

PHIL HARDING (2019). POP MUSIC PRODUCTION. MANUFACTURED BOYBANDS OF THE 1990S

Rezension von Alan van Keeken

Im Mai 2020 findet in Innsbruck eine Tagung¹ statt, welche die zentrale Frage nach der Erforschung des Mainstreams abseits seiner Funktion als Negativfolie in der populären Musik in den Mittelpunkt stellt. Anlass ist die Fortführung dessen, was ein Sammelband bereits 2013 versuchte: Eine Konzeptualisierung von musikalischem »Mainstream« als etwas, das einem »specific and particular [...] space of cultural production« entspringe, »with its own logics, practices and processes«,² wie es Alison Huber verdeutlicht. Selbst wenn Mainstream-Pop – auch in der deutschsprachigen Musikforschung – zunehmend an Relevanz gewinnt, bleibt er In Puncto Produktion weitgehend unberücksichtigt. Als einer der wenigen hat der Journalist John Seabrook³ – Mainstream in Hubers Sinn verstanden und die Urheber*innen der in den letzten Jahren erfolgreichen Popsounds (US-Boybands, Britney Spears, Katy Perry, Rihanna, Kesha) identifiziert, interviewt und in ihrem konkreten Umfeld verortet. Das Tonstudio als vermittelnden, konkreten Ort dieser Produktion erforscht z.B. Roland Huschner in einer materialreichen ethnologischen Studie, die auch (deutsche) Mainstreamaufnahmen und deren Besonderheiten unter die Lupe nimmt.⁴ Einen ganz anderen Zugang liefert die große Anzahl an How-

1 »Listening to (Mainstream) Popular Music in 2020: Sounds and Practices«, Innsbruck 21-22.5.2020, online unter: <https://www.iaspm-dach.net/blog/2019/9/29/cfp-listening-to-mainstream-popular-music-in-2020-sounds-and-practices-innsbruck>.

2 Alison Huber (2013). »Mainstream as Metaphor. Imagining Dominant Culture.« In: *Redefining Mainstream Popular Music*. Hg. von Sarah Baker, Jodie Taylor und Andy Bennett. New York: Taylor and Francis, S. 5.

3 John Seabrook (2015). *The song machine. Inside the hit factory*. New York: WW Norton & Company.

4 Roland Huschner (2016). »[...] if it would be me producing the song...«. *Eine Studie zu den Prozessen in Tonstudios der populären Musikproduktion*. Humboldt-Universität Berlin.

Tos des Hitschreibens, von denen The KFLs »The Manual«,⁵ im vorliegenden Buch ein Hauptbezugspunkt, wohl zu den bekanntesten zählen dürfte. Auch im deutschsprachigen Raum versucht sich z.B. Volkmar Kramarz an dieser Aufschlüsselung von musikalischen Parametern, die in erfolgreicher Popmusik häufig zum Einsatz kommt.⁶

Phil Harding liefert nun unter Mitarbeit von Mike Collins (Hg.) eine Monographie, die irgendwo unentschieden zwischen wissenschaftlicher Reflektion, Einblick in das Studiogeschehen und Handbuch liegt, aber zugleich, so viel sei vorweggenommen, spannende Einblicke in das Feld der Mainstream-Produktion (im Großbritannien der späten 1980er und 1990er) bietet. Neben einigen – wenn auch vernachlässigbaren – theoretischen Einlassungen zu Kreativität, Flow und dem Tonstudio finden sich Vorlagen zum Abmischen, Produzieren und Songschreiben. Auch gibt es Hinweise zur Ausstattung des Tonstudios oder der personellen Zusammensetzung einer typischen britischen Boyband (und des Teams dahinter). Diese Anleitungen verweisen auf ein replizierbares Modell, das Harding schon früher als »Service Model for Pop Music Creativity and Commerce« (145) einschlägig publizieren konnte:⁷ Es zielt auf arbeitsökonomische Optimierung und kommerziellen Erfolg. Hier wird das Modell die Leser*innen immer wieder als »roter Faden« durch die oft im Hinblick auf Beispiele und geschilderte Vorgänge redundanten Kapitel führen.

Hauptsächlich ist *Pop Music Production* jedoch, ähnlich wie sein Vorgänger,⁸ eine Ansammlung von Anekdoten, Erfahrungsberichten und Interview-schnipseln mit Weggefährten und Kollegen (hier erübrigt sich das Gendern) wie Tom Watkins, Ian Curnow oder Tony Mortimer. Bekanntheit erlangte der immer noch aktive Produzent als Teil des Teams hinter tanzbaren Mixversionen und erfolgreichen »Produkten« wie East 17, Boyzone oder Deuce, die in den 1990er Jahren einige Hits im Vereinigten Königreich landen konnten. In die Lehre ging er allerdings in den PWL-Studios von Stock Aitken Waterman, wo er sich einen Großteil seiner Fähigkeiten mit dem »Studio als Instrument« erwarb.

