

DISTORTION:

VERZERRUNGEN IN DER ROCKMUSIK UND IN SOZIALEN GEFÜGEN. AUF DER SUCHE NACH URSÄCHLICHEN ZUSAMMENHÄNGEN.

von BERND BRABEC DE MORI

Konferenzbeitrag im Arbeitskreis „Musik, Mode und Gender in ausgewählten Populärkulturen“ (Koord. Lucia Mennel); im Rahmen der 4. *Tage der Kultur- und Sozialanthropologie*, Universität Wien, 11. 4. 2008.

ZUSAMMENFASSUNG

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem Phänomen von *sound* im Kontext von Rockmusik. Es wird die Hypothese aufgestellt, daß die Klanglichkeit, insbesondere die starke Hervorkehrung von Obertönen im übersteuerten, verzerrten Klang von Elektrogitarren mit der unspezifischen sozialen Gegenhaltung (Dissidenz) der Musikrezipienten in Zusammenhang steht. Eingangs werden spezifische Charakteristika von Rockmusik-*sound* erklärt, bevor in einem kurzen historischen Abriss untersucht wird, wie es zur Benutzung der Verzerrung kam, und in welchen musiksoziologischen Kontexten die Verzerrung hohe Ausmaße erreichte (Rock, Punk, Heavy Metal, bedingt auch im Techno). Die Situation des Konzertes und die damit einhergehende Ritualisierung des Musikerlebens wird untersucht, ebenso eine psychologische Implikation psychosexueller Prozesse, wie sie von einigen Autoren beschrieben wird. Ethnomusikologische Vergleiche runden die breite Herangehensweise ab. Die Kommerzialisierung von Rockmusik mit „entschärfter“ Verzerrung schließlich zeigt eine negative Bestätigung zur geäußerten Hypothese auf.

DER AUTOR

Bernd Brabec de Mori (*1975, Bregenz) studierte Musikwissenschaft, Philosophie und Kunstgeschichte an den Universitäten Salzburg, Graz und Wien. Seine Spezialgebiete sind die Ethnomusikologie Amazoniens, Musik und Medizin, nicht-menschliche Musik, Musik und Außergewöhnliche Bewußtseinszustände und Musiksoziologie. Nach der eineinhalbjährigen Feldforschung für seine Magisterarbeit (2001-2) über medizinische Lieder im peruanischen Amazonien arbeitete er dort als Sprachlehrer und von 2004-6 in der breitangelegten Feldforschung IMUI (*Investigación de Música Indígena en el valle del río Ucayali*), welche durch ein Doktoratsstipendium [DOC] der Österreichischen Akademie der Wissenschaften ermöglicht wurde. Zur Zeit arbeitet er am Phonogrammarchiv der ÖAW in Wien und unter der Betreuung von Gerhard Kubik und Elke Mader an der Erstellung seiner Dissertation über indigene Musikpraxis im Tal des Ucayali.

INHALT

1. Einleitung.....	1
2. Pop- und Rockmusik, Sound und Klanglichkeit.....	2
3. Rückkoppelungen I: ein historischer Abriss.....	3
4. Ritual und Performance, Sex und Psycholyse	5
5. Rückkoppelungen II: die Industrialisierung des sounds	8
6. Diskussion	10
Literatur	11

DISTORTION:

VERZERRUNGEN IN DER ROCKMUSIK UND IN SOZIALEN GEFÜGEN. AUF DER SUCHE NACH URSÄCHLICHEN ZUSAMMENHÄNGEN.

von BERND BRABEC DE MORI

1. Einleitung

Dass Rockmusik in all ihren Phänomenen großen Einfluss auf das soziale Gebahren von Jugendkultur hat, und zwar über weite Teile des Globus, ist eine Feststellung, die heute dem *common sense* entspringt und genaugenommen bereits obsolet ist. Schlagwörter wie „Sex, drugs & Rock 'n' Roll“ beschwören eher nostalgische Gefühle unter den Mittfünfzigern als revolutionäre Gesinnungen unter Teenagern.

Nichtsdestoweniger ist Rockmusik als wichtiger Aspekt einer sich verselbständigenden Jugendkultur zu verstehen, deren deklariertes Ziel es war, mit dem Bürgertum, der Bourgeoisie, zu brechen. In den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts formten sich vor allem in England und den USA spezifische Musikkulturen, die diese Gegenhaltung zum *establishment* versinnbildlichten. In dieser Arbeit werde ich mich mit einem spezifischen Charakteristikum dieser „klassischen“ Rockmusik beschäftigen, nämlich mit dem *sound*, exemplifiziert durch die verzerrte Elektrogitarre. *Sound* als Medium zur Transmission von Modeströmungen, Sozialgebahren und Identitätsbildung hat trotz der wechselnden Popularität verschiedener Formen in der populären Musik nichts an seiner Aktualität verloren. Das Verständnis der Auswirkungen von *sound* im Kontext der Rockmusik trägt durchaus zu einem weitergehenden Verständnis der Wirkung von *sound* im Allgemeinen bei.

Forschungen zur Wirkung von Musik erfreuen sich steigender Beliebtheit, wobei im deutschsprachigen Raum eine deutliche Orientierung an klinischen, musiktherapeutischen Anwendungen erkennbar ist (u.a. Tucek et al. 2007, Kronberger & Brandes 2004, Balzer 2006). Die Benutzung von high-tech-Instrumentarien zur Messung psychophysiologischer Auswirkung beim Spielen oder Hören von Musik bezieht sich allerdings eher auf strukturelle Phänomene in der Musik (etwa Variabilitätsanalysen von Ereignisdichte, Tonfrequenzen und Lautheit bei Balzer 2006 und Tucek et al. 2007), als auf die Klanglichkeit.

Die Transmission von Bedeutungen (*meaning*) und die Induktion emotionaler Reaktionen durch Musik werden seit etwa zwei Jahrzehnten mittels musikpsychologischer Methoden erforscht (u.a. Sloboda 1991, Hargreaves und North 1997). Charakteristika von *sound* (etwa *sharpness* oder *roughness*) werden hier wohl berücksichtigt und miteingeschlossen. Als generelle Tendenz ist nachvollziehbar, daß gesteigerter Obertonreichtum eine stärkere Aktivierung sowohl bei Hörern als auch bei Musikern zeitigt (*excitement, activity*; vgl. Jauk et al. 2000).

Wenig Beachtung dagegen erfährt der *sound* in der soziologischen und sozialpsychologischen Betrachtung der Massenphänomene in der populären Musik generell und speziell in der Rockmusik. Jauk (et al. 2000) vertritt den Standpunkt, dass obertonreicher Klang, vor allem jener der verzerrten Elektrogitarre, aufgrund oben angedeuteter „Aktivierung“ (*activity*) der beteiligten Menschen, in einer spezifisch undifferenzierten Gegenhaltung (Dissidenz) zur dominanten Kultur (*establishment*) mündet. Dieser Hypothese möchte ich hier nachgehen.

Im ethnomusikologischen Bereich gibt es zahlreiche Arbeiten, die den Komplex von Musik und Identität, Musik und Gruppen- beziehungsweise Sozialverhalten und Musik und Kosmologie behandeln. Musikanthropologische Ansätze (etwa bei Merriam) führten zu Tony Seegers *musical anthropology*. Seeger (1987) begründet die Definition und Gestaltung von Sozialstrukturen bei den zentralbrasilianischen Suyá auf die *performance* von Musik. Bezogen auf den Bereich Westmazonien habe ich mich mit Musik als Kommunikationsmedium zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Agenten, sowie mit der Wirkung von Liedern auf die menschliche Gesundheit aus-

einandergesetzt (Brabec de Mori 2007, 2008). In diesem spezifischen Kontext bildet der *sound* (auch im Grad des Obertonreichtums) als definierendes Merkmal der *performance* einen wichtigen Faktor zur Identifikation, und zum Ein- oder Ausschluss nicht-menschlicher Agenten. Bei Seeger trägt die Klanglichkeit weitgehend zur Bildung von Gruppen und Singgemeinschaften bei. Dar- aus wird ersichtlich, dass der Diskurs um den Einfluss von Klanglichkeit auf menschliches Sozi- alverhalten im ethnomusikologischen Kontext nicht neu und vor allem quer über den Globus präsent ist.

