

PopScriptum

Schriftenreihe herausgegeben vom
[Forschungszentrum Populäre Musik](#)
der Humboldt-Universität zu Berlin

[PopScriptum 10 - Das Sonische-Sounds zwischen Akustik und Ästhetik](#)

Rau, süßlich, transparent oder dumpf – Sound als eine ästhetische Kategorie populärer Musikformen. Annäherung an einen populären Begriff

Susanne Binas-Preisendörfer, Deutschland

I. Vorbemerkungen

Wer sich praktisch und/oder theoretisch mit populärer Musik – zumal ihrer Ästhetik – beschäftigt, stößt unweigerlich auf ihren Klang, meist englisch Sound genannt. Das Akustische, das Hörbare grundiert jene sinnlichen Eindrücke beziehungsweise ist Teil dieser Eindrücke, Wahrnehmungsmuster und Gestaltformen, die wir gemeinhin als Musik bezeichnen. Ohne die ästhetischen Wirkkräfte des Akustischen – keine Musik.

Gesprochene oder hörbare Sprache stellt einen Sonderfall dar, der hier nicht erörtert werden soll. Dennoch sei betont, dass Musik als signifizierende Praxis sich von der Verbal-Sprache als der anderen auf Klang beruhenden Form menschlicher Kommunikation radikal unterscheidet. Insbesondere der körperliche Ursprung der kommunikativen Wirksamkeit von Musik unterscheidet diese von der Sprache.

„Die Wirkung von Musik ist primär und ursprünglich somatisch und körperlich, nicht zerebral und kognitiv. ... Es besteht kein determinierendes Element der Entsprechung zwischen Musik als Klangerlebnis und den besonderen Bedeutungen, die sich in diesem Klangerlebnis vermitteln.“¹

Wie abhängig voneinander die Sinne des Akustischen, Visuellen und Taktile – das Multi-sensorische – bei Musik auch sind und wie diskursiv unterschiedlich aufgeladen der Begriff von Musik in der Geschichte und den Regionen der Welt auch immer sei, ohne Schalldruck, Ohrmuschel, Gehörgang, Trommelfell, Gehörknöchelchen, Haarzellen, Hörnerv und die entsprechenden Verschaltungen im Gehirn – keine Musik; Gleiches gilt für Klang respektive Sound. Der Hörsinn stand im 20. Jahrhundert meist im Schatten des Seh-Sinns. Insbesondere wenn es um die gesellschaftliche Bestandsaufnahme angesichts fortwährender medialer Entwicklungen – technischer und institutioneller – geht, ist die Rede von der Vorherrschaft der Bilder, der Flut der Bilder, obwohl die Moderne ebenso von einer außerordentlichen Dynamik der Veränderung ihrer Klanglandschaften geprägt ist.

Im Zusammenhang von populären Musikformen sprechen wir von Sound, nicht von Klang. Das mag zunächst v.a. dem Fakt geschuldet sein, dass maßgebliche kulturelle, soziale und ökonomische Entwicklungsimpulse populärer Musikformen (Rhythm & Blues, Rock'n'Roll) vom anglophonen Sprachraum ausgingen. Kontextualisierungen spielen im Englischen wie im Deutschen selbstverständlich eine keineswegs zu vernachlässigende Rolle.

II. Sound in der Musikpraxis

Der Begriff des Sounds wird heute im Kontext populärer Musikformen von den verschiedenen aufeinander bezogenen Akteuren im Musikprozess verwendet. Er wird z.B. von Produzenten und Tontechnikern benutzt, um die technische Spezifik und Qualität einer Aufnahme oder Produktion populärer Musik zu charakterisieren. Soundcheck meint den technisch-ästhetischen Abstimmungs- und Einrichtungsprozess von Equipment und Raumakustik vor dem live-Konzert.

Musiker, Sänger etc. verbinden mit Sound eher Aspekte der Interpretation, Spiel-, Sprech- oder Gesangstechniken, Phrasierung, Agogik, Timbre oder Lautstärke. Ähnlich wie für die schreibende Zunft – die Journalisten – ist für Musiker und Musikerinnen ein spezifischer Soundbegriff Teil von Stil oder Stilelementen, die ihrerseits jenseits bestimmter kultureller Zusammenhänge keine Resonanz finden beziehungsweise Bedeutung tragen.

Fans oder subkulturelle Bewegungen definieren ihre kulturellen Praktiken immer auch über das diskursive Verständnis von Sound. Was für den einen ein geiler Sound ist, ist für den anderen bedeutungsloses Getöse, was smarte Sounds für den Einen, ist für andere kitschiger Bombast. Wut und Verzweiflung können in Sound ausagiert und vermittelt werden, symbolisch oder sehr direkt, aggressiv, rau, heftig.

Was einst als technoider Sound bezeichnet wurde, gilt in Zeiten umfassender Digitalisierung als handgemacht. Die Bedeutungszuweisungen können sich also auch im Laufe der Zeit verändern, ohne dass sich die Sounds geändert hätten.

Herkunftsorte bestimmter Musiker, Labels oder Produzenten gingen in die Geschichte populärer Musik ein, wie z.B. der sogenannte *Motown Sound*, *Philly Sound*; aber auch der soziale Bezug und das kulturelle Identifikationspotential finden sich in regionalen Soundzuweisungen wieder: *Liverpool-Sound*. Stil und Ort werden durch charakterisierende Sounds ersetzt.

Sound markiert als ästhetisches Wertkriterium soziale und kulturelle Positionen, die sich ihrerseits in Repertoiresegmentierungen und Marketingstrategien der Musikwirtschaft wieder finden: Heavy Metal, Punk, Schlager, deutsche Interpreten oder Worldmusic.

III. Sound in akademischen Diskursen und Publikationen

Der Begriff des Sounds hat offenkundig Konjunktur. Im Kontext akademischer Auseinandersetzungen um populäre Musik – so macht es den Anschein – lief er den Debatten der 1970er und 1980er Jahre um Subkultur, Stil und ästhetisches Widerstandspotential den Rang ab. Hier einige Titel: *The Sound of the City*², *Sound & Vision*³, *Any Sound You Can Imagine*⁴, *Sound Alliances*⁵, *Klang-Konfigurationen und Soundtechnologien*⁶. *Der Sound und die Stadt*⁷, *sounds like Berlin*⁸, *Sound Signatures*⁹, *Soundcultures*¹⁰, *Popsounds. Klangtexturen in der Pop- und Rockmusik*¹¹, *Sound-Art*¹², *Sound – zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien, Sound Art*¹³, etc. Gewiss ist diese Aufzählung unvollständig – und dennoch bemerkenswert.

Die ersten vier Titel stammen aus dem englischsprachigen Raum journalistischer und akademischer Beschäftigung mit Formen populärer Musik. Im Englischen bedeutet *Sound* Geräusch, Mucks, Klang, Laut, Schall, Ton, aber auch Meerenge oder Sund. Als Adjektiv bewertet es Vorgänge, Objekte oder Subjekte als einwandfrei, fehlerfrei, gesund, gut, intakt, korrekt, tief oder vernünftig – ein unspezifischer, damit also umso stärker in Abhängigkeit vom jeweiligen Kontext zu verstehender beziehungsweise zu verwendender Begriff.

3.1 Geschichte des Sounds

Bevor der Rock'n'Roll Mitte der 1950er Jahre von den USA aus seinen medialen Siegeszug antrat, galten als populäre Musik v.a. die melodramatischen und sentimental Balladen eines Bing Crosby, Perry Como oder Frank Sinatra. Bekannt geworden sind diese Sänger – so Gillett (1978) – insbesondere mit ihrem romantischen und gefühlvollen Gesangsstil, dem sogenannte *Crooning*.

