gestalt des Hörers – hier eher eine Nebenrolle einnehmen sollte.

Was Busoni in seinem Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst mit revolutionärem Blick nach vorne gedacht hat, lässt sich rückblickend auch als Plädoyer für jene Strömungen lesen, die sich dann später unter dem plakativen Schlagwort „Neue Einfachheit“ wiederfanden. Busoni beschreibt damit ein „‚Zurück‘, das das eigentliche ‚Vorwärts‘ sein muss“ (Busoni 2013, S. 65): „Nehmen wir uns doch vor, die Musik ihrem Urwesen zurückzuführen, befreien wir sie von architektonischen, akustischen und ästhetischen Dogmen; lassen wir sie reine Erfindung und Empfindung sein, in Harmonien, in Formen und Klangfarben [...], lassen wir sie der Linie des Regenbogens folgen und mit den Wolken um die Wette Sonnenstrahlen brechen; sie sei nichts anderes als die Natur in der menschlichen Seele abgespiegelt und von ihr wieder zurückgestrahlt“ (ebd.).

SOUND ALS KLANG: VOODOO DER HI-FI-FETISCHISTEN

Der „Genusshörer“ ist ein von Adorno verkannter Hi-Fi-Fan, der mit seinen Fledermausohren vor sündhaft teuren High-End-Geräten aus den oberen Preisklassen sitzt, um im abgedunkelten Raum den Rillenlaufgeräuschen von Duke Ellington oder einer Mahler-Sinfonie zu lauschen. „Keiner mag ihn stören – keiner spricht ihn an“, wenn die hochkomplexen Leiermänner dafür sorgen, dass ein elektrisches Knistern in der Luft liegt, welches eine maximale Durchsicht und Transparenz bis in die letzte Reihe des Orchesters verspricht. Wenn auf diese Weise zu Mahlers Liedern die Leier gedreht wird, darf man solch ein 220-Kilogramm-Instrument wie den Transrotor Artus FMD wohl kaum noch einen Plattenspieler nennen.

Auch wer sich solch einer Rückkehr in das analoge Zeitalter verweigert, wird in der Welt aus Nullen und Einsen mit ähnlichen, ebenfalls nicht ganz billigen, Globuli-Effekten versorgt. Die Firma „Albat“ wirbt mit dem Slogan „Race tech meets HiFi“ und bot 2016 unter dem Namen „Remaster-Plus-System“ einen USB-Stick an, der sich als wahrer Wunderstecker erweisen wollte. Versprochen wurde, dass eine auf den Rechner



Der Transrotor Artus FMD ist zum Preis von 118.000,00 € nicht im Online-Handel, sondern nur im Ladengeschäft zu erwerben.
Einblick in den Analoghimmel:
<https://www.youtube.com/watch?v=g4wZ-CQeAc>

© Wikipedia / Christian Herzog

kopierte CD besser klänge als ihr Original. Ausgewählte Submolekular-Impulse sollten auf sämtliche Bestandteile des PCs einwirken und deren Molekularstruktur verändern, damit das integrierte Laufwerk die Informationen einer CD fehlerfrei auslesen und effektiver brennen könne. Die Feinstofflichkeit solcher nichtmateriellen Dimensionen sind ungläubigen Laien natürlich schwer zu erklären, aber man sollte sich von den berausenden Hörmomenten erzählen lassen. Es ist schon ein ganz besonderes Erlebnis, wenn nach solch einer Anwendung der berühmte Moment einer Berührung zwischen Stick und Becken natürlicher zu uns spricht, körperlich-präsent – und nicht wie nachgemacht. Es sind klangästhetische Präferenzen, die in unsere Vorstellungen vom rechten Sound einwirken und die physikalisch nicht messbar sind. Wer im Zeitalter der Langspielplatte groß geworden ist, liebt ihren „Patina-Sound“ und kann dem von einer klinisch scharfen CD transportierten Beatles-Sound nur wenig abgewinnen. Lässt sich damit solch eine abgehobene Diskussion zurück auf den Boden einer profanen Formel bringen? Vielleicht sollte man sich auch noch einmal von Adorno anregen lassen, um sich angesichts solcher Mediamorphosen und der beschriebenen Exzesse um einen rechten Sound auch einmal darüber zu verständigen, dass „richtiges Bewußtsein in einer falschen Welt nicht möglich ist“ (Adorno 1997, S. 197). Angesichts unserer global-gesellschaftlichen Realitäten und einer Fülle jener, die sich unter „Ausschluß von der Bildung“ mit musikalischer „Stapelware abspiesen lassen“ (ebd., S. 194) müssen, sollte man „der fragwürdigen Verfassung des musikalischen Hörens“ vielleicht anders nachgehen, allein um sich neu erden zu lassen und sich ein eigenes „Urteil über den Weltzustand“ (ebd., S. 196) zu bilden.