2. Pop- und Rockmusik; Sound und Klanglichkeit

Als Populäre Musik oder Populärmusik sei ein Genre verstanden, das sich im deutschsprachi- gen Raum aus Swing- und Schlagervorlagen gebildet hat, und das sich nicht implizit in Pop- oder Rockmusik versteht. Popmusik hingegen ist als Begriff in den fünfziger Jahren im angloamerika- nischen Raum als *pop music* entstanden, quasi als „Gegenprodukt“ zum aufkeimenden *Rock 'n' Roll*, und meinte leichte, „weiße“ Unterhaltungsmusik, nicht unähnlich den im deutschsprachigen Raum populären Schlagern.

Rockmusik ist ein Kürzel für *Rock 'n' Roll*, der ebenfalls in den amerikanischen Fünfzigern ent- standen ist, mit den Protagonisten Chuck Berry, Bill Haley, etc., und natürlich Elvis Presley. *Rock music* oder noch kürzer *Rock* wurde allerdings erst im Laufe der sechziger Jahre populär, als sich der Stil ausweitete. Dadurch koppelten sich auch die Begriffe voneinander ab, und vor allem im deutschen Sprachgebrauch unterscheidet man die Rockmusik seit den Sechzigern durchaus vom *Rock 'n' Roll* der Fünfziger und Sechziger. Somit umschreibt Rockmusik einen besonderen Stil, der sich durch eine spezifische Besetzung in der Musikgruppe und seine Struktur definiert. Diese Struktur kommt sowohl aus dem *Rock 'n' Roll* als auch aus dem *Rhythm & Blues* und baut auf der Bluesform auf. Die Rhythmik ist vorrangig zweizeitig und sehr stark betont, die Akkordprogres- sion fußt auf der Bluesform und den Stufen I-IV-V, und die Strophen-Chorus-Abfolge wird oft durch Instrumentalpassagen (Soli) erweitert. Diese Strukturen sind als Orientierung aufzufassen, selbstredend gibt es Ausnahmen (etwa eine „zweizeitige“ Rhythmik in *Progressive Rock*-Stücken wie von *Yes* oder *King Crimson* zu suchen, bleibt wohl oft vergeblich).

Rockmusik wurde in dieser Form vor allem während der sechziger und siebziger Jahre ge- spielt, sie lebt allerdings bis ins neue Jahrtausend fort, während sich hunderte Sub-Kategorien bildeten und viele Musikgruppen jeweils ihren eigenen Stil als etwas Besonderes hervorheben.

Sound beziehungsweise die Klanglichkeit von Musik ist ein Konglomerat aus wahrnehmbaren Phänomenen der akustischen Übertragung. Rhythmik, Tempo, Lautstärke finden hier Eingang, sowie Artikulation, Phrasierung und die Klangfarben. Vor allem letztere sollen uns hier gesondert interessieren. Besonderes Augenmerk soll auf den Obertonreichtum gelegt werden. Durch die Anzahl, Frequenz und Lautheit der einzelnen Obertöne eines Klanges wird die Klangfarbe defi- niert. Durch diese Klangfarbe gewinnt ein Ton üblicherweise an Attraktivität, man vergleiche beispielsweise das langweilig anmutende „tüt“ eines Sinustones mit dem reichen Klang eines Klaviers oder eines Saxophones. Je höher die Anzahl und die Lautstärke der Obertöne, umso schärfer und schneidender wird ein Klang im Allgemeinen empfunden.

Um den *Sound* der Rockmusik klar zu definieren, wären zu viele Ausnahmen gegen zu wenige Regeln zu setzen. Der *sound* kann nur umschrieben werden, sollen nicht Phänomene ausgeschlos- sen werden, die durchaus zur Rockmusik gehören. Die Klanglichkeit beispielsweise einer Rock- Ballade ist deutlich verschieden von einem *trash metal*-Stück. Es sollen hier nur einige Grundzüge Erwähnung finden, nach denen wir den *sound* einschränken können, und nach denen wir spezifi- sche Phänomene isolieren können.

Die Instrumentierung von Rockmusik ist einigermaßen konstant: auf Gesang, Bass und Schlagzeug wird nur in seltensten Ausnahmen verzichtet. Eine typische Rock-Besetzung besteht aus einem Sänger, einem Lead- oder Sologitarristen, einem Rhythmusgitarristen, einem Bassisten

und einem Schlagzeuger.¹ Synthesizer, elektronische Keyboards und die Hammond-Orgel spielen ebenfalls eine große Rolle, vor allem in einigen Strömungen der siebziger Jahre, etwa *Progressive Rock*, *Glamrock*, *Fusion*, etc..

Hauptspezifikum im Klang der Rockmusik ist zweifellos der elektrisch verstärkte und zum Teil übersteuerte und dadurch verzerrte Klang von Gitarren. Auch Synthesizer (allen voran der *Moog*) und die Hammond-Orgel werden, wenn verwendet, oft in ihrer Verstärkung übersteuert; als repräsentatives Beispiel möge der Klang der Hammond-Orgel von Jon Lord in der Gruppe *Deep Purple* dienen.

Die Übersteuerung bedingt, dass ein Signal, welches den Verstärker erreicht, nicht nur verstärkt, sondern in seiner Wellenform verändert wird. Während leise Klanganteile normal verstärkt werden, können laute Anteile (die Spitzen der Amplituden) nicht weiter erhöht werden. Dadurch entsteht erstens eine Kompression des Klanges (d.h. leise Anteile werden stärker hervorgehoben als laute) und zweitens eine Verzerrung durch die Veränderung der Wellenform. Das Resultat wird bei digitaler Verstärkung *clipping* genannt, da die Spitzen der Amplituden bei 0 dB abgeschnitten werden. Bei analoger Verstärkung jedoch entsteht eine „Harmonisierung“, was bedeutet, dass durch die fehlende Kapazität der vollen Ausschwingung zusätzliche Obertöne generiert werden. Dies schlägt sich in der Wellenform nieder, die dadurch etwa dreieckig, rechteckig oder sägezahnförmig erscheint. Schwächere analoge Übersteuerung wird *crunch* (annähernd dreieckige Wellenform) oder *overdrive* genannt (annähernd rechteckig), starke Übersteuerung *distortion* (annähernd sägezahnförmig). Vor allem die Sägezahnform resultiert in einer Wellenanalyse nach Fourier in einer starken Betonung von Obertönen (*harmonics*).

Jauk (2002: 144) betont, dass durch obertonreichen Klang in „gitarrenorientierten Formen“ der Popmusik neben der hohen *activity* auch der Faktor *potency* wirkt. „Je rauher, je unstrukturierter ein Rock-Musik-Stück wirkt, desto härter wird es erlebt, desto mehr aktiviert es auch (Jauk 1994). Dies entspricht dem im allgemeinen Rock-Musik-Jargon geäußerten Verständnis über die Wirkung des rockig ungeschliffenen Sounds.“ Ein weiterer Schlüsselbegriff, der im Zusammenhang mit *rock sound* wirkt, ist jener der *immersion* („Versunkenheit, Eintauchen“ bei Toop 1997: 196 cit. in Jauk 2002: 144). *Immersion* beschreibt die Wirkung von starken Schallschwingungen (hohe Amplitude und Wellenlänge, sprich verstärkter Bass) und die Auflösung der Strukturwahrnehmung bei hoher Ereignisdichte. *Immersion* wird als ein Eintauchen in einen musikalischen Prozess erlebt, wodurch alltägliche Gedanken oder Sorgen, sprich gewohnte Wahrnehmungsstrukturen zugunsten einer undifferenzierten Wahrnehmung des Präsenten in den Hintergrund treten.

