

A JOURNEY INTO SOUND. ZUR GESCHICHTE DER MUSIKPRODUKTION, DER PRODUZENTEN UND DER SOUNDS

Alfred Smudits

Phil Spector: Der erste Produzent?

»Der Typ des modernen Produzenten ist vor allem durch Phil Spector geprägt worden, der Anfang der sechziger Jahre mit außerordentlichem Erfolg die spezifischen klanglichen Möglichkeiten des Studios zu nutzen begann« (Wicke/Ziegenrucker/Ziegenrucker 1997: 402).

»Phil Spector war wohl der erste Produzenten-Großmeister, der die Vision einer kompletten Klangwelt hatte. Das Wesen eines Songs war sein Sound, Melodie und Texte waren nachgeordnet« (Poschardt 1997: 274).

»In the early Sixties, Phil Spector single-handedly changed the face of American pop by providing a mesmerising new soundtrack for the lives of lovesick teenage bobbysoxers« (Cunningham 1996: 53).

Diese Äußerungen sind charakteristisch für die allgemeine Einschätzung Phil Spectors, denn egal wie die Qualität seiner Arbeit auch zu beurteilen sei, sein Beitrag zur Neubewertung der Rolle des Produzenten¹ ist nicht bestreitbar.

Spector war zunächst Musiker und Komponist, Anfang der 1960er Jahre wurde er Produzent und bald danach Besitzer des eigenen Schallplattenlabels *Philles Records*. Seine Vision bestand darin, einen unverkennbaren Sound zu schaffen, der jede seiner Produktionen eindeutig als Spector-Produktion erkennbar macht. Die Sängerinnen oder Sänger standen nicht im

1 Ich werde vom Produzenten weitgehend in der männlichen Form sprechen, wenngleich mir bewusst ist, dass es auch Produzentinnen gibt, allerdings nicht vor den 1980er Jahren und auch ab dann verschwindend wenige. Im Produzenten-Lexikon (Olsen et al. 1999) etwa sind von ca. 500 behandelten Personen fünf weiblichen Geschlechts. Ebenso sind hier alle anderen männlichen Berufsbezeichnungen zu verstehen.

Vordergrund, es waren meist Girl-Groups² mit austauschbaren Gesichtern, wichtig war die Instrumentierung, der Sound, der bombastisch sein sollte. Um dies zu erreichen, benutzte er nicht nur viele Studiomusiker, ja ganze Orchester, sondern er arbeitete (anfangs vielleicht die Not zur Tugend machend) mit allen technischen Mitteln, die ein ›Aufblasen‹ des Sounds ermöglichten: maximaler Hall und extensives Overdubbing. Was entstehen sollte und auch entstand, war eine *wall of sound*, bei der kein einzelnes Instrument mehr identifizierbar sein sollte. In dieser ›Wand‹ gingen dann die melodietragenden Stimmen beinahe auf. Spector bezeichnete seine Stücke als »kleine Teenager-Symphonien«, er machte »aus der Drei-Minuten-Pop-Single ein dramatisches, dicht arrangiertes und sorgfältig aufgebautes Kunstwerk« (Palmer 1997: 42).

Zu seiner besten Zeit – zwischen 1962 und 1966 –, in der er nach Meinung vieler Kritiker und Experten einige der besten Singles aller Zeiten produziert hatte³, war Spector ein Pop-Star, ihn umgab eine Aura des Geheimnisvollen, Unnahbaren. Er wurde als junges Genie gesehen, das künstlerisch und kommerziell gleichermaßen erfolgreich war. Kaum ein Produzent nach ihm hat diesen Star-Status beansprucht oder zuerkannt bekommen. Aber »1964 tauchten die Beatles auf und nun war er nicht länger das Neueste und Heißeste in der Branche« (Cohn 1979: 266f.). Spector, nicht einmal 25jährig, zog sich aus dem Geschäft weitgehend zurück und produzierte nur noch gelegentlich die eine oder andere Schallplatte, meist ohne größeren Erfolg. Sein nachhaltiger Einfluss auf zahlreiche Produzenten und Musikschaaffende ist aber kaum zu überschätzen. Immer wieder finden sich Verweise auf Spector, wenn es um die Klarstellung eigener klanglicher Ambitionen geht, gelegentlich auch dort, wo man sie zunächst kaum vermuten würde – bspw. bei Steve Jones, dem Gitarristen der Sex Pistols: »Phil Spector's my inspiration as a rock producer. [...] what I wanted to get is a new wall of sound« (Irvin 2000: 429).

Möglich geworden war das Phänomen ›Spector‹ erst durch einen bestimmten Stand der studiotecnologischen Entwicklung, insbesondere der Mehrspuraufnahmetechnik, denn die Elemente der *wall of sound* waren ja nicht zuletzt übereinandergelegte Tonspuren. Neben den Personen, die eine bestimmte Klangvorstellung haben, ein bestimmtes Klangideal anstreben, ist also auch die Technik, die diese Ideen realisierbar macht oder nicht, von

2 Ausnahmen stellen die Righteous Brothers und Ike & Tina Turner dar, mit denen ihm seine vielleicht besten Arbeiten gelangen.

3 Vor allem »You've Lost That Loving Feeling« von den Righteous Brothers, »Be My Baby« von den Ronettes und »River Deep, Mountain High« von Ike & Tina Turner; entsprechende Rankings z.B. in *Mojo*, Issue 45, August 1997, S. 42-88.

wesentlicher Bedeutung. Die Personen können für die Komposition, das Arrangement, die Interpretation, die Tontechnik oder die Produktion verantwortlich sein, aber die Letztverantwortung für die Beschaffenheit des endgültigen Produkts verlagerte sich mit fortschreitender Verbesserung der Aufnahmetechnik immer mehr in die Richtung der Produktion, also der Überwachung und Gestaltung des gesamten Aufnahmeprozesses. Diese Entwicklung der Technik sowie der Fähigkeiten von Personen, die mittels verfügbarer Technik Musik produzieren, will ich im Folgenden nachzuzeichnen versuchen – und zwar ab der Erfindung der Tonaufzeichnung, die die grundlegende Voraussetzung für die Vergleichbarkeit von Sounds darstellt und somit den Sound, wenn schon nicht ›schuf‹, so zumindest doch zu einer immer zentraleren Kategorie des Musikschaffens werden ließ.

Die Schallplatte, das Mikrophon. Von musikalischen Schnappschüssen zur High Fidelity

Bei den ersten Schallplatten wurde das aufzunehmende Klangphänomen mittels eines Trichters direkt auf eine Wachswalze bzw. eine Schallplatte (direct to disc) übertragen. Es handelte sich also um unbearbeitete Live-Aufnahmen. Dennoch kann bereits für die ersten Hits der jungen Schallplattenindustrie zu Beginn des 20. Jahrhunderts – von Enrico Caruso gesungene Arien – ein Produzent ausgemacht werden, nämlich der Aufnahmeleiter der *Gramophone Company*, Fred Gaisberg. »Gaisberg's attitude to recording was to produce in the studio some kind of snapshot of the kind of performance each artist would normally give in public venues« (Beadle 1993: 27; vgl. auch Blaukopf 1956: 119ff.). Er war später auch an den Karrieren des Sängers Feodor Chaliapin oder des Geigers Yehudi Menuhin beteiligt, und wird von ›Klassik‹-Produzenten gerne als deren Vorläufer gesehen.

Schon in diesem Stadium der Tonaufzeichnung war es eine mögliche – aus Kostengründen vermutlich selten genutzte – Aufgabe des Produzenten, aus mehreren Aufnahmen jene auszuwählen, die er für die beste hielt und die daher massenhaft vervielfältigt wurde. Spätestens mit der Entwicklung des elektrischen Mikrophons Mitte der 1920er Jahre wurde diese Funktion ausgeweitet. Waren bis dahin Aufnahmen größerer Klangkörper problematisch gewesen, so ermöglichten nun flexible Platzierungen eines oder mehrerer Mikrophone neue Klangqualitäten, die der Kontrolle von Aufnahmeleitern/Produzenten unterlagen. Doch diese Entwicklung stellte für die Quali-

tät der Aufzeichnung nur eine graduelle Verbesserung dar.⁴ Denn auch bei der ›elektrischen‹ Aufzeichnung auf Schallplatte setzten deren begrenzte Laufzeit und die ›Geschlossenheit‹ einer Aufzeichnung (jedes Musikstück wurde in einem Take aufgenommen, bei Fehlern musste neu begonnen werden) Grenzen für musikalische und technische Manipulationen.

»There was no such thing as a remix. You had to know how to talk to the engineer. You had to have musicians who could play on the first day because many times that was it. You had to have arrangers who knew what they were doing. [...] we knew what we were talking about. It wasn't: ›let's see what we will do tomorrow while we listen tonight. [...] The artists came in prepared. [...] And so the producers, like Jack Kapp [...], Paul Weston, [...] Percy Faith could do it« (Miller, zit. n. Olsen 1999: 538).

Dieses Statement stammt von Mitch Miller, einem der erfolgreichsten Produzenten und Musiker der 1940er und 1950er Jahre. Miller war einer der ersten, die mit der Mehrspuraufnahmetechnik arbeiteten, und er sah im Tonband bloß ein »hervorragendes Werkzeug« (vgl. ebd.: 539), das die relativ aufwändige Produktion in großen Studios erleichterte. Kealy, der diese Arbeitsweise als »craft union mode« bezeichnet, charakterisiert diese folgendermaßen: »The primary aesthetic question was utilitarian: How well does a recording capture the sounds of a performance« (Kealy 1990: 210)⁵ – und zwar mit den zentralen Ansprüchen »technical correctness, concert hall realism, and strict division of labour« (ebd.: 213).

Das Tonband. Von High Fidelity zur Creation of Sound

Der entscheidende Qualitätssprung der Tonträgerproduktion erfolgte erst ab 1948 mit der Entwicklung der Aufzeichnung mittels Magnettonband und der neuen Tonträgerformate Vinyl-Single und -Langspielplatte. Damit wurde die Möglichkeit geschaffen (a) zeitlich weitgehend unbeschränkte Aufnahmen zu machen und (b) die Aufnahme selbst durch Bandschnitt zu manipulieren. Es war somit nur eine Frage der Zeit, bis Mehrspurverfahren zunächst experimentellen und dann standardmäßigen Einsatz erlebten. Im Bereich der Klassik ist hier als ein Wegbereiter der Produzent Walter Legge zu nennen:

-
- 4 Für die Verbreitung von Musik über das Radio war es allerdings eine entscheidende Entwicklung.
 - 5 Kealy spricht zwar in erster Linie von sound mixers, doch seine Argumente lassen sich weitgehend auf Produzenten im Allgemeinen übertragen.

»He saw the studio as a place in which conditions and recording techniques allowed for the creation of sounds better than those normally achieved in places of public performance. In fact he recognized the artificiality of recording, and may have been the first record producer fully to appreciate the possibilities this artificiality offered« (Beadle 1993: 27).