5 Bill Drummond, Jimmy Cauty (1988). *The Manual. How to Have a Number One the Easy Way*. London: Ellipsis.

6 Volkmar Kramarz (2014). *Warum Hits Hits werden. Erfolgsfaktoren der Popmusik. Eine Untersuchung erfolgreicher Songs und exemplarischer Eigenproduktionen*. Bielefeld: transcript.

7 Paul Thomson, Phil Harding (2019). »A ›Service‹ Model of Creativity in Commercial Pop Music at P&E Studios in the 1990s.« In: *Proceedings of the 12th Art of Record Production Conference Mono: Stereo: Multi*. Hg. von J.-O. Güllö. Stockholm: Royal College of Music (KMH) & Art of Record Production, S. 287-302.

8 Phil Harding (2010). *PWL from the factory floor. The Inside Story of the PWL Studios*. London: Cherry Red Books.

Zunächst geht es Harding um die Anerkennung der kreativen Leistung der Produzent*innen der von ihm so genannten »manufactured acts« und der Qualität der dabei entstehenden Musik. Diese entstehe mit ähnlich viel Herzblut – einer »*deep love of pop music*« (2), Kenntnis und handwerklicher Fertigkeit wie die von der Kritik gelobte Rockmusik. So zitiert er mit nicht zu überlesender Bitterkeit die Kritik an dem Prädikat »gecasted«, das laut seiner kurzen historischen Herleitung bereits seit Beginn in Form des »grooming«, also des Zurechtmachens und der Produktion von Stars fester Bestandteil popmusikalischer (Mainstream-)Produktion gewesen sei (23 f.). Allerdings will sich der Autor auch nicht missverstanden wissen: Die Produktion von Popmusik ist und bleibt für ihn eine »service industry« (2; 56), die sich Labels und Künstler*innen andiene und sich, wenn notwendig, auch künstlerisch zurücknehme (123). Sein zentraler Tipp für angehende Hit-Macher*innen speist sich aus den eigenen Erfahrungen als Teil von größeren Studios oder Produktionszusammenhängen, wie unter der Ägide von Watkins' »Massive Management«: Ein Team unter der Leitung eines »Leaders« mit klar verteilten Rollen, das mit einem fertigen Plan (am besten Hardings »Service Modell«) ins Studio geht und (am besten) mit einem Hit verlässt (79).

Der mithin wichtigste Bestandteil von Hardings Ausführungen sind die Darstellung der Aushandlungen zwischen den an der Produktion beteiligten Personen (84 f.) (Sänger*innen, A&R, Management, Label), deren Einfluss auf die ästhetische Faktur der Musik und die Besonderheiten von Mainstream-Produktionen. So verdeutlichen einige Passagen z.B., dass die Mitglieder einer Boyband als transmediales »Produkt« nicht nur durch ihr Auftreten auf Zielgruppen zugeschnitten sind (30 f.), sondern in den Songs auch im Hinblick auf das Arrangement dergestalt »beschäftigt« werden müssen, sodass in Live-Formaten (und im Studio) niemand ohne Gesangspart bleibe (83; 118). Andere, an mehreren Stellen ausgeführte Aspekte sind die sogenannten »plots« oder »bullseyes« (61). Dabei handelt es sich um bei Neuproduktionen genutzte Referenzaufnahmen, die bei Huschner beispielsweise etwas weniger konkret als »klangliche Bezugspunkte« konzeptualisiert werden.⁹ Für Harding gilt dieses Konzept des »artist as borrower« als eine »commonly used method of pop songwriting« (58); die »plots« dienen dabei als Vorlage für Sound, Melodien, Harmonien und nicht zuletzt die Form (74). Letztere nimmt bei Harding eine zentrale Rolle ein, es finden sich ganze Formanalysen (der eigenen Produktionen), bei denen auf Dynamik und Energie abgehoben wird. Dabei werden die üblicherweise in 4- und 8-Takt-Schemata gehaltenen Konstruktionen häufig durch Extratakte oder das deutliche Beschneiden von Covervorlagen drama-

9 Roland Huschner (2017). »Zur produktionsbezogenen Perspektive bei der Analyse von Popmusik.« In: *ZGMTH* 14 (1), S. 164.

turgisch zugespitzt (128) sowie Elemente aus dem Chorus bereits im Intro verbaut. Ohne dass der Autor darauf Bezug nehmen würde, fühlt man sich in vielen von Hardings Ausführungen stark an Antoine Hennions »Anti-Musikologie« erinnert: Popproduktionen als Collage und Stückwerk, in denen die Dramaturgie der (Präsenz-)Effekte musikstrukturelle Logik überlagern und unterlaufen.¹⁰