3. Rückkoppelungen I: ein historischer Abriss

In der Rockmusik der späten sechziger Jahre, allen voran bei Gruppen wie *The Who* mit ihrem Gitarristen Pete Townshend, wurde die analoge Übersteuerung und Rückkoppelung absichtlich generiert, obwohl – oder wohl gerade *weil* – sie bislang ungewollt war und als hässlich wahrgenommen wurde:

The Who [hatten] begonnen, die Möglichkeiten des reinen Geräusches und des emotionalen Ausdrucks zu erweitern. Mit voll aufgedrehten Verstärkern „entdeckten“ sie, daß die gewaltsame Handhabung der Instrumente selbst *wie* Gewalttätigkeit *klang*. [...] Das gefürchtete und als unangenehm – weil unerwünscht – vermiedene „Feedback“ wurde zum neuen, der Musik verfügbaren und kontrollierbaren Sound. [...] Doch es war anregend und befreiend. Es schien jenseits von Ästhetik und Ware angesiedelt zu sein. (Cutler 1995: 116)

Neben Townshend und vielen anderen sind vor allem Jimi Hendrix, Frank Zappa und Syd Barrett (Gitarrist der englischen *Pink Floyd* von 1966-1968) als Protagonisten bekannt, die aufgrund dieser neuen Klanglichkeit Spieltechniken entwickelten. Hendrix hatte insbesondere das

¹ Ich verwende hier bewusst männliche Formen. Die Mehrheitsverteilung der Geschlechter unter Rockmusikern schlägt sehr deutlich ins Männliche. Selbstverständlich gab es immer und gibt es zunehmend weibliche Rockmusikerinnen, doch ist ihr Anteil an der Gesamtverteilung weiterhin gering. Die Verwendung männlicher Formen hat hier allerdings eine tiefgreifende Bedeutung, auf die später noch eingegangen wird (Kapitel 3).

Spiel mit dem *Wah-Wah*² perfektioniert, während Zappa in seinen Soli schon in den Sechzigern akrobatische Techniken wie das *tapping*³ etablierte, lange vor seinem „Schüler“ Steve Vai. Syd Barrett dagegen entwickelte in schier endlosen Improvisationspassagen Klanggebilde, die durch verschiedene phantasiereiche Spiele und Präparierungen des Instruments ermöglicht wurden. Alle genannten Gitarristen spielten ihr Instrument auf eine Art und Weise, die definitiv von der damals üblichen Handhabung abwich (vgl. Jauk 2002: 136). Hendrix etwa zupfte die Saiten mit den Zähnen, Barrett legte die Gitarre auf den Boden und bearbeitete sie, Townshend zerstörte das Instrument live⁴...

Eine historische Näherung an die Entstehung dieser Situation kann vieles verständlicher machen. In den späten fünfziger Jahren stand *Rock 'n' Roll* quasi auf einem Podest, wurde am Tablett serviert. Die Protagonisten fütterten ihr jugendliches Publikum zwar durchaus mit einem gewissen Maß an Wildheit, Aufbegehren, und einem Streben nach freierem sexuellem Leben, doch stand eine unüberwindliche Schranke zwischen den Musikern und den Rezipienten: oft wurden die Songs von spezialisierten Komponisten verfasst und von einem bekannten Sänger mit Begleitband zum Besten gegeben. Auch wenn Stücke von den Musikern selbst komponiert wurden, war die Möglichkeit des Nachvollzugs nicht gegeben. Das Instrumentarium für eine *Rock 'n' Roll*-Band war unerschwinglich. Piano, Blasinstrumente, Gitarren, vor allem elektrisch verstärkte, waren selten und teuer. Vor allem aber war in der Jugend das Potential zu genereller Gegenhaltung nicht vorhanden: „the real problem [in the 50s] seemed to be that youth was not a problem.“ (Grossberg 1992: 143)

Dies änderte sich gravierend gegen 1958.⁵ Die ersten *full-body* Gitarren (die nur mit elektrischer Verstärkung spielbar sind) wurden im Lauf der fünfziger Jahre von *Gibson* und *Fender* entwickelt. Jedoch erst am Ende der fünfziger Jahre konnte sich die *Fender Stratocaster* definitiv etablieren, da sie relativ erschwinglich war – und dementsprechend klang. Durch diese technische Innovation wurde es jungen Musikern mit geringem Budget möglich, eigene Bands zu gründen. Ein Szenario: ein werdender Rock-Gitarrist kauft sich eine „*Strat*“ und einen kleinen Verstärker. Um mit der Lautstärke des Schlagzeugs mitzukommen, ist er genötigt, bis zum Anschlag aufzudrehen, was zu starker Verzerrung führt. Rhythmische Akkordbegleitung klingt dadurch extrem flächig und verwaschen. Also macht der Sänger eine Pause und der Gitarrist darf ein Solo spielen (anstelle des aus Budgetgründen nicht vorhandenen Pianisten). Je wilder und akrobatischer, desto besser.

In dieser Atmosphäre formten sich Gruppen junger Leute, die im Vergleich zur älteren Musikersgeneration weniger als ein Frontman mit Begleitcombo, sondern durch den Vortrag relativ unabhängiger Eigenkompositionen vor allem als Band, als Kollektiv, Popularität erlangten, wie *Big Brother and the Holding Company*, *The Greatful Dead*, *The Rolling Stones*, *The Who*, etc. etc..

Die jungen Leute, die es nicht zu solcher Berühmtheit brachten, konnten trotzdem in Garagen und lokalen Szenen spielen und fielen damit in der jeweiligen Kulturlandschaft auf. Der Lärm der Jugend wurde von der dominanten konservativen Nachkriegskultur (*establishment*) wahrgenom-

² Das *Wah-Wah* ist ein analoger Effekt, der über ein Fußpedal gesteuert wird und dessen Einstellung Auswirkung auf die Betonung von Obertönen hat. Während geschlossene Stellung die Tiefen hervorhebt, werden in der offenen Stellung die hohen Anteile extrem verstärkt. Die stufenlose Regelbarkeit am Pedal erlaubt eine live-Modulation der Klangfarbe, die Hendrix bis zur Imitation von menschlicher Sprache über die Gitarre perfektionierte.

³ *Tapping* bzw. *fingertapping* bezeichnet eine Spieltechnik, bei der die Gitarrensaiten nicht gezupft werden, sondern am Griffbrett mit Fingern der linken oder rechten Hand (oder beider) kraftvoll aufgesetzt werden, wodurch ein „Legato“-Effekt entsteht. Akustisch ist dieser Ton sehr leise und wird erst durch Kompression in der elektrischen Verstärkung deutlich hörbar. Durch den Einsatz beider Hände sind mit dieser Technik extrem schnelle „Arpeggios“ spielbar.

⁴ Eine Technik, nebenbei, die sich deutlich auf das laufende Budget der Gruppe auswirkte.

⁵ vgl. dazu die Entwicklung in anderen Bereichen der Musik um 1958: Ornette Coleman, Cecil Taylor und John Coltrane brachen Schranken und etablierten freie Improvisation im Gruppenprozess, in den Sechzigern als *Free Jazz* kategorisiert. Weiters erlebte die sog. E-Musik einen Umschwung von der seriellen Musik zu freieren Stilen, vor allem bei John Cage. Cage legte 1957-1959 mit seiner Lehrtätigkeit in New York auch die Grundlagen für die Entstehung des Künstlernetzwerkes *Fluxus* in den 60er Jahren. Die Motive sind zwar andere als im Rock, jedoch waren sich die jeweiligen Protagonisten der Neuerungen bei den jeweils anderen bewusst.

men, und zwar meist als störend. Durch diese Vorgänge entstand eine historisch progressive positive Rückkoppelung:

1. Lautstärke kann als absichtliche Störquelle benutzt werden.
2. Volles Aufdrehen eines kleinen Verstärkers oder Verwendung einer *fu~~xx~~-box* führt zu Verzerrung – diese wiederum zu einer Änderung der Spieltechnik.
3. Verzerrung und Lautstärke erzeugen Aktivierung (*activity*), Härte (*potency*) und *immersion*.
4. Aktivierung, Härte und *immersion* erzeugen Gegenhaltung (Dissidenz).
5. Gegenhaltung lässt das Individuum nach Störquellen suchen und diese benutzen.