Von ihm ist auch der erste Fall von *dishonest dubbing* überliefert, als er nämlich 1951 bei der Produktion von Wagners *Tristan und Isolde* einen schwierigen Gesangspart der schon etwas älteren und daher nicht mehr so »leistungsfähigen« Sopranistin Kirsten Flagstad durch entsprechende Einspielungen seiner jungen Ehefrau Brigitte Schwarzkopf ersetzte (Beadle 1993: 28). Ein ähnlich künstlerisches Verständnis von seiner Tätigkeit hatte der Produzent John Culshaw, der zwischen 1958 und 1966 mit George Solti eine für viele Musikliebhaber bis heute unübertroffene Aufnahme des gesamten *Ring des Nibelungen* einspielte. »Culshaw created a furor in the classical world by introducing extraneous noises, by using every effect the studio could afford« (ebd.: 30).

Für den Bereich der Popmusik muss in jedem Fall der vermutlich erste Mehrspur-Experimentator erwähnt werden, wenngleich er kein »echter« Produzent, sondern vor allem Musiker war, nämlich Les Paul. Dieser Gitarrist hatte bereits in den 1930er Jahren mit Acetat-Discs in seinem kleinen Studio mehrere Aufnahmen »übereinander« aufgenommen und damit für das damalige Publikum verblüffende Effekte erzielen können (vgl. Cunningham 1996: 21). Doch er nahm tatsächlich eine Sonderstellung ein. Der »normale« Produzent von Popmusik, der bis zum Beginn der 1950er Jahre und bei den Major-Companies weitgehend noch bis gegen Ende der 1960er Jahre entsprechend dem schon erwähnten craft union mode arbeitet, verstand sich eher als Techniker oder Arrangeur, dem es nicht um Effekthascherei oder Soundtüfteleien ging, sondern um die »ordentliche« Einspielung einer Nummer, die den Qualitäten der Musik und der Musiker gerecht wird.

Für das Musikleben außerhalb der Majors aber stellte das Tonband bzw. die Mehrspurtechnik eine enorme Chance dar, jenseits der eingefahrenen Wege erfolgreich sein zu können. Die Studiotechnologie, insbesondere für Tonband-Recording, war plötzlich leichter handhabbar, billiger, flexibler geworden: »Der kostenintensive Matrizenverschleiß, [...] gehörte mit der elektromagnetischen Tonaufzeichnung der Vergangenheit an« (Wicke 2001: 33). Ein Tonstudio aufzubauen stellte kein unüberwindbares ökonomisches oder technisches Problem mehr dar. So entstanden ab den späten 1940er Jahren zahlreiche Kleinlabels, die sich auf die Produktion von Musik verlegten, die von den Majors bislang ignoriert worden war: so genannte Race Music und Country & Western. Da es sich vielfach um Ein- oder Zwei-Mann-

Betriebe handelte, waren die Betreiber oftmals Techniker, Kaufleute, Produzenten und Händler gleichzeitig. Vor allem aber waren sie bzw. begannen sie als Kleinunternehmer, weswegen Kealy in diesem Zusammenhang auch vom *entrepreneurial mode* der Produktion spricht, mit dem Ziel »to get a hit sound from the studio« (Kealy 1990: 213). Zu erwähnen wären etwa *Chess Records*, *Atlantic Records* oder *Sun Records*. Am Beispiel von Sam Phillips, dem Entdecker und ersten Produzenten von Elvis Presley, möchte ich die damaligen Produktionsbedingungen näher beleuchten.

Sam Phillips und Elvis Presley: Jenseits von High Fidelity

Sam Phillips, der ab 1951 das kleine Plattenlabel *Sun Records* betrieb und sich dabei auch als Produzent betätigte, hatte im Sommer 1954 Elvis Presley eingeladen mit zwei routinierten Musikern aus dem Western-Swingbereich zu proben. Presley war ihm angeblich aufgefallen, als er auf eigene Kosten eine Schallplatte bei Phillips aufgenommen hatte – als Geschenk für seine Mutter. Presley kannte alle Stile – von Tin Pan Alley über Country zu Blues, beherrschte sie auch recht und schlecht, hatte allerdings keinen eigenen Stil bzw. keine Vorstellung davon, wohin er interpretatorisch wollte.⁶ Sam Phillips war auf der Suche nach einem Weißen, der singen konnte und auch wollte wie ein Schwarzer – damit glaubte Phillips viel Geld verdienen zu können. Aus einem eher spielerisch improvisiertem »That's All Right« hörte Phillips dieses ›schwarze‹ Potential, aber auch den zukünftigen Erfolgssound heraus.

Presley selbst beeindruckte in der Folge – neben der ›schwarzen‹ Stimme – vor allem durch sein Erscheinungsbild, sein Auftreten und durch seinen Habitus, mit dem er eine neu entstehende mächtige Zielgruppe, die Jugendlichen, unmittelbar ansprach. Soviel zur Eigenleistung Presleys. Musikalisch kann bei Presley kaum von besonderer Innovation gesprochen werden. Western Swing, diverse Variationen des Rhythm'n'Blues (z.B. Jump Blues), aber auch extrovertiertere Sänger der Kategorie Tin Pan Alley wie etwa Johnny Ray hatten bereits ähnliche stilistische Elemente aufzuweisen wie der Rock'n'Roll Presleys.⁷

Neu an der Musik Presleys neu war vor allem der Sound, der sich durch einen äußerst offensiven Einsatz von Hall-Effekten auszeichnete. Sam Phil-

6 Eine der kolportierten Aussagen Presleys dazu lautet, dass er wie Dean Martin singen wolle.

7 Hier wäre eine Auseinandersetzung mit der Fragwürdigkeit der Kategorie Rock'n'Roll als eigenständiger Musikstil angebracht, allerdings ist dies eine andere Geschichte als die, um die es hier geht.

lips hatte dies beinahe zum Markenzeichen seiner Produktionen gemacht, er nutzte die neue technische Möglichkeit des Tonbandmitschnitts (den so genannten slapback delay sound⁸) für diese Zwecke intensiv aus (vgl. Cunningham 1996: 33). Hinzu kam die Instrumentierung: eine kleine Besetzung⁹, bei der die üblichen Bläser (beim Rhythm'n'Blues) oder Fiddeln (bei Country & Western) fehlten. Im Zentrum auch der schnellen, fürs Tanzen gemachten Stücke wie z.B. »That's All Right« stand die Stimme des Interpreten, der einen Song tatsächlich (theatralisch) interpretierte und nicht nur eine Melodie sang.

Dieser Beitrag Sam Phillips' zum musikalischen Endprodukt ging weit hinaus über die herkömmlichen Aktivitäten eines Produzenten, wie sie etwa Mitch Miller verstand. Wollte Miller den Sound der Live-Einspielung im Studio möglichst getreu einfangen und wiedergeben, so kreierte Phillips einen völlig neuen Sound, der ohne technische Tricks nicht auskam. Hinzu kam, dass er seinen Interpreten entdeckte, aufbaute, dann auch promotete und mit ihm bei der Überwachung der Einspielungen in einem künstlerischen Austauschprozess stand. Dennoch sind (mir) von Phillips oder anderen vergleichbaren Produzenten-Persönlichkeiten dieser Ära keine Ambitionen bekannt, sich als Künstler zu verstehen. Was wohl eher zutrifft, ist der Begriff vom ›kreativen Unternehmer‹.

Mehrspuraufnahme, Mischpult, Studio – Producing Sound

Erstmals vorgestellt 1956, wurde mit Beginn der 1960er Jahre das Mehrspuraufnahmegerät mehr und mehr zum Standard der Tonträgerproduktion. Bis Mitte der 1960er Jahre waren Tonbandaufzeichnungen mit drei bis vier Spuren üblich, 1967 gab es 8- und bald darauf, Anfang der 1970er, 16- und 24-Spurmaschinen (vgl. Jones 1992: 38ff.). Damit waren der Manipulierbarkeit von einmal aufgenommenener Musik (beinahe) keine Grenzen mehr gesetzt. Während die ersten Singles von Presley noch in einem Take live im Studio eingespielt waren, sang Buddy Holly bereits 1957 auf »Words Of Love« mit sich selbst Duett, begleitet von seinen ebenfalls duettierenden Gitarrenphrasen (vgl. Wicke 2001: 35).

8 Dabei handelt es sich um die Rückkoppelung der Aufnahme auf einen zweiten Tonabnehmer.

9 Hier ist es nahe liegend, davon auszugehen, dass Phillips aus der Not, nicht so viele Studiomusiker bezahlen zu können, eine Tugend machte.

Brill-Building-Pop: Die ›Komposition‹ von Schallplatten

In der weiteren Entwicklung der Produktion stellt der sogenannte Brill-Building-Pop eine entscheidende Etappe dar. Das Brill Building war ein Gebäude, in dem (ähnlich wie in der Tin Pan Alley) zahlreiche Songwriting-Teams, angestellte wie freischaffende, zu finden waren, die pointiert gesagt, den ganzen Tag nichts anderes taten, als Hits zu schreiben. Viele von ihnen entwickelten dabei durchaus über das Komponieren hinaus Ambitionen in Richtung Produktion. Neben Burt Bacharach / Hal David, Doc Pomus / Mort Shuman u.v.a.m. (vgl. dazu Shaw 1979: 209ff.) sind insbesondere Jerry Leiber / Mike Stoller erwähnenswert, weil sie ein neues Verständnis von Songwriting propagierten und praktizierten. Ihnen wird der Satz zugeschrieben: »Wir haben keine Songs geschrieben – wir haben Schallplatten geschrieben« (Palmer 1995: 41). Leiber/Stoller haben schon in den 1950er Jahren den rebellischen Rock'n'Roll wieder ›pop-fähig‹ gemacht, d.h. eine Verbindung zwischen rauerem Rhythm'n'Blues und der Pop-Tradition von Tin Pan Alley hergestellt und das sowohl als Komponisten wie auch als Produzenten. »Leiber und Stoller erkannten als erste die Möglichkeiten, die sich eröffnen, wenn die emotionale Kraft der schwarzen Musik durch eine sorgfältige Produktion noch unterstrichen wird«, schreibt der Musikjournalist Greg Shaw (1979: 219) etwas euphorisch.¹⁰

Es mag nun Ansichtssache sein, ob man den Brill-Building-Pop abschätzig als »Ersatzmusik« (Miller/Schulze 1998: 167), also als Fließband-Musik mit gesichtslosen, austauschbaren Interpreten und Interpretinnen bezeichnet oder mit ihm »mehrere hundert der besten Stücke, die die Rock-Musik hervorgebracht hat« (Shaw 1979: 221) verbindet. Tatsache ist, dass seit den frühen 1960er Jahren die Produzententätigkeit als eigenständige künstlerische Leistung zunehmend Anerkennung fand und dass – eng damit zusammenhängend – als musikalisches Endprodukt immer weniger die Komposition, sondern die fertige Tonaufzeichnung, die Schallplatte angesehen wurde.