Viele eher technische Passagen seiner Monographie geben detailliert Einblick in Hardings Mischphilosophie, seinen Umgang mit Technologie und sein Konzept einer dreidimensionalen »sonic landscape« (93). Er versuche die Zuhörer*innen während dem Anfertigen des Stereomixes mit der – wenn auch oft virtuellen – Band auf der Bühne zu platzieren und z.B. das gesamte Soundgewand der/des Pianistin/Pianisten nicht vom Publikum aus zu denken (100). Beim Mischvorgang selbst arbeitet Harding häufig mit einer Art Schichtmodell, in der er von der »Top-Line« bzw. der Hauptstimme ausgeht. Zentral für Harding und seinen damaligen Partner Curnow war der Umgang mit den ersten Iterationen von DAWs wie den damals führenden Programmen von Steinberg; z.B. der ersten Version von Cubase für den Atari ST, die ab Ende der 1980er Jahre erschien. Noch in den PWL-Studios beeindruckte Curnow seine Arbeitgeber*innen mit den Möglichkeiten, welche die frühe Synchronisation von MIDI-Sequencing, DAP (Digital Audio Processing) und herkömmliche Studioinfrastruktur auftraten (160 f.; 108 f.). Zudem war er als Beta-Tester direkt in die Weiterentwicklung der Software eingebunden (109). Für diejenigen, die Hardings Setup in den verschiedenen Stadien seiner Tätigkeit nachkaufen und dementsprechend benutzen wollen (oder mithilfe von Samantha Bennetts »tech-processural« Analyse¹¹ untersuchen), bietet sich der umfangreiche technische Anhang an (159-176).

Leider zeigen sich die Schwächen des Buches dort, wo Harding von seiner Methode der »[i]nterpretative phenomenological analysis« (2) bzw. deskriptiven Passagen dazu übergeht, halb verstandene theoretische Konzepte – wie Bourdieus Kapitaltheorie oder einzelne Sätze aus Zagorski-Thomas' »Musicology of Record Production«¹² – auf Beispiele aus der Praxis zu beziehen.

10 Antoine Hennion (1989). »An Intermediary Between Production and Consumption: The Producer of Popular Music.« In: *Science, Technology, & Human Values* 14 (4), S. 409 f.

11 Samantha Bennett (2019). *Modern Records, Maverick Methods. Technology and Process in Popular Music Record Production 1978-2000*. New York: Bloomsbury. S. 133-135: Die technischen Details Hardings und die Ausführungen zu seiner Arbeitsweise könnten seinen Produktionen in Kombination mit einem »close hearing« im Sinne von Bennett weitere Erkenntnisse zu dieser unterforschten Epoche der Musikproduktion liefern.

12 Simon Zagorski-Thomas (2014). *The Musicology of Record Production*. Cambridge: Cambridge University Press.

So behandelt er techniksoziologische Ansätze wie die Akteur-Netzwerk-Theorie oder die SCOT (Social Construction of Technology) etwas gewagt als Konzepte der Kreativität (58), ohne dies weiter auszuführen. Seine theoretischen Hauptbezugspunkte bleiben über alle Kapitel hin »Flow«-Konzepte, wie er sie bei Mihály Csíkszentmihályi oder Keith Sawyer vorfindet.¹³ Harding zieht sie immer wieder heran, um sein Erleben während der als affektiv beschriebenen Arbeit im Studio zu fassen, doch auch hier stehen sich Theorie und praktisches Beispiel häufig unvermittelt gegenüber; eine genauere Ausarbeitung hätte dabei sicher nicht geschadet.

Das gilt auch für den Forschungsstand: An vielen Stellen drängt sich der Eindruck auf, dass bedeutende Arbeiten aus dem mittlerweile gar nicht mehr so überschaubaren Feld der Phonomusikologie¹⁴ völlig unbeachtet bleiben, wodurch viel Potential theoretischer Durchdringung des reichen Materials den Leser*innen selbst überantwortet bleibt. Liest man *Pop Music Production* jedoch mit der bei »recordist autobiographies«¹⁵ gebotenen Vorsicht, dann finden sich neben vielen Ansätzen dieses Weiterdenkens für die ein oder anderen mit ihrem Beruf hadernden Musikforscher*innen auch Tipps für den nächsten Nr. 1-Hit.

Phil Harding (2019). *Pop Music Production. Manufactured BoyBands of the 1990s*. New York: Routledge (192 S., Paperback 48,99 €).

13 Mihály Csíkszentmihályi (1990). *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. New York: Harper Collins.; R. Keith Sawyer (1997, 2003). *Group Creativity: Music, Theatre, Collaboration*. New York: Taylor & Francis.

14 Samantha Bennett, Eliot Bates (2018). »The Production of Music and Sound. A Multidisciplinary Critique.« In: *Critical Approaches to the Production of Music and Sound*. Hg. von Samantha Bennett und Eliot Bates. New York: Bloomsbury, S. 1-22.

15 Bennett a. a. O., S. 12 f.