



Bachelorarbeit im Major Angewandte Kulturwissenschaften,
Studiengang „Künste, Kulturkommunikation und -organisation“

Dub it up – Soundtechniken und -strategien im Dub-Reggae

Dub it up – Soundtechniques and -strategies in Dub-Reggae

Erstgutachter: Rolf Großmann, apl. Prof. Dr.

Zweitgutachter: Malte Pelleter, M.A.

vorgelegt von:

Julian Klosik

Eingereicht am: 08.10.2013

Inhaltsverzeichnis

| | |
|---|-----------|
| Einleitung | 1 |
| 1. Vorwort: Versuch einer Eingliederung von Dub in den Sounddiskurs. | 2 |
| 1.1. Gedanken zum Soundbegriff | 2 |
| 1.2. Dub als Soundmusik | 6 |
| 2. Bedingungen der Entstehung von Dub | 6 |
| 2.1. Das Urheberrecht Jamaikas und die starke Rolle des Produzenten und der Labels | 7 |
| 2.2. Das Soundsystem | 10 |
| 2.3. Die Wiederverwertung von Soundmaterial, das Riddim-Prinzip und die Dub Plate | 13 |
| 2.4. Die Entstehung von Dub im Dreischritt Instrumental, Version, Dub-Mix | 16 |
| 3. Dub als soundmanipulative Praxis | 20 |
| 3.1. Kurze Begriffsdefinition: Soundmanipulation | 21 |
| 3.2. Gestaltungstechniken der Soundmanipulation im Dub-Reggae | 21 |
| 3.2.1. Das Aus- und Einblenden von Spuren | 21 |
| 3.2.2. Fragmentierung der Song-Lyrics | 24 |
| 3.2.3. Akkumulation von Song-Lyrics – Der DJ-Talkover | 25 |
| 3.2.4. Der Einsatz von Hall und das Spiel mit der Räumlichkeit | 26 |
| 3.2.5. Der Einsatz von Echo und die rhythmische Neugestaltung | 28 |
| 3.2.6. Der Einsatz von Equalizern/Filtern sowie Phaser-Effekten: Gestaltung der Textur und Klangfarbe | 30 |
| 3.2.7. Einbezug nicht-musikalischer Sounds: Mediengeräusche | 32 |
| 3.2.8. Andere Formen des Dub-Reggae: Das Montageverfahren – Tape Splicing und „Showcase“-Style | 33 |
| 3.3. Analysebeispiel: Der Reggae-Song „Baby I Love You So“ und die Dub-Version „King Tubby Meets Rockers Uptown“ | 33 |
| 3.4. Zusammenfassung: Übergreifende ästhetische Strategien im Dub-Reggae | 35 |
| 4. Ausblick: Einfluss und Rolle von Dub in der Popmusik | 37 |
| Fazit | 38 |
| Literaturverzeichnis | I |

Einleitung

„Come on, let's dub it up!“¹

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit den Soundtechniken und -strategien des jamaikanischen Dub-Reggae. Dabei soll der Frage nachgegangen werden, welche die grundsätzlichen soundmanipulativen Gestaltungstechniken und ästhetischen Strategien im Dub-Reggae sind bzw. welche ästhetischen Strategien der Soundmanipulation die frühen Dub-Reggae-Engineers² verwenden.

Insbesondere in Bezug auf den aktuellen Diskurs um die sogenannte Remix-Kultur, ist es m.E. interessant und notwendig, die Ursprünge des Remix zu ergründen, die in nicht unwesentlichen Anteilen in eben diesen Gestaltungstechniken des frühen Dub-Reggae liegen. Auch die These, dass Popmusik in erster Linie Soundmusik sei, ist im Hinblick auf Dub-Reggae besonders relevant, da er sich durch seine soundsensitiven Gestaltungsstrategien, wie zu zeigen sein wird, als besondere Form der Soundmusik auszeichnet.

Im Zuge der Arbeit wird sich auf den jamaikanischen Dub-Reggae beschränkt, dessen Hauptphase in etwa zwischen 1968 und 1985 lag, da der vorgegebene Umfang dieser Arbeit dem Einbezug weiterer, späterer Formen des Dub-Reggae nicht gerecht werden würde. Zudem bringen Entwicklungen wie der UK-Dub (auch Neo-Dub) oder andere sich als Dub verstehende Musikgenres andere Voraussetzungen mit sich, da diese nicht zwingend einen direkten Bezug zu einer musikalischen Vorlage – im Dub-Reggae vor allem Roots Reggae-Songs – haben. Der Dub-Reggae wird hier also als Prozess des Re-Mixens bzw. Versionings untersucht, weshalb der sich von Ausgangssoundmaterial teilweise oder ganz losgelöste spätere Dub hier nicht behandelt werden kann.

Um der Frage nachzugehen, welche soundmanipulativen Gestaltungstechniken den Dub-Reggae auszeichnen, ist m.E. ein grundlegendes Verständnis von Sound sowie insbesondere ein Verständnis der Tradition des jamaikanischen Musikschaffens vonnöten. Daher soll zunächst der Versuch einer Eingliederung von Dub-Reggae in den Sounddiskurs unternommen werden, wobei grundlegende Gedanken zum Sounddiskurs geäußert werden sollen, worauf

¹ Zeile aus dem Song „Let's Dub It Up“ von Dee Sharp (1980).

² Der englische Begriff Audio Engineer bzw. Engineer wird hier gegenüber dem deutschen Begriff Toningenieur bevorzugt, da beide nicht deckungsgleich sind und „Toningenieur“ in Deutschland beispielsweise als geschützte Berufsbezeichnung verwendet wird.

eine Überlegung folgt, inwiefern Dub als Soundmusik zu verstehen sei. Daraufhin sollen die Bedingungen der Entstehung von Dub untersucht werden, wobei eine jamaikanische Traditionslinie der Wiederverwertung von Soundmaterial aufgedeckt werden soll. Hierfür ist die besondere Rolle des Urheberrechts, die spezielle Stellung des Produzenten in der jamaikanischen Musik, sowie die Live-Musik-Praxis des Soundsystems zu untersuchen, bevor die Wiederverwertungspraktiken von Soundmaterial im Riddim-Prinzip, dem Medium der Dub Plate sowie die Entstehung von Dub-Reggae im Dreischritt Instrumental, Version und Dub-Mix analysiert werden. Dieses bildet die Grundlage für die darauf folgende Untersuchung der wesentlichen Gestaltungstechniken im Dub-Reggae, die als soundmanipulative Strategien verstanden werden sollen, wozu zunächst eine kurze Definition des Begriffs Soundmanipulation gegeben werden soll, um anschließend die einzelnen Gestaltungstechniken ausführlicher zu beschreiben. Anschließend werden die erarbeiteten Ergebnisse sehr kurz anhand eines Analysebeispiels überprüft, woraufhin, die sich aus den Gestaltungstechniken ableiten lassenden, übergreifenden ästhetischen Strategien des Dub-Reggae zusammenfassend gebündelt und ihre wesentlichen Konnotationen erörtert werden sollen. Nach einem kurzen Ausblick, der sich mit dem Einfluss von Dub in der Popmusik befasst, folgt schließlich ein Fazit des Erarbeiteten.

1. Vorwort: Versuch einer Eingliederung von Dub in den Sounddiskurs

1.1. Gedanken zum Soundbegriff

„Bei genauerem Nachdenken wird klar, daß Pop in seiner Abkehr von der Notation stets vordergründig Sound-Musik gewesen ist, und daß sämtliche Spielarten des Pop wohl primär über ihren Sound wirken, gegenüber dem die Songstruktur nur Beigabe ist, Sahnehäubchen sozusagen, das dem Sound eine Form gibt.“³

Popmusik ist Soundmusik. Diese Erkenntnis, die sich in den letzten Jahren aus dem Diskurs um den Soundbegriff ergeben hat, stellte und stellt die Musikwissenschaft, sofern sie sich mit populärer Musik beschäftigen will (was bekanntermaßen lange Zeit nicht der Fall war, da Popmusik aus der Perspektive, der, an „ernster“ vornehmlich westeuropäischer Kunstmusik interessierten Musikwissenschaft, als Unterhaltungsmusik abgelehnt wurde), vor immense neue Aufgaben. Aber auch andere Disziplinen wie Pädagogik, (Musik-) Soziologie, Ethnologie, Kulturwissenschaften und Medienwissenschaften erhielten und erhalten über den Begriff des Sounds neue Möglichkeiten der Beschäftigung mit (populärer) Musik. Mittlerweile haben

³ Büsser, Martin: The Art of Noise – The Noise of Art. Eine kleine Geschichte der Sound Culture. In: Büsser, Martin (Hrsg.): Testcard – Beiträge zur Popgeschichte #3: Sound. Opladen 1996, S. 7.

sich gar eigene Disziplinen und Studiengänge wie „Sound Studies“ gebildet, die von diesem Begriff her entwickelt wurden.

Es wird zunehmend klar, dass die Beschäftigung mit dem Sound andere, klassische Zugänge zur Musik unwichtiger werden lässt und damit – gerade im Zurückdrängen der Beschäftigung mit musikalischen Parametern wie Melodik, Harmonik, Dynamik, Rhythmus und speziell mit dem Ton sowie seinen Einzelparametern Tonhöhe, Tondauer, Lautstärke (die zwar alle noch eine Rolle spielen, aber meist als Einzelbestandteile neben anderen dem Sound untergeordnet werden) – einen Paradigmenwechsel eingeleitet hat:

„Insgesamt besteht die Tendenz zu einer weiten Sound-Definition, die längst über das rein Musikalische hinausreicht. Der Sound kann dabei als ‚neue Ära‘ oder ‚neues Paradigma‘ (von der Musik zum Sound bzw. vom Ton zum Sound) der musikwissenschaftlichen Forschung verstanden werden.“⁴

Eine besondere Rolle kommt dabei der, sich seit ihrem Aufkommen stetig weiter entwickelnden Phonographie zu: Erst durch die Möglichkeit Musik aufnehmen, also speichern zu können und wieder zu geben und den damit verbundenen Wechsel von der Notenschrift zur Klangschrift (die Notenschrift ist zwar nicht gänzlich abgeschafft, aber beim Komponieren von Pop-Songs kommt ihr nicht mehr die wesentliche Rolle zu, die sie vor Erfindung der Phonographie einnahm) wurde die aktive Produktion von Sound ermöglicht und der Sound schließlich zum essentiellen Faktor von populärer Musik. Kurz: „Sound [...] wird erst mit der Tonaufzeichnung zu einem wesentlichen Parameter des Musikschaffens.“⁵ Allerdings hatten auch bestimmte Konzertereignisse oder andere Formen der lebendigen Darbietung von Musik (z.B. Hausmusik, Oper, Volksfeste etc.) vor Erfindung der Phonographie (genauso wie heute) einen jeweiligen Sound, 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.“⁶

Da die intensive Beschäftigung mit und die aktive Arbeit am Sound aber erst durch die Möglichkeit der Manipulierbarkeit im Tonstudio zum erheblichen Aufgabenfeld der Akteure des Musikfelds wird, ist m.E. zuzustimmen, dass die

⁴ Schätzlein, Frank: Sound und Sounddesign in Medien und Forschung. In: Segeberg, Harro und Frank Schätzlein (Hrsg.): Sound. Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien. Marburg 2005, S. 27.

⁵ Smudits, Alfred: A Journey into Sound. Zur Geschichte der Musikproduktion, der Produzenten und der Sounds. In: Phleps, Thomas und Ralf von Appen (Hrsg.): Pop Sounds. Klangtexturen in der Pop- und Rockmusik. Basics – Stories – Tracks. Bielefeld 2003, S. 78 f.

⁶ Ebda., S. 79.

„[...] Erfindung der Tonaufzeichnung, [...] 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.“⁷

Möglich geworden ist spätestens seit Erfindung der Mikrophonie – durch die die Abstände einer Hörquelle vom Hörer und die gehörte Lautstärke unabhängig voneinander geworden sind und somit ein Experimentieren mit Räumlichkeit der Musik eingesetzt hat – die tatsächliche Produktion bestimmter Sounds. Vor und nach dem tatsächlichen Musikereignis ließ sich durch weitere technische Neuerungen immer mehr Manipulation des Sounds betreiben. Damit verschoben und verschieben sich weitere Bestandteile des Musikschaffens in ihrer Wertigkeit zugunsten des Sounds:

„Der Stellenwert von Interpretation, Komposition und Notation (im konventionellen Sinne) rückt gegenüber der Technik in den Hintergrund – der durch den Umgang mit der Tonstudioteknik erzeugte charakteristische Klang wird zum musikalischen Markenzeichen. Und es geht nicht mehr nur um den Sound des Musikers oder der Band, sondern auch um den des Produzenten und des Labels/Studios.“⁸

Dass den Produzenten und Audio Engineers in der Sound-Arbeit eine der stärksten, wenn nicht die essentielle Rolle zukommt, wurde diesen selbst bewusst, spätestens seit der Produzenten-Pionier Phil Spector an seiner „wall of sound“ arbeitete, die seine Produktionen eindeutig an ihrem Spector-Sound identifizierbar machen sollte:

„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.“⁹

Auch die ab Ende der 1960er Jahre an sogenannten Dub-Versions arbeitenden Engineers des Dub-Reggae haben den Sound, wie zu zeigen sein wird, zu dem wesentlichen Kriterium ihrer Produktionsweise gemacht.

Aber auch für andere Akteure des Musikschaffens veränderte sich ihre Arbeit durch die Orientierung am Sound und dabei insbesondere durch eine Fixierung auf den Sound des späteren Tonträgers. Auf diese besondere Verknüpfung von phonographischen Medien und Sound weist auch der berühmte Ausspruch hin, der den Songwritern und Produzenten Jerry Leiber und Mike Stoller zugeschrieben wird: „Wir haben keine Songs geschrieben – wir haben Schallplatten geschrieben.“¹⁰

⁷ Smudits 2003, S. 67.

⁸ Schätzlein 2005, S. 25.

⁹ Smudits 2003, S. 73.

¹⁰ Jerry Leiber und Mike Stoller, zit. nach: Ebda., S. 72.

Generell bleibt aber im Diskurs um den Sound-Begriff die „[...] Variationsbreite der Definition und Anwendung des Sound-Begriffs groß.“¹¹ Auch eine neuere enzyklopädische Definition von Sound im „Handbuch der populären Musik“ arbeitet mit einem sehr weiten Begriff:

„Sound [...]: ist in der Rockmusik das zentrale strukturelle und ästhetische Kriterium des Musizierens, meint hier hingegen über die ursprüngliche Bedeutung hinausgehend die Gesamtheit aller die sinnliche Qualität von Musik bestimmenden Faktoren. [...] Die damit verbundene Umwertung der musikalischen Parameter auf ihre klang sinnliche Qualität hin hat ausgehend von der Rockmusik mehr oder weniger auch andere Formen der zeitgenössischen populären Musik erfasst, so dass dann häufig nicht mehr von Stil, sondern stattdessen von Sound gesprochen wird (Motown Sound, Philly Sound, Disco Sound).“¹²

Dabei nimmt diese Definition mit ihrer Betonung der sinnlichen Qualität von Musik eine frühere auf, die schon 1977 weitsichtig postulierte: „Sound meint die Totalität aller den Gesamteindruck der Musik bestimmender oder vermeintlich bestimmender Elemente [...].“¹³ Als eben diese den Gesamteindruck bzw. die sinnliche Qualität der Musik beeinflussenden bzw. bestimmenden Elemente, können zahlreiche gelten: Neben technischen Faktoren, die die Studioausstattung, das Equipment, Instrumenten-, Verstärker- und Lautsprecherfabrikate bzw. -typen, Effektgeräte sowie Mix- und Mastering-Equipment betreffen, sind dies auch die eher klassischen Faktoren von Interpretation, Spielweise und -technik, Stimmtimbre, Lautstärke, Veränderungen im Tempo (Agogik) etc., sowie auch alle Strukturelemente des Komponierens.¹⁴ Präsent ist hier stets der Grundgedanke dieser Art von Soundbegriff, nämlich „die Umwertung musikalischer Parameter auf ihre klang sinnliche Dimension.“¹⁵, wie auch in die enzyklopädische Definition aufgenommen wurde (s. oben).

