

„Into The Deep“

Eine Lange Nacht über Tiefe in der Musik

Autoren: Olaf Karnik und Volker Zander

Redaktion: Dr. Monika Künzel

Regie: Philippe Brühl

SprecherIn: Nicola Gründel **Sprecherin**
Daniel Berger **Voice-Over**
Laura Sundermann **Voice-Over**

Sendetermin: 13. April 2019 Deutschlandfunk Kultur
13./14. April 2019 Deutschlandfunk

Urheberrechtlicher Hinweis: Dieses Manuskript ist urheberrechtlich geschützt und darf vom Empfänger ausschließlich zu rein privaten Zwecken genutzt werden. Jede Vervielfältigung, Verbreitung oder sonstige Nutzung, die über den in den §§ 45 bis 63 Urheberrechtsgesetz geregelten Umfang hinausgeht, ist unzulässig.

© Deutschlandradio - unkorrigiertes Exemplar - insofern zutreffend.

1. Stunde

Musik Blind Willie Johnson: „Dark Was The Night“

O-Ton Julia Eckhardt: Mit der Frage der Tiefe. Ich würde denken, das ist eigentlich die Tiefe, die nach innen geht. Es hat viel zu tun mit Konzentration.

O-Ton Jeff Cascaro: Wie entsteht die Tiefe in der Musik? Das kann man eigentlich nicht beantworten. Ist sie zufällig oder ist es vielleicht: die Musik, die tief ist, die wirklich in einer idealistischen und tief empfundenen Situation gemacht wurde ohne ein Konzept, ohne eine Theorie, ohne eine wirkliche Absicht, sondern wirklich das, was aus dem Herzen in die Feder gegangen ist? Das ist die große Frage.

O-Ton Hans Nieswandt: Der Begriff der Tiefe oder das Adjektiv *deep* wird ja in der Musik inflationär verwendet. Man kann im Prinzip fast jedes musikalische Genre durch die Vorrangstellung des Begriffs *deep* in ein entsprechend tiefes Genre verwandeln.

Musik: Gas „Pop III“

O-Ton Julia Eckhardt: Auch überhaupt für die Klangkunst, dass man das so viel weiter sehen kann, dass man einfach wirklich in die pure Tiefe von Klang selbst gehen kann und gar nicht mehr so erwartet, dass die Musik irgendwas erzählt. Struktur ist plötzlich gar nicht mehr so wichtig.

O-Ton Anna-Sophie Mahler: Und dann wurde einfach mal der ganze Tristan durchgesungen. Und war dann plötzlich voll drin und wusste gar nicht warum. Warum bin ich da jetzt so tief rein geraten? Was macht das mit mir? Warum macht das das mit mir? Ich kann jetzt nicht mehr sagen, Wagner hat mit mir nichts zu tun. Es hat jetzt plötzlich ganz viel mit mir zu tun. Und ob man das will oder nicht.

Musik: Rhythm & Sound “No Partial”

O-Ton Michaela Melián: Wenn der Bass los geht, dann entsteht eigentlich mit der Musik erst das Gebäude, wenn man jetzt so architektonisch denkt. Ohne Bass ist es erst einmal eine Wolke oder so was. Der Bass macht dann diese Pfeiler in denen die Musik dann stattfindet, wo diese Wolke ihren Ort findet, diese Melodien und alles. Der definiert den Club, der definiert die Kirche, der macht erst den Raum so, dass er zum Raum wird.

O-Ton Mark Ernestus: Das Gute am Bass ist, dass er die Ohren in Ruhe lässt, während hohe und mittlere Frequenzen sehr leicht anstrengend oder sogar schmerzhaft sein können. Und das ist beim Bass oder besonders beim tiefen Bass nie der Fall. Wichtig am Bass ist, dass es immer auch ne physische Erfahrung ist, wo man Musik eben nicht nur hört, sondern auch spürt.

Sprecherin: In dieser Langen Nacht beschäftigen wir uns mit dem Begriff der Tiefe, der in der Musik drei sehr unterschiedliche Felder besetzt: emotionale Tiefe, räumliche Tiefe und frequenzielle Tiefe – die tiefen Töne. Jedem dieser drei Themen widmet die Lange Nacht eine ganze Stunde. Hören Sie nun im ersten Teil von „Into The Deep“, wie in der Musik emotionale Tiefe erzielt und wahrgenommen wird.

O-Ton Julia Eckhardt: Es gibt in China so eine Tradition, dass man sich ganz bewusst mit seinem Instrument absondert und irgendwo hingeht, um nur für sich selbst zu spielen. Und da ist es einfach ein Saiteninstrument. Das nimmst Du mit z.B. an einen See und da spielst du einfach auf diesem Instrument nur für dich selbst, mit sich selbst und den Elementen irgendwie. Und danach ist man dann vielleicht wieder „ernährt“ oder so. Und kann wieder in Kontakt treten zur Welt und mit anderen Leuten. Und für mich war das eigentlich ein schönes Bild von Vertiefung. Vielleicht könnte ich es so beschreiben.

Musik: Blind Willie Johnson “Dark Was The Night”

O-Ton Michael E. Veal: There's a depth to this track, because first of all it's a religious song. The structure of the melody is meant to to get you to feel and to get you to think about, you know, god and religious and spiritual things. Then the fact of the matter is, he's not actually singing the words, he's humming the words. This is a song that has lyrics and they sing it in churches. But he's not doing that. He's just humming the melody. And so as, you know, it gets the mind out of the literal, the literal mess of thinking about lyrics, and just pulls you along with the sound. And the way he renders the melody is very slow and ponderous and thoughtful and deeply felt, with the vibrato on the guitar and the unison between the voice and the guitar. It's meant to be very moving and very touching and it sounds a little sad and it sounds a little, almost meditative in a way. And then of course there's the fact that it's a very old recording. To us, it automatically connotes historical depth.

Übersetzung: Dieses Stück hat Tiefe, denn es ist in erster Linie ein religiöses Lied. Die Struktur der Melodie lenkt dich dahin, deine Gefühle und Gedanken für Gott und religiöse und spirituelle Dinge zu öffnen. Dazu kommt, dass der Text nicht gesungen, sondern nur die Melodie gesummt wird. Normalerweise hat das Stück einen Text, man singt es in der Kirche. Aber hier nicht. Statt über den Text nachdenken zu müssen, kann man sich ganz vom Sound tragen lassen. Und die Art und Weise, wie er die Melodie wiedergibt, ist sehr langsam, schwer, bedacht und tief empfunden, mit diesem Vibrato der Gitarre und dem Einklang von Stimme und Gitarre. Das soll einen bewegen und tief berühren. Es klingt auch ein bisschen traurig und fast schon meditativ. Nicht zuletzt handelt es sich hier um eine sehr alte Aufnahme. Wenn wir das mit unseren Ohren von heute hören, konnotieren wir damit automatisch historische Tiefe.

Sprecherin: ... findet der afro-amerikanische Musik-Ethnologe Michael E. Veal beim Hören von Blind Willie Johnsons Blues-Klassiker „Dark Was The Night, Cold Was The Ground“ von 1928. Michael E. Veal, Jahrgang 1963, lebt in New York, hat Bücher über den Afrobeat-Star Fela Kuti und über jamaikanischen Dub Reggae veröffentlicht und arbeitet gerade an seinem nächsten Buch über das Vermächtnis der Jazz-Legenden John Coltrane und Miles Davis im digitalen Zeitalter. Als Musik-Ethnologe an der Yale University ist Michael Veal aus wissenschaftlicher Perspektive und mit seiner Afrobeat-Band Aqua Ife aus musikpraktischer Perspektive intensiv mit sogenannter „Schwarzer Musik“ beschäftigt.

Musik: Aqua Ife „I.K.E.“

Sprecherin: Gerade afro-amerikanischen Genres wie Blues, Jazz, Soul oder Gospel wird ja eine besondere emotionale Tiefe nachgesagt. Eine solch grobe Verallgemeinerung lässt Michael Veal aber nicht gelten. Für ihn ist emotionale Tiefe in der Musik relativ. Dennoch betont er die besonderen Qualitäten von Musik afrikanischen Ursprungs.

O-Ton Michael E. Veal: There's lots of Europeans, white people for example, who hear the repetition in black music and think of it as the opposite of depth. They hear it as monotonous and lacking in, you know, they hear the repetitive rhythm as not providing a space for thinking and reflection and so they hear it as very superficial, whereas something like classical music which is not typically characterized by a steady beat, they feel that it's having more space in it. Space for thinking, space for feelings, space for reflection, you know. So, I don't think there's anything inherently deep about black music or African derived forms of music. However, I will say that a lot of those, a lot of the black dance musics, of course they are derived from African templates, historically speaking. A lot of the rhythmic inventory of what we know as black dance music, is in the Diaspora and in Africa. A lot of those rhythms, if you go way back in history, they were connected to indigenous religions of various types. And some of them are connected to religions that were based around spirit possession or alterations of consciousness. And so the construction of those rhythms is meant to alter consciousness. Many of them. And that's why they have such a profound effect on the human organism. They are so powerful, because historically they were conceived to alter consciousness in the context of those traditional African religions. So having said that, you might say that if we're talking specifically about black music or African derived musics, musics of Africa and the African diaspora, that is a particular experience of depth, you know. It's a kind of psychological depth that you experience when you hear those rhythms, because the rhythms are meant to often take the listener through stages or levels of consciousness and awareness.

Übersetzung: Es gibt viele Europäer, vor allem Weiße, die die Repetition in schwarzer Musik als das Gegenteil von Tiefe betrachten. Für sie klingt das vor allem monoton, in ihren Ohren sind repetitive Rhythmen eher oberflächlich, weil sie nicht genügend Raum für Reflexion übriglassen. Klassische Musik hingegen, die nicht durch einen beständigen Rhythmus gekennzeichnet ist, lässt in ihren Ohren viel mehr Raum – mehr Raum zum Denken, für Gefühle, für Reflexion. Insofern würde ich nicht sagen, dass schwarze Musik per

se eine besondere Tiefe innewohnt. Allerdings muss man sagen, dass schwarze Dance Music oft auf afrikanischen Vorlagen basiert. Das rhythmische Inventar schwarzer Dance Music kommt aus der Diaspora und aus Afrika. Und wenn man das historisch zurückverfolgt, besaßen viele dieser Rhythmen eine Verbindung zu den unterschiedlichsten indigenen Religionen. Bei manchen Rhythmen gibt es eine Verbindung zu Religionen, in denen es um Geisterbeschwörung und Bewusstseinsveränderung ging, deshalb haben sie solch tiefgreifende Auswirkungen auf den menschlichen Organismus. Sie haben eine solche Macht, weil sie mit dem Ziel der Bewusstseinsveränderung im Kontext dieser alten afrikanischen Religionen erfunden wurden. Wenn wir also speziell über schwarze Musik oder Musik afrikanischer Herkunft, Musik aus Afrika und der afrikanischen Diaspora sprechen, könnte man sagen, dass hier eine ganz spezielle Erfahrung von Tiefe vermittelt wird. Man macht die Erfahrung einer Art psychologischen Tiefe, wenn man diese Rhythmen hört, weil diese Rhythmen den Hörer durch verschiedene Stadien oder Ebenen der Bewusstwerdung und Erkenntnis führen sollen.

Sprecherin: ...wie zum Beispiel bei John Coltranes Interpretation von „My Favourite Things“ aus den frühen 1960er Jahren.

Musik: John Coltrane Quartet “My Favourite Things”

O-Ton Michael E. Veal: In a way it's very similar to the Blind Willie Johnson. Because it's an instrumental rendition of a song that originally had words and lyrics. So, Coltrane, obviously he's not singing the lyrics, he's playing the melody on the soprano saxophone. So once again, it's instrumental music. It automatically gets us out of the zone of literality and into the zone of the imagination. Then, of course, the brilliant thing that he did on that song, was to take the tag of the song which is just the last few lines of lyric and use that and extend it indefinitely and use that as the basis for improvisation. If we could put ourselves back in 1961, is kind of going to be kept in a state of suspense, because they're waiting for the song to resolve itself, not realizing that the tag which was maybe four or eight measures in the original, is now being stretched out to 15 or 20 minutes. So, that's a way of signifying depth, you know, because the suspense keeps the listeners on their toes. And then, of course, there's what he does with the song, taking the ideas in the melody and using them as basis for improvisation and taking the themes and motives and, you know, subjecting them to a series of operations. Playing it forward, playing it backwards in other words retrograding it, inverting it. Taking the first part and transposing it through different tonal centers, transposing it through different keys. Just subjecting the musical materials to all these transformations. So, musically it's very deep. Because it demonstrates the intellectual depth and the musical depth of the improviser. And not only the improviser, but the whole band.

Übersetzung: Das funktioniert ähnlich wie Blind Willie Johnson. Es ist eine Instrumentalfassung eines Songs, der ursprünglich einen Text hatte. Und Coltrane singt nicht etwa den Text, sondern spielt die Melodie auf dem Sopran-Saxophon. Instrumentalmusik entführt uns sofort aus dem Bereich der Worte in den Bereich der Fantasie. Und das Tolle, was Coltrane mit diesem Song gemacht hat, war, einfach nur das Erkennungszeichen des

Songs, also die letzten paar Zeilen, zu nehmen, sie unendlich zu erweitern und als Basis für die Improvisation zu nutzen. Wenn wir uns vorstellen, es wäre 1961, dann wird jeder, der das Stück damals im Original kannte, hier in einem permanenten Spannungszustand gehalten: man wartet auf die Auflösung des Stücks, ohne zu bemerken, dass das Erkennungszeichen, das im Original nur vier oder acht Takte lang ist, hier auf 15 oder 20 Minuten ausgeweitet wird. Auf diese Weise wird hier Tiefe markiert, denn die Spannung hält den Zuhörer auf Trab. Coltrane nimmt das Leitmotiv und einzelne Motive und unterwirft sie zahlreichen Verfahren: Vorwärtsspielen, Rückwärtsspielen, Vertauschen. Er nimmt den ersten Teil und transponiert ihn in verschiedene tonale Zentren und Tonlagen. Das musikalische Material wird all diesen Transformationen unterzogen, in musikalischer Hinsicht ist das also sehr tief. Denn hier zeigt sich die intellektuelle und musikalische Tiefe des Improvisateurs. Oder besser, nicht nur des Improvisateurs, sondern der ganzen Band.

Musik: John Coltrane Quartet „My Favourite Things“

O-Ton Hans Nieswandt: Es gibt musikalische Genres, die per se sozusagen dafür stehen. Jazz. Jazz, das bedeutet schon mal, dass man sich ziemlich gut auskennt, tolle Akkorde kennt, andere Akkorde kennt, dass man auf der Suche ist, dass man weit raus geht, wo andere sich nicht hin wagen. Niemand nimmt einem die seelische Tiefe ab, wenn man es nicht verbürgen kann durch seine Herkunft oder aber durch sein enormes fundiertes Wissen über die Dinge.

Sprecherin: ... ergänzt Hans Nieswandt, der Kölner DJ, Musiker und Autor, zudem Leiter des Instituts für Populäre Musik an der Folkwang Universität Essen. Für Hans Nieswandt stellt sich Tiefe oder „Deepness“, wie er es nennt, je nach musikalischem Genre ganz unterschiedlich dar.

Musik: Al Green “I’m Still In Love With You”

O-Ton Hans Nieswandt: Es hängt stark von den verschiedenen Genres ab. Wenn man jetzt aber zum Beispiel über Soulmusik redet, glaube ich, dass die absolute Ernsthaftigkeit, also, dass man das wirklich ganz, ganz ernst meint, was man singt, dass man bereit ist, ans Eingemachte zu gehen und die Wahrheit zu sagen – über sich selbst, die möglicherweise auch zerrissenen Emotionen, der Schmerz und so weiter. Auch was eben die Gospel-Tradition betrifft. Das ist ja nicht nur so, dass die Leute dann in der Kirche Spaß dran haben, weil es so lustig ist zusammen zu singen, sondern, weil das wirklich tief empfunden ist und man es wirklich sozusagen zu höherem Lob veranstaltet. Das ist so, würde ich sagen, im Soul-Bereich, wo es sehr stark auf die Texte ankommt und der Körnung der Stimme, die dafür bürgt, dass das wirklich stimmt und dass das wirklich so gemeint ist.

O-Ton Michael E. Veal: Yeah, man, Al Green. This whole generation of African-American vocalists were trained in the church, you know. They came out of the Baptist church or the Pentecostal church or in some cases the Methodist Church. Basically they brought the depth of feeling associated with religious music to popular music, in soul music, you know. Because for many years that was a conflict in African-American music, you know, between what was

thought of as God's music and the devil's music, the music of the church and the music of the streets, the music of spiritual and religious devotion versus the music of, you know, romance and sex and worldly things. And, you know, you have people in the 50s on into the 60s, like the great Mahalia Jackson who always stayed on the religious side of the fence. And then you have someone a little younger than Mahalia Jackson like Aretha Franklin or Al Green who also came up in the church, or Sam Cooke, but moved to the other side of the divide and brought that depth of feeling associated with religiousness, spiritual music, into romance . That's where the depth comes in that music.

It's not only in the singing, but some of the things like the organ, you know, the rhythm section on that piece, the Hodges brothers playing down there in Memphis, you know. Those organ swells, now that's something that's very deeply associated with the black American church. In sermons, you know, a preacher will be giving a sermon and the organ will back it up and in emotional high points (*imitiert den Sound*), you know, the organ will play those swells and it just heightens the emotion of the occasion. You don't hear that too much in the black pop music of today. In the early 70s, I mean, it's all in Al Green's music and his music was all about love and sex, you know, but it just had that deep feelings within. Aretha in the same period, you know . Her cover of „Bridge Over Troubled Water“ is just like a gospel song, you know. So, I think that's where the depth comes from.

Übersetzung: Al Green! Diese ganze Generation afro-amerikanischer Vokalistinnen wurde in der Kirche ausgebildet – bei den Baptisten, der Pfingstbewegung oder den Methodisten. Und im Grunde haben sie das tiefe Gefühl religiöser Musik auf die populäre Musik, auf Soul Musik, übertragen. Viele Jahre gab es in der afro-amerikanischen Musik einen Konflikt zwischen dem, was man als Musik Gottes und als Musik des Teufels ansah. Die Musik der Kirche und die Musik der Straße, Musik des Spirituellen und der religiösen Andacht versus Musik der Liebe, des Sex und der weltlichen Dinge. In den 1950er und 1960er Jahren gab es Leute, wie die große Mahalia Jackson, die immer auf der religiösen Seite geblieben sind. Und dann gab es die Jüngeren, wie Aretha Franklin oder Al Green oder Sam Cooke, die auch mit der Kirche groß geworden sind, sich dann aber auf die andere Seite begaben und die emotionale Tiefe, die man mit Religiosität und spiritueller Musik verbindet, auf die Liebe übertrugen. Daher kommt die Tiefe in der Musik. Es ist aber nicht nur der Gesang, auch andere Sachen wie die Orgel oder die Rhythmusektion, das waren die Hodges Brothers. Dieses Anschwellen der Orgel ist etwas, das sehr tief in der schwarzen amerikanischen Kirche verwurzelt ist. Bei einer Predigt passiert es oft, dass die Worte des Predigers an bestimmten Stellen von anschwellenden Orgel-Klängen unterstützt werden. Wenn es zum emotionalen Höhepunkt kommt, schwillt auch die Orgel kurz an, was die Emotionen in diesem Moment nochmal verstärkt. Das hört man heute nicht mehr oft in schwarzer Pop-Musik. In den 70er Jahren war Al Greens Musik voll davon. Auch wenn es in seiner Musik um Liebe und Sex ging, waren da ganz tiefe Gefühle drin. Das gilt natürlich auch für jemanden wie Aretha Franklin. Ihre Cover-Version von „Bridge Over Troubled Water“ klingt eigentlich wie ein Gospel-Stück. Daher kommt die Tiefe.

