

Unverkäufliche Leseprobe

Alle Rechte vorbehalten. Die Verwendung von Text und Bildern, auch auszugsweise, ist ohne schriftliche Zustimmung des Verlags urheberrechtswidrig und strafbar. Dies gilt insbesondere für die Vervielfältigung, Übersetzung oder die Verwendung in elektronischen Systemen.

S. FISCHER



DAVID BYRNE

WIE
MUSIK
WIRKT

Aus dem Englischen von
Achim Stanislawski

S. FISCHER



Erschienen bei S. FISCHER

Die Originalausgabe erschien 2012
unter dem Titel ›How Music Works‹
bei McSweeney's, San Francisco.

Die vorliegende deutschsprachige Ausgabe folgt
der US-amerikanischen Paperback-Ausgabe, erschienen 2017 bei
Three Rivers Press, an imprint of the Crown Publishing Group,
a division of Penguin Random House LLC, New York.

Copyright © 2012, 2017 Todo Mundo Ltd.
All rights reserved.

Für die deutschsprachige Ausgabe:
© 2019 S. Fischer Verlag GmbH, Hedderichstr. 114,
D-60596 Frankfurt am Main

Umschlaggestaltung: Schiller Design, Frankfurt,
nach einer Idee von Dave Eggers

Satz: Dörlemann Satz, Lemförde
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck
Printed in Germany
ISBN 978-3-10-397465-2

INHALT

9

Vorwort

13

KAPITEL 1: Zurückgespult

37

KAPITEL 2: Mein Leben auf der Bühne

87

KAPITEL 3: Musik und Technik: analog

137

KAPITEL 4: Musik und Technik: digital

163

KAPITEL 5: Unbegrenzte Auswahl: die Macht der Playlisten

179

KAPITEL 6: Im Studio

229

KAPITEL 7: Zusammenarbeit

255

KAPITEL 8: Business und Finanzen

319

KAPITEL 9: Eine Szene machen

341

KAPITEL 10: Amateure!

381

KAPITEL 11: Harmonices Mundi

423

DANK

425

ANHANG

Zurückgespult

Es hat eine ganze Weile gedauert, bis mir dämmerte, dass der Kontext eine überaus wichtige Rolle dabei spielt, was geschrieben, gemalt, geformt, gesungen und aufgeführt wird. Das hört sich vielleicht nicht nach einer großen Offenbarung an, aber tatsächlich besagt dieser Satz so ziemlich das Gegenteil von dem, was wir uns konventionell unter einem kreativen Akt vorstellen. Wir glauben, dass Kunst aus einer tiefen Emotion entspringt, aus einem Aufwallen der Gefühle und der Leidenschaft, und dass der Drang zum kreativen Ausdruck keinen Aufschub duldet, er muss sich eine Form schaffen, in der er gelesen, gehört oder gesehen werden kann. Gewöhnlich stellen wir uns diesen Akt etwa so vor: Ein klassischer Komponist bekommt plötzlich einen entrückten Ausdruck und beginnt dann ansatzlos eine vollständig ausgereifte Komposition niederzuschreiben, die nur in dieser und keiner anderen Form existieren kann. Oder wir stellen uns einen von wilden Begierden und inneren Dämonen getriebenen Rocksänger vor, aus dem in einer Art inspirierter Eruption diese unglaublichen, perfekt geschliffenen Songs hervorbrechen, die rein zufällig alle drei Minuten und zwölf Sekunden lang sind. Das ist eine sehr romantische Vorstellung davon, wie Kunst entsteht. Ich bin mittlerweile davon überzeugt, dass es genau andersherum läuft. Ich glaube, dass Künstler instinktiv und unbewusst so arbeiten, dass das Ergebnis zu bereits vorhandenen Formvorgaben passt.

Natürlich kann Leidenschaft dabei trotzdem eine Rolle spielen. Nur weil die Form, die das Werk eines Künstlers annimmt, vorherbestimmt und opportunistisch ist (soll heißen, der Künstler kriecht, weil er die Möglichkeit dafür hat), heißt das nicht, dass diese Werke kalt, mechanisch und herzlos sein müssen. Auch düsteres und sehr emotionales Material kann auf diese Weise entstehen, denn die Anpassung an vorgefundene Gegebenheiten läuft größtenteils unbewusst und instinktiv ab.