„Der originellste unter den damaligen Band-Sängern war der harte Crooner Frank Sinatra, der ... Risiken in der Melodieführung einging, sein eigenes Timing improvisierte, indem er bei manchen Phrasen bestimmte Silben dehnte, andere gar wegfallen ließ. Ergebnis war ein sehr persönlicher Stil ...“¹⁴,

Voraussetzung die Mikrophonierung beziehungsweise elektrische Verstärkung der Stimme. Auch vor großem Publikum oder auf Tonträgern konnten Sinatra oder Crosby mit Hilfe des Mikrophons die Illusion von Intimität und Nähe erzeugen. „Sinatras Stil ließ das Publikum an seinem Gesang Anteil haben – und an ihm selbst – ... er stimulierte bei seinen Zuhörern eine Verehrung, die sich höchstens vergleichen ließ mit der ... (von) Filmstars“¹⁵. Dabei wird der Interpret von Kompositionen im Stil des Tin Pan Alley-Materials zum imagedrängten Performer.

Öffentlich und damit gesellschaftlich höchst wirkungsvoll stand nun die Klanggestalt (Sound) im Zentrum der Aufmerksamkeit. Die graphische Repräsentation von Musik im Notentext hatte in den populären Genres beziehungsweise außerhalb der artifiziellen Traditionen kaum eine Rolle gespielt. Nun aber vollzog sich der „Triumph der Klanggestalt“¹⁶ medial und unüberhörbar und sorgte selbst in Kreisen von ‚Popjournalisten‘ der damaligen Zeit für Entsetzen.

„Johnny Ray, ein fünfundzwanzigjähriger Sänger aus Oregon, schaffte den Aufstieg von der 90 \$ Ebene auf die 2000 \$ Stufe, indem er auf den schauderhaften Einfall verfiel, während des Singens wahrhaft in Tränen auszubrechen. ...Wenn ein Künstler zu solchen Mitteln greifen muß, um die Massen anzusprechen, sieht es düster aus um die Zukunft der populären Musik“.¹⁷

Dieser kurze Rekurs auf das in der Geschichte der populären Musik berühmt gewordene Crooning zeigt an, in welchem komplexen Feld historischer Ereignisse und Perspektiven auf Musik wir uns befinden, wenn wir den Begriff des Sounds einführen beziehungsweise verwenden wollen. Zunächst ist da ein ganz offensichtlicher Zusammenhang von auf körperliche Erfahrungen und Vorstellungen gerichteter Klangsinnlichkeit und den jeweiligen technologischen Möglichkeiten der Klangaufnahme, -verarbeitung und -wiedergabe.

3.2 Sound als medienästhetische Kategorie

Mit der Hinwendung zu Sound als zentraler ästhetischer Kategorie befinden wir uns mitten in medienästhetischen und nicht im Rahmen kunst- beziehungsweise musikästhetischer Fragestellungen. Nach Ralf Schnell ist

„die Medienästhetik (...) nicht identisch mit dem was gesagt wird, sondern sie besitzt ihr charakteristisches Merkmal in der Art und Weise, wie sie ihre Möglichkeiten und Fähigkeiten, ihre Techniken, ihre Mittel zur Verarbeitung von vorgegebenen oder hergestellten Inhalten und Gegenständen einsetzt. Das WIE dieser Wahrnehmung steht deshalb im Mittelpunkt der Medienästhetik.“¹⁸

Des Weiteren stehen wir vor der Herausforderung, ein wissenschaftlich-theoretisches Verständnis von Musik zu entwickeln, das nicht auf die graphischen Repräsentationen (Vergegenständlichung) von Musik in Notentexten (Partitur) zielt, sondern auf das Klanggeschehen

selbst. Insbesondere dieser Aspekt – so wird sich zeigen – erfordert aus musikwissenschaftlicher Sicht ein Umdenken. Das betrifft sowohl den Materialbegriff, die Trennung ins so genannte ‚Innermusikalische‘ und ‚Außermusikalische‘ wie auch die historisch begründete Technik- und Körperfeindlichkeit geschichtsphilosophisch geleiteter musikalischer Schönheitsvorstellungen, wie sie im 20. Jahrhundert insbesondere von Theodor W. Adorno vertreten wurden. Die am klassisch-romantischen Werkideal und entsprechenden Schönheitsvorstellungen gebildeten Analysen und Bewertungskriterien haben populäre Musikformen an den Rand oder ins Jenseits musikwissenschaftlicher Akzeptanz befördert und den bis zum heutigen Tag kulturpolitisch praktizierten Dualismus von sogenannter kulturell-wertvoller, ernsthafter und körperbetont-unterhaltsamer Musik fortgeschrieben. Der alte Widerspruch von Kopf und Bauch, Geist und Körper, E und U, Notation und Klanggeschehen wird uns bei der Verwendung des Soundbegriffes beschäftigen müssen, nicht als sachlich gegebener Widerspruch, sondern als ein gesellschaftlich beziehungsweise diskursiv konstruierter.

Aber bleiben wir zunächst bei den Veröffentlichungen beziehungsweise Auseinandersetzungen zum Thema Sound. Paul Théberge (1997) referiert die schier unendlichen Möglichkeiten, die angesichts technologischer Entwicklungen und deren Durchsetzung auf den Märkten der Konsumgüterindustrie für die Aufnahme, Bearbeitung, Wiedergabe beziehungsweise Produktion, Reproduktion und Konsumtion von Klängen – hier ist eine quasi lineare Übersetzung vom Englischen ins Deutsche angebracht – zur Verfügung stehen. Ganz im Sinne der angesprochenen medienästhetischen Herangehensweise wird hier von den technischen Voraussetzungen beziehungsweise Neuerungen insbesondere in Folge der Digitalisierung Anfang der 1980er Jahre her argumentiert und mediale Verfügbarkeit von Klängen im Kontext populärer Musik dargestellt.

3.2 Sound & Vision

Der Sammelband *Sound & Vision* von Frith, Goodwin und Grossberg (1993) widmet sich theoretisch und analytisch dem Phänomen Musikvideo, einer Medienmusikgattung, in der sich par excellence das synthetische Spiel von bewegten Bildern und Klang zum Zwecke des Marketings von Stars, Bands und deren jeweils aktuellen Tonträgerproduktionen im Laufe der 1980er Jahre vollzogen hatte. In konkreten Analysen von Musikvideos entlang unterschiedlicher Repertoiresegmente der Musikwirtschaft (hier Country Music, Pop und Heavy Metal) wird deutlich, wie stark die Standards ihrer ästhetischen Gestaltung (Art der Visualisierung des Songs, dominante Symbole, typische Techniken der elektronischen/digitalen Bildgestaltung, Positionierung der Musiker/innen) in den jeweiligen kulturellen Vorstellungen der potentiellen Zielgruppen verankert sein müssen. Das Musikvideo rekonstruiert im medialen Kontext Sound, Images und soziale Räume.