Musik: Aretha Franklin “Bridge Over Troubled Water”

O-Ton Jeff Cascaro: Ich glaube, dass viele Menschen für Stimme empfänglich sind oder für Stimme empfänglicher sind als zum Beispiel für Melodien. Mir geht das nicht so. Ich bin da ganz offen, vielleicht, weil ich Sänger bin, weil ich denke, auch mal was anderes zu hören. Aber die Stimme ist natürlich der direkte Informationsträger für Viele. Die Stimme erzählt Geschichten, die Stimme hat Schattierung, die ein Instrument nicht haben kann. Vollkommen klar, weil einfach die Stimme auch die Stimme der Seele ist und weil die Stimme auch ein Stimmungsträger ist. Und das ist ja nicht umsonst der Fall, dass das so beliebt ist, dass Leute sich gerne Sänger anhören oder Sängerinnen anhören. Man kann also sagen, sie spielt eine sehr große Rolle in der Vermittlung von Tiefe.

Musik: Jeff Cascaro “A Taste Of Honey”

Sprecherin: Der deutsche Jazz- und Soul-Sänger Jeff Cascaro ist nicht nur als Vokalist, sondern auch als Trompeter aktiv. Von Klaus Doldinger bis zu den Fantastischen Vier hat er mit vielen Größen des deutschen Musik-Business zusammengearbeitet. Seine Erfahrungen als Musiker gibt Cascaro auch mit Begeisterung als Gesangslehrer weiter.

O-Ton Jeff Cascaro: Ich bin ja vor allen Dingen schon seit 20 Jahren an der Hochschule für Musik in Weimar tätig, bin aber auch an vielen anderen Hochschulen Gastdozent gewesen in Europa und in Deutschland. Habe aber auch viel Fernseherfahrung, habe viel Coachings gemacht, auch für Leute aus dem Pop Business und auch für Castingshows – die bekannteste war wahrscheinlich DSDS, das habe ich sieben oder acht Jahre gemacht. Das eine bedingt das andere. Ohne Unterrichten komme ich nicht weiter und ohne Singen kann ich nicht unterrichten zum Beispiel.

Musik: Jeff Cascaro “Hold On To Now”

O-Ton Jeff Cascaro: Man versucht, wenn man mit Studierenden arbeitet, natürlich sie zu erkennen, auch die Stimmen zu erkennen und gemeinsam auf Augenhöhe immer zu sehen: Was ist da, was ist noch nicht da? Wie kann man jemandem öffnen?

O-Ton Jeff Cascaro: Wir haben vorhin von Freiheit geredet, darum geht es, dass man einer Stimme natürlich auch technische Sachen gibt, aber auch die Leute in ihrer Wahrnehmung stärkt und sie auch unterstützt dabei, damit sie erkennen, wo geht der richtige Weg hin, was ist die tiefe Wahrnehmung, wie nehme ich mich wirklich in der Tiefe wahr, auch die Stimme, was gibt's für eine Response vom Körper und mit welchen gesangstechnologischen Dingen kann man da arbeiten und kann das verstehen? Dann kommt man relativ zügig dahin, dass man weiß, wie man mit seiner Stimme umgeht. Das ist auch kein Hexenwerk, weil ich ja auch keine Kunststimmen ausbilden will. Ich möchte ja Leute haben, die ihre eigene Sprache haben, trotzdem auch ein Handwerk haben, was sie benutzen können. Ich möchte niemanden haben, der so klingt wie ich oder ein Soundalike-Sowieso ist, das ist ja totaler Quatsch. Eine Stimme, die wirklich, wirklich, wirklich gut ist und die die Leute entweder HASSEN (lacht) oder lieben – das ist das Ziel. Also etwas zu machen, was im allerallerschönsten Sinne polarisiert und man sagt: Okay, das ist ein Künstler. Mag ich nicht, aber ist ein Künstler.

Wenn man dahin kommt und das alle Studierenden haben, dann bin ich ein zufriedener Lehrer.

Musik: Antony and the Johnsons “Hope There’s Someone”

O-Ton Jeff Cascaro: Tiefe in der Musik ist etwas, wenn es etwas Ehrliches, nicht Greifbares oder Theoretisches im Vordergrund hat. Wenn es einen einfach packt, obwohl man es auch vielleicht gar nicht möchte, weil es nicht passt oder weil das nicht der Moment danach ist. Aber trotzdem ist es sehr schön. Mir geht es zum Beispiel bei solchen Stücken wie immer wieder... Bach zum Beispiel, die „Air“ von Bach – kannst du morgens aufstehen, wenn du die hörst, bist du drin. Das ist etwas, wo du drin bist, wo du überhaupt keine Chance hast, zu entfleuchen in der Situation. Und die nächste und anschließende Frage ist ja: Wie entsteht das? Wie entsteht die Tiefe in der Musik? Das kann man eigentlich nicht beantworten. Ist die zufällig oder ist es vielleicht: die Musik, die tief ist, die wirklich in einer idealistischen und tief empfundenen Situation gemacht wurde ohne ein Konzept, ohne eine Theorie, ohne eine wirkliche Absicht, sondern wirklich das, was aus dem Herzen in die Feder gegangen ist? Das ist die große Frage. Aber im Grunde ist mir das total egal, weil, wenn sie tief ist, dann ist sie tief und dann hat das was, was mich berührt. Das ist Tiefe. Und wenn das dann viele Leute genauso packt, dann ist das wohl ein großer Komponist gewesen, der es geschrieben hat.

Musik: Ennio Morricone “Once Upon A Time”

O-Ton Anna-Sophie Mahler: Bayreuth war schon eine spezielle Erfahrung, weil ich hatte eigentlich so vorher nicht viel zu tun mit Wagner und bin da eigentlich auch sehr unbelastet rein und es war einfach so, dass Marthaler mich gefragt hat, ob ich da eine Assistenz mache. Und. Dann bin ich da hineingeraten. Und ich war auch noch sehr jung. Am Schluss waren es dann quasi acht Jahre in Bayreuth, wo ich jeden Sommer dort verbracht habe und hatte dann auch das Gefühl, dass das wirklich was mit einem gemacht hat, körperlich, jeden Sommer Wagner hören.

Sprecherin: Die Opernregisseurin Anna-Sophie Mahler arbeitete ab 2005 über viele Jahre als Assistentin und Regisseurin in Bayreuth bei den Richard-Wagner-Festspielen.

Musik: Richard Wagner „Tristan und Isolde Ouvertüre“

O-Ton Anna-Sophie Mahler: In Bayreuth habe ich eben mit Marthaler „Tristan und Isolde“ gemacht. Und ist ja auch eine ziemlich verkorkste Geschichte. Eine ziemlich kranke Geschichte. Und manchmal habe ich auch das Gefühl, diese Musik von Wagner macht einen in einer Weise irgendwie auch krank.

O-Ton Anna-Sophie Mahler: Und das hat auch mit dieser Form von Musik zu tun, weil die so, die wabert immer so weiter. Man kann sie nicht so einteilen in ein paar Takte und dann weiß man irgendwie, jetzt ist man hier, sondern das geht immer so weiter. So wie das

Unbewusste, was immer weiter sich webt und einbohrt. Und es geht eben auch in den letzten Gehirnwindungen rein.

O-Ton Anna-Sophie Mahler: Das sind schon über 2.000 Plätze. Aber es ist nicht bequem. Und es gibt auch nicht viel Platz für Dich. Ganz, ganz harte Holzstühle. Das ist aber auch bewusst Programm gewesen. Man soll da nicht hinkommen und sich schön zurücklehnen in so Plüschsesseln und dann so konsumieren, sondern man pilgert da hin. Man muss wirklich, man muss bereit sein, man muss sich also bereit fühlen, sich dem so auszuliefern. Ja, es ist wie ein Pilgerort eigentlich.

O-Ton Anna-Sophie Mahler: Und man kann eben sehr, sehr ambivalent diesem Ort gegenüberstehen. Aber was wirklich umwerfend ist, ist eben diese Akustik in dem Opernhaus und dieser spezielle Orchestergraben, den Wagner extra für seine Musik konstruiert hat. Und man denkt eigentlich fast, alle Wagnermusik bräuchte diesen Orchestergraben und alle Musik danach in der Tradition von Wagner bräuchte eigentlich diese Art Orchestergraben. Er selber hat da immer von dem mystischen Abgrund gesprochen. Und es ging eben jetzt zum ersten Mal nicht mehr um so eine Transparenz aller Instrumente, wo man jede einzelne Stimme raushört, sondern wirklich um so einen großen Klang, wo sich die verschiedenen Instrumente, so verweben, dass man eigentlich gar nicht mehr genau weiß, wo kommt das her und die tiefen Bässe, die sind ganz weit unten im Orchestergraben. Das sind wirklich so Stufen, bis ganz unten. Ganz unten sind die Blechbläser, dann kommen die Holzbläser, kommen die Streicher, dann die Violinen und da drüber ist eine große Kuppel. Das heißt, Du kriegst gar nicht den direkten Klang des Orchesters, sondern dieser Klang geht erst einmal auf die Bühne und dann vermischt der sich mit den Sängern. Und dann kommt der Klang überhaupt in den Zuschauerraum. Und so mischt sich dann der Klang und kommt dann zurück.

O-Ton Anna-Sophie Mahler: Und das war auch für mich eben dann eigentlich ein Ort, der mir extrem fremd war, den ich extrem kritisch hinterfragt habe vorher, der natürlich eine ganz, ganz üble Geschichte hat. Ich hatte immer das Gefühl, ich sehe da noch diese ganzen Nazi-Aufläufe und, also, man konnte kriegt dieses Gefühl nicht weg. Und trotzdem wurde dass dann nach acht Jahren auch ein Ort der Heimat und gleichzeitig möchte man diesem Ort nicht zu nahe kommen.

O-Ton Anna-Sophie Mahler: Das ist so was, bisschen so eine kranke Energie, die dann langsam so in deinen Körper sich frisst, ja (lacht). Und dann aber natürlich und mit einer unglaublichen Verführungskraft. Das ist dieser Klang. Das ist auch diese Geschichte von Tristan und Isolde. Am Schluss dieser Liebestod...

Musik: Richard Wagner: Tristan und Isolde „Liebestod“ (Herbert von Karajan, Jessey Norman, 1970)

O-Ton Anna-Sophie Mahler: Und ich hatte auch mal selber echt eine interessante Erfahrung da, weil irgendwann war die Isolde krank. Und ich weiß noch, dass die mich irgendwie kurz davor, einen Tag vor der Generalprobe, da ist das ja schon alles offen, da ist ganz viel

Publikum, haben die mich angerufen. Ja, die Isolde ist krank. Was sollen wir machen? Also ich weiß jetzt auch nicht, was wir da jetzt machen? Doch sie hätten schon eine Lösung. Ich sollte jetzt die Isolde spielen. Da war ich total schockiert. Ich: Nee, das kann ich auf gar keinen Fall! Sie würden eine Sängerin an die Seite stellen und ich soll die halt spielen. Wer da Morgen spielt, entscheide immer noch ich. Da hab ich erst mal so aufgelegt, war total entsetzt. Habe ich gedacht: Naja, also warum nicht, ne? Ist ja eigentlich auch mal toll, die Isolde in Bayreuth zu spielen. Also habe ich wieder angerufen: Ich mach das. Bekam ich Maske und Kostüm am nächsten Tag. Und dann hab ich halt diese vier Stunden da ausgestanden auf der Bühne. Und das war ein unglaubliches Erlebnis. Diese Vibrationen, die da auf Dich nur dass ich physisch anwesend war. Ich war, glaube ich, drei bis vier Tage danach total erledigt. Nur durchs Stehen auf der Bühne mit den Sängern und dieser unglaublich körperlichen Musik.

O-Ton Anna-Sophie Mahler: Was ist eigentlich dieser Liebestod? Man weiß das ja auch nicht genau was. Sie entscheidet sich eigentlich von dieser Welt Abschied zu nehmen. Und wie das eben auch da wieder mit dem Orchester, wie das komponiert ist. Wie... Das Licht verändert sich. Es wird wie so ein Tunnel. Und dann geht man so weit da durch und hat das Gefühl, man verabschiedet sich vom Leben. Wie ist das, wenn man von dieser Welt geht? Und das schafft rein die Musik.

O-Ton Anna-Sophie Mahler: Zur Tiefe. Ja, wenn man zu Wagner kommt, dass das wirklich so ein Konzept ist, dieser Orchesterklang, dieses Wabernde, dieses Diffuse, dass das wirklich so eine Form des Unbewussten geschaffen hat, so etwas, was man gar nicht so rational mehr fassen kann. Und ich finde da hat er wirklich für diese Art Kraft des Unbewussten oder die Tiefe, da hat er wirklich etwas Besonderes kreiert.

Musik: Eliane Radigue „Occam IV“ (Julia Eckhardt, Viola)

O-Ton Julia Eckhardt: Ganz unten oder ganz vorne eigentlich auf der tiefsten Seite. Die Saiten sind auch ein bisschen verstimmt. Und für die Veränderung benutze ich eigentlich nur Bogen-Flageolette.

O-Ton Julia Eckhardt: Im Grunde sind alle diese Occam Stücke liegend. Der Ton geht durch. Es gibt keine interessanten Veränderungen in diesem Sinne.

O-Ton Julia Eckhardt: Also, Bogen-Flageolette bedeutet, eine Seite teilt sich ja jeweils immer in Hälfte, Viertel und so ganz geometrisch. Und man findet dort die Obertöne. Und das sind die Obertöne, die Éliane vor allen Dingen interessiert. Jetzt, wenn der Bogen auf so einem Knoten spielt, dann hört man diese Obertöne besonders stark. Und so gehe ich mit dem Bogen eigentlich immer hin und her, hast du ja gehört, hört gar nicht auf der Ton, gehe ich eigentlich von unten nach oben, also eher gesagt von vorne, vom Steg, bis nach hinten zum Sattel und dann auf der höheren Saite einfach wieder zurück. Manchmal mit mehreren Saiten zugleich, manchmal auch nicht. Ich greife zum Beispiel die Saiten überhaupt nicht ab. Die Saiten machen das schon alles von alleine. Jetzt ist es so, dass das schon sehr minuziös sein

muss, weil ein Millimeter weiter und man hat den Knoten verloren. Das ist halt sozusagen, was daran schwierig dann ist.

Sprecherin: Die Bratschistin Julia Eckhardt spielt hier „Occam IV“, ein Stück der französischen Komponistin Éliane Radigue. Éliane Radigue, heute weit über 80, gilt als eine der großen Komponistinnen des 20. Jahrhunderts und Pionierin elektronischer Musik. Radigues frühe Werke für Synthesizer zeichnen sich durch kleinstmögliche, zarteste Veränderungen aus, die die Wahrnehmung der Zuhörer auf die Probe stellt. Erst seit wenigen Jahren schreibt Éliane Radigue überhaupt Musik für akustische Instrumente. Sie verzeichnet diese Stücke unter dem Titel „Occam“, womit sie das Bild eines fiktiven Ozeans beschreibt. Musikerinnen und Musiker aus aller Welt kommen aus freien Stücken zu Radigue nach Paris und in einem intensiven Prozess aus vielen Sitzungen, persönlichen Gesprächen und spielerischen Versuchen entstehen einzelne, auf den Leib des Musikers geschneiderte Stücke, die nicht auf Papier notiert werden müssen. Die klassisch ausgebildete Musikerin Julia Eckhardt war eine der ersten Musikerinnen, die sich der prozessualen Musik von Éliane Radigue annäherten, um die Tiefe und Intensität dieser Musik auszuloten.

O-Ton Julia Eckhardt: Die Inspiration für den ganzen Zyklus ist so eine Grafik, die sie mal gesehen hat in einem naturwissenschaftlichen Museum, wo alle Wellen der Welt, des Universums abgebildet sind. Und auf dieser Grafik ist auch angezeigt, welche wir eigentlich wahrnehmen können, das ein winziger Teil nur ist. Es gibt ja auch Wellen, Schallwellen, Wasserwellen, alles sind Wellen, also diese Durchlässigkeit, die ja sowieso heute sehr viel benannt wird. Die Einzelbilder sind eigentlich Wasserläufe. Sie können ein See sein oder ein Fluss oder das Meer oder Nebel oder eine Gletscherhöhle oder so. Man kann das sich selbst aussuchen oder sie schlägt einem was vor, was ihr vielleicht zu der Person so einfällt.

O-Ton Julia Eckhardt: Ihre Musiker haben diese Solos in Zusammenarbeit entwickelt. Und die Übertragung geht eigentlich nur mündlich. Also sie sagt "mündlich", ich würde eigentlich sogar sagen "mental".

O-Ton Julia Eckhardt: Ja, wie oft bin ich da hingegangen? Vielleicht so zehn Male oder so, haben wir daran gearbeitet. Und dann war es fertig. Und dann durfte ich es spielen (lacht).

O-Ton Julia Eckhardt: Also Éliane ist ja Buddhistin, aber machte die Musik bevor sie Buddhistin wurde. Was wichtig ist. Sie schreibt keine religiöse Musik, weil sie eine Buddhistin ist, sondern sie hat zum Buddhismus gefunden, weil das irgendwie zu ihrer Persönlichkeit passt, genau wie ihre Musik.

O-Ton Julia Eckhardt: Mit der Frage der Tiefe. Ich würde denken, das ist die Tiefe, die nach innen geht. Es hat ja unheimlich viel zu tun mit Konzentration. Und hier ist es eigentlich – die Konzentration geht eigentlich dahin, dass Du am Ende das Stück einfach ablaufen lassen kannst und dass sich das von alleine in die sowieso immer laufende Zeit integriert.

O-Ton Julia Eckhardt: Dieses Verlangsamende, was so wie eine Lupe, mit der Lupe in die Tiefe guckt, so diese Tiefe, die du mit Schnelligkeit gar nicht bemerken kannst, gar nicht sehen kannst.

O-Ton Hans Nieswandt: Deep Discofox, Deep Filth Core, Deep Tech House, aber auch Deep Deep Tech House, Deep Downtempo Fusion, Deep New Wave, Deep Trap, aber auch Deep Southern Trap, Deep Ragga, Deep Gothic Post-Punk, Deep Melodic Death Metal, (*lacht*), Deep Melodic Metal Core, Deep Funk Carioca, Deep Folk Metal, Deep German Indie, Deep German Punk, Deep Talent Show, Deep Sunset Lounge, Deep German Hip-Hop, Deep Ork Core – da weiß ich überhaupt nicht, was das sein könnte, Deep Symphonic Black Metal, Deep Soft Rock, Deep Indian Pop, Deep Latin Jazz, Deep Latin Christian und – vielleicht als letztes noch – Deep Adult Standards.