Es ist nicht primär relevant, an welcher Stelle dieses Kreises ein Musiker einsteigt, d.h. mit welcher Motivation er beginnt. Sei es das Stören, die einzige Verfügbarkeit eines winzigen Verstärkers, die neuen Spieltechniken oder die „tolle Wirkung auf Mädchen“ - der Kreis schließt sich allenfalls. Die in Punkt 4 angedeutete kausale Folge von unspezifischer Gegenhaltung aus genannten Faktoren ist nicht direkt ableitbar und verlangt genauere Betrachtung. Es gibt jedoch einige Indikatoren, die diese Hypothese stärken, und die auch die „tolle Wirkung auf Mädchen“ einigermaßen umreißen.

4. Ritual und Performance; Sex und Psychoanalyse

In historischer Betrachtung verlaufen die Perioden, in denen stark verzerrter *sound* vorherrscht, mit Perioden erhöhter unspezifischer Gegenhaltung bedingt parallel. Etwa am Ende der sechziger Jahre (*Hippies, Rock*), Ende der Siebziger und Anfang der Achtziger (*Punk, Metal*) und zu Beginn der neunziger Jahre (*Techno*) sind solche Entsprechungen beobachtbar.⁶

Mode spielt ebenso eine wichtige Rolle: Hervorkehrung tabuisierter Symbolik bringt dezidierte Abgrenzung zum bürgerlichen *establishment* mit sich. Dies äußert sich am stärksten in der *Hard-rock-* und *Heavy Metal-*Kultur. Finsternis, Friedhöfe, Waffen, Zerstörung, satanistische Symbole etc. zeigen eine deutlich provokative Haltung gegen christliche und konservative Werte. Die Träger solcher Symbolik werden (durch ihre eigene Intention) zu Opfern von Vorurteilen seitens der dominanten Gesellschaft. Solch offene Abgrenzung resultiert in einem verstärkten Gemeinschaftsgefühl und Solidarität in der Gruppe.⁷ Der „hässliche“ *sound* von übersteuerten und rückkoppelnden Gitarren bildet in diesem Sinne ein vergleichbares Symbol für die Artikulation von Differenz.

Durch den hohen Gehalt an verbal nicht formulierbarer Information interagiert Musik im Allgemeinen und der Klang im Speziellen mit Emotionen⁸, insbesondere den sexuellen, des Rezipienten. In der französischen strukturalistischen Tradition (etwa bei Lacan) wird Musik im Vergleich zu Sprache als direkterer Zugang zu psychosexuellen Prozessen gesehen. Shepherd und Wicke (1997: 58) bemerken dazu:

⁶ Die unspezifische Gegenhaltung ist zu unterscheiden von politisch motivierter Gegenhaltung. Jene könnte man auch als „Folge“ bzw. Begleiterscheinung einer Rezeption von Musik wie *Folkrock*, z.B. von Joan Baez, oder kritischer Liedermacher wie Wolf Biermann deuten. Sie ist weniger mit dem *sound* verbunden als mit politischen Inhalten im Text und eine spezifische Kontextualisierung. Joan Baez etwa betonte oft ihre Bezüge zur amerikanischen Arbeiterbewegung.

⁷ Solidarität in begrenzten Maßen: zum Beispiel skandinavische *Deathmetal-*Gruppen wie *Burzum* kreierten eine Aura von Gewalttätigkeit unter den Protagonisten selbst. Solcherart radikal „böses“ Verhalten stellt auch Werte wie Solidarität und Loyalität in Frage. In der Wirkung auf Rezipienten, die nicht selbst gewalttätig werden, kann diese Symbolik jedoch absurderweise gleichermaßen Solidarität stiften wie andere tabuisierte Themen.

⁸ Es gibt zahlreiche musikpsychologische Studien zur Wirkung von Musik auf emotionale Zustände im Rezipienten. Bemerkenswert sind etwa die richtungsweisenden Studien von Sloboda (1991) und Gabrielsson (1991) in kognitiven Aspekten oder in neuerer Zeit von Balzer (2006) aus dem Blickwinkel der Chronobiologie. Solche meist quantitativen Studien zu Musik und Emotionen werden jedoch nicht unkritisch hingenommen, etwa behandelt Kreutz (2002) die Unsicherheit von klarer Zuordenbarkeit der emotionalen Zustände, die mit der Musikrezeption verbundenen werden. Jauk (2002) kritisiert, dass die Körperlichkeit von sowohl *performance* als auch Rezeption meist nicht berücksichtigt wird, bzw. nicht berücksichtigt werden kann.

It is this combined characteristic of circumventing the world of objects and language which allows music 'direct access' to the unconscious. [...] If the unconscious as constituted by psychosexual processes becomes the source of the energy drives of emotional and affective states, then, precisely because of [this] circumvention [...], music comes to have a special relationship as well with the world of emotions.

Shepherd und Wicke sprechen von psychosexuellen Prozessen als Quelle für die emotionelle Energie. Zwar kann angenommen werden, dass die Aktivierung dieser Energie hauptsächlich auf den Rhythmus des Rock und Pop⁹ zurückzuführen ist, jedoch scheint auch der *sound* eine spezifische Rolle zu spielen – auch bezogen auf psychosexuelle Prozesse, die mehr oder weniger gender-abhängig sind. Eine Untersuchung von Lewis (1992: 140) ergab Folgendes:

Men prefer heavy metal and hard rock over mainstream pop and use their music to let off steam and assume an aggressive stance toward the world. [...] Women, on the other hand, were more likely to choose folk, romantic or mainstream types of music and to use this music for managing their moods, for courtship, and as an aid in peer interactions.

Diese, laut Lewis in verschiedenen sozialen Schichten zutreffende Polarisierung scheint auf den ersten Blick krass im Gegensatz zur empirischen Beobachtung von Jauk et al. (2000) zu stehen, nämlich dass die Aktivierung durch den *sound* bei Frauen stärker als bei Männern auftritt. Wohlgemerkt, dies sind rein statistische Mehrheitsverteilungen. Berücksichtigen wir nämlich die Interaktion mit unbewussten psychosexuellen Prozessen, wird wahrscheinlich, dass Frauen mit dem verzerrten *sound* in ihrer Wahrnehmung eher ein (bisweilen sehr attraktives) Symbol für männliche Sexualität erzeugen, während Männer damit – in Konkordanz mit Lewis – eher Alkoholkonsum, „Headbängen“ und „die Sau rauslassen“ assoziieren. Solches mag zwar Spaß machen, wird aber (bisweilen) weniger Wertigkeit eingeräumt bekommen als Symbole weiblicher sexueller Anziehung. Im Lacanschen Sinne wäre somit die Elektrogitarre in ihrer verzerrten akustischen Manifestation als Phallus interpretierbar. Wenn dies auch einigermaßen spekulativ bleibt, lässt sich doch klar daraus ableiten, dass auch der isolierte *sound* in der empirischen Beobachtung mit unbewussten psychosexuellen Prozessen interagiert; das bedeutet, dass der Rhythmus sicher nicht der einzige Motor für die Freisetzung psychosexueller Energien ist.