Darüber hinaus wird Sound im Diskurs aber oft als undefiniertes Schlagwort benutzt, mit dem sowohl versucht wird ältere Begriffe wie „Stil“ zu ersetzen, als auch Kategorisierungen unterschiedlichster Bereiche vorzunehmen:

„1. Sound als Kategorisierung für Stile oder Stilelemente (Disco-, Country-, Techno-Sound), 2. Sound als Kriterium von Personalstilen (Mantovani-, Beatles-, Phil-Collins-Sound), 3. Sound als Kennzeichen bestimmter Produktionsstätten und Labels (Garagensound; Motown-, Phili-, Atlantic Records-Sound), 4. Sound als Erläuterung technischer Verfahrensweisen (elektronisches Equipment, Effektgeräte, Synthesizer, Sampler), 5. Sound zur Umschreibung musikalischer Grundstimmungen (softer, knackiger Sound) und 6. Sound als Mittel der qualitativen Bewertung (origineller, abgestandener Sound)“.¹⁶

¹¹ Schätzlein 2005, S. 39.

¹² Wicke, Peter und Wieland und Kai-Erik Ziegenrucker: Handbuch der populären Musik. Mainz 2007, S. 684 f.

¹³ Wolfgang Sander, zit. nach: Schätzlein 2005, S. 25.

¹⁴ Vgl. Binas-Preisendörfer, Susanne: Rau, süßlich, transparent oder dumpf – Sound als eine ästhetische Kategorie populärer Musikformen, S. 5. In: Forschungszentrum Populäre Musik (Hrsg.): Popscripum 10. Das Sonische – Sounds zwischen Akustik und Ästhetik. [2008]. Abzurufen unter: http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst10/pst10_binas.pdf (24.04.2012)

¹⁵ Ebda., S. 5.

¹⁶ Helmut Rösing, zit. nach: Ebda., S. 5.

Beim Sprechen, Schreiben und Charakterisieren von Sound ergeben sich zahlreiche Schwierigkeiten, da die Tätigkeit eine klangsinliche Erfahrung von ihrem klanglichen Medium in ein schriftliches zu übersetzen kaum ohne schwammige Begriffe auskommt. Von daher erscheint mir die Beschäftigung mit den wiederkehrenden Mustern produktionstechnischer Vorgänge, die als Soundmanipulation den Sound von Aufnahmen direkt beeinflussen, sowie deren Zielsetzungen und tatsächlichen Auswirkungen als am ehesten möglich und damit sinnvoll.

1.2. Dub-Reggae als Soundmusik

„What should be taken into consideration [...] is that many listeners and practitioners of Jamaican pop music, especially in the area of ‘dub’ music, do not refer to their works as music or song, but as ‘sound’. People will say that this or that artiste has released ‘a great sound’; not a song but a sound, which does not necessarily have anything to do with pleasing melodic flow and so on.“¹⁷

Wie im Kapitel 3. ausführlicher dargelegt werden soll, handelt es sich bei Dub-Reggae um eine Form von Musik, die sich gerade über die Beschäftigung mit und die Arbeit an den klanglichen Texturen von Musik, die in einem weiten Sinne das Treffen, was in eine breite Definition des Begriffes Sound fällt, definiert. Dub-Reggae ist Soundmusik, insofern, dass nicht nur die Wirkung über den Sound – wie bei jeglicher Popmusik – sondern gerade die Soundmanipulation (als etwa deckungsgleicher Begriff mit „Arbeit an Klangtexturen“) das wesentliche Kriterium dieser Musik ist. Parameter wie Klangfarbe, Textur und Raumtiefe bzw. generelle Räumlichkeit etc. nehmen wesentlich bedeutendere Stellungen ein, als in anderen Musikgenres, da die musikalischen Parameter von Melodik, Harmonik, Rhythmus und Tonhöhe in ihrer Grundform schon von einem Reggae-Song, der im Versioning-Prozess des Dub-Reggae bearbeitet wird, vorgegeben sind.¹⁸ Die zahlreichen soundsensitiven Gestaltungstechniken des Dub-Reggae, die in Kapitel 3. beschrieben werden sollen, lassen ihn – so meine These – zu einer Soundmusik „par excellence“ werden.

Zunächst werden aber als Grundlage, die Bedingungen seiner Entstehung als Strukturgeschichte des jamaikanischen Musikschaffens skizziert, die ihrerseits schon an einigen Stellen auf eine besondere Orientierung am Sound hinweisen.

2. Bedingungen der Entstehung von Dub

¹⁷ Verena Reckford; zit. nach: Partridge, Christopher: Dub in Babylon. Understanding the evolution and significance of dub reggae in Jamaica and Britain from King Tubby to post-punk. London/Oakville, CT 2010, S. 49.

¹⁸ Allerdings werden auch diese Parameter im Dub-Mix bearbeitet (siehe Kapitel 3.2.1.-3.2.9.)

„The best way to understand the evolution of Jamaican popular music is in the context of two sites: the recording labels and recording studios that were producing Jamaica’s first commercial popular music, and the sound systems that played this music at public dances.“¹⁹

Um ein Verständnis dafür zu entwickeln, warum bestimmte Strategien der Soundmanipulation auf der Grundlage von bestehenden Aufnahmen angewendet wurden, ist es m.E. notwendig die jeweiligen Bedingungen zu skizzieren, die letztlich zu der Entstehung des Dub-Mixes geführt haben. Zunächst soll dabei, der spezifische Umgang mit dem Urheberrecht auf Jamaika sowie in diesem Zusammenhang die vergleichsweise starke Position der Produzenten und Labels betrachtet werden. Anschließend wird das Soundsystem als sozio-kulturelle Instanz kurz dargestellt und seine besondere Rolle für das Musikschaffen auf Jamaika beschrieben. Danach soll eine Art jamaikanische Traditionslinie aufgezeigt werden, in der die Wiederverwertung von bestehendem Soundmaterial und kompositorischen Ideen essentiell ist, und zudem das Konzept der Mehrfachnutzung von sogenannten „Riddims“ erläutert werden, dass sich in diesem Kontext als wichtiges Prinzip jamaikanischen Musikschaftens herausgebildet hat. Dabei wird als besonderes Medium auch die „Dub Plate“ thematisiert. Schließlich wird die Entwicklung zu den soundmanipulatorischen Praktiken des Dub-Reggae als Dreischritt von Instrumental, Version und Dub-Mix beschrieben. Insgesamt wird dabei der These gefolgt, dass die Entstehung von neuartigen Praktiken der Soundmanipulation im Dub-Reggae ohne die erkennbare, spezifisch jamaikanische Traditionslinie des Musikschaftens, in der die Arbeit mit existierendem (bzw. aufgenommenem) Soundmaterial in vielerlei Hinsicht von großer Bedeutung war (und ist), nicht denkbar gewesen wäre.²⁰

2.1. Das Urheberrecht Jamaikas und die starke Rolle des Produzenten und der Labels

“There has always been a relaxed attitude to musical ownership and copyright in Jamacia.“²¹

¹⁹ Veal, Michael E.: Dub. Soundscapes and shattered songs in Jamaican reggae. Middletown, CT 2007, S. 46.

²⁰ Das auch die jahrhundertelange Geschichte jamaikanischer Musik mit Zusammenhängen wie Kolonisation, Sklaverei, Industrialisierung, Urbanisierung und Globalisierung sowie die in diesem Kontext entstandenen neo-afrikanischen Praktiken (im Sinne von hybriden kulturellen Formen aus Traditionen der afrikanischen und europäischen Musikpraktiken) des Musikschaftens wie etwa Burru, Etu, Tambu, Gombe, Revival, Pocomania und Kumina sowie auch die einzelnen jamaikanischen Musikgenres wie Mento, Ska, Rocksteady mit ihren jeweiligen Spezifika, die teilweise aufeinander aufbauen, eine mittelbare Rolle in der Entwicklungsgeschichte hin zum Dub-Reggae gespielt haben, ist dem Autor bewusst, kann aber in dieser Arbeit nicht ausführlich verhandelt werden.

²¹ Hebdige, Dick: Cut 'n' Mix. Culture, identity and Caribbean music. London/New York 1987, S. 86.

Das offizielle jamaikanische Urheberrecht steht im Zusammenhang mit der britischen Kolonisation der Insel, denn „Jamaican copyright law, from its existence as a colony until 1993, was based in British copyright law.“²² Dabei wurde das britische Urheberrecht ohne Anpassung an die spezifischen Bedingungen des Kulturschaffens auf Jamaika, sowohl technologischer Ausprägung als auch bezüglich tatsächlicher Praxis, adaptiert, in dem der entsprechende Gesetzestext schlicht übernommen wurde: „the Jamaica Copyright Act of 1913 formally incorporated the UK Copyright Act of 1911, which remained unchanged even after Jamaican independence in 1962.“²³ Nicht zuletzt aufgrund zahlreicher wirtschaftlicher und sozialer Probleme vor und nach der Unabhängigkeit Jamaikas, wurde allerdings der tatsächlichen Umsetzung des Urheberrechts seitens der Regierung wenig Aufmerksamkeit zuteil: „Enforcement, by all accounts, was not a government priority.“²⁴ Auch die britische Performing Rights Society (PRS), die als einzige Organisation zur Durchsetzung des Rechtes von Urheberrechtseigentümern gegründet wurde, legte den Hauptfokus ihrer Arbeit auf die koloniale Praxis des Geldtransfers von der Insel und hatte auch nach der Kolonialzeit wenig jamaikanische Mitglieder. Noch während jamaikanische Musik lokal und global stark an Popularität gewann, war „the Performer’s Rights Society [...] apparently uninterested or unable to assist Jamaican instrumentalists and vocalists in retaining copyrights.“²⁵

Einerseits wäre die Umsetzung des Urheberrechts nicht zuletzt angesichts der kulturellen Praxis auf Jamaika, mit erheblichen Schwierigkeiten verbunden gewesen, andererseits hat erst die konkret nie-stattgefundene Umsetzung desselben dazu geführt, dass sich die spezifischen Praktiken jamaikanischen Musikschaffens, welche in den folgenden Kapiteln skizziert werden sollen und die sich bei Umsetzung des Urheberrechts zu großen Teilen im Feld der Illegalität bewegt hätten, entwickeln konnten.²⁶ Die im Urheberrecht festgesetzten Kategorien wie etwa „Autorenschaft“ und „Werk“ wurden daher auf Jamaika völlig anders behandelt als etwa im westeuropäischen oder US-amerikanischen Kontext. Zudem funktionierten viele Prozesse des Musikschaffens auf Wegen, die mit einem starren Urheberrecht, das eine spezielle Vorstellung von musikalischer Praxis verkörpert, nicht vereinbar gewesen wären:

²² Mann, Larisa K.: *Decolonizing Copyright: Learning from the Jamaican Street Dance*. Dissertation. Berkeley, CA 2012, S. 4.

²³ Ebda., S. 5. Erst 1993 unterzeichnet Jamaika das TRIPS-Abkommen (Trade Related Aspects of Intellectual Property) als Notwendigkeit der Mitgliedschaft in der World Trade Organization (WTO) und ein neues Urheberrechtsgesetz wird 1994 verabschiedet; vgl. Mann 2012, S. 81.

²⁴ Ebda., S. 67.

²⁵ Ebda., S. 68.

²⁶ Vgl. Ebda., S. 57.

„Rather than music being written first, then recorded, then broadcast, creative input occurred in a cyclical, reflexive way. In the recording studio, instrumentalists and singers' performances were often not written beforehand, but recorded live and etched directly onto an acetate.“²⁷

Gerade die Wiederverwertung von Soundmaterial, die im Dub-Reggae ihren Höhepunkt finden sollte, wäre bei Umsetzung des Urheberrechts nicht denkbar gewesen:

“The Copyright Act [...] formally restricts the right to adapt or alter a work; however, [...], Jamaicans have raised the practice of adaptation and reuse to a sophisticated practice, deeply embedded in Jamaican musical tradition and owing very little to copyright conceptions of ownership and permission.“²⁸

Obwohl also faktisch nie umgesetzt, privilegierte der adaptierte UK Copyright Act dennoch den Studiobesitzer/Produzenten, in dem er das Urheberrecht demjenigen zuwies „by whom the arrangements necessary for the making of the recording ... are undertaken“.²⁹ Das bedeutet, dass diejenigen, die die Ressourcen zur tatsächlichen Produktion der Aufnahme bereitstellen konnten – die Produzenten bzw. Studiobesitzer – sich als Eigentümer des Urheberrechts, auch im formal rechtlichen Sinne, betrachten konnten. Dies ist gerade im Zusammenhang mit der ohnehin herausragenden Stellung des Produzenten in allen Ebenen des Musikschaffens auf Jamaika interessant, denn:

„even at its most prosperous, the economy was incapable of supporting large numbers of individuals owning musical instruments, recording equipment, or other means of musical production and dissemination. The production of music thus became centralized in the hands of this small group of fiercely competitive music entrepreneurs, who came to be known as producers.“³⁰

Daher ist m.E. Micheal Veal zuzustimmen, wenn er postuliert: “[...] we must first establish the primacy of the *producer* in the history of Jamaican music.“³¹

Im Vergleich zur sonstigen Verwendung des Begriffs Produzent (etwa im US-amerikanischen oder westeuropäischen Kontext), verbindet sich im jamaikanischen Musikkontext ein wesentlich größerer Grad von Kontrolle über die verschiedenen Sphären der Produktion mit diesem. Die bedeutenden Produzenten der jamaikanischen Musikgeschichte wie Clement „Coxsone“ Dodd (Studio One), Arthur „Duke“ Reid (Treasure Isle) u.A. besaßen nicht nur ihre eigenen Studios und Labels, sondern teilweise auch eigene Plattenpresswerke in der jamaikanischen Hauptstadt Kingston und betrieben zudem häufig ihre eigenen Soundsystems (siehe zu diesem Begriff Kapitel 3.2), mit denen sie ihre Produktionen direkt auf öffentlichen Tanzveranstal-

²⁷ Mann 2012, S. 65; zum Begriff „acetate“, siehe Kapitel 3.3.

²⁸ Ebda., S. 6.

²⁹ UK Copyright Act of 1911; zitiert nach: Ebda., S. 67.

³⁰ Veal 2007, S. 46.