Nun ist davon auszugehen, dass im englischsprachigen Raum die Verwendung des Begriffes Sound im Vergleich zum deutschsprachigen weniger bedeutungsvoll beziehungsweise bemerkenswert sein dürfte, weil es sich – bei aller Unschärfe – eben um einen sprach-eigenen Begriff handelt. Dennoch ist bemerkenswert, dass nicht von *Musik*, sondern von *Sound* die Rede ist.¹⁹

3.4 Sound in der Musikwissenschaft

Einmal abgesehen davon, dass die akademische Auseinandersetzung mit populären Musikformen im deutschsprachigen Raum nach wie vor als eine randständige geführt wird, fällt auf, dass nach einer Ära pädagogischer Annäherung – mit oftmals zweifelhaften Ergebnissen –, der ‚Auslagerung‘ in die Musiksoziologie, Kulturwissenschaften und Europäische Ethnologie (hier insbesondere Subkulturforschung, Stile, Szenen) nun vermehrt Versuche unternommen werden, das Klangliche wieder dezidiert in den Mittelpunkt der Untersuchungen und Analysen zu nehmen. Peter Wicke entfaltet in seinem 2001 veröffentlichten Aufsatz *Klang-Konfigurationen und Soundtechnologien*²⁰ historisch entlang der Entwicklung von Me-

dienttechnologien im ausgehenden 19. und 20. Jahrhundert und den sich in diesem Zeitraum verändernden Körperverständnissen seinen Begriff von populärer Musik. Sein Soundbegriff versteht sich als eine strikt medial orientierte und an technologische Entwicklungen geknüpfte Kategorie. Wicke folgt dabei seiner Auffassung von populärer Musik als Resultat tief greifender technologischer und gesellschaftlicher Modernisierungsprozesse. Bei aller argumentativen Nähe von technologischen Entwicklungen und deren Auswirkung auf die Ästhetik populärer Musikformen geht sein Verständnis über die banale Einsicht ‚Klang + Elektrifizierung = Sound‘ weit hinaus. Eine angemessene Analyse des Klanggeschehens wird so lange ohne eigentlichen Aussagewert bleiben – so das Credo Wickes –, solange Musik nicht als kulturelle Kommunikationsform betrachtet wird.

Wicke ist der Meinung, dass es dennoch

„eine genuin musikwissenschaftliche Aufgabe (ist), angemessene Zugänge in die Welt der Pop-Sounds zu finden“²¹.

Er versteht Sound als ästhetische Kategorie populärer Musik beziehungsweise

„als Gesamtheit aller die sinnliche Qualität von Musik bestimmenden Faktoren (*nicht nur die akustischen*)“²².

Darin enthalten sind a) technische Aspekte (Instrumentenfabrikat, Gitarrenseiten, Mikrophonierung, Verstärker- und Lautsprechertypen, Effektgeräte, Mix und Mastering); b) Interpretation, Spieltechnik, Spielweise, Phrasierung, Agogik, Timbre von Stimmen, Lautstärke; c) strukturelle Aspekte des Komponierens (Harmonik, Stimmführung, charakteristische Floskeln, Wendungen). Den Kern dieses Soundbegriffs bildet die Umwertung musikalischer Parameter auf ihre klangsinnliche Dimension. In der klassischen Musiktheorie bzw. Funktionsharmonik wurde diesen Parametern eine objektive Werthaltigkeit zugesprochen. In Anlehnung an Simon Frith²³ weist Wicke dem Sound keine objektiven Eigenschaften zu, die man – schärft man sein methodisches Instrumentarium nur genau genug – auf deren Oberfläche, gleich einem Gipsabdruck, ablesen könnte. Vielmehr sei den subjektiven Wahrnehmungsweisen und Bedeutungszuweisungen durch die jeweils handelnden beziehungsweise beteiligten Akteure nachzuspüren. Nur in spezifischen soziokulturellen Kontexten erhalten sie ihre Aussagekraft.

„Derselbe Song unter Kopfhörern zu Hause gehört, als Bestandteil einer 90minütigen Bühnenperformance erlebt oder aber im Club als Tanzvorlage genommen, ist nur dem Namen nach der selbe Song. Wird er beim Tanz von der Bassline her erschlossen, ergibt sich ein anders strukturiertes Gebilde als beispielsweise bei der subjektzentrierten ästhetischen Wahrnehmung unter Kopfhörern entlang des Wort-Ton-Verhältnisses.“²⁴

Helmut Rösing, der als Systematischer Musikwissenschaftler aufgefordert war, den Stichwortartikel *Sound in der populären Musik* im deutschsprachigen Standard-Lexikon *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* zu verfassen, räumt ein, dass es sich bei Sound um einen „eher unscharfen Begriff mit in der Regel hohem Prestigewert“²⁵ handelt. Er verzichtet auf eine Definition und listet unterschiedliche Dimensionen beziehungsweise Aspekte der Verwendung des Soundbegriffs auf:

„1. Sound als Kategorisierung für Stile oder Stilelemente (Disco-, Country-, Techno-Sound), 2. Sound als Kriterium von Personalstilen (Mantovani-, Beatles-, Phil-Collins-Sound), 3. Sound als Kennzeichen bestimmter Produktionsstätten und Labels (Garagen-sound; Motown-, Phili-, Atlantic Records-Sound) 4. Sound als Erläuterung technischer Verfahrensweisen (elektronisches Equipment, Effektgeräte, Synthesizer, Sampler), 5. Sound zur Umschreibung musikalischer Grundstimmungen (softer, knackiger Sound) und 6. Sound als Mittel der qualitativen Bewertung (origineller, abgestandener Sound)“.²⁶

Einen beachtlichen Versuch aus musikwissenschaftlicher Perspektive unternehmen die Autor/innen des von Thomas Phleps und Ralf von Appen (2003) herausgegebenen Bandes *Popsounds*. Wiederum münden definitorische Versuche in Aufzählungen unterschiedlicher Phänomene, die mit dem Begriff Sound in der populären Musik beschrieben werden.

„Sound steht im akustischen Sinn für Klang, Klangfarbe und Klangqualität und ist eng an technische Errungenschaften der Klangerzeugung und -gestaltung gebunden. Mit Sound ist jedoch häufig dasselbe wie Stil gemeint – Personalstil, Gruppenstil, Produzenten- und Studiostil, Arrangier- und Kompositionsstil. Beim Sound von populärer Musik rücken zudem vielfach klangsinliche Qualitäten sowie die Individualität der Musiker ins Zentrum der Musikerfahrung.“²⁷

Die Autoren von *Popsounds* bemühen sich, aus unterschiedlichen Perspektiven (deskriptiv-analytisch, historisch, geographisch, juristisch) die unterschiedlichen Soundebenen zu erschließen. Dabei erweist es sich als äußerst kompliziert, über Sound zu schreiben, das offenkundig insbesondere durch Klangsinnlichkeit gekennzeichnete Phänomen in Worte zu fassen beziehungsweise in ein anderes als das klangliche Medium zu überführen. Insbesondere die von Wicke, mehr noch von Albrecht Schneider vorgeschlagenen computerbasierten spektralen Klanganalysen²⁸ erfahren dabei eher eine Abfuhr:

„Was haben gezackte Kurven und Grauwertabstufungen mit dem Sound zu tun, von dem ich fasziniert bin.“²⁹

3.5 Soundcultures

Nur Anhaltspunkte, keine Definition, keine Parameter, keine Kategorie? Mit der Aussage, dass Sound – gemeint sind hier v.a. elektronisch-digitale, also aktuelle Sounds – all das ist, was bei einer Musikaufführung erklingt und wahrgenommen wird³⁰, ist dem Soundbegriff endgültig jede klärende beziehungsweise eindeutige Funktion genommen; er bleibt diffus und bildet weder einen empirisch konkreten noch einen Wertungszusammenhang ab. Man möchte meinen, dass es sich vielmehr um einen diskursiv anders aufgeladenen Musikbegriff handelt, einen Musikbegriff, der all das nicht einbeziehen möchte, was den am klassisch-romantischen Werkideal gebildeten Musikbegriff einerseits und zweitens die in der Rockmusik (elektrisch-analoge Sounds) propagierten Authentizitätsvorstellungen ausmachte. Dieser Gedanke wird aufzugreifen sein.