Sprecherin ... berichtet Hans Nieswandt vom Institut für Populäre Musik über seine Recherchen zum Thema Tiefe bzw. Deepness in zeitgenössischen Musikgenres.

O-Ton Hans Nieswandt: Der Begriff der Tiefe oder das Adjektiv *deep* wird ja in der Musik inflationär verwendet. Man kann im Prinzip fast jedes musikalische Genre durch die Vorrangstellung des Begriffs *deep* in ein entsprechend tiefes Genre verwandeln. Gleichzeitig glaube ich, dass kaum jemand der so etwas tut, also ein Genre zu vertiefen oder es eben Deep Folk zu nennen, sich wirklich darüber Gedanken macht, was er damit eigentlich meint. Das ist immer eine Art vage Bezeichnung, ich habe das Gefühl, das ist vor allem eine Art semantische Erhöhung. Es gibt dem Ganzen eine bestimmte Aura der Ernsthaftigkeit und eben des Besonderen, was nicht für jedermann ist. Ich glaube, das hat letzten Endes viel mit Kommunikation zu tun. Also, was Musikhörer, wie sie sich durch Musik verständigen und natürlich auch was mit einem Anspruch des Produzenten oder des Komponisten, da und da verortet zu werden – bei den tiefen Zeitgenossen und nicht bei den oberflächlichen Zeitgenossen. Ansonsten müsste man dann wahrscheinlich sozusagen in die jeweils verschiedenen Genres reingehen, um dort jeweils zu definieren, was da mit Tiefe nun gemeint sein soll.

O-Ton Hans Nieswandt: Deep House ist in verschiedener Hinsicht ein sehr interessantes Thema. Unter anderem nicht zuletzt deswegen, weil der Begriff Deep House, der existiert aus meiner Sicht so ungefähr seit 1987/1988, würde ich sagen, da habe ich den Begriff zum ersten Mal gehört. Und ungefähr seit 2005, würde ich sagen, steht der Begriff für eine ganz andere Musik. Wenn man jetzt so guckt „Deep House Ibiza 2017“ Compilations – das ist eigentlich normale Club House Musik, da ist nichts „deep“. Das hat sehr viel damit zu tun, dass man den Begriff gerne verwendet, um sich eine Aura des Auskennens, der Profundität, falls es das Wort gibt. Dass es eben nix für Anfänger ist, sondern sozusagen was sehr Gehaltvolles und Schweres, aber das ist es gar nicht.

Musik: Mr. Fingers (Larry Heard) “Can You Feel It?”

O-Ton Hans Nieswandt: Der echte, wahre Deep House (lacht) der späten achtziger Jahre lässt sich doch eigentlich relativ präzise auf eine Schlüsselfigur herunterführen, nämlich Larry Heard, der unter dem Namen Mr. Fingers, das was so als Proto-Deep House gilt – das ist eigentlich eine Mischung aus denen zu diesem Zeitpunkt gerade erfundenen House Beats, Jack Trax, usw. primitives Zeug mit Drum Machines und so weiter, hauptsächlich von Deejays gemacht oder von Club Kids oder Möchtegern-DJs . Und Larry Heard war aber kein Möchteger-DJ oder überhaupt DJ, der war Mucker. Der hatte in so Jazz Fusion-Gruppen gespielt und war so in der Lage, verminderte Akkorde über diese primitiven Beats zu legen und hat damit tatsächlich eine, nicht nur eine Tür geöffnet, sondern ein Scheunentor geöffnet. Und bald kam dann jede Menge. Das war sozusagen eine massive Inspiration, diese beiden Sachen zu kombinieren auch teilweise mit Soul Vocals mit den entsprechenden, in Anführungszeichen, „tiefen“ Botschaften von Liebe, Gemeinsamkeit, einer besseren Zukunft. Und das sind sozusagen die Charakteristika von Deep House, würde ich sagen.

Musik: Glen Campbell „Wichita Lineman“

O-Ton Hans Nieswandt: Es gibt meiner Meinung nach Beispiele für Deep Pop, wenn ich sie jetzt auch weniger in der aktuellen Popmusik sehe. Aber vielleicht ist es bei Deep Pop eine Mischung, einerseits aus der textlichen Qualität und inwieweit der Text einen sozusagen wirklich berührt. Also, wo man nicht das Gefühl hat, das sind jetzt so die üblichen Phrasen, sondern das ist jetzt eine individuelle Art zu formulieren und dann aber auch wiederum kombiniert mit komplexeren Kompositionstechniken, komplexeren Akkordfolgen. Ich dachte an solche Sachen wie zum Beispiel Nick Drake, Laura Nyro, auch so ein Song wie „Wichita Lineman“, „God Only Knows“ von den Beach Boys. Wo man denkt: Wow! Das ist aber jetzt wirklich, das geht über das Normalmaß, was Pop eigentlich kann, ganz schön hinaus und trifft sich mit einem Text, wo man schlucken muss sozusagen. Dann gibt es auch Tiefe im Pop.

Musik: Hildegard Knef „Wie viele Menschen waren glücklich, dass du gelebt?“

O-Ton Hans Nieswandt: Ich denke Hildegard Knef ist ein tolles Beispiel und eben auch ein seltenes Beispiel für etwas, was man vielleicht „Deep Schlager“ nennen könnte, auch noch Deep Schlager mit deutschen Texten, also insbesondere ihre so Früh-70er-Sachen, wie zum Beispiel dieses Stück „Wie viele Menschen waren glücklich, dass du gelebt?“ Ein Text, der dich erstarren lässt, weil es so wahr ist und so gut getroffen ist und auch nicht oft gesagt worden ist und die Interpretin garantiert Wahrhaftigkeit durch ihre Vita, durch ihren Vortrag, dass sie sich überhaupt das traut.

O-Ton Hans Nieswandt: Ich denke, dass es wenig Phänomene gibt, die man eigentlich wirklich nicht erklären kann. Ich glaube, dass gerade in Musik die Worte eigentlich zur Verfügung stehen sollten. Gerade in diesem Bereich ist es aber so, dass erst einmal Viele sagen: das kann man nicht erklären, das ist „deep“, das ist Magie, das geht nicht. Die Worte sind noch nicht erfunden worden dafür. Ich weiß nicht, ob das stimmt. Ich kann es aber insofern nachvollziehen, dass ich ein bisschen sozusagen auch die Sorge habe, dass man es profanisieren könnte. Ich glaube, man macht ein Geheimnis darum herum und das ist auch

vielleicht ganz gut so, weil, sonst wäre die Tiefe nämlich ausgeleuchtet. Und letzten Endes für jedermann touristisch zu besichtigen und keine weitere Herausforderung. (lacht)

Musik: Duke Ellington „Fleurette Africaine“

Sprecherin:

In der ersten Stunde der dreistündigen Sendung „Into The Deep – Eine Lange Nacht über Tiefe in der Musik“ beschäftigten wir uns mit der Metapher der emotionalen Tiefe. In der kommenden Stunde geht es um die Tiefe des Raums und das tiefe Hören.

Musik

2. Stunde

Musik: Lea Bertucci “Patterns For Alto”

O-Ton Anna Schürmer: Wegen dem Thema. Da habe ich sofort diesen Fußballspruch "Aus der Tiefe des Raums" im Kopf, aber ich meine, das kommt natürlich auch nicht aus dem Fußball, der Begriff, sondern, also ich denke, die Urmutter dieses Sprichworts kommt natürlich irgendwo aus der Akustik, vielleicht auch aus den Kriegen. Es könnte sein, dass sich das Bombengrollen schon vorher angekündigt hat. Was damit gemeint ist, ist ja auch was philosophisches, ja, irgendwo auch etwas, was man gar nicht mehr greifen kann, sondern dass einem da was, irgendwo was aus einer Tiefe kommt, die man nicht ergründen kann, was keine Oberfläche ist, sondern dass der Ton irgendwo beginnt und dich auf einmal erreicht.

Sprecherin: Sie hören: „Into The Deep – Eine Lange Nacht über Tiefe in der Musik“. In der zweiten Stunde der Sendung geht es um die räumliche Tiefe in der Musik und das tiefe Hören.

O-Ton Lea Bertucci: My background playing saxophone, it's an instrument that really sounds very different depending on what space it's in. So like the first time that I ever played my instrument in a resonant space it really sort of ignited the whole thing for me. Like I can hear myself for the first time. And I found that very transformative. It transformed the nature of the instrument. And so I've always been attracted to architecture and acoustics and the way that that can really change someone's experience of sound.

Übersetzerin: Ich komme vom Saxophon. Das Saxophon klingt in jedem Raum anders. Als ich mein Instrument zum ersten Mal in einem Raum mit viel Hall gespielt habe, hat es bei mir Klick gemacht. Es war, als könnte ich mich überhaupt zum ersten Mal hören. Das war wie eine Transformation. Das hat mein Verständnis zu diesem Instrument grundlegend verändert. Seither interessieren mich Architektur und Akustik, weil dadurch die Erfahrung von Klang wirklich verändert werden kann.

Sprecherin: Die amerikanische Komponistin und Klangkünstlerin Lea Bertucci sucht für ihre Musik bevorzugt Räume auf, die den Standards gängiger Clubs und Konzerthäuser nicht entsprechen, zum Beispiel verlassene Fabrikhallen, leere Kornspeicher oder entlegene Tunnelröhren, am liebsten Räume mit ausgeprägter, hochresonanter Akustik, langem Nachhall und Echo. Für Lea Bertucci spielt der Raum, bzw. das Spiel mit dem Raum, in dem die Musik stattfindet, eine entscheidende Rolle. Das Spiel mit der Raumresonanz schärft die Wahrnehmung:

O-Ton Lea Bertucci: I think it facilitates a higher form of listening because you're actually hearing what is going on. Whereas in a totally dead room. You're like the source of the sound. You can hear the sound as it exists in space. Playing in a lot of different types of acoustic conditions, the thing that you realize is that every space is so kind of idiosyncratic. Every

space really has its own particularities . I mean it's one thing for you to describe to me the structure and it's a very other thing for me to actually be in it and be able to inhabit it with my body and have my body like pass through the space and hear all of its sort of complexities.

Übersetzerin: Ich denke, es ermöglicht eine höhere Form des Zuhörens, weil man tatsächlich hört, was vor sich geht. Der Gegensatz dazu wäre ein völlig toter Raum. In einem resonanten Raum bist Du die Quelle des Klangs. Du kannst den Klang so hören, wie er im Raum existiert. Und wenn man erst einmal in vielen verschiedenen Arten von akustischen Bedingungen gespielt hat, erkennst Du, dass jeder Raum seine Eigenart hat. Ich meine, wenn du mir eine architektonische Struktur einfach nur beschreibst, dann ist das eine Sache, aber es ist eine ganz andere, tatsächlich mich in dieser Architektur zu bewegen, sie mit meinem Körper zu bewohnen und meinen Körper durch den Raum gehen zu lassen und all seinen Komplexitäten zu hören.

O-Ton Lea Bertucci: So that's something that I am kind of trying to like spatially and structurally play with in the compositions that I'm putting together. So I'm looking for, yeah, just sounds that can kind of help activate the space which is why I am also basing the harmonic content of these pieces on the resonant frequency of the space.

Übersetzerin: Das ist also etwas, mit dem ich in den Kompositionen, die ich zusammenstelle, räumlich und strukturell zu spielen versuche. Also suche ich, einfach Sounds, die irgendwie helfen können, den Raum zu aktivieren, weshalb ich auch den harmonischen Inhalt dieser Stücke auf die Resonanzfrequenz des Raumes gründe.

O-Ton Anna Schürmer: Also, wenn man über Raum spricht, glaube ich, kann man sogar so weit gehen zu sagen: Ohne Raum keine musikalische Aufführung.

Musik: Stockhausen „Hymnen“

O-Ton Anna Schürmer: Jede musikalische Aufführung braucht ja in irgendeiner Form ein Setting. Das kann ein öffentlicher Raum sein. Das kann eine Intervention sein. Aber es kann eben auch der elektronische Raum sein. Und ich glaube, wenn man über Raumakustik im 20. oder 21. Jahrhundert spricht, muss man insbesondere tatsächlich diese elektronische Ebene mitdenken, die ein völlig neues Setting geschaffen hat. Also tatsächlich, wie sie der Musik ein Parameter hinzugefügt hat, das es so vorher nicht gab.

Sprecherin: Raum, Technologie und Musik sind unlösbar miteinander verbunden. Doch keine Musik hat diese Beziehung so stark neu verbunden wie die Moderne des 20. Jahrhunderts. Die Musikwissenschaftlerin und Autorin Anna Schürmer beschäftigt sich intensiv mit dem Begriff der „Raummusik“, vor allem im Werk von Karlheinz Stockhausen.

O-Ton Anna Schürmer: Wenn man sagt, es gab früher Raummusik, dann kann man das in die allerfrühesten Ursprünge der Musik im Prinzip zurückverfolgen. Das bekannteste Beispiel sehen wir ja immer diese berühmte Mehrchörigkeit in Venedig, wo sich die Polyphonie entwickelt hat. Einfach nur, weil sich zwei Chöre auf den zwei Emporen gegenüberstanden und angesungen haben. Das, was im Prinzip heute auch in den Fußballstadien noch gemacht wird. Und das hat sich dann fortgesetzt über die lange Geschichte der Architektur von Konzerthäusern. Oder eben auch Akustik. Da fällt es auf einmal auch ins Feld der Physik rein, denn jemand der den architektonischen Raum plant, der für Klänge gemacht ist, der muss sich zwangsläufig mit Physik beschäftigen und mit Akustik. Und da kommt man dann eben immer und unmissverständlich zu Karlheinz Stockhausen, der auch den Begriff "Raummusik" oder "Musik im Raum" in den 1950er Jahren geprägt hat und damit eigentlich eine ganz neue Dimension benannt hat, und ich meine er ist ja bekannt als elektronischer Künstler, oder Vater der elektronischen Musik, der eben genau mit diesen neuen Mitteln neue Räume generiert hat.

Musik: Karlheinz Stockhausen „Kurzwellen“

O-Ton Anna Schürmer: Wenn wir früher gebunden waren irgendwie ins Konzerthaus zu gehen, um uns was anzuhören, ist eigentlich mit der Erfindung des Radios mit dem Massenempfänger, sind auf einmal die Konzerte in die Wohnzimmer gewandert und diese körperliche Präsenz, was eigentlich bis dato immer so eine Notwendigkeit war, um Musik genießen zu können, war auf einmal nicht mehr hergestellt, sondern es wurde ja sowohl räumlich, aber eben auch zeitlich entgrenzt von dem Ort der Aufführung und von dem Ereignis der Aufführung, dass es eben keine Musik ist, die man sieht, weil da jetzt ein Geiger auf der Bühne steht und das performt, sondern das ist ja elektronisch, synthetisch, generierte Klänge, die ihre Gestalt überhaupt erst via Lautsprecher erlangen. Und dafür ist das Radio natürlich der Mittelsmann und die Quelle, auch Transformationsquelle und Verbreitungswelle überhaupt.

Musik: Stockhausen „Gesang der Jünglinge“

O-Ton Anna Schürmer: Was Stockhausen tatsächlich so besonders macht, dass der 1953 mit dem "Gesang der Jünglinge" – also, sagt man immer so – das erste elektronische Stück "Raummusik" komponiert hat. Und das ist tatsächlich visionär, weil er hat das für fünf Lautsprecher komponiert, aber das Ganze zu einer Zeit, wo es überhaupt erst „vierkanalig“ gab. Also, ich meine, da steckt einfach dieses visionäre Räume-Erweitern drin.

Musik: Stockhausen „Gesang der Jünglinge“

O-Ton Anna Schürmer: Wenn man von Räumen spricht, denkt man ja auch an Weltraum, an immer weiter in den Äther und ich glaube, dass dieses visionäre Moment auf jeden Fall ein spannendes ist. Und das hat sich ja dann fortgesetzt. "Hymnen" ist so ein Beispiel. "Hymnen": OK, er erfasst unsere ganze Welt, indem er Nationalhymnen irgendwie miteinander verwurstet und eine neue Weltharmonie, wenn man so will, daraus formt, die über einen Weltempfänger wiedergegeben wird. Also, wenn man dieses Stück hört, hört man immer

wieder etwas so wie Frequenzstörungen und Frequenzwechsel und da steckt ja nicht nur ein politisches, sondern auch visionäres Moment drin. Auch das ist dann irgendwo Raum-Musik.

Musik: Karlheinz Stockhausen „Hymnen“

Musik: Stockhausen „Helikopter Streichquartett“

O-Ton Anna Schürmer: Ich denke jetzt ganz spontan nochmal an das "Helikopter Streichquartett". Da kann sich jeder Mensch eine Raummusik darunter vorstellen. Was macht Stockhausen? Er nimmt das völlig klassische Format eines Streichquartetts, setzt jeden Musiker in einen Hubschrauber, lässt die abheben, lässt die spielen mit den Rotorengeräuschen miteinander verbunden, wiederum durch technische *devices*, durch Elektronik, durch Klicks. Und das Ganze wird übertragen in den Konzertsaal, wo die Menschen immer noch sitzen und sich sozusagen über eine Leinwand anschauen, was da gerade live passiert, vermittelt.

O-Ton Anna Schürmer: Und das war so irre, weil das Publikum tatsächlich immer auf diese Leinwand geschaut hat und als es zu Ende war, die waren völlig begeistert, und sie klatschen wollten, die haben den Künstler gesucht, den sie beklatschen können. Und da war niemand und dann haben die schließlich Standing Ovationen gemacht und zwar in Richtung der leeren Bühne. Und das, also da merkt man auch, wie das Hörgewohnheiten aufbrechen kann, wenn man mit dem Raum spielt, also... großartig.

Musik: Karlheinz Stockhausen „Studie I“

O-Ton Anna Schürmer: Das ist schon tatsächlich sehr interessant, dass die Techniken, die diese elektronische Musik befördert haben, sich alle aus dem zweiten Weltkrieg eben schaffen. Also ich meine, das war der Weltkrieg, wo sich auf einmal die Fernmeldetechnik, die Funkertruppen, enorm vervielfältigt haben, weil es einfach das neue Zeitalter der neuen Massenmedien war, und ein Krieg, der ist ja nicht selten Vater aller Dinge im Sinne von technischen Innovationen, die eben durch Rüstung vorangetrieben werden.

O-Ton Anna Schürmer: Gerade im Fall von Stockhausen ist es tatsächlich ganz konkret. Da gibt es eine Anekdote. Der ist Anfang der 1950er an den WDR gekommen. Man hat sich schon für elektronische Musik interessiert, aber es gab bis jetzt eher so Musique Concrete oder so etwas. Und da standen so, ja, Monochorde und irgendwie alte halbelektronische Musikinstrumente rum. Und er hat gesagt, schmeißt sie alle weg, ist in die Messabteilung gegangen und hat gesagt, er möchte mit dem Material, die in dieser Messabteilung liegen, arbeiten, nämlich Generatoren, Sensoren, usw.