³¹ Ebda., S. 46.

tungen testen und bewerben konnten.³² Michael Veal spricht in diesem Zusammenhang von einer “vertical control of the production process by producers“.³³ Zusammen mit ihren Engineers und diversen Gruppen von Studiomusikern (wie the Upsetters, the Aggroators, the Revolutionaries etc.), die tatsächlich aus einer begrenzten Anzahl von Instrumentalisten bestanden, die in ihrer Konstellation leicht divergierend ihre Namen änderten, je nachdem, welcher Produzent sie anstellte, wurden so in kurzer Zeit Aufnahmen „under extremely efficient [...] circumstances“³⁴ gemacht, was schließlich über Jahre zu einer Ansammlung von sehr viel Soundmaterial führte, dass in erster Linie für die Produzenten gewinnbringend war. Zusätzlicher Profit wurde aus diesem Soundmaterial durch Wiederverwertung in verschiedener Ausprägung erlangt (siehe Kapitel 3.3), als die dafür nötige Technologie verfügbar wurde.³⁵

Nicht zuletzt, da die Bezahlung von Künstlern nicht konkret durch ein Urheberrecht geregelt wurde, entwickelten sich andere Bezahlungssysteme, die auf Einmalzahlung an die jeweiligen Instrumentalisten und Sänger bzw. Sängerinnen für Aufnahmen im Studio beruhten: “For the most part, studio owners paid singers and instrumentalists a wage or a one-time fee for recording, and simply charged directly for sales of records as any other product.”³⁶ Der Weg, den die Künstler einschlugen, um mehr Geld zu verdienen, war also nicht, sich mithilfe des Urheberrechts Erlöse aus Plattenverkäufen zu sichern, sondern schlicht die Frequenz der Aufnahmesessions und Performances zu erhöhen.

Es ist also festzuhalten, dass die faktische Absenz eines Urheberrechts in erster Linie Geschäftsleuten, die als Produzenten einen hohen Grad von Kontrolle und Macht über sämtliche Stadien des Produktionsprozesses erlangen konnten, diente. Dennoch war sie auch für andere Praktiken und Instanzen des jamaikanischen Musikschaffens ausschlaggebend, wie im Folgenden aufgezeigt werden soll.

2.2. *Das Soundsystem*

“We can trace the practice of using recordings as raw material for live performance, historically, to Jamaica.”³⁷

Für das jamaikanische Musikleben nimmt die Veranstaltung von Live-Band Konzerten eine marginale Rolle ein. Stattdessen entwickelte sich eine Live-Musik Praxis, die auf aufgenom-

³² Vgl. Veal 2007, S. 46 ff.

³³ Ebda., S. 48.

³⁴ Ebda., S. 47.

³⁵ Vgl. Ebda., S. 46 ff.

³⁶ Mann 2012, S. 66.

³⁷ Ebda., S. 1.

menem Soundmaterial basiert und die, wie zu zeigen sein wird, in stetiger Wechselwirkung sowohl mit dem Publikum, als auch mit den Produktionsstätten der Musikaufnahmen, den Studios, steht. Im Mittelpunkt der öffentlich und zumeist draußen veranstalteten Dancehall-Events³⁸ steht das Soundsystem – das als Begriff zugleich die technische Apparatur einer mobilen Beschallungsanlage sowie alle Mitglieder eines eben diese betreibenden Unterhaltungskollektivs bezeichnet. Das Soundsystem umfasst dabei drei wesentliche Mitglieder, die mehrfach vertreten sein können: Den Audio Engineer, der für die technische Funktionalität und die Sicherstellung der Soundqualität³⁹ zuständig ist, den Selector, der für die diversen kreativen Praktiken des Plattenauflegens und Mixens verantwortlich ist, sowie den DJ (auch DeeJay)⁴⁰, der für die Unterhaltung des Publikums Sorge trägt sowie in späterer Zeit performativ Sprechgesangstechniken zu dem abgespielten Sound beisteuert.⁴¹ Schon bevor jamaikanische Populärmusik entstanden war, entwickelte sich die Rezeption von Musik – hier vor allem US-amerikanische R&B-Musik – auf Jamaika zu einer öffentlichen, gemeinschaftlichen und kommunikativen Angelegenheit innerhalb der Soundsystem-Dances, „[d]a [...] nur wenige Jamaikaner Radios oder Plattenspieler besaßen und US-Singles zudem rar waren“.⁴² Schnell entwickelte sich das Soundsystem so zur zentralen Institution des jamaikanischen Musiklebens:

“it is the sound systems which are largely responsible for keeping the traditions and the spirit of reggae music alive. It is here at the grassroots level that many of reggae’s fads and fashions emerge – new dances, new attitudes, new tastes and trends.”⁴³

Die Betreiber solcher Soundsystems waren nicht selten spätere Produzenten und Studiobesitzer⁴⁴, womit eine erste Verbindungslinie von Studioproduktion und Soundsystem-Kultur gezogen werden kann. Ein noch wesentliches Unterscheidungsmerkmal der jamaikanischen Tonträgerindustrie ist allerdings, dass viele Aufnahmen weniger für den Massenkonsum im

³⁸ Der Begriff „Dancehall“ beschreibt neben dem sich Mitte der 1980er Jahre entwickelten Musikgenre Dancehall, auch die Freiluft-Tanzveranstaltungen, die seit Ende der 1940er Jahre vor allem in den jamaikanischen Ghettos veranstaltet wurden. Für die Veranstaltungsorte wurde auch der Begriff „lawns“ benutzt.

³⁹ Von Beginn an wurde in den Soundsystems Wert auf gute Soundqualität bei sehr hoher Lautstärke gelegt, was schließlich auch zum Kriterium im Konkurrenzkampf der Soundsystems wurde.

⁴⁰ In den meisten anderen Musikgenres und Aufführungspraktiken wird dieser MC genannt, während DJ dort das beschreibt, was hier mit Selector betitelt ist.

⁴¹ Für eine intensive Beschäftigung mit den einzelnen Aufgabenbereichen und Techniken im Soundsystem, siehe Henriques, Julian: *Sonic Bodies. Reggae Sound Systems, Performance Techniques, and Ways of Knowing*. New York/London 2011.

⁴² Pfeleiderer, Martin: *Riddim & Sound. Dub-Reggae und Entwicklungen der neueren Populärmusik*. [2001]

http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2008/5199/pdf/Populärmusik-27_28-S99-114.pdf (02.05.2013), S. 99.

⁴³ Hebdige 1987, S. 87.

⁴⁴ Wie auch Clement „Coxsone“ Dodd (der das Sir Coxsone’s Downbeat Soundsystem betrieb) und Arthur „Duke“ Reid (der das Trojan Soundsystem betrieb), vgl. Veal 2007, S. 42.

Privatgebrauch, sondern vielmehr gerade für den Einsatz im Soundsystem produziert wurden, was seit dem Aufkommen der Ska-Musik in den 1960er Jahren dazu führte, dass das Aufnahmestudio zum primären Ort musikalischer Kreativität wurde – statt etwa die Live-Bühne.⁴⁵ Dabei stand und steht das Soundsystem in stetiger Wechselbeziehung mit dem Aufnahmestudio und anderen Bereichen der Tonträgerindustrie – Aufnahmen werden für das Soundsystem hergestellt und der Geschmack des Publikums dient stets als kreativer Impuls für neue Richtungen in der Reggae-Musik:

“[...] both the Jamaican record industry and the music itself grew out of the sound systems. And for the most part, reggae still develops in accordance with the needs of the sound system operators and their fans.”⁴⁶

Tatsächlich ist das Verhältnis im Vergleich zu Musikkontexten anderer Länder soweit umgekehrt, dass nicht etwa auf Aufnahmen versucht wurde eine Live-Performance-Atmosphäre nachzubilden, sondern Live-Bands dagegen bis heute versuchen, Gestaltungstechniken der Soundsystem-Show, wie den „Rewind“ (das Zurückdrehen der Schallplatte) oder den „Pull-Up“ (die Unterbrechung der Musik durch Anheben der Nadel), zu imitieren.⁴⁷

Larisa Mann greift für die Praxis der Einbettung von aufgenommenem Soundmaterial in eine interaktive, soziale Live-Praxis sehr treffend den Begriff „phonographic orality“ von Jason Toyne auf, wobei das Soundsystem die bestehenden Aufnahmen in Arbeitsmaterial für den Selector, den DJ oder Sänger sowie den Tanz transformierte, welches insofern nicht mehr einem abgeschlossenen oder „fertigen“ Kaufobjekt gleicht.⁴⁸

Zwischen den Soundsystems herrschte große Konkurrenz und Rivalität⁴⁹, die auch in der Eventform des sogenannten „Sound Clash“ ausgetragen wurde, bei dem mehrere Soundsystems gegeneinander antraten und um die Gunst des Publikums warben, wobei als Distinktionsmerkmal vor allem die bloße Lautstärke und hochqualitativer Sound gelten können: “The first thing that strikes you in a Reggae sound system session is the sound itself. The sheer physical force, volume, weight and mass of it.”⁵⁰ Daher entwickelten sich die Soundsystems

⁴⁵ Vgl. Manuel, Peter und Marshall, Wayne: The riddim method: aesthetics, practice, and ownership in Jamaican dancehall. In: Popular Music 25 (2006), H. 3, S. 449.

⁴⁶ Hebdige 1987, S. 89.

⁴⁷ Vgl. Manuel/Marshall 2006, S. 454 und Veal 2007, S. 87.

⁴⁸ Mann 2012, S. 58 ff.

⁴⁹ Eine Tatsache, die auch in dem von Steve Goodman formulierten Konzept der “Sonic Warfare” eine wichtige Rolle spielt; vgl. Goodman, Steve: Sonic warfare. Sound, affect, and the ecology of fear. Cambridge, MA/ London 2010.

⁵⁰ Henriques, Julian: Sonic Dominance and the Reggae Sound System Session. In: Back, Les und Michael Bull (Hrsg.): The Auditory Culture Reader. Oxford 2003, S. 451.

zu “sonic powerhouses capable of delivering tens of thousands of watts of power, producing sound that could be heard for miles around.”⁵¹ Der besondere Fokus der hier auf den Sound an sich gelegt wurde und dabei vor allem auf tiefe, durchdringende Bässe und Tieffrequenzbereiche, die in Verbindung mit der spezifischen Tanzbarkeit von Reggae-Musik stehen, spielte auch in der Entwicklung von Dub-Reggae eine Rolle, denn auch “Dub, [...], was composed with the sound system audience in mind; thus the experimental impulse remained connected to the general cultural climate in Jamaica.”⁵²

Wenn auch nicht vertiefend zu behandeln, soll hier die besondere Beziehung von Soundsystem-Dance und Sinne-überwältigender Sound-Präsenz doch zumindest angesprochen werden, die mit dem Begriff „sonic dominance“⁵³ ausführlich von Julian Henriques u.a. in seinem Werk „Sonic Bodies. Reggae Sound Systems, Performance Techniques, and Ways of Knowing.“ analysiert wird und präzise von Steve Goodman zusammengefasst wird:

“For Henriques, sonic dominance is a condition in which hearing overrides the other senses, displacing the reign of vision in the hierarchy, producing a flatter, more equal sensory ratio. In his analysis, the processing of vibration is particularly pertinent, contributing to the achievement of sonic dominance.”⁵⁴

Gerade im Wechselspiel mit der Kultur des Soundsystems erhielt die im Folgenden skizzierte Wiederverwertung von Soundmaterial, der Wiedererkennungswert von sogenannten Riddims und das Medium Dub Plate ihre besondere Stellung im jamaikanischen Musikschaffen.

2.3. Die Wiederverwertung von Soundmaterial, das Riddim-Prinzip und die Dub Plate

“You can copyright a song, but you can’t copyright a rhythm”⁵⁵

Die in Kapitel 3.1 erwähnte Anhäufung von Soundmaterial in den Studios von Kingston, zog eine intensive Wiederverwertungspraxis nach sich, in der zum Einen kompositorische Ideen (z.B. in Cover-Songs, einer durchaus auch weit verbreiteten Praxis in der jamaikanischen Musik), zum Anderen Bestandteile von Soundmaterial, teilweise aber auch ganze Aufnahmen ohne Vokalspur⁵⁶ als Instrumentalversionen erneut veröffentlicht wurden.

⁵¹ Veal 2007, S. 42.

⁵² Ebda., S. 44.

⁵³ Vgl. dazu: Henriques 2011 sowie 2003, S. 451-480.

⁵⁴ Goodman 2010, S. 27 f.

⁵⁵ Dermott Hussey; zit. nach: Hebdige 1987, S. 82.

⁵⁶ Der Begriff Vokalspur wird hier dem Begriff Gesangsspur vorgezogen, da sich auf dieser neben Gesang, auch andere stimmliche Laute und Geräusche befinden.

Eine einzigartige Praxis, die sich dabei in der jamaikanischen Musiklandschaft entwickelt hat, ist die „Destillation“ der rhythmischen (teilweise aber auch harmonischen und melodischen) Grundstruktur aus bestehenden Aufnahmen, die hier unter dem Begriff Riddim-Prinzip⁵⁷ beschrieben werden soll:

„Arguably the most distinctive trait of Jamaican music today is the extent to which riddims are extracted, refined and created. There is a paring down process by which the essence of the beat is distilled and everything superfluous discarded. And once a good riddim is created, it can serve as the base for seemingly a countless different number of songs.“⁵⁸

Man kann Kevin O’Brien Chang und Wayne Chen hier dahingehend interpretieren, dass sich im Reggae eine Art neue Song-Struktur entwickelt hat, die parallel neben dem eigentlichen Konzept „Song“ existiert: Der Riddim. Die Riddim-Produktion ist dabei so ausgefeilt und essentiell für Reggae-Musik, dass sie als eigene separate Komposition (Drum & Bass) gegenüber der Gesamtkomposition gesehen werden kann.

Ein Riddim im Reggae basiert auf dem Schlagzeug (bzw. den perkussiven Elementen) sowie dem Bass. Teilweise werden komplette Arrangements in der mehrfachen Nutzung des gleichen Riddims übernommen (also auch die anderen Instrumente), teilweise werden tatsächlich nur Schlagzeug und Bass übernommen, die durch völlig andere melodische und harmonische Teile und Instrumente ergänzt werden – dennoch kann von demselben Riddim gesprochen werden, da dieser nach Chang und Chen im Wesentlichen durch Schlagzeug und Bass charakterisiert ist.

Auch Micheal E. Veal betont die Wichtigkeit des Riddims, als Traditionslinie der jamaikanischen Musik, die sich im Übrigen bis heute im jamaikanischen Dancehall fortsetzt⁵⁹: „the reuse of generic rhythm patterns (be they reconfigured recordings or re-recorded versions by other musicians in other studios) has become a central trait of Jamaican music.“⁶⁰ Allerdings sieht er die Charakteristika des Riddims weniger im perkussiven Teil der Musik, als vielmehr in den Akkordfolgen und Basslinien: „The term riddim, [...], has taken on a distinctive meaning in Jamaican music over time, used to refer to these generic chord progressions and/or bass

⁵⁷ Der Begriff „Riddim“ leitet sich vom englischen Rhythm ab.

⁵⁸ Chang, Kevin O’Brien und Chen, Wayne: Reggae routes. The story of Jamaican music. Philadelphia 1998, S. 76.

⁵⁹ Gemeint ist hier der Genre-Begriff „Dancehall“. Schon der erste erfolgreiche Dancehall-Riddim, der „Sleng Teng“, produziert von Prince Jammy, der zudem als bahnbrechende Digitalproduktion 1985 die digitale Ära des Reggae einleitete, erzielte gleichzeitig ca. 20 Hits in den Top 40-Charts, vgl. Chang und Chen 1998, S. 77.