Auch in der vom Bremer Kulturwissenschaftler Jochen Bonz (2001) veröffentlichten Anthologie *Sound Signatures* bleibt der Soundbegriff ein äußerlicher, eine Klammer zur aktuellen Phänomenologie des Pop.

„... beim Populären (handelt es sich) um eine besonders voraussetzungsarme, zugängliche und deshalb demokratische Form von Ästhetik, von kulturellen Gegenständen und Ereignissen“³¹.

Sound Signatures gleich Pop beziehungsweise Popmoderne, in der

„ein guter Teil der großen Gefühle, gebunden an Namen, Gestalten und Sounds, Rhythmen und Melodien, gespeichert und global repräsentiert (werden)“.³²

Ähnliches gilt für den Band *Soundcultures* von Marcus S. Kleiner und Achim Szepanski (2003). Man wolle

„keinen Kanon des verbindlichen Wissens anbieten, der ... seine Inhalte als die einzig wahren auffasst oder eine Landkarte ..., die das Reisegebiet eindeutig kartographiert“.³³

Im Sinne von Gilles Deleuze und Félix Guattari bestehe

„der Bau von Soundcultures aus Rhizomen und Plateaus ..., eine reich verzweigte, unterirdische Struktur“³⁴

die sich schematischem beziehungsweise systematisierendem Denken entzieht und von Definitionen und Modellierungen wenig hält. Insofern zerrinnt folgerichtig auch in dieser Darlegung der Begriff des Sounds in den Händen wie feinsten Sand. Hier spricht die Szene elektronischer und digitaler Musik über sich selbst und ihre Vorstellungen von technologisch zentrierten Kommunikationsverhältnissen. Sound ist dabei Material im medienästhetischen Sinne, es geht nicht darum, worüber gesprochen wird, sondern wie es verwendet wird. Die in diesen Szenen weit verbreitete Hinwendung zu theoretischen Konzeptionalisierungen und das fortwährend postulierte Grenzgängertum zwischen Pop und Kunst sind dabei keineswegs akademisch motiviert, sondern folgen den Regeln des aktuellen Kultur- und Kunstbetriebes.

3.6 Sound-Art

Aus der Perspektive der *Sound Art* beziehungsweise Klangkunst treffen wir auf Bezüge zu Sound aus dem Bereich der artifiziellen Traditionen. *Sound Art. Zwischen Avantgarde und Popkultur* (Thurmann-Jajes/Breitsameter/Pauleit 2005) ist der Tagungsband zu einer gleichnamigen Ausstellung betitelt. Bis auf das Postulat, dass es eines der Ziele der *Sound Art* seit den 1920er Jahren war, Kunst und Lebens zu verbinden, also Kunst im alltäglichen Leben zu verankern beziehungsweise das alltägliche Leben zum Gegenstand von Kunst zu machen, existieren keine originären Verbindungen zu den sozial-kulturellen Räumen populärer Musikformen. Interessant und erwähnenswert für die in diesem Beitrag anvisierte Annäherung an den Soundbegriff sind jedoch die Erfahrungen und Musikbegriffe von Künstlern und Wissenschaftlern, die sich für *Sound-Art*, Klang-Kunst, etc. engagieren und argumentieren.

„Diejenigen, die Klangkunst im institutionellen Kontext vermitteln und über sie sprechen, bewegen sich an den Rändern des Faches (Musikwissenschaft; S.B.-P.), in oftmals lokal begrenzten Enklaven. Dort hat man sich vornehmlich im Bereich der sog. Systematischen Musikwissenschaft dieses Phänomens angenommen“.³⁵

Im Gegensatz zur Historischen Musikwissenschaft verwendet die Systematische eher statistische, psychologische und empirisch-soziologische Methoden bei der Untersuchung und Beschreibung von Musik. Nicht Notation, Werk (Partitur) und Komponist, sondern Fragen der Gestaltbildung, Wahrnehmung und Wirkung von Musik stehen im Zentrum der Systematischen Musikwissenschaft. In dieses System konnten Geräusch- und Maschinenmusik, *Musique Concrète* und Klanginstallationen integriert werden. Hier mussten keine Gattungsgrenzen überschritten werden. Klang als psychoakustisches Phänomen musste sich nicht aus den Vorstellungen von Ton, Harmonie und Melodik emanzipieren. Klang beziehungsweise Sound war bereits akzeptiertes Material der Untersuchung von Musik. Der Materialbegriff der traditionellen, historisch orientierten Musikwissenschaft hingegen wehrte sich vehement gegen die Auflösung von Gattungsgrenzen. In der geschichtsphilosophischen Konzeption (insbesondere bei T.W. Adorno)

„ist das Material an die Geschichte der kompositorischen Verfahren gebunden, die in ihm als Sediment der Geschichte aufscheinen und einen Impuls zur dialektisch sich vollziehenden Entwicklung in sich tragen. Diesem Materialbegriff wurde durch die Entwicklung der Musik selbst (seit Anfang des 20. Jahrhunderts; S. B.-P.), durch den Futurismus, die *Musique Concrète*, durch John Cage und andere der Boden entzogen.“³⁶

Futurismus, Geräuschmusik und *Musique Concrète* gründen auf einem Musikbegriff, der auf intermodaler, multisensorischer, ganzheitlicher Wahrnehmung basiert. Dieses Konzept

„führt die unterschiedlichsten Wahrnehmungsmodi auf solche Erlebnisqualitäten zurück, die in alle Sinne übersetzbar und in den unterschiedlichen Künsten darstellbar sind, wie zum Beispiel die Dimensionen Helligkeit, Volumen, Dichte, Rauigkeit und Intensität.“³⁷

Die genannten Konzepte wurden aus der Perspektive des am romantischen Werkbegriff orientierten Musikverständnisses nicht zuletzt als seelenlose Maschinenmusik abgewertet. Der Einbruch von Technologie in die Aufführungssituation, die Fixierung und der Vertrieb von Musik auf Tonträgern galt insbesondere Theodor W. Adorno als Verdinglichungsprozess. Sein maßgeblicher Einfluss auf das Denken über Musik im 20. Jahrhundert führte dann auch immer wieder dazu, dass technische Fixierung und Bearbeitung zusammen mit dem vom ihm favorisierten Modell des strukturellen – quasi lesenden – Hörens ästhetische Kategorien wie die des Sounds beziehungsweise Klangs im wissenschaftlichen Diskussionsprozess verunmöglichten.