Auch Phil Spector war ein ›Kind‹ des Brill-Building-Pop. Von Leiber/Stoller entdeckt und gefördert, hatte er sich bald selbständig gemacht, um seine eigenen Ideen vom perfekten Pop-Song zu realisieren. Im Aufnahmestudio von Spector standen bereits »an Ampex three-track tape recorder which allowed sound-on-sound overdubbing, and monitoring was provided by three Altec DE loudspeakers. Used in line with the three-track machine

10 Die Kehrseiten dieses ›sorgfältigen Produzierens‹ sind wohl Entschärfung und Vereinnahmung.

was a further two-track and a mono machine, and by late 1963 the studio wisely invested in a new four-track Scully recorder« (Cunningham 1996: 55). Womit ich wieder am Anfang unserer Geschichte wäre – aus gegebenem Anlass daher ein kleiner Exkurs über die Rolle des Produzenten.

Exkurs: Was ist eigentlich ein Produzent?

Ohne allzu sehr ins Detail zu gehen, lässt sich aus dem bisher Gesagten ableiten, dass es sich bei Produzenten um jene Personen handelt, die bei der Herstellung einer Tonaufzeichnung für technische, kaufmännische und künstlerische Belange Verantwortung tragen und zwar von Fall zu Fall mit unterschiedlicher Gewichtung der drei genannten Faktoren (weswegen ich auch nicht allzu sehr zwischen Produzent, Engineer, Sound Mixer etc. unterscheiden will).

Wesentlich scheint mir Folgendes: In der Pop-Geschichtsschreibung haben Produzenten keinen wirklich guten Platz. Hier handelt es sich weitgehend um eine kreative Tätigkeit, die unmittelbar aus der musikindustriellen Produktion erwachsen ist, zu der es also kein Pendant in einer vorindustriellen Musiklandschaft gibt. Produzenten repräsentieren die Macht der Industrie ebenso wie die Kreativität des Künstlers. Sie werden selten zum Genie im traditionellen Sinn stilisiert, weil ihr enges Verhältnis zur Industrie und damit ihre Abhängigkeit von technischen und ökonomischen Faktoren kaum zu leugnen ist. Sie als bloße Handwerker zu denunzieren, ist ebenso wenig möglich, weil ihr kreativer Beitrag zum Endprodukt nicht ignoriert werden kann. Die traditionellen Trennungen zwischen Technik/Handwerk auf der einen und Kunst/Kreativität auf der anderen Seite werden im Falle der Produzenten plötzlich brüchig und widersprüchlich – und sie sind es, in unterschiedlichen Ausprägungen, bis heute. So gesehen war Spector, insofern er von seiner Umwelt als Genie im traditionellen Sinne wahrgenommen wurde, eigentlich eine Ausnahme. Kein Produzent vor oder nach ihm hat diese eigentümliche Verbindung von traditionellem Künstlerbild und kulturindustrieller Arbeit herstellen wollen oder können. Spector war der erste, der den Sound explizit und bewusst ins Zentrum seiner Arbeit stellte. Von nun an wurde zunehmend klar, dass der Sound einen wesentlichen, wenn nicht den wichtigsten Parameter von Popmusik ausmacht.

›Post-Spector‹-Produzenten: Brian Wilson und George Martin

Die Beach Boys und die Beatles konkurrierten in der Mitte der 1960er Jahre darum, wer den ausgefeilteren Sound produzieren könne. Auf *Rubber Soul* (12/1965) reagierten die Beach Boys mit *Pet Sounds* (5/1966), darauf die Beatles, nach dem etwa gleichzeitig erschienenen Album *Revolver* (8/1966)¹¹, mit *Sgt. Pepper* (6/1967). Die Antwort der Beach Boys auf *Sgt. Pepper* sollte *Smile* heißen, wurde aber nie vollendet und gilt heute als das vielleicht bedeutendste ›lost album‹ der Popgeschichte. Die beiden Produzenten all dieser Alben sind unterschiedlicher kaum denkbar: Auf der einen Seite Brian Wilson, Autodidakt, unkundig des Notenlesens, als Musiker selbst Teil der Beach Boys, ein besessener Klang-Visionär, dessen psychische Labilität ihn schließlich zu Drogen greifen ließ und ihn in letzter Konsequenz beinahe zerstörte – auf der anderen Seite George Martin, klassisch geschulter Komponist und Musiker, als Artist & Repertoire-Manager Angestellter der Firma *EMI*, seriöser Gentleman, beinahe väterlicher Freund und ›Lenker‹ der Beatles.

Brian Wilson: Der Musiker als Produzent

Auf die Frage, welche Definition vom Schallplattenproduzieren er habe, antwortet Brian Wilson (circa 1999):

»It's an overall feeling — you have this overall feeling for music, and you try to get this overall feel on tape; the total is greater than the sum of parts. [...] I was someone who had the arrangement, the vocal, the production all together in my head« (Massey 2000: 41f).

So die kargen Aussagen Wilsons. Gemäß zahlreicher Berichte von anderen Musikern, Bekannten und Kritikern betrat Wilson das Studio mit einigen harmonischen und melodischen Grundideen, begann dann mit den einzelnen Musikern deren jeweiligen Part einzustudieren, entweder indem er ihn am Klavier vorspielte, ihn vorsang oder – recht unbeholfen – aufzeichnete. Vielfach wussten die Betroffenen nicht, welche Funktion der jeweilige Part im gesamten Songkonzept hatte, z.T. schien es sich für sie um sinnlose musikalische Phrasen zu handeln. Besondere Aufmerksamkeit schenkte Wilson den Gesangsparts. Im Falle von *Pet Sounds* wird berichtet: »The album's

11 Von dem Brian Wilson angeblich Vorab-Bänder gehört hatte, was ihn bei *Pet Sounds* zusätzlich anspornte.

instrumental tracks were recorded on either 3- or 4-track, after which Wilson would mix a mono instrumental track onto one channel of an 8-track machine (still a novelty at the time), leaving seven tracks for the complex vocals« (Olsen u.a. 1999: 844). In der Aufnahmesituation selbst dirigierte er die Akteure in den entscheidenden Momenten zum Mikrophon hin oder wieder weg, manchmal bediente er sich auch außergewöhnlicher Tricks: »er konnte ein Mikro einfach hochwerfen und dadurch Klänge erzielen, die keinem anderen gelangen« (Leaf 1998: 58). Wenn die Aufnahmemarbeit im Studio beendet war, machte sich Wilson daran, aus zahllosen Tonspuren und Aufnahmeschnipseln das endgültige Produkt herzustellen, in dem dann jede scheinbar sinnlose Phrase plötzlich ihren sinnerzeugenden Platz im Gesamtgefüge erhielt. Dass dies zahlreiche Musiker stark beeindruckte und zum Mythos um den genialen Musiker/Produzenten Wilson beitrug, liegt auf der Hand. Der Sound, den Wilson anstrebte und den er ganz offensichtlich schon vor Beginn einer Produktion vollständig im Kopf hatte, zeichnete sich durch komplexe Harmonien, durch vielschichtigen Harmoniegesang in zumeist sehr hohen Stimmlagen sowie, ab *Pet Sounds*, durch den Einsatz zahlreicher, teilweise in der Popmusik unüblicher Instrumente aus. *Smile* sollte eine »teenage symphony to God« werden, und tatsächlich klingen manche Passagen auf *Pet Sounds* bereits so, wie man sich gemeinhin Engelschöre vorstellt.

Die Studiozeit, die Wilson beanspruchte, war für die damalige Zeit enorm und betrug bei seiner letzten großen Arbeit in den 1960er Jahren, der Single »Good Vibrations«, etwa ein halbes Jahr, wobei die Kosten auf einen für eine Single bislang unerreichten Betrag von 16.000 US-Dollar anstiegen (was der Plattenfirma gar nicht gefiel).

Wilson war also einer der ersten (wenn nicht der erste) Musiker/Komponist, der seine Arbeit selbst produzierte, und steht daher bereits für eine neue Form des Produzierens, nämlich für den *art mode*: »the gap between the engineering of sound and the creation of music has narrowed to a remarkable degree« (Kealy 1990: 214.). Bei Wilson geschah dies allerdings mit einem Anspruch, der dem von Phil Spector, den Wilson im Übrigen sehr verehrte, recht nahe kam. Aber sicherlich ist Wilson nicht der Prototyp des sich-selbst-produzierenden Musikschaftenden, eher die »genial-verrückte« Ausnahme. Denn Produzententätigkeit verlangt neben technischer und künstlerischer Kompetenz auch immer wieder kühles Kalkül über die ökonomische und technische Machbarkeit und daher eine Fähigkeit emotionaler Distanzierung zur eigenen Arbeit. Diese Distanz ging Wilson ganz offenkundig ab, und vermutlich ist er bei *Smile* u.a. auch daran gescheitert.

George Martin: Der Produzent als Musiker

Zu Beginn der 1960er Jahre gab es in England zahllose Rock'n'Roll-, Skiffle-, aber auch Beat-Gruppen (die diese beiden Genres mischten)¹² und es gab Dutzende von Bands, die einen ähnlichen Musikstil, charakterisierbar durch Gitarrensound und Harmoniegesang, wie die Beatles entwickelt hatten, u.a. die Searchers, Brian Poole and the Tremeloes, Gerry and the Pacemakers oder Dave Clark Five.¹³ Als George Martin, der Artist & Repertoire-Manager von *Parlophone* (einer EMI-Tochter), die Beatles 1962 unter Vertrag nahm und von da an auch als ihr Produzent fungierte, war der Sound der Beatles also weder neu noch einzigartig.

Und daran änderte sich zunächst auch nichts, George Martin produzierte die Beatles ›brav‹, also ihren Ansprüchen und Kompetenzen entsprechend. Anders als bei Presley kamen bei den Beatles aber nach einigen Jahren des Erfolges, etwa ab 1966, künstlerische Ambitionen ins Spiel, die letztendlich ihre Bedeutung für die musikalische Entwicklung unübersehbar machen sollten. Vor 1966 waren die Beatles ein kulturelles Phänomen, nach 1966 wurden sie auch zu einem musikalischen Phänomen, sie wurden von einer Live- zu einer Studioband und legten dementsprechend das zentrale Augenmerk ihrer Arbeit immer mehr auf die optimale Nutzung der produktionstechnischen Möglichkeiten: »Commenting the decision to quit touring [...], Paul McCartney said the Beatles were not only working on new songs, but new sounds. ›They are sounds that nobody else has done yet – I mean nobody... ever‹« (Jones 1992: 130).