⁶⁰ Veal 2007, S. 48.

lines that have formed the basis for subsequent songs.”⁶¹ Veal stellt die häufige Wiederverwendung der gleichen Riddims als eine profitorientierte Strategie von Produzenten und Studiobesitzern (häufig ein und dieselbe Person) dar, die so mehrfach kommerziellen Erfolg mit vergleichsweise geringem Kapitalaufwand erzielen konnten. Gleichzeitig weist er aber darauf hin, dass genau diese profitorientierte Prozesse der Wiederverwertung bestehenden Materials und deren Durchsetzung als populäre und kommerziell erfolgreiche Strategie den Ausgangspunkt für die weiteren kreativen Entwicklungen im Umgang mit bestehenden Aufnahmen bildeten, die schließlich zur Entstehung von Dub-Reggae führen sollten.⁶²

Das Riddim-Prinzip, nach welchem der gleiche Riddim als Grundlage für etliche Aufnahmen oder „Songs“ dienen kann, wobei der Riddim entweder aus bestehendem Soundmaterial gebildet oder aber von den diversen Studiobands nachgespielt wird – z.B. werden im Reggae ältere bekannte Ska- und Rocksteady-Songs aufgegriffen und der Ästhetik eines Reggae-Songs angepasst (langsames Tempo, tiefere Bässe etc.) – trennt damit den instrumentalen Teil eines Songs von den Lyrics und zerstört somit in gewisser Hinsicht die Integrität des populären Songs, wie er von einem westlichen Verständnis her betrachtet würde.⁶³

Chang und Chen greifen zudem die These Pamela O’Gormans auf, der Riddim diene nicht in erster Linie dazu, einen großen Teil der Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, sondern lege einen „rhythmic stimulus“⁶⁴ und bringe den Hörer dazu „familiar“ mit ihm zu werden. Der Hörer gewöhnt sich also an den Riddim, was auf besondere Weise bewusst wird, wenn seine einzelnen Bestandteile, wie in häufigen Fällen die Basslinie, kurzzeitig ausgeblendet wird – der Hörer „fällt in ein Loch“, was gerade im Dub-Reggae eine der wesentlichen ästhetischen Strategien darstellt. Über die Soundsystem-Dances bleiben aufgrund der häufigen Nutzung der gleichen Riddims einige von ihnen im Gedächtnis des Publikums, was für die spätere Bearbeitung z.B. im Dub-Reggae wichtig ist, da so die feinen soundmanipulativen Unterschiede beim Dub-Mix eines bekannten Riddims vom Publikum erkannt werden können.

Die Entwicklung anderer Praktiken der Wiederverwendung von Soundmaterial steht in engem Zusammenhang mit einem im Reggae von seiner ursprünglichen Funktion entfremdeten Medium, welches gleichzeitig auch namensgebend für den späteren Dub-Reggae war: Die Dub Plate:

⁶¹ Veal 2007, S. 48.

⁶² Vgl. Ebda., S. 45-64.

⁶³ Für eine intensive Auseinandersetzung mit diesem Komplex, vgl. Manuel/Marshall 2006.

⁶⁴ Chang und Chen 1998, S. 77.

„[...] the term itself evolved out of earlier terminology used in the recording industry in the United States. [...] Traditionally known as ‘black wax’, ‘soft wax’, ‘slate’ or ‘reference disc’ – and in the manufacturing sector as an ‘acetate’ – the dub plate was a metal plate with a fine coating of vinyl. [...] The process of transferring the music on to the vinyl-coated metal plate was known as ‘dubbing’ [...]”⁶⁵

Eigentlich gedacht, um kostengünstige Testversionen von kommerziellen Aufnahmen zu machen, entwickelte sich die Dub Plate im jamaikanischen Musikfeld zu einem weiteren wesentlichen Verbindungsglied im Wechselspiel von Studioproduktion und Soundsystem-Dance. Dub Plates wurden häufig direkt im Studio geschnitten und als „Specials“ an Soundsystem-Operator verkauft. Das wiederholte abspielen einer Dub Plate war aufgrund der Verwendung einer dünnen, weicheren Vinyl-Art nur sehr begrenzt möglich.⁶⁶ Trotz dieses Nachteils wurden Dub Plates zu teilweise höheren Preisen verkauft, was mit der besonderen Nutzung dieses Mediums zusammenhing, denn neben der reinen Nutzung zum Test von unveröffentlichten Aufnahmen auf Soundsystem-Dances, waren die genannten Specials tatsächlich leicht veränderte Versionen des Tracks, so das bald nahezu jedem Soundsystem unterschiedlich gemixte Versionen gegeben wurden.⁶⁷ Die Nachfrage nach derartigen Specials oder „Exclusives“ führte dazu, dass sich verschiedene Gestaltungstechniken der Modifikation entwickelten und Soundsystems populäre Sänger und Sängerinnen dazu anhielten, ihre Vokalspuren für bekannte Tracks neu aufzunehmen und dabei die Lyrics an einigen Stellen so zu verändern, dass diese das jeweilige Soundsystem anpriesen. Eine andere Gestaltungstechnik, die in diesem Kontext entstanden ist, war grundlegend für die Entstehung von Dub-Reggae. Ihre zufällige Entdeckung soll im folgenden Kapitel beschrieben werden.

2.4. Die Entstehung von Dub im Dreischritt Instrumental, Version, Dub-Mix

Das Instrumental war ein wesentlicher Schritt hin zur Entstehung des Dub-Mixes, denn das Ausblenden (und partielle Einblenden) der Vokalspur ist eine der grundlegenden Gestaltungstechniken im Dub. Der erste Einsatz dieser Technik, der direkt einen großen Unterhaltungserfolg im Soundsystem-Dance erzielen sollte, erfolgte, wie vermutlich viele Entwicklungsschritte in der Geschichte der Popmusik, aus einer zufälligen Begebenheit, wie folgende Anekdote von Produzent Bunny Lee beschreibt:

„Tubbys and myself was at Duke Reid’s studio one evening, and (a sound system operator) by the name of Ruddy (Redwood) from Spanish Town was cutting some riddims, with vocal. And the engineer made a mistake and him was going stop and Ruddy said, ‘No man, make it run!’ And then the pure riddim run because him didn’t put in the voice. [...] (Ruddy) was playing the next Saturday and I happened to be in

⁶⁵ Partridge 2010, S. 59.

⁶⁶ Vgl. Veal 2007, S. 51. Nach ungefähr 10 bis 15 Wiedergaben ist bereits ein deutlicher Verlust der Soundqualität erkennbar.

⁶⁷ Vgl. Ebda., S. 53.

the dance. And they play this tune, they play the riddim and the dance get so excited that them start to sing the lyrics over the riddim part and them have to play it for about half an hour to an hour! [...] when I come back into town I say, ‘Tubbs, boy, that little mistake we made, the people them love it!’ So Tubby say, ‘All right, we’ll try it.’ [...]”⁶⁸

Das so entstandene Instrumental war der Ausgangspunkt einer Praktik, die unter dem Begriff „Versioning“ zusammengefasst werden kann. Zunächst wurden immer häufiger schlichte Instrumentalversionen auf Dub Plates geschnitten, doch bald entwickelten sich weiter ausgeprägte „Versions“, die auf verschiedene Weise, dass vorhandene Soundmaterial bearbeiteten, sei es in dem einzelne Instrumente Jazz-ähnlich über den vorhandenen Riddim improvisierten oder in dem einzelne Bestandteile im Mix entfernt oder verändert wurden.⁶⁹ Auch ökonomisch war diese Wiederverwendung von bestehendem Soundmaterial attraktiv für die Produzenten und die Version entwickelte sich, neben der Verwendung für exklusive dub plates, auch zur gängigen Form auf der B-Seite des wesentlichen kommerziellen Formats von Reggae-Singles – der 7-inch-Schallplatte:⁷⁰

“By the end of the 1960s, versions were rapidly becoming the preferred way to produce B-sides for Jamaican singles. On the one hand, they were enormously popular both with the public and also with the sound-system deejays, such as U Roy, who would talk over them, and, on the other hand, they cut down on the costs that would normally be incurred when recording a separate track for the B-side of a single.”⁷¹

Damit im Zusammenhang steht, wie im Zitat angesprochen, wiederum eine im Soundsystem entwickelte Praktik, die auch auf Studioaufnahmen bald übernommen wurde – der sogenannte DJ-Talkover. Diese bestand aus zum Großteil improvisierten Lyrics⁷², die der Soundsystem-DJ über die instrumentale Vorlage sprechgesangsartig zur Unterhaltung des Publikums vortrug, was auch als „Toasting“, „Chanting“ oder eben „talk over“ bekannt wurde.

Die Entstehung des Dub-Mixes aus der Version steht im Zusammenhang mit dem Aufkommen des Roots Reggae, einer deutlich langsameren Reggae-Form⁷³, in der die Basslinien melodische Funktionen übernahmen, was auch schon in früheren Formen jamaikanischer Musik wie dem Rocksteady vorkam, aber „[i]m Roots Reggae werden die Basslinien noch stärker hervorgehoben, sodass die Musik einen tieffrequenten, ‚warmen‘ Klangcharakter erhält.“⁷⁴ Zusammen mit einer rhythmischen Struktur, in der der dritte Schlag von Bassdrum und Snare

⁶⁸ Bunny Lee; zit. nach: Veal 2007, S. 52. Der hier erwähnte, u.a. für Bunny Lee als Engineer arbeitende, King Tubby (Osbourne Ruddock) gilt im Übrigen als *die* wesentliche Hauptfigur in der Entwicklung des Dub-Reggae.

⁶⁹ Vgl. Ebda., S. 54 f.

⁷⁰ Aufgrund der Abspielgeschwindigkeit von 45 Umdrehungen pro Minute auch “45” genannt.

⁷¹ Partridge 2010, S. 63.

⁷² Worunter hier auch Ausrufe und andere stimmliche Geräusche gefasst werden sollen.

⁷³ dessen „Ära“ kann zwischen 1968 und 1985 datiert werden; vgl. Veal 2007, S. 2.

⁷⁴ Pfeleiderer 2001, S. 101.

betont wird⁷⁵, wodurch ein „Laid back-Feeling erzeugt [wird], das den Eindruck der Langsamkeit und rhythmischen Schwere der Reggae-Riddims intensiviert“⁷⁶ bot damit der Roots Reggae eine ideale Vorlage für das Konzept des Dub-Mixes, in welchem zahlreiche „Soundexperimente“ vorgenommen werden konnten, gerade weil die dafür genutzten Roots Reggae-Riddims einen kraftvollen, „tragenden“ Grundrhythmus schufen:

„Roots reggae’s unique interplay of density and spareness had set the stage for the texturally and spatially oriented practices of dub, a style in which the Jamaican pop song was electronically deconstructed and reconfigured [...]“⁷⁷

Neben der Grundlage des Roots Reggaes war der Fortschritt in der Studioteknik bzw. die Verfügbarkeit neuer Studiotekniken für die jamaikanischen Produzenten und Engineers ein weiteres entscheidendes Phänomen, das zur Entstehung des Dub-Mixes führen sollte. Mithilfe dieser konnten sie nun die Praktiken, die mit dem Versioning angefangen haben, auf eine intensivere Beschäftigung mit der Klangtextur bzw. dem Sound von Aufnahmen ausweiten: „Dub, then, carries the trace of B-sides, and versions, with the pivotal difference that dub emphasizes the manipulation of the sound in post-production.“⁷⁸

Als wichtigste Figur in der kreativen Erweiterung der Version hin zum Dub-Mix, gilt der Soundsystem-Betreiber (Tubby’s Home Town HiFi, gegründet 1968) und gelernte Elektrotechniker King Tubby (Osbourne Ruddock, 1941-1989). Seine ausgeprägten Kenntnisse im Bereich von Soundequipment sorgten sowohl in seinem Soundsystem als auch in den Studios, in denen er arbeitete, dafür, dass er durch den Umbau von Studioteknologien wesentliche Soundeffekte einführen konnte. So führte er beispielsweise als erster Hall- und Echoeffekte im Soundsystem ein und ihm war bereits bevor er ein Multitrack-Mixing-Board besaß, möglich, durch den Zusammenschluss verschiedener Filtereffektgeräte gezielt Frequenzbereiche im Mix zu blocken, also faktisch ohne Mixing-Board zu Re-Mixen.⁷⁹ Die Popularität seiner frühen Dub-Mixes führte dazu, dass eine Reihe von bekannten Produzenten ihre Aufnahmen von King Tubby bearbeiten ließen, um eine exklusiven King Tubby-Dub-Version zu bekommen. In seiner gesamten Schaffensphase produzierte King Tubby dabei keine einzige Auf-

⁷⁵ Das sogenannte “One Drop”-Pattern.

⁷⁶ Pfleiderer 2001, S. 100.

⁷⁷ Veal 2007, S. 34.

⁷⁸ Navas, Eduardo: *Remix Theory. The Aesthetics of Sampling*. Wien 2012, S. 41.

⁷⁹ Vgl. Bradley, Lloyd: *Bass Culture. When Reggae was King*. London [u.a.] 2001, S. 314 ff.

nahme, sondern re-mixte stets Produktionen von ihm beauftragenden Produzenten, wobei er viele der wesentlichen Gestaltungsstrategien des Dub-Reggae einführt.⁸⁰

Es ist also möglich, die Entwicklung hin zum Dub-Mix als Dreischritt von Instrumental, Version und Dub-Mix zu beschreiben⁸¹, wobei eine enge Verknüpfung dieser drei Begriffe und eine stets vorhandene Unschärfe in der begrifflichen Trennung berücksichtigt werden muss. Auch Partridge schließt sich bezüglich der Entwicklung des Dub-Mixes dem Konzept der Einordnung in drei Phasen von Barrow und Dalton an: “Barrow and Dalton have identified three phases through which it has progressed: firstly, the instrumental; secondly, the version; and finally, dub”.⁸² Obgleich auch er die Schwierigkeiten beim Auseinanderhalten dieser Phasen erkennt und alle drei Begriffe als nahezu synonym beschreibt fügt er hinzu: „[...] the principal shift is between the instrumental and the version, dub being simply a later, more extreme and sophisticated development of the version.“⁸³ Demgegenüber fügt Veal zwischen Version und Dub-Mix noch eine Zwischenphase ein – den „drum & bass mix“ bzw. die „drum & bass version“:

„A typical drum & bass mix would focus on the propulsive motion of those two instruments throughout, with the chordal instruments only occasionally filtering through. This treatment of the chordal instruments reflects what would become two central strategies of dub mixing, *fragmentation* and *incompletion*.“⁸⁴

Es könnte gezeigt werden, dass dem Prinzip des Dub-Mix, als intensiver, soundmanipulativer Re-Mix-Praktik eine jamaikanische Traditionslinie der Wiederverwertung von Soundmaterial vorausgeht, für die neben dem Instrumental und den Versioning-Praktiken vor allem das Riddim-Prinzip und das Medium der Dub Plate essentiell waren. Dabei fand stets eine Rückkopplung an aktuelle kulturelle Tendenzen über die Instanz des Soundsystems statt, wobei die erwähnten Praktiken und Prinzipien ebenso wie die Soundsystem-Kultur nur unter der Bedingung der faktischen Abwesenheit eines Urheberrechts und der daraus resultierenden Machtposition der Produzenten entstehen konnten, da als Anstoß für viele der Wiederverwertungspraktiken häufig das kommerzielle Verwertungsinteresse eben dieser gelten kann.

⁸⁰ Vgl. Bradley 2001, S. 323.

⁸¹ Wie dies z.B. Steve Barrow und Peter Dalton tun; vgl. Barrow, Steve und Peter Dalton: Reggae. The Rough Guide. London [u.a.] ²2001, S. 227.

⁸² Partridge 2010, S. 60.