3.7 Klang versus Schrift

Heinz Hiebler greift in seinem Aufsatz *Der Sound zwischen technischen Möglichkeiten und kulturellen Ansprüchen*³⁸ entlang der Darstellung einer Medienkulturgeschichte der Tonträger das Problem der latenten Technik- und Körperfeindlichkeit der Musikwissenschaft auf. Obwohl er zunächst den Begriff des Sounds jenseits seiner konkreten historischen und sozialen Koordinaten verwendet, gibt er ein Denkmodell an die Hand, das meines Erachtens den Kern des ‚Faszinosums‘ Sound ausmacht: Im Zuge mechanisch-technischer und elektrischer Aufnahmeverfahren der Phonographie wird Sound / Klang zum *Anderen der Schrift*. Oralität – im weitesten Sinne des Begriffes – verdrängt die Literalität (Abstraktion von Musik in Papier gewordener Musik, der Partitur) von Musik. Damit verallgemeinert Hiebler ein Phänomen, das Peter Wicke in seinen Ausführungen zur Bedeutung von Soundtechnologien folgendermaßen umrissen hatte:

„Die Klanggestalt triumphiert über die graphische Repräsentation von Musik im Notentext. Die Aufführungspraxis – die zumeist schon von vornherein in Rechnung gestellten Studiobedingungen eingeschlossen – setzt die Regeln, die Komponisten, die zunehmend in der Anonymität verschwinden, liefern nur noch die Gerüste für die Turner in den Gefilden des Klanges.“³⁹

Bei der Differenz von Oralität und Literalität angesichts der Phonographie – so ist Hiebler unbedingt zuzustimmen – handelt es sich nicht nur um ein technisches Problem, sondern um ein Problem des kulturellen Selbstverständnisses der westlichen Moderne, das im Kern auf Literalität basiert. Der nicht zuletzt von Marcus S. Kleiner und Achim Szepanski (2003) proklamierte Zusammenhang von Sound und Kultur dürfte konstitutiv für die Erörterung von Sound als ästhetischer Kategorie populärer Musikformen sein.

3.8 Sound und Stadt

Als ein weiteres Feld der Auseinandersetzung mit Sound seien hier abschließend die kaum mehr zählbaren Beiträge zum Thema Urbanität und Sound genannt. Für Diedrich Diederichsen sind „Soul und R’n’B, elektrische Gitarren, Hammond-Organen, Walls of Sound“ Insignien des urbanen Sounds.

„Historisch-politisch ist das die Musik, die nach der großen Migration der AfroamerikanerInnen in die Industriestädte des Nordens entstanden und verbunden war mit den Emanzipationshoffnungen der Bürgerrechtsbewegung, an die sich die ersten vorwiegend weißen Jugendkulturen bald anschließen sollten. Technologisch ist das der Sound verstärkter Instrumente und bestimmter Studios, geprägt von Arrangeuren, Komponisten und Studiomusikern, die dafür sorgten, dass nicht einzelne Künstler, sondern Detroit, Memphis und Philadelphia klanglich wieder erkennbar wurden.“⁴⁰

Metropolen gelten als die wahren Ursprungsorte populärer Musikformen und ihrer Klänge, Motoren und Straßenlärm als der dissonante Resonanzboden für Beat, Groove und Scratching. Rolf Lindner schlägt vor diesem Hintergrund

„... die Untersuchung von Städten als soundgenerating scape (vor), d.h. als Resonanzboden für einen spezifischen Sound oder als Träger von musikalischen Stilen und Lebenswelten“.^{xii}

IV. Zwischenschritt – analytische Dimensionen des Soundbegriffs

Ganz offensichtlich eröffnet der Begriff des Sounds den Horizont insbesondere für empirische Studien und theoretische Auseinandersetzungen und eignet sich als Projektionsfläche für sinnvollerweise kulturwissenschaftlich ausgerichtete Untersuchungsperspektiven von populärer Musik. Dies alles scheint kein Zufall. Nachdem Untersuchungen zur populären Musik insbesondere in den 1970er und 80er Jahren getragen waren vom sogenannten Subkulturparadigma des CCCS Birmingham einerseits und andererseits vor allem von der in den Musikwissenschaften ungebrochenen kulturkritischen Skepsis gegenüber Musikformen, die ausgehend von einem an notierten Werken und Komponisten gebildeten Musikverständnis in populärer Musik nichts als Stereotype und Manipulation sah, wurde in den 1990er Jahren im Rekurs auf Diskurstheorien und postmoderne Pluralisierungen Neuland betreten. Unschärf, metaphorisch und vieldimensional, konnte der Begriff Sound als heuristischer verwendet werden und stieg alsbald in den Rang einer zentralen ästhetischen Kategorie zur Untersuchung populärer Musikformen auf.

Die Verwendung des Soundbegriffs kann zwischen sozial-kulturellen und ästhetischen Aspekten im Gebrauch von populärer Musik vermitteln. Dabei zielt Sound – anders als die Cultural Studies es vermochten und vermögen – vor allem auf das Klanggeschehen (Wicke) und verliert sich nicht – so wichtig und verwoben mit dem Klanglichen diese Aspekte sein mögen – in den Bedeutungszuordnungen des Gebrauches von Kleidungsstücken, Devotionalien oder Begrüßungsritualen. Die Bedeutung des Klanggeschehens als eine wichtige Dimension der Ästhetik des Musikalischen geriet nach Jahren der Abstinenz beziehungsweise Verweigerung wieder in den Blick beziehungsweise ins Ohr. Sound ist selbstverständlich kein ‚Ding an sich‘, kein Repräsentant, in dem – wer auch immer in der Lage wäre ihn zu beschreiben – alle analytischen Perspektiven aufgehen würden. Die – wenn auch nicht objektivierbare – Bindung jeder Musik an das Medium Klang wird in den Untersuchungen zum Thema Sound endlich aufgegriffen, zumindest dort, wo der Begriff nicht nur metaphorisch verwendet wird.

Dennoch dürfte die Anziehungskraft des Soundbegriffs vor allem in seinem vagen, atmosphärischen und derzeit (noch) mit viel Prestige (Rösing) aufgeladenen Charakter bestehen. Um das erwähnte Projekt *sounds like berlin* anzusprechen; mitnichten hat eine Stadt einen objektiv messbaren Sound. Einmal abgesehen davon, dass zweifellos das klangliche Szenario einer mittelalterlichen Stadt sich erheblich von einer am Ende des 20. Jahrhunderts unterscheidet, oder (um die geografische Dimension aufzugreifen) eine asiatische Millionenstadt sich in Hinsicht ihres Schallpegels signifikant von einer europäischen unterscheidet – die Anziehungskraft des Soundbegriffs auf dieser Ebene liegt wohl insbesondere in seiner atmosphärischen Vielschichtigkeit und metaphorischen Uneindeutigkeit begründet, nicht in seiner begrifflichen Schärfe.

Sounds werden als transparent, hell oder klar bezeichnet und verweisen somit auf Aspekte visueller Wahrnehmung. Sounds ‚klingen‘ dumpf, spitz, beißend, weich, süß oder sanft und greifen hierbei Körper-Erfahrungen auf, taktile Sinneseindrücke oder Sinneseindrücke unserer Geschmacksnerven. Gläserne, kantige, raue, hölzerne oder mulmige Sounds gründen auf der Beschaffenheit bestimmter Materialien.

Diese ‚Soundmetaphern‘ folgen sogenannten *image schemas*,^{xliii} bei denen die Handlungs- und Erfahrungsmöglichkeiten des Körpers in einer räumlich geordneten Umwelt mentale Konzepte strukturieren und auf unterschiedlichste Bereiche der menschlichen Erfahrung und Deutung übertragen werden, insbesondere auf jene, die nicht von theoretisch-wissenschaftlichen Beschreibungs- und Deutungsmustern durchdrungen sind, also denen alltäglicher kultureller Praktiken und Erfahrungen. Eigentlich fehlen uns die Worte. Was wir hören, können wir kaum oder gar nicht beschreiben; wir müssen es auch nicht, jedenfalls in den Diskursräumen der kulturellen Praktiken des Populären, dort ‚reichen‘ die vagen, wenig rational gefärbten Bezeichnungen. Hier allerdings – im Diskursraum ästhetischer Theoriebildung – soll ein Instrumentarium ihrer wissenschaftlichen Erforschung diskutiert und gefunden werden.