Meistens sind wir uns dessen gar nicht bewusst. Die Leidenschaftsnummer – »ich musste mir das einfach von der Seele schreiben« – wird zwar immer noch gerne bemüht, aber die Form, die solche Stücke annehmen, richtet sich ebenfalls nach kontextuellen Zwängen. Und das ist, wie ich meine, gar nicht so schlecht. Denn so müssen wir, Gott sei Dank, das Rad nicht jedes Mal neu erfinden, wenn wir uns kreativ betätigen wollen.

Auf gewisse Weise nähern wir uns der Sache also genau andersherum, indem wir, ob nun bewusst oder unbewusst, etwas schaffen, das zu einer bestimmten Situation passt. Das trifft auch auf andere Kunstformen zu: Ein Gemälde wird so gemalt, dass es an der weißen Wand einer Galerie gut aussieht, genau wie Discomusik für große Hallen komponiert wird und völlig anders sein müsste, wenn sie auch in einem Konzertsaal gut klingen soll. Auf gewisse Weise »erzeugt« der Raum, die Plattform oder die Software die Kunst oder Musik. Sobald dann etwas Erfolg hat, werden weitere Spielstätten von ähnlicher Größe und Form gebaut, um noch mehr Produktionen dieser Art dort aufzuführen. Nach einer Weile wird dann die besondere Form der Werke, die an eine spezifische Art von Spielstätte angepasst ist, als gegeben vorausgesetzt – und tatsächlich hören wir in einem Konzertsaal fast nur klassische Konzerte.

Auf dem Foto unten sieht man das Innere des CBGBs, wo ich meine ersten Auftritte hatte.^A Versucht mal beim Betrachten dieses Fotos die schöne Inneneinrichtung zu vergessen und nur auf Größe und Form des Raumes zu achten. Daneben sieht man eine Band während eines Auftritts.^B Der Sound in diesem Club war hervorragend – der ganze Müll, der überall herumlag, die Möbel, die Bar, die schiefen, unebenen Wände und die tiefhängende Decke sorgten für eine gute Schallabsorption, zudem konnten sich die hier zurückprallenden Schallwellen nicht überlagern, es gab also keinen Halleffekt. Das sind Voraussetzungen, für die man ein Vermögen



ausgeben müsste, um sie in einem Tonstudio zu erzeugen. Diese räumlichen Besonderheiten passten gut zur dort gespielten Musik. Aufgrund des fehlenden Halls konnte man davon ausgehen, dass im CBGB auch noch die kleinsten musikalischen Details hörbar waren – und da der Laden recht klein war, waren auch alle Gesten und Bewegungen zumindest von der Taille aufwärts für alle gut sichtbar. Was unterhalb der Taille geschah, war mehr oder weniger verborgen, verdeckt von der halb sitzenden, halb stehenden Menge. Die meisten Leute im Publikum bekamen also nicht mit, wenn der Typ auf dem Foto sich wieder einmal auf der Bühne herumwälzte. Für sie war er einfach von der Bildfläche verschwunden.

Dieser Club in New York sollte ursprünglich ein Absackerladen mit Bluegrass und Country werden – ganz im Stile der berühmigten Tootsie's Orchid Lounge in Nashville. Der Legende nach kannte Sänger George Jones die Zahl der Schritte vom Ryman Auditorium, wo die legendäre Radioshow Grand Ole Opry aufgenommen wurde, bis zum Hintereingang des Tootsie's in- und auswendig: siebenunddreißig. Und Charley Pride schenkte der Besitzerin Tootsie Bess eine Hutnadel, mit der sie auf ungehobelte Gäste losgehen konnte.

Das Foto unten zeigt einige Künstler, die im Tootsie's auftraten.^C Von der Architektur her waren die beiden Clubs fast identisch. Auch das Verhalten der Besucher ähnelte sich.^D

Sogar was die Musik betrifft, war der Unterschied zwischen den beiden Clubs nicht so gewaltig, wie man annehmen würde. In ihrer musikalischen Struktur ähnelte sich, was in den beiden Lokalen gespielt wurde, sehr stark, obwohl das Country-Publikum bei Tootsie's den Punkrock aus dem CBGB wohl gehasst hätte, und vice versa. Als die Talking Heads zum ersten Mal in Nashville spielten, kündigte uns der Ansager mit den Worten an: »Heute kommt der Punkrock nach Nashville! Zum ersten und wahrscheinlich letzten Mal!«



Beide Clubs sind eigentlich Bars. Die Besucher trinken, treffen Freunde, brüllen rum und fallen von den Stühlen, weshalb die Musik sehr laut sein muss, um überhaupt gehört zu werden – so war es schon damals, und so ist es bis heute. (Übrigens: Die Musik im Tootsie's war meistens viel lauter als im CBGB.)