Musik: Jeff Mills „Phase 4“

O-Ton Anna Schürmer: Wenn man das weiterdenkt, also wenn Stockhausen immer wieder als "Papa Techno" bezeichnet wird zum Beispiel. Also eine billige Formulierung, die es aber doch ziemlich genau trifft. Also ich meine, die elektronische Musik erobert neue Räume. Wenn man von Raummusik spricht, muss man sich ja diese Tempel also erstens die Raves, die auf die Straße gehen, aber vor allem auch, wie alte Räume neu erschlossen werden. Das prominenteste Beispiel ist immer das Berghain in Berlin. Aber, das ist ja in tausenden Fällen, wo irgendwelche alten Bunker, Tiefgaragen, Wald, Tunnel, keine Ahnung alles wird irgendwie auf einmal zu so einem Raum gemacht und versucht die Menschen eben zu entgrenzen, über dieses Strukturierte, was Stockhausen wollte, wo er Riegel vorgeschoben hat und hinaus, sondern wo es gerade um diese Entgrenzung um Rausch und um Rauschhaftigkeit mit dieser rauschenden Musik, die ja auch noch aus Rauschen besteht am Ende, zu schaffen. Und ich glaube, diese Linie kann ganz klar gezogen werden, dass da irgendwo solche Utopien geschaffen werden, an neuen Räumen mit neuen Orten und neuen Klängen.

Musik: Gustav Mahler „5. Sinfonie“ (2. Satz)

O-Ton Anna Schürmer: Was die elektronische Musik, die moderne Musik gemacht hat, ist, tatsächlich mit technischen Mitteln diese Entgrenzung herzuleiten. Aber das hat ja vorher schon stattgefunden. Das ist ja nur die Umsetzung davon. Also wenn man sich jetzt diese groß dimensionierten romantischen Orchester anschaut, die versuchen ja in ihren Reihen im Prinzip jeden möglichen Klanggeber, den es gibt, in irgendeiner Form zu versammeln.

O-Ton Anna Schürmer: Und wie da gespielt wird, ist natürlich diese Aufstellung, die ja im 19. Jahrhundert sehr regelhaft noch ist, dass man da seine ersten Geigen links vom Dirigentenpodest hast und dann die anderen Streicher im Halbkreis um den Dirigenten und dahinter die Bläser. Und da wird ja extrem viel natürlich damit gespielt. Also dann geben die Geigen ein kleines Motiv und das wandert dann über die zweiten Geigen und Bratschen zu den Celli oder Bässen zum Beispiel, aber ich meine, das ist ja eine instrumental antizipierte Raummusik, was später dann mit den Lautsprechern gemacht wird. Oder wenn man eben mit Lautstärke arbeitet. Wenn dann von hinten das Blech dröhnt und einen irgendwie, ja, wirklich sich vergessen lässt. Aber auch so fein darauf irgendwie so eine feine Linie, wo sich das Ohr auf einmal komplett umstellen muss und irgendwie das Sanftere. Ich glaube so diese extremen Gegensätze sind wahrscheinlich in der Musik des 19. Jahrhunderts das markanteste Merkmal dafür.

Musik: Gas „Pop III“

Sprecherin: Bei Raummusikern wie Wagner, Debussy und Stockhausen, aber auch bei Ambient-Musik und zum Teil bei Techno und zeitgenössischer elektronischer Musik geht es um Klang-Kathedralen und Überwältigungsästhetiken, um ozeanische Metaphern und Immersion – dem Versinken in tiefe musikalische Räume und Klanglandschaften. Dies geschieht mit expansiven Mitteln, die letztlich auf Transzendenz abzielen. Der Gegenentwurf wäre eine immanente Gestaltung von Räumlichkeit in der Musik. Zum Beispiel durch die Konstruktion von Rhythmus und Melodie und den Einsatz der Instrumente, wie der afro-

amerikanische Musiker und Musik-Ethnologe Michael E. Veal von der Yale University am Beispiel von Ornette Coleman und Igor Stravinsky zeigt.

Musik: Ornette Coleman “Lonely Woman”

O-Ton Michael E. Veal: The Ornette Coleman recordings – I've always felt, because I love Ornette's music, and a lot of what Ornette did in terms of his unique approach to composing, it had what you might think of as spatial implications. Because in some of the rhythmic things he's doing and the way that he kind of breaks down the rhythm of the traditional small jazz combo, you know, if I had to use technical musical terms, I would use terms like Rubato You know, free time, like a floating feeling. Of course, the famous example is „Lonely Woman“ . And so there's a reason that that song has affected so many people so deeply. And it's because of the rhythmic concepts that he's worked with and you can take these different strata and pull them apart, but juxtapose them and then you float, this melodic line on top of it and it kind of pulls you out. You can really see Ornette's genius in terms of not only the kinds of melodies he writes and the forms, but the structural arrangement. The structural relationship of the instruments to each other.

Übersetzung: Die Aufnahmen von Ornette Coleman – ich liebe seine Musik und habe immer gedacht, dass Ornettes einzigartige Art des Komponierens räumliche Implikationen hat. Manche seiner rhythmischen Strukturen, die Art und Weise, wie er in einer traditionellen kleinen Jazz Combo den Rhythmus aufteilt – dazu würde ein musikwissenschaftlicher Terminus wie Rubato passen.

– ein freies Zeitmaß wie ein schwebendes Gefühl. Das berühmte Beispiel „Lonely Woman“. Es gibt einen Grund, warum dieser Song so viele Menschen tief berührt hat. Es liegt am rhythmischen Konzept, mit dem er hier arbeitet – es gibt verschiedene Schichten, die man auseinander nehmen kann, aber wenn man sie miteinander verwebt, kommt mit dieser Melodielinie darüber alles in Fluß und das zieht einen irgendwie mit. Da scheint wirklich Ornettes Genie auf – es sind nicht nur seine Melodien, sondern die Struktur seiner Arrangements, das strukturelle Verhältnis der einzelnen Instrumente zu einander.

Musik: Igor Stravinsky „Orpheus“ (1. Szene)

O-Ton Michael E. Veal: When I go to hear Stravinsky's „Orpheus“, the first movement, and the way that Stravinsky sets it up with the strings – actually the whole thing is around this little descending harp pattern (*singt die Harfenmelodie*) that is supposed to represent the teardrops dropping on the ground. And it's just so powerful, to me, that even if the piece was recorded in a totally acoustically dry space, you'd still feel a sense of spatiality in it.

Übersetzung: Wenn ich Stravinskys Ballettmusik „Orpheus“ höre, wie er da im ersten Satz die Streicher einsetzt – das Ganze dreht sich im Grunde um dieses kleine absteigende Harfenthema, das die Tränen, die zu Boden fallen, repräsentieren soll. Das hat auf mich eine unglaublich intensive Wirkung. Selbst wenn die Musik in einem akustisch komplett trockenen Raum aufgenommen wäre, hätte man hier immer noch den Eindruck von Räumlichkeit.

O-Ton Michael E. Veal: So, most of that effect was produced by how he composed the music. And that's all music, there's a steady rhythm. It's not like Ornette where the rhythm is broken up, like „Lonely Woman“. But Stravinsky being a genius at sectional writing, juxtaposing the different sections of the orchestra against each other to create these spatial effects. So, there are ways that the musical structure itself can be made to impart a spatial experience. Now once you get to like post production technologies, sound processing devices, that's another way that you can do it

Übersetzung: Und dieser Effekt entsteht allein dadurch, wie das komponiert ist. Es gibt hier einen durchgängigen Rhythmus, anders als bei „Lonely Woman“, wo der Rhythmus zerstückelt ist. Aber Stravinsky war ein Genie im sektionalen Komponieren, er stellte unterschiedliche Sektionen des Orchesters neben- und gegeneinander, um diese räumliche Wirkung zu erzielen. Die musikalische Struktur selbst kann also so gestaltet werden, dass sie eine räumliche Erfahrung ermöglicht. In der Post-Produktion, also mit Hilfe von Mischpult und Effektgeräten besteht eine weitere Möglichkeit, Räumlichkeit in der Musik zu erzeugen.

Sprecherin: Michael Veal spricht hier von Echo, Hall und Delay – alles zeitverzögernde, zeitdehnende Soundeffekte, die ab den 1950er Jahren verstärkt in der Nachbearbeitung von Musik eingesetzt werden, um räumliche Illusionen, Nachbilder und Erinnerungskaskaden zu erzeugen. Rock'n' Roll, psychedelische Musik, Krautrock, Dub Reggae, Post-Punk und später House und Techno – ganze Musikgenres und Musikkulturen sind von diesen Effekten und ihren künstlichen Raumbildern geprägt worden.

Musik: Elvis Presley “Mystery Train”

O-Ton Michael Veal: Well, on this track, you could look at it from two angles. First of all the kind of reverb, there's kind of an echo like, in studio parlance we call it a slap-back echo. Which means it's a quick image of the original image, a quick repetition of the original image. And so you can use that in a very rhythmic way, (um-tacka-tacka-um), you can use it to intensify the structure rhythmically. So that's the way it's been used there.

But, you could also say, in a bigger picture, that the old blues musicians and the old country musicians and the rockabilly musicians were country people, they were rural people, and they really worked with this idea of the frontier, like going beyond on their horse into the great beyond or whatever. So that's another component: Reverb as implying a sense of space. Like this is a blues man or country musician or rockabilly musician in the american frontier. Not that the frontier still existed at the time that these recordings were made, but it still gives you that sense of expanse.

Übersetzung: Dieses Stück kann man von zwei Seiten betrachten. Zum einen ist da dieser hallige Sound, eine Art Echo, das in den Tonstudios als Slapback-Echo bezeichnet wird. Das bedeutet nichts anderes als ein kurzes Abbild des Tons, eine kurze Wiederholung des Tons. Man verwendet das, um die musikalische Struktur rhythmisch zu intensivieren, und so funktioniert es auch hier. Zum anderen, im größeren Rahmen, ging es dabei aber auch um

eine spezifische Idee: Die alten Blues-, Country- und Rockabilly-Musiker waren Leute vom Land, die sehr vom amerikanischen Pioniergeist der Entdeckung des Westens fasziniert waren – man setzt sich aufs Pferd und reitet dem großen Unbekannten entgegen. Das ist die andere Komponente: Hall unterstreicht hier die Bedeutung von Raum. Zum Zeitpunkt der Aufnahmen existierte die Option der westlichen Grenzverschiebung natürlich gar nicht mehr, trotzdem vermitteln sie dieses Gefühl von Weite.

Musik: Vulcanes “Twilight City”

O-Ton Michael Veal: First of all you have to realise that reverb was a novel sound effect at that time. So, sometimes people just like the new thing. It was exciting to hear reverberating sounds, it was just an attractive sound, people liked it. It might not have been anything more complex than that. But it also could have been, again, a lot of this music was associated with surf culture – that sense of adventure again. In this case not adventure on land, but adventure at sea. Surfing into the great expanse of the sea.

Übersetzung: Zu aller erst muss man sich klar machen, dass Hall damals ein neuartiger Soundeffekt war. Und manchmal mögen Leute einfach das Neue. Es war aufregend, hallige Klänge zu hören. Es war ein attraktiver Sound, der den Leuten gefiel. Kann sein, dass es keine komplexere Erklärung gibt. Da diese Musik aber mit der Surf-Kultur verbunden war, könnte es gut sein, dass Abenteuer auch hier eine Rolle spielte. In diesem Fall allerdings nicht das Abenteuer an Land, sondern auf dem Meer – man gleitet hinaus in die unendliche Weiten des Meeres.

Musik: Joe Meek „Glob Waterfall“

O-Ton Michael Veal: In this case the distance is outer space. At that time you’ve got the beginnings of outer space travel, and so it was important to reproduce that experience in sound, or to depict it in sound. But, the interesting thing here is, that, on the liner notes to the LP, Joe Meek mentions that the record is also designed to show the capabilities of stereo imaging. And, he says that on this record, I’m quoting: ‘on this record you will hear things actually move’ – which is brilliant in a way. Because it shows that on one hand we have the effect of reverberation which implies space, on the other hand we have stereo separation, stereo imaging, which implies another kind of space: the sound is now separated into halves, you hear one on one side, one on the other. And you can pan things to move things from one side to the other to give a sense of motion. So, there’s motion from side to side and there’s the implied motion of the reverberation, which is down to up or from here to outwards. So, this is the era in which we have all of these new capabilities for implying a spatiality or a spatial component or a sound space or a soundscape in a recording. And Joe Meek was one of the geniuses, one of the real visionaries of that new era of the song as soundscape.

Übersetzung: Für Ferne steht in diesem Fall der Weltraum. Um 1960 begann die Ära der Raumfahrt, deshalb war es wichtig, diese Erfahrung auch auf der Ebene von Sound zu reproduzieren oder zu veranschaulichen. Aber das Interessante ist – und Joe Meek erwähnt dies ausdrücklich auf der Plattenhülle –, dass die Platte auch dazu diente, die akustischen Möglichkeiten des Stereoklangs zu demonstrieren. Ich zitiere Joe Meek: „Auf dieser Platte hören Sie, wie sich Teile tatsächlich bewegen.“ Und das ist großartig – einerseits haben wir den Hall-Effekt, der Räumlichkeit herstellt; andererseits haben wir die Stereo-Aufteilung, das Stereo-Bild, das auf einen weiteren Raum-Aspekt abzielt. Das Klangbild ist jetzt in zwei Hälften geteilt: manches hört man links, anderes rechts. Man kann Klänge von der einen auf die andere Seite wandern lassen und auf diese Weise ein extremes Gefühl von Bewegung vermitteln. Es gibt also die horizontale Bewegung sowie die durch den Hall suggerierte Bewegung von unten nach oben bzw. von Hier nach Draußen. Das ist der Beginn einer Ära, in der wir all die neuen Möglichkeiten haben, im Tonstudio Räumlichkeit oder räumliche Komponenten, einen Klangraum oder eine Klanglandschaft zu realisieren. Und Joe Meek war einer der Genies, einer der großen Visionäre dieser neuen Ära des Songs als Soundscape.

Musik: 10CC „I’m Not In Love“

Sprecherin: 10 CCs „I’m Not In Love“ von 1975 zählt zu den ambitioniertesten Pop-Stücken aller Zeiten und lässt sich als Apotheose der Raum schaffenden Kultur der Sound-Effekte in den 70er Jahren bezeichnen. Der opulenten Produktion gelingt eine großartige Fusion der unterschiedlichen Konzepte von Popsong und Soundscape. Für unendliche Räumlichkeit sorgen Hall und ein voluminöser Background-Chor aus 256 übereinander geschichteten Vokal-Overdubs.

Musik: Caetano Veloso „Trilhos Urbanos“

O-Ton Jörg Follert: Ganz schlicht. Keine Orchestrierung. Nur ganz minimal Percussion bei manchen Stücken. Fand ich irgendwie besonders, weil andere Caetano Veloso Platten sind ja deutlich anders als diese. Die ist eigentlich ganz unauffällig. Mir gefällt besonders gut, weil die so schlicht ist. Die Platte stellt selber einen Raum her, weil man so sehr genau auf das wenige, was da ist, hört.

Sprecherin: Eine Stimme. Eine Gitarre. Und nur so wenig Raum wie nötig zwischen Sänger und Zuhörer. Der Theatermusiker und Filmkomponist Jörg Follert beschreibt anhand seiner Lieblingsplatte des brasilianischen Sängers Caetano Veloso, die intime Nähe, die Musikaufnahmen herstellen können. Die Verkürzung des Raumes zwischen Stimme und Ohr lässt eine musik- und spracheigene Tiefe hervortreten. Das tropikalische Verweben von Caetano Velosos Vortrag mit den komplexen Rhythmen und Harmonien der brasilianischen Musikkultur, erzeugen in der Betrachtung von Jörg Follert einen inneren, immanenten Raum der Weite.

O-Ton Jörg Follert: Warum berührt mich jetzt die Platte in dieser Form so, obwohl ich nicht weiß, worüber der Mensch singt. Es ist also nicht die intellektuelle Information, die mich da bekommt, sondern das ist der tiefe Raum des Unbekannten, der da immer mitzuhören ist. Und irgendwie das Geheimnis auch von solchen Platten, die einen so berühren, beschreibt.

O-Ton Jörg Follert: Ich kann nur mutmaßen, wo die Entscheidungen herrühren oder warum das in aller Einfachheit aufgenommen zu sein scheint. Es ist schwer vorstellbar, dass sie in einem großen Aufnahmestudio aufgenommen wurde, aber auf jeden Fall in einer relativ intimen Situation.

O-Ton Jörg Follert: Wenn man so ein minimales Setup aufnehmen möchte, um sich trotzdem einen gewissen Freiraum da zu schaffen für die Mischung, würde man vermutlich mal mit zwei Mikrofonen vielleicht für die Gitarre arbeiten, also ein Mikrofon das eher am Griffbrett dran ist, also dort, wo man greift, die Akkorde, und eins wo man das Picking macht, und dann noch ein weiteres Mikrofon für den Gesang. Und dazwischen entsteht dann der Raum für die Aufnahme und für die Intimität oder die Qualität der Intimität.

O-Ton Jörg Follert: Der Raum ist da quasi nicht mehr der definierte Raum, in dem man sich aufhält, sondern wirklich eigentlich nur noch der Raum, der zwischen Deinem Ohr und der Stimme von dem Veloso ist oder von der Gitarre. Der Raum, der darum ist, den nimmt man eigentlich gar nicht mehr so wahr. Direkter kann man sich das gar nicht vorstellen. Trotzdem ist es nicht so, als würde der einem jetzt im Ohr rum fuhrwerken. Es gibt noch einen Abstand, aber so einen, den man als angemessen vielleicht ansehen würde. Es hat so was sehr Vornehmes, ein vornehmer Abstand, der irgendwie aber nichts mit der Raumqualität zu tun hat. Das ist wirklich nur zwischen zwei Leuten zwischen dem Hörer und dem Interpreten.

O-Ton Jörg Follert: Man ist ja quasi schon auf Abstand durch die Sprache oder in meinem Fall die Nichtkenntnis der Sprache. Das Portugiesisch setzt quasi so eine Vermutung frei. Eine Vermutung von Weichheit und allem was damit so einhergeht. Diese Weichheit der Sprache des Portugiesischen, das ist eine Assoziationsfläche. Durch ihre Weichheit hat die schon eine vermutete Intimität. Man weiß ja eigentlich nicht, was er einem erzählt, aber man denkt immer, der erzählt einem etwas sehr intimes.

O-Ton Jörg Follert: Einerseits ist die Gitarre wie ein Puls, weil er eher Akkorde als einzelne Töne spielt. Ein Puls, der die ganze Zeit, was so einen Atempuls und dann ändert er quasi über die Farbe des Akkordes die Erzählausrichtung immer wieder.

O-Ton Jörg Follert: Das ist so akzentreich, irgendwie. Eigentlich besteht es bloß die ganze Zeit aus so einem Off-Beat Akzent, der für mich immer zwischen den Worten stattfindet. Da erinnert es mich an Reggae, dass es nie so auf die Eins sondern immer auf das "und". Da gibt es irgendeinen Raum zwischen der Stimme und dem "und". Und das macht eine ganz eigene Rhythmik, die eher so was mit Atmen zu tun hat, als mit Aufstampfen. Da entsteht irgendwie ein Platz und ein Raum. Und in dem kann man sich aufhalten.