Die Übergänge zwischen den genannten Soundmetaphern beziehungsweise sinnlichen Erfahrungs- und Wahrnehmungsebenen sind fließend und uneindeutig. Eines aber ist allen eigen: der Bezug zum Körper. Des Weiteren wurde bereits betont, dass die Verwendung des Soundbegriffes meines Erachtens nur sinnvoll im Zusammenhang mit den jeweiligen historischen Möglichkeiten und Grenzen technischer Aufnahme-, Bearbeitungs- und Wiedergabeverfahren von Klang (vgl. Hiebler 2005) ist. Elektrizität, Mikrophone, Mehrspurtonbandgeräte, Effektgeräte, Mischpulte und Audioboxen bilden eine wichtige Voraussetzung dieser Entwicklung. Technik und Körper stehen also offenkundig in einem sehr engen Zusammenhang bei der Herstellung, Gestaltbildung, Wahrnehmung und Bewertung von Sounds.

Der Transfer des Klanggeschehens in ein syntaktisch strukturiertes Sprach- beziehungsweise Schriftsystem ist dabei weder intendiert noch wird er von Musikern, Tontechnikern, Betreibern von Soundsystemen, Produzenten, Veranstaltern, Journalisten, Labelbetreibern, für Artist & Repertoire Manager, Marketingspezialisten in nennenswertem Maß betrieben. Ein auf Notenpapier gekritzelttes Riff bildet die Ausnahme, und das Songbook eines Rockstars dient eher der Verwertung von Verlagsrechten denn als Ausgangsmaterial für Coverbands. Ohne ihren spezifischen Sound – das Klanggeschehen – bleiben Songs oder Tracks letztlich bedeutungslos. Die Reproduktion des Klanggeschehens ist ohne Umweg über symbolische oder ikonische Codes (wie z.B. Notation) möglich.

Weder für den Produktionsvorgang im Studio, die Wiedergabe via CD oder Festplatte, für eine Sendung im Rundfunk oder das Live-Konzert bedarf es eines abstrakten schriftlichen Außenspeichers. Die akustischen Informationen werden mechanisch oder elektronisch übertragen oder aber digital kodiert und auf Ton- und Bildträgern gespeichert. Das Medium der Memorierung beziehungsweise Fixierung ist ein mechanischer, elektronischer oder digitaler Speicher, dessen eigentliche Funktion – und das ist sehr wichtig für den Gesamtzusammenhang – die Vergegenständlichung des Tauschwertes ist.

Technische Mediamorphosen^{xliiii} beinhalteten immer auch kulturelle und ökonomische Wandlungsprozesse im Gebrauch von Musik. Erst angesichts der sogenannten elektronischen Mediamorphose ist immer häufiger von Sound die Rede: in einer Zeit, als der Rundfunk zum Massenmedium wurde, Musik eigens für Schallplatte oder Rundfunk mit technischem Equipment (Mikrophone, Mehrspurmaschinen) produziert und formatiert, von den Hörern nebenbei gehört, gesammelt und als soziales Identifikationsmedium genutzt wurde. Das Zeitalter der Reproduktion von Bildern und Klängen aus den Medienarchiven begann, und populäre Musik als jugendkulturelle Praxis wurde zur mächtigen Sozialisationsinstanz und zum millionenschweren Wirtschaftsfaktor. Eigene, neue Wirklichkeiten wurden geschaffen. Mit der massenhaften Durchsetzung des Fernsehers, später des Musikfernsehens, sollte diese Entwicklung in rasantem Tempo voranschreiten.

Je mehr sich dabei die technischen Kodierungen der sinnlichen Wahrnehmung entzogen, umso wichtiger wurde offensichtlich die sinnliche Dimension des Klanggeschehens und der Klangwahrnehmung. Die Stimmen mussten von da an so beschaffen sein, – wie im Crooning – den Verlust der unmittelbar an den Körper gebundenen Aufführung (Intimität, Nähe) zu kompensieren und schließlich zu imaginieren. Die Art und Weise der Sinneswahrnehmungen – vgl. Walter Benjamin – hat sich durch die Einbindung technischer Apparaturen maßgeblich verändert. Durch technische Echo- und Delayfunktionen etc. kann man heutzutage hervorragend akustische Tiefenwirkungen von Räumen erzeugen, die in der Realität so gar nicht existieren.

V. Fazit

Als Analyseinstrument führt Sound mitten in den Musikprozess als Handlungs-, Kommunikations- und Deutungsfeld, das heißt, hin zu den aufeinander bezogenen, durchaus auch konträren beziehungsweise auf ästhetische, kulturelle, soziale oder wirtschaftliche Interessen der am Musikprozess beteiligten Akteure. Es sind also die Sinn- und Praxiszusammenhänge aller an diesem Prozess beteiligten Akteure, die in einer Art Ethnographie zu rekonstruieren wären, um den ästhetischen Qualitäten populärer Kulturformen in ihrer Medialität gerecht zu werden. Dabei kann die Kategorie Sound eine wichtige heuristische Funktion übernehmen. Es macht durchaus den Anschein, als könnten wir uns der ästhetischen Qualität populärer Musik mit ihrer Hilfe angemessen nähern. Formulieren wir es etwas zurückhaltender: Erste Schritte sind gegangen, der Rahmen für ausstehende Untersuchungen ist abgesteckt.

Die Analyse des Klanggeschehens – hier Sound genannt – steht in der Reihe jener wissenschaftlichen Ansätze, die die ästhetische Qualität der praktizierten Populärkultur in ihrer eigenen Logik – der Binnensicht der handelnden Akteure – zu thematisieren und auf den Begriff zu bringen sucht. Wenn auch ähnlich vage und definitorisch unscharf wie das Atmosphärische (Böhme) und das Erlebnis (Schulze), nützt die Kategorie insbesondere zur Beschreibung von zwei wesentlichen Aspekten des Populären beziehungsweise populärer Musikformen: (1) ihrer primär somatischen und nicht zerebralen beziehungsweise kognitiven Wirkung und (2) der Akzeptanz populärer Musik als kultureller Praxis, die ihre Experten nicht außerhalb des damit umrissenen Handlungsraumes, sondern inmitten dieser Bedeutung gebenden Praxis verortet. Wahrheitsgehalt, Sinn und Bedeutung entstehen nur in diesem Handlungsraum, nicht außerhalb, wie etwa in den geschichts- und kunstphilosophisch aufgeladenen akademischen Diskursen artifizierender europäischer Traditionen.

Dennoch scheint es mir – angesichts des gestiegenen Interesses an der Kategorie Sound – notwendig, zunächst einmal zu prüfen, ob diese Konjunktur wirklich ihrem analytischen Potential oder womöglich vielmehr dem Fakt geschuldet ist, dass die häufige Verwendung des Soundbegriffes nicht mehr, aber auch nicht weniger als einen Paradigmenwechsel im Musikverständnis der Gegenwart anzeigt und markiert. Unser Musikbegriff ist derzeit offenkundig heftigen Erschütterungen ausgesetzt. Für den Forschungsprozess und die Lehrzusammenhänge würde dies bedeuten, sich Klang / Sound / Musik konsequent als kultureller Praxis zuzuwenden und die Papier gewordene Musik als Sonderfall der (abendländischen) Musikgeschichte zu begreifen, mit allen Konsequenzen, die dies für den musikwissenschaftlichen Forschungsprozess und die Lehrinhalte an Schulen, Hochschulen und Universitäten hätte.