George Martin spielte in diesem Zusammenhang eine zentrale Rolle, indem er die Beatles bei der Entfaltung ihres Experimentierwillens nicht nur studientechnisch unterstützte, sondern auch als musikalischer Ratgeber, ja Mitarbeiter fungierte. Bereits bei *Revolver*, spätestens aber ab *Sgt. Pepper* wird diese kreative Symbiose unüberhörbar – bspw. bei der Produktion von »I Am The Walrus«:

12 Allein in Liverpool soll es Anfang der 1960er Jahre rund 300-400 Gruppen gegeben haben (Wicke 1987: 80.)

13 So lässt sich der sensationelle Erfolg der Beatles bis etwa 1965 weniger aus deren musikalischer Genialität erklären, denn aus zwei anderen – außer-musikalischen – Gründen: zum einen durch das Management von Brian Epstein, dem es gelang, für die Beatles ein Image zu kreieren und bestmöglich zu verbreiten und zum anderen durch die Fähigkeit der Beatles, die Rolle der witzig-frechen jungen Leute, die nichts wirklich ernst nehmen wollten, aber trotzdem irgendwie recht nett waren, perfekt zu erfüllen. Wiederum war es – wie bei Elvis Presley – vor allem der Habitus, der als eigenständige kreative Leistung eingebracht wurde.

»Am Abend des 5. September 1967 brachten die Beatles sechs Stunden damit zu, die Rhythmusspur von ›I Am The Walrus‹ aufzunehmen: Schlagzeug, Bass, elektrische Gitarre, elektrisches Klavier und ein zugespielter Mellotron Synthesizer. Es brauchte sechzehn Takes, bis alle zufrieden waren. [...] Am nächsten Abend, am 6. September, verbesserte Ringo sein Spiel, Paul verstärkte den Bass, und Johns Leadstimme hatte die richtige Intensität. Eine kleine Korrektur noch hier und dort, und der Song hätte problemlos veröffentlicht werden können. Doch Lennon und Martin schwebte etwas anderes vor. Am 27. September gab es zwei weitere Sessions in der Abbey Road. Am Nachmittag konzentrierte man sich zuerst auf weitere Instrumente: Musiker wurden einbestellt, um, von Martin dirigiert, acht Violinen, eine Bass-Klarinette, vier Celli und drei Hörner zu spielen. Martin schrieb die Partitur [...]. Lennons Text formulierte eine kosmische Vision von beinahe grenzenlosen Ausmaßen, und Martins tiefe grollende Begleitung verstärkte diese Perspektive noch und bestätigte damit ein sicheres Gespür für Verhältnismäßigkeit. [...]. Martin überwachte und betreute auch den Chor. [...] Die Stimmen lieferten 16 Sänger [...] Martin fügte die Stimmen in den Song ein, als wären sie Instrumente. [...] Lennon sorgte für das Sahnehäubchen – Zuspierungen aus einer BBC-Hörspielinszenierung der ›Tragödie des König Lear‹ –, und der Song war fertig. Später bezeichnete Martin ›I Am The Walrus‹ als die Art von ›organisiertem Chaos‹, auf die er stolz war« (Hertsgaard 1996: 185f.).

Und zur Arbeit im Studio mag der folgende kurze Bericht Martins einen Eindruck vermitteln:

»George Martin: ›Der erste Schnitt bei der Aufnahme von *A day in the life* konzentrierte sich auf das bloße Gerüst des Songs. [...] Spur 1 – Basic Backing für die gesamte Aufnahme mit Klavier, Gitarre, Maracas und Bongo. Spur 4 – Johns Stimme schon mit einem starken Echoeffekt darauf [...] wir [haben] der Aufnahme die Stimme mit 90 Millisekunden Verzögerung noch einmal hinzugefügt. Da der Wiedergabekopf der Bandmaschine nach dem Aufnahmekopf angebracht ist, wird die Aufnahme immer einen Hauch zeitversetzt wiedergegeben. Und dieses Signal haben wir einfach wieder zurück auf den Aufnahmekopf gekoppelt. [...] Spur 2 und 3 hat John noch einmal besungen [...] Die gesamte Aufnahme ist dann auf zwei Spuren heruntergemischt worden.«

In diesem ersten Abmischvorgang ist aus den ursprünglich auf drei Spuren aufgenommenen Versionen des Gesangsparts eine neue synthetisiert worden. [...] Das Orchester musste [...] auf einem anderen Band aufgezeichnet werden, nachdem Schlagzeug und Bassgitarre sowie die Klavierpassagen die verbleibenden beiden Spuren belegt hatten« (Wicke 2002: 6).

Die Orchesteraufnahme selbst wie so vieles andere der *Pepper*-Produktion ist mittlerweile legendär¹⁴, muss hier aber nicht weiter ausgeführt werden, denn soviel ist schon aus den eben zitierten Werkstattberichten ersichtlich: Zwischen den Beatles und George Martin herrschte im Studio offensichtlich Gleichberechtigung. Die Beatles waren mächtig genug, ästhetische Experimente riskieren zu können, ohne sofort vom kontrollierenden Produzenten eingeschränkt zu werden, und George Martin war kompetent und erfahren genug, ihre Kreativität zu fördern und zu steuern. Er ließ einerseits der zum Teil naiven und ungezügelten Phantasie der Beatles freien Lauf, lenkte aber andererseits ihre Kreativität in realisierbare Bahnen, ohne sie ihres ursprünglichen Impulses zu berauben.

Damit ist auch das Spektrum der möglichen Beziehungen zwischen Produzenten und Musikern ab Mitte der 1960er Jahre bestens charakterisiert: je nach Kompetenzen der Musiker und Musikerinnen irgendwo zwischen Herr und Diener, (im Idealfall) immer darum bemüht den bestmöglichen Sound zu produzieren und beinahe noch bis zu den 1990er Jahren weitgehend unbekannt im Hintergrund des Musikbusiness wirkend.¹⁵

Allerdings gab es ab Mitte der 1960er Jahre auch eine zunehmende Tendenz, dass Musiker ihre Arbeiten selbst produzierten (wobei auch das zu meist jenseits der öffentlichen Wahrnehmung geschah) und für diese Variante ist Brian Wilson als Vorbild anzusehen. Martin und Wilson repräsentieren also tatsächlich die beiden Prototypen moderner Produzenten, die in den nächsten zwei Jahrzehnten für die Musikproduktion bestimmend waren: die ›reinen‹ Produzenten, die mit Musikern kooperieren, und die Musiker, die sich selbst produzieren.

Ein erster Versuch, Sound zu definieren

Ich halte hier inne und versuche – vorm Hintergrund der bisher dargestellten ›Produktionsgeschichte/n‹ – näher zu bestimmen, was denn Sound eigentlich ist. Sound, so könnte man aus dem bisher Gesagtem ableitend vermuten, wird erst mit der Tonaufzeichnung zu einem wesentlichen Para-

14 Umfassend dargestellt in Hertsgaard 1996, S. 11ff und 227ff.

15 Neben George Martin und den Beatles gab es natürlich auch andere kongeniale Partnerschaften, etwa die zwischen Lee ›Scratch‹ Perry und Bob Marley and the Wailers – ohne die spezifischen Soundideen Perrys (keine Bläser, Gitarren im Vordergrund, extremer Hall), wären die Wailers möglicherweise nicht der große Reggae-Act geworden. Ebenso kann bei Miles Davis davon ausgegangen werden, dass seine Arbeit wesentlich von Teo Macero, der ab 1957 beinahe alle Platten von Davis produziert hat, mitgeprägt wurde.

meter des Musikschaffens. Das stimmt aber nur teilweise, denn auch vor der Tonaufzeichnung gab es Sound, allerdings war er gleichsam ›naturgegeben‹: durch die Instrumentierung, die Spieltechnik, die Aufführungspraxis und schließlich durch die Architektur der Räume, in denen musiziert wurde. »Der Raum wirkt am Klangergebnis mit«, schreibt Kurt Blaukopf (1996: 193) und er identifiziert Nachhallzeit und Modulationsgeschwindigkeit (Geschwindigkeit des Harmoniewechsels) als die wichtigen akustischen Merkmale von Räumen. Blaukopf weist darauf hin, dass die bis ins 18. Jahrhundert gültige Unterscheidung zwischen Kirchenstil, Theaterstil und Kammerstil sich nicht nur auf ›geistige‹, sondern auch auf ›akustische‹ Komponenten bezog (vgl. ebd.: 195). Diesen Gedanken der Raumbezogenheit des Klangs möchte ich nun im Hinblick auf die Entwicklung der Tonaufzeichnung weiterspinnen, wobei jeweils gegebene Klangmöglichkeiten und die gleichzeitig vorherrschenden Klangideale unterschieden werden müssen.

In der ersten Phase der Tonaufzeichnung bestand das Klangideal in der möglichst originalgetreuen Aufzeichnung der ›lebendigen‹ Darbietung von Musik (craft union mode), was hinsichtlich der Raumbezogenheit von Musik bedeutet, dass die Musik möglichst so klingen sollte, wie sie in den Räumen klingt, in denen sie üblicherweise zu hören ist. Die technischen Möglichkeiten, dieses Ideal einzulösen, waren bis zur Erfindung des elektrischen Mikrophons Mitte der 1920er Jahre allerdings äußerst beschränkt. Mit dem Mikrophon konnte dieses Ideal zunehmend besser erreicht werden, was in den 1950er Jahren im Begriff ›High Fidelity‹ seinen Ausdruck fand. Gleichzeitig aber begann mit dem Mikrophon auch die zweite Phase der Tonaufzeichnung, nämlich die Schaffung künstlicher Räume. Das erste auffallende musikalische Phänomen, an dem dies erkennbar wurde, war das so genannte Crooning, ein Gesangsstil, bei dem – wie Frank Sinatra es bezeichnete – das Mikrophon als Instrument verstanden wurde (vgl. Frith 1986: 270f.). Das Crooning schuf eine neue – real kaum mögliche – Binnenarchitektur der Musik. Die Hörer wurden mit der Fiktion konfrontiert, dass die Sängerin oder der Sänger ihnen beinahe ›ins Ohr sangen‹, während weit entfernt eventuell sogar eine Bigband spielte: Die Abstände zwischen den verschiedenen Klangquellen (Instrumente, Gesang) und dem Ohr der Hörerin oder des Hörers entsprachen nicht mehr der gewohnten Hörerfahrung der ›lebendigen‹ Darbietung.¹⁶ Hier wurden erstmals ›fiktive‹ Räume geschaffen, der Sound wurde tatsächlich ›produziert‹. Beim Live-Konzert wurde diese Verzerrung der bislang ›natürlichen‹ Distanzen durch Verstärker und Lautsprecher aus-

16 Toynbee (2000: 75ff) versucht diesen Tatbestand mit der Metapher des ›Bauchredens‹ (ventriloquism) begrifflich zu fassen.

geglichen und somit bald als ›natürlich‹ erlebt.¹⁷ Obwohl also das Klangideal noch an High Fidelity orientiert war, waren die technischen Möglichkeiten bereits viel weiter entwickelt, nämlich in die Richtung der Schaffung fiktiver Räume.¹⁸

Mit der Erfindung des Tonbands und der Mehrspuraufnahme setzte die zweite Phase der Tonaufzeichnung im umfassenden Sinne ein. Der fiktive Raum, den der von Sam Phillips kreierte Sound bei den Aufnahmen von Elvis Presley suggerierte, war anders als der, der von den Croonern bekannt war, weil mit dem Hall-Effekt nicht nur die reale Distanz zwischen Quelle und Ohr, sondern der Charakter des Raumes selbst verändert wurde. Nicht nur, dass Presley in der Binnenarchitektur der Musik zwischen dem Zuhörer und einer doch relativ weit entfernten Begleitgruppe steht; der Raum, in dem die Hörer sich befinden, ist groß, ja sehr groß, und er ist vermutlich ziemlich leer (oder ein Badezimmer). Die Arbeit im Studio wird immer mehr zum Herstellen einer möglichst eigentümlichen Binnenarchitektur der Musik, wobei es zwei wesentliche Variablen gibt:

- die Distanz zwischen den einzelnen Klangquellen zueinander und zum Ohr der vorgestellten Zuhörer, im Wesentlichen generiert durch die Arbeit am Mischpult, und
- die Simulation der Größe und Beschaffenheit des Raumes, in dem die Musik scheinbar dargeboten wird, im Wesentlichen generiert durch Klangeffekte.