O-Ton Jörg Follert: Als würde man so ganz in aller Ruhe versuchen zu betrachten, wie ist jetzt dieser Umstand, den ich hier versuche in der Musik zu beschreiben? Wie ist der? Und der wird dann mit den ganzen Facettenreichtum der möglichen Harmonien, die man spielen kann, versucht darzustellen. Und da liegt einerseits eine Ruhe drin und andererseits auch so eine Konzentration. Und das ist, würde ich sagen, auch die Tiefe, die da stattfindet oder in welcher Tiefe da versucht wird, Momenten so nachzuspüren und die zu beschreiben oder so abzubilden, ohne dass man das so randscharf macht.

Musik: The Upsetters “Underground”

O-Ton Michael E. Veal: Jamaica didn't have a huge culture of live band performance. Even they had amazing musicians, amazing music being created, it was either done in the studios or, you know, the sound systems, as you know. When they used to string those sound systems up outdoors and you had to kind of saturate a space, the more powerful those sound systems became, the more the spatial aspects of the music began to develop. Those are all experiences of spatiality that are created with how they arrange and structure the musical parts. Now, if you want to add reverberation on top of that or delay or whatever, you can do that, you know. But the most profound articulation of it is in the parts.

Übersetzung: In Jamaika gab es nie eine große Kultur der Live-Bands. Obwohl es großartige Musiker gab, die erstaunliche Musik geschaffen haben, geschah das hauptsächlich in Tonstudios oder bei den Sound Systems. Diese mobilen Discotheken – die Sound Systems – wurden ja unter freiem Himmel aufgebaut und sollten einen Ort quasi musikalisch imprägnieren. Und je mächtiger die Sound Systems wurden, desto mehr hat sich die Musik dahingehend entwickelt, dass räumliche Aspekte betont wurden. In jamaikanischer Musik entsteht allein schon dadurch Räumlichkeit, wie die Musik arrangiert und strukturiert ist. Und wenn dann noch Echo, Hall, Delay und andere Sound-Effekte hinzukommen, wird die räumliche Qualität zusätzlich verstärkt.

Musik: King Tubby “Ethiopian Version”

O-Ton Michael Veal: See, the whole thing, as I said in the book, was that those reverberation devices were built to simulate, they were invented to simulate the environments in which Western art music has historically been performed. So, theatres, cathedrals, spaces like those. And so, basically, you know, those reverberation units way of giving that feeling to Jamaican dance music and that was when they were able to evoke this sense of historical space, emotional and historical depth, you know, cultural depth. It's because the music was so reverberant, it was the reason that they were able to so powerfully evoke a sense of history and ancestry in African roots. You know, I mean, they were already doing it with how they were constructing the music, and in what they were singing. Once they put those synthetic spatial environments around the music, then it became that much more powerful, you know.

Übersetzung: In meinem Buch über Dub habe ich ja erwähnt, dass Echo, Hall und andere Sound-Effekte erfunden wurden, um letztlich die Umgebung zu simulieren, in der westliche Kunstmusik einst aufgeführt wurde – also Theater, Kathedralen, solche Räume. Indem Hall, Echo und andere Effekte der jamaikanischen Dance Music einen solchen Klang verpassten, wurde es auf einmal möglich, die Bedeutung eines historischen Orts, von emotionaler und historischer Tiefe, ja, von kultureller Tiefe zu beschwören. Die Musik klang so stark nach Echokammer, um damit eindrücklich die Erinnerung an die Geschichte und Vorfahren in Afrika wachzurufen. Durch die Art und Weise, wie die Musik konstruiert war und samt entsprechenden Songtexten hatte man dies schon vorher getan. Aber jetzt, wo die Musik in solch synthetische räumliche Umgebungen eingehüllt war, wurde das Ganze noch mächtiger und bedeutsamer.

Musik: Rhythm & Sound “Carrier”

Sprecherin: Mit Projekten wie Basic Channel und Rhythm & Sound haben die Berliner Produzenten Moritz von Oswald und Mark Ernestus die Fusion von Techno, Dub und Reggae in den 1990er Jahren fast im Alleingang geprägt. In ihren radikalsten Produktionen setzten sie Echo, Hall und Delay wie Instrumente ein – Sound-Effekte als kompositorische Bausteine. So entsteht ein abstrakter Echo-Raum, dessen Klänge nicht mehr auf einen Song, eine Melodie oder ein Instrument verweisen und der eine Zeitzone der akustischen Kontemplation etabliert. Was im jamaikanischen Dub Reggae schon angelegt war, haben Rhythm & Sound und viele andere nach ihnen an die Grenzen geführt.

Musik: Pauline Oliveros, Stuart Dempster, Panaiotis “Deep Listening“

O-Ton Julia Eckhardt: Ich erinnere mich an eine schöne Übung, dass man irgendein Lied, was einem nah ist, oder was man mag, oder so, summen sollte, und zwar extrem langsam. Also wirklich irgendwie, ich weiß nicht, ein Atem pro Ton. Und das ergab so einen wundersamen, merkwürdigen Chor. Und von diesen 50 Leuten, die so die summten, das hat einem einfach total die Ohren geöffnet.

O-Ton Julia Eckhardt: Das ist ein bisschen die Methode von Pauline Oliveros, Die Langsamkeit zeigt einfach die Vielfalt, die anwesend ist, die Du sonst an der Oberfläche nicht so bemerken kannst, denke ich. Das ist eine Tiefe, die sonst verschlossen ist, durch Schnelligkeit, durch (all-)tägliche Schnelligkeit.

Sprecherin: Die Musikerin Julia Eckhardt erinnert sich hier an einen großen Workshop, den sie 2015 zuhause in Brüssel für die amerikanische Komponistin Pauline Oliveros organisierte. Pauline Oliveros, die 2016 im Alter von 84 Jahren verstarb, gehörte in den 1960er Jahren zu den Pionierinnen der elektronischen Tape Music an der amerikanischen Westküste. Aus ihrer Praxis einer experimentellen Musik und ihren freien Improvisationen an ihrem Lieblingsinstrument, dem Akkordeon, entwickelte Pauline Oliveros an ihrem eigenen Institut in den 1980er Jahren eine Theorie und Praxis des Deep Listening, des tiefen Hörens.

O-Ton Julia Eckhardt: Ich erinnere mich an diese Übung, dass man sehr, sehr langsam geht und das ist ja auch in ihrem Statement über das Deep Listening: Hören mit den Fußsohlen. Also Du gehst und Du hörst eigentlich das, was eigentlich unhörbar ist.

O-Ton Julia Eckhardt: Man kann ja nicht nur mit den Ohren hören. Das ist ja auch bekannt. Man hört ja auch mit den Knochen und man hört mit, ja, wenn Du Dir die Ohren zuhältst, hörst Du ja auch. Und ich glaube, sie spricht speziell über die Fußsohlen, einfach weil die Füße natürlich mit der Erde verbunden sind und weil aus der Erde kommt ja an sich auch Klang. Auch wenn wir den vielleicht nicht unbedingt wahrnehmen. Die Erde ist ja auch immer in Bewegung. Und Klangwellen sind da auch drin. Das ist nicht nur zum intellektuell zuhören, Klang, sondern es ist etwas zum Empfinden, einfach. Über den Fuß, über den Boden bin ich über meinem Fuß mit Dir verbunden, zum Beispiel.

O-Ton Julia Eckhardt: Deep Listening ist erstens einmal sowieso im Unterschied zu Hören. Zwischen Zuhören und Hören, also Listening und Hearing. Listening ist das aktive Zuhören immer und zu allem. Ich glaube, das ist ein bisschen zurückzuführen auf eine Erfahrung, die sie hatte, als sie mal in einer Höhle, in einer unterirdischen Zisterne spielte und sie fasziniert war von dieser Akustik und diesem Echo eben.

O-Ton Julia Eckhardt: Also, man kann immer irgendetwas finden, dem man zuhören kann und man sollte das auch versuchen. Und das ist für mich auch immer so ein bisschen eine im besten Sinne feministische Praxis der "anderen Seite", das aktive Zuhören. Also das, wo Zuhören dann jetzt nicht mehr als etwas Passives definiert wird, sondern als etwas Aktives und unheimlich wichtiges, also zwischenmenschlich unheimlich wichtiges.

O-Ton Julia Eckhardt: Es ist auch ein *effort*, eine Mühe, die man sich gibt. Man muss sich Mühe geben, tatsächlich das zu lernen und immer zu trainieren. Und wenn das klappt mit den kleinen Geräuschen, dann klappt das auch mit der menschlichen Anteilnahme. Es ist nicht so, dass das Zusammenleben unsere Methoden verändert, sondern die Methoden verändern unser Zusammenleben.

O-Ton Julia Eckhardt: Es geht eigentlich immer um das Miteinander und eben dieses mehr auf Klänge gerichtete, als auf die Musik gerichtete. Es ist ja auch manchmal so ein bisschen die Diskussion: Sind das denn jetzt eigentlich Partituren, sind das *scores*, zum Aufführen, oder sind es einfach eher *exercises*? Wobei ich selber denke, dass ist eigentlich egal. Also, die Energie, die darin irgendwie sozusagen formuliert wird, ist nicht so sehr die Energie nach außen, sondern eben die Energie nach innen und die Energie auf das Miteinander. Das ist, denke ich, Deep Listening. Als sie das so aufbrachte, war das wirklich eine neue Sache, glaube ich, was man eigentlich alles Musik nennen kann, auch.

Abmoderation: Um tiefes Hören und die Tiefe des Raums ging es in der zweiten Stunde von „Into The Deep – der Langen Nacht über Tiefe in der Musik“. Der anschließende dritte Teil beschäftigt sich mit einem weiteren zentralen Aspekt – dem Bass und der Kultur der tiefen Töne

Musik: Sabla – Fire/Wire (Fade Out)

3. Stunde

O-Ton Sebastian Gramss:

Wenn ich jetzt mal so meinen tiefsten Ton singe (*singt, spielt den gesungenen Ton mit dem Bass*), ich könnte jetzt von einem tiefen Bass (*spielt und singt ein tiefes F, dann ein hohes f, dann eine zweite Oktave, sucht die hohe Oktave*) das wäre so ungefähr meine Stimmlage (*singt erst hoch, dann mittel, dann tief und spielt den Bass dazu unisono*), ganz grob. Der Bass geht halt unter diesen Ton. Das ist jetzt ein F, noch eine Oktave tiefer und den kann ich jetzt nicht mehr singen. Der Kontrabass ist unter der Bassstimmlage

Sprecherin: Hören sie nun den dritten Teil der langen Nacht über Tiefe in der Musik. „Bass ist Boss – Die Kultur der tiefen Töne“

Musik: Sabla „Fire/Wire“

O-Ton Mark Ernestus: Das Gute am Bass ist, dass er die Ohren in Ruhe lässt.

O-Ton Sebastian Gramss: Ein Kontrabass hat vier Saiten erstmal. Das klingt. Die kann man zupfen oder streichen.

O-Ton Anthony Moore The low end is a bit more cloudy and obscure to understand, but for me it's a kind of mud, It's a kind of (laughs) it's a kind of “*Ur-geräusch*” perhaps, a primeval slime.

O-Ton Benjamin Noys: I remember a conversation with a colleague years ago about Techno. Where she said: “That all there is, is bass: It's all Boom! Boom! Boom! I say: “Where do you hear it?” And she: “From my neighbours flat which is upstairs, they just keep playing. All you gonna hear is the bass. Boom! Boom! Boom! and nothing else.”

O-Ton Ron Last: Bach mit seinem Generalbass hat gesagt: Da unten ist ein Bass und das ist das Fundament von allem und da drüber ist jede Improvisation eigentlich möglich. Das ist eigentlich das, was den Bass nachher irgendwie ausgemacht hat: dass man eine neue Freiheit gefunden hat.

O-Ton Anthony Moore: There is so much low end in the world: cities, traffic, trains, planes.

O-Ton Christian Werthschulte: Dass Stücke quasi auf den Basseinsatz als Höhepunkt des Stücks, quasi als Refrain, hin konstruiert werden, das ist eigentlich mittlerweile gang und gebe in der Dance Music.

O-Ton Dominik Susteck: Ja gut, man hat den Generalbass. Das heißt, die ganze Musik wird vom Bass aus gedacht. Und die ganze Harmonie entfaltet sich vom Bass. Das ist immer das, was zu allererst gedacht wird. Und die ganze Harmonie, Harmonik ist ja basslastig.

O-Ton Justus Köhncke: Es gibt ja Bass Music als Genre weltweit, irre groß, die – wahnsinnig – ein Riesen weltweiter Underground ist.

O-Ton Daniel Kothenschulte: Ich kann mich erinnern, wie „Erdbeben“ in den 70er Jahren, ins Kino kam und eigentlich was die machten im Kino war ja nur, dass sie versuchten über einen sehr starken Bass, also über einen Subwoofer, die Stühle zum Vibrieren zu bringen. Also diese Art von Klang war im Kino plötzlich ein Ereignis.

O-Ton Michaela Melián: Wenn der Bass los geht, dann entsteht eigentlich mit der Musik erst das Gebäude, wenn man jetzt so architektonisch denkt. Ohne Bass ist es erstmal eine Wolke. Der Bass macht dann diese Pfeiler in denen die Musik dann stattfindet, wo diese Wolke ihren Ort findet, diese Melodien und alles. Der definiert den Club, der definiert die Kirche, der macht erst den Raum so, dass er zum Raum wird.

Sound: Orgeltonmelodie nach unten

O-Ton Dominik Susteck: Die Orgel kommt ja nicht aus der Kirche, das ist ja ein Gerücht.

Sprecherin: Dominik Susteck, Organist der Kunststation St. Peter, Köln

O-Ton Dominik Susteck: Die Orgel kommt von den Griechen und stand früher in der Arena. und später haben die Römer das dann im Prinzip übernommen, für ihre Arenen und Wettkämpfe und so weiter. Und wie dann ja alles von der römischen Kirche alles vom römischen Reich übernommen wurde, kam dann später auch die Orgel als Machtinstrument im 8./9. Jahrhundert in die Kirchen rein.

Sound: Orgel gespielt von Dominik Susteck

O-Ton Dominik Susteck: Das ist das Schöne bei der Orgel. Schon sehr geschickt angelegt, dass man quasi die tiefen Töne in der Regel ja mit den Füßen spielt. Und die Füße sind natürlich viel träger als die Finger, man muss sich das ja so vorstellen. Du brauchst ja größere Ventile für die großen Pfeifen. Das heißt, es ist schwerer zu drücken, dann drückt man die mit den Füßen und dementsprechend nicht ganz so schnell. Bei Bach ist zum Beispiel ziemlich stark die Technik darauf angelegt, dass man immer die beiden Füße im Wechsel spielt (*singt einen Lauf nach oben*). Der eine, dann der andere, usw. Dann kann der eine wieder springen und so. Solche Sachen, das ist da alles schon in der Musik als Spieltechnik festgelegt.

O-Ton Dominik Susteck: Die tiefen Pfeifen können schon mal acht Meter lang sein, je nachdem welche Lage es ist. Es gibt auch die Möglichkeit der gedeckten Pfeife, dass ich quasi oben zumache, Also bei uns ist es dann fünf Meter die 16-Fuß Pfeife. Die 32-Fuß wäre

dann 10 Meter. Ich glaube im Dom, gibt es sogar so was wie einen 64-Fuß. Da gibt es dann mehr so ein undeutliches Zittern, dass man wie eine große Trommel quasi dazu schalten kann.

Musik: Sebastian Gramss improvisiert live Kontrabass beim Interviewsoundcheck

O-Ton Sebastian Gramss: Es gibt halt eben immer wieder lange Tourneen, und so, und da ist immer die Frage, ob man den Bass mitnimmt. Ein Bass ist eben sehr groß und sperrig.

Sprecherin: Sebastian Gramss, Kontrabassist und Dozent an der Hochschule für Musik und Tanz, Köln

O-Ton Sebastian Gramss: Und der Bass ist schon etwas sehr besonderes, so dass ich da eben auch einen klappbaren Reisebass habe, wo man den Hals so reinklappen kann. Das ist dann wie ein Koffer, eher. Oder ich besorge mir vor Ort einen Kontrabass. aber das ist teilweise sehr limitiert. Also z.B. in Karatschi, da gibt es vielleicht einen Kontrabass; aber es sind 23 Millionen Leute. Und das war auch für mich vor Jahren schon eine interessante Erfahrung. Hier haben wir natürlich Hunderttausende von Bässen in Europa und in anderen Kulturkreisen ist man froh, wenn man ein Ding hat, was irgendwie spielbar ist

Sound: Sebastian Gramss stimmt seinen Bass

O-Ton Sebastian Gramss: Also der Bass, den ich hier jetzt habe ist so 100 Jahre alt und sieht auch ziemlich ramponiert aus, weil er dem Peter Kowald gehörte, der ein doch international, renommierter, wichtiger Free-Jazz-Kontrabassist war. Und da ist natürlich auch so die Herangehensweise an den Bass etwas expressiver, etwas wilder. Dementsprechend hat der hier auch so einige Macken und Kratzer. Und an sich ist der Bass jetzt nicht besonders hochwertig, aber ich kannte halt den Peter Kowald, als er in Wuppertal war und da hat mir damals schon der Bass immer gut gefallen und ich kannte auch die Töchter vom Peter. Als der Peter dann 2002 verstorben ist, da ist dann irgendwie der Bass, ja, letztendlich 2012, 10 Jahre später, bei mir gelandet. Und ja, der hat einfach einen guten Klang. Der ist schon speziell. Man muss ihn schon zu nehmen wissen, aber...

Sound: Sebastian Gramss, Improvisation

O-Ton Sebastian Gramss: Ich meine es gibt ja diesen Witz, dass immer die Leute eben beim Bass-Solo, sich unterhalten. Und das ist natürlich so. Das haben ja alle Jazzkontrabassisten gemacht, dass man irgendwo in der Bar spielt und dann kommt das Bass-Solo. Und dann wird es halt leiser erst mal. Und auch feiner, im positiven Sinne. Aber dann muss man die Ohren schon mal in Richtung Bühne lenken, dass man jetzt auch wahrnimmt: OK, da spielt der Bass ein Solo. Und ich denke, da geht es eben auch für mich und für viele andere drum, diese Rolle des Kontrabassisten irgendwie zu emanzipieren und weiter zu entwickeln und da gibt es eben eine große Tradition, eben mit Mingus, Scodanibbio, Dave Holland, Charlie Haden, das sind natürlich alles wichtige Einflüsse. Und die Reise geht halt immer weiter in die Zukunft. Es gibt auch eben heute eine große Anzahl von jüngeren Bassisten, die wirklich super

interessante Sachen machen. Ich denke, das Thema Klangforschung am Kontrabass hat sich auf jeden Fall in den letzten 20 Jahren noch einmal unheimlich entwickelt. Da ist unheimlich viel passiert und es haben eben doch viel mehr Leute gemerkt, dass da noch so unentdeckte Klänge und Schätze zu entdecken sind.

Musik: Charles Mingus “Haitian Fight Song”

O-Ton Sebastian Gramss: Das wäre jetzt von Charles Mingus ein Bass-Riff, aus Haitian Fight Song. Haitian Fight Song ist auf jeden Fall ein sehr bekanntes Bass-Riff, was natürlich viele können und kennen und ist einfach eine gute Basslinie. Und Charles Mingus war erst einmal einer der ersten Bandleader als Kontrabassist, der eben auch viel komponiert hat. Das spielt natürlich eine große Rolle. Und dann natürlich auch vom Bass ausgehend eine ganz eigene Vision und Version von Jazzmusik entwickelt hat. Und neu war eben für Mingus und anderen Spieler, dass man wie ein Bläser (*singt*) improvisiert über die Changes, über das Stück, und da war Mingus auf jeden Fall ein wichtiger Vorreiter.