Endnoten

1. John Shepherd: Warum Popmusikforschung? 1992. www.hu-berlin.de/fpm/texte/shepherd.htm (eingesehen am 31.10.2006).
2. Charlie Gillett: *The Sound of the City*. Frankfurt am Main 1978, erstmals erschienen New York 1970.
3. Simon Frith, Andrew Goodwin and Lawrence Grossberg (Hg.): *Sound & Vision. The Music Video Reader*. London and New York 1993.
4. Paul Théberge: *Any Sound You Can Imagine. Making Music – Consuming Technology*. Hanover, London 1997.
5. Philip Hayward (Hg.): *Sound Alliances. Indigenous Peoples, Cultural Politics and Popular Music*. London and New York 1998.
6. Peter Wicke: Klang-Konfigurationen und Soundtechnologien. In: *Rock- und Popmusik*. Hrsg. von Peter Wicke. Laaber 2001, Bd. 8 von 13 [Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert], S. 23-41.
7. Diedrich Diederichsen: *Der lange Weg nach Mitte. Der Sound und die Stadt*. Köln 1999.
8. Susanne Binas: <http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst04/index.htm> (eingesehen am 17.05.2007).
9. Jochen Bonz (Hg.): *Sound Signatures. Pop-Splitter*. Frankfurt am Main 2001.
10. Marcus S. Kleiner, Achim Szepanski (Hg.): *Soundcultures. Über elektronische und digitale Musik*. Frankfurt am Main 2003.
11. Thomas Phleps, Ralf von Appen (Hg.): *Popsounds. Klangtexturen in der Pop- und Rockmusik*. Bielefeld 2003.
12. Anne Thurmman-Jajes, Sabine Breitsameter, Winfried Pauleit: *Sound Art. Zwischen Avantgarde und Popkultur*. 2006.
13. Harro Segeberg, Frank Schätzlein (Hg.): *Sound. Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien*. Marburg 2005.
14. Charlie Gillett: *The Sound of the City*., S. 21
15. Charlie Gillett: ebd.
16. Peter Wicke: Klangfigurationen und Sound-Technologien. In: hier S. 27.
17. Laurie Henshaw im britischen *Melody Maker* (9. Februar 1952), zit. n. Gillett (1978, S. 22). Johnny Ray „... brachte ... geradezu leidenschaftliches Engagement in seine Auftritte und ließ Seufzer, Schluchzen und Keuchen Teil des Sounds werden, den die Verstärker zu Gehör brachten“ (ebd.).
18. Ralf Schnell: *Medienästhetik. Zur Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen*. Stuttgart/Weimar 2000, S. 208.
19. Keine analytische Rolle hingegen spielt der Begriff in dem von Philip Hayward (1998) herausgegebenen Sammelband, der Aufsätze von Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern aus dem südpazifischen Raum und Australien zusammenfasst; dort werden die unterschiedlichsten Aspekte des Transfers und der Aneignung ehemals regional oder lokal begrenzter Musikformen in sich zunehmend globaler gestaltenden Musikprozessen dargestellt. Kulturelle Identität und bestimmte populäre Musikformen des südpazifischen Raumes, deren Veränderungen hier zumeist von Musikethnologen, Kommunikationswissenschaftlern und Kulturwissenschaftlern und nicht

- von Musikwissenschaftlern nachgezeichnet werden, finden sich unter einem ‚ansprechenden‘ Titel und nicht in erster Linie im konzeptionellen Zusammenhang eines zu entwickelnden wissenschaftlichen Instrumentariums. In den betreffenden institutionellen Zusammenhängen (Ethnologie, Cultural Studies) stellt sich offenbar die Frage nach den ästhetischen Qualitäten der untersuchten populären Formen nicht in dem Maße, wie wir es aus der deutschsprachigen Diskussion kennen. In der Publikation geht es um eine empirische Darstellung des Gegebenen und sich Verändernden.
20. Peter Wicke: Klang-Konfigurationen und Soundtechnologien. In: Rock- und Popmusik. Hrsg. von Peter Wicke (Laaber) 2001 Bd. 8 von 13 [Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert], S. 23-41.
 21. Peter Wicke: Popmusik in der Analyse (<http://www2.hu-berlin.de/fpm/texte/Analyse.htm>) (eingesehen am 17.05.2007).
 22. Peter Wicke, Kai-Erik Ziegenrucker und Wieland Ziegenrucker: Handbuch der populären Musik. 3. überarbeitete und erweiterte Auflage. Schott Musik International 1997, S. 502.
 23. Simon Frith: Zur Ästhetik der Populären Musik. PopScriptum 1/92, S. 68 – 88.
 24. Peter Wicke: *Popmusik in der Analyse* ; <http://www2.hu-berlin.de/fpm/texte/Analyse.htm> (eingesehen am 17.05.2007).
 25. Helmut Rösing: Klangfarbe III.2: Sound in der Populären Musik. in: Ludwig Finscher (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG) Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Sachteil und Personenteil in 27 Bänden, Sachteil 5, Kassel 1994, S.158.
 26. Ebd.
 27. Martin Pfeleiderer: Sound. Anmerkungen zu einem populären Begriff, in: Thomas Phleps, Ralf von Appen (Hg.): Pop Sounds. Klangtexturen in der Pop- und Rockmusik, a. a. O., S. 19 - 28, hier S. 20f.
 28. Albrecht Schneider: Klanganalyse als Methodik der Populärmusikforschung. In: Helmut Rösing, Albrecht Schneider und Martin Pfeleiderer (Hg.): Musikwissenschaft und populäre Musik. Versuch einer Bestandsaufnahme. Frankfurt am Main 2002, S. 107 – 129.
 29. Martin Pfeleiderer a. a. O., ebd.
 30. Vgl. Pfeleiderer, ebd.
 31. Jochen Bonz: Vorwort zu Sound Signatures. Pop-Splitter. (suhrkamp) Frankfurt am Main 2001, S. 10.
 32. Ebd., S. 11. - Möglicherweise galt es bei der Wahl des Buchtitels einen Aufmerksamkeit leitenden Titel zu finden. Nur zu gut wissen auch Wissenschaftler von der Leuchtkraft der Überschriften, sind gezwungen, das notwendige Maß an Anregungspotential für Studierende, Verleger und Drittmittelgeber mit Worten zu erzeugen. Der akademische, semiakademische und insbesondere der Markt des Feuilletons hat sich längst für Beiträge zur Popmusik geöffnet. Da der Begriff Popmusik selbst jedoch ein hochgradig diskursiver ist, vermeidet man ihn und glaubt sich mit dem weniger pejorativ besetzten des Sounds auf der sicheren Seite beziehungsweise der Höhe des ‚Zeitgeistes‘. Ein Beitrag zur Diskussion der Tragfähigkeit von Sound als ästhetischer Kategorie populärer Musik ist damit nicht geleistet. Dies war andererseits wohl auch nicht das vordergründige Ziel von *Sound Signatures*.
 33. Marcus S. Kleiner: Soundcheck. In: Marcus S. Kleiner und Achim Szepanski (Hg.): Soundcultures. Über elektronische und digitale Musik. (suhrkamp) Frankfurt am Main 2003, S. 10.
 34. Ebd. S. 14.
 35. Barbara Barthelmes: Sound Art – Klangkunst im musikwissenschaftlichen Diskurs. In: Sound Art. Zwischen Avantgarde und Popkultur. Eine Dokumentation der Internationalen Tagung vom 30. September bis 2. Oktober 2005 anlässlich des Ausstellungsprojektes zur Sound Art im Neuen