Mit Blick auf diese zugegeben noch recht spärlichen Belege, fing ich an mich zu fragen, inwiefern ich selbst – auch wenn es vielleicht unbewusst geschehen war – Musik spezifisch für Clubs wie diesen geschrieben habe? (Das Tootsie's kannte ich noch nicht, als ich mit dem Songschreiben anfang.) Also begann ich Nachforschungen anzustellen, um zu sehen, ob es auch noch andere Musikarten gibt, die für einen speziellen akustischen Kontext geschrieben werden.

WIR SIND ALLE AFRIKANER

Percussion-Musik funktioniert sehr gut im Freien, wo die Leute sowohl tanzen als auch einfach herumlaufen können. Die für diese Art von Musik typischen, komplexen Rhythmen werden hier nicht von Nachhall erzeugenden Wänden zusammengestaucht, wie es etwa bei einem Konzert in einer Schulturnhalle passieren würde. Wer würde sich auch die Mühe machen, Musik zu schreiben, zu spielen oder ihr zuzuhören, wenn sie dort, wo sie aufgeführt werden soll, grässlich klänge? Niemand. Nicht einmal für eine Minute. Percussion-Instrumente hingegen kann man draußen spielen, diese Art der Musik kommt ohne Verstärker aus – auch wenn diese Option erst später aufkam.

Der nordamerikanische Musikwissenschaftler Alan Lomax vertritt in seinem Buch *Folk Song Style and Culture* die These, die Struktur dieser Musik und anderer ihres Typs – womit er Ensembles ohne Leadsänger oder Dirigenten meint – sei aus einer egalitären Gesellschaftsform entstanden, die sich in der Musik widerspiegeln. Für uns mag der Hinweis genügen, dass wir es hier mit einer ganz anderen Dimension von Kontext zu tun hätten.¹ Mir gefällt der Gedanke, dass Musik und Tanz Bilder für die sozialen und sexuellen Sitten einer Gesellschaft sein können, aber das ist nicht das Thema dieses Buches.

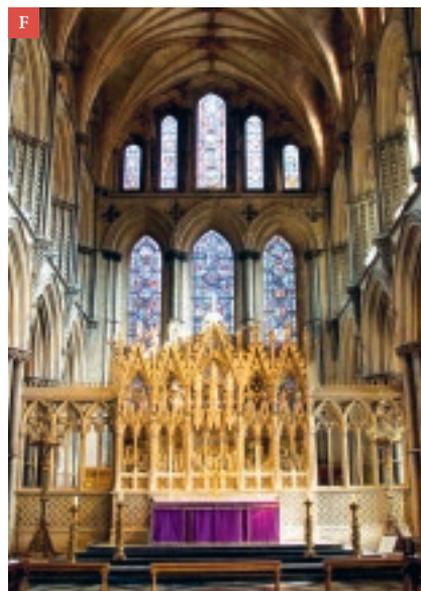
Manche Wissenschaftler vertreten die Meinung, da die Instrumente auf dem Bild^E oben alle aus lokal vorkommenden, leicht zugänglichen Materialien bestehen, sei es vor allem Bequemlichkeit, die die Menschen zu diesen Instrumenten greifen ließ (dabei schwingt eine gewisse Abwertung dieser Kulturen mit). Diese Mei-

nung impliziert quasi, dass diese Instrumente und diese Art der Musik einfach das Beste waren, was diese Kultur unter den gegebenen Bedingungen zustande bringen konnte. Ich würde dem entgegenhalten, dass es im Gegenteil äußerst kunstfertig hergestellte, mit Bedacht gewählte Instrumente sind, die so gespielt wurden, dass sie einer bestimmten physischen, akustischen und sozialen Situation am besten entsprechen. Die Musik passt perfekt zu den Orten, an denen sie gehört wurde – sowohl in klanglicher wie auch in struktureller Hinsicht. Sie ist optimal auf diese Situation abgestimmt. Musik ist wie ein Lebewesen, das sich entwickelt, um eine zur Verfügung stehende Nische zu besetzen.