Die dritte Phase der Tonaufzeichnung wurde vorbereitet durch das Generieren von Klängen, für die es keinen wie immer gearteten Erfahrungshintergrund gab, welchen ›Räumen‹ diese in einer lebendigen Darbietung entsprechen würden. Hiermit sind die Effekte gemeint, die mit der elektronischen Klangherstellung bzw. -verstärkung einhergingen bzw. durch diese ermöglicht wurden. Die Gitarre wurde zunächst elektrisch verstärkt, um das relativ leise Instrument auch in größeren Klangkörpern adäquat einsetzen zu können; die Klangeffekte, die sich darüber hinaus ergaben, waren zunächst kaum Anlass für kreative Auseinandersetzungen. Diese fanden zunächst im Bereich der ›Kunstmusik‹, z.B. im Umfeld der Kölner Elektronikschule um Karlheinz Stockhausen schon in den 1950er Jahren, statt.¹⁹ Für den Popmusikbereich belegt z.B. die Entwicklung des Gitarrensounds etwa von Les

17 Dass dies nicht sofort so war, belegen die Widerstände gegen die ›unnatürlichen‹ Crooner, die z.T. zu Radio-Boykott derselben führte, vgl. dazu Frith 1986: 263.

18 Wen das an die Widersprüchlichkeit zwischen dem Stand der Produktivkräfte und den Produktionsverhältnissen erinnert, der mag nicht so falsch liegen.

19 Eine ausholende Geschichte der elektronischen Musik bietet Ruschkowski (1998).

Paul über Link Wray zu Jimi Hendrix, wie sehr die Bezugnahme auf reale Distanzen und Räume immer mehr verunmöglicht wurde. Nicht zufällig werden bei den Gitarrensounds von Hendrix und vergleichbaren Musikern seiner Zeit Attribute wie sphärisch, kosmisch oder psychedelisch verwendet – sie verweisen darauf, dass es unbekannte Räume außerhalb wie unterhalb unserer bewussten Wahrnehmungsgrenzen sind, zu denen diese Klänge in Bezug gesetzt werden. Ähnliches lässt sich natürlich über Synthesizer-generierte Klänge sagen, aber diese dritte Phase der Tonaufzeichnung begann sich in aller Radikalität erst gut 15 Jahre nach den Beatles zu entfalten.

Analoge Synthesizer, Effektgeräte, Gigantomanie im Studio. Von Pink Floyd zu ABBA

Die musikalische Entwicklung ›nach den Beatles‹ ist zunächst gekennzeichnet durch den Einsatz immer besserer Studiot Technologien (Mehrspuraufzeichnung, diverse Effektgeräte, immer potentere Mischpulte etc.), deren kompetente Nutzung die Erzeugung immer komplexerer Soundstrukturen ermöglichte. Dazu kamen zwei neue Instrumente: der analoge Synthesizer, der – vor allem in Form des *Moog-Synthesizers* – etwa ab 1970 eine wesentliche Rolle bei der Entwicklung des so genannten Art Rock, aber auch des Jazz Rock und schließlich auch im poplarmusikalischen Mainstream spielte, und erste Rhythmusmaschinen, von der *Beatbox* zum *Roland CR-78* sowie analoge Sequenzer, die die Wiedergabe ganzer Tonfolgen in Form von Endlosschleifen ermöglichten und vor allem im Disco-Bereich Verwendung fanden. Allerdings muss festgehalten werden, dass der analoge Synthesizer sehr lange nur monophon und nicht polyphon bespielbar war, und dass zwar Klangsynthesen, -modulationen und -effekte bislang ungeahnten Ausmaßes erzielt, die erzeugten Klänge aber nicht gespeichert, wieder abgerufen oder weiterbearbeitet werden konnten. Von daher unterscheidet sich der analoge Synthesizer also nur graduell von der Elektrogitarre: wie diese erzeugt er Klänge, für die es keine aus der Realität bekannten Raum- und Distanzerfahrungen gibt.

Die musikalischen Genres, die diesem Entwicklungsstand der Technik entsprachen, waren der schon erwähnte Art Rock, charakterisierbar durch Gruppen wie Genesis, Yes, King Crimson oder Pink Floyd, wobei das Anspruchsniveau der Muskschaffenden wie des Publikums bezüglich der Qualität und Neuigkeit von Sounds enorm in die Höhe getrieben wurde und letztlich zu einer vielfach auch kritisierten produktions- und aufführungstech-

nischen Gigantomanie führte. Die diesbezüglich vermutlich prototypische Produktion stellt *Dark Side Of The Moon* von Pink Floyd (1973) dar, mit der sowohl in produktionstechnischer wie in künstlerischer Hinsicht eine höchst ambitionierte Arbeit vorgelegt wurde, die noch dazu kommerziell äußerst erfolgreich war.

»Dark Side of the Moon [...] set a new precedent in sound recording techniques; for example its use of Noise Gates, devices which allow audio signals to be heard once they rise above a predetermined volume threshold« (Shuker 2001: 54).

»An overwhelming use of synthesizers, especially the VCS-3 and EMS Synthie A (a suitcased sythesizer with on board keyboard and sequencer), provided a new range of sound« (Cunningham 1996: 181).

Daneben muss der so genannte Krautrock erwähnt werden, der die Entwicklung der progressiven Rockmusik in der BRD der 1970er Jahre kennzeichnet und der sich vor allem durch experimentellen Umgang mit den Klangmöglichkeiten dieser Epoche charakterisieren lässt. Die Bandbreite der vor allem auf der Basis von Synthesizern eingespielten Stücke reicht dabei von den psychedelisch oder kosmisch angelegten Sound-Produktionen von Tangerine Dream, Ash Ra Temple oder Cluster zu den streng durchstrukturierten ›Maschinen-Musiken‹ von Kraftwerk (vgl. dazu Cope 1996 und den Beitrag von Sean Albiez in diesem Band).

Und schließlich ist auch Disco-Musik nicht ohne die Studioentwicklung der 1970er Jahre denkbar. Der Sound, den Giorgio Moroder und Pete Bellote zu Donna Summers (1975) »Love To Love You Baby« kreierten, monoton treibender Synthie-Beat und hämmernder Bass, gab das Vorbild für zahllose Disco-Hits ab. Disco brachte auch ein neues Tonträgerformat hervor, die Maxi-Single, auf der – ebenfalls eine Innovation – ausgedehnte Remixe erfolgreicher Disco-Hits zu finden waren, eine Entwicklung, die einem Bedürfnis der Disc-Jockeys entgegenkam und nicht zuletzt durch die immer avanciertere Mehrspuraufnahmetechnik begünstigt wurde.²⁰ Die Rolle der Produzenten konsolidierte sich auf dem von Spector/Wilson/Martin etablierten Niveau, das künstlerische Ansehen der Produzenten zumindest innerhalb des Musikbusiness stieg entsprechend der Bedeutung, die dem Sound zuerkannt wurde. Die Schaffung eines eigentümlichen Sounds wurde aber spätestens ab den späten 1960er Jahren nicht nur als eine künstlerische Herausforderung gesehen, sie wurde auch zu einer Notwendigkeit: Denn um am immer breiter werdenden Markt der Popmusik leben und überleben zu

20 Maxi-Singles waren auch durch die großzügige Rillengestaltung bestens für den Einsatz in Diskotheken geeignet (bessere Sound-Qualität, druckvollere Bässe).

können, um die Hörerwartungen des Publikums nicht zu irritieren, mussten die jeweils aktuellsten produktionstechnischen Standards erfüllt werden, allerdings ohne allzu sehr ins Experimentelle zu geraten. Darüber hinaus sollte Unverwechselbarkeit bzw. Wiedererkennbarkeit – eine wesentliche Voraussetzung für Erfolg – garantiert sein. Gleichzeitig stieg auch das Selbstbewusstsein der Musikschaaffenden und ihr Bedürfnis, den Sound selbst zu kontrollieren. Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass immer mehr Musikschaaffende, sobald sie gegenüber dem Tonträgerunternehmen mächtig genug, in der Regel also sobald sie erfolgreich waren, ihre Produzenten selbst auswählten oder ihre Arbeit gleich selbst (mit)produzierten.

Diese Entwicklung lässt sich recht einfach nachzeichnen bzw. belegen: Sieht man sich die in *The Mojo Collection* (Irvin 2000), einer Orientierungshilfe für Plattensammler, ausgewiesenen Alben an²¹, so ist von den 18 Alben, die für die 1950er Jahre genannt werden, kein einziges von den ausführenden Musikschaaffenden produziert oder mitproduziert, zwischen 1960 und 1967 sind es 10,7%, 1968/1969 steigt der Anteil auf 42,7% und zwischen 1970 und 1975 weiter auf 54,6%.²²

Es kann von da an durchaus als Hinweis für überdurchschnittliche musikalische Ambitionen (und Kompetenzen) gelten, wenn ein Musiker als Produzent schon sehr früh in eigener Sache wirkt. So hat etwa Bruce Springsteen schon sein drittes (und erstes wirklich erfolgreiches) Album mitproduziert, Madonna ihr zweites Album, ebenso Prince, der sehr bald umfassendste Kontrolle über seine Arbeit erlangte. Auch George Michael produzierte sein Projekt Wham! selbst. Für eine Reihe von Künstlern stellt die Tatsache, selbst zu produzieren, einen Akt der Emanzipation dar, so z.B. für Stevie Wonder, der seine zweite, gleichsam ›erwachsene‹ Karriere zu Beginn der 1970er Jahre auf diese Weise begann, oder Marvin Gaye, der nach jahrelanger Interpretentätigkeit mit *What's Going On* (1971) sein erstes

21 Nach Erscheinungsdatum geordnet findet man hier beinahe 1000 Alben aller populären Genres beschrieben. Die Auswahl haben 65 Experten getroffen, d.h. es ist davon auszugehen, dass es sich um eine Auswahl von Schallplatten handelt, über deren Bedeutung in Fachkreisen Konsens herrscht.