⁸³ Ebda., S. 60.

⁸⁴ Veal 2007, S. 57.

Im Folgenden soll Dub-Reggae als soundmanipulative Praxis beschrieben werden, wobei sich in den verwendeten Gestaltungstechniken zeigt, was die Dub-Version als einzigartige Form populärer Musik ausmacht.

3. Dub als soundmanipulative Praxis

„[...] dub music itself [...] emphasises the material and dynamic base and bass of sound, rather than the superstructure of musical melody and harmony“⁸⁵

Eine Dub-Reggae-Version – um hier den Begriff Song zu vermeiden, der vom Dub-Reggae in seinem Selbstverständnis als vollständiges, einzigartiges Werk gerade in seiner Integrität attackiert wird – ist auch ohne Kenntnis des Ausgangssoundmaterials, also z.B. des Reggae-Songs auf dem die Dub-Version basiert, ästhetisch zu „Genießen“⁸⁶, erlangt aber gerade durch die Kenntnis eben jenes Ausgangssoundmaterials seine Wirkung, da nur so die soundmanipulativen Praktiken über die Erinnerung des Hörers erkannt werden können. Im Folgenden soll der Hauptthese gefolgt werden, dass sich Dub-Reggae als musikalisches Genre anders als die meisten Musikgenres nicht in erster Linie über bestimmte musikalische Gestaltungsmittel wie Harmonie- und Melodieverläufe, bestimmte rhythmische Strukturen oder eigene Songformen definiert – da zumeist diese schon von der Vorlage eines Reggae-Songs vorgegeben sind – sondern gerade über Gestaltungstechniken der Soundmanipulation, die auf verschiedene Weise die klang sinnliche Dimension, also den Sound von bestehendem Soundmaterial verändern, beeinflussen, manipulieren und diesen dabei strategisch-experimentell gestalten. Dabei muss berücksichtigt werden, dass eine Vielzahl von Dub-Versionen „live“, also während die Aufnahme wiedergegeben wurde, im Studio entstanden sind.⁸⁷ Darin liegt ein improvisatorisches Moment des Dub-Mixes, weshalb zu Recht häufig postuliert wird, der Engineer im Dub-Reggae nutze sein Mixing-Board wie ein „Instrument“⁸⁸:

„Indeed, the mixing desk and even the recording studio itself came to be understood as a musical instrument in that, in a similar way to a jazz musician’s improvisation on a standard tune, the engineer is involved in the reconceptualization of a piece of music.“⁸⁹

Zunächst soll nun eine sehr kurze Definition des Begriffs „Soundmanipulation“ gegeben werden. Darauf folgend, sollen die wichtigsten Gestaltungstechniken des Dub-Reggae beschrieben werden, wobei gelegentliche Verweise auf die verwendete Studientechnik für einzelne

⁸⁵ Henriques 2011, S. xxv.

⁸⁶ Am besten dabei wohl im Soundsystem-Dance.

⁸⁷ Vgl. Pfeleiderer 2001, S. 101.

⁸⁸ Vgl. z.B. Veal 2007, S. 78.

⁸⁹ Partridge 2010, S. 60.

Gestaltungstechniken ebenso wie auf die Wirkungsweise einzelner Strategien gegeben werden sollen. Anschließend gilt es, anhand eines Analysebeispiels die Ergebnisse der Überlegungen kurz zu überprüfen. Dazu wird der Reggae-Song „Baby I Love You So“ von Jacob Miller – das Arrangement bzw. der Riddim – „Rockers Uptown“ – stammt von Augustus Pablo – in seiner Bearbeitung als Dub-Version mit dem Titel „King Tubby Meets Rockers Uptown“⁹⁰ kurz auf die beschriebenen Gestaltungstechniken hin untersucht. Möglichst sollen sich aus den verwendeten Gestaltungstechniken auch ästhetische Strategien des Dub-Reggae ableiten lassen, die in den Einzelkapiteln tangiert werden und dann schließlich in einem zusammenfassenden Kapitel als übergreifende ästhetische Strategien gebündelt werden sollen.

3.1. Kurze Begriffsdefinition: Soundmanipulation

Unter Soundmanipulation sollen hier all diejenigen Vorgänge verstanden werden, die mithilfe der technischen Apparaturen und Geräte des Audiostudios, den Sound von musikalischem Material verändern. Wie in Kapitel 1.1. definiert, beschreibt Sound dabei, „die Totalität aller den Gesamteindruck der Musik bestimmender oder vermeintlich bestimmender Elemente [...]“⁹¹, bzw. die Gesamtheit, der in der klangsinnlichen Dimension von Musik wirkenden Phänomene. Bezogen auf ein Soundausgangsmaterial, wie z.B. einen Reggae-Song, ist also der Einsatz eines Hall- oder Echoeffekts ebenso ein soundmanipulativer Vorgang, wie beispielsweise das Ausblenden einer Vokalspur. Soundmanipulation ist auch außerhalb des Audiostudios möglich – etwa durch Kreativtechniken des Plattenauflegens im Soundsystem⁹² – ist dabei jedoch stets an technische und mediale Apparaturen gebunden, die den Eingriff in das jeweilige phonographische Material möglich machen. Im Dub-Reggae geht die Soundmanipulation eine besondere Verbindung mit den Möglichkeiten des Audiostudios ein, wie im Folgenden erkennbar wird.

3.2. Gestaltungstechniken der Soundmanipulation im Dub-Reggae

3.2.1. Das Aus- und Einblenden von Spuren

Als eine der grundlegenden ästhetischen Strategien im Dub-Reggae kann man die Reduktion im Sinne eines „Ausdünnen[s] der rhythmisch-klanglichen Textur“⁹³ begreifen. Damit ist die

⁹⁰ „Baby I Love You So“ und „King Tubby Meets Rockers Uptown“ sind u.a. auf der Compilation „Jacob Miller – Who Say Jah No Dread“ (1992) zu finden.

⁹¹ Wolfgang Sander, zit. nach: Schätzlein 2005, S. 25.

⁹² Wobei hier tatsächlich viele gleiche oder ähnliche Gestaltungstechniken der Soundmanipulation zum Einsatz kommen, wie im Audiostudio – z.B. kurzzeitiges Ausblenden der Basslinie etc.

⁹³ Pfeleiderer 2001, S. 102.

wohl wesentlichste Gestaltungstechnik im Dub-Reggae, das Aus- und Einblenden der Aufnahmespuren.⁹⁴ Hier wird dahingehend argumentiert, dass alle weiteren Gestaltungstechniken der Soundmanipulation, die in den folgenden Kapiteln beschrieben werden, auf eben dieser Form des Neu-Mixens, also Re-Mixens, aufbauen. Technisch wird dieses Verfahren mit dem Mute-Knopf – der durch Betätigung die jeweilige Aufnahmespur „stumm“ schaltet – des Mixing-Boards, oder mithilfe von Fadern genannten Schieberegler, für eine graduelle, stufenlose Regelung der Lautstärke einzelner Spuren, realisiert. King Tubby etwa hat, nachdem er das alte MCI Vierspur-Mixing-Board aus Byron Lees Dynamic Studios von Bunny Lee überreicht bekam, zunächst die alten Fader durch neue ersetzt, die aufgrund ihres höheren Widerstandes präziser zu bedienen waren.⁹⁵ Die Wichtigkeit der präzisen Bedienbarkeit der Mixing-Konsole ist demnach nicht zu unterschätzen und eine Notwendigkeit, die die zumeist „live“ erfolgte Re-Mix-Praxis erforderte.

Nicht zuletzt in der jamaikanischen Traditionslinie des Musikschafterns und speziell in der Produktion für Soundsystems begründet, nehmen die privilegierte Rolle im Mix das Schlagzeug (die perkussiven Elemente) und der Bass ein. Die Hauptbetonung einer Dub-Version liegt also im rhythmischen Gerüst von Schlagzeug bzw. perkussiven Elementen und Bass. Dabei übernimmt die Basslinie aber auch die wesentliche melodische Funktion des Stücks. Andere Instrumente werden dann oft nur als Fragmente eingeblendet:

„[...] chords could now be as easily used as bits of abstract color and texture to flavor the austerity of the drum & bass sound, as they could to chart harmonic movement.“⁹⁶

Der Groove des Dub-Reggae ist also durch das horizontal durchlaufende und sich wiederholende Pattern von Bass und Schlagzeug konstituiert, während andere Instrumente vertikal geschichtet (auch bezeichnet als „Layering“) werden:

“In a basic sense, we can understand dub as a style marked by the composition of vertical events against a relatively static horizontal background (that is, a continuously repeating rhythm pattern).”⁹⁷

Man kann in der Art und Weise wie mit aufgenommenem Soundmaterial gearbeitet wird Ähnlichkeiten zur späteren Gestaltungstechnik des „Samplings“ erkennen – auch wenn das Material hier nicht aus unterschiedlichen Songs zusammengesucht wird, sondern aus Bestandteilen eines Songs besteht.

⁹⁴ Vgl. Pfeleiderer 2001, S. 101.

⁹⁵ Vgl. Bradley 2001, S. 316 f. und Veal 2007, S. 113.

⁹⁶ Veal 2007, S. 58.

⁹⁷ Ebda., S. 77.

Die Zeitpunkte zu denen bestimmte Soundfragmente eingeblendet werden, sind dabei in verschiedenen Dub-Versionen höchst divergierend: „Mal wird die formale Grundstruktur der Stücke durch das flexible Aus- und Einblenden von Aufnahmespuren eher betont, mal bewusst verschleiert.“⁹⁸ Das bedeutet, wenn etwa eine Gitarren- oder Keyboard-Melodie zu Beginn ihres Patterns, also z.B. auf die „1“ des Taktes eingeblendet und nach zwei oder vier Takten wieder ausgeblendet wird, wird die formale Grundstruktur gezielt betont (wofür auch andere Effekte eingesetzt werden). Häufig wird die jeweilige Melodie aber gerade entgegen ihres Patterns ein- und ausgeblendet, was als dekonstruktiver Vorgang betrachtet werden kann, welcher der Grundstruktur eines Reggae-Songs entgegensteht. Hierbei wird mit der Form des populären Songs, in der alle Instrumenten- und Vokalspuren eine Einheit bilden, „gespielt“:

„As reggae is [...] constructed as a web of interlocking parts, the disruption of that structure by removing a part produces a striking and disorienting effect that is fundamental to the dub mix.“⁹⁹

Wie in den folgenden Kapiteln noch häufiger betont wird, werden durch die Gestaltungstechnik des Aus- und Einblendens einzelner Aufnahmespuren wie auch durch weitere Gestaltungstechniken der Soundmanipulation gerade die Produktionsprozesse im Studio hörbar und erfahrbar gemacht. Dub-Reggae weist auf seine „Produziertheit“ ausdrücklich hin und legt damit die allgemeine Struktur des populären Songs offen: “dub revealed the inner architecture of pop song constructions often understood as complete and self-contained.“¹⁰⁰

Eine besondere Funktion übernimmt bei der Gestaltungstechnik das Aus- und Wiedereinblenden, der für die grundsätzliche Orientierung während des Hörens so wichtigen Basslinie. Dieses wird mithilfe der Mixing-Konsole im Studio oder durch die simplen Equalizer-Effekte der Höhen- und Tiefenregler (Treble und Bass) im Soundsystem realisiert. Der Moment in dem die Basslinie nach kurzer Abwesenheit wieder eingeblendet wird, bewirkt im Soundsystem-Dance, in dem massive Lautstärke den Hörer körperlich berührt, einen extremen Effekt. Daher erzeugen „even rudimentary manipulations like these [...] quite a dramatic sonic effect in the dancehall.“¹⁰¹ Häufig ist gerade an der Stelle, an der der Bass ausgeblendet ist, kontrastierend nur die Acapella-Vokalspur zu hören, was einen besonders dramatischen Effekt verursacht:

“Withdrawing and then reintroducing the bass section creates a ‘plunge’. During the acapella vocals, the head is occupied by the singing and the abdomen is not resonated by the bass. The instrumental

⁹⁸ Pfleiderer 2001, S. 102.

⁹⁹ Veal 2007, S. 70.

¹⁰⁰ Ebda., S. 77.

¹⁰¹ Ebda., S. 86.

‘dub’ drops back in and shifts the listeners’s attention to the abdomen at the same time as the cerebral stimulation of the singing ceases.”¹⁰²

Das Wechselspiel zwischen tieffrequenten Bereichen und hochfrequenten Bereichen, welches auch mithilfe weiterer Gestaltungsstrategien verstärkt wird (etwa dem Einsatz von Hoch- und Tiefpassfiltern) ist ausschlaggebend für die besondere Wirkung von Dub-Reggae auf körperliche und gedankliche Prozesse beim Hörer:

“That moment in a version when the band drops back in from the acapella vocal passage is especially thrilling. Without the band beneath, the vocals by themselves are thin, high and brittle. This rhythmic suspension creates a mounting anticipation in the listener for full body motion. When the driving drum and bass drops back in, he lets himself go with the music and experiences a sort of catharsis.”¹⁰³

Eine weitere Unterkategorie dieser Gestaltungstechnik ist das Aus- und Einblenden der Vokalspur, welches hier aufgrund seiner weitgehenden Bedeutungen im Folgenden gesondert behandelt werden soll.

3.2.2. *Fragmentierung der Song-Lyrics*

Auch wenn viele Dub-Versionen die Vokalspur komplett ausblenden, also instrumental funktionieren, ist eine häufig verwendete Gestaltungstechnik, gerade zu Beginn der Version Bruchstücke der Song-Lyrics – teilweise auch acapella – einzublenden, um sie dann mit Einsatz einiger oder aller Instrumentalspuren, entweder abrupt oder langsam auszublenden.¹⁰⁴ Auch im weiteren Verlauf der Dub-Version können Fragmente der Song-Lyrics kurzzeitig eingeblendet und wieder ausgeblendet werden. Dabei wird diese Gestaltungstechnik häufig mit anderen soundmanipulativen Strategien – wie dem Einsatz von Hall- oder Echo-Effekten – kombiniert (dazu mehr in den folgenden Kapiteln).

Anders als bei allen anderen Gestaltungstechniken, die einzig durch ihren Sound mit all seinen Konnotationen wirken, kommt bei dieser speziellen Strategie eine weitere Bedeutungssphäre hinzu: Da es sich um Song-Lyrics handelt, muss die textliche Bedeutung neben der Soundwirkung berücksichtigt werden, woraus sich verschiedene Möglichkeiten der Gestaltung ergeben. Aus den Song-Lyrics können nun Fragmente ausgewählt werden, die aus einzelnen Sätzen, aus einzelnen Wörtern oder nur aus einzelnen Silben oder noch kleineren textlichen Einheiten bestehen, da jederzeit der Fader der Mixing-Konsole heruntergezogen oder der Mute-Knopf bedient werden kann. So werden entweder Sätze oder Wörter in ihrer Bedeu-

¹⁰² Chang und Chen 1998, S. 76.

¹⁰³ Ebda., S. 76.

¹⁰⁴ Vgl. Pfleiderer 2001, S. 102 und Veal 2007, S. 64 f.

tung verstärkt oder sprachliche Bruchstücke als Soundgeräusche eingesetzt, die von ihrer textlichen Bedeutung getrennt sind.