- Museum Weserburg Bremen. Hrsg. von Anne Thurmman-Jajes, Sabine Breitsameter, Winfried Pauleit. (salon-verlag) 2006, S. 37 – 50, hier S. 37.
36. Ebd., S. 39.
37. Ebd., S. 40.
38. Heinz Hiebler: Der Sound zwischen technischen Möglichkeiten und kulturellen Ansprüchen. In: Harro Segeberg und Frank Schätzlein (Hg.): *Sound*. a. a. O, S. 206 – 228. - Hieblers Beitrag ist im Zusammenhang einer Tagung der Gesellschaft für Medienwissenschaft entstanden. Die Publikation widmet sich dem Thema Sound mit Ausnahme des Beitrages von Hiebler ausschließlich in seiner Bedeutung für die bekannten Institutionen und Formate des Medienbetriebs in Geschichte und Gegenwart: Tonfilm, Filmmusik, Fernsehen, Rundfunk, Multimedia. Sound steht hier im Kontext der Zwecksetzungen dieser Medienapparate.
39. Peter Wicke: Klangfigurationen und Sound-Technologien. In: S. 27.
40. Diederich Diederichsen: Der lange Weg nach Mitte. Der Sound und die Stadt. Köln 1999. S. 55.
41. Rolf Lindner: Klänge der Stadt. In: Christian Kaden und Volker Kalisch (Hg.): *Musik und Urbanität*. Essen 2002, S. 171 – 176, hier S. 173.
Im Rahmen eines europäischen Forschungsprojektes zu Fragen von Re-Urbanisierung und Netzwerkstrukturen in urbanen Zusammenhängen habe ich mit Studenten und Studentinnen der Humboldt-Universität zu Berlin die kulturellen Akteure, Organisationsformen und Binnenstrukturen der Berliner Musikszene untersucht, dokumentiert und unter dem Titel *Sounds like Berlin* (Binas 2004) veröffentlicht. Hinter der Finanzierung derartiger Projekte durch die EU stehen weniger Erkenntnisinteressen mit Blick auf das Soundphänomen als vielmehr das Standortmarketing von Städten und Regionen.
42. Vgl. George Lakoff und Mark Johnson: *Leben in Metaphern. Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern*. Heidelberg (2. korrigierte Aufl.) 2000. Siehe dazu auch Martin Pfeleiderer: Sound. Anmerkungen zu einem populären Begriff. In: Thomas Phleps, Ralf von Appen (Hg.): *Klangtexturen in der Pop- und Rockmusik*. (transcript) Bielefeld 2003, S. 19 – 29.
43. Alfred Smudits: *Mediamorphosen des Kulturschaffens. Kunst und Kommunikationstechnologien im Wandel*. Wien 2002.
-

Literatur

Barthelmes, Barbara: Sound Art – Klangkunst im musikwissenschaftlichen Diskurs. In: *Sound Art. Zwischen Avantgarde und Popkultur. Eine Dokumentation der Internationalen Tagung vom 30. September bis 2. Oktober 2005 anlässlich des Ausstellungsprojektes zur Sound Art im Neuen Museum Weserburg Bremen*. Hrsg. von Anne Thurmman-Jajes, Sabine Breitsameter, Winfried Pauleit. (salon-verlag) 2006, S. 37 – 50.

Binas, Susanne: <http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst04/index.htm> (eingesehen am 17.05.2007).

Bonz, Jochen (Hg.): *Sound Signatures. Pop-Splitter*. Frankfurt am Main 2001.

Diederichsen, Diederich: *Der lange Weg nach Mitte. Der Sound und die Stadt*. Köln 1999.

Frith, Simon: Zur Ästhetik der Populären Musik. *PopScriptum* 1/92, S. 68 – 88.

Frith, Simon/ Goodwin, Andrew/ Grossberg, Lawrence (Hg.): *Sound & Vision. The Music Video Reader*. London and New York 1993.

Gillett, Charlie: *The Sound of the City*. Frankfurt am Main 1978, erstmals erschienen New York 1970.

Hayward, Philip (Hg.): *Sound Alliances. Indigenous Peoples, Cultural Politics and Popular Music*. London and New York 1998.

Hiebler, Heinz: Der Sound zwischen technischen Möglichkeiten und kulturellen Ansprüchen. In: Harro Segeberg/ Frank Schätzlein (Hg.): *Sound. Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien*. Marburg 2005, S. 206 – 228.

Kleiner, Marcus S./ Szepanski, Achim (Hg.): *Soundcultures. Über elektronische und digitale Musik*. Frankfurt am Main 2003.

Lakoff, George und Johnson, Mark: *Leben in Metaphern. Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern*. Heidelberg (2. korrigierte Aufl.) 2000.

Lindner, Rolf: Klänge der Stadt. In: Christian Kaden und Volker Kalisch (Hg.): *Musik und Urbanität*. Essen 2002, S. 171 – 176.

Pfleiderer, Martin: Sound. Anmerkungen zu einem populären Begriff, in: Thomas Phleps, Ralf von Appen (Hg.): *Pop Sounds. Klangtexturen in der Pop- und Rockmusik*. Bielefeld 2003, S. 19 – 28.

Phleps, Thomas/ von Appen, Ralf (Hg.): *Popsounds. Klangtexturen in der Pop- und Rockmusik*. Bielefeld 2003.

Rösing, Helmut: Klangfarbe III.2: Sound in der Populären Musik. in: Ludwig Finscher (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG) Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Sachteil und Personenteil in 27 Bänden, Sachteil 5, Kassel 1994, S.158*.

Schneider, Albrecht: Klanganalyse als Methodik der Populärmusikforschung. In: Helmut Rösing, Albrecht Schneider und Martin Pfeleiderer (Hg.): *Musikwissenschaft und populäre Musik. Versuch einer Bestandsaufnahme*. Frankfurt am Main 2002, S. 107 – 129.

Schnell, Ralf: *Medienästhetik. Zur Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen*. Stuttgart/Weimar 2000.

Segeberg, Harro/ Schätzlein, Frank (Hg.): *Sound. Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien*. Marburg 2005.

Shepherd, John: Warum Popmusikforschung? 1992. www.hu-berlin.de/fpm/texte/shepherd.htm (eingesehen am 31.10.2006).

Smudits, Alfred: *Mediamorphosen des Kulturschaffens. Kunst und Kommunikationstechnologien im Wandel*. Wien 2002.

Théberge, Paul: *Any Sound You Can Imagine. Making Music – Consuming Technology*. Hanover, London 1997.

Thurmann-Jajes, Anne/ Breitsameter, Sabine/ Pauleit, Winfried: *Sound Art. Zwischen Avantgarde und Popkultur*. 2006.

Wicke, Peter: Popmusik in der Analyse (<http://www2.hu-berlin.de/fpm/texte/Analyse.htm>) (eingesehen am 17.05.2007).

Wicke, Peter/ Ziegenrucker, Kai-Erik/ Ziegenrucker, Wieland: *Handbuch der populären Musik*. 3. überarbeitete und erweiterte Auflage, Mainz 1997, S. 502.

Wicke, Peter: Klang-Konfigurationen und Soundtechnologien. In: *Rock- und Popmusik*. Hrsg. von Peter Wicke. Laaber 2001, Bd. 8 von 13 [Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert], S. 23-41.

Aus: «Kaspar Maase (Hrsg.): *Die Schönheiten des Populären. Zur Ästhetik der Gegenwart*, (Campus) Frankfurt/ New York, 2008»