O-Ton Sebastian Gramss: *Bass Vamp Sebastian Gramss spielt das Compared-To-What-Riff.* So das wäre jetzt ein typisches Bass-Ostinato oder das, was man Bass-Vamp nennt. Das Ostinato, da ist eben drin, dass dieses Vamp wiederholt wird. Und oft wird dieses Ostinato auch noch transponiert. (*transponiert das Thema in eine andere Lage*) So zum Beispiel. Das wäre jetzt so eine Art Bluesform, wäre das gewesen. Und das sind halt immer ganz kurze Rhythmus-Patterns, Tonfolgen, die immer wiederholt werden und dadurch entsteht natürlich so ein Flow, so ein Groove, der auch eine gewisse Konsistenz hat. Der sich nicht so schnell ändert wie im Jazz. Im Jazz ist ja vielmehr Variation im Spiel und in der Rock- und Disco-, Funk-Musik, da würde der Bass eher eine ganz bestimmtes Pattern spielen oder Ostinato oder Vamp und das in der Regel auch wiederholen. Das macht vielleicht dann auch ein bisschen diesen Drive aus.

Musik: Roberta Flack “Compared To What”

Sound: Japanische Taiko Trommeln, Fieldrecording

O-Ton Hajime Ishazaki: When I was a child every August in a small small place, empty place

Übersetzung Hajime Ishazaki: Als ich Kind war wurden bei uns im August auf dem zentralen Dorfplatz eine Bühne aufgebaut, und darauf wurden die ganze Nacht hindurch die großen Taiko-Trommeln gespielt.

O-Ton Hajime Ishazaki: There is a Taiko and someone hit it with a music

Sprecherin: Hajime Ishazaki, Konzertpromoter in Tokyo und Barcelona

O-Ton Hajime Ishazaki and people dance around, during the night

Übersetzung: Die Trommeln wurden geschlagen und die Menschen tanzten in die Nacht hinein. Es ging darum, diesen Moment zu genießen und zu tanzen. Alles sehr traditionell.

Hajime Ishazaki: The sound of Taiko. Taiko drum travels long. Once you hit it

Übersetzung: Der Klang der Taiko-Trommeln reicht sehr weit. Er wandert über die Felder, über die Hügel und erreicht die Menschen auf der anderen Seite. Ich vermute, Taiko-Trommeln wurden einst als Kommunikationsmittel benutzt, um Distanzen zu überwinden. Außerdem, der Klang der Trommel trifft dich direkt: den Oberkörper, den Bauch. Dieser Klang zielt genau auf dein Herz und die Leute fangen an zu tanzen und vergessen ihren Alltag, einfach nur tanzen und trinken und tanzen.

O-Ton Hajime Ishazaki: and forget about the daily life, just dancing and the drinking, and dancing.

Musik: James Last „Morgens um 7:00 ist die Welt noch in Ordnung“

O-Ton Ron Last: Was ich bei James Last historisch entscheidend finde, oder für entscheidend halte, ist, dass er eigentlich in seiner Entwicklung als James Last drei verschiedene Bands hatte und alle drei Bands haben den nahezu selben Sound gespielt und alle drei Bands waren ungefähr gleich erfolgreich.

Sprecherin: Ron Last, Musikproduzent, Sohn von James Last

O-Ton Ron Last: Er war Bassist, ursprünglich hat er Klavier gelernt, dann ist er zur Heeresmusikschule nach Bückeburg gekommen. Da brauchte man zum einen ein klassisches Orchesterinstrument. Das war dann der Bass. Und zum anderen brauchte man ein klassisches Marschinstrument. Das war dann die Tuba. Die hat er dann auch, ich glaube, mit dem letzten Schuss des Krieges sofort hingelegt. Dann kam er als 16-jähriger nach Hause und die Amerikaner, die Bremen besetzt hatten, kamen dann zu ihm und hatten gehört, dass er Bass spielt und brauchten einen Bassisten für ihren Jazz-Club. Dann hatte er gar keinen eigenen Bass. Daraufhin sind dann die Amerikaner kurzerhand zu seinem Basslehrer gefahren und haben den Bass konfisziert. Was meinen Vater ein ganzes Leben lang verfolgt hat, ist, dass dieser Bass diese Nacht nicht überlebt hat, weil ein Betrunkener in den Bass getreten ist. Auf jeden Fall ist er damit, mit Jazz, nicht erst in Berührung bekommen, dass haben sie schon in Bückeburg gespielt, immer dann, wenn die Ausbilder nicht da waren. Aber von da an war eigentlich klar, dass er Bass und Jazz zusammenspielen wird und Spaß dabei haben wird und Spaß dabei finden wird.

Musik: Bert Kämpfert „Strangers in the Night“

O-Ton Ron Last: Bert Kämpfert war im Grunde genommen einer der beiden Orchesterleiter, die halt wirklich erfolgreich waren in Deutschland. Der andere natürlich mein Vater. Die kamen ungefähr zur selben Zeit aus den selben Verbindungen, nämlich Polydor, aus dem selben Studio, was heute Studio Hamburg ist. Und die haben mit ähnlichen Musikern gearbeitet. Am Kontrabass sicherlich Kuddel Grebe, hauptsächlich. Und dann entscheidend war sicherlich auch noch, dass Rolf Ahrens für beide in den Anfängen Schlagzeug gespielt hat. Rolf hatte einen ganz eigenen Sound. Eine sehr tiefe Bassdrum, die sich auch in großen Räumen – und die Aufnahmeräume waren sehr groß – sehr gut als Bassdrum behaupten konnte und war ein für meine Begriffe absolut großartiger Schlagzeuger, weil er eine Form von *lazy playing* gehabt hat, also sehr, sehr *laid back* spielen konnte und das hat er eben sehr, sehr gut gemacht und da kommen eben halt so diese typischen sehr relaxed wirkenden Sounds her wie „Strangers In The Night“ bei Bert Kämpfert oder sagen wir „Morgens um 7:00 ist die Welt noch in Ordnung“ bei James Last, die einfach ganz anders waren als das, was im Grunde genommen soundmäßig gewohnt war von präzisen Orchestern. Und hier hatte man halt eine ganz andere Präzision, die es aber im Grunde genommen ermöglicht hat, dass man sich entspannt dabei. Und das war sehr, sehr gut.

Musik: Bert Kämpfert „Swinging Safari“

O-Ton Ron Last: Der Knacksound. Der Knacksound, der wurde halt gesucht, auch weil er sich besser durchsetzen konnte in der Produktionsart der Zeit. Damals hatte man ein Stereomikrofon, wenn man denn Stereo hatte. Das wurde in einen Raum gehängt. Und dann wurden alle Musiker da so drum herum platziert, dass nachher das große Ganze so klang, wie man sich das vorgestellt hat. Also, die Lautstärke-Regler waren zum Beispiel: „Rolf, geh mal mit dem Schlagzeug 5 Meter nach hinten.“ Das ist nicht so, wie wir das heute im Studio so kennt, wo man alles auf Einzelspuren aufnimmt und hinterher komplette Kontrolle hat. Der Knacksound im Bass, war von daher wichtig als das - wenn man alte Jazzaufnahmen hört, dann hört man zwar auch einen Bass, aber der ist oftmals toll gespielt, aber hat ganz einfach in der Mischung nicht so die Wichtigkeit, konnte sich nicht so durchsetzen. Der Knacksound im Bass hat es halt ermöglicht, in dieser Aufnahmesituation einen Bass darzustellen, der sich tatsächlich nachher in der Aufnahme als Bass identifizieren ließ. Und Ladi und Fiedel Wacker haben dann irgendwann angefangen eine spezielle Technik zu entwickeln mit Plektrum. Und die Tonabnehmer der damaligen Zeit an den E-Bässen haben dann im Grunde genommen den Rest gemacht dazu.

Musik: Bert Kämpfert „Swinging Safari“

O-Ton Ron Last: Der Bass, von jeher das Fundament zu dem, was darüber passiert, lässt sich, durch die großen Frequenzen, die der Bass abgibt, die einen Raum sehr schnell füllen, im Stereobild praktisch nicht abbilden. Das heißt, der Bass ist Mono geblieben, während sich dann im Übergang zum Stereo die ganzen anderen Instrumente insbesondere bei James Last halt mit einer Links-Rechts Darstellung präsentiert haben. Dadurch ist der Bass und halt auch die Bass-Drum vom Schlagzeug, haben mit einmal eine ganz andere Wichtigkeit erfahren, weil sie eben halt auch die einzigen Sachen waren, die wirklich neben dem Solisten im Mono-

Bild waren. Und alles andere ist zur Seite gerückt worden und dadurch, muss man sagen, hat halt der Bass eine extreme Wichtigkeit in den Produktionen, die seitdem entstanden sind, erhalten.

Musik: Freiwillige Selbstkontrolle „Swinging Safari“

O-Ton Michaela Melián: Bert Kämpfert hat natürlich sozusagen meine Kindheit begleitet, sozusagen aus dem Radio gekommen.

Sprecherin: Michaela Melián, Bildende Künstlerin. Sängerin und Bassistin in der Band F.S.K. / Freiwillige Selbstkontrolle in München; Professorin für zeitbasierte Medien an der Hochschule für bildende Künste, Hamburg.

O-Ton Michaela Melián: Mit F.S.K. haben wir in London, 1985, „Swinging Safari“ aus dem Gedächtnis sozusagen, haben wir das re-enacted, appropriiert würde man heute sagen, also nicht nachgespielt, auch nicht mit Noten, nicht angehört, sondern wir haben sozusagen aus dem Stand versucht, das zu erzeugen.

O-Ton Michaela Melián: Und da kommt natürlich dieser knackige, so ein bisschen afrikanische, hüpfende Bass dazu. Und das hat mir sowieso immer gut gefallen. Da gibt es natürlich Klammern, die das immer wieder zusammenfassen. Und ich mache das sehr stark auch über das Hören, weniger über, dass man sich was raus hört, sondern, dass man sich was vorstellt und dann versucht, es zu erfinden. Weil es hat ja immer in der Band, also gerade bei F.S.K., hat es auch mit dem anderen zu tun, es gibt so eine Art Feedback: Der eine spielt das, dann fällt einem dazu das ein. Und dadurch ergeben sich so Sachen, wie man sie sich vorher gar nicht vorgestellt hat, wo man dann an musikalische Vorbilder wie eben Bert Kämpfert denkt und sagt, ah, da probiere ich jetzt so was. Da spielt immer das Unterbewusstsein die ganze Zeit natürlich mit.

Musik: Michaela Melián „Föhrenwald“

O-Ton Michaela Melián: Erst habe ich Gitarre gespielt und mir dann das Cello ausgesucht, weil ich genau die tiefere Frequenz so toll fand und auch die Kombination des Zupf- und Streichinstruments. Abgesehen vom Frequenzbereich, der mich da interessiert hat, hat mich schon immer total begeistert an Musik, was der Bass jetzt vor allem in der Barockmusik eine Funktion hat. Der definiert ja eigentlich im Endeffekt das Tempo, kommt so vom Herzschlag und zusammen mit dem Cembalo wird damit eigentlich auf einer sehr improvisierten Spielweise, auf einer sehr reduzierten Notation basierend, definiert der eigentlich so das Fortschreiten der Akkordwechsel, sozusagen der Rhythmik. Das sind ja oft Tänze, die da zugrunde liegen. Und da ist man eigentlich, wenn man dann weiterdenkt, sehr schnell bei der Pop-Musik oder auch beim Jazz natürlich. Und das hat mich immer interessiert, weniger die Melodie, als sozusagen das Strukturieren von Musik, also Denken in Pattern, Denken in kompositorischen Schemata, in Wiederholungen, in Repetitionen, in Überleitungen, weil der Bass ja zusammen mit, in dem Fall dem Cembalo, oder später in meiner Band mit dem

Schlagzeug, eben auch die vorbereitet – die Changes. Das ist eine unglaublich tolle, kreative Möglichkeit im Musikensemble zu spielen.

O-Ton Michaela Melián: Ich habe natürlich, als ich Cello studiert habe, in Orchestern gespielt und das ist überwältigend, weil wenn man da auf der Seite sitzt, wo die ganzen Cellisten sitzen, also gerade wenn man dann in die romantische Musik reingeht und dann spielen da so acht Celli und sechs Kontrabässe oder so etwas, dann fängt da der ganze Boden zu vibrieren an und man sitzt in so einem richtigen, so einem Frequenzraum. Also, es ist unglaublich toll. Das holt einen mindestens so ab wie in der Diskothek, das gibt so ein unglaubliches Erlebnis, wenn man da in so einem Klangkörper richtig drin sitzt, den man ja sozusagen gleichzeitig mitgestaltet.

Musik: Sly & The Family Stone

O-Ton Justus Köhncke: Wir reden von Funk – weil's sexy ist? Es ist definitiv sexy, es ist vielleicht wie so'n kleiner Klaps beim Sex – so'n Slap.

O-Ton Justus Köhncke: Der Slap-Bass – das sind ja gar keine tiefen Töne, sondern hohe, die den Bass unterbrechen und die so ins Herz slappen. Eine wichtige Erfindung, die dann bis heute Folgen hat und Imitatoren – gute und schlechte.

Sprecherin: Justus Köhncke, Musiker und Produzent

O-Ton Justus Köhncke: Der Slap-Bass – ein weites Feld. Es gab ja in der klassischen Musik auch im Bassbereich bei Bela Bartok solche Inventionen. Bartok hat ja ein eigenes Instrument eingeführt, weil er wollte, dass die Bassisten und die Celli-Spieler slappen, also, dass die Saite aufs Holz knallt und man ein entsprechendes Geräusch erhält.

Musik: Chic "Good Times"

O-Ton Justus Köhncke: Wir hören die „GröBaZ“ – die Größte-Bassline-aller-Zeiten, no more, no less. Woran liegt das? Bernard Edwards konnte unheimlich viele Noten in einer Bassline unterbringen, ohne dass sich der Bass hervortut oder so, sondern das Stück mit Hilfe des tollen Drummers natürlich auch – alle bei Chic waren geniale Musiker – die ganze Sache trägt und zum Schweben bringt. Ohne Slaps, ohne Sperenzchen und vor allem ohne Minimalismus – und wie das geht, ist mir bis heute ein Rätsel: Viele Töne, die wie einer wirken.

Musik: Donna Summer "I Feel Love"

O-Ton Justus Köhncke: Weniges, weil das eins der größten Stücke aller Zeiten ist, habe ich genauer analysiert und auch schamlosester nachgemacht in meinem Musik-Oeuvre als „I Feel Love“. Das besteht aus drei Bässen, da gibt es einen oktavierten Sequenzer mit Sechzehnteln links und rechts im Raum und in der Mitte noch einen Sub-Bass, der auf die Viertel dieselben

Töne spielt – und das sind drei Töne. Und das war vom anderen Stern, das hat „I Feel Love“ etabliert als aus der Zukunft. Aber: das wirkliche Fundament des Basses liegt tiefer, in viel tieferen Frequenzen.

Musik: Brentford All Stars “Throw Me Corn”

O-Ton Mark Ernestus: Ich erinnere mich, wenn ich als Jugendlicher manchmal Bands gesehen hab, manchmal hab ich wirklich nicht verstanden, warum der Bass überhaupt da ist, weil, man hat ihn nur so ein bisschen rausgehört und Schlagzeug, Gitarre, Gesang – alles war klar. Aber bei Reggae hat der Bass wirklich eine ganz tragende Rolle.

Sprecherin: Mark Ernestus, Musik-Produzent

O-Ton Mark Ernestus: Es gibt im Reggae den Begriff „Riddim“, das ist die Basis von einem Tune und das ist im Wesentlichen der Basslauf.

Musik: Techniques All Stars “Stalag 17 Dub”

O-Ton Mark Ernestus: Die technische Möglichkeit gibt es ja erst seit einigen Jahrzehnten, Bass in großer Lautstärke wiederzugeben. Und aus irgendeinem Grund hat besonders Reggae in Jamaika das sehr angenommen und sehr kultiviert, weil man da halt eine Musikkultur hatte, wo rivalisierende Sound Systems gegeneinander angetreten sind, da auch immer großer Wettbewerb bestand und man hat natürlich dort den Vorteil, dass es immer warm ist, das heißt, dass Sound Systems in der Regel draußen stehen können und man keine Probleme mit Raum-Akustik hat, weil tiefe Bässe haben sehr lange Wellenlängen und sind in geschlossenen Räumen sehr schwer zu kontrollieren, ohne dass es dröhnt und räsontiert. Vielleicht hat das dazu beigetragen, dass besonders in Jamaika der Bass sehr bewusst oder sehr ausgiebig benutzt wurde, eingesetzt wurde.

Musik: King Jammy “Under Mi Sleng Teng Dub”

O-Ton Mark Ernestus: Wenn ein Sound System draußen steht, dann kann sich idealerweise der Schall frei ausbreiten, wenn man in einem geschlossenen Raum ist, hat man immer das Problem, besonders die tiefen Frequenzen, die große Wellenlängen haben, sind schwer zu kontrollieren. Ein 50 Hertz-Ton hat eine Wellenlänge von etwa sieben Meter und in einem geschlossenen Raum wird der Schall ja viele Male zwischen den Wänden und zwischen Decke und Boden reflektiert und besonders die tief-frequenten, langen Wellen verlieren ihre Energie nicht so schnell. Das heißt, sie werden oft hin- und hergeworfen und es gibt dann Überlagerungen und Auslöschungen. Das heißt, man hat meistens ein ziemliches Chaos und das ist aufgrund der Energie und der Wellenlänge schwer zu kontrollieren in einem geschlossenen Raum.

Musik: Kode 9 „Sine“

O-Ton Mark Ernestus: Ich würde sagen, dass das Verständnis von Raumakustik der technischen Entwicklung von Lautsprechern weit hinterherhinkt und dass es wenige Räume gibt, die besonders Bass ausreichend absorbieren, um überhaupt eine sinnvolle Wiedergabe zu ermöglichen.

O-Ton Daniel Kothenschulte: Manchmal sieht man verfallene Kinos, ja? Die Leinwand ist weg und man sieht noch hinter der Leinwand einen riesigen schwarzen Trichter. Also man sieht Elemente von Lautsprecheranlagen, wie es sie nur in Kinos gab, zu einem Zeitpunkt, als die technische Reproduktion von Klang noch nicht sehr weit entwickelt war.

Sprecherin: Daniel Kothenschulte, Filmkritiker und Stummfilmmusiker

O-Ton Daniel Kothenschulte: Die Leute hörten Radio. Sie hatten ein Grammophon zuhause, mit einem Trichter und das Mikrofon, war erst ein paar Jahre alt, ist erst in den Zwanziger Jahren erfunden worden. Also es war eine sehr avancierte Technik. Und das Irre ist, man sah sie nicht. Sie war verschwunden hinter der Leinwand, sie befand sich im Dunkeln.