Dieselbe Trommelmusik würde sich in einer Kirche in akustischen Brei verwandeln.^F Die westliche Musik des Mittelalters wurde in steinernen gotischen Kathedralen gespielt und in Klöstern und Kapellen, die von ihrer Architektur her ähnlich sind. In solchen Räumen ist die Zeit, die der Nachhall braucht, um von der Wand zurückzukommen, sehr lang – manchmal bis zu vier Sekunden –, wodurch eine gesungene Note lange weiterklingt und sich in die in der Luft hängende akustische Landschaft einfügt. Eine Komposition mit vielen Tonartwechseln würde hier unweigerlich Dissonanzen hervorrufen, weil die Töne sich überlappen und miteinander kollidieren würden – eine regelrechte akustische Massenkarabombe. Deshalb hat sich hier eine modale Struktur, oft mit lang gehaltenen Tönen, durchgesetzt, eben weil sie in diesen Räumlichkeiten am besten klingt. Sich langsam aufbauende Melodien, die Sprünge zwischen den Tonarten vermeiden, funktionieren hier wunderbar und tragen zu einem erhabenen Ambiente bei. Diese Art der Musik funktioniert also nicht nur auf dem akustischen Level sehr gut, sie hilft auch dabei, eine Stimmung zu erzeugen, die wir aufgrund unserer Erfahrungen als besonders spirituell empfinden. Afrikaner, deren spirituelle Musik oft rhythmisch sehr komplex ist, würden die aus diesen Räumen hervorgegangene Musik vielleicht nicht unbedingt mit Spiritualität



E



F

verbinden. Für sie würden sich diese Klänge eher verwaschen und undeutlich anhören. Der Mythenforscher Joseph Campbell vertrat die Ansicht, Tempel und Kathedralen wirkten gerade deshalb so anziehend, weil sie räumlich und akustisch jenen Höhlen nachempfunden seien, in denen die Frühmenschen zum ersten Mal das Konzept einer übersinnlichen Welt entwickelten. Diese Vermutung scheint schlüssig, auch wenn wir natürlich kaum Belege für solche Urzeitmusik haben.

Es wird angenommen, die westliche Musik des Mittelalters sei deshalb so »simple« strukturiert (es gibt in ihr fast keine Sprünge zwischen den Tonarten), weil die Komponisten es nicht verstanden, sich komplexerer Harmonien zu bedienen. Doch es gab für sie überhaupt keinen Grund, komplexere Harmonien zu verwenden, da sie sich in einer Kirche furchtbar angehört hätten. Aus Sicht der Kunst haben sie genau das Richtige getan. Anzunehmen, es gäbe so etwas wie einen »Fortschritt« in der Musik und dass die heutige Musik in irgendeiner Weise »besser« sei als früher, ist typisch für die hohe Meinung, die einige Zeitgenossen von sich selbst haben. Aber das ist ein Mythos. Kunst wird nicht »immer besser« – nur anders.

Bach spielte und komponierte in einer Kirche, die viel kleiner als eine Kathedrale war.^G Der Nachhall muss dort ziemlich stark gewesen sein, wenn auch nicht so gewaltig wie in einer der gigantischen gotischen Kathedralen.

Die Musik, die Bach für diesen Ort komponierte, hörte sich dort wunderbar an. Der Raum selbst ließ die eingebaute Orgel voluminöser klingen und hatte zudem den netten Nebeneffekt, dass Fehler weniger stark herausstachen, während er die Tonleitern nach Lust und Laune hoch und runter spielte. Er modulierte ausgesprochen gerne, und der Ort gestattete es ihm. Bisher waren für solche Räume komponierte Stücke stets in einer Tonart geblieben. So konnten sie so verwaschen klingen,



G



H

wie sie wollten. Der Raum konnte die akustische Qualität eines leeren Schwimmbeckens haben, auch das wäre kein Problem gewesen.

Vor kurzem besuchte ich ein Balkanmusik-Festival in Brooklyn, das in einer Halle stattfand, die der Kirche auf dem Bild nicht unähnlich war. Die Band spielte in der Mitte des Raumes, während das Publikum um sie herum tanzte. Der Sound hallte hier besonders lange nach, eine nicht unbedingt optimale Umgebung für die komplizierten Rhythmen der Balkanmusik, aber diese Art von Musik war ja auch nie für solche Räume gedacht gewesen.