Es gibt jedoch ebenso gender-unabhängige Prozesse im Kontext der Rockmusik. Die Aktivierung des Unbewussten geht mit körperlicher Aktivierung einher (vgl. Jauk 2002). Der Pädagoge Werner Helpser beteuert, „daß die Durchdringung des Körpers mit der lauten und harten Musik zu einer Intensivierung des Körpererlebens führt. [...] Dies] bedeutet gerade in den Verunsicherungen des eigenen Körperempfindens in der Adoleszenz eine Quelle starker Selbstvergewisserung“ (Helpser 1998: 248). Die emotionelle Erfahrung ist in Konzerten besonders stark. Im Rockkonzert werden die aktivierenden Potentiale von Rhythmus und *sound* meist nicht wie in klassischer Musik oder Jazz in Ruhe genossen, sondern spontan durch Tanzen, Mitklatschen, Headbängen, etc. ausgelebt. Monotone Bewegungen in einem entsprechenden Umfeld führen zu *immersion*, oder an, manchmal sogar über die Grenze der Trance, wodurch sich die individuelle, vor allem die alltägliche Wahrnehmung der des Kollektivs unterordnet. „Darin entsteht ein kollektives Erleben, eine passagere Aufhebung der Trennung von Innen und Außen, [...]“ (Helpser 1998: 252).

Dieses gemeinsame Erleben wird im rituellen Rahmen eines Rockkonzertes mit hoher Lautstärke (grundsätzlicher Störfaktor) und den akustischen Manifestationen der Faktoren *activity*, *potency* und *immersion* zelebriert. Die teilweise exzessive Verwendung von bewusstseinsverändernden Substanzen von Alkohol bis LSD trägt immens zum Erleben von Körperlichkeit bei und unterstreicht die *Außergewöhnlichkeit* der erlebten Bewusstseinszustände im Verlauf des Rituals. Die rituelle Rahmung manifestiert sich durch die Widmung bestimmter Orte und Zeiten (Clubs, Festivals, Bühnen-/Zuschauerraum, Späte Abende, etc.) sowie determinierter Prozesse wie Einlass, Ankündigungen, Vorgruppen, Auftritt, Show, Zugabe. Bewusstseinsverändernde Substanzen

⁹ vgl. dazu Frith, Simon: *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Oxford 1996, Kapitel 3

werden dabei üblicherweise zu Beginn des Rituals (Einlass, „Vorglühen“) eingenommen und je nach Gemeinschaft auch während und nach der *performance*. Auch die musikalische Rahmung durch Vorgruppen und *after hour* wird oft dramaturgisch konzipiert oder ergibt sich aus der Dynamik von *performance* und Publikum.

Die Wechselwirkung von psychedelischen Drogen mit Musik und Kreativität im Allgemeinen wurde in den sechziger und siebziger Jahren studiert (vgl. Taeger 1988: 131-59, mit einer ausgedehnten Bibliographie: 259-72), wenn auch oft ideologisch gefärbt. Allerdings beteuern auch mehrere Autoren, die nach strengeren psychoanalytischen Methoden arbeiteten (etwa Grof 1975: 61 oder Leuner 1987: 152)¹⁰ die hohe Bedeutung von Musik im Zusammenhang mit der psychedelischen Erfahrung und umgekehrt - die Bedeutung der psychedelischen Erfahrung im Zusammenhang mit der Rezeption und dem Verständnis von Musik.

Die Phänomenologie von *peak experiences*, also Erlebnissen besonderer Bewußtseinszustände durch die Rezeption von Musik wurde empirisch erhoben. Alf Gabrielsson (1991) listet Phänomene des musikinduzierten Gipfelerlebnisses (*peak-experience*) auf, die sich mit den von Dittrich und Scharfetter (1987: 37) angeführten drei „Ätiologie-unabhängigen Strukturen von außergewöhnlichen Bewußtseinszuständen“ decken, wenn auch die Formulierungen sehr unterschiedlich anmuten:

Losing awareness of the body, time, and space; a total concentration on the music. [...] An enchanted feeling of being, existing here and now. [...] Vision of another reality (“glimpses from another world”); feeling the presence of God. Out-of-the-body experiences were reported by some persons. (Gabrielsson, 1991: 24)

[Ozeanische Selbstentgrenzung, angstvolle Ichauflösung und visionäre Umstrukturierung:] Es kommt zu einer primärprozeßartigen Veränderung des Denkens [...]. Es tritt ein Gefühl der Zeitlosigkeit ein, einer punktuellen Gegenwart [...]. Es kommt zu einer Selbstverfremdung, einem Gefühl des Verlustes der Selbstkontrolle [...]. Das Körperschema ist verändert, einschließlich [...] Gefühlen der Körperlosigkeit. Es kommt zu einer Auflösung der Subjekt-Objekt-Schranke und damit zu einer Einswerdung des Ichs mit der Umwelt [...]. (Dittrich und Scharfetter, 1987: 37-38)

Das Erlebnis des außergewöhnlichen Bewusstseinszustandes¹¹ oder der *peak experience* verlangt in den meisten Gesellschaften nach Einbindung in einen Rahmen, der die Erfahrung ordnet und gesellschaftlich interpretierbar und verträglich macht, und wird daher üblicherweise in Ritualen verortet.

Im ethnomusikologischen Vergleich sind mehrere Momente greifbar, in denen in rituellen Rahmen Musik, die hohen Gehalt an Obertönen zeigt, zur Aktivierung eines „Publikums“ benutzt wird. Etwa zeigen Studien von Both (vgl. 2005)¹² dass im aztekischen Mexiko extrem obertonreiche Klänge – zum Teil im Zusammenhang mit ritueller Nutzung bedingt psychoaktiver Pflanzzubereitungen – etwa zur „Aktivierung“ von Kriegerern vor der Schlacht oder im Kontext von Opfern gespielt wurden. Im von mir beobachteten Kontext magischer und medizinischer Gesänge spielen obertonreiche Lieder (nasale und „raue“ Intonation) im Kontext ritueller Intoxikation mit pflanzlichen Drogen eine Hauptrolle in der aktiven Beeinflussung der Zuhörer (Bra-

¹⁰ Grof (vgl. 1998 [1975]) konzentriert sich während der ersten Jahre seiner Forschungen in der Tradition der Psychoanalyse stark auf visuelle und verbale Aspekte der psychedelischen Erfahrung. Er kommt aber nicht umhin, die Wichtigkeit der akustischen Wahrnehmung zu unterstreichen. Leuner (vgl. 1987) orientiert sich ebenfalls v.a. an verbalen Prozessen. Beide Autoren gehen jedoch konform in der Beschreibung der Auflösung des „Alltags-Ich“ zugunsten einer Wahrnehmung des Präsenten und des unmittelbaren Umfeldes im Rahmen der psychedelischen oder psycholytischen Erfahrung.

¹¹ Die „angstvolle Ich-Ausflösung“ bei Dittrich und Scharfetter tritt in Gabrielssons Phänomenologie nicht auf. Dennoch ist diese Struktur in der Musikrezeption nicht unbekannt. Beispielsweise Cutler (1995 [1985]: 114-5) beschreibt einen Prozess im Erleben von Rockmusik, der alle drei genannten Kategorien von Dittrich und Scharfetter umreißt: „Vielleicht war es das Gefühl von Destruktion, von Selbst-Zerstört-Werden, von Nicht-Mehr-, „Außerhalb“-Sein und Teil-eines-Größeren-und-Gemeinschaftlichen-Werden. Was immer die Grundlage war – die Lautstärke, der Schock des Neuen, das Kommunikationsbedürfnis oder die Kraft „anderer Menschen“ – es öffnete uns neue Türen. Wir erkannten, daß es in der Musik genau *darum* ging.“

¹² Both, Arnd Adje, persönliche Kommunikation, 2008. Vgl. die Hörbeispiele auf http://www.diss.fu-berlin.de/diss/receive/FUDISS_thesis_000000002638 (s.a. Both 2005: 47f.).

bec de Mori 2007, 2008). In manchen Situationen werden dazu auch raschelnde Blätterbüschel gespielt, die eine extrem obertonreiche *white noise* produzieren. In diesem Zusammenhang ist auch die effektiv weltweit verbreitete Verwendung verschiedener Rasseln und klirrender oder raschelnder Accessoires in rituellen Rahmen und Übergangsriten zu bemerken.