SOUND IN DER POPULÄREN MUSIK

In den letzten Jahrzehnten ist der Sound zu einem umfassenderen Begriff geworden, der sich nicht mehr auf den isolierten Parameter der Klangfarbe begrenzen lässt. Auch im beschriebenen Sound-Treiben der High-Fidelity-Jünger spiegelt sich wider, dass es die Leistungswerte des Klangs sind, die gerade in populären

Musikpraxen den Sound zur zentralen Kategorie mit hohem Prestigewert werden lassen: „Sound ist zum beherrschenden Fetisch der Rockmusik geworden. Von der Gitarrensaite bis zum Aufnahme-Studio 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, S. 83).

In akustischem Sinn steht Sound für Klang, Klangfarbe und Klangqualität und bleibt damit an die Klanggestaltung und ihrer neu hinzutretenden technischen Errungenschaften der Klangerzeugung gebunden. Die Begriffsbedeutung weitet sich aber aus; Hartmut Rösing hat hier sechs Begriffsfelder ausgemacht, die sich gegenseitig ergänzen und die weniger einzelne Strukturmomente der Musik in den Vordergrund rücken, sondern eher die Individualität der Musik und ihre Anbindung an das Musizieren und damit auch an die Musiker ins Zentrum der Musikerfahrung stellen (Rösing 1996, Sp. 158):

1. Sound dient der Kategorisierung Musikstile: Musik erklingt im Disco-, Techno-, Country-Sound.<<

Ich habe mal eine Probe des ensemble recherche besucht, als ich eintrat, waren sie am Probieren und sagten mir: „Wir sind gerade bei der Klangerfindung“ – in einem ganz wörtlichen Sinne. Das heißt, die Musiker haben versucht, überhaupt erst einmal eine Vorstellung davon zu entwickeln, wie es später ‚klingen‘ soll.

Ulrich Mosch im Gespräch mit Peter Gülke. In: Dirigentenbilder. Musikalische Gesten – verkörperte Musik, hg. v. Arne Stollberg, Jana Weißenfeld u. Florian H. Besthorn. Basel 2015: Schwabe Verlag, S. 469.

Und so trifft das Neugeborene [...] auf Artikulationen, die es (noch) nicht versteht. Das Sound-Wesen, das schreiende, noch sprachlose Wesen (das lateinische Wort für Kleinkind, infans, bedeutet nichts anderes als ‚sprachlos‘), erfährt, daß ihm die Stimmen anderer vorausfließen. Sprachlose Menschenkinder werden besprochen, bevor sie sprechen können, hören Stimmen, bevor sie mit einstimmen und mitbestimmen können.

Jochen Hörisch: Eine Geschichte der Medien. Vorm Urknall zum Internet. Frankfurt a. Main 2004: Suhrkamp, S.30.



© Pexels / Wendy Wei

Sound: „das zentrale ästhetische Kriterium des Musizierens [...], die Gesamtheit aller die sinnliche Qualität von Musik bestimmenden Faktoren (Wicke und Ziegenrucker 1997, S. 502)

2. Sound ist ein Kriterium für einen bestimmten Personal-Stil (Beatles- oder Phil-Collins-Sound).
3. Sound ist Kennmarke einer besonderen Produktionsstätte: Wir sprechen vom Live-, Studio- oder Garagensound.
4. Sound dient der Erläuterung technischer Verfahren, etwa wenn vom Synthesizer-Sound die Rede ist oder wenn auf elektronisches Equipment verwiesen wird.
5. Sound umschreibt eine musikalische Grundstimmung, Sound ist soft, knackig usw.
6. Sound ist ein allgemeines, durchaus subjektives Qualitätsmerkmal und führt zu einem nicht näher zu spezifizierenden Gesamturteil: Sound ist abgestanden, originell oder einfach nur cool.

DER HÖRER IST TEIL DES GESCHEHENS

Bereits in dieser Kategorisierung wird deutlich, dass es nun nicht mehr nur darum geht, ein isoliertes Klanggeschehen Papier gewordener Musik zu beschreiben, sondern Musik und das Musizieren als kulturelle Kommunikationsform zu betrachten: „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“ (Pfleiderer 2003, S. 23). Sound steht also als Begriff nicht mehr nur für ein Sammelmerkmal, das nun nach und nach ein ganzes Kategoriensystem einfischt, vielmehr hat hier ein Paradigmenwechsel stattgefunden. Peter Wicke und Wieland Ziegenrucker lösen sich von Beifang-Theorien und definieren Sound als „das zentrale ästhetische Kriterium des Musizierens“ und schließen „die Gesamtheit aller die sinnliche Qualität von Musik bestimmenden Faktoren“ (Wicke u. Ziegenrucker 1997, S. 502) ein. Das beziehe sich einerseits auf die technische Ebene, andererseits auf die „Interpretation, Spieltechnik, Spielweise, Phrasierung usw., das Arrangement als auch eine Reihe von strukturellen Komponenten der Komposition (z.B. Lautstärke, Harmonik, Stimmführung, charakteristische melodische Floskeln und Wendungen)“

Pop sounds

Pop sounds: Pop klingt – gewiss: Pop ist hörbar ... aber nicht nur. Pop ist auch sichtbar wie beispielsweise 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 beispielsweise 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.