22 Auffällig ist, dass einige Gruppen beinahe von Anfang an ihre Alben selbst produzierten, wie z.B. die Small Faces, die Kinks, oder Creedence Clearwater Revival, dass andererseits so prominente Acts wie die Rolling Stones oder eben die Beatles in diesen Jahren nicht als Produzenten in Erscheinung traten. Dieses Muster zieht sich von da an durch die weitere Entwicklung der Popmusik. Manche Musikschaaffende, auch wenn sie musikalisch sehr ambitioniert sind und durchaus als Produzenten anderer Acts in Erscheinung treten, ziehen es für die eigene Arbeit vor, einen außenstehenden Produzenten heranzuziehen (z.B. David Bowie, Michael Jackson), andere wiederum produzieren die eigenen Alben so bald wie möglich selbst.

selbstproduziertes Album vorlegte und damit einen Meilenstein der Popmusik schuf.

In den 1970er Jahren wurde also das Verhältnis zwischen Musikschaaffenden und Produzenten kooperativer bzw. wurden die Unterschiede fließend. Bedeutung erlangte allerdings zunehmend der Sound-Engineer, der nunmehr nicht mehr, wie bis in die 1960er Jahre weitgehend üblich, als bloßer Erfüllungsgehilfe des Produzenten fungierte oder sogar mit dem Produzenten identisch war. Zu kompliziert wurden die immer avancierteren Technologien, um neben den künstlerischen und ökonomischen Belangen gleichermaßen kompetent beherrscht werden zu können. Die herausragende Stellung der schwedischen Gruppe ABBA hing vermutlich nicht zuletzt damit zusammen, dass die beiden ABBA-Mitglieder Björn Ulvaeus und Benny Andersson erfahrene Produzenten waren, die dann auch ABBA durchgehend selbst produzierten. Allerdings waren die beiden nicht allzu sehr an technischen Details interessiert und wurden daher von einem kongenialen Toningenieur, dem weitgehend unbekannten Michael B. Tretow, unterstützt, dessen Beitrag zum Sound von ABBA nicht zu unterschätzen ist (vgl. Cunningham 1996: 235). Andererseits wurden z.B. Pink Floyd formell als Produzenten von *Dark Side Of The Moon* ausgewiesen, den Engineer gab allerdings der mittlerweile doch einigermaßen bekannte Alan Parsons ab, dem heute weitgehend die Produzentenrolle bei diesem Album zuerkannt wird. Wie auch immer die Arbeitsteilung zwischen Musikschaaffenden, Produzenten und Toningenieuren aussah, wesentlich war in diesem Stadium der Produktionsgeschichte die Gleichberechtigung und ›Kommunikationsfähigkeit‹ zwischen diesen drei Akteuren, also das, was den *art mode* der Produktion kennzeichnet.

Und der Sound? Einerseits handelte es sich um die Fortschreibung des Konzepts ›Schaffung fiktiver Räume‹, diese fiktiven Räume wurden allerdings durch den vermehrten Einsatz referenzloser elektronischer Klänge (E-Gitarre, Synthesizer) immer schwerer als reale vorstellbar. Diese Räume entsprachen gelegentlich tatsächlich bereits der dunklen Seite des Mondes, also einem Raum, von dem wir zwar wissen, dass er real existiert, von dem wir aber auch wissen, dass ihn noch niemand gesehen oder betreten hat.

Digitalisierung – Synthesizer, Samples, Disc-Jockeys, Entrepreneurs

In den 1980er Jahren setzte mit der Digitalisierung eine technische Revolution ein, mit der die Strukturen der musikalischen Produktion radikal um-

gestaltet wurden. Vor allem der Musikcomputer, speziell zunächst in Form des digitalen Synthesizers, eröffnete eine neue Dimension des Musikschaffens, wobei vor allem dessen Sampling-Fähigkeit von weitreichender Wirkung war. Damit war es nunmehr möglich, Klänge jedweder Art digital aufzuzeichnen, zu bearbeiten und wiederzugegeben. Ebenfalls erwähnt werden müssen digitale Drum-Computer, digitale Sequenzer sowie die Einführung des MIDI (Music Instrument Digital Interface), mit dem die digitale Integration aller, auch höchst konventioneller Instrumente ermöglicht wurde. Der erste digitale Synthesizer bzw. Sampler, der 1979 vorgestellte *Fairlight CMI* (Computer Musical Instrument), und Folgeinstrumente wie der *Emulator* oder das *Synclavier* waren bis Mitte der 1980er Jahre für durchschnittlich verdienende Musiker noch kaum erschwinglich und daher zunächst eher Spielereien für ambitionierte Studiobesitzer oder Superstars wie Prince, Herbie Hancock oder Stevie Wonder. Gegen Ende der 1970er Jahre setzte allerdings auch eine deutliche Qualitätssteigerung im Bereich der analogen Synthesizer ein – sie wurden kleiner, polyphon spielbar und billiger, sodass es etwa in der New Wave der frühen 1980er Jahre immer mehr Acts gab, deren Sound von Synthesizern geprägt wurde.

Diese Entwicklung, die vielfach mit dem Etikett ›Synthie-Pop‹ charakterisiert wird, brachte in letzter Konsequenz zwei neue Varianten der Produktion hervor: zum einen Musikmanufakturen neuen Typs, in denen mit Synthesizern bzw. Musikcomputern vor allem Beats und Sounds komponiert wurden. Diese wurden dann jeweils einer Reihe von Hits unterlegt und das so lange, bis sie eben kommerziell ausgereizt waren (weil sie alt klangen). Beispiele dafür sind (von der Musikkritik vielgeschmähte) Komponisten/Produzenten wie Stock/Aitken/Waterman (u.a. Rick Astley, Kylie Minogue, Bananarama), Dieter Bohlen (Modern Talking, C.C. Catch, Bad Boys Blue) oder die diversen Ausprägungsformen des so genannten Euro-Beat.

Zum anderen stellten die neuen Technologien natürlich Herausforderungen für ambitionierte Musikschaaffende dar, neue Sounds zu kreieren, bzw. wurde ihnen mit diesen Technologien die Möglichkeit gegeben, neue Sounds nunmehr immer leichter (was Kosten und Handhabbarkeit betrifft) und unabhängig von anderen (Studiosmusikern, Arrangeuren, Komponisten etc.) realisieren zu können. Es entstand also ein neuer Typus von Musikschaaffenden, bei denen Charakteristika des Komponisten und des Interpreten sich mit solchen des Produzenten vereinten. Neben dem Einsatz von Sampling aus Gründen der Kostenreduktion (ein Sample ersetzt einen Studiosmusiker) kam es bald zu offensiveren Formen, zum, wie Goodwin (1990: 270f.) es nennt, expliziten Sampling, bei dem es um Aufnahmen oder Remixes ging,

»that celebrate playfulness, sometimes through a kind of baroque over-indulgence.«

Ein typischer Vertreter dieses neuen Verständnisses von Musikproduktion war Trevor Horn, der in den 1970ern als Musiker u.a. bei den Gruppen Yes und Buggles begonnen, dann als Produzent der Gruppe ABC neue produktionstechnische Maßstäbe gesetzt hatte (das Kreieren eines Sounds beinahe ohne Musiker) und schließlich als Produzent der Gruppe Frankie goes to Hollywood 1984 einen durchschlagenden Erfolg erzielen konnte, bei dem völlig klar war, dass der Star dieses Projekts (neben dem sorgsam konstruierten Image) vor allem der Sound war. Hier erlangte der Produzent eine völlig neue Bedeutung:

»Microchip music technology has vastly increased the power of the production team – if they are computer literate. They can now manufacture the entire musical content of a track, including the vocals, as the court case involving the ZTT record company versus Frankie Goes to Hollywood indicated. Holly Johnson's voice was sampled a few times singing a few words, the rest of the band did little or nothing, and the magic fingers of producer Trevor Horn did the rest, producing seven remixed versions in all of ›Relax‹, the biggest single in 1984, with all seven featuring the massive drum sound which others have copied – usually by sampling the sound itself off CD« (Blake 1992: 79).

Es lag aufgrund der nunmehr relativ leichten Verfügbarkeit über Produktionsmittel nahe, dass Produzenten vom Typ Trevor Horns freiberuflich tätig waren bzw. eine eigene Produktionsfirma oder ein Plattenlabel gründeten. Horn etablierte 1983 das Label ZTT und nahm u.a. die ›Gruppe‹ Art of Noise unter Vertrag, die – wie der Name andeutet – vor allem Samples von diversen Geräuschen zur Generierung von Sounds heranzog. Art of Noise wurden damit zum Prototyp einer dritten Variante des Samplings: dem Sampling als eigenständige künstlerische Ausdrucksform. 1983/84 waren sie insofern Pioniere, als sie noch mit relativ teurem Equipment arbeiteten. Um 1986 aber setzte eine deutliche Verbilligung und damit eine wachsende Verbreitung von immer kostengünstigeren digitalen Keyboards und Sampling-Geräten ein: aus den teuren Studiogeräten wurden relativ leicht erschwingliche Bausteine für Heim-Studios.²³

23 Vgl. Irvin (1998: 22): »when the first Fairlight samplers were sold in 1978 they were priced at \$ 25.000, in 1981 EMU's Emulator 1 was selling for \$ 10.000 and by 1985 the Ensoniq Mirage was available for a measly \$ 1.295.«

Vom DJ zum Produzenten zum Star. Neue Electronica und neues Kleingewerbe

Parallel zu den doch stark an die traditionellen Entwicklungslinien der Pop- und Rockmusik anknüpfenden Genres New Wave und Synthi-Pop hatte sich in den 1980er Jahren das Genre House entwickelt. Dabei handelte es sich um eine zwar an die Disco-Musik der 1970er Jahre anschließende, sich aber doch eher experimentell verstehende, dem musikalischen ›Underground‹ zugehörig fühlende Variante reiner Tanzmusik, sparsamst produziert mit elektronischen Instrumenten. Spätestens gegen Ende der 1980er Jahre waren House und die daraus abgeleitete, etwas radikalere Variante rein elektronischer Musik, nämlich Techno, eigenständige musikalische Genres, die – neben Rap – vielfach als die einzigen wirklichen Innovationen in der Populärmusik des ausklingenden 20. Jahrhunderts angesehen wurden.