Song-Lyrics, die politische, kulturelle oder religiöse Themen behandeln, können also in der Reduktion auf wenige „parolenartige“ Textpassagen oder Wörter in ihrer Aussagekraft verstärkt werden.¹⁰⁵ Eine weitere Strategie besteht darin einzelne Lyric-Fragmente so auszuwählen, dass sie auf kryptische Weise nicht sofort eindimensional verständlich sind, sondern dem Hörer einen größeren Interpretationsspielraum bieten.¹⁰⁶ Weiterhin spielt auch der kommerzielle Gedanke einer Art Markierung der Dub-Version, durch Fragmente der Song-Lyrics eine Rolle: „[...] people were scared of leaving the instruments alone because they know somebody would re-release it and put a new voice on it.“¹⁰⁷

Mit Blick auf den Soundsystem-Dance kann im Anschneiden einiger Sätze durch kurzzeitiges Einblenden zudem das Weitersingen des Publikums intendiert sein. Eine weitere Gestaltungstechnik der Song-Lyrics steht ebenfalls im engen Zusammenhang mit der Soundsystem-Kultur, wie das nächste Kapitel zeigt.

3.2.3. *Akkumulation von Song-Lyrics – Der DJ-Talkover*

Generell ist für viele Dub-Versionen festzuhalten, dass ihre Reduktion der klanglichen Textur auch im Wechselspiel mit dem DJ-Talkover im Soundsystem-Dance steht: „Basically, dub left space for the deejay to improvise.“¹⁰⁸

Ohne aber die Praktik des DJ-Talkover, die eng im Zusammenhang mit der Entstehung von Dub Plate-Specials, Versioning und Dub-Reggae selbst steht (siehe Kapitel 2.4.), in ihrer gesamten Bedeutung hier erklären zu können, soll sie im Hinblick darauf, dass sich diese kulturelle Praktik von dem Soundsystem-Dance¹⁰⁹ auch auf die Produktion im Studio übertragen hat – in dem Dub-Versionen mit DJ-Talkover-Lyrics aufgenommen wurden – als ästhetische Strategie der Akkumulation von Song-Lyrics diskutiert werden.

Zu den Fragmenten der Song-Lyrics, die in der Dub-Version eingeblendet werden, verhalten sich die DJ-Talkover-Lyrics auf verschiedene Weise. Zunächst ist ein Call-and-Response

¹⁰⁵ Vgl. Veal 2007, S. 66.

¹⁰⁶ Vgl. Ebda., S. 66.

¹⁰⁷ Michael “Mikey Dread” Campbell, zit. nach: Ebda., S. 66.

¹⁰⁸ Partridge 2010, S. 67.

¹⁰⁹ , in welchem die DJs zum Großteil improvisierte Lyrics zu den abgespielten Versions und Dub-Versionen vortrugen.

Muster festzustellen, in dem der DJ auf die existierenden Song-Lyric Fragmente antwortet.¹¹⁰ Dabei kann sich dieser neue Text entweder in der Bedeutung unterstützend verhalten oder die Bedeutung in andere Richtungen lenken. Beispielsweise können von einem Reggae-Song, der eine religiöse Thematik behandelt, nur einzelne Wörter oder Zeilen des Refrains aufgegriffen werden, um diese dann in ihrer Bedeutung durch den DJ-Text in eine Liebesthematik umzuwandeln (oder umgekehrt). Häufig greifen DJs aber auch aktuelle Geschehnisse in den Ghettos von Kingston auf, oder behandeln größere politische Zusammenhänge, für welche Fragmente des Ausgangssongs wieder parolenartig unterstützend eingesetzt werden. Eine andere Strategie ist die völlige Ignoranz der ursprünglich von einem Reggae-Sänger intendierten Bedeutung¹¹¹, wobei dann die Fragmente der Song-Lyrics nur in ihrer Soundwirkung genutzt werden oder aber aufgrund ihrer schieren Popularität. Die ästhetische Strategie der Akkumulation geht so weit, dass über mehrere Versions immer neue DJs entweder verschiedene Thematiken behandeln oder wieder direkte Bezüge zu den Vorgänger DJs einbinden. Hier ist zudem von einer kommerziellen Strategie auszugehen, die im größeren Kontext des Versionings steht.¹¹²

Auch die Lyrics der verschiedenen DJs werden dabei, genau wie die ursprünglichen Song-Lyrics, mit weiteren Gestaltungstechniken bearbeitet, wovon eine der wichtigsten im folgenden Kapitel behandelt werden soll.

3.2.4. Der Einsatz von Hall und das Spiel mit der Räumlichkeit

„[...] reverberation would grow to become one of the most identifiable stylistic markers of Jamaican music.“¹¹³

Der Einsatz von Hall ist eine der zentralen Gestaltungstechniken im Dub-Mix. Mithilfe von Halleffektgeräten kann eine räumliche Dimension in der Musik simuliert werden, die ihre Ausprägung im Verlauf der Dub-Version stetig wandelt.¹¹⁴ Neben der gezielten Simulation bekannter akustischer Räume (Theater, Arenen, Höhlen, Badezimmer etc.) ist mit Halleffekten auch die Kreation völlig „unrealer“, künstlicher bzw. virtueller Räume möglich, was im Dub-Reggae, der seine künstliche Produziertheit gerade offenlegt, in extremer Ausprägung eingesetzt wurde.

¹¹⁰ Vgl. Veal 2007, S. 67.

¹¹¹ Vgl. Ebda., S. 69.

¹¹² Vgl. Ebda., S. 69.

¹¹³ Ebda., S. 71.

¹¹⁴ Vgl. Ebda., S. 71.

Im Dub-Reggae wurde der Effekt des Nachhalls zumeist durch Federhallgeräte, die mit einer oder mehreren regulierbaren, schwingenden Federn verschiedene Ausmaße von Nachhall möglich machten, realisiert. King Tubby verwendete eine Fisher Reverb Unit, die er zusätzlich modifizierte¹¹⁵, während ein weiterer der wichtigsten Dub-Produzenten und Engineers, Lee „Scratch“ Perry, zunächst ein Grantham Spring Reverb und später, während der Schaffensphase seiner bekanntesten Produktionen ein Roland Space Echo RE-201 verwendete, was eine Kombination von Tape Delay-Effekten sowie Federhall-Effekten ermöglichte.¹¹⁶

Für den gesamten Mix betrachtet, ist das „Ziel der Raumeffekte [...] nicht etwa, einen Raum möglichst naturgetreu nachzuahmen, sondern ein sich ständig wandelndes Raumerlebnis zu erzeugen.“¹¹⁷ Zusammengedacht mit der Dekonstruktion des Reggae-Songs (durch z.B. Ausblenden einzelner Spuren) bedeutet der Einsatz von Hall aber auch, die einzelnen Bestandteile des Dub-Mixes zusammenzuhalten:

„If fragmentation created dynamic tension in the mix, reverb [...] was the cohering agent that held the disparate sounds together; as individual parts appear and disappear from the mix, reverberating trails of their presences provide continuity between one sound and the next.“¹¹⁸

Kombiniert mit einem weiteren räumlichen Effekt, der über die Panoramaregelung, das sogenannte „Panning“, erzielt wird, indem Soundbestandteile im Stereo-Mix nach links und rechts verschoben werden können, ergibt sich so im Dub-Mix eine ausgeprägtes Spiel mit der Räumlichkeit von Sound:

„Durch die Panoramaregelung wandern Klänge einzelner Instrumente und ganzer Instrumentengruppen von links nach rechts und umgekehrt, durch die Veränderung der Hallgeräteinstellung vom präsenten Vordergrund in die Raumentiefe“¹¹⁹

Nachhall-Effekte können darüber hinaus so extrem eingesetzt werden, dass sie statt einer räumlichen, eine eher atmosphärische Funktion erreichen, bei der die Ausgangssounds als eigentlicher Ursprung dieser puren Hallatmosphäre nicht mehr zu identifizieren sind.¹²⁰

Es haben sich zudem bestimmte Gestaltungsstrategien herausgebildet, die den Einsatz von Hall mit einzelnen Instrumenten, Instrumentengruppen oder Lyric-Fragmenten kombinieren:

¹¹⁵ Vgl. Bradley 2001, S. 320.

¹¹⁶ Vgl. Veal 2007, S. 151 ff.

¹¹⁷ Pfeleiderer 2001, S. 103.

¹¹⁸ Veal 2007, S. 71.

¹¹⁹ Pfeleiderer 2001, S. 103.

¹²⁰ Vgl. Veal 2007, S. 71.

Die in Kapitel 3.2.2. beschriebenen, kurzzeitig eingeblendeten Song-Lyric-Fragmente werden häufig mit verschiedenem Ausmaß von Hall versehen, so dass sie beispielsweise beim Ausblenden der Vokalspur noch weiter nachhallen, während der instrumentale Grundrhythmus wieder einsetzt. Häufig sind auch einzelne Schläge von Bassdrum und Snare mit starkem Hall versehen, wobei in einer Schlagfolge für jeden Einzelschlag unterschiedliche Hallräume verwendet werden oder einzelne Schläge ohne Hall erklingen.¹²¹ Ein besonderer Effekt, der von King Tubby entwickelt wurde, ist der sogenannte „Thunder Clap“, wobei z.B. die Snare mit einem massiven, schallenden, krachenden oder eben „donnernden“ Hall ausgestattet wird, in dem Tubby sein Federhallgerät entweder mit Schlägen, Tritten oder durch das Fallenlassen aus einer gewissen Höhe bearbeitete.¹²² Dieser Effekt ist exemplarisch für die besondere Beziehung von Engineer und Studiotheorie im Dub-Reggae, die sich auch durch neue Nutzungswege der Technik und vom Hersteller nicht intendierter Fehlnutzung der Geräte auszeichnet. Die Anfälligkeit eines Federhallgeräts für äußere Einflüsse von Vibrationen, die später als Nachteil dieser Geräte galt, wird vom Engineer King Tubby gerade für ästhetische Zwecke genutzt.¹²³ In der Kombination mit bedeutungsschweren Fragmenten von Lyrics, die z.B. eine politische Botschaft vermitteln sollen, kann der Thunder Clap die Bedeutung auf eindrückliche Weise unterstützen. Ein weiterer wesentlicher Effekt, der durch die Bearbeitung des Schlagzeugs und der perkussiven Elemente mit Hall erzeugt wird, ist die Betonung dieser, indem deren synkopierte Akzente, Jazz-artige Fills etc., die im Mix des Reggae-Songs häufig im Hintergrund bleiben, so „freier“ zum Ausdruck kommen. Dies kann als Strategie betrachtet werden, die der Schwere von Basslinie und Orgelmelodien eine Art „Leichtigkeit“ oder „Schwereelosigkeit“ des Schlagzeug-Grooves entgegensetzt.¹²⁴

Ein Effekt der dem Hall sehr verwandt ist, der aber im Dub-Reggae mit eigenen Gestaltungstechniken verbunden ist, ist das Echo, das auch in Kombination mit anderen Effekten, wie dem Hall, im Dub-Mix eingesetzt wird.

3.2.5. Der Einsatz von Echo und die rhythmische Neugestaltung

Der Echoeffekt ist eine zeitlich definierte Wiederholung eines Audiosignals. Mit Echoeffektgeräten (Delay Units) kann die Wiederholungsfrequenz und der Anteil des zugemischten Echosignals reguliert werden. Im Dub-Reggae wurden zumeist Tape-Delay Units verwendet –

¹²¹ Vgl. Pfeleiderer 2001, S. 103.

¹²² Vgl. Bradley 2001, S. 319 f. und Veal 2007, S. 115 f.

¹²³ Vgl. Veal 2007, S. 116.

¹²⁴ Vgl. Ebda., S. 71 f.

wobei von King Tubby berichtet wird, er habe sein erstes Tape Delay-Gerät aus einem alten Zweispur-Rekorder selbst gebaut.¹²⁵

Der Einsatz von Echo bietet die Möglichkeit zahlreicher Gestaltungstechniken auch und gerade in Kombination mit anderen Soundeffekten. Die zentralsten dieser Strategien sind verschiedene rhythmische Neugestaltungen des Ausgangssoundmaterials. Einerseits werden Echos so reguliert, dass sie in zeitlicher Übereinstimmung mit dem Grundrhythmus des bearbeiteten Reggae-Songs ablaufen. Andererseits kann eine genau entgegengesetzte Strategie verfolgt werden, bei der Echos dekonstruktiv als Gegenrhythmus verwendet werden: „Dubmasters introduced counter-rhythms by multiplying the beats through echo and reverb [...]“.¹²⁶ Teilweise stehen dabei die Echos in keiner üblichen Beziehung zu dem Grundrhythmus. Dies kann als dekonstruktiver Akt gedeutet werden, der den Grundrhythmus konterkariert. Eine andere Strategie erzeugt „durch die Einstellung der Verzögerungszeit an der Delay Unit eine zusätzliche polyrhythmische Ebene, die z.B. im Verhältnis 3:2 (also triolisch) oder 4:3 zum Grundrhythmus steht.“¹²⁷ Diese Polyrhythmik kann dazu führen, dass der Hörer sich abwechselnd auf verschiedene rhythmische Stränge in der Musik einlässt – mal folgt er gedanklich beispielsweise dem langen Echo eines Crash-Beckens, dann wieder dem Grundrhythmus.

Einzelne Instrumente oder einzelne Schläge bzw. Einsätze von Instrumenten ebenso wie Fragmente der Song-Lyrics können durch das Echo in ihrer Bedeutung intensiviert werden. Eine besondere Strategie dieser Bedeutungssteigerung stellt das Ausblenden aller anderen Spuren dar, während z.B. ein einzelner Timbale-Schlag oder ein einzelnes Wort mit einem langen Echo versehen wird, was dann das einzig im Mix hörbare ist, bis andere Spuren wieder eingeblendet werden. Die daraus resultierende Leere erzeugt eine besondere Spannung, die erst durch das wirkungsmächtige Wiedereinblenden von Bass und Schlagzeug aufgelöst wird.¹²⁸

Werden Echogerät und Halleffektgerät kombiniert, wie in dem von Lee Perry genutzten RE-201, entsteht „ein weiterer typischer Dub-Effekt, bei dem sich die Echoverzögerungen von

¹²⁵ Vgl. Bradley 2001, S. 319 und Partridge 2010, S. 65.

¹²⁶ Davis, Erik: Dub, Scratch and the Black Star. Lee Perry in the Mix. [2005] <http://techgnosis.com/chunks.php?sec=articles&cat=music&file=chunkfrom-2005-02-17-1532-0.txt> (02.05.2013), k. Seitenangabe.

¹²⁷ Pfeleiderer 2001, S. 103.

¹²⁸ Vgl. Veal 2007, S. 72.

Klängen – z.B. einzelner Schlagzeugschläge – langsam in der Raumtiefe verlieren.“¹²⁹ Einzelne Echos können zudem mit unterschiedlichen Hallräumen versehen werden.¹³⁰ In vielen Dub-Versionen gibt es Stellen, an denen Schlagzeug und Bass ausgeblendet sind und sich atmosphärische Soundflächen bilden, die aus Echo-Polyrhythmik verschiedenster Ursprungsinstrumente und unterschiedlichsten Hallräumen bestehen. Hier lässt sich m.E. argumentieren, dass der Sound der Geräte, den ursprünglichen instrumentalen Anteil – von welchem sich einzelne Instrumente kaum noch identifizieren lassen – überwiegt.