Thomas Phleps: *Pop sounds so und Pop Sound so und so*. In: ders. u. Ralf von Appen, *Pop Sounds. Klangtexturen in der Pop und Rockmusik*. Bielefeld: transcript Verlag, S. 12.

(ebd.). Wenn nun nicht mehr von Stil, sondern von Sound gesprochen wird, wenn Musik mehr als nur ein akustisches Phänomen ist, wenn ihr eine transzendente Kraft innewohnt, die uns rührt und berührt, dann wird Sound zu einer Universalie, die den Hörer und sein subjektives Empfinden einschließt und ihn zum Mit-Gestalter des Klanggeschehens macht. Schönheit liegt immer im Auge des Betrachters, das gilt nicht nur für den Sound, sondern für den französischen Aufklärer Denis Diderot auch für die bildende Kunst: „Die Leinwand schließt den ganzen Raum in sich ein, und es gibt niemand außerhalb dieses Raums“ (zit. nach Kemp 1992, S. 14f.). Schließt man solch konstruktivistische Theorien der Wahrnehmung in solche Betrachtungen ein, ließe sich in Anlehnung an Wolfgang Iser's „impliziten Leser“ Wolfgang Kemp's „impliziten Be-

trachter“ (Der Betrachter ist im Bild) auch von einem „impliziten Hörer“ sprechen. Das macht den Sound letztlich auch zu einer musikpädagogischen Kategorie: Der Ton macht die Musik, aber der Sound ist die Musik, der Hörer ist im Sound.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1997): *Einleitung in die Musiksoziologie*. In: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 14. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, S. 169–433.
- Adorno, Theodor W. (2005): *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp.
- Berlioz, Hector (1864): *Instrumentationslehre. Ein vollständiges Lehrbuch zur Erlangung der Kenntnis aller Instrumente und deren Verwendung, nebst einer Anleitung zur Behandlung und Direction des Orchesters*. Autorisierte deutsche Ausgabe von Alfred Dörffel. Leipzig: Gustav Heinze.
- Busoni, Ferruccio (2013): *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* [1916]. Bremen: Europäischer Literaturverlag.
- Eggebrecht, Hans Heinrich (1991): *Musik im Abendland*. München: Piper.
- Eimert, H. (1955): *Die sieben Stücke*. In: Die Reihe 1, Wien: Universal Edition, S. 8–13.
- Hörisch, Jochen (2004): *Eine Geschichte der Medien. Vom Urknall zum Internet*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp.
- Kemp, Wolfgang (1992): *Kunstwissenschaft aller Rezeptionsästhetik*. In: ders. (Hg.): *Der Betrachter ist im Bild*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag, S. 7–27.
- Keym, Stefan (Hg.) (2015): *Motivisch-thematische Arbeit als Inbegriff der Musik? Zur Geschichte und Problematik eines ‚deutschen‘ Musikdiskurses*. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag.
- Knigge, Adolph (1805): *Der Roman meines Lebens in Briefen herausgegeben von Freyherrn von Knigge*. Dritter und Vierter Theil. (1805) Frankfurt: In der Andreäischen Buchhandlung.
- Lortz (1918): *Der gute Ton. Das Handbuch feiner Lebensart in Wort und Bild*. Zürich: Diogenes.
- Mann, Thomas (1990): *Leiden und Größe Richard Wagners* [1935]. In: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. IX, S. 363–426.
- Pfleiderer, Martin (2003): *Sound. Anmerkungen zu einem populären Begriff*. In: Thomas Phleps u. Ralf von Appen, *Pop Sounds. Klangtexturen in der Rock- und Popmusik*. Bielefeld: transcript Verlag, S. 19–29.
- Rösing, Helmut / Deutsch, Werner / Fördermayr, Franz (1996): Art. „Klangfarbe“. In: *MGG*, hg. v. Ludwig Finscher. Sachteil, Bd. 5, Sp. 138–170.
- Sandner, Wolfgang (1977): *Sound & Equipment*. In: ders. (Hg.): *Rockmusik. Aspekte zur Geschichte, Ästhetik und Produktion*. Mainz: Schott, S. 81–99.
- Schönberg, Arnold (2001): *Harmonielehre* [1922]. Wien: Universal Edition.
- Sloterdijk, Peter (1987): *Kopernikanische Mobilmachung und ptolemäische Abrüstung*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp.
- Stuckenschmidt, Hans Heinz (1976): *Maurice Ravel. Variationen über Person und Werk*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp.
- Wicke, Peter u. Ziegenrucker, Kai Erik u. Wieland (1997): *Handbuch der populären Musik*. Überarbeitete und erweiterte Neuauflage. Mainz: Schott.