Mit diesen Entwicklungen eng verbunden war das Phänomen, dass es zunehmend auch Disc-Jockeys (DJs) oder Masters of Ceremony (MCs beim HipHop) waren, die als Musiker/Produzenten in Erscheinung traten. Das Plattenauflegen stellte eine gute Grundlage für die Produzententätigkeit dar, da durch DJ-Erfahrungen im Bereich elektronischer Musik einerseits Repertoirekenntnisse angeeignet wurden und andererseits eine Schulung des Gehörs für produktionstechnische Details der verschiedenen elektronischen Subgenres erfolgte. Hatten bereits seit der Disco-Mode Mitte der 1970er Jahre DJs begonnen, zwei oder mehr Platten während des Auflegens zusammenzumischen, so wurde dies im HipHop und bei House zu einer eigenständigen künstlerischen Praxis entfaltet. Plattenspieler, Mischpult und Schallplatten wurden zu den zentralen Musikinstrumenten von DJs. Dazu gab es dann noch Scratching (als Vorläufer des Samplings)²⁴ oder Raps. Die Folgen der Verbindung von billiger Technologie und der Aufwertung von DJing beschreibt Poschardt:

»Die Eroberung des Pop durch den DJ hatte nicht zuletzt damit zu tun, dass innerhalb kürzester Zeit die neue Technologie, das heißt Sampler, Computer und Mixer, erschwinglich wurde. [...] DJs, die nicht aus dem Ghetto stammten, sondern eher aus Reihenhäusern, [konnten sich] schon als Teenager zu Hause ihr Ministudio zusammenstellen. M/A/R/R/S, Bomb the Bass oder Coldcut sind erste Exemplare dieser Bedroomproducer, die Ende der 80er, Anfang der 90er Jahre zu Tausenden auftauchten und ihre Stücke an kleine

24 Rasches Vor- und Zurückbewegen einer laufenden Schallplatte mit den Händen, wodurch kurze Passagen einer Platte zu einer anderen parallel laufenden dazu gespielt werden können.

Independent-Labels verkauften. In der rasch wachsenden Dancefloor-Kultur traten diese DJ-Produzenten an die Stelle, die die Gitarrenbands in der Rockkultur eingenommen hatten. Wenn früher die meisten coolen Jungs davon träumten, Sänger oder Gitarrist zu werden, so träumen sie jetzt davon, DJ zu sein und auf Parties und in Clubs Platten aufzulegen und tagsüber am Computer neue Songs zu komponieren« (Poschardt 1997: 373).

Wobei auch ›Komponieren‹ nicht mehr das heißen musste, was herkömmlich darunter verstanden wurde:

»The great advantage of the sampler is that when you want to make a track from scratch, you don't need to take any musical instruments or indeed to be possessed of any ability to play musical instruments. The only ability you do need is that of spotting what small elements of other people's works might fit well together; which rhythm tracks, bass lines, melodic figures, snatch of lyric, spoken words [...], which beat and breaks could fit together« (Beadle 1993: 129f.).

Und – etwas moderater – Brian Eno:

»I started coming to the studio with fewer and fewer worked out pieces, and I eventually came in with nothing at all. I would just start working with that thing, the studio as the instrument. I'd say, OK, let's start with anything – a drone or a single repeated piano note. What happens if I put an echo on that? What happens if I make that echo wobble by sending it through a tape recorder with a bent capstan? [...] As soon as I do that I start to get some feeling for the sound. It starts to become liquid or spreads out in a strange, non-recognisable way. Then I would think about adding other sounds, piling on more layers and acting very much like an abstract painter and his canvas« (Brian Eno, zit. in Cunningham 1996: 301).

1987 erschien der Dancefloor-Track »Pump Up The Volume« des Projekts M/A/R/R/S, der gerne als Prototyp für eine neue Art von Musik, von Komposition, von Kreativität gesehen wird, charakterisierbar durch einen radikalen Einsatz von Sampling zur Entwicklung eigenständiger ästhetischer Formen. Für Goodwin (1990: 271) stellt dies neben dem impliziten und expliziten Sampling die dritte Variante des Gebrauchs von Samples dar:

»»Pump up the Volume« could be said fairly to be the hit record which marked pop music's advance into modernism, which acknowledged that the old-fashioned staple of its diet, the song, had just about run its course. [...] after »Pump up the Volume« things could never be the same again« (Beadle 1993: 141f.).

Was ist also das Besondere daran? »Pump Up The Volume« ist ein Stück, das aus Partikeln von circa 30 anderen Schallplatten zusammengesetzt wurde,

bloß eine zugespielte Gitarre war neues Material. Dazu kommt, dass M/A/R/R/S sich eher als Künstler-Kollektiv denn als Pop-Act verstanden. Hier sollte tatsächlich Musik auf ganz neue Art hergestellt werden. »Pump Up The Volume« wurde Nummer 1 in den britischen Charts und dann zur Blaupause für unzählige Dancefloor-Acts, wurde also selbst gleichsam zu einem Baukasten für Folgesamplings.²⁵

Neben der Notwendigkeit für innovative Musikschafter oder Produzenten, effektive Samples zu finden und optimal platziert zu nutzen, ergab sich sowohl die Möglichkeit wie auch die Notwendigkeit, interessante, neue, noch nicht gehörte Sounds zu suchen oder zu generieren. Im Folgenden seien zur Illustration einige Beispiele aus der Hexenküche der Soundbastler angeführt:

»LFO war das Resultat der Zusammenarbeit zweier Tüftler aus Leeds, die mit ihren Keyboards und ihrem Sampler auf der Suche nach neuen Grenzen im Reich der Klänge waren. Herausgekommen war dabei der subsonische Bass, der in Frequenzbereichen angesiedelt war, die genau den Übergang markierten zwischen dem, was gehört, und dem, was nur noch gefühlt werden konnte. Als Mark Bell und Jez Varley das Stück aufnahmen, brannte der Verstärker im Plattenstudio dreimal durch« (Poschardt 1997: 332).

»Das Wunderkind der Techno-Musik, Richard James [aka Aphex Twin, A.S.], erfand neue Geräusche, um die Geräusche in seinem Kopf hörbar zu machen. [...] Um die Klänge in seinem Kopf in das diesseits zu retten, genügte dem Jungen aus einem kleinen Dorf in Cornwall weder das Klavier noch das Keyboard, auf denen er seit seinem achten Lebensjahr spielte. So öffnete er die Abdeckung seines Keyboards und begann, die Leitungen dort neu zu verlegen. Bald darauf fing er an, auf Schrottplätzen und Baustellen nach Klangkörpern zu suchen, und bastelte aus Elektroabfällen sein eigenes Equipment« (ebd.: 333).

Andrea Parker, eine der innovativsten Figuren in der DJ-Musik:

»Als Musikerin und DJ, die ständig nach neuen Geräuschen Ausschau hält, treibt sie ihre Forschungsarbeit immer wieder zu neuen Streifzügen mit dem DAT-Rekorder. Dabei nimmt sie die tiefen Bassgeräusche eines Flugzeugs oder eines fahrenden Autos auf, die Meilen entfernt sind. [...] Für einen ihrer jüngsten Tracks fuhr Andrea Parker mit ihrem Auto durch eine Waschanlage, filterte aus den Aufnahmen die tiefsten Sounds dieses Ratterns und Dröhnen heraus und konstruierte damit eine Bassline« (ebd.: 438).

25 Daneben gab es noch einige andere Tracks, die einen ähnlichen Status erlangten, z.B. »Beat Dis« von Bomb the Bass, »Doctorin' The House« von Coldcut oder »Doctorin' The Tardis« von KLF.

»Der japanische Musiker DJ Krush [...] sampelte das Geräusch einer Steel Drum, die unter Wasser mit dicken Drumsticks traktiert wurde. Heraus kam, was heraus kommen sollte: die zur akustischen Wahrheit gewordene Illusion einer gigantischen Bass Drum, die gleichzeitig tief und fett sowie kalt und technoid klang« (ebd.: 439).

Nie zuvor, das wird aus diesen Beschreibungen ersichtlich, war es so wichtig, Sounds zu suchen, zu finden, zu kreieren. Es bedarf keiner ausführlichen Erläuterungen, um zu behaupten, dass mit diesen Entwicklungen das Verhältnis zwischen Musikschaffenden, Produzenten und Technikern völlig neu strukturiert wird. Denn was heißt – angesichts der geschilderten Beispiele – einen Sound kreieren? Ist dies eine kompositorische, eine interpretatorische oder eine produktionstechnische Tätigkeit? Vermutlich keines von den dreien und doch alles gleichzeitig. Die Trennung von Komposition, Interpretation und Produktion ist daher kaum mehr sinnvoll und möglich, dementsprechend wird die Rollenverteilung immer unschärfer und werden Karriereverläufe immer beliebiger.

Die Mitte der 1980er Jahre aufgestellte These von Simon Frith (1986: 272): »the development of pop technology [...] had, by the 1980s, led to the complete collapse of creative distinctions between musicians, producers and engineers« wird immer mehr zur Selbstverständlichkeit. Ähnlich Brian Eno:

»the idea of the producer as someone who mediates and converses between the completely non-technical musician and the completely non-artistic engineer, which was the old picture, is now dead, because most musicians now occupy all three of those roles to some extent. Most of today's musicians who play an electric instrument are partly engineers – they have some feeling about how things should connect together and how things should sound. That kind of producer is now on the way out« (Brian Eno, zit. in Cunningham 1996: 312f.).

Sieht man sich die Biografien von Mitgliedern einiger prominenter Acts seit den 1980er Jahre an, fällt auf, dass oftmals vielfältige Erfahrungen im Musikbusiness anzutreffen sind: Symptomatisch etwa der Werdegang der Protagonisten des Projekts KLF: Bill Drummond war als Musiker kurzzeitig in der britischen Punk-Szene aktiv, war dann Mitbegründer eines kleinen Labels, war als Manager und Produzent tätig, ging dann Anfang der 1980er Jahre als Artist & Repertoire-Manager zum Major WEA. 1986 kündigte er, machte eine Soloplatte und gründete bald darauf zusammen mit Jimi Cauty, einem befreundeten Techniker und Produzenten, das Projekt The Justified Ancients of Mu Mu aka JAMS, aus dem später KLF wurde. So gibt es mittlerweile zahlreiche Acts, die als DJs begannen, dann als Musiker und Produzenten eigene

Tonträger veröffentlichten, einigermaßen erfolgreich waren, eine gewisse Bekanntheit erlangten und die sich schließlich für ein Platten-Projekt unter ihrem Namen Gäste – zumeist Sänger oder Sängerinnen – ins Studio holen, mit denen sie jeweils einzelne Stücke produzieren. Das Ergebnis ist dann eigentlich ein Sampler, auf dem verschiedene Stars zu hören sind – alle aber betreut vom selben Produzenten(-Team), so z.B. das Album *Sleepwalking* (2001) von Rae & Christian oder die Produktionen des Acts Guru's Jazzmatazz. Neu ist allerdings, dass diese Platten nunmehr unter dem Namen des Produzenten(-Teams) veröffentlicht werden. Die Stars sind in solchen Fällen also die Produzenten und nicht die jeweiligen Gast-Interpreten.