Musik: Fumio Hayasaka „Die sieben Samurai“, Original Soundtrack

O-Ton Daniel Kothenschulte: Also, was da geschah, war offenbar mysteriös, für das Publikum so gar nicht zu durchschauen, und das sollte es ja auch gar nicht, denn das Tolle am Kino ist ja: Sie sind vom Bild derart fasziniert, das der Ton immer sekundär ist und nur ganz schwer aus diesem Hinterhalt, aus dem Hintergrund herauskommt. Insofern hatte die Kinotechnik eine Existenz im Verborgenen, aus der sie sehr viel gemacht hat.

Tonbeispiel: Alfred Hitchcock „Der Mann der zu viel wusste“ kurz mit Kino O-Ton

O-Ton Daniel Kothenschulte: Ein frühes Beispiel für Bass, finde ich, in der Filmmusik ist Alfred Hitchcocks Film „Der Mann der zu viel wusste“, der hat den Film zweimal gedreht, einmal 1934 und dann noch mal 20 Jahren später in Hollywood. Und in beiden Filmen ist das gleiche Orchesterstück in der Mordszene zu hören. Ein Orchesterstück mit allem Pipapo und allen Schikanen und der Höhepunkt ist ein Basstrommelsolo und wenn dann die Zimbeln klingeln, dann soll gleichzeitig der Schuss in dieser Musik verschwinden.

Tonbeispiel: Alfred Hitchcock „Der Mann der zu viel wusste“ kurz mit Kino O-Ton

O-Ton Daniel Kothenschulte: Aber dass die Basstrommel geschlagen wird, ist natürlich ein sehr großer Spannungsmoment. Und wenn wir die beiden Filme vergleichen, den frühen Film und den späten Film mit der gleichen Musik, dann merken wir, was wir in der frühen Fassung technisch alles verloren ging. Man kann gar nicht mehr die Basstöne der Orgel hören, die auch ganz wichtig sind. In der zweiten Version ist das sehr, sehr präsent im Klang. Man merkt also, im frühen Kino ging gar nicht viel mit dem Bass. Man wollte gerne, aber es gab Grenzen.

Musik: John Williams „Jaws“, Original Soundtrack

O-Ton Daniel Kothenschulte: „Jaws“ von John Williams, finde ich, ist ein Klassiker in der Filmmusik, weil er sozusagen an der Endphase komponierter Sound-Effekte steht. Also da hat noch ein großer spätromantischer Komponist, John Williams, mit allen klassischen Orchesterfarben versucht, Soundeffekte zu machen, wie in der Stummfilmzeit. Wenn der Hai kommt, dann spielen zwei Fagotte und vier Kontrabässe. Aber sie mischen sich in einer Weise, wie das heute mit elektronischen Klangeffekten gemacht wird. Es ist immer noch ein Musikstück. Es ist alles in Noten geschrieben und wir können es sogar nachspielen. Aber wie es eingesetzt wird, hat es die Funktion heutiger Soundeffekte. Da entsteht etwas für uns unbewusst Bedrohliches. Was wir gar nicht als Musik im ersten Moment wahrnehmen, sondern es ist ein Signal. Da kommt etwa Schlimmes.

Musik: Studio 1 (Mike Ink) „Rot 3“

O-Ton Justus Köhncke: Der Bass ist im Frequenzspektrum das mit der meisten Energie und das, was vor allem auf der Tanzfläche mit dem Volksmund gesagt „in den Bauch geht“ im Zusammenspiel mit der Bass Drum – am besten, nach letzten quantenphysikalischen Erkenntnissen, gemischt, dass sie sich nicht in die Quere kommen und wummern, sondern massiv reinhauen. Da wurde ja auch in den neunziger Jahren viel Forschung betrieben: die Kunst der Mischung von Bass und Bass Drum wurde in den Neunzigern perfektioniert auf den Club hin.

Musik: Justus Köhncke „2 After 909“

Musik: Rhythm & Sound „No Partial“

O-Ton Mark Ernestus: Ich denke, jede moderne Club-Musik oder Tanzmusik nutzt Bass, aber Bassmusik würde für mich bedeuten: Musik, die die Möglichkeiten von Bass sehr prominent und bewusst und kreativ einsetzt. Und da sehe ich an größeren Genres aus den letzten Jahrzehnten, würde ich sehen: Reggae, Drum & Bass und Dubstep. Und da gibt's natürlich viele Unter-Genres und Ausfächerungen.

Musik: Trace & Nico „Damn Son“

O-Ton Christian Werthschulte: Das Neue bei Drum & Bass, was den Bass angeht, war ja, dass der Bass selber dominant wurde – also zum Einen als Träger von Melodien, zum Anderen aber auch, dass die Stücke auf diesen Punkt hin konstruiert wurden, wo so ein massiver Bass einsetzt – zum Beispiel bei „Damn Son“ von Trace & Nico ist das deutlich der Fall.

Sprecherin: Christian Werthschulte, Journalist und Autor

O-Ton Christian Werthschulte: Dieser Bass als Melodieinsatz, den findet man später zum Beispiel im UK Garage, den findet man im Dubstep sehr stark. Und das Andere dieser Art, dass Stücke quasi auf den Basseinsatz als Höhepunkt des Stücks, quasi als Refrain, hin konstruiert werden, das ist eigentlich mittlerweile gang und gäbe in der Dance Music. Da gibt's regelmäßig diese Stellen, wo halt die Melodie so ein bisschen läuft und dann setzen die Instrumente ein und dann gibt's so eine kurze Pause – und dann kommt der Bass, also der sogenannte Drop. Das ist eigentlich ein Stilmittel, was man überall heute findet.

Musik: Extreme Bass Boosted Songs 2017 (Ausschnitt)

O-Ton Christian Wertschulte: Und der Bass Sound ist dann sehr unterschiedlich, es gibt einen eher runden, warm klingenden Bass, der aus dem House kommt und es gibt so einen sehr aggressiven Bass, der fast schon an so eine Art verzerrter Gitarre erinnert, also ein bisschen höher liegt als die klassischen Bass-Frequenzen.

Musik: Skream & Cluekid „Sandsnake“

O-Ton Mark Ernestus: Stile wie Drum & Bass und Dubstep sind natürlich mindestens stark beeinflusst von der Reggae-Bass-Kultur, aber ich denke, dass einfach die technische Weiterentwicklung ermöglicht hat, da noch extremer zu werden. Man kennt das von Reggae Sound Systems, dass sich Leute vor die 18-Zoll-Basslautsprecher stellen und sich so'n bisschen massieren lassen vom Bass, aber modernere Anlagen, wie sie zum Beispiel auf Dubstep Parties eingesetzt wurden, das ist manchmal schon fast gewalttätig, was da an Bass erzeugt wird.

Musik: Skrillex “Scary Monsters and Nice Sprites”

O-Ton Justus Köhncke: Ich war immer großer Follower von Native Instruments, alle Instrumente eifrig benutzt. Als „Massive“ rauskam, gefiel mir die Ästhetik überhaupt nicht. Ein toller Synthesizer, aber der machte eben in erster Linie „wao-wumm-wumm-wumm-wumm...“ – so diese Machismo-haften Riesen- Monsterbässe. Hab ich nie benutzt. Hat mir nie gefallen. Fand die unsubtil. Übergriffig. Blöde Sound-Ästhetik.

Musik: Coldplay “Speed Of Sound”

O-Ton Christian Werthschulte: Es war sicher Mitte der Nuller Jahre so, dass sehr viel Popmusik da drauf produziert wurde, dass man sie auf Laptop-Lautsprechern und dann auch den ersten Smartphones hört oder halt auf iPod-Kopfhörern, die nicht sonderlich viel Bass transportieren. Da war es auf jeden Fall so, dass man versucht hat, diese Bassfrequenzen in den verschiedenen Underground-Musiken zu retten, besonders halt im Club. Das war natürlich auch die Zeit, als die Funktion 1-Sound-Anlage quasi zum Club-Standard wurde. Interessanterweise hat sich da eigentlich der Underground durchgesetzt, das heißt, wenn man jetzt mal sich aktuelle Charts-Produktionen anhört, egal ob das Rihanna ist oder ob das

„Despacito“ ist, also ein Reggaeton-Stück oder auch natürlich so was wie Kendrick Lamar, dann haben die eigentlich alle mittlerweile sehr wuchtige Bass-Sektionen.

Musik: Kendrick Lamar “Yah”

O-Ton Anthony Moore If you speak to most people about Tinnitus, they usually have high pitched

Übersetzung: Wenn Sie im Allgemeinen über Tinnitus sprechen, geht es normalerweise um hohes Piepen, etwa so um die 5.000 oder 6.000 Hertz, ein konstantes Pfeifen im Ohr. Und das habe ich auch.

Sprecherin: Anthony Moore, Musiker und Sänger, emeritierter Professor für Sound an der Kunsthochschule für Medien, Köln.

O-Ton Anthony Moore But the low frequency version of that is exactly the same, instead of being a high ringing, it’s a very deep in my case it’s a sort of deep rumble.

Übersetzung: Aber die Niederfrequenzversion davon ist genau die gleiche, nur anstatt, dass es in diesem Fall kein hoher Pfeifton ist, sondern, wie in meinem Fall, eine Art tiefes Grollen.

O-Ton Anthony Moore (Fortsetzung) When it first came on, I was lying in bed and I thought: What is it? Is it the fridge? Have we left some machine on? Is it some kind of air conditioning? Is there, you know, a lorry parked outside, with the motor running? And it was this kind of low, very deep rumbling, continuous rumbling.

Übersetzung: Als es anfing, lag ich im Bett und dachte: Was ist das? Ist das der Kühlschrank? Haben wir noch irgendeine Maschine eingeschaltet? Ist es eine Klimaanlage? Parkt draußen ein Lastwagen und der Motor läuft? Und es war diese Art von tiefem, sehr tief grummelnden, ununterbrochenem Grollen.

O-Ton Anthony Moore (Fortsetzung) And I gradually realized after a couple of days, you know, checking and so on and going to different environments, that it was coming from within

Übersetzung: Erst nach ein paar Tagen, als ich es in unterschiedlichen Umgebungen für mich getestet hatte, habe ich gemerkt, dass es von innen kam. Und zwar eine Form, die ich Niederfrequenz-Tinnitus nennen würde. Zum Glück gibt es tagsüber draußen eine Menge an Low End in den Umgebungsgeräuschen und diese tiefen Frequenzen maskieren diesen Tinnitus, jedenfalls in meinem Fall ist das so. Jetzt, wo ich das alles verraten habe, werde ich wohl nie wieder einen Job als Soundingenieur oder Plattenproduzent bekommen.

O-Ton Anthony Moore: (*lacht*) I just probably put myself out of work for the rest of my life!

Musik: King Midas Sound “I Dub”

O-Ton Christian Werthschulte: Ich glaube, es gibt einfach im Moment bestimmte Underground-Musik, die den Bass insofern einsetzt, als dass sie sich einfach traut, einen bisschen mehr damit zu machen: im Zweifelsfall einen bisschen tiefer runterzugehen oder auch einen bisschen höher oder eben noch ein bisschen stärker zu übersteuern.

Musik: N.E.M.R.U.D.E. „Perses“

O-Ton Justus Köhncke: Ich sehe das in Ausprägungen bei allen. Wo wir hier so sind, hier treten auch manchmal so Künstler auf, so queere, junge Leute, Männer, Frauen, Gender egal, mit ihren Entwürfen – das ist alles Bassmusik, was die machen. So ein bisschen so wie früherer Electro Punk, aber vor allem Bassmusik. Und warum ich da nicht immer so musikalisch drauf einsteigen kann als alter Mann, ist, glaube ich, das schwimmt, es ist einfach so ein Gewummer, das einen so’n bisschen überwältigt so per Frequenz, aber es ist keine Bassline. Es ist nicht Bernard Edwards, sondern es ist mehr so „Bouw-wouw-wouw-bub-bub“ und oben drüber deklamiert jemand seine queere Unterdrückung. Ist ja auch alles prima, aber ich mag, ja, ich mag Bass–LINES!

Medley:

Elvis Presley – Fever

Nancy Sinatra – These Boots Are Made For Walking

The Beatles – Come Together

Lou Reed – Walk On The Wild Side

The Temptations – Papa Was A Rolling Stone

Pink Floyd – Money

Bauhaus – Bela Lugosi’s Dead

Michael Jackson – Billy Jean

Pino D’Angio – Ma Quale Idea

O-Ton Anthony Moore: I think, low end frequencies are long waves. And in my opinion they are kind of turbulent, it’s a kind of turbulence: low end. So if you don’t tune the level and the filters to the shape of the room you are in, you can get a lot of what, I say, is simply turbulence.

Übersetzung: Niedrige Frequenzen sind lange Wellen. Und meiner Meinung nach sind sie irgendwie turbulent. Low End, das ist eine Art von Turbulenz. Wenn Sie also den Lautstärkepegel und die Filter einer Soundanlage nicht auf die Form des Raums abstimmen, in dem Sie sich gerade befinden, können Sie eine Menge von dem bekommen, was ich einfach Turbulenzen nennen würde.

O-Ton Anthony Moore: Just like you are flying in an aeroplane and suddenly it starts to fall out of the sky, there are big bumps and holes, and densities and uncontrolled sort of low end in a space, in an enclosed space, is something I do not appreciate at all.

Übersetzung: Als würdest Du mit einem Flugzeug fliegen und plötzlich tauchen im Himmel Turbulenzen auf, große Unebenheiten und Löcher und Verdichtungen. Und diese unkontrollierte Art von niedrigem Frequenzen in einem Raum, in einem geschlossenen Raum, ist etwas, das ich überhaupt nicht ausstehen kann.

O-Ton Daniel Kothenschule: Also, die größte Spielfläche für wummernde Bässe als Soundeffekt ist ironischerweise der Dokumentarfilm heutzutage. Wenn Sie im Fernsehen Dokumentarfilme angucken – es muss nicht die Nazizeit, es kann alles andere Fiese auch sein – dann wummert es unbestimmt aus dem Hintergrund

Klangbeispiel: Zeigenössischer Dokumentarfilm mit Bass-Drone im Hintergrund

O-Ton Daniel Kothenschulte: Und das ist eine Pest, ja? Weil sie so einfach zu generieren ist? Das kann man sozusagen im Schnittcomputer gleich mitmachen. Da muss man noch nicht mal was von Musik verstehen, das ist überhaupt nicht, was ein Komponist komponiert hat. Das ist etwas, was eben der Schnittmeister oder der Regisseur selber aus dem Ärmel schüttelt. Entsprechend unbestimmt ist oft dann auch der Effekt dieser Klänge. Der Normalzustand ist heute, dass die Leute heute davon überhaupt keine Ahnung haben.

O-Ton Benjamin Noys: The interesting communality of sound and heaviness of bass being associated with industry.

Übersetzung: Man kann eine interessante Verbindungslinie von Sound und der Heaviness des Basses zum Industriezeitalter ziehen.

Sprecher: Benjamin Noys, Professor für kritische Theorie an der University of Chichester, England

O-Ton Benjamin Noys: My partners father was a steel worker in South Wales and he is quiet deaf, because of the noise of the factory It's just a production line, its just a long job, moving down the production line, it is just sound, kind of weird that we go to clubs to experience noises our grand fathers experienced eight hours a day, or twelve hours a day, in factory shifts.

Übersetzung: Mein Schwiegervater war Stahlarbeiter in Südwales. Und er ist heute fast taub, wegen dem Lärm in der Fabrik. Fließbandarbeit. Lange Schichten. Das Fließband läuft. Und das ist einfach purer Sound. Irgendwie verrückt, dass wir in Clubs gehen, um Geräusche zu erleben, die unsere Großväter acht oder zwölf Stunden am Tag in Fabrikshiften erlebt haben.

O-Ton Christian Werthschulte: Es gibt, glaube ich, verschiedene Erklärungen dafür, dass der Bass mittlerweile das dominante Instrument in der Popmusik geworden ist – dominante Instrument im doppelten Sinne: als Instrument, aber auch als Mittel. Das eine ist natürlich eine technologische. Man kann Bass heute auch mit kleinen Lautsprechern sehr viel besser abbilden. Das gilt für Kopfhörer, das gilt aber auch für so etwas wie Bluetooth-Boxen und das gilt natürlich erst recht für diese ausgefuchsten Club Sound Systeme.

Musik: Flying Lotus „The Diddler“

O-Ton Christian Werthschulte: Und das zweite ist vielleicht tatsächlich eine gesellschaftliche Art und Weise. Und da finde ich insofern interessant, dass der Bass ja irgendwie viel ozeanischer geworden ist als er früher war. Wenn man mal 25 Jahre zurückschaut zum Beispiel auf House-Platten oder so – da war der Bass ja ein klares Melodieinstrument, es gab schöne Bassläufe. Und heute hat man Bass irgendwie nur noch als Präsenz quasi da, es geht gar nicht so sehr darum, dass eine Melodie transportiert wird.

Musik: Offset & Metro Boomin “Ric Flair Drip”

O-Ton Christian Werthschulte: Das hat man zum Beispiel, wenn man mal auf so eine HipHop-Party geht, dann gibt’s ja immer diese tiefen 808-Bässe, die so richtig lange nachhallen und dann rasten ja immer alle total aus an dieser Stelle. Das liegt daran, dass es einfach so ein tolles warmes Gefühl ist, wenn dieser Bass dann kommt, man kann sich sozusagen da drin verlieren. Man kann eine bestimmte Form von Subjektivität auch verlieren. Es fühlt sich gut an. Es ist sozusagen ein Eskapismus dessen, dass man immer alles zusammenhalten muss, dass man immer genau weiß, was tu ich jetzt, ist das gut für meinen Lebenslauf? und sowas. Und das wird im Moment, glaube ich, über Bass am Effektivsten einfach transportiert sozusagen. Vor 50 Jahren hat man das vielleicht in so lang anhaltenden Gitarrensolis oder halt in Hendrix-Verstärker-Krach oder so etwas, dieses psychedelische Gefühl – das löst sich im Moment halt im Bass einfach auf.

Musik: Sabla “Fire/Wire”

O-Ton Benjamin Noys: So it’s obviously a core for dancing. For the physical experience, in a way. Bass is played loud. Literally makes your chest, your body throb. And I think that’s kind of very crucial to music scenes to say: this intense experience, it is a sort of dividing people. Where everybody else is saying, this is not music. I can’t listen to it. To make a scene is to take. We can take this. We can dance to it. We can express ourselves to it.

Voice over / Übersetzung Benjamin Noys: Es ist offensichtlich der Grund, der Kern warum wir tanzen. Wir tanzen um der körperlichen Erfahrung willen, gewissermaßen. Bass wird laut gespielt und lässt deine Brust, deinen Körper buchstäblich erzittern. Und für Musikszene ist es ausschlaggebend, zu sagen: Diese intensive Erfahrung trennt uns von den Anderen – die sagen: Das ist ja keine Musik, so was höre ich mir nicht an. Um eine Gemeinschaft

herzustellen, halten wir genau das aus. Wir halten das aus. Wir können dazu sogar tanzen. Wir können uns dazu ausdrücken.