Im späten 18. Jahrhundert spielte Mozart seine Stücke in den Musikzimmern seiner Förderer, die zwar prunkvoll, aber nicht eben gigantisch groß waren.^{H,I} Daher hat er zumindest anfangs seine Stücke nicht für große Konzertsäle geschrieben, wo sie heute mittlerweile meistens aufgeführt werden, sondern für diese kleineren, intimeren Räumlichkeiten. Bei solchen Veranstaltungen war der Salon zumeist bis zum letzten Platz mit Zuhörern vollgestopft, deren Körper und ausladenden Kleider den Klang abgedämpft haben müssen. Dies kombiniert mit dem ganzen zeittypischen Zierrat und der bescheidenen Größe des Raumes (verglichen mit der immensen Größe einer Kathedrale oder auch nur einer normalen Kirche) trug dazu bei, dass man seine filigrane Musik in ihrem ganzen überbordenden Detailreichtum gut aufnehmen konnte.

Man konnte sogar dazu tanzen. Ich vermute, dass man schon damals anfang, nach einem Weg zu suchen, die Musik lauter zu machen, damit sie trotz der Tanzgeräusche, der stampfenden Füße und dem Geplapper der Zuhörer noch hörbar war. Damals gab es nur eine Möglichkeit, um lauter zu sein, nämlich das Orchester zu vergrößern, was genau zu dieser Zeit auch geschah.

Ungefähr zur selben Zeit gingen auch immer mehr Menschen in die Oper. Die Mailänder Scala wurde 1776 erbaut. Der ursprüngliche Bereich für das Publikum bestand aus einer Reihe von Kabinen anstelle der Sitzreihen, die heute dort stehen.^J Das Publikum aß, trank und unterhielt sich während der Vorstellung. Das Verhalten der Zuschauer, das einen wichtigen



Teil des Kontextes bildet, in dem Musik gespielt wird, war damals wirklich sehr anders als bei einem heutigen Opernbesuch. Damals quatschte man miteinander und schrie sich während der Vorstellung über alle Köpfe hinweg Sachen zu. Man brüllte auch die Künstler auf der Bühne an, um dem Wunsch nach besonders populären Arien Nachdruck zu verleihen. Wenn den Zuschauern ein Stück besonders gut gefiel, dann wollten sie es noch einmal hören – und zwar sofort! Die Stimmung war wohl eher so wie im CBGB, und weniger, wie man es aus den Opernhäusern von heute gewöhnt ist.

Die Scala und andere Opernhäuser aus dieser Epoche sind ziemlich kompakt gebaut – viel enger als die großen Opernsäle, die wir heute überall in Europa und Amerika haben. Die Tiefe der Scala und vieler anderer Häuser jener Zeit ist vergleichbar mit dem Highline Ballroom und dem Irving Plaza in New York. Dafür ist die Scala höher und hat eine größere Bühne. Der Sound in solchen Sälen ist stark verdichtet (anders als in den großen Konzertsälen von heute). Ich bin in einigen dieser alten Häuser aufgetreten, und wenn man die Lautstärke nicht zu hoch dreht, funktioniert das Ambiente erstaunlich gut, allerdings wohl nur für gewisse Formen der zeitgenössischen Popmusik.

Man muss sich nur das Opernhaus anschauen, das Wagner sich in den 1870er Jahren in Bayreuth bauen ließ.^K Wie man sehen kann, ist es nicht besonders groß. Nicht viel größer als die Scala. Wagner hatte die Chuzpe, den Bau eines Opernhauses durchzusetzen, das genau für die Art von Musik zugeschnitten sein sollte, die ihm vorschwebte – und damit war nicht gemeint, dass das Haus mehr Sitze als üblich haben sollte, wie es so manch cleverer Unternehmer von heute wohl tun würde. Ganz im Gegenteil wurde der Raum für das Orchester auf Kosten der Sitzplätze ver-



größert. Wagner brauchte ein größeres Orchester, um den ganzen Bombast seiner Werke heraufzubeschwören. Er ließ sogar extra neuartige, größere Blechblasinstrumente entwerfen und vergrößerte die Basssektion seines Orchesters.