Zusammen mit der relativ leicht erreichbaren produktionstechnischen Unabhängigkeit entsteht hier ein neuer Typus des Musikschaaffenden, den man vom Habitus her als Musikgewerbetreibenden bezeichnen könnte. Ihr Ziel ist nicht, ein großer Act, ein Star zu werden, sondern durch Diversifikation der Arbeitsbereiche eine gewisse ökonomische Unabhängigkeit zu erlangen, die auf länger Sicht auch in künstlerischer Hinsicht ermöglicht zu tun, was Spaß macht. Dieses eher kaufmännisch-nüchterne, denn künstlerisch-idealistische Verhältnis zur eigenen Arbeit erinnert am ehesten noch an den *entrepreneurial mode*, der Produzenten wie Sam Phillips oder Leonard Chess oder die Brill-Building-Produzenten kennzeichnete: Schaffe einen Hit-Sound und lebe davon. Dass damit gleichzeitig eine erneute künstlerische Aufwertung der Produzentenrolle einhergeht, verweist eher auf eine Transformation des Künstlerideals, denn auf tatsächliche romantische Autonomie-Ambitionen.

Referenzlose Klänge in multidimensionalen Räumen

Wie schon erwähnt, fand bereits mit dem Einsatz von E-Gitarre und analogem Synthesizer eine Abkehr vom Konzept ›realer Räume‹ statt. Die Konstruktion fiktiver Räume und musikalischer Binnenarchitekturen war angesichts dieser referenzlosen elektronischen Sounds nur mehr unter Hinzuziehung kosmischer oder psychedelischer Raumkonzepte möglich. Dass die Rezipienten sich rasch daran gewöhnen konnten, liegt in der gleichzeitigen Erfahrbarkeit dieser Sounds bei Live-Veranstaltungen über Verstärkeranlagen und damit der Zuordenbarkeit zu realen Raumerfahrungen – eben dem extrem lauten Rockkonzert – begründet.

Samples zerstören das Konzept realer oder fiktiver Räume nun endgültig. In einem einzelnen Song werden unterschiedlichste Sounds, die ver-

schiedensten Raumkonzepten entsprechen, bruchlos neben-, über- oder hintereinandergesetzt. Was nun gestaltet wird, sind virtuelle Räume, die nicht mehr unserem Raum-Zeit-Kontinuum entsprechen müssen oder wollen. Um einen Vergleich mit der Bildenden Kunst zu wagen: Die Klangräume, die mit digitalen Produktionsmitteln hergestellt werden, sind zumindest kubistisch, wenn nicht surrealistisch gestaltet. Es handelt sich um Collagen, zusammengesetzt aus Partikeln, die unterschiedlichsten Raumkonstrukten entsprechen. Hier gibt es beim besten Willen keine fiktiven, geschweige denn realen Räume, in denen diese Klangerfahrungen gemacht werden könnten. Das Konzept eines geschlossenen Raumes – real oder fiktiv – wird durch geschicktes Produzieren bestenfalls simuliert (und zumeist ist dies nötig, um die Hörgewohnheiten nicht allzu sehr zu verschrecken). Bei Acts mit einem extremeren Sampling-Stil, etwa im HipHop oder bei Drum'n'Bass, ich denke z.B. an die Beastie Boys oder an Goldie, wird die Irritation leichter spürbar. Unvermeidliche Irritationen treten allerdings nur in den Randbereichen des Musiklebens auf. Und die dort herumstreifenden Hörerinnen und Hörer sind schwer aus der Fassung zu bringen, da sie sich ohnehin auf der Suche nach dem Thrill des Unerhörten befinden.²⁶ Beim Hören solcher Stücke verändern sich – sofern man sich darauf einlässt – die subjektiven Vorstellungen bezüglich der Binnenstruktur und der Dimensionen des Klangraums innerhalb von Sekunden: hier ein Gitarrenriff aus einer großen Halle, dort ein intimer Hammondorgel-Klang, da eine dröhnende Bass Drum, dort ein Gickser von Michael Jackson. Nicht zufällig sind die adäquatesten realen Räume, in denen solch multidimensionale Musiken erfahren werden können, Clubs oder diskothekenähnliche Räume, die durch Lichtorgeln kaum mehr als reale Räume erlebt werden können und sollen. Und wie auch immer diese innermusikalischen Veränderungen und die dementsprechenden Veränderungen der Strukturen des Musikschaﬀens einzuschätzen sind: Durchschnittliche Hörer und Hörerinnen lassen sich davon – zu Recht – nicht mehr allzu sehr irritieren. Die Adaptionisleistung scheint hier recht schnell und gut zu funktionieren. Ohne es vielleicht zu wissen, ist die mit der digitalisierten Musik gewachsene Generation eine Generation von Sound-Experten.²⁷

26 In dem Zusammenhang soll nicht unterschlagen werden, dass Beadle (1993: 144ff.) die Innovation von M/A/R/R/S – natürlich mit allen Vorbehalten – mit dem musikrevolutionären Akt von Arnold Schönberg vergleicht.

27 Ein aktuelles Beispiel aus dem ›Mainstream‹ zur Illustration der wachsenden Bedeutung von Sound: Bei der zweiten *Greatest Hits*-Kompilation von Madonna (2001), der Frau mit gutem Gespür dafür, was kommt, sind bei den Credits – also dort wo üblicherweise die Namen der Komponistinnen/Komponisten und Textautorinnen/-autoren stehen – bei jedem einzelnen Titel ausschließlich die Namen des jeweiligen Produzenten und der Produzentin (Madonna) zu finden.

Literatur

- Beadle, Jeremy J. (1993). *Will Pop Eat Itself? Pop Music in the Soundbite Era*. London u. Boston: Faber & Faber.
- Blake, Andrew (1992). *The Music Business*. London: B. T. Batsford.
- Blaukopf, Kurt (1956). *Hexenküche der Musik*. Teufen/St.Gallen: Niggli.
- Blaukopf, Kurt (1996). *Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (2. erw. Aufl.).
- Cohn, Nick (1979). »Phil Spector«. In: *Rolling Stone Bildgeschichte der Rockmusik*. Hg. v. Jim Miller. Reinbek: Rowohlt, S. 257-274.
- Cope, Julian (1996). *Krautrock sampler. One Heads Guide to the Grosse Kosmische Musik* (= Der grüne Zweig 186). Löhrbach: Werner Pieper & The Grüne Kraft.
- Cunningham, Mark (1996). *Good Vibrations. A History of Record Production*. Cheshington: Castle Communications.
- Frith, Simon (1986): »Art Versus Technology: The Strange Case of Popular Music.« In: *Media, Culture, and Society* 8, S. 263-279.
- Goodwin, Andrew (1990). »Sample and Hold: Pop Music in the Digital Age of Reproduction.« In: *On Record. Rock, Pop and the Written Word*. Hg. v. Simon Frith und Andrew Goodwin. New York: Pantheon, S. 258-273.
- Hertsgaard, Mark (1996). *The Beatles. Die Geschichte ihrer Musik*. München: dtv.
- Irvin, Jim (Hg.) (2000). *The Mojo Collection. The Ultimate Music Companion*. Edinburgh: Cannongate.
- Jones, Steve (1992). *Rock Formation. Music, Technology, and Mass Communication*. Newbury Park etc.: Sage.
- Kealy, Edward R. (1990). »From Craft to Art: The Case of Sound Mixers and Popular Music.« In: *On Record. Rock, Pop and the Written Word*. Hg. v. Simon Frith und Andrew Goodwin. New York: Pantheon, S. 207-220.
- Leaf, David (1998). »Bahnbrechende Alben: Pet Sounds.« In: *Die Beach Boys und Brian Wilson*. Hg. v. Kingsley Abbott. St. Andrä-Wördern: Hannibal, S. 56-59.
- Massey, Howard (2000). *Behind the Glass. Top Record Producers Tell How They Craft the Hits*. San Francisco: Backbeat.
- Miller, Manfred / Schulze, Peter (Hg.) (1998). *Geschichte der Popmusik*. Hambergen: Bear Family.
- Olsen, Eric / Verna, Paul / Wolff, Carlo (Hg.) (1999). *The Encyclopaedia of Record Producers*. New York: Billboard Books.
- Palmer, Robert (1997). *Rock & Roll. Die Chronik einer Kulturrevolution*. St. Andrä-Wördern: Hannibal.
- Poschardt, Ulf (1997). *DJ Culture. Diskjockeys und Popkultur*. Reinbek: Rowohlt.
- Ruschkowski, André (1998). *Elektronische Klänge und musikalische Entdeckungen*. Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Shaw, Greg (1979). »Brill Building Pop.« In: *Rolling Stone Bildgeschichte der Rockmusik*. Hg. v. Jim Miller. Reinbek: Rowohlt, S. 209-224.
- Shuker, Roy (2001). *Understanding Popular Music*. London u. New York: Routledge (2. Aufl.).
- Toop, David (1997). *Ocean of Sound. Klang, Geräusch, Stille*. St. Andrä-Wördern: Hannibal.
- Toynbee, Jason (2000): *Making Popular Music. Musicians, Creativity and Institutions*. London: Arnold.
- Wicke, Peter (1987). *Rockmusik. Zur Ästhetik und Soziologie eines Massenmediums*. Leipzig: Reclam.

- Wicke, Peter (1998). *Von Mozart zu Madonna. Eine Kulturgeschichte der Popmusik*. Leipzig: Kiepenheuer.
- Wicke, Peter (2001). »Sound-Technologien und Körper-Metamorphosen. Das Populäre in der Musik des 20. Jahrhunderts.« In: *Rock- und Popmusik*. Hg. v. dems. (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 8). Laaber: Laaber, S. 11-60.
- Wicke, Peter (2002). »Popmusik im 20. Jahrhundert. Teil 2: Samples, Loops und Cybersounds.« Manuskript zu einer Sendung im Rahmen der Reihe *Vom Innen und Außen der Klänge. Die Hörgeschichte der Musik des 20. Jahrhunderts*. SWR 2 am 25.2.2002 (http://www.swr.de/swr2/hoergeschichte/sendungen/02_0218_28_popmusik/hg020225.rtf; Zugriff: 25.6.2003).
- Wicke, Peter / Ziegenrucker, Kai-Erik / Ziegenrucker, Wieland (1997): *Handbuch der populären Musik*. München u. Mainz: Atlantis u. Schott.