Musik: Sabla „Fire/Wire“

O-Ton Mark Ernestus: Das Gute am Bass ist, dass er die Ohren in Ruhe lässt, während hohe und mittlere Frequenzen sehr leicht anstrengend oder sogar schmerzhaft sein können. Und das ist beim Bass und besonders beim tiefen Bass nie der Fall. Wichtig am Bass ist, dass es immer auch eine physische Erfahrung ist, wo man Musik eben nicht nur hört, sondern auch spürt.

Musik: Sabla „Fire/Wire“

Sprecherin: „Into The Deep“ – eine Lange Nacht über Tiefe in der Musik, von Olaf Karnik und Volker Zander.

Als Stimmen waren beteiligt: die Musikerin Julia Eckhardt, der Sänger und Stimmtrainer Jeff Cascaro, der DJ und Autor Hans Nieswandt und der Musikethnologe Michael E. Veal, die Opernregisseurin Anna-Sophie Mahler, die Musikwissenschaftlerin und Autorin Anna Schürmer, die Komponistin und Musikerin Lea Bertucci und der Theatermusiker und Filmkomponist Jörg Follert, die Musikproduzenten Mark Ernestus, Justus Köhncke und Ron Last, der Kontrabassist Sebastian Gramss, der Kirchenorganist Dominik Susteck, der Konzertproduzent Hajime Ishizaka, der Filmkritiker Daniel Kothenschulte, die Künstlerin Michaela Melián, der Musiker Anthony Moore, der Kulturwissenschaftler Benjamin Noys und der Journalist Christian Werthschulte.

Sprecher: Laura Sundermann, Daniel Berger und Nicola Gründel

Ton und Technik: Michael Morawietz und Kathrin Fidorra

Redaktion: Monika Künzel

Regie: Philippe Brühl

Musik

Musikliste

1. Stunde

Titel: Dark was the night - cold was the ground

Länge: 02:30

Interpret und Komponist: Willie "Blind Willie" Johnson

Label: Jazz Selection Best.-Nr: 40012

Titel: Pop No. 3

Länge: 01:00

Interpret: Gas

Komponist: Wolfgang Voigt

Label: MILLE PLATEAUX

Plattentitel: Musikexpress 50: Force Inc. / Mille Plateaux

Titel: No partial

Länge: 00:40

Interpret und Komponist: Rhythm And Sound

Label: BURIAL MIX Best.-Nr: 2377-2

Plattentitel: Rhythm & sound

Titel: I.K.E.

Länge: 00:45

Interpret: Michael Veal & Aqua Ife

Komponist: Michael Veal

Label: Sea Bat Music

Plattentitel: CD: Vol. Two, Nektonic

Titel: My favorite things (My favourite things)

Länge: 02:20

Interpret: John Coltrane Quintet

Komponist: Richard Rodgers

Label: PASSPORT Best.-Nr: JJCD-1009

Plattentitel: John Coltrane Quintet with Eric Dolphy

Titel: I'm still in love with you

Länge: 01:30

Interpret: Al Green

Komponist: Al Green, Willie Mitchell, Al Jackson

Label: Cream Best.-Nr: INT 148.109

Plattentitel: Cream of Al Green

Titel: Bridge over troubled water

Länge: 01:34

Interpret: Aretha Franklin

Komponist: Paul Simon

Label: Mediahaus Best.-Nr: 747054-2

Plattentitel: Respect - The very best of Aretha Franklin

Titel: A taste of honey
Länge: 01:42
Interpret: Jeff Cascaro
Komponist: Bobby Scott
Label: herzog records

Titel: Hope there's someone
Länge: 01:21
Interpret: Antony & The Johnsons
Komponist: Antony
Label: ROUGH TRADE RECORDS UK LTD. Best.-Nr: RTRADCD223
Plattentitel: I am a bird now

Titel: Once upon a time in the west (Main theme)
Länge: 01:05
Interpret: Orchester
Komponist: Ennio Morricone
Label: Virgin Best.-Nr: 786782-2
Plattentitel: Ennio Morricone - Film music 1966 - 1987

Titel: Ouverture
Länge: 02:00
Interpret: Jessey Norman
Komponist: Richard Wagner
Label: Deutsche Grammophon Best.-Nr: 423 613-1
Plattentitel: LP: Tannhäuser, Siegfried-Idyll, Tristan und Isolde

Titel: Isoldes Liebestod
Länge: 02:30
Interpret: Jessey Norman
Komponist: Richard Wagner
Label: Deutsche Grammophon Best.-Nr: 423 613-1
Plattentitel: LP: Tannhäuser, Siegfried-Idyll, Tristan und Isolde

Titel: Occam IV
Länge: 04:30
Interpret: Julia Eckhardt
Komponist: Éliane Radige
Label: SACEM
Plattentitel: CD: Éliane Radige - Occam Ocean 1

Titel: Can you feel it
Länge: 01:52
Interpret: Mr. Fingers
Komponist: Heard
Label: Polystar Best.-Nr: 0694022

Titel: Wichita Lineman
Länge: 01:40
Interpret: Glen Campbell
Komponist: Jimmy Layne Webb
Label: CHAPTER III Best.-Nr: 0200-2
Plattentitel: Committed - Music from the Miramax motion picture

Titel: Wieviel Menschen waren glücklich, daß du gelebt?
Länge: 01:40
Interpret: Hildegard Knef
Komponist: Hans Hammerschmid
Label: W S M Best.-Nr: 505101107582
Plattentitel: Schöne Zeiten - Ihre unvergessenen Singles

Titel: Fleurette africaine
Länge: 02:33
Interpret: Ellington/Mingus/Roach Trio
Komponist: Edward Kennedy "Duke" Ellington
Label: Blue Note Best.-Nr: 746398-2
Plattentitel: Money jungle

Titel: Patterns for Alto
Länge: 03:00
Interpret und Komponist: Lea Bertucci
Label: NNA Tapes Best.-Nr: NNA 108
Plattentitel: CD: Metal Aether

2. Stunde

Titel: Region I
Länge: 01:40
Solist: Aloys Kontarsky (Kl); Harald Bojë (Elektronium); Peter Eötvös (Elektrochord);
Christoph Caskel (Tamtam)
Dirigent und Komponist: Karlheinz Stockhausen

Titel: Kurzwellen (für 6 Spieler),
Länge: 01:20
Komponist: Karlheinz Stockhausen
Label: Grammophon Best.-Nr: 139 451

Titel: Gesang der Jünglinge
Länge: 01:04
Solist: Karlheinz Stockhausen (elt); Gottfried Michael Koenig (elt); Josef Protschka (voc)
Komponist: Karlheinz Stockhausen
Label: Chrome Dreams Best.-Nr: CDCD5033

Titel: Region III
Länge: 02:10
Orchester: Südfunk-Sinfonieorchester
Dirigent: Peter Eötvös
Komponist: Karlheinz Stockhausen

Titel: Helikopter-Streichquartett. Für 2 Violinen, Viola, Violoncello, 4 Helikopter mit Piloten und 4 Tontechniker, 4 Fernseh-Sender, 4 x 3 Ton-Sender, Auditorium mit 4 Fernseh-Säulen und 4 Lautsprecher-Säulen, Klangregisseur mit Mischpult und Moderator (ad. lib.), a) Start der Turbinen - Einsatz der Instrumente - b) 1. Formeldurchgang c) 2. Formeldurchgang d) 3. Formeldurchgang e) Abstieg - Landung - Schluss (Stille)

Länge: 01:48
Ensemble: Arditti String Quartet
Dirigent: Karlheinz Stockhausen
Komponist: Karlheinz Stockhausen
Label: Auvidis Best.-Nr: 782097

Titel: Studie I
Länge: 01:00
Solist und Komponist: Karlheinz Stockhausen (elt)
Label: Chrome Dreams Best.-Nr: CDCD5033

Titel: Phase 4
Länge: 00:45
Interpret und Komponist: Jeff Mills
Label: INTERFISCH REC.
Plattentitel: CD: Waveform Transmission Vol. 1

Titel: Sinfonie Nr. 5 cis-Moll,
Länge: 01:00
Orchester: Royal Concertgebouw Orchestra
Dirigent: Riccardo Chailly
Komponist: Gustav Mahler
Label: Decca Best.-Nr: 4756686

Titel: Lonely woman
Länge: 00:57
Interpret: Ornette Coleman Quartet
Komponist: Ornette Coleman
Label: RHINO Best.-Nr: 271410-2
Plattentitel: The shape of Jazz to come

Titel: Orpheus, StWV 76 (Ballett in 3 Szenen), Orphée pleure Eurydice. Lento ostenuto (I,1)
Länge: 01:15
Orchester: RCA Victor Symphony Orchestra
Dirigent: Igor Strawinsky
Komponist: Igor Strawinsky, George Balanchine, Igor Strawinsky
Label: unbekannt Best.-Nr: 1721255

Titel: Mystery train
Länge: 01:00
Interpret: Elvis Presley
Komponist: Herman jr Parker, Sam C. Phillips
Label: BMG STRATEGIC MARKETING GROUP
Best.-Nr: 661308-2 Plattentitel: Elvis at Sun

Titel: Twilight city
Länge: 00:38
Interpret: The Vulcanes
Komponist: Joseph Saraceno
Label: Admission To Music Best.-Nr: ATM3825-AH

Titel: Glob Waterfall
Länge: 01:14
Interpret und Komponist: Joe Meek
Label: Chrome Dreams Best.-Nr: I2227131

Titel: I'm not in love
Länge: 02:00
Interpret: 10cc
Komponist: Eric Stewart, Graham Gouldman
Label: Mercury Best.-Nr: 888964-2
Plattentitel: I'm not in love

Titel: Trilhos urbanas
Länge: 02:24
Interpret und Komponist: Caetano Veloso
Label: Emarcy Records Best.-Nr: 546638-2
Plattentitel: Omaggio a Federico e Giulietta

Titel: Underground
Länge: 01:30
Interpret: Lee "Scratch" Perry & The Upsetters
Komponist: Lee Perry
Label: Island Records Best.-Nr: B0002430-02

Titel: Ethiopian Version
Länge: 01:00
Interpret: King Tubby & Soul Syndicate
Komponist: Bertram Brown
Label: Blood & Fire Best.-Nr: BAFCD 011
Plattentitel: CD: Freedom Sounds in Dub

Titel: Carrier
Länge: 01:27
Interpret und Komponist: Rhythm And Sound
Label: BURIAL MIX Best.-Nr: 2377-2
Plattentitel: Rhythm & sound

Titel: Panaiotis: Suiiren
Länge: 05:00
Interpret Komponist: Pauline Olivros, Stuart Dempster
Label: New Albion Records Best.-Nr: NA 022 CD
Plattentitel: CD: Deep Listening

3. Stunde

Titel: Fire / Wire
Länge: 05:20
Interpret und Komponist: Sabla
Label: Disk Records Best.-Nr: DISK 13
Plattentitel: Sabla - Danzaguida

Titel: Haitian fight song
Länge: 01:34
Interpret und Komponist: Charles Mingus
Label: RHINO Best.-Nr: 273749-2
Plattentitel: Atlantic Jazz Masters

Titel: Compared to what
Länge: 00:17
Interpret: Newman, Joe (tp)
Komponist: Gene McDaniels
Label: Atlantic Best.-Nr: SD 8230
Plattentitel: First Take

Titel: Morgens um sieben (ist die Welt noch in Ordnung)
Länge: 01:04
Interpret: Orchester James Last
Komponist: James Last
Label: Polydor Best.-Nr: 557713-2
Plattentitel: The best of great instrumentals

Titel: Strangers in the night (Love Theme)
Länge: 01:54
Interpret und Komponist: Bert Kaempfert
Label: Polydor Best.-Nr: 549054-2
Plattentitel: The Polydor singles collection 1958/1972

Titel: The bass walks
Länge: 02:38
Interpret und Komponist: Bert Kaempfert
Label: Polydor Best.-Nr: 549054-2
Plattentitel: The Polydor singles collection 1958/1972

Titel: Swinging Safari
Länge: 00:57
Interpret: Orchester Bert Kaempfert
Komponist: Bert Kaempfert
Label: Polydor Best.-Nr: 251011
Plattentitel: Starportrait - Bert Kaempfert

Titel: A swingin' safari
Länge: 01:48
Interpret: F.S.K.
Komponist: Bert Kaempfert
Label: ZickZack Best.-Nr: ZZ 1995

Titel: Locke-Pistole-Kreuz
Länge: 02:02
Interpret: Michaela Melián
Komponist: Michaela Melián, Carl Oesterhelt
Label: MONIKA Best.-Nr: Monika 59
Plattentitel: Los Angeles

Titel: Thank you (Falettin me be mice elf agin)
Länge: 01:12
Interpret: Sly & The Family Stone
Komponist: Sylvester Stewart
Label: Epic Best.-Nr: 82876759102
Plattentitel: Greatest Hits Higher!

Titel: Good times
Länge: 00:53
Interpret: Chic
Komponist: Nile Rodgers, Bernard Edwards
Label: Atlantic Best.-Nr: ATL50634
Plattentitel: Risqué

Titel: I feel love
Länge: 00:57
Interpret: Donna Summer
Komponist: Donna Summer, Giorgio Moroder, Pete Bellotte
Label: Casablanca Best.-Nr: 826237-2
Plattentitel: I remember yesterday

Titel: Throw Me Corn
Länge: 00:27
Interpret: Brentford All Stars
Komponist: Vincent Morgan
Label: Soul Jazz Records Best.-Nr: SJR LP68
Plattentitel: Studio One Story

Titel: Stalag
Länge: 01:05
Interpret: The Techniques
Komponist: Winston Riley
Label: Pressure Sounds
Best.-Nr: PSLP 15 Plattentitel: Techniques In Dub

Titel: Under Mi Sleng Teng
Länge: 03:19
Interpret: Ensemble
Komponist: Wayne Smith
Label: G A P Best.-Nr: VPCD1733
Plattentitel: King at the controls Selector's choice vol.1

Titel: Sine
Länge: 00:32
Interpret: Kode 9 & The Spaceape
Komponist: Kode 9
Label: Hyperdub Records Best.-Nr: HYPCD 001
Plattentitel: Memories Of The Future

Titel: Seven Samurai
Länge: 00:58
Interpret und Komponist: Fumio Hayasaka
Label: Doxy Cinematic Best.-Nr: DOC 127
Plattentitel: OST Seven Samurai

Titel: aus: Titelfolge: Main Title and First Victim
Länge: 01:27
Interpret und Komponist: John Williams
Label: Decca Best.-Nr: 4670452

Titel: Rot 3
Länge: 00:13
Interpret: Studio 1
Komponist: Wolfgang Voigt
Label: Studio 1 Best.-Nr: STU003
Plattentitel: 12-Inch „Rot“

Titel: 2 After 909
Länge: 00:32
Interpret: Köhncke, Justus
Komponist: N. N.
Label: KOMPAKT
Plattentitel: Was ist Musik

Titel: No Partial
Länge: 00:15
Interpret: Rhythm & Sound
Komponist: Mark Ernestus, Moritz von Oswald
Label: RHYTHM & SOUND Best.-Nr: RSD-1
Plattentitel: Rhythm & Sound

Titel: Damn Son
Länge: 01:11
Interpret: Trace & Nico
Komponist: Nicholas Sykes, Duncan Hutchinson
Label: No U-Turn Best.-Nr: NUTCD01
Plattentitel: Torque

Titel: Sandsnake
Länge: 01:00
Interpret: Skream & Cluekid
Komponist: Carlos Alberici-Stubbs, Oliver Jones
Label: Disfigured Dubz Best.-Nr: DIS001
Plattentitel: Sandsnake / Movin Snarez

Titel: Scary monsters and nice sprites
Länge: 00:17
Interpret: Scary Monsters and Nice Sprites
Komponist: Sonny Moore
Label: Confidential Records
Plattentitel: Scary monsters and nice sprites

Titel: Speed of sound
Länge: 00:56
Interpret: Coldplay
Komponist: Chris Martin, Guy Berryman, Will Champion, Jon Buckland
Label: Capitol Best.-Nr: 311280-2
Plattentitel: X & Y

Titel: Yah.
Länge: 00:13
Interpret: Kendrick Lamar
Komponist: Kendrick Duckworth, Mark Spears, Dacoury Natche, Anthony Tiffith
Label: Interscope
Plattentitel: DAMN. Damn.(Reverse) (Limited Edition)

Titel: Pre-Fabrication 9
Länge: 00:16
Interpret: Richard Chartier
Komponist: Richard Chartier, Asmus Tietchens
Label: Die Stadt Best.-Nr: DS99
Plattentitel: Fabrication

Titel: In The Ears Of The Gods
Länge: 01:28
Interpret und Komponist: Eleh
Label: Important Records Best.-Nr: IMPREC 125
Plattentitel: Floating Frequencies / Intuitive Synthesis I

Titel: I Dub
Länge: 00:30
Interpret: King Midas Sound
Komponist: Kevin Martin, Roger Robinson
Label: Hyperdub Best.-Nr: HDB021
Plattentitel: Dub Heavy - Hearts & Ghosts

Titel: Fever
Länge: 00:07
Interpret: Elvis Presley
Komponist: John Davenport, Eddie Cooley
Label: BMG STRATEGIC MARKETING GROUP Best.-Nr: 711805-2
Plattentitel: Elvis the King

Titel: These boots are made for walkin'
Länge: 00:07
Interpret: Nancy Sinatra
Komponist: Lee Hazlewood
Label: Emi Best.-Nr: 356233-2
Plattentitel: The essential Nancy Sinatra

Titel: Come together
Länge: 00:10
Interpret: The Beatles
Komponist: John Lennon, Paul McCartney
Label: Parlophone Best.-Nr: 3824682
Plattentitel: Abbey Road

Titel: Walk on the wild side
Länge: 00:10
Interpret und Komponist: Lou Reed
Label: RCA Records Label Best.-Nr: 365132-2
Plattentitel: Transformer

Titel: Money
Länge: 00:11
Interpret: Pink Floyd
Komponist: Roger Waters
Label: Capitol Best.-Nr: 0294532
Plattentitel: Dark side of the moon Discovery (Promosampler)

Titel: Papa was a rollin' stone (Papa was a rolling stone)
Länge: 00:08
Interpret: The Temptations
Komponist: Norman Whitfield
Label: Motown Best.-Nr: 530155-2
Plattentitel: All directions Hits of the 70's

Titel: Bela Lugosi's dead
Länge: 00:11
Interpret: Bauhaus
Komponist: Kevin Haskins, David Jay, Peter Murphy, Daniel Ash
Label: Beggars Banquet Best.-Nr: BEGL2018CD
Plattentitel: Crackle - The best of Bauhaus 1979-1983, Volume 1

Titel: Billie Jean
Länge: 00:08
Interpret und Komponist: Michael Jackson
Label: Epic Best.-Nr: 88875043862
Plattentitel: Thriller

Titel: Ma quale idea
Länge: 00:12
Interpret: Pino d' Angiò
Komponist: G. Chierchia
Label: RCA Spain Best.-Nr: SPCO-7274
Plattentitel: Ma quale idea

Titel: The Diddler
Länge: 00:17
Interpret und Komponist: Flying Lotus
Label und Best.-Nr: keine
Plattentitel: Ideas+Drafts+Loops

Titel: Ric Flair Drip
Länge: 01:00
Interpret: Offset & Metro Boomin
Komponist: Kiari Cephus, Leland Wayne, Bijan
Label: Epic
Plattentitel: Without warning