Neben den rhythmischen Gestaltungstechniken, kann der Echoeffekt zudem als harmonisches Element eingesetzt werden. Wird beispielsweise ein einzelner Akkord mit so viel Echo versehen, dass Echos noch erklingen, während die Instrumentenspur schon Akkordwechsel und -folgen durchläuft, verhält sich der mit Echo versehene Akkord harmonisch (oder disharmonisch) zu den Akkordfolgen des Ausgangssongs.¹³¹ Hier kann wieder Harmonie unterstützend gearbeitet werden – wenn z.B. die Tonika mit Echo versehen wird – oder entgegen der Harmonie, wenn Akkorde disharmonisch aufeinander treffen. Insgesamt wird so also Harmonie elektronisch bzw. soundmanipulativ erweitert.

Die für den Dub-Reggae wesentlichen Gestaltungstechniken von Hall und Echo werden durch weitere Soundeffekte ergänzt oder mit ihnen kombiniert. Für die Gestaltung der Textur und Klangfarbe einzelner Elemente der Dub-Version sind weitere Soundtechniken ausschlaggebend, wovon einige im folgenden Kapitel behandelt werden sollen.

3.2.6. Der Einsatz von Equalizern/Filtern sowie Phaser-Effekten: Gestaltung der Textur und Klangfarbe

Durch Equalizer bzw. Filter lassen sich bestimmte Frequenzen oder Frequenzspektren herausfiltern bzw. blocken. So wird durch die technische Manipulation der Obertöne eines Instruments, dessen Klangfarbe und insgesamt gesehen die klangliche Textur der Musik verändert. Für King Tubby war das wichtigste Filterinstrument ein Hochpassfilter, der an seiner MCI Mixing-Konsole angeschlossen war. Mit diesem ließ sich ein Frequenzbereich von 70 Hz bis

¹²⁹ Pfeleiderer 2001, S. 103.

¹³⁰ Hieraus resultiert ein Spiel mit Räumlichkeit und Zeitlichkeit was vermutlich für die häufigen Vergleiche von Dub-Reggae mit „Outer-Space-Sound“ verantwortlich ist.

¹³¹ Vgl. Veal 2007, S. 72 f.

7,5 kHz regulieren, was seinerzeit eine sehr großer Frequenzspielraum war, da die meisten ähnlichen Filtergeräte im tieffrequenten Bereich bei ca. 1 kHz endeten.¹³²

Die Arbeit mit Filtern ermöglichte verschiedene Gestaltungsstrategien im Umgang mit dem bearbeiteten Soundmaterial. Einzelne Instrumente können im Mix deutlicher bzw. präsenter hervorgehoben werden und damit in ihrer Bedeutung verstärkt oder klanglich ausgedünnt und somit in ihrer Wirkungskraft verringert werden. Häufig wird der Hochpassfilter eingesetzt, um ohnehin hochfrequentigen Instrumententypen wie Hi-Hats oder Becken einen „schneidenden“ Klangcharakter zu verleihen, in dem nur sehr hohe Frequenzen durch das Filtergerät „durchgelassen“ werden.

Eine besondere Gestaltungstechnik steht im Zusammenhang mit der von Bunny Lee entwickelten Produktionsweise der „Flying Cymbals“, bei der halboffene, im Offbeat gespielte Hi-Hats, die deutlich im Mix hörbar waren, die Ästhetik des Disco-„Splash“-Sounds mit dem One-Drop-Pattern (siehe Kapitel 3.4.) verbanden.¹³³ In seinen Dub-Versions filterte vor allem King Tubby diese Hi-Hats dann mit seinem Hochpassfilter – häufig so, dass jeder Schlag eine andere Klangfarbe erhielt.

Verbunden mit Effekten wie Hall und Echo, wird in vielen Dub-Versions durch Equalizing zudem ein Kombinationseffekt erzielt, durch welchen sich sowohl Räumlichkeit, als auch klangliche Textur mit jedem Echo stetig ändern.

Ein weiteres studioteknisches Instrument zur Veränderung des Klangcharakters ist der Phaser. Dem Eingangssignal wird im Phaser ein leicht phasenverschobenes Signal zugemischt (ein Delay des gleichen Signals im Millisekunden-Bereich), woraus verschiedene Frequenzauslöschungen resultieren, die die charakteristische Klangmodulation des „phase shifting“ bewirken. Vor allem in Lee Perrys Dub-Versions ist exzessiver Einsatz des Phasers zu hören, nicht zuletzt, da er Mitte der 1970er Jahre einen der wohl leistungsstärksten Phaser seiner Zeit erwerben konnte: Die Mutron Bi-Phase phase-shifting Unit, welche zwei einzelne Phaser beinhaltete, die separat oder zusammen genutzt werden konnten.¹³⁴

Der exzessive Einsatz von Phasern ist innerhalb einer ästhetischen Strategie der Dekonstruktion zu betrachten, weil durch diesen z.B. „schöne“ Gesangs- bzw. Bläsermelodien oder die

¹³² Vgl. Veal 2007, S. 114.

¹³³ Vgl. Ebda., S. 114 f.

¹³⁴ Vgl. Ebda., S. 153.

Offbeat-Rhythmus-Gitarre in ihrem Klangbild regelrecht zerstört werden. Der unverkennbar künstliche und häufig disharmonische Sound der Phaser-Bearbeitung deckt zudem wieder sich selbst, als produktionstechnischen Vorgang auf.

Eine weitere Strategie, in der sich u.A. die Studiothechnologie selbst im Mix bemerkbar macht, soll im Folgenden vorgestellt werden.

3.2.7. Einbezug nicht-musikalischer Sounds: Mediengeräusche

In einigen Dub-Versionen werden neben dem Soundmaterial des Ausgangssongs, Sounds benutzt, die nicht zu dem Ausgangssong gehören bzw. die aus nicht-musikalischem Material bestehen. Dies kann der Fehlbeginn einer Band innerhalb einer Aufnahmesession, Studiodialoge, die Anschaltgeräusche von Verstärkern und anderem Studioequipment bzw. Verstärkerknacken, Übersprechungen von Mikrofonen, das Geräusch eines Mastertapes, das langsam die eigentliche Geschwindigkeit erreicht¹³⁵ o.ä. Sounds sein, die hier unter dem Begriff Mediengeräusche zusammengefasst werden sollen. Das Einblenden derartiger Mediengeräusche, die häufig von den benutzten Medien des Studios herrühren, kann wiederum im Zusammenhang mit einer ästhetischen Strategie des Sichtbarmachens von Produktionsvorgängen bzw. der Prozesshaftigkeit von Studioproduktion betrachtet werden. Dabei werden diese Mediengeräusche mit den genannten Gestaltungstechniken bearbeitet. Ein besonders häufig verwendetes Beispiel hierfür ist der 10 kHz-Messton, den King Tubby durch intensiven Einsatz von Echo zu einem perkussiven Element im Dub-Mix umwandelte.¹³⁶ Ein weiteres Beispiel ist das Zurückspulen des Aufnahmebandes, das als Praktik des „Rewind“ aus der Soundsystem-Kultur übernommen wurde, in der der Selector die Platte auf Aufforderung des Publikums schnell zum Anfang zurückdrehte (siehe Kapitel 2.2.).

Vor allem Lee Perry bezog in seine Dub-Versionen weitere nichtmusikalische Geräusche ein: Fragmente von Fernsehdialogen, schreiende Babies, Telefongeräusche und nachgeahmte Tiergeräusche, wovon das bekannteste das imitierte Geräusch einer Kuh ist, welches Perry mit der „moo-cow box“, einem Kinderspielzeug, realisierte.¹³⁷ Der Engineer Errol Thompson benutzte darüber hinaus häufig Türklingeln, (Polizei-)Sirenen, Alarmlöcher, Gewehrsalven etc. in seinen Dub-Versionen.¹³⁸

¹³⁵ Vgl. Veal 2007, S. 74.

¹³⁶ Vgl. Ebda., S. 115.

¹³⁷ Vgl. Bradley 2001, S. 326.

¹³⁸ Vgl. Veal 2007, S. 74.

Der Einsatz all dieser Mediengeräusche, die im Overdubbing-Verfahren auf die Aufnahmebänder überspielt werden mussten, lässt einen deutlichen Zusammenhang mit der späteren Gestaltungspraxis des „Samplings“ erkennen.

3.2.8. *Andere Formen des Dub-Reggae: Das Montageverfahren – Tape Splicing und „Showcase“-Style*

Neben der vorherrschenden Veröffentlichungsform der Dub-Version als B-Seite von 7-inch Singles oder in zusammengestellter Form als Dub-LP, gab es in der Folgezeit auch das sogenannte Showcase-Album. Unter dem Showcase-Style versteht man einen Track, in dem auf den Reggae-Song direkt eine Dub-Version des gleichen Songs folgt.¹³⁹ Beide sind ineinander gemischt. Eine weitere Besonderheit sind einige Dub-Versionen, die nicht einen Reggae-Song als Ausgangsbasis nehmen, sondern mehrere Reggae-Songs, teilweise in verschiedenen Tempi, mithilfe des „Tape Splicing“ verbinden, indem also Stücke der Tonbänder zusammengeklebt werden.¹⁴⁰ Für beide Formen – Showcase-Album und Tape Splicing-Versionen soll hier der Begriff Montage verwendet werden, denn:

„[...] die Montage bezeichnet das übergreifende Verfahren des Zusammensetzens von gleichartigem Medienmaterial (Film, Tonband, Photographie etc.), während das Klebeverfahren der Collage zur Metapher für die Einbeziehung externer Kontexte und Texturen wird.“¹⁴¹

Damit liegt Michael Veal nicht ganz richtig, wenn er die Dub-Versionen, die im Tape Splicing-Verfahren entstanden sind, als „sound collages that use reggae music as their source material“¹⁴² beschreibt.

Ohne den Anspruch der Vollständigkeit wurden hier die wesentlichen soundmanipulativen Gestaltungstechniken des Dub-Reggae vorgestellt. Im Anschluss sollen die Ergebnisse kurz anhand eines Analysebeispiels überprüft werden.

3.3. *Analysebeispiel: Der Reggae-Song „Baby I Love You So“ und die Dub-Version „King Tubby Meets Rockers Uptown“*

Das 1977 erschienene Album „King Tubby Meets Rockers Uptown“ wird nicht selten als das Beste Dub-Album aller Zeiten betitelt.¹⁴³ Es ist eine Zusammenstellung von Augustus Pablo-

¹³⁹ Vgl. Veal 2007, S. 94.

¹⁴⁰ Vgl. Ebda., S. 75.

¹⁴¹ Großmann, Rolf: Collage, Montage, Sampling. Ein Streifzug durch (medien-)materialbezogene ästhetische Strategien. In: Segeberg, Harro und Frank Schätzlein (Hrsg.): Sound. Zur Technologie des Akustischen in den Medien. Marburg 2005, S. 316.

¹⁴² Veal 2007, S. 75.

Produktionen die von King Tubby als Dub-Versions bearbeitet wurden. Der Titeltrack „King Tubby Meets Rockers Uptown“ ist ein Dub-Mix von Jacob Millers „Baby I Love You So“, der auch als Single eine derartige Popularität erreichen konnte, dass er sogar auf der A-Seite der 7-inch Platte veröffentlicht wurde, während die Vokalversion Jacob Millers auf die B-Seite gepresst wurde.¹⁴⁴

„Baby I Love You So“ besteht im wesentlichen aus einem durchgehenden Rhythmus-Pattern von Schlagzeug und Bass, wobei der Bass eine Acht-Noten-Melodie spielt, die auf der harmonischen Grundstruktur des Stücks – einem Moll-Akkord auf der ersten Stufe (As-moll) und einem Moll-Akkord auf der vierten Stufe (Des-moll) – basiert.¹⁴⁵ Die Akkordfolge wird im Intro von einer Gittare im Offbeat gespielt und im Refrain von einer Melodica, ebenfalls im Offbeat, wobei mit Zwischennoten aus dem Akkord variiert wird. In der Strophe wird die Akkordfolge zu einem Moll-Akkord auf der fünften Stufe (Es-moll), der zurück auf die vierte Stufe wechselt, variiert. Zu Beginn des Stücks summt Jacob Miller unisono mit einer Melodica-Melodie. Sein Gesang besteht im Verlauf des Stücks im wesentlichen aus viertaktigen Versen, wobei jeweils eine Phrase über einen Takt gesungen wird (dies wird zuweilen leicht verzögert).¹⁴⁶

Im Dub-Mix von „King Tubby Meets Rockers Uptown“ wird die Grundstruktur des Stücks stark reduziert, während in typischer Weise Bass und Schlagzeug-Groove stark betont sind und das Gerüst bilden, zu dem die anderen Bestandteile nur fragmentarisch eingeblendet werden. Die räumliche Tiefe ist während der gesamten Version wesentlich höher als im Reggae-Song, was durch den intensiven Einsatz von sich wandelnden Hallräumen erreicht wird. Während die Bestandteile im Mix nur kurzzeitig eingeblendet werden – z.B. werden von Jacob Millers Lyrics nur die Fragmente „Baby I’ve“ und „that love“ und „not a day“ sowie einzelne Stimmlaute eingeblendet – sind diese intensiv in verschiedenem Ausmaß mit Hall und Echo bearbeitet. Dem Lyric-Fragment „Baby I’ve“ von Jacob Miller folgt ein langes im Hall verschwindendes Echo, das in doppelter Geschwindigkeit den Grundrhythmus betont, woraufhin Melodica-Akkorde erklingen, die ebenfalls mit Echos in doppelter Geschwindigkeit versehen sind.¹⁴⁷ Zwischenzeitlich wird der Echosignalanteil auf der Melodicaspur verringert, bis diese kurzzeitig ohne Echo erklingt, um dann wieder mit verschieden großem Echo und Hall-

¹⁴³ Vgl. Bradley 2001, S. 323.

¹⁴⁴ Vgl. Ebda., S. 323.

¹⁴⁵ Vgl. Veal 2007, S. 123.

¹⁴⁶ Vgl. Ebda., S. 123.

¹⁴⁷ Vgl. Veal 2007, S. 123.

anteil zu erklingen. Ähnlich wird mit Gitarrenakkorden verfahren. Verschiedene perkussive Elemente werden im gesamten Mix unterschiedlich betont. Mal ist die Snare mit einem massiven Hallraum versehen, mal sind Rimshot-Akzente auf der Snare mit großem Echoanteil bearbeitet, wobei auch diese sich dann zur Wirkungssteigerung des Grundrhythmus‘ in doppelter Geschwindigkeit zu jenem verhalten. Die hochfrequentigen Perkussionsinstrumente wie die Hi-Hats und Becken sind im Verlauf der Version in verschiedenem Ausmaß mit King Tubbys genanntem Hochpassfilter bearbeitet, so dass sie häufig „schneidend“ klingen. Insgesamt ist das Schlagzeug im Panorama eher nach links geschoben, während die Fragmente von Lyrics, Melodica und Gitarre eher nach rechts geschoben sind.

Auch wenn im Rahmen dieser Arbeit keine umfassende Soundanalyse geleistet werden kann, so konnte doch gezeigt werden, dass die grundsätzlichen Gestaltungstechniken im Dub-Reggae auch in „King Tubby Meets Rockers Uptown“, der als Dub-Mix „Baby I Love You So“ bearbeitet, anzutreffen sind. Eine grundsätzliche Steigerung der Intensität des Grundrhythmus‘ wird mit Hall- und Echoeffekten erzielt, während die Fragmentierung der anderen Instrument- und Lyric-Bestandteile im Aus- und Einblenden jener kombiniert mit weiteren Effekten erzielt wird. Insgesamt ist auch die Ästhetik der starken Betonung von Basslinie und Schlagzeug erkennbar.

Die aus den Gestaltungstechniken ableitbaren übergreifenden ästhetischen Strategien sollen nun im folgenden Kapitel gebündelt werden.