Wagner passt vielleicht nicht so ganz in meine Argumentation, denn seine Vorstellungskraft und sein Ego waren einfach zu groß, um sich auf die räumlichen Gegebenheiten einer Spielstätte einzustellen. Er war insofern eine Ausnahme, denn er passte sich nicht dem Raum an, sondern ließ den Raum seinen Vorstellungen anpassen. Dennoch kann man sagen, dass er die erprobten künstlerischen Formen der Oper zwar bis an ihre Grenzen trieb, aber kein Zertrümmerer aller Traditionen war, nach dem alles noch einmal von vorne beginnen musste. Als sein Festspielhaus fertig war, schrieb er mehr oder weniger nur noch Stücke, die auf diesen Konzertsaal mit seinen besonderen akustischen Qualitäten zugeschnitten waren.

Mit der Zeit wurden die Orchestersäle immer größer. Die Oper, die ursprünglich für Ballsäle in Palästen und die viel kleineren Konzerthäuser der ersten Stunde entwickelt worden war, musste nun auch in Räumen mit starkem Nachhall funktionieren. Also begannen die folgenden Komponistengenerationen damit, Musik speziell für diese neue Form von Opernhäusern mit ihrer veränderten Raumakustik zu schreiben. Diese Musik legt größeren Wert auf Textur und benutzt oft eine Art akustische Shock-and-awe-Strategie, um auch noch bis zu den hintersten Plätzen durchzudringen, die nun viel weiter weg vom Orchestergraben waren. Die Komponisten waren gezwungen, sich anzupassen, und genau das taten sie.

Die Musik von Mahler und anderen späteren symphonischen Komponisten funktioniert in Spielstätten wie der Carnegie Hall sehr gut.¹ Groove- und percussionlastige Musik mit starkem Gewicht auf den Drums – wie zum Beispiel auch ich sie

mache – hat es dort hingegen sehr schwer. Ich habe ein paar-mal in der Carnegie Hall gespielt und weiß daher, dass es machbar ist. Aber der Sound ist alles andere als ideal. Heute würde ich dort nicht mehr spielen. So lernte ich, dass es manchmal gerade die prestigeträchtigsten Konzerthallen sind, in denen eine bestimmte



Musik einfach nicht so gut funktioniert. Diesen akustischen Widerstand kann man auch als eine subtile Verweigerungsstrategie deuten, eine Klangmauer, dazu gebaut, den Pöbel fernzuhalten – aber so weit sind wir noch nicht.

UNTERHALTUNGSMUSIK

Zur gleichen Zeit, in der sich die klassische Musik an diese neuen Spielstätten anpasste, passierte etwas Ähnliches auch in der sogenannten Unterhaltungsmusik. Zu Beginn des letzten Jahrhunderts entwickelte sich der Jazz in eine ganz andere Richtung als die moderne Klassik. Jazz wurde ursprünglich in Bars gespielt, auf Beerdigungen und in Bordellen und Lokalen, in denen viel getanzt wurde. In diesen Schuppen war Nachhall kein Problem, und sie waren auch nicht sehr groß, weshalb die Musik, ähnlich wie im CBGB, sehr groovig und direkt sein konnte.^M

Scott Joplin und andere Autoren haben darauf hingewiesen, dass Jazz-Solos und die für diesen Stil typischen Improvisationseinlagen einfach ein pragmatischer Weg waren, um mit einem immer wiederkehrenden Problem bei solchen Shows umzugehen: Den Musikern ging oft mittendrin die »geschriebene« Musik aus. Um einen bei den Tänzern besonders beliebten Part noch etwas in die Länge zu ziehen, fingen die Musiker an, mit den gegebenen Akkorden im gleichen Groove weiter zu jammen. So lernten sie, eine beliebte Sequenz eines Stückes zu strecken und auszubauen. Diese Improvisationen und ausgewalzten Passagen entwickelten sich aus einer unvorhergesehenen Notwendigkeit heraus, und eben dadurch wurde eine neue Musikform geboren.

Etwa in der Mitte des 20. Jahrhunderts hatte sich der Jazz dann bereits zu so etwas wie einer neuen Form klassischer Musik entwickelt, die nun vornehmlich in Konzertsälen gespielt wurde. Aber jeder, der schon eine der wunderbaren Jazz-Spe- lunken im Süden der USA besucht hat oder mal bei einem Konzert der Dirty Dozen Brass Band in einem Schuppen wie dem Glass House in New Orleans dabei sein durfte, weiß, dass man zu Jazz auch tanzen kann. Die Wurzeln des Jazz liegen in der spirituellen Musik, einer Mu-