Turner (vgl. 2006) definiert in seiner Ritualtheorie den Begriff *liminality* im Zusammenhang mit Übergangsriten (*rites de passage*), der den „Schwellenzustand, in dem sich Individuen oder Gruppen befinden, nachdem sie sich von der herrschenden Sozialordnung abgegrenzt haben“ (Schaffler 2008: 125). Die Erhaltung von *liminality* nach einem Rockkonzert ist nur in der internen Reflexion einer Gruppe möglich, die das Konzert rezipierte. Es handelt sich schließlich nicht um einen sozial gewachsenen Ritus, der in der dominanten Kultur (*establishment*) institutionalisiert wurde. Im Gegenteil, diese Rituale wurden von den subkulturellen Gruppen selbst „entdeckt“ und angewandt. Das bedeutet, dass die Bestätigung und Selbstvergewisserung in der Erhaltung der im Ritual gewonnenen *liminality* begründet werden muss, was zu einem starken und relativ permanenten Zusammenhalt der Gruppe führt. Ein Medium dafür ist die Tonaufnahme.

5. Rückkoppelungen II: die Industrialisierung des sounds

Die wachsende Größe von Konzertveranstaltungen und die zunehmende Popularität von Protagonisten ist nur zum Teil mit der Erfahrung im Konzert erklärbar. Beispielsweise wurde 1966 die erste Platte von Frank Zappa, „Freak Out“ unter dem Gruppennamen *The Mothers of Invention* herausgebracht. In selben Jahr debütierten auch etwa *Pink Floyd* oder Jimi Hendrix mit Schallplatten. Die Singles und Langspielplatten waren und sind die wichtigsten Medien zur Verbreitung und Bekanntmachung neuer Stücke, neuer Techniken und Musikstile, insbesondere im Kontext von Pop- und Rockmusik.¹³ Außerdem trägt eine gut verkaufte Platte wesentlich mehr zu einem wachsenden Budget bei als eine erfolgreiche Konzerttour, die nebenbei mit schweren Strapazen verbunden ist.

Sowohl die Produktion einer Platte als auch deren Rezeption ist nun grundsätzlich unterschiedlich zum oben beschriebenen Durchleben eines Konzertes - jedoch nicht notwendigerweise weniger ritualisiert: am Anfang war der Klick im Kopfhörer, worauf sich Schlagzeug- und Baßlinien formen. Darübergelegt werden Gitarren- und Keyboardspuren. Gesang und Soli werden üblicherweise zuletzt aufgenommen und der Prozess des Abmischens ist für die endgültige Form des publizierten Stückes oftmals wichtiger und entscheidender für den resultierenden *sound* als das aktuelle Spiel der Musiker selbst.

Die Unterschiede zum Konzert sind evident. Im Konzert wird meist hoher Wert auf den Mythos des spontanen, enthusiastischen und emphatischen - jedenfalls akut inspirierten - Künstlers gelegt, was auf Studioaufnahmen nicht in diesem Sinne möglich ist. Dem wird auch dann nicht Abbruch getan, wenn *live* im Konzert aufgeführte Stücke oftmals durchkomponiert und sehr minutiös einstudiert sind. Der *flow*, das aktuelle, gemeinsame Erleben der Musik durch Musiker und Publikum zur selben Zeit am selben Ort bestimmt im besten Falle das Konzerterleben. Neuere Annäherungen zu diesem Phänomen werden mithilfe des *entrainment*-Konzeptes beschrieben: „Entrainment describes a process whereby two rhythmic processes interact with each other in such a way that they adjust towards and eventually ‘lock in’ to a common phase and/or periodicity“ (Clayton et al. 2004: 2). Die beiden „rhythmic processes“ sind in diesem Fall die Musik(gruppe) und das Publikum.

Diese Konzepte spielen in der Studioaufnahme relativ geringe Rollen. Hier werden Stilelemente, *sounds* und musikalische Strukturen konzertiert, um bestimmte Wirkungen zu erlangen, insbe-

¹³ Diese Aufgabe wurde bekanntermaßen auf Compact Discs und später auf Internet Torrents übertragen. Die Modalität von Produktion und Distribution ist vor allem im Internet von den Prozessen um Langspielplatten und CDs sehr verschieden. Allerdings hat sich nichts an der Intention geändert, mithilfe dieser Medien bestimmte Musik bekannter bzw. Leuten verfügbar zu machen, die keine Möglichkeiten des direkten Konzerterlebnisses haben. Hervorzuheben ist, dass vor allem über Internet auch Musik vertrieben wird, die gar nicht *live* erlebt werden kann – in der Rockmusik ist dies jedoch bis heute sehr selten der Fall.

sondere hohe Verkaufszahlen. Dies bildet augenscheinlich ein Paradoxon zu wilden, aufbegehrenden und ungebändigten Rockmusikern auf der Bühne. Das Paradoxon setzt sich in der Intentionalität fort: einige Rockmusikgruppen versuchen im Studio den *sound* der live-Performance nachzubilden - andere wiederum bemühen sich im Konzert, die Kompositionen eines Studioalbums möglichst getreu wiederzugeben. Es gibt in diesem Sinne Spezialisten für live-Auftritte (etwa die *Greatful Dead*) und solche für Studioproduktionen (wie etwa die *Pink Floyd*), und viele Gruppen, die diverse Mittelwege beschritten haben.

Die Schallplattenindustrie war durch den Vertrieb von Jazz und populärer Musik in den sechziger Jahren bereits gut vorbereitet auf die Rockmusik. Viele Debutalben erlangten hohen Ruhm, und Platten von bekannteren Gruppen wurden hochprofessionell vertrieben. Legendär ist eine Anekdote zum Album „Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band“ der *Beatles* (1968). Bereits zwei Tage nach dem *release* in Großbritannien spielte Jimi Hendrix eine adaptierte Version in einem Konzert in der Royal Albert Hall.

Das Paradoxon setzt sich fort: ein professioneller, sprich marktorientierter Vertrieb von Platten schlägt sich grundlegend mit den von vielen (obschon nicht von allen!) Rockmusikern vertretenen Idealen von Freiheit, Individualismus und Gesellschaftskritik. Der Song „Money“ auf dem Album „The Dark Side of The Moon“ von *Pink Floyd* verbildlicht dies: im Text wird die verführerische und zerstörende Wirkung des Geldes besungen, der Grundton ist deutlich kritisch.¹⁴ Das Album wurde wiederholt zum „erfolgreichsten Rock-Album aller Zeiten“ gekürt und die Verkaufszahlen - und damit die Einnahmen der Produzenten und der Musiker - stiegen ins Astronomische.

Was geschah nun mit dem *sound* des übersteuerten Verstärkers, mit der akustischen Gewalttätigkeit von *The Who*? Teure Studioanlagen können die *distortion* simulieren, übersteuernde Gitarrenverstärker wurden im Studio mikrophoniert und mit den Stücken abgemischt. Abgesehen von bemerkenswerten Ausnahmen wie Lou Reeds „Metal Machine Music“ von 1975 (ein Doppelalbum, welches ausschließlich aus Gitarrenfeedback besteht) wurden die unkontrollierte Übersteuerung und die Rückkoppelung wiederum zu unerwünschten Effekten - wenn sie nicht in *kontrollierten* Maßen eingesetzt wurden.

Das neue „*establishment*“ der industrialisierten und professionell abgemischten Rockmusikproduktionen brachte am Ende der siebziger Jahre den *Punk* hervor.¹⁵ Die *Sex Pistols* und *The Clash* als bekannteste Protagonisten betonten zwar primär ihre Gegenhaltung zum sozialen *establishment*, aber ebenso zu konzertierten Rockmusik-Events und Konzeptalben. Die Musik klang absichtlich hässlich. Hebdidge (1998: 399) beschreibt: „Typisch [für Punk] war ein mit allen Höhen auf volle Lautstärke gedrehtes Gitarrensperrfeuer, das in Begleitung gelegentlicher Saxophonstöße erbarungslos (un-)melodische Klangfolgen über einen Hintergrund aus Schreistimme und mißklingendem Schlagzeug schoß.“ Die musikalischen Strukturen wurden nicht durchdacht, um besondere Wirkungen oder „musikalische Qualität“ zu erreichen, sondern sie waren absichtlich einfach und zum Teil äußerst monoton.