3.4. Zusammenfassung: Übergreifende ästhetische Strategien im Dub-Reggae

„Die Idee der Komposition wurde schon von der Technologie dekomponiert.“¹⁴⁸

Die übergreifenden ästhetischen Strategien im Dub-Reggae können als Fragmentierung, Reduktion, Verfremdung, Dekonstruktion und Rekonstruktion und als eine Strategie der Unvollständigkeit beschrieben werden. Zudem findet ein Spiel mit den Erinnerungen und der Antizipation des Hörers statt: “[...] a dub mix works upon a listener’s desire for completion, a desire based on their memory of a preexisting song.”¹⁴⁹ Durch das Aus- und Einblenden einzelner Aufnahmespuren werden dem Hörer Fragmente des ihm bekannten Reggae-Songs, in häufig im Klangcharakter veränderter Weise, kurz vorgesetzt, um sie dann wieder wegzunehmen oder soundmanipulativ zu dekonstruieren: “The engineer continuously tantalizes the listener

¹⁴⁸ Toop, David: Ocean of Sound. Klang, Geräusch, Stille. St. Andrä-Wördern 1997, S. 133.

¹⁴⁹ Veal 2007, S. 79.

with glimpses of what they are familiar with, only to keep them out of reach, out of completion.”¹⁵⁰

Aber eine Dub-Version ist noch in einer anderen Weise unvollständig. Als eine von potentiell unendlich vielen Versions kann eine Dub-Version niemals vollständig oder vollendet sein. Damit wird das Konzept der Originalität im Dub-Reggae problematisiert:

“Given the reality of multitrack recording, however, even this idea of an ‘original’ version must be problematized. Where, exactly, does the ‘original’ version of an endlessly reconfigurable form exist? Is it the material documented at the initial recording session? The first commercially released version? The version most familiar to the public? The ‘archaeological operation’ is potentially endless in this perpetually unfinished form.”¹⁵¹

Der grundlegenden ästhetischen Strategie der Ausdünnung der musikalischen Struktur und der Klangtextur steht im Dub-Reggae eine Vertiefung bzw. Verbreiterung der Räumlichkeit gegenüber. Einerseits werden die musikalischen Parameter von Ton, Melodie, Harmonie und Rhythmus ausgedünnt und auf wesentliche Bestandteile reduziert (Dekonstruktion), andererseits werden sie mit verschiedenen Gestaltungstechniken soundmanipulativ erweitert – etwa wenn der intensive Einsatz von Echo neue polyrhythmische Strukturen zur Folge hat oder die Harmonie erweitert (Rekonstruktion).

Der de- und rekonstruktive Vorgang wird im Dub-Reggae hörbar. Nicht zuletzt im Einbinden von Mediengeräuschen, die ihren Ursprung in der Studioteknologie selbst haben, aber auch im Aus- und Einblenden von Spuren sowie in fast allen soundmanipulativen Gestaltungstechniken macht Dub auf die Prozesse der Studioproduktion aufmerksam: „[...] in dub the principles of composing became transparent.”¹⁵² Dies kann als eine Ästhetik der “Sichtbarmachung von Produktionstechniken”¹⁵³ verstanden werden. Dub-Reggae weist auf seine eigene Produziertheit und Künstlichkeit hin. In dieser Weise ist eine Dub-Version auch kein Song. Im Gegenteil – der populäre Song wird vom Dub-Reggae in seinem Selbstverständnis als vollständiges, abgeschlossenes Werk attackiert. Die Integrität des Popsongs wird vom Dub-Reggae massiv in Frage gestellt.

¹⁵⁰ Veal 2007, S. 78.

¹⁵¹ Ebda., S. 90.

¹⁵² Navas 2012, S. 61.

¹⁵³ Eine Ästhetik, die u.a. auch durch die Cover-Gestaltung vieler Dub-Alben unterstützt wird, in der das Audio-studio und seine Technik nahezu mystifizierend dargestellt ist; beispielsweise zeigt die Rückseite des Covers von „King Tubby Meets The Upsetter At The Grassroots of Dub“ die Mixing-Konsolen, die von King Tubby und Lee Perry genutzt wurden.

Nicht nur in dieser Weise haben die ästhetischen Strategien des Dub-Reggae viele Überschneidungspunkte mit der späteren Praktik des „Remix“, nicht zuletzt da Dub-Version und Remix mit bestehenden Soundmaterial arbeiten: „dub has a direct relationship with remixes of today. Dub compositions privilege the pre-recorded tracks as the starting point of creativity.“¹⁵⁴ Im Zuge des Diskurses um die sogenannte „remix culture“, in der es darum geht, wie die Strategie des Remix – also die Neu- bzw. Wiederverarbeitung bestehenden Medienmaterials – sich nicht auf das Feld der Musik beschränkt, sondern in viele Bereiche des Lebens Einzug erhält und so evtl. gar zu einem charakterisierenden Kriterium der aktuellen Zeit wird, sich also eine „Kultur des Remix“ etabliert hätte, wird diese oft in den Zusammenhang mit neuen digitalen Medien gebracht. Gerade wegen der Aktualität dieses Diskurses ist es m.E. von enormer Wichtigkeit die Ursprünge des Remix zu ergründen, von denen wesentliche Teile, wie gezeigt wurde, in den soundmanipulativen Praktiken der frühen Dub-Reggae Produzenten und Engineers liegen, welche mit ausschließlich analogen Techniken arbeiteten. Dabei werden wesentliche Kategorien, die dem Remix als verändernde Potentiale zugesprochen werden, schon im Dub-Reggae berührt bzw. thematisiert: „[...] also dub is certainly a genre of Jamaican music, it might be most accurate to think of it as such a process: a process of song remixing or, more accurately, song re-composition.“¹⁵⁵

Schließlich muss die einzigartige Wirkungsweise von Dub-Reggae betont werden: Der Hörer ist von der Kraft und Lautstärke der Basslinie – vor allem im Soundsystem-Dance, bei dem massive Lautstärkepegel erreicht werden – und vom Grundrhythmus der perkussiven Elemente körperlich affektiert, während er sich gedanklich in Soundfragmenten und Spuren von Hall und Echo verlieren kann. Diese besondere, sowohl körperliche, als auch gedankliche bzw. geistige Wirkung des Dub-Reggae ist es, die dazu geführt hat, dass ihm oft „meditative“ Potentiale oder die Möglichkeit der Versetzung in einen „Trance“-artigen Zustand zugeschrieben werden.

4. Ausblick: Einfluss und Rolle von Dub in der Popmusik

Dub-Reggae hat nicht nur alle späteren Formen des Remix beeinflusst, sondern seine soundmanipulativen Gestaltungstechniken haben grundlegende Strategien der Produktion in vielen Stilen populärer Musik vorgezeichnet. Der intensive Einsatz von Hall, Echo und Filtermodulationen ist, wenn auch in anderem Ausmaß und anderer Weise, in vielen Stilen elektronischer

¹⁵⁴ Navas 2012, S. 41.

¹⁵⁵ Veal 2007, S. 21.

Musik prägend. Wenn auch in dieser Arbeit nicht ausführlich zu behandeln, müssten zukünftige Studien und Untersuchungen sich mit den genauen Verbindungslinien von Dub-Reggae und anderen Stilen populärer Musik befassen. Oft wird Dub explizit als Vorreiter von Hip-Hop, Jungle, Drum & Bass, Trip-Hop und weiteren Genres genannt. Zu selten werden dabei allerdings Zusammenhänge aufgezeigt, die über die bloße Benennung einer gemeinsamen Ästhetik des „Basses“ und des Remix hinausgehen. Ein interessantes Konzept wurde allerdings von Steve Goodman entwickelt, in welchem unter dem Schlagwort „Dub Virus“ bzw. „Dub Virology“¹⁵⁶ Dub als Verbindungsglied verschiedener Musikstile und Produktionsweisen beschreiben wird. Neben der Verbindung von jamaikanischem Dub-Reggae mit britischen Entwicklungen im Dub, die dann wiederum zu weiteren neuen Musikstilen – wie eben Jungle, Drum & Bass, Garage, Two-Step, Dubstep etc. – geführt haben, müssten auf produktionstechnischer Ebene Verbindungen zu weiteren populären Musikstilen aufgezeigt werden, die sich durch Arbeit am Sound auszeichnen. Wenn von einer popmusikalischen Orientierung am Sound die Rede ist und dabei Namen wie Brian Wilson und Phil Spector genannt werden, müssten Namen wie King Tubby, Lee Perry, Errol Thompson und Clive Chin mindestens gleichberechtigt genannt werden. Die frühen Dub-Engineers, die grundlegende Entwicklungsschritte der Soundarbeit eingeleitet haben, lösen sich jedoch nur langsam aus ihrem „Schattendasein“.

Fazit

Der jamaikanische Dub-Reggae zeichnet sich entgegen anderer Musikstile in erster Linie über die spezifische Arbeit am Sound aus. Dies wird in Gestaltungstechniken und ästhetischen Strategien sichtbar, die ihrerseits nicht ohne ein tiefgehendes Verständnis der jamaikanischen Traditionslinie des Musikschafterns und der Wiederverwertung von Soundmaterial zu durchdringen sind. Diese Traditionslinie, in welcher die faktische Absenz eines Urheberrechts den Produzenten eine besondere Machtposition verschaffte, Live-Musik-Praxis in erster Linie auf bestehendem Soundmaterial basierte und die Soundsystem-Kultur Kreativpraktiken in stetiger Wechselwirkung mit dem Audiostudio hervorbrachte, welche auch in der Wiederverwertungspraxis von Soundmaterial stets mitzudenken ist, konnte in der vorliegenden Arbeit aufgezeigt werden. Darüber hinaus konnten diese Wiederverwertungspraxis von Soundmaterial im Riddim-Prinzip und dem Medium der Dub Plate sowie in der Entwicklung hin zum Dub-Mix über Instrumental und Version als verschiedene Kreativpraktiken beschrieben wer-

¹⁵⁶ Vgl. Goodman 2010, S. 155-162.

den, die häufig in einem kommerziellen Verwertungsinteresse ihren Ursprung nahmen. Das Ziel, die wesentlichen Gestaltungstechniken und ästhetischen Strategien des Dub-Reggae zu analysieren, konnte erfüllt werden¹⁵⁷, wobei gezeigt worden ist, dass diese mit zahlreichen Konnotationen verbunden sind, die in späteren Formen des Remix und anderen Arten der populären Musik sowie mit jenen verbundenen Diskursen erneut thematisiert werden.

Aufgrund der Beschränkung im Umfang musste sich auf die Untersuchung des frühen jamaikanischen Dub-Reggae beschränkt werden, der für seine Praktik des Versionings bzw. des Fragmentierens, De- und Rekonstruierens oder Re-Komponierens stets die Vorlage eines Ausgangssongs – zumeist aus dem Genre des Roots Reggae – verwendet. Andere Formen des Dub sowie die Einflüsse der (ästhetischen) Gestaltungsstrategien des Dub-Reggae in der Populärmusik müssten in zukünftigen Forschungen untersucht werden. Auch eine umfassende Betrachtung des Dub-Reggae als Form des Remix, seine Beziehung zu späteren Formen des Remix sowie eine tatsächliche Eingliederung in den Remix-Diskurs konnte nicht geleistet werden, war aber im Vorfeld auch nicht als Ziel dieser Arbeit angelegt. In diesem Sinne muss eine Bachelorarbeit ähnlich der Dub-Version stets unvollständig bleiben. Wäre sie vollständig und vollendet, würde sie ihrer eigenen Strategie widersprechen.

¹⁵⁷ Eine Zusammenfassung jener kann an dieser Stelle ausbleiben, da dieser ein eigenes Kapitel gewidmet wurde.

Literaturverzeichnis

Barrow, Steve und Peter Dalton: Reggae. The Rough Guide. London [u.a.] 2001.

Binas-Preisendörfer, Susanne: Rau, süßlich, transparent oder dumpf – Sound als eine ästhetische Kategorie populärer Musikformen. In: Forschungszentrum Populäre Musik (Hrsg.): Popscripum 10. Das Sonische – Sounds zwischen Akustik und Ästhetik. [2008]. Abzurufen unter: http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst10/pst10_binas.pdf (24.04.2012).

Bradley, Lloyd: Bass Culture. When Reggae was King. London [u.a.] 2001.

Büsser, Martin: The Art of Noise – The Noise of Art. Eine kleine Geschichte der Sound Culture. In: Büsser, Martin (Hrsg.): Testcard – Beiträge zur Popgeschichte #3: Sound. Oppenheim 1996, S. 6-19.

Chang, Kevin O'Brien und Chen, Wayne: Reggae routes. The story of Jamaican music. Philadelphia 1998.

Davis, Erik: Dub, Scratch and the Black Star. Lee Perry in the Mix. [2005]
<http://techgnosis.com/chunks.php?sec=articles&cat=music&file=chunkfrom-2005-02-17-1532-0.txt> (02.05.2013).

Goodman, Steve: Sonic warfare. Sound, affect, and the ecology of fear. Cambridge, MA/ London 2010.

Großmann, Rolf: Collage, Montage, Sampling. Ein Streifzug durch (medien-)materialbezogene ästhetische Strategien. In: Segeberg, Harro und Frank Schätzlein (Hrsg.): Sound. Zur Technologie des Akustischen in den Medien. Marburg 2005, S. 308-331.

Hebdige, Dick: Cut 'n' Mix. Culture, identity and Caribbean music. London/New York 1987.

Henriques, Julian: Sonic Bodies. Reggae Sound Systems, Performance Techniques, and Ways of Knowing. New York/London 2011.

Sonic Dominance and the Reggae Sound System Session. In: Back, Les und Michael Bull (Hrsg.): The Auditory Culture Reader. Oxford 2003, S. 451-480.

Mann, Larisa K.: Decolonizing Copyright: Learning from the Jamaican Street Dance. Dissertation. Berkeley, CA 2012.

Manuel, Peter und Marshall, Wayne: The riddim method: aesthetics, practice, and ownership in Jamaican dancehall. In: Popular Music 25 (2006), H. 3, S. 447-470.

Navas, Eduardo: Remix Theory. The Aesthetics of Sampling. Wien 2012.

Partridge, Christopher: Dub in Babylon. Understanding the evolution and significance of dub reggae in Jamaica and Britain from King Tubby to post-punk. London/Oakville, CT 2010.

Pfleiderer, Martin: Riddim & Sound. Dub-Reggae und Entwicklungen der neueren Populärmusik. [2001]
http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2008/5199/pdf/Populärmusik-27_28-S99-114.pdf (02.05.2013).

Schätzlein, Frank: Sound und Sounddesign in Medien und Forschung. In: Segeberg, Harro und Frank Schätzlein (Hrsg.): Sound. Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien. Marburg 2005, S. 24-40.

Smudits, Alfred: A Journey into Sound. Zur Geschichte der Musikproduktion, der Produzenten und der Sounds. In: Phleps, Thomas und Ralf von Appen (Hrsg.): Pop Sounds. Klangtexturen in der Pop- und Rockmusik. Basics – Stories – Tracks. Bielefeld 2003, S. 65-94.

Toop, David: Ocean of Sound. Klang, Geräusch, Stille. St. Andrä-Wördern 1997.

Veal, Michael E.: Dub. Soundscapes and shattered songs in Jamaican reggae. Middletown, CT 2007.

Wicke, Peter und Wieland und Kai-Erik Ziegenrucker: Handbuch der populären Musik. Mainz 2007.