Das Paradoxon setzt sich fort: auch diese Gruppen brachten Alben heraus, die durchaus gekauft wurden. Der Stil fand Nachahmer und Absatz. *Punk* wurde alsbald zu einem kommerziellen Element und wurde ebenso professionell vertrieben wie die „klassische“ Rockmusik der sechziger und siebziger Jahre. Im Prozess der Studioproduktion wurden die unmittelbaren *sounds* einer *live-performance* wiederum vermieden und wichen kontrolliert abgemischter Übersteuerung.

Lawrence Grossberg (1992) und Simon Frith (1992) analysieren die Prozesse der Kommerzialisierung und Industrialisierung der Popmusik und kommen zu einigermaßen unangenehmen Ergebnissen in Bezug auf die propagierten Ideologien in der Rockmusik. Grossberg (1992: 1) beteuert zu Beginn, „This book is about [...] the transition from one form of dissatisfaction to

¹⁴ Dritte Strophe: "Money, it's a crime./Share it fairly but don't take a slice of my pie./Money, so they say/Is the root of all evil today./But if you ask for a raise it's no surprise that they're/Giving none away."

¹⁵ Zur Entstehung und Ideologie des Punk vgl. Frith (1998) und Marcus (1996 [1989]).

another and its significance to our common history.“ Der Effekt der intentionalen Entschärfung des *sound* in der industriell verbreiteten Pop- und Rockmusik kreiert eine sehr unterschwellige Unzufriedenheit (*dissatisfaction*) im Rezipienten, die dazu führt, dass der Rezipient weiter „sucht“ - und weitere Alben kauft.

Die Kommerzialisierung der Rockmusik weicht insofern die gesuchte Erhaltung der *liminality*, wie oben besprochen, auf. Die „Initiierten“ eines rituell durchlebten Rockkonzertes werden durch ihre eigenen Versuche, das Erleben fortzusetzen und zu bestätigen (durch den Kauf von Alben) ins *establishment* im Sinne einer kapitalorientierten Gesellschaftsordnung zurückgeführt.

6. Diskussion

Die Zusammenhänge zwischen unspezifischer Gegenhaltung (Dissidenz) und Verzerrungsgrad von Gitarren- und Synthesizerklängen in der Rockmusik sind nicht direkt oder ursächlich festmachbar. In den Vernetzungen des Sozialverhaltens der Musik produzierenden und rezipierenden Gruppen mit der Phänomenologie der Musik selbst sind viele Faktoren beteiligt.

Die Phänomene der Musik, die bezüglich ihrer Wirkung auf das Sozialverhalten relevant sind, werden in erster Linie im Rhythmus und in der Lautstärke verortet. Musiksoziologische Arbeiten beschäftigen sich insbesondere mit diesen Aspekten auf der Basis psychoanalytischer und soziologischer Methoden. Die Auswirkungen von Rhythmen auf psychosexuelle Prozesse etwa sind oftmals beobachtet und teilweise erforscht, wobei die exakten physiologischen Prozesse noch weitgehend unklar sind. Kognitive Musikpsychologie und Neurologie, sowie Chronobiologie setzen sich mit solchen Wirkungen auseinander, beziehen sich dabei aber insbesondere auf die musikalische Strukturwahrnehmung (i.e. Melodien, Rhythmus).

Der *sound* im Sinne von Klanglichkeit speziell der Rockmusik ist nach wie vor relativ selten Objekt musikpsychologischer und musiksoziologischer Forschungen. An der Universität Graz wurde von Jauk (et al. 2000) eine empirische Studie vorgenommen, in der eine Ladung der standardisierten Variablen *activity* und *potency* (und ebenso *evaluation*) proportional zum Grad der Verzerrung im *sound* beobachtet wurde. Auf der Basis dieser Ergebnisse habe ich hier die Wirkung von *sound* sowohl im musikalischen als auch sozialen Kontext untersucht. Wenn auch kein kausaler Wirkungsprozess nachweisbar ist, so gibt es doch eine Reihe von Indikatoren, die für eine derartige Wirkung sprechen. Natürlich kann der isolierte Klang nicht Gegenhaltung evozieren, jedoch ist seine Bedeutung im Kontext durchaus nachvollziehbar:

1. In historischer Betrachtung verlaufen die Perioden, in denen stark verzerrte *sounds* vorherrschten, mit Perioden erhöhter unspezifischer Gegenhaltung bedingt parallel.
2. Hervorkehrung tabuisierter Symbolik bringt dezidierte Abgrenzung zum bürgerlichen *establishment* mit sich.
3. Durch den hohen Gehalt an verbal nicht formulierbarer Information interagiert Musik im allgemeinen und der Klang im Speziellen mit Emotionen, insbesondere den psychosexuellen, des Rezipienten.
4. Durch die emotionelle Erfahrung und die soziale Dynamik bei Rockkonzerten entstehen Gruppen, deren Integrierten ähnliche Phänomene erleben.
5. Das Gruppenerleben wird durch Ritualisierung (mehr oder weniger) kontrollierbar gemacht und demnach werden Konzerteilnehmer kollektiv „initiiert“.
6. Die (mit Einschränkungen rituelle) Benutzung von psychoaktiven Substanzen verstärken Punkt 3.-5.
7. Die intensivere Erfahrung von Körper und Unbewusstem lässt diese Gruppen am Sinn bürgerlichen Daseins zweifeln.

Im ethnomusikologischen Bereich können mehrere Beispiele herangezogen werden, die ebenfalls eine Aktivierung von menschlichem Sozialverhalten durch obertonreiche *sounds* empirisch belegen. Die Kontexte sind zwar zum Teil sehr verschieden von Rockkonzerten, jedoch werden solche Wirkungen meist ebenso in rituellen oder ritualisierten Rahmen genutzt.

Die Diskrepanz zwischen Aufbegehren im Konzert und der kommerziellen Vermarktung im Verkauf von Musikalben ist ein starker Faktor, der in bedingtem Maße eine „Resozialisierung“ der dissidenten Gruppen in die dominante kapitalistisch orientierte Gesellschaft mit sich bringt. Diese negative Rückkoppelung mit der Wirkung des *sound* ist hochinteressant, denn sie lässt den Umkehrschluss zu, dass der „entschärfte“ *sound* eines professionell abgemischten kommerziellen Produktes (dies gilt für Alben ebenso wie für „Dinosaurier-Konzerte“) die Gegenhaltung relativiert, und wenigstens auf einer semantischen Ebene auflöst. Kapitalistische Orientierung gewinnt im 21. Jahrhundert an Salonfähigkeit auch in kleinen Szenen. Wenn man für ein kleines Subkultur-Konzert € 80.- Eintritt¹⁶ bezahlt, stellen sich neue Frage um gegenkulturelle Ideologien.

Insgesamt kann ein Zusammenhang von *sound* (vor allem kombiniert mit anderen musikalischen Phänomenen) in der Rockmusik mit unspezifischer sozialer Gegenhaltung durchaus festgemacht werden. Die spezifische - kognitive und physiologische - Wirkung von Obertonreichtum auf menschliches Sozialverhalten ist jedoch weiterhin ein umstrittenes Objekt musikwissenschaftlicher und soziologischer Forschung.

Gratwein, 12.9.2008

Literatur

- Balzer Hans-Ulrich (2006): „Regulatorische Veränderungen vegetativer Funktionen bei der Wirkung von Musik.“ Workshop am *Mozart&Science Kongreß*, 1.-4. Oktober 2007, Baden bei Wien und Wien.
- Both, Arnd Adje (2005): *Aerófonos Mexicas de las ofrendas del recinto sagrado de Tenochtitlan*. Univ.-Diss, Freie Universität Berlin. http://www.diss.fu-berlin.de/diss/receive/FUDISS_thesis_000000002638 (2008-09-12).
- Brabec de Mori, Bernd (2007): „The Inka’s Song Emanates from my Tongue: Composition vs. Oral Tradition in Western Amazonian Curing Songs.“ Konferenzbeitrag an der *39th World Conference of the International Council for Traditional Music ICTM*, 5.-9. Juli 2007, Wien.
- (2008). „Words can Doom, Songs may Heal. Ethnomusicological and Indigenous Explanations of Song-induced Transformative Processes in Western Amazonia.“ *Curare*, 30(2+3) [im Druck].
- Clayton, Martin; Sager, Rebecca; Will, Udo (2004): „In time with the music: The concept of entrainment and its significance for ethnomusicology.“ *ESEM Counterpoint 1*: S.1-82. <http://ethnomusicology.osu.edu/EMW/Will/InTimeWithTheMusic.pdf> (2008-09-04).
- Cutler, Chris (1995 [1985]): *File Under Popular. theoretical and critical writings on music*. London: November Books.
- Dittrich, Adolf; Scharfetter, Christian (1987): „Phänomenologie außergewöhnlicher Bewußtseinszustände.“ In Dittrich, Adolf; Scharfetter, Christian (Hrsg.): *Ethnopsychotherapie. Psychotherapie mittels außergewöhnlicher Bewußtseinszustände in westlichen und indigenen Kulturen*. (= Forum der Psychiatrie; N.F. 26), Stuttgart: Enke, S. 35-44.
- Frith, Simon (1996): *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press.

¹⁶ So geschehen beispielsweise in Graz beim Auftritt von Pete Doherty vor 70 Zuschauern in einem kleinen Lokal in Lend, August 2008.

- (1992 [1987]): „The Industrialization of Popular Music.“ In: Lull, James (Hrsg): *Popular Music and Communication*. 2. Aufl. Newbury Park: Sage Publications, S.49-74.
- (1998): „Zur Ideologie des Punk.“ In: Kemper, Peter; Langhoff, Thomas; Sonnenschein, Ulrich (Hrsg): „*but i like it*“. *Jugendkultur und Popmusik*. Stuttgart: Reclam, S.226-231.
- Gabrielsson, Alf (1991): „Experiencing Music.“ in: *Canadian Journal of Research in Music Education* 33: S.21-26.
- Grof, Stanislaw (1998 [1975]): *Topographie des Unbewußten. LSD in der psychotherapeutischen Forschung*. New York, dt.: 7. Aufl., Stuttgart: Klett-Cotta.
- Grossberg, Lawrence: *we gotta get out of this place. popular conservatism and postmodern culture*. New York, London: Routledge.
- Hargreaves, David J.; North, Adrian C. (1997) (Hrsg.): *The social psychology of music*. Oxford: Oxford University Press.
- Hebdige, Dick (1998): „Stil als absichtliche Kommunikation.“ In: Kemper, Peter; Langhoff, Thomas; Sonnenschein, Ulrich (Hrsg): „*but i like it*“. *Jugendkultur und Popmusik*. Stuttgart: Reclam, S.392-420.
- Helpser, Werner (1998): „Das „Echte“, das „Extreme“ und die Symbolik des Bösen – Zur Heavy Metal-Kultur.“ In: Kemper, Peter; Langhoff, Thomas; Sonnenschein, Ulrich (Hrsg): „*but i like it*“. *Jugendkultur und Popmusik*. Stuttgart: Reclam, S.244-259.
- Jauk, Werner (1994): „Veränderungen des emotionalen Empfindens von Musik durch audiovisuelle Präsentation.“ in: *Musikpsychologie. Empirische Forschungen - Ästhetische Experimente*. (= Musikpsychologie. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie, Band 11). Wilhelmshaven: Heinrichshoven, S.29-51.
- (2002): „Pop: Mediatisierung und der dissidente Körper.“ in: Rösing, Helmut; Schneider, Albrecht; Pfeleiderer, Martin (Hrsg.): *Musikwissenschaft und die populäre Musik. Versuch einer Bestandsaufnahme*. (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft Band 19). Frankfurt a.M.: Peter Lang, S.131-152.
- Jauk, W.; Zimmer, F.; Brabec, B.; Resch, J. (2000): „Distortion. Der Verzerrungsgrad von Rock-sound als Ursache für Gegenhaltung. Empirische und theoretische Grundlagen.“ MS.
- Kreutz, Gunther (2002): „Jede Sehnsucht hat eine Melodie“. Basisemotionen in der Musik und im Alltag.“ in: Behne, Klaus-Ernst; Kleinen Günter; de la Motte-Haber Helga (Hrsg.): *Wirkungen und kognitive Verarbeitung in der Musik* (= Musikpsychologie. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie, Band 16). Göttingen: Hogrefe.
- Kronberger H.; Brandes, V. (2004): „SaludArt – ein Konzept zur Verbindung von Kunst und Spital.“ in: Tucek G. (Hrsg.) *Musik und Medizin. Beiträge zur Musik- und Therapieforschung 1995-2004*. CD-ROM. Wien: GaMed.
- Leuner, Hanscarl (1987): „Die psycholytische Therapie: durch Halluzinogene unterstützte tiefenpsychologische Psychotherapie.“ In: Dittrich, Adolf; Scharfetter, Christian (Hrsg.): *Ethnopsychotherapie. Psychotherapie mittels außergewöhnlicher Bewußtseinszustände in westlichen und indigenen Kulturen*. (= Forum der Psychiatrie; N.F. 26), Stuttgart: Enke, S.151-161.

- Lewis, George H. (1992 [1987]): „Who Do You Love? The Dimensions of Musical Taste.“ In: Lull, James (Hrsg): *Popular Music and Communication*. 2. Aufl. Newbury Park: Sage Publications, S.134-151.
- Marcus, Greil (1996 [1989]): *Lipstick Traces. von dada bis punk. eine geheime kulturgeschichte des 20.jahrhunderts*. Cambridge: Harvard University Press, dt.: Reinbek: Rowohlt.
- Schaffler, Yvonne (2008): *Vodú? Das ist Sache der anderen! Kreolische Medizin, Spiritualität und Identität im Südwesten der Dominikanischen Republik*. Univ.-Diss, Medizin-Universität Wien.
- Seeger, Anthony (1987): *Why Suyá Sing. A musical anthropology of an Amazonian people*. (= Cambridge Studies in Ethnomusicology), Cambridge, Mass.: Cambridge University Press.
- Shepherd, John; Wicke, Peter (1997): *Music and Cultural Theory*. Cambridge: Polity.
- Sloboda John A. (1991): „Music Structure and Emotional Response: Some Empirical Findings.“ in: *Psychology of Music* 19: S.110-120.
- Taeger, Hans-Hinrich (1988): *Spiritualität und Drogen. Zusammenhänge von Psychedelika und religiös-mystischen Aspekten in der Gegenkultur der 70er Jahre*. Univ-Diss. 1979. Erlbach: Raymond Martin.
- Toop, David (1997): *Ocean of Sound. Klang, Geräusch, Stille*. St. Andrä-Wördern: Hannibal.
- Tucek Gerhard, Ferstl Elisabeth, Fritz Florentina M. (2007): „A study of synchronization behaviour in a group of test persons during Baksy and Dhikr exercises via psycho-physiological monitoring.“ in: *Music Therapy Today* 8, 3. <http://www.musictherapyworld.net>
- Turner, Victor (2006 [1998]): „Liminalität und Communitas.“ In: Bellinger, Andréa; Krieger, David J. (Hrsg.): *Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch*, 3. Aufl., Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, S